

ZOBACZYĆ OPOWIADANIE OBRAZU¹

1.

Kartka z tomu wierszy i rama obrazu wyznaczają pole tekstu. Jego odbiorca, czytając, za każdym razem zmienia zawartość ograniczoną ramami czy brzegami kartki (płótna). Dla dydaktyki istotny jest sposób, w jaki ma się dokonywać tego rodzaju lektura. Mieke Bal, współczesna badaczka mechanizmów semiotycznych narratologii, w zachęcająco prosty sposób oswaja odbiorcę z koncepcją „czytania sztuki”. Przestrzeń wizualna, perspektywa narracyjna, narracyjny punkt widzenia, sposób prowadzenia narracji, opowieści wizualne to niezbędne składniki budowania historii zobaczonej w obrazie, a układanie opowiadania wynikłego z plastycznej narracji powinno się rozpocząć od świadomości czy konstatacji relacji pomiędzy przedstawianymi w obrazie elementami a ich percepcją dokonywaną przez widza. Mieke Bal nazywa tę relację terminem „fokalizacja”. Percepcja obrazu zależy od tak wielu czynników (wieku, czasu, epoki, historii, kontynentu, kulturowych uwarunkowań, filozofii, etyki itd.), że obiektywność odbioru dzieła nie jest możliwa. Jest to spowodowane także innymi czynnikami, takimi jak: wrażliwość na sztukę wizualną, usytuowanie względem postrzeganego przedmiotu, kąt padania światła, odległość, zdobyta wcześniej przez odbiorcę wiedza, aspekt psychologiczny, emocjonalny odbiorcy i wiele innych².

Świadomość możliwości i niemożliwości skonstruowania narracyjnej opowieści jest pierwszym etapem przystąpienia do konstrukcji opowiadania.

¹ Tytuł artykułu jest aluzją do książki Daniela Arasse’a, *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, przeł. A. Arno, Kraków 2012.

² Zob. M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012, s. 147.

„Fokalizacja to związek pomiędzy widzeniem, agensem [czyli działającym, podejmującym grę z tekstem – A.P.], który patrzy, i tym, co przez niego zostaje ujrane. Ten stosunek stanowi komponent opowieści będącej zawartością tekstu narracyjnego”³. Akt czytania to rodzaj zawłaszczania tekstu przez interpretatora, czytać obraz można albo kładąc nacisk na trzymanie się zasad i reguł, według których został on stworzony, albo przesuwając ten akcent w stronę własnych reguł, własnego ja, mojego teraźniejszego czasu obcowania z nim.

Powtórzyć: wszystko zależy od przyjętych reguł, zasad, wiedzy, focalizacji właśnie i słownika, który zostanie uruchomiony do opowiadania obrazów.

W akcie czytania widz posługuje się „słownikiem”, czyli zbiorem elementów uznanych za znaki, połączonych w strukturę składniową w znaczeniu semiotycznym: ten związek między znakami wytwarza spójne znaczenie, będące czymś więcej niż sumą znaczeń pojedynczych elementów. **Słownika i składni można się nauczyć** [wyróżnienie moje – A.P.]. Gwarantują one każdemu prawo do czytania, dostęp do kultury. Ale w zależności od interakcji zachodzącej między „ja” i „ty” każdy widz może korzystać z własnych ram odniesienia⁴.

Przypominam tylko w tym miejscu, że tego rodzaju przyzwolenie na polisemiczne odczytania tekstu kultury (poezji, malarstwa) akcentował Hans Georg Gadamer z pozycji filozofa współczesnej myśli hermeneutycznej, którą budował na podstawie poglądu Edmunda Husserla, mawiającego, iż znak jest tym, czym jest on dla mnie (przytaczam myśl z pamięci).

