Oliwia Dryło

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki UMCS
ORCID: 0009-0000-2033-1913

Dwie wyjątkowe dziewczynki. Portrety autorstwa Stanisława Wyspiańskiego i Henryka Siemiradzkiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Lublinie jako przykłady dzieł unikatowych w kontekście twórczości artystów

Two Exceptional Girls. Portraits by Stanisław Wyspiański and Henryk Siemiradzki from the Collection of the National Museum in Lublin as Examples of Unique Works in the Context of the Artists' Output

Wprowadzenie

Galeria Malarstwa Polskiego XIX i XX Wieku w Muzeum Narodowym w Lublinie kryje w sobie wiele cennych dzieł ze wskazanego okresu. Ekspozycja została podzielona według tematów przewodnich, a w pierwszej części, zatytułowanej „Wizerunki świata i człowieka"[1], można odnaleźć dwa niewielkie płótna z wizerunkami kilkuletnich dziewczynek. Mowa tu o obrazach *Dziewczynka w czerwonej sukience* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Portret Wandzi Siemiradzkiej* Henryka Siemiradzkiego, będących darem dla Muzeum prywatnych kolekcjonerów Iwony i Ireneusza Hofmanów. Dzieła namalowane przez czołowych przedstawicieli malarstwa polskiego przełomu wieków kryją w sobie wartość dużo większą, niż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. Analiza formy, techniki, tematyki i stylu, posadowienie obu tych obrazów w przekrojowym ujęciu dorobku artystycznego ich autorów, a także interpretacja dzieł w takich kontekstach jak rozwój badań nad psychologią dziecięcą czy portretowanie dzieci w malarstwie polskim ujawniły ich niezwykłość, która pozwala nawet postawić tezę, że – pomimo niewielkich rozmiarów i nieskomplikowanego tematu – są one szczególnymi przykładami w twórczości Wyspiańskiego i Siemiradzkiego, co zostanie uzasadnione w niniejszym artykule[2].

Stanisław Wyspiański, *Dziewczynka w czerwonej sukience* – analiza obrazu

Dziewczynka w czerwonej sukience Wyspiańskiego to praca, która w wykazie obiektów Muzeum Narodowego w Lublinie otrzymała numer inwentarzowy S/Mal/1767/ML. Została namalowana w technice olejnej na płótnie. Wymiary dzieła wynoszą 55,5 cm x 41,5 cm x 2,1 cm. Datowane jest na 1893 rok, a miejsce jego powstania to Francja[3]. Sygnatura artysty, zapisana jako „Stanislas Paris 1893", znajduje się w lewej górnej części obrazu.

Na obrazie, na ujednoliconym tle, w ujęciu półpostaci została przedstawiona kilkuletnia dziewczynka. Modelkę ukazano z półprofilu, postać jest mocno zwrócona w jej lewą stronę. Zapatrzony w dal wzrok dziewczynki podąża w tym samym kierunku. Ma okrągłą twarz, delikatne rysy i długie włosy spięte w warkocz. Jest ubrana w elegancką czerwoną sukienkę z bufiastymi, ozdobnymi rękawami i kołnierzykiem wokół szyi, a jej włosy są przystrojone czerwoną kokardą. Została namalowana w sposób realistyczny, bez wyraźnej idealizacji. Dziewczynka jest lekko uśmiechnięta i ma żywy, zaciekawiony wyraz twarzy, stąd zauważalne pozostają w obrazie cechy portretu psychologicznego. Jeśli jednak wziąć pod uwagę dostojny strój i pozę, można mówić również o oficjalnym charakterze przedstawienia.

Mała modelka została umieszczona centralnie na pionowej osi obrazu. Kompozycja dzieła malarskiego jest otwarta, wertykalna, zwarta i statyczna. Można zauważyć lekko zaznaczoną przez artystę perspektywę.

[1] *Galeria Malarstwa Polskiego XIX i XX Wieku*, https://zamek-lublin.pl/wystawy-stale/galeria-malarstwa-polskiego-xix-xx-w/ [dostęp: 6.04.2024].

[2] Niniejsze rozważania bazują częściowo na fragmentach pracy licencjackiej autorki, które zostały rozwinięte o nowe konteksty na potrzeby tego artykułu. Zob. O. Dryło, „Malarstwo z kolekcji Iwony i Ireneusza Hofmanów w Muzeum Narodowym w Lublinie", praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Piotra Majewskiego, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2022.

[3] Muzeum Narodowe w Lublinie, sygn. Załącznik nr 1 do rejestru nr DII-SID.133, Wykaz dla p. Oliwii Dryło (malarstwo z kolekcji Hofmanów). Wykaz obiektów przekazany autorce 3 stycznia 2022 roku na potrzeby pracy, zob. O. Dryło, dz. cyt.

Światłocień zastosowany na obrazie jest widoczny, lecz nie bardzo ostry. Światło pada z prawego górnego rogu obrazu, choć w ogólnym ujęciu jest rozproszone. W dziele malarskim zastosowano dość szeroką kolorystykę, przeważająco ciepłą. Barwy w obrębie sukienki są intensywne, nasycone i w wielu miejscach czyste, podczas gdy w partii głowy modelki czy też tła dominują barwy stonowane i złamane. Z pewnością czerwień sukienki jest na opisywanym obrazie kolorem dominującym i przyciąga uwagę, szczególnie w części prawego, oświetlonego rękawa. Na przedstawieniu występują duże kontrasty walorowe, natomiast kontrasty temperaturowe są niewielkie i dotyczą przede wszystkim różnicy między barwami ciepłymi wykorzystanymi w przedstawieniu modelki a chłodniejszymi w przypadku tła.

Przedstawienie jest bardzo malarskie; choć można mówić o realistycznym sportretowaniu dziewczynki, opisywany obraz ma generalnie charakter wrażeniowy, gdyż plamy barwne i kontury są rozmyte. Faktura jest wygładzona, szczególnie w partii twarzy i włosów, natomiast w części sukienki tylko miejscami widać wyraźniejsze, bardziej ekspresyjne ślady pędzla czy też zaznaczony kilkoma kreskami rysunek.

O wszechstronnym charakterze działalności Wyspiańskiego świadczy to, że był nie tylko malarzem, lecz także dramaturgiem, poetą, scenografem i projektantem. W swoim malarstwie podejmował różnorodne tematy, tworzył portrety wybitnych osobistości polskiej inteligencji, wizerunki dzieci i przedstawienia związane z macierzyństwem, jak również pejzaże czy kompozycje symboliczne. Tworzył liczne malarskie oraz rysunkowe projekty witraży i polichromii, z których zrealizował polichromię w krakowskim kościele Franciszkanów, a ponadto projekty układów graficznych i ilustracji do książek, mebli i elementów wyposażenia wnętrz, scenografii oraz kostiumów do swoich dramatów[4].

