

Artur STRUG

### „EROZJA RAJU”

## Dziecko i lęk w wybranych dziełach polskiego malarstwa drugiej połowy dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku

*Dziecko doświadcza niepokoju nie tylko w konfrontacji z pełną okrucieństwa rzeczywistością, ale czasem również doznaje go jakby z wyprzedzeniem, niejako przewidując utrapienia dalszej egzystencji. To skażenie wizją przyszłych udręk już u początku życia jest w literaturze motywem romantycznym. Dzięki swej szczególnej wrażliwości dziecko zostaje niejako skazane na wcześniejsze przeżycie tego wszystkiego, co należy do istoty ludzkiej kondycji.*

Tradycja przedstawiania lęku w sztuce jest długa, ekspresja tej emocji była utrwalana w dziełach kolejnych epok. Liczne przykłady unaocznionego lęku odnajdziemy na przykład w wyobrażeniach Sądu Ostatecznego, które wypełniają tympanony średniowiecznych katedr. Wśród potępionych, tłumnie zaludniających te sceny, odnaleźć można rozbudowany repertuar gestów i wyrazów mimicznych oddających pełen zakres doświadczenia lęku – od obawy i niepokoju po głębokie przerażenie.

Lęk stanowi przedmiot wielu prac badawczych i teoretycznych. Zakres i intensywność badań nad lękiem świadczą o pewnej fascynacji tym stanem emocjonalnym – fascynacji wyrażanej na różne sposoby, ale zawsze podbudowanej pragnieniem zrozumienia mechanizmów jego powstawania. Zagadnienie to podejmowano z perspektywy filozoficznej i psychologicznej, ale również historycznej oraz literaturoznawczej. Badania z pogranicza historii i socjologii pozwalają zrozumieć, w jaki sposób lęk determinował rozmaite procesy społeczne<sup>1</sup>. Zebrany dotychczas materiał źródłowy umożliwia poznanie niepokojów, jakimi naznaczone było życie Europejczyków w różnych okresach historycznych. Za każdym zbiorowym doświadczeniem lęku – na przykład tym, które towarzyszyło epidemii dżumy w czternastym wieku<sup>2</sup> – kryły się jednak osobiste dramaty, które dzisiaj możemy tylko próbować sobie wyobrazić. Systematyczne badania nad lękiem jako indywidualnym przeżyciem, jego źródłami i konsekwencjami to domena czasów znacznie późniejszych. Wynikiem

<sup>1</sup> Por. Z. M. O s i ń s k i, *Lęk w kulturze społeczeństwa polskiego w XVI-XVII wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 7.

<sup>2</sup> Por. J. D e l u m e a u, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, tłum. A. Szymanowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986, s. 26.

wieloletnich studiów psychologicznych są metody i narzędzia pozwalające zrozumieć najbardziej subtelne przejawy tej emocji, mierzyć jej nasilenie i przedstawiać ją w formie ilościowych wskaźników. Chociaż staramy się lęk okiełznać, poszukując coraz to nowych, empirycznie zweryfikowanych sposobów radzenia sobie z nim, stale uświadamiamy sobie jego nieuchronność. Jak pisał Marcin Czerwiński: „Powszechność i nieodzowność lęku odpowiada tragicznej prawdzie: nasza egzystencja opiera się na ruchomych piaskach, pozostaje zagrożona w sposób zasadniczy [...], na planie społecznym jesteśmy wciąż wystawieni na niepewność. [...] Trwałym stanem człowieka cywilizowanego jest lęk latentny, utajony, który daje o sobie znać niejasnymi przypadłościami, bezsennością, «rozdrażnieniem» i «niepokojem»”<sup>3</sup>. Doświadczany lęk próbujemy uchwycić, ująć w ramy terminów i definicji. Za pomocą słów staramy się oddać różne odcienie i natężenia tej emocji. Wysiłki te podejmują przedstawiciele pozornie oddalonych od siebie światów: nauki i sztuki. Naukowy i artystyczny sposób widzenia świata niekiedy splatają się, tworząc wierne obrazy ludzkiej psychiki.

Lęk dziecięcy, którego odzwierciedleniu w sztuce poświęcony został ten tekst, stanowi zjawisko specyficzne, ponieważ szczególny jest charakter nie-dojrzałej emocjonalności dziecka. „Jego potrzeby emocjonalne są ogromne, bezradność przytłaczająca”<sup>4</sup> – pisała Anna Freud w artykule podsumowującym jej pracę z dziećmi osieroconymi podczas drugiej wojny światowej, w którym wskazywała na konieczność otoczenia troską dzieci skrzywdzonych. Kontynuatorka dzieła swojego ojca – twórcy psychoanalizy – przekonywała również o negatywnym wpływie, jaki wywiera na dziecko lęk przed karą, będący efektem niewłaściwych metod wychowawczych rodziców.

Przyczyny lęku, przejawy i skutki tej emocji zmieniają się w toku rozwoju człowieka. Reakcje emocjonalne dzieci bywają gwałtowne, nieadekwatne do bodźców, które je wywołały, co świadczy o nie w pełni ukształtowanej zdolności kontroli własnych emocji<sup>5</sup>. Lęk dziecka jest na ogół mniej racjonalny niż lęk osób dorosłych, stany lękowe często wywołane są przez wyobrażone niebezpieczeństwa. Wyobrażenia odgrywa ważną rolę w powstawaniu lęków dziecięcych – odzwierciedla, a czasem również potęguje zagrożenia. W pewnym sensie dziecko samo kreuje rzeczywistość pełną niepokojących zjawisk.

<sup>3</sup> M. C z e r w i Ń s k i, *Wstęp*, w: A. Kępiński, *Lęk*, Wydawnictwo Sagittarius, Warszawa 1995, s. 8n.

<sup>4</sup> Cyt. za: M. O j c z y Ń s k a, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne*, PWN, Warszawa 2004, s. 9.

<sup>5</sup> Por. M. P r z e t a c z n i k, *Wiek przedszkolny*, w: *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, red. M. Żebrowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986, s. 490n.; J. R a n s c h b u r g, *Lęk, gniew, agresja*, tłum. M. Schweinitz-Kulisiewicz, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1980, s. 68.

Można powiedzieć, że dziecięca wyobraźnia rozwija się szybciej niż zdolność racjonalnego myślenia. Zanim jeszcze dziecko zdobędzie wiedzę na temat radzenia sobie z zagrożeniem, będzie zdolne do przewidywania jego skutków<sup>6</sup>. Otto Rank, który w wyjaśnieniu dziecięcych lęków odwoływał się do psychoanalizy, twierdził, że każdy z nich (na przykład lęk przed ciemnością czy przed zwierzętami) ma symboliczne odniesienie do życia płodowego i aktu narodzin. Obawy doświadczane przez dzieci służą przezwyciężeniu pierwszej w życiu traumy – traumy narodzin<sup>7</sup>. Prawdę o sposobie przeżywania emocji przez dzieci próbuje uchwycić nie tylko nauka, ale także sztuka. W historii malarstwa, wśród wielu dzieł będących zapisem ludzkich emocji, można odnotować również takie, które ukazują lęk przeżywany przez dziecko. Za wprowadzenie do problemu obecności lęku w malarskich przedstawieniach dzieci w polskiej sztuce przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku niechaj posłuży próba zarysowania tradycji przedstawiania tego tematu.

