

Interpretacyjne wymiary rekontekstualizacji: Edouard Manet, *Śniadanie na trawie*

Interpretive Dimensions of Recontextualization: Edouard Manet, *Luncheon on the Grass*

Grażyna B. Tomaszewska

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-9467-8426

Streszczenie: W artykule dokonuje się reinterpretacji obrazu Edouarda Maneta *Śniadanie na trawie* jako przykładu rekontekstualizacji i genderowych konsekwencji z tego wynikających. Zwraca się uwagę na próby zamknięcia prowokacyjnej treści obrazu do kontekstu kulturowego XIX w. i jego ograniczeń dotyczących m.in. kobiecej egzystencji, z której współczesność miałaby zostać wyzwolona. Przeciwwstawiając się powyższemu, dowodzi się, że prowokacyjność obrazu jest nadal aktualna. Stawia się zarazem pytania o etyczny wymiar samego dzieła, jak i o cenę utożsamienia jej bohaterki z realną osobą.

Słowa kluczowe: Manet, *Śniadanie na trawie*, rekontekstualizacja, reinterpretacja, piękno a etyka, prowokacja

Abstract: This article offers a reinterpretation of Edouard Manet's painting *Luncheon on the Grass* as an example of recontextualization and the gendered consequences that arise from it. The focus is on attempts to confine the provocative content of the painting to the 19th-century cultural context and its limitations, particularly regarding women's existence, from which contemporary society would be liberated. In contrast, it is argued that the image's provocative nature remains relevant. It also raises questions about the ethical dimension of the work itself and the cost of identifying its female figure with a real person.

Key words: Manet, *Luncheon on the Grass*, recontextualization, interpretation, beauty vs. ethics, provocation

Potrzeba domknięcia a nieograniczona wolność

Krzysztof Biedrzycki poddaje refleksji problem nauczycielskiej bezradności w sytuacji, kiedy uczniowski odbiór, zdominowany przez emocje, zaprzecza kategorycznie interpretacji „kanonicznej”, usankcjonowanej autorytetem i tradycją. Źródłem tej bezradności upatruje zasadniczo w dwóch przyczynach. Po pierwsze, w braku wypracowania procedur interpretacyjnych inspirujących uczniów do przejścia od etapu odbioru emocjonalnego do argumentacyjnego, w którym upra-



womocnia się, sprawdza, poddaje w wątpliwość emocjonalne hipotezy i sądy (Biedrzycki 2024, 129). Po drugie, w nauczycielskiej tendencji do preferowania jednej, popartej autorytetem i tradycją wykładni, co w przypadku dzieł sztuki jest zawsze zubożeniem jej sensów. Przekonuje:

Polonista ma nauczyć wnikliwego czytania. Ani nie przekazuje doktryny, ani nie jest wobec niej polemiczny. Pokazuje, ile znaczeń może się zawierać w jakimkolwiek tekście kultury i jak z nim w sposób niezależny i twórczy współpracować. Oczywiście może, a nawet powinien pokazać kanoniczne odczytania, ale nie jako jedyne możliwe, lecz jako obecne w kulturze.

Dlatego podczas lekcji najważniejsza jest interpretacja. Baczne przyjrzenie się tekstowi. Odkrycie w nim różnych warstw znaczeń (Biedrzycki 2024, 135).

Problem opisany przez Biedrzyckiego komplikuje się dodatkowo poprzez prawidłowość, na którą wskazuje Bartosz Brożek. Zwraca uwagę, że zarówno skłonność do interpretacyjnych uproszczeń, jednoznacznych wykładni, jak i niewystarczająco popartych argumentacyjnie (nie tylko emocjonalnych) hipotez, przynależą do naszej biologicznej ontologii. Odwołuje się do amerykańskiego psychologa społecznego Arie Kruglanskiego, opisującego doświadczenia związane z pragnieniem „domknięcia poznawczego”. Wynika z nich, że:

osoby z wysoką potrzebą domknięcia poszukują w swym życiu porządku i struktury, uciekają od sytuacji chaotycznych, pragną wiedzy, na której można polegać niezależnie od okoliczności; doświadczają nagłego pragnienia domknięcia, co przejawia się w stanowczości ich sądów i wyborów, zaś sytuacje pozbawione domknięcia odczuwają jako dyskomfortowe i nie pragną konfrontować swej wiedzy z alternatywnymi wyjaśnieniami (Brożek 2014, 253).

Eksperymenty Kruglanskiego dowodzą jednak, że nie wszyscy podlegają takiemu mechanizmowi kompensacyjnemu, który w ten sposób uwalnia nas od dysonansu, kiedy nasze przekonania nie są spójne z doświadczeniami, które im zaprzeczają. Mówiąc inaczej: nie wszystkich charakteryzuje owa silna „potrzeba domknięcia poznawczego”. Zdaniem Brożka, badania Kruglanskiego prowadzone w kontekście społeczno-socjologicznym mają konsekwencje i dla interpretacji jako takiej. W rezultacie o jakości kontaktu z tekstem (literackim, kulturowym, pozaliterackim) decyduje w znacznym stopniu specyfika mechanizmu kognitywnego, który wyklucza to, co niespójne z perspektywy poznawczej albo cechuje się zbyt daleko posuniętą, nieuzasadnioną tekstem, otwartością wobec alternatywnych perspektyw. Dlatego – twierdzi – choć można mówić o granicach interpretacji, to trudno nadać im jakąś precyzyjną formę, gdyż w nasze praktyki interpretacyjne wpisują się dwie skrajne tendencje: „skłonność do upraszczania, zamykania wszystkiego w utarte schematy” albo „zbyt wielka pobłażliwość dla niejasnych, bełkotliwych wypowiedzi” (Brożek 2014, 257).

Bywa jednak i tak, że owe – zdaniem Brożka – postawy alternatywne (potrzeba domknięcia albo lekceważenie interpretacyjnej i uzasadnionej poziomami tekstu spójności) współlistnieją i nie dotyczą tylko sytuacji szkolnych. Z tej perspektywy chciałabym przyjrzeć się bliżej interpretacji dzieła sztuki, a konkretnie *Śniadaniu na trawie* (1863) Edouarda Maneta (1832-1883). Z jednej strony w recepcji obrazu

mamy do czynienia z powielaniem zdania o nowoczesności, wolności i realizmie sztuki, które w swoim czasie nie zostało docenione, a z drugiej, w towarzyszących temu, często niespójnych, argumentacjach pomija się – niekiedy ostentacyjnie – to, co obraz rzeczywiście przedstawia. I do końca nie wiadomo, czy to z powodu „potrzeby domknięcia poznawczego”, czy z powodu nonszalancji interpretacyjnej, opuszczającej przestrzeń poddawanej uwadze dzieła w wyniku przeniesionych z przeszłości emocji (tj. oburzenia na pierwotnych „oburzonych” dziełem odbiorców), którym towarzyszy wyższościowa postawa widzącego już „właściwie” i doceniającego wartość obrazu.

