

Anna Kwiatkowska
Katedra Filologii Angielskiej
UWM w Olsztynie

IMPRESJONISM W NARRACJI W „PASJI ŻYCIA” IRVINGA STONE’A

Ten, kto pierwszy uczynił porównanie pomiędzy malarstwem a poezją, był człowiekiem subtelnym, który odczuwał na sobie podobne działanie tych dziedzin sztuki. Obie te dziedziny, jak odczuwał, przedstawiają rzeczy nieistniejące jako istniejące, pozory jako rzeczywistość; obie ludzą, a złudzenie to nam się podoba.

Lessing: *Laokoon*

Pasja Życia amerykańskiego pisarza Irvinga Stone’a jest powieścią biograficzną opisującą życie i twórczość znanego chyba wszystkim holenderskiego malarza Vincenta Willelma van Gogha. Naturalne zatem wydaje się założenie, iż narracja powieści będzie nie tylko koncentrowała się na życiu samego malarza, ale także, podobnie jak to ma miejsce w biografii nieliterackiej, zmierzać będzie do jak najbardziej obiektywnego przedstawienia świata. Założenie dotyczące obiektywizmu powieści wydaje się tym bardziej poprawne, gdy uświadomimy sobie, w jaki sposób autor powieści zdobywał informacje potrzebne mu do jej napisania. Nie polegało to jedynie na studiowaniu opastych tomów opisujących życie van Gogha i jego rodziny. Irving Stone poświęca kilka lat na żmudną pracę badawczą, aby zgromadzić najrozsawniejsze dane dotyczące życia malarza i w ten sposób zrekonstruować je, przez chwilę „stać się van Goghem od stóp po czubek głowy”, jak się był sam kiedyś wyraził. Stone wyjeżdża więc do Holandii, Belgii, Francji i Anglii, aby „zanurzyć się” w środowisku, które niegdyś było malarzowi bliskie. Wnikliwie studiuje wszelkie dokumenty, listy, pamiętniki, notatki, a także rachunki domowe rodziny van Goghów; rozmawia z ludźmi, którzy bądź to znali van Gogha osobiście, bądź też byli nim w jakiś sposób zafascynowani; śpi w łóżku, które należało do malarza i siedzi w jego krześle paląc fajkę. Próbuje w ten sposób dowiedzieć się czegoś więcej nie tylko o osobie van Gogha, ale również o jego emocjach i sposobie myślenia. Za wszelką cenę chce doświadczyć, choć w pewnym stopniu, uczuć, pasji i wewnętrznych niepokoi, których doświadczył był artysta. W rzeczy samej, po tak wnikliwej analizie osobowo-

ści, która ma posłużyć za pierwowzór głównego bohatera powieści, oczekujemy od narracji pełnego obiektywizmu. Tymczasem, jeśli przyjrzeć się bliżej sposobowi jej prowadzenia, okazuje się, że jest zupełnie inaczej. Zanim zajmujemy się odpowiedzią na pytanie *jak* inaczej, przyjrzyjmy się dokładniej nurtowi malarskiemu, który wywarł tak ogromny wpływ na Vincenta Willema van Gogha.

Impresjonizm był prawdziwie rewolucyjnym nurtem malarstwa dziewiętnastowiecznej Europy. Artyści-malarze, hołdujący impresji *per se*, tacy jak Frédéric Bazille, Paul Cézanne, Claude Monet, Camille Pissarro czy Alfred Sisley, opowiedzieli się jednogłośnie za zupełnie nowym, postrzeganym przez niektórych krytyków sztuki za wręcz awangardowy, procesem oglądania rzeczywistości w celu stworzenia sztuki wiernie odzwierciedlającej naturę. Postulat stary jak świat i od wieków wcielany w życie przez całe rzesze malarzy-realistów¹, ale tym razem słowo „wiernie” nabrało zupełnie nowego znaczenia. Przede wszystkim w nowej technice chodziło o rejestrację przelotnych stanów oświetlenia, ułamkowych momentów ruchu i przenoszenia ich na płótno w postaci barwnych plam rozbijanych na składniki widma słonecznego. Impresjoniści rozróżniali bowiem dwa rodzaje procesu odbioru rzeczywistości: w pierwszym przypadku obserwator widzi pewne elementy otaczającej go rzeczywistości z założenia (bazując na posiadanej wiedzy „dopowiada” sobie szczegóły, których tak naprawdę w danym momencie oko jego nie postrzega); w drugim przypadku obserwator postrzega tę samą na pozór rzeczywistość, jednakże bez przypisywania jej jakichkolwiek znaczeń (tj. odbiera ją jedynie emocjonalnie oraz w kategoriach światła i cienia).² Impresjoniści przyjmowali oczywiście drugi z wymienionych sposobów widzenia, wynikiem czego świat przez nich postrzegany i przenoszony na płótno stawał się mniej określony (w malarstwie – brak wyrazistych konturów, linii, obrysów), płynny (nakładanie się rzeczywistości i wyobraźni głównie jeśli chodzi o postrzeganie barw) i w rezultacie oglądany w kategoriach światła i koloru.

