

CELINA DUNICKA OSU

*KRÓLOWA NIEBIOS* MARIANA GAWALEWICZA  
W KONTEKŚCIE *LEGENDY O MATCE BOSKIEJ*  
PIOTRA STACHIEWICZA

„Marian Gawalewicz należy do rzędu tych pisarzy, o których historycy literatury mówią z niechęcią i lekceważeniem. Jego obfity dorobek beletrystyczny, obejmujący około 50 pękatych tomów, nie wzbudza już dziś zainteresowania”<sup>1</sup>.

Tę opinię o pisarzu, który uchodził w swoim czasie za jednego z najbardziej pracowitych i chętnie czytanych twórców, sformułowała Irena Maciejewska, autorka jedyne go rzetelnego studium o Gawalewiczu. Powodem tej niskiej oceny historyków był tendencyjny charakter utworów, łatwość pióra oraz umiejętność dostosowywania się do wymogów panującej mody literackiej jako czynników powodzenia i popularności<sup>2</sup>. Nie był to więc z całą pewnością autor oryginalny, nie wzbogacił literatury o nowe treści intelektualne, ani artystyczne. Z jego utworów jedynie *Królowa Niebios* została przypomniana współczesnemu czytelnikowi. Ponowne wydanie zbioru (1985) stało się w pewnym sensie pretekstem do zainteresowania się tą bardzo znaną i lubianą kiedyś książką, a pośrednio i jej twórcą.

Pierwsze wydanie *Królowej Niebios. Legend o Matce Boskiej* zebranych przez Gawalewicza, ozdobione rycinami krakowskiego malarza Piotra Stachiewicza, ukazało się w 1894 roku. Pozycja doczekała się jedenastu wydań oraz kilku tłumaczeń na języki obce – dwukrotnie na język niemiecki i angielski, jeden raz na rosyjski<sup>3</sup>. Planowane tłumaczenie na język francuski nie

---

<sup>1</sup> I. Maciejewska. *Twórczość powieściowa Mariana Gawalewicza*. „Prace Polonistyczne” 1958 s. 5. ser. XIV.

<sup>2</sup> I. Maciejewska. *Marian Gawalewicz*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 2. Pod red. J. Kulczyckiej-Saloni i in. Warszawa 1966 s. 338.

<sup>3</sup> Wydania „Królowej Niebios”: Warszawa 1894, 1895, 1896 (wszystkie z ilustr. P. Stachiewicza), Warszawa 1898, Mikołów 1901 wydanie poprawione i poszerzone przez autora. Kraków 1902 (z ilustr.

zostało zrealizowane. Pierwsze wydanie poprzedzone było publikacją kilku fragmentów oraz licznymi zapowiedziami w prasie, które ukazały się już kilka miesięcy wcześniej przed edycją całości. Warszawska publiczność miała także okazję zapoznać się z treścią legend podczas odczytów wygłoszonych przez Gawalewicza w sali ratusza w dniach 2, 4, 6, 8 maja 1894 roku.

Omawiana pozycja została bardzo entuzjastycznie przyjęta zarówno przez krytykę, jak i przez czytelników. Recenzenci wskazywali na funkcję poznawczo-popularyzatorską, dydaktyczną i religijną zbioru, nie zapominając o sprawie istotnej – związanej z genezą książki – o zależnościach między tekstem a malowanym cyklem Stachiewicza *Legenda o Matce Boskiej*.

Określenie stopnia zależności między tymi dwiema płaszczyznami znajduje swoje uzasadnienie nie tylko w genezie, ale również w strukturze i poetyce książki Gawalewicza. Dla pełniejszego zobrazowania zagadnienia należy przytoczyć przynajmniej parę syntetycznych informacji o cyklu krakowskiego malarza, o percepcji społecznej jego dzieła i ocenie krytyków, co pozwoli również na uchwycenie kryteriów i przyczyn, które zdecydowały o współpracy obu artystów. Na szczególniejszą uwagę zasługuje zjawisko ogólnego zainteresowania się sztukami plastycznymi w XIX wieku, żywo występujące wśród literatów, obecne także w publicystycznej i pisarskiej działalności Mariana Gawalewicza.

#### 1. CYKL *LEGENDA O MATCE BOSKIEJ* PIOTRA STACHIEWICZA – KOMPOZYCJA, WARTOŚCI ARTYSTYCZNE I SPOŁECZNE

Pomysł połączenia „wysiłeków pędzla i pióra”, jak to określił Gawalewicz, zrodził się w czasie spotkania obu twórców w krakowskiej pracowni Stachiewicza. Pisarz nie precyzuje ani celu, ani daty spotkania, wspomina jednak, że miał okazję zobaczyć pierwsze szkice *Legendy*<sup>4</sup>. Cykl powstawał w latach 1892-1893 (I seria) i w 1895 (II seria). Prawdopodobnie więc w roku 1892 rozpoczęli obaj artyści wspólną pracę, która zaowocowała w dwa lata później wydaniem *Królowej Niebios*.

---

P. Stachiewicza), Warszawa 1908, Warszawa 1913, Poznań 1935, Londyn 1953, Warszawa 1985. Tłumaczenia: angielskie – B. Borski-Szczepanowicz, K. B. Miller, Nowy Jork 1929; L. Merecka-Szczepanowicz, Nowy Jork 1930; niemieckie – K. Różycki, Cladbach 1921, 1927; rosyjskie – W. Chodaszewicz, Moskwa 1910.

<sup>4</sup> Zob. M. G a w a l e w i c z. *Wstęp do: Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej. Zebrane i opracowane przez Mariana Gawalewicza*. Wyd. 5. Mikołów 1901 s. 4.

Szata graficzna i nazwisko jej wykonawcy, Piotra Stachiewicza, były jedną z gwarancji powodzenia książki, gdyż malowane legendy zyskały dużą popularność jeszcze przed powstaniem tekstu Gawalewicza.

Kompozycja wykonana techniką *en grisaille*<sup>5</sup> zawierała początkowo 10 kartonów<sup>6</sup> obrazujących część legend zebranych przez samego malarza z terenu Galicji i Ukrainy<sup>7</sup>. Reprodukcje I serii poszerzonej jeszcze przez dwa obrazy (*Przędza Matki Boskiej* i *Ślubne wianki*) zostały umieszczone w pierwszym wydaniu *Królowej Niebios*. Druga seria z 1895 roku objęła 8 kartonów pozostających w tej samej konwencji co poprzednia<sup>8</sup>.

Wiele pochlebnych słów skierowano do autora *Legendy* w pierwszych latach po powstaniu kompozycji, kiedy to obrazy prezentowane były na wystawach krajowych i zagranicznych<sup>9</sup>. W sprawozdaniach z wystaw w Wiedniu i Monachium powtarzały się opinie uznające cykl krakowskiego malarza za jeden z „najbardziej uroczych utworów”, jakie w dziedzinie malarstwa religijnego zdobyły wystawę, pobudzając zwiedzających do myślenia<sup>10</sup>. Warto wspomnieć, że *Legenda o Matce Boskiej* reprezentowała polskie malarstwo wraz z obrazami J. Chełmońskiego, O. Boznańskiej, H. Siemiradzkiego i wielu innych, znanych i cenionych wówczas plastyków. Kilkakrotnie też otrzymał Stachiewicz nagrody za swoje dzieło m.in. na wystawie w Wiedniu i nagrodę im. Barczewskiego przyznaną przez krakowską Akademię Umiejętności. Wśród recenzji z wystaw natrafić można jednak na wiele opinii podobnych do sformułowanej przez Helenę Ceysinger (po ekspozycji cyklu w salonie Krywulta i Unglera w Warszawie), w której autorka stwierdza, że „zdań o kartonach Stachiewicza było tyle, ile zwiedzających wystawę. Niektórzy nie

<sup>5</sup> „en grisaille” – „malować na szaro”, malowidło światłocieniowe, monochromatyczne (odcienie szarości lekko podmalowane kolorem) o dobrze zaznaczonym modelunku przedmiotu, wydobytym wyłącznie za pomocą zmian walorów. K. Z w o l i ń s k a, Z. M a l i c k i. *Mały słownik terminów plastycznych*. Warszawa 1974.