Dzieło Maneta jest wyjątkowo interesujące ze względu na swą interpretacyjną gęstość i nieoczywistość. Było problematyczne dla dziewiętnastowiecznych widzów, ale – wbrew głośzonym opiniom znawców sztuki – i dla współczesnych takim pozostaje. W rezultacie dokonana przez Maneta rekontekstualizacja wiszącego w Luwrze obrazu Giorgione’a (lub Tycjana) *Koncert wiejski* pozwala na pogłębioną refleksję nad etycznym wymiarem sztuki. Inicjuje namysł nad relacją między sztuką (pięknem) a etyką oraz między jej wymiarem symbolicznym a realnym. Stawia równocześnie znaki zapytania przy potocznych sądach dotyczących hipokryzji, obłudy, prowokacji, ale też prawdy, wolności, wskazując na ich wzajemne antropologiczno-kulturowe – zwłaszcza genderowe – uwikłanie.

Wolność sztuki i potrzeba domknięcia

a. Oburzenie na oburzonych



Edouard Manet, *Śniadanie na trawie*, 1863, Muzeum d'Orsay, Paryż

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Manet%2C_Edouard_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27Herbe_%28The_Picnic%29_%281%29.jpg [dostęp: 1.03.2024]

Historycy sztuki przedstawiają ten obraz jako przykład zderzenia wolnościowych ambicji twórcy z krytykami sztuki i odbiorcami, którzy zasklepieni w dotychczas-

wej tradycji nie potrafili otworzyć się na nowe doświadczenia artystyczne i estetyczne. I jest w tym dużo prawdy. Liczba odrzuconych prac do organizowanych w Paryżu dorocznych wystaw malarskich, zwanych Salonami, była w drugiej połowie XIX w. na tyle duża, że w roku 1863, po zgodzie cesarza Napoleona III, zorganizowano ich wystawę w tzw. „Salonie Odrzuconych”. Manet zaprezentował w nim m.in. *Śniadanie na trawie* i ono właśnie – „wywołało istną lawinę ataków, złośliwych ocen i kpiących komentarzy” (Guze 1976, 122). Zostało uznane „za skandal i bezwstyd” (Rzepińska 1979, 396). A przecież na tej samej wystawie swoje prace przedstawiali impresjoniści, którzy w zdecydowanie większym stopniu rewolucjonizowali malarstwo. Odrzucając treści literackie i symboliczne, wierne odtwarzanie krajobrazu, wprowadzając odrealnienie czy skupiając się na cyklach malowania tego samego w innym oświetleniu (Claude Monet), stawali się – w przekonaniu Marii Gołaszewskiej – prekursorami Wielkiej Awangardy, zmieniającej kategorycznie dotychczasowe reguły sztuki (Gołaszewska 1984, 52-53). Na ich tle nowoczesne eksperymenty Maneta, nierezygnującego przecież z realizmu, wydają się dosyć konwencjonalnie. Maria Rzepińska zwraca uwagę, że Maneta z impresjonizmem łączył głównie protest przeciwko akademizmowi sztuki oraz przyjaźń z niektórymi jej przedstawicielami (Edgar Degas). Ale równocześnie:

Manet był wielbicielem malarstwa hiszpańskiego oraz quattrocentystów i skorzystał z ich sztuki w sposób twórczy. Wprowadził czystą, zdecydowaną sylwetę quattrocentystów (z uniknięciem jednak „perspektywy”) oraz głębokie czernie Hiszpanów, traktowane lokalnie (nie jako cień), kontrastowane z partiami jasnymi, bez łagodnych *passages*, rezygnując z półcieni i półtonów (Rzepińska 1979, 396).

Impresjoniści kochali barwy chromatyczne, a więc te, które są w paśmie tęczy, natomiast niemal odrzucali barwy achromatyczne i półchromatyczne. Manet nie podzielał tych upodobań i *Śniadanie na trawie* to odzwierciedla. Gama jego barw strukturalnych to gra czerni-ciemności z barwami jasnymi, tworzącymi przeciwagę dla tych pierwszych. Czern – ciemność drzew i krzewów (wraz z plamami ich cieni) na pierwszym planie tworzą główną ramę obrazu. Wypełniają ją sylwetki dwóch mężczyzn, którzy w znacznej części są kontynuatorami głównej barwnej ramy. Jeden z nich ma czarny surdut, czarne nakrycie głowy, czarną brodę i włosy, czarne buty, a w drugim te same elementy są tylko w nieco jaśniejszym, w ciemno-brązowym odcieniu. Ta dominanta czerni i ciemności pozwala poprzez kontrast na wyeksponowanie jasnej – jaśniejszej i nad wyraz rozbudowanej palety barw: zieleni trawy, perłowej bieli nagiego kobiecego ciała, połyskującej bieli męskich spodni i ukazanej na dalszym planie kobiety w białej bieliźnie, jak również stonowanych odmian żółcienia, rudoci, zieleni, seledynu, jasnego brązu, bladego błękitu. Chromatyczna paleta barw zyskuje swoją wyrazistszą kolorystyczną kontynuację na pierwszym planie: w rudym kolorze włosów nagiej kobiety, w jasnych (w zbrudzonej, stonowanej odmianie zieleni) spodniach mężczyzny ubranego w czarny surdut, w rozsypanych produktach po spożytym śniadaniu (koszyk, pieczywo, owoce, pusta butelka), a zwłaszcza w różnych odmianach błękitu porzuconego stroju nagiej bohaterki. Te odmiany błękitu są przepięknie zharmonizowane z różnymi kolorami pozostałości śniadaniowych: odmianami żółcieni (przewrócony koszyk,

pieczywo), zieleni i czerwieni (owoce, liście, butelka). Elementy rozrzuconego niedbale stroju tworzą zarazem jakby główne tło dla obrazu śniadaniowych resztek. Z punktu widzenia artystycznego to rzeczywiście cudowna kompozycja i odbiorowi estetycznemu w zupełności nie przeszkadza złamanie perspektywy powodujące, że kobieta ukazana w głębi, na drugim planie, jest zbyt duża. Zresztą to zaburzenie perspektywy jest niejako podyktowane potrzebą koncepcyjnej całości, wydobywającej z czerni-ciemności jasne plamy połączone z kolorystyczną, choć stonowaną, rozmaitością. A urodę całości podkreśla plama nagiego ciała tworząca podstawę dla mistrzowskiego zharmonizowania barwnej, złożonej kompozycji. Dlatego trudno zaprzeczyć zdaniu o dziele Maneta, że:

Zdumiewa [...] ślepotą współczesnych na piękno jego sztuki. To mocne, a zarazem miękkie ciało, ukazane na tle baśniowej gęstwiny leśnej, jest tak urzekające, że na zawsze pozostanie tajemnicą, dlaczego jedynie niewielu potrafiło „zobaczyć”, co artysta naprawdę namalował (Beckett, Wright 1995, 286).

No tak, ale „co artysta naprawdę namalował”?

b. Niewinna rekontekstualizacja?

