

datarius braxatorii Vetero-Czestochoviensis collectionem pro votiva decantanda fecerit hac in causa, Plures vero nobiles tum equestris tum senatorii ordinis similes nostris libellos supplices ad Illustrissimum Mōlendorff transmiserint. --

¹ Jakub Sievers.

² Adam Podhorski poseł na sejm grodzieński.

³ Marcin Jasiński paulin, prowincjał w latach 1792—1795.

ZOFIA ROZANOW i EWA SMULIKOWSKA

JASNOGÓRSKI OBRAZ „TRANSLATIO RELIQUIAE” SW. PAWŁA PUSTELNIKA JAKO PRZEKAZ IKONOGRAFICZNY DO DZIEJÓW ZAKONU PAULINÓW

Jednym z głównych akcentów plastycznych nowopowstałej ekspozycji dzieł sztuki w Arsenale jasnogórskim jest wielkie malowidło o historycznej treści, przypisywane od dawna Tomaszowi Dolabelli. Rozpoczęte w 1968 roku prace nad Katalogiem Zabytków Sztuki pozwoliły na szczegółowe zajęcie się tym obrazem oraz umożliwiły odnalezienie jeszcze innych dzieł związanych z kręgiem działalności tego artysty, wykonanych dla Jasnej Góry*.

Jest to malowidło olejne dużych rozmiarów (331 × 446 cm), wykonane na płótnie, noszące ślady przemałowań i kilkakrotnych restauracji. Płótno jest dublowane, oraz zapewne przy renowacji obcięte przy brzegach, zasłonięte obecnie nową ramą drewnianą. Obraz nie posiada żadnego napisu wyjaśniającego treść wyobrażonej na nim sceny, ani też widocznej sygnatury twórcy, nie można jednak wykluczyć, że pierwotnie mogły się one znajdować u dołu na obciętych brzegach płótna. Malowidło przedstawia scenę translacji relikwii św. Pawła Pustelnika z Wenecji do Budy, a więc zdarzenie historyczne, które miało miejsce w ostatnim roku panowania Ludwika Węgierskiego zwanego Wielkim (ryc. 5).

Św. Paweł Pierwszy Pustelnik uważany jest za inicjatora chrześcijańskiego życia eremickiego, a jego znanym naśladowcą był św. Antoni Opat. Dzięki literackiemu opowiadaniu św. Hieronima dzieje Pawła Tebaidzkiego stały się wzorem dla kilku pokoleń eremitów rozsianych w pustyniach Egiptu, a w latach późniejszych także w południowej i środkowej Europie¹. Ekspansja ludów arab-

