

”Ett löfte om lycka”

Teologiska perspektiv på den vackra kvinnan som motiv i Honoré de Balzacs novell Det okända mästerverket

ANNA SJÖBERG

Anna Sjöberg är teologie doktor i systematisk teologi vid Lunds universitet.

sjoeberg.anna@gmail.com

Hon är inte en duk, hon är en kvinna! En kvinna i vars sällskap jag gråter, skrattar, talar, tänker. Vill du då att jag plötsligt skall kasta bort tio år av lycka på samma sätt som man slänger en gammal rock? Att jag med en gång skall upphöra att vara far, älskare och Gud? Den kvinnan är inte något skapat, hon är en skapelse.¹

Den franske 1800-talsförfattaren Honoré de Balzac (1799–1850) korta novell *Le Chef-d'œuvre inconnu*, först publicerad 1831 och översatt till svenska som *Det okända mästerverket*, har en fascinerande status som ett slags budbärare mellan konsten och filosofin, mellan konstnären och konstens filosofiska utläggare. Skildringen av tre konstnärer i olika stadier av sina liv och sina karriärer, med mästern Frenhofer som berättelsens nav, har som konsthistorikern Dore Ashton (1928–2017) slog fast redan 1960 blivit till en ”fabel för den moderna konsten”.² Flera tongivande moderna konstnärer, författare och kompositörer har fångats av porträttet av denne Frenhofer och inspirerats av Balzacs skildring av livet som konstnär, såsom Paul Cézanne (1839–1906), Pablo Picasso (1881–1973), Rainer Maria Rilke

1. Honoré de Balzac, *Det okända mästerverket och andra berättelser*, Uddevalla 1978, 42. Alla sidhänvisningar i brödtextern är till denna svenska utgåva. Den franska originaltexten återfinns i Honoré de Balzac, *La Comédie humaine: 10. Études philosophiques*, Paris 1979, 19–51.

2. Det är också titeln på hennes bok om Balzacs novell: Dore Ashton, *A Fable of Modern Art*, London 1960.

(1875–1926) och Arnold Schönberg (1874–1951).³ Novellen har tolkats av en närmast oöverskådlig mängd teoretiker av olika schatteringar,⁴ bland dem tongivande filosofer som Giorgio Agamben, Michel Serres (1930–2019) och Georges Didi-Huberman,⁵ som alla på sitt sätt bidragit till dess närmast mytologiska status som portaltext för den modernistiska konsten.⁶ Receptionen kretsar generellt kring frågor om konstens relation till sitt objekt och den abstrakta konstens födelse, men i själva verket finns det ett tema som överskuggar alla andra i denna korta novell, nämligen konstens relation till ”den vackra kvinnan” som begärsobjekt. Det mästerverk som omnämns i titeln är nämligen inget annat än det perfekta kvinnoporträttet, och tillika en avbildning av konstnärens forna älskarinna, som han kallar sin *belle noisesuse* (ungefär ”sköna crosstifterska”). Som den amerikanska konsthistorikern Lynda Nead konstaterar med viss syrlighet i inledningen till sin bok *The Female Nude*, finns det i konsthistorien ingenting som mer kärnfullt signalerar ”konst” än den vackra, med fördel nakna kvinnan.⁷ Ett besök på valfritt historiskt konstmuseum bekräftar vad som närmast måste betraktas som en truism. Men vad är det egentligen som sker i mötet mellan konsten och den vackra kvinnan? Intressant nog berör ingen av ovannämnda teoretiker detta tema i egentlig bemärkelse.⁸ *Det okända mästerverket* ger oss

3. Om dessa fyra gestalter och deras relation till Balzacs novell, se Ashton, *A Fable of Modern Art*.

4. ”Yet both stories [Sarrasine och *Det okända mästerverket*], so buried in critical discourse that it is hard to write about them at all, have become virtual emblems – within and beyond Balzac studies – of the notion that the secrets of art are ultimately empty, contentless secrets.” Diana Knight, ”From Painting to Sculpture: Balzac, Pygmalion and the Secret of Relief in ‘Sarrasine’ and ‘The Unknown Masterpiece’”, *Paragraph* 27:1 (2004), 79, min kursivering. Knight berör genustemat, som kommer att stå i fokus för min läsning, men har valt att ägna sin artikel åt frågan om just hemlighetens roll i *Det okända mästerverket* och en annan av Balzacs noveller som ofta läses tillsammans med denna, nämligen *Sarrasine*. Hennes behandling av temat är med andra ord allt annat än omedelbar, och går via vad jag uppfattar som en alltför abstraherande, psykoanalytiskt orienterad omväg. Beröringspunkterna med mitt tema är tämligen få.

5. Giorgio Agamben, *Människan utan innehåll*, Norrköping 2019, 24–29; Michel Serres, *Genèse*, Paris 1982; George Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris 1985.

6. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 82, talar om Balzacs novell som ”i varje fall nära myten”, även om den ”strängt taget inte är en myt”. Alla översättningar från franska är mina, om inte annat anges.

7. Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London 1992, 1.

8. I Serres *Genèse* tjänar *Det okända mästerverket* som utgångspunkt för en vittförgrenad reflexion över det kaos och den mångfald som föregår enheten och ordningen. Frenhofers *belle noisesuse* är i själva verket, om vi följer Serres, inte så mycket en målning som en framställning av själva ”produktionen av tingen” (s. 43). Det gäller, skriver Serres, att föreställa sig ”den turbulenta Venus, ovan havets oväsen” (s. 195). Genusproblematiken intar följaktligen ingen roll i Serres bok, där fokus flyttas från Pygmaliontemat till Frenhofers okända mästerverk som en bild för det möjligas och vetbaras födelse. Agamben, *Människan utan innehåll*, 24–28, utviner i sin tur en produktiv estetisk dualitet mellan konstnären och åskådaren med utgångspunkt hos Friedrich Nietzsche (1844–1900), och denna dualitet blir bestämmande i

förvisso mycket material att arbeta med, men frågan om förhållandet mellan konsten och kvinnan behandlas inte heller här explicit, utan möter oss i formen av en självklarhet. Den fungerar som en utgångspunkt som tycks överflödigt att kommentera, men som icke desto mindre problematiseras genom det intrikata skeende som i slutet av novellen sätter konstnärens relation till den levande kvinnan i centrum.