Oburzenie krytyków i publiczności związane ze *Śniadaniem na trawie* budziło nie tyle odejście w nim od akademickich wzorców sztuki (w tym zignorowanie światłocieni i zestawianie obok siebie barw już rozświetlonych czy też rezygnacja z modelunku postaci), ile to, co obraz przedstawiał. A przedstawiał motyw znany w sztuce od wieków: sielską scenę rodzajową. W dodatku nawiązywał do obecnego w Luwrze obrazu Giorgione’a lub Tycjana (nieustalone jednoznacznie autorstwo) *Koncert wiejski* (1509).



Giorgione lub Tycjan, *Koncert wiejski*, 1509, Paryż, Luwr
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Fiesta_campestre.jpg/1920px-Fiesta_campestre.jpg [dostęp: 20.04.2024]

Na tle sielskiego krajobrazu widzimy na pierwszych planie dwie nagie kobiety. Jedna gra na flecie, a druga wlewa wodę do studni. Pomiedzy nimi, na drugim planie, przedstawia się parę siedzących i ubranych w stroje z epoki mężczyzn, całkowicie skupionych na rozmowie. Jeden z nich gra na lutni. Zwróceniu ku sobie wydają się całkowicie pochłonięci tematem konwersacji/słuchaniem muzyki, zupełnie nie dostrzegając nagich bohaterek pierwszego planu. A przecież one w tak znaczącym stopniu wypełniają przestrzeń, że ich zignorowanie wydaje się niemożliwe. Jedynym wytłumaczeniem jest ich istnienie w innym wymiarze niż ten, w którym przebywają rozmawiający. W alegorycznej wykładni nagie kobiety to boginie, muzy, ucieleśniające ideę łączenia sztuki niebiańskiej, doskonałej z ziemską. Zwrócona bezpośrednio do zajętych rozmową kobieta z fletem, po prawej stronie, byłaby wyobrażeniem Euterpe (Radosnej), patronki liryki i pieśni lirycznej, więc pośrednio i muzyki (Parandowski 1992, 61). Zwierzchnikiem wszystkich dziewięciu muz, opiekujących się różnymi rodzajami sztuki, był Apollo – bóg poezji i muzyki. Muzy wpisywały się również w mit arkadyjski, do którego obraz nawiązuje, gdyż:

Mieszkały one na szczytach gór, na beockim Helikonie i Parnasie, gdzie bije święte źródło kastalskie, lecz ulubioną ich siedzibą były wyniosłości Perii pod Olimpem. Tam kwitły łąki rozkoszne, których nigdy nie tknęła kosa, i na nich wypasały się trzody będące własnością bogów (Parandowski 1992, 61).

Odwrócona tyłem do siedzących mężczyzn druga kobieta, która wlewa ze szklanego (przezroczystego) dzbanka wodę do studni – mogłaby wyobrażać przenoszenie w jakiejś części wody ze świętego boskiego źródła do ludzkiego świata, łącząc wymiar boski z ludzkim.

Kobiety istnieją więc tylko w sferze męskiej artystycznej wyobraźni, fundowanej przez kulturową erudycję i natchnienie, na co wskazuje także temat obrazu: *Koncert wiejski*. Nie przynależą do realnego świata, ale do świata mitu, alegorii, symbolu, inspirującego marzenia. Są obecne dla bohaterów drugiego planu jako wyższy i doskonalszy pułap artystycznej inwencji; jako marzenie o doskonałości tego, co tworzą (muzyki, poezji). Ich wyeksponowana nagość podkreślałaby zmysłowość i samej sztuki, przełamując tak podkreślaną niegdyś (przynajmniej werbalnie) opozycję między tym, co duchowe a tym, co cielesne, sensualne.

Manet dokonał rekontekstualizacji *Koncertu wiejskiego*. Odbiorców szokował nie tyle temat, ile – jak pisze Rzepińska – „jego interpretacja, przenosząca motyw mitologiczny [...] w życie współczesne” (Rzepińska 1979, 396). Powściągliwość Rzepińskiej jest wyjątkiem, gdyż większość historyków sztuki podkreśla z jednej strony rewolucyjność owej interpretacji, a z drugiej ubolewa nad ograniczeniami, hipokryzją i pruderią współczesnych Manetowi odbiorców, bo przecież:

Cóż przedstawia ten tak źle przyjęty obraz? Sielską scenę w pejzażu. Cztery osoby, dwaj panowie i dwie panie, wybrali się na wycieczkę za miasto. Zasiedli na trawie, żeby zjeść przyniesione śniadanie; teraz odpoczywają. Panowie prowadzą ze sobą rozmowę, jedna z kobiet siedzi, patrząc stronę widzów, druga stoi w głębi (Guze 1976, 122-124).

Argumentuje się, że dzieło nie tylko nie przedstawia nic gorszącego, ale wskazuje na wielką i niezauważoną przez krytyków erudycję artysty, nawiązującego dialog z klasyczną ikonografią:

Naga kobieta siedzi na łące obok dwóch ubranych mężczyzn. Na drugim planie dziewczyna w *déshabillé* kąpie się w oczku wodnym. [...] Artysta nie chciał gorszyć publiczności. Sięgnął po klasyczną ikonografię i przełożył ją na współczesny język. W sposób nowoczesny zinterpretował tę monumentalną, wytworną scenę. Mimo to spośród krytyków niewielu odnotowało doskonałą jakość dzieła i wyrafinowane, uczone cytaty (Bartolena 2016, 38).

Zdaniem Giovanny Magi „Rewolucyjność obrazu polega na umieszczeniu nagiej kobiety w scenerii zaczerpniętej z życia codziennego, przedstawiającej dwu intelektualistów prowadzących przyjacielską rozmowę” (Magi 1999, 98). „Scenerię życia codziennego”, zwyczajność przedstawionej sceny akcentuje również Beata Jankowiak-Konik, uzasadniając uwspółcześnienie tematu poprzez męskie stroje, ale ignorując ich brak w przypadku kobiet:

Mężczyźni odziani są w stroje współczesne Manetowi. Mają na sobie ciemne surduty i występują „pod krawatem”. Nie jest to jednak żadna szczególna okazja. Należy pamiętać, że wówczas w pewnych sferach mężczyźni nie wypadało wyjść domu bez krawata, tak samo jak kobiecie – bez kapelusza. Panowie są więc po prostu przedstawicielami klasy średniej (Jankowiak-Konik 2013, 199).

Badaczka nie dostrzega logicznej niespójności tej argumentacji w kontekście tego, co obraz przedstawia. Bo skoro mężczyźni „nie wypadało wyjść z domu bez krawata, tak samo jak kobiecie – bez kapelusza”, to dlaczego uwspółcześnienie i „ucodziennienie” dawnej tematyki wymagało, by kobietę zobrazować jako nagą i na pół rozebraną, z kapeluszem niedbale porzuconym wśród pozostałej garderoby. Tym bardziej jeśli o wierność rzeczywistości w tym obrazie chodzi:

Obraz namalowany w sposób realistyczny przedstawia dwie kobiety i dwóch mężczyzn na łonie przyrody. Mężczyźni są pochłonięci rozmową, a siedząca z nimi kobieta, jakby nieobecna, spogląda z uśmiechem na widza. Druga kobieta brodzi po kolana w rzece lub jeziorze. Obok niej zacumowana jest łódka. Wszystko odbywa się na tle leśnego krajobrazu (Jankowiak-Konik 2013, 200).