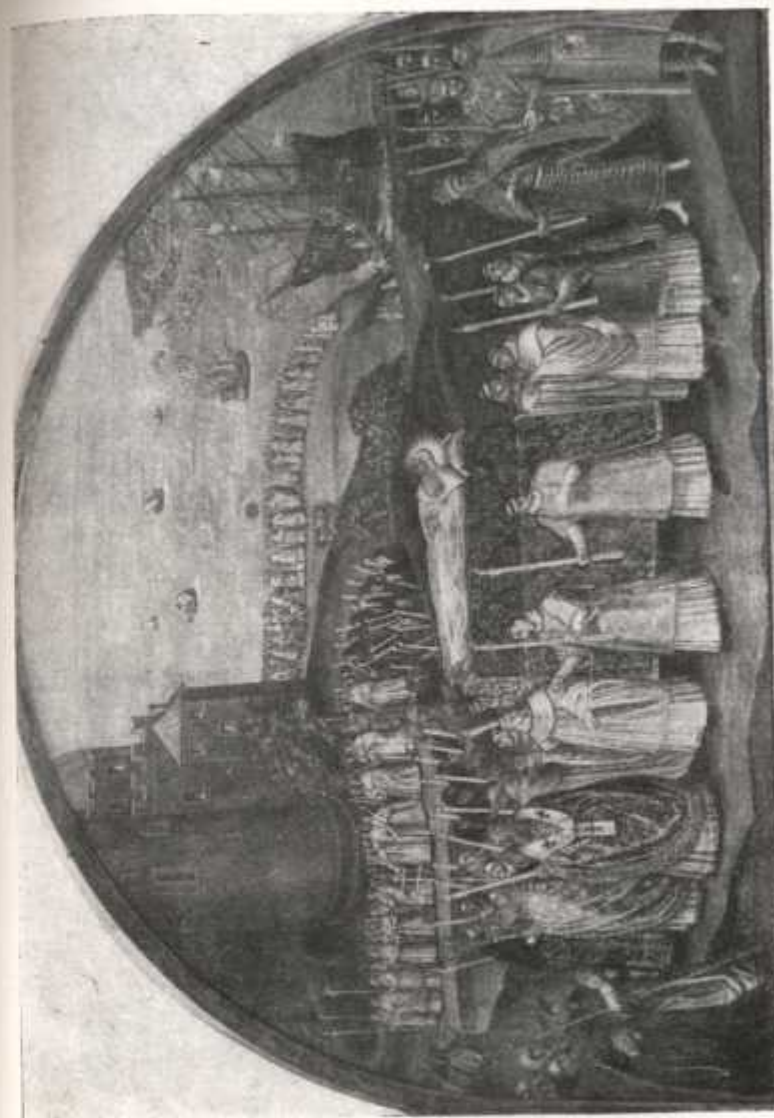
* Na tym miejscu autorki pragną złożyć wyrazy prawdziwej wdzięczności O. O. Paulinom Januszowi Zbudniewkowi i Henrykowi Czerwiniowi za życzliwą pomoc, oraz dr Barbarze Wolff-Łozińskiej za cenne uwagi i wskazówki.

¹ Żywot św. Pawła Tebaidzkiego spisany został przez św. Hieronima w latach 374—379, jako jedno z pierwszych dzieł zapoczątkowujących literacką twórczość tego Ojca Kościoła. Por. P. Migne: *Patrologia Latina*, t. 23 Paris 1844 s. 17 i nn. Nie jest rzeczą definitywnie ustaloną, czy tekst św. Hieronima był pierwszym spisaniem żywotem św. Pawła.

skich na terenie Azji Mniejszej w VI w. zniszczyła w znacznym stopniu tamtejszą społeczność chrześcijańską, powodując również masową jej emigrację na kontynent europejski, co także przyczyniło się do przeszczerpienia ideałów eremityzmu na nowy grunt. Dostyć szybko eremityzm przekształca się w cenobityzm, co stanowi etap pośredni w przejściu do zorganizowanego życia zakonnego, ujętego w normy reguły. Formę tę zapoczątkowuje św. Benedykt z Nursji, który około r. 529 zakłada klasztor na Monte Cassino. Rozwój zakonów jest ogromny, ale formy życia monastycznego odchodzą od wzorów pierwotnego eremityzmu, które zastępuje kult patronów lokalnych, a normują kanony przepisanej reguły. Nie przekreśla to istnienia licznie rozsianych pustelni, lecz wpływ ich na kształtowanie kultury średniowiecznej Europy jest znacznie mniejszy w porównaniu z rolą, jaką odegrał nurt eremicki w pierwszych wiekach chrześcijaństwa na terenach małaazjatyckich. Wyprawy krzyżowe przynoszą odrodzenie kultu świętych Kościoła Wschodniego, których działalność wiązała się z terytorium Azji Mniejszej, a szczególnie Ziemi Świętej. Kult ten nabiera znaczenia o charakterze politycznym, gdyż wiąże się z ideą odzyskania i utrzymania Ziemi Świętej przez papieżstwo i władców chrześcijańskich. Pojęcie krucjat rozszerzono także na wszelkie wojny z niewiernymi podejmowane i na samym kontynencie europejskim. Charakter taki miały przede wszystkim wielowiekowe zmagania z potęgą turecką prowadzone na terenach Europy południowo-wschodniej i środkowej, w których obręb wchodziły ziemie węgierskie i polskie. Okoliczności powyższe stworzyły też specyficzny klimat, gdzie dalekie echa idei obrony Ziemi Świętej łączyły się z realnym niebezpieczeństwem najazdu, a wielowiekową tradycję życia pustelniczego w odosobnieniu warunkowała nieraz twarda konieczność szukania schronienia przed wrogiem.

