



JOANNA CIEMIŃSKA

Skradziony pocałunek Jean-Honoré Fragonarda/Marguerite Gérard. Problemy badawcze związane z dawnym obrazem z kolekcji Stanisława Augusta

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie najważniejszych zagadnień związanych z badaniem *Skradzionego pocałunku* Jean-Honoré Fragonarda – jednego z najświetniejszych obrazów z dawnej kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego. Nie są znane okoliczności powstania dzieła – na czyje zamówienie i kiedy zostało namalowane¹ – ani okoliczności, w których zostało zakupione przez króla. Pierwsze świadectwo obecności *Skradzionego pocałunku* w Galerii Obrazów w Pałacu na Wyspie pochodzi z katalogu obrazów z 1795 r.² Być może kupiono go na jednej z aukcji, na których po 1792 r. wyprzedawano dobra arystokracji francuskiej? Tłumaczyłoby to milczenie źródeł na temat nabycia dzieła oraz pewną jego nieprzystawalność formalno-tematyczną do pozostałych dzieł kolekcji. Królewski zbiór współczesnego malarstwa francuskiego był nieliczny, ale reprezentatywny, a *Skradziony pocałunek* Fragonarda należał do kilkudziesięciu obrazów najbardziej znanych współczesnych malarzy francuskich, które wchodziły w jego skład. Wiemy, że dzieło było wysoko cenione przez Stanisława Augusta, o czym świadczy fakt, że dwukrotnie, w roku 1797 i 1798, polecał Bacciarellemu wysłać je do Petersburga³, gdzie po abdykacji król zgromadził swe najcenniejsze zbiory. Ostatecznie do wysyłki nie doszło i obraz pozostał w Łazienkach. Do Petersburga trafił jednak w 1895 r., wywieziony wraz z czterema

¹ Zwyczajowo datuje się je między 1780 a 1788 rokiem, przy czym druga z dat jest terminus ante quem dla wykonania obrazu, ponieważ w tym właśnie roku Nicolas François Regnault wykonał na jego podstawie rycinę, która z miejsca rozślawiła dzieło.

² T. Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932, nr. inw. 1743.

³ Ibidem.

innymi obrazami z kolekcji Stanisława Augusta do Muzeum Ermitażu. Tam też znajduje się do dziś.



Jean-Honoré Fragonard, *Skradziony pocałunek*, ok. 1780-1788

Do niedawna recepcja *Skradzionego pocałunku* Fragonarda była dość niekonsekwentna i paradoksalna. Z jednej strony jest to jeden z najbardziej rozpoznawalnych obrazów Fragonarda, obowiązkowo pojawiający się w popularyzatorskich publikacjach na temat jego dorobku. To także jedno z tych dzieł malarza, które dziś wykorzystywane są do tworzenia popularnego wyobrażenia o XVIII wieku. Twórczość Fragonarda urasta do rangi emblematycznej jako wzorzec pewnej postawy i symbol całej epoki, o czym świadczy chociażby sposób, w jaki wykorzystuje się jego obrazy do ilustrowania współczesnych wydań osiemnastowiecznych powieści. Na przykład, choć nie sposób wskazać jakiegokolwiek związku znaczeniowego między *Skradzionym pocałunkiem* a powiastką Dominique'a Vivanta Denona *Point de lendemain*, obraz pojawia się na okładce jej wydania Folio z 1995 r.; podobnie nic nie uprawnia do przedstawiania dzieła Fragonarda jako „malarskiego echa” powieści *Niebezpieczne związki* Choderlosa de Laclos, a tak właśnie zostało ono wykorzystane na tylnej stronie okładki wydania Gallimarda w kolekcji „Folioplus classiques” z 2003 r.