I ten realizm, obok zerwania „z obowiązującymi od renesansu zasadami perspektywy”, sprawia, zdaniem Jankowiak-Konik, że: „Obecnie *Śniadanie na trawie* uważa się za dzieło przełomowe” (Jankowiak-Konik 2013, 200). Dotyczy to i sposobu przedstawienia nagiej modelki:

Manet nie przedstawił jej ciała zgodnie z akademickimi zasadami jako idealnego. Wręcz przeciwnie, namalował ją bardzo realistycznie, dokładnie odzwierciedlając fałdy na brzuchu i szyi (Jankowiak-Konik 2013, 199).

Werystyczną wierność traktuje się jako główny znak oryginalności dzieła, której współcześni nie potrafili udźwignąć:

Krytyków i widzów szokowała nowoczesność obrazu. Naga dziewczyna ma twarz współczesnej dziewczyny; nieomylnie współczesna jest też jej poza. [...] Ujęcie sceny

jest tak przekonujące, że może się здаwać, iż została **podpatrzona w czasie przechadzki po lesie** (podkr. G. B. T) (Beckett, Wright 1995, 285).

Doprawdy? Czyżby scena śniadaniowa z nieubranymi kobietami i ubranymi mężczyznami była typowym, „zwykłym” obrazem, jaki moglibyśmy zobaczyć podczas leśnej przechadzki? Bywa, że owa potrzeba „niewinności” przedstawionej sceny jest tak daleko posunięta, że w kobiecie w bieliźnie widzi się nawet – jak czyni to psycholog percepcji Rudolf Arnheim – „postać dziewczynki zrywającej w oddali kwiaty” (Arnheim 2019, 35). Niekiedy pojawia się i dystans wobec tej oczywistości: „Można sobie zadać pytanie, czy skandal byłby równie wielki, gdyby artysta przedstawił nago także mężczyzn?” (Beckett, Wright 1995, 285). Bo też nierówność w prezentacji bohaterów i bohaterek obrazu jest dostrzegana, choć traktowana nonszalancko, po prostu jako jeszcze jeden akcent niedocenianej „nowoczesności” i wolności sztuki:

Nie do zaakceptowania było uwspółcześnienie sceny, wyrażające się modnymi strojami obu mężczyzn. Poza tym Victorine patrzy prosto na widza, pewna siebie, jakby rzucała mu wyzwanie. Nie okazuje wstydu z powodu nagości. Wręcz przeciwnie! Ostentacyjnie się z nią obnosi. Na pierwszym planie widać rozrzucone ubranie młodej kobiety, przewrócony kosz śniadaniowy oraz butelkę, które składają się na nadzwyczajną martwą naturę (Bartolena 2016, 38).

Analogia między rozrzuconymi pozostałościami po śniadaniu i rozrzuconym ubraniem kobiety z pierwszego planu nie rodzi żadnych pytań, jakby przynależała w sposób oczywisty do sfery realizmu, a więc i jego nowoczesności. Oburzenie dawnych odbiorców na tę nierówność prezentacji traktuje się jako szczególny dowód ich hipokryzji. Bo przecież w sztuce o tematyce mitologicznej czy biblijnej kobieca nagość była często eksponowana i nikogo nie szokowała. Tymczasem: „scena rozgrywająca się jak najbardziej współcześnie wzbudziła oburzenie widzów. Uznano, że obraz jest w złym guście, a kobieta spoglądająca na widza – wyzywająca” (Jankowiak-Konik 2013, 200). W imię prawa do indywidualizmu podkreśla się, że Manet:

nie był zwykłym naśladowcą, ale artystą mającym własne rozumienie malarstwa, a ponadto czuł się głęboko związany ze swoją epoką i krajem, wprowadził do „Śniadania na trawie” ludzi współczesnych i krajobraz francuski (Guze 1976, 124).

Niedoceniana oryginalność budzi szczególne emocje:

to właśnie było nie do darowania: zamiast idealnego krajobrazu włoskiego, albo lepiej jeszcze – krajobrazu znikąd, krajobraz francuski doskonale wszystkim znany; zamiast bogiń czy renesansowych piękności – francuskie kobiety, z których jedna jest na domiar w bieliźnie; zamiast malowniczych strojów z przeszłości – francuskie czarne surduty. Cóż za brak smaku, jaka pospolitość, zwyczajność, codzienność! (Guze 1976, 124).

Wynikałoby z powyższego, że typowe współczesne „francuskie kobiety” powinny być prezentowane nagie lub w bieliźnie wśród ubranych mężczyzn. Pełna ironicznego oburzenia ocena smaku współczesnych Manetowi zyskuje ostateczne domknięcie w wyższościowej, potwierdzonej przez czas, perspektywie odbiorcy aktualnego, którego to – co ówczesnie gorszyło – wcale już nie gorszy:

z górą sto lat minęło od czasu, kiedy nasz artysta rozpoczynał swoją burzliwą karierę, i to, **co w jego epoce uważano za gorszące dziwactwo, dziś jest czymś najbardziej zrozumiałym i oczywistym**. Mamy za sobą sto lat nowoczesnego malarstwa, u którego początku stoi Manet właśnie; to malarstwo przyzwyczaiło nas do najzuchwalszych zmian i nowości; lecz w połowie ubiegłego wieku nowością był Manet i dzieło jego budziło sprzeciw, który często przybierał pogardliwe i szydercze formy, a nawet stało się przyczyną skandalu (podkr. G. B. T) (Guze 1976, 122).

Ale czy rzeczywiście nic w tym obrazie nie gorszy? Czy naprawdę to wszystko jedno, czy przedstawia się nagie postaci fikcyjne, z porządku imaginarium kulturowego, czy realne, znane z imienia i nazwiska? Czy kontekst tego przedstawienia i relacje między przedstawionymi osobami nie mają żadnego znaczenia? Czy każde przedstawienie realnie istniejących osób – w imię wolności sztuki, „nowoczesności” – jest dopuszczalne?