¹ W pojęciu ogólnym realizm oznacza w sztuce dążenie do wiernego odwzorowywania rzeczywistości z pominięciem wszelkiej stylizacji; to tendencja występująca w różnych epokach. W znaczeniu węższym realizm oznacza kierunek artystyczny rozwijający się od połowy XIX w., który przeciwstawiał się akademizmowi; miejsce idealizowanych i wyniosłych tematów zajęły sceny z życia codziennego, pejzaże oraz martwe natury.

² Claude Monet stwierdził kiedyś w rozmowie z Lilla Cabot Perry'm, jednym ze swych przyjaciół, iż „żałuje, że nie urodził się niewidomym, który potem nagle odzyskuje wzrok po to, by móc zacząć malować ... nie mając pojęcia, czym są przedmioty znajdujące się przed nim” (*Artists by Themselves: Monet*. Ed. Rachel Barnes. London, Bracken Books 1992, s. 6).

Jedną z najkrótszych, a zarazem najbardziej klarownych definicji Impresjonizmu podał kiedyś przyjaciel Renoira, Georges Riviere, który w roku 1877 napisał, że impresjoniści tym się różnią od innych malarzy, iż „malują przedmiot dla jego barwy, a nie dla samego przedmiotu” (Patrick Bade: *Renoir*. Warszawa, Oficyna Panda 1994, s. 13).

Takie podejście do malarstwa, jak twierdzili, pozwalało im na lepszą możliwość wyrażania siebie, tj. swoich odczuć i wrażeń.³

Vincent van Gogh, przebywając czas jakiś w Paryżu u brata, również „odkrywa” ten nowy nurt malarski.⁴ Fakt ten nie pozostaje bez znaczenia dla Stone’a. Oto w jaki sposób narrator powieści, a więc i van Gogh-postać⁵, postrzega obrazy impresjonistów:

But these new men! They had discovered the air! They had discovered light and breath, atmosphere and sun; they saw things filtered through all the innumerable forces that live in that vibrant fluid. Vincent realized that painting could never be the same again. Photographic machines and academicians would make exact duplicates; painters would see everything filtered through their own natures and the sun-swept air in which they worked. It was almost as though these men had created a new art (LL. 262).⁶

³ Poniżej znajduje się kilka wypowiedzi malarzy-impresjonistów dotyczących ich sposobu odbierania rzeczywistości: 1. „Biorę z moich pastelów wszystkie kolory jakie się tylko da i mieszam je ze słońcem.” „Ale, czegoż to, drogi Panie, używa pan, żeby uzyskać kolory z takiej jasności?” „Używam koloru nieprzezroczystego, proszę pana” (Edgar Degas w rozmowie z Ambroise Vollard’em, w: *The Impressionists. A Selection of Poems and Quotations*. Compiled by Anna Nicholas. London, Grange Books 1994, s. 12) 2. „Sztuka, która nie opiera się na uczuciu, nie zasługuje na miano sztuki. (...) Uczucie to podstawa, ono wyznacza początek i koniec. Takie rzeczy jak umiejętność, obiektywizm, technika znajdują się jedynie gdzieś pośrodku. (...) Gdybym był człowiekiem zimnym, gdybym rysował lub malował według tych zasad, których uczą w szkołach, (...) wkrótce przestałbym widzieć cokolwiek. Konwencjonalne usta i konwencjonalny nos są zawsze takie same; brak im duszy, tajemnicy, pasji” (Cezanne, w: *Artists by Themselves: Cezanne*. Ed. Rachel Barnes. London, Bracken Books 1992, s. 30). 3. „Odczytywać naturę to znaczy patrzeć na nią przez rodzaj welonu, interpretować ją na podstawie kolorowych plam, które układają się jedne za drugimi zgodnie z prawem harmonii. Te główne barwy natomiast analizowane są poprzez modulacje. Innymi słowy, obraz to klasyfikacja naszych odczuć kolorystycznych.” (Cezanne w: *ibid.* s. 34). 4. „Każdy powinien malować zgodnie ze swoją własną wizją.” (Pissarro, w: *The Great Masters: Pissarro*. London, Park Lane 1994, s. 29). 5. „Malowanie rzeczy, tak jak je widziałem, przychodziło mi z łatwością; bez zbędnych kalkulacji kładzenie czerwienu tuż przy niebieskim. Złote postaci w strumykach i na brzegu zachwycały mnie. Dlaczego więc wahałem się przed przeniesieniem całej tej wspaniałości słońca na płótno?” (Gauguin, w: *Artists by Themselves: Gauguin*. Ed. Rachel Barnes. London, Bracken Books 1992, s. 56).