Z drugiej strony popularność obrazu nie idzie jednak w parze z uznaniem wśród historyków sztuki (o czym może świadczyć fakt, że jest pomijany w badaniach na temat erotyzmu u Fragonarda) – do tego stopnia, że niektórzy z nich odmawiają uznania autorstwa francuskiego malarza. Zbyt często zapomniano o niezaprzeczalnie wysokiej klasie dzieła, wysuwając na pierwszy plan równie niepodlegającą dyskusji kwestię jego nietypowości w *œuvre* artysty, a przy tej okazji przede wszystkim zwracano uwagę na gładką fakturę i drobiazgowo wykonane detale. Obraz „w swej inspiracji, jak i w wykonaniu” na pierwszy rzut oka może wydawać się obcy – jak to napisał Pierre

Rosenberg⁴ – „geniuszowi” Fragonarda, a więc w pewnym sensie „gorszy”, wybrakowany, niedorastający do rangi jego wcześniejszych dzieł. Kryło się za tym przekonanie, że artysta osiąga pełnię wyrazu w swojej „dojrzałej” twórczości i to ona jest probierzem jakości całości jego dorobku. Nakładano na to kategorie moralne – obrazy o gęstej, wyrazistej fakturze miały świadczyć o niezależności malarza, zaś te o gładkiej fakturze – być świadectwem skorumpowania i wyrachowania, podążania za zyskiem materialnym i modnymi tendencjami. Już Goncourtowie pisali o tej późnej grupie obrazów: „maniera zimna, wymuskana, filigranowa, tak sprzeczna z żywiołowością pędzla jego szkicowych obrazów (*tableaux-esquisses*), że z trudem można w niej rozpoznać jego oryginalny pędzel (*faire*), i która przywodzi na myśl kopię”⁵.

W rzeczywistości nie ma podstaw, by twierdzić, że *Skradziony pocałunek* powstał z myślą o znalezieniu kupca i trafieniu w jego gust, a wcześniejsze dzieła, tworzone również na zamówienie – już nie tylko dlatego, że to właśnie one zostały arbitralnie i *ex post* uznane za wyrażające „własną” i „właściwą” inspirację artystyczną Fragonarda. Zapomina się w takim wypadku, że malarstwo Fragonarda było bardzo różnorodne – poczynając od obrazów w duchu jego nauczyciela François Bouchera, a kończąc na późnych dziełach, bliskich w swej mrocznej i wczesnoromantycznej poetyce obrazom Anne-Louisa Girodeta. Jednakże z chęci pogodzenia faktu istnienia tego obrazu, sygnowanego nazwiskiem Fragonarda, z pewną wizją „geniuszu” tego malarza, powstała hipoteza, że autorem *Skradzionego pocałunku* był nie on, lecz Marguerite Gérard, szwagierka Fragonarda, która po śmierci matki w 1775 r. zamieszkała u Fragonardów i została uczennicą malarza. Wychodzono zatem z założenia, że skoro obraz w całości nie przypomina tego, co Fragonard tworzył wcześniej, to wykluczone jest, by wyszedł on spod jego pędzla. Zasłużony monografista malarza Alexandre Ananoff atrybuował wręcz Gérard wszystkie obrazy Fragonarda, które nie wzbudzały jego entuzjazmu, a o *Skradzionym pocałunku* napisał, że nazwisko artysty zostało doń dodane „niewątpliwie bez wiedzy malarza”⁶. Nie dziwi więc, że z dążeniem do „rehabilitacji” obrazu wystąpili historycy zajmujący się Gérard, którzy, posiłkując się kategoriami pomocnymi przy analizie jej twórczości, osadzili *Skradziony pocałunek* w bardziej wyrazistym kontekście artystycznym. Tak więc, o ile początkowo powstały dwa obozy – tych, którzy stali na stanowisku, że obraz wykonała w całości Gérard oraz tych, którzy przypisywali go Fragonardowi – to dziś dominuje opinia, że Fragonard był bez wątpienia autorem samego pomysłu i kompozycji oraz wykonawcą przynajmniej części obrazu (z pewnością twarzy), a Gérard mogła namalować resztę (najczęściej przypisuje się jej suknię). Faktem jest, że w XVIII wieku istniała praktyka sygnowania obrazów nazwiskiem mistrza w wypadkach, gdy zostały one wykonane przez uczniów (istniał więc prymat koncepcji nad wykonaniem). Jednakże aprioryczne atrybuowanie Gérard tego i innych obrazów z tej wyłącznie przyczyny, że nie spełniają kryteriów tego, co zwykło się uznawać za „właściwą” manierę Fragonarda – zwłaszcza w sytuacji, gdy nie przeprowadzono badań technologicznych – obecnie nie wydaje się zasadne. Najbezpieczniej jest więc przyjąć powszechnie uznawaną współcześnie tezę⁷

⁴ P. Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris 1989, s. 121.