I sin läsning av Frenhofers figur karaktäriserar Agamben konstnärens relation till sitt verk med hjälp av Stendhals (1783–1842) berömda formulering *une promesse de bonheur*, ett löfte om lycka. Denna relation är tvetydig, och rymmer enligt Agamben en destruktiv sammanblandning av ”konst” och ”liv”, där konsten blir ett medel för en ”obegränsad ökning och utveckling av livets värden”⁹ i skarp kontrast mot den ”intresselösa” funktion som konsten kommit att identifieras med efter Immanuel Kant (1724–1804). Sammankopplingen av Stendhals utsaga med Balzacs novell är, även bortom den estetikhistoriska frågeställning som upptar Agamben, ytterst träffande, varför den också har fått tjäna som titel på föreliggande essä. Det jag ämnar göra i denna artikel är att presentera ett ämne som har en tydlig teologisk förankring genom sin upptagenhet vid skapelsen av mänskligt liv, men som i stor utsträckning gått under radarn i samtidens teoretiska landskap, både inom feministisk teologi och andra angränsande discipliner. Ämnet är närmare bestämt den sammanflätning av religiösa och sekulära kategorier som ligger till grund för den centrala roll som den vackra kvinnan – i egenskap av föreställning och bild – har i det västerländska samhället, och som jag här kommer att presentera genom en närläsning av Balzacs berömda novell.

hans läsning av Frenhofer som sinnebild för den moderna konsten. I själva verket är det denna dualitet som sliter sönder Frenhofer i slutet av novellen då han tvingas beskåda sitt verk från åskådarens intresselösa position och inte längre endast från konstnärens involverade relation till sitt verk. För Georges Didi-Huberman, slutligen, som ägnar en stor del av sin bok *La peinture incarnée* åt *Det okända mästerverket*, är det måleriet självt som står i centrum. Eftersom Didi-Huberman undersöker det ”inkarnerade måleriet” är dynamiken mellan den manlige konstnären och den kvinnliga modellen inte frånvarande, som hos Serres. Däremot innebär detta inte att texten reflekterar över genusproblem. Läsningen sker nämligen genomgående utifrån en primär identifikation med målaren, med den erotiskt laddade blicken på konstens objekt (det vill säga kvinnan, i detta fall). Således kan Didi-Huberman tala om att kvinnan ”ger sig till den, för vilken att titta innebär att titta neråt, ända till botten” (s. 85), i enlighet med en sexistisk metaforik som gör sig påmind vid återkommande tillfällen i texten. Även där Didi-Huberman kommenterar det faktum att det rör sig om skapandet av en ”ojämförlig kvinna” (s. 117) i ljuset av en misogyn grundsyn – berättelsen om Frenhofer är en modern version av den antika myten om Pygmalion, som var berömd för sitt kvinnoförakt – sker det utan att han för den skull låter denna aspekt träda in i bokens övergripande argumentation. Ingen av dessa tongivande tolkningar av Balzac riktar alltså blicken mot genusrelationens *betydelse* för det konstbegrepp som undersöks och skärskådas. Detta är, tycks det mig, särskilt anmärkningsvärt med tanke på hur central denna relation är i novellens beskrivning av konstens drivkrafter och förhållande till ”liv”.

9. Agamben, *Människan utan innehåll*, 16, 27.

Denna typ av läsning, som föresätter sig att avkoda och analysera de *teologiska* och *religiösa* kategorier – relationen mellan mänskligt och gudomligt skapande, mellan natur och konst – som strukturerar Balzacs *sekulära* novell, saknas helt i hittillsvarande forskning. Novellen vittnar nämligen på ett exemplariskt sätt om den kraftförskjutning där både skapelseakten och själva skapelsen, vilka tidigare tillskrivits en gudomlig ordning, nu blir till en fråga om människans agens. Jag kommer härvidlag att ta hjälp av den franske fenomenologen och teologen Jean-Luc Marions distinktion mellan ikon och idol.

Som det inledande citatet ger vid handen tycks frågan om det *mänskliga* skapandet av den perfekta kvinnan vara oavvisligt förbunden med hur denna skapelseakt står i relation till Guds eller naturens skaparförmåga. Här aktualiseras ett uråldrigt teologiskt trätoämne om förhållandet mellan Gud, natur och konst; om hur människans skapande ska förstås i relation till Guds skapande. Hos Balzac antar denna frågeställning dessutom en akut modern, ”sekulariserad” form, vilket tycks ha en avgörande betydelse när det kommer till just avbildandet av den vackra kvinnan. Kanske kan vi med det teologiska perspektivets hjälp – mästerlig som religionen är på att ladda den synliga världen med osynliga, ”absoluta” värden – finna ledtrådar som hjälper oss att bättre förstå ”den sköna kvinnans” status i vår egen samtid? Det är den fråga jag vill undersöka i denna text, och på samma gång presentera ett ännu så gott som obeaktat ämne i gränslandet mellan teologi, genusvetenskap, estetik och litteraturvetenskap.

Det okända mästerverket inleds med att en ung Nicolas Poussin (1594–1665) – den berömde 1600-talsmålaren – står utanför dörren till sin förebild, den något äldre flamländske porträttmålaren Frans Porbus den yngre (1569–1622), också han en verklig historisk målare, och tvekar om han ska våga ge sig till känna. Han är ung och överväldigad av känslor, inte minst den stora osäkerhet som omger en kärna av fast visshet om att han *verkligen* är konstnär, trots att han ännu bara är i början av sin bana. Han pendlar alltså mellan självtvivel och självsäkerhet, och nu kan han inte bestämma sig för att våga knacka på och få möjlighet att träda in i förebildens ateljé. Han räddas undan sin känsla av obetydlighet av en äldre man som kommer för att besöka Porbus. När målaren öppnar dörren för besökaren gör han antagandet att den unge mannen hör till sällskapet, och släpper in även honom. Vad som sedan utspelar sig är en fascinerande dialog mellan Porbus och besökaren, som snart ska visa sig vara just den mystiske Frenhofer som jag nämnt ovan (till skillnad från de övriga två konstnärerna en fiktiv person). Samtalet rör det måleriska hantverket och tekniker för att gjuta liv i de avbildade människorna. Den unge Poussin är exalterad över att äntligen

befinna sig i sällskap med riktiga konstnärer, omgiven av konstens all rekvisita och inbjuden till ett samtal som rör både konstens ouppnåeliga mål och den konkreta vägen att närma sig det omöjliga: att avbilda livets själva liv.