<sup>6</sup> W skład I serii weszły następujące kartony: *Dziewica z kwiatu*, *W stajence*, *W ucieczce do Egiptu*, *Po gwiazdzistej drodze*, *Sobotni promyk*, *Siewna*, *Gromniczna*, *Po ciernistej drodze*, *Śpiewak Matki Boskiej*, *Wniebowzięcie*.

<sup>7</sup> W rozmowie z Cz. Jankowskim malarz wspomina: „Com się nałaził od chaty do chaty, od dworka do dworka, od kościoła do kościoła. Dziś jeszcze biorę to i owo z typów i motywów wtedy zbieranych”. Cz. J a n k o w s k i. *U Stachiewicza*. „Tygodnik Ilustrowany” 1893 nr 209 s. 422.

<sup>8</sup> Skład II serii: *Ave Maria*, *Święta litania*, *Skowrończe gniazdo*, *W niedzielę*, *Rajska pasterka*, *Ostatnie kłosy*, *Przez liliowe pola*, *Pożegnanie w Nazarecie*.

<sup>9</sup> Stachiewicz wystawił swój cykl m.in. w Wiedniu (IV 1893), Monachium (I VII 1893), w Tow. Sztuk Pięknych w Krakowie (I 1893), w salonie Krywulta i Unglera w Warszawie (1894), w Berlinie (I V 1895) itd.

<sup>10</sup> M. R a d z i w i ł ł. *Cykl obrazów Piotra Stachiewicza. Legenda o Matce Boskiej*. „Biblioteka Warszawska”. T. I. 1894 s. 587.

byli w stanie domyśleć się treści pojedynczych kartonów, innych raziła niemile prostota”<sup>11</sup>.

Najczęściej zarzucano artyście sptyczenie tematu, zatarcie ludowego charakteru legend, a także tradycjonalizm i słabość warsztatu artystycznego. Podkreślano przywiązanie do nieaktualnych już wówczas sposobów tworzenia, które napełniają obrazy tanim sentymentalizmem w miejsce zamierzonego przez malarza przekazu szczerej wiary polskiego ludu. Liryzm, elegancja, buduarowy wdzięk, cechy tak często podkreślane sprawiły, że o dziele mówiło się, że jest „nazbyt ładne – a nie dość piękne”<sup>12</sup>. Wypominano malarzowi braki warsztatowe, błędy w pejzażu i anatomii postaci, niewykańczanie szczegółów, a nawet pewną trywialność przekazu np. w obrazie *Sobotni promyk*. Przede wszystkim jednak zarzucano Stachiewiczowi naiwne i nazbyt odbiegające od wyobraźni ludowej przedstawienie postaci Najświętszej Maryi Panny<sup>13</sup>.

W kompozycji składającej się z dwudziestu obrazów przeważa wizerunek Maryi kreowanej na piękną i wytworną damę, ubraną w miękkie powłóczyste szaty, bardzo wypożowaną i statyczną. Matka Boża Stachiewicza nie posiada, jak to określono „tchnienia wyższej, twórczej myśli i wyrazu boskości”<sup>14</sup>. Modelką pozującą do obrazów była żona malarza, stąd powtarzający się „prześliczny typ dziewczeczki”, nieodpowiedni dla wielu przedstawianych scen i sytuacji<sup>15</sup>. Krytycy i znawcy przedmiotu nie oszczędzali stachiewiczowskiego cyklu, i ma to swoje uzasadnienie również w zmianach zachodzących w ówczesnej sztuce. Pracom artysty nie można odmówić walorów kolorystycznych, dobrego opanowania rysunku, zabrakło mu jednak nowoczesności stylu, który wraz z modernizmem wkroczył także na teren malarstwa religijnego. Autor *Legendy* reprezentował nurt realistyczno-idealistyczny i jeszcze w latach dziewięćdziesiątych i później wykorzystywał tradycyjne środki,

<sup>11</sup> Helena C...r [H. Ceysinger]. *Królowa Niebios. Odczyty Mariana Gawalewicza*. „Tygodnik Mód i Powieści” 1894 nr 19 s. 147.

<sup>12</sup> U r b a n u s. „*Legendy o Matce Boskiej*” Stachiewicza. *Jej zalety i braki. Matejki „Wyrok”. Gersona „Tajemnicza melodia” (obrazy wystawione w salonie Krywulca w Warszawie)*. „Kraj” 1893 nr 52 s. 25.

<sup>13</sup> Przykładem dosyć powszechnej opinii może być fragment recenzji H. Piątkowskiego: „Postać ta, pojęta prawie zawsze rodzajowo, jest często pełną wdzięku dziewczeczką, jak np. w kartonie 'Po ciernistej drodze', ponętną wieśniaczką w 'Sobotnim promyku', tajemniczym widmem w 'Gromnicznej', szablonową Madonną w 'W stajence' – lecz nie urzeczywistnia pojęcia Najświętszej Pani leni ludu naszego”. T e n ż e. *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*. Petersburg 1895 s. 232.

<sup>14</sup> W. P r o k e s c h. *Piotr Stachiewicz*. „Wędrowiec” 1896 nr 40 s. 262.

<sup>15</sup> H. Dobrzycki zastanawiał się np.: „Nie pojmujemy, dlaczego artysta, wyobrażając tę samą postać w rozmaitych chwilach, użył dwu typów całkiem odmiennych [...]. Zdaje nam się, że ten sam typ kobiety powinien być zachowany we wszystkich obrazach i nie zmieniać się z drugim w ten sposób, że kilkunastoletnia panienka znajdzie się w położeniu dojrzałej kobiety”. T e n ż e. *Legenda o Matce Boskiej P. Stachiewicza*. „Prawda” 1894 nr 9 s. 102.

typowe dla malarstwa połowy wieku, które w tym czasie są już relikdami odchodzącego stylu.

Ostatnie dwudziestolecie wieku staje się areną ścierania się nurtów odchodzących i nowych. Dochodzi wręcz do konfliktu między sztuką w owym czasie już wsteczną i paseistyczną, a awangardową i wynalazczą<sup>16</sup>. W tym czasie obok dzieł zasługujących na miano wybitnych, powstawały prace o średnim poziomie i miernej wartości, dogadzające jednak gustom przeciętnego czytelnika czy miłośnika sztuki.

Wspomniany konflikt nie ominął także sztuki sakralnej. Zwrot w polskim malarstwie religijnym dokonał się o wiele wcześniej, bo już w połowie XIX wieku pod wpływem czynników politycznych i społecznych<sup>17</sup> i prowadził do powstania zupełnie nowych konwencji i kanonów w malarstwie tego typu. Ogólna tendencja zmierzała do zindywidualizowania i wielokierunkowości poszukiwań, coraz mniej liczących się z zasadami malarstwa kościelnego. Uległ tym wpływom P. Stachiewicz w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie<sup>18</sup>.

