

Transfiguracja – Piękna złoźnica Jacques'a Rivette'a w świetle mimo-sekularnej myśli o filmie i mediach światłowodowych

ABSTRACT. Bohdziewicz Janusz, *Transfiguracja – Piękna złoźnica Jacques'a Rivette'a w świetle mimo-sekularnej myśli o filmie i mediach światłowodowych* [Transfiguration – *La Belle Noiseuse* by Jacques Rivette within the context of post-secular thought on film and media]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 95–118. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.05.

The essay is an interpretation of the film by Jacques Rivette *La Belle Noiseuse* (1991) within the context of post-secular studies. The sketch is inspired primarily by the writings of Martin Heidegger and Jean-Luc Nancy, and it also corresponds with the Bible and biblical studies. The author describes the creative process shown in the film as an act of salvation which occurs between the painter and his model. The hiding of the resulting image is understood here in relation to the passion, cross and burial of Jesus which brings the hope for a liberated life and "the new creation". The film is made in a very consistent way, which opens up the perspective of crossing the world of images, paintings and classical films (the world of stage), towards the art of mutual respect (the world of interface). Rivette's work contains a multitude of relevant observations and indications regarding psychology, religion and culture, but it also reveals the possibility of a new way of thinking about film and the media, close to Nancy's post-metaphysical thought.

KEYWORDS: Jean-Luc Nancy, *La Belle Noiseuse*, Jacques Rivette, post-secular studies, theory of film, christianity

„Nie miał on wdzięku ani też blasku,
aby na niego popatrzeć,
ani wyglądu, by się nam podobał”
(Iz 53,2)

„Zauważ, jest granica patrzenia,
i głębiej widziany świat
chce dojrzewać w miłości”
R.M. Rilke, *Odmiana*

Dlaczego do pojmania Jezusa z Nazaretu potrzebny był Judasz – z jego zadziwiającym pocałunkiem zdrady? Nie wdając się na razie w głębsze rozważania, należy stwierdzić co oczywiste: w wypełnionej pielgrzymami Jerozolimie świętującej Paschę 3790 roku od stworzenia świata (784 od założenia Rzymu) prawdopodobnie niewielu wiedziało, jak wyglądał tajemniczy prorok z Galilei, który wedle plotek przybył do miasta, i niewielu mogłoby go odnaleźć w tłumie co najmniej kil-

kudzieściu tysięcy ludzi przebywających wtedy w okolicy świątyni. Niewielu z nich także usłyszało później, że został ukrzyżowany i jak do tego doszło – większość jego uczniów dowiedziała się o tym od innych, bo ze strachu lub współczucia nie chcieli przyglądać się okrutnej egzekucji. Tego, jak zmartwychwstał, nie widział nikt – z kolei charakterystyczną cechą relacji o spotkaniach z nim po śmierci jest podkreślanie niepewności tych wizji i niepokojów z nimi związanych.

Tymczasem w najważniejszym bodaj filmie religijnym XXI wieku, słynnej *Pasji* Mela Gibsona (*The Passion of the Christ*, 2004), ujęcie zmartwychwstania jest wyraźne i konkretne. Miliony zasiadły w wygodnych fotelach kin, by oglądać uprzedzającą je inscenizację okrutnej męki – jak mogła ona przebiegać 7 kwietnia 30 roku i jak ją wieki później wyobraziła sobie Anna Katarzyna Emmerich. Czy nie jest jednak tak, że amerykański reżyser ukazał światu Jezusa podobnie jak Judasz – w sposób poufały, z pozoru niebywale oddany, a w istocie agresywny i zdradliwy? Może też większość znanych z masowej kultury chrześcijaństwa obrazów i obrazków Chrystusa, figur i figurek świętych, wykonywanych jakoby z miłości i pragnienia wiary – dokładnie tak, jak powstawał ongiś złoty cielec (Wj 32) – to również akty zdrady, dzięki którym wokół kultu wyobrażonego mesjasza szerzą się kpina i żart, szyderstwo i nienawiść do niego?[1]

Nie chodzi tylko o wątpliwość wobec filmu Gibsona, ale wejście w pole ujawniających się tu różnych napięć: między religią a światem, Wschodem a Zachodem, wrażliwością audialną a wizualną, wiarą a wiedzą – z nich właśnie rodzi się wyrażona w tym tekście myśl. Można oto powiedzieć, że – przynajmniej na jednym z poziomów – napięcie to zdecydowało o rozwoju chrześcijaństwa, Europy i Zachodu, doprowadzając do wypowiedzenia specyficznie żydowskich doświadczeń w greckim języku Ewangelii, a potem już także filozofii, oraz do zarządzania pamięcią o nich podług rzymskich wzorców. W tym społecie oddziaływań nabrał siły toczący się od wieków już wcześniej[2](!), a odtąd specyficznie Zachodni (nieobecny w ten sposób na przykład w Indiach, w Iranie, w Japonii...) proces sekularyzacji – ograniczania wpływu religii na codzienne życie społeczne, który jednak po szczególnie wyraźnym wzmożeniu w nowoczesności wyczerpuje się chyba bez dojścia do kresu swych możliwości[3]. W zglobalizowanym świecie różne religie mają się świetnie i może dlatego również w (post)chrześcijańskiej cywilizacji Zachodu odżywa bezpośredni wpływ religii na politykę – zresztą od dawna przenika ona politykę nawet wtedy, gdy ta wypiera się tej zależności; podobnie można odnaleźć religijne wpływy w filozofii, nauce, sztuce, rozrywce (także w kinie), biznesie, zarządzaniu, mediach – w bardzo różnych domenach ludzkiego bytowania.

[1] O *Pasji* Gibsona zob. m.in. M. Dopart, *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*, Kraków 2004; M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, s. 55–60; M. Lis, *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku*, Opole 2019.

[2] M. Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris 1985; R. Calasso, *Nienazwana terażniejszość*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2019.

[3] Por. M. Puczydłowski, *Religia i sekularyzm. Współczesny spór o sekularyzację*, Kraków 2017.

W koniecznym tu uproszczeniu rzecz można, że postsekularyzm jest, wynikającą ze świadomości tego nieoczekiwanego bez-końca religii, refleksją nad jej nieoczywistą obecnością – bywa on swoistą teorią krytyczną, tropiącą religijne źródła wielu strumieni myśli i wyobrażeń wpływających w nurt nowoczesności[4]. Kiedy jednak poszukuje się (śladów) religii poza religią – poza obrzędami, mitami, doktrynami, instytucjami – ale zarazem nie sprowadzając jej ledwie do „miłości bliźniego” lub „bycia dobrym człowiekiem”, konieczne jest zapytanie, czym ona jest (w swojej istocie). Jednakowoż w samym tak postawionym pytaniu czai się niebezpieczeństwo ograniczającego podejścia metafizycznego, uniwersalizującego, *de facto* świeckiego, które złożoność i wielość wierzeń próbuje raz jeszcze podporządkować naukowemu (a zarazem absolutnemu) punktowi widzenia – na przykład fenomenologii religii z jej abstrakcyjnymi pojęciami (*numinosum*, *sacrum*, transcendencja), której paradoksalnym skutkiem w wymiarze społecznym, bardziej niż filozofia „przyziemnym”, może być plenie się bazujących na tak ogólnym mniemaniu rozmaitych synkretyzmów *New Age*, pseudomistyki i przesądzonych z góry teologii (także teologii filmu lub teorii filmu religijnego i metafizycznego). Rozważniej jest płynąć z prądem rozwoju religii w zmieniających się uwarunkowaniach ludzkiego życia bez anachronicznych tendencji do utrzymywania niezmiennie czystych tradycji lub do stawiania tamy wierzeniom w globalnym świecie – innymi słowy: dobrze podejmować najprostsze i wciąż bardzo potrzebne pytania o sens (życia, dobra i zła, świata, istnienia) bez odcinania się od żywych ciągle dyskursów, z których te zagadnienia napływają, ale i bez zapierania się przed nowymi sposobami podejmowania refleksji.

Niniejszy szkic jest próbą włączenia się w tego rodzaju namysł, kształtowany pracami Marcela Gaucheta[5] i Jeana-Luca Nancy’ego[6] z jednej strony, a z innej Johna D. Caputo[7] i Richarda Kearneya[8] – po obu tych stronach pochodnych wobec Martina Heideggera[9], Emmanuela Lévinasa[10] i Jeana-Luca Mariona[11] (o Derridzie nie wspominając) – oraz nawiązujący do teologicznych, transreligijnych intuicji Dietricha Bonhoeffera[12] i Paula Tillicha[13]. To ukierunkowana ku przyszłości tradycja myślenia postfilozoficznego, wynikającego

[4] Zob. np. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.

[5] M. Gauchet, *op.cit.*

[6] Zob. m.in. J.L. Nancy, *La Déclosion. Déconstruction du christianisme I*, Paris 2005; idem, *L’Adoration. Déconstruction du christianisme II*, Paris 2010.

[7] Zob. m.in. J.D. Caputo, *The Weakness of God. A theology of the event*, Bloomington 2006.

[8] Zob. m.in. R. Kearney, *The God Who May Be: A hermeneutics of religion*, Bloomington 2001; idem, *Anatheism: Returning to God after God*, New York 2010.

[9] Zob. m.in. M. Heidegger, *Tylko Bóg mógłby nas uratować (wywiad udzielony przez Martina Heidegge-*

ra tygodnikowi „Der Spiegel” 23 września 1966 roku), przeł. M. Łukasiewicz, „Teksty” 1977, nr 3, s. 202–222;

idem *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977; idem, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M.J. Siemek, Warszawa 1978.

[10] Zob. m.in. E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 2008.

[11] Zob. m.in. J.L. Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1996.

[12] Zob. m.in. D. Bonhoeffer, *Wybór pism*, przeł. A. Morawska, Warszawa 1970.

[13] Zob. m.in. P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983.

ze świadomości nieusuwalnych granic i aporii metafizyki, a zarazem załamania się zdroworoządkowych wyobrażeń o naturze, jej poznaniu i rozwoju dobrobytu dla wszystkich. Wskazani tu, ale nie jedyni w tym dążeniu myśliciele inspirowali się w swoim poszukiwaniu sensu tym, co zapomniane w myśli Zachodu (Heidegger szukał między innymi w przedklasycznej Grecji, Lévinas wracał do korzeni żydowskich), oboczne (Kearney sięga do ciągle żywych już po oświeceniu judeo-chrześcijańskich odniesień literatury romantycznej i modernistycznej) i niejako wyprzedzające (Caputo korzysta z całkiem ponowoczesnego konceptu wydarzenia, Nancy, dokonując dekonstrukcji chrześcijaństwa, rozwija pomysł chrześcijaństwa jako dekonstrukcji). Trafniejszym zatem niż postsekularyzm określeniem tego właśnie ruchu (nie zaś całego postsekularnego fermentu) byłoby zaproponowane przez Tadeusza Sławka miano mimosekularyzmu^[14] lub koncept anateizmu^[15], wymyślony przez Kearneya po to, by ominąć jałowe już spory teistów z ateistami w stronę odsłaniania wrażliwości równie pierwotnej, co ponadczasowej, otwierającej się na „więcej niż coś”.