Przyzwolenie na akt budowania narracyjnego dyskursu polisemicznego w momencie patrzenia na dzieło sztuki jest jednocześnie ważnym zapewnieniem, że odbiorca ma prawo (bo też tak się dzieje zawsze podczas odbioru obrazu czy wiersza). Czytanie sztuki to zatem akt subiektywny, ale niezupełnie dowolny. Słownik i syntaksa języka malarza są ograniczone rodzajem interdyskursywności z odbiorcą. Malarskie przedstawienie *Skradzionego pocałunku*, bo o tym arcydziele będzie dalej mowa, jest zapisem problemów, mentalności epoki, w której powstaje, ale jest także rodzajem polemiki z tym światopoglądem, podjęciem dyskursu z normami społecznymi i obyczajowymi tamtego czasu, zaznaczeniem dystansu przez krytyczny stosunek do panujących reguł obyczajowych z zabarwieniem humorystycznym wystrzającym ów dystans.

Widzowie patrzący na dzieło Jeana-Honoré Fragonarda rejestrują naturalnie warstwę dyskursu filozoficzno-obyczajowo-społecznego tamtego czasu, ale jednocześnie mają prawo do refleksji, że rzeczy, które zawsze przynależą do świata ludzkiego (uczucie pożądania, pragnienie dotyku, pocałunku, miłości etc.), realizowały się w „inny sposób”. Cytowana tu już Mieke Bal zapewnia bowiem, że słownika (czy też klucza) do lektury tekstu można się nauczyć, jednocześnie

³ *Ibidem*, s. 151.

⁴ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 49.

pozwalając nam na „korzystanie z własnych ram odniesienia” w zależności od zachodzących pomiędzy nadawcą i odbiorcą interakcji.

„Narratologię, podobnie jak semiotykę można zastosować do praktycznie każdego zjawiska kulturowego” – powiada Mieke Bal w *Narratologii*, książce, która proponuje odbiorcy klucze badawcze do interpretacji tekstów narracyjnych⁵.

Czytanie jest aktem przypisywania znaczenia widzialnym znakom, symbolom, metaforom, przy czym zawsze jest żywym procesem. Z dwóch różnych naukowych perspektyw współcześni filozofowie tekstu, Gilles Deleuze i Mieke Bal, formułują tę samą tezę. Ów „żywy proces czytania malarstwa”, o którym pisze Mieke Bal, to „czytanie za każdym razem w czasie teraźniejszym” (Gilles Deleuze). Bal uważa, iż „pisanie i analogicznie malowanie, jest aktem czytania, a czytanie jest rodzajem ponownego pisania czy malowania. A takie czynności, o czym wiedział Benjamin, nie zachodzą w czasie »pustym«, tylko w czasie wypełnionym teraźniejszością”⁶.

Podstawą owych przemian, jakie dokonują się w procesach interpretacji, staje się „lektura zintegrowana”, która niegdyś realizowała się w metodologii analiz strukturalnych. Dzisiaj poszukiwane są konteksty, które będą wspomagały literackie sposoby odbioru. Nacisk na oświetlanie literatury sztuką, domenami kultury, przywoływanie kontekstów filozoficznych, rozważanie jej w aspektach nowoczesnej psychologii mają udowodnić, że temat, problem, myśl, doznanie, emocja wyrażają się w różnych językach sztuki, a często bywa, że języki te są pomieszane i pozostają w nierozzerwalnych związkach i relacjach.

Malarskie i szerzej – plastyczne – konteksty, które towarzyszyły tekstom literackim, nie są sprawą nową. Od dawna stanowiły ilustrację epoki, jej programu, światopoglądu, poetyki. Rzecz w tym, że nie wspomagały i nie oświetlały polisemicznych możliwości interpretacji dzieła literackiego. Sztuka „czytania” arcydzieła malarskiego, plastycznej twórczości, tekstualizacja obrazu, próba zobaczenia, co dzieje się w obrazie; jak jego narracja (malarska) wpisuje się w konwencję, styl epoki, program, światopogląd, filozofię, estetykę, system wartości, jest dzisiejszym stylem komplementarnej lektury tekstu.

Sama definicja, czym jest narratologia i dalej: narracja literacka oraz narracja plastyczna, jest – by tak rzec – w „operacjach” czy działaniach dokonywanych w procesie interpretacji domeną podstawową, jej sens, który najogólniej mówiąc, sprowadza się do wyrażenia pewnej prawdy o przedmiocie (tekście), w systemie zorganizowanych znaków, w których skonstruowany został tekst, wspomaga bowiem działania poznawcze, zwiększa skuteczność i efektywność procesu edukacyjnego.