Zmiany dotyczyły przede wszystkim wyjścia poza sztukę ściśle sakralną, przeznaczoną do dekoracji kaplic i świątyń oraz przełamania tradycyjnie ujmowanych scen z Biblii czy życia świętych w malarstwie sztalugowym<sup>19</sup>. Zaznacza się także w ostatnim dziesięcioleciu wzrost liczby obrazów o tematyce religijnej na wystawach krajowych i zagranicznych.

Najczęstszym i najpodatniejszym twórcyem dla nowych, nieortodoksyjnych sposobów obrazowania była tematyka maryjna. Przełamany został schemat tradycyjnej ikonografii, w myśl stworzenia stylu narodowego opartego na tradycji rodzimej, przede wszystkim na kulturze ludowej. Inicjatorem tej idei był przedstawiciel nowego pokolenia S. Wyspiański. W podobnej konwencji tworzyli wizerunki Matki Bożej J. Mehoffer, J. Brandt, V. Hoffman i inni<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> T. Dobrowolski. *Nowoczesne malarstwo polskie*. Wrocław 1960 s. 174.

<sup>17</sup> Historia Kościoła w Polsce XIX wieku obfituje w fakty, które stanowią nurt przeciwny panującemu równocześnie pozytywizmowi często ateistycznemu, a może bardziej nawet antyklerykalnemu. Dzieje Chełmszczyzny, bezprzykładne bohaterstwo ludu podlaskiego, broniącego prawa do wiary katolickiej, opór wśród zaborców, pojawienie się niezwykłych postaci (O. Rafał Kalinowski, O. Honorat Koźmiński) to tylko niektóre fragmenty historii, która powoli zmieniała kurs myślenia społecznego. Zob. *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*. Oprac. T. Dobrzeński i in. Warszawa 1958 s. 39.

<sup>18</sup> Zob. Tamże s. 39.

<sup>19</sup> Zob. A. Sieradzka. *Nowa ikonografia maryjna w sztuce polskiego modernizmu*. „Studia Claromontana” Jasna Góra 1987 s. 138. Tematyka sakralna ujmowana była w różny sposób: „Jedni malarze zwracają się do archeologii biblijnej, aby malować osoby i zdarzenia ewangeliczne na tle pejzażu Palestyny [...], inni ujmują chrześcijaństwo z punktu widzenia współczesnych prądów społecznych i starają się przedstawić Chrystusa w warunkach aktualnego życia, wśród chłopów, robotników, inni wreszcie przemawiają symbolami zaczerpniętymi z kultur wschodnich, antycznych i łączą je z tematyką ewangeliczną”. *Sztuka sakralna* s. 40.

<sup>20</sup> Zob. Sieradzka, jw. s. 135, 138.

W drugiej połowie XIX wieku panowała jednak jeszcze i konwencjonalna ikonografia „taniej ładuści”, czy nawet podejmowana przez niektórych akademickich malarzy próba „uzwyciecznienia” scen religijnych przez osadzenie ich w naturalistycznej scenerii<sup>21</sup>, z tym że do wartości tradycyjnych dołączono jeszcze elementy sielanki i pleneryzmu. Idylliczne i sentymentalne jakości pojawiły się właśnie w monochromicznym cyklu *Legenda o Matce Boskiej* Stachiewicza<sup>22</sup>. Ze względu na charakter pracy i brak kompetencji autorki nie zostaną omówione dokładnie wartości artystyczne, technika i elementy poszczególnych stylów, obecnych w kompozycji. Z tego co zostało do tej pory powiedziane można już wywnioskować, że dzieło Stachiewicza nie reprezentowało wysokiego poziomu i w ocenie krytyków nie mogło pretendować do miana nowoczesnej i wysokiej sztuki. Istnieje jednak jeszcze jedno zagadnienie wymagające chociaż krótkiego omówienia, gdyż zauważone było także przez ówczesnych recenzentów, a stanowi jeden z głównych powodów zainteresowania się cyklem przez Gawalewicza.

Oprócz obrazów zachwycił pisarza sam pomysł wykorzystania ludowych legend, jako materiału zarówno dla sztuk plastycznych, jak i dla literatury. W Stachiewiczu widział artystę najlepiej predysponowanego do malarskiego przekazu ludowych opowieści, malarza, „który po raz pierwszy sięgnął do tej skarbnicy”<sup>23</sup>. Opinia Gawalewicza jest oczywiście dyskusyjna, chociaż na pewno Stachiewicz należy do grona malarzy najwierniejszych tej tematyce. Już wkrótce po wystąpieniu na szerszą arenę zwrócił się do wytworów ludowej wyobraźni, starając się zachować ich nastrój i smętną nutę, jak to określił J. Nekanda-Trepka, analogiczną do tej, jaką się słyszy w *Marii* Malczewskiego, albo w dumkach B. Zaleskiego. Urodzony we wsi galicyjskiej, artysta od dzieciństwa był bardzo wrażliwy na piękno przyrody, zamiłowanie zaś do typów i motywów z Rusi pozostało mu na całe życie<sup>24</sup>. Oprócz omawianej w pracy *Legendy* zobrazował podania ludowe w cyklach *Boży Rok*, *Wieczory zimowe*, *Tamten świat*.

W pewnym sensie można więc mówić o ludowej specjalizacji Stachiewicza, dodając jednak sprostowanie, że jest on jednym z wielu malarzy końca XIX wieku podejmujących tę tematykę, kontynuujących nurt, który przetrwał od czasów Romantyzmu, osłabł nieco w okresie Pozytywizmu i z całą mocą opanował sztukę Młodej Polski. Obok scen rodzajowych, krajobrazów, obrzędów znanych z obrazów J. Kossaka, J. Chełmońskiego, J. Brandta,

<sup>21</sup> Tamże s. 137.

<sup>22</sup> Zob. Dobrowolski, jw. s. 202-203.

<sup>23</sup> Gawalewicz. *Wstęp do: Królowa Niebios* s. 5.

<sup>24</sup> J. Nekanda-Trepka. *Piotr Stachiewicz. Sylwetka*. [W:] *Współczesne malarstwo polskie*. Kraków 1912 z. 6 s. 12-13.

J. Kowalskiego itd., malarze wykorzystywali „żywiół ludowy” wypełniający poezję ludową, bajkę, legendę religijną i obyczajową, doszukując się w nich mistyki istniejącej obok właściwej im naiwności. Do malarzy, którzy według niektórych krytyków najlepiej poradzili sobie ze sfinksową zagadką, jaką jest fantazja poetycka ludu, można zaliczyć Pruszkowskiego, Malczewskiego, Radziejowskiego<sup>25</sup>.

Zasadniczymi elementami tego typu kompozycji winny być: polskość i ludowość w jej kształcie zewnętrznym (tło, strój, typ postaci) i wewnętrznym. Jednym słowem dla wybitnych malarzy tego okresu ludowość nie była równa naiwności, sentymentalizmowi, które to cechy tak często przypisywano cyklowi Stachiewicza. Na dodatek, jak zauważył to już Z. Sarnecki, Matka Boża polskiej wsi musi się różnić od ideału rojonego przez włoskich mistrzów<sup>26</sup>. Choć artysta umieszcza ją na tle zaoranych zagonów, zimowego pejzażu lub wśród rodzajowych scen życia codziennego, samo tło i akcesoria polskiej wsi nie nadają postaci Marii z *Legendy* rysów ludowych. Matka Boska w zagrodzie chłopca polskiego nie dziwi swoją obecnością, ale jak to już było wspomniane wcześniej, rysami oblicza<sup>27</sup>.