Rekontekstualizacja i prowokacja

a. Poziomy prowokacji

Realizm obrazu był daleko posunięty, gdyż w zasadzie wszyscy jego bohaterowie byli dla oglądających paryżan rozpoznawalni: mężczyźni to Gustave Manet (brat artysty) i Ferdinand Leenhoff (przyszły szwagier malarza), a kobiety to Victorine Meurent (naga) – ulubiona modelka Maneta i Suzanne Leenhoff – przyszła żona artysty¹. Zgorszenie jednak budziła głównie rozpoznawalność Victorine Meurent i sposób jej przedstawienia. Wprawdzie wiadomo, że była tylko ulubioną modelką Maneta, ale w niektórych wypowiedziach – niejako na zasadzie automatyzmu postrzegania modelek w XIX w. – przekształca się ją w kochankę malarza (Jankowiak-Konik 2013, 200) czy nawet w prostytutkę (Hollingworth 1992, 421). Poza tym sposób prezentacji rozpoznawalnej osoby naruszał zwyczajową normę, gdyż:

Siedząca na pierwszym planie Victorine Meurent, ulubiona modelka Maneta, nie jest ani stropiona, ani zawstydzona; wygląda tak, jakby wypatrywała, czy nie pojawi się jakiś intruz, a poczuć się nim może każdy stojący przed obrazem widz. Już dawno publiczność zaakceptowała swobodę nagich nimf, lecz obnażając współczesną kobietę, Manet naruszył przesady i podeptał obowiązujące konwencje (Beckett, Wright 1995, 285).

Obraz był rzeczywiście niezwykle prowokacyjny i to nie tylko ze względu na specyfikę przedstawienia kobiecej nagości. Siedząca bokiem do widza bohaterka pierwszego planu jest sensualnie połączona z rozmawiającymi mężczyznami, pomimo że w ich rozmowie nie uczestniczy, kierując wzrok wprost na widza. Jedna jej naga stopa styka się niemal z czarnym butem mężczyzny siedzącego dalej, druga – mimo różnicy układu (wyciągnięta swobodnie noga pomiędzy męskimi nogami) – dotyka jego drugiej ubranej stopy. Ową fizyczną wspólnotę, w przypadku mężczyzny siedzącego bliżej, zaznacza się poprzez jego rękę, na której opiera się, siedząc akurat w takiej pozycji, ale i którą dotyka nagiego ciała siedzącej obok kobiety. Umieszczone na pierwszym planie wysypane z przewróconego

¹ Por. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/edouard-manet-sniadanie-na-trawie> [dostęp: 20.03. 2024]

koszyka pozostałości po śniadaniu oraz rozrzucone niedbale elementy kobiecego stroju tworzą, razem z siedzącą kobietą, łączną barwną kompozycję. Zupełnie tak, jakby były one „przedłużeniem” kobiety lub kobieta była ich „przedłużeniem”. Inaczej mówiąc, jakby przynależała ona bezpośrednio (podobnie jak kobieta w negliżu na dalszym planie) do porządku konsumpcyjnego, śniadaniowego. Jej rozebranie, rozrzucony strój (podobnie jak negliż drugiej bohaterki) są analogiczne do „rozebrania” zawartości śniadaniowego koszyka. Śniadanie – w swych różnych wariantach – najwyraźniej zostało już skonsumowane i obraz prezentuje po-śniadaniowy nieład.

Kolorystyczna konsumpcyjna wspólnota tworzy zarazem zdecydowany kontrast do tej męskiej: achromatycznej i półchromatycznej, skupionej na rozmowie, której żywość podkreśla gest ręki mężczyzny, z prawej strony, oraz zasłuchany wyraz oczu jego partnera. Pomimo formalnej bliskości (stykające się stopy, ciała z ręką) trzecią bohaterkę kompozycyjnego trójkąta zdecydowanie wyklucza się z konwersacji. Czemu służy tak mocno akcentowana rozłączność, opozycja tych dwóch porządków? Tym bardziej, że na obrazie pierwotnym, a więc *Koncertie wiejskim* nagie kobiety – formalnie nieistniejące, dalekie – były jak najbardziej obecne w toczącej się rozmowie, jako że to one (muzy) tworzyły podstawowe źródło artystycznej wspólnoty bohaterów.

Rekontekstualizacja Maneta tę łączność kategorycznie by przekreślała, ograniczając kobiecość tylko do wymiaru „śniadaniowej” użytkowości. Prawdopodobnie sens prowokacji Maneta (podobnie jak modelki) wyrastał ze sprzeciwu wobec genderowego stereotypu, zgodnie z którym tylko mężczyzna miał prawo do potrzeb seksualnych, a „porządna” kobieta powinna być od nich wolna. Obraz miał więc oswajać odbiorcę z kobietą seksualnością, z erotyzmem, których kulturowo jej zabraniano, utożsamiając je jednoznacznie z zepsuciem, grzechem, degradacją moralną, przynależną co najwyżej prostytutkom. Rozpoznawalność modelek tworzyłaby wyłom w tym stereotypie, akcentując kobietą równorzędność w prawie do przyjemności erotycznej. Ale to byłaby tylko jedna strona prowokacyjnego realizmu. Bo dołącza się do niego i ta druga. Ta, w której **realnie** unaocznia się kulturową rolę, funkcję kobiecej egzystencji. Kobieta sensualną wzniosłość, duchowość z obrazu Giorgione’a/Tycjana **urealnia się**, ograniczając ją wyłącznie do fizycznej użytkowości. Temu również zdaje się służyć prowokacyjna postawa, a zwłaszcza skierowany bezpośrednio na odbiorcę wzrok i po części ironiczny uśmiech modelki. Przedstawia się ją tak, jakby inicjowała drugi – alternatywny wobec tej męskiej – rodzaj konwersacji z patrzącymi na nią spoza obrazowej rzeczywistości. Ostentacyjnie ujawnia nie tylko kulturowy rozdział świata męskiego i kobiecego, ale i sprowadzenie kobiecości jedynie do roli konsumpcyjnego produktu, przedmiotu. Zmysłowo urokliwego, ale i wykluczającego kobiecość z szansy na prawdziwy dialog z tym, co zarezerwowane dla sfery męskiej, więc m.in. debat intelektualno-artystycznych. Bohaterki są znakiem piękna, czaru, ale piękna i czaru ograniczającego, wykluczającego ze wspólnoty więzi prawdziwie ludzkich.

Układ i wyraz twarzy modelki z pierwszego planu zaprzeczają kategorycznie zgodzie na istnienie drugorzędne, podległe. Tak jakby akcentowała ona, że rola – do której została sprowadzona – nie ją powinna upodrzędniać, pomniejszać, nie w niej rodzić poczucie wstydu i niskiej wartości. Ostentacyjnie wskazuje na to, co było oczywistością, ale zamazywaną za wzniosłą ideologią mitu, ładu, porządku, rodziny, religii.

b. Pułapki realizmu

W przekonaniu Anny Wójtewicz, pod koniec XIX w. „patriarchat chyli się ku upadkowi”, kobieta zyskuje podmiotowość, „a społeczeństwo oswaja tematykę związaną z ciałem i seksualnością” (Wójtewicz 2017, 106). Ale historia malarki i modelki z obrazu Maneta nie potwierdza tych optymistycznych opinii. Justyna Grochal przybliży historię innej modelki artysty, impresjonistki Berthe Morisot. Pochodziła z rodziny bardzo dobrze sytuowanej, w której dzięki matce mogła rozwijać swe twórcze zdolności. Wyszła za mąż za brata Maneta, który – wbrew typowej praktyce – nie zabronił jej kontynuowania artystycznych pasji. Pomimo tego:

Wciąż mierzyła się z różnymi ograniczeniami. Nie miała osobnego studia, rozstawiała się w salonie, by mieć blisko i na oku córeczkę. Jeśli tworzyła w plenerze, wybierała raczej prywatne ogrody. Irytowały ją komentarze przechodniów, dla których była ciekawostką (Grochal 2024, 17).