Dzieje eremityzmu na Węgrzech sięgają początków przyjęcia przez kraj chrześcijaństwa, gdyż wzmianki o pierwszych pustelniach datują się od czasu rządów św. Stefana (997—1038). Egzystujące przez trzy stulecia luźno rozsiane eremy i cenobia około połowy XIII w. zostały połączone we wspólne zgromadzenie zakonne,

Przemawia jednak za tym chronologia, gdyż św. Paweł żył w latach 228—341, św. Antoni zmarł ok. r. 356, a św. Hieronim rozpoczął spisywać dzieje pierwszego Eremity i jego naśladowcy Antoniego po upływie zaledwie ćwierćwiecza od zaistniałych wydarzeń. Por. J. Bollandus: *Acta Sanctorum*. Januarii, t. 1 nr 8 Antverpiae 1643. Nie jest wykluczone, że św. Hieronim korzystał z wcześniejszych wersji w języku greckim. Szczegółowego omówienia tego problemu wraz z zestawieniem i analizą zachowanych tekstów dokonał o. Kajetan Raczynski ZP w rozprawie: „Święty Paweł Pierwszy Pustelnik” (masz.), 1956. Archiwum na Jasnej Górze sygn. II 248 s. 95.



5. „Translatio reliquiae” św. Pawła Pustelnika z Wenecji do Budy. Jasna Góra
Fot. J. Langda

[3]

które przyjęło nazwę Braci św. Pawła i Pustelnika, co dało początek zakonowi paulinów².

Rozwój zakonu datuje się od lat dwudziestych trzynastego stulecia, do szczytu zaś dochodzi w momencie objęcia rządów przez dynastię andegaweńską i trwa przez cały wiek XIV. Już Karol Robert (1301—1342) dokonuje fundacji kilku nowych klasztorów, zaś do szczególnego rozkwitu zgromadzenia dochodzi za panowania jego syna Ludwika I zwanego Wielkim (1342—1382), króla Węgier i Polski. Do większych zamysłów tego władcy, jednego z potężniejszych w ówczesnej Europie, należało uporczywe staranie o dostęp do wybrzeży Adriatyku. Wzmocnienie potęgi Węgier, a przede wszystkim chęć uzyskania dostępu do morza, spowodowało wybuch konfliktu z republiką Wenecką, która obawiała się wpływów andegaweńskich na żeglugę adriatycką. Wynikiem dwóch wojen (toczonych w latach 1356—58 oraz 1378—81) był nader korzystny dla Węgier traktat pokojowy w Turynie w 1381 r.³ Jak zgodnie wzmiankują kroniki węgierskie, dodatkowy tajny punkt tego traktatu stanowiło pozyskanie relikwii św. Pawła i Pustelnika, które znajdowały się dotąd w kościele św. Juliana w Wenecji. Fakt posiadania tych relikwii czynił z Węgier niejako główne centrum zgromadzeń paulińskich, co sprzyjało również zakładaniu konwentów tej reguły i w krajach sąsiednich. Nie umniejszając bezpośrednich intencji dewocyjnych, jakimi niewątpliwie kierował się Ludwik Wielki, protektor zakonu paulińskiego, w dokonanej translacji relikwii Pierwszego Eremity z Wenecji na Węgry należy również widzieć akt o znaczeniu politycznym. Z prochami św. Pawła Tebaidzkiego przejmowało bowiem również królestwo węgierskie ideowe pełnomocnictwo dla prowadzenia wypraw krzyżowych, które w tym czasie stawały się jakże realną koniecznością wobec wzrastającej potęgi Turków Osmańskich⁴. Zbliżające się nieuchronnie ku ziemiom węgierskim fale zalewu tureckiego, które pogrążyły kolejno jeden po drugim chrześcijańskie kraje bałkańskie, osiągnęły wreszcie tragiczną kulminację w r. 1526 w klęsce mohackiej, której skutki aż do lat osiemdziesiątych siedemnastego stulecia rzutowały również i na losy Rzeczypospolitej.