#### TRADYCJA PRZEDSTAWIANIA DZIECIĘCYCH EMOCJI W MALARSTWIE

Wizualizacje dziecięcego lęku pojawiają się już w sztuce bizantyńskiej i zachodnioeuropejskiej dobie średniowiecza. Wśród wschodnich przedstawień na uwagę zasługują ikony Matki Bożej typu Pelagonitissa (określane jako „igranie” lub „igranie Dzieciątka”), które charakteryzuje nienaturalne ułożenie ciała Jezusa z czułością zbliżającego swoją twarz do oblicza Matki i dotykającego Jej policzka dłonią. Gest ten interpretuje się jako wyraz ludzkiego lęku ujawnianego przez małego Jezusa w obliczu przyszłej męki<sup>8</sup>. Mimiczne wyrazy strachu<sup>9</sup> w wizerunkach dzieci można odnaleźć przede wszystkim w scenach rzezi niewiniątek, na przykład pędzla Fra Angelica (1451-1452, Museo di San Marco, Florencja) czy Guida Reniego (1611, Pinacoteca Nazionale, Bolonia). Dziecięce emocje pojawiają się także w ilustracjach innych scen biblijnych,

<sup>6</sup> Por. M. S u s u ł o w s k a, *Treści lęków w przebiegu życia ludzkiego a lęki patologiczne*, „Przegląd Psychologiczny”, 28(1985), nr 4, s. 1067.

<sup>7</sup> Por. O. R a n k, *Trauma narodzin i jej znaczenie dla psychoanalizy*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 21-26.

<sup>8</sup> Por. np. *Sztuka Ikony. Malarstwo sakralne Macedonii (XI-XIX w.)*, [katalog wystawy], red. S. Skrzyniarz, Muzeum Czartoryskich, Kraków 2000, s. 54, nr kat. 8.

<sup>9</sup> Wydaje się, że większość współczesnych teoretyków i badaczy emocji skłania się ku pogładowi, że słowa „lęk” i „strach” odnoszą się do odmiennych fenomenów. Są jednak i tacy, którzy uważają, że desygnatami tych pojęć są te same zjawiska (por. np. T. W e r k a, J. Z a g r o d z k a, *Strach i lęk w świetle badań neurobiologicznych*, w: *Lęk: geneza, mechanizmy, funkcje*, red. M. Fajkowska, B. Szymura, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, s. 18). W niniejszym szkicu słowo „lęk” i jego synonimy będą używane zamiennie. Rozróżnienia dokonywane w obszarze psychologii raczej nie znalazłyby zastosowania w badaniach nad malarstwem.

czego przykładem mogą być obrazy *Abraham wypędza Hagar i Ismaela* Nicolaesa Maesa (1653, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork), *Ofiarowanie Izaaka* Caravaggia (1601-1602, Galleria degli Uffizi, Florencja) czy *Mojżesz i złoty cielec* Domenica Beccafumiego (1536-1537, katedra w Sienie). Malar- skich ujęć przejawów strachu u dzieci można również doszukiwać się w reali- zacjach tematów mitologicznych, na przykład w *Porwaniu Sabinek* Nicolasa Poussina (1638-1639, Luwr, Paryż) czy w bardzo sugestywnym *Porwaniu Ganimedesa* Rembrandta (1635, Gemäldegalerie, Drezno). Przedstawienia te jednak często nie oddają autentycznych reakcji emocjonalnych, dominuje w nich pewna umowność, teatralizacja póz, gestów i mimiki.

Obecność i charakter wyobrażeń dziecka w sztuce związane były z jego społeczną rolą. Badania nad znaczeniem dziecka w społeczeństwie wieków średnich wskazują, że przez długi czas nie było ono postrzegane jako ważny członek zbiorowości<sup>10</sup>. Sposób ukazywania dziecka i jego emocjonalności w malarstwie ma niewątpliwie związek z przemianami w myśleniu o dziecku i dzieciństwie. Przemiany te mają charakter procesu, który jednak nie jest liniowy. Zdaniem Jacques’a Gélisa w poszczególnych okresach historycz- nych zainteresowanie dzieciństwem i obojętność wobec niego mogły ze sobą współwystępować, przy czym – w zależności od kontekstu społecznego i kul- turowego – jedna z tych postaw stawała się dominująca<sup>11</sup>. Błędem byłoby zatem uogólnianie na całą epokę określonego stosunku do dziecka, można jednak wskazać przeważające w niej tendencje. Również obecnie możemy dostrzec wynikające z uwarunkowań indywidualnych, społecznych czy kultu- rowych różnice w odnoszeniu się dorosłych do dzieci, ogólnie jednak kulturę europejską cechuje wrażliwość wobec dzieci i ich spraw. Obecność dziecka w literaturze i malarstwie oraz sposoby jego przedstawiania w dużej mierze odzwierciedlają stopień społecznego zainteresowania dziećmi, wskazują na to, ile uwagi w danym okresie poświęcano dziecku i na ile wnikliwie starano się zrozumieć świat dziecięcych przeżyć.

Tradycję artystycznych wyobrażeń dziecka i zmieniający się stosunek do jego emocjonalności można prześledzić na przykładzie przedstawień dziecię- cych emocji w polskim malarstwie od szesnastego do osiemnastego wieku. Na wiek piętnasty i szesnasty przypada początek tak zwanej laickiej ikonografii dziecka – jego postać staje się bohaterem scen rodzajowych<sup>12</sup>. Ten przełom

<sup>10</sup> Por. D. Ż o ł ą d ź - S t r z e l c z y k, *Dziecko w dawnej Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 10-12.

<sup>11</sup> Por. J. G é l i s, *Indywidualność dziecka*, w: *Historia życia prywatnego*, t. 3, *Od renesansu do oświecenia*, red. R. Chartier, tłum. M. Zięba, K. Osińska-Boska, M. Cebo-Foniok, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999, s. 336-338.

<sup>12</sup> P. A r i è s, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, tłum. M. Ochab, Marabut, Gdańsk 1995, s. 47.

pokrywa się ze zmianą społecznego statusu dziecka<sup>13</sup>. Próba uchwycenia dziecięcych emocji jest przede wszystkim domeną portretu. W epoce odrodzenia, wraz z rosnącym zainteresowaniem ludzką indywidualnością, następuje rozwój tego gatunku malarstwa. Coraz częściej przed sztalugami portrecistów zasiadają również dzieci. W Polsce do schyłku osiemnastego wieku ich wizerunki malarskie powstawały niemal wyłącznie na potrzeby środowiska dworskiego – uwieczniano potomków możnowładców – i miały zdecydowanie reprezentacyjny i oficjalny charakter<sup>14</sup>. Przedstawione dzieci pod względem ubioru, uczesania oraz powagi oblicza nie ustępują swoim dorosłym krewnym, często wyposażone są w atrybuty osób dorosłych, takie jak szabla czy karabin, bywają też ukazywane w scenach polowania lub w otoczeniu uczonych ksiąg. Można powiedzieć, że nadworni malarze w pewnym sensie odbierają im dzieciństwo wraz z jego prawami. Na dziecięcy wiek „małych dorosłych” mogą wskazywać jedynie sceny zabawy z ulubionym zwierzęciem lub obecność zabawek (na przykład konia na biegunach). Chociaż przedstawienia te noszą pewne znamiona indywidualizacji, to jednak podporządkowane są przede wszystkim określonej konwencji obrazowania. W wiekach szesnastym, siedemnastym i osiemnastym stale powracają przedstawienia alegoryczne, gdzie postać dziecka była symbolem ulotności i łatwowierności, a w scenach zabaw, zwłaszcza puszczenia baniek mydlanych czy budowania domków z kart, miała kojarzyć się z przemijaniem oraz moralnymi wadami ludzi dorosłych<sup>15</sup>. W ówczesnych portretach można również odnaleźć odniesienia do dziecięcej płochliwości, jak chociażby w symbolicznej wymowie towarzyszących im ptaków.