Z pewnością jednak można powiedzieć, że wśród licznych i odmiennych przykładów dzieł sztuki autorstwa Wyspiańskiego najbardziej wyróżniają się portrety, które jako pierwsze przychodzą na myśl w przypadku omawiania dokonań artysty, w szczególności zaś wizerunki dzieci. Chociaż twórca nie uważał ich za swoje największe osiągnięcie artystyczne, to właśnie przedstawienia małych modeli unieśmiertelniły nazwisko Wyspiańskiego[5]. Marta Romanowska określa je jako „najpiękniejsze w polskim malarstwie wizerunki dzieci"[6], a Zdzisław Kępiński nazywa je nawet „jedną z najbardziej autentycznych i oryginalnych projekcji odruchu dziecięcego w całych dziejach plastyki światowej"[7]. Wyspiański uwieczniał małych modeli w codziennych sytuacjach, naturalnych, swobodnych pozach, na przykład jako oparte o blat stołu czy poręcz krzesła, śpiące lub dopiero co obudzone, ziewające czy też zamyślone i patrzące w dal. Dzieci przedstawiane na obrazach malarza są pełne uroku, niewinności i szczerości[8]. Można więc stwierdzić, że *Dziewczynka w czerwonej sukience* jest realizacją jednego z najpopularniejszych tematów artysty, to jest wizerunków dzieci, jednocześnie obraz odbiega od tych typowych, swobodnych przedstawień uchwyconych w codziennych sytuacjach. Dziewczynka utrwalona na omawianym dziele pozuje do oficjalnego przedstawienia, jest ubrana bardzo elegancko, została ujęta w dostojnej jak na jej wiek pozie, wyprostowana, spokojna. Pomimo powagi tego wizerunku wyraz jej twarzy pozostaje bardzo żywy, zaciekawiony, możemy dostrzec lekki uśmiech. Zauważalne staje się więc uchwycenie nastroju czy psychologicznych cech przedstawianej osoby, do czego Wyspiański przywiązywał przecież dużą wagę podczas tworzenia portretów.

To, że Wyspiański zapisał się w historii malarstwa polskiego jako mistrz pastelu, jest prawdą powszechnie znaną. Choć przy tworzeniu swoich dzieł sięgał po różnorodne techniki i narzędzia, dzieła wykonane pastelami dominują w jego dorobku artystycznym, obrazów olejnych z kolei zostawił po sobie niewiele. Różne mogą być tego powody. Sławomir Gowin za jedną z głównych przyczyn podaje alergię na składnik znajdujący się w farbach olejnych, wskazuje jednak również, że powodów upatrywać można także w samych preferencjach artysty. Dużą zaletą była dla niego wygoda i szybkość pracy, na jaką pozwalały pastele, w przeciwieństwie do farb olejnych, co było dla malarza istotne z kilku powodów: stałego braku czasu ze względu na szeroki zakres zainteresowań, potrzeby uzyskania lekkości i precyzji w pracach projektowych czy w końcu w przypadku tworzenia portretów – chęci uchwycenia chwili, osobowości

[4] A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M. A. Rudzka, *Wyspiański Stanisław*, [w:] *Słownik malarzy polskich*, t. 1: *Od średniowiecza do modernizmu*, red. E. Leszczyńska, Warszawa 1998, s. 225–226.

[5] M. Romanowska, *Stanisław Wyspiański*, Ożarów Mazowiecki 2015, s. 34.

[6] Tamże.

[7] Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 154.

[8] M. Romanowska, dz. cyt., s. 34.

modela, jego przeżyć i przemyśleń, zmieniających się według Wyspiańskiego każdego dnia. Można również powiedzieć, że artysta zwyczajnie nie lubił techniki olejnej i nie czuł się w niej pewnie, co widać w pozostawionych przez niego listach, w których wyrażał wątpliwości, czy kiedykolwiek będzie w stanie osiągnąć mistrzostwo w tej technice. Napotkać można nawet takie wytłumaczenie, iż wpływ na odrzucenie techniki olejnej przez Wyspiańskiego miały osiągnięcia Matejki[9], którego „z jednej strony stale podziwiał, z drugiej chciał go w pewnym sensie w sztuce polskiej uzupełnić, uważał, iż trzeba ją wzbogacić o te obszary, które Matejko ignorował"[10]. Ostatecznie więc obrazów olejnych w twórczości Wyspiańskiego jest mało[11], co w sposób naturalny czyni obraz znajdujący się w Muzeum Narodowym w Lublinie dziełem wyróżniającym się pod względem zastosowanej przez artystę techniki.

W ogólnym ujęciu cała twórczość Wyspiańskiego reprezentuje swoiste połączenie różnych stylów i nurtów. W jego dziełach badacze odnajdują cechy secesji, symbolizmu, neoromantyzmu i ekspresjonizmu[12]. Jeśli jednak skupić uwagę na części dorobku artystycznego twórcy obejmującej portrety, można odnaleźć charakterystyczne środki ekspresji, które uczyniły dzieła Wyspiańskiego tak rozpoznawalnymi. Artysta w swoim malarstwie portretowym łagodził modelunek i podkreślał linię. Najważniejszym elementem sztuki była dla niego dekoracyjność, oznaczająca posługiwanie się płaską plamą barwną i linearnym konturem[13]. Jak wskazuje Tadeusz Dobrowolski:

> [...] jego linia [Wyspiańskiego – przyp. O. D.] odznacza się wielką różnorodnością. Bywa wyrazista i pogrubiona lub cienka i finezyjna; tworzy wijące się sploty, wydaje się ruchliwa, dynamiczna i rozfalowana, to znowu świadomie twarda i gotycyzująca[14].

W stosunku do samych portretowanych osób Wyspiański również stosował charakterystyczne rozwiązania formalne, jak traktowanie sylwetki modela w sposób szkicowy, koncentrowanie się na samym wyrazie twarzy, traktowanie drugoplanowo modelunku i barwy[15]. Te, jakże typowe dla twórcy, środki ekspresji stosowane przez niego w portretach stają się kolejnym dowodem wyjątkowości *Dziewczynki w czerwonej sukience*. W obrazie całokształt przedstawienia zdaje się mieć równie ważne znaczenie dla artysty, a dokładną obserwację modelki można wyczytać nie tylko ze sposobu namalowania samej twarzy, lecz także stroju. Wyraźne kontury czy dekoracyjne linie praktycznie nie występują w tym dziele w typowej dla Wyspiańskiego postaci. Kontury na omawianym obrazie są delikatne, łagodne, rozmyte. Nie ma tu modernistycznych eksperymentów z kompozycją, formą czy kolorytem. Brakuje charakterystycznych dużych i płaskich plam barwnych, kolory i modelunek są realistyczne, kompozycja zaś klasyczna. Portret ten stanowi bardziej rzetelne, zbliżone do realizmu studium postaci niż szybkie, wrażeniowe ujęcie. Najpewniej również zastosowanie odmiennej techniki malarskiej, olejnego przedstawienia zamiast wykonania pracy w technice pastelu, miało istotny wpływ na użyte środki ekspresji.

Dzięki zamieszczonej na omawianym obrazie sygnaturze jest możliwe ustalenie miejsca i czasu powstania dzieła. Można z niej odczytać, iż portret został namalowany w Paryżu w 1893 roku. Warto więc przyjrzeć się działalności artysty z tego właśnie okresu. Wyspiański przebywał w Paryżu w latach 1891–1894, gdzie studiował w Académie Colarossi. W Paryżu oglądał dzieła Vincenta van Gogha, Henriego de Toulouse-Lautreca, być może również wczesne prace nabistów, poznał też osobiście Paula Gauguina. Wszyscy ci artyści posługiwali się konturem i płaską plamą barwną, swoją twórczością zapowiadając nadejście tak zwanej nowej sztuki, czyli secesji[16]. Jak pisał Dobrowolski: „Owa *l'art nouveau* krystalizowała się właściwie na oczach Wyspiańskiego, który [...] w ruchu tym brał aktywny udział, ponieważ już w roku 1893 [...] dał się poznać jako zwolennik nowego stylu"[17]. W tym czasie artysta zaczął w swoich pracach stosować dekoracyjną, secesyjną linię[18], która miała stać się wkrótce tak charakterystyczna dla jego twórczości. Coraz częściej używał pasteli, kiedy za darmo malował portrety dla znajomych, dzięki czemu rozwijał coraz bardziej

[9] S. Gowin, *Stanisław Wyspiański (1869–1907)*, Warszawa 2006, s. 43–45.