Być może chodzi w tym ruchu o wyjście nie tylko poza krąg oddziaływania greckiej filozofii jako metafizyki, ale także poza kształtujące z nią sposób myślenia pismo – poza Księgi, (mono)Logos i abstrakcyjne „-logie”... – choćby w stronę względnie nowych form komunikacji za pomocą światła i innych promieni: filmu i wszechogarniających sieci cyfrowych, które mogą rozwijać oryginalnie religijne intuicje poza dotychczasowy, ginący w mroku lub zaświeceniu horyzont spisanych nadziei. Z drugiej strony, to religijny impet może rozwinąć szeroko rozumianą elektralną audiowizualność tak, jak kiedyś ukształtował i usankcjonował wagę piśmienności – może okazać się źródłem nowych pomysłów twórczych, w tym również teoretycznych. Oto perspektywa mimosekularnego kina i anateistycznej teorii filmu i mediów – która zrodziła notowany w tym miejscu projekt hermeneutyki (*in se* wywodzącej się przeciw z religii starożytnych!) wyglądającej sensu poza utrwalonymi matrycami oczekiwań obrazu jako reprezentacji, znaku lub wirtualności, ale kierującej się niekiedy, choć bez (teologicznego i teleologicznego) przymusu, inspiracjami religijnymi, szczególnie biblijnymi. W tym szkicu zaprezentowana zostanie lakonicznie interpretacja jednego tylko, nieprzypadkiem wybranego filmu, która stanowi coś w rodzaju pilotażowego odcinka zaplanowanego na wiele sezonów serialu na (dominujący w Piśmie Świętym) temat paradoksu pragnienia widzenia w świecie zakazanych obrazów i wyobrażeń^[16].

[14] T. Sławek, *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu. Słowo wstępne*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 21.

[15] R. Kearney, *Anatheism...*

[16] Przykładowe polskie prace referujące debatę nad postsekularyzmem, ale także realizujące podejście postsekularne do literatury, to: *Drzewo poznania.*

Postsekularyzm w przekładach i komentarzach, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012; P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016; K. Jarzyńska, *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2018; A. Bednarek-Bohdziewicz, *Homo capax, capax hominis. Z problema-*

Esej ten poświęcony jest *Pięknej złościcy* (*La Belle Noiseuse*) Jacques’a Rivette’a, powstałej w 1991 roku z inspiracji słynnym opowiadaniem Honoré de Balzaca *Nieznane arcydzieło* (*Le Chef-d’œuvre inconnu*) z 1831 roku^[17]. Na początku fabuły poznajemy parę młodych ludzi improwizujących dla zabawy lekko skandalizującą scenkę, której na hotelowym dziedzińcu w upalny czas sjeisty przyglądamy się śladem gapiowskich spojrzeń przypadkowych, angielskich turystek. Jednak tylko widzowie filmu dowiedzą się niebawem, że to młody malarz Nicolas Wartel (David Bursztein) i jego dziewczyna Marianna (Emmanuelle Béart), namówieni przez handlarza sztuką, Balthazara „Balto” Porbusa (Gilles Arbona) na wizytę w domu legendarnego, ale od lat już bezproduktywnego malarza Édouarda Frenhofera (Michel Piccoli) – istotą intrygi, uknutej przez marszanda, jest sprowokowanie sławnego artysty do podjęcia pracy nad domniemanym, ale niedokończonym dziełem życia, czemu ma się przysłużyć obecność zjawiskowo pięknej Marianny. Natchniony jej urodą Frenhofer godzi się na zaproponowaną mu przez agenta współpracę z olśniewającą modelką, co aprobejuje też, bez wiedzy dziewczyny i pod jej chwilową nieobecność, jej kochanek – ona sama, dowiedziawszy się o tej transakcji później, czuje się „sprzedana”, ale, choć zrazu niechętnie, przystaje na pozowanie geniuszowi, by w końcu najwięcej na tym skorzystać.

Dzieło Rivette’a to czterogodzinny seans, wypełniony przede wszystkim długimi sekwencjami ukazującymi ciągnący się powoli proces powstawania zakontraktowanego obrazu, okraszony rozmowami dojrzałego artysty z młodą modelką oraz kontrpunktowany scenami spotkań i rozmów pozostałych osób – obok już wymienionych, także partnerki życiowej Frenhofera Liz (Jane Birkin), nastoletniej córki służącej – Magali (Marie Belluc), w końcu jeszcze siostry Nicolasa – Julienne (Marianne Denicourt). Realizowany długimi ujęciami (William Lubtchansky), montowanymi bez uspójniającej niediegetycznej muzyki, za to eksponujący realistyczne brzmienie lata wokół wspaniałego zamku, gdzie w powolnym rytmie sześciu kolejnych dni tygodnia rozgrywa się nietypowa akcja, film zdaje się zachęcać do zanurzenia w wakacyjnej, niemal rajskiej atmosferze Oksytanii i (nie)codziennego życia pięknych ludzi z wyższych sfer. Zarazem, w prowadzonych przez nich dialogach, niekiedy zdawkowych, niekiedy wylewnych, wiele mówi się o trudzie międzyludzkich relacji, strachu, cierpieniu i śmierci. Nie jest łatwo – ani nie jest to miejsce, by zwerbalizować subiektywne przede wszystkim doświadczenie *Pięknej złościcy* autora tego tekstu, przechodzące (nie tylko godzinami, ale i latami) od oczarowania powabem demonstrowanej na kilkadziesiąt sposobów nagiej modelki, przez fascynację ukazaną wprost, jak nigdy wcześniej i później w kinie, pracą dłoni malarza (Bernard Dufour „dublujący” w tym Michela Piccoli), aż po uległość

tyki antropologicznej w później twórczości Adama Mickiewicza, Gdańsk 2019; w odniesieniu do filmu: M. Kempna-Pieniążek, op.cit.

[17] H. de Balzac, *Nieznane arcydzieło*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 2009.

sugerowanej w wypowiedziach postaci, ale odczuwalnej „dziwności tego, co się dzieje”.

Klarowny w stylu i uderzający ewidentnym urokiem film sygnalizuje przy tym wielość kontekstów interpretacyjnych, począwszy od wskazanej w napisach filmu relacji do opowiadania Balzaca, oraz do innych utworów literackich, z których wspomnieć tu trzeba przede wszystkim rzadko zauważany przez krytyków, a znaczący u Rivette’a kilkoma aluzjami, związek między tym dziełem a ostatnim dramatem Henryka Ibsena *W dniu zmartwychwstania* z 1899 roku[18]. Oczywiście, *Piękna złośnica* na wiele sposobów odsyła również do dziejów wizualności i malarstwa – osoby Tycjana, prac Pabla Picassa, poglądów na twórczość Balthusa; znaczący w kontekście jego własnego dorobku, tematyzującego relacje między modelkami a malarzami, jest udział w filmie Bernarda Dufoura. Film ten może być też odczytywany w perspektywie dziejów kina – szczególnie w odniesieniu do francuskiej Nowej Fali i osobliwej spuścizny autora *Out 1: Noli me tangere* – czy też narodzin mediów elektronicznych – zwłaszcza biorąc pod uwagę telewizyjną wersję (?) opisywanego tu dzieła – *Divertimento* (1991). Wykorzystane w tle napisów fragmenty muzyczne baletu Igora Strawińskiego *Agon*, a później też taktów *Pietruszki*, do których tańczy w pewnej chwili Magali, pozwalają na lekturę niektórych wątków tej fabuły także w kontekście przywołanej muzyki i sztuki choreograficznej – z kolei styl gry aktorskiej oraz inscenizacji, nie wspominając o płynącej spoza dzieła wiedzy o wykorzystanych w powstawaniu filmu metodach pracy (improvizacji w trakcie kolejnych, zgodnych z biegiem czasu przedstawionego, dni zdjęciowych), umieszcza *Piękną złośnicę* w polu inspirujących pytań o przenikanie sztuki teatralnej i filmowej.

Wiele z tych wątków było już w piśmiennictwie (nie tylko) filmoznawczym poruszanych – opisywano konstrukcję filmu, analizowano funkcje światła i dominujących w kompozycji barw, odczytywano relacje względem literackiego pierwowzoru, próbowano interpretacji mitologicznych i rozważano go od strony historii sztuki i teorii obrazu – by wspomnieć (i polecić) erudycyjne eseje Thomasa Elsaessera[19], Dariusza Czaj[20] i spore fragmenty monograficznej książki Mary M. Wiles[21]. Wydaje się jednak, że nie dość jeszcze podjęto tropy chrześcijańskie, które obecne są w tym filmie – choć, co ciekawe, religijne skojarzenia interpretacyjne pojawiają się czasem na marginesie niektórych prac o nim niemal od niechcienia. W *Pięknej złośnicy* mówi się wprost o Jezusie i porusza się temat zmartwychwstania – przestrzeń akcji naznaczona jest kościelną wieżą i skojarzeniami z kaplicą, z których dwukrotnie zwierza się Marianna – *opus vitae* Frenhofera powstaje

[18] H. Ibsen, *W dniu zmartwychwstania*, przeł. E. Rayner, Łódź 1901.

[19] T. Elsaesser, *Around painting and the „End of Cinema”: A propos Jacques Rivette’s La Belle Noiseuse*, [w:] *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, s. 165–176.

[20] D. Czaja, *Zagadka arcydzieła. Balzak i Rivette*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 129–146.

[21] M.M. Wiles, *Jacques Rivette*, Chicago 2012; o twórczości reżysera zob. też: *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, red. R. Syska, Kraków 2017.

w sześć dni, niczym stworzenie świata; a to nie wszystkie wyraźne i bardziej zawaolowane znaki odnoszące do świata Biblii. Celem tego tekstu jest próba odzwierciedlenia obrazu Rivette’a na piśmie tak, by w słowach mogła się objawić spekulatywna siła tego dzieła, ujawniająca nowatorską w ponowoczesnym świecie, a jednocześnie ewangeliczną intuicję sensu (sztuki?) – wyprowadza ona w pola nowej teorii kina i innych form światłowodzenia oraz niepowszedniego jeszcze myślenia religijnego.

