

Lorenzo Renzi

Od sztuki do życia i z powrotem. Wizyta Prousta w Jeu de Paume¹

Epizod śmierci Bergotte'a, który włącza do swojej powieści Marcel Proust, ma dwa źródła: jedno literackie, drugie rzeczywiste i autobiograficzne.

Na źródło literackie wskazane przez Jeana-Yves'a Tadiégo² składa się jeden nieopublikowany i niedatowany zapis, w którym Proust wyobraża sobie, że widzi starego Johna Ruskina (angielskiego myśliciela i historyka sztuki, uwielbianego przez Prousta i przez niego tłumaczonego) w sali amsterdamskiego muzeum, do którego przybył, by ostatni raz zobaczyć swojego Rembrandta (Tadié zauważa, że tak naprawdę Ruskin pod koniec życia już nie

- 1 [Szkie ten jest drugim rozdziałem z książki *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione* (1999). Dziękuję Autorowi, Profesorowi Renziemu, oraz bolońskiemu wydawnictwu il Mulino za wyrażenie zgody na publikację – przyp. tłum.].
- 2 Strona ta znajduje się w *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles* [Proust 1971: 659-664, zwłaszcza 663-664]. Tadié sądzi, że nie jest ona datowana, ale może pochodzić z 1889 r., a zatem została napisana – jak przypuszcza w swojej rekonstrukcji narracyjnej Pietro Citati [1990: 319-320]. O podobieństwach między zapisem o Ruskinie i sceną śmierci Bergotte'a zob. Tadié 1971: 194.

opuszczał Anglii oraz, co ważniejsze, że Rembrandt nigdy mu się nie podobał):

[...] ze swoimi długimi białymi włosami, kręconymi, ale zwichrzonymi, i zgaszonym okiem, posuwał się starzec. Zdawało mi się, że rozpoznałem jego postać. Nagle ktoś obok mnie wypowiedział jego nazwisko, które, wkroczywszy już do nieśmiertelności, zdawało się wychodzić z zaświatów: Ruskin. Mimo że były to jego ostatnie dni, opuścił Anglię, by zobaczyć te rembrandty, które już jako dwudziestolatek uznawał za coś fundamentalnego i które nie były dla niego, u schyłku jego życia, mniej istotną rzeczywistością. Chodził przed tymi płótnami, oglądał je tak, jakby ich nie widział, a wszystkie jego gesty, za sprawą osłabienia spowodowanego starością, odnosiły się do jednej z tych niezliczonych potrzeb fizycznych – konieczność utrzymania swojej laski, problemów z kaszlem, z odwracaniem głowy – które owijały starca, dziecka, chorego, jak mumię.

Zapis ten odżyje z jednej strony w portrecie osiemdziesięcioletniego księcia Guermantes z ostatniej strony *Czasu odnalezionego* („skoro tylko podniósł się z miejsca i chciał powstać, zachwiał się na dygoczących nogach, niczym sędziwy arcybiskup mający na sobie jedyny przedmiot materialny – metalowy krzyż, arcybiskup, ku któremu cisną się młodzi i jurni klerycy, i jął podążać, drząc jak liść, na trudny do zdobycia szczyt osiemdziesięciu trzech lat” [Proust 1992d: 360] – z tym, co następuje po tym fragmencie i co ma większe znaczenie: podnosić się na żywych szczudłach upływającego czasu³), z drugiej – właśnie w epizodzie śmierci Bergotte’a.

Stary Bergotte przed śmiercią chciał raz jeszcze zobaczyć arcydzieła sztuki holenderskiej, dokładnie tak, jak Ruskin z nieopu-

3 [Autor czyni tu aluzję do fragmentu *Czasu odnalezionego*: „[...] jak gdyby ludzie chodzili na żywych szczudłach wciąż rosnących, wyższych aniżeli dzwonnice, szczudłach, które na koniec czynią ich krok mozolnym i niebezpiecznym, szczudłach, skąd raptem spadają” (Proust 1992d: 360) – przyp. tłum.].

blikowanego fragmentu. Jednak epizod z Ruskinem jest niższej próby aniżeli ten z Bergotte'ëm, ponieważ nie niesie z sobą dramatycznego ładunku: inaczej niż w przypadku Bergotte'a, Ruskin nie umiera (co, rzecz jasna, pogwałciłoby prawdę historyczną) przed jednym z ukochanych arcydzieł holenderskich.

Nie wydarza się to również w epizodzie autobiograficznym z maja 1921 r., któremu przyjrzymy się za chwilę – także Proust przeżył wizytę w Jeu de Paume i był na wystawie Vermeera. Najważniejsze jest oczywiście to, że nie mamy dłużej do czynienia z literaturą, lecz z życiem. Ale teraz, kiedy znamy ten zapis o Ruskinie i Rembrandcie, jak tu nie spostrzec, że życie naśladuje literaturę? Jeśli, jak sądzę, notatka o Ruskinie, mimo iż niedatowana, musiała powstać jeszcze przed wyprawą Prousta do Jeu de Paume i stronami o śmierci Bergotte'a, napisanymi zaraz po tej wizycie, to Proust, idąc do Jeu de Paume, by zobaczyć Vermeera, będzie jednak powtarzał to, co kazał robić Ruskinowi w swoim wcześniejszym wyobrażeniu.

