

Elementy widowiska w eseju Jeana Cocteau Modigliani

Krytyka artystyczna Jeana Cocteau należy do gatunku, który zwykliśmy nazywać krytyką poetów. W XX wieku model ten wypracował, a następnie nadawał ton tego typu przedsięwzięciom Guillaume Apollinaire. Autorzy wstępu do francuskiego wydania jego zbioru *Kubiści. Rozważania estetyczne*¹ zauważają, że to jemu właśnie zawdzięczamy swoisty amalgamat języka poetyckiego z językiem pism krytycznych, który tak dobrze utrwalił się w następnych dziesięcioleciach:

„(...) oryginalność Apollinaire’a polega na rozciągnięciu poezji współczesnej tak, by pomieściła w sobie prozę krytyki artystycznej. Dzięki temu połączył on w jedno to, co Baudelaire wyraźnie od siebie rozdzielał, tworząc z jednej strony *Rozmaitości estetyczne* i *Sztukę romantyczną*, z drugiej zaś *Kwiaty zła*. Apollinaire zapoczątkował więc w XX wieku gatunek »poezji krytycznej«, by użyć wyrażenia Jeana Cocteau, który będzie uprawiany nie tylko przez niego, lecz także przez innych autorów, tak bardzo różniących się między sobą, jak Reverdy, Breton, Eluard, Aragon, Malraux, Saint-John Perse, Char, Ponge i Bonnefoy”².

Breunig i Chevalier nieprzypadkowo przywołują tu termin wprowadzony przez Jeana Cocteau, wiernego kontynuatora zamysłu autora *Kaligramów*, poetę-krytyka w pełnym tego słowa znaczeniu. Poeta-krytyk, w odróżnieniu od krytyka zawodowego, nie jest jedynie komentatorem i pośrednikiem między artystą a odbiorcą – sam jest przy tym twórcą, a komentarz jego autorstwa nosi cechy dzieła sztuki i stanowi tym samym nową artystyczną wartość. Takie pisanie o sztuce jest więc z jednej strony odzwierciedleniem indywidualnych, subiektywnych wrażeń, z drugiej zaś charakteryzuje się formą właściwą dziełu literackiemu. O wspólnej misji i wynikającym z niej współdziałaniu artystów i poetów pisał w jednym z esejów krytycznych Apollinaire:

„Funkcją społeczną wielkich poetów i wielkich artystów jest nieustanne odnawianie postaci, w jakiej natura jawi się ludzkim oczom. (...) Poeci i artyści kształtują wspólnie oblicze swej epoki, a przyszłość podporządkowuje się potulnie ich zdaniu”³.

O ile więc sztuka jest odbiciem rzeczywistości, o tyle krytyka poetów będzie kolejnym tego odbicia przetworzeniem, bardziej impresją niż konkretną oceną. *De facto* mamy do czynienia niejako z dwoma dziełami zależnymi od siebie, to zaś sprawia, że wytwarza się między nimi swoisty dialog – interakcja, dzięki której utwór krytyczny staje się bardziej sugestywny.

¹ L. C. Breunig et J.-C. Chevalier, *Introduction* [w:] G. Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, texte présenté et annoté par L. C. Breunig et J.-Cl. Chevalier, Hermann, Paris 1965, s. 6–36.

² *Ibidem*, s. 35, tłum. Małgorzata Zawadzka.

³ G. Apollinaire, *Kubiści. Rozważania estetyczne*, tłum. J. J. Szczepański, Kraków 1959, s. 24.

Jean Cocteau pisał wyłącznie o artystach przez siebie podziwianych i budował swoje teksty krytyczne wokół kilku motywów, które w przypadku danego malarza wydawały mu się kluczowe. Ponadto, dopasowywał styl i metaforykę do manieri malarskiej twórcy i głównych wątków omawianego dzieła. I tak w eseju o El Greco, dzięki starannie dobranym metaforom, zwraca uwagę na deformację sylwetek ludzkich i zagadkowość stylu malarza, natomiast tekst o Giorgio de Chirico buduje na zasadzie ciągu skojarzeń, podkreślając znaczenie marzeń sennych dla sztuki nadrealistycznej. W przypadku *Modiglianiego* motywem przewodnim jest podobieństwo oraz portret – motyw bardzo istotny w eseistyce Cocteau, gdyż postrzegał on każde dzieło sztuki jako rodzaj lustrzanego odbicia wizerunku artysty, niezależnie od tego, co zostało ukazane na obrazie:

„Każde dzieło sztuki jest abstrakcyjne w tym sensie, że używa ono modelu wyłącznie jako pretekstu, a ostatecznie – niezależnie od tego, co przedstawia – staje się autoportretem malarza. Jeśli malarza nie da się rozpoznać, znaczy to, że dzieło jest bezwartościowe, a jedynie wpisuje się w dogmat”⁴.