⁵ Cyt. za: P. Rosenberg, M.-A. Dupuy, *Fragonard*, katalog wystawy w Grand Palais, Paryż 24.09.1987–04.01.1988, Paris 1987, s. 577. Przekład autorki.

⁶ A. Ananoff, *Propos sur les peintures de Marguerite Gérard*, „Gazette des beaux-arts”, grudzień 1979, t. 94, nr 1331, s. 215.

⁷ Temat współpracy Fragonarda z Gérard podejmują przede wszystkim prace Carole Blumenfeld i Jean-Pierre’a Cuzina, por. C. Blumenfeld, *Marguerite Gérard et ses portraits de société*, w: *Marguerite Gérard. Artiste en 1789, dans l'atelier de Fragonard*, katalog wystawy w Musée Cognacq-Jay, Paryż 10.09–06.12.2009, red. C. Blumenfeld, J. de Los Llanos, Paris 2009, s. 17–40; J.-P. Cuzin, *Marguerite et son maître*, w: *Le cardinal Fesch et l'art de son temps*, katalog wystawy w Musée Fesch, Ajaccio 15.06–30.09.2007, red. Ph. Costamagna, Paris 2007, s. 50–57.

o współpracy malarskiej dwojga artystów: wyróżnia się dziś około 30 obrazów powstałych między rokiem 1784 a 1790, w których można wskazać, w różnych proporcjach, świadectwa wkładu obojga malarzy. Są wśród nich zarówno obrazy tradycyjnie atrybuowane samemu Fragonardowi, takie jak *Skradziony pocałunek*, jak i takie, które wcześniej przypisywano Gérard. To sceny kostiumowe we wnętrzach, mające taki sam format, których tematem jest niemal zawsze wytworna miłość lub macierzyństwo. Wyznaczenie granicy między efektami współpracy dwojga artystów a twórczością własną każdego z nich, podobnie jak określenie, które fragmenty wyszły spod pędzla jednego bądź drugiego, jest w wypadku tej grupy obrazów problematyczne lub wręcz niemożliwe – zwłaszcza że partie wykonane przez Gérard mogą być ściśle wmalowane w te autorstwa Fragonarda. Nazwiska Fragonard i Gérard równie często funkcjonowały razem jako rozpoznawalna „marka”, co zapewne było przemyślaną strategią komercyjną, służącą wywołaniu wrażenia tożsamości i kontynuacji twórczości tych dwojga artystów⁸.

Skradziony pocałunek powstał niewątpliwie w innym momencie dziejowym niż sławne obrazy Fragonarda, takie jak *Postępy miłości* czy *Huśtawka*. W latach 80. wkroczyło na scenę artystyczną nowe pokolenie malarzy scen rodzajowych⁹, odpowiedzialne za triumf tego gatunku malarskiego na przełomie XVIII i XIX wieku. Artyści tacy jak Gérard, Louis-Léopold Boilly, Philibert-Louis Debucourt, Martin Drolling i Louis-Marc Bilcoq, odpowiadając na zapotrzebowanie klienteli, zreformowali pod względem formalnym i tematycznym sposób obrazowania w malarstwie rodzajowym. Większość z nich tworzyła wyłącznie sceny rodzajowe i portrety, nie próbując nawet, jak to wcześniej czynił Jean-Baptiste Greuze, szukać swojej szansy w malarstwie historycznym. Często łączyli te dwa gatunki malarskie, tworząc podgatunek zwany „portretem rodzajowym”. Charakterystyczna dla tych malarzy była inspiracja modnym wówczas malarstwem holenderskim XVII wieku: zwłaszcza Gérard i Boilly celowali w wytwornych bądź rodzinnych scenach we wnętrzach, w fikcyjnych kostiumach łączących elementy współczesne z holenderskimi z ubiegłego wieku, wreszcie w emalierskim wykończeniu faktury. Lejtymotywnym były także błyszczące jedwabie stanowiące malarskie cytaty z Gerarda Ter Borch'a czy Gabriela Metsu. Kostium ten wybierany był ze względu na swe konotacje związane z miłością i uwodzeniem. Nie odwoływano się do rzeczywistości potocznej, ale do świata wyobrażeniowego, a imitowanie tkanin i efektów światłocieniowych nie służyło poszukiwaniu prawdy, lecz tworzeniu nowej utopii. *Skradziony pocałunek* należałoby wpisać w ów kontekst odnowy sceny rodzajowej.