* * *

Ale przyjrzymy się raz jeszcze wizycie Prousta w Jeu de Paume⁴, mimo iż to prawdziwe wydarzenie jest w dużym stopniu znane wielbicielom Prousta. Między 18 a 21 maja 1921 r. chory Proust napisał bilecik do swojego przyjaciela Jeana-Louisa Vaudoiera, pisarza i krytyka sztuki, prosząc go o towarzyszenie mu w wyprawie do Jeu de Paume, by zobaczyć wystawę obrazów pochodzących z holenderskich muzeów, a wśród nich właśnie *Widok Delft*⁵.

- 4 Podstawowym źródłem jest, wraz z innymi listami cytowanymi później, niedatowany (ale pochodzący z 1922 r.) list Prousta do Vaudoiera, opublikowany w *Correspondance* (t. 21) [Proust 1993: 291-292 (list nr 209)]; list był wcześniej opracowany w *Correspondance générale de Proust* (t. 4) [Proust 1936: 36, 82, 86, 87, 90]. Innym bezpośrednim świadectwem jest relacja z *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Gorges Belmont* [Albaret 1973: 329, 404, również 337-338, 398, 433]. Na temat tego epizodu zob. także Painter 1972.
- 5 Jean-Louis Vaudoier (1883-1963), zakochany w Italii i w sztuce włoskiej (po raz pierwszy był we Włoszech – w miejscowości Vicenza – w czasie I wojny światowej), jest autorem licznych esejów nie tylko o sztuce włoskiej, ale także francuskiej i holenderskiej. Był kustoszem w Musée Carnavalet w Paryżu,

Na tę okazję Vaudoyer napisał artykuł zatytułowany *Le mystérieux Vermeer*, który ukazał się w trzech częściach w paryskim piśmie „L'Opinion”⁶. Jak widać, mamy tu do czynienia z osobistą realizacją w prawdziwym życiu epizodu z Ruskinem, i jest to zarazem, powtórzmy, przygotowanie materiału do fragmentu dotyczącego śmierci Bergotte’a z *W poszukiwaniu straconego czasu* – od literatury do życia i z powrotem. W rzeczywistym epizodzie jest wszystko, wszystko zostało w nim skoncentrowane: materiał do sceny śmierci Bergotte’a – artykuł z gazety, który wzbudził zainteresowanie pisarza – wizyta na wystawie, wybór *Widoku Delft*. Słowa, którymi Bergotte jednocześnie daje wyraz swojej admiracji dla Vermeera i ubolewaniu, że nie potrafił mu dorównać we własnym pisarstwie („Tak powinienem był pisać [...]. Moje ostatnie książki są za suche; trzeba było je pociągnąć kilka razy farbą, uczynić każde zdanie cennym samo w sobie, jak ten fragment żółtej ściany” [Proust 1992c: 169]), są bliskie słowom, które Proust wyznał swojej gospodyni Céleste wieczorem, po wizycie:

Ach, Céleste, nie wyobraża sobie Pani szczegółowości, wyrafinowania! Najdrobniejsze ziarnko piasku! tu delikatne dotknięcie różem, tam zielenią ... Tak należy pracować! Powinienem poprawiać, poprawiać, dodawać ziarnka piasku ...⁷ [Albaret 1973: 329]

Nawet drobny szczegół, należący do niskiego rejestru tego epizodu, ma swoje źródło w korespondencji Prousta. Odczuwając nasilające się zawroty głowy, Bergotte nie tylko rozmyśla nad nie-

administratorem w Comédie-Française, członkiem Akademii Francuskiej [zob. Rouman-Béliér 1959: 153-154]. W czasie wizyty w Jeu de Paume, na którą udał się z Proustem, Vaudoyer miał trzydzieści dziewięć lat.

6 Artykuły Vaudoyera ukazały się pod wspólnym tytułem *Vermeer de Delft* 30 kwietnia oraz 7 i 14 maja 1921 r. w „L'Opinion” [zob. Vaudoyer 1921]. Esej został przedrukowany w dodatku do książki *L'Ambition de Vermeer* [Arasse 1993].

7 Nie należy wykluczyć wpływu lektury *W poszukiwaniu straconego czasu* na świadectwo Céleste, która nie oddawałaby zatem w sposób bezpośredni tego epizodu, tak jak się on wydarzył. Z relacji Céleste wynika, że Proust nie mówił o kawalku muru, i to mogłoby potwierdzać naszą hipotezę, że Proust zmienił nieco swój zamysł po tym, jak szczegółowo przeanalizował różne detale obrazu.

wystarczalnością swojej sztuki w konfrontacji z tą Vermeerowską, ale również myśli: „Nie mam przecież ochoty [...] figurować na tej wystawie w wieczornej rubryce wypadków (francuskie *le fait divers*)” [Proust 1992b: 169]. Dokładnie te słowa Proust skierował do hrabiego Etienne’a de Beaumonta, który zachęcał go do zwiedzenia wystawy Ingresa przy rue de la Ville-l’Évêque:

Nie miałby Pan, jak przypuszczam, żadnej przyjemności z mojego towarzystwa, a to z powodu ataku, nagłej śmierci etc., będącego zdarzeniem z „rubryki wypadków” („*fait divers*”) na Pańskiej wystawie. [Proust 1992a: list nr 135]

Generalnie za postacią Bergotte’a kryje się, jak pamiętamy, pisarz Anatole France. Ale w tym przypadku jest jasne (i byłoby takie także bez konieczności tych pomocy dokumentarnych), że Bergotte przedstawia samego Prousta. Nie jest to wyjątkowy przypadek. O tego rodzaju quasi-prawie można by mówić w przypadku każdego dzieła literackiego w pewnym stopniu przepracowanego, które poddaje się takiemu rodzajowi spostrzeżenia – tu odniesienia autobiograficzne nie skupiają się wyłącznie w jednej postaci, lecz są rozproszone wśród wielu bohaterów.