Tyle głosy krytyków. Jaki jednak był odbiór społeczny dzieła? Otóż obrazy rozpowszechnione zostały w osobnych wydaniach albumowych w tysiącach reprodukcji i pocztówek<sup>28</sup>, i chociaż dzisiaj rażą nas niekiedy sentymentalizmem zbyt ostentacyjnym, naiwnym realizmem, wówczas trafiły do gustów przeciętnej publiczności. Popularność prawie wszystkich dzieł Stachiewicza związana jest przede wszystkim z ich jasnością, bezpośredniością w przekazywaniu treści. Oglądający nie ma wątpliwości co dany obraz przedstawia. Poszczególne sceny oddziałują na wyobraźnię, umysł i uczucia, w czym widziano jedną z głównych cech malarstwa Stachiewicza. Istniała opinia, że jak w dziełach Matejki i Grotgera przemawia przede wszystkim heroizm polski, tak w kompozycjach najdrobniejszych nawet Stachiewicza, przemawia polska uczuciowość<sup>29</sup>. Niestety owa uczuciowość z czasem doprowadziła malarstwo autora *Legendy* do całkowitego zbanalizowania.

---

<sup>25</sup> Zob. Piątkowski, jw. s. 130.

<sup>26</sup> Z. S. [Z. Sarnecki] (rec. M. Gawalewicz i P. Stachiewicz, *Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej*). „Świat” 1894 nr 16 s. 388.

<sup>27</sup> Zob. W. Bogusławski (rec. M. Gawalewicz i P. Stachiewicz, *Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej*). „Biblioteka Warszawska”. T. 4. 1894 s. 397.

<sup>28</sup> Wydanie pierwszej serii większe (albumowe) i mniejsze z roku 1894-1895 rozeszły się w ogromnej na owe czasy ilości egzemplarzy (6000 edycji mniejszej i 1120 większej) w dwukrotnych nakładach. Druga seria ukazała się w roku 1896 tylko w jednym wydaniu i mniejszym nakładzie ponieważ tego roku wypuszczono obydwie serie razem, ponawiając je potem dwukrotnie w 1898 i 1902 roku, również w bardzo dużych nakładach, świadczących o dużym zasięgu sukcesów malarza. (Wg [Kroniki] „Nowa Książka” 1938 z. 5 s. 295).

<sup>29</sup> Zob. C. J. [C. Jankowski]. *Piotr Stachiewicz*. „Tygodnik Ilustrowany” 1910 nr 11 s. 215.

Piotr Stachiewicz nie należał do tytanów sztuki, ale mimo to niewielu było artystów, którzy by w tak krótkim czasie, tak szybko zdobyli sympatię ogółu, jak on. Prace malarza nie musiały czekać na nabywców, przeważnie wprost z pracowni przechodziły w posiadanie znawców-amatorów. Przykładem może być omawiany cykl, zakupiony przez hr. M. Reya wkrótce po powstaniu I serii w 1893 roku.

„Stachiewicz znajdował również wielu naśladowców, głównie wśród malarzy niższego lotu, dziś niemal całkiem zapomnianych, jak chociażby T. Karpal czy Z. Józefczyk. To właśnie ich prace, a nie nowatorskie propozycje wielkich twórców, w dużej mierze tworzyły nowy stereotyp przedstawień maryjnych, na ogół nie dostrzeganych lub lekceważonych przez krytykę, ale funkcjonujących w świadomości społecznej aż po dzień dzisiejszy. Nie dziwny się więc, gdy w większości polskich katolickich domów częściej spotykamy, obok obrazka Matki Boskiej Częstochowskiej, Ostrobramskiej czy Kodeńskiej, oprawioną w ramki wyblakłą pocztówkę z Matką Boską Stachiewicza, niż reprodukcje kartonów Wyspiańskiego, Mehoffera czy Sichulskiego”<sup>30</sup>.

2. ZBIÓR LEGEND M. GAWALEWICZA  
A CYKL MALARSKI P. STACHIEWICZA  
- RELACJE I ZALEŻNOŚCI

Nietrudno zauważyć, że wszystko, co zostało do tej pory powiedziane o autorze malowanej *Legendy o Matce Boskiej*, można przenieść na pisarstwo Mariana Gawalewicza. W pewnym sensie potwierdza to również opinia W. Prokescha zamieszczona w „Wędrowcu” w dwa lata po pierwszym wydaniu *Królowej Niebios*: „Jeżeliby chodziło o porównanie talentu w rodzaju twórczości Stachiewicza z podobnym talentem literackim, to w twórczości M. Gawalewicza znalazłoby się najwięcej cech wspólnych i myśli analogicznych rodzajem i nastrojem. Nie mógł też Stachiewicz odpowiedniejszego wybrać sobie komentatora do swoich *Legend*, jak popularnego autora *Barcarolli*. Owoc wspólnej pracy dwóch tak stycznych talentów, z których jeden daje myśl w artystyczną szatę przybraną, a drugi pełen kolorytu i świetności słowa komentarz, przysporzył i literaturze i sztuce przyczynę nieprzemijającej wartości”<sup>31</sup>. Uzupełniając ten cytat dodajmy, że *Królowa Niebios* nie

---

<sup>30</sup> S i e r a d z k a, jw. s. 139.

<sup>31</sup> Jw.



jest jedynym wspólnym przedsięwzięciem obu twórców, którzy współpracowali ze sobą zarówno przed, jak i później, po powstaniu omawianej pozycji<sup>32</sup>. Podobieństwo obu twórców widoczne jest głównie w populistycznym charakterze ich twórczości, która w konsekwencji owocowała imponującą ilością dzieł<sup>33</sup>. Tworzenie dziesiątek powieści i opowiadań przez Gawalewicza oraz upodobanie Stachiewicza do tworzenia licznych kompozycji cyklicznych, odbiło się znacznie na poziomie artystycznym prac, nie pozwoliło na pełne wykorzystanie posiadanych możliwości i talentu. Pozostając z boku toczących się w literaturze i plastyce zmian, dostosowali się do potrzeb przeciętnego odbiorcy, co z biegiem lat doprowadziło do tego, że twórczość tych popularnych kiedyś artystów odeszła prawie zupełnie w zapomnienie, a krytycy mówią dziś o niej z lekceważeniem i niechęcią. Na podkreślenie zasługuje jednak fakt zainteresowania się podaniami i legendami ludowymi, a zwłaszcza legendą maryjną i popularyzowanie poprzez obraz i tekst literacki zapomnianych przez pozytywizm wytworów kultury ludowej, które przecież już wkrótce staną się źródłem natchnień wielu polskich poetów i malarzy.

Zagadnienie zainteresowania tematyką ludową w końcu wieku wymaga nieco szerszego omówienia. Natomiast w związku z cyklem Stachiewicza należy przyjrzeć się innej, również charakterystycznej dla drugiej połowy XIX wieku, fali zainteresowań – sztukom plastycznym.

#### a) Malarstwo a literatura w drugiej połowie XIX wieku

Wiek XIX żywo interesował się problemem sztuki i jej miejsca w kulturze polskiej. Pierwsza połowa stulecia przyniosła ostre dyskusje na temat możliwości i sensu istnienia sztuki narodowej, rozbudzone przez negatywne i sceptyczne stanowisko L. Siemieńskiego i J. Klaczki<sup>34</sup>. Liczne głosy wskazywały jednak na polityczną potrzebę uprawiania sztuk plastycznych i stwierdzały predyspozycje Polaków do nadania malarstwu prawdziwie narodowego,

---

<sup>32</sup> P. Stachiewicz ilustrował m.in. takie utwory Gawalewicza jak zbiór opowiadań *Żona. Galeria szkiców z natury* (Warszawa 1892) oraz *Motyl i inne opowiadania* (Warszawa 1897).