[10] Tamże, s. 45.

[11] Tamże, s. 43.

[12] A. Morawińska, *Malarstwo polskie od gotyku do współczesności*, Warszawa 1984, s. 38–39.

[13] T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1976, s. 120–122.

[14] Tamże, s. 122.

[15] Ł. Gaweł, M. Laskowska, *Wyspiański. Aneks*, [w:] *Wyspiański. Nieznany*, katalog wystawy, red. Ł. Gaweł, M. Laskowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 44–45.

[16] T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 119.

[17] Tamże.

[18] S. Gowin, dz. cyt., s. 45.

swój warsztat w tej technice, jednocześnie jednak wciąż tworzył obrazy w technice olejnej, uwieczniając pejzaże paryskie, portrety i autoportrety[19]. Tych kilka lat pobytu Wyspiańskiego w Paryżu można podsumować stwierdzeniem, iż „w tym czasie przeplatały się w studiach artysty elementy dawnej sztuki z nowymi"[20]. Jeśli pastelowe portrety z wyrazistymi, dekoracyjnymi liniami i płaskimi plamami barwnymi są przykładami „nowej" sztuki, to *Dziewczynka w czerwonej sukience* zdecydowanie jest przykładem sztuki „dawnej". Zmiany zachodzące w twórczości artysty dokładnie w tych latach, gdy powstawało opisywane dzieło, są więc istotne, gdyż mogą sugerować, iż obraz z kolekcji muzealnej to jeden z ostatnich przykładów tradycyjnej odmiany twórczości Wyspiańskiego.

Reprodukcję *Dziewczynki w czerwonej sukience* można odnaleźć w publikacji Muzeum Narodowego w Krakowie, zatytułowanej *Wyspiański. Nieznany*, związanej ze zorganizowaną w 2019 roku wystawą o tym samy tytule[21]. Na podstawie zamieszczonego tam opisu dzieła można stwierdzić, że tożsamość modelki pozostaje anonimowa, natomiast w kwestii proweniencji obrazu jedyną informacją jest ta, iż przed trafieniem do zbiorów Muzeum Narodowego w Lublinie znajdował się on w prywatnej kolekcji państwa Hofmanów[22], co zostanie dokładniej omówione w dalszej części niniejszego artykułu.

Henryk Siemiradzki, *Portret Wandzi Siemiradzkiej* – analiza obrazu

Drugie z omawianych dzieł – *Portret Wandzi Siemiradzkiej* autorstwa Siemiradzkiego – to obraz, który w wykazie obiektów Muzeum Narodowego w Lublinie otrzymał numer inwentarzowy S/Mal/1769/ML. Został namalowany w technice olejnej na płótnie. Wymiary dzieła wynoszą 46 cm x 36 cm x 2 cm. Powstanie obrazu jest datowane na 1888 rok, a miejscem powstania są Włochy[23]. Praca nie jest sygnowana.

Płótno na jednolitym tle przedstawia dziewczynkę w wieku około dziesięciu lat. Ujęcie postaci ma formę popiersia. Portretowana została ukazana z prawego półprofilu, z twarzą zwróconą w kierunku odbiorcy obrazu i wzrokiem skierowanym na wprost, jak gdyby patrzyła na malującego ją ojca lub osobę oglądającą portret. Ma owalną twarz, delikatne rysy, lekko kręcone blond włosy oraz grzywkę. Dziewczynka jest ubrana w czarną sukienkę z białym kołnierzykiem wokół szyi, ozdobioną szerokim pasem koronki przy dekolcie, koronkami i kokardami przy rękawach, ponadto mała modelka nosi ozdoby – korale na szyi i kokardy we włosach. Została sportretowana w sposób realistyczny i zindywidualizowany. Spokojny wyraz twarzy oraz odświętne ubranie wskazują na dosyć oficjalny charakter portretu.

Córka artysty znajduje się prawie centralnie na pionowej osi obrazu. Kompozycja dzieła malarskiego jest otwarta, wertykalna i statyczna. Można zauważyć lekko zaznaczoną perspektywę. Światłocień na obrazie pozostaje widoczny, choć niezbyt ostry. Punkt padania światła to lewy górny róg dzieła. Kolorystyka przedstawienia jest wąska, została ograniczona do ciepłych i naturalnych barw. Kolory są stonowane, nienasycone i złamane. W większości można je określić jako jasne i pastelowe, z wyłączeniem czarnej tkaniny sukienki. Na obrazie pojawiają się tylko drobne mocniejsze akcenty kolorystyczne, jak różowe usta czy żółte korale. Kontrasty walorowe występują przede wszystkim w zestawieniu białej i czarnej tkaniny sukienki oraz w partii twarzy, a kontrasty temperaturowe są dosyć niewielkie.

Portret został namalowany bardzo realistycznie, z wyraźnym rysunkiem i dużą dbałością o detale – jest to szczególnie widoczne w przypadku włosów modelki czy koronek i zdobień na jej sukience. Swobodniej, szerszymi plamami barwnymi potraktowano tło, ujednolicone złamanym jasnym brązem, spod którego przebija czasami spodnia warstwa w cieplejszym odcieniu. Artysta wykorzystał w tym przedstawieniu również zróżnicowaną fakturę, co widać na przykład w obrębie stroju, gdzie ślady pędzla są wyraźnie widoczne, podczas gdy twarz dziewczynki jest bardziej wygładzona.

Jerzy Malinowski określa Siemiradzkiego mianem „najwybitniejszego polskiego malarza akademickiego"[24], jednak równocześnie podkreśla, iż „artysta unikał inspiracji stylami historycznymi. Dążył do stworzenia własnego stylu malarskiego. Gdyby nie rodzaj tematyki, jego dzieła można by zaliczyć do nurtu realistycznego"[25]. To ostatnie określenie stylu malarstwa Siemiradzkiego z pewnością można

[19] M. Romanowska, dz. cyt., s. 18.
[20] T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 119.
[21] *Wyspiański. Nieznany...*, s. 218.
[22] Tamże.
[23] Muzeum Narodowe w Lublinie, sygn. Załącznik nr 1 do rejestru nr DII-SID.133...
[24] J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 197.
[25] Tamże, s. 199.

odnieść do omawianego obrazu z kolekcji muzealnej, gdyż przedstawienie to nosi cechy malarstwa realistycznego – jest przykładem rzetelnie wykonanego portretu, ukazującego rozwinięty zmysł obserwacji i umiejętności warsztatowe.

