

Krystyna S. Moisan

Ikonografia maryjna w polskiej sztuce XIX wieku

Studia Theologica Varsaviensia 27/2, 129-147

1989

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRYSTYNA S. MOISAN

IKONOGRAFIA MARYJNA W POLSKIEJ SZTUCE XIX WIEKU *

Polska sztuka kościelna XIX wieku a tym bardziej jej ikonografia nigdy nie cieszyły się specjalną popularnością wśród badaczy. Także podstawowe słowniki i opracowania chrześcijańskiej ikonografii sztuki europejskiej, wspominają o dziełach powstałych w XIX stuleciu jedynie marginalnie. Czyżby więc ikonografia chrześcijańska, w tym także jej część maryjna, zupełnie w XIX wieku nie istniała? A może zatrzymując się w rozwoju na końcu XVIII wieku, uległa ona w następnym stuleciu przewartościowaniu i omówienie jej wymaga przyjęcia zupełnie nowych, odmiennych kryteriów badawczych.

Aby zrozumieć odmienność ikonografii maryjnej wieku XIX, należy chociaż w sposób ogólny, odwołać się do obrazu całej polskiej sztuki religijnej XIX stulecia. Czy jednak można, stawiając pod wspólnym mianownikiem, omówić malarstwo religijne o tematyce maryjnej, całego stulecia, od klasycyzujących kompozycji Kokulara, poprzez twórczość Statlera, Hadziewiczza i polskich nazarejczyków, by skończyć na płótnach Gersona, Matejki i Buchbindera? Wydaje się to tym bardziej trudne, że wiek XIX nie wytworzył jednego stylu będącego wypadkową artystycznych dążeń epoki.¹ Przynajmniej do lat sześćdziesiątych XIX stulecia wyróżnia się trzy równoległe tendencje: idealizm klasyczny, romantyczny i popularny realizm, które pod koniec wieku przemieniają się w całą gamę historyzmów i naturalizmów łącznie z wszel-

* Referat wygłoszony 29.08.1986 r. na KUL na sesji naukowej poświęconej Matce Boskiej w sztuce polskiej XIX wieku, zorganizowanej w ramach V Ogólnopolskiego Kongresu Mariologicznego i Maryjnego.

¹ M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 167 n.

kiego rodzaju, by użyć tu sformułowania profesora Porębskiego, „oficjalnymi pompieryzmami”.²

Jednakże przeprowadzane współcześnie badania nad sztuką XIX stulecia odchodzą od podziału na poszczególne kierunki i prądy stylistyczne, starając się zebrać i klasyfikować przedstawienia plastyczne wokół głównych tematów, jak chociażby dla przykładu: Natura, Sztuka, Wielki Człowiek czy Kobieta.³ To nowe typowo ikonograficzne podejście do zagadnienia sztuki wieku XIX jest tym bardziej prawidłowe i słuszne, gdy chodzi o analizę malarstwa religijnego, posiadającego określone zadania i indywidualny zasób, uświęconych przez tradycję, środków formalnych.

Ikonografia maryjna nawiązując do spuścizny sztuki kościelnej *Posttridentinum*, wyrzeka się indywidualizmu, stając się wtórną. W XIX wieku nie powstają żadne nowe tematy ikonograficzne. Chociaż inwentaryzacja polskiej sztuki religijnej XIX stulecia nie jest tak dobrze przeprowadzona i tak daleko posunięta jak okresów wcześniejszych, to nawet przy braku dokładnych danych ilościowych, możemy z ogólnych spostrzeżeń wywnioskować, że dominują te same tematy, które już w poprzednim stuleciu zajmowały czołowe miejsce wśród przedstawień maryjnych. Obok popularnych wizerunków Matki Boskiej z Dzieciątkiem, głównie ukazanej w półpostaci, szczególnie często spotykamy temat Niepokalanego Poczęcia, którego rozpowszechnienie niekoniecznie jest związane z ogłoszonym w 1854 roku przez papieża Piusa IX dogmatem. Warto nadmienić, że właśnie przedstawienia o tematyce nie uświęconej powagą dogmatu jak Niepokalane Poczęcie, Wniebowzięcie czy Koronacja Matki Boskiej, kontrowersyjne i atakowane przez innowierców, należały do najpopularniejszych w sztuce polskiej XVII i XVIII stulecia.

Podobnie jak w okresie baroku powstaje bardzo duża ilość obrazów malowanych dla bractw różańcowych i szkaplerznych.⁴ Te popularne kompozycje maryjne nawiązują głównie do jednego wariantu ikonograficznego wykształconego w XVII wieku, a mianowicie do obrazu Matki Boskiej Różańcowej Gio-

² Tamże, s. 170.

³ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 80.

⁴ Por. K. S. Moisan, *Matka Boska Różańcowa, Matko Boska Szkaplerzna*, w: *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce* pod red. ks. J. St. Pasierba, t. II, *Maryja Orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987, s. 44—132.

vanniego Selvi Sassoferato.⁵ Siedząca na tronie Matka Boska wraz z Dzieciątkiem podaje klęczącym świętym, przynależącym w zależności od rodzaju przedstawienia do rodziny zakonnej św. Dominika lub św. Eliasza, sznury różańca bądź brackie lub zakonne szkaplerze. Klasycznym atrybutem Madonny są anioły asystujące scenie przekazania cudownych darów, niekiedy sypiące z kosza kwiaty róży. Podobne kompozycje malował m.in. Rafał Hadziewicz (np. Matka Boska Szkaplerzna z kościoła seminaryjnego w Warszawie)⁶ i Wojciech Gerson. Wśród ponad trzydziestu przedstawień o tematyce maryjnej namalowanych przez Gersona przeważają obrazy Matki Boskiej Różańcowej i Niepokalanie Poczętej.⁷ Na obrazach z Sieciechowa i Wiązowej Matka Boska z Dzieciątkiem tronuje wśród chmur a św. Dominik przypominający zakonników z obrazów Zurbarana klęczy na zielonym pagórku. W głębi krajobrazu rozpościera się górskie jezioro. Niekiedy jak chociażby na obrazie powstałym w 1889 roku z kościoła w Słomnikach, scena zamknięta jest w neutralnym wnętrzu na tle arkady z kamiennym tronem. Zarówno u Gersona jak i u innych malarzy postać Niepokalanie Poczętej nawiązuje do malarstwa Murilla, sewilskiego mistrza, który temu przedstawieniu poświęcił kilkanaście płócien. Immaculata Gersona to młoda kobieta ukazana w pełnej postaci, ubrana w białą szatę i szafirowy płaszcz, stojąca w lekkim kontrapoście o rękach złożonych na piersiach. Widoczna idealizacja twarzy pozbawiona została jednak mistycznego klimatu tak charakterystycznego dla sztuki Murilla. U Gersona podobnie jak na obrazie Jana Matejki o tej samej tematyce z 1875 roku, powtarzają się tradycyjne motywy: putta, anioły, półksiężyc na którym stoi Immaculata, kula ziemiska, obłoki.

