

Wojciech Bałus

Dziecko-tajemnica : Stanisława Wyspiańskiego "Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami"

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (108), 198-206

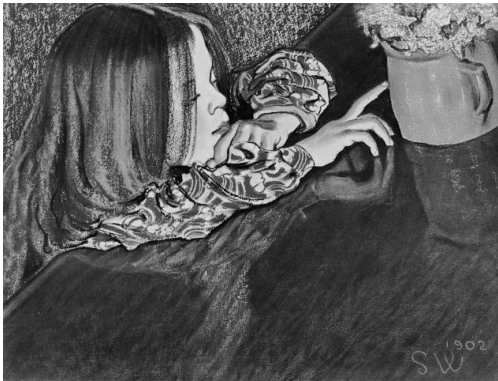
2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wojciech BAŁUS

Dziecko-tajemnica. Stanisława Wyspiańskiego *Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami*



1. Stanisław Wyspiański,
Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami,
1902, pastel, Muzeum Narodowe w Krakowie
(Foto: Muzeum)

W roku 1902 Stanisław Wyspiański narysował pastel przedstawiający dziewczynkę siedzącą przed dzbanuszką z kwiatami. Zdaniem Zdzisława Kępińskiego jest to portret siedmioletniej wówczas córki artysty, Helenki (il. 1)¹. Ciemny blat stołu zajmuje znaczną część powierzchni dzieła. Jego wypolerowana tafla rozciąga się wzdłuż całej dolnej i prawej pionowej krawędzi pastelu, natomiast z lewej wznosi się ostrą diagonalą ku górze. W trójkącie powyżej linii kończącej blat a granicami obrazu widoczna jest okrągła główka dziewczynki, oko-

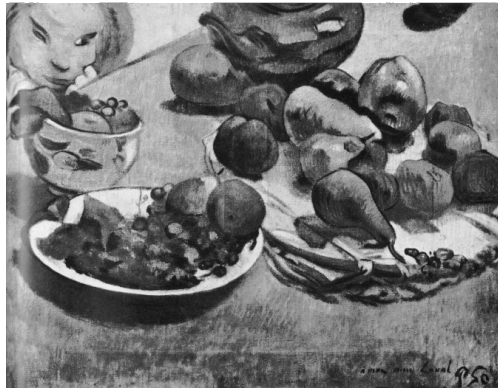
lona bujnymi, długimi, kasztanowymi włosami i jej ramiona w niebieskim ubranku z czerwonym deseniem. Reszta postaci Helenki niknie za blatem i w powodzi włosów. Dziecko wsparło brodę na krawędzi stołu, na kciuku lewej dłoni, zaś rękę prawą wysunęło przed siebie, trzema zewnętrznymi palcami dotykając blatu, pal-

¹ Z. Kępiński *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 152.

cem wskazującym muskając stojący w prawym górnym rogu obrazu dzbanek z drobnymi, niebieskimi kwiatami niezapominajek. Ponieważ na całą scenę patrzymy z pewnej wysokości, dzbanek wydaje się przechylony. Wydaje się, że oczy dziewczynki są zamknięte, choć raczej należy przyjąć, że jedynie zmrużyła ona powieki i przez ich wąskie szparki spogląda na palec wędrujący po powierzchni dzbanka. Koncentracja całej przedstawionej sceny na pierwszym planie powoduje, że przestrzeń za Helenką nie istnieje dla obserwatora, zamieniając się w obrazie w płaskie, jednolite brązowe tło.