Tematy podejmowane przez Siemiradzkiego w malarstwie to przede wszystkim sceny związane ze starożytnym Rzymem i wczesnym chrześcijaństwem. Kompozycje te były zazwyczaj wielopostaciowe i ukazywały krwawe przedstawienia męczeństwa pierwszych chrześcijan bądź uroczystości i zabawy Rzymian, które rozgrywały się najczęściej na tle południowych krajobrazów[26]. Te najbardziej typowe, akademickie obrazy Siemiradzkiego reprezentowały malarstwo historyczno-rodzajowe, gdyż malarz preferował ukazywanie wydarzeń z życia codziennego, związanych z kulturą czy religią, zamiast pojedynczych zdarzeń o wielkiej randze historycznej[27]. Dzieła te, malowane na wielkich formatach, były intensywne w barwie, gęsto zapełnione postaciami i różnorodnymi elementami martwej natury, ukazywały sceny o atrakcyjnej dla odbiorców fabule.

Tematyka antyczna i wczesnochrześcijańska stanowiła główny motyw w twórczości malarza na przestrzeni jego całego dorobku artystycznego, można jednak znaleźć w nim także przykłady innych tematów, takich jak: pejzaże, sceny historyczne, mitologiczne, klasztorne[28], ponadto przedstawienia alegoryczne, religijne, a także portrety, są one jednak nieliczne w ogólnym ujęciu twórczości artysty[29]. Porównując *Portret Wandzi Siemiradzkiej* do zaprezentowanej charakterystyki stylów malarstwa Siemiradzkiego i podejmowanej przez niego tematyki, da się zauważyć, iż przedstawienie to wpisuje się w realistyczny sposób malowania praktykowany przez tego artystę, wyróżnia się jednak pod względem jednopostaciowej kompozycji oraz zastosowanej kolorystyki, która nie jest intensywna, lecz stonowana. W kwestii samego tematu również należy do grupy rzadko wybieranej przez malarza.

W tym miejscu warto skupić uwagę na mniej licznym zbiorze dzieł Siemiradzkiego, jakim są portrety. Artysta wykonywał przede wszystkim studia głów dzieci, kobiet i mężczyzn, z których następnie korzystał przy tworzeniu większych kompozycji, aczkolwiek w jego twórczości występują portrety będące samodzielnymi obrazami. Przedstawienia postaci wykonywał w różnych technikach, głównie olejnej, można jednak też odnaleźć przykłady prac akwarelowych i rysunkowych. W obrębie tej grupy tematycznej w twórczości Siemiradzkiego da się wyróżnić: autoportrety, portrety rodziny, portrety osobistości z wyższych klas społecznych, portrety przedstawicieli środowiska artystycznego, portrety dzieci, mężczyzn i kobiet.

Twórczość portretową Siemiradzkiego charakteryzuje różnorodność stylistyczna, znajdziemy w niej ujęcia od realistycznych i akademickich po stylizowane i dekoracyjne. Kiedy artysta malował portrety na zamówienie, pozostawał wierny realistycznemu ujęciu, rzetelnie odtwarzał wygląd modeli, utrwalając przy tym pewne rysy psychologiczne. Do oficjalnych przedstawień arystokracji wprowadzał też czasem elementy historyzmu za sprawą strojów czy rekwizytów, część z portretów utrzymywał w charakterze klasycyzującym. Najliczniejszym zbiorem pozostaje seria wizerunków kobiet – Greczynek, Włoszek, Rzymianek, Cyganek – w których można dostrzec cechy akademizmu, jak dokładne i pełne detali przedstawienia połączone z pewną idealizacją, wyeksponowaniem młodości modelek i ich południowej urody. Wizerunki z późniejszego okresu twórczości artysty są stylizowane na antyczne, cechuje je bogactwo i dekoracyjność[30].

W kontekście analizy dzieła *Portret Wandzi Siemiradzkiej* najistotniejszym wycinkiem twórczości portretowej Siemiradzkiego będą jednak portrety rodziny. Malinowski wskazuje:

> [...] autoportrety i portrety rodziny [...], zarówno olejne, jak i rysunkowe, mają [...] realistyczny, kameralny charakter. Portrety olejne zazwyczaj są ograniczone do popiersia, bardziej swobodnie są ujmowane postacie na rysunkach[31].

Z pewnością można powiedzieć, że omawiany obraz również odpowiada tej charakterystyce, jednocześnie stanowi przeciwieństwo najbardziej typowych, historyzowanych ujęć z elementami antycznymi. Co równie istotne, wizerunki bliskich osób są grupą bardzo nieliczną w kontekście całokształtu twórczości

[26] A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie: romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 298–299.

[27] J. Malinowski, *Malarstwo polskie...*, s. 198.

[28] A. Ryszkiewicz, dz. cyt., s. 298–299.

[29] T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 81.

[30] J. Malinowski, *Portrety. Wstęp*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2a: *Dzieła o tematyce świeckiej*, red. J. Malinowski, Warszawa–Toruń 2021, s. 470.

[31] Tamże.

artysty, rzadko też da się odnaleźć w jego dziełach wyraz zaangażowania emocjonalnego, z tego więc względu *Portret Wandzi Siemiradzkiej* staje się obrazem szczególnym.

W wydanym niedawno *Korpusie dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* – największym opracowaniu twórczości artysty, zawierającym wszystkie znane dzieła o potwierdzonej autentyczności – w tomie poświęconym obrazom o tematyce świeckiej można również odnaleźć omawiany *Portret Wandzi Siemiradzkiej*[32], co pozwala na porównanie go z innymi portretami dzieci Siemiradzkiego. Do czasów dzisiejszych zachowało się jedynie dziewięć takich przedstawień, w tym sześć ujęć rysunkowych i trzy obrazy olejne. Przedstawienia rysunkowe cechuje charakter bardzo szkicowy, postaci są zaznaczone konturowo, czasem nawet nie mają dokładnie zarysowanej twarzy, prace wydają się raczej szybką notatką niż rzetelnym studium postaci. Obrazy olejne są natomiast utrzymane w podobnym do siebie charakterze. Są to oficjalne ujęcia o pewnych cechach psychologicznych, tradycyjnej kompozycji, malowane realistycznie. Należy również zaznaczyć, że siedem wizerunków dziecięcych ukazuje synów malarza, a tylko dwa jego córkę. W obrębie tych dwóch dzieł pierwsze z nich jest kompozycją rysunkową, składającą się z trzech ujęć dziewczynki z profilu, drugie natomiast to właśnie obraz olejny z kolekcji Muzeum Narodowego w Lublinie[33]. Co za tym idzie, omawiany *Portret Wandzi Siemiradzkiej* jest jedynym malarskim portretem córki artysty, jaki zachował się do dzisiejszych czasów, co może świadczyć o jego dużej wartości w kontekście całego dorobku artysty.

Bardzo interesujące jest odwrocie omawianego obrazu, ze względu na liczne notatki i pieczątki znajdujące się na nim. Na podstawie muzealnej dokumentacji fotograficznej można jednak z dużym prawdopodobieństwem odczytać przedstawione poniżej dane[34]. Na dolnej listwie ramy po prawej stronie znajduje się karteczka z tekstem: „Portret Wandzi Siemiradzkiej malowany przez jej ojca, Henr. Siemiradzkiego, gdy miała 10 lat. (późniejszej W. Przyjemskiej)", obok którego pionowo dopisano jeszcze „ur. 1878 r. Roma". Na środku dolnej listwy znajduje się napis „Rzym 1888 r.". Do górnej listwy ramy jest doczepiona karteczka z napisem „MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE Nr inw. 183466 Nr kat. [brak]", a na lewej listwie ramy znajduje się karteczka o treści: „48442 Autor Siemiradzki Henr, Tytuł Portret dziecka, wykonanie [brak], Cena [brak], Wł. P. W. Przyjemska, Data 25 MAR 1939". Pozostałe oznaczenia pochodzą już z Muzeum Narodowego w Lublinie i zawierają informacje przedstawione uprzednio na podstawie wykazu obiektów. Oprócz podstawowych danych, takich jak tożsamość portretowanej osoby, czas i miejsce powstania, te znajdujące się na odwrociu obrazu stanowią wartościową wskazówkę przy badaniu proweniencji dzieła. Częściową historię omawianej pracy udało się ustalić badaczom tworzącym *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*; przedstawia się ona następująco:

> W 1939 roku córka artysty Wanda Przyjemska przekazała obraz za pośrednictwem TZSP w depozyt MNW. Został on odebrany między latami 1946 a 1949. Później znalazł się w kolekcji Iwony i Ireneusza Hofmanów w Lublinie, przekazanej w 2018 roku do muzeum[35].