Dalszy rozwój tematu dziecięcego w polskim malarstwie przebiega dwutorowo. W przedstawieniach dziecka powstałych w wiekach osiemnastym i dziewiętnastym dostrzega się dwa zasadnicze nurty. Pierwszy, wywodzący się z malarstwa barokowego, cechowała teatralna aranżacja sceny z frontalnym ustawieniem postaci. Uroczyste gesty i bogate stroje portretowanych dzieci miały świadczyć o prestiżu ich rodu. Splendoru dodawały antyczne stylizacje, a alegoryczne motywy stanowiły wykładnię cnót całej rodziny. Drugi kierunek nawiązywał do malarstwa rokoka. W jego ramach zauważalny jest wyraźny rys sentymentalizmu. Dzieci są zwykle przedstawiane w pełnych niewinności pozach, a w spojrzeniach szeroko otwartych, ufnych oczu odczytać można

<sup>13</sup> Tamże, s. 170.

<sup>14</sup> Por. K. S r o c z y ń s k a, *Dziecko w malarstwie polskim*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 7n.

<sup>15</sup> Por. B. P u r c - S t ę p n i a k, *Aspekty ikonograficzne wyobrażeń dziecka w malarstwie niderlandzkim XVI-XVIII wieku*, w: *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich* [katalog wystawy], red. E. Micke-Broniarek, M. Ochnio, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2004, s. 20; J. P o k o r a, *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012, s. 150-160.

charakterystyczną dla wieku dziecięcego naiwność. W kliwych kompozycjach często bywają obecne małe zwierzęta, które nie tylko przydają im uroku i słodyczy, ale stanowią unaocznienie dziecięcych cech, przede wszystkim niewinności i delikatności. Częstym tłem tych przedstawień są pejzaże o walorach dekoracyjnych, będące wyrazem romantycznej wizji bliskości człowieka i natury<sup>16</sup>. W nowożytnej ikonografii dziecka podejmowano pewne próby oddania cech nieukształtowanej jeszcze osobowości, zwykle jednak ulegały one uproszczeniu i schematyzacji, i albo ginęły pod warstwą reprezentacyjności, albo roztopiały się w pastelowych barwach sentymentalnych scen.

Już ten pobieżny przegląd sposobów przedstawiania dzieci i ich przeżyć w sztuce prowadzi do wniosku, że kompozycyjnej konwencjonalizacji portretowych ujęć towarzyszyła przez długi czas stereotypizacja emocji dziecka. Bez troskie uśmiechy świadczące o zadowoleniu, zdradzające ekscytację rumiane policzki czy podszyta naiwnością strachliwość sugerowana przez szeroko otwarte oczy i towarzyszący dzieciom inwentarz łagodnych z natury stworzeń właściwie stanowią kompletną wykładnię długo utrzymującej się wizji dziecięcej psychiki. Można powiedzieć, że w tym idyllicznym obrazie dzieciństwa z rzadka jedynie wybrzmiewa moralizatorska nuta. Ukazywanie wizji dzieciństwa bez troskiego i niewinnego stanowi tendencję obecną w sztuce aż do końca dziewiętnastego wieku. Takie ujęcie tematu spotykamy jeszcze w dziecięcych portretach malowanych przez Stanisława Wyspiańskiego – takich, jak na przykład *Chłopiec z kwiatem* (1893, Muzeum Narodowe, Warszawa) czy *Główka Helenki* (1900, Muzeum Narodowe, Warszawa).

Pierwsze przejawy nowego spojrzenia na dziecko można jednak zauważyć już wcześniej, na przykład w malarstwie Piotra Michałowskiego, który jako pierwszy przekroczył ramy sentymentalizmu, kreśląc pełne autentyzmu dziecięce sylwetki – na przykład w *Studium chłopca wiejskiego* (ok. 1841, Muzeum Narodowe, Warszawa). Prostymi środkami malarskimi potrafił on przekazać psychologiczną prawdę, daleką od naiwnej czułościowości, jaka dominowała we wcześniejszych, a także współczesnych mu realizacjach tematu<sup>17</sup>. W przywołanym portrecie twarz chłopca sprawia wrażenie naznaczonej troskami, zdradza pewien smutek. Charakterystykę skromnej, zafrasowanej postaci dopełnia prosty i ciężki ubiór. Lekkie przechylenie głowy, spojrzenie ciemnych oczu świadczy o znakomitej zdolności obserwacji gestów i wyrazów twarzy. Właśnie na tym koncentruje się uwaga malarza, który część obrazu pozostawia niedokończoną, w fazie szkicu.

<sup>16</sup> Por. E. Mücke-Broniarek, *Kiedy dziecko stało się człowiekiem... O ikonografii dziecięcej w malarstwie polskim XIX wieku*, w: *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich*, s. 32n.

<sup>17</sup> Por. tamże, s. 35. Por. też: Z. Niesiołowska-Rothertova, *Dziecko w malarstwie polskim*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1956, s. 6; Sroczyńska, dz. cyt., s. 9.

Dziecko i jego emocje staną się przedmiotem zainteresowania malarzy kolejnych epok artystycznych, przedstawicieli różnych nurtów i stylów. Na nowo odkrywane, będzie ono nośnikiem szeregu znaczeń, symbolem, będzie ogniskowało w swojej małej postaci ważne problemy antropologiczne. Tematyka niniejszego tekstu z założenia koncentruje się na przykładach malarskich okresu modernizmu, w których nieustannie powracają jednak echa myśli pozytywistycznej i romantycznej. Trudno zignorować na przykład ślady mitu dziecka romantycznego odbite w wielu dziełach okresu Młodej Polski<sup>18</sup>. Niejednolitość tej epoki w dziejach sztuki i kultury, zróżnicowanie zjawisk wówczas występujących wpłynęły na to, że temat dziecięcego lęku (i motyw dziecka w ogóle) uzyskał zróżnicowany charakter. Jego pojawienie się w utworze, czy to literackim czy plastycznym, może przywoływać rozmaite problemy. W ramach niniejszego tekstu możliwe stało się jedynie zarysowanie pewnych zagadnień. Jednym z nich jest powracające pytanie o niewinność dziecięcej postaci w dziełach modernizmu. Czy rzeczywiście dziecięcy raj ulega wówczas erozji w artystycznej reprezentacji?<sup>19</sup> Czy świat dziecka właśnie na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego przestaje być postrzegany jako „czarodziejskie ogrody, wolne od wszelkich niebezpieczeństw i trwóg”<sup>20?</sup>

#### DZIECKO I LĘK W POLSKIM MALARSTWIE MODERNISTYCZNYM LITERACKIE INSPIRACJE I MALARSKIE TRAWESTACJE

W literaturze i malarstwie modernizmu silnie zaznaczyła się obecność postaci dziecka. Nie przypadkiem Jerzy Sosnowski w tytule jednego ze swoich szkiców określił Młodą Polskę mianem „dzieckiem podszytej”<sup>21</sup>. Motyw dziecka i dzieciństwa pojawia się zarówno w sztuce słowa, jak i obrazu. Przedstawiciele tych „sztuk siostrzanych”<sup>22</sup>, sięgając do tematu dzieciństwa, powołując do życia dziecięcych bohaterów, językiem właściwym swojej dyscyplinie zabierali głos w ważnych sprawach społecznych. Tym samym określali swój stosunek do najsilniej oddziałujących wówczas idei naukowych i filozoficznych, które

<sup>18</sup> Zob. A. K u b a l e, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

<sup>19</sup> Sformułowaniem „erozja raju” posłużył się Jerzy Sosnowski, pisząc w swoim eseju o modernistycznej wizji dziecka i dzieciństwa, w której kumulowały się egzystencjalne niepokoje epoki. Por. J. S o s n o w s k i, *Młoda Polska dzieckiem podszyta*, w: tenże, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu*, Wydawnictwo Semper, Warszawa 1993, s. 74.