W sztuce XIX wieku przyjął się jedynie ten najprostszy schemat przedstawienia Niepokalanego Poczęcia. Inne warianty ikonograficzne o bardziej złożonych treściach teologicznych i skomplikowanej symbolice, nawiązującej do starotestamentowych personifikacji maryjnych,⁸ ulegają zapomnieniu. To sa-

⁵ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'icônographie après le Concile de Trente*. Italie—France—Espagne—Flandres, Paris 1972, s. 469 n.

⁶ A. Liedtke, *Historia sztuki kościelnej w zarysie*, Poznań 1961, s. 293.

⁷ K. Mołendziński, *Wojciech Gerson 1831—1901*, Warszawa b.r.w., s. 23; E. Charazińska, *Malarstwo religijne*, w: *Wojciech Gerson 1831—1901. Katalog wystawy monograficznej*, Warszawa 1978, s. 20 nn.

⁸ Por. M. Biernacka, *Niepokalanie Poczęcie*, w: *Ikonografia nowo-*

mo zjawisko dotyczy posiadających rysy aktualizacji politycznej, przedstawień adoracji Matki Boskiej przez dostojników kościelnych i świeckich.⁹ Te typy wizerunków uległy w XIX wieku dezaktualizacji. Sztuka nie broni żadnych prawd wiary czy atakowanych dogmatów. Zanikają obrazy o symbolice odsyłającej do tekstu Pisma Świętego, gdyż tak silna polemika religijna jak w XVII i XVIII wieku nie ma już miejsca. A jeżeli nawet istnieją silne napięcia pomiędzy światopoglądem głoszonym przez Kościół a prądami myśli filozoficznej XIX wieku, to nie na niwie sztuki kościelnej odbywa się ta polemika.

Szczególnie rozpowszechnione w polskim malarstwie religijnym XIX wieku były obrazy przedstawiające nauczanie Maryi przez św. Annę. Tak jak wizerunki różańcowe i szkaplerzne była one również związane z działalnością bractw. I tutaj bardziej wysublimowana symbolika treści ulega zapomnieniu. Święta Anna ucząca Maryję sztuki czytania przestaje być obrazem nauczającego Kościoła.¹⁰ Dlatego trudno jest w tych obrazach, podobnych pod względem ikonograficznym, doszukiwać się tych samych treści, które posiadały ich wcześniejsze o półtora wieku malarskie pierwowzory. W wypadku przedstawień barokowych możliwe jest przeprowadzenie analizy ikonograficznej w odniesieniu do panującej mentalności religijnej utrwalonej w drukach książkowych, szczególnie w licznych wydaniach kazań i podręczników brackich. Fakt że w XIX wieku treść obrazu ulega spłyceciu a atrybut staje się stereotypem, wynika między innymi z mniejszej zależności artysty od świadomego mecenatu Kościoła.¹¹ Przestrzegano głównych założeń ikonograficznych, nie wnikając jednakże a często zupełnie nie doceniając teologicznych treści zawartych w obrazach religijnych.

Również w innych przedstawieniach o charakterze narracyjnym jak np. Zwiastowanie, Nawiedzenie, Pokłon trzech króli, Wniebowzięcie czy sceny pasyjne, ikonografia maryjna XIX wieku była uzależniona od wzorców barokowych. Dla przykładu wystarczy przytoczyć kompozycje *Pokłonu trzech króli* Michała Stachowicza czy Rafała Hadziewicza, *Zwia-*

żytnej sztuki kościelnej w Polsce pod red. ks. J. St. Pasierba, t. I. *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987, s. 27—93.

⁹ K. Moisan, dz. cyt., s. 72—84, 90—94, 121—124.

¹⁰ Por. T. Dziubecki, *Nauczanie Maryi przez św. Annę*, w: *Ikonografia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce* pod red. ks. J. St. Pasierba, t. I. *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987, s. 99—107.

¹¹ M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 81.

stowanie Karola Stokalskiego bądź *Ucieczka do Egiptu* Kanutego Rusieckiego.¹² O tym, że nie zawsze tak jak w przypadku Gersona, nawiązywano do tak wybitnych arcydzieł sztuki baroku jak *Purissima* Murilla, świadczy wypowiedź Marcina Wawrzeckiego umieszczona w 1900 roku na łamach pisma „Ateneum”. Autor artykułu analizując przyczyny upadku sztuki kościelnej w Polsce pisze o stylu barokowym: „Księża i ich owczarnie mają zawsze niezdarne produkty przed oczami; cóż więc dziwnego, że malarstwo nasze religijne tkwi w tym baroku po uszy”.¹³

Zapewne aby w pełni zrozumieć i przeanalizować malarstwo religijne XIX wieku należy cofnąć się do końca poprzedniego stulecia, kiedy to następuje w sztukach plastycznych prawdziwy przewrót. Biegnące dotychczas równoległe drogi rozwoju różnych gatunków malarskich rozchodzą się na wiele dziesiątek lat. Te tendencje w sztuce, które były żywe i twórcze przeniosły się na niwę malarstwa pejzażowego, portretu czy tematyki rodzajowej. Natomiast sztuka sakralna jak zawsze bardziej uzależniona od tradycji, zamyka się w sobie pozostając wierna modelom wykształconym w poprzednich dwóch stuleciach. Wzory barokowej ikonografii jednak nie dominowały w XIX wieku samodzielnie. Poprawione i przetworzone przez ideały kompozycji klasycyzmu i pogłosy nazarenizmu, utworzyły swoisty kanon.

Kompozycje religijne malowali w pierwszej połowie XIX wieku malarze wywodzący się ze szkoły warszawskich klasyków: Blank, Kokular, Pfanhauser, Dąbrowski. Tworzyli zimne akademickie obrazy pozbawione jakiegokolwiek indywidualizmu.¹⁴ Malarstwem religijnym zajmowali się również artyści związani ze środowiskiem poznańskim (Fuhrman, Gładysz) i krakowskim (Józef Brodowski). Ze szkołą wileńską związane są nazwiska Karola Stokalskiego i Józefa Oleszkiewicza. Jego *Madonna z Dzieciątkiem*, pełna łagodnej zadu-

¹² M. Stachowicz, *Pokłon trzech króli*, 1809, Warszawa, Muzeum Narodowe; R. Hadziejewicz, *Hold trzech króli*, 1856, Grodzisk Wielkopolski, kościół fanny; K. Stokalski, *Zwiastowanie*, ok. 1835, Rozwadów, kościół kapucynów; K. Rusiecki, *Ucieczka do Egiptu*, 1823, Kraków, Muzeum Narodowe.