Należy w tym miejscu rozwinąć również wątek wspomnianej kolekcji, gdyż oba obrazy omawiane w niniejszym artykule z niej właśnie pochodzą. Kolekcja państwa Hofmanów, przekazana w darze Muzeum Narodowemu w Lublinie, składa się z dwunastu dzieł malarskich oraz dwunastu zegarów. Autorzy obrazów to wybitni polscy malarze XIX wieku, oprócz Siemiradzkiego i Wyspiańskiego można tu wymienić: Aleksandra Gierymskiego, Romana Kochanowskiego, Juliusza Kossaka, Wojciecha Kossaka, Jacka Malczewskiego, Józefa Simmlera, Alfreda Wierusz-Kowalskiego i Leona Wyczółkowskiego. Zegary natomiast są w większości wyrobami francuskimi, pochodzącymi z XIX wieku. Oficjalna wystawa wszystkich obiektów z kolekcji, będąca pierwszym upublicznieniem tychże dzieł, miała miejsce między 19 czerwca a 20 września 2018 roku. Kolekcja państwa Hofmanów stanowi najcenniejszy dar z zakresu sztuki dawnej, jaki Muzeum otrzymało po drugiej wojnie światowej[36].

[32] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego...*, s. 488.

[33] Tamże, s. 486–490.

[34] Muzeum Narodowe w Lublinie, sygn. S/Mal/1769/ML/004, Fotografia odwrocia obrazu *Portret Wandzi Siemiradzkiej*, 2018 rok, fot. nieznany. Dokumentacja fotograficzna obiektów przekazana autorce 3 stycznia 2022 roku na potrzeby pracy, zob. O. Dryło, dz. cyt.

[35] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego...*, s. 488.

[36] *Wydarzenie: Kolekcja Ireneusza i Iwony Hofmanów*, https://www.facebook.com/events/2018854191708113/2019205261673006/?active_tab=about [dostęp: 20.04.2024].

Portrety dziewczynek w kontekście rozwoju badań nad psychologią dziecięcą w drugiej połowie XIX wieku i portretowaniem dzieci w malarstwie polskim

Podczas interpretowania obu omawianych obrazów warto również zwrócić uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię związaną z przełomem XIX i XX wieku, a więc okresem, w którym owe dzieła powstawały – mianowicie rosnące w tym czasie zainteresowanie swoistością świata dziecięcego, odmiennością psychiki dzieci od psychiki osób dorosłych oraz specyfiką przeżywania i doświadczania dzieciństwa[37]. Od drugiej połowy XIX wieku (a w Polsce od lat 80. XIX wieku)[38] zaczęto prowadzić badania naukowe nad psychologią dziecka w różnych aspektach jego rozwoju[39], zwracając uwagę na jego etapowość i wielopłaszczyznowość, poddając analizie odrębne jego obszary[40], w tym „zarówno kształtowania się pięciu zmysłów, zdolności ruchowych, wydawania dźwięków [...], jak i procesem formowania się inteligencji, rozumowania, pamięci, wyobraźni, moralności i emocji"[41]. Dziecko przestało być postrzegane jako mniejsza wersja dorosłego, zamiast tego zaczęto traktować je jako jednostkę odrębną, z własnymi przeżyciami i indywidualnym potencjałem, wymagającą troski, czułości i uwagi ze strony rodziców czy pedagogów[42]. W Polsce zainteresowanie psychologią dziecięcą rozpoczęło się od publikacji artykułów w prasie kobiecej, popularnej oraz specjalistycznej, a następnie, w miarę rosnącego zapotrzebowania społecznego, zaczęto wydawać opracowania naukowe badaczy zagranicznych, najpierw w oryginale, potem w przekładzie[43]. Pierwsze kompleksowe badania nad rozwojem dziecka w Polsce przeprowadził Jan Władysław Dawid, który bazował na stworzonym przez siebie kwestionariuszu o nowatorskim na skalę światową charakterze, poruszającym różnorodne aspekty z dziedziny psychologii i pedagogiki, jak również na licznych obserwacjach rodziców i wychowawców[44]. Po raz pierwszy dziecko samo w sobie stało się więc przedmiotem zainteresowania zarówno naukowców, jak i własnej rodziny, sam autor zresztą „zachęcał wszystkich, którym dobro dziecka leży na sercu, do podejmowania prac badawczych nad poznaniem duszy dziecka"[45].

Dzieci w przedstawieniach malarskich pojawiały się od bardzo dawna, sposób ich ukazywania uzależniony był jednak od tego, jak postrzegano je w społeczeństwie i jaką rolę w danym okresie im przypisywano. W średniowieczu dzieciństwo jako odrębne stadium życia nie istniało w ludzkiej świadomości, a młody człowiek był jedynie nieukształtowanym dorosłym. Stąd motyw dziecka występował wyłącznie w kontekście religijnym – pojawiało się Dzieciątko Jezus, w czasach późniejszych też aniołek, zazwyczaj przyjmujący proporcje ciała właściwe dla postaci dorosłej, ale w pomniejszonym rozmiarze. W renesansie dziecko zostało wprowadzone do ikonografii, zarówno w scenach rodzajowych, jak i na portretach, gdzie było ukazywane z uwzględnieniem prawdziwego wyglądu. Wizerunki miały przy tym charakter oficjalny i przedstawiały dzieci królewskie, magnackie, szlacheckie, ubrane i upozowane na dorosłych, o poważnym wyrazie twarzy, na tyle odchowane, by mogły symbolizować przedłużenie rodu i tym samym zyskać godność uwiecznienia na portrecie. W Polsce początki portretu dziecięcego datuje się na XVI wiek – były to dzieła nadwornych malarzy z kręgu mecenatu królewskiego. W wieku kolejnym nastąpił rozwój tego tematu portretowego. Dzieci ukazywano w stylizacji antycznej lub mitologicznej, jako symbol cnót przypisywanych bogom i herosom[46], w dość teatralnej aranżacji, ustawione frontalnie, o uroczystych gestach i bogatych strojach

[37] M. Haake, *Portret – portret dziecka*, [w:] *Przemyśleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake, Poznań 2009, s. 119–121.

[38] D. Domarańczyk, *Problematyka psychologii dziecka na przełomie XIX i XX wieku na łamach „Ateneum" i „Przeglądu Filozoficznego"*, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, t. 5: *Świat dziecka*, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2016, s. 149.

[39] I. Adamek, *Wkład teoretyków i praktyków obcych i polskich w rozwój badań psychologicznych nad dzieckiem (na przełomie XIX i XX wieku)*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 29. Studia ad Institutionem et Educationem Pertinentia" 2005, nr 1, s. 13.

