Originalveröffentlichung in: Sacrum et Decorum 2 (2009), S. 16-30

Piotr Krasny

Le vrai portrait de Notre-Dame. O próbach odnowienia ikonografii maryjnej w XIX wieku

Wiek XIX był w dziejach Kościoła katolickiego okresem szczególnie intensywnego rozwoju kultu maryjnego, uwieńczonego ogłoszeniem w roku 1854 dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Panny. Kult ów krzewiono szczególnie intensywnie we Francji, upowszechniając wśród ludu praktykę odmawiania modlitwy *Anioł Pański* i różańca, odprawiania nabożeństw majowych w kościołach i przy kapliczkach, a także pielgrzymowania do lokalnych sanktuariów Matki Boskiej. Opiece Najświętszej Panny powierzano niemal wszystkie nowo tworzone zgromadzenia zakonne i religijne stowarzyszenia świeckich, wśród których szczególną popularność zdobyły koła Żywego Różańca, zakładane od roku 1826 przez bł. Paulinę Jaricot. Za doskonały „podręcznik" prywatnej pobożności maryjnej uważano powszechnie *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny* napisany przez św. Ludwika Marię Grigniona de Montfort na początku wieku XVIII, ale wydany drukiem po raz pierwszy w roku 1842 i od tej pory powielany w olbrzymiej liczbie edycji[1].

Zewnętrzne przejawy czci dla Matki Boskiej miały – według Grigniona de Montfort – ogniskować się na jej wizerunkach. Święty ten zalecał bowiem usilnie, aby „przyozdabiać jej ołtarze, koronować i upiększać jej obrazy, nosić na procesjach jej obrazy i stale nosić jej wizerunek przy sobie, jako broń przemożną przeciwko złemu duchowi, malować jej obrazy lub imię i umieszczać je w kościołach i domach lub nad bramami miast, kościołów i domów"[2]. Podobne zalecenia powtarzał także słynny proboszcz z Ars św. Jan Maria Vianney oraz propagatorzy nabożeństwa majowego, głoszący, że powinno być ono odprawiane przy ołtarzach lub obrazach Marii, przyozdobionych na tę okazję kwiatami[3].

Wezwania te były w XIX stuleciu podejmowane chętnie przez wiernych, co przejawiało się zwłaszcza we wznoszeniu nowych kościołów, ołtarzy i kapliczek

[1] G. Cholvy, Y.M. Hilaire, *Histoire religieuse de la France contemporaine*, Paris 1985, s. 176–179; M.P. Driskel, *Representing Belief. Religious, Art and Society in Nineteenth-Century France*, University Park 1992, s. 35.

[2] L.M. Grignion de Montfort, *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*, przeł. J. Rybałt, Warszawa 2000, s. 94–95.

[3] Cholvy, Hilaire 1985, jak przyp. 1, s. 177–178.

Piotr Krasny

Le vrai portrait de Notre-Dame. On the attempts to refresh the Marian iconography in the 19th century

In the history of the Catholic Church, the 19th century was a period of especially intensified development of the worship of Mary, Mother of God, which was culminated with the 1854 dogma of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary. The cult was particularly intensively spread in France, by popularizing among the people the prayers of *Angelus Domini*, the Rosary, and the May singing of the Loreto Litany in churches and shrines, as well as pilgrimages to the local sanctuaries of the Mother of God. The Blessed Virgin was the patron of nearly all new monasteries and lay religious societies; among them special popularity was gained by the Living Rosary circles, which had been set up since 1826 by venerable Pauline Jaricot. The common opinion was that the perfect "coursebook" in private Marian piety was *Treatise on true devotion to the Blessed Virgin* by St. Louis Marie Grignion de Montfort, written at the beginning of the 18th century, but first published only in 1842, and then copied in many re-editions.[1]

The external signs of the worship of Mother of God, according to Grignion de Montfort, were supposed to be focused on her images. He insisted on "decorating her altars, crowning and adorning her statues; carrying her statues or having others carry them in procession, or keeping a small one on one's person as an effective protection against the evil one; having statues made of her, or her name engraved and placed on the walls of churches or houses and on the gates and entrances of towns, churches and houses".[2] Similar instructions were given by the famous parish priest from Ars, St. John Vianney, and the propagators of the May Litany of Loreto, who stated that it should be

[1] G. Cholvy, Y.M. Hilaire, *Histoire religieuse de la France contemporaine*, Paris, 1985, pp. 176–179; M.P. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, 1992, p. 35.

[2] L.M. Grignion de Montfort, *Treatise on True Devotion to the Blessed Virgin*, after: http://www.ewtn.com/library/montfort/truedevo.htm#Ch. 2.

1. *Cudowny medalik*, egzemplarz z pierwszej serii wykonanej w firmie Vachette'a w Paryżu w roku 1832
1. *The Miraculous Medal*, an item of the first series struck by Vachette in Paris in 1832

celebrated in front of altars or images of Mary, decorated with flowers for that occasion.[3]

In the 19th century, such appeals were received eagerly by the believers, which was especially visible in the emergence of new churches, altars and shrines devoted to the Mother of God, and in the sphere of personal piety, in the custom of wearing Mary's medals and collecting numerous pictures of the Blessed Virgin. Presentations of Mother of God dominated all other themes in Christian iconography, both in academic art and in folk art, as well as in devotional articles, produced on a massive scale, taking advantage of the achievements of the industrial revolution.[4] It is, however, curious, that the widely-read propagators of the Marian cult did not instruct their readers on how the Blessed Virgin should be presented in the pictures that were supposed to be piously worn, displayed and decorated. On the one hand, such behaviour seems to suggest that, at the threshold of modernity, the basic concept of the counter-reformation artistic

[3] Cf. Cholvy, Hilaire (ft. 1), pp. 177–178.

[4] *La Vierge dans l'art français,* S. Kahn, J. Dupont, A. Marvaud eds., Exhibition catalogue, Petit Palais in Paris, Paris, 1950, pp. 98–101; T. Buser, *Religious Art in the Nineteenth Century in Europe and America*, vol. 1, New York, 2002, pp. 9–10, 27, 104–105, 175–176.

dedykowanych Matce Boskiej, a w sferze pobożności prywatnej – w powszechnym zwyczaju noszenia medalików maryjnych i gromadzeniu licznych obrazków ukazujących Najświętszą Pannę. Przedstawienia Matki Boskiej zdominowały więc wszystkie inne tematy ikonografii chrześcijańskiej, zarówno w sztuce akademickiej, jak i ludowej, a także na dewocjonaliach produkowanych na masową skalę z wykorzystaniem osiągnięć rewolucji przemysłowej[4]. Jest jednak rzeczą zadziwiającą, że najpoczytniejsi propagatorzy maryjnego nabożeństwa nie pouczali swoich czytelników o tym, w jaki sposób należy ukazywać Najświętszą Pannę na obrazach przeznaczonych do pobożnego wystawiania, noszenia i ozdabiania. Takie postępowanie zdaje się z jednej strony świadczyć, że u progu nowoczesności zaczęto zapominać o zasadniczej koncepcji kontrreformacyjnej doktryny artystycznej głoszącej, że dzieła sztuki przemawiają do wiernych równie silnie jak słowa i dlatego ich ikonografia musi być drobiazgowo dopracowana w zgodzie z nauką Kościoła, a także z zasadami skutecznego retorycznego pouczenia[5].

[4] *La Vierge dans l'art français,* katalog wystawy, Petit Palais w Paryżu, red. S. Kahn, J. Dupont, A. Marvaud, Paris 1950, s. 98–101; T. Buser, *Religious Art in the Nineteenth Century in Europe and America*, t. 1, New York 2002, s. 9–10, 27, 104–105, 175–176.

[5] C. Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, s. 15–78.

2. Edme Bouchardon, *Matka Boska Niepokalana*, ok. 1735, kościół Saint-Sulpice w Paryżu, wg litografii A. Bobleta z roku 1839

2. Edme Bouchardon, The Immaculately Conceived Mother of God, around 1735, the church of St. Sulpice in Paris, according to a lithograph by A. Boblet (1839)

3. Barréme d'Angers, *Matka Boska Bolesna*, odlew z żeliwa, Sanktuarium La Salette, fot. J. Wolańska

3. Barréme d'Angers, Our Mother of Sorrows, cast iron, Sanctuary of La Salette, photograph by J. Wolańska

Z drugiej zaś strony, nie można wykluczyć, że zarówno Grignion de Montfort, jak i jego kontynuatorzy byli po prostu przekonani, że ikonografia maryjna została już ukształtowana w tak doskonały sposób, iż wystarczy tylko powielać utrwalone schematy, aby skutecznie docierać do serc i umysłów widzów.

Tym błogim ikonograficznym bezruchem wstrząsnęły jednak objawienia maryjne, który były tak liczne i sugestywne, iż zdawały się wręcz świadczyć, że sama Matka Boska postanowiła pokazać wiernym, w jaki sposób powinna być przedstawiana. W samej Francji władze kościelne uznały za wiarygodne aż jedenaście objawień, do których doszło w Paryżu przy Rue du Bac (1830), w La Salette (1846), Asbonnes (1847), Nouillan (1848), Drôme (1848–1849), Lourdes (1858), Francoules (1860), Pontmain (1871), Saint-Bauzille (1873), Neubois (1872–1877) i w Pollevoisin (1876)[6]. Podczas tych wydarzeń ponad dwadzieścioro wizjonerów miało oglądać Matkę Boską, trudno zatem wyobrazić sobie, aby osoby kształtujące ikonografię sztuki sakralnej mogły pozostać nieczułe na to niezwykłe doświadczenie[7].

doctrine had been forgotten, that is, that works of art speak to the faithful as powerfully as words, and that their iconography must be elaborated in detail according to the teaching of the Church, and according to the rules of efficient rhetorical preaching.[5] On the other hand, it cannot be excluded that both Grignion de Montfort and his followers were simply convinced that Marian iconography had already been formed so perfectly that it sufficed to copy the established schemes to successfully reach the hearts and minds of the viewers.