Świadomość istnienia dla tekstu przestrzeni werbalno-wizualnej w nowoczesnie pojmowanej szkolnej interpretacji jest, w mojej opinii, podstawą postulatów, które zakładają integracyjną lekturę różnych dziedzin przekazu artystycznego.

⁵ M. Bal, *Narratologia*, s. 228.

⁶ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, s. 57.

W szkolnej praktyce analizowania i interpretowania tekstów wgląd w system narracyjny, czy to utworu epickiego, poetyckiego czy malarskiego, często jest trudny.

Zarówno językowy (opowiadania, wiersze), jak i niejęzykowy system znaków (obrazy) jawi się uczniowi jako nazbyt abstrakcyjny, niezrozumiały. Gdyby bowiem został położony nacisk na odkrywanie cech systemu tekstowego, narracyjnego, kwestia rozumienia i zrozumienia właściwości, treści, formy tekstu byłaby o wiele bardziej jasna, przyswojona. Tymczasem podstawowym mankamentem lekcji, podczas których dokonuje się interpretacja, czy literacka, czy plastyczna, jest akt nierozumienia lub „rozumienia częściowego”. Narratologiczna wiedza przyczynia się zatem do „zwiększania wiedzy czytelników poprzez zachęcanie ich do artykułowania tego, co zrozumieli, albo wydaje im się, że zrozumieli, podczas lektury lub innego rodzaju przetwarzania »artefaktu narracyjnego«” – mówi Mieke Bal⁷.

2.

Dzieła sztuki bywały, jak wiadomo, natchnieniem dla poetów, a poematy poetów inspirowały malarzy. Obrazy, które są przywołaniem, przedstawieniem jakiegoś wymiaru świata, kreowanych w nim postaci, ich stanów emocjonalnych, rządzą się regułami języka, w którym zostały zapisane. Ów język – w tym przypadku będzie mowa o języku malarza – prowadzi wektory od zewnątrz (artysta) do wewnątrz (obraz), ale także odwrotnie: postacie z obrazu oddają swe emocje i uczucia na zewnątrz, by zaistnieć w teraźniejszości.

Gilles Deleuze (pisałam już o tym w książce *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*) tłumaczy **istotę malarstwa** w ten sposób:

Młoda dziewczyna zachowuje postawę, jaką przyjęła pięć tysięcy lat temu, gest niezależny już od tej, która go uczyniła. Powietrze zachowuje poruszenie, podmuch i światło, które je cechowało tego czy innego dnia zeszłego roku i już nie zależy od tego, kto wdychał je tamtego ranka. Jeśli sztuka utrwała, to nie tak jak przemyśl dodający jakąś substancję, aby rzecz mogła trwać dłużej [...]. Rzecz już od samego początku stała się niezależna od swojego „modelu”, ale jest niezależna także od innych ewentualnych postaci, które same są rzeczami-artystami, postaciami malarskimi [...]. I jest ona w nie mniejszym stopniu niezależna od aktualnego widza lub słuchacza, którzy poznają ją dopiero później [...]. Rzecz jest niezależna od twórcy dzięki samoustanowieniu tego, co stworzone i utrwalające się samo w sobie. To, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki, jest blokiem wrażeń, to znaczy połączeniem perceptów i afektów⁸.

⁷ *Ibidem*, s. 2.

⁸ Por. A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami współczesnych mistrzów*, Kraków 2010, s. 181.

Takie, mogłoby się wydawać, oczywiste spostrzeżenie jest istotą zrozumienia tajemnicy i wyjątkowości malarstwa. Trwający ułamek sekundy gest czy poza, skręt ciała, grymas twarzy młodej dziewczyny, który zrobiła przed wiekami, nie istnieją inaczej niż urzeczywistnione w malarskim dziele, istnieją w sobie, i oprócz tego, że są niezależne, za każdym razem są gestami teraźniejszymi, współczesnymi, bo to patrzący na nie odbiorca za każdym razem urzeczywistnia je, powołuje do istnienia.