[40] T. Buliński, *Dzieciństwo jako getto: nowożytny obraz dziecka*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria. Badania. Praktyka" 2003, nr 4, s. 10.

[41] Tamże.

[42] K. Walęcka-Matyja, S. Strzemecka, *Ewolucja poglądów na dziecko i okres dzieciństwa*, [w:] *Encyklopedia dzieciństwa*, red. D. Waloszek, https://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php/Ewolucja_pogl%C4%85d%C3%B3w_na_dziecko_i_okres_dzieci%C5%84stwa [dostęp: 10.10.2024].

[43] D. Domarańczyk, dz. cyt., s. 149–150.

[44] I. Adamek, dz. cyt., s. 16–17.

[45] Tamże, s. 16.

[46] E. Zarych, *Portret dziecka*, [w:] *Encyklopedia dzieciństwa...*

wskazujących na znaczenie ich rodu[47]. Młodzi ludzie pojawiali się także na portretach zbiorowych z rodzicem lub całą rodziną bądź na samodzielnych przedstawieniach z figurami alegorycznymi, odnoszącymi się do cech charakteru, ideałów wychowania lub moralności (wśród nich wymienić można dla przykładu motyw owieczki, gołębia, książki czy miotły). Forma ta cieszyła się popularnością wśród szlachty i magnaterii aż do XIX wieku[48].

Omówione wcześniej początki badań naukowych nad psychologią dziecięcą spowodowały w XIX wieku prawdziwy rozkwit popularności motywu dziecka w sztuce. Najpierw dominowały przedstawienia młodych osób w obrazach ilustrujących sceny z historii lub literatury, później zaś dziecko stało się samodzielnym tematem portretowym[49]. Jak wskazuje Elżbieta Zarych, w malarstwie drugiej połowy XIX wieku „artyści dostrzegają w dziecku człowieka i pokazują go z realizmem nastawionym na pokazanie prawdy o portretowanym: indywidualne cechy wyglądu, usposobienie, charakter"[50]. Artyści starają się uchwycić nastrój dziecka, jego emocje, wyrażające uczucia grymasy twarzy czy gesty. Na obrazach uwiecznia się dzieci artystów, dzieci zamożniejszych rodziców zamawiających portrety, lecz także dzieci żydowskie, huculskie, góralskie, a nawet te z najniższych warstw społecznych, zaniedbane, pracujące na roli czy bezdomne. Powstają również obrazy z motywami dziecięcymi o charakterze rodzajowym – dzieci bawiące się, uczące, pochylone nad książkami[51].

Koniec XIX wieku jest określany jako „złoty wiek malarstwa portretowego, którego bohaterem staje się dziecko [...]. Nigdy wcześniej dzieci nie wniknęły w świat sztuki tak głęboko i wielopłaszczyznowo"[52]. Portretowano zarówno dzieci artystów czy zamawiających, jak i spotkane przypadkowo. Temat dziecka w sztuce łączono z modernistyczną fascynacją tajemnicą życia, traktowano je jako swoisty symbol natury, uosobienie szczerości, prostoty, intuicji. Pojawiły się też motywy idealizacji dzieci i okresu dzieciństwa jako najszczęśliwszego czasu w życiu, ukazujące młodych ludzi w sielskiej scenerii z elementami odwołującymi się do baśni i fantazji[53]. Aczkolwiek nie znaczy to, że ograniczano się wyłącznie do radosnych przedstawień dziecięcych. Docenienie psychiki najmłodszych objawiało się w portretowaniu całego spektrum ich emocji, również negatywnych, jak lęk czy niepokój[54]. Na przełomie XIX i XX wieku w malarstwie portretowym dzieci stały się samodzielnymi postaciami o cechach indywidualnych, własnym świecie wewnętrznych przeżyć, który jest nie tylko oddzielny od świata dorosłych, lecz także tajemniczy, niedostępny dla nich[55].

Skupiając się na drugiej połowie wieku XIX, przykłady portretowania dzieci z uwzględnieniem ich złożonego świata przeżyć wewnętrznych można odnaleźć u wielu czołowych artystów polskich tego okresu. Jako jednego z pierwszych malarzy, który dostrzegł psychikę dziecka, wskazuje się Piotra Michałowskiego, warte odnotowania są również portrety dzieci takich artystów, jak: Jacek Malczewski, Włodzimierz Przerwa-Tetmajer, Teodor Axentowicz[56], Olga Boznańska, Józef Pankiewicz, czy wizerunki dzieci z uboższych warstw społecznych autorstwa Józefa Chełmońskiego[57] lub Aleksandra Kotsisa[58].

Problematyka portretowania dzieci w sztuce była wielokrotnie poruszana w literaturze przedmiotu. Powstały publikacje skupiające się na tym zagadnieniu w ujęciu przekrojowym[59], występują też opracowania poświęcone wizerunkom dzieci w twórczości wybranych artystów[60], bardzo nieliczne są zaś artykuły poświęcone analizie konkretnych obrazów[61].

[47] A. Strug, *„Erozja raju". Dziecko i lęk w wybranych dziełach polskiego malarstwa drugiej połowy dziewiętnastego i początków dwudziestego wieku*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL" 2014, R. 27, nr 4 (108), s. 180.

[48] E. Zarych, dz. cyt.

[49] Tamże.

[50] Tamże.

[51] Tamże.

[52] Tamże.

[53] Tamże.

[54] A. Strug, dz. cyt., s. 184.

[55] E. Zarych, dz. cyt.

[56] Tamże.

[57] A. Strug, dz. cyt., s. 184–186.

[58] E. Zarych, dz. cyt.

[59] Warto wskazać chociażby następujące prace: H. Kubaszewska, *Dziecko w malarstwie polskim*, Warszawa 1980; E. Micke-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*, katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2004, s. 30–47; *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. nauk. J. Papuzińska, Warszawa 1992; K. Sroczyńska, *Dziecko w malarstwie polskim*, Warszawa 1979.

[60] Zob. np. M. Haake, dz. cyt.; K. Kabacińska, *Dziecko na wybranych przedstawieniach ikonograficznych Michała Stachowicza (1768–1825)*, „Studia Edukacyjne" 2010, nr 12, s. 181–200; A. Nosek, *Obraz dziecka w twórczości artystycznej Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Antropologiczne aspekty literatury. Prace ofiarowane Profesor Wandzie Supie*, red. W. Biegluk-Leś, Białystok 2019, s. 137–148.

[61] W. Bałus, *Dziecko-tajemnica. Stanisława Wyspiańskiego „Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami"*, „Teksty Drugie" 2007, nr 6 (108), s. 198–206.

Niewątpliwie zagadnienie podmiotowości dziecka było kwestią istotną zarówno dla Siemiradzkiego, jak i Wyspiańskiego. Omawiane portrety dziewczynek, namalowane równoległe w czasie do formowania się nowych tendencji w obrębie badań naukowych nad psychologią dziecięcą, wydają się odzwierciedleniem ówczesnych zmian w postrzeganiu dziecka jako istoty odrębnej i wyjątkowej.