Zdzisław Kępiński z typową dla siebie łatwością odnalazł zbliżone kompozycyjnie do pastelu Wyspiańskiego dzieło Paula Gauguina, powstałe w roku 1888 (il. 2)². Warto zestawić oba obrazy. Na płótnie Francuza stół zajmuje więcej miejsca i znajduje się na nim kilka przedmiotów: dwa dzbanki, miska, płaski talerz i patera, wszystkie wypełnione owocami. Małeńka główka dziewczynki zjawia się w niewielkim trójkącie w lewym górnym rogu dzieła. Bogactwo naczyni i płodów natury powoduje, że nie od razu ją dostrzegamy. Wtapia się ona w wielość namalowanych przedmiotów, bo swym kształtem przypomina krągłości dzbanków (zwłaszcza tego stojącego tuż przed nią), jabłek i gruszek. Przebieg krawędzi stołu z lewej strony i symetryczne do niego usytuowanie zewnętrznej linii jabłek i gruszek na paterze z prawej, połączone z wysokim punktem patrzenia, powodują, iż wzrok odbiorcy koncentruje się na stole pomiędzy owymi granicami a wieńczącym je czarnym dzbankiem pośrodku górnej partii obrazu. Główka dziewczynki znajduje się poza owym polem. Także jej wzrok skierowany jest w inną stronę, pomiędzy naczynia z owocami. Dzieło Gauguina prezentuje typowo postimpresjonistyczną relację modelowego widza z dziełem, w której następuje rozpad wewnętrznej jednolitości perspektyw patrzenia, gdzie zatem spojrzenie widza i postaci przedstawionej przestają mieć ze sobą cokolwiek wspólnego³.

Wyspiański pozornie postępuje podobnie. Arbitralnie wykadrowany stół, „przewracający się” dzbanek z częściowo jedynie widocznymi kwiatami, „ucię-

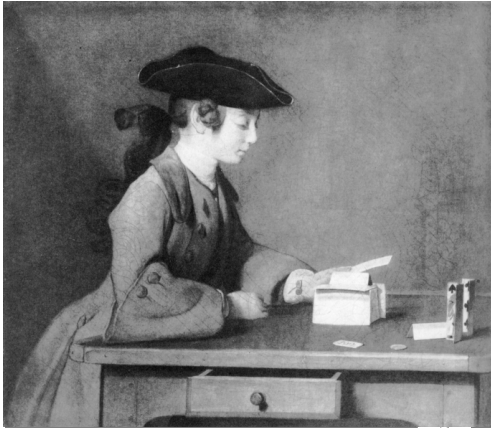


2. Paul Gauguin,
Martwa natura z owocami, dzbanem i podpartą głową,
1888, ol./pl., Moskwa, Muzeum im. Puszkina
(Foto: Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ)

² Tamże, s. 152 i il. 128.

³ W. Kemp *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, s. 86-102.

ta” od góry głowa dziecka z rękami pozbawionymi łączności z tułowiem i płaska plama tła składają się na zespół chwytów niewątpliwie zaczerpniętych z postimpresjonistycznego malarstwa francuskiego. Także modelowy odbiorca posadowiony został ponad dziewczynką, a jego wzrok kieruje się w inną stronę niż jej. Jednakże mniejsza niż u Gauguina powierzchnia stołu oraz zdecydowanie większa postać dziecka budują tradycyjną, tzn. typową jeszcze dla pierwszej połowy XIX wieku, perspektywę patrzenia. Pusty blat nie tyle dzieli, co raczej łączy obserwatora z Helenką. Nasz wzrok bez przeszkód biegnie ku niej po wypolerowanym drewnie. Obcięcie kwiatów, brak tła oraz ukazanie wyłącznie głowy i rąk dziewczynki pozwalają na koncentrację na temacie obrazu, którym jest kontemplacja dzbanka przez dziecko.



3. Jean-Baptiste-Siméon Chardin,
Domek z kart,
ok. 1741, ol./pl., Londyn, National Gallery
(Foto: Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ)

Różnica kierunków patrzenia modelowego widza i Helenki służy uzmysłowieniu naturalności i intymności przedstawionej sceny. Choć jesteśmy od bohaterki na wyciągnięcie ręki, przy końcu tego samego stołu, nie jest ona świadoma naszej obecności. Pewna swej samotności w pomieszczeniu, spokojnie patrzy na dzbanki i dotyka jego powierzchni. Taki sposób komponowania pojawił się na szerszą skalę w pierwszej połowie XVIII wieku. Szczególną uwagę należy zwrócić na obrazy Jean-Baptiste-Siméona Chardina, o których bracia Goncourtowie napisali, że dają nieporównywalne z innymi dziełami