Przedmioty (rzeczy), gesty, osoby, światła (i cienie), „podmuch wiatru” i blask słońca, „uśmiech” i „pulsująca krew” – utrwalone na płótnie, zastygłe w wiecznej pozie są już na zawsze niezależne, stają się czymś, co Roland Barthes nazywa **artefaktem**, artefaktem leksykograficznym, jeśli dotyczy to dyskursu, języka, słowa, jeśli zaś rzecz dotyczy sztuk plastycznych, byłby to rodzaj artefaktu wizualnego⁹.

Gdy wczytamy się w mowę figur retorycznych w postaci zapisu artystycznych wrażeń, okaże się, że artysta jest kimś więcej niż tylko malarzem, ponieważ sprawia, że „przed nami, przed sztywnym płótnem, ukazuje się nie podobieństwo, lecz czyste wrażenie złamanego kwiatu, pociętego, rozoranego i ściśniętego krajobrazu. Od jednego materiału do drugiego przechodzi się niczym od skrzypiec do pianina, od pędzla do szczotki, od farby olejnej do pasteli, o tyle tylko, o ile wymaga tego kompleks wrażeń”¹⁰. Wydaje się, że w takim kierunku idąca refleksja dotyka istoty sposobu utrwalania artystycznych wrażeń. Celem jest oderwanie za pomocą figur retorycznych, które szukają formy wypowiedzi, „perceptu od percepcji przedmiotu, esencji przedmiotu od stanu podmiotu percypującego”. To słowa Rolanda Barthes’a, ale do tych samych argumentów sprowadza istotę malarstwa i jego odbiór także Gilles Deleuze. Dotyczy to zarówno malarstwa, jak i poezji oraz literatury.

3.

Patrzę na *Le Baiser à la dérobée* Jeana-Honoré Fragonarda i chociaż dzieło, które utrwaliło moment „kradzieży pocałunku” trwający parę sekund, dawno stało się już artefaktem, czyli uwiecznione na płótnie gest ręki, skręt ciała, blask zdziwionych (zawstydzonych?) oczu, pulsująca krew ledwie uświadomionej erotycznej emocji istnieją same w sobie, niezależnie od postaci, która te gesty wykonała, to ja – odbiorca czasu teraźniejszego „kradzionego pocałunku” tłumacząc technikę urzeczywistnień, czytam mowę figur przedstawionego w obrazie świata,

⁹ R. Barthes mówi, że czytelnikowi, który czyta Flauberta, sprawiają przyjemność coraz dokładniejsze opisy rzeczy, przedmiotów. A taka „dokładność” nie wynika z jakiegoś nadmiaru starań, nie jest też retorycznym „naddatkiem”, ponieważ staje się „leksykograficznym artefaktem”. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973, s. 25.

¹⁰ *Ibidem*, s. 184.

wnikam w kompleksy wrażeń, przeżyć i emocji, które niegdyś Fragonard zapisał w postaci przedstawionego świata, kompozycji przestrzeni, kreacji postaci, czyli form, linii, kolorów, światła, układów figuratywnych.

Dynamiczne dzieło się w statycznym obrazie, fabuła, akcja, przedstawiony świat za każdym razem są stwarzane od nowa. Język, którym opowiadam obraz, to medium, którym przekazuję zarówno widzialną, jak i ukrytą w malarskim arcydziele historię: bohaterów przedstawionego na płótnie świata, historię artystycznej inwencji, światopoglądu epoki, pomysłu malarza.

W statycznym kadrze obrazu rozpościera się przed oczami widza scena (przedstawienie dziewczyny całowanej przez młodzieńca), która mogłaby być fotografią ze spektaklu teatralnego, utrwaleniem filmowego kadru – fragmentem wyrwanym z większej fabularnej całości. Zmierzam do tego, że przed odbiorcą stoi zadanie, wyzwanie zobaczenia i osadzenia tej sceny w fabularnej przestrzeni tematologicznej. „Pomiędzy zmysłowością i cnotą”, „narodziny miłosnych uniesień”, „dojrzewanie do zmysłowej miłości”, „pragnienia i zakazy”, „obyczaje a uczucia”, „emocje i rozsądek” i tak dalej – moglibyśmy mnożyć poszukiwania i nazwanie esencji tematycznej wynikającej z przedstawienia obrazu Fragonarda. Oznacza to, że lektura obrazu, proces i czynność utekstowienia, nadania znaczenia poszczególnym warstwom, elementom, metaforom, symbolice form i kolorów, to wszystko, co składa się na zrozumienie tego, co jest nam dane do zobaczenia, ale też tego, co wewnętrzne, ukryte, tajemnicze, co do odsłonięcia, do wydobycia, jest dopiero przed odbiorcą dzieła.