⁴ W liście (październik 1886) do młodego angielskiego malarza Horacego Manna Levensa, który studiował w Antwerpii, pisze: „Będąc w Antwerpii nie miałem pojęcia, kim byli impresjoniści; teraz poznałem ich i choć jeszcze sam do nich nie przynależę, zachwyciły mnie niektóre ich obrazy – nagie postaci Degasa – pejzaż Caudé’a Moneta” (Pascal Bonafoux: *Van Gogh – The Passionate Eye*. London, Thames & Hudson 1992, s. 76).

⁵ Oznacza to, że narrator powieści, tj. narrator tekstowy, przyjmuje tutaj punkt widzenia bohatera.

⁶ Niniejszy artykuł powstał na podstawie tekstu oryginalnego, tj. w języku angielskim. Wszystkie cytaty pochodzą z londyńskiego wydania z roku 1989 (Irving Stone: *Lust for Life*. A Mandarin Paperback. London, Michelin House 1989). Kolejne cytaty z tego wydania oznaczane będą symbolem LL z podaniem strony. Wersje polskie *Pasji życia*, do których dotarłam, wszystkie w przekładzie Wandy Kragen (wydania z lat 1949 – wersja skrócona, 1954 oraz 2000) nie oddają w pełni bogactwa tekstu oryginalnego i dlatego też nie mogą zastąpić cytatów angielskich zawartych w niniejszej pracy.

Powracając do omawianej w niniejszym artykule powieści, interesujący jest fakt, że wszystkie wymienione wyżej główne założenia nurtu impresjonistycznego łatwo dają się odnaleźć w narracji Stone'a. Stone, naśladując bowiem konwencje tegoż nurtu malarskiego, próbuje stworzyć jego literacki odpowiednik. *Pasja życia* jawi się nam więc jako powieść-obraz, utkany z po części niezatytułowanych szkiców, portretów oraz sytuacji. Zgodnie z zasadami nurtu, opisy w powieści stanowią pojedyncze „impresje”. Zasób leksykalny tych słownych „obrazów” Irvinga Stone'a dostarcza pewnych sygnałów i impulsów na poziomie emocji, które po przetworzeniu (proces kojarzenia) przywodzą na pamięć istniejący wizualny odpowiednik szkicu, rysunku czy obrazu. Przykładem może być tutaj opis odnoszący się do życia paryskiego, który odwołuje się do obrazu „Terrace of a Café on Montmartre” (Paryż, październik 1886, olej na płótnie, 49x64 cm) jak też do obrazu *Restaurant de la Siréne at Asnières* (Paryż, lato 1887, olej na płótnie, 54x65 cm).

All Paris was having its apéritif. The sidewalk cafés on the Rue Montmartre were crowded with men chatting with their friends. From inside the cafés came the sound of soft music, playing to refresh the Parisians after their day of toil. The gas lamps were being lit, the garçons were laying table cloths in the restaurants, the clerks in the department stores were pulling down the corrugated iron shutters and emptying the sidewalk bins of merchandise. (LL, pp. 271-272).

Porównanie z malarstwem impresjonistycznym narzuca się samo: brak wyraźnych konturów, płynność, fragmentaryczność, pojedyncze wrażenie, próba uchwycenia jednej chwili, danego momentu w czasie. Słowa oraz wyrażenia, takie jak *sidewalk café, men chatting, friends, soft music, gas lamps, the garçons*, oraz *corrugated iron shutters pulled down*, przywodzą na myśl jeden z wyżej wymienionych obrazów.⁷ Powyższy opis może być postrzegany przez odbiorcę jako nakładanie się tych dwóch prac, a może nawet kilku innych. Podobnie więc jak to ma miejsce w Impresjonizmie, odbierana rzeczywistość mieni się, pewne jej elementy zdają się zanikać tylko po to, aby stworzyć ją na nowo. Narrator wskazuje czytelnikowi jedynie kierunek, w jaki należy skierować swoje myśli i skojarzenia; podaje zarys obrazu, tj. informuje niejako swego *narratee*, że będzie to pejzaż, portret lub martwa natura. To impresjonistyczny szkic obrazu, do którego dążyć będzie narrator.

Większość opisów w powieści, podobnie jak opis zacytowany powyżej, nie odnosi się do konkretnych dzieł malarskich stworzonych przez van Gogha – postać, choć mają one swoje odpowiedniki w świecie pozatekstowym. Jako takie więc nie są tak naprawdę ekscyzjami. Stanowią jedynie opisy tła przestrzennego, które niekoniecznie musi zostać przeniesione na płótno przez malarza-observatora. Należy zatem pamiętać, że rzeczywistość przedstawiana w tych opisach jest ukazywana z punktu widzenia narratora, który w danym momencie jest zarówno osobą *patrzącą* oczami protagonisty, jak i osobą

⁷ Mnie osobiście opis ten kojarzy się z drugim z wymienionych obrazów.