„wrażenie intymnej prawdy”⁴. W *Domku z kart* z około 1741 roku (il. 3) siedzący przy stole bokiem do widza chłopiec całkowicie pochłonięty jest ustawianiem dużej budowli z trzymanej w ręce talii. Odbiorca czuje się jak podglądacz, w nieuprawniony sposób wkraczający w świat dziecka. Teoretyczną podbudowę takiemu ukazywaniu rzeczywistości dał Denis Diderot w *Paradoksie o aktorze*. Postulował tam, aby gra w teatrze toczyła się ze świadomością, jakby scena wyposażona była w czwartą ścianę, odgradzającą widzów. Przedstawienie nie powinno w żaden bezpośredni sposób odwoływać się do odbiorcy⁵.

⁴ E. i J. de Goncourt *Sztuka XVIII wieku*, przeł. i oprac. J. Guze, Warszawa 1981, s. 51.

⁵ M. Fried *Absorption nad Theatricality. Painting nad Beholder in the Age of Diderot*, Chicago–London 1988.

Ukazywanie wewnętrznego, niezakłócanego żadnym zwrotem ku widzowi, skupienia na przedstawianej czynności lub scenie trwało w malarstwie wieku XIX – na przemian z dążeniami do jawnej teatralizacji – aż do wystąpienia Maneta⁶. Młodszy od autora *Baru w Folies Bergères* Wyspiański nie poszedł jednak ani za typową dla impresjonistów wizją człowieka, wyobcowanego przez anonimowość wielkomięjskiej cywilizacji, ani za dostrzeżoną u Gauguina „dystrakcją” postimpresjonistów. Powraca on do klarowności i spokoju obrazów Chardina. Czyni to jednak z pobudek innych niż opisane przez Diderota. Nie dąży bowiem wyłącznie do prawdziwości ukazanej sceny, lecz pyta o naturę dziecka i granice poznania drugiego człowieka.

Rozważając istotę postrzegania, Edward Abramowski pisał:

Oto, kiedy widzę na przykład „jabłko”, sprawa rozwinięcia się tego wrażenia w percepcję każe domyślać się całej serii niedostrzeżanych bezpośrednio zajęć psychicznych. Naprzód – czucie wzrokowe, pochodzące od bodźca zewnętrznego, jako pierwszy warunek postrzeżenia przedmiotu [...]. Ażeby jednak czucie mogło odegrać swą rolę jądra kształtującego całkiem już świadomy i myślowo dający się ujmować fakt postrzeżenia przedmiotu, musi ono podlec wzmacniającemu i wyborczemu działaniu uwagi, które spomiędzy wielu różnych składników zaciemnionego pola odczuwania wydobywa je na jasny punkt świadomości.⁷

Helenka patrzy na dzbanek, ale przede wszystkim go dotyka. Wzrok od starożytności uważany był za najwyższy z wszystkich zmysłów, jak bowiem zauważył Arystoteles w pierwszym zdaniu *Metafizyki* „wszyscy ludzie z natury dążą do poznania, czego dowodem jest ich umiłowanie zmysłów [...], a zwłaszcza ponad wszystkie inne dla wzroku”⁸. Jednakże już Kartezjusz obok wzroku postawił dotyk, traktując ten drugi zmysł jako najmniej zwodniczy ze wszystkich⁹. Wzrok i dotyk, stanowiące bazę dla jakości „optycznych” i „haptycznych” sztuki, stały się też podstawą teorii rozwoju artystycznego, opracowywanej na przełomie XIX i XX wieku przez Aloisa Riegla¹⁰.

Helenka zatem odbiera dzbanek za pomocą dotyku i zapewne wzroku. Czyni to poprzez akt uwagi, zasygnalizowany z jednej strony półprzymkniętymi oczami, skoncentrowanymi wyłącznie na patrzeniu w jeden punkt, z drugiej zaś układem prawej ręki, przypominającym odwrócony gest Boga z malowideł Michała Anioła

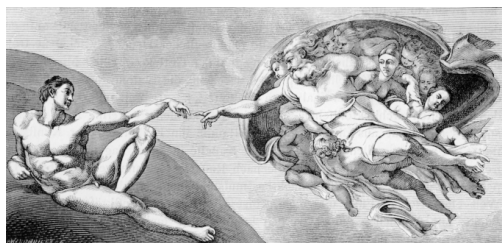
⁶ Tamże, *Courbet's Realism*, Chicago–London 1990, s. 6-46.