This calm iconographic repose was, however, shaken by the Marian apparitions, which became so numerous and so suggestive that they seemed to be a direct proof that the Blessed Virgin herself had decided to show the believers how to paint her. In France alone, the church authorities approved as credible as much as eleven apparitions: in Paris, Rue du Bac (1830), in La Salette (1846), in Asbonnes (1847), Nouillan (1848), Drôme (1848–1849), Lourdes (1858), Francoules (1860), Pontmain (1871), Saint-Bauzille (1873), Neubois (1872–

[6] Cholvy, Hilaire 1985, jak przyp. 1, s. 180.

[7] Problem wpływu objawień maryjnych z XIX stulecia na ikonografię Matki Boskiej dostrzegł już Mieczysław Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Pol-*

[5] C. Hecht, *Katolische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, 1997, pp. 15–78.

1877) and in Pollevoisin (1876).[6] During the apparitions, over twenty visionaries were reported to see the Mother of God, thus the persons shaping the sacred iconography could not possibly remain indifferent to these unusual experiences.[7]

Their conscience and imagination were certainly moved by the fact that the revealed image of Mary must have been distant from the commonly accepted imagery of her appearance, since many visionaries could not initially recognize The Beautiful Lady.[8] Most of them were also adamant that the Blessed Virgin demanded that her image be retained in works of art.[9] These appeals were understood to imply that Mother of the Saviour was dissatisfied with her conventionalized iconography and demanded substantial changes. It should not be surprising, then, that many among the clergy started to call upon artists to create the "true portrait of Our Lady (*le vrai portrait de Notre-Dame*)", which, as l'abbé Blanc, a well-known religious writer believed, could be fully credible, if "the apparition is reproduced with fidelity (*l'apparition soit fidélement reproduite*)".[10]

However, the simple "translation" of the Marian visions into the new iconographic schemes was not so obvious from the point of view of the Catholic doctrine. The Church was quite reserved as regards the so-called private theophanies, and would use pope Benedict XIV's (1740–1758) words to instruct that, though approving such events, it only admits that "they can be useful for moral building, but they are thus not given historic certainty, and they are only considered to be probable and possible to be received with piety".[11] Thus, presenting the revealed vision of

[6] Cf. Cholvy, Hilaire (ft. 1), p. 180.

[7] The problem of the 19th century Marian apparitions influencing the iconography of the Moher of God was already noticed by Mieczysław Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*, Lwów, 1930, pp. 331–337. Recently, development of research into the issue has been postulated by Werner Telesko, "Strategien der 'Intimität' – Transformationen und Inversionen barocker Marienfrömmigkeit in der Kunst des 19. Jahrhunderts", in: *Iconographia christiana. Festschrift für Gregor Martin Lechner OSB zum 65. Geburtstag*, W. Telesko, L. Andergassen eds., Regensburg, 2005, pp. 269–270.

[8] M.P. Caroll, "Dziewica Maria z La Salette i Lourdes. Kogo widziały dzieci", in: *Nomos* 5, 1994, no. 3, pp. 70–71, 75; Telesko (ft. 7), p. 269.

[9] Cf. Telesko (ft. 7), p. 269.

[10] J.Ph. Rey, "Portrait de Notre Dame", in: *Les Revues du Rosaire*, 2005, no. 173–174 (internet edition).

[11] After: "Objawienie Boże", in: *Podręczna encyklopedia kościelna*, Z. Chełmicki ed., vol. 29/30, Warszawa, 1913, p. 111.

Ich sumienie i wyobraźnię poruszał z pewnością fakt, że objawiony obraz Marii musiał odbiegać od powszechnych wyobrażeń o jej wyglądzie, skoro liczni wizjonerzy nie potrafili rozpoznać początkowo Pięknej Pani[8]. Większość z nich utrzymywała też zdecydowanie, że Najświętsza Panna domagała się utrwalenia owego obrazu w dziełach sztuki[9]. Z tych wezwań można więc było odczytać, iż sama Matka Zbawiciela nie jest zadowolona ze swojej skonwencjonalizowanej ikonografii i domaga się jej zasadniczego przeobrażenia. Nie należy się więc dziwić, że liczni duchowni zaczęli nawoływać artystów do stworzenia „prawdziwego portretu Najświętszej Panny (*le vrai portrait de Notre-Dame*)", który – jak wierzył znany pisarz religijny l'abbé Blanc – może być w pełni wiarygodny, „o ile objawienie zostanie wiernie zreprodukowane (*l'apparition soit fidélement reproduite*)"[10].

Proste „przełożenie" maryjnych wizji na nowe schematy ikonograficzne nie było jednak działaniem oczywistym z punktu widzenia katolickiej doktryny. Kościół zachowywał bowiem znaczną rezerwę wobec tzw. objawień prywatnych i pouczał słowami papieża Benedykta XIV (1740–1758), że aprobując takie zdarzenia uznaje tylko, „że mogą one posłużyć do zbudowania moralnego, jednak nie dodaje im przez to pewności historycznej, lecz uważa [je] za rzeczy prawdopodobne i mogące być pobożnie przyjęte"[11]. Utrwalenie objawionej wizji Marii nie dawało więc gwarancji uzyskania jej „prawdziwego portretu", zwłaszcza że teolodzy dalecy byli od ostatecznego orzeczenia, kogo lub co oglądają wizjonerzy. Według niektórych teologów osoby doświadczające objawień widziały nie samą Marię, lecz jej obraz utworzony „w ich wewnętrznych władzach" pod wpływem nadzmysłowego wydarzenia. Inni zaś uczeni dopuszczali rzeczywiste ukazanie się Najświętszej Panny w ciele uwielbionym, ale niektórzy głosili równocześnie, że przybiera ona różne kształty i wiek oraz przyodziewa różne szaty, aby dostosować się do mentalności i wyobrażeń wizjonerów[12]. Prości wierni podążający na miejsca objawień nie wątpili oczywiście, że Maria zjawia się

sce, Lwów 1930, s. 331–337. Rozwinięcie badań nad tym zagadnieniem postulował ostatnio Werner Telesko, *Strategien der „Intimität" – Transformationen und Inversionen barocker Marienfrömmigkeit in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, w: *Iconographia christiana. Festschrift für Gregor Martin Lechner OSB zum 65. Geburtstag*, red. W. Telesko, L. Andergassen, Regensburg 2005, s. 269–270.

[8] M.P. Caroll, *Dziewica Maria z La Salette i Lourdes. Kogo widziały dzieci*, „Nomos" 5, 1994, nr 3, s. 70–71, 75; Telesko 2005, jak przyp. 7, s. 269.

[9] Telesko 2005, jak przyp. 7, s. 269.

[10] J.Ph. Rey, *Portrait de Notre Dame*, „Les Revues du Rosaire", 2005, nr 173–174 (wydanie internetowe).

[11] Cyt. wg: *Objawienie Boże*, w: *Podręczna encyklopedia kościelna*, red. Z. Chełmicki, t. 29/30, Warszawa 1913, s. 111.

[12] J. Bolewski, *Teologiczne aspekty objawień maryjnych*, w: *Objawienia maryjne. Drogi interpretacji*, red. K. Pek, Warszawa 1994, s. 60.

w swojej „własnej" i jak najprawdziwszej postaci, jednak niektórzy lepiej wyedukowani księża mogli znaleźć w teologii podstawy do korygowania objawionych wizerunków, najczęściej zgodnie z utrwalonymi przez wieki konwencjami.

Drugi problem utrudniający gruntowne odnowienie ikonografii maryjnej na podstawie objawień wynikał z faktu, że Maria nie ukazywała się w wieku XIX artystom, tak jak miała czynić w starożytności, „pozując" św. Łukaszowi lub wskazując osobiście architektowi bazyliki w Efezie wybrane przez siebie konkretne rozwiązania techniczne[13]. Świadkami jej objawień były przede wszystkim małe dzieci i młodzi ludzie o bardzo skromnym wykształceniu, którym często brakowało po prostu słów, aby opisać swoje wizje w sposób precyzyjny i zrozumiały dla rzeźbiarza lub malarza[14]. Brak porozumienia mógł zaś skutkować tym, że dzieła sztuki nie zostaną zaakceptowane przez wizjonerów jako „prawdziwe portrety" Matki Boskiej i nie będą niczym więcej niż artystycznymi wizjami, nie różniącymi się zbytnio od przedstawień maryjnych opartych na fantazji artysty i studium modeli z tego świata.

Utrwalanie objawionych wizerunków Marii nie było więc – jak podkreślał l'abbé Blanc – zadaniem łatwym[15], a artysta podejmujący się tej pracy musiał obawiać się niezadowolenia wizjonerów, konfliktu z władzami duchownymi, gniewu wiernych, a może nawet kary Bożej. Z drugiej jednak strony mógł żywić nadzieję, że jeśli wykonany przez niego „prawdziwy portret Najświętszej Panny" zostanie zaakceptowany, jego popularność posili się sławą cudu, który artysta próbował ukazać w jak najwierniejszy sposób.