Mąż był kochający, a jego brat, autor *Śniadania na trawie*, przyjacielski, ale Berthe w pamiętniku i tak napisze: „Nie sądzę, by kiedykolwiek istniał mężczyzna, który traktowałby kobietę jak równą sobie, a to wszystko, o co bym prosiła – wiem, że jestem warta tyle samo, co oni” (Grochal 2024, 17). Tym niemniej zyskała popularność i uznanie, zwłaszcza wśród symbolistów i francuskiej awangardy. Pomimo tego w miarę upływu czasu informacje o jej malarstwie „znikły z przekazu o historii sztuki” (Grochal 2024, 17), co było normą w przypadku artystek, którą próbuje się zmieniać dopiero od lat 70. i 80. XX wieku (Grochal 2024, 17).

Jednak sytuacja Berthe Morisot była luksusowa w porównaniu z Victorine Meurent. Ulubiona modelka Maneta pochodziła z rodziny rzemieślniczej, w której troska o zapewnienie podstawowej egzystencji była tą najważniejszą. Utalentowanej nie tylko plastycznie, ale i muzycznie Victorine (śpiewała, grała na gitarze i skrzypcach, udzielała lekcji gry na tych instrumentach) nie było stać na żadnych prywatnych nauczycieli. Jej „akademią” stała się malarska bohema Paryża, bo z powodów finansowych pozowała – nie tylko Manetowi – od 16. roku życia. Dlatego również występowała przed gośćmi w słynnej, gromadzącej artystów, kawiarni Café de la Nouvelle Athenes na paryskim placu Pigalle. Od lat 70. intensywnie rozwijała swój talent malarski, niekoniecznie wspólny z zamiłowaniem artystów, którym pozowała. W 1876 roku przyjęto jej obrazy do paryskiego Salonu i wystawiała w nim jeszcze sześciokrotnie (m. in. w 1885 i 1904 r.). W 1903 r. została przyjęta do prestiżowego *Société des Artistes Français*, co nie zmieniło jej bardzo trudnej sytuacji finansowej. Była ona na tyle trudna, że w 1906 r. musiała opuścić Paryż i przeprowadzić się na jego przedmieścia (gmina Colombes).

Zamieszkała tam z przyjaciółką, Marie Dufour. Zmarła 17 marca 1927 roku, a niemal cały jej dorobek spłonął w późniejszym pożarze domu².

Cały czas płaciła bardzo wysoką cenę za rewolucyjność „realizmu” w *Śniadaniu na trawie* i *Olimpii* Maneta. Jej rozpoznawalność na tych obrazach sprawiła, że bez względu na to, jaka była jej inna aktywność – dla szerokiej opinii istniała w zasadzie tylko jako osoba rozwiązła, bezwstydną, jako prostytutka. Skandal towarzyszący obrazom, który przyczynił się do rozgłosu i popularności artysty, samą Meurent upodrzędniał i ograniczył, nie pozwalając jej wyzwolić się z tej uproszczonej obrazowej tożsamości. I to zniewolenie wydaje się trwać nadal, gdyż jak pisze Małgorzata Czyńska:

Dziewiętnastowieczni krytycy sztuki i ówczesna publiczność tak mocno utożsamili modelkę Maneta z jego „nieprzyzwoitymi” obrazami, że do dzisiaj w powszechnej opinii uchodzi ona raz za prostą dziewczę z ludu, zwyczajną prostytutkę, raz za słynną paryską kurtyzanę (Czyńska 2024).

Okazało się, że ostatecznie nie tyle Manet, ile Victorine Meurent zapłaciła główną cenę za akt buntu wobec reguł społecznej hipokryzji, za odwagę przeciwstawienia się i odsłonięcia genderowych uwikłań kobiecej egzystencji. Wszak i obecnie historycy sztuki, w tym kobiety, piszą o rewolucjonizmie dzieła Maneta i prowokacyjnym sposobie prezentacji modelki, zupełnie pomijając fakt jej malarskiego dorobku i uwikłania w rodzaj społecznego ostracyzmu. Zresztą i w środowisku najbliższym Meurent, w artystycznej paryskiej bohemie, doznawała upokarzających praktyk, będących konsekwencją jej zgody na „realizm”, a więc rozpoznawalność bohaterki skandalizujących obrazów: nie tylko *Śniadania na trawie*, ale i *Olimpii*³. W konsekwencji prowadziło to do utożsamienia przedstawionych kreacji plastycznych z realnie istniejącą osobą. Oto: „Zafascynowany Victorine Henri de Toulouse-Lautrec nazywał ją po prostu *Olimpią* i sam malował podstarzałą już wtedy kobietę” (Czyńska 2024). Co więcej: „Podobno około 1893 roku prowadził znajomych do jej mieszkania, żeby przedstawić im zniszczoną, wyłysiałą Olimpię” (Czyńska 2024). A zmuszona przez nędzę do pozowania malarka musiała godzić się na uczestnictwo w tym prześmiewczo-upokarzającym ją spektaklu. Czy powyższe uwikłanie realnego z wykreowanym służące wyeksponowaniu jakiejś ważnej, a ukrywanej prawdy o antropologiczno-kulturowych regułach społecznego życia nie ma współcześnie swojej kontynuacji? Czy jest wolne od negatywnych konsekwencji, na jakie wskazuje biografia malarki? Pozornie wydaje się, że tak, bo przecież znamy z imienia i nazwiska aktorów grających różne role w filmie. Co prawda i oni mają problemy, jeśli utożsamia się ich tylko z jedną rolą. To szerszy problem, zmnożony dodatkowo przez media i nowe technologie. Tym niemniej reżyser Filip Bajon, zastanawiając się nad relacjami między prawdą, estetyką a etyką

² Por. Maurent Victorine, <https://opolnocywparyzu.pl/victorine-meurent/> [dostęp: 1.03.24]

³ Powstały w 1863 r., a wystawiony w Salonie w 1865r., obraz Maneta, *Olimpia*, był rekontekstualizacją obrazu Tycjana *Wenus z Urbino* (1538). Ponownie wzbudził wielkie zgorszenie, bo tytuł obrazu nawiązywał do najczęściej używanego pseudonimu prostitutek. Ale przede wszystkim: „Dla szerokiej publiczności i krytyków nie do przyjęcia było to, że modelka jest rozpoznawalna; że przyjęła luźną pozę, patrząc w sposób wyzywający” (Bartolena 2016, 40). A była nią ponownie Victorine Meurent.

w filmie, zwraca uwagę, że Krzysztof Kieślowski w pewnym momencie zrezygnował z tworzenia filmów dokumentalnych, upatrując etycznego zagrożenia w utrwalaniu osób realnie istniejących, które siłą rzeczy poddaje się artystycznej manipulacji (Bajon 2020, 123).

c. Prowokacja ciągle żywa?