<sup>20</sup> S.K. S t o p c z y k, *Dziecko w malarstwie polskim*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 1.

<sup>21</sup> Zob. S o s n o w s k i, dz. cyt.

<sup>22</sup> Zob. W. O k o ń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.

z dziecka czyniły bądź obiekt poznania, bądź metaforę antropologicznych problemów. Pojawiające się w dziełach wielu polskich malarzy dziecięce postaci często są intrygujące: „Uchwycona w nich poza, mimika a zwłaszcza spojrzenie dzieci zmuszają do zastanowienia nad ukrytym znaczeniem”<sup>23</sup> – pisze Anna Czabanowska-Wróbel. Dzieci ukazane w literaturze są natomiast pełne sprzeczności – bywają zarazem „wzniosłe i niedoskonałe, cielesne i uduchowione, słabe i potężne”<sup>24</sup>, co czyni z nich nierzadko postaci groteskowe. W sięganiu do tematu dziecięcego, w próbach uchwycenia pełnych znaczeń dziecięcych spojrzeń, można widzieć przejaw wzajemnego „oświeclania się”<sup>25</sup> sztuk, zjawiska mającego swój początek jeszcze w dobie pozytywizmu, a rozwinętego zwłaszcza w okresie Młodej Polski. Wzajemne odniesienia sztuk są jednak zróżnicowane. Inny jest przecież charakter związku, który występuje między *Krucjatą dziecięcą* Witolda Wojtkiewicza a poematem prozą Marcela Schwoba pod tym samym tytułem<sup>26</sup>, a inny między *Dziewczynką z chryzantemami* Olgi Boznańskiej a utworami Maurice’a Maeterlincka. Im bardziej zawiłe są jednak wzajemne zależności literatury i malarstwa w przedstawieniach dziecięcego lęku, tym ciekawsze jest ich śledzenie w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o znaczenie naznaczonych negatywnymi emocjami dziecięcych postaci przedstawionych na obrazie.

W wizualizacji dziecięcego lęku zarówno w literaturze, jak i malarstwie modernizmu dostrzec można dwie ścierające się tendencje. Z jednej strony młodopolscy twórcy nie pozostają obojętni wobec elementów scjentystycznego światopoglądu charakterystycznego dla pozytywizmu. Element naukowych rozważań na temat funkcjonowania psychiki dziecka pojawia się na przykład w *Pałubie* Karola Irzykowskiego<sup>27</sup>. Naturalizm, który objawia się dążeniem do werystycznego, podbudowanego wiedzą naukową ukazania zachowań i emocji dzieci, znajduje też egzemplifikację na przykład w powieści *Z minionych dni* Gustawa Daniłowskiego. Autor nakreślił w niej sylwetki kilku dziecięcych postaci. W utworze pojawiają się typowe, choć zróżnicowane reakcje dzieci na wstrząsające wydarzenie, jakim jest śmierć matki jednego z nich. Daniłowski

<sup>23</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko – symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Universitas, Kraków 2003, s. 25.

<sup>24</sup> Tamże, s. 61.

<sup>25</sup> W. Olsz, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa: studia i szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1998, s. 8.

<sup>26</sup> Związek ten analizuje Wiesław Juszcak w monografii *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Por. W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Universitas, Kraków 2000, s. 187-189.

<sup>27</sup> Anna Czabanowska-Wróbel dostrzega we fragmencie, w którym narrator wyjaśnia powody stosowania przez Pawełka słowa „pałuba”, odbicie poglądów Hipolita Taine’a na temat mechanizmu powstawania pojęć i znaczenia wyobraźni u dzieci. Por. A. Czabanowska-Wróbel, „...dziecinne i wzniosłe, głupie i rozumne”. *Z przemian tematu dziecka w literaturze Młodej Polski*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4(76), s. 56n.



ukazuje specyfikę dziecięcych reakcji, niekiedy gwałtownych, a czasem zupełnie nieadekwatnych do sytuacji<sup>28</sup>, przedstawia cały repertuar przeżywanych przez dzieci emocji, daje wyraz ich zróżnicowaniu i labilności. Wśród uczuć, jakich doznają mali bohaterowie powieści, obecny jest także lęk.

Jako przykład dzieła malarskiego, w którym ukazaniu dziecięcego lęku towarzyszy dążenie do naturalizmu, może posłużyć *Burza* Józefa Chełmońskiego (1896, Muzeum Narodowe, Kraków). Obraz przedstawia jeden z typowych bodźców wzbudzających lęk u dzieci – gwałtowne zjawisko atmosferyczne. W reakcji na burzę, która rozpoczyna się błyskiem pioruna i podmuchem silnego wiatru, mali pasterze uciekają w pośpiechu, osłaniając rękoma twarze. W kompozycji Chełmońskiego uderzający jest kontrast między potęgą przyrody a kruchością dziecięcych postaci. Artysta ukazał prawdę o tym, jak żywioł determinuje zachowanie człowieka niezdolnego przeciwstawić się siłom natury. Dziecko w tej konfrontacji jest szczególnie bezbronne, wyjątkowo silnie doświadcza potęgi przyrody.

Odrębnym, a zarazem szerszym zjawiskiem, wydaje się obecność mitu dziecka romantycznego w kręgu młodopolskich przedstawień lęku dziecięcego w sztuce<sup>29</sup>. Przykładem uduchowionego dziecięcego bohatera o szczególnej wrażliwości może być Ignasz z przywoływanej już powieści Daniłowskiego. Podczas swojej wyprawy w poszukiwaniu kwiatu paproci doświadcza on szczególnego rodzaju lęku: „Nie był to tchórzliwy lęk niebezpieczeństwa, był to raczej święty przestrach wobec obnażeń tajemnych wzruszeń, które, mocą czarodziejskich odczyniań uroku nocy, wyrwały się z najmisterniejszych osłonek jakiegokolwiek formy pojmowania”<sup>30</sup>. Podobnego uczucia „świętego przestrachu” zdają się doświadczać wiejskie dzieci na obrazie *Boginka w dziewannach* z cyklu *Rusalki* Jacka Malczewskiego (1888, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków), obserwujące dziwną dziewczynę tańczącą wśród kwiatów dziewanny. Dynamiczna poza tytułowej postaci i nagle zatrzymanie dzieci, z szeroko otwartymi ustami wpatrzonych w jej płąsy, podkreślają odrębność dwóch światów: tego, do którego przynależą rusalki, i świata ludzi. Aurę niesamowitości potęguje mgła snująca się w tle, między stogami siana.

Szczególną pozycję wśród malarskich przedstawień lęku dziecięcego zajmują obrazy Witolda Wojtkiewicza. Wiesław Juszcak określa tego twórcę jako „romantyka” – artystę, w którego umyśle rodzi się „napiętnowany ludzkim przeżyciem, pełen sprzeczności i tajemnic obraz świata kreowanego jakby na nowo, [...] według subiektywnej miary, wtórującego wzruszeniem

<sup>28</sup> Zamieszanie, które powstało wskutek odkrycia samobójstwa kobiety, dzieci potraktowały jako okazję do zabawy. Kiedy jednak poznały prawdę, „mimowolnie zbiły się w gromadkę na progu i patrzyły zdumione i wylekłe zarazem”. G. Daniłowski, *Z minionych dni. Fragmenty powieściowe*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1947, s. 194.