⁷ E. Abramowski *Dwulicowy charakter postrzeżeń*, w: tegoż *Metafizyka doświadczalna i inne pisma*, oprac. S. Borzym, Warszawa 1980, s. 258.

⁸ Arystoteles *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, w: tegoż *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990, 980a (s. 615).

⁹ E. Rewers, *Od doświadczania po doświadczenie „niewinny” dotyk nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 50.

¹⁰ M. Olin *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park 1992, s. 132-137.



4. Michał Anioł,
Stworzenie Adama,
fresk ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej,
wg A. Springer *Raffaël und Michelangelo*,
Leipzig 1878

na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie delikatne muśnięcie palca wskazującego Stwórcy budzi Adama do życia (il. 4). Uwaga, to drugi ze wskazanych przez Abramowskiego elementów postrzeżenia. Nie była ona tematem obcym w kulturze przełomu wieków. W teorii sporo pisał o niej wzmiankowany już Riegl, odnosząc ją jednak nie do tyle dzieł mu współczesnych, co do sztuki Europy Północnej, głównie do XVI-

i XVII-wiecznego holenderskiego portretu grupowego¹¹. Natomiast w praktyce malarzkiej *fin-de-siècle*'u skupienie i koncentracja na ściśle określonym czynie lub zjawisku zagościły obok wzmiankowanej powyżej „dystrakcji”¹². Postrzeżenie nie kończy się jednak na uważnym odbiorze bodźców zmysłowych. Można je określić, stwierdzał Abramowski, jako stan „złożony z dwóch pierwiastków: realnego i idealnego. Realnym pierwiastkiem jest wrażenie, pochodzące z podniety zewnętrznej i wzmocnione aktem uwagi, idealnym jest obraz pamięciowy, wywołany siłą poddawczą (sugestywną) wrażenia, [...] rodzaj modelu, poczerpniętego z zasobu doświadczeń minionych”¹³. W obrazie Wyspiańskiego ukazany został jedynie „realny” wymiar postrzeżenia – dotyk, spojrzenie i uwaga. Czy malarstwo w ogóle dysponuje środkami zdolnymi do ukazania pracy wrażenia i pamięci? Prawdopodobnie nie, warto jednak zapytać, co w miejsce „idealnej” części postrzeżenia znalazło się w pastelach krakowskiego artysty.

Pomiędzy dziewczynką a dzbankiem istnieje ścisła relacja. Położenie głowy Helenki i różowego gliniaka niedaleko naprzeciwległych rogów obrazu oraz obcięcie obu tych elementów od góry, sugeruje jakieś pomiędzy nimi podobieństwo. W przetłumaczonej na język polski *Filozofii Schopenhauera* Theodula Ribota znalazł się, w rozdziale dotyczącym teorii poznania, fragment z *Memorabilien, Briefe und Nachlassstücke* niemieckiego myśliciela:

Dwie rzeczy miałem przed sobą, dwa ciała ważkie, kształtów prawidłowych, ładnie wyglądające. Jednym z nich była waza jaspisowa z ozdobami i uchami złotymi; drugim – ciało organiczne, człowiek. Podziwiałem je przez długi czas z zewnątrz, w końcu zaś poprosiłem towarzyszącego mi geniusza, aby pozwolił przeniknąć ich wnętrze. Zezwolił na to i w wazie nie znalazłem nic oprócz ucisku ciężkości i jakiegoś ciemnego, niewyraźne-

¹¹ Tamże, s. 155-169.

¹² W. Kemp *Introduction*, w: A. Riegl *The Group Portraiture of Holland*, przeł. E.M. Kain, D. Britt, Los Angeles 1999, s. 15-24.