Bardzo ciekawym zabiegiem wykorzystanym w obu obrazach jest uwiecznienie dziewczynek na wizerunkach o charakterze oficjalnym, dostojnym, nawiązującym do portretów osób dorosłych. Stają się więc one pełnoprawnymi modelkami, godnymi samodzielnego portretowania na równi z dorosłymi. Dostojność i powaga wyraża się przede wszystkim w upozowaniu małych modelek, jak również w eleganckich, odświętnych strojach. Spokój postaci (przynajmniej pozorny), a zwłaszcza brak charakterystycznych dla dzieciństwa gestów, można interpretować jako próbę artystycznego uwypuklenia wewnętrznej stabilności, zdolności do refleksji, pierwszych oznak rozwoju dojrzałości emocjonalnej dziewczynek.

Twórcy omawianych dzieł sugerują istnienie wewnętrznego, bogatego świata dziecięcej psychiki. Choć ustawienie dziewczynek może być bardzo statyczne i poważne jak na ich wiek, to w spojrzeniach czy zakrzywieniu ust dostrzeżemy subtelne odbicie nieustannych procesów emocjonalnych i myślowych, czyniących małe modelki samodzielnie funkcjonującymi istotami o indywidualnych przeżyciach, niezależnych od przyjętej na potrzeby portretu powagi.

Odmienność dziecięcej spontaniczności i naturalności jest tutaj celowo stłumiona przez formalny charakter portretów. O ile generalna powaga wizerunków wskazuje na spełnienie wymogów oficjalnej konwencji portretowania zastosowanej przez obu artystów, o tyle w subtelnym wyrazie twarzy dziewczynek jest widoczna fascynująca gra emocji – świeżość, radość życia, młodzieńcza ciekawość. Przeżycia te są jednak zamknięte w świecie wewnętrznym, jakby zarezerwowanym wyłącznie dla samych dziecięcych modelek, niedostępnym dla dorosłych – czy to malujących ich ówcześnie artystów, czy współczesnych odbiorców. Refleksy złożonej psychiki zdają się jedynie chwilowo ujawniać widzom w spojrzeniach czy lekkim zakrzywieniu ust. Jednocześnie zaś wyraźnie zostaje zaznaczona zdolność przystosowania się do oczekiwań dorosłych – już w tak młodym wieku modelki siedzą przecież statycznie i cierpliwie. Konieczność długotrwałego pozowania bez ruchu zdaje się jednak nie stanowić dla nich problemu, gdyż w ich twarzach widać spokój i pogodę ducha, jakby procesy myślowe i emocjonalne były wystarczająco absorbujące, nawet jeśli nie znajdują wyrazu poza światem duchowym.

Wyraźny kontrast między dziecinną niewinnością i ciekawością świata a dojrzałością, którą narzuca konwencja oficjalnego portretu, stanowi ciekawy punkt wyjścia do rozważań nad przemianami w postrzeganiu osoby dziecka. Jak zostało już zasygnalizowane, traktowanie dzieci jako pełnoprawnych i niezależnych jednostek było wynikiem rozwoju badań psychologicznych w owym czasie. Oficjalność portretów można interpretować jako symboliczne ukazanie nowej roli dzieci w społeczeństwie XIX wieku. Uwiecznienie dziewczynek w konwencji typowej dla przedstawień dorosłych może świadczyć o rosnącym znaczeniu dzieci jako odrębnych podmiotów – zarówno w sferze społecznej, jak i emocjonalnej. To świadome ujednolicenie portretów dzieci i dorosłych może być odczytywane jako wyraz uznania dzieciństwa za ważny etap rozwoju w kształtowaniu się osobowości.

Warto również zwrócić uwagę na różnorodne zabiegi formalne zastosowane przez Wyspiańskiego i Siemiradzkiego w omawianych obrazach. Kompozycja portretów, w których dziewczynki zostały umieszczone w centralnym punkcie kadru, z prostym, ascetycznym tłem, może być interpretowana jako celowy zabieg artystyczny służący wyodrębnieniu postaci dziecka jako jednostki niezależnej od otaczającego świata. Brak rekwizytów, jakże typowych dla wcześniejszych sposobów przedstawiania dzieci, a także jednorodne tło pozwalają na skoncentrowanie się na twarzy i mimice młodych modelek, uwaga odbiorcy skupia się na subtelnym odzwierciedleniu ich wewnętrznych przeżyć. Delikatne rozświetlenie twarzy, w połączeniu z ciemniejszymi tonami stroju, zarówno w przypadku jednego, jak i drugiego wizerunku, również mogą wskazywać na złożoność emocjonalną – niewinność dzieciństwa kontrastuje tu z powagą formalnego przedstawienia. Choć sukienki dziewczynek są dekoracyjne i eleganckie, nie odciągają uwagi od wyrazu ich twarzy, w których skupia się istota całego przedstawienia.

Skontrastowanie oficjalnego charakteru portretu z subtelnym ukazaniem wewnętrznego świata dziecięcych modelek stanowi niezwykle ciekawy zabieg. Oba omawiane portrety stanowią przejaw zarówno zmysłu obserwacji, jak i umiejętności warsztatowych malarzy, są ponadto wyrazem świadomości i otwartości na zachodzące ówcześnie zmiany społeczne, naukowe i kulturowe.

Zakończenie

Traktowanie dziecka jako jednostki indywidualnej, z bogatym światem wewnętrznym, godnej uwiecznienia w roli samodzielnego tematu malarskiego, szczególnie w twórczości z XIX i początków XX wieku, zauważają również współcześni kuratorzy wystaw muzealnych. Warto przytoczyć tu dla przykładu znaną wystawę „Tamara Łempicka – kobieta w podróży" prezentowaną w 2022 roku w Muzeum Narodowym w Lublinie, gdzie w wyraźnie wyszczególnionej przestrzeni zaprezentowano portrety Kizette, córki artystki. Z kolei Muzeum Stanisława Wyspiańskiego (oddział Muzeum Narodowego w Krakowie) od wielu lat eksponuje portrety dzieci artysty jako istotną część każdej z odsłon wystaw czasowych[62]. Muzeum Narodowe w Warszawie na wystawie „Biedermeier" z przełomu 2017 i 2018 roku przyjęło natomiast nieco inne podejście – wystawę podzielono na cztery części, jedną z nich poświęcono całkowicie dzieciom i wytwarzanym specjalnie dla nich przedmiotom rzemiosła artystycznego, w tym zabawkom czy mebelkom. Nawet w muzealnictwie za granicą wątek ten pozostaje aktualnym przedmiotem zainteresowania – dla przykładu w paryskim Musée d'Orsay wydzielona część ekspozycji stałej jest poświęcona malarskim wizerunkom dzieci[63].

Powracając na koniec do głównego tematu, a więc do dwóch portretów dziewczynek z Galerii Malarstwa Polskiego XIX i XX Wieku Muzeum Narodowego w Lublinie, można wyrazić nadzieję, że niezmiennie będą one przyciągać uwagę zwiedzających swoją jakością artystyczną, a niniejsze rozważania na ich temat nakreślą wyraźniej ich unikatowość w kontekście całokształtu dorobku twórczego dwóch wielkich polskich artystów.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Muzeum Narodowe w Lublinie, sygn. S/Mal/1769/ML/004, Fotografia odwrocia obrazu *Portret Wandzi Siemiradzkiej*, 2018 rok, fot. nieznany.

Muzeum Narodowe w Lublinie, sygn. Załącznik nr 1 do rejestru nr DII-SID.133, Wykaz dla p. Oliwii Dryło (malarstwo z kolekcji Hofmanów).