Od razu trzeba orzec, że nie da się tutaj tego filmu zinterpretować w pełni, zamknąć w klatce rozpisanych znaczeń – nie tylko dlatego, że zasługuje na monograficzną książkę, ale przede wszystkim dlatego, że jest czymś więcej niż skończone i znaczące arcydzieło, które można by obramować komentarzem i prezentować innym z satysfakcją posiadania w słowach jego istoty. To rodzaj „kina ubogiego” – mówiąc językiem Jerzego Grotowskiego – w którym liczą się, zachodzące w dużej mierze bezsłownie, akty widzenia między postaciami na scenie a widzom w kinie; rodzaj uczestniczącego przeżycia – przez swoją długość fizycznie męczącego i wymagającego percepcyjnie – które bliższe jest opisywanym przez George’a Steinera[22] i Hansa-Ulricha Gumbrechta[23] doświadczeniom rzeczywistej obecności niż lekturze znaków. Rzecz dzieje się współcześnie (w roku 1990) a rozpoczyna się „pewnego poniedziałku na początku lipca, między godziną piętnastą a szesnastą...” – jak podpowiada planszowy napis – i rozgrywa się przez kolejne, wyraźnie wskazywane dni tygodnia aż do soboty – głównie we wnętrzach lub na tarasach możliwego do odnalezienia w rzeczywistości, a nawet zwiedzenia, zamku w Assas, górującego z ubocza, wraz z przylegającym do jego murów kościołem, nad okolicami Montpellier, gdzieś między bliskim Morzem Śródziemnym a szczytem Saint Loup. W filmie splatają się, choć nienachalnie, różne figury narratorów: po pierwsze – głos z offu, zapowiadający wagę nadchodzących wypadków, który pod koniec okazuje się głosem Marianny, opowiadającej widzom swoją historię już z perspektywy czasu, kryjąc jednak jej koniec, ale i sugerując swoją aktualną pozycję artystki; po drugie – niemy, zewnętrzny wobec świata przedstawionego „autor” kilku staroświecko stylizowanych napisów, w tym zabawnej rymowanki dzielącej obraz na dwie części, umieszczający wszystkie sceny w ramę niezbyt poważnej, staromodnej opowieści, mającej uraczyć zmęczonego długością filmu widza; dominuje jednak – po trzecie – dyskretny, niezależny od narratorów oralnego i piśmiennego, przezroczysty stylistycznie punkt widzenia kamery, ukazującej kolejne sekwencje w sposób czytelnie intencjonalny, choć dopuszczający też momenty niejednoznaczności statusu zdarzeń, jak w wypadku ekspozycji filmu, którą wypełnia wspomniana już, udawana (dla żartu?) scenka między Marianną a Nicolasem, a powtarza się w pewien sposób także wobec jego zaskakującego epilogu.

Obraz

[22] G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Ku-
bińska, Gdańsk 1997.

[23] H.U. Gumbrecht, *Production of Presence: What
Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004.

Temat *Pięknej złošnicy* wzięty jest z opowiadania Balzaca – na pierwszym planie dotyczy istoty sztuki malarskiej, na drugim zaś dotyka różnie przebiegających związków i zależności między mężczyznami a kobietami, którzy o tym wszystkim ze sobą rozmawiają, by nade wszystko prowokować pytanie o relacje między sztuką a życiem. Pomyśłem Rivette’a jest próba nieobecnego i niemożliwego w dziele literackim przedstawienia tworzenia obrazu – w rozciągniętych sekwencjach pozowania nagiej zwykle Marianny, której bacznie i wielostronnie przygląda się malarz reżyserujący jej wymyślne pozy i gesty w różnych miejscach pracowni, unaoczniony jest mozolny proces obserwacji, który dopiero wtórnie przekłada się na kolejne etapy powstawania finalnego płótna. W ścisłym sensie treścią filmu jest działanie teatralne, którego najbardziej niezwykłymi aktami są ruchy dłoni malarza (raz jeszcze warto powtórzyć, że to ręce uznanego autora licznych aktów, także wszystkich widocznych na ekranie szkiców, Bernarda Dufoura), który najpierw piórkiem w brulionie, potem węglem i kredą na kartonach, a wreszcie pędzlem na płótnach kreśli ślady gestów, mających przechwycić z ciała modelki poszukiwaną formę dojrzewanego w niej sensu. Malowanie obrazu – przy udziale żywej „muzy” w atelier – okazuje się czymś zupełnie innym niż zdjęcie polaroidem z ukrycia (po trzydziestu latach od premiery filmu należałoby dodać: smartfonem), które wykonuje w pierwszych scenach filmu Marianna swojemu narzeczonemu; może natomiast przypominać, wyraźnym u Rivette’a tropem Ibsena, zabijanie i wypychanie zwierząt, którym w przedstawionym świecie nielegalnie zajmuje się Liz, skupiona na uchwyceniu i zachowaniu zewnętrznej tylko powłoki upolowanych drapieżników.

Z niespiesznie prowadzonych dialogów różnych postaci da się zrekonstruować historię przedstawianego jako żywa legenda Frenhofer, który już w dzieciństwie zdradzał oznaki późniejszego powołania: rozkładał zabawki, by przyjrzeć się ich wnętrzu i konstrukcji, a pierwsze zachowane obrazy tworzył jako dwunastolatek. O jego karierze niewiele się jednak mówi – ostatnia wystawa odbyła się przed narodzeniem dwudziestokilkuletniej Marianny, a w 1974 roku ukazała się jedyna o nim książka, z którą dziewczyna zresztą się zapoznała; mit wielkiego malarza pozostał ważny już tylko dla wtajemniczonych, choćby Nicolasa, a zwłaszcza dla Balto, który najprawdopodobniej dzięki romansowi z partnerką artysty, Liz, uzyskał wgląd w zamysł powstającego, ale niekończonego dzieła. Inspiracją do podjęcia prac nad *Piękną złošnicą* – jak zatytułował swój projekt Frenhofer – była dla twórcy opowieść o siedemnastowiecznej kurtyzanie, powabnej grzesznicy Catherinie Lescault (to czytelna aluzja do opowiadania Balzaca), którą niemal natychmiast w momencie lektury malarz próbował sobie wyobrazić, dalej zaś postanowił upostaciwić na obrazie, szukając z czasem odpowiednich do tego celu modelek, by w nich odnajdywać pożądane cechy upragnionego wizerunku (lub narzucać na nie swój fantazmat – można by dodać). Mówi się tu przede wszystkim o Liz, którą Frenhofer poznał przypadkiem (choć sam nie jest pewien, że

był to przypadek) i początkowo po prostu pożądał jej ciała, a dopiero z czasem zaczął je malować, rozdzielając spojrzenie od dotyku, który „widzącymi palcami” (jego słowa) przenosił na obrazy, ale w końcu zaprzestał, rzekomo z powodu strachu przed utratą miłosnej więzi z kobietą – wybrał miłość kosztem twórczości i choć było to zgodne z wolą wspólnego życia jego partnerki, to Liz potrafiła mu później zarzucać ukryte w tej decyzji tchórzostwo i piętnować płynącą z niej chorobliwą zastygłość ich codzienności.

Teraz, dziesięć lat po dramatycznym rozstaniu z zamierzonym obrazem i poważnym malarstwem w ogóle, Frenhofer rozpoznał w Mariannie coś, co obudziło dawny i tłący się w nim mimo wszystko impuls tworzenia – coś, co w zagadkowym, jak to ujmie, ciele nagle pojawiającej się w jego domu dziewczyny zaczęło go znów prześladować. Mimo zgodnego i spełnionego przynajmniej od dekady życia z Liz otwiera się w artyście coś nieskończonego w relacji do kobiet, kobiecości, a może człowieczeństwa – twórca przekonuje atrakcyjną modelkę, że nie chodzi mu o powierzchnię jej ciała, erotycznie tylko i przedmiotowo postrzegane usta czy piersi, ale szuka w niej tego, co one właśnie kryją: chciałby zmusić Mariannę do wyjścia z siebie. W emfatycznie wykrzykiwanych hasłach, towarzyszących pracy nad obrazem zakłęciach wyrażających jego zamiar, mówi o chęci wydobycia z modelki abstrakcyjnych żywiołów, wirów, galaktyk, chaosu wszechświata; pragnie ujrzeć niewidzialne, dotrzeć do szumu tła – aż chce się dopowiedzieć: Lévinasowskiego *il y a* (że). Wygląda na to, że przez całe życie – wszystkie relacje z kobietami, aż po osiedlenie się z Liz w rajskim pałacu – oraz całą biografię zawodową – przez wszystkie działania twórcze, rozwijające, ale i wygaszające jego karierę – egzystowało w nim pragnienie poznawcze, tylko częściowo realizujące się w pożądaniu, miłości, kreacji: eksplodujące i zanikające, które w końcu rzuca go w ekstremalną, ryzykowną przygodę mierzenia się niemal ze śmiercią, jak sam to sugeruje, byle zrozumieć czy ujrzeć najbardziej ostateczny sens tego wieloletniego dążenia, przejść na drugą stronę krwawego od podjętego wysiłku (to też jego metafora) płótna.

Vis-à-vis malarza staje naga Marianna – młoda, piękna, zachwycająca wszystkich dziewczyna, niechętnie przyznająca się do tego, że jest pisarką, interesującą się bardziej tym, co wewnętrzne niż zewnętrzne, a przy tym – intrygujący szczegół – niezwykajnie lubiącą kurz, jakby ceniła sobie spokój lub nie lubiła zmian, a może życia w ogóle. Wspomina dzieciństwo w Quebecu, gdzie określano ją niekiedy użytym w tytule obrazu Frenhofera mianem złošnicy[24] – pracownia artysty przypomina jej kaplicę w prowadzonym przez siostry zakonne internacie,

[24] *Noiseuse* znaczy też sekutnica, jędza, ale bywa (w Quebecu) idiomatycznie rozumiane jako „ból tyłka” lub „wrzód na tyłku” (zob. m.in. T. Elseasser, op.cit.), stąd może w angielskim tłumaczeniu pojawia się *troublemaker*; w języku polskim nasuwa się skoja-

zenie z *Poskromieniem złošnicy* W. Szekspira – a jeśli tak, w kontekście filmu Rivette’a warto przywołać interpretację tego dramatu w reż. K. Warlikowskiego w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1998).

w którym kiedyś przebywała zapewne w celu ujarznienia owej „złości”, lecz została z niego wydalona. Wydaje się, jakby w głębi jej psychiki tkwił jakiś problem, zahamowanie życia i opór wobec świata – tematem książki, jaką stworzyła dla nastolatków, była rewolucja w totalitarnym państwie, wywołana miłością złotoookiego syna dyktatora i córki dyplomaty. W momencie rozpoczęcia pracy nad obrazem kobieta jest od trzech lat w związku z Nicolasem – spotkał ją w metrze, gdy była na progu samobójstwa, i zabrał do siebie, gdzie musiała jednak mieszkać jeszcze z jego siostrą, co obok rosnącego zainteresowania kochanką własną karierą malarza mogło być jedną z przyczyn nadwątlenia tej relacji jeszcze przed przybyciem pary do Assas.