Frenhofer talar initierat och passionerat, och trollbinder sina båda lyssnare när han kritiserar en av Porbus mest kända och uppskattade målningar av *Den heliga Maria egyptiskan*, helgonet som omvändes från ett liv i prostitution och synd: ”Vid första anblicken ter hon sig beundransvärd, men tittar man närmare efter ser man att hon är som klistrad på duken och att det vore omöjligt att gå runt henne. Hon är en siluett med bara en sida, en utskuren kontur, en bild som varken skulle kunna vrida på sig eller ändra ställning” (s. 23). Den fulländade målningen ger i stället betraktaren illusionen att kunna träda in i tavlan, som kunde han fatta tag om den lilla handen och inte bara förnimma kvinnans doft utan även göra sig en bild av hennes drivkrafter och tankar:

Konstens uppgift är inte att kopiera naturen utan att uttrycka den! [...] Om det inte förhöll sig så skulle en skulptör kunna nöja sig med att ta en gipsavgjutning av en kvinna! Ja, försök ta en avgjutning av din älskades hand, skall du få se! Framför dig kommer du ha ett avskyvärt lik, ett dött föremål utan den minsta likhet med verkligheten och du blir tvungen att anlita människans mejsel som utan att framställa en exakt kopia av handen ger en bild av dess rörelse och liv. [...] En hand, eftersom jag tog det exemplet, sitter inte bara fast vid kroppen, den uttrycker och fortsätter också en tanke som det gäller att fånga och återge. Varken målaren, diktaren eller skulptören bör skilja orsak och verkan, som står i ofrånkomlig samverkan med varandra! (s. 24–25)

Det är inte svårt att redan utifrån dessa rader förstå den fascination novellen gett upphov till hos konstnärer och estetiska teoretiker. Men citatet ger oss också tydliga vittnesbörd om den starka underström som jag nämnt inledningsvis, där målarens uppgift närmast restlöst identifieras med en erotisk drivkraft att måleriskt utröna och återge den vackra kvinnan. Alla bärande exempel på motiv i novellen utgörs av kvinnor, och språket är genomgående erotiskt. Så vad är det som sker i denna identifikation mellan konsten och avbildandet av kvinnan? Sigmund Freud (1856–1939) populariserade föreställningen om konsten som en form av sublimerad eros, och denna novell är som klippt och skuren för att underblåsa en sådan uppfattning. De sömlösa övergångarna i texten mellan ”konstens uppgift” och relation till det absoluta, och mer ”världsliga” iakttagelser om älskarinnans/modellens perfekta kropp och hur man bäst återger den måleriskt, gör det svårt att

undvika en sådan läsning. Men jag vill alltså vända på perspektivet. Snarare än att fokusera de manligt heterosexuella erotiska underströmmarna i konsthistorien, det vill säga de mer prosaiska *orsakerna* till att den vackra kvinnan utgör ett sådant kärt och återkommande motiv genom seklerna, vill jag vända blicken mot den fantasi som därigenom skapas. I novellen går hon som sagt under namnet *la belle noiseuse* och hon är ett resultat av konstens framställande av ”den sköna kvinnan” i all sin mångtydighet och mystik. Hon är den sublimes punkt där den fulländade konsten och den vackra kvinnan smälter samman och blir ett.

Frenhofer, eller konstnären som Gud

Den förståelse av konst som vi möter i texten utgör på det mest primära planet en kamp med naturen som är av dubbelt slag. Å ena sidan strävar konsten efter att *efterlikna* naturens verk. Konsten är så att säga underställd naturens perfektion och kan enbart ofullkomligt återge skapelsens ursprungliga underverk: ”och därför att ni då och då kastar en blick på en naken kvinna som står på ett bord, inbillar ni er att ni har efterbildat naturen och rövat Skaparens hemlighet.” (s. 23). Men detta är bara en ytlig förståelse av konstens relation till naturen. I själva verket *tävlar* konsten med naturen, och i en symbolisk Jakobsbrottning menar den sig också – i sina mest sublimes ögonblick – kunna överträffa naturens perfektion och förbättra dess ofullkomlighet (s. 45).¹⁰

Novellen ger ett tydligt uttryck för den överspända sidan av konstens anspråk; det faktum att den i Frenhofers tappning vill erövra Guds plats och skapa något som överträffar Guds skapelse. Men relationen är i högsta grad tvetydig. Å ena sidan formulerar texten en undergiven position i förhållande till den perfektion som levande kroppar besitter. Här finns idén att en persons inre värld kan, av den exceptionellt uppmärksamme betraktaren, avläsas i den yttre gestalten, och det är denna gestalt det gäller för konstnären att lyckas fånga. Detta är betydelsen av den uppfattning som Frenhofer vädrade i citatet ovan: att konstnären aldrig får skilja orsak och verkan, det vill säga själva handen från den tanke som vägleder impulserna för dess rörelser. Verkligheten har med andra ord en mätnad som konsten bara kan drömma om att efterlikna. Men samtidigt har konsten tillgång just till ”drömmarnas” rike, där verklighetens besvikelser och tillkortakommanden kan omskapas, och där allt plötsligt blir möjligt. Om konsten inte kan fånga verklighetens facettrikedom, kan den däremot runda av dess hårda och otillfredsställande realiteter med hjälp av fantasins kraft. I novellen

10. För en analys av denna ”tävlan” mellan konst och natur ur ett konsthistoriskt perspektiv, se Robert Klein, *L'Esthétique de la technè: L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIIe siècle*, Paris 2017.

förstår vi att det är i denna värld Frenhofer uppehåller sig. Hans mästerverk är, får vi veta, en avbildning av en gammal älskarinna, kurtisanen Catherine Lescault, och det är uppenbart att gränserna mellan fantasi och verklighet har suddats ut för konstnären. Han lever med sin avbild, gråter och skrattar med henne, ser ögonen fuktas på duken, men tvivlar samtidigt ständigt på sitt verk, som således aldrig blir färdigt. Hans strävan är att upphäva gränserna mellan konst och liv; mellan den perfekt avbildade kvinnan och den perfekta levande kvinnan, och genom detta slutgiltiga upphävande kunna leva sitt återstående liv med sitt verk, med sin skapade kvinna som varken åldras, förlorar sin skönhet eller bedrar honom (s. 43).