W *Sześciu wykładach wierszem* Czesława Miłosza jest taki fragment (wykład I):

Jakże wam opowiedzieć? Do jakich odesłać was kronik?
Wyobraźcie sobie młodzieńca, który idzie brzegiem jeziora
[...]

Ale jeszcze nie ma
Niczego co miało być. Zrozumcie: niczego¹¹

Zewnętrzny uczestnik wydarzenia w *Skradzionym pocałunku* patrzący na malarskie arcydzieło nie ma jeszcze niczego, opowiadanie figur obrazu jest dopiero przed nim.

4.

Czytanie obrazu jest aktem odbioru, przypisywaniem znaczenia, może także być radością czytania i patrzenia, może być polemiką z przedstawieniem sceny, tematu lub niezgodą na wielość możliwości spojrzenia na daną kwestię, akceptacją

¹¹ C. Miłosz, *Sześć wykładów wierszem*, wykład I w: *idem, Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 964.



Jean-Honoré Fragonard, *Le Baiser à la dérobée*, 1788, Galeria Ermitaż, Petersburg.

Źródło: Ch. Desaintghislain, Ch. Morisset, *Français: Littérature et Méthodes*, Paris 1985.

bądź odrzuceniem. Ale zanim wyrazimy swój dystans, sprzeciw, akcent polemiczny czy w ogóle „niezgodę na...”, trzeba rozpoznać i zinterpretować wierzchnią warstwę dzieła.

Centralną postacią na obrazie Fragonarda jest młoda dziewczyna. Blask sukni (Iśnienie oddane za pomocą malarskiej faktury i koloru) należy do pierwszych wrażeń, przypuszczam, każdego patrzącego w Galerii Ermitaż na *Le Baiser à la dérobée*.

Ale centrum obrazu, jego kompozycyjny węzeł (punkt) to nie suknia, a zgięcie ciała. Pomiędzy całującym młodzieńcem (lewa strona) a bezpiecznym własnym panińskim pokojem (środek) i pokojami siedzących matron (prawa strona), w wygięciu ciała dziewczyny (jeden centralny punkt!) została przekazana cała kilkupoziomowa opowieść: intymna (prywatność), historyczna (obyczajowość) i światopogląd końca XVIII wieku, artystyczna (malarska szkoła i tradycja malarstwa tego czasu, w tym specyfika talentu i osobowości Jeana-Honoré Fragonarda).

Sylwetka dziewczyny przez emocjonalne i obyczajowe „rozdarcie” została pozbawiona symetrii. To ciekawe, ponieważ cały obraz został zbudowany i oparty

właśnie na zasadach przestrzennych symetrii właściwych sztuce klasycyzmu. Fragonard interweniował i niejako naruszył klasyczny porządek, układ nie tylko rzeczy i przedmiotów, ale także ludzkich zachowań. W klasycznym układzie emocji „właściwych” zachowaniom zgodnym z osiemnastowiecznym porządkiem artysta wprowadził akcenty i sentymentalne, i znamienne dla późniejszego rokokowego nadmiaru (sentymentalny jest pocałunek – przypomina sceny z pastereczką i pasterzem z innych malowideł artysty; rokokowy przepych i bogactwo, np. sukni, stroju).