mówiącą. Innymi słowy, to co narrator widzi i opisuje, przedstawione jest przez pryzmat świadomości malarza-bohatera. Takie potraktowanie rzeczywistości zakłada pewnego rodzaju „deformację” świata przedstawianego w opisach. Nie jest więc to przedstawienie obiektywne, lecz próba pochwycenia tego, co ulotne. Ma to oczywiście związek z techniką malarzy-impresjonistów, którzy, w poszukiwaniu „prawdziwego” wyrażenia chwili, porzucili pracownie malarskie dla malowania w plenerze. Tylko tam „chwila” była „chwila”; refleksy świetlne czyniły ją ulotną i jedyną. Każdego dnia, każdej godziny bowiem była ona inna. Zmieniała się wraz z przesuwającym się słońcem i zmieniającą się pogodą.

Należałoby się więc tutaj zastanowić, czy ogląd rzeczywistości dokonywany przez narratora nie będzie się również zmieniał, i czy dominujące cechy w kolejnych etapach twórczości van-Gogha-malarza znajdują swój odpowiednik w jego opisach świata, skoro narrator spogląda na rzeczywistość przedstawioną oczami swojego bohatera. Zobaczmy więc w dalszej części rozważań, czy „impresyjność” opisów nie jest tylko przejęciem i przełożeniem na język literatury głównych założeń tego nurtu malarskiego, ale również samego procesu powstawania dzieła.

Narrator *Pasji życia* świadom jest niezwyklej wagi chiaroscuro, czyli sposobu, w jaki rozkłada się światło i cień, demonstrując to na poziomie leksykalnym. Słownictwo zachwyca, podobnie obrazy van Gogha, paleta barw. Co więcej, paleta ta zmienia się stale zgodnie ze zmianami kolorytu w obrazach malarza. Początkowo kolorystyka tła przestrzennego Stone’a jest ciemna, szara i jakby nieokreślona:

He could see in the distance a great part of Borinage, with chimneys, the mounds of coal, the little miners' cottages, and the scurrying to and fro like ants in a nest of the black figures that were just coming out of the houilleres. In the distance there was a dark pine wood (...). A haze hung over the whole scene. Ther was a fantastic effect of light and dark formed by the shadows of the clouds (LL. 57).

Dominujące barwy to szarość (kolor hałd węglowych), czerni (postaci – mieszkańcy wioski wracający do domów), ciemne plamy (drzewa widziane w oddali), a wszystko to spowite lekką mgłą, która stanowi tutaj element jaśniejszy, ale nie zupełnie jasny. Podobnie „ciemna” i ogólnie „szara” atmosfera unosi się nad pierwszymi szkicami malarza-postaci:

Every morning for a week he went to the gate of Marcasse at two-thirty and made a large drawing of the miners: men and women going to the shaft, through the snow by a path along a hedge of thorns; shadows that passed, dimly visible in the crepuscule. In the background he drew the large constructions of the mine, with the heaps of clinkers standing out vaguely against the sky (LL. 96).

Z czasem malarska paleta artysty staje się jaśniejsza i werbalna paleta Irvinga Stone’a również zostanie wzbogacona o prymitywne czerwienie, zielenie, odcienie niebieskiego i ostrą żółć:

Gone was the sentimental sobriety. Gone was the brown gravy in which Europe had been bathing its pictures for centuries. Here were pictures riotously mad with the sun. With light and air and throbbing vivacity. (LL, p.261).

[...] he went out again and did a view on the Rhône, the iron bridge at Trinquetaille, in which the colour of absinthe, the quays a shade of lilac, the figures leaning on their elbows on the parapet blackish, the iron bridge an intense blue with a note of vivid orange in the black background and a touch of intense malachite green. He was trying to get at something utterly heartbroken and therefore utterly heartbreaking (LL, p.340).

Coraz więcej jasnych, wyraźnych kolorów nawet w opisach obrazów, które mają wyrażać smutek („something utterly heartbroken and therefore utterly heartbreaking”). Kolor w narracji, podobnie jak na płótnie, staje się więc również metodą służącą do wyrażania najgłębszych i najbardziej złożonych uczuć, osobistych reakcji i opinii artysty, tj. tak malarza, jak i bohatera z powieści:

[...] he did the interior of the café. He tried to express the terrible passions of humanity by means of red and green. He did the interior in blood red and dark yellow with a green billiard table in the middle. He put in four lemon-yellow lamps with a glow of orange and green. Everywhere there was the clash and contrast of the most alien red and greens in the figures of little sleeping hooligans. He was trying to express the idea that the café was a place where one could ruin oneself, run mad, or commit a crime (LL, p.344).

Poprzez kontrastowe zestawienie kolorów takich jak czerwień i ostra żółć, zieleń i jaskrawy pomarańcz, van Gogh-postać „opisuje” także swój obecny stan emocjonalny i stosunek do miejsca, które rekonstruuje za pomocą barw na płótnie.