¹³ M. Wawrzeński, *Pałaca sprawa*, „Ateneum. Pismo naukowe i literackie” 1900, t. I, z. 3, s. 487.

¹⁴ M. Wąglewicz, *Kilka uwag o sztuce kościelnej i malarstwie religijnem polskiem XVIII i XIX wieku*, w: *Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX wieku. Malarstwo, rzeźba, grafika. Przewodnik*, Warszawa 1932, s. 13.

my, znajdująca się w Muzeum Narodowym w Krakowie, nawiązuje do Madonny Sykstyńskiej Rafaela.¹⁵ Oleszkiewicz pozostawał pod wpływem twórczości Dominika Ingres, malarza, który wzorując się na słynnych kompozycjach Rafaela, przekształcał je w duchu swego indywidualnego stylu. Warto nadmienić, że Ingres, przedstawiciel orientacji klasycznej w malarstwie francuskim, nie stworzył sam wielkiej sztuki religijnej, mimo że współcześni widzieli w jego obrazach o tematyce sakralnej, wybitną interpretację dualistycznego ideału estetycznego epoki, polegającego na połączeniu doskonałego oddania natury z pięknem formalnym.¹⁶

Próba wyjścia z kryzysu malarstwa religijnego była działalność nazarejczyków, grupy niemieckich artystów skupionych w rzymskim klasztorze San Isidorio.¹⁷ Według przyjętych przez nich założeń, sztuka chrześcijańska od trzystu lat szukająca wzorów w antyku, poprzez twórczość Rafaela, Michała Anioła i Tycjana została doprowadzona do upadku.¹⁸ Nazarejczycy głosili cofnięcie się do okresu wcześniejszego, stawiając za wzór dzieła malarzy włoskiego *trecenta i quattrocenta*. Zalecali konturowość modelunku postaci, dominantę jasnych, czystych tonów, wypełnianie płaskich powierzchni nienasyconymi barwami. Kategorycznie odrzucali element zmysłowości. Według Overbecka należy odejść od naśladownictwa natury, figury powinny być przedstawiane w stanie statycznym. Do sztuki nazarejczyków oraz do ustalonych przez nich zasad kompozycji religijnych, nawiązywali malarze polscy. Pod wpływem sztuki Overbecka pozostawał mieszkający w Rzymie Wojciech Korneli Stattler, autor m.in. *Madonny z Dzieciątkiem i św. Janem* obrazu w którym jasno dostrzega się pogłosy malarstwa włoskiego *quattrocenta*.¹⁹

Wśród kolonii polskich artystów działających w Wiecznym Mieście związanych z kręgiem zakonu zmartwychwstańców i

¹⁵ Z. Niesiołowska-Rothertowa, w: *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958, s. 32; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce, cz. III. Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków b.r.w., s. 6.

¹⁶ A. Stubbe, *La Madone dans l'art*, Bruxelles 1958, s. 158.

¹⁷ J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. 1760—1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894*, Kraków 1902, s. 266..

¹⁸ M. Wąglewicz, dz. cyt., s. 13.

¹⁹ J. Mycielski, dz. cyt., s. 268 nn.; T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, Wrocław—Kraków 1960, s. 214; F. Kopera, dz. cyt., s. 102 n.

salonem Zofii z Branickich księżny Odescalchi, najwybitniejszym był Leopold Nowotny. Malował tryptyki będące kompilacją sztuki Giotta i współczesnych mu nazarejczyków.²⁰ O nim to, napisał w swym pamiętniku książę Baltazar Odescalchi: „moja matka urządziła mu pracownię, w której malował chude Madonny i chudych świętych na złotym tle, z talentem wcale niewielkim. Zamówionych obrazów nigdy nie kończył, na wielkie zmartwienie tych, co je zamawiali z Polski”.²¹ Podobne w charakterze obrazy malowali również Roman Postępski, Franciszek Drewaczyński i Karol Brzozowski. Do grona artystów tworzących pod wpływem nazarenizmu należeli take galicyjscy malarze Mikołaj Strzygocki, uczeń wiedeńskiego mistrza Führlicha, malujący konwencjonalne obrazy maryjne i Feliks Szynalewski twórca szablonowych, s'odkich kompozycji religijnych.²² Innym twórcą konwencjonalnego malarstwa religijnego był Rafał Hadziewicz.²³ W jego eklektycznej twórczości elementy szkoły bolońskiej zostały przemieszane z wpływami nazarenizmu. Epigonem polskiej odmiany nazarenizmu był Józef Buchbinder,²⁴ uczeń Matejki, eklektyk malujący liczne Madonny w oparciu o wzory starych mistrzów włoskich.

Poza naśladownictwem niemieckiej i austriackiej szkoły nazarejczyków, malarze polscy nawiązywali do dzieł artystów francuskich. Jednak ani w dziełach Eugénisa Delacroix, koryfeusza francuskiego romantyzmu, twórcy około dwudziestu obrazów religijnych głównie o tematyce maryjnej, ani u wspomnianego wcześniej Dominika Ingres nie mogli odnaleźć prawdziwego natchnienia dla oddania klimatu duchowej transcendencji.²⁵

Rzesze malarzy hołdujących naturalizmowi również interesowały się tematyką religijną malując obrazy będące mieszaniną akademickich kompozycji, malarstwa realistycznego i teatralnego patosu. Bardzo często obiektywizm widzenia naturalistycznego i założenia dewocyjnego ujęcia tematu nawzajem się neutralizowały, dając w konsekwencji eklektyczne dzieła

²⁰ T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 219; Z. Niesiołowska-Rothertowa, dz. cyt., s. 34.

²¹ J. Mycielski, dz. cyt., s. 412.

²² F. Kopera, dz. cyt., s. 106.

²³ T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 22 n.; A. Liedtke, dz. cyt., s. 293; F. Kopera, dz. cyt., s. 108.

²⁴ T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 222.