Na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu malarz przedstawił trzy (trójwymiarowe) pomieszczenia (niemal jak imitacja filmowej symultaniczności), trzy pokoje, trzy obszary, które są „światem” – z całym semantycznym bagażem tego określenia – przedstawionych postaci: z lewej (pokój lub przedpokój) – młodzieniec, w centrum pokój paniński i w nim dziewczyna, po prawej pokój matron (ciotki? matki? przyzwoitki!). **Ciało** dziewczyny balansuje pomiędzy tymi pokojami, traci równowagę, zaciera symetrię. Dziewczyna przechyla się, ale bez zupełnego poddania się. W jej ruchu widoczne jest napięcie (!). Przechylenie korpusu, ale bez poddania i bez „upadku”, tłumaczy konflikt pomiędzy cnotą a pożądaniem (może tylko pragnieniem). **Twarz** panny przedstawia również ambiwalentne emocje: z jednej strony zdziwienie, strach, zawstydzenie, z drugiej – zamglenie i przyjemność. Jej **spojrzenie** pełne strachu i niepokoju, ukośną linią skierowane jest nie na chłopca, lecz w kierunku przeciwnym – w stronę siedzących trzech starych kobiet: matki? ciotek? **Usta** lekko rozchylone, jakby gotowe do pocałunku, nie dotykają ust amanta (ten całuje w policzek), **oczy** szeroko otwarte wyrażają i zdziwienie, i lekki przestrah, i jednak szczęście. **Ręka** dziewczyny, której przegub ujmuje w swą rękę chłopiec, nie dotyka jego ręki – lekko unosi się w powietrzu, tylko brzegiem mankietu muska jego dłoń. Cała scena przedstawia kwestię, którą można by nazwać *le plaisir de seduire* (przyjemność uwodzenia).

Szal, który trzyma w drugiej dłoni, jasny, lśniący, podobnie jak suknia rozjaśniający ciemne, mroczne (tajemne) wnętrza, i jego ruch – jednak w kierunku przyzwoitek, szal – rekwizyt panienki z dobrego domu, podkreśla dystans do oddania się pocałunkowi, ale także sygnalizuje (jest niejako łącznikiem) zagrożenie odkrycia potajemnej miłosnej sceny.

Po prawej widzimy stół z otwartą szufladką, w której widoczny jest nieporządek kłębiących się przedmiotów (głównie wstążki) tworzących kompozycję martwej natury niczym z cudownych arcydzieł Jeana Chardina (mistrza i nauczyciela Fragonarda). Owa szufladka to symbol dynamicznego otwarcia **na**, gotowości **do**, choć także jeszcze dziewiczej niepewności **co do**. Bałagan w szufladce, niepoukładane rzeczy kojarzą się z zamętem, pomieszczeniem porządków, oddając stan ducha młodej dziewczyny, przyszłej kochanki, gotowej na miłość.

Chłopiec oprócz tego, że całuje dziewczynę w policzek, tylko połową swej sylwetki znajduje się w jej intymnym pokoju, druga połowa została w przedpokoju? bibliotece? Dokładnie nie widzimy. Widzimy natomiast, że lewy but młodzieńca przydeptuje suknię wybranki. To znak uwagi, bliskości, pragnienia.

Kolorystyczna gra blaskiem bieli, jej światłem, cieniowanie ciemności i jasności, czerni i rozświetlenia wykracza poza oschłość klasycznych układów. Tam, gdzie sztuka klasycyzmu nadawała malarstwu, jego kształtom, liniom, tematom i kolorom rygor konkretności materii, Fragonard łagodzi ten rygor, wprowadzając akcenty marzenia, wolności, igraszki, zabawy, radości. Potwierdzają to przecież jego inne obrazy, takie jak *Huśtawka*, *Schadzka*, *Lekcja muzyki*, *Zasuwka*, *List miłosny*, *Źródło miłości*.

Nieprzypadkowo jego cieniowaniem i grą kolorów, światła i blasków zachwycał się (i niewątpliwie włączyli te elementy do swego warsztatu malarskiego) zarówno Auguste Renoir – impresjonista, jak i Pierre Bonnard – oszałamiający kolorysta.

O czym więc jest ta narracja?

O emocjach, pocałunkach, pragnieniach dotyku, zalotach, uwodzeniu, o relacjach męsko-damskich wpisanych w prawa osiemnastowiecznej moralności i konwencji estetyczno-etycznej! Jest w niej i klimat Diderota (literatura), i nastrój martwej natury Chardina w jego dociekliwości, dokładności patrzenia z bliska. Ale zarówno materii literackich przedstawień scen z życia burżuazji Diderota, jak i realizmowi materii Chardena (jego niemal klasyczny obowiązek i szacunek wobec przedmiotu, poczucie konieczności oddania go z całą dokładnością i precyzją w konwencji realistycznej) nadaje Fragonard ciepło marzenia, uniesienia emocjonalnego, radości i lekkości.

