

Magdalena Popiel: Być jak Cézanne... Paradoksy estetyki obecności

Rilke oglądał obrazy Cézanne'a na Jesiennym Salonie; prawie cały październik (do 22 X, czyli dnia zamknięcia Salonu) 1907 roku spędził przed jego płótnami. To pierwsze paryskie spotkanie przynosi tak głębokie przeżycia, że gdy salon się kończy, Rilke pozostaje z poczuciem pustki, sarkazmem i niedosytem – pisała Magdalena Popiel.

Na mapie dróg, jakie wyznaczają historie tworzenia, wśród meandrycznych i kapryśnych linii owych opowieści, można dostrzec miejsca wyjątkowe. To miejsca wzmożonej obecności – miejsca spotkań. Filozof powie o nich tak:

Znaczenia oraz formy istnienia sztuki, muzyki i literatury funkcjonują w obrębie doświadczenia naszego spotkania z Innym. Cała nasza estetyka, cały ten krytyczny i hermeneutyczny dyskurs to próba wyjaśnienia paradoksu i nieprzejrzystości spotkania, a także wielkiego szczęścia, jakim spotkanie to może się okazać[1].

Artysta wprowadza w swój świat każdego, kogo uzna za obiekt pożądanej autoidentyfikacji. To szczególny rodzaj estetycznej mimikry, zawierający się w formule „być jak...” Myślę tutaj nie o zasadzie agonicznego zderzenia z cudzym dziełem w poczuciu wspólnoty

środków artykulacji: „pisać jak...”, „malować jak...”. Interesuje mnie taki mechanizm utożsamienia, który spychając na dalszy plan specyfikę medium, poszukuje alchemii całości bycia, magicznego stopu tożsamości i tworzenia.

Rainer Maria Rilke pisał w liście do Witolda Hulewicza:

My, tutejsi i dzisiejsi, nie jesteśmy ani przez chwilę ograniczeni do świata doczesnego, ani też w nim unieruchomieni; przechodzimy ciągle do tych, którzy istnieli wcześniej, do miejsca, w którym powstaliśmy, i do tych, którzy na pozór przychodzą po nas. W tym największym, otwartym świecie są wszyscy, choć nie można powiedzieć, że są jednocześnie, bo właśnie nieobecność czasu sprawia, że wszyscy oni są[2] [podkr. – M.P.]

Być jak Cézanne... – wypowiedzenie takiego pragnienia przez pisarza, który nigdy nie wziął pędzla do ręki, wskazuje na istotny aspekt więzi między artystami. W takim przypadku kluczową rolę w relacji między malarzem a pisarzem odgrywa mit tworzenia. Paul Cézanne dla wielu artystów był jednym z najważniejszych bohaterów nowoczesnej wersji tej mitologii, niezależnie od tego, jaką ze sztuk uprawiali. Chciałabym przyglądnąć się jednemu wariantowi pragnienia artystycznej identyfikacji; być jak Cézanne – ta myśl nurtowała Rainera Marię Rilkego. Listy Rilkego do żony pisane w 1907 roku z Paryża poświęcone Cézanne’owi są świadectwem spotkania dwóch artystów „pod nieobecność czasu”.

O spotkaniach w świecie sztuki „pod nieobecność czasu”

To spotkanie, które w rzeczywistości nigdy nie miało miejsca (odbyło się rok po śmierci Cézanne’a), można opisać na wiele sposobów. Można by zacząć od pytań najprostszych: gdzie się spotkali? Realną przestrzenią spotkania był oczywiście Paryż. To tu Rilke oglądał obrazy Cézanne’a na Jesiennym Salonie; prawie cały październik (do 22 X, czyli dnia zamknięcia Salonu) 1907 roku spędził przed jego płótnami. To pierwsze paryskie spotkanie przynosi tak głębokie przeżycia, że gdy salon się kończy, Rilke pozostaje z poczuciem pustki („Skoro Cézanne już się zakończył, zdaję sobie pytanie: co teraz? Jest teraz zbyt późno na wszystko”[3]), sarkazmem („Ale nie ma już Salonu; za kilka dni jego miejsce zajmie wystawa automobili, które stać tam będą, długie i tępe, opętane ide, prędkości” [LR, s. 295]) i niedosytem. Pierwszego listopada Rilke jest już w Pradze, bo tam właśnie w pawilonie Manesa na wystawie malarstwa nowoczesnego znalazły się cztery Cézanne’y...