Wróćmy jednak do przerwane go wątku. Istnieją, to prawda, także różnice między przeżytym a przedstawionym wydarzeniem. Bergotte – inaczej niż Proust, który prosi Vaudoyera o towarzyszenie mu (początkowo myślał również o drugim towarzyszu, pisarzu Paulu Morandzie) – idzie na wystawę sam. Co więcej, Proust nie umiera w czasie tej wizyty, przed ukochanym obrazem, nawet jeśli rzeczywiście poczuł nagłą niedyspozycję [por. Painter 1972; Proust 1993: 290-291]. Jest jednak jasne, że poprzez śmierć Bergotte’a przed obrazem Vermeera Proust chciał przedstawić własną śmierć, taką, jakiej się lękał i jakiej być może pragnął... I znów sztuka oraz życie. Pierwszy biograf Prousta, Léon-Pierre Quint, w ten sposób opowiada o ostatnich godzinach życia pisarza:

Aż do ostatniej chwili zachował, pośród strasznych bólów, jasność umysłu. Ostatniej nocy dyktował swoje przeczucia związane z nadchodzącą śmiercią... Były one przeznaczone

do tego, by uzupełnić przepiękne strony poświęcone śmierci Bergotte'a...

Nie jest zresztą tak, że te zapiski istnieją ani, tym bardziej, że posłużyły do wprowadzenia poprawek na stronach poświęconych śmierci Bergotte'a. Stajemy tu wobec narodzin Proustowskiej hagiografii [zob. Pierre-Quint 1961: 76; Macchia 1997: 200]. W rzeczywistości po wizycie w Jeu de Paume Proust wraca do domu, spisuje epizod śmierci Bergotte'a i włącza go – nie bez prowokowania, jak zobaczymy, pewnych nieścisłości narracyjnych – do gotowego już tomu [zob. Proust 1989a: 1737].

Ale zróbmy kilka kroków w tył.

* * *

Uwielbienie, jakim Proust darzył *Widok Delft*, sięga roku 1902, kiedy pisarz, jeszcze jako młodzieniec, odwiedził Holandię w towarzystwie Bertranda Fénelona. 18 października odwiedził muzeum w Hadze i, jak napisał swojemu przyjacielowi Vaudoyerowi, tego dnia odkrył, który obraz jest „najpiękniejszym obrazem świata”.

Wiemy zatem, skąd bierze swój początek Proustowska fascynacja Vermeerem i *Widokiem Delft*. Ale w jaki sposób Proust wymyślił *petit pan de mur jaune*?

W artykule Vaudoyera nie ma ani słowa o słynnym kawałku muru.

Nie powinniśmy wierzyć, że epizod śmierci Bergotte'a oddaje we wszystkich detalach wizytę Prousta w Jeu de Paume. Gdybyśmy w to uwierzyli, od razu zostalibyśmy wprowadzeni w błąd. Proust korzysta, co wydaje się naturalne, z całej wolności związanej z epizodem autobiograficznym, który on sam dał nam poznać za pośrednictwem listu do Vaudoyera.

Mamy do dyspozycji wszystkie materiały. Ale jak poskładał je Proust? Przyjrzyjmy się temu krok po kroku.

Jak pamiętamy, Jean-Louis Vaudoyer publikuje w odcinkach w „L'Opinion” esej o Vermeerze. W swojej pracy Vaudoyer wskazuje na dług, jaki ma wobec książki Gustave'a Vanzype'a *Vermeer de Delft*, która ukazała się w Brukseli w 1908 r. Była to piękna mono-

grafia wyposażona w trzydzieści jeden czarno-białych ilustracji. Wśród nich był *Widok Delft*.

Jest to oczywiście ta sama książka, z której korzystał Proust i o której pisze on do Vaudojera w liście z 1922 r., kiedy wspomina, że zdobył „belgijską książkę” z licznymi ilustracjami.