Z powyższych cytatów wynika, że zmiana palety werbalnej Stone'a nie tylko koresponduje ze zmianą palety malarza, ale również oddaje zmiany emocjonalne w nim zachodzące.

Oprócz elementów impresjonistycznych na poziomie leksykalnym, sam proces narracji *Pasji życia* powinien również być rozpatrywany w kategoriach „malarzkości”. „Impresjonistyczność” bowiem nie pojawia się tylko w pojedynczych opisach. Widoczna jest ona w całych sekwencjach opisów, które są motywowane fabularnie. Proces narracji jest więc analogiczny do samego procesu powstawania dzieła. Taki zabieg techniczny wydaje się być naturalny, gdyż narracja prowadzona jest przeciwieście z punktu widzenia protagonisty, tj. van Gogha-postaci. Dlatego też opisy w *Pasji życia* to z jednej strony kolejne „wersje” rzeczywistości przedstawionej przez narratora, a z drugiej odpowiedniki szkiców malarza-postaci i malarza rzeczywistego, które stanowią tym razem kolejne wersje obrazu. Efektem końcowym wszystkich opisów jest opis jednego obrazu, podobnie jak w procesie powstawania dzieła malarskiego, gdzie szkice prowadzą do powstania ostatecznej wersji.⁸

⁸ Dotyczy to m.in. tzw. „dużych tematów” lub „prawdziwych obrazów”, używając słów samego van Gogh'a. Artysta podchodził bowiem do swoich prac niezwykle krytycznie, czyniąc wyraźną różnicę pomiędzy tzw. „szkicami” a wspomnianym wyżej „prawdziwymi

Przykładem takiego procesu powstawania dzieła może być obraz zatytułowany „Jedzący ziemniaki”⁹. Przygotowania do namalowania tego dzieła zajęły artyście dwa lata. Dopiero po wykonaniu odpowiedniej ilości szkiców i poznania rodziny, którą miał uwiecznić na płótnie, a także jej obyczajów, zdecydował się na rozstawienie sztalugi w ich domu. „Jedzący ziemniaki” to tak naprawdę miesiące mrówczej pracy, niezliczone studia głów poszczególnych członków rodziny de Groot, szkice wnętrza, ćwiczenia w kompozycji, rysunki detali, takich jak ręce lub czajnik do kawy; wszystkie te szczegóły wymagały specjalnego podejścia. Irving Stone przywołuje temat „Jedzących ziemniaki” na kartach książki po wielokroć. Najpierw dowiadujemy się, jak nazywa się rodzina, która zafascynowała malarza, kto do niej należy, co charakterystycznego jest w ich twarzach, a także jak wygląda wnętrze ich domostwa:

He became friends with a family of peasants by the name of De Groot. There were the mother, father, son, and two daughters [...]. Their faces were negroid, with wide, dilated nostrils, humped noses, huge distended lips and long angular ears. The features thrust far forward from the forehead, the head was small and pointed. They lived in a hut of one room with holes in the walls for beds. There was a table in the centre of the room, two chairs, a number of boxes, and a suspension lamp that hung down from the rough, beamed ceiling. The De Groots were potato eaters (LL, p.250).

Opis ten, tak jak i kolejne, traktować należy jako szkic do obrazu. Przedstawia on rodzinę z punktu widzenia malarza. Następnie widzimy rodzinę de Groot podczas ich codziennych prac i obowiązków: „He sketched the De Groots digging in the field, setting their table, eating steamed potatoes” (LL, p. 252). W międzyczasie otrzymujemy również informacje dotyczące sposobu myślenia rodziny, filozofii życia jej członków: „Vincent went inside the hut. There was no change in the atmosphere. The De Groots accepted Stein’s pregnancy in the same spirit that they would have the cow’s in the field. They treated him as they had before, and he knew they believed in his innocence” (LL, p.254).

Powoli, ale systematycznie kolekcja „weralnych szkiców” z życia rodziny de Groot powiększa się. Wzrost weralnego „port folio” jest wprost proporcjonalny do powiększającej się kolekcję szkiców samego van Gogha-postaci: „He walked about his studio, looking at his work. Two solid years of slaving. Hundreds of studies of weavers and their wives, of looms, and

obrazami”. Pierwsze to obrazy malowane na swój własny użytek, coś w rodzaju notatek-impresji przeznaczonych do późniejszego ewentualnego wykorzystania przy pracy nad daleko ważniejszym dziełem; drugie natomiast to prace o przemyślanej kompozycji, którym artysta nadawał tytuł i na której stawiał swój podpis.