Novellen är i sin helhet en omarbetning av myten om Pygmalion, kungen och bildhuggaren som skapade sig sin drömkvinna i elfenben, och som vi kan läsa om hos Ovidius (43 f.v.t.–ca 17 e.v.t.) i dennes *Metamorfoser*.¹¹ Pygmalion förfasas över kvinnornas sedeslösa leverne och har därför valt att förbli ungtkarl. Men i sin ensamhet börjar han karva på sin lilla staty, den enda som kan svara mot hans högt ställda kvinnoideal av oklanderlig blygsamhet, kyskhet och skönhet. Vål färdig förälskar han sig i sin skapelse, smeker och kysser henne, och ber så till Venus att hon ska uppfylla hans önskan och ge statyn liv. Venus bevekas av Pygmalions lidande, flickan får liv och de två gifter sig och får sedermera barn.

På novellens fiktiva nivå gör Frenhofer en explicit koppling mellan sitt eget verk och Pygmalions staty, och identifierar således sin strävan att likt Pygmalion – med den gudomliga inspirationens hjälp, här i överförd mening – lyckas överskrida de gränser som skiljer människors och gudars skapande förmåga: ”I tio år har jag arbetat, unge man, men vad betyder väl tio korta år när det gäller att brottas med naturen? Vi vet inte hur länge Pygmalion arbetade för att åstadkomma den enda skulptur som någonsin har fått liv” (s. 34). I den avgjort moderna tappning som myten får hos Balzac försvinner den externa gudomliga referenten, Venus. Bedriften knyts i stället till Pygmalions outtröttliga konstnärliga arbete. Konsten tar över religionens roll, och konstnären blir den potentiella Gud i vars händer liv och död vilar. Det fulländade verket likställs med en gudomlig skapelseakt. Sett i detta ljus antar det faktum att konstens svåraste utmaning och högsta bedrift här identifieras som avbildandet av kvinnan genom åtråns blick, en förvriden och samtidigt ödesmättat betydelsediger karaktär. Enligt samma överföringsmodell är det inte längre Gud som tar ett revben från Adam för att skapa kvinnan, mannens andra hälft och beledsagare, utan Adam själv som omgestaltar sitt inre och skapar kvinnan som en materialisering av sitt begär.

11. Publius Ovidius Naso, *Metamorfoser*, Stockholm 2015, 253–255.

Hos Ovidius finner vi också viktiga nycklar till vad som sker i övergången från verkliga kvinnor till de av män skapade. Den uttalade utgångspunkten för Pygmalions skapande av statyn är nämligen misogyni. Pygmalion finner sig djupt besviken på naturens (skapargudens) verk med kvinnan: hon svarar inte alls mot hans idé om ett enkelriktat erotiskt begär; en ren, obefläckad och kysk kvinnlighet; resultatet av en parning mellan den perfekta kroppsliga skönheten och den högsta dygden, med andra ord en kvinna som inte bara aldrig är ful, utan som aldrig ger uttryck för egna, potentiellt osmakliga och ovälkomna behov: ”Skökornas skamlösa liv hade upprört Pygmalions hjärta, han kände avsmak och harm inför alla de synder naturen nedlagt i kvinnans själ, och därför levde han ogift och ville ej dela bädd med någon.”¹² Likväl är det inte samma kyskhets som åligger mannen/skaparen, som oblygt åtrår, klär av och på och smeker sitt hjärtas dam av elfenben, som ständigt finns tillgänglig för hans trevande händer:

Det var en jungfrugestalt som såg ut att leva och andas, ja, som helst hade rört sig fritt om ej blygheten hindrat. Konsten döljer att detta är konst. Beundran för bilden fyller skulptören själv som åtrår kroppen han skapat. Ofta berör han sitt verk med handen, söker att finna om det är elfenben eller en kropp, vill tro att det lever, kysser det, tror att hans kyss besvaras.¹³

Skapelseakten bär alltså en tydlig prägel av konstnärens vilja att göra sig av med just den fullhet och facettrikedom som kännetecknar levande kvinnor. Alla de önskade dragen, framfusigheten och ”synden”, blir plötsligt möjliga att skala bort, och kvar blir två stråk: (1) essensen av en viss kulturell idé om kvinnlighetens väsen och högsta ideal, och (2) ett renodlat manligt erotiskt begär till själva kvinnokroppen, utan potentiellt störande element. Dessa två står, kulturellt talat, ofta emot varandra. Idén om den perfekt sedesamma kvinnan är sällan förenlig med drömmen om ett ohämmat utlevande av erotiska fantasier i umgänget med denna kvinna. Förverkligandet av den andra fantasin anses ofta innebära ett brott mot den första, då det är svårt att förbli perfekt sedesam och blygsam i det erotiska mötet. Skapandet av den perfekta kvinnan som konstobjekt är alltså en materialisering av det knippe motsägelser som häftar vid föreställningen om det högsta kvinnliga, och som i livet skapar frustration, men som i konsten kan överbryggas genom att framställas som samtidigt närvarande. Kvinnan som rent begärsobjekt och som kulturell och samhällelig produkt smälter samman och blir

12. Ovidius, *Metamorfoser*, 253.

13. Ovidius, *Metamorfoser*, 254.

till en sömlös enhet. Konsten tillåter så att säga den älskande konstnären att skapa en evig oskuld som om och om igen låter sig defloreras av den trängande skaparen.