List z 1922 r. nie jest jedynym listem, za którego pośrednictwem Proust kontaktuje się z Vaudojerem z powodu Vermeera. W korespondencji Prousta kierowanej do Vaudojera odniesienia do Vermeera są bardzo liczne. Najpierw Proust [1983: 142 (list nr 68)] z przyjemnością stwierdza, że w Vermeerze odnaleźli wspólną pasję: „[...] jestem zadowolony, że także Pan kocha szafiry Vermeera, i z przyjemnością bym z Panem o tym pomówił”. List ten został napisany 11 lipca 1921 r. i poprzedza artykuł Vaudojera. Dwa razy Proust przypomina, że gdyby on decydował, to pokonane w wojnie Niemcy i Austrię należałoby poprosić nie o obrazy Watteau, ale o Vermeera z Drezna (*U kuplerki*) i Wiednia (*Sztuka malarska* lub *W pracowni artysty*). A oto te trzy cytaty. Pierwszy:

Od chwili, kiedy zobaczyłem w haskim muzeum *Widok Delft*, wiedziałem, że zobaczyłem najpiękniejszy obraz świata. [Proust 1992a: list nr 117]

Drugi jest przypomnieniem młodzieńczej podróży do Holandii z Bertrandem Fénelonem, podróży, podczas której 18 października 1902 r. dotarł do Hagi i stanął przed Vermeerem:

Wie Pan, że odkąd skończyłem dwadzieścia lat, Ver Meer jest moim ulubionym malarzem i, wśród innych przejawów tego szczególnego umiłowania, kazałem Swannowi napisać biografię Ver Meera w części *W stronę Swanna* w 1912 roku. [Proust 1992a: list nr 143 z 14 maja 1921]

Mamy wreszcie wspomnienie wizyty w Jeu de Paume, którą odbył w towarzystwie Vaudojera:

Zachowałem jasne wspomnienie tego poranka, które podtrzymuję przy życiu, kiedy tak życzliwie pokierował Pan moimi

chwiejnymi krokami ku temu vermeerowi, na którym frontony domów „są niczym drogocenne chińskie przedmioty”. Od tego czasu sprawiłem sobie belgijskie dzieło, którego liczne reprodukcje, oglądane z Pańskim artykułem w ręce, pozwoliły mi dostrzec w różnych obrazach te same rekwizyty. [Proust 1993: list nr 209 z 17 czerwca 1922]

Dysponujemy jeszcze dwoma innymi dokumentami związanymi z tą wizytą – pierwszy to bilet poczty pneumatycznej datowany na jeden z dni między 18 a 24 maja 1921 r., w którym Proust proponuje Vaudoyerowi, by towarzyszył mu w porannej wizycie. Było to w czasie, kiedy Proust zwykł ucinąć sobie drzemkę:

Nie położyłem się spać, by pójść zobaczyć tego ranka Vermeera i Ingres’a. Chciałby Pan zaprowadzić tam umierającego, którym jestem, i który wesprze się na Pana ramieniu. [Proust 1992a: list nr 157 datowany na dni między 18 a 24 maja 1921; zob. również Painter 1972: 619]

W drugim dokumencie z 24 maja 1921 r., w całości poświęconym malarstwu, Proust raz jeszcze przypomina Vaudoyerowi nadzwyczajną (*incomparable*) przechadzkę do Jeu de Paume i jej kontynuację na ulicę Ville-l’Evêque, by zobaczyć Ingres’a [zob. Proust 1992: list nr 160].

* * *

Pytamy, ile Proust zawdzięcza Vaudoyerowi, który nie tylko użyczył mu ramienia, ale również napisał pamiętny artykuł, rzeczywisty *pendant* artykułu z gazety, który w *Uwięzionej* rozbudził (lub lepiej – na nowo rozbudził) zainteresowanie Bergotte’a?⁸ Z pewnością przede wszystkim należy przypomnieć, że zainteresowanie Prousta Vermeerem zrodziło się na długo przed spotkaniem z Vaudoyerem, o czym dowiadujemy się dzięki pierwszemu cytatu.

8 Odpowiedź na to pytanie przynosi przypis do francuskiego wydania *W poszukiwaniu straconego czasu* [Proust 1988: 1740].

Ale lektura artykułu Vaudoyera ma dla Prousta takie znaczenie, jak artykuł w dzienniku dla Bergotte'a. Sądząc po ostatnim liście, zdaje się, że Proust zapożyczył od Vaudoyera pomysł, iż frontony (*pignons*) domów z *Widoku Delft* przypominają „cenne chińskie przedmioty” – ten pomysł i to sformułowanie antycypują porównanie *petit pan de mur jaune* z „szacownym dziełem sztuki chińskiej”. Ale w liście mowa o *pignons* (a więc blankach murów lub frontonach), w książce zaś o murze. Cytat z Vaudoyera nie jest cytatem – w artykule Vaudoyera nie znajdziemy tego sformułowania⁹.

Co jeszcze Proust mógł zapożyczyć z artykułu Vaudoyera? „Wiele refleksji Bergotte'a [piszą Alberto Beretta Anguissola i Daria Galateria – L.R.] odzwierciedla i «pastiszuje» te artykuły” [Proust 1989b: 988]. Przyjrzyjmy się temu nieco bliżej. Analizując dzieła Vermeera, Vaudoyer wyznaje, że stał zachwycony przed *Widokiem Delft*, widzianym na żywo w Jeu de Paume:

[...] jeśli choć raz kontemplowaliśmy oryginał, jego wspomnienie przeobraża wszystkie reprodukcje, a naszą pamięć opanowuje święto kolorów, światła i przestrzeni. Ponownie widzicie tę powierzchnię różowo-złotego piasku, która stanowi pierwszy plan obrazu, razem z kobietą w niebieskim fartuchu, tworzącym dookoła niej, dzięki kolorowi niebieskiemu, tajemniczą harmonię; dostrzegacie posępne, zacumowane barki; i te domy z cegieł, namalowane w sposób tak delikatny, tak wyrazisty i tak gładki, że gdybyście oddzielili małą powierzchnię, zapominając o temacie, uwierzylibyście, że macie przed oczami zarówno wyrób ceramiczny, jak i obraz. Dostrzegacie zwłaszcza to ogromne niebo, górujące w zenicie nad miejskimi dachami, które wywołuje wrażenie nieskończoności przygotowującej niemal o zawrót głowy. Będziecie wreszcie delektować się tym zapachem, tym oddechem klimatu, napierającym na was z obrazu i przenikającym was tak, jak

