

Remigiusz Forycki: Renoir, portrecista „Królowej Paryża”

Każda epoka wytwarza swoje maski. Nie po to, by ukrywać prawdę, lecz by ją uczynić znośną. Są jednak postacie, wobec których maska nie działa. Ich obecność jest zbyt zwarta, zbyt pełna, by dała się bez reszty przetworzyć w figurę. Pozostaje granica – cienka, ale nieprzekraczalna – między sztuką a życiem – pisze Remigiusz Forycki w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Renoir. Między afirmacją a nowoczesnością”.

Belle époque kojarzy się z salonami, artystami i splendorem paryskiego życia. Rzadziej myśli się o granicach, które sztuka musiała wówczas uznać, aby nie zdradzić samej siebie. Spotkanie Misi Sert z Augustem Renoirem odsłania właśnie taki moment graniczny: między portretem a obecnością, między widzialnością a powściągliwością. Nie jest to historia modelki i malarza, lecz relacja dwojga artystów, którzy rozpoznali w sobie miarę, a nie tylko piękno.

Obecność, która stawia opór

Zapiski Misi Sert (zarówno w Polsce jak i Francji) istnieją – i zarazem jakby ich nie było. *Misia par Misia Sert*[1] to książka obecna w archiwach, w przypisach, w pamięci kilku czytelników uprzywilejowanych, lecz nie w obiegu żywym, nie w rozmowie, nie w pejzażu kulturowym, który tak chętnie powraca we wspomnieniach

belle époque. Ta nieobecność nie wynika jednak ani z zapomnienia, ani z braku znaczenia. Przeciwnie – im ważniejsza była ranga Misi, tym trudniej było jej autobiografii znaleźć miejsce.

To nie jest przypadek odosobniony. Historia kultury zna takie postacie, których życie nie domaga się opowieści, a których obecność nie daje się łatwo przełożyć na narrację[2]. W ich przypadku biografia – zamiast wyjaśniać – redukuje; zamiast odsłaniać – maskuje. Intymistka Misi Sert należy właśnie do tej kategorii tekstów opornych: nie dlatego, że są skandaliczne, lecz dlatego, że wymykają się porządkowi, w którym sens rodzi się z następstwa zdarzeń.

Czytając *Misia par Misi Sert*, trudno oprzeć się wrażeniu, że autorka nie próbuje „opowiedzieć swojego życia”. Nie buduje osi rozwoju, nie konstruuje dramatycznych punktów zwrotnych, nie wyjaśnia siebie poprzez doświadczenia. Zamiast tego zapisuje sytuacje, spotkania, napięcia – jakby jej istnienie było dane wcześniej niż jakakolwiek historia. Ten sposób mówienia o sobie stawia opór zarówno klasycznej biografii, jak i nowoczesnej autobiografii opartej na introspekcji.

Przeczytaj również: Czy Stéphane Mallarmé chciał, by Auguste Renoir wyprowadził go z piekieł?

Właśnie dlatego wokół Misi narosło tak wiele narracji zastępczych. Biografowie, historycy sztuki, kronikarze salonów próbowali „dopowiedzieć” to, czego ona sama nie chciała – lub nie musiała – dopowiadać. Porządkowali fakty, hierarchizowali relacje, przypisywali role. Jednak im bardziej starali się ją umiejscowić, tym wyraźniej

wymykała się ramom opowieści. Nie stanowiła bowiem figury do opisanego, lecz była punktem odniesienia; nie postacią w historii, lecz miarą świata, który przez nią przechodził.

Ten opór wobec płynnej, wygłaskanej narracji tłumaczy, dlaczego portret bywa w jej przypadku bardziej wymowny niż biografia. Wizerunek na obrazie nie opowiada, ale rozpoznaje; nie rozwija w czasie a zatrzymuje; nie potrzebuje uzasadnienia, bo operuje obecnością. I właśnie dlatego malarskie spojrzenie potrafiło uchwycić to, czego literatura, nawet najbardziej wrażliwa, nie była w stanie zapisać bez zniekształcenia.