<sup>33</sup> Do najwybitniejszych prac Stachiewicza i najbardziej dla niego charakterystycznych należą cykle składające się z kilku lub kilkunastu obrazów: cykl rysunkowy *Dziad i baba* nawiązujący do bajki Kraszewskiego, cykl *Wieczory zimowe* (6 kartonów), *Boży Rok* (12 kartonów), wysoko ceniony cykl *Wieliczka* (9 obrazów) i oczywiście *Legenda o Matce Boskiej* (20 kartonów). Natomiast M. Gawalewicz jest autorem ponad 30 tomów prozy, w tym 20 powieści, a także 30 utworów dramatycznych.

<sup>34</sup> Siemieński w artykule z 1849 r. pt. *Czy można mieć szkołę malarstwa polskiego?* i Klaczko w *Sztuce polskiej* z 1857 r. negowali możliwość stworzenia sztuki narodowej, głosząc wrodzoną niezdolność Polaków do twórczości plastycznej. Zob. W. O l k u s z. *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*. Opole 1984 s. 5.

polskiego charakteru. Dyskusję tę przejął niejako pozytywizm, który w wyniku długotrwałych polemik nie kwestionował potrzeby sztuki, ale skierował dyskusję na zagadnienia tematyki i funkcji polskiej plastyki<sup>35</sup>. O kształcie polskiej sztuki decydowały z jednej strony prądy europejskie, z drugiej zjawiska rodzime. Naszą sztukę urabiał więc i monachijski realizm i nasz własny, wyrosły z romantyzmu historyzm z kultem narodowej przeszłości, jak również mit ludowy, przybierający na sile w okresie kształtowania się nowej dyscypliny naukowej – etnografii i społecznych ruchów ludowych. Szczególną rolę odgrywało w ciągu XIX wieku malarstwo historyczne i rodzajowo-ludowe, tj. poświęcone wsi polskiej. Stylem obowiązującym był natomiast realizm identyczny z dążeniem do wiernego i opisowego przedstawiania rzeczywistości nawet w tematach historycznych i fantastycznych, co zbliżało malarstwo do literatury. „Fascynacja sztuką, widoczna u wielu ówczesnych pisarzy, uwarunkowana była powszechnym przekonaniem o polityczno-społecznej oraz etyczno-estetycznej funkcji dzieła sztuki i stanowiła właściwy rezonans na atmosferę epoki”<sup>36</sup>, konkretyzowała się zaś w dwojaki sposób: publicystyczny (artykuły, recenzje) i literacki (motywy, tematy).

Liczne artykuły o zakroju teoretycznym jak i recenzje oraz sprawozdania z salonów wystawowych wychodziły spod pióra Prusa, Sygietyńskiego, Witkiewicza, Sienkiewicza, Konopnickiej, Gomulickiego a także Gawalewicza. Są to tylko niektóre nazwiska pisarzy zaangażowanych w edukację estetyczną społeczeństwa, prowadzoną zarówno przez publicystykę na łamach prasy, jak i poprzez dzieła literackie<sup>37</sup>. Charakterystyczną tendencją wieku było także powstawanie czasopism ilustrowanych, w których zamieszczano reprodukcje nowych obrazów i opatrywano je komentarzem słownym. Sprawozdania, komentarze do ilustracji, recenzje były domeną zatrudnianych chętnie przez redakcje pism pisarzy–publicystów niekiedy z konieczności zajmujących się tematami dalekimi od literatury pięknej.

Marian Gawalewicz należał do rzeszy tych publicystów, których działalność wyróżniała się rozległymi, lecz dyletanckimi zainteresowaniami<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Tamże s. 6.

<sup>36</sup> Tamże s. 7.

<sup>37</sup> W. O l k u s z. *Malarstwo w twórczości literackiej Gabrieli Zapolskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1983 s. 7. Autor porusza ten temat również w artykułach: *W kręgu malarstwa niderlandzkiego. Dzieło sztuki jako inspiracja pisarzy 2 poł. XIX wieku* („Zeszyty Naukowe” WSP w Opolu. Opole 1980) oraz *Pozytywiści warszawscy wobec twórczości malarskiej Józefa Chelmońskiego* („Zeszyty Naukowe” WSP w Opolu. Opole 1983).

<sup>38</sup> M. Gawalewicz pisał artykuły wstępne, felietony i reportaże, recenzje teatralne i literackie, impresje o muzyce i malarstwie, szkice biograficzne i krytyczne o pisarzach oraz wspomnienia okolicznościowe o twórcach współczesnych. Wygłaszał odczyty, organizował jubileusze, zajmował się pracą przekładową. Zob. M a c i e j e w s k a, jw. s. 338.

Autor *Mechesów*, o którym rówieśny mu A. Kraushaur pisał, że przedstawia typ literata wszechstronnego i chętnie zatrudnianego przez wydawców pism periodycznych, nie wahał się także przed formułowaniem sądów na temat sztuk plastycznych. W wypowiedziach jego ujawnia się przede wszystkim brak sprecyzowanych kryteriów i pewna chwiejność poglądów. W sumie recenzje Gawalewicza mają charakter impresji literackich, w których, obok analizowania warstwy treściowej obrazu i uwypuklenia treści literackich zostały przytoczone anegdota z życia danego artysty, natomiast brak niemal zupełnie uwag dotyczących formy dzieła sztuki. Poza tym dla Gawalewicza charakterystyczne jest hierarchizowanie gatunków malarskich prowadzące w rezultacie do preferowania tematyki historycznej i historyczno-rodzajowej kosztem pejzażu i problematyki współczesnej. Stąd sprawozdania z salonów wystawowych mają niezmienną kompozycję: krytyk najwięcej uwagi poświęca obrazom „wzniosłym”, pełniącym funkcję umoralniającą. Wtórność i powierzchowność oraz obdarzanie superlatywami artystów powszechnie uznanych jest u Gawalewicza skutkiem wspomnianego wyżej dyletantyzmu, który determinuje jego wypowiedzi na temat malarstwa. Udział pisarza w kształtowaniu poglądów estetycznych sprowadza się do roli informacyjnej, opisowego relacjonowania treści płócien i faktów artystycznych oraz prezentacji własnych doznań estetycznych<sup>39</sup>. Opinię tę potwierdzić może fragment ze wstępu do *Królowej Niebios*, w którym Gawalewicz opisuje wrażenie jakie zrobiły na nim malowane legendy: „[...] powiał na mnie od razu jakby czar jakiś, wnikający do duszy coraz głębiej im więcej rozmyślałem nad nimi”. Czar sentymentalizmu i emocjonalność przeniósł Gawalewicz również do *Królowej Niebios*.

Obok zainteresowania malarstwem z pozycji krytyki artystycznej istniało również zjawisko wpływu malarstwa na literaturę. E. Orzeszkowa stwierdziła, że literatura pozytywistyczna charakteryzuje się zwiększoną recepcją wątków malarskich najczęściej twórczo przez pisarzy przekształcanych, obok których pojawiały się także teksty poświęcone w całości problematyce malarskiej, nawiązujące do konkretnych obrazów, idei i tematów<sup>40</sup>. „Literatura i sztuka, a mianowicie też malarstwo i poezja, to dwie siostrzyce, uzupełniające się wzajemnie” – tak pisał w 1865 roku jeden ze stałych współpracowników „Kłósów” – J. K. Turski. Myśl tę uzasadniał on wzajemną inspiracją, jaką dla malarzy stanowiły teksty literackie, a dla pisarzy – obrazy. Równocześnie

<sup>39</sup> O l k u s z. *Pozytywiści warszawscy* s. 15-16.