Den fullständiga kontroll som mannen/skaparen besitter över sin skapelse tycks i dessa berättelser ha en närmast oemotståndlig dragningskraft på den manliga subjektiviteten. Kontrasten mellan ”skökornas” otyglade leverne och statyns fogliga blygsamhet är kraftigt understruken i berättelsen om Pygmalion. Även Frenhofer argumenterar vid ett flertal tillfällen för fördelarna med den kvinnoskapelse han valt att leva med, på grund av relationens entydiga fördelning av makt och kontroll. Här formulerat i oklanderligt precisa ordalag:

I tio år har jag levt med denna kvinna, hon är min, bara min, hon älskar mig. För varje penseldrag jag givit henne, har hon lett mot mig. Hon har en själ som jag har givit henne. Hon skulle rodna över att utsättas för andra blickar än mina. [...] Min målning är inte en målning, den är en känsla, en lidelse! Hon är född i min ateljé och där skall hon förbli, jungfrulig och obesudlad. (s. 42)

Återigen är det kombinationen av absolut erotisk tillgänglighet och bevarad kyskhet och ”obesudladhet” som framställs som så eftertraktad och sublim. Detta är särskilt paradoxalt i Frenhofers fall, där den verkliga förlagan sägs ha varit en kurtisan och därmed knappast vare sig jungfru eller sexuellt exklusiv. Det faktum att den äktenskapliga idén om erotisk och emotionell exklusivitet är så tydligt närvarande här understryker det faktum att hans ”skapelse” är en materialisering av en erotisk fantasi snarare än en avbildning. Men alla dessa motstridiga ideal är underordnade den övergripande nivån som utgörs av skaparens fullständiga kontroll över den skapade: hon har fötts ur hans begär och är dömd att förbli honom trogen för alltid. Den fantasi som framställs är i själva verket inte först och främst ett kroppsligande av ett transcendent kvinno- eller skönhetsideal, utan av en idealiserad erotisk *relation*. Frenhofer säger det uttryckligen: ”Min målning är inte en målning, den är en känsla, en lidelse!” – den berusande känslan av samtidigheten av absolut kontroll och kontrollförlust. Den vackra kvinnan som symbol och föreställning kan nämligen aldrig helt upphöra att också vara drömmen om *den andra*. Hon måste i sista hand få självständigt liv för att drömmen ska kunna upprätthållas, bli en ”någon” och inte ett ”något”. Överträdan av gränsen mellan konst och liv måste ske, då det enbart är i kraft av den sköna kvinnokroppens genuina *annanhet* i förhållande till den egna som den vackra kvinnan kan bli till det ”löfte om lycka” som en

annan fransk 1800-talsförfattare, Stendhal, med cynisk klarsynthet benämnde henne.¹⁴

Idolen och ikonerna – den vackra kvinnan och det absoluta

Det är nu hög tid att återvända till textens inledande citat för att studera det närmare, med utgångspunkt i de iakttagelser som redan gjorts. Vi har sett att en väsentlig del av laddningen i Frenhofers och Pygmalions kvinnoskapelser ligger i konstens möjlighet att med fantasins hjälp förena fullständig kontroll och trygghet med den kontrollförlust som är oavvisligt förbunden med den levande kvinnans annanhet. Utan denna annanhet, det vill säga utan ett gudomligt ingripande som omvandlar konsten till liv, kommer begäret helt att förlora sin spänning och utmytna i en rent autoerotisk gest. Drömmen om en omöjlig samtidighet av dessa motstridiga impulser – kontroll och kontrollförlust – tycks alltså utgöra viktiga ingredienser för att förstå kraften i föreningen mellan kvinnan och konsten. Drömmen sammanfattas i de bevingade orden från Ovidius Pygmalionberättelse: ”konsten döljer att detta är konst.”¹⁵ Den fullständiga kontroll över den åtrådda kvinnan som konsten ger den heterosexuelle mannen tillgång till – en kontroll och ett behov av kontroll som vi har sett är tydligt framhävda i båda dessa berättelser – måste i ett sista steg upphävas. Det fulländade verkets mål är i detta fall att ge betraktaren den kittlande känslan av att stå inför, inte en slav eller ett rent fantasifoster, utan en varelse som förmår gäcka genom något icke-domesticerat och fritt. En varelse som ger sken av att besitta ett självständigt liv, en egen interioritet. I det inledande citatet ser vi de lätt obehagliga implikationerna av denna dröm: Frenhofer vill till varje pris inte släppa sitt privilegium att vara ”far, älskare och Gud” på en och samma gång. Han vill inte stå inför den verkliga kvinnan, utan inför *duken som kvinna*. Det vill säga en varelse som är honom helt och hållet undergiven (Gud), helt och hållet ”hans” (far), men vars undergivna tillgänglighet samtidigt är framkallad av en smula – icke hotfullt – fritt val och obetvinglig passion (älskare).

I min doktorsavhandling i systematisk teologi ägnade jag mig åt att undersöka ett antal olika narrativ om sekulariseringen som process.¹⁶ Ett starkt stråk som går igenom flera av dessa, och som sedermera kommit att bli nästan uteslutande associerat med den tyske filosofen Friedrich Nietzsche, är föreställningen att den moderna människan har tagit Guds plats. Men denna tanke formulerades redan i övergången mellan 1700- och 1800-tal,

14. Stendhal, *Om kärleken*, Stockholm 1992, 39.

15. Ovidius, *Metamorfoser*, 254. Jämför här även Paolo D’Angelo, *Ars est celare artem: Da Aristotele a Duchamp*, Macerata 2005.

16. Anna Sjöberg, *En annan Abraham: Tre undersökningar av den kristna historiens kris*, Lund 2019.

särskilt kärnfullt av Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) i ett öppet brev till Johann Gottlieb Fichte (1762–1814), som en kritik av dennes filosofiska idealism: ”Gud är och är utanför mig, ett levande väsen som existerar för sig självt, eller JAG är Gud. Det finns inget tredje alternativ.”¹⁷

Balzacs novell är skriven närmare femtio år före Nietzsches tid, men den ger uttryck för just det skifte som Jacobi här identifierar. För Frenhofer finns det ingen transcendent Gud som kan skänka hans tavla liv. Det gäller för konstnären att inta rollen av gudomlig skapare och själv fatta tag om den skapelseprocess som kan producera ”liv”, och genera inte bara ”något skapat” utan ”skapelser”.