¹³ E. Abramowski *Dwulicowy charakter postrzeżeń...*, s. 259.

go dążenia jej części, które w rozumieniu moim, oznaczałem nazwą spoistości i powinowactwa; ale kiedyś przeniknął przedmiot drugi, jakież było zdziwienie moje i jak opowiedzieć, co zobaczyłem. Czarodziejskie baśnie nie miały w sobie nic bardziej niewiarygodnego. Na łonie tego przedmiotu, albo raczej w górnej jego części, zwanej głową, który na zewnątrz wydawał się takim samym przedmiotem jak inne, określonym w przestrzeni, mającym swą wagę itp. znalazłem co, ni mniej ni więcej – świat cały, z jego bezmiarem przestrzeni, w którym zawiera się wszystko, oraz z bezmiarem czasu, w którym wszystko się porusza, z cudowną różnorodnością rzeczy, wypełniających przestrzeń i czas, a nadto, co niedorzecznym się wyda prawie, ujrzałem tam siebie, przechadzającego się tu i ówdzie... Tak jest, oto co odkryłem w tym przedmiocie, wielkości zaledwie sporego owocu, w przedmiocie, który kat może zmieść jednym cięciem, pogrążając w mrokach cały świat, jaki się w nim zawiera.¹⁴

Głowę i dzbanek (*resp.* wazę) można ze sobą porównać. Obie formy są swoistymi naczyniami, przeznaczonymi na pomieszczenie określonej zawartości. Helenka poprzez wsparty uwagę dotyk i ogląd dokonuje aktu poznania dzbanka. Odkrywa jego materialną strukturę: gładkość materii, jej spoistość, barwę i temperaturę. Może zajrzeć do środka, by stwierdzić, jak wlewa się wodę i umieszcza kwiaty. Postrzeżenie dzbanka i jego poznanie są w gruncie rzeczy banalne. Nie tylko Helenka, ale przede wszystkim widz oglądający obraz dowiaduje się o namalowanym naczyniu bardzo dużo, ma bowiem wgląd w jego górną część, z której wystają niezapominajki. Co innego natomiast z głową dziewczynki. Jej zawartość jest dla nas całkowicie niedostępna. Koncentrację dziecka na dzbanku odczytywać musimy jako działanie wewnętrznego świata – świata wrażeń, myśli i doznań, które jednak są całkowicie zamknięte w środku jaźni. Przymknięte powieki jedynie wzmacniają poczucie niedostępności owej „twierdzy”. Bez pomocy schopenhauerowskiego geniusza sforsować się jej nie da, a przecież wiemy, że postać ta stanowi jedynie figurę retoryczną w tekście filozofa. Pastel Wyspiańskiego mówi o niemożności dogłębnego poznania drugiego człowieka.

Dzieci weszły w obszar sztuki europejskiej dopiero w okresie romantyzmu. Straciły wtedy ostatecznie swój społeczny status „małych dorosłych”, jaki znamy np. z portretów hiszpańskich infantek Diego Vélasqueza i stały się interesujące same przez się. Romantyzm uczynił z dziecka symbol niewinności, istnienia bliskiego naturze i rewelatora świata nadzmysłowego. Druga połowa XIX stulecia przyniosła pierwsze badania psychologiczne nad istotą początkowych stadiów życia i pytanie o to, czy dziecko jest już pełnym człowiekiem. Dla okresu pozytywizmu liczyła się przede wszystkim dojrzałość, jej zaprzeczenie było więc co najwyżej etapem dochodzenia do stadium dorosłości. Zresztą teoria ewolucji ofiarowała model ontogenezy jako powtórzenie filogenezy. Stąd w studiach nad dzieciństwem zwracano uwagę na zjawiska, które potwierdzić miały powtarzanie przez dzieci kolejnych stadiów cywilizacyjnego rozwoju ludzkości (np. zabawa łukiem przez

¹⁴ T. Ribot *Filozofia Schopenhauera*, przeł. J.K. Potocki, Warszawa 1892, s. 51. – Na cytata ten zwrócił uwagę Marian Stala w książce *Pejzaż człowieka. Młodość, myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 236.

chłopców jako odpowiednik pierwotnego myśliwego). Na przełomie wieków odkryto ciemne cechy dzieciństwa. Freud i inni badacze wskazywali na seksualizm okresu wczesnej młodości, zaczęto też pisać o okrucieństwie nieletnich. Jednocześnie w sztuce pojawiła się figura dziecka noszącego w sobie brzemień doświadczonej życiem starości, paradoksalna postać istoty przedwcześnie dojrzałej i strapionej¹⁵.