²⁵ A. Stubbe, dz. cyt., s. 157 n.

namalowane w manierze historyczno-werystycznej, pozbawione głębszego charakteru religijnego.²⁶ Na gruncie analogicznych poszukiwań powstają w Polsce obrazy takich malarzy jak Aleksander Rycerski czy Ludwik Słoninkiewicz,²⁷ twórcy *Madonny z Dzieciątkiem. W Matce Boskiej Bolesnej* Rycierskiego zauważalne są wpływy cyklu wielkocotygodniowego Delaroche'a.²⁸ Ten sam temat przedstawił również Artur Grottger. Jego *Matka Boska Bolesna* charakteryzuje się miękkim, lirycznym wyrazem twarzy.²⁹ Innym uznanym malarzem religijnym był Piotr Stachiewicz,³⁰ twórca cyklu obrazów zatytułowanego *Legenda o Matce Boskiej*, malowanego *en grisaille* w latach 1892—1893. Dzieła te charakteryzują się prawdziwie sielankowym, spokojnym nastrojem. Na jednej z kompozycji Matka Boska stoi na wiosennej łące, otoczona stadem białych owiec.

Na szczególną uwagę zasługuje obraz Józefa Simmlera *Trzy Marie wracające od grobu*.³¹ Do 1939 roku znajdował się w katedrze Św. Jana w Warszawie. Zarówno klasyczny sposób ujęcia postaci kobiet jak i precyzyjne wymodelowanie twarzy i rąk, przypomina inny znany obraz, dzieło szwajcarskiego malarza Antonio Ciseri *Złożenie do grobu*, powstałe w latach 1864—1870.³² W podobnej konwencji namalował *Powrót z Golgoty* Franciszek Krudowski.³³ Również w manierze historycznej utrzymany jest obraz Wilhelma Kotarbińskiego przedstawiający *Trzy Marie u grobu Chrystusa*, z suchymi krzewami ostów na pierwszym planie i pochodem rozpaczających postaci, których sylwety rysują się na tle wschodniego krajobrazu.

Kryzys w malarstwie kościelnym starano się przełamywać szczególnie pod koniec XIX wieku. Nie zapomniano nawet o produkcji masowej czyli o tzw. malarstwie częstochowskim. Alarmowano w prasie przed zalewem kramów częstochowskich

²⁶ Tamże, s. 160.

²⁷ Z. Niesiołowska-Rothertowa, dz. cyt., s. 36.

²⁸ H. Piątkowski, *Album sztuki polskiej*, Warszawa 1901, s. 159.

²⁹ Z. Niesiołowska-Rothertowa, dz. cyt., s. 37.

³⁰ F. Kopera, dz. cyt., s. 415.

³¹ T. Jaroszyński, *Józef Simmler*, Warszawa 1915, s. 13.

³² *Katalog wystawy: Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. „Ich male für fromme Gemüter“*, Kunstmuseum Luzern 1985, s. 199 m.

³³ F. Krudowski, *Powrót z Golgoty*, Dąbrówka Kościelna, kościół parafialny, 4 ćw. XIX w.

oleodrukami niemieckimi o wątpliwej wartości.³⁴ O sztuce religijnej i zasadach malarstwa kościelnego szeroko rozpisывał się Władysław Łuszczkiewicz. Z jego inicjatywy w latach 1883—1886 wychodziło w Krakowie pismo „Przyjaciel sztuki kościelnej” a w 1888 roku powstał klub młodych artystów wykonujących roboty kościelne do którego należeli m. in. Jacek Malczewski, Maksymilian Piotrowski, Józef Unierzyński i Wojciech Kossak.³⁵ W celu podniesienia poziomu obrazów zamawianych dla kościołów, z inicjatywy ks. Antoniego Brykczyńskiego powstała w Warszawie *Spółka artystyczna malarzy, rzeźbiarzy i budowniczych* znana pod nazwą *Salonu Artystycznego* mająca promować twórczość uznanych artystów w tematyce sakralnej.³⁶ Jednym ze współpracowników *Salonu* był Wojciech Gerson.³⁷

Powszechną sytuację malarstwa religijnego o tematyce maryjnej symbolicznie ilustruje katalog pierwszej wystawy mariańskiej, która odbyła się w Warszawie w 1905 roku.³⁸ Wśród spisu zgromadzonych obrazów dominują przedstawienia z XV, XVI, XVII i XVIII wieku (około 160 pozycji). Natomiast obrazów powstałych w XIX wieku udało się organizatorem wystawy zgromadzić tylko około pięćdziesięciu. Wśród wymienionych dzieł jedynie kilka jest sygnowanych przez wybitnych malarzy polskich: Buchbindera, Fałata, Gersona, Kolasińskiego, Krudowskiego, Matejkę, Rycerskiego i Suchodolskiego.³⁹ Wydając z okazji wielkiej wystawy lwowskiej książkę poświęconą malarstwu polskiemu XIX wieku Jerzy Mycielski nie zawahał się napisać: „religijne malarstwo w Polsce właściwie do dziś dnia ani razu świetnie nie kwitło”.⁴⁰ O sztuce Stattlera, Hadziewicza czy Wańkowicza stwierdził iż: „robili co mogli by

³⁴ *Ze sztuki kościelnej. Obrazy i obrazki*, „Biesiada Literacka” 1903 nr 45, s. 372 n.; *Silva Rerum*, „Kronika Rodzinna” 1895 nr 18, s. 574.

³⁵ Z. Niesiołowska-Rothertowa, dz. cyt., s. 38.

³⁶ A. Brykczyński, *Przechadzka po Warszawie*, „Biesiada Literacka” 1900, nr 8, s. 149—152.

³⁷ E. Chorazińska, dz. cyt., s. 18.

³⁸ H. Skimborowicz, „*Ku czci Bogurodzicy*”. *Pamiętka pierwszej w Warszawie wystawy Maryjańskiej*, Warszawa 1905, s. 120—147. Dział V. Obrazy. Katalog wystawionych przedmiotów został podzielony na działy naczyń i aparatów kościelnych (I), przedmiotów dewocyjnych (II), zbroi, uzbrojenia i orderów (III), rzeźb (IV), obrazów (V), rycin i fotografii (VI), medali, medalików, pieczęci i monet (VII) oraz bibliografii (VIII).

³⁹ Tamże, s. 137—140.

⁴⁰ J. Mycielski, dz. cyt., s. 410.

swą eklektyczną nauką stworzyć religijne w Polsce malarstwo ale w gruncie rzeczy zimne i bezduszne, choć pracowite i sumienne ich utwory zaledwo do historii sztuki pod względem katalogowym należeć mogą". Nie lepiej oceniał twórczość ich następców wzorujących się na sztuce nazarejczyków.