W tym kontekście portrety Modiglianiego należy postrzegać jako jego autoportrety, wizualizację *psyche* czy przeżyć artysty. Podobieństwo zachodzi więc na dwóch poziomach – między dziełem a przedstawionym obiektem oraz między poszczególnymi dziełami:

„Jeśli koniec końców modele upodabniali się do siebie, to działało się to na tej samej zasadzie, dzięki której wszystkie dziewczęta Renoire’a są do siebie podobne. Sprowadził nas wszystkich do jednego stylu, swojego stylu, jedynego wzorca, który nosił w sobie i zazwyczaj szukał twarzy pasujących do tej wewnętrznej konfiguracji, niezależnie od tego, czy chodziło o mężczyznę, czy o kobietę”⁵.

Jakkolwiek pojęcie (auto)portretu niewątpliwie jest dla tego eseju kluczowe, nie mniej interesujące są odniesienia, zauważalne na poziomie budowy tekstu oraz jego treści, do konwencji spektaklu, widowiska.

Modigliani powstał w roku 1950, a więc dokładnie 30 lat po przedwczesnej śmierci artysty⁶. Stąd jego wspomnieniowy, wręcz nostalgiczny charakter, który czyni go wyjątkowym na tle innych esejów krytycznych Jeana Cocteau. Mimo że obszerne fragmenty poświęcone są twórczości malarza, odnosi się wrażenie, iż najistotniejsza jest tu sama jego sylwetka. Poeta nie tyle analizuje dzieło, ile przedstawia okoliczności jego powstawania, a nade wszystko – sposób bycia twórcy. Widowiskowy charakter zachowań Modiglianiego, żywiołowość jego temperamentu, a także koloryt paryskiej bohemy wpłynęły niewątpliwie na taki dobór środków wyrazu, który sprawia, że czytelnik staje się jednocześnie widzem.

Z naszego punktu widzenia najbardziej interesująca jest pierwsza część eseju⁷. Nazwisko Modiglianiego nie pada w niej ani razu i gdyby nie jednoznacznie brzmiący tytuł,

⁴ J. Cocteau, *Prenez garde à la peinture* [w:] idem, *Cortège de la désobéissance, textes et documents réunis et présentés par P. Caizergues, Fata Morgana, 2001*, s. 22–23, tłum. Małgorzata Zawadzka.

⁵ Idem, *Modigliani* [w:] idem, *Poésie critique I*, Paris 1983, s. 259 – tłumaczenie tego i wszystkich pozostałych fragmentów omawianego eseju: Małgorzata Zawadzka.

⁶ Po raz pierwszy został opublikowany jako wstęp w albumie malarstwa Modiglianiego wydanego przez oficynę Hazan w roku 1950, w serii „Bibliothèque aldine des arts”. W roku 1959 wszedł do zbioru esejów Cocteau *Poésie critique I*, wydanego przez Gallimarda.

⁷ Tekst podzielony jest na pięć części, z których jedynie trzecia i czwarta (*notabene* stosunkowo krótkie) odnoszą się bezpośrednio do malarstwa Modiglianiego.

wszystko wskazywałoby na to, że mamy do czynienia ze szkicem ukazującym atmosferę Paryża. Autor przedstawia miasto jako magnes, ale wprowadza ten metaforyczny obraz bardzo dyskretnie, przy pomocy kilku jedynie słów: wspomina o sile przyciągania dzielnic artystycznych znajdujących się na przeciwległych krańcach jednej z pierwszych linii paryskiego metra, nazywanej Nord-Sud (Północ-Południe). Wspomniawszy Montmartre, koncentruje naszą uwagę na Montparnasse, by wreszcie zatrzymać ją w jednym z ważnych punktów dzielnicy – kawiarniach La Rotonde i Le Dôme – położonych nieopodal siebie. Warto zauważyć, że im bliżej Montparnasse, tym więcej autor podaje szczegółów, począwszy od nazw lokali uczęszczanych przez artystów, a na ich zwyczajach i elementach stroju kończąc. Dzięki temu zabiegowi pole widzenia zawęża się coraz bardziej i zarazem dostrzegamy coraz więcej szczegółów, obraz kojarzy się więc z najazdem kamery lub z faktycznym zbliżaniem się w przestrzeni do określonego punktu, w tym przypadku do jednego z biegunów miasta-magnesu, do Montparnasse i królującej tam bohemy.