Od tego punktu należy zacząć. Nie od anegdoty, nie od salonu, nie od skandalu, lecz od pytania o formę istnienia, która nie chce stać się opowieścią. Dopiero wtedy można zrozumieć, dlaczego autobiografia Misi Sert pozostaje nieobecna – i dlaczego jej prawda objawia się gdzie indziej.

Są postacie, które nie domagają się opisu, lecz stawiają opór wszelkiej próbie przedstawienia. Ich obecność nie prowokuje narracji, nie rodzi anegdoty, nie daje się łatwo przetworzyć w figurę. Nie dlatego, że są tajemnicze, lecz dlatego, że są zbyt spójne, by mogły zostać rozłożone na cechy, role i epizody. Wobec takich istnień sztuka musi zachować ostrożność. Każde zbliżenie grozi uproszczeniem, każda próba uchwycenia – nadużyciem. Nie chodzi tu o brak dostępu, lecz o nadmiar rzeczywistości, który wymyka się formie.

Spotkanie i pozowanie

Spotkanie Misi z Renoirem nie miało w sobie nic z relacji artysta–model. Nie było kontraktu, nie było roli do odegrania, nie było też tej szczególnej asymetrii, która zwykle towarzyszy aktowi pozowania. Było natomiast długotrwałe współbycie – godziny spędzone w milczeniu, w napięciu spojrzenia i obecności.

Misia nie była dla niego „modelem” w zwykłym sensie tego słowa. Nie ofiarowała się spojrzeniu, nie grała ciałem, nie przyjmowała pozy, która ułatwiłaby pracę. Przeciwnie: stawiała opór. Ukrywała dekolt, zachowywała dystans, nie pozwalała się całkowicie odsłonić. Dla kogoś, kto szukał jedynie powierzchni do przedstawienia, byłoby to przeszkodą. Dla malarza – było to wyzwanie zasadnicze. Renoir nie próbował tego oporu przełamać.

Przybywał z prowincji już stary, schorowany, unieruchomiony na wózku, zmagający się z własnym ciałem. Malowanie było dla niego wysiłkiem fizycznym, niemal heroicznym. Pędzle przywiązywano mu do rąk, a mimo to nie rezygnował z pracy. Misia siadała przed nim nie jako obiekt, lecz jako partnerka spotkania.

To, co powstawało na tych seansach, nie było portretem w klasycznym sensie. Było próbą dotknięcia formy obecności, a nie jej zewnętrznego wizerunku. Dlatego też napięcie tej relacji nie przebiegało między widzeniem a odsłanianiem, lecz między pięknem a jego granicą.

Najbardziej intymny moment tej relacji nie ma nic wspólnego ani z anegdotą, ani ze skandalem. Rozgrywa się w półcieniu improwizowanej pracowni, w powtarzalności pozowania, w drobnym napięciu, które nie prowadzi do konfliktu, lecz pozostaje nierozstrzygnięte. Chodzi o piękno – a właściwie o dwie różne jego definicje.

Spór o piękno i żal

Dla malarza piękno było sprawą widzialności. Ciało, światło, materia – wszystko, co mogło zostać uchwycone przez spojrzenie i przetworzone w kolor. Prośba, by odsłonić więcej, nie była gestem natarczywości ani prowokacji – była wyrazem estetycznej konsekwencji: chęci dotarcia do pełni formy, do tego, co w obrazie powinno zostać domknięte. Piękno nie istniało tu jako idea, lecz jako fakt widzenia.

Tymczasem odmowa nie wynikała z pruderyjności ani z kokieterii – była raczej znakiem innego rozumienia piękna – takiego, które nie polega na odsłonięciu, lecz na zachowaniu granicy. Dla niej piękno nie było tym, co się pokazuje, lecz tym, co trwa. Tym, co nie potrzebuje potwierdzenia spojrzeniem, aby zachować swoją wartość. W tym sensie opór nie był sprzeciwem wobec artysty, lecz wobec samej idei pełnej widzialności.