Również cytowany już powyżej Marcin Wawrzeniecki, przedstawia nam w swym artykule dokładny obraz powstawania większości obrazów przeznaczonych dla kościołów. Píše o obrazach niedouczonej artystów wykonywanych „na zimno”, będących kompilacją kilku rycin czy też fotografii dzieł starych mistrzów bądź współczesnych malarzy obcych.⁴¹ Obok całej masy trzeciorzędnych malarzy obrazy religijne tworzyli również artyści znani i cenieni. O nich to autor artykułu stwierdza: „artyści których z innej strony mamy i za co innego cennimy «dopełniają» obrazy religijne dla chleba”, stwierdzając dalej że „z dwojga zlego lepiej że taki artysta obraz wykona (...) przynajmniej nie będzie to karykatura, ale daleko do zbliżenia do ideału malarstwa religijnego”. Wielcy malarze nie tworzą dzieł przeznaczonych dla Kościoła z zamiłowania to „chleb pcha ich na pole całkiem im obce, a wymagające specjalnego całkiem odrębnego wykształcenia artystycznego, i powiedzmy śmiało duchowego”.⁴²

Potrzebę gruntownych studiów podkreślał również wypowiadający się na łamach „Przeglądu Powszechnego” Leonard Lep-szy.⁴³ postulując utworzenie w Akademii Sztuk Pięknych oddziału malarstwa religijnego. O stosunku współczesnych malarzy polskich posiadających wysoką rangę artystyczną do sztuki kościelnej sceptycznie wyrażał się również Jacek Malczewski, sam wyznawca idei Władysława Łuszczkiewicza dotyczących odrodzenia sztuki kościelnej i późniejszy członek niemieckiego *Gesellschaft für religiöse Kunst*. W artykule opublikowanym w tym samym „Przeglądzie Powszechnym” pisał, że „dzisiejsza sztuka jest na wskroś pogańska, żąda żeby przed nią tłum klękał i jej cześć oddawał. Tymczasem wielka sztuka religijna sama klęka przed Bogiem

⁴¹ Por. L. Lep-szy, (Odpowiedź na ankietę o sztuce religijnej), „Przegląd Powszechny” 1906, r. 23, styczeń—luty—marzec, s. 166. „Z zamówieniami dla Kościoła, zwraca się obecnie społeczeństwo do artystów, którym braknie odpowiedniej kultury, artystów niewyposażonych w znajomości środków artystycznych i powstają albo kopie cudzych pomysłów, albo też szpetne kruty”.

⁴² M. Wawrzeniecki, dz. cyt., s. 484.

⁴³ L. Lep-szy, dz. cyt., s. 168.

w niemej adoracji, a tak klękając przed tym majestatem sprawia, że tysiące przed nim zginają w uwielbieniu kolana”.⁴⁴ Stawiając sztuce zarzut braku wiary i głębszej myśli, podkreślał że poza doskonałością formy malarstwo religijne powinno przede wszystkim dążyć do wyrażenia doskonałości idei. Zarzuty Malczewskiego jednak odnoszą się raczej do sztuki późniejszego okresu, a mianowicie przełomu XIX i XX wieku, kiedy to, często poprzez ucieczkę w poszukiwania stylistyczne artyści starają się wyjść z impasu dziewiętnastowiecznego naśladownictwa. Ogólny stan polskiej sztuki religijnej pczwalał Leonardowi Lepszemu na łamach tego samego pisma stwierdzić również: „na malarza religijnego patrzy się z rodzajem politowania jak na głodomora. Sztukę kościelną wykonują pierwszorzędni artyści u nas tylko wyjątkowo, przede wszystkim zajmują się nią biedacy, nie mający skądinąd zarobku, wypełniający wielkie płótna. Za ich tanie a wielkie malunki oblicza się wynagrodzenie według metrów kwadratowych a nie według wewnętrznej wartości”.⁴⁵ Malarz religijny zaspokajając upodobania estetyczne niewykształconych odbiorców po kilku latach praktyki stawał się, według słów innego autora „dostawcą a nie twórcą”.⁴⁶

Zapewne wiek XIX był stuleciem upadku malarstwa religijnego. Sztuka wzorująca się na dawno wypracowanych schematach kompozycyjnych, ulega skostnieniu, a pewne przejawy tego kryzysu w malarstwie kościelnym trwać będą jeszcze w XX wieku. Czy jednak kryzys sztuki kościelnej XIX wieku, polegał tylko na niewolniczym nawiązywaniu i niemożności odejścia od ustalonej w poprzednich wiekach ikonografii? Ikonografia od czasu Soboru Trydenckiego uświęcona powagą Magisterium Kościoła, związana z dogmatami i prawdami wiary, była zawsze elementem trwałym i ciągłym, najbardziej stabilnym i określonym. Kryzys pojawił się jednak dopiero wten czas gdy postawiono dzieła poprzednich stuleci na piedestale, uznając je za idealne wzory. Doprowadziło to do zaniku poszukiwań formalno-stylistycznych. Sztuka przestała szukać nowego wyrazu dla malarstwa religijnego, odzegnując się od wszelkich, bardziej radykalnych prób innowacji formalnych. Mimo zarysowania się pewnych nowych tendencji (nazarenizm, malarstwo realistyczne o cechach historyczno-werystycznych),

⁴⁴ J. Malczewski, *(Odpowiedź na ankietę o sztuce religijnej)*, „Przegląd Powszechny” 1906, r. 23, styczeń—luty—marzec, s. 80 n.

⁴⁵ L. Lepszy, dz. cyt., s. 168.

⁴⁶ M. Wawrzemiecki, dz. cyt., s. 487.

sztuka kościelna XIX wieku pozostaje zamknięta w eklektycznym obszarze konwencji stylistycznych. Malarstwo religijne stara się osiągnąć swój idealny wyraz w ramach ściśle określonych i hermetycznych granic ikonograficznych.

Ta zależność formalna i ikonograficzna, rzutować będzie na kształtowanie się w XIX wieku samej ikonografii jako takiej. Wydaje się, że jej odmienność owa *differentia specifica* głównie polega na *stylizacji i kompilacji* (np. zapożyczaniu postaci Madonny ze sztuki *quattrocenta* bądź płócien mistrzów renesansu i baroku). Przekonanie, że przejęcie dziedzictwa duchowego po mistrzach włoskich uzależnione jest od naśladownictwa formalnego ich dzieł, odbiło się to na wyrazie większości wizerunków Matki Boskiej. Tak charakterystyczny duch idealizmu mający wyrazić wszystko co wzniosłe, boskość, czystość, pokorę i pobożność jest główną cechą wyróżniającą liczne przedstawienia maryjne. Wyidealizowane piękno twarzy Maryi, typizacja Jej stroju i postaci, obecność aniołów o jasnych puklach włosów ubranych w powiewne szaty, liryczne sielankowe krajobrazy, łagodny pastelowy koloryt tła, kwiaty róży i lilii — to wszystko środki służące do wyrażenia piękna duchowego. W XIX wieku rozpoczyna się w sztukach plastycznych kryzys wyobrażeń religijnych. Użyte symbole dyskredytowały rzeczywistość duchową którą miały wyobrażać. A kanony piękna uznane przez malarzy hołdujących ogólnie pojętemu naśladownictwu były po prostu zgodne z wymogami mecenatu mieszczańskiego.