Dziewczyna z początku nie chce pozować Frenhoferowi – czuje się zdradzona i „sprzedana” przez swojego partnera – ale chyba nie tylko z przekory wchodzi do pracowni artysty i poddaje się jego reżimowi pracy, godząc się na nagość, ból cierpliwie przyjmowanych i wytrzymywanych póż oraz zwykły głód, które z czasem lżeją, po części w wyniku oswojenia i przyzwyczajenia, a po części z powodu zainteresowania kobiety tym, co w ten sposób się wydarza w atelier. W momencie kryzysu twórczego malarza to ona przejmuje inicjatywę, domagając się kontynuacji pracy, wzajemnego patrzenia w oczy i wysłuchania jej zwierzeń, ukazując mu się najpierw w pozie wyrażającej jej najważniejsze może uczucie, przeżywane w dzieciństwie i powracające właśnie wobec dni spędzanych na zamku – uczucie chorobliwego strachu przed życiem, gest skurczu oporu wobec zakazów, ucieczkowego i „przetrwalnikowego” skulenia. Z czasem, wychodząc jakby z owego embrionalnego zamknięcia, podobnie jak wcześniej Frenhofer zaczyna mówić o swoich odczuciach językiem abstrakcyjnym i metaforycznym, wyznając poczucie beczasowości czy też zamknięcia w jaskini. Wygląda na to, co warto powtórzyć, że przez niemal całe życie – być może od momentu oddania jej do klasztornej szkoły – jej naturalna energia, siła wzrostu, egzystencja zostały poddane (wy-/zachowawczym) represjom, z których nie uwolniła jej ani ekspresja literacka, ani miłość mężczyzny, a spotkanie z legendarnym malarzem jest może ostatnią szansą na jakieś wyzwolenie: transpresję.

Obraz powstaje przez kilka kolejnych dni tygodnia: po poniedziałkowym zapoznaniu gospodarzy z gośćmi i ustaleniami warunków kontraktu we wtorek praca ma charakter przygotowawczy, związany bardziej z porządowaniem zaniedbanej przez lata pracowni i przełamywaniem wzajemnego skrzepowania, natomiast w środę, wedle zapowiedzi artysty, ma już charakter metodyczny, niemal akademicki, włączając w to także liczne samoobjaśnienia twórcy – kończąc się, niestety, zwątpieniem mistrza w sens dzieła. W czwartek to modelka nadaje rytm i kierunek twórczych aktywności, na malarskim planie pojawia się wino i większa swoboda w relacjach między równoprawnymi już niemal uczestnikami procesu kreacji – właśnie w tym dniu dochodzi do kilku chwilowych olśnień malarza, które ten rozpoznaje jako przebliski poszukiwanej prawdy w obliczu i postaci kobiety. Noc z czwartku na

piątek Marianna spędza w gościnnym pokoju na zamku – a nie jak dotąd w pobliskiej gospodzie, skąd co rano dochodziła do studia – a Frenhofer pozostaje w pracowni sam, działając aż do zaśnięcia. Nad ranem Liz, poszukująca swojego nieobecnego w sypialni partnera, znajduje w warsztacie nie tylko śpiącego męża, ale też własny, niedokończony przez niego kiedyś portret, który właśnie został zamalowany szkicami do powstającego wizerunku Marianny.

To osobliwe, że w toku mozolnie podejmowanych prób ustawień modelki, kolejnych jej oglądów i szkiców, malarz, tłumacząc swoje postępowanie dziewczynie, mówi o sile płynącej z niepowstałego jeszcze obrazu – o tym, że to obraz wciąga ich oboje w wir tworzenia, obraz czegoś od nich żąda, jakby był czymś, a właściwie kimś pomiędzy nimi. Frenhofer kilka razy wyznaje też swoją niewiedzę co do kierunku tego unoszącego poza czas pędu tworzenia – jak to wyraża w swoich manifestacyjnych frazach – a nawet odżegnuje się od chęci tej wiedzy lub rozumienia. Unika też odpowiedzi na pytania Marianny – nie chce jej przyznać, czy, malując, powraca do przeszłości, czy szuka w niej czegoś konkretnego; mówi, że na obrazie znajdzie się ona i nie-ona zarazem; w końcu właśnie modelce przyznaje prawo orzeczenia (prawo do swoistego *final cut*), czy obraz jest już skończony. Największe napięcia między postaciami, ale też zdaje się w nich samych, towarzyszą pracom nad dziełem w piątek, już od przedświt, ale też w piątek po południu praca dobiega końca – obraz jest gotowy, ale nigdy nie zostanie ujawniony publicznie i pozostanie znany tylko czterem osobom.

Pierwsza ogląda go Marianna i zdaje się być zszokowana i zdruzgotana jego zawartością, z czego zwierzy się później Juliannie – drugim, ważnym widzem jest Liz, której reakcji trudno się domyślić z jej miny, a która po chwili kontemplacji płótna zaznacza z tyłu na jego drewnianej ramie, tuż obok datowanej sygnatury malarza, czarny krzyż – wreszcie widzi go też młodzieńca i nieobeznana może z „wielką sztuką” Magali, rozpoznając na nim niepewnie postać Marianny i wyrażając zachwyt jej utrwalonym pięknem. Sam malarz nie komentuje swojego dokonania, lecz z pomocą Magali i w tajemnicy przed innymi zamurowuje skończony obraz w ścianie pracowni – a w miejsce pogrzebanego w ten sposób dzieła naprędce tworzy inne, które w sobotnie południe zostanie przedstawione wszystkim pozostałym jako finalny twór. Porbusowi ten sygnowany legendarnym nazwiskiem, a więc i wartościowy na rynku sztuki, pozór wystarcza, Nicolas jest nim (słusznie) rozczarowany – tylko znające prawdę i milczące o niej kobiety odkrywają w tej ekspozycji znaczący i ożywczy dla nich obu gest, a przy okazji prawie żart Frenhofera. Stymulowane przez kilka godzin pragnienie widza także zostaje niespełnione – poza wystawionym na sprzedaż produktem, przypominającym wczesne prace Picassa, poza świadomością czynu artysty i poza przez chwilę widocznym fragmentem oryginalnego dzieła, zupełnie różnego kolorystycznie od zaprezentowanej na wernisażu symulacji, odbiorcy filmu pozostają jedynie z rozbudzonym do maksymalnej intensywności czujnym wyglądem, różnością opinii

ze strony bohaterów opowieści oraz wielością możliwych domysłów i interpretacji.

Tygodniowe ramy tworzenia rzekomego arcydzieła sugerują związek ukazwanego aktu twórczego z wizją stworzenia świata, opiewaną w poemacie otwierającym Biblię (Rdz 1); szósty dzień byłby wtedy momentem kreacji człowieka – obrazu Boga. Można by więc interpretacyjnie zestawiać figurę artysty ze Stwórcą – jednak Frenhofer, co znamienne, wyraża w swoich wypowiedziach dążenie zgoła przeciwne, jakby chciał rozebrać modelkę z ciała, rozłożyć na pierwotne żywioły, skruszyć w proch, cofnąć się nie do kosmosu, lecz przedkreacyjnego chaosu (otchłani, bezgruntu – prześwitu?); trudno osądzić, czy to instynkt destrukcji, czy woła jakiejś korekty stworzenia – melancholia czy dekonstrukcja. Tak czy inaczej, nic by jednak nie wyszło z tego pożądanego i właściwie straciło ono swoją rację w interakcji z Marianną lub znalazło orientację w jej spojrzeniu – zwłaszcza w czwartek, przy spożywanym w pracowni winie, ma miejsce osobliwe skomunikowanie schodzącego ku prymarnym materiom malarza i usiłującej się wydostać z uwięzienia w mrocznej jaskini (jej określenie) kobiety. Na schemat tygodnia stworzenia nakłada się w filmie Rivette’a matryca Wielkiego Tygodnia – piątek przynosi dramatyczne rozstrzygnięcia, kończące się stworzeniem okrutnego w wyrazie (a na pewno zdominowanego czerwienią – co widać na odsłoniętym fragmencie) dzieła i pogrzebem znaczonego krzyżem obrazu, wreszcie grobową atmosferę końca pracy, by w sobotę, pod wpływem zaskakującego dla kobiet (i widzów) gestu okazania fałszywego obrazu, wróciła na zamku atmosfera niemal rajskiego życia – nie jest to jednak zmartwychwstanie.

Widzenie

Za kulisami aktu tworzenia sztuki rozgrywają się zmagania na różnie krzyżujących się polach międzyludzkich relacji, w których orientują prowadzone między bohaterami rozmowy, niekiedy odnoszące się do aktualnych zdarzeń, innym razem przywołujące wydarzenia przeszłe lub nawet wyrażające jakieś metaforyczne na ich temat opinie. Na pierwszym planie dominują Frenhofer i Liz, których poznajemy jako szczęśliwe małżeństwo, wiodące harmonijne życie w pięknych wnętrzach i urokliwej okolicy na obrzeżach świata – a jednak dowiadujemy się także o niegdysiejszej zdradzie Liz z Balto, co dopuszcza nawet domysł, że Liz była jakoś „podstawiona” przez marszanda malarzowi; obserwujemy narastającą w niej zazdrość i powracające wyrzuty do Frenhofera – słuchamy o toczonych między nimi „wojnach”, „ranach” i „rozejmie”. Nicolas, którego zadurzenie w Mariannie mogło jej kiedyś uratować życie, teraz ją „sprzedał” w zamian za możliwość ujrzenia kolejnego obrazu swojego idola, choć niemal od razu pożałował tej decyzji i osunął się w zazdrość i strach przed utratą narzeczonej, a wraz z nią sensu swojego życia – tymczasem jego kochanka opowiada Frenhoferowi o zmieniających się między nimi relacjach, o tym, że kiedyś potrzebowała Nicolasa i jego jedyne tylko kochała, ale już dawno zaczęła go tracić, gdy ten zaczął bardziej interesować się swoją arty-

styczną karierą, a teraz zdaje się wszystko już między nimi skończone. Balto przyznaje się do zablźnionego cierpienia z powodu romansu z Liz, ale zajęty jest podbojami wciąż nowych kobiet, traktowanych jak kolejno kupowane samochody, domy i obrazy – na wernisażu zaczyna się interesować siostrą Nicolasa Julienne, która z kolei zdaje się rywalizować o uwagę swojego brata z Marianną...