Faktura zastosowana w obrazie nie powinna wzbudzać kontrowersji – Fragonard miał pełną kontrolę nad swoimi środkami malarskimi i technicznie był w stanie używać każdej maniery czy stylizacji, które wybierał w zależności od tematu, znaczenia, celu i odbiorców swych przedstawień¹⁰. Podczas całej swojej kariery sięgał po różne maniery, niekiedy znacznie ograniczając ślady dukt pędzla. W *Skradzionym pocałunku* o jego interwencji malarskiej świadczą chociażby typy fizjonomiczne postaci, głęboki światłocień, ciepłe, żółtozłote światło oraz całokształt gamy kolorystycznej (Gérard malowała mniej tonalnie i używała bardziej zdecydowanych kolorów). Jean-Pierre Cuzin,

⁸ J.-P. Cuzin, op. cit., s. 56–57.

⁹ Kontekst francuskiej sceny rodzajowej lat 80. i 90. XVIII w. ukazuje Carole Blumenfeld w: *Peintre de genre : une carrière politique ?*, w: *Petits théâtres de l'intime. La peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, katalog wystawy w Musée des Augustins, Tuluza 22.10.2011–22.01.2012, red. C. Blumenfeld, M. Daumas, A. Hemery, R. Rand, Toulouse 2011, s. 21–35.

¹⁰ Jak o tym pisze Mary D. Sheriff w uwagach wstępnych do analizy retorycznej funkcji wykonania (*faire*) u Fragonarda, w: *Fragonard: Art and Eroticism*, Chicago 1990, s. 118.

jeden z monografistów Fragonarda, napisał w 2007 r., że w dziełach będących owocem współpracy Fragonarda z Gérard należy dostrzegać „chęć stylistycznego opanowania nowego rodzaju przedstawień, który trafiał w ówczesny gust amatorów”¹¹ – chęć nieobcą malarzowi znanemu z łatwości w pastiszowaniu dawnych mistrzów, takich jak Rembrandt czy Jacob van Ruisdael. Co więcej, obraz pozostaje koncepcyjnie dziełem Fragonarda – wbrew opinii Rosenberga, że w *Skradzionym pocałunku*, inaczej niż miał to w zwyczaju we wcześniejszych pastiszach, artysta „usuwa się przed swoim modelem [malarzskim]” i nie naznacza go swym piętnem¹². Nie zmienia to faktu, że specyfika *Skradzionego pocałunku* i jego zasadnicza odrębność zdają się tkwić przede wszystkim w warstwie przedstawieniowej, a nie formalnej.