Sam Modigliani pojawia się dopiero w pierwszym zdaniu drugiej części eseju – sposób, w jaki Cocteau wprowadza jego nazwisko, ma ogromne znaczenie:

„Modigliani był piękny. Piękny, godny, romantyczny. Pracował u Kislinga, przy ulicy Joseph-Bara, nieopodal budynku, w którym Salmon palił fajkę Gambier (wypalaną i wyżarzaną pomiędzy ścianami z książek)”⁸.

Niespodziewanie poznajemy źródło sugerowanego wcześniej przyciągania, punkt, do którego stopniowo przybliżał nas narrator, jądro całego tekstu i środowiska awangardy Montparnasse. Prostota składni i nieskomplikowany przekaz pierwszej wzmianki o bohaterze eseju potęgują wrażenie powolnego zbliżania się do jednego elementu, niewidocznego z daleka, a który nagle dostrzegamy wyraźnie i zaczynamy obserwować. Przede wszystkim jednak silny kontrast między prostym zdaniem informującym o powierzchowności malarza a rozbudowanym wstępem jest jednym z czynników nadających temu tekstowi krytycznemu charakter teatralny. Początek stanowiłby więc rodzaj scenografii, jak gdyby autor pragnął przygotować najpierw tło dla głównej postaci, zanim wreszcie wprowadzi ją na scenę i pozwoli działać. O tym, że część pierwsza pełni funkcję dekoracji, świadczy nie tylko jej opisowy charakter, lecz także swego rodzaju statyczność, odzwierciedlająca spokojny i na swój sposób niedbały styl życia Montparnasse w momencie, w którym zawitał na nim Jean Cocteau:

„Pojawiłem się tam dzięki wstawiennictwu Picassa. Jego okna wychodziły na groby cmentarza Montparnasse. Chciał mnie namalować jako Arlekina. Po zakończeniu pozowania wychodziliśmy i odwiedzaliśmy pracownię kubistów. Spacer kończyliśmy w Café de la Rotonde.

La Rotonde, le Dôme i restauracja na rogu bulwarów Raspail i Montparnasse wyznaczały granice prowincjonalnego placu, gdzie handlarze warzywami zatrzymywali swoje wózki, gdzie trawa wyrastała pomiędzy brukowych kostek.

To był nasza aleja, nasza przystań, nasza posiadłość. (...)

Rzadko wykraczaliśmy poza granice świętych obszarów. Zdarzało się nam przeprowić przez wodę i nasza banda, szurając espadrylami, wlokła się od galerii Paula Guillaume'a do witryny

⁸ J. Cocteau, *Modigliani*, op. cit., s. 257. Wyróżnienie pierwszego zdania – Małgorzata Zawadzka.

Bernheima i od witryny Bernheima do galerii Paula Rosenberga. Później spotykaliśmy się u Léonce'a Rosenberga, jako że organizował on spotkania poświęcone współczesnym poetom wśród płócien kubistów i przedmiotów w stylu Napoleona III⁹.

Im bardziej dajemy się zwieść sielskości tych obrazów, tym mocniej zaskakuje nas gwałtowne wtargnięcie na scenę Modiglianiego. Zabieg wywołujący zaskoczenie u czytelnika-widza mówi zresztą wiele o charakterze głównej postaci – mężczyźnie energicznym, wybuchowym i uważanym za nieobliczalnego. Krótko mówiąc, treść i forma zdania „Modigliani był piękny” pozwalają poznać, przynajmniej w zarysie, *linię zewnętrzną* i *linię wewnętrzną*¹⁰ malarza. Podobnie jak w teatrze, pierwszym elementem danym publiczności jest wygląd aktora wchodzącego na scenę, choć i sposób, w jaki pojawia się na scenie, świadczy zazwyczaj o jego usposobieniu i jest zapowiedzią późniejszej akcji. Zatem dzięki temu jednemu prostemu zdaniu Cocteau więcej powiedział o bohaterze eseju, niż gdyby scharakteryzował go w rozbudowanym opisie. Kontrast między nastrojem części pierwszej a niespodziewanym początkiem drugiej podkreśla także wyróżnianie się Modiglianiego na tle pozostałych artystów. Pojawiające się kilka akapitów dalej stwierdzenie „był naszym arystokratą” odnosi się zarówno do twórczości, jak i stylu bycia, uwiadczniając jego wyjątkowość. Protagonista błyskawicznie wysuwa się na pierwszy plan, w naturalny sposób narzucając innym rolę statystów czy wręcz dekoracji.