Włączając jeszcze w ten mentalny pejzaż świata przedstawionego zmartwienia uczuciowe nastoletniej Magali, wspominaną w czasie jednego z posiłków lokalną opowieść o małżeńskim mordzie, a wreszcie aluzyjne przywołanie tragicznej śmierci rzeźbiarza Rubeka z jego modelką, trzeba przyznać, że film Rivette’a emanuje Ibsenowską atmosferą międzyludzkich dramatów. Z jednej strony, wynikają one z erotycznego napięcia między kobietami a mężczyznami, widocznej tu nierówności i rywalizacji w ich związkach, owocującej biegunowością równie zniewalających pragnienia i zazdrości – z drugiej strony zdają się wynikać z głębiej funkcjonującego, patriarchalnego pola sił: wpływających na miłość zależności bytowych, niesprawiedliwie rozłożonych praw do wolności, ambiwalentnego splotu wiedzy i władzy. Kwestie życiowe (seksualne, uczuciowe, materialne) krzyżują się w tej fabule z bytowymi (pieniądze i bycie-w-świecie, pozycja w nim) oraz egzystencjalnymi (sztuka, poszukiwanie piękna i prawdy), które dzięki pewnym wskazówkom w dialogach można odsłonić na jeszcze głębszym i wspólnym, determinującym całą ich złożoność poziomie zachowań dotykowych jako różnicę między pieśczęcią a (za)chwytnością, między kochaniem a pojmwaniem, między poznawaniem a posiadaniem. U Ibsena, szczególnie w osobie profesora Arnolda Rubeka, rzeźbiarza (!) z *Dnia zmartwychwstania* – wspomnianego w *Pięknej złośnicy* jako rzekomy znajomy Frenhofera – śród ludzki dramat kulminuje w niemożliwości wyboru między życiem a sztuką (można powiedzieć: utrzymaniem i związaniem a twórczym oddaniem i wolnością), które swoją domniemaną dialektyczną syntezę mogą znaleźć dopiero w zmartwychwstaniu^[25] – u Rivette’a zaś ta mglista intuicja zdaje się wyrażona jaśniej i konkretniej.

Punktem wyjścia pracy twórczej w *Pięknej złośnicy* jest spotkanie Marianny i Frenhofera, którzy od powitania lub nawet oczekiwania na spotkanie nie są sobie obojętni, zwracają na siebie uwagę i dość mimowiednie pozwalają na rozwój tej intrygującej relacji w narzuconych im obojgu ramach sztuki, choć zarazem, jak to ukazują początkowe sceny w pracowni, są wzajemnie skrępowani – głównie, rzecz jasna, nagością modelki. Mężczyznę prowadzi ambiwalentne pragnienie, które przekracza uwagę, zachwyt, pożądanie, dotyk, miłość, jedną kobietę – to rozwijająca się od najwcześniejszych lat wola poznania, dotarcia do czegoś, co kryje się w ciele, odkrycia, skąd bierze się i dokąd właściwie

[25] Por. G. Matuszek, „Gdy wstaniemy z martwych” – epilog dramatyczny Henryka Ibsena, „Wielogłos” 2018, nr 2, s. 1–13.

prowadzi siła przyciągająca wzrok i budząca podniecenie, nie tylko w wymiarze erotycznym, ale właśnie w nieznanym: psychicznym, duchowym... Kobieta odsłania się przed nim i coraz bardziej otwiera, jakby chciała wyjść na zewnątrz ciała, w którym czuje się ograniczana – być może władczyimi spojrzeniami mężczyzn (a dokładniej: spojrzeniami męskimi, którymi mogą również spoglądać kobiety – Marianna czuje się w pewnej chwili traktowana przez Liz „jak lalka”), zarówno pożądanym, jak i porządkującym, zniewalającym i znieważającym. Granicą tego i każdego podobnego spotkania – polem rozgrywki męskiego dążenia do (widzącego) posiadania i kobiecego marzenia o wyzwoleniu (wysłuchaniu) – jest skóra, której swoistym medium jest w przedstawionym filmie malarskie płótno; na nim presja przebijania się do wnętrza spotyka się z wolą ekspresji na zewnątrz, a właściwie się zderza, ściera, mija nawet, jakby oboje chcieli więcej i dalej niż to jest dane (we wspomnieniu podobnej sytuacji między Frenhoferem a Liz mówi się, że „otarli się o katastrofę”).

Jeśli spojrzeć na tę konfrontację w uzasadnionej filmowymi aluzjami perspektywie biblijnej (zob. Rdz 1–3), łatwo ujrzyć relację mężczyzny i kobiety jako rezultat poróżnienia wynikającego z „otwarcia oczu”, a właściwie zmażenia pierwotnie wzajemnego, cielesnego przede wszystkim rozpoznania wstydem – poczuciem ogołocenia i zagrożenia w samym środku raj. Księga Rodzaju nie tylko obrazowo wyraża ten stan, ale tłumaczy go w opowieści tym, że jest on skutkiem spożycia przez pierwszą parę ludzi owocu z drzewa poznania dobra i zła – to właśnie smak tego owocu: być może boska znajomość nie tylko oczywistego i upragnionego dobra, ale i możliwego zła, którego teraz pierwsi ludzie zaczynają się bać; być może boska świadomość tego, że człowiek jest tylko stworzonym obrazem. Mit o upadku wskazuje na wcześniejsze jeszcze błędy Ewy i Adama – percepcyjne złudzenie, że owoce są dobre do jedzenia, piękne z wyglądu i nadają się do poznania prawdy, które wynika z uległości pokusie przekroczenia przez ludzi granicy bycia ludźmi, zresztą nie tylko w stronę boskości. W genezyjskiej wersji początków człowieczeństwa jest jeszcze bowiem tajemnica węża, wkradającego się między ludzi a Boga jak wątpliwość i fałszywa idea.

Z tego punktu widzenia malowanie *Pięknej złoźnicy* to próby przełamywania wstydu, rozbierania ciała nie tyle z kryjących nagość ubrań, ile z masek i póż (o subwersywnym rozumieniu nagości i odzienia mówi w odniesieniu do jednej ze swoich dawnych modelek artysta) – innymi słowy: z personaliów i postaw, mających osłonić jakieś istotowe poczucie osamotnienia, niepewności i lęku, czegoś jeszcze głębiej niewyraźnego, a niezabliźnionego w kontaktach z bliźnimi i światem. To, co wydaje się w postępowaniu Frenhofera tresurą modelki, a na co ona się godzi (!), może być wtedy postrzegane jako metoda uwalniania z obustronnego kulturowego skrępowania, jako sposób rozłamywania skorupy gestów i zachowań obronnych – jest intuicyjnym szukaniem czystszej formy bycia i czystszej jej oglądania, wolnego od rozdzielających ludzi fantazmatów, wyobrażeń, sądów je kształtujących; jest nade

wszystko wyzwalaniem z powodów do wstydu, przymykaniem oczu, by widzieć dotykiem. Zarówno malarz, jak i dziewczyna w drodze do stworzenia dzieła mówią o niepotrzebnych wiedzy i rozumieniu, o rozczarowujących owocach poznania – jakby wycofywali się z roszczeń do prawdy oraz ze chciwości sięgania po więcej i wszelkiego posiadania. Od momentu wyrównania pozycji w tej parze, zgody na dalszą współpracę, odsłaniają się między nimi przebliski wzajemnych rozpoznania – powstaje relacja ważniejsza niż finalny obraz, wyprowadzająca z przedmiotowego i uprzedmiotowiającego oglądania, z wszelkiego mienia, a więc i wybrakowanej samotniczości (sam-czości), w stronę troskliwego opatrywania (ran) – wzajemnego respektu.

Film pozwala włączyć się w ten proces widzowi, którego spojrzenia wprowadzane są w trajektorie widzeń postaci: może przyglądać się modelce nie tylko w chwilach pozowania i malarzowi, który na nią patrzy i kiedy pracuje, wreszcie szkicom i rysunkom, które powstają na bazie tych inter-spekacji. Począwszy od gmatwaniny linii, przypominającej arcydzieło opisane w opowiadaniu Balzaca, z której w filmie rodzi się wszakże podobizna Marianny, poprzez kolejne zarysy, rzuty, projekty niemal wydrapywane z papieru, brystolu oraz włókien pędzla i tkaniny, obserwujemy nie tyle produkcję obrazu, ile redukcję kolejnych warstw, ociosywanych przez rzeźbiarza bardziej niż malarza – redukcję kolejnych złudzeń, z których wydobywana jest nie tylko Marianna, ale też Frenhofer pozbywający się mrzonek o idealnym dziele. Widzom niedane będzie zobaczyć ostatniego z serii portretów, ale ujrzymy przemienionych pracą bohaterów. „To byłam ja” – wyzna Marianna, najpierw przerażona, ale później już uśmiechnięta, akcentując w swoim pozakadrowym zwierzeniu czas przeszły ukazanych zdarzeń i otwartą poza narracją przyszłość, podczas gdy równie uśmiechnięty Frenhofer, wznosząc toast z okazji wernisażu fałszywego dzieła, zdawać się będzie żartować z całego blichtru wokół sztuki i własnych, właśnie minionych ambicji stworzenia arcydzieła.

Można też ujrzyć w *Pięknej złościcy* swoistą ilustrację do osobliwego wiersza Czesława Miłosza *Esse*[26]. Treścią tego poetyckiego świadectwa jest olśnienie twarzą kobiety, nagle objawiającej się autorowi tego wyznania w metrze – na co warto zwrócić uwagę zarówno dlatego, że podobnie objawiła się Marianna Nicolasowi, jak i dlatego przede wszystkim, że tekst polskiego noblisty ma charakter anty-Platoński: prawdziwa iluminacja ma miejsce pod ziemią, niczym w jaskini, a nie na zewnątrz, pod niebem – i dotyczy człowieka, nie słońca. Ten moment widzenia nie jest u Miłosza jedynie pożądaniem czy zakochaniem – to niezwykle intensywna uważność, opisywana jako pragnienie, by wchłonąć całe życie drugiej osoby, wszystkie jego chwile w przeszłości i przyszłości, wszystkie jego stany i przypadłości zatem, „zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który

[26] Cz. Miłosz, *Esse*, [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2015, s. 392.

uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka” [27]. Wszystko jest zatem ważne, tylko nie idea, którą właśnie należy zostawić za sobą – ta pełnia jednak nie jest możliwa ani do pochłonięcia, ani do wypowiedzenia, ani do kontemplacji, bo nie jest bytem, ale przepływem iskry rozpoznania „ja jestem – ona jest” [28].