Pierwsze wezwanie do podjęcia takiej akcji padło podczas objawienia, którego dostąpiła nowicjuszka Katarzyna Labouré 27 listopada 1830 roku w kaplicy Szarytek przy Rue du Bac w Paryżu. Według relacji jej przewodnika duchowego, ks. Aladela, Katarzyna ujrzała wówczas niejako gotowy wzór dla medalika, mianowicie „obraz z Najświętszą Panną taką, jaką zazwyczaj przedstawia się pod nazwą Niepokalanie Poczętej, stojącą z wyciągniętymi ramionami. Była ubrana w białą suknię i płaszcz srebrzysto-błękitny z welonem koloru jutrzenki. Z jej rąk wychodziły promienie o niezwykłym blasku [...]. Wokół obrazu przeczytała następującą inwokację wypisaną złotymi literami »O Maryjo bez grzechu poczęta, módl się za nami, którzy się do Ciebie uciekamy« [...]. W chwilę później obraz się odwraca i na odwrotnej jego stronie Katarzyna widzi literę M z małym krzyżem umieszczonym powyżej, a niżej Najświętsze Serca Jezusa i Maryi". Sens owej wizji wyjaśnił głos posłyszany przez

[13] F. Trenner, *Lucasbild,* w: *Marienlexicon,* red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, t. 4, St. Ottilien 1992, s. 183–186; L. Gambero, *Objawienia maryjne w tradycji patrystycznej łacińskiej,* w: *Objawienia maryjne* 1994, jak przyp. 12, s. 80–81.

[14] Telesko 2005, jak przyp. 7, s. 269.

[15] Rey 2005, jak przyp. 10.

Mary did not guarantee that the "true portrait" had been obtained, especially that theologians were far from reaching the conclusive statement on whom, or what, the visionaries saw. According to some theologians, those who had experienced the apparitions had not seen Mary herself, but merely her image, created "in their inner powers", under the influence of a super-sensual event. Other scholars admitted the possibility of an actual apparition of the Blessed Virgin in her Adorable Body, but there were some who at the same time claimed that she took on different shape and age, and different attires, to adapt to the mentality and imagination of the visionaries.[12] The simple believers, pilgrimaging to the places of apparitions, obviously did not doubt that Mary had appeared in her "own", most true shape, yet some better-educated priests were able to find theological grounds to correct the revealed images, in most cases according to the conventions established through ages.

Another problem which made it difficult to renew Marian iconography comprehensively was posed by the fact that the Blessed Virgin did not reveal herself to any artists, as she used to in the ancient times, e.g. modelling to St. Luke, or personally pointing out particular technical solutions she had chosen to the designer of the basilica in Ephesus.[13] The witnesses of her apparitions were first of all children and young people with little education, who frequently lacked words to describe their visions in a way detailed enough and comprehensible to a sculptor or a painter.[14] The lack of mutual understanding could, in turn, cause that the created images would not be accepted by the visionaries as the "true portraits" of Mary, and would remain nothing more than artistic visions, not much different from the presentations of Mary based on artists' fantasy and the study of earthly models.

Presenting the revealed images of Mary was not, as l'abbé Blanc emphasized, an easy task,[15] and an artist who undertook it had to be concerned about the visionaries' dissatisfaction, conflicts with the church authorities, the believers' annoyance, or even God's wrath. On the other

[12] J. Bolewski, "Teologiczne aspekty objawień maryjnych", in: *Objawienia maryjne. Drogi interpretacji,* K. Pek ed., Warszawa, 1994, p. 60.

[13] F. Trenner, "Lucasbild", in: *Marienlexicon,* R. Bäumer, L. Scheffczyk eds., vol. 4, St. Ottilien, 1992, pp. 183–186; L. Gambero, "Objawienia maryjne w tradycji patrystycznej łacińskiej", in: *Objawienia maryjne. Drogi interpretacji,* K. Pek ed., Warszawa, 1994, pp. 80–81.

[14] Cf. Telesko (ft. 7), p. 269.

[15] Cf. Rey (ft. 10).

hand, though, he could hope that if his "true portrait of the Blessed Virgin" were accepted, his popularity would flourish from the fame of the miracle, which he had tried to show as truthfully as possible.

The first appeal to undertake such an action was issued during the first apparition, experienced by the novice Catherine Labouré on the 27th of November 1830 in the chapel of the Grey Sisters' convent in Rue du Bac in Paris. Her spiritual guide, priest Aladel, reported that Catherine had seen as if a ready design for a medal, i.e. "a picture of the Blessed Virgin as she is usually presented under the name of 'Immaculately Conceived', standing with her arms reaching out. She was dressed in a white dress and a silver-blue coat, with a veil in the colour of aurora. Beams of light of unusual radiance were coming from her hands [...]. Around the picture, she read the following invocation, inscribed in golden letters: 'O Mary, conceived without sin, pray for us who have recourse to thee'[...]. A moment later the picture turned around and on the reverse, Catherine saw the letter M with a small cross above, and below the Sacred and Immaculate hearts of Jesus and Mary". The sense of that vision was revealed by the voice that the novice heard say: "Have a medal struck upon this model. Those who wear it and who say this short prayer will receive great graces from the Mother of God".[16]

Catherine's vision was at first received with distrust by the church authorities, but in 1832 the archbishop of Paris decided that there is nothing against the faith and piety in the iconography of the medal, and allowed it to be struck [Fig. 1]. Preparing detailed instructions for the jeweller, priest Aladel saw to it that the medal should present all the symbols and inscriptions visible in the revelation. But, surprisingly enough, he approached with much less care the presentation of the Holy Virgin, and simply ordered to copy the statue of the Immaculately Conceived by Edme Bouchardon, placed in the church of Saint-Sulpice in Paris [Fig. 2].[17] It could be assumed that the ground for this decision was the laconic description of Holy Mary's appearance in Catherine's recount. But then, there were no obstacles that should prevent the priest from questioning her about the important details. Priest Aladel was apprehensive of any experiments in

[16] After: R. Laurentin, *Prawdziwe życie Katarzyny Labouré*, transl. E. Jogałła, J. Dukała, Kraków, 1995, p. 85. (The English version after: http://catholicism.suite101.com/article.cfm/our_lady_of_the_miraculous_medal#ixzz0VVd8ZkRd).

[17] Cf. Laurentin (ft. 16), pp. 94–98.

4. Barréme d'Angers, *Objawienia Matki Boskiej Melanii Calvat i Maksyminowi Giraud*, odlew z żeliwa, Sanktuarium La Salette, fot. J. Wolańska

4. Barréme d'Angers, Apparition of the Mother of God to Melanie Calvat and Maximin Giraud, cast iron, Sanctuary of La Salette, photograph by J. Wolańska

nowicjuszkę: „Trzeba dać wybić medalik według tego wzoru, a ci, którzy go będą nosić w stanie łaski, i którzy pobożnie odmówią tę krótką modlitwę, cieszyć się będą szczególną opieką Matki Bożej"[16].

Wizja Katarzyny wzbudziła początkowo nieufność u władz kościelnych, ale w roku 1832 arcybiskup Paryża uznał, że w ikonografii medalika nie ma nic niezgodnego z wiarą i pobożnością, toteż zezwolił na jego tłoczenie [il. 1]. Ks. Aladel, przygotowując szczegółowe wytyczne dla jubilera, przestrzegał skrzętnie, aby na medaliku zostały wyobrażone wszystkie symbole i inskrypcje ukazane w trakcie objawienia. O dziwo, jednak ze znacznie większą swobodą podszedł do przedstawienia Najświętszej Panny, polecając po prostu skopiować statuę Niepokalanej dłuta Edme Bouchardona, znajdującą się w paryskim kościele Saint-Sulpice [il. 2][17].

Można by wprawdzie przyjąć, że u podstaw takiej decyzji legła zdawkowość opisu wyglądu Marii w relacji Katarzyny. Nic nie stało jednak wówczas na przeszkodzie, aby wypytać ją o wszelkie istotne szczegóły. Ks. Aladel bał się wszakże wyraźnie jakiegokolwiek eks-

[16] Cyt. wg: R. Laurentin, *Prawdziwe życie Katarzyny Labouré*, przeł. E. Jogałła, J. Dukała, Kraków 1995, s. 85.

[17] Laurentin 1995, jak przyp. 16, s. 94–98.

perymentowania na polu ikonografii chrześcijańskiej i wolał pozostać wierny schematowi znanemu wszystkim paryżanom.

Takie „ocenzurowanie" wizji zostało zaakceptowane przez Katarzynę w duchu zakonnego posłuszeństwa, choć wobec najbliższych towarzyszek w zakonie wyraziła ona żal, że ks. Aladel nie pozwolił odtworzyć wiernie wyglądu Najświętszej Panny. Faktem pozostaje jednak, że na medaliku, tłoczonym początkowo w znanej firmie Vachette'a[18], miliony wiernych nie nosiły bynajmniej odbicia cudownie objawionego „prawdziwego" wizerunku Marii, ale bardzo schematyczne powtórzenie jej wyobrażenia stworzonego około roku 1735 przez rokokowego rzeźbiarza[19], który, skądinąd, zasłynął przede wszystkim frywolną figurą Kupidyna wyciosującego łuk z maczugi Herkulesa[20]. W roku 1839 figura z Saint-Sulpice została zresztą przywołana w ikonograficznej rozprawie Charlesa de Montalemberta jako przykład „okropnego" zeświecczenia ikonografii maryjnej[21], co nie przeszkodziło bynajmniej intensywnemu rozwojowi kultu Cudownego Medalika[22].

Wielki „sukces" medalika pokazał, że wielu wiernych akceptuje w pełni skostnienie dziewiętnastowiecznej ikonografii religijnej, przyjmującej niemal za dogmat rozwiązania wypracowane w epoce potrydenckiej. Taka postawa nie pozwalała wszakże dostrzec zasadniczego nowatorstwa objawionego wizerunku Marii, który – jak zaświadczyła Katarzyna – przewyższał wszystkie malarskie i rzeźbiarskiej wyobrażenia Matki Boskiej niezrównanym pięknem i blaskiem[23]. Trudno orzec, czy jakikolwiek artysta mógłby uchwycić coś z owych walorów, ale wydaje się, że odważna próba zmierzenia się z tym wyzwaniem mogłaby wpłynąć ożywczo na sztukę religijną wieku XIX, a tym samym wzmóc jej oddziaływanie na odbiorców o większym wyrobieniu artystycznym.