⁹ Jest to jeden z najwyżżej ocenionych obrazów przez samego van Gogha, który tak pisał o „Jedzących ziemniaki” do swojej siostry: „Myślę, że obraz, który namalowałem w Neuen, przedstawiający rodzinę chłopską jedzącą ziemniaki, jest najlepszy ze wszystkich moich prac” (w: A.M. and Renilde Hammacher: *Van Gogh*. London, Thames and Hudson 1990).

peasants in the field [...]” (LL, p.255). Jednakże cała ta kolekcja jawi się jako chaotyczna i niepełna: „His work was all so fragmentary. There were bits of every phase of peasant life in the Brabant, but no one piece of work that caught the spirit of his hut and his steaming potatoes” (ibid.).

W końcu jednak nadchodzi taki moment, w którym czytelnik poznaje efekt końcowy ciężkiej, pozornie nic nie wnoszącej pracy. Nareszcie z fragmentów rozmów, strzępów myśli, naszkicowanych jakby w pośpiechu twarzy i rąk zaczyna się wyłaniać całość. Pojawia się podsumowujący obraz, który ukazuje czytelnikowi całą istotę, magię i niezwykłość obrazu „Jedzący ziemniaki”. Dwa ostatnie opisy odnoszące się do omawianego obrazu są krótkie, jasne i bezpośrednie. W rezultacie końcowy obraz jaki oglądamy w naszej wyobraźni jest dopracowany do ostatniego szczegółu. To głęboki psychologiczny i emocjonalny obraz chłopskiej rodziny:

The De Groots sat down to the table in the same positions as they had all their lives. Vincent wanted to make it clear how these people, eating their potatoes under the lamplight, had dug the earth with those very hands they put in the dish; he wanted it to speak of manual labour, and how they had honestly earned their food (LL, p.256).

He painted the whole thing in the colour of a good, dusty, unpeeled potato. There was the dirty, linen table cloth, the smoky wall, the lamp hanging down from the rough rafters, Stien serving her father with steamed potatoes, the mother pouring the black coffee, the brother lifting a cup to his lips, and on all their faces the calm, patient acceptance of the eternal order of things. [...] Vincent looked at his work. It reeked of bacon, smoke, and potato steam (LL, p.257).

Czynności, zachowania, przedmioty, o których mowa w powyższym cytacie, pozornie odnoszą się tylko do świata zewnętrznego, tj. zewnętrznie rzeczywistego. W istocie zaś są one interpretacją malarza-postaci odnoszącą się do świata wewnętrznego rodziny de Groot. Opis rodziny siedzącej przy stole „in the same positions as they had all their lives” sugeruje stałość i niezmiennosć pewnych zachowań jej członków, niezależnie od zmienności losu. Każdy z nich ma „od zawsze” przydzielone zadania: Stein podaje ziemniaki, matka nalewa kawę, a mężczyźni – ojciec i syn – oczekują na rozpoczęcie posiłku. Twarze portretowanych nie pokazują tego, co wydarzyło się w rodzinie¹⁰. Z opisu emanuje kamienny wręcz spokój i niema zgoda na taki a nie inny porządek rzeczy. Podobnie jest z kolorem. Tak jak w przypadku opisów omawianych wcześniej, tutaj również spełnia on rolę przekaznika informacji o świecie emocjonalnym, tj. o świecie wewnętrznym, „szkicowanych” postaci. Światło lampy, wszechobecny kolor „of a good, dusty, unpeeled potato, the dirty linen table cloth, the smoky wall, black coffee” – wszystkie te kolorystyczne plamy wskazują na jedno, że całe życie rodziny de Groot, a także ich

¹⁰ W czasie kolejnych odwiedzin u rodziny de Groot dowiadujemy się, wraz z van Goghiem-postacią, że młodsza córka państwa de Groot jest w ciąży. Większość mieszkańców wsi jest przekonana, że jest to dziecko malarza, który tak często u nich przebywał.

sposób myślenia, zdominowany jest przez ziemniaki. To wokół nich toczy się życie, to im jest ono poświęcone, to im życie to się zawdzięcza. Cała reszta jest mniej ważna.

Podobnie rzecz się ma z rysunkiem zatytułowanym „Smutek”. Kobieta o imieniu Christine pozująca do tej pracy artysta poznał kilka miesięcy wcześniej. Na początku czytelnik otrzymuje opis ich przypadkowej znajomości przy kawiarnianym stoliku. Nie jest to jednak zwykły opis osoby, ale pierwszy jej szkic, a raczej portret psychologiczny – na razie tylko w wyobraźni van Gogha-postaci. Dzieje się tak dlatego, iż Christine jest postrzegana oczami malarza, a więc opis tej postaci zaproponowany przez narratora funkcjonuje zarazem jako opis potencjalnego szkicu do obrazu.

Vincent surveyed her closely. She was not young, not beautiful, slightly faded, one over whom life had passed. Her figure was slender but well formed. He noticed her hand as it clasped the glass of wine; it was not a lady's hand like Kay's, but the hand of one who worked much. She reminded him, in the half light, of some curious figure by Chardin or Jan Steen. She had a crooked nose that bulged in the middle, and a shadowy moustache on her upper lip. Her eyes were melancholy but there was, none the less, a touch of spirit in them (LL. 152).