Podobnie o marzeniu Frenhofera opowiada Juliannie Liz – mówi, że malarz pragnie w swoich obrazach wyrazić to, co ponoć ukazują się ludziom w obliczu niespodziewanej nadchodzącej śmierci: całe życie; co więcej – Liz nazywa tę ambicję bezwstydem (co znaczące w kontekście biblijnym). Idąc śladem Miłosza, można zaryzykować twierdzenie, że w celu dotarcia do istnego życia trzeba może uwolnić je od idei – od imion i określić (choćby owej *noiseuse*, ale i *belle*), wyobrażeń o życiu i prawideł poprawnej biografii (na przykład światowych norm dorobku i schematu malarskiej kariery), pojęć (arcydzieła) i ocen (wybitne lub nie), wymagań, które krępują, uciskają, zniekształcają – wyzwolić bycie z obłudnej dwuznaczności znaków, jednocześnie desygnowanych i ukrywających, rozdzierających na pozorne znaczenie w systemie i skrytość zniekształcanych ideologiczną presją pragnień. Może więc pracownia Frenhofera jest konfesjonalem, przestrzenią wzajemnych wyznań, które torują drogę „ontycznemu” przebaczeniu – może praca nad obrazem to seans terapeutyczny, którego istotą jest ujawnianie okrutnej choćby prawdy (bytu), byle uzyskać wgląd w głębiej i osobowo odkrywaną nieskrytość istnienia (że)[29]. Jeśli tak, to ostatni, zamurowany w ścianie obraz dopełnia serię szkiców i odrzucanych wersji wcześniejszych – nie ma potrzeby, byśmy go zobaczyli, bo to jest antyobraz, który odzwierciedla prawdę („pustkę formy”) tylko po to, by to Marianna, korzystając z tego „lustra”, mogła ją zauważyć i zareagować na nią, zniechęcić „zimnego, nieczułego stwora”, którym nie tyle była, ile została weń zaklęta, i odrzucić ten wizerunek raz na zawsze, nareszcie wolna – i wreszcie żywa.

Jeszcze inny kontekst, w którym można próbować zrozumieć film Rivette’a, nasuwa opowieść Liz, przywołana z jej młodości w odpowiedzi na zwierzenia z pierwszych miłosnych zmartwień opuszczonej przez chłopaka Magali. Dojrzała już kobieta wspomina w niej swoje dziecięce poczucie frustrującej straty z powodu odejścia ukochanego, które postanowiła wtedy przerzucić na plastelinową figurkę, mającą uosobić jej niewiernego sympatyka, w którą następnie wbiła trzydzieści trzy szpilki – już wbicie pierwszej przyniosło ulgę w jej żalu i złości, a ostatnie przywróciło doskonałe samopoczucie. Kiedy pół żartem, pół serio dodała, że jej wiarołomny adorator zapewne wskutek tego magicznego obrzędu zmarł w wieku trzydziestu trzech lat, Magali zauważyła, że to dokładnie tak „jak Pan Jezus”. Liz zaprzeczyła podobieństwu tych postaci, ale wyrażone w tej anegdocie skojarzenie Chrystusa z pomysłem zbawienego przenoszenia na obraz realnej osoby jest kolejnym,

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

[29] Por. M. Heidegger, *Koniec filozofii...*

nieprzypadkowym, choć dyskretnym wskazaniem na możliwość interpretacji chrześcijańskiej filmu.

Biorąc pod uwagę wszystko, co dotąd powiedziane o powstawaniu *Pięknej złošnicy* – tygodniowym rytmie pracy, przeciwnych dążeń malarza i pragnieniach modelki, które w pewnym momencie spotykają się w kreacji, uwalniającej oboje z ich krępujących masek i nurtujących niepokojów na tyle, że zupełnie zmienia kierunki ich życia i obdarza na końcu wyraźnym w uśmiechach poczuciem spełnienia – nie sposób tego tajemniczego dzieła sztuki nie zestawić właśnie z dziełem zbawienia. Personifikowany w wypowiedziach malarza obraz staje się w filmie Rivette’a niejako „kozłem ofiarnym”, na który zrzuca się wszelką złość i strach, przemoc i żal – rozpostarte na drewnianej ramie płótno krwawi zamiast skóry, przyjmując niczym całun wszystkie razy międzyludzkich urazów. Dzięki spojrzeniu na jego oblicze i rozpoznaniu w nim własnych wyrzutów zła uwalnia – Mariannę, ale i Frenhofera – jak wbijanie szpilek w wyobrażonego zdrajcę oczyściło Liz. Ten właśnie, znaczony krzyżem obraz nędzy i rozpacz, w piątkową noc zostaje pochowany w grobie.

Piękna złošnica Rivette’a prowadzi od ukazanej w prologu aktorskiej zabawy Marianny w *paparazzi*, gotowej niby – w oczach podglądających tę grę turystek – sprzedać ukradkiem zrobione zdjęcie mężczyzny za romans z nim (co w odwrócony i ironiczny sposób zapowiada jej los), aż do jej specyficznego zbawienia w epilogu: przygoda pozowania słynnemu artyście kończy się dla kobiety uwolnieniem od przywdziewanych w teatrze świata masek i póz, a nawet własnej, pozornej może tożsamości, o czym sama powiada widzom z offu pod koniec filmu, podkreślając, że nie jest już Marianną. Malarz nie dokończył arcydzieła, nie dopełnił twórczej drogi, przebywanej od dzieciństwa aż do zbliżającej się powoli śmierci – ale nie zdradzając publicznie malarzkiej prawdy (nie tylko) o modelce, dokonał pięknego czynu, jak ocenia to Liz, czym potrafił jeszcze zaskoczyć swoją partnerkę, jednając się z nią niejako po przykrych nieporozumieniach pracowitego tygodnia i bezpłodnych lat. Świat pozostanie chyba w grze pozorów – Frenhofer nikogo nie oszukał, skoro Balto, jak sam sugeruje w końcówce fabuły, wcale nie czekał na prawdę, ale na cenny przedmiot, który po latach oczekiwań nareszcie dostaje, zdając się trwać przy swoim przekonaniu o materialnych, widzialnych, znakowych wartościach regulujących międzyludzkie, ale też intymne relacje; zresztą cena za fałszywy obraz nie jest ustalona, a film nie kończy się wcale pewnością dokonanej transakcji. Czy w zarysowanej tu sytuacji pochowanie obrazu oznacza zatem śmierć sztuki, czy może jednak finałowe sceny zwiastują jakiś inny (jej) sens?

W *Nieznanym arcydziele* Balzaca toczył się spór o istotę sztuki ze wskazaniem jej powołania do wyrażania życia, ale zarazem z proroczym ostrzeżeniem przed tym, że sztuka może życie złamać, a nie ocalić – z kolei w *Dniu Zmartwychwstania* Ibsena ujawnia się tragiczny charakter

Wizja

wyboru między życiem spełniającym się w miłości a sztuką wymagającą ofiary życia, odsłaniając mistyczną jedynie możliwość pogodzenia tak pojmowanych *zoe* i *bios* w zmartwychwstaniu. Tymczasem u Rivette'a to życie najlepiej może wyrażać, a wręcz wcielać w siebie sztukę, która zdolna jest wtedy przemieniać je od środka, prowadząc do ex-istencji (mówiąc językiem Heideggera) – *Piękna złościca* świadczy zatem nie tyle o śmierci sztuki, Frenhofer'a lub Marianny, ile o przezwyciężaniu śmierci: oddawaniu życia (sztuce), by odzyskiwać w zamian nowe i przemienione. Sam mistrz sugeruje to w trakcie pokazu fałszywego obrazu, mówiąc o nim najpierw jak o splotonym (z Marianną?) dziecku, któremu – rzecz można – przekazał swoje nazwisko (nie tylko cenny na rynku sztuki podpis, ale „dobre imię”, swoją sławę) i którego znaczenia w przyszłości nie jest pewien; nazywa go jednak także obrazem „pośmiertnym” – i to nie z tego powodu, że obraz go przeżyje, ale raczej dlatego, że namalował go już po śmierci (jako wyzbyty ambicji artysta). Swoje własne, dotychczasowe życie oddał innemu dziełu, które na razie spoczywa w grobowcu: nie mogło zostać po prostu zniszczone jak nieudany szkic lub pomyłka artystyczna, albowiem to tajemnica jego „z-nie-na-widzenia” promieniuje już teraz zbawienną nadzieją zaskakującego odrodzenia.

Samo życie naturalnie skażone jest śmiercią – co przywołały wcześniej mit z Księgi Rodzaju jedynie diagnozuje i celnie lokuje w samym rdzeniu międzyludzkich relacji, bo śmierć zatruwa przede wszystkim miłość, budząc w niej lęk i wstyd, czyniąc z niej niekiedy, jak pokazuje film, walkę o przetrwanie, ale raczej na śmierć niż na życie, a jeśli nawet (wspólne) życie, to raczej na złe niż na dobre. Tworzenie ukazane w *Pięknej złościcy* jako sztuka życia potrafi uwalniać od niepewności i winy, pozorów i fałszywych idei, paraliżu i zmartwienia – wyzwoleni ze światowych ról, wyobrażeń oraz spowszedniałej presji i niemocy, artysta i modelka odkrywają na nowo bezcelowy jak bieg rzeki (i „bezcłowy”) żywioł istnienia, który zresztą jest źródłem tej kreatywności; wystarczy się na nią otworzyć. W przedziwnym filmie Rivette'a nie chodzi więc bynajmniej o pokaz bezwstydu, manifestacyjny przykład przemocowej metody twórczej i „wbijania szpil” – ale raczej o wciągnięcie widza w ten proces wychodzenia poza ramy projektowanych i spodziewanych arcydzieł, egotycznych ekspresji i próżnych marzeń w stronę przeżywania międzyludzkiej komunikacji jako otwarcia na możliwą kreację spoza indywidualnych przewidywań, rozblaskującą jak światło wpadające pomiędzy i odbijające się pośród wielu różnych i zmiennych punktów widzenia. Wydaje się, że tak rozumiana sztuka nie tyle wpisuje się w mityczny schemat stworzenia doskonałego świata, którego koroną jest człowiek „na obraz Boga”, próbujący odtwarzać kolejne, nowe i coraz lepsze obrazy obrazu, *simulacra*, powielające w nieskończoność skończone dzieło, ile może włączać w proces „nowego stworzenia”, którego „nowym początkiem” może być w każdej chwili, wyzwolonej z obciążeń (przeszłości) i oczekiwań (przyszłości), dekonstrukcja międzyludzkich stosunków, re-kreacja śródludzkiego, trans-bytowego świata.