Taką szansę postanowiono wykorzystać po objawianiach w La Salette, dążąc do jak najwierniejszego odtworzenia wizerunku Marii według opisów Melanii Calvat i Maksymina Giraud, którzy 19 września 1846 roku mieli dostąpić oglądania Matki Boskiej Bolesnej[24].

[18] Laurentin 1995, jak przyp. 16, s. 99.

[19] O figurze Matki Boskiej Niepokalanej w paryskim kościele Saint-Sulpice zob. zwłaszcza: G. Weber, *Der Statuenzyklus von Edme Bouchardon in Saint-Sulpice*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte" 22, 1969, s. 120–147.

[20] M. Levey, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven–London 1993, s. 93–101; G. Scherf, *Madame de Pompadour und die Skulptur*, w: *Madame de Pompadour und die Künste*, red. X. Salmon, J.G. von Hohenzollern, München 2002, s. 223, 240–242.

[21] Driskel 1992, jak przyp. 1, s. 61, il. 26.

[22] Laurentin 1995, jak przyp. 16, s. 101–105.

[23] Laurentin 1995, jak przyp. 16, s. 84.

[24] Bardzo szczegółowy opis tych objawień podaje E. Ritz, *Orędzie Maryi z La Salette*, przeł. P. Szweda, Kraków 2001, s. 17–166.

the field of Christian iconography, and preferred to remain faithful to the pattern known to all Parisians.

This "censorship" of her vision was accepted by Catherine in the spirit of monastic obedience, although she confined to her closest companions the regret that priest Aladel had not allowed the appearance of the Holy Virgin to be truthfully reproduced. The fact is that the medal, initially struck by the famous firm Vachette,[18] and worn by millions of believers, did not show the miraculously revealed "true" portrait of Mary, but a very schematic copy of her image created around 1753 by a Rococo sculptor,[19] who, incidentally, had been famous for his frivolous figure of Cupid, cutting his bow out of Hercules's club.[20] In 1839 the sculpture from Saint-Sulpice was recalled in an iconographic treatise by Charles de Montalembert as an example of a "horrible" laicization of the Marian iconography,[21] which, nevertheless, did not prevent the intensive development of the cult of the Miraculous Medal.[22]

The great "success" of the medal showed that many believers fully accepted the fossilization of the 19th century religious iconography, which almost dogmatically adopted the solutions developed in the post-Trident era. This attitude did not, however, allow noticing the considerable novelty in the revealed picture of Mary, which, as Catherine confirmed, superseded all existing sculptures and paintings of Mary with its unparalleled beauty and radiation.[23] It is hard to decide whether any artist could have grasped some of its excellence, but it seems that a brave attempt to take up this challenge could have revitalized the religious art of the 19th century, and thus could have increased its influence on the recipients characterized by greater familiarity with art.

After the apparition in La Salette, another chance occurred to present the image of the Blessed Virgin as faithfully as possible, according to the descriptions by Melanie Calvat and Maximin

[18] Cf. Laurentin (ft. 16), p. 99.

[19] About the statute of Mother of God Immaculately Conceived, placed in the church of Saint-Sulpice cf. especially: G. Weber, "Der Statuenzyklus von Edme Bouchardon in Saint-Sulpice", in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22, 1969, pp. 120–147.

[20] M. Levey, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven–London, 1993, pp. 93–101; G. Scherf, "Madame de Pompadour und die Skulptur", in: *Madame de Pompadour und die Künste*, X. Salmon, J.G. von Hohenzollern eds., München, 2002, pp. 223, 240–242.

[21] Cf. Driskel (ft. 1), p. 61, fig. 26.

[22] Cf. Laurentin (ft. 16), pp. 101–105.

[23] Cf. Laurentin (ft. 16), p. 84.

Giraud, who were believed to have had the honour of meeting the Mother of Sorrows on the 19th of September 1846.[24] Yet it seems that the report of very young, easily exalted children of a remote Alpen village was, as Michael P. Caroll observes, marked with their everyday observations[25] to a great extent, therefore the attire of the Beautiful Lady resembled a peasant's dress combined with a costume of a fairy-tale princess.[26] Melanie and Maximin disclosed to the commissioners of the Grenoble ordinary that "her head-cover was white, finished at the top with a shiny tiara, decorated at the rim with a garland of roses, shining in many colours. Her dress was also white, glimmering in some places, in the front covered with a golden apron. From her neck hung a chain with a shiny figure of Our Saviour. She wore white shoes, sawn with pearls, with golden clasps, surrounded by another garland of roses. She was enveloped in a white shawl, crossed on her breast, rimmed with the third garland of roses and a kind of a cloth border, resembling a thick chain".[27] The children of La Salette could not equally precisely describe Mary's face, which had shone with supernatural radiation, and her body, which "all seemed to be made of light", although these were the details that theologians were especially curious about, as they expected to hear the characteristics of the adorable body.[28]

The artist engaged to create three images of the Blessed Virgin, which commemorated the three stages of her manifestation on a mountain near La Salette [Fig. 3, 4], was a sculptor, Barréme d'Angers, who ran a workshop in Nantes and specialized in decorating provincial churches.[29] The artist definitely shared the sensitivity with the children, not the theologians, and did his best to present faithfully the garlands of roses, clasps, and borders that adorned Mary's clothes. Certainly he was aware of his modest abilities and therefore it is no wonder that he did not even attempt to search for the adequate artistic means to show

[24] A very detailed description of the events is provided by E. Ritz, *Orędzie Maryi z La Salette*, transl. P. Szweda, Kraków, 2001, pp. 17–166.

[25] Cf. Caroll (ft. 8), pp. 70–74.

[26] M. Scheler, H. Sublet, R. Castel, *La Salette. Opis objawienia i sens orędzia*, transl. A. Hamielec, Kraków, 2000, pp. 8–9. The authors reproduce a photograph of Melanie Calvat dressed in an apron and a shawl resembling the elements of the attire of the Beautiful Lady of La Salette.

[27] After: Skrudlik (ft. 7), p. 332.

[28] Cf. Skrudlik (ft. 7), pp. 332, 336.

[29] P. Ward-Jackson, "Reinvesting the Idol: J.-K. Huysmans and Sculpture", in: *The Burlington Magazine* 138, 1996, no. 1125, p. 807.

Wydaje się jednak, że relacja małych, egzaltowanych dzieci z zapadłej alpejskiej wioski była – jak zauważył Michael P. Caroll – w dużym stopniu naznaczona ich codziennymi wyobrażeniami[25], wskutek czego ukazany w niej ubiór Pięknej Pani wyglądał niczym połączenie chłopskiego stroju z kostiumem bajkowej księżniczki[26]. Melania i Maksymin zeznali bowiem przed komisarzami ordynariusza Grenoble, iż „nakrycie głowy miała białe, kończące się u góry diademem błyszczącym, otoczone u spodu girlandą róż, jaśniejących różnymi barwami. Szata jej również biała, miejscami lśniąca, pokryta była z przodu fartuchem złocistym. Z szyi zwieszał się łańcuszek z błyszczącym wizerunkiem Zbawiciela. Na nogach miała trzewiki białe, naszywane perłami, ze sprzączkami złotymi, otoczone drugą girlandą róż. Odziana była białą chustką, skrzyżowaną na piersiach, obramowaną trzecią girlandą róż i rodzajem galonu w kształcie grubego łańcucha"[27]. Saletyńskie dzieci nie umiały opisać równie drobiazgowo wyglądu twarzy Marii jaśniejącej nadprzyrodzonym blaskiem i jej postaci, która „wydawała się cała ze światła", choć właśnie te elementy intrygowały szczególnie teologów, dopatrujących się w nich charakterystyki ciała uwielbionego[28].

Do wykonania trzech wizerunków Najświętszej Panny, upamiętniających trzy kolejne etapy jej zjawienia na górze koło La Salette [il. 3, 4], został zaangażowany rzeźbiarz Barréme d'Angers, prowadzący warsztat w Nantes, wyspecjalizowany w wystroju prowincjonalnych kościołów[29]. Artysta ten podzielał zdecydowanie wrażliwość dzieci, a nie teologów, i włożył cały swój wysiłek w wierne oddanie różanych girland, sprzączek i galonów zdobiących ubiór Marii. Zapewne był świadomy swoich skromnych umiejętności i dlatego nie należy się dziwić, że nie próbował nawet szukać właściwych środków artystycznych pozwalających ukazać świetlistość postaci. Trudno wszakże zrozumieć, dlaczego kościelni inwestorzy wybrali tak lichego artystę do utrwalenia tego wydarzenia, nie są też znane powody, dlaczego Bogurodzicę jaśniejącą nadprzyrodzonym blaskiem zdecydowano się ukazać w rzeźbach wykonanych z żeliwa, materiału wyjątkowo matowego. Figury zostały odlane w wytwórni maszyn parowych Baud & Lanfrey w Le Creusot[30], toteż nie sposób dziwić się, że masywne wizerunki Marii bardziej przypominały podstawowe produkty tej fabryki niż postać, która – według Maksy-

[25] Caroll 1994, jak przyp. 8, s. 70–74.

[26] M. Scheler, H. Sublet, R. Castel, *La Salette. Opis objawienia i sens orędzia*, przeł. A. Hamielec, Kraków 2000, s. 8–9. Autorzy reprodukują fotografię Melanii Calvat ubranej w fartuch i chustę bardzo podobne do elementów stroju Pięknej Pani z La Salette.