För att bättre förstå denna process kan vi ta hjälp av den franske fenomenologen Jean-Luc Marions begrepp idol och ikon, som han definierar i inledningen till *Dieu sans l'être* från 1982.¹⁸ Analysen av Pygmalion och Frenhofer har hittills visat att den centrala drivkraften i den skapelseprocess som de båda ger sig hän inte utgörs av en strävan att framställa en ideal kvinnotyp, utan snarare en specifik *relation*. En relation som kännetecknas av en samtidighet av fullständig kontroll och kontrollförlust. Detta svarar väl mot Marions utgångspunkt för en identifiering av idolens och ikonens åtskilda visuella modus, och konstaterandet att: ”Ikonen och idolen betecknar två olika sätt som det varande kan vara på, inte två olika klasser av varanden”.¹⁹ Närmare bestämt är det blicken som bestämmer idolen, eller mer precist, blickens besatthet av att göra något ”synligt”: ”Enbart blicken skapar idolen, som den yttersta funktionen hos det som går att se.”²⁰

Detta tycks nu placera Frenhofers och Pygmalions kvinnobilder tryggt inom kategorin ”idoler” och identifiering blir ännu mer träffande utifrån följande resonemang: ”Idolen fascinerar och fångar blicken just eftersom allt i den måste exponeras för blicken, attrahera, uppfylla och hålla fast den. [...] Idolen är beroende av blicken som den tillfredsställer, för om blicken inte begärde att tillfredsställa sig i idolen, skulle idolen sakna värdighet för den.”²¹ Att njutning och tillfredsställelse är det uttalade syftet med dessa skapelser ligger i öppen dager.

Ikonen definieras i stället av Marion som en regelrätt inversion av idolen, där blickens utrönande utmanas av bilden på ett sådant sätt att erfarenheten vänds till sin motsats och betraktaren i stället finner sig betraktad av ikonens.

17. Friedrich Heinrich Jacobi, *Werke*, vol. 3, Darmstadt 1968, 49. För ett liknande resonemang, se s. 216. Se även Michael Allen Gillespie, *Nihilism before Nietzsche*, Chicago 1994, 65–66.

18. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Paris 1991.

19. Marion, *Dieu sans l'être*, 16.

20. Marion, *Dieu sans l'être*, 19.

21. Marion, *Dieu sans l'être*, 19.

Ikonen representerar möjligheten för det osynliga att ta plats i det synliga, genom att bromsa det visuella kontrolltagandet och vända det till viljan att bli sedd av det absolut främmande, outrönbara.²² Men idolen och ikonerna, ständiga följeslagare genom historien och ständigt sammanblandade, lånar drag från varandra. Begäret att ta kontroll över något genom att ”göra det synligt” bär redan på en undanträngd dröm om att bli sedd från en punkt som undandrar sig jagets kontroll, som alltså förblir ”osynligt” för den begärande blicken. Men ikonens erfarenhet väcker likväl återigen behovet att ta kontroll över och representera det osynliga i det synliga, på grund av den skräck och otrygghet som är förknippad med erfarenhet av kontrollförlust.

Det är denna motstridiga samtidighet som omvittnas i berättelserna om Pygmalion och Frenhofer, där drömmen om den vackra kvinnan som idol och som ikon överlagrar varandra. Omvandlingen av konst till liv tolkar jag här som en parallell rörelse med den från idol till ikon. Konstens skoptofila drift, som hos Balzac skrivs fram utan minsta försköning, vill tvinga på samma gång det nakna köttet och det nakna livet att visa sig på tavlan, men avslöjas i sista hand som ett begär efter en blick som äger skaparen själv, som tittar tillbaka från en okänd plats av liv *utanför* honom. Pygmalion nöjer sig inte förrän hans staty kan andas och tänka av egen maskin och alltså inte längre är en ren emanation av hans begär. Skapelsen är inte fulländad förrän denna omkastning blir möjlig.

Men den ”vackra kvinnan” och allt hon kommit att representera genom den patriarkala kulturens lika förhärskande som komplexa historia, tycks snarast ställa sig i vägen för denna omvandling. Begäret att behärska henne är alltför starkt. Frenhofers förvirrade sammanblandning av konst, natur och liv kan spåras tillbaka till denna fantasi; den perfekta skönheten i skepnaden av en kvinna. I större delen av novellen kretsar Frenhofers resonemang kring verket, hans *belle noiseuse*, men i följande citat får vi veta att begäret likaledes gäller att med blicken få äga den perfekta skönheten i levande kvinnlig gestalt, om än bara i syftet att sedan än en gång ta henne i besittning genom konsten:

Ja, min kära Porbus, återtog Frenhofer, det har hittills inte förunnats mig att råka en felfri kvinna, en kropp med fulländat sköna linjer och med en hy som... Men var finns hon här i livet, avbröt han sig, var är denna oanträffbara Venus [...] Ack, för att ett enda ögonblick, en enda gång få skåda den gudomliga, fulländade naturen, idealet med andra ord, skulle jag ge hela min förmögenhet. Jag skulle gå och hämta dig

22. Marion, *Dieu sans l'être*, 30–32.

ända in i dödsriket, du himmelska skönhet! Liksom Orfevs skulle jag stiga ned i konstens underjord för att hämta upp livet. (s. 35)

Det är mycket som är anmärkningsvärt i detta citat, men intressant för mina syften är att vi här med sällsynt skärpa får syn på hur den vackra kvinnan i så hög grad översvämmar mannens/konstnärens föreställningsvärld att hon blir en symbol för det sköna *per se*, för konsten, naturen, det gudomliga liksom slutligen för livet självt. Om den vackra, attraktiva kvinnan enligt denna patriarkala blick representerar den mest mättade uppenbarelsen av livets själva *liv*, får vi plötsligt syn på avgörande hörnstenar till den visuella kulturens besatthet vid den vackra kvinnokroppen. Men hur ska vi förstå detta, och vad får det för konsekvenser för relationen mellan könen?