Skradziony pocałunek jest jednym z kilku dzieł, które w wersji graficznej lub rysunkowej funkcjonowały jako *pendant* do ryciny powstałej na podstawie *Zasuwki*, obrazu powstałego około 1777 r. na zamówienie markiza de Véri. Była to reakcja na sukces komercyjny, który odniosła owa rycina wykonana przez Maurice’a Blota w 1784 r. Obok *Skradzionego pocałunku* innymi *pendants* były *Szafa* (rysunek lawowany bistroem oraz grafika wykonane przez Fragonarda) oraz *Kontrakt*, którego oryginał, przeniesiony na rycinę w 1792 r. przez Blota, zaginął (istnieją za to dwie inne malarskie wersje tego tematu). Interesujące jest, że wszystkie *pendants* z lat 80., mimo że daleko im w wymowie do dzieł Greuze’a, podejmują do pewnego stopnia próbę umoralnienia jednoznacznie amoralnej sceny, jaką była sławna *Zasuwka*. Pierwsze szkice tego ostatniego obrazu powstały pod koniec lat 60., a w swojej oryginalnej malarskiej wersji został on pomyślany przez zleceniodawcę jako *pendant* do wcześniej zamówionej u Fragonarda sceny religijnej (*Pokłonu pasterzy* namalowanego w 1775 r., obecnie znajdującego się w Luwrze). Zestawienie obrazu o podobnym temacie ze sceną erotyczną miało najprawdopodobniej wydźwięk antyreligijny¹³. W latach 80. nastąpiło więc przejście od pary obrazów o wydźwięku antyreligijnym (zamówionych przez słynnego kolekcjonera malarstwa współczesnego) do trzech dzieł (powstałych z myślą o szerszym obiegu) o intencji mniej lub bardziej umoralniającej.

Jednakże o ile *Kontrakt* można interpretować jako ironiczne pogodzenie – ale mimo wszystko pogodzenie – konwenansów społecznych z impulsem zmysłowym, o tyle treścią *Skradzionego pocałunku* jest spór, „przeciąganie liny” między racjami i wartościami reprezentowanymi przez społeczeństwo i przez zmysły. Chociaż pomysł samej sceny jest niewątpliwie autorstwa Fragonarda, takie ujęcie problematyki moralnej jest u niego rzadko obecne – i w tym, moim zdaniem, można upatrywać zasadniczą odrębność tego obrazu od pozostałej twórczości artysty. Mylnie zakłada się niekiedy, że Fragonard realizował repertuar wspólny dla wszystkich dekoratorów buduarów i że w gruncie rzeczy odróżnia go od nich jedynie pędzel, a nie problematyka. W rzeczywistości bohaterów jego dzieł często charakteryzuje dość niespotykana niewinność, innymi słowy, manifestowana nieświadomość łamania zakazów. Oznacza to, że nie są oni ani naznaczeni chrześcijańskim poczuciem winy, ani kierowani libertyńskim impulsem, by wszystko opowiedzieć i pokazać, zadając kłam owemu poczuciu winy. Ta amoralność, brak dyskursywności w traktowaniu motywów obscenicznych często są specyfiką Fragonarda, cechą wyróżniającą go spośród artystów, u których motywy te bywają raczej intencjonalnymi aktami transgresji,

¹¹ J.-P. Cuzin, op. cit., s. 54.

¹² P. Rosenberg, *Fragonard...*, op. cit., s. 577.

¹³ Zob. analizę dzieła autorstwa Guillaume’a Faroula biorącą pod uwagę najnowsze ustalenia interpretacyjne, w: *Fragonard amoureux. Galant et libertin*, katalog wystawy w Musée du Luxembourg, Paryż 16.09.2015–24.01.2016, red. G. Faroult, Paris 2015, s. 208–210.

ujawniającymi świadomość istniejącej normy moralnej oraz satysfakcję z jej łamania bądź z bycia świadkiem jej przekroczenia. Jego obrazy często nie apelują do domniemanej, uprzedniej znajomości kodów obrazowania treści erotycznych. Dlatego też, o ile zdarza się u Fragonarda, że w scenach uwodzenia wyeksponowany jest moment wahania bohaterki, o tyle nigdzie nie jest on tak jednoznacznie, jak tutaj, konfliktem etycznym.

Ów konflikt, wyreżyserowany za pomocą skomplikowanej kompozycji scenicznej, wysuwa się na plan pierwszy jako właściwy temat przedstawienia, dla którego sam pocałunek stanowi bezpośredni impuls. Konflikt przeżywany przez bohaterkę sceny jest uobecniony w jej ciele¹⁴, m.in. za pomocą ubioru. Dla widza z lat 80. XVIII wieku było oczywiste, że dziewczyna ubrana jest wedle najnowszej mody w bogatą suknię angielską, jednakże z zachowaniem skromności i przyzwoitości: rękawy sukni sięgają nadgarstków, a dekolt, wprawdzie odsłonięty, jest przewiązany tzw. *foulard de modestie*, czyli koronkową, półprzeźroczystą chustką – co stanowiło rodzaj kompromisu między modą a skromnością¹⁵. Znaczenia społecznego strojów nie można oddzielić od funkcji, jaką pełnią tkaniny w morfologii obrazu. Stają się one jednym z bohaterów przedstawienia nie tyle ze względu na nacisk położony na ich malarskie oddanie, ile w związku z ich miejscem w procesie wytwarzania sensu w obrazie. Podobna rola tkanin to oczywiście *locus communis* w obrazach Fragonarda, nawet jeżeli same tkaniny zwykł oddawać w innej malarskiej manierze.