[27] Cyt. wg: Skrudlik 1930, jak przyp. 7, s. 332.

[28] Skrudlik 1930, jak przyp. 7, s. 332, 336.

[29] P. Ward-Jackson, *Reinvesting the Idol: J.-K. Huysmans and Sculpture*, „The Burlington Magazine" 138, 1996, nr 1125, s. 807.

[30] Tamże, s. 807.

5. Barréme d'Angers, popiersie Matki Boskiej (fragment figury ukazanej na il. 4), odlew z żeliwa, Sanktuarium La Salette, fot. J. Wolańska

5. Barréme d'Angers, the bust of the Virgin Mary (a fragment of the statue in fig. 4), cast iron, Sanctuary of La Salette, photograph by J. Wolańska

mina – „unosiła się ponad ziemią, przesuwała się ponad trawami"[31].

Można zatem stwierdzić, że rzeźby na saletyńskiej górze nie tylko prezentowały wątpliwą wartość artystyczną, ale były także raczej karykaturą niż prawdziwym wizerunkiem postaci z wizji dzieci. Taki wygląd figur nie przeszkadzał wielkim rzeszom prostych pielgrzymów przeżywać przy nich autentycznych religijnych uniesień, ale osobom o nieco większej wrażliwości artystycznej uzmysławiał dość brutalnie gwałtowny upadek sztuki religijnej w XIX wieku. Joris-Karl Huysmans, gorliwy katolik i wielki admirator średniowiecznych katedr[32], podczas wizyty w La Salette nie mógł powstrzymać się od szyderstw, opisując „dziwaczne odzienie", „fryzurę w kształcie formy do babek" i „indiański pióropusz", nadające przedstawieniu Marii mocno osobliwy wygląd [il. 5][33]. Charakterystykę figur zakończył zdecydowa-

[31] Cyt. wg: Skrudlik 1930, jak przyp. 7, s. 332.

[32] Zob.: W Bałus, *„La Cathédrale" Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej*, „Przegląd Humanistyczny" 4, 2007, s. 89–107.

[33] J.K. Huysmans, *La Cathédrale*, w: tenże, *Le Roman de Durtal*, Paris 2003, s. 662. Fragmenty owego dzieła cytuję wg nieopublikowanego tłumaczenia Pani Joanny Wolańskiej, której dziękuję za udostępnienie maszynopisu tego tekstu.

the radiation of the figure. Yet it is difficult to understand why the church investors had chosen such a mediocre artist to eternalize this event; neither do we know the reasons for which the Mother of God, radiant with the supernatural light, was to be presented in sculptures of cast iron, an extremely dim material. The figures were cast in the steam-engine workshop Baud & Lanfrey in Le Creusot,[30] therefore it is not surprising that the massive presentations resembled more the standard products of the factory than a person who, according to Maximin, "lifted above the ground, and hovered above the grass.[31]

It may be concluded, then, that the sculptures on the mountain near La Salette not only presented doubtful artistic value, but were also a caricature rather than an actual presentation of the figure from the children's vision. This shape of the statues did not prevent the masses of simple pilgrims from experiencing authentic religious passion in their presence, but they made the persons of greater artistic sensitivity realize, quite brutally, the collapse of the 19th century religious art. Joris-Karl Huysmans, an eager Catholic believer and a great admirer of the mediaeval cathedrals[32], when visiting La Salette, could not restrain himself from mockery, and described "awkward clothes", "the hairdo like a baking form" and "the feathery Indian headdress", which all gave the presentation of Mary a truly peculiar appearance [Fig. 5].[33] He concluded his characteristics of the sculptures by stating that "nowadays the church is disgraced by a horrible hunger for ugliness, which has never been more evident than in this place".[34] Thus, this experienced art critic decided that producing such an inept presentation of Mary did not spoil her image in the eyes of the believers, but could seriously damage the image of the church as an institution of high culture.

Despite the evident artistic failure to show the "true portrait" of Our Lady of La Salette, a similar method of eternalizing her vision was applied after the manifestations in Lourdes. Certainly there were sufficient arguments to hope for a much better result of such "experiment".

[30] Cf. Ward-Jackson (ft. 29), p. 807.

[31] After: Skrudlik (ft. 7), p. 332.

[32] W. Bałus, " 'La Cathédrale' Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej", *Przegląd Humanistyczny* 4, 2007, pp. 89–107.

[33] J.K. Huysmans, *La Cathédrale*, in: idem, *Le Roman de Durtal*, Paris, 2003, p. 662. Fragments of the novel are quoted after an unpublished Polish translation by Joanna Wolańska, to whom I am grateful for allowing me to use the typescript of the text.

[34] Ibidem, p. 7.

Between the 11th of February and the 16th of July in 1858, the Immaculate Virgin was said to appear in the grotto called Massabielle, near Lourdes, as many as 18 times, to Bernadetta Soubirous,[35] a person free from exaggerate exaltation, and, most of all, endowed with a very exact and precise memory.[36]

Sisters Lacour from Lyon allocated a respectable sum of 7000 franks in gold for the creation of the Lourdes image of Mary, therefore it was possible to entrust the task to an artist more skilled than Barréme d'Angers, and to make the sculpture of a material more subtle than cast iron. The donators chose the professor of an artistic school in Lyon, Joseph-Hugues Fabisch, who had been known for realizations of many prestigious church commissions and was considered to be "the most clerical artist of the Second Empire". He was to eternalize Bernadetta's vision in the snow-white Carrara marble.[37]

In the contract, the sculptor guaranteed that he would precisely follow the description of the visionary, therefore, before going to the first meeting with Miss Soubirous, he prepared a detailed questionnaire, obviously designed with the intention to create an "identification portrait" of the Blessed Virgin. He diligently noted down that the Immaculate Virgin appeared "*wearing a white dress, a blue girdle and a yellow rose on each foot*". He asked Bernadetta to "act" out Mary's posture and gestures, and tried to find in her face and eyes a kind of reflection of the miraculous vision. He also showed Soubirous a file with sketches in which the Blessed Virgin was presented in all possible ways and he was glad when the girl "put her hand on a sketch or a lithograph of Holy Mary by St.Luke, saying that there was something there. He also went to the grotto with Bernadetta, to establish the appropriate size of the sculpture, by means of cardboard silhouettes.[38]

[35] R. Laurentin, *Życie Bernadetty*, Warszawa, 1986, pp. 34–95.

[36] Cf. Caroll (ft. 8), pp. 77–80; Rey (ft. 10).

[37] Cf. Laurentin (ft. 35), p. 121; cf. Rey (ft. 10). Fabisch's achievements in the field of sacred art are most comprehensively described in: "Fabisch Joseph Huges", in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. 11, U. Thieme ed., Leipzig, 1915, pp. 162–163; E. Stolpe, "Fabisch Joseph Huges", in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 36, München–Leipzig, 2003, pp. 76–77; also cf.: B. Kubicka-Czekaj, "Zapomniany twórca figury Matki Bożej z Lourdes", in: *Niedziela*, 2004, no. 6 (internet edition).

[38] Cf. Laurentin (ft. 35), pp. 121–123; cf. Rey (ft. 10). The picture that Bernadetta got interested in was a Byzantine icon, stored in the cathedral of Cambrai since 1451; cf. e.g.:

nym stwierdzeniem, że „jeszcze nigdy ten przerażający apetyt na brzydotę, który uwłacza obecnie Kościołowi, nie objawiał się wyraźniej niż tutaj"[34]. Wytrawny krytyk sztuki stwierdził więc, że wytworzenie tak nieudolnego przedstawienia Marii nie szkodzi wprawdzie jej wizerunkowi w oczach wiernych, ale może poważnie zaszkodzić wizerunkowi Kościoła jako ośrodka wysokiej kultury.

Mimo ewidentnego artystycznego niepowodzenia w ukazaniu „prawdziwego portretu" Pani z la Salette, podobną metodę utrwalenia wizji Marii podjęto także po jej objawieniach w Lourdes. Nie brakowało z pewnością przesłanek, które pozwalały żywić nadzieję na znacznie lepszy rezultat takiego „eksperymentu". Od 11 lutego do 16 lipca 1858 roku Niepokalanie Poczęta miała bowiem objawić się w grocie Massabielle koło Lourdes aż osiemnaście razy Bernadetcie Soubirous[35], która była osobą wolną od przesadnej egzaltacji, a przede wszystkim bardzo konkretną i obdarzoną precyzyjną pamięcią[36].

Panny Lacour z Lyonu przeznaczyły na stworzenie lourdskiego wizerunku olbrzymią sumę 7000 franków w złocie, toteż zadanie to można było powierzyć znacznie bieglejszemu artyście niż Barréme d'Angers i wykonać posąg w materiale subtelniejszym niż żeliwo. Wybór zleceniodawczyń padł na profesora szkoły artystycznej w Lyonie Josepha-Huguesa Fabischa, znanego z realizacji wielu prestiżowych zleceń kościelnych i uważanego za „najbardziej klerykalnego artystę II Cesarstwa". Miał on utrwalić wizję Bernadetty w śnieżnobiałym marmurze karraryjskim[37].

Rzeźbiarz zagwarantował w kontrakcie, że podporządkuje się ściśle opisom wizjonerki, toteż udając się na pierwsze spotkanie z Soubirous, sporządził drobiazgowy kwestionariusz, zmierzający ewidentnie do stworzenia swoistego portretu pamięciowego Marii. Odnotował skrzętnie, że Niepokalana zjawiała się ubrana „w białą suknię z niebieskim paskiem, w białym welonie na głowie i różą na każdej stopie". Prosił Bernadettę, aby „odegrała" przed nim postawę i gesty Matki Boskiej, i próbował szukać w jej twarzy i oczach jakiegoś odbicia cudownej wizji. Pokazywał też Soubirous „teczkę z rycinami, na których Matka Boża przedstawiona jest na wszelkie możliwe sposoby" i cieszył się, gdy dziew-

[34] Huysmans 2003, jak przyp. 33, s. 7.