5.

Okazuje się zatem, że widzenie rzeczy w obrazie nie jest sprawą ani prostą, ani oczywistą, ani tym bardziej jednoznaczną. „Sztuka zresztą nigdy nie opiera się na samym procesie widzenia i nie ten proces tylko jest podłożem powstawania formy artystycznej”¹² (tak pisała Stefania Zahorska, wybitny przedwojenny historyk i teoretyk sztuki, której poglądy i komentarze dotyczące istoty malarstwa do dzisiaj nie straciły świeżości ani trafności – są nowoczesne mimo upływu czasu).

Z widzeniem rzeczy nierozzerwalnie splata się wyobrażenie o rzeczach, świadomość tego, jakie one są lub jakie się wydają. Suknia dziewczyny z obrazu Fragonarda, trzewiki młodzieńca są suknią i trzewikami nie widzialnymi, tylko wyobrażonymi, zobaczonymi oczami artysty.

Ta sama zasada dotyczy rzeczy widzianych – zobaczonych przez poetę. Adam Zagajewski w wierszu *Pokój* (z tomu *Pragnienie*) tak opisuje rzeczy:

¹² S. Zahorska, *Szczęśliwe oczy. Wybór studiów i esejów z dziedziny filozofii, historii i krytyki sztuk plastycznych z lat 1921–1960*, oprac. S. Frenkel, Londyn 1970, s. 98.

Pokój w którym pracuję, jest sześcianem
 Jak kostka do gry.
 Jest w nim drewniany stół
 O upartej chłopskiej sylwetce
 Leniwy fotel i czajniczek do herbaty
 Z wydętą habsburską wargą.
 Z okna widzę kilka chudych drzew
 Cienkie obłoki i dzieci z przedszkola,
 Zawsze zadowolone, głośne.
 Czasem w oddali błysnie szyba samochodu
 Albo wyżej, srebrna łuska samolotu [...]

Piszę tak powoli, jakbym miał żyć dwieście lat
 Szukam obrazów, których nie ma,
 A jeśli są, to zwinięte i schowane
 Jak letnie ubrania w zimie,
 Gdy mróz kaleczy usta.
 [...]

Piję z małego źródła,
 moje pragnienie jest większe niż ocean¹³.

Pokój jak kostka sześcianu, stół o chłopskiej upartej sylwetce, leniwy fotel, czajniczek do herbaty z wydętą habsburską wargą dematerializują materie tych przedmiotów. Są wyobrażeniem przedmiotów o pewnych właściwych im formach, wpisują w tę deskrypcję z jednej strony wiedzę o przedmiotach, z drugiej – tak upersonifikowane jak w wierszu Zagajewskiego odrywają się od ich (stołu, fotela, czajniczka) formy i widzialnej, ale też i wyobrażeniowej.

W opisach rzeczy Zagajewskiego zdematerializowana forma odpowiada zmienionej (transfigurowanej) wiedzy o rzeczach.

Nie porównuję wizerunku rzeczy w osiemnastowiecznym obrazie Fragonarda z obrazami rzeczy w poezji XXI wieku, ale chcę podkreślić, że sztuka i literatura, choć wyrażają wiedzę i wyobrażenia o przedmiotach w swych werbalnych czy też wizualnych kreacjach, jeśli są prawdziwe i autentyczne, znajdują wspólny mianownik, którego pozioma linia jest tylko umownym znakiem.

Fragonard spełnił oczekiwania swej epoki. Przy nadawaniu malarskim formom w przedstawieniach figuratywnych konkretności (według poglądów wieku oświecenia) odebrał konkret materii, a kształtom i barwom nadał moc, która jest naddana nad wizją realności i ziemskiego wyobrażenia o rzeczach, uczuciach, emocjach (za przykład mogą posłużyć obrazy *Skradziony pocałunek* czy *Dziewczyna na huśtawce*). Mieniające się kolory, świetliste biele i złota, światłocienie wydobywające się z ciemnych wnętrz pokoi kierują w stronę marzenia, ledwie uświadomionego pragnienia, emocji, radości.