Wyobrażenie Matki Boskiej związane przez stulecia z ikoną i cudownymi obrazami, posiadało zawsze silny charakter kultowy. Namalowany wizerunek Matki Boskiej stawał się jakby Jej prawdziwym obrazem. Dlatego chociaż indywidualne cechy twórczości poszczególnych malarzy nie pozwalały na pełnię stereotypu, obrazy maryjne w większym stopniu niż przedstawienia Chrystusa czy świętych ulegają w XIX wieku daleko posuniętej typizacji. Nie bez powodu dekadencja sztuki religijnej odbiła się najbardziej na stereotypowych wizerunkach maryjnych,⁴⁷ których powstanie sprowadzało się do „ściągania z rozmaitych sztychów i całkiem bezsensownego mieszania stylów”.⁴⁸ W krańcowym przypadku utrzymany w konwencji naturalistycznej uduchowiony kicz staje się jakby „ikoną” sztuki Zachodu, wizerunkiem kultowym, od którego co prawda

⁴⁷ A. Stubbe, dz. cyt., s. 158.

⁴⁸ M. Wawrzyniecki, dz. cyt., s. 489.

sztuka odejdzie, ale który poprzez oleodruki i dewocjonalia przetrwa aż do naszych czasów.

Poprzez swą przystępność i prostotę środków wizerunki maryjne stają się dla wiernych spójnym znakiem, bardziej odpowiadającym ogólnej mentalności i wrażliwości niż wybitne dzieła malarskie. Czy jednak nie można by właśnie do tego typu przedstawić Matki Boskiej zastosować zdania Józefa Mehoffera z 1897 roku, który pisząc o sztuce drugiej połowy XIX wieku stwierdził: „rewolucja dzisiejsza w sztuce budzi precywilizowanie które się odbiło na drugiej połowie wieku, a które w sztuce było powodem powstawania obrazów, na które umysł śpiąc patrzeć może, tak są bezmyślne i łatwe”.⁴⁹

* * *

Na marginesie rozważań poświęconych sztuce kościelnej, możemy na przykładzie kilku wybranych obrazów prześledzić pojawienie się nowych tendencji ikonograficznych w malarstwie polskim XIX wieku. Zapewne nie bez związku z ówczesną sytuacją Polski, właśnie w czasach niewoli narodowej powstają dzieła malarskie w których Matka Boska przedstawiona została jako Królowa Polski. Temat Matki Boskiej w otoczeniu świętych polskich występował również w sztuce baroku. Jednak przedstawienia te nie posiadały wtenczas tak silnego wydźwięku patriotycznego. Jan Matejko w swym szkicu olejnym, powstałym w 1887 roku zatytułowanym *Królowa Korony Polskiej*,⁵⁰ przedstawił Matkę Boską z Dzieciątkiem siedzącą na tronie, do której podąża procesja świętych polskich. Za pierwszymi świętymi męczennikami: Wojciechem i Stanisławem kroczą św. Józefat i św. Jadwiga. Tron Matki Boskiej podtrzymują św. Kazimierz i św. Jacek Odrowąż. Maryję niesioną na *sedii gestatoria* otaczają po bokach święci: Jan Kanty, Stanisław Kostka, bł. Jan z Dukli, św. Florian oraz błogosławione Kunegunda, Salomea, Jadwiga i Bronisława.

O związku tematyki religijnej z dziejami narodu świadczy nie tylko dobór świętych przedstawionych w centralnej części kompozycji. Po 1888 roku Matejko domalował dwa boczne skrzydła. Na lewym ukazał św. Michała Archanioła w otoczeniu królów: Henryka Pobożnego i Władysława Warneńczyka

⁴⁹ J. Mehoffer, *Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury*, „Przegląd Polski” 1897 s. 31, kwiecień—maj—czerwiec, s. 25 n.

⁵⁰ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 358, 361.

oraz hetmana Żółkiewskiego. W ten sposób symbolicznie przedstawił walkę polskiego oręza za wiarę. Kolejne, prawe skrzydło z namalowaną postacią św. Anioła ukazywało współczesne męczeństwo prześladowanych za wiarę unitów podlaskich. Na innym obrazie przechowywanym obecnie na Jasnej Górze, Matejko przedstawił Matkę Boską broniącą klasztoru jasnogórskiego przed Szwedami. Maryja ubrana w niebieski płaszcz i rudoczerwoną suknię podtrzymuje lewą połę płaszcza w geście opieki. W prawej dłoni dzierży królewską koronę. Na obrazie rozpościera się przedpole warowni częstochowskiej ze szwedzkimi chorągwiami, kojcami i kolubrynami. Po lewej stronie zarysowują się kontury zabudowań klasztornych. Również Artur Grottger w swej powstałej w 1865 roku kompozycji rysowanej kredką przedstawił Maryję jako *Patronkę Polski*.⁵¹ Na tle romańskiej architektury na tronie siedzi Matka Boska. Po jej lewej stronie klęczy wiejski lud, na którego czele wyróżnia się postać króla Kazimierza Wielkiego. Naprzeciwko ludu zostało przedstawione rycerstwo polskie z obrońcą Jasnej Góry o. Augustynem Kordeckim.

Związek Matki Boskiej z dziejami Polski starano się przedstawić nie tylko na obrazach religijnych. Postać Maryi jako opiekunki i Królowej Polski pojawia się w różnych kompozycjach o charakterze historycznym. Na twórczości Jana Matejki wzorował się m. in. uczeń Hadziewiczza Józef Balukiewicz, malując narracyjny cykl obrazów zatytułowany *Gloria Polski*. Na jednej z kolejnych ośmiu kompozycji, ukazującej różnorodne sceny historyczne związane z okresem pomiędzy panowaniem Władysława II Wygnańca (1139) a śmiercią Przemysława (1296).⁵² w górnej strefie obrazu, ponad tłumem postaci przedstawiona została Matka Boska Niepokalanie Poczęta. Maryja stoi na kuli ziemskiej, deptając węża. W prawej ręce trzyma lilię — symbol czystości, w lewej — jabłko królewskie. Wokół Niej klęczą święci patroni Polski: bł. Sadok z dominikańskimi współbraćmi zamordowanymi podczas najazdu Tatarów w 1260 roku, błogosławione Salomea, Kinga i Bronisława, św. Jadwiga oraz bł. Czesław, św. Jacek, bł. Wincenty

⁵¹ J. B. Antoniewicz, *Grottger*, Kraków 1910, s. 424 n.