[35] R. Laurentin, *Życie Bernadetty*, przeł. B. Durbajło, Warszawa 1986, s. 34–95.

[36] Caroll 1994, jak przyp. 8, s. 77–80; Rey 2005, jak przyp. 10.

[37] Laurentin 1986, jak przyp. 35, s. 121; Rey 2005, jak przyp. 10. Najobszerniejsze informacje o dorobku Fabischa na polu sztuki sakralnej podają: *Fabisch Joseph Huges*, w: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 11, red. U. Thieme, Leipzig 1915, s. 162–163; E. Stolpe, *Fabisch Joseph Huges*, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 36, München–Leipzig 2003, s. 76–77. Zob. też: B. Kubicka-Czekaj, *Zapomniany twórca figury Matki Bożej z Lourdes*, „Niedziela", 2004, nr 6 (wydanie internetowe).

czynka „położyła rękę na rycinie lub litografii Matki Bożej [według obrazu] św. Łukasza, mówiąc, tu coś jest". Chodził też z Bernadettą do groty, aby za pomocą sylwetek z kartonu określić właściwą wielkość rzeźby[38].

Próby odtworzenia wyglądu Pięknej Pani z Lourdes poprzez skonfrontowanie wizji Bernadetty z reprodukcjami dzieł ukazujących Matkę Boską zafascynowały André Malroux oraz samego Pabla Picassa jako przykład „magii sztuki", odkrywającej w niepojęty sposób rzeczywistość nadprzyrodzoną[39]. Trzeba jednak pamiętać, że rezultat wysiłków Fabischa rozczarował Bernadettę już w chwili oglądania modelu figury. Dziewczynka wskazała liczne rozbieżności pomiędzy widzianą przez nią Piękną Panią a jej wizerunkiem, wykonanym przez rzeźbiarza z Lyonu i zakończyła swoją wypowiedź dramatycznym okrzykiem „ale to nie to, nie to, nie to!", dyskredytującym kompletnie wysiłki artysty zmierzające do stworzenia „portretu Najświętszej Panny". Reakcja wizjonerki na widok gotowej rzeźby [il. 6] była jeszcze bardziej wymowna. Bernadetta rozpłakała się, stwierdzając, że rzeźbie brak „niezwykłej prostoty" Pięknej Pani[40].

Nie bacząc na te zastrzeżenia 4 kwietnia 1864 roku ustawiono uroczyście Fabischowską figurę w miejscu objawień. Bernadetta nie uczestniczyła jednak w tej ceremonii, a jej opinie o rzeźbie zostały skrzętnie przemilczane. W relacjach z uroczystości chwalono za to zgodnie Fabischa, „wspaniałego rzeźbiarza z Lyonu", podkreślając, iż w jego dziele „Najświętsza Panna jest przedstawiona dokładnie tak, jak została opisana przez wizjonerkę, ze skrupulatnym oddaniem nawet najdrobniejszych detali i wykonana w sposób zdradzający wielki talent artysty"[41].

Sam Fabisch nie cieszył się wszakże tym triumfem. W dniu intronizacji figury doświadczył bowiem „jednego z największych smutków w życiu", stwierdziwszy, że właśnie po umieszczeniu w grocie Massabielle „rzeźba zupełnie zmieniła swój wyraz". W miejscu objawienia wyglądała obco, ukrywając pod wykwintną akademicką formą brak głębszego religijnego przekazu[42]. Nie przeszkadzało

[38] Laurentin 1986, jak przyp. 35, s. 121–123; Rey 2005, jak przyp. 10. Obrazem, którego reprodukcja wzbudziła zainteresowanie Bernadetty, była bizantyńska ikona przechowywana od roku 1451 w katedrze w Cambrai. Zob. np.: W. Hahn, *Cambrai*, w: *Marienlexicon*, t. 1, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, t. 1, St. Ottilien 1988, s. 225 oraz artykuł *De Cambrai à Lourdes* na stronie internetowej katedry w Cambrai (cathedrale.cathocambrai.com).

[39] A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1978, s. 72–73. Opowieść Malraux o okolicznościach poszukiwania przez Bernadettę prawdziwego portretu Marii w dziełach sztuki jest bardzo nieprecyzyjna, co wykazał René Laurentin w liście do tego pisarza, ogłoszonym w „Le Figaro Littérraire". Zob.: Laurentin 1986, jak przyp. 35, s. 123.

[40] Laurentin 1986, jak przyp. 35, s. 121–125. Rey 2005, jak przyp. 10.

[41] H. Lasser, *Notre-Dame de Lourdes*, Paris–Bruxelles–Genéve 1880, s. 444–445.

[42] Laurentin 1986, jak przyp. 35, s. 125.

The attempts to reconstruct the appearance of the Beautiful Lady of Lourdes by confronting Bernadetta's vision with reproductions of works of art that showed Holy Mary fascinated André Malroux and Pablo Picasso himself, as an example of "the magic of art", which in an incomprehensible way reveals the supernatural reality.[39] It must be remembered, however, that the result of Fabisch's efforts disappointed Bernadetta already the moment she saw the model of the sculpture. The girl pointed out numerous discrepancies between the image of the Beautiful Lady she had seen and her image created by the sculptor from Lyon; she concluded with a dramatic outcry: "But it's not right, not right, not right!" which ultimately depreciated the artist's efforts aiming at creating "the portrait of the Blessed Virgin". The visionary's reaction to the completed sculpture [Fig. 6] was even more telling: Bernadetta burst in tears, saying that the sculpture lacks the "unusual simplicity" of the Beautiful Lady.[40]

Regardless of these reservations, the official placement of Fabisch's sculpture in the place of the manifestation was scheduled for the 4th of April, 1864. Bernadetta did not participate in the ceremony, and her opinion on the sculpture was carefully withheld from the public. Instead, in the reports of the celebrations, Fabisch was unanimously praised as "the excellent sculptor from Lyon" and it was emphasized that in his work "the Blessed Virgin was presented exactly as she had been described by the visionary, with even the smallest details thoroughly executed, and shaped in a way revealing the great talent of the artist".[41]

Yet Fabisch himself did not celebrate the triumph. On the day of the enthronement of the sculpture he experienced one of the "deepest sorrows in his life", as he concluded that after being placed in the grotto of Massabielle, "the sculpture has completely changed its expressive force". It looked a stranger in the place of the apparition, hiding the lack of any profound religious message under its sophisticated academic

W. Hahn, "Cambrai", in: *Marienlexicon*, vol. 1, R. Bäumer, L. Scheffczyk eds., St. Ottilien, 1988, p. 225, and the article *De Cambrai à Lourdes* at cathedrale.cathocambrai.com.

[39] A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, transl. into Polish A. Tatarkiewicz, Warszawa, 1978, pp. 72–73. Malraux's story of Bernadetta's searching for the true portrait of Mary among works of art is very imprecise, which was pointed out by René Laurentin in a letter to the writer, published in: *Le Figaro Littérraire*; cf. Laurentin (ft. 35), p. 123.

[40] Cf. Laurentin (ft. 35), pp. 121–125; Rey (ft. 10).

[41] H. Lasser, *Notre-Dame de Lourdes*, Paris–Bruxelles–Genéve, 1880, pp. 444–445.

form.[42] It did not significantly affect the religious experience of the majority of pilgrims, who were more focused – as Emile Zola confirmed – on the holy place itself than on its artistic framing.[43] Still, the observer of the Lourdes manifestation, dr Dozus, considered Fabisch's statue to be a caricature inspired by Satan; other, less critical viewers, suggested that it resembled a stiff pagan idol.[44] It is worth noticing that recently Paulo Coelho retraced (perhaps rather unintentionally) this way of thinking, making the Lourdes statue the most prominent artefact of the worshippers of the Mother Goddess in his book *By the River Piedra I sat Down and Wept.*[45]

The circumstances of the creation of the artworks which eternalized "the true portrait of Mary", revealed in Parisian Rue du Bac and in La Salette or Lourdes, not only show the understandable difficulties in presenting the supernatural vision, but also seem to reflect the weaknesses of the 19th century religious art, which have been widely described in the literature on the history of art.[46] We deal here with a strong dependence of the artistic solutions on the traditional models accepted by the academic circles, as well as with an infelicitous choice of artists, who compensated for their average skills with extended contacts in the circles of church-related patrons. Those "decision-makers" were from "among the simple folk", therefore they did not demand sophisticated artistic solutions; moreover, they could not precisely verbalize their demands. Those clergymen, as well as the masses of the believers, liked simple, traditional solutions, marked with superficial realism softened with oversweet idealization. Their tastes were thus satisfied by rather tawdry works, described by Maurice Denis as "*genre sacristie*",[47] which could please neither experienced art critics nor the visionaries claiming that they had been blessed with the view of supernatural ideal beauty. All these circumstanced definitely caused that the attempts to grasp the visions of

6. Joseph-Huges Fabisch, *Matka Boska Niepokalana*, rzeźba w marmurze, 1864, grota Massabielle w Lourdes, fot. J. Wolańska
6. Joseph-Hugues Fabisch, Mother of God Immaculately Conceived, marble, 1864, Grotto of Masabielle in Lourdes, photograph by J. Wolańska

to raczej przeżyciom religijnym większości pielgrzymów, bardziej skupionym – jak zaświadczył Emil Zola – na samym świętym miejscu niż na jego artystycznej oprawie[43]. Obserwator lourdskich objawień, dr Dozus, uważał wszakże statuę Fabischa wręcz za karykaturę inspirowaną przez Szatana, a inni nieco mniej krytyczni widzowie sugerowali, że jest ona podobna do sztywnego pogańskiego idola[44]. Warto odnotować, iż ostatnio poszedł (chyba nieco mimowolnie) w ich ślady Paulo Coelho, czyniąc lourdski posąg głównym przedmiotem kultu czcicieli Bogini Matki, opisanych w powieści *Na brzegu rzeki Piedry*[45].