Publikacje „Teologii Politycznej Co Tydzień” są możliwe dzięki hojności Darczyńców. Dziękujemy za każde wsparcie. Zbiórka na 2026 rok trwa.

Dopiero po latach pojawia się żal, ale jest to żal szczególnego rodzaju. Nie dotyczy moralności, obyczaju ani relacji osobistej; jest żalem estetycznym – świadomością, że nie rozumiało się w pełni pojęcia piękna, którym kierował się artysta. Żalem kogoś, kto zbyt późno pojął, że odsłonięcie nie musi oznaczać utraty, a widzialność nie jest równoznaczna z uprzedmiotowieniem.

Ten żal nie zmienia przeszłości, ale nadaje jej sens. Odsłania różnicę, która nie została przewyżczona – i nie mogła zostać przewyżczona – w chwili pozowania. Właśnie dlatego pozostaje tak czysty. Nie domaga się naprawy, nie szuka usprawiedliwienia. Jest spokojnym uznaniem granicy między dwoma pojęciami piękna, które spotkały się na chwilę, lecz nie złąły się w jedno.

To napięcie tłumaczy, dlaczego portrety te nie są zapisem kompromisu. Nie ma w nich ani pełnego odsłonięcia, ani całkowitego dystansu. Jest raczej zgoda na niepełność – na formę, która pozostaje zamknięta, a przez to intensywna. W tym sensie żal nie osłabia obrazu. Przeciwnie: potwierdza jego konieczność.

Renoir w roku 1871

Podczas Komuny Paryskiej w 1871 r., Renoir nie angażował się politycznie po stronie rewolucjonistów, lecz przeżył dramatyczny incydent, który niemal kosztował go życie. Kluczowym faktem było aresztowanie nad Sekwaną – w kwietniu 1871 roku, gdy artysta malował brzegi Sekwany, został zatrzymany przez Gwardię Narodową.

Uznano go za szpiega rządu Wersalu, który rzekomo szkicował umocnienia obronne rzeki. Najpierw tłum domagał się utopienia malarza w rzece, ale doprowadzono go w końcu przed pluton egzekucyjny. Tu został rozpoznany i ocalony przez Raoula Rigault, wysokiego urzędnika (prokuratora) Komuny. Kilka lat wcześniej Renoir pomógł Rigaultowi, gdy ten ukrywał się przed policją Napoleona III w lesie Fontainebleau.

Renoir odnosił się do komunardów (federatów) z dystansem, uważając ich za „fanatyków”, a sam obawiał się jedynie bycia posądzonym o sprzyjanie rewolucji. W przeciwieństwie do Gustave’a Courbeta, który aktywnie uczestniczył w Komunie, Renoir starał się zachować neutralność.

Świadczenia dotyczące obsesyjnego nawiązywania Renoira do wydarzeń z 1871 roku podczas portretowania Misi Sert pochodzą niemal wyłącznie z jej zapisków, gdzie wspomina że podczas licznych sesji pozowania (Renoir namalował ją co najmniej siedem razy), artysta, będąc już w podeszłym wieku i cierpiąc na silny reumatyzm, nieustannie wracał myślami do okresu Komuny Paryskiej i relacji ze scen rzezi.

Według jej świadectwa, portrecista miał obsesję na punkcie kontrastu między jej „perłową skórą” a obrazami krwi na bruku Paryża, które widział w roku 1871. Twierdziła też, że malarz widział w kolorach jej ciała te same odcienie, które zapamiętał z „krwawego tygodnia”, a traumatyczne obrazy/wizje tworzyło osobliwy, makabryczny kontekst dla jego skądinąd pogodnych i zmysłowych płócien.

Zamiast barykad czy egzekucji (które uwiecznił np. Édouard Manet na litografii *Barykada*), Renoir w czasie Komuny malował tematy całkowicie oderwane od wojny domowej: *Madame Édouard Bernier* (1871) – klasyczny, mieszczański portret olejny czy *Pejzaże nad Sekwaną*[3].