⁵² A. M. Werbanowska, *Zarys twórczości Józefa Tadeusza Balukiewicza ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa religijno-historycznego*, praca magisterska napisana na seminarium sztuki nowoczesnej w Katedrze Historii Sztuki na Wydziale Teologicznym ATK w Warszawie pod kier. dra A. K. Olszewskiego, Warszawa 1983, maszynopis, s. 47 nn.

Kadłubek i św. Stanisław, biskup. Na następnym obrazie ilustrującym dzieje Polski od roku 1300 (objęcie władzy przez Wacława II) do czasów panowania Aleksandra Jagiellończyka⁵³ na tle nieba przedstawiona została adoracja ikony Matki Boskiej Częstochowskiej przez polskich świętych i błogosławionych (m. in. bł. Izajasza Bonera i św. Kazimierza Jagiellończyka). Pod podtrzymywanym przez aniołów cudownym obrazem malarz umieścił zabudowania klasztoru jasnogórskiego. Również na kolejnym płótnie przedstawiającym historię Polski od czasów panowania Zygmunta I Starego do czasów rządów Michała Korybuta Wiśniowieckiego,⁵⁴ ukazana została adoracja Maryi przez świętych polskich. Przed Matką Boską Ostrobramską klęczą m. in. Andrzej Boboła i św. Stanisław Kostka, postacie żyjące w czasach które ilustruje dolna kompozycja obrazu.

Nie zawsze postać Matki Boskiej bezpośrednio włączano w kompozycje historyczne przedstawiające apoteozę dziejów Polski jak chociażby w przypadku twórczości Balukiewicza. Niekiedy związek Maryi z dziejami Polski manifestowano w sposób pośredni przedstawiając wybrane wydarzenia historyczne. W 1859 roku Jan Matejko namalował obraz przedstawiający króla Jana III Sobieskiego otrzymującego przed wyprawą wiedeńską z rąk prowincjała paulinów o. Jana Stradowskiego wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej. W tym wypadku opiekę Madonny artysta wyraził poprzez użycie symbolu — atrybutu: obrazka Matki Boskiej Częstochowskiej zawieszzonego na piersi króla.

Niezmiernie ciekawe jest prześledzenie występowania samego motywu ikony Matki Boskiej Częstochowskiej w sztuce polskiej XIX wieku. Obraz Pani Jasnogórskiej przenikając do dzieł malarskich i graficznych, staje się jakby ideogramem polskości i wiary. Jako taki występuje w cyklu *Lituania* Artura Grottgera, powstałym w latach 1864—1866.⁵⁵ Na drugiej planszy z tego cyklu, zatytułowanej *Znak* zważamy na ścianie chaty litewskiego leśnika wiszący obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. W kolejnym czwartym przedstawieniu pt. *Widzenie*, kopalnia Sybiru zamienia się w mistyczną kaplicę, gdy zesłance powstania 1863 roku, skutej kajdanami objawia się w pełnej postaci, otoczona świetlistą poświatą Matka Boska Częstochowska.⁵⁶ Na obliczu Maryi widnieją dwie szra-

⁵³ Tamże, s. 55 nn.

⁵⁴ Tamże, s. 62 nn.

⁵⁵ J. B. Antoniewicz, dz. cyt., s. 449.

⁵⁶ Tamże, s. 456 nn.

my znane z obrazu jasnogórskiego. Matka Boska kieruje łaskawe spojrzenie na kobietę, wyciągającą w jej kierunku w błagalnym geście dłoń.

Matka Boska jako Królowa Polski występowała nie tylko w kompozycjach malarskich o treści odnoszącej się do przeszłości historycznej. Również współcześnie Maryja współuczestniczyła w dziejach narodu, którego nadal pozostawała Królową. Związek postaci Matki Boskiej z martyrologią narodową w subtelny sposób zaznaczony został także w twórczości Jacka Malczewskiego. W wersji *Śmierci Elenai* powstałej w latach 1906—1907, przechowywanej obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, zauważamy u wezglowia łoża, na którym spoczywa umierająca zawieszony na ścianie obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Podobnie w drugiej wersji tego przedstawienia znajdującej się w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego na ścianie znajduje się obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem.⁵⁷

W malarstwie XIX wieku dokonała się specyficzna sekularyzacja tematyki religijnej. Powstaje coraz więcej obrazów nie przeznaczonych dla kościołów, przedstawiających różne przejawy życia religijnego, rozmodlonych ludzi czy uroczystości kościelne.⁵⁸ Następuje jakby przejście od malarstwa kościelnego do malarstwa rodzajowego, charakteryzującego się religijnym nastrojem. Również w tego typu obrazach odnajdujemy często motywy maryjne. Do takich kompozycji możemy zaliczyć wystawioną na wystawie mariańskiej w 1905 roku akwarelę Józefa Fałata⁵⁹ przedstawiającą odpust w Częstochowie z kobietą kupującą obrazek Matki Boskiej. Za inny przykład może posłużyć obraz Józefa Brandta zatytułowany *Matka Boska Poczajowska*,⁶⁰ znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. W nocnym pejzażu stepowym, przed oświetlonym płomieniem kaganka obrazem Matki Boskiej klęczą rozmodlone postacie chłopek i chłopów.

* * *

Niniejsze opracowanie w żadnym wypadku nie stanowi systematycznego studium ikonografii maryjnej w malarstwie polskim XIX wieku. Pewne związane z ikonografią problemy starano się tutaj jedynie zasygnalizować. Przedstawione rozważa-

⁵⁷ F. Kopera, dz. cyt., s. 378.

⁵⁸ M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 87.

⁵⁹ H. Skimborowicz, dz. cyt., s. 138.

⁶⁰ J. Derwojed, *Józef Brandt*, Warszawa 1961, s. 29

nia i wnioski ograniczają się głównie do sztuki kościelnej, nie dotycząc bezpośrednio malarstwa o tzw. nastroju religijnym, przeznaczonego dla szerszego odbiorcy.