<sup>29</sup> Por. Czabanowska-Wróbel, „...dziecinne i wzniosłe, głupie i rozumne”, s. 54.

<sup>30</sup> Daniłowski, dz. cyt., s. 255.

i przez wzruszenia zdeformowanego”<sup>31</sup>. W przypadku wielu obrazów tego malarza mamy do czynienia z ekspresją uczuć – w warstwie zewnętrznej prace te przedstawiają dzieci doświadczające negatywnych emocji, również lęku. Na przykład w twarzy dziewczynki stojącej między dwoma adoratorami na obrazie *Swaty* (1908, Muzeum Górnośląskie, Bytom) dostrzec można obawę podszytą zdziwieniem; wyraźny strach maluje się zaś na obliczu postaci z kompozycji *Podmuchy wiosenne* (1905, Muzeum Narodowe, Warszawa). Niepokój, który emanuje z kompozycji Wojtkiewicza, zwłaszcza powstałych w ostatnich latach jego życia, ma jednak znacznie głębsze źródło. O *Ceremoniach*, z których pochodzą *Swaty*, Juszcak napisał, że cykl ten jest „pełnym niedopowiedzeń spektaklem marionetkowego teatru, [...] niewinną z pozorów opowieścią o perypetiach serca i fantazji, baśnią, w której odwrócona została zasada baśniowych opowieści, w której świat dorosłych nie został przykrojony do miary dziecięcego pojmowania świata, lecz został z całym swym brzemieniem konfliktów wtłoczony w ramy groteskowych, umownych, feerycznych scen”<sup>32</sup>. Dziecięce postaci odgrywające swe role w *Ceremoniach* Wojtkiewicza przyjmują na swoje barki ciężar dramatów, trosk i okrucieństw świata dorosłych. W tym marionetkowym teatrze, na tle baśniowej dekoracji, szczególnie wyeksponowana została nieuchronność dramatu bezwolnych bohaterów.

Również dziecięcy bohaterowie literaccy w sposób bolesny doświadczają konfrontacji ze światem. Jak zauważa Jadwiga Zacharska, bezbronność dziecka, jego podatność na cierpienia, których źródłem jest obłuda, egoizmem i bezprawie otaczającego świata, stanowi częsty temat literatury młodopolskiej<sup>33</sup>. Dziecko doświadcza jednak niepokoju nie tylko w konfrontacji z pełną okrucieństwa rzeczywistością, ale czasem również doznaje go jakby z wyprzedzeniem, niejako przewidując utrapienia dalszej egzystencji. To skażenie wizją przyszłych udręk już u początku życia jest w literaturze motywem romantycznym. Już w *Godzinie myśli* Juliusza Słowackiego dzieci „bladym przerażają czołem od powicia”<sup>34</sup>. Dzięki swej szczególnej wrażliwości dziecko zostaje niejako skazane na wcześniejsze przeżycie tego wszystkiego, co należy do istoty ludzkiej kondycji<sup>35</sup>. Ta romantyczna wizja dziecka, które posiada szczególny dar widzenia – również „widzenia” przyszłości – powraca w okresie Młodej Polski w zainteresowaniu dziecięcym spojrzeniem: niepokojącym,

<sup>31</sup> Juszcak, dz. cyt., s. 146n.

<sup>32</sup> Tamże, s. 193-195.

<sup>33</sup> Por. J. Zacharska, *Świadectwo dziecka w literaturze Młodej Polski*, w: *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, red. J. Papużyńska, G. Leszczyński, Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych Polska Sekcja IBBY, Warszawa 1998, s. 111.

<sup>34</sup> J. Słowacki, *Godzina myśli*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 34.

<sup>35</sup> Por. A. Kubale, *Narodziny nowej postawy wobec dziecka*, w: *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, red. M. Tyszkowa, B. Żurkowski, PWN, Warszawa–Poznań 1989, s. 28-39.

nieodgadnionym, będącym środkiem innego postrzegania świata niż wzrok dorosłego. O tajemniczym dziecięcym spojrzeniu pisała w wierszu *Macierzyństwo* Bronisława Ostrowska: „Patrzę w wielkie, rozwarłe źrenice / Mego dziecka, jak topią się we mnie, / Śniąc, że duszy nić własnej uchwycę... / I lęk nagły pograża mnie w ciemnie: / Bowiem widzę w nich już – tajemnicę, / Którą przejrzyć pożądam daremnie”<sup>36</sup>.

Dziecięce postaci, których spojrzenia zdradzają uczucie lęku, jednocześnie wzbudzając niepokój, pojawiają się także w twórczości młodopolskich malarzy. Wspomnieć tu należy na przykład o *Portrecie dziewczynki w czerwonej sukni* Józefa Pankiewicza (1897, Muzeum Narodowe, Kielce). Jej postać ukazana została w rozproszonym świetle padającym gdzieś spoza obrazu. Zatarcie konturów, miękki modelunek tworzą atmosferę odrealnienia. Wymowa zagadkowego spojrzenia uśmiechającej się nieznacznie złotowłosej dziewczynki zostaje spotęgowana przez czerwień sukienki korespondującą z kolorem ust. Barwa stroju wyraźnie kontrastuje z szarozielonkawą tonacją tła. Oddziaływanie tego obrazu na widza jest niejednoznaczne, niewątpliwie jednak dzieło to wzbudza pewien niepokój. Takie wrażenie wynikać może z kontrastów barwnych wprowadzonych w statyczną w układzie kompozycję oraz z niezwyklego, nad wyraz spokojnego (może naznaczonego pewną dozą wyższości) spojrzenia portretowanej. Joanna Szczepińska, badaczka twórczości Pankiewicza, zwracała uwagę na symboliczny charakter portretu małej Józefy Oderfeldówny, twierdząc, że prawdziwym celem artysty było ukazanie treści znajdujących się poza samym portretem<sup>37</sup>. Sposób, w jaki Pankiewicz sportretował córkę swojego przyjaciela i mecenasa, wskazuje również na inną cechę, która koreluje z wrażeniem niepokoju i jest rozpoznawana w wielu dziełach malarstwa modernizmu – szczególną kruchość dziecięcej postaci<sup>38</sup>. Portret ukazujący dziewczynkę w tak efemerycznej formie może budzić skojarzenia z przemijalnością dzieciństwa, z delikatnością i wrażliwością dziecka.

W dalszej części niniejszego szkicu bardziej szczegółowo omówione zostaną dwa przykłady portretów, w których ogromna siła wyrazu została skumulowana w spojrzeniu i pozornie nic nieznaczących gestach: *Dziewczynka z chryzantemami* Olgi Boznańskiej (1894, Muzeum Narodowe, Kraków) (il. 1) i *Sierota z Poronina* Władysława Ślewińskiego (1906, Muzeum Narodowe, Warszawa) (il. 2). Twórcy tych obrazów – każde na swój sposób – podjęli temat lęku w świecie dziecka; z obu płócien do rzeczywistości widza przesącza

<sup>36</sup> B. Ostrowska, *Macierzyństwo*, w: taż, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 110.

<sup>37</sup> Por. L. Skalska-Mieciak, [Komentarz do obrazu Józefa Pankiewicza *Dziewczynka w czerwonej sukience*], w: *Symbolizm w malarstwie polskim*, red. A. Morawińska, Arkady, Warszawa 1997, s. 94.