Vad vi här ser *in actu* är en kulturell formation där kvinnan blir, inte bara ”det andra könet”, utan kort och gott ”den radikalt andre” i filosofen Emanuel Levinas (1906–1995) bemärkelse.²³ Hon är inte bara sinnebilden för min medmänniska, vars oförstörbara unicitet och grundläggande främlingskap är grunden för varje etisk relation. För Frenhofer tycks Gud ha kluvits itu. Om mannen har tagit skapargudens plats, förkroppsligar kvinnan – eller rättare sagt den vackra kvinnan – i stället det gudomligas och det absolutas radikala alteritet, men en alteritet som är mer påtagligt närvarande i världen än den gamle guden. Den vackra kvinnan bär, kan vi utläsa ur citatet ovan, på både naturens och det gudomligas bäst bevarade hemlighet, och enligt den skoptofila förståelsen av konsten i denna novell är det just denna hemlighet som det gäller för konsten att tvinga till avslöjande. Övergången från den fulländade kvinnokroppen till ”den gudomliga, fulländade naturen, idealet med andra ord” och till ”livet” ter sig i novellen helt naturlig och okomplicerad, men döljer en förvirring av episka mått. Det våld som indikeras, där ”hemligheten” inte låter sig avslöjas utan kamp, har stavats ut av Frenhofer tidigare i novellen, i det samtal där han kritiserar Porbus tavla av egyptiskan:

Ni tränger inte tillräckligt djupt i ert umgänge med *formen* och när den slingrar sig undan och flyr, förföljer ni den inte tillräckligt lidelsefullt och enträget. *Skönheten* är sträng och svår och låter sig inte fångas så lätt, man måste invänta den, lura på den, tränga sig in på den och slå armarna hårt om den för att tvinga den att ge sig. *Formen* är en Protevs, mycket svårare att gripa och mycket rikare på undanflykter än sagans Protevs, det är först efter en lång kamp man kan tvinga den att

23. ”Den Andre” och ”den radikalt andre” är nyckelbegrepp i hela Levinas filosofi. Se i synnerhet Emanuel Levinas, *Totalité et infinie: Essai sur l'extériorité*, Paris 1992, 33.

visa sig i sin rätta skepnad. Det är inte så de segerrika kämparna betar sig! Dessa målare går obesegrade ur striden därför att de inte låter sig bedras av några falska undanflynkter och de framhärdar ända tills *naturen* blir tvungen att visa sig naken, i sin rätta skepnad. (s. 25–26, mina kursiveringar)

Med tanke på novellens konsekvent utförda sammanblandning av den levande vackra kvinnan med ”konsten” (här formen), ”skönheten” och ”naturen”, kan läsaren för experimentets skull pröva att byta de kursiverade orden i citatet ovan mot ”kvinnan”. Citatet ger då obehagliga associationer till den patriarkala kultur som vi lever i, där våldtäkten likt ett mörkt moln svävar som ett överhängande hot för många kvinnor runt om i världen.

Den vackra kvinnan som ett "löfte om lycka"

I samma kritiska samtal identifierar Frenhofer två motstridiga system som kämpar om herraväldet i Porbus målning: ”du har utan att kunna besluta dig vacklat mellan två system, mellan teckningen och färgen [...] Du har velat på en gång imitera Holbein och Tizian, Dürer och Veronese. För all del, det var en storartad ambition! Men hur gick det?” (s. 24). Med utgångspunkt i Frenhofers arbete med hans *belle noiseuse* kan vi ställa honom en liknande fråga: du har utan att kunna besluta dig vacklat mellan två system, mellan den skoptofila driften att genom konsten helt och fullt äga och kontrollera objektet för din åtrå, Catherine Lescault, och att på allvar efterlikna Gud i hans skapande gärning, genom att erövra förmågan att producera genuint liv, som till sitt väsen besitter självständighet och frihet. Så, hur gick det? Låt oss nu, för att söka ett svar på denna fråga, vända oss till novellens allra sista sidor.

Frenhofer har äntligen, med hjälp av den levande modellen Gilette, tillika den unge Poussins exemplariskt vackra älskarinna, lyckats fullborda sitt verk. Vi får här göra ett drastiskt hopp över hela frågan om Gilettes roll, som är mycket intressant i egen rätt, men som leder oss för långt från det ämne vi slagit in på. Som svar på den förvirring Frenhofer utläser i Porbus och Poussins ansikten när de står inför hans *belle noiseuse* utbrister han:

Aha! utropade han. Ni väntade er inte något så fulländat! Ni står inför en kvinna och ni söker efter en tavla. [...] Var är konsten? Borta, försvunnen! Det är just precis en ung kvinnas former. Har jag inte fångat färgen skickligt? [...] Känns det inte som om ni skulle kunna föra handen bakom hennes rygg? [...] Jag tror minsann att hon andas! [...] Se

på hennes bröst! Vem får inte lust att falla på knä för henne? Kroppen skälver av liv. Om ett ögonblick kommer hon att resa sig, vänta! (s. 47)

Men Frenhofer misstar sig grovt på orsakerna till deras förvirring:

- Ser ni någonting? frågade Poussin Porbus.
- Nej, och ni?
- Inte jag heller. [...]
- Den gamle krabaten driver med oss, sade Poussin och återvände till den föregivna tavlan. Jag ser bara ett gytter av färger innefattat av ett myller av konstiga streck som bildar en vägg av färg.
- Vi misstar oss, titta... sade Porbus.

När de närmade sig upptäckte de i ett hörn av duken en bit av en fot som stack fram ur detta formlösa dis, detta kaos av färger, toner och diffusa nyanser, men vilken underbar, levande fot! De stod lamslagna av beundran inför denna spillra som undsluppit den långsamt framskridande förstörelsen. Foten skymtade där likt en torso efter någon Venus i Parosmarmor som sticker fram i en nedbränd stads ruiner. (s. 48)

Berättarens perspektiv är alltså kvar i det estetiska paradigmet enligt vilket Frenhofers tavla bara kan betraktas som ett haveri. Novellens sorgliga upplösning, där Frenhofer natten som följer på denna episod bränner upp alla sina många mästerverk och själv dör på kuppen, tycks slutgiltigt bekräfta en sådan förståelse av skeendet. De tongivande efterkommande läsningarna av verket ser dock givetvis i *belle noiseuse* ingalunda ett enkelt misslyckande, utan ett föregripande av den modernistiska abstrakta konsten och det konstnärliga avantgardet, där – liksom för Frenhofer – förhållandet mellan liv och konst ofta stått i fokus.²⁴ Men mitt ämne här är inte förhållandet mellan olika konstnärliga och estetiska paradigmet, utan hur vi ska förstå den roll som ”den vackra kvinnan” får i novellens värld, och vad detta kan säga oss om eventuella teologiska grundvalar för en bredare samhällsfantasi om den ”vackra kvinnan” som föreställning och bild. Så, vad är det egentligen som sker med identifikationen mellan den vackra kvinnan och konsten i och genom denna oväntade upplösning?