Porównywanie ikonografii sztuki kościelnej poprzednich wieków z XIX stuleciem, przy zastosowaniu tej samej metodologii, polegającej głównie na rozróżnianiu poszczególnych tematów i typów przedstawień wydaje się nieuzasadnione. W potrydenckiej ikonografii możemy wyróżnić cały zasób dotychczas nieznanych ujęć tematów i zupełnie nowych przedstawień związanych z powstałymi formami kultu. Wiek XIX całą już ustaloną spuściznę ikonograficzną odziedziczył, nie wnosząc w nią wielu nowych elementów. O twórczą interpretację tradycyjnych rozwiązań ikonograficznych, widoczną chociażby w twórczości Józefa Mehoffera czy Stanisława Wyspiańskiego, radykalnie różniącą się od niewolniczego naśladownictwa, pokusi się dopiero sztuka przełomu stuleci, ideowo związana z odrębną epoką młodopolskiego symbolizmu. Natomiast w wieku XIX poprzez wybiórcze zestawianie wcześniejszych wzorów ikonograficznych i przejęcie jednego, dominującego kanonu estetycznego postaci Maryi, wytworzył się odrębny, specyficzny model wizerunku Matki Boskiej. Dlatego nie wydaje się najważniejsze rozróżnienie poszczególnych przedstawień maryjnych związanych z Jej życiem (Zwiastowanie, Boże Narodzenie, sceny pasyjne, etc...) czy dogmatami (Niepokalane Poczęcie) bądź przejawami kultu (Matka Boska Szkaplerzna). Chodzi raczej o wychwycenie ogólnego rysu wyobrażeń maryjnych, typu konwencji stylistycznej, przejawiającego się w sposobie malowania twarzy Matki Boskiej, Jej postaci, układu rąk, draperii szat, czy póź asystujących świętych.

Czy podejmując badania nad tym dotychczas prawie zupełnie nie opracowywanym tematem nie należałoby, rezygnując z ciągłego powielania negatywnych sądów co do wartości artystycznej tego malarstwa, skupić się na jego głębszej, ukrytej warstwie znaczeniowej, ważniejszej i ciekawszej również od analizy *sensu stricto* ikonograficznej. Słuszniejsze wydaje się więc, mówienie o *ikonologii* przedstawień maryjnych polskiego malarstwa kościelnego XIX wieku. Sztuka ta, związana ze swoją epoką (czy raczej epokami) stanowi dokument relacji wyobrażenia plastycznego do panującego typu religijności. Dlatego, pomimo narzucającego się negatywnego osądu sztuki kościelnej XIX wieku, nie sposób temu zapomnianemu malarstwu odmówić wartości, jako przejawowi czasów, których niepostrzeżenie stał się jednym z symboli.

Iconographie mariale in Pologne

Résumé

L'étude ci-après est une tentative visant à brosser une caractéristique de l'iconographie mariale dans l'art polonais du 19^e siècle. On a cherché à présenter la peinture mariale sur fond des tendances générales qui dominaient dans l'art religieux du 19^e siècle. Les nouvelles tendances iconographiques apparues dans la peinture mariale y sont mises en exergue. Les oeuvres picturales où la Vierge est représentée comme la Reine de Pologne n'est pas sans être en étroite corrélation avec la situation politique nationale d'asservissement. Parfois, la Vierge est directement incorporée dans les compositions historiques ou représentée dans des scènes illustrant la martyrologie nationale. Le motif de l'icône de la Madone de Częstochowa revient très souvent dans les plus grandes compositions, il devient comme l'idéogramme de la polonité et de la foi.

Outre ces accents d'actualisation, le courant fondamental de l'iconographie du 19^e siècle est entièrement à l'héritage de l'art sacré issu après la Concile de Trente. Y prédominent les thèmes identiques à ceux des siècles précédents quant aux figurations mariales (la Vierge à l'Enfant, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge). Outre les sujets rattachés aux dogmes (l'Immaculée Conception), les oeuvres destinés aux confréries continuent à abonder — la confrérie de sainte Anne par exemple (sainte Anne instruisant la Vierge), ou les confréries du rosaire et du scapulaire. Dans les figurations au caractère narratif également — par exemple l'Annociation, la Visitation, l'adoration des mages ou les scènes de la Passion — l'iconographie mariale du 19^e siècle est dépendante des modèles du baroque. Toutefois les modèles de cette iconographie n'y restaient pas intouchés. Apris et transformés par les idéaux de la composition du classicisme et de la peinture des nazaréens, il en résulte un canon spécifique. Les peintres polonais restant sous l'influence de l'art des nazaréens, nous retrouvons dans leurs toiles des accents de l'art italien du quattrocento. Les artistes adeptes du naturalisme s'intéressent aussi à la thématique religieuse et leurs tableaux sont une compilation de compositions académiques, de réalisme et de pathos théâtral. En général la vision de l'objectivisme naturaliste et le principe de dévotion dans l'approche du sujet se neutralisent réciproquement pour donner, en fin de compte, une oeuvre éclectique peinte dans la manière historique.

Une analyse plus exhaustive de la peinture mariale du 19^e siècle mène à la conclusion que la puissante dépendance formelle et stylistique autant que celle iconographique des modèles picturaux engendrés

par les siècles précédents et placés sur un piédestal, on conduit à entraver le développement iconographique du 19^e siècle. On peut carrément avancer que sa principale caractéristique est une tendance à la stylisation et à la compilation des modèles antérieurs. Dans l'étude en question, l'attention a été également portée sur les moyens picturaux visant à idéaliser la Vierge. Toutes ces observations permettent de formuler certaines conclusions méthodologiques.

Lorsqu'on se livre à des recherches sur la peinture mariale du 19^e siècle, l'important, semble-t-il, n'est pas de faire la part des différents types iconographiques reliés à la vie de la Vierge, aux dogmes ou encore aux expressions du culte. Il s'agit plutôt de saisir le trait essentiel des concepts mariaux, le type de convention stylistique apparaissant par exemple dans la manière de peindre le visage de Marie, ses attitudes, la pose des mains, le drapé des étoffes, le fond ou les pauses des anges et saints l'assitant. Il faut renoncer à répéter continuellement de jugements négatifs quant à la valeur artistique de cette peinture pour se concentrer sur son aspect sémantique plus profond et caché, plus essentiel et plus intéressant que l'analyse iconographique *sensu stricto*. Il est plus raisonnable, semble-t-il, de parler de l'icologie de la peinture d'église du 19^e siècle. Cet art n'est-il pas un document sur la relation entre l'imagination plastique et le type de religiosité régnant alors? Et c'est pourquoi il n'est pas moyen de refuser de la valeur à cette peinture généralement oubliée, elle est un aspect du signe des temps, devenue de façon inaperçue, un des ses symboles.

Krystyna S. Moisan