<sup>38</sup> Por. Zacharska, dz. cyt., s. 117.

się osobiwy niepokój. Boznańską i Ślewińskiego można uznać za zupełnie odmienne osobowości artystyczne. W okresie, gdy powstały przywołane tu dzieła, łączył ich jednak kontakt z międzynarodowym środowiskiem artystycznym: w przypadku Boznańskiej – monachijskim, a w przypadku Ślewińskiego – paryskim. Styl Boznańskiej wywodzono od amerykańskiego impresjonisty Jamesa Whistlera, na twórczość Ślewińskiego zaś wywarła wpływ szkoła z Pont-Aven Paula Gauguina. Sztuka każdego z tych malarzy wpisywała się w ważny nurt artystyczny przełomu wieków.

### „DZIEWCZYŃKA Z CHRYZANTEMAMI” OLGI BOZNAŃSKIEJ

„O, dziecię! Smutek kryją twoje oczy czarne / I marszczyć się już uczy nad nimi skroń gładka”<sup>39</sup> – ten fragment wiersza Leopolda Staffa może stanowić swoisty komentarz do *Dziewczynki z chryzantemami*, jednego z najbardziej znanych dzieł Boznańskiej. Przedstawia ono młodą, jasnowłosą dziewczynę w szarej sukni, trzymającą w złożonych dłoniach bukiet białych kwiatów. Szczególny wyraz ma niespotykane błądza twarzy postaci; na tle tej „twarzy o bieli opłatka”<sup>40</sup> odznaczają się szeroko otwarte oczy o rozszerzonych źrenicach i czerwone zacisnięte usta. Oczy stanowią mocny akcent kompozycyjny, wyglądają niczym dwa węgielki, ich czerń zdaje się nieprzenikniona. Jedynym detalem, który na chwilę może odwrócić uwagę urzeczonego tym hipnotyzującym spojrzeniem widza, jest bielejący na tle różnych odcieni szarości i ugrów bukiet chryzantem. Kwiaty pojawiają się również w innych ujęciach portretowych, w których – podobnie jak w *Dziewczynce z chryzantemami* – służą dookreśleniu wewnętrznych cech modela, dopełniają charakterystyki jego stanu psychicznego uchwyconego przez malarkę<sup>41</sup>. W tym przypadku znaczący jest nie tyle gatunek roślin, ile sposób trzymania bukietu. Chryzantemy w delikatnych dłoniach dziewczynki sprawiają wrażenie, jakby miały za chwilę upaść. Ten stan zawieszenia, jakby zastygnięcia na chwilę przed katastrofą, wzmacnia wrażenie niepokoju. Siłą wyrazu intrygującej postaci dodatkowo potęguje bogactwo półtonów wibrujących w tle, wprowadzających iście oniryczny nastrój.

Jeden ze znanych krytyków współczesnych artystce, William Ritter, przyrównał oczy sportretowanej do kropli atramentu, błądź jej skóry określił zaś jako chorobliwą. Nazwał przedstawioną postać „dzieckiem enigmatycznym”

<sup>39</sup> L. Staff, *Dziecko o czarnych oczach*, w: *Dziecko w poezji polskiej. Wybór wierszy*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1963, s. 33.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Por. P. Kopszak, *Dzieci-kwiaty Olgi Boznańskiej*, „Więź” 1997, nr 9(467), s. 174.

i „przerażającą dziewczynką”<sup>42</sup>, a jej spojrzenie uznał za zdolne doprowadzić do szaleństwa. Po wystawie w roku 1904 anonimowy autor pisał: „Panna de Boznańska, przekonana, że oczy ludzkie są zwierciadłem całego życia, całej myśli i całej inteligencji, stara się je oddać jak tylko można najprawdziwiej, zogniskować w nich całą siłę obrazu, uczynić z nich główny jego motyw, który najpierw ma przyciągać uwagę widza, później zaś ją zatrzymać”<sup>43</sup>. Wiele przychylnych recenzji zebrała malarka trzy lata później, podczas wystawy Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Autor najobszerniejszej z nich stwierdził: „[Boznańska – A.S.] porywa nas swą sztuką niezwykle wrażliwą, przenikającą do najskrytszych zakamarków ludzkiej duszy. W tych portretach życie duszy czytamy z wyrazu oczu i ust, a z jakąż delikatną subtelnością i prostotą warsztatu nakreślona jest twarz modela”<sup>44</sup>. Uwagę zwraca zgodność, z jaką krytycy chwalili trafne odmalowanie przez Boznańską psychicznych cech portretowanych postaci, świadczące o niezwyklej wrażliwości artystycznej malarki i jej znakomitym warsztacie.

Nie dziwi fakt, że Ritter połączył dziewczynkę z obrazu Boznańskiej z postaciami kreowanymi przez Maurice’a Maeterlincka. Patrząc na to płótno, chciałoby się powtórzyć słowa Królowej z utworu dramatycznego *Siedmiu królewien*, która na widok swych bladych córek woła: „Nie patrzmy już na nie, moglibyśmy się przelać!”<sup>45</sup>. Również Piotr Kopszak pisze, że postaci z portretów Boznańskiej w nieunikniony sposób przywodzą na myśl owe melancholijne księżniczki, „kryjące w sobie tajemnicze, destrukcyjne moce”<sup>46</sup>. Nienaturalna błądź skóry i głęboka czerń oczu dziewczynki z chryzantemami rzeczywiście mogą wzbudzać obawę podobną do tej, która rodzi się w trakcie lektury dramatów Maeterlincka. W spojrzeniu tej postaci uchwycone zostało jakieś dziwne napięcie, trudny do zrozumienia konflikt. Zdzisław Żygulski twierdził, że portret ten należy odczytywać przez pryzmat zainteresowania sferą nieświadomości jako rezerwuaru wszelkich lęków i pragnień. Jego zdaniem dziewczęca postać z obrazu Boznańskiej, jak również inne dzieci wykreowane przez artystów przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, stanowią unaocznienie freudowskiego id, którego energia emanuje ze szczególną mocą w burzliwym okresie pomiędzy dzieciństwem a dorosłością<sup>47</sup>. Możemy więc

<sup>42</sup> Cyt. za: H. B l u m, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 28.

<sup>43</sup> Cyt. za: M. R o s t w o r o w s k a, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Wydawnictwo Lexis, Kraków 2005, s. 122.

<sup>44</sup> Cyt. za: R o s t w o r o w s k a, dz. cyt., s. 157.

<sup>45</sup> M. M a e t e r l i n c k, *Siedem królewien*, w: tenże, *Wybór pism dramatycznych*, tłum. Z. Przesmycki, Wydawnictwo Waśław Bagiński i Synowie, Wrocław 1994, s. 86.

<sup>46</sup> P. K o p s z a k, *Smutne barwy. La vraie vérité obrazów Olgi Boznańskiej*, „Porta Aurea” 4(1995), s. 88n.

<sup>47</sup> Por. Z. Ż y g u l s k i, *Dziecko w malarstwie polskim*, Arkady, Warszawa 1989, s. 4.

w dziewczynce Boznańskiej dopatrzeć się znamion dziecka-medium, pośrednika między tym, co świadome, a treściami zepchniętymi w sferę nieświadomości. Możemy próbować rozpoznać w dorastającej dziewczynie budzące się lęki i niepokoje, których źródłem jest moment przekraczania tajemniczej granicy między światem dziecka a światem dorosłych.