Źródła do dziejów translacji relikwii św. Pawła Tebaidzkiego z Wenecji na Węgry można podzielić na dwie zasadnicze grupy,

² E. Kisbán: *A magyar pálosrend története 1225—1711*, t. 1 Budapest 1938 s. 17 i nn; F. Pasternak ZP: *Powstanie zakonu paulinów i jego najstarsze reguły*, „Prawo Kanon.” R. 10: 1967 nr 1 s. 193—220.

³ J. Dąbrowski: *Ostatnie lata Ludwika Wielkiego 1370—1382*, Kraków 1918; T. Manteuffel: *Sredniowiecze powszechne do schyłku XV w. Próba syntezy*, Warszawa 1958 s. 345 i nn; *Stownik biograficzny historii powszechnej do XVII stulecia*, Warszawa 1968 s. 468.

⁴ T. Manteuffel: *dz. cyt.*, s. 345 i nn.



7. Król Ludwik W. ze świętą z „Translatio reliquiae”
Fot. J. Langda



6. Grupa dostojników duchownych z „Translatio reliquiae”. Fragment
Fot. J. Langda

z których pierwsza, chronologicznie wcześniejsza, kończy się na r. 1526, druga zaś obejmuje wiek XVII i XVIII.

W grupie pierwszej do najwcześniejszych źródeł zaliczyć należy zyciorys Ludwika Wielkiego, skreślony przez jego notariusza i spowiednika Jana, archidiacona z Küküloi, w którym mówi on o sprowadzeniu relikwii św. Pawła z Wenecji i złożeniu ich w klasztorze paulińskim św. Wawrzyńca pod Budą⁵. Następnie o translacji pisze trzech kolejnych kronikarzy paulińskich, Marcus de Dambro, Joannes Zalankemen i Gregorius Gyöngyösi, generał w latach 1528—30 i wydawca roczników w r. 1524⁶. Z ich relacji wynika, że relikwie początkowo złożono na zamku królewskim w Budzie, a stamtąd przeniesiono do klasztoru św. Wawrzyńca. Potwierdzenie translacji znajduje się w dyplomie króla Zygmunta Węgierskiego z r. 1391 dla kościoła św. Wawrzyńca, jak też i w bulli papieża Marcina V z r. 1418 dla tegoż konwentu⁷. O translacji pisze Piotr Ranzani, legat apostolski za rządów Macieja Korwina (1458—1490)⁸, mówi o niej również przy żywocie św. Pawła w r. 1511 Walenty Hadnagy⁹, zaś tłoczony w r. 1540 w Wenecji Brewiarz pauliński na dzień 14 listopada wyznacza „Festo Translationis Hungaricae”¹⁰. Translacja z r. 1381 była faktem powszechnie znanym, pisze o niej również czternastowieczny podróżnik francuski Bertrandon de la Broquière, zwiedzający Węgry¹¹.

Najpełniejsze jednak źródło dla dziejów przeniesienia w r. 1381 relikwii św. Pawła Pustelnika stanowi tekst Anonima Węgierskiego *Historia Translationis Sancti Pauli Primi Eremitae*. Tekst ten ukazał się po raz pierwszy drukiem w r. 1643 w bollandiańskiej edycji *Acta Sanctorum* ogłoszony przez Jana Gamansiusa, jezuitę. W r. 1799, wg edycji bollandystów (gdź oryginał tekstu już wówczas zaginął), ponownie opracował dzieło Anonima Węgierskiego, wraz z obszernym aparatem bibliograficznym, Maciej Fuhrmann, paulin austriacki, znany i ceniony w swej epoce historyk¹².

⁵ J. Küküilloi: *Chronicon de Ludovico Rege*, Brassó 1906, cap. 41.

⁶ G. Gyöngyösi: *Annatum Paulinorum*, Bm. 1524 s. 28 i nn.

⁷ Przytacza A. Eggerer: *Fragmen Paris... seu Annales Ordinis S. Pauli I Eremitae*, Viennae 1665, Lib. 2, cap. 15.