Doświadczenie spotkania artystów ma też wymiar intertekstualny. Listy Rilkego pisane do żony będące rodzajem narracji o spotkaniach z innymi artystami i ich dziełami są nastawione na słowo cudze, wobec którego dynamicznie zmienia się dystans: jest ono cytowane, interpretowane, negowane, powtarzane jako własne. To cudze słowo nie jest słowem adresatki listów, lecz należy przede wszystkim do innych artystów. Pojawiają się tu mikroopowieści biograficzne na przykład o van Goghu (koleje jego życia poznał dzięki biogramowi umieszczonemu w albumie z reprodukcjami). Chętnie przypomina zasłyszane anegdoty krążące w obiegu towarzyskim bądź znane mu z przekazów tekstowych. Ciekawią go także notatki sporządzane przez artystów (Rodin „pisze piękne rzeczy na niezliczonych kartkach” [LR s

261]) i ich prywatna korespondencja (wie, że listy van Gogha do brata – „całe setki znajdują się w posiadaniu wdowy po bracie” [LR, s. 257]). Legenda Cézanne’a rok po jego śmierci rozwija się we francuskim świecie sztuki, niezwykle dynamicznie. Rilke doskonale zna także historie o literackich fascynacjach Cézanne’a i jego żywe reakcje na dzieje niektórych powieściowych bohaterów-malarzy.

W XIX wieku mitologię artysty tworzyli przede wszystkim sami artyści. Wtedy, gdy poprzez działania i gesty autokreacyjne budowali własną legendę, a także wtedy, gdy stawali się autorami fikcyjnych postaci i fabuł. Ówczesna literatura najchętniej przywoływała malarza w roli reprezentanta świata sztuki. We Francji w okresie między Rewolucją 1789 roku a I wojną światową powstało 35 powieści i nowel z malarzem jako głównym bohaterem; jeśli do tego dodać liczne dramaty, libretta operowe i operetkowe, to można zgromadzić pokaźny zasób opowieści o artyście. Nathalie Heinich uważa, że szczególnie istotną rolę odegrały trzy pokolenia pisarzy francuskich podejmujących temat artysty-malarza; w powstałym wówczas kanonie wyjątkowe miejsce zajmowały powieści Balzaca i Zoli[4]. *Nieznane arcydzieło* (1831) Balzaca, podobnie jak *Dzieło* (1886) Zoli pełniły funkcję magicznych luster, w których przeglądali się kolejni wielcy artyści, nawet ci z odległej, wydawałoby się, przyszłości. Pablo Picasso był gorącym wielbicielem *Nieznanego arcydzieła*, które do tego stopnia rozbudziło jego wyobraźnię, że wykonał cykl ilustracji do tej powieści. Marszand Ambroise Vollard nie tylko zachęcał go do tego przedsięwzięcia, ale zorganizował osobną wystawę tych rysunków. Do legendy paryskiej bohemy przeszedł też fakt, że Picasso miał pracownię (w której powstała m.in. *Guernica*) dokładnie w tym samym domu przy Grands-Augustins 7, w którym zamieszkiwał malarz Frenhofer, najbardziej intrygująca postać powieści Balzaca[5].