*Dziewczynka z chryzantemami* może również stanowić wyraz innego rodzaju lęku. Obraz ten jest jednym z portretów, w których artystka odbiera swoim modelom cielesność, skupiając się na ich wewnętrznej kondycji. Analiza twórczości Boznańskiej w kontekście jej biografii pokazuje, że ta koncentracja na wewnętrznych przeżyciach mogła mieć swoje źródło w obawach, jakie skrywała sama artystka. W odróżnieniu od wczesnych prac malarki, gdzie pojawiają się fragmenty odsłoniętego ciała, jak na przykład w *Cyganice* (1888, Muzeum Narodowe, Kraków), w późniejszych portretach, zarówno męskich, jak i kobiecych, nawet zarys ciała ukryty zostaje pod ubiorem. Joanna Sosnowska przypuszcza, że Boznańska w swoim malarstwie symbolicznie odrzuciła cielesność rozumianą jako konstrukt zdeterminowany męskimi oczekiwaniami względem kobiecego wyglądu i ról społecznych. Jej rezygnacja z tego, co cielesne, na rzecz wizualizacji niewidocznego podyktowana była „chęcią ocalenia porządku macierzystego przed wchłonięciem go przez porządek męski, odcięciem się od męskiej tradycji sztuki”<sup>48</sup>. Feministyczna interpretacja dzieł Boznańskiej sięga do freudowskiej idei lęku zepchniętego do sfery nieświadomości. W przypadku jednej z najsłynniejszych polskich malarek byłby to – znajdujący ujście w wybitnych dziełach – lęk przed światem ułożonym według męskich reguł.

Niepokój emanujący z postaci dziewczynki z bukietem chryzantem ujawnia się na różnych płaszczyznach rozumienia dzieła. Widz – niezależnie od tego, jaką głębię odbioru osiągnie – zostaje wciągnięty w rzeczywistość obrazu w taki sposób, że lęk staje się także jego udziałem. Praca Boznańskiej budzi zatem podobne odczucia jak *Ulica Åsgårdstrand* Edvarda Muncha (1902, kolekcja Rasmusa Meyera, Bergen). Dziewczynka z dzieła Muncha przeszywa widza świdrującym spojrzeniem, w jakiś dziwny sposób zainteresowana tym, co dzieje się poza płaszczyzną obrazu, poza duszną atmosferą ulicy. Dziewczynka z płótna Boznańskiej, „osaczona przez swą rolę, przez swoje miejsce, przez sytuację, zagrożona nią i bezradna”<sup>49</sup>, niejako zaraża widza owym poczuciem zagrożenia i bezradnością. Kiedy spojrzenie dziecka natrafia na odbiorcę,

<sup>48</sup> J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2003, s. 151. Sosnowska zauważa, że przemiana w malarstwie Boznańskiej miała związek ze śmiercią matki, z którą łączyły ją znacznie cieplejsze relacje niż z wymagającym i surowym ojcem.

<sup>49</sup> A. Skalska, „Dziewczynka z chryzantemami” *Olgi Boznańskiej – osaczona. Uwagi o spojrzeniu*, „Artium Quaestiones” 7(1995), s. 149.

uczucia te przestają być jedynie częścią rzeczywistości obrazu. W ten sposób obraz w pewnym sensie projektuje doświadczenie lęku i bezsilności na tego, kto wchodzi z nim w relację.

### „SIEROTA Z PORONINA” WŁADYSŁAWA ŚLEWIŃSKIEGO

Obraz zatytułowany *Sierota z Poronina* przedstawia małego chłopca ubranego w szare spodnie, białą koszulę, ciemną – niemal czarną – marynarkę i kapelusz tej samej barwy. Jego strój wydaje się całkiem schludny, chociaż widoczne jest rozdarcie spodni na kolanie, nieodłączny atrybut małych łobuziaków. Dziecko siedzi na krześle w dość sztywnej pozycji i kieruje spojrzenie błękitnych oczu przed siebie, w stronę widza. Jego postać wypełnia niemal całą kompozycję, która utrzymana jest w tonacji szarości i brązów.

Portret namalowany został po siedemnastoletniej nieobecności Ślewińskiego w ojczyźnie. Prace artysty powstające po jego powrocie z Francji sukcesywnie traciły bogactwo kolorystyczne, które do tej pory stanowiło cechę programową jego twórczości – był on wszak silnie związany z grupą malarzy skupioną wokół Paula Gauguina. Jak trafnie ujmuje to Zdzisław Kępiński, w tym okresie artysta „stopniowo coraz wyraźniej zarzucać będzie barwność nabytą w Pont-Aven i zacznie się wtapiać w ową tradycyjną mglistą szarość polskiego malarstwa”<sup>50</sup>. Omawiany tu obraz uznawany jest jednak za jedno z najlepszych płócien, jakie wyszły spod pędzla tego artysty<sup>51</sup>. Zdaniem Władysławy Jaworskiej Ślewińskiemu udało się uzyskać w tej kompozycji ogromną koncentrację wyrazu przy uproszczonej formie, w czym badaczka dostrzega efekt oddziaływań twórczości Gauguina. Sieroca doła sportretowanego chłopca nie została ukazana w sposób dosłowny i oczywisty. Artysta unika prostych aluzji – dziecko pozbawione rodziców przedstawione jest tutaj bez typowych atrybutów sieroty. Na jego sytuację życiową wskazuje oddane w sposób przekonujący spojrzenie: wyrażające obawę i niepewność, a zarazem ufne i szczere. Artyście udało się w ten sposób pokazać całą złożoną prawdę o emocjach, jakie przeżywa mały chłopiec. W jego szeroko otwartych, lekko szklących się oczach Jaworska dostrzega „ledwie uchwytną skazę”<sup>52</sup>, jakby odbicie dotychczasowych przykrych doświadczeń. Spojrzenie sieroty jest przejmujące – smutne a zarazem pełne lęku. Barwa oczu odznacza się na tle szarości i brązów, przyciąga wzrok odbiorcy i zmusza do refleksji. W pozycji,

<sup>50</sup> Z. Kępiński, *Impresjonizm polski*, Arkady, Warszawa 1961, s. 21.

<sup>51</sup> Por. W. Jaworska, *W kręgu Gauguina. Malarze szkoły Pont-Aven*, PIW, Warszawa 1969, s. 142.

<sup>52</sup> T a ż, *Władysław Ślewiński*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 29.

jaką chłopiec zajmuje na krześle, wyczuwa się ledwie uchwytnie napięcie towarzyszące obawie i onieśmieniu. Wyraża się ono w geście ukrycia dłoni pod udami. Chłopiec stara się zniwelować niepokój stereotypowym gestem rąk, próbując tym samym odzyskać utracone poczucie bezpieczeństwa. Uproszczona forma przedstawienia nadaje wizerunkowi dziecka cechy monumentalności, jakby malarz chciał podkreślić znaczenie tej postaci i jeszcze silniej zaznaczyć jej obecność. Artysta osiąga to również poprzez inny zabieg kompozycyjny: sylwetka chłopca zajmuje niemal całe płótno, co sprawia, że konfrontacja z jego przedstawieniem staje się dla widza nieunikniona. Podobnie jak tytułowa gęsiarka z obrazu Antoniego Gramatyki (1881, Muzeum Narodowe, Warszawa)<sup>53</sup>, sierota z Poronina zdaje się wycofywać, jak gdyby speszony obecnością obcej osoby, a mimo to trudno się oprzeć wrażeniu, że jego przeżycia i emocje uobecniają się z całą mocą. Droga do tego świata wewnętrznych przeżyć bierze swój początek w uprzedmiotowieniu modelu, który następnie podlega interpretacji symbolicznej. Zdaniem Juszcza obraz Ślewińskiego stanowi rzadki przykład symbolizmu, którego celem jest dowiedzenie pozorności przeciwstawienia człowieka i przyrody, a w szczególności malującego i malowanego. „Cała tajemnica wyrazu, jaki z tego płótna emanuje, opiera się na tym, iż model jest tu traktowany jako rzecz, i zarazem – jako rzecz, jako przedmiot – demonstruje swe utajone życie psychiczne, wyzierające spod czysto przedmiotowej jakby zewnętrżności”<sup>54</sup>. Klucz do zrozumienia tak pojmowanego symbolizmu tkwi zatem w tym, że odniesienie do głębszych treści dokonuje się poprzez zaakcentowanie materialnego, cielesnego charakteru tego, co stanowi tych treści symbol.