<sup>40</sup> O l k u s z. *W kręgu malarstwa niderlandzkiego* s. 110. Przykładem może być liryk A. Kraushara *Na obraz Ruisdaela*, anonimowy liryk *Uzdrowiony*, zamieszczony w roku 1875 w „Bluszczu” – rodzaj egzegezy znajdującej się w tym samym numerze reprodukcji Emila Wautersa. Tamże s. 110.

sprężenie zwrotne, istniejące między malarstwem a sztuką słowa, inspirowało także – według Turskiego – powstanie utworów literackich, stanowiących brzmieniowy odpowiednik funkcji wizualnej. Ten ilustratorski, wtórny charakter utworu literackiego potwierdzają liczne teksty powstałe w drugiej połowie XIX wieku<sup>41</sup>. Opierając się na spostrzeżeniach Orzeszkowej i Turskiego można relację obraz–tekst sprowadzić do trzech zagadnień:

1. Traktowanie tekstu jako ilustracji, mechanicznej niemalże transpozycji kształtu i barwy na efekt brzmieniowy.
2. Pojmowanie treści obrazu jako rodzaju twórczej podniety dla pisarza (przy czym niejednokrotnie utwór literacki bardzo odbiega od pierwowzoru, stanowi polemikę ze stanowiskiem malarza).
3. Transpozycja na język literatury pewnych zdobyczy malarskich funkcyjnych następnie w tekście na zasadzie stereotypów<sup>42</sup>.

W związku z omawianą w pracy pozycją interesować nas będą dwie pierwsze ewentualności, które też nasuwają podstawowe pytania o wzajemne relacje i związki istniejące między cyklem krakowskiego malarza a zbiorem legend Mariana Gawalewicza.

#### b) Analiza relacji i zależności

Opinie na temat wspólnego dzieła M. Gawalewicza i P. Stachiewicza były skrajnie różne. Koncentrowały się zarówno na talentach artystów, umiejętnościach przekazania specyfiki ludowej religijności, jak i na związkach i zależnościach istniejących między treścią obrazów i tekstem pisany. W związku z tym obok recenzji stwierdzających, że różnice talentów spowodowały „rozdźwięk w dwoistej składni wydawnictwa”<sup>43</sup>, przy czym jedni wywyższali talent malarza nad literata, inni odwrotnie, ukazywały się także opinie o współgraniu strony malarskiej i literackiej<sup>44</sup>. Formułowane sądy wskazywały na wzajemne uzupełnianie się artystów, co w dobie modernistycz-

<sup>41</sup> Tamże s. 97.

<sup>42</sup> Tamże s. 97.

<sup>43</sup> N. [K. Morawska]. *Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej przez P. Stachiewicza i M. Gawalewicza*. „Przegląd Polski” 1894. T. 114 s. 647.

<sup>44</sup> Swoje przekonanie o wysokiej wartości zarówno strony malarskiej, jak i literackiej wyrazili m.in.: W. Bogusławski, (jw. s. 395-399), Sęp [W. Maleszewski] *Z Warszawy. (Obrazki Stachiewicza, odczyty Gawalewicza o 'Królowej Niebios')*. „Biesiada Literacka” 1894 nr 19 s. 290-291), J. Kończyc *(Przegląd piśmiennicy (M. Gawalewicz, Królowa Niebios)*. „Bluszcz” 1901 nr 37, s. 295).

nej zasady „sztuka dla sztuki” miało stanowić pewien ewenement<sup>45</sup>. Z. Sarniecki w swojej recenzji zauważa jednak, że strona poetycka „nie jest niewolnicą strony malarskiej”<sup>46</sup>, a J. Kenig dodaje, że „żaden towarzysza nie krępował, nie dyktował, co i jak ma robić”<sup>47</sup>. Tym samym obaj krytycy wskazują na oczywisty fakt istnienia różnic między obrazami i legendami spisanyymi przez Gawalewicza, wynikających zarówno z samej formy przekazu i użytych środków, jak i ze sposobu ujęcia i wykorzystania legend. W wypadku tego malarsko-literackiego przedsięwzięcia tekst legend został wyzyskany na dwa sposoby: jednym jest przekład na obraz, drugim transformacja z tekstu „surowego” na literacki, z uwzględnieniem jednak koncepcji malarza, a więc również transformacja z obrazu na słowo.

Problem obróbki literackiej zebranych podań jest znacznie szerszy i wymaga dokładnego omówienia, natomiast pozostałe zagadnienia, związane ściśle z tematem rozdziału, można rozpatrywać według nasuwających się w związku z nimi pytań. W jakim stopniu Stachiewicz wykorzystał treść legend? Na ile Gawalewicz sugerował się wcześniej powstałymi obrazami i czy tekst *Królowej Niebios* jest komentarzem czy tekstem samodzielnym, co pociąga za sobą problem ilustracyjności *Legend* Stachiewicza?

Zależność obrazów od tekstu związana jest z funkcją jaką one pełnią w *Królowej Niebios*. Na podstawie kolorytu kartonów, w którym przeważa czerń i biel, można przypuszczać, że kompozycja przeznaczona była do reprodukcji<sup>48</sup>. To jednak nie daje jeszcze pewności, czy Stachiewicz zamierzał połączyć je z tekstem. Nie można zapominać o tym, że malarz opierał się na konkretnym materiale, tzn. na zebranych i zasłyszanych legendach maryjnych, co w pewnym sensie można uznać za motywację ilustracyjnej formy cyklu. Stachiewicz jednak starał się stworzyć jakąś całość, dlatego też określił swoją pracę jako cykl.

Okazuje się jednak, że cykliczność *Legendy* była podważana przez znawców malarstwa, w tym najdobitniej przez H. Piątkowskiego. Wywody tego krytyka oświetlają w znacznym stopniu również problem ilustracyjności

<sup>45</sup> Opinię tę wyraził m.in. J. Kenig w recenzji: *Królowa Niebios. Legendy ludowe o Matce Boskiej Mariana Gawalewicza*. „Tygodnik Ilustrowany” 1894. T. 2 s. 82.

<sup>46</sup> [rec. M. Gawalewicz i P. Stachiewicz, *Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej*]. „Świat” 1895 nr 3 s. 62.

<sup>47</sup> Jw. s. 82.

<sup>48</sup> „Oprawione w białe, matowe ramki, oszklone, o tonie szarawym ożywionym gdzie nieddzie odrobiną różowej lub innej barwy, wydają się z daleka kartonami „a trais crayons” [„szkic ołówkowy” – C. D.], są zaś w rzeczywistości malowane olejno [...]. U r b a n u s, jw. s. 25, H. Piątkowski uzupełnia ten opis jednoznacznym stwierdzeniem: „wykonanie techniczne swoją jednostajnością i użyciem środków dających doskonałe rezultaty w reprodukcji dowodzi, że artysta w tym celu podejmował przedsięwzięte zadanie”. Jw. s. 232.

dzieła. Piątkowski dowodził, że *Legendzie* brakuje zasadniczych cech cyklu, tzn. powiązania składowych części wspólną ideą, rozwijania tej idei i tłumaczenia przez kolejne plastyczne momenty, jak to ma miejsce na przykład w rysunkowym poemacie Grottgera<sup>49</sup>. Struktura cyklu graficznego (ekspozycja, retardacja, rozwinięcie i zakończenie) zbliża się do obrazowania poetyckiego i struktury epickiej przez zachowanie kolejności epizodów, jak to się dzieje we wspomnianych cyklach Grottgera, gdzie wątkiem spajającym jest spełniająca się historia jednej rodziny<sup>50</sup>.