Układ tkanin – zwłaszcza gorset podkreślający talię kobiety i plisy sukni, podkreślające nogi – destabilizuje kompozycję. Ruch bliski utracie równowagi – jedna z Fragonardowskich klisz¹⁶ – jest strukturalną dominantą obrazu wpisaną w całe ciało dziewczyny: w rzeczywistości stoi ona w rozkroku, dość niestosownym dla damy z dobrego towarzystwa¹⁷, a w dodatku niestabilnym, co sprawia, że samo ujęcie staje się „migawkowe”, ponieważ każe nam domyślać się, że bohaterka nie wytrzyma ani sekundy dłużej w takiej pozycji. Miejsce przecięcia przekątnych obrazu znajduje się gdzieś pomiędzy dwoma punktami, w których ogniskuje się napięcie: efektownie wygiętą talią dziewczyny a jej lewą dłońią, czyli między miejscami, w których zadecyduje się kolejne posunięcie bohaterki. Napięcie przechodzi przez całą jej postać – od odmownego gestu prawej dłoni, przeciwważonego przez zagarniające ją dłonie chłopca, do palców lewej dłoni, wahającej się, czy pochwycić, czy puścić szal – przedmiot, który symbolicznie łączy bohaterkę z pomieszczeniem po jej lewej stronie i który sprawia wrażenie, jakby fizycznie ją tam wciągał. Jej spojrzenie nie tylko wyraża niepokój o to, czy nie zostanie zobaczona, ale także konflikt etyczny: podążyć za kochankiem czy też nie – konflikt symbolicznie oddany przez moment wahania, czy wziąć, czy zostawić szal, po który tu przyszła.

Brak równowagi cielesnej jest, rzecz jasna, tłumaczeniem braku równowagi moralnej, która materializuje się nie tylko w kompozycji wpisanej w diagonale, ale również w samej przestrzeni obrazu. Bohaterowie przebywają w pomieszczeniu – w dosłownym i przenośnym sensie – przejściowym, stanowiącym łącznik między przestrzenią prywatną i społeczną, oraz miejsce, gdzie jest się zawieszonym „pomiędzy”, a więc gdzie pocałunki się kradnie, ale nie odwzajemnia. Owa przestrzeń zostaje opisana za pomocą Fragonardowskiego motywu (występuje on chociażby w *Szafie*) gry

¹⁴ Por. w tym temacie analizę Anny Pilch *Zobaczyć opowiadanie obrazu w: Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. A. Pilch, M. Rusek, Kraków 2015, s. 22.

¹⁵ A. Jaubert, *Du tableau au texte: Le Baiser à la dérobée de Jean-Honoré Fragonard*, w: Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris 2003, s. 482.

¹⁶ Zob. É. Jollet, *Figures de la pesanteur: Newton, Fragonard et Les Hasards heureux de l'escarpolette*, Nîmes 1998.

¹⁷ Zauważa to Jaubert, op. cit., s. 486, co pozwala mu na zarysowanie analogii między tym obrazem a dziełami takimi jak *Huśtawka* czy *Debiut modelki*.

uchylanych i zamykanych drzwi i kotar, umożliwiających wyreżyserowaną grę spojrzeń. Oczy bowiem, to obok dłoni i talii trzecie „decyzyjne” miejsce w ciele dziewczyny, w którym unaocznia się wahanie i które oddaje konflikt między – i tu można mnożyć opozycje – cieniem i światłem, ciszą i hałasem, pragnieniem i kontrolą, spojrzeniem erotycznym i społecznym, dotykiem zmysłowym i mechanicznym (jako że towarzystwo w pokoju obok nieprzypadkowo oddaje się grze w karty).