9 Philip Kolb publikuje list na podstawie reprodukcji (faksymile) w katalogu [*Autographes littéraires... 1975*] (sprawdziłem reprodukcję listu Prousta w katalogu – przecinki postawił Proust).

przenika was niespodziewany zapach wody i nagły podmuch powietrza, kiedy po długiej podróży w zamkniętym przedziale opuszczacie szybę i otrzymujecie od natury, nawet niedostrzeżalnej, fizyczne świadectwo oddalenia. [Vaudoyer 1921: 515]

Także tu brakuje *petit pan de mur jaune*, z kolei ewidentne jest poczucie zobowiązania Prousta, jeśli chodzi o pozostałe rzeczy. I w swojej transpozycji Proust nie próbuje go ukryć: „dzięki artykułowi krytyka” Bergotte „pierwszy raz zauważył drobne postacie ludzkie malowane niebiesko i to, że piasek był różowy, i wreszcie szacowną materię kawałka żółtej ściany” – ale tego ostatniego szczegółu próżno szukać u Vaudoyera. Można by pomyśleć, że Proust stworzył go, wyodrębniając szczegół z „domów z cegieł” (*maisons en brique*), o których wspomina Vaudoyer. Ale w rzeczywistości w *petit mur*, który nie jest murem domu, cegieł nie widać. Nie, Vermeerowskiego kawałka muru nie ma u Vaudoyera.

Natomiast przejęte i wzbogacone przez Prousta [1992c: 169] jest Vaudoyerowskie wyobrażenie zmysłowego odczucia świeżego powiewu, które uderza osobę oglądającą płótno, podobnego do tego, które przydarza się podróżnemu otwierającemu okno pociągu: „Przechodząc koło kilku obrazów odniósł wrażenie oschłości i zbyteczności sztuki tak sztucznej, mniej wartej od przewiewu i słońca w jakim pałacu w Wenecji lub w zwykłym domku nad morzem”.

Są wreszcie u Vaudoyera ślady prowadzące ku sztuce chińskiej, ślady istotne, ponieważ powiązane, jak zobaczymy, z charakterystyką *petit pan de mur jaune*, które jednak Proust wykorzystał w sposób całkowicie własny. Przede wszystkim ślady te u Vaudoyera [1921: 543] nie odnoszą się do *Widoku Delft*, ale do sztuki Vermeera w ogóle:

Jest w warsztacie Vermeera jakaś chińska cierpliwość, zdolność do ukrywania szczegółów i sposób pracy, który odnajdujemy jedynie na obrazach, wyrobach z laki oraz ciosanych kamieniach z Dalekiego Wschodu.

Ta „chińskość” malarstwa Vermeera nie jest jednak dla Vaudoyera elementem ani zasadniczym, ani nawet wartościowanym

pozytywnie – „chińska cierpliwość”, mówi Vaudoyer. Nie od dziś cierpliwość nie jest jedną z najbardziej cenionych cnót, i to nie tylko na polu artystycznym. Chińska cierpliwość jest tylko pierwszym krokiem w stronę odkrycia podstawowej właściwości Vermeerowskiej sztuki:

Początkowo marzyliśmy o rzeczach, które się dotyka, jak emalia i jadeit, laka i wypolerowane drewno, potem o rzeczach, które otrzymujemy dzięki skomplikowanym i subtelnym przepisom – jak krem, wywar, likier, ostatecznie skłoniła nas do marzeń o żyjących rzeczach natury: korona kwiatu, skórka owocu, brzuch ryby, agatowe oko u pewnych zwierząt, zaś przede wszystkim nakazała nam śnić o samym źródle egzystencji, nakazała nam śnić o krwi. [Vaudoyer 1921: 543]

Vaudoyerowska interpretacja jest „materialnym” odczytaniem Vermeera – wiele tematów oddanych z fotograficzną precyzją, wiele kształtów; liczy się materia, z której Vermeer je wykonał, a ta stopniowo przemienia się z tej charakterystycznej dla drogocennych chińskich przedmiotów w materię natury. Wraz z wyobrażeniem, które w genialny sposób odsyła nas do holenderskich wnętrz malowanych przez Vermeera, Vaudoyer przywołuje wielką kroplę krwi, która z szyi zabitego zwierzęcia spływa na stół kuchenny.

Ważne i piękne strony Vaudoyerowskie mogły ponownie ukazać się za sprawą wrażliwego interpretatora malarstwa Vermeera, Daniela Arasse'a [1993]¹⁰. Proust ich nie zrozumiał lub raczej zrozumiał i przekształcił je w sobie właściwy sposób. Proust [1992c: 169] pisze, że – zdaniem krytyka (chodzi oczywiście o wymyślonego anonimowego krytyka z *Uwięzionej*) – „kawalek żółtej ściany [...] wymalowany jest tak wspaniale, że kiedy się patrzy wyłącznie na ten fragment, wydaje się niby szacowne dzieło sztuki chińskiej, samowystarczalne w swojej piękności”.