Maska i jej granica

Każda epoka wytwarza swoje maski. Nie po to, by ukrywać prawdę, lecz by ją uczynić znośną: dla spojrzenia, dla wyobraźni, dla sztuki. Maska nie jest zaprzeczeniem formy, lecz jej warunkiem. Dzięki niej piękno może krążyć – między ciałem a obrazem, między obecnością a przedstawieniem.

Są jednak postacie, wobec których maska nie działa. Nie dlatego, że ją odrzucają, lecz dlatego, że nie pozwalają jej sobie narzucić. Ich obecność jest zbyt zwarta, zbyt pełna, by dała się bez reszty przetworzyć w figurę. Nie są ani „nagie”, ani „przebrane” – są po prostu sobą, w sensie najbardziej wymagającym. W takim przypadku maska nie rozdziera się spektakularnie. Raczej traci rację bytu. Nie ma już czego zakrywać ani co odsłaniać. Pozostaje granica – cienka, ale nieprzekraczalna – między sztuką a życiem.

Dla artysty ta granica bywa doświadczeniem bolesnym. Oznacza bowiem, że nie wszystko, co widzialne, może zostać zobrazowane, i że nie każda intensywna obecność nadaje się do przekształcenia w dzieło.

Czasem najwyższą formą wierności jest rezygnacja: zgoda na to, by nie zawłaszczać, nie upraszczać, nie dopowiadać.

W tym sensie maska ujawnia swój paradoks. Jest niezbędna tam, gdzie forma musi zostać ustalona, utrwalona, opowiedziana. Ale tam, gdzie forma już istnieje, gdzie objawia się jako spójność życia, gestu, tonu, spojrzenia – maska staje się nadużyciem. Przestaje chronić piękno, zaczyna je deformować.

Granica maski nie przebiega więc między prawdą a fałszem, lecz między przedstawialnym a nieprzedstawialnym. Między tym, co może wejść do obrazu lub narracji, a tym, co pozostaje obecnością – nie do „sfikcjonalizowania” bez straty.

Sztuka rozpoznaje tę granicę instynktownie. Czasem milknie. Czasem cofa się o krok. A czasem – jak w przypadku największych artystów – potrafi uczynić z tej granicy samą zasadę swojej uczciwości. „Królowa Paryża” nie mogła wejść do powieści inaczej niż przez maskę – i ta maska nie mogła być jej własny przebraniem.

Proust i maska królowej

Dla pisarza maska nie jest narzędziem ukrycia, lecz warunkiem zapisu. Pozwala zachować dystans konieczny, by intensywność świata nie zniszczyła formy powieści. Maską literacką nie zasłania osoby – zastępuje ją figurą, dzięki której doświadczenie może zostać rozciągnięte w czasie, rozpisane na relacje, poddane ironii i pamięci.

Problem pojawia się wtedy, gdy napotkana obecność nie domaga się figury. Gdy nie wytwarza braków, które można by wypełnić narracją. Gdy nie daje się rozłożyć na cechy, role, epizody. W takim przypadku maska nie tylko traci skuteczność – staje się nadużyciem.

Misia należała właśnie do tej kategorii istnienia. Nie dlatego, że była „zbyt wielka”, lecz dlatego, że była zbyt spójna. Jej obecność nie potrzebowała stylizacji ani autoinscenizacji. Nie była obrazem samej siebie, nie była dandysowską figurą, nie była rolą do odegrania. Była formą spełnioną – i dlatego oporną wobec literackiego przetworzenia.

Pisarz, który buduje swoje dzieło z dystansu, z pamięci, z podszeptów cudzych spojrzeń, nie znajduje tu punktu zaczepienia. Nie ma „dręczącego szczegółiku”, który można by rozwinąć. Nie ma peryferii, z których rodzi się opowieść. Nie ma nawet ironicznej szczeliny, przez którą można by wprowadzić maskę bez zniekształcenia sensu.

Pozostaje więc jedyne wyjście: rozszczepienie. To, co nie może wejść do powieści jako osoba, rozprasza się w kilku figurach; to, co nie daje się nazwać wprost, powraca jako ton świata, jako zasada relacji, jako miara smaku i fałszu. Maska nie jest tu kłamstwem – jest formą lojalności wobec rzeczywistości, której nie wolno naruszyć.