Jednak nie tylko określone zabiegi literackie nadają temu tekstowi cechy spektaklu – ważną rolę odgrywają tu także efektowne sceny, opisane tak, by przykuć uwagę widza-czytelnika kompozycją barw i dźwięków. Najlepiej widoczne jest to we fragmencie, w którym autor wspomina Modiglianiego przekomarzającego się z Kislingiem:

„Modigliani, przytupując, odstawia coś w rodzaju niedźwiedziego tańca. Kisling powtarza mu niestrudzenie: »Chodź już. No, chodź«. Odmawia. »Nie, nie« – kręci głowę, potrząsając czarnymi puklami. Usiłujemy go przekonać. Kisling używa siły. Chwyta go za czerwony pas i ciągnie. Wówczas Modigliani zmienia krok. Unosi ramiona na modłę hiszpańską, klaszcze palcami i kręci się w kółko. Czerwony pas rozwija się w nieskończoność. Kisling się oddala. Modigliani wybucha przeźliwym śmiechem i tupie coraz mocniej”¹¹.

Dzięki plastycznemu ujęciu Cocteau przeobraził drobne zdarzenie – zapewne jedno z wielu podobnych, rozgrywających się codziennie między Modiglianiami a jego przyjaciółmi – w barwne widowisko. Ograniczenie gamy do dwóch intensywnych i kontrastujących kolorów, czerni włosów artysty i czerwieni jego pasa, nasila dynamikę sceny, nasuwając skojarzenie z tańcem flamenco. Towarzyszące obrazowi dźwięki – przytupywanie, klaskanie, głośny śmiech – uzupełniają tę wizję i czynią ją jeszcze bardziej sugestywną. Warto przy tym zauważyć, że we wspomnieniu poety to Kisling się oddala, choć on, najprawdopodobniej przytomny, stanął w miejscu, trzymając koniec rozwijającego się pasa, oddalał

⁹ Ibidem, s. 256–257.

¹⁰ Metafora zastosowana przez Cocteau w eseju *Modigliani* na określenie powierzchowności lub w ogóle wszelkich form widzialnych (linia zewnętrzna) oraz rodzaju wewnętrznej „konstrukcji” człowieka lub istoty danej formy (linia wewnętrzna).

¹¹ J. Cocteau, *Modigliani*, op. cit., s. 257–258.

się zaś wirujący wokół własnej osi Modigliani – jednak to ten ostatni znajduje się zawsze w centrum kompozycji i na nim skupiana jest uwaga widza-czytelnika.

Cocteau zestawił powyższe wspomnienie z obrazem Montparnasse przełomu lat 40. i 50., kiedy esej powstawał:

„Wszystko to, co widziałem, mając oczy zamknięte, już nie istnieje. Jedynie Balzak Rodina stanął dęba, nieruchomo, tu gdzie Modigliani – w tej samej pozie i niby posąg z brązu – stawał opór naszym staraniom, by zabrać go do domu”¹².

Pomnik Balzaka, rzeczywiście ustawiony w roku 1939 pomiędzy kawiarniami La Rotonde i Le Dôme, czyli w miejscu niegdysiejszych wybryków bohemy z Modiglianiam na czele, stanowi silny kontrast dla sceny opisanej wyżej. Obraz zimnego, metalowego odlewu sylwetki pisarza, ukazanego co prawda w nonszalanckiej, ale bardzo statycznej pozie, wypukła dynamizm „tańca” Modiglianiego z Kislingiem, podobnie jak opis barwnej dzielnicy artystów, którym Cocteau rozpoczął esej, jawi się nam jako blada, szkicowa dekoracja ginąca za plecami malarza-komedianta.

Corrado Augias, biograf Modiglianiego, zwraca uwagę na rozdźwięk w postrzeganiu przez otoczenie zachowań malarza za jego życia i tuż po śmierci:

„Mała garstka ludzi traktowała poważnie i z szacunkiem postać Modiglianiego. Zdecydowana większość zupełnie nie brała go na serio, nawet w ostatnich tygodniach choroby (...). To, co za życia Modiglianiego wydawało się chwiejne, pozbawione reguł i zdrowego rozsądku, niepewne i nieobliczalne i jako takie niezastugujące na uwagę czy pomoc z niczyjej strony, wszystkie jego gwałtowne zmiany nastroju, wybuchy niepohamowanej wściekłości i szalonej wesołości zbywane lekceważącym uśmiechem, roztargnionym gestem ręki i często oceniane jako groteskowe, godne politowania występy, niespodziewanie, nieomal natychmiast po śmierci malarza nabrały zupełnie innego znaczenia, wymiaru i barwy”¹³.