Okoliczności powstania dzieł utrwalających „prawdziwy portret Marii" objawiony przy paryskiej Rue du Bac oraz w La Salette i w Lourdes ukazują nie tylko zrozumiałe trudności z przedstawianiem nadprzyrodzonej wizji, ale zdają się także odbijać słabości sztuki religijnej XIX stulecia, opisane już szeroko w literaturze historyczno-artystycznej[46]. Mamy tu bowiem do czynienia

[42] Cf. Laurentin (ft. 35), p. 125.

[43] E. Zola, *The Three Cities Trilogy: Lourdes,* The Project Gutenberg E-Book, 2005, pp. 186–191.

[44] Cf. Ward-Jackson (ft. 29), p. 808.

[45] P. Coelho, *Na brzegu rzeki Piedry usiadłam i płakałam...*, Warszawa, 1996, pp. 120–135.

[46] Cf. e.g.: Buser (ft. 4), pp. 24–30.

[47] The definitely critical attitude of Maurice Denis to the superficial realism in the sacred art of the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century is comprehensively presented in: M. Treter, "Kazimierz Sichulski (z powodu wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie)", in: *Sztuki Piękne* 2, 1926–1927, pp. 69–70.

[43] E. Zola, *The Three Cities Trilogy: Lourdes,* przeł. E.A. Vizely (The Project Gutemberg E-Book, 2005), s. 186–191.

[44] Ward-Jackson 1996, jak przyp. 29, s. 808.

[45] P. Coelho, *Na brzegu rzeki Piedry usiadłam i płakałam...*, przeł. B. Stępień, A. Kowalski, Warszawa 1996, s. 120–135.

[46] Zob. np.: Buser 2002, jak przyp. 4, s. 24–30.

zarówno z potężną zależnością rozwiązań artystycznych od tradycyjnych wzorców zaakceptowanych przez środowisko akademickie, jak i z niezbyt szczęśliwym doborem artystów rekompensujących nienadzwyczajny talent rozbudowanymi kontaktami w kręgu kościelnych zleceniodawców. Owi dysponenci byli „wzięci spośród prostego ludu", toteż nie wymagali wyszukanych rozwiązań artystycznych lub ikonograficznych, a nadto nie umieli zbyt dobrze wyartykułować swoich życzeń. Duchownym tym – tak jak szerokim rzeszom wiernych – podobały się proste, tradycyjne rozwiązania naznaczone powierzchownym realizmem łagodzonym przesłodzoną idealizacją. Ich gusta zaspokajały więc dość tandetne dzieła określone przez Maurice'a Denisa epitetem *genre sacristie*[47], które nie mogły podobać się ani wytrawnym krytykom artystycznym, ani wizjonerom, głoszącym, iż było im dane oglądać nadprzyrodzone, idealne piękno. Wszystkie te okoliczności sprawiły z pewnością, że próby utrwalenia wizji Katarzyny Labouré, Melanii Calvat i Maksymina Giraud oraz Bernadetty Soubirous nie tylko nie odnowiły sztuki religijnej wieku XIX, ale obnażyły w dramatyczny sposób jej marazm i nieporadność.

Zasadniczej przyczyny tego niepowodzenia trzeba jednak – jak sądzę – szukać gdzie indziej. Nie ulega wątpliwości, że od wystawienia przez Théodore'a Géricault *Tratwy Meduzy* zaczęto coraz częściej wymagać od sztuki, aby była przede wszystkim prawdziwa, odrzucając coraz bardziej zdecydowanie postulat poszukiwania przez nią idealnego piękna[48]. Przeniesienie takiej postawy na obszar sztuki religijnej musiało wywołać tam potężne zamieszanie. Twórcy potrydenckiej „doktryny artystycznej" podkreślali wyraźnie, iż święte obrazy nie przedstawiają Boga i osób świętych w dosłowny sposób, ale – jak stwierdził św. Robert Bellarmin – „robią to na kształt jakby alegoryczny", pozostawiając miłości widza dopełnienie tego, czego brakuje dziełu malarza czy rzeźbiarza[49]. Taka rozważna koncepcja, pozwalająca tworzyć święte obrazy bez ryzyka bluźnierstwa, została jednak nieopatrznie podkopana przez pomysł sporządzenia „prawdziwego portretu Matki Boskiej" na postawie relacji wizjonerów, podsycany – jak się wydaje – przez pozytywistyczne koncepcje nauki, kładące nacisk na obiektywny zapis doświadczenia[50]. Rychło

Catherine Labouré, Melanie Calvat and Maximin Giraud, and Bernadetta Soubirous not only did not refresh the religious art of the 19th century, but also in a dramatic way revealed its stagnation and clumsiness.

However, the main cause of this failure must be sought – I believe – somewhere else. Undoubtedly, after the presentation of Théodore Géricault's *Raft of the Medusa*, it was more often expected that art, in the first place, should be true, and the postulate of searching for the ideal beauty was more and more strongly rejected.[48] Transferring this attitude into the field of religious art must have caused great commotion there. The authors of the post-Trident "artistic doctrine" clearly emphasized that holy pictures do not present God and the saints literally, but – as St. Robert Bellarmin claimed – they do it "as if allegorically", leaving the completion of what the artworks lack to the viewer's passion.[49] This reasonable concept, which allowed creating holy pictures without the slightest risk of blasphemy, was, however, inadvertently undermined by the idea of creating "the true portrait of Mother of God" on the basis of the visionaries' reports, the idea fed, as it seems, by the positivist science concepts, which highlighted the necessity of an objective record of experience.[50] Yet it soon turned out that no method could be pointed to that would enable first to obtain a precise and complete description of the Revealed from the visionaries, and then to eternalize it in a work of art with "geometric fidelity".

It is difficult to expect other results, if we remember the biblical teaching that God reveals to his faithful what "eye hath not seen, nor ear heard" (1 Corinthians), thus artist's studies of reality, even the most insightful ones, cannot fully prepare him to present the supernatural reality. This truth was evident to the superior of Catherine Labouré, sister Dufés, who dismissed the sculptor's unfortunate attempts to present the vision of her subordinate with these words, not entirely rid of sympathy: "We must not expect too much; earthly artists cannot recreate what they have not seen".[51]

[47] Zdecydowanie krytyczny stosunek Maurice'a Denisa do powierzchownego realizmu sztuki sakralnej drugiej połowy XIX i początku XX wieku przedstawia obszernie Mieczysław Treter, *Kazimierz Sichulski (z powodu wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie)*, „Sztuki Piękne" 2, 1926–1927, s. 69–70.

[48] Zob. zwłaszcza: L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszczak, T. Przestępski, Warszawa 1974, *passim*.

[49] P. Krasny, *„Res quibus superna Hierusalem ab Ecclesia in terris peregrinante collitur". Nauka św. Roberta Bellarmina o roli dzieł sztuki w życiu Kościoła*, „Folia Historiae Artium". Seria Nowa, 11, 2007, s. 50.

[50] O próbach „obiektywizacji" ikonografii maryjnej pod wpływem dziewiętnastowiecznych objawień pisze Telesko 2005, jak przyp. 7, s. 269.

[48] Cf. especially: L. Nochlin, *Realizm*, transl. into Polish W. Juszczak, T. Przestępski, Warszawa, 1974, *passim*.

[49] P. Krasny, " 'Res quibus superna Hierusalem ab Ecclesia in terris peregrinante collitur'. Nauka św. Roberta Bellarmina o roli dzieł sztuki w życiu Kościoła", in: *Folia Historiae Artium, Seria Nowa* 11, 2007, p. 50.

[50] On the attempts to "objectivize" Marian iconography under the influence of the 19th century apparitions, cf. Telesko (ft. 7), p. 269.

[51] Cf. Laurentin (ft. 16), p. 244.

The pride of the "earthly artists", who had forgotten this rule and engaged in the "true" presentation of the 19th century visions of Mary, did not do much harm to the clergy nor to believers' devotion. The sculptures of the Beautiful Lady of Rue du Bac, La Salette and Lourdes strongly influenced the 19th and 20th century popular Marian iconography, and through the hundred thousands of "copies" and imitations evoked an authentic, profound worship of the Blessed Virgin in the masses of believers.[52] Yet the method of producing these works launched religious art on a difficult path, placing the requirement of authenticity and at the same time showing that this requirement cannot be met.

Most of those artists who were taken in by the postulate created at best – like Fabisch – superficially authentic works, deprived of the signs of "religious passion", which at that time began to play a more significant role in the reflection on religious experience.[53] It should not come as a surprise, then, that in the 19th century Marian iconography, apart from the attempts to create the "true" portrait, there appeared a completely different tendency, aiming to present Mary by means of conventionalized signs, borrowed from mediaeval artworks, and marked with – as it was then believed – schematic hieraticism, which excluded any literal presentation of reality.[54]

The most emphatic proof of this tendency was the rapidly developing cult of the image of Our Mother of Perpetual Help, worshipped in the church of St. Alphonsus Liguori in Rome. Since 1866, the Redemptorist fathers, who managed the church, were taking its exact copies all over the world; the copies were identical with the original also in size, painting surface and artistic techniques.[55] This nearly perfect similarity, confirmed by a specially numbered certificate on the back of each painting and by an inscription in

[52] After: Skrudlik (ft. 7), pp. 336–337; cf. Telesko (ft. 7), p. 268.