I Frenhofers vilja att utplåna gränserna mellan konsten och livet, mellan kvinnan som tavla och tavlan som kvinna, återfinner vi den lika minimala som geniala definitionen av skönhet som ges av Stendhal i hans bok *Om*

24. Jämför not 8.

kärleken: ”Skönheten är ingenting annat än *löfte* om lycka.”²⁵ Vi har under läsningens gång bevittnat den mer cyniska sidan av denna truism, där den ”objektivt” vackra kvinnan så att säga blir till den fixpunkt på vilken konstnären och tillika konstens relation till livets högre dimensioner fästs. Den sublimt mättade erfarenheten av den sköna kvinnan, som rymmer allt från den mest basala kroppsliga retning till det absolutas vibrerande storhet, skärskådas aldrig i novellen, utan det är just denna kaosartade och icke ifrågasatta samtidighet som ger verket, *la belle noiseuse*, dess exceptionella laddning. Poussin och Porbus, som förväntat sig idolens bländande uppenbarelse – en idol som, för att tala med Marion, ”fascinerar och fångar blicken just eftersom allt i den måste exponeras för blicken, attrahera, uppfylla och hålla fast den” (s. 19) – kan i tavlan bara förnimma ett förvisso sublimt misslyckande. Men den förståelse av konstens uppgift som vi ställts inför i texten har förblivit tvetydig. Å ena sidan tycks konsten här sammanfalla med en erotisk domesticering av den vackra kvinnan, där hon ska jagas lidelsefullt och tvingas att inte bara blotta sin nakna lekamen utan även avslöja livets, skönhetens, naturens, konstens och det gudomligas hemligheter. Men denna estetiska våldtäkt måste samtidigt i ett sista steg döljas: konsten får inte avslöja sig som blott konst. I Porbus och Poussins förväntningar ligger en föreställning om konsten vars tonvikt ligger på dess lyckade erövring av den vackra kvinnan och där denna erövring, det vill säga bemästrandet av att framställa absolut kontroll och kontrollförlust som samtidigt närvarande, på samma gång innebär att konsten övertrumfar naturen: verket blir mer sublimt än den vackrast tänkbara levande kvinna.

Men kanske är det i själva verket så att Frenhofers tavla befinner sig närmare det gudomliga skapande som han har eftersträvat, och om han bara kunde se klart och släppa konstens skoptofila behov av kontroll skulle han i stället för att förlora förståndet fortsätta att försvara sin tavla. Han har verkligen skapat en ”kvinna” snarare än en tavla, en ”känsla” och en ”lidelse” snarare än en målning. Kanske har Catherine så många gånger under dessa tio år blickat tillbaka på sin skapare att hon till slut övervat kontrollen över sin bild, som nu i första hand gestaltar kärlekens utopiska verklighet, där det råder en fullständig jämvikt mellan de älskande parterna? Kvinnan har förvandlats från idol till ikon, om än en i genomgripande mening *sekulär* ikon. Poussin och Porbus snuddar vid denna tolkning, men utan att helt och fullt förstå innebörden av sina egna iakttagelser:

– Där, återtog Porbus och rörde vid tavlan, slutar vår konst här på jorden.

25. Stendhal, *Om kärleken*, 39.

- Och därifrån stiger den upp mot himlen, sade Poussin.
- Vilka njutningar rymmer inte denna duk! utropade Porbus. (s. 49)

Omvandlingen av konsten till liv, det vill säga av det patriarkala behovet av erotisk kontroll till den genuina relationens kontrollförlust, har fullbordats och tavlan låter oss förnimma en glimt av det absoluta genom kärlekens omvandlande kraft. Bara den lilla foten är kvar som ett vittnesbörd om det våld och den kamp som ligger till grund för dess tillblivelse.

Om vi så avslutningsvis återvänder till Stendhals definition av skönhet, och tittar närmare på det sammanhang ur vilket det är utklippt, blir vi varse att denna idé om kärleken är utgångspunkten även här. Den öppna formuleringen tjänar i själva verket till att *relativisera* våra idéer om ”objektiv” fysisk skönhet, då skönheten uppstår i den älskandes blick. Skönheten subsumeras under kärleken, vilket innebär att verkligt sublim skönhet endast låter sig erfaras *genom* kärlek och aldrig utan den. Återförd till sitt sammanhang lyder insikten som följer: ”Om man på så sätt kommer därefter att föredra och älska *fulheten*, så är det därför att fulheten i detta fall är skönhet”, ty ”skönhet är ingenting annat än ett *löfte* om lycka.”²⁶ ▲

SUMMARY

In this essay, I explore an innovative theme in the interfaces between theology, gender studies, aesthetic theory, and literary studies. More specifically, my aim is to shed light on fundamental theological conflicts underlying the immensely complex subject of the elevated status of "the beautiful woman" as image and idea in Western society. This will be implemented through a close reading of the influential short story of French nineteenth-century novelist Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*The Unknown Masterpiece*), from 1831. By virtue of this theologically informed reading, important facets of modern Western society's fantasy of the beautiful woman come to the fore. The essay discloses how this fantasy has far-reaching tentacles and ramifications, by which the beautiful female becomes identified with beauty *per se*, with art, nature, the divine, and even with life itself. Balzac's short story presents the reader with a strong statement of the scopophilic tendency of Western visual arts, but in its final *peripeteia* it also provides us with the tools to bring forth a contrary reading, and a direct confrontation with the traditional understanding of the task of the painter.

26. Stendhal, *Om kärleken*, 39. Kursiveringar i originalet.