Przeczytaj również: Parasolki, parasolki... Z dziejów rekwizytu w malarstwie impresjonistów

W tym sensie milczenie wobec Królowej Paryża nie jest porażką literatury. Jest jej najwyższą uczciwością. Literatura rozpoznaje granicę, przy której musi się cofnąć – i czyni z tego cofnięcia zasadę swojego działania. Literatura zna doskonale potrzebę maski. Bez niej nie ma dystansu, nie ma czasu, nie ma narracji. Maski literacka pozwala przekształcić intensywność życia w strukturę świata przedstawionego, rozłożyć obecność na role, relacje i głosy.

Misia Sert była jedną z kluczowych inspiracji dla Marcela Prousta, który sportretował ją w swoim monumentalnym cyklu „W poszukiwaniu straconego czasu”. Nazywając Misię „monumentem historii”, wykorzystał cechy jej złożonej osobowości do stworzenia dwóch różnych bohaterek: Madame Verdurin – ambitną i despotyczną gospodyni salonu artystycznego, która otaczała się „wtajemniczonymi” artystami, podobnie jak Misia, która w „realu” gromadziła wokół siebie wybitnych twórców epoki i Księżna Jurbielef (Princesse Yourbeletieff) – postać olśniewającą i tajemniczą, będącą protektorką baletów rosyjskich, co bezpośrednio nawiązywało do roli Misi jako mecenaski wspierającej „Balety rosyjskie” Siergieja Diagilewa.

Królowa Paryża należała do tej kategorii istnienia. Nie była figurą do udoskonalenia w fikcji, lecz zasadą obecności. Dlatego nie mogła wejść do powieści inaczej niż przez rozszczepienie: jako ton świata, jako miara smaku, jako niewidoczny punkt odniesienia. Nie jako postać. To milczenie wobec niej nie było słabością literatury. Było jej najwyższą uczciwością.

Konkluzja

Ciało dla Renoira staje się celebracją życia, nawet jeśli odbywa się to wbrew pierwotnej woli modelki. Można to odczytać na trzech poziomach.

Po pierwsze, akt jako „Natura”, a nie „Erotyka” ; dla Renoira biust czy ciało modelki nie miały charakteru pornograficznego ani prowokacyjnego (jak u Picassa). On traktował ciało kobiety jak owoc, kwiat lub krajobraz. Gdy Misia Sert w końcu uległa i pozwoliła mu na odważniejszy dekolt, Renoir nie widział w tym skandalu, lecz „formę i światło”. To „dorzucenie” obfitości było dla niego aktem hołdu dla płodności i natury, co stało w całkowitej opozycji do kanciastych, „drewnianych” prostytutek Picassa[4], które miały budzić niepokój.

Po drugie, malarskie panowanie nad modelką – Renoir, mimo ogromnego szacunku do Misi, był malarskim despotą. Jego „dorzucenie” owocu zakazanego (obfitości kształtów) to dowód na to, że dla niego obraz był ważniejszy niż osoba.



Picasso, *Portret Renoira*, 1919

Podobnie jak w przypadku traumy z 1871 roku, o której Renoir opowiadał podczas malowania, przetwarzał ją w rzeczywistość. Jeśli uważał, że kompozycja wymaga „perłowości” i objętości, malował ją, ignorując konwenanse towarzyskie Misi.

Po trzecie, piękno jako tarcza przed rzezią – tu trzeba raz jeszcze wrócić do wątku Komuny: można postawić hipotezę, że ta niemal nienaturalna obfitość i świetlistość ciał u późnego Renoira była jego reakcją obronną na rzeź, którą widział. Picasso w *Pannach z Awinionu* (1907) rozbija świat na kawałki, pokazując jego brutalność. Renoir, im bardziej cierpiał (reumatyzm) i im więcej wspominał krew na bruku, tym bardziej „puchły” i jaśniały jego postacie. Obfity biust Misi to triumf życia nad śmiercią i rozkładem, który widział w 1871 roku. Misia Sert zrozumiała to poniewczasie – pojęła, że Renoir nie „rozbierał jej” wzrokiem lubieżnika, ale próbował włączyć ją w swój wieczny, słoneczny ogród, w którym nie ma miejsca na ból i politykę.