Christine i Vincent zostają na swój sposób przyjaciółmi. Czym bliżej czują się ze sobą związani i czym więcej czasu spędzają razem, tym więcej pojawia się opisów Christine. Ale opisy te zarazem mają charakter szkiców do późniejszej postaci ze „Smutku”. Podobnie jak w przypadku „Jedzących ziemniaki”, nie do końca jednak wiadomo, czyje to są szkice, tj. czy należą one do van Gogh'a-postaci, czy do narratora. Najczęściej pochodzą one od samego malarza, który oglądając rozmaite fragmenty rzeczywistości postrzega je w kategoriach szkiców do ostatecznego dzieła.

He tipped his chair against the stove, filled his pipe, and puffed contentedly while she leaned over the basin. Her hands were good with the soap suds on them, the veins standing out, the intricate network of wrinkles speaking of the labour they had done. Vincent got pencil and paper and sketched them. (...) They spent the evening sipping the bitters, while Vincent sketched Sien (LL. 164).

Z drugiej jednak strony są one częścią składową sekwencji opisów narratora i jako takie prowadzą do końcowego opisu, który jest najpełniejszym przedstawieniem owego fragmentu rzeczywistości – a zarazem przedstawieniem nie bezpośrednim, bo za pośrednictwem obrazu. Dzięki nim obraz Christine powoli dopełnia się. Znamy już zarówno przeszłość modelki „Smutku”, jak i jej życie obecne. Z jej rozmów z van Goghiem, codziennych sytuacji, zachowania w stosunku do niego i do swojej własnej rodziny wyłania się stopniowo rysunek postaci. Tuż przed prezentacją „Smutku” opisy Christine pojawiają się częściej, są dłuższe i psychologicznie głębsze. Dowiadujemy się także, że artysta rysuje ją już prawie bez przerwy, codziennie:

Vincent gave her a franc everyday [for posing]. (...) Sometimes, if he had to go out during the afternoon, he would sketch her until late at night, and then she would not bother to go home (LL. 172).

A kiedy nareszcie nadchodzi moment opisu samego „Smutku”, to jest to coś więcej niż tylko portret starej, nagiej kobiety. To, co otrzymujemy, to całe studium postaci, która oprócz podniszczonego ciała ma również i duszę:

After he had sketched her often enough to be familiar with lines of her body, he decided to do a real study. It was a sentence from Michelet that set him on the track: Comment se fait-il qu'il y ait sur la terre une femme seule désespérée? [How can it be that there is in the world one woman alone - deserted?]. He posed Christine naked on a low block of wood near the stove. He turned the block of wood into a tree stump, put in a little vegetation, and transposed the scene to the out-of-doors. Then he drew Christine, gnarled hands on her knees, the face buried in the scraggy arms; the thin hair covering the spine a short way down, the bulbous breasts drooping to meet the lean shanks, the flat feet insecurely on the ground. He called it Sorrow. It was a picture of a woman from whom had been squeezed all the juice of life. Under it he wrote the line from Michelet (LL, p.137).

Tytuł rysunku nabiera głębszego znaczenia, gdy uświadomimy sobie, jak wiele czytelnik Stone'a wie zarówno o kobiecie z powieści, jak i o artyście-postaci, który ją rysował. Nie tylko opis końcowego rysunku będzie więc postrzegany jako interpretacja obrazu malarza. Dopełnia ją bowiem interpretacja dokonywana poprzez opis zdarzeń powieściowej akcji, które poprzedzają namalowanie obrazu.¹¹ Dodatkowo cytaty z Micheleta wyraża i jednocześnie podkreśla stosunek malarza do modelki, mówi nam o ich zażyłości. Cytat ten pojawił się już wcześniej na kartach książki, zanim van Gogh poznał Christine. Można więc go traktować jako pierwszy zarys rysunku a równocześnie jako ramę obrazu, element spinający wszystkie te działania, sytuacje, rysunki, które wydarzyły się pomiędzy pierwszym a drugim zacytowaniem tego samego zdania. Rzeczywisty Van Gogh napisał kiedyś w jednym z listów do brata, że właśnie tę postać uważa za najlepiej namalowaną ze wszystkich postaci jakie był namalował. Jest ona syntezą-uosobieniem smutku uniwersalnego. We wspomnianym wyżej liście napisał: „It is not the study from the model, and yet it is directly after the model”. Powyższe cytaty pokazują, że w zasadzie nic nie jest dokładnym powieleniem, a jedynie interpretacją. Tak jest zarówno w przypadku samych obrazów, które są interpretacją postaci przedstawianych, jak i w przypadku opisów („pośrednich” i „szkiców”) obrazów w narracji. Wszystko to jest interpretacją rzeczywistości bądź tej otaczającej bohatera, bądź tej przez niego malowanej.