10 Również Christiane Hertel [1996], przywołując po krótkce historię sławy Vermeera, przyznaje znaczące miejsce Vaudoyerowi (i, oczywiście, wspomina również Prousta). Ale najprawdopodobniej już René Huyghe [1995: 236] czerpał z Vaudoyera, nie cytując go jednak, kiedy pisał o „zmysłowym bogactwie, łaknącym materii malarskiej gęstszej i przemożniej panującej niż kiedykolwiek przedtem”.

W ten sposób Proust podejmuje wątki obecne u Vaudoyera, ale czyni to po swojemu, łącząc pierwsze przytoczenie („jest w rzemiośle Vermeera jakaś chińska cierpliwość”) z innym sądem Vaudoyera, który, przyglądając się detalom takich dzieł, jak *Koronczarka* czy *Nalewająca mleko*, pisał: „[...] można szybko przestać wierzyć, że jest się przed ramą, i zacząć sobie wyobrażać, iż jest się przed oknem wystawowym, w którym umieszczony został najcenniejszy i najosobliwszy bibelot” [Vaudoyer 1921: 543]. Niewątpliwie to ten rodzaj szczegółu Proust odnalazł w *petit pan de mur jaune*.

Dokonując tego wyboru, Proust nie podążał za Vaudoyerem, ale wytyczoną przez siebie ścieżką. Spróbujemy teraz ją zrekonstruować, ale zanim tego dokonamy, chciałbym pokazać, w jaki sposób Proust, ten pisarz, który nie umiał niczego wymyślić, potrafił wydobyć coś więcej z „belgijskiej książki”, którą inspirował się już Vaudoyer i o którą Proust, jak wiemy, postarał się po wizycie w Jeu de Paume – chodzi o książkę Vanzype’a o Vermeerze.

Vanzype poświęca pierwszy rozdział, zatytułowany *Nieznany* (*Un inconnu*), późnemu odkryciu Vermeera, artysty niedocenionego, lub prawie, przez współczesnych, o którym wie się mało lub nie wie zgoła nic. (Dziś sytuacja zmieniła się, ale jedynie w sposób względny, po tym jak dwie niezwykle monografie Johna Michaela Montiasa [1982, 1983] przybliżyły nam liczne szczegóły dotyczące jego materiałowej biografii, narodzin, małżeństwa, potomstwa, niewiele zaś mówiąc o artystycznym doświadczeniu)¹¹. Pisze Vanzype [1908: 3-4]:

Był szczęśliwy? Był ubogi czy bogaty, był nieukiem czy człowiekiem wykształconym? Kim był jego mistrz? Czy opuszczył

- 11 Na polu krytyki sztuki słusznie ubolewa się nad tym, że nie określono dokładnie, jaki wpływ na Vermeera miała sztuka włoska. I jeśli Vanzype, a później Odette, pytają, czy Vermeer był szczęśliwy i czy kiedykolwiek cierpiał przez kobietę, to nowoczesna krytyka sztuki pyta z tym samym przejęciem, czy kiedykolwiek był we Włoszech. Zdania są podzielone. Mój przyjaciel z lat szkolnych, historyk sztuki flamandzkiej i holenderskiej, Giorgio Faggin, zwrócił moją uwagę na wpływ, jaki na Vermeera wywarło dzieło Orazia Gentileschiego, ucznia Caravaggia, aktywnego w Anglii od 1626 r. aż do śmierci w 1639 r., którego płótna krążyły również w Holandii. Czy byłoby naprawdę możliwe, jak sądzą niektórzy krytycy, by stać się malarzem tej miary bez odbycia choćby jednej podróży do Włoch?

swój kraj? Był mędrcom czy szaleńcem? Czy miał wielkie miłości? Czy poznał cierpienie? Tak wiele pytań bez jednoznacznych odpowiedzi.

Dzisiaj wiemy, że Proust negował rolę biografii w zrozumieniu dzieła sztuki. Sainte-Beuve'a, który poszukiwał wytłumaczenia dzieła sztuki w biografii człowieka, Sainte-Beuve'a, który każdemu pisarzowi zadawał pytania, będące również pytaniami Vanzype'a („co sądził o religii? Jak reagował, stając wobec spektaklu natury? Jaki miał stosunek do kobiet i do pieniędzy? Był biedny czy bogaty? Jak wyglądało jego życie, codzienna egzystencja? I, wreszcie, jakie miał wady, jaki słaby punkt?”), Proust upominał, że szuka tam, gdzie nigdy nie mógłby niczego znaleźć. Istotnie, dla Prousta [2000: 128] „książka jest wytworem innego ja niż to, które objawia się w naszych zwyczajach, w towarzystwie, w słabostkach”; to samo dotyczy obrazu.