Czy współcześnie rzeczywiście mamy prawo do zamknięcia problematyki obrazu, do oburzenia na purytanizm i hipokryzję dziewiętnastowiecznych odbiorców? Czy naprawdę to, co oburzało, współcześnie już nikogo nie oburza? A może powody oburzenia uległy zmianie, reinterpretacji? O wieczną aktualność dzieła sztuki upomina się Rita Felski:

Ich czasowość jest dynamiczna, a nie ustalona czy zastygła; mówią o momencie, z którego pochodzą, ale też o czymś, co poza niego wykracza, antycypując przyszłe powinowactwa i wywołując jak dotąd niewyobrażalne połączenia (Felski 2017, 100).

Nic w tym przekonaniu nowego, bo wielokrotnie zwracano na to uwagę, przeciwstawiając się statycznej (zamkniętej) wizji przeszłości. Brak zgody na jej „domknięty” wymiar głosi chociażby Michał Kuziak, upominając się o tradycję żywą, ustawicznie się rozwijającą (Kuziak 2018, 75) czy Michał Paweł Markowski dowodząc, że przeszłość jest wciąż otwarta i czekająca na nowe interpretacje (Markowski 2024, 65). W literaturze przedmiotu związanej z edukacją polonistyczną temu aspektowi dzieł sztuki poświęcano wyjątkowo dużo uwagi, wymuszanej przez problematykę praktyki szkolnej, w której teksty z przeszłości zajmują znaczne miejsce⁴.

Anna Łebkowska, ukazując współczesne bogactwo zwrotów i nurtów literaturoznawczych – wynikających z różnego rodzaju związków między literaturą a antropologią – upomina się zarazem o obszary pomijane. Sugeruje, że w badaniach genderowych, zwłaszcza polskich, zbyt mało uwagi poświęca się:

temu, jak w konkretnych dziełach i w przemianach historycznoliterackich obnażeniu ulega spektakl płci kulturowej zorganizowany na wielu jej poziomach, także tych symboliczno-alegorycznych (Łebkowska 2023, 4).

Łebkowska pisze o literaturze, ale w równym stopniu dotyczy to i pozaliterackich dzieł sztuki. Tym bardziej, że zdaniem Noëla Carrola, amerykańskiego filozofa poświęcającego wiele uwagi filozofii sztuki i estetyce, problematyka etyczna jest zawsze interesująca dla odbiorcy. Dlatego:

Dostarczanie oryginalnych, odkrywczych wglądów moralnych; ćwiczenie i powiększanie siły moralnej percepcji, uczuć i refleksji, kwestionowanie pełnej samozadowolenia moralnej wiedzy [...] – wszystko to może przyczynić się do uczynienia dzieła zajmującym (Carrol 2002, 110).

⁴ Z licznej literatury przypomnę choćby: *Nowe odsłony klasyki w szkole. Literatura XIX wieku*, red. E. Jaskółowa, K. Jędrzych, Katowice, 2013 czy *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży. W kręgach oddziaływań*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2013.

Powyższa argumentacja wzmacniałaby dodatkowo w edukacji polonistycznej wartość lektury, ujawniającej chciane i niechciane więzi między estetyką a etyką. Zwłaszcza, że praktykom edukacyjnym w sposób oczywisty przyświeca to, za co jest „gotowa umrzeć” Felski:

Sprawą, za którą jestem gotowa umrzeć, jest moje przekonanie, że społeczne znaczenia dzieł sztuki nie są zaszyfrowane w ich głębi – a zatem dostrzegalne jedynie dla tych, którzy zostali wyszkoleni w profesjonalnych technikach interpretacji. Raczej – tak twierdzą Urzeczeni – wszelkie znaczenia mogą być aktywowane lub aktualizowane tylko przez różnych odbiorców: wzywając do ponownego przemyślenia fundamentów doświadczenia estetycznego (Felski 2022, 22).

Felski wiele pisze o fascynacji, urzeczeniu, ale ten gorący emocjonalny stosunek do wybranych dzieł sztuki, jeśli miałby stać się regułą, rodziłby niebezpieczeństwo zachwytu wymuszanego, o skutkach tak celnie opisanych w *Ferdynandzie* Gombrowicza. „Zwrócenie uwagi odbiorców”, „uczynienie dzieła zajmującym”, o którym pisze Carrol, wydaje się skromniejsze, ale i bezpieczniejsze w kontekście szkolnych praktyk interpretacyjnych. Tym bardziej, że Carrol zmienia optykę postrzegania problematyki etycznej. Jest nie tylko potrzebna, by powiększyć przestrzeń odbiorczej wrażliwości, ale i atrakcyjna dla odbiorcy. W tej perspektywie *Śniadanie na trawie* Maneta pozwala na przyjrzenie się w edukacji szkolnej w sposób niewymuszony związkowi między estetyką a etyką dzieła sztuki i konsekwencjom z tego wynikającym⁵.

Punktem wyjścia powinna być obserwacja estetycznych walorów obrazu Maneta, zwracająca uwagę na jego koncepcyjną i kolorystyczną spójność, z której wynika zarazem określona koncepcja etyczna dotycząca więzi oraz ich braku pomiędzy światem kobiet i światem mężczyzn. Przy czym nie wiadomo, czy owa rozłączność była opowiedzeniem się twórcy po stronie porządku patriarchalnego, czy też przeciwnie: prowokacją wobec tego porządku, a więc i formą niezgody na jego różne reguły. Do uruchomienia powyższej problematyki oraz interpretacyjnego namysłu mogłyby przyczynić się następujące zadania, podporządkowane pracy grupowej:

1. Dlaczego odbiorcy byli oburzeni tym obrazem, mimo że nie byli oburzeni obrazem Giorgione’a/Tycjana?
2. Jak przedstawia się relację między męskimi a kobiecymi bohaterami obrazu?
3. Dlaczego kobieta (kobiety) nie uczestniczy w rozmowie mężczyzn?
4. Naga kobieta patrzy prowokacyjnie w stronę widza, jakby z nim próbowała nawiązać dialog. Stwórz hipotetyczną rozmowę z bohaterką obrazu.

⁵ Trudno jednoznacznie dekretować, kiedy (w której klasie szkoły średniej) nauczyciele mogliby przyjrzeć się uważniej obrazowi Maneta, powielanemu i w podręcznikach (włącznie z impresjonistami) jako przykładu wskazującego na przemiany w sztuce i zdecydowany pierwotny opór nieprzyzwyczajonych do takiej sztuki odbiorców. W przypadku realizacji przez nauczyciela materiału w porządku historycznoliterackim powyższa propozycja mogłaby zostać wykorzystana w trakcie lekcji na temat modernizmu czy też przełomu pozytywizmu i modernizmu. W przypadku realizacji materiału w porządku problemowym – realizacja powyższej propozycji interpretacyjnej będzie już uzależniona od problemowego kontekstu.