„Realizm” powieści okazuje się więc iluzją. Pozornie raz po raz przytaczane daty wprowadzają ład do narracji. Ale to ułudą, podobnie jak „fakt”, że rzeczywistość jest chronologiczna i daje się opowiedzieć datami. Różnorodność opisów wprowadza uczucie chaosu. W powieści obok scen „niemalarskich” oraz wydarzeń związanych z van Goghciem, pojawiają się „malarskie”

¹¹ Prawdziwy, tj. malarski „Smutek” powstał w 1882 roku. Wystarczy na niego spojrzeć, a pojawiają się emocje jakże podobne do tych obudzonych przez narrację Stone'a. To rysunek kobiety odrzuconej przez rodzinę lub może przez społeczeństwo, portret kobiety porzuconej i samotnej, choć żyjącej wśród ludzi.

opisy tła przestrzennego (przy czym niektóre z nich można skojarzyć z konkretnymi obrazami) oraz opisy konkretnych obrazów wraz z procesem ich powstawania. Zupełnie jak na płótnach impresjonistów: kilka zasadniczych kolorów, których drobne plamki, kładzione obok siebie, na pozór jedynie wprowadzają chaos. W rzeczywistości mieszają się w oku widza, wywołując wrażenie barw uzupełniających, a oglądane z odległości układają się w linie, kształty, ludzkie twarze. To samo dzieje się z tekstem Stone’a. Narrator pozwala czytelnikowi na ogląd jedynie pewnych, wybranych przez siebie, fragmentów rzeczywistości. Wyznacza granice poznania otwierając lub zamykając drzwi, dając nam podsłuchać rozmowy czy też zajrzeć przez ramię bohatera piszącego właśnie list do brata. Jeśli się dobrze przyjrzeć, są to jedynie fragmenty życia malarza, strzępki rozmów, twarze, postaci, jednym słowem impresje, które, gdy już skończymy czytać książkę, zaczną się układać w całość. Okazuje się, że wejście w sytuację Vincenta van Gogha prowadzi nie do obiektywizmu przekazu, ale do subiektywnego oglądu świata. Stone pokazuje świat postrzegany oczami malarza (a ten z kolei postrzegany jest oczami Stone’a). Prawda o świecie nie jest więc odtworzeniem zewnętrznych wyglądków z fotograficzną wiernością. Jest zawsze czyjaś prawda, rekonstrukcją porządku rzeczywistości dokonaną przez konkretną osobę.

Bibliography

- Bade Patrick: *Renoir*. Warszawa, Oficyna Panda 1994.
- Barnes Rachel (ed.): *Artists by Themselves: Cézanne*. London, Bracken Books 1992.
- Barnes Rachel (ed.): *Artists by Themselves: Degas*. London, Bracken Books 1992.
- Barnes Rachel (ed.): *Artists by Themselves: Gauguin*. London, Bracken Books 1992.
- Barnes Rachel (ed.), *Artists by Themselves: Monet*. London, Bracken Bookson 1992.
- Białostocki Jan: *Sztuka i myśl humanistyczna*. Warszawa, PIW 1966.
- Bonafoux Pascal: *Van Gogh. The Passionate Eye*. London, Thames & Hudson 1992.
- Dużyk Józef: *Pasje Irvinga Stone’a*. Kultura (1989)37.
- Eco Umberto: *Pejzaż semantyczny*. Warszawa, PIW 1972.
- Goetz Philip W., ed.-in-Chief: *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th edition, (vols.: 3, 7, 11, 23, 24, 25, 27). Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc. 1986.
- Gondorowicz Jan: *Pasje czyli gładzenie*. Nowe Książki (1979)12.
- Grabska Elżbieta, Morawska Halina: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Warszawa, PWN 1969.
- Hammacher Rendilde & A.M.: *Van Gogh*. London, Thames & Hudson 1990.
- Karpiński Wojciech: *Fajka van Gogha*. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie.

- Kępiński Zdzisław: *Impresjonizm*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1986.
- Lessing: *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*. W: *Dzieła wybrane*, vol. III. Warszawa, PIW 1959.
- Nicholas Anna (comp.): *The Impressionists. A Selection of Poems and Quotations*. London, Grange Books 1994.
- Panowsky Edwin: *Studia z historii sztuki*. Warszawa, PIW 1971.
- Rewald John: *Historia impresjonizmu*. Warszawa, PIW 1985.
- Stone Irving: *Lust for Life*. London, A Mandarin Paperback 1994.
- The Complete Letters of van Gogh*. London, Thames & Hudson 1958.
- Vinson James & Kirkpatric, D.L. ed., *Contemporary Novelists*. New York, St. Martin's Press 1982.
- Walther Ingo F./Metzger Rainer: *Van Gogh. The Complete Paintings*, vol. I, II. Benedikt Taschen Verlag 1993.