Kolor i kolorystyczne marzenie stają się niejako autonomiczne, istnieją same dla siebie.

¹³ A. Zagajewski, *Pragnienie*, Kraków 1999.

Jest taki moment u Fragonarda – pisze Zahorska – gdy pędzel i farba nie służą już tematowi i postaciom, odrywają się jakby i tworzą dla siebie. Jak w poezji poetę unosi magia słowa, jak zapomina o temacie dla rymu i rytmu, poddaje się metaforom wynikającym z pokrewieństwa słów i dźwięków, asocjacom literowym – tak pędzel Fragonarda improwizuje nieoczekiwane linie i łuki, kropki plam lub wylewa szerokie plamy mieniące się złota, niepomny tematu, któremu miały służyć. Kolor i kolorystyczne marzenie staje się niejako autonomiczne, rządzi się samo dla siebie¹⁴.

Czy cytowana krytyk sztuki we wszystkim ma rację? Pierwsza część wypowiedzi to nieco górnolotna przesada, wniosek o autonomii za sprawą symboliki kolorów jest natomiast bardzo właściwy i trafny. Zwłaszcza że implikuje on konsekwencje dotyczące zarówno malarstwa, jak i poezji:

Po wiekach (licząc od wieku Fragonarda) malarze podążą w kierunku autonomii linii, formy i koloru. Będą w tym realizować napięcia uczuciowe, ekspresyjne i wyrażać treści (w malarstwie i poezji dojdzie do granic niefiguratywności, abstrakcji).

Tę autonomię formy (pokój), linii (czajniczek), koloru (srebrna łuska samolotu) odkrywamy w przywoływanej już tutaj poezji Adama Zagajewskiego. Dla porównania można wymienić jeszcze kilka wierszy Zagajewskiego, na przykład *W drzewach*, *Z życia przedmiotów*. Poeta opisuje nie drzewa widziane, a wyobrażone. Wiadomo, że drzewa (wiersz Zagajewskiego *W drzewach*) mają gałęzie i liście, o jabłkach wiemy, iż są kuliste, mięsiste, o określonej barwie. Ale namalować rzeczy, przedmioty i umieścić wyobrażenie o nich w obrazie lub opisać te przedmioty za pomocą metafor i poetyckich fraz to odkrycie przedmiotów zindywidualizowane, dynamiczne, mające strukturę i sens, a przekonanie, iż obraz odnosi się do czegoś w kategoriach podobieństwa, „nie prowadzi nas do zagadnienia wizualności czy tym bardziej do realizmu, tylko do kwestii aktu ikonicznego, którego konsekwencją jest odbicie” – powiada Mieke Bal¹⁵.

6.

Radość czytania i odkrywania znaczących szczegółów na powierzchniach i we wgłębieniach przedmiotów i rzeczy przedstawianych w malarskich i poetyckich obrazach, którą starałam się opisać i oddać, jest podstawowym warunkiem ciekawego opowiadania obrazów, budowania bliskiego dialogu z dziełem artystycznym.

Patrzanie, myślenie, czytanie i opowiadanie obrazów jest właściwym kierunkiem do zrozumienia malarstwa i literatury przez dzisiejszego młodego odbiorcę.

¹⁴ S. Zahorska, *Marx, Fragonard i Guardi*, „Wiadomości” 1955, nr 40 (466), s. 2.

¹⁵ M. Bal, *Czytanie sztuki?*, s. 45.

Powaga malarstwa i literatury, uruchomienie wobec nich precyzyjnych (celnych?) kluczy interpretacyjnych, próby zrozumienia mechanizmów konstrukcyjnych i semiotycznych, także kreacyjnych, nie wykluczają radości patrzenia i przyjemności opowiadania niezwykłych przecież historii zatrzymanych w ramie obrazu. Wejście w świat przedstawiony malarstwa (niczym Alicja w Krainie Czarów – na drugą stronę lustra) to dialog z obrazem, jego twórcą, jego bohaterami i światem. Nie ujmuje to powagi malarstwu, wiedzę i erudycję można opowiedzieć, dodając do nich własną radość patrzenia.