Jednak zwracając się do Vaudoyera, Proust przypomniał mu pewnego razu, że przypisał swojemu bohaterowi (i *alter ego*) Swannowi intencję stworzenia właśnie „biografii” Vermeera. Biografii jakiego rodzaju? Nic na ten temat nie wiemy. Jednak w części *W stronę Swanna* mówi się nie o biografii, ale o studium (*une étude*) [Proust 1992b: 188, 332]. W każdym razie nie mogła to być biografia materiałowa. Po prawdzie, kiedy Proust musi wybrać postać, której przypisze biograficzne zainteresowanie Vermeerem, nie będzie to Swann, ale Odette, która tak naprawdę nie jest znawczynią sztuki. Co gorsza, nie jest nawet osobą obdarzoną inteligencją:

[Co się tyczy Ver Meera van Delft – M.Ś.], spytała [Swanna – M.Ś.], czy on cierpiał przez kobietę, czy to kobieta go natchnęła, kiedy zaś Swann wyznał, że nic o tym nie wie, Odette przestała się interesować tym malarzem. [Proust 1992b: 229]

Ale „w pełni kobiecie” pytanie Odette, jak mówi Macchia („kobiecie”, a więc postawione przez kobietę, przez utrzymankę, przez „kokotę” – jak się kiedyś mówiło – taką jak Odette), nie jest wyłącznie echem kwestii podnoszonych przez Vanzype'a: „Miał jakieś wielkie miłości?”. Pobrzmiewają w nim (jak widzieliśmy) ni

mniej, ni więcej tylko pytania Sainte-Beuve'a (i krytyków podążających za nim, jak niejaki Hippolyte Taine i niemal współczesny Proustowi Paul Bourget), których metoda i tytuł do chwały kryły się, zdaniem Prousta, w precyzyjnym zbieraniu tych wszystkich informacji o artyście (wśród nich *article femmes*), które nie miały nic wspólnego z jego „prawdziwym ja”. Tak oto Proust ukazuje, jak zlewają się w jedno idee wielkiego literata Sainte-Beuve'a, doskonałego historyka sztuki Vanzype'a i trzpiotki Odette. Nie oszczędza się tu Odette, ale to inni spadają w przepaść.

* * *

W ten sposób pracował Proust. Jeśli cały epizod był utkany z materiału autobiograficznego, to pojedyncze włókna pochodziły z materiału literackiego – Vaudoyer, Vanzype.

Nie dlatego te strony są mozaiką. A najważniejszym źródłem pozostaje dla Prousta ... sam Proust. Jego jest upodobanie do Vermeera („Wiecie, że Vermeer, od kiedy skończyłem dwadzieścia lat, jest moim ulubionym malarzem”), jego jest wybór *petit pan de mur jaune*. Nawet jeśli w *Uwięzionej* Bergotte idzie na wystawę, by zobaczyć szczegółó wskazanym przez krytyka, w rzeczywistości Proust niczego podobnego nie znalazł w eseju Vaudoyera.

Ale pytaliśmy, co sprawiło, że Proust wybrał kawałek muru.

Proust czyta więc artykuł Vaudoyera w „L'Opinion” i odnajduje w nim ślady, które odsyłają nas do sztuki chińskiej. Przykuwają jego uwagę. Proust był wrażliwy na orientalną modę (nawet jeśli orientalizm Prousta jest mało chiński albo wręcz – zgodnie z ówczesną tendencją – jest bardziej japoński lub, co więcej, jak wnikliwie zauważył Alain Buisine, perski albo arabski, nie prowadzi też przez Wenecję, ponieważ byłby wówczas Orientem wyobrażonym Carpaccia)¹².

12. Buisine [1989: 123-144] zauważa, że w *W poszukiwaniu...* znaleźć można strony, na których delikatnie orientalizowane są Combray (za sprawą czego lekko naruszony jest głęboko francuski, feudalny charakter), Balbec (którego nazwa nieuchronnie ewokuje libański Baalbek), kościoły Francji, Paryża. Za sprawą ubrania z Fortuny weneccjanizowana i orientalizowana jest uwięziona Albertyna.

Z artykułem Vaudoyera przed nosem, jak sam mówi, przerzuca Proust ilustracje (oczywiście czarno-białe!) Vanzype'a. Świadomie czy nie, Proust zmienia wartości stwierdzeń Vaudoyera – dla Vaudoyera, jak widzieliśmy, klucz chiński otwiera pierwszy poziom lektury dzieła Vermeera, na drugim poziomie, poza i powyżej „chińskiej cierpliwości”, która czyni dzieło Vermeera podobnym malowidłom, lakom i wyciosanym kamieniom, znajdowała się materia organiczna ze swą ostatnią esencją – krwią.

Proust ignoruje drugi poziom – jeśli mówi o „materii”, to dodaje „szacowna” i przenosi w ten sposób drugi poziom do pierwszego. Tym, co poruszyło Prousta w eseju Vaudoyera, jest właśnie to, co Vaudoyer w ten sposób stwierdza, ale Proustowi chodzi o przekroczenie tego – o możliwość połączenia Vermeera lub choćby szczegółu z jego dzieła ze sztuką chińską.

Decyzja Porusta wydaje się aprioryczna, sugeruje to – jak widzieliśmy – jednostronna lektura Vaudoyera. A zatem – chodziło o odnalezienie czegoś chińskiego u Vermeera. Ale czego? Proust zdaje się wahać. W pierwszej chwili wybrał blanki frontów budynków z Delft. Następnie, zdając sobie sprawę z nieadekwatności tego wyboru, musiał szukać gdzie indziej. Co jest chińskiego w *Widoku Delft*? Chociaż można wypróbować różne kierunki, ten czy inny detal, kolor, kształt, kreskę, materię, ryzykujemy odpowiedź – nic.