Wyrażona w portrecie Ślewińskiego prostota, „napięta sztywność statycznej, jakby zrośniętej z krzesłem figurki”, prowadzi do odczytania wizerunku góralskiego chłopca jako „ponadczasowego i uniwersalnego symbolu samotności i sieroctwa”<sup>55</sup>. Dokonując tak subtelnej, a zarazem precyzyjnej charakterystyki psychologicznej osieroconego dziecka, Ślewiński w pełni realizuje

---

<sup>53</sup> Dziewczynka z obrazu Gramatyki uchwycona została podczas wykonywania jednej z codziennych prac. Scena może wydawać się banalna, a jednak artysta, poprzez uchwycenie drobnych gestów i poruszeń, wydobyl z niej bogactwo emocji. Wrażliwość dziecka, jego psychiczna i fizyczna kruchość zostały podkreślone przez gest małych dłoni trzymających cienką gałązkę i skonstrastowane ze skałą piętrzącą się za plecami dziewczynki. Delikatność gestu uniesionych rąk potęguje odmalowującą się na twarzy dziewczynki obawę i niepewność. Można odnieść wrażenie, że to w stronę widza kieruje ona swoje zalęknione oblicze, jakby widok obcej osoby wzbudził w niej zarazem obawę, niepewność, onieśmienie i zaciekawienie. Lęk widoczny w spojrzeniu dziecka ma ogromną siłę wyrazu.

<sup>54</sup> W. J u s z c z a k, *O symbolizmie w twórczości Jana Stanisławskiego*, w: tenże, *Fakty i wyobrażenia*, PIW, Warszawa 1979, s. 122.

<sup>55</sup> L. S k a l s k a - M i e c i k, [Komentarz do obrazu Władysława Ślewińskiego *Sierota z Poronina*], w: *Symbolizm w malarstwie polskim*, s. 140.



postulat Przesmyckiego, który pisał, że „należy wyrażać tylko rzeczy główne, a resztę pozostawiać w domyśle”<sup>56</sup>. Tym, co pozostawia malarz w domyśle, jest gama emocji doświadczanych przez nieszczęsne dziecko, w której niepokój towarzyszy ufnemu podekscytowaniu. Te nieoczywiste, niemal ukryte uczucia znajdują swój pełny wyraz w spojrzeniu chłopca. Wymowa oczu, w których dostrzeżliśmy oznaki lęku, została podkreślona przez surowość, z jaką malarz oddał sylwetkę chłopca. Cała postać sprawia wrażenie zastygłej w pełnym napięciu bezruchu. Powodem tego napięcia mogą być z trudem kontrolowane zachowania i skrywane emocje, wśród których lęk i niepewność mieszają się z ekscytacją i ciekawością. Uczucie lęku w sposób wyraźny maluje się na twarzy chłopca, nie jest ono jednak jedyną emocją, którą można odczytać w jego jakże trudnym do rozszyfrowania spojrzeniu. Współgrające z niepokojem odczucia, a także odczucia z nim sprzeczne, kładą się cieniem na twarzy sieroty, skłaniając odbiorcę do refleksji nad światem dziecięcych przeżyć.

\*

Niniejszy szkic z pewnością nie wyczerpuje obszernego tematu, jakim jest obecność dziecięcego lęku w polskim malarstwie drugiej połowy dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku, stanowi jedynie próbę zarysowania pewnego kontekstu tego zagadnienia oraz odczytania treści, jakie kryją się za wybranymi przedstawieniami.

Analizowane tu obrazy, pod wieloma względami odmienne, łączy dążenie do ukazania psychologicznej prawdy o świecie dziecięcych przeżyć, niczym w zwierciadle odbijających się w twarzach i gestach portretowanych modeli. W kompozycjach tych lęk nie został przedstawiony jako emocja wyizolowana. Stanowi on jeden z odcieni całej gamy uczuć w sposób specyficzny doświadczanych przez dziecko. Lęk rozpoznawany na drobnych twarzach odmalowywanych przez polskich artystów jest świadectwem afirmacji dziecka i zainteresowania światem jego wewnętrznych przeżyć. Motyw poznawczy – pragnienie zrozumienia psychiki dziecka, nie jest jednak jedynym powodem podejmowania tego tematu w sztuce.

Zróznicowany, nacechowany niuansami charakter artystycznych wizji dziecięcego lęku został wytyczony przez różne tradycje filozoficzne i literackie. Jak staraliśmy się tu pokazać, przedstawione w dziele malarskim dziecko doświadczające lęku komunikuje treści wykraczające poza płaszczyznę tego, co zostało wyobrażone za pomocą pędzla i farb. Uobecnia ono trudno uchwytnie, często

---

<sup>56</sup> Cyt. za: J. M a l i n o w s k i, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003, s. 328.

nieuświadomione stany emocjonalne, staje się nośnikiem innych, doniosłych treści lub stanowi rodzaj komentarza do aktualnych problemów. Przede wszystkim jednak burzy porządek oparty na logicznym rozumowaniu – dzięki swej wrażliwości dziecko dostrzega w otaczającym świecie to, czego nie dostrzegają dorośli. Dramaty ukazane przez Wojtkiewicza prawdopodobnie nie byłyby tak poruszające, gdyby w aktorami *Ceremonii* uczynił on ludzi dojrzałych.

Podobnie jak Wojtkiewicz, także inni twórcy tego okresu poszukiwali w dziecięcej wrażliwości alternatywnego sposobu widzenia świata, dążąc zarazem do odnalezienia w postaci dziecka wyraziciela ogólnoludzkich dramatów. Nie uosabiało już ono typowo dziecięcych niepokojów, lecz obrazowało metafizyczne lęki dojrzałego człowieka. Czy można zatem powiedzieć, że artyści modernizmu, tak mocno zbliżając dziecko do świata dorosłych, odebrali mu jego niewinność? Czy zostało ono skażone przez zło otaczającego je świata? Czy dzieci przedstawiane w obrazach „w stanie wyczekiwania, zasłuchania, zapatrzenia, w bezruchu, we śnie lub zatrzymanym, powolnym geście”<sup>57</sup> znamionuje jeszcze błogi spokój, czy już tylko oczekiwanie w pełnym obawy napięciu na przyszłe udręki? Wydaje się, że chociaż wymowa modernistycznych dzieł przedstawiających dziecięce postaci jest dość pesymistyczna, to sami ich bohaterowie na ogół zachowują swój niewinny charakter. Jeśli ukazywane są ich wewnętrzne napięcia czy destrukcyjne siły w ich psychice, to zwykle służą to skonstrastowaniu tego, co złe, z tym, co bezgrzeszne.

Dziecko w modernistycznym dziele malarskim często nie tylko ujawnia niepokój, ale także go ewokuje. Lęk przestaje być jedynie wyobrażeniem – doświadczany przez stojącego przed obrazem odbiorcę staje się rzeczywisty. Postać dziecka pełni w ten sposób funkcję pośrednika między światem wyobrażonym na płótnie a rzeczywistością nieuświadomionych lęków.

---

<sup>57</sup> U. M a k o w s k a, *Dziecko w malarstwie polskiego modernizmu*, w: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1992, s. 33.