Jeśli współcześnie wykluczenie kobiet z przyjemności intelektualnych należy już do przeszłości, to warto zadać pytania, w jaki sposób tradycja tego wykluczania wpływa na:

- a. samodzielność kobiecego głosu,
- b. słyszalność kobiecego głosu w przestrzeni publicznej (branie go pod uwagę).

Dla sproblematyzowania zagadnienia można przytoczyć fragment książki Rebecci Solnit, współczesnej amerykańskiej intelektualistki, *Mężczyźni objaśniają mi świat*. Zwraca się w niej uwagę na stosowaną (również w środowisku naukowym) męską protekcyjność:

Większość kobiet toczy walkę na dwóch frontach: jednym na rzecz dowolnej sprawy, w jaką się angażują, i drugim – po prostu o prawo do zabierania głosu, zgłaszania pomysłów, uznania, że może się znać prawdę, dysponować faktami, posiadania wartości, bycia istotą ludzką. Jest coraz lepiej, ta wojna nie zakończy się jednak za mojego życia. Wciąż w niej walczę: we własnej sprawie, rzecz jasna, ale także w imieniu wszystkich młodszych ode mnie kobiet, które mają coś do powiedzenia – w nadziei, że będą mogły przemówić (Solnit 2017, 17).

Komu więc i w jaki sposób „objaśnia świat” Manet w *Śniadaniu na trawie*?

Bibliografia:

- Rudolf Arnheim 2019, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Mach J. (przekł.), Łódź.
- Bajon Michał, 2020, *Audiowizualność w pracy reżysera filmowego w: Flont Mateusz, Aksjologia audiowizualności* (cz. 1), „Kultura – Media – Teologia”, nr 43, s. 124–125. https://kmt.uksw.edu.pl/media/pdf/43_Flont.pdf [dostęp: 15.03.2024]
- Bartolena Simona, 2016, *Manet*, Brzeziński K. (przekł.), Warszawa.
- Beckett Wendy, Wright Patricia, 1995, *Historia malarstwa. Wędrowki po historii sztuki Zachodu*, Andrzejewska H., Zych I., (przekł.), Warszawa.
- Biedrzycki Krzysztof, 2024, *Syn marnotrawny: emocje i interpretacja*, w: Gis A., Koc K. (red.), *Dobra szkoła. Edukacyjne rozważania nad pewną nieoczywistością. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Marii Kwiatkowskiej-Ratajczak na czterdziestopięciolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 125–136.
- Brożek Bartosz, 2014, *Granice interpretacji*, Kraków.
- Carrol Noël, 2002, *Sztuka a krytyka etyczna. Przegląd najnowszych kierunków badań*, Zięba J. (przekł.), „Teksty Drugie”, nr 1/2, s. 81–113.
- Czyńska Małgorzata, 2024, *Kobiety z obrazów* [fragmenty], <https://mooveme.pl/obiety-z-obrazow-fragment-ksiazki/> [dostęp: 1.03.2024]
- Felski Rita, 2017, *Kontekst jest do bani*, Hoffmann K., Szwebs W. (przekł.), *ForumPoetyki_wiosna_lato_2017.pdf* [dostęp: 20.12.2024], s. 94–109.

- Felski Rita, 2022, *Urzeczenie. O sztuce i przywiązaniu*, Budnik A., Waligórska A. (przekł.), Poznań. <https://press.amu.edu.pl/pl/urzeczenie-o-sztuce-i-przywiazaniu-pdf.html> [dostęp: 27.12. 2024]
- Giorgione lub Tycjan, *Koncert wiejski*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Fiesta_campestre.jpg/1920px-Fiesta_campestre.jpg [dostęp: 20.04.2024]
- Gołaszewska Maria, 1984, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa.
- Grochal Justyna, 2024, *Impresjonistka*, „Wysokie Obcasy”, 30 marca, s. 15-17.
- Guze Joanna, 1976, *Spotkania w muzeach świata*, Warszawa.
- Hollingworth Mary 1992, *Sztuka w dziejach człowieka*, Rościcki S. (przekł.), Wrocław.
- Jankowiak-Konik Beata, 2013, *Historia malarstwa. Jak czytać obrazy?* Poznań.
- Kuziak Michał, 2018, *Mickiewicz i tradycja literacka (nowoczesność oraz próby ewakuacji z niej)*, „Interpretacje”, nr 1, s.75-93. <https://muzeumpanatadeusza.ossolineum.pl/gabinet-literacki-im-tadeusza-rozewicza-i-premiera-interpretacji/> [dostęp: 15.04.2023]
- Łebkowska Anna, 2023, *Antropologia i literatura – „dziwny romans”*. Zwroty i przemiany, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 30-44. <https://journals.openedition.org/td/19218> [dostęp: 20.06.2024]
- Magi Giovanna, 1999, *Luwr i Muzeum D’Orsay*, Kwiatkowska A. (przekł.), Łódź.
- Manet Edouard, *Śniadanie na trawie*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Manet%2C_Edouard_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27Herbe_%28The_Picnic%29_%281%29.jpg [dostęp: 1.03.2024]
- Markowski Michał Paweł, 2024, *Ja, heretyk*, „Tygodnik Powszechny”, 21-27 lutego, s. 64-68.
- Manet Edouard, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/edouard-manet-sniadanie-na-trawie> [dostęp: 20.03. 2024]
- Maurent Victorine, <https://opolnocywparyzu.pl/victorine-meurent/> [dostęp: 1.03.2024]
- Jaskółowa E., Jędrych K. (red), 2013, *Nowe odsłony klasyki w szkole. Literatura XIX wieku*, Katowice.
- Niesporek-Szamburska B., Wójcik-Dudek M. (red), 2013, *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży. W kręgach oddziaływań*, Katowice.
- Parandowski Jan, 1992, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn.
- Rzepińska Maria, 1979, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk.
- Solnit Rebecca, 2017, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, Dzierzgowska A. (przekł.), Kraków.
- Wójtewicz Anna, 2017, *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja*, „Litteraria Copernicana”, nr 2, s. 103-118.

O autorce:

Grażyna B. Tomaszewska - prof. dr hab., pracuje w Zakładzie Polonistyki Stosowanej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka monografii: *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej* (2000), *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”* (2007), *Zagubiona przestrzeń i co dalej....* (2013), *Praktyki czytania. Ponowoczesna interpretacja a szkoła* (2019), *Przeciw gotowym odpowiedziom. Literatura i dydaktyka literatury w czytelnich spotkaniach* (2021), *Dwuznaczność. Niewygody i dobrodziejstwa opozycji nieczystych* (2022); publikacji w czasopismach i tomach zbiorowych oraz współredaktorka monografii wieloautorских.