Chyba że wyodrębni się jeden szczegół, szczegół minimalny, pozornie bez znaczenia – kawałek muru. Ale który kawałek muru?

Przeł. Magdalena Śniedziewska

Bibliografia

- Albaret Céleste (1973), *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Gorges Belmont*, Laffont, Paris.
- Arasse Daniel (1993), *L'Ambition de Vermeer*, Adam Biro, Paris.
- Autographes littéraires. XVIIIe-XXe s. Lettres et Manuscrits [...]* *Lettres de Marcel Proust à Jean-Louis Vaudoyer* (1975), Hôtel Drouot, [Paris].
- Buisine Alain (1989), *Marcel Proust: le côté de l'Orient*, „Revue des sciences humaines”, nr 90, s. 123-144.

- Citati Pietro (1979), *Tarsie proustiane*, w: tegoż, *Il velo nero*, Rizzoli, Milano.
- Citati Pietro (1990), *Tarsie proustiane*, w: *Proust e la critica italiana*, red. Paolo Pinto, Giuseppe Grasso, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma.
- Hertel Christiane (1996), *Vermeer. Reception and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Huyghe René (1995), *Poetyka Vermeera*, przeł. Stanisław Barańczak, Adam S. Labuda, „Artium Quaestiones”, nr 7, s. 219-256.
- Macchia Giovanni (1997), *Tutti gli scritti su Proust*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Montias John Michael (1982), *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton University Press, Princeton.
- Montias John Michael (1989), *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*, Princeton University Press, Princeton.
- Painter George D. (1972), *Marcel Proust*, t. 1 i 2, przeł. Aleksandra Frybesowa, PIW, Warszawa.
- Pierre-Quint Léon (1961), *La vita e opera di Marcel Proust*, Casini, Roma.
- Proust Marcel (1936), *Correspondance générale de Proust*, t. 4, red. Robert Proust, Paul Brach, Plon, Paris.
- Proust Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, red. Pierre Clarac, Yves Sandre, Gallimard, Paris.
- Proust Marcel (1983), *Correspondance*, t. 10, red. Philip Kolb, Plon, Paris.
- Proust Marcel (1988), *À la recherche du temps perdu*, t. 3, red. Jean-Yves Tadié, Gallimard, Paris.
- Proust Marcel (1989a), *À la recherche du temps perdu*, t. 4, red. Jean-Yves Tadié, Gallimard, Paris.
- Proust Marcel (1989b), *Alla ricerca del tempo perduto*, t. 3, red. Luciano De Maria, oprac. Alberto Beretta Anguissola, Daria Galateria, przeł. Giovanni Raboni, Mondadori, Milano.
- Proust Marcel (1992a), *Correspondance*, t. 20, red. Philip Kolb, Plon, Paris.
- Proust Marcel (1992b), *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa.
- Proust Marcel (1992c), *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 5, *Uwięziona*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa.
- Proust Marcel (1992d), *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7, *Czas odnaleziony*, przeł. Julian Rogoziński, PIW, Warszawa.
- Proust Marcel (1993), *Correspondance*, t. 21, red. Philip Kolb, Plon, Paris.

- Proust Marcel (2000), „*Contre Sainte-Beuve*” – fragmenty (1908), przeł. Michał Paweł Markowski, w: tegoż, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków, s. 117-155.
- Renzi Lorenzo (1999), *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, il Mulino, Bologna.
- Rouman-Bélier M. (1959), *Jean-Louis Vaudoyer*, „Revue de Paris”, luty.
- Tadié Jean-Yves (1971), *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans „À la recherche du temps perdu”*, Gallimard, Paris.
- Vanzype Gustave (1908), *Vermeer de Delft*, Van Oest, Bruxelles.
- Vaudoyer Jean-Louis (1921), *Vermeer de Delft*, „L'Opinion”, 30 kwietnia oraz 7 i 14 maja, s. 487-489, 514-516, 542-544.

Lorenzo Renzi

From art to life and back. Proust's visit to Jeu de Paume

The article is an attempt at analysing the biographical episode which inclined Proust to rework Bergotte's death in *In Search of Lost Time*. Renzi shows how literature (or more generally: art) and life intertwine. By analysing fragments of Proust's famous novel as well as his records and letters, the author presents the French writer as an avid fan of Vermeer's paintings. He also touches upon the history of the influence of the Dutch painter on Proust's works.

Keywords: Proust; Vermeer; *View of Delft*; biography and autobiography; *In Search of Lost Time*.

Lorenzo Renzi – romanista, emerytowany profesor Uniwersytetu w Padwie, autor książek z zakresu lingwistyki oraz wiedzy o literaturze, między innymi: *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento* (2012), *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura* (2008), *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella „Commedia” di Dante* (2007), *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione* (1999), *Come leggere la poesia. Con esercitazioni su poeti italiani del Novecento* (1997). Adres prywatnej strony internetowej: <http://www.lorenzorenzi.info/>.

Magdalena Śniedziewska – polonistka i italianistka, adiunkt w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w ramach stażu podoktorskiego NCN. Autorka książek: *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (2013), *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku* (2014).