Portret nie zawsze polega na utrwaleniu rysów. Czasem jego najuczciwszą formą jest rezygnacja z dopowiedzenia. Milczenie staje się wtedy znakiem miary – granicą, której nie wolno przekroczyć bez zdrady sensu. Miara ta nie jest dana z góry. Wyłania się w spotkaniu z obecnością, która stawia opór. Tam, gdzie obraz mógłby stać się nadużyciem, a narracja – zniekształceniem, sztuka wybiera powściągliwość.

W tym sensie największym osiągnięciem nie jest pełnia przedstawienia, lecz zgoda na nieprzedstawialność. Portret kończy się tam, gdzie zaczyna się odpowiedzialność wobec formy, która nie domaga się już interpretacji, lecz szacunku.



Renoir, *Misia Sert z psem na kolanach*, około 1906

Remigiusz Forycki

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[517]: „Renoir. Między afirmacją a nowoczesnością”**

Źródła:

Bachtin (Michaił), *Problemy literatury i estetyki*. Czytelnik, Warszawa 1982.

Bourrelier (Paul-Henri), *La Revue blanche: une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Fayard, Paris 2007.

Kossak (Ewa K.), *Misia z Godebskich*, Alfa, Warszawa 1994.

Laty (Dominique), *Misia Sert et Coco Chanel: une amitié, deux tragédies*, Odile Jacob, Paris 2009.

Misia. La vie de Misia Ser, Gold (Arthur), Fizdale (Robert), Gallimard, Paris 2021.

Misia, reine de Paris, Exposition au musée d’Orsay, Paris 2012.

Paryż: miasto sztuki i miłości w czasach Belle époque, PWN, Warszawa 2012.

Proust (Marcel), *Correspondance générale*, vol.6, Suzy Mante-Prouste et Paul Braach, Paris 1936 (zob. też Corr-Proust).

Rzewuski (Alex-Ceslas), *Le double tragédie de Misia Sert*, CERF, Paris 2006.

Rzewuski O.P. (Alex Ceslas), *À travers l'invisible cristal*, Plon, Paris 1976.

Sert (Misia), *Misia par Misia Sert*, NRF Gallimard, Paris 1952.

Przypisy:

[1] Zob. *Misia par Misia Sert* („Misia Sert. Moje wspomnienia”), NRF Gallimard, 1952 (egzemplarz nieosiągalny na rynku). Brak pełnego przekładu na język polski.

[2] Misia Sert należała do rzadkiej kategorii osób, które w antyku były określane mianem entelechii – bytów spełnionych od początku, których życie nie potrzebuje narracji, lecz rozpoznania. W pewnym sensie i w akceptacji bachtinowskiej stanowiła ona również postać entelechiczną: jej wartość istnienia była dana, publicznie oczywista i odporna na wszelkie ujęcia biograficzne.

[3] To właśnie podczas pracy nad jednym z pejzaży (prawdopodobnie w rejonie Chatou) został aresztowany przez komunistów, którzy wzięli jego sztalugę i pędzle za narzędzia szpiegowskie.

[4] Renoir, który w późnych latach życia szukał powrotu do klasycznej struktury i formy, z dystansem i niezrozumieniem patrzył na kubistyczne eksperymenty Picassa. Podczas gdy Picasso dekonstruował formę, Renoir dążył do jej uwypuklenia. W 1919 roku, niedługo przed śmiercią Renoira, Picasso wykonał szkic *Portrait de Pierre Auguste Renoir* (rysunek węglowy na papierze), przedstawiający starszego artystę, uchwyconego jako schorowany, ale wciąż pracujący twórca, z wyraźnie zniekształconymi przez reumatoidalne zapalenie stawów dłońmi.