Tę nową problematykę należy widzieć w szerokim kontekście zachodzącej w latach 70. i 80. XVIII wieku redefinicji miłości oraz towarzyszącej jej dewaluacji libertynizmu¹⁸. Powstaje wtedy szereg dzieł literackich, które promują szczerą, namiętą i zmysłową wizję miłości oraz dystansują się od cynizmu wpisanego w pewien model libertynizmu, ukazując niekiedy jego klęskę. Zmiany, jakie zaszły na tym polu może symbolicznie unaocznić zestawienie *Skradzionego pocałunku* z lat 80. z wcześniejszą wersją tego tematu, wykonaną przez Fragonarda pomiędzy 1759 a 1760 r., podczas jego pobytu w Akademii Rzymskiej. Na tym bardzo wczesnym obrazie widzimy podobną scenę: młodzieniec obejmuje i kradnie pocałunek dziewczynie, która z lękiem odchyła głowę. Podobieństw jednak nie można znaleźć wiele więcej. Jako że obraz przedstawia utopię pastoralną, nie ciąży na nim tak silny imperatyw moralny, jak w przypadku dzieła o 20 lat późniejszego, przedstawiającego scenę *a priori* zgodną z regułami prawdopodobieństwa i ukazującą bohaterów należących do tej samej (bądź zbliżonej) grupy społecznej co odbiorcy obrazu. Wymowa moralna (albo w każdym razie – nieamoralna), zrodzona z nowego zapotrzebowania społecznego, jest współtworzona w obrazie za pomocą silnej binarności między „wnętrzem” i „zewnątrzem”, nieobecnej w dziele z początku lat 60.

W obu obrazach kluczową rolę odgrywają spojrzenie i dłonie bohaterki. Dziewczyna na obrazie z Ermitażu wyraźnie kieruje zaniepokojony wzrok na zewnątrz, do sfery społecznej, która jest źródłem jej obaw. Dziewczyna na obrazie z 1760 r. koncentruje swoją uwagę na młodzieńcu – to jego oraz jego zachłanności się boi (zachłanności zaiste większej niż u chłopca z obrazu z lat 80.). Nieobecna jest we wcześniejszym obrazie obawa o krytyczną ocenę ze strony potencjalnych świadków, ponieważ przestrzeń intymna nie sugeruje obecności jakiegось sfery zewnętrznej. Przeżycie bohaterki nie sięga poza jej intymność, nie jest konfliktem wartości ani nie stawia pytań o społeczne funkcjonowanie. Wskazuje na to obecność przyjaciółki, która kieruje swoją uwagę „do wewnątrz” sceny, ściska dłonie bohaterki i patrzy na nią z przejęciem, przez co nie jest intruzem – nie grozi ani nie kontroluje – tylko katalizatorem mogącego narodzić się uczucia. Nie grozi ani nie kontroluje, lecz pełni ambiwalentną rolę – wspiera, ale jednocześnie zmusza. Ważne jest jednak, że jej obecność skutecznie niweluje możliwość wystąpienia binarnej opozycji, która w późniejszym obrazie została rozpięta między dwiema przestrzeniami symbolicznymi. Gra w karty jest tu zabawą towarzyską, w której nagrodą za wygraną jest pocałunek, a nie neutralnym i skonwencjonalizowanym sposobem spędzania czasu w wytwornym towarzystwie. Nie jest to jeszcze ten świat przedstawiony, który znamy z późniejszego *Skradzionego pocałunku* – świat, w którym człowiek nie istnieje poza spojrzeniem bliźniego, wytwarzającym społeczne znaczenie w procesie ciągłej kontroli.

Autorka tekstu jest studentką historii sztuki i romanistyki na Uniwersytecie Warszawskim

¹⁸ Zob. ten wątek w kontekście Fragonarda we wstępie G. Faroula do rozdziału *L'amour moralisé*, w: *Fragonard amoureux...*, s. 206-207.