Praca Stachiewicza składa się z oderwanych fragmentów połączonych jedynie tytułem i postacią Najświętszej Panny. Nie jest to jednak ani ewangeliczna historia Matki Chrystusa, ani też usystematyzowany zbiór legend<sup>51</sup>. Jest to raczej zbiór luźnych epizodów i motywów nie dający się uszeregować lub ułożyć w kolejnym porządku. Trudno jest zastosować nawet chronologię czasową, gdyż byłoby to sensowne jedynie w odniesieniu do obrazów mówiących o ziemskich etapach życia Maryi znanych z Ewangelii. Większość kartonów można natomiast ułożyć dowolnie, a także uzupełnić nowymi obrazami. Nietrudno więc zgodzić się z Piątkowskim, że Stachiewicz znany przecież i ceniony wówczas ilustrator, który swoimi rysunkami ozdabiał również wiele opowiadań Gawalewicza, i tym razem „dał szereg utworów zależnych od treści literackiej, którą ilustrują”<sup>52</sup>. Tekst stworzył dla obrazów pewne ramy, umieszczając poszczególne reprodukcje w przemyślanej kompozycyjnie książce Gawalewicza.

Po bliższym skonfrontowaniu treści obrazów z odpowiadającą im legendą ze zbioru okazuje się, że literacka forma odgrywa względem malarskiej rolę o wiele istotniejszą.

Kompozycja Stachiewicza została wykorzystana w książce jako ilustracje. Zadaniem ilustracji jest objaśnianie. W szerokim znaczeniu pełni ona funkcję plastycznego unaocznienia treści literackiej, a w znaczeniu węższym, ilustracją może być obraz wykonany jakąkolwiek techniką, umieszczony w książce dla wizualnego objaśnienia lub uzupełnienia tekstu<sup>53</sup>. Obrazy Stachiewicza są ilustracjami w tym drugim znaczeniu, stanowią wizualną stronę książki, nie zawsze jednak oczywistą i uzupełniającą treść legend. Obrazy same w sobie nie są zbyt jednoznaczne i łatwe do odczytania, mimo iż Stachiewicz zaczerpnął pomysł i temat ze znanych przecież legend ma-

<sup>49</sup> Tamże s. 225.

<sup>50</sup> Zob. O l k u s z. *Szczęśliwy mariaż* s. 15-16.

<sup>51</sup> Zob. P i ą t k o w s k i, jw. s. 225-226.

<sup>52</sup> Tamże s. 226. Stachiewicz był w swoim czasie jednym z najbardziej cenionych ilustratorów. Piątkowski stwierdza, że malarz ten „zajął miejsce opuszczone przez Andriollego”. Tamże s. 219.

<sup>53</sup> Zob. Z w o l i ń s k a, M a l i c k i, jw. s. 138.

ryjnych. Malarz skupił się na postaci Matki Bożej, ukazując ją w różnych gestach, strojach itd. Według zamysłu artysty treść podań mają przekazać czynności wykonywane przez Matkę Boską, np. wicie wianków, osłanianie płaszczem skowronczego gniazda, siew itd., a także symboliczne akcesoria, jak kłosa, gromnica, lilie itd. Elementy te stanowią łączniki między treścią słowną a obrazami i, jak się okazuje, nie zawsze są dość jasne. Nawet sygnowanie kartonów tytułami w kilku wypadkach jest niewystarczające. Tytuły, podobnie jak to było w staropolskich emblematkach, powinny funkcjonować na zasadzie inskrypcji, dopomagając odbiorcom we właściwym zrozumieniu idei utworu. W wypadku *Legendy* Stachiewicza tytuły wielokrotnie nie wyjaśniają, a wręcz przeciwnie nawet utrudniają odczytanie treści obrazu. Jednoznaczne i zrozumiałe są tylko kartony nawiązujące do znanych z Ewangelii lub apokryfów opowiadań o dziejach św. Rodziny i Matki Bożej: *W stajence*, *W ucieczce do Egiptu*, *Pożegnanie w Nazarecie*, *Wniebowzięcie*, a także nawiązujące do świąt liturgicznych: *Gromniczna* (2 II), *Siewna* (8 IX). Drugą grupę stanowią obrazy o treści bardziej alegorycznej, trudniejszej do odczytania i powiązania z konkretną legendą, wymagające od odbiorcy pewnego przygotowania i doświadczenia religijnego i kulturowego: *Przez liliowe pola*, *Ślubne wianki*, *Po ciernistej drodze* itd. Są jednak w cyklu Stachiewicza obrazy, które stwarzają wiele możliwości interpretacyjnych: *Święta litania*, *W niedzielę*, *Ave Maria* czy *Po gwiazdzistej drodze*. Poszczególne obrazy można więc traktować jako wyobrażenie Bogurodzicy zasugerowane przez ludową wyobraźnię, ale dopiero przez słowo znajdują wytlumaczenie zaznaczone w obrazach motywy, sytuacje itp. Jest to skutek nie tylko poziomu artystycznego malarza, ale i samej istoty obrazu jako znaku. Znak ikoniczny posiada w ogóle mniejszą zdolność operacyjną aniżeli symbol słowny. Można by powtórzyć za Umberto Eco, iż jest zawsze obciążony pewną niejasnością i łatwiej denotuje rzeczy ogólne niż szczegółowe<sup>54</sup>, wymaga tym samym od malarza zaangażowania całego talentu i wyobraźni. Przewaga tekstu polega na możliwości przekazu szczegółów, i tak jest również w wypadku *Królowej Niebios* i zamieszczonych w niej ilustracji. Skonfrontujmy dla przykładu kilka obrazów z odpowiednim tekstem.

*Dziewica z kwiatu* – obraz jest bardzo statyczny, postać Dziewicy oplecionej liliami, nie zawiera żadnych szczegółów nawiązujących do tej mało znanej legendy, dopiero w zestawieniu z tekstem treść obrazu staje się zrozumiała, tym bardziej, że można by połączyć ten wizerunek z tytułem innego obrazu – *Ave Maria*.

---

<sup>54</sup> R. K. P r z y b y ł s k i. *Słowo i obraz w komiksie*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślowski i I. Sławińska. Wrocław 1980 s. 235.

*W stajence* – obraz ujmuje tylko scenę Matki Bożej z Dzieciątkiem w stajence, tekst natomiast opowiada historię podróży Maryi i Józefa, zawiera dialogi z chłopem udzielającym gościny, ukazuje zachowanie się gospodarza i jego rodziny po narodzeniu się Jezusa.

*Ostatnie kłosa* – obraz przedstawia Matkę Bożą na tle ciemnego nieba, przesytego piorunami, odbierającą kłosa z rąk aniołów. Tekst wyjaśnia powód potopu i sens zbierania przez Maryję kłosów.

*Wniebowzięcie* – obraz uwzględnia szczegóły istniejące w tekście, jak np. ręce Syna Bożego wyciągnięte w kierunku Matki, lilie wyrastające z grobu.