[53] Cf. Buser (ft. 4), pp. 33–34; Bałus (ft. 32), pp. 95–97.

[54] The clash between the historicizing "hieratic tendency" and the novel "naturalistic tendency" was, according to Driskel (ft. 1), pp. 99–226, the most important factor shaping the religious art in France in the second half of the 19th century. In turn, Buser (ft. 4), pp. 31–32, believes that it was equally strongly visible in all of Europe and North America.

[55] B. Łubieński, *Historia cudownego obrazu Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*, Kraków, 1916, *passim*; C.M. Henze, *Mater de Perpetuo Succursu. Prodigiosae Iconis Marialis ita nuncupatae monographia*, Bonnae, 1926, *passim*.

jednak okazało się, że nie sposób wskazać żadnej metody pozwalającej najpierw uzyskać od wizjonerów precyzyjny i kompletny opis Objawionej, a następnie utrwalić go z „geometryczną wiernością" w dziele sztuki.

Trudno było spodziewać się innych rezultatów, jeśli pamiętało się biblijną naukę, że Bóg objawia swoim wiernym to, „czego oko nie widziało i czego ucho nie słyszało" (1 Kor 2, 9), a zatem nawet najwnikliwsze studia artysty nad rzeczywistością przyrodzoną nie zdołają usposobić go w pełni do ukazywania rzeczywistości nadprzyrodzonej. Prawda ta była oczywista dla przełożonej Katarzyny Labouré siostry Dufés, która skwitowała niezbyt udane próby rzeźbiarskiego utrwalenia wizji swojej podwładnej niepozbawionymi politowania słowami: „Nie należy zbyt wiele wymagać. Artyści ziemscy nie są w stanie stworzyć tego, czego nie zobaczyli"[51].

Pycha „artystów ziemskich", którzy zapomnieli o tej zasadzie, angażując się w „wierne" utrwalanie dziewiętnastowiecznych wizji Marii, nie zaszkodziła zbytnio duszpasterstwu i pobożności wiernych. Rzeźbiarskie wizerunki Pięknej Pani z Rue du Bac, La Salette i Lourdes wpłynęły bardzo mocno na popularną ikonografię maryjną XIX i XX wieku za pomocą setek tysięcy „kopii" i naśladownictw, rozbudzając w wielkich rzeszach ludzi autentyczne i głębokie nabożeństwo do Matki Boskiej[52]. Metoda tworzenia owych dzieł pchnęła jednak nowoczesną sztukę religijną na bardzo trudną drogę, stawiając przed nią wymóg autentyczności, a zarazem pokazując, że nie sposób temu wymogowi sprostać.

Większość artystów, którzy nabrali się na ów postulat, tworzyła w najlepszym razie – tak jak Fabisch – dzieła autentyczne w bardzo powierzchowny sposób, pozbawione przejawów „religijnego uniesienia", które właśnie w tym czasie zaczęło odgrywać coraz większą rolę w refleksji nad istotą doświadczenia religijnego[53]. Nie należy się więc dziwić, że w ikonografii maryjnej wieku XIX obok prób stworzenia „prawdziwego portretu Najświętszej Panny" pojawiła się zupełnie inna tendencja, zmierzająca do wyobrażania Matki Boskiej za pomocą umownych znaków czerpanych z dzieł sztuki średniowiecznej, nacechowanych – jak wówczas wierzono – schematycznym hieratyzmem wykluczającym jakiekolwiek dosłowne ukazywanie rzeczywistości[54].

Najdobitniejszym wyrazem owej postawy był gwałtowny rozwój kultu wizerunku Matki Boskiej Nieusta-

[51] Laurentin 1995, jak przyp. 16, s. 244.

[52] Skrudlik 1930, jak przyp. 7, s. 336–337; Telesko 2005, jak przyp. 7, s. 268.

[53] Zob.: Buser 2002, jak przyp. 4, s. 33–34; Bałus 2007, jak przyp. 32, s. 95–97.

[54] Zderzenie historyzującej „tendencji hieratycznej" z nowatorską „tendencją naturalistyczną" było, wg Driskela (1992, jak przyp. 1, s. 99–226), najistotniejszym zjawiskiem kształtującym sztukę religijną we Francji w drugiej połowie wieku XIX. Buser (2002, jak przyp. 4, s. 31–32) uważa zaś, że ujawniło się ono równie mocno w całej Europie i w Ameryce Północnej.

jącej Pomocy, czczonego w kościele S. Alfonso Liguori w Rzymie. Od roku 1866 Redemptoryści, zarządzający tą świątynią rozwozili po całym świecie wierne kopie obrazu naśladujące go ściśle także pod względem rozmiarów, podobrazia i technik artystycznych[55]. Takie niemal absolutne podobieństwo, potwierdzane specjalnym numerowanym certyfikatem na odwrocie malowidła i wpisem do księgi kopii przechowywanej przy rzymskim kościele[56], sprawiało, że w oczach wiernych multiplikacje Matki Boskiej Nieustającej Pomocy posiadały cudowną moc oryginału, stając się niemal od początku przedmiotem żywego kultu uwieńczonego tylko na ziemiach polskich kilkoma uroczystymi koronacjami[57].

Ów sukces duszpasterski łączył się jednak z ostentacyjną demonstracją nieufności Kościoła wobec współczesnych artystów, których rolę ograniczono wyłącznie do wiernego kopiowania średniowiecznego wzorca, obejmując ten proces ścisłą kontrolą wykluczającą jakiekolwiek przejawy inwencji. Podobną praktykę zastosowano także z czasem przy multiplikowaniu innych cudownych obrazów maryjnych[58] oraz bizantyjskich ikon ukazujących Bogurodzicę. Owe działania były wyrazem całkowitej kapitulacji wobec wyzwania stworzenia artystycznego wizerunku Marii na miarę czasów rozwijających intensywnie naukę teologiczną o Matce Boskiej i tworzących nowe formy jej czci.

Próby wzbogacenia i rozwinięcia ikonografii maryjnej w XIX wieku można – jak sądzę – uznać za bardzo wyrazistą ilustrację narastania braku zrozumienia pomiędzy kościelnymi dysponentami i artystami angażującymi się w tworzenie sztuki religijnej. Procesy, którym poświęciłem ten artykuł, sugerują także, że nie sposób wskazać głównego sprawcy kryzysu owej gałęzi sztuki, albo też konkretnego wydarzenia prowadzącego do tak smutnego skutku. Wydaje się, że kryzys ten był raczej wynikiem nieszczęśliwego zderzenia koncepcji i postaw, których pełne rozeznanie wymaga wnikliwych badań nad wieloma zjawiskami w dziewiętnastowiecznej sztuce sakralnej.

the book of copies, stored in the Roman church,[56] had the effect that, in the eyes of the believers, the multiple copies of Our Mother of Perpetual Help possessed the miraculous powers of the original, and almost since the very beginning became objects of intensive worship, which, just in Poland, resulted in several cases of ceremonious crowning.[57]

This pastoral success was, however, connected with ostensive demonstration of distrust of the church towards the contemporary artists, whose role was limited solely to faithful copying of the mediaeval model under strict church control, which excluded any signs of invention. With time, similar practices were applied to multiply other miraculous paintings of Mary[58] and the Byzantian icons showing the Mother of God. These practices signified a complete surrender and giving up the challenge of creating an artistic image of Mary that would match the epoch in which the theological knowledge of the Blessed Virgin developed intensely and new forms of her worship emerged.

I believe that the attempts to enrich and develop Marian iconography in the 19th century may be regarded as an obvious illustration of the growing lack of understanding between the church patrons and the artists engaged in the creation of religious art. The processes to which I dedicated this article also imply that it is impossible to identify the main agent responsible for the crisis in this field of art, or a particular event which had led to this sad effect. It seems that the crisis was rather a result of an infelicitous clash between concepts and attitudes, comprehensive recognition of which requires an insightful examination of many phenomena in the 19th century sacred art.

[55] B. Łubieński, *Historia cudownego obrazu Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*, Kraków 1916, *passim*; C.M. Henze, *Mater de Perpetuo Succursu. Prodigiosae Iconis Marialis ita nuncupatae monographia*, Bonnae 1926, *passim*.

[56] Łubieński 1916, jak przyp. 55, s. 226–228; Henze 1926, jak przyp. 55, s. 78–82.

[57] E. Nocuń, *Kult Matki Bożej Nieustającej Pomocy w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Niepokalana. Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, C. Krakowiak, Lublin 1988, s. 607–620.

[58] Np. „najprawdziwsza kopia" obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, przeznaczona na wzór dla litograficznych reprodukcji, została wykonana przez Józefa Chełmońskiego w roku 1903. Zob.: H.T. Kupiszewska, *Podobizny i kopie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*, w: *Jasnogórski Ołtarz Ojczyzny*, red. J. Majdecki, Warszawa 1988, s. 43.

[56] Cf. Łubieński (ft. 55), pp. 226–228; Henze (ft. 55), pp. 78–82.

[57] E. Nocuń, "Kult Matki Bożej Nieustającej Pomocy w drugiej połowie XIX wieku", in: *Niepokalana. Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, B. Pylak, C. Krakowiak eds., Lublin, 1988, pp. 607–620.

[58] For example, the "most true" copy of the painting of Our Lady of Częstochowa, intended as a model for lithographic reproductions, was created by Józef Chełmoński in 1903, cf. H.T. Kupiszewska, "Podobizny i kopie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej", in: *Jasnogórski Ołtarz Ojczyzny*, J. Majdecki ed., Warszawa, 1988, p. 43.