Obraz dziecka, jaki wyłania się z analizowanego portretu Wyspiańskiego, akcentuje inne cechy wczesnej młodości. Przede wszystkim ukazane zostało wielkie zainteresowanie dziewczynki światem, który ją otacza. Już Baudelaire pisał, że:

powrót do zdrowia jest jak gdyby powrotem do dzieciństwa. Rekonwalescent, podobnie jak dziecko, posiada w najwyższym stopniu zdolność interesowania się rzeczami najbardziej pospolitymi z pozoru. Wróćmy na chwilę wyobraźnią do najwcześniejszych wrażeń młodości, a ujrzemy, że mają one szczególny związek z wrażeniami o żywych barwach, których doznaliśmy później wskutek choroby fizycznej, pod warunkiem, że ta choroba nie naruszyła naszych władz duchowych. Dla dziecka wszystko jest nowe i ciekawe; jest ono zawsze piękne.¹⁶

Jednocześnie to zainteresowanie światem nie jest bezrefleksyjne. Akt uwagi i przyłknięte oczy sygnalizują toczące się wewnątrz procesy psychiczne i duchowe. Helenka jest w pełni osobą, ma swój świat, swoje przemyślenia, uczucia oraz przeżycia. Janusz Korczak zauważał: „Prawdziwym» nie jest tylko dziecko skaczące na jednej nodze, ale i roztrzasaające tajemnice przedziwnej bajki życia”¹⁷. Wyspiański traktuje małych ludzi *personalistycznie*. Helenka jest indywiduum. Zawartość jej głowy pozostaje nieprzenikniona, co jednakże tylko potwierdza – wbrew pozytywistom – całkowite człowieczeństwo dziecka. Z jednej strony objawia ono swą witalność, z drugiej natomiast uzewnętrznia fakt posiadania własnych, nigdy w pełni niedocieczonych myśli.

Chęć ukazania pełnego człowieczeństwa dzieci zaprowadziła jednak Wyspiańskiego do posłużenia się chwytami artystycznymi typowymi dla wizerunków dorosłych. Taki charakter ma ręka Helenki w analizowanym obrazie, będąca odwróceniem gestu Boga Stwórcy, melancholijne podparcie brody i policzka dłonią przez małego Józia Feldmana, pełne napięcia zaciśnięcie palców rąk na brodzie i wargach przez chłopca z pistoletami, wzniesione ku górze zamyślane, ale i oczekujące na coś oczy Helenki z portretu z 1900 roku, nawiązujące do ikonografii świętych niewiast, a także częsty motyw wzroku uciekającego od widza gdzieś w bok i jednocześnie w dal, jak w portrecie dziewczynki w niebieskim kapeluszu¹⁸. Uży-

15 Ph. Ariès *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1995; A. Czabanowska-Wróbel *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

16 Ch. Baudelaire *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 315.

17 J. Korczak *Jak kochać dziecko*; cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel *Dziecko...*, s. 55.

18 M. Romanowska *Stanisław Wyspiański*, Kraków [b. s.], il. na s. 133, 89, 84 i 67.

cie owych stereotypowych formuł artystycznych można by nazwać maskami dorosłości. Pojęcie to jednak źle się kojarzy w odniesieniu do Wyspiańskiego. Maski zostały przez artystę wprowadzone do *Wyzwolenia* w jednoznacznie negatywnej funkcji. Wierszowane didaskalia rozpoczynające akt drugi dramatu nie pozostawiają co do tego żadnej wątpliwości:

*W tym akcie maski znaczyć mają
takich, co myśl swą ukrywają
i nigdy jej nie stawia jasno,
cudzą jest, czyli ich jest własną.*¹⁹

W dalszej części didaskaliów Wyspiański precyzuje jednak, że negatywne wartościowanie odnosi się jedynie do masek, które na stałe przywarły do człowieka. Takie zasłony są wyrazem obumarcia życia duchowego, zredukowanego do ciągłej konieczności kłamstwa:

*Lecz nie znać nigdy z takiej twarzy,
co w myślach skrycie człowiek waży.
Zastygłe kłtwą jej oblicze
w zygzaki runów tajemnicze.
Człowiek, z myślenia ciągłą walką,
tragiczną staje się tu lalką,
zamaskowany maską stałą,
jakby bez duszy było ciało.*²⁰

Kultura europejska zna jednak i inne pojęcie maski. Teatralna maska grecka nie ukrywała bohatera, lecz wręcz przeciwnie – wyrażała jego naturę; jak pisał Roland Barthes „maska to sens w stanie absolutnie czystym”²¹. Od greckiego słowa ją określającego, *prosopon* (a może od etruskiego *fersu*, co znaczy to samo), ukute zostało w Rzymie słowo *persona*, określające istotę człowieka, czyli osobę²². Ujmując dzieci w pozach zbliżonych do dorosłych, Wyspiański nie zarzuca im kłamstwa. Owszem, od młodości interesowały go naśladowcze, aktorskie zdolności najmłodszych. W liście z Amiens pisał do Lucjana Rydla: „Na stopniach katedry wysokich i na jej balustradach kamiennych zawsze wiele dzieciaków wyprawiających różne fi-

¹⁹ S. Wyspiański *Wyzwolenie*, Kraków 1959 (S. Wyspiański *Dziela zebrane*, t. 5), akt II, w. 1-4 (s. 59). Zob. też: E. Miodońska-Brookes „Tragedia *Edypa*” i „tragedie *drobnoustrojów*”. *Dzielo sztuki jako miara rzeczywistości. Głosy do „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*, w: tejsze „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 152.

²⁰ S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, w. 17-24 (s. 59-60).

²¹ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 60.

²² M. Mauss *Pojęcie osoby*, w: tegoż *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, Warszawa 2001, s. 361-387, zwł. 377; N. Lobkowicz *O pojęciu osoby*, w: tegoż *Czas kryzysu, czas przelotu*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1996, s. 92.

gle, bawiących się, śmiejących i beczących na przemiany. Znoszą tam swoje lalki, stołki, zabawki i odgrywają najprzeróżniejsze pantomimy, jak wcale dobrzy aktorzy²³. Ale w portretach mniej istotne było dla niego czyste naśladownictwo dorosłych przez dzieci. Melancholia, zamyślenie, tęskne oczekiwanie, delikatny gest ręki uchwycić miały coś z istoty chłopców i dziewczynek, jakiś rys ich wewnętrznej natury. Natura ta pozostawała wprawdzie nie do końca jawna, bo skryta w głębinach jaźni, niemniej jednak objawiała się jakoś na zewnątrz miną lub pozą. Dorosłość owych „masek” wskazywać więc miała naprawdę – prawdę o osobowym, myślącym, czującym i zindywidualizowanym bytowaniu dziecka.

Abstract

Wojciech BAŁUS
Jagiellonian University (Kraków)

Child: a mystery. Stanisław Wyspiański's *A girl in front of a pitcher with flowers*

S. Wyspiański's painting *Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami* [*A girl in front of a pitcher with flowers*] shows a completely concentrated girl observing a jug standing in front of her on the table. Much in the manner Chardin did in 18th century, the Polish artist intended to create an intimate scene of contemplation of an object. Using a psychological term, a condition of this sort should be named an 'act of attention'. Thus, the child so shown becomes a person having an internal life, a phenomenon mostly neglected at the turn of 20th century, as usually, children tended to be perceived as entirely spiritually dependent beings. The visual juxtaposition of the head and the jar is close to Schopenhauer's text from *Memorabilien, Briefe und Nachlassstücke*. The German thinker compared the human head to a vessel whose content was inaccessible to observers. The girl is watching the jug, touches it gently with her hand, but the thinking processes in her mind remain completely unknown. The painting poses a question of the nature of child and the limits of cognising other human beings.

²³ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. Leon Płoszewski, Maria Rydłowa, Kraków 1979, t. 1 (Stanisław Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2), s. 115.