Równie wnikliwym czytelnikiem Balzaca był Paul Cézanne. Emil Bernard wspominał, iż pewnego wieczoru, gdy napomknął mu o *Nieznanym arcydziele*, malarz „wstał od stołu, stanął przede mną i uderzając w swoją pierś palcem wskazującym, mianował się – bez słowa, tylko tym powtarzanym gestem – głównym bohaterem tej historii. Był tak poruszony, że z jego oczu popłynęły łzy”[6].

Jeszcze bardziej emocjonalny był stosunek Cézanne’a do powieści Zoli. Wynikał on zapewne z tego, że obydwu artystów, Zolę i Cézanne’a, łączyła wieloletnia przyjaźń. Malarz odczytał *Dzieło* jako powieść z kluczem. Jego oburzenie wywołała postać artysty borykającego się z niemocą twórczą i popełniającego w końcu samobójstwo, którą uznał za swój zakamuflowany portret.

Rilke przywołuje w listach obydwie anegdoty o Cézannie i jego reakcji wobec powieściowych bohaterów. I dostrzega w tym sposobie odbioru znamienne sprzeczność: z jednej strony ujawnia on dramatyczną potrzebę wsłuchiwania się w opowieści o innych artystach i odkrywanie w nich własnych cierpień i namiętności, a z drugiej strony wykonuje gesty brutalnego odrzucenia Innego, zbyteczność analogii i wzorców. Tę samą pulsującą sprzeczność pragnień przeżywa również Rilke: pragnie wiedzieć, jak dojrzeć się do aktu twórczego i śledzi ten proces u Cézanne’a, van Gogha, Rodina, Picassa, ale chwilę później zapewnia, że tylko pełna koncentracja na sobie może przynieść upragniony efekt, czyli dzieło. Rilke opowiadając o Cezannie, ma świadomość, że tworzy opowieść autobiograficzną; list do żony z 9 października 1907 roku kończy uwagą:

To wszystko chciałem Ci opowiedzieć; wiąże się to z wieloma rzeczami wokół nas i z nami samymi w setkach miejsc. [...] Bądź zdrowa... jutro znów będę mówił o sobie. Ale ty wiesz na pewno, jak bardzo i dziś już to zrobiłem... [LR, s. 271].

To oczywiste, że pisze o sobie, stale i bez przerwy, a wprowadzanie w krąg własnego świata innych artystów jest koniecznym zabiegiem autoanalizy. Towarzyszy mu jednak stale krytyczna refleksja dotycząca niedobrej ciekawości skierowanej wobec innych: „W gruncie rzeczy nic nas to nie obchodzi, w jaki sposób ktoś rośnie, jeśli tylko rośnie i jeśli my zbliżamy się do poznania prawa naszego wzrostu...” [LR, s. 238]. Dewizą staje się: „Pracować nie troszcząc się o nikogo i stać się silnym” [LR, s. 270]. A jednak zagadka bycia twórcą będzie zawsze fascynowała Rilkego; świadczy o tym wszystko co napisał o konkretnych artystach w swoich monografiach o Rodinie, niemieckich pejzażystach (*Worpswede* 1903), w listach i dziennikach. Mówi o tym dyskurs symboliczny jego poezji i prozy przywołujący na wiele sposobów problematykę procesu twórczego. Dowodzi tego także wspomnienie Witolda Hulewicza o dwudniowym spotkaniu z Rilkiem wypełnionym rozmowami o żyjących i nieżyjących pisarzach oraz malarzach. W przedmowie do *Worpswede* pada definicja artysty i sztuki, w której kluczową rolę odgrywa zagadkowość: „rzeczą artysty jest kochać zagadkę” – nie rozwiązywać jej, bo to należy do mędrców. Artysta pozostaje dla artysty najbardziej fascynującą zagadką; autor *Godzinek* wiedział dobrze, że szczególnie w tym przypadku „obowiązuje pewna powściągliwość, którą należy mieć zawsze na uwadze, gdy ktoś próbuje w sposób prawdomówny prześledzić życie innego człowieka: nieraz przystaniemy przed Nieznanym”[7].