Elementy wspólne można znaleźć w większości odpowiadających sobie podań. Znaczne rozmińcie się z obrazem nastąpiło jedynie w opowiadaniu o ucieczce Świętej Rodziny do Egiptu. Ten znany z Ewangelii i apokryfów fakt Stachiewicz pragnął przedstawić na sposób „polski” – Maryja z Dzieciątkiem na osiołku prowadzonym przez św. Józefa, w dali chłopska chata typowa dla polskiej wsi, w drzwiach domostwa rodzina kmiecia wita uciekających. Takie ujęcie nasuwa przypuszczenie, że malarz usilnie chciał wprowadzić do cyklu elementy rodzime, w jego rozumieniu – ludowe. W ten sposób szczegóły z podania o narodzeniu Pana Jezusa przeniósł do *Ucieczki do Egiptu*. Tekst Gawalewicza natomiast jest wierny występującej w wielu regionach legendzie o osice i leszczynie – osika odmawia uciekającym przed siepaczami Heroda schronienia, zaś leszczyna udziela go natychmiast. Autor *Królowej Niebios* ujawnił w tym podaniu, podobnie jak w większości innych, swoją lojalność wobec wersji ludowej. Wynikało to oczywiście z faktu, iż książka jest przede wszystkim zbiorem legend, którym pisarz nadał jedynie literacką formę, treść więc powinna odpowiadać oryginalnym legendom ludowym. Z tego też powodu mógł Gawalewicz zrezygnować lub zmienić sugestie malarza. Dwukrotnie rezygnuje z propozycji Piotra Stachiewicza, nie wprowadzając do zbioru podań o odejściu Jezusa z domu rodzinnego w Nazarecie i o powstaniu litanii do Najświętszej Marii Panny (w cyklu obrazu *Pożegnanie w Nazarecie*, *Święta litania*). Dowodzi to pewnej dowolności artystów w wykorzystaniu legend i sposobie ich ujęcia, o czym wspominali cytowani wyżej – Sarnecki i Kenig. W sumie jednak na 20 obrazów, aż 17 posiada odpowiadający im tekst. Warto jednak zauważyć, że są to teksty bardzo zróżnicowane pod względem długości – od całego rozdziału nawiązującego do obrazu np. *Siewnej* (rozdz. VII czy. 1.) *Ostatnie kłosa* (rozdz. IX, cz. 1.) poprzez mniejsze fragmenty połączone tematycznie z innymi legendami (zbiór Gawalewicza jest bogatszy ilościowo niż cykl Stachiewicza), które stanowią znaczną większość, należą do nich teksty odpowiadające m.in. kartonom: *Śpiewak Matki Bożej*, *Rajska pasterka*, *Ślubne wianki* itd., aż po jedno lub kilka zdań nawiązują-



cych do treści obrazu, np. *Po ciernistej drodze*, *Przez liliowe pola*, *Ave Maria*, *Skowrończe gniazdo*. Krótkie teksty powodują nawet, że trzykrotnie do jednego rozdziału odnoszą się dwa obrazy – w części 1., rozdz. V: *Po gwiaździstej drodze* i *W niedzielę*, w części 1., rozdz. VII: *Rajska pasterka* i *Przez liliowe pola*, w części 3., rozdz. XIV: *Skowrończe gniazdo* i *Śpiewak Matki Bożej*. Wynika z tego, że Gawalewicz uzależnił się od malarskiego pierwowzoru i konsekwentnie, chociaż nie zawsze w pełni, wprowadzał jego treść do swojej książki. Faktem bardzo istotnym, zasygnalizowanym już wyżej, jest liczebna przewaga zbioru *Królowa Niebios* nad cyklem Stachiewicza, ona to bowiem w znacznym stopniu wpłynęła także na zdegradowanie kompozycji do funkcji ilustracji, na dodatek nie spełniających swego głównego zadania jakim jest uzupełnienie fabuły, wypełnianie luk istniejących w utworze, czym powinny przyczynić się niejako do rozwinięcia tekstu literackiego. Obrazy Stachiewicza nie mogły spełniać tej roli, gdyż nie treść legend, ale różne ujęcia postaci Matki Bożej były celem przyświecającym pracy malarza. Zbyt uproszczone symbole zatarły sens obrazowanych legend. Cykl połączony z literackim opracowaniem podał utracił jak gdyby niezależność, musiał bowiem „poddać” się warstwie słownej. Dla podkreślenia tego procesu można przywołać poemat Marii Konopnickiej *Z teki Grottgera*, w którym poetka interpretuje poszczególne obrazy, zachowując zasadniczo podobieństwo ciągu fabularnego cyklu. W dziele Konopnickiej widoczna jest troska o nadanie utworom literackim charakteru „ilustracyjnego”, chęć „przełożenia języka malarskiego na język poetycki”. Na podstawie wierszy można wyobrazić sobie treść kartonu, sytuację i postaci na nim namalowane<sup>55</sup>. Istnieje więc ścisła zależność tekstu od obrazów. Cykl Stachiewicza, jak to już było zaznaczone, nie posiadał właściwie żadnego pomysłu fabularnego, nadał mu go dopiero tekst Gawalewicza.

Rozważania na temat zależności płaszczyzn malarskiej i literackiej można sprowadzić do dwóch wniosków:

1. Obrazy Stachiewicza skupiły się na postaci Matki Bożej zachowując w symbolicznej formie najbardziej znamienne dla legend szczegóły, nie dość jasne, aby mogły przemawiać samodzielnie.
2. Tekst Gawalewicza nawiązuje do obrazów, lecz od nich się nie uzależnia. Powtarza wiele elementów, znacznie więcej jednak wprowadza, w ten sposób dopełnia i objaśnia treść kartonów. Przewaga tekstu jest również skutkiem większej ilości podań zamieszczonych w zbiorze w stosunku do ilości podań zobrazowanych przez krakowskiego malarza.

---

<sup>55</sup> Zob. O l k u s z. *Szczęśliwy mariaż* s. 19.

Wśród cech wspólnych należy podkreślić podobieństwo stylu, sentymentalizm, emocjonalność, słaby poziom warsztatu artystycznego i nastawienie twórczości na przeciętnego odbiorcę, głównie z kręgów mieszczańskich.

Ambicją Mariana Gawalewicza było oddziaływanie poprzez legendy na emocje, i na intelekt czytelników, dlatego zbiór *Królowa Niebios* nacechowany jest dydaktyzmem jako funkcją naczelną.

*THE QUEEN OF HEAVEN BY MARIAN GAWALEWICZ  
IN THE CONTEXT OF PIOTR STACHIEWICZ'S  
THE LEGEND ABOUT THE MOTHER OF GOD*

S u m m a r y

The study seeks to examine the relations and interconnections between the ways in which the work of literature and of painting approach to the theme. The cycle of M. Gawalewicz's legends was inspired by the cycle of P. Stachiewicz's paintings, the latter was in turn an interpretation after the manner of painting of folk legends about the Mother of God. The literary texts which were created as a result of inspiration by the works of painting were a fairly common phenomenon in the literature of the second half of the 19th c. Gawalewicz's text draws on to Stachiewicz's paintings, yet it is not totally dependent on them. It repeats, however, a series of elements, but introduces many new elements, in this manner supplementing and explaining the contents of Stachiewicz's cartoons. Furthermore, Gawalewicz to a wider extent reaches out on his own to Marian folk legends and introduces in his text some aspects which were not made use of by Stachiewicz. Yet both cycles are joined by the similarity of their style: emotional character, sentimentalism and being addressed to the sensitivity of a common recipient.

*Translated by Jan Kłos*