Śmierć artysty sprawiła zatem, że to, co uważano za chaotyczne i niedorzeczne, za przejaw pomieszania zmysłów lub błazenadę, zaczęto określać mianem „legandy” (słowa tego używa także autor omawianego eseju) i traktować jako swoisty element pozostawionego dzieła.

Cocteau podkreślał wielokrotnie, że sztuka i sam akt tworzenia są przeciwieństwem chaosu, poddają się wewnętrznemu porządkowi artysty. Nadanie tekstowi o Modiglianiam cech przedstawienia sugeruje także celowość działań tego niezrozumianego przez większość malarza. Nie oznacza to bynajmniej, że jego barwne zachowania były pozą, występem obliczonym na efekt. O szczerości świadczy między innymi kilkakrotne przyrównanie artysty do Cyganek – czy to w scenie tańca à la flamenco z Kislingiem, czy bardziej wprost – w scenie portretowania klientów paryskich kawiarni:

„Modigliani w ogródku Café de la Rotonde nie przypominał mi rysowników krząjących ze szkicownikami pod pachą w poszukiwaniu klientów, którzy chcieliby zamówić portretek. Przypominał raczej zarozumiałe i zachwycające zarazem Cyganki, które, rzucając pogardliwe spojrzenie,

¹² Ibidem, s. 258.

¹³ C. Augias, *Amadeo Modigliani. Skrzydlaty wędrowiec*, tłum. M. Gronczewska i J. Jackowicz, Warszawa 2005, s. 7–8.

dosiadają się do stolików, by powróżyć nam z ręki. (...) Zresztą, powtarzam to znów, Modigliani nie portretował na zamówienie. Swoje upojenie, pomrukiwanie, wrzaski, dziwne wybuchy śmiechu przejawskrawiał jakby w obronie przeciwko natrętom, których znieważał już samą swoją arogancją¹⁴.

Cyganie zajmują ważne miejsce w mitologii Cocteau, będąc uosobieniem swobodnego wyrażania emocji, żywiołowości, autentycznej mocy twórczej, ale też dumy i wyniosłości sprawiających, że nie każdego dopuszczają do swoich tajemnic. Połączenie tych cech odnalazł również u Modiglianiego.

Widowiskowość sposobu bycia malarza była więc pociągająca, a zarazem stanowiła barierę. Wypuklenie jej w eseju krytycznym, zarówno na poziomie treści, jak i formy, daje do zrozumienia, że w przypadku Modiglianiego autor nie rozdziela artysty od jego dzieła. Uliczne widowiska i opracowywane w skupieniu obrazy stanowią jedno:

„Inni będą się rozwódzić nad jego malowniczością i jego dramatem. Tutaj liczy się artysta i dzieło wyrażające wyniosłą niepowtarzalność jego osoby”¹⁵.

W takim ujęciu Modigliani jawi się jako prekursor *performance’u*. Jest to zresztą zgodne z jego przekonaniem, że sztuka nie jest jedynie zajęciem, a stanowi istotę egzystencji i powinnością artysty jest podporządkować jej samego siebie. Cocteau przeczuł, że w tym przypadku pisanie o artyście jest tożsame z pisanem o jego twórczości. I tak oto *Modigliani* to portret performerera. Nadanie tekstowi cech widowiska jest jedynie dbałością o oddanie podobieństwa portretowanego.

Esej Jeana Cocteau Modigliani w przekładzie Małgorzaty Zawadzkiej publikujemy w tym numerze „Tekstualiów” w dziale Tłumaczenia [dopisek redakcji].

Summary

Elements of the Spectacle in the Jean Cocteau’s Essay *Modigliani*

Jean Cocteau, a poet, critic, film director, and eminent representative of the French avant-garde, was fascinated with the arts. The article discusses his critical text on Amadeo Modigliani’s painting, with a special focus on the painter’s activity. Cocteau represents him in such a way as to bring to mind the idea of a performer during a happening.

¹⁴ J. Cocteau, *Modigliani*, op. cit., s. 260–261.

¹⁵ *Ibidem*, s. 261.