Film dyskretnie, acz czytelnie sugeruje, w miejsce stale nawracającego w kulturze Zachodu pomysłu poszukiwania w sobie i poprzez siebie obrazu Boga oraz prób naśladowania Stworzyciela, możliwość inspiracji nowotestamentalną wizją Boga, który postanowił stać się „na obraz człowieka” – *Ecce homo* (por. J 19,5) – i przyjąć na siebie wszystkie słabości ludzkie wraz z doświadczeniem zła, aż sam stał się grzechem (por. 2 Kor 5,21; 1 P 2,21-24), by zbawić „ode złego” człowieka, zgodnie zresztą z prefiguracyjną opowieścią z Księgi Liczb o miedzianym wężu, którego objawienie uzdrowiało na pustyni umierających z powodu ukąszenia przez prawdziwe węże (Lb 21,4-9). W tym sensie powstający w *Pięknej złošnicy* obraz może być zinterpretowany jako Chrysto-typowy nošnik traum Marianny i urazów Frenhofera – zanurzony w ludzki świat wzajemnych roszczeń i skarg przynosi uzdrowienie i niewinnošć tym, którzy zobaczą na nim własne okrucieństwo i poczują odrazę do tak rozpoznanego, uzewnętrznionego zła. Ješli tak, to dobrą nowiną płynącą z tego filmu jest przekonanie, że śmierć Boga – Sędziogo, Prawodawcy i Stwórcy, który dosłownie bierze na siebie wszystkie ludzkie oskarżenia, rozczarowania i ataki – uwalnia człowieczeństwo od ciężaru odpowiedzialności i winy, brzemienia panowania i troski, wreszcie zaciemnienia wizją śmierci i pustki, ale jest to ostatecznie nie tylko nadzieja odzyskania „pierwotnie” ludzkiej (przedreligijnej przy tym) kondycji, lecz także perspektywa zmartwychwstania, którą zdaje się w filmie przeczuwać artysta, sądząc, że w swoim twórczym natchnieniu „sięga do nieba” lub dopytując żonę wieszczącą śmierć ich relacji: „umarło – i co dalej?”. Rzecz w tym, że tajemniczy obraz (w) *Pięknej złošnicy*, choć uczyniony ludzką ręką, udziela się niejako sam, prowokując/powołując przemieniające działania spoza woli malarza i nie-woli modelki, jakby w podobnej do kościoła pracowni wydarzał się jakiś sakrament.

Mówiąc językiem Nancy’ego^[30], film Rivette’a również nie jest jedynie realistycznie opowiedzianą fikcją na ten temat, ale może być odbierany jako zgodna z nim realizacja bycia – nie re-prezentacja (indeks), znak ani symulacja bytu, ale nade wszystko urzeczywistnienie rzeczywistości (dopowiadając językiem wspomnianego Gumbrechta „produktowanie obecności”, a Steinera „rzeczywistej obecności”): jej rozwinięcie, rozszerzenie, ekspansja, wzmożenie i przeistoczenie istnienia. Improwizowane poszukiwania twórcze ekipy zgromadzonej przez reżysera na dworze w Assas złączyły pomysły wielu artystów, a nawet ich pokoleń, w ciąg zdarzeń przeniesionych przez kamerę w ramy wyższego, celuloidowego porządku, by tak „chwalebnie” przemienione mogły odtąd promieniować bardziej realnie niż oksytański zamek, skupiając uwagę widzów w dowolnym odtąd miejscu i czasie.

[30] Uwagi teoretyczne na temat filmu w tym akapicie inspirowane są książką Nancy’ego o Abbasie Kiarostamim, ale będącą w istocie propozycją podejścia do kina w ogóle: J.L. Nancy, *L’Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles 2001; por. też: D. Morrey, *Open Wounds. Body and Image in Jean-Luc Nancy and*

Claire Denis, „Film-Philosophy” 2008, nr 12, s. 10–31; C. Colebrook, *Jean Luc Nancy*, [w:] *Film, Theory and Philosophy. Key Thinkers*, red. F. Coleman, Montreal 2009, s. 154–163; L. McMahon, *Evidence (Nancy)*, [w:] *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, red. E. Branigan, W. Buckland, London 2015.

Już od trzydziestu lat uczestnicy seansów *Pięknej złoŃnicy* zanurzani są w niebywale sensualny strumień Ńwiatła i dźwięków koncentrujących się wokół postaci Marianny i Frenhofera, ich wzajemnych spojrze oraz powstającego obrazu, którego po czterech godzinach czujnego wypatrywania i domyslania się z prezentowanych szkiców niedane jest jednak zobaczy. Ważniejsza pozostaje rozbudzona otwartość na to, co pozostaje poza „czarną dziur” obrazu (to kosmologiczna metafora na bazie sugestii Frenhofera) i oto tu wylania się z głbi dziejów całego kosmosu, uderzając mocą nieuchwytnego sensu – dzieło Rivette’a ukazuje sil sztuki filmowej, która zdolna jest eksponowa ewidentne („prostsze od dosłownego”) bycie (e jest), przenosc jego wydarzenie przez soczewki, blony i ekrany ku oczom widzów, by wyzwalc ich spojrzenia z uwięzi przedmiotowych obrazów i podmiotowych wyobrazen, ucząc respektu: czulci na to, co płynąc z prześwitu istnienia i renic drugiego, domaga się (do)strzezenia.

Ten prosty w zamyśle i czysty stylistycznie film, dzieki zloonej refleksyjności nad różnymi rejestrami widzialności (o tym już nie sposób w tym miejscu napisa), zwiastuje – uprzedzając w momencie premiery rozwój technologiczny – możliwość innego niż dominujące rozumienia i wykorzystania mediów Ńwiato-wodowych, przenoscych zawsze biec, nie-skończoną, audiowizualną i taktyln zarazem energ, iskrzącą w owym „ja jestem – ona jest” (e). Sposób powstawania tytułowej *Pięknej złoŃnicy* podpowiada inną od obowiązującej w sztuce konwencji sceny, ale też inną od religijnego wzorca ołtarza, kulturową formul interfejsu – gdy obraz, jak wszelki przekaz, wydarza si może dialogicznie pomiędzy równoprawnymi w aktach kreacji ludźmi, którzy tworzą go i oglądają z wielu stron i to nie po to, by go dokoczy w postaci arcydzieła, ale szukając, poprzez różne jego pomysly i plynnne warianty, łączenia przeze spojrzen, naprowadzania ich na siebie, konfrontowania, korygowania i otwierania. Tak rozpoznawany wielopowierzchniowy i bezgłbny obraz to już nie malarstwo, ale praktyka dizajnu – co rwniez uwidoczniło w filmie Rivette’a seri kolejnych szkiców, rysunków i wersji zamierzonego utworu – której sensem jest spekulatywne torowanie midzyludzkiej komunikacji tak, by poprzez niepoliczalną ilość interferujących między sob obrazów doprowadza różne w punktach wyjscia wizje do momentów wzajemnego upodobania i rozpoznania. Prawda tak rozumianego obrazu-medium – jak opowiada o tym fabuła interpretowanego tu filmu – nie może zmierza do zamkntego i rzeczowego dzieła, ale odslania możliwość komunikowania się jego użytkowników wokół istnego (*aletheicznego*)[31] strumienia namacalnego sensu, nieustająco przekraczającego dan rzeczywistość w stronę transimmanentnego Ńwiata, który należy wciąż kon-kreowa[32].

[31] Łukasz Kołoczek zaproponowa powiązanie Heideggerowsko wykdanej *alethei* z polsk istnością, zob. Ł. Kołoczek, *By czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Kraków 2016.

[32] Por. G. Agamben, *By specjalny*, przeł. M. Kwarterko, [w:] idem, *Profanacje*, Warszawa 2006, s. 71–77; J. Bohdziewicz, *Przeświecenie – o wizjach elektrycznych i dalej (pilot)*, [w:] *Widzialność wyzwolona*, red. A. Gwdz, N. Gruenpeter, Warszawa 2018, s. 68–85.

Rozciągając obecną w *Pięknej złošnicy* siatkę znaczeń i wplatając ją w szersze sieci kontekstów, można oto wysnuwać z tego dzieła (choć nie ma tu miejsca, by je rozsunąć i przuć) zarówno nową koncepcję sztuki (jako dekonstrukcji relacji międzyludzkich), świeże ujęcia chrześcijańskiej teologii na temat uwalniającej śmierci Boga (która otwiera perspektywę „nowego stworzenia”) – można w tym duchu rozpoznawać anty-Platoński sens sztuki filmowej (jako trans-realności) i perspektywy rozwoju mediów (jako dogłębnie rozumianej, Flusserowskiej wideo-tiki^[33]) – ale ciągle nierozwiązany pozostaje tu problem zamurowanego w filmie obrazu. Czy Magali dotrzyma tajemnicy i nikomu nie zdradzi sekretu Frenhofera, czy może jednak wróci do tego grobu wcześniej czy później, by odkryć schowane w całunach dzieło – albo ktoś inny, choćby przypadkiem, odsłoni kiedyś to zaczerwienione płótno? Rzecz jednak w tym, że bez objaśnień Frenhofera ten odkryty wizerunek – jakkolwiek mógłby się wydać piękny (jak Magali, gdy go ujrzała przed pochówkiem), a nawet dałoby się o nim coś prawdziwego powiedzieć – nie byłby zrozumiały; ba, może nawet nie byłby zrozumiała wraz z objaśnieniami, gdyby z obrazem tym nie wiązało się (jakiś) doświadczenie. Czy to możliwe zatem, że (pełen) sens tytułowej *Pięknej złošnicy* rozpoznawalny jest tylko dla malarza i modelki?

Postać Magali – ze względu na imię i obecność w trakcie piątkowego pochowania obrazu – przywołuje szczególnie czczoną na południu Francji postać Marii Magdaleny, o której legenda mówi, że wygnana z Palestyny w trakcie prześladowań chrześcijan dotarła na Lazurowe Wybrzeże, gdzie spędziła swoje ostatnie lata jako pustelnica i gdzie została pochowana^[34]. Święta znana jest jednak powszechnie przede wszystkim z opowieści o spotkaniu ze zmartwychwstałym Jezusem w ogrodzie Oliwnym (J 20,1-18), które to spotkanie w perspektywie biblijnej dopełnia historię zbawienia (i antycypuje zamknięcie dziejów religii) – w scenie analogicznej do mitu o upadku, Maria Magdalena odzyskuje właściwe widzenie rzeczywistości, które Ewa straciła już w chwili innego spostrzegania drzewa poznania, a dzięki niemu rozpoznaje Chrystusa-Boga^[35]. Chrystofania realizuje się więc jako przejrzenie na oczy, ale wszystkie ewangeliczne opowieści o widzeniach Zmartwychwstałego wskazują na prymarną konieczność wiary, wyzwalającej z troski o (wzorcowo śmiertelną) pewność – wiary, która rodzi się w spotkaniu z drugim człowiekiem (i Bogiem) poza porządkiem wiedzy i władzy, prawdy lub fałszu – otwierając porządek wierności lub zdrady: nawet poza śmierć (tylko dlatego zresztą Maria Magdalena udała się do grobu Jezusa). Być może nie da się zatem zmartwychwstania w żaden sposób ukazać z zewnątrz, ale można je

[33] Por. V. Flusser, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 229–233.