Opracowania

Adamek Irena, *Wkład teoretyków i praktyków obcych i polskich w rozwój badań psychologicznych nad dzieckiem (na przełomie XIX i XX wieku)*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 29. Studia ad Institutionem et Educationem Pertinentia" 2005, nr 1, s. 13–21.

Bałus Wojciech, *Dziecko-tajemnica. Stanisława Wyspiańskiego „Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami"*, „Teksty Drugie" 2007, nr 6 (108), s. 198–206.

Buliński Tarzycjusz, *Dzieciństwo jako getto: nowożytny obraz dziecka*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria. Badania. Praktyka" 2003, nr 4, s. 1–17.

Dobrowolski Tadeusz, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1976.

Domarańczyk Daria, *Problematyka psychologii dziecka na przełomie XIX i XX wieku na łamach „Ateneum" i „Przeglądu Filozoficznego"*, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, t. 5: *Świat dziecka*, red. Jarosław Kita, Maria Korybut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2016, s. 149–157.

Dryło Oliwia, „Malarstwo z kolekcji Iwony i Ireneusza Hofmanów w Muzeum Narodowym w Lublinie", praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Piotra Majewskiego, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 2022.

Gaweł Łukasz, Laskowska Magdalena, *Wyspiański. Aneks*, [w:] *Wyspiański. Nieznany*, katalog wystawy, red. Łukasz Gaweł, Magdalena Laskowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 43–45.

Gowin Sławomir, *Stanisław Wyspiański (1869–1907)*, Warszawa 2006.

Haake Michał, *Portret – portret dziecka*, [w:] *Przemyśleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. Małgorzata Okulicz-Kozaryn, Mateusz Bourkane, Michał Haake, Poznań 2009, s. 119–146.

Kabacińska Katarzyna, *Dziecko na wybranych przedstawieniach ikonograficznych Michała Stachowicza (1768–1825)*, „Studia Edukacyjne" 2010, nr 12, s. 181–200.

Kępiński Zdzisław, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego, t. 2: *Dzieła o tematyce świeckiej*, red. Jerzy Malinowski, Warszawa–Toruń 2021.

Kubaszewska Hanna, *Dziecko w malarstwie polskim*, Warszawa 1980.

Lewicka-Morawska Anna, Machowski Marek, Rudzka Maria Anna, *Wyspiański Stanisław*, [w:] *Słownik malarzy polskich*, t. 1: *Od średniowiecza do modernizmu*, red. Elżbieta Leszczyńska, Warszawa 1998, s. 225–227.

Malinowski Jerzy, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.

Malinowski Jerzy, *Portrety. Wstęp*, [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 2: *Dzieła o tematyce świeckiej*, red. Jerzy Malinowski, Warszawa–Toruń 2021, s. 470–471.

Micke-Broniarek Ewa, *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*, katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2004, s. 30–47.

Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej, red. nauk. Joanna Papuzińska, Warszawa 1992.

Morawińska Agnieszka, *Malarstwo polskie od gotyku do współczesności*, Warszawa 1984.

Nosek Anna, *Obraz dziecka w twórczości artystycznej Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Antropologiczne aspekty literatury. Prace ofiarowane Profesor Wandzie Supie*, red. Weronika Bieglu-Leś, Białystok 2019, s. 137–148.

Portraits of Children, informator do wystawy, Musée d'Orsay, Paryż 2024.

Romanowska Marta, *Stanisław Wyspiański*, Ożarów Mazowiecki 2015.

[62] *MNK Wyspiański – Wystawy*, https://mnk.pl/oddzial/mnk-wyspianski/wystawy [dostęp: 18.07.2024].

[63] *Portraits of Children*, informator do wystawy, Musée d'Orsay, Paryż 2024.

Ryszkiewicz Andrzej, *Malarstwo polskie: romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989.
Sroczyńska Krystyna, *Dziecko w malarstwie polskim*, Warszawa 1979.
Strug Artur, *„Erozja raju". Dziecko i lęk w wybranych dziełach polskiego malarstwa drugiej połowy dziewiętnastego i początków dwudziestego wieku*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL" 2014, R. 27, nr 4 (108), s. 176–193.
Wyspiański. Nieznany, katalog wystawy, red. Łukasz Gaweł, Magdalena Laskowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019.

Netografia
Galeria Malarstwa Polskiego XIX i XX Wieku, https://zamek-lublin.pl/wystawy-stale/galeria-malarstwa-polskiego-xix-xx-w/ [dostęp: 6.04.2024].
MNK Wyspiański – Wystawy, https://mnk.pl/oddzial/mnk-wyspianski/wystawy [dostęp: 18.07.2024].
Walęcka-Matyja Katarzyna, Strzemecka Stella, *Ewolucja poglądów na dziecko i okres dzieciństwa*, [w:] *Encyklopedia dzieciństwa*, red. Danuta Waloszek, https://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php/Ewolucja_pogl%C4%85d%C3%B3w_na_dziecko_i_okres_dzieci%C5%84stwa [dostęp: 10.10.2024].
Wydarzenie: Kolekcja Ireneusza i Iwony Hofmanów, https://www.facebook.com/events/2018854191708113/2019205261673006/?active_tab=about [dostęp: 20.04.2024].
Zarych Elżbieta, *Portret dziecka*, [w:] *Encyklopedia dzieciństwa*, red. Danuta Waloszek, https://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php/Portret_dziecka [dostęp: 12.10.2024].

STRESZCZENIE

W Galerii Malarstwa Polskiego XIX i XX Wieku Muzeum Narodowego w Lublinie znajdują się dwa szczególne obrazy – *Dziewczynka w czerwonej sukience* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Portret Wandzi Siemiradzkiej* Henryka Siemiradzkiego, przekazane w darze przez prywatnych kolekcjonerów Iwonę i Ireneusza Hofmanów. Dzieła te, choć z pozoru mogą nie wydawać się istotne dla twórczości ich autorów ze względu na niewielkie rozmiary i dosłowność przedstawienia, stanowią cenne przykłady malarstwa w ich dorobkach. Podjęta w niniejszym artykule analiza obu obrazów, obejmująca zagadnienia formy, techniki, tematyki i stylu, osadzenie dzieł w kontekście całokształtu działalności artystycznej malarzy, jak również zagadnienia rozwoju badań nad psychologią dziecięcą oraz portretowania dzieci w malarstwie polskim, ma na celu uzasadnienie zawartej w tytule tezy o wyjątkowości dwóch portretów dziewczynek znajdujących się w zbiorach muzealnych.

Słowa klucze: malarstwo polskie, malarstwo portretowe, XIX wiek, Siemiradzki, Wyspiański

SUMMARY

In the Gallery of 19th and 20th Centuries Polish Painting at the National Museum in Lublin, one can find two particularly notable paintings: the Girl in a Red Dress by Stanisław Wyspiański and the Portrait of Wandzia Siemiradzka by Henryk Siemiradzki, both from the private collection of Iwona and Ireneusz Hofman. Although at first glance these works may not appear significant due to their small size and the literalness of the subject, they have turned out to be valuable examples in the context of respective artists' painting outputs. The analysis of both paintings presented in this article (that covers the following issues: form, technique, subject matter and style), placing the works in the context of the artists' overall activity, as well as the issues of development of research on child psychology and children's portraiture in Polish painting, aim to support the thesis presented in the title about the uniqueness of these two portraits of young girls from the museum's collection.

Keywords: Polish painting, portrait painting, 19th century, Siemiradzki, Wyspiański