Korespondencja Rilkego dotycząca Cézanne'a jest opowieścią o spotkaniu realizującym się w trzech sekwencjach. Po pierwsze, jest to lektura życia artysty właśnie zamieniającego się w pośmiertną legendę. Po drugie, to kontemplacja dzieł, długie godziny spędzone na wpatrywaniu się w obrazy (oryginały bądź reprodukcje) w oczekiwaniu na „właściwe spojrzenie” [RC, s. 41]; wymaga ona czasu, przewyciężenia w sobie pierwszej reakcji „zdziwienia i konsternacji” [RC, s. 41]. I po trzecie, dokonywanie prób słownej transpozycji doświadczenia estetycznego. Pojawia się tu wariant fabularny opowieści o okolicznościach owych spotkań z obrazami, podróżach odbytych w celu ich zobaczenia czy zdarzeniach towarzyszących oglądaniu obrazu. Kluczowe jednak dla przekładu doświadczenia estetycznego w narrację staje się poszukiwanie słowa trafiającego w sedno fenomenu dzieła, słowa zawsze „niewystarczającego” [RC, s. 63].

W opisach obrazów nawet najbardziej techniczne uwagi o formie przedstawienia zmierzają do konstatacji dotyczących procesu twórczego. Doświadczenie rzeczywistości, czyli „obecności” obrazu, przenika myśl o akcie tworzenia[8]. Cézanne „robił tylko to, co wiedział, nic innego” – powiada Mathilde Vollmoeller zwiedzająca Salon Jesienny wraz Rilke. Przypatrując się jabłku na obrazie Cézanne'a, wymieniają opinie:

„Tutaj – powiedziała, wskazując na pewne miejsce – to wiedział i tutaj właśnie to mówi (fragment jabłka); obok jest pusto, bo tego jeszcze nie wiedział. [...]” „Ależ on musiał mieć czyste sumienie” – stwierdziłem. „O tak, był szczęśliwy, gdzieś tam w głębi...” [LR, s. 275].

Dla tej pary przenikliwych obserwatorów barwna plama na obrazie Cézanne'a była tożsama z ciężarem gestu moralnego artysty, który tę farbę położył.

Prof. Magdalena Popiel

Fragment książki *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, która ukazała się nakładem wydawnictwa Universitas. Publikujemy za uprzejmą zgodą wydawcy.

Przypisy:

[1] G. Steiner, *Obecność*, w: tegoż, *Rzeczywiste obecności*, s. 114.

[2] R.M.Rilke, list do Witolda Hulewicza z 10 listopada 1925 ., za: R.M. Rilke, *Druga strona natury...*, s. 170-171.

[3] R.M.Rilke, *Cézanne*, s. 67 (kolejne cytaty przywołane w tekście według tego wydania: RC, nr strony)

[4] Nathalie Heinich określa ewolucję, jaka zaszła w dziewiętnastowiecznym micie artysty, jako przejście od paradygmatu profesjonalizmu do paradygmatu powołania; zob. *Być artystą. Rzecz o przekształceniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, przeł L. Mazur, Warszawa 2007, s. 43.

[5] Powieści Balzaca i filmowi Jacquesa Rivette'a poświęcił interesujące studium D. Czaja, *Zagadka arcydzieła. Balzac i Rivette*. Artykuł zawiera także obfitą bibliografię prac poświęconych związkom powieści Balzaca i malarstwa

(www.gnosis.art.p/e_gnpsis/punkt_widzenia/czaja_zagadka_ar-

cydziela_oi.htm) [data dostępu: 04.05.2017].

[6] Tamże

[7] R.M. Rilke, *Wprowadzenie do: Worpswede*, w; tegoż, *Testament*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1994, s.100-101.

[8] Jest to postępowanie typowe dla procedur hermeneutycznych ówczesnej krytyki literackiej i artystycznej. Znakomitym wprowadzeniem w tę tematykę pozostaje książka M. Głowińskiego *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.