[34] Zob. m.in. B.D. Ehrman, *Naśladowcy Jezusa. Prawda i fałsz. Piotr, Paweł i Maria Magdalena*, przeł. P. Hejmej, Warszawa 2010, s. 235 n.

[35] Por. J. Bohdziewicz, *Ferment albo czas przepęłniony. Archeologia negatywna i chrześcijaństwo*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 166; M. Rosik, *Interpretacja Janowej narracji o otwartym grobie (J 20,1-18) w świetle mitu o rajskim ogrodzie*, „Collectanea Theologica” 2004, nr 1, s. 39–63.

przeczuwać i głosić mocą przeżywanego wyzwolenia – w filmie Rivette’a, podobnie jak w ewangeliach, sekret tego rozwiązania powierzony jest głównie kobietom, jakby w zamian obciążających je dotąd (przez wieki wieków) win: Mariannie, całe życie borykającej się z mianem złośnicy (jak wcześniej Catherina Lescault, która intrygowała mężczyzn jedynie jako piękno, które mogą nabyć; nie wspominając o Marii Magdaleny, niesłusznie osądzonej jako „cudzołożnica”, i mitycznej Ewie, wzorcowo i karnie podporządkowanej mężczyźnie), niepewnym miłości dojrzalej Liz i dziewczęcej Magali – oraz widzom.

Piękna złośnica to merytoryczne i stylistyczne antypody wspomnianego na początku tego szkicu filmu Gibsona – choć ze względu na podjęcie kwestii zbawienia da się te produkcje ze sobą zestawiać i porównywać mimo, że francuski film powstał wiele lat wcześniej. Dzieło Rivette’a, choć nie próbuje uobecnić postaci Chrystusa, nie przedstawia iluzji starożytnego Izraela ani nie symuluje wyobrażeń demonów, zdaje się wierniej przenosić i rozwijać sens zbawienia tak, jak jest ono zapowiadane w Księdze Izajasza, skąd *Pasja* czerpie zaledwie motto: „On był przebity za nasze grzechy, zdruzgotany za nasze winy. Spadła nań chłosta zbawienna dla nas, a w Jego ranach jest nasze zdrowie” (Iz 53,5)[36]. Chrześcijanie od dwóch tysięcy lat głoszą, że zbawienna śmierć i zmartwychwstanie już miały miejsce – nie chodzi więc o to, by zawracać do tego dziejowego momentu wyobraźnią i go inscenizować w jakiejś na nowo zamkniętej klatce „faktu” lub „fikcji”, ale raczej – jak trafnie wyłożył kierunek myślenia religijnego Bruno Latour[37] – o wierne przywoływanie i wywoływanie płynącego stamtąd przez dzieje (i przez obrazy) ruchu sensu w najbardziej aktualnych formach jego podejmowania, przeżywania i przekazywania dalej.

Piękna złośnica zdaje się przykładem takiego transreligijnego obrzędu czy performansu – zarówno na planie świata przedstawionego, jak i na planie filmowym wcześniej oraz planie gotowego/oglądanego filmu później – którego celem jest zdejmowanie z ludzkiej uwagi zaślepienia obrazami i wyobrażeniami w stronę otwierania oczu na aktualnie możliwą komunikację, która sama w sobie jest realizacją kon-kreacji, rozwoju rzeczywistości poza jedynie rzeczy i ledwie bytowanie, oraz otwiera na przeżywanie życia większego niż możliwe jest do zachowania (zatrzymania, pojęcia). Moc płynąca z oddziaływania tego filmu

[36] Warto przemyśleć całą czwartą pieśń o Słudze Pańskim, zarówno w odniesieniu do wskazywanych tu tropów teologicznych, jak również w odniesieniu do kwestii wizualności, by zacytować tu choćby te wersy: „Jak wielu oślepiało na Jego widok – tak nieludzko został oszepecony Jego wygląd i postać Jego była niepodobna do ludzi – tak mnogie narody się zdumieją [...], bo ujrzą coś, czego im nigdy nie opowiadano, i pojmą coś niesłychanego [...] Nie miał on wdzięku ani blasku, aby na niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał. Mąż boleści, oswojony

z cierpieniem jak ktoś, przed kim się twarz zakrywa [...] Po udrękach swej duszy ujrzy światło i nim się nasyci” (Iz 52,14-15; 53,2-3.11). Cytaty biblijne na podstawie *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. Benedykty-ni Tynieccy, Poznań 2003.

[37] B. Latour, „*Thou Shall Not Freeze-Frame*”, or, *how not to misunderstand the science and religion debate*, [w:] *Science, Religion and the Human Experience*, red. J.D. Proctor, Oxford 2005, s. 27–48.

wyprowadza poza charakterystyczne dla nowoczesności projektowanie lepszego, ale doczesnego (sekularnego, immanentnego) arcyświata, ale bez regresu do religijno-filozoficznych wizji wieczności i szczęśliwości gdzieś poza światem (transcendencji), pobudzając, zgodnie z tajemniczym przesłaniem o zmartwychwstaniu, transimmanentną czujność nawet nie wobec tego, co się wydarza, ale wobec niekończącej się nigdy możliwości, że. Nie sposób jednak zatrzymać tej mocy w słowach lub obrazach – nie jest to prawda, którą można zweryfikować wobec jakiejś stałej rzeczywistości i spisać, ale kwestia wierności temu ożywiającemu czuwaniu lub zdrady na rzecz jakiegokolwiek rzeczy, którą można chcieć i mieć. Kończąc, a właściwie urywając w tym miejscu ten szkic, można powtórzyć za Thomasem Elsaesserem, że *Piękna złościca* jest przykładem kina, w którym „możesz uwierzyć w to, czego nie widzisz, w przeciwieństwie do kina hollywoodzkiego, w którym możesz zobaczyć to, w co pewnie nie możesz uwierzyć”[38].

Agamben G., *Byt specjalny*, przeł. M. Kwaterko, [w:] G. Agamben, *Profanacje*, Warszawa 2006, s. 71–77

Balzac H., *Nieznane Arcydziało*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 2009

Bednarek-Bohdziewicz A., *Homo capax, capax hominis. Z problematyki antropologicznej w późniejszej twórczości Adama Mickiewicza*, Gdańsk 2019

Bielik-Robson A., „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008

Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016

Bohdziewicz J., *Ferment albo czas przepelniony. Archeologia negatywna i chrześcijaństwo*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 1–2, s. 161–168

Bohdziewicz J., *Przeświecenie – o wizjach elektrycznych i dalej (pilot)*, [w:] *Widzialność wyzwolona*, red. A. Gwóźdź, N. Gruenpeter, Warszawa 2018, s. 68–85

Bonhoeffer D., *Wybór pism*, przeł. A. Morawska, Warszawa 1970

Calasso R., *Nienazwana terażniejszość*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2019

Caputo J.D., *The Weakness of God. A Theology of the Event*, Bloomington 2006

Colebrook C., *Jean Luc Nancy*, [w:] *Film, Theory and Philosophy. Key thinkers*, red. F. Coleman, Montreal 2009

Czaja D., *Zagadka arcydzieła. Balzak i Rivette*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 129–146

Dopart M., *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*, Kraków 2004

Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012

Ehrman B.D., *Naśladowcy Jezusa. Prawda i fałsz. Piotr, Paweł i Maria Magdalena*, przeł. P. Hejmej, Warszawa 2010

Elsaesser T., *Around painting and the „End of Cinema”: A propos Jacques Rivette’s La Belle Noiseuse*, [w:] T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, s. 165–176

Flusser V., *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 229–233

Gauchet M., *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris 1985

[38] T. Elsaesser, op.cit., s. 176. [tłum. autora]

- Gumbrecht H.U., *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977
- Heidegger M., *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M.J. Siemek, Warszawa 1978, s. 202–222
- Heidegger M., *Tylko Bóg mógłby nas uratować (wywiad udzielony przez Martina Heideggera tygodnikowi „Der Spiegel” 23 września 1966 roku)*, przeł. M. Łukasiewicz, „Teksty” 1977, nr 3, s. 142–161
- Ibsen H., *W dniu zmartwychwstania*, przeł. E. Rayner, Złoczów 1901
- Jarzyńska K., *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2018
- Kearney R., *Anatheism: Returning to God After God*, New York 2010
- Kearney R., *The God Who May Be: A Hermeneutics of Religion*, Bloomington 2001
- Kempna-Pieniążek M., *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013
- Kołodziej Ł., *Być czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*, Kraków 2016
- Latour B., „*Thou Shall Not Freeze-Frame*”, or, *How Not to Misunderstand the Science and Religion Debate*, [w:] *Science, Religion and the Human Experience*, red. J.D. Proctor, Oxford 2005, s. 27–48
- Lévinas E., *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 2008
- Lis M., *To nie jest Jezus. Filmowe apokryfy XXI wieku*, Opole 2019
- Marion J.L., *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1996
- Matuszek G., „*Gdy wstaniemy z martwych*” – epilog dramatyczny Henryka Ibsena, „Wielogłos” 2018, nr 2, s. 1–13
- McMahon L., *Evidence (Nancy)*, [w:] *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, red. E. Branigan, W. Buckland, London 2015
- Miłosz Cz., *Esse* [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2015, s. 392
- Morrey D., *Open wounds. Body and image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis*, „Film-Philosophy” 2008, nr 12, s. 10–31
- Nancy J.L., *La Déclosion. Déconstruction du christianisme I*, Paris 2005
- Nancy J.L., *L’Adoration. Déconstruction du christianisme II*, Paris 2010
- Nancy J.L., *L’Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles 2001
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. Benedyktyńi Tynieccy, Poznań 2003.
- Puczyłdowski M., *Religia i sekularyzm. Współczesny spór o sekularyzację*, Kraków 2017
- Rilke R.M., *Odmiana*, [w:] R.M. Rilke, *Odziany światłem. Wiersze rozproszone i pośmiertne z lat 1906–1926*, przeł. B. Antochevicz, Wrocław 1991, s. 66
- Rosik M., *Interpretacja Janowej narracji o otwartym grobie (J 20,1–18) w świetle mitu o rajskim ogrodzie*, „Collectanea Theologica” 2004, nr 1, s. 39–63
- Sekretne światy Jacquesa Rivette’a*, red. R. Syska, Kraków 2017.
- Sławek T., *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu. Słowo wstępne*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 9–24
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997
- Tillich P., *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983
- Wiles M.M., *Jacques Rivette*, Chicago 2012