⁸ P. Ranzanus: *Epitomae Rerum Hungaricarum*, Ind. 19.

⁹ W. Hadnagy: [O życiu i cudach św. Pawła Pustelnika], Wenecja 1511. Wg A. Ballagi: *Buda és Pest a Világirodalombaré*, Budapest 1890.

¹⁰ *Breviarium ordinis fratrum eremitarum Sancti Pauli*, Venetiae 1540. *Festo Translationis Hungaricae XIV Novembris*.

¹¹ Bertrandon de la Broquière: *Voyage d'outre mer*, w: J. Szamata: *Regi utazásal Magyarországon és a Balkán felzige-ten 1054—1717*, s. 48—49.

¹² *Anonymi Hungarici Historia Translationis S. Pauli Thebaei cogramento Primi Eremitae*. Ex fide digno codice descripta a Joanne Gamansio Societatis Jesu apud Bollandum Actorum Sanctorum, Tomus I. Januarii die X edit Antverpiae: MDCXLIII, Nonnullis in locis emen-

Niewielki tekst Anonima, pisany w języku łacińskim, mówi o czterech kolejnych wędrownikach świętych szczątków Tebaidzkiego Pustelnika. Ciało św. Pawła miało być znalezione w stanie nienaruszonym w grobie, gdzie złożył go św. Antoni. Za panowania bazyleusa Emanuela Komnenosa przewieziono prochy świętego w r. 1169 do Konstantynopola, gdzie spoczywały do r. 1240. Wówczas to pozyskał je dla potężnej Republiki obywatel wenecki Jakub Lanzio i złożył w kościele św. Juliana¹³. Weneccjanie otaczali wielkim kultem relikwie św. Pawła Pustelnika, dlatego też z niechęcią przystali na dyktowane przez zwycięskiego króla Ludwika Wielkiego warunki traktatu pokojowego, na mocy których święte prochy stawały się własnością węgierską. Po relikwie delegowani zostali dwaj dostojnicy duchowni, Walenty biskup Pięciukościołów i Paweł biskup Zagrzebia¹⁴. Z obawy sprzeciwu ze strony wiernych, relikwie zabrano nocą z kościoła św. Juliana dnia 4 października 1381 r. Złożone w ozdobnej trumnie przewieziono okrętem do brzegów Dalmacji, skąd łądem zawiezione zostały do Budy. W stolicy król wraz z liczną świtą wyszedł im naprzeciw i w niezwykle uroczystej procesji, w asyście duchowieństwa, dygnitarzy i wiernych, prochy świętego Eremity zostały złożone na zamku budzińskim w kaplicy św. Jana, gdzie pełnili przy nich stałą adorację dwaj paulini.

Relikwie św. Pawła Pustelnika nie spoczywały na zamku długo, gdyż 14 XI tegoż roku wyruszył ponownie z inicjatywy Ludwika Wielkiego uroczysty orszak procesyjny do odległego o milę paulińskiego klasztoru św. Wawrzyńca. Uroczystości przewodniczył arcybiskup ostrzyhomski Dymitr, kardynał i ówczesny legat papieski na Węgry i Polskę¹⁵. Relikwie patrona reguły paulińskiej, a zarazem nowego orędownika królestwa węgierskiego, złożono w przeznaczoną na ten cel kaplicę położoną z północnej strony kościoła.

W r. 1484 znany rzeźbiarz pauliński, br. Dionizy, wykonał z marmuru relikwiarz-sarkofag, którego boki zdobiły płaskorzeźby przedstawiające sceny z życia św. Pawła. Pierwotną kaplicę św.

data, ac notes et Observationibus nunc primum locupletata. Accedit Dissertatio praeliminaris de Controversa Sancti huius Translatione Hungarice. Studio et opera P. Mathie Fuhrmann, Ordinis Ejusdem S. Pauli primi Eremitae, Provinciae Austriacae Sacerdotis. Pestini MDCCXCIX.

¹³ Wydaje się w pełni prawdopodobne przypuszczenie Fuhrmanna, że bliżej nieznaną Jakub Lanzio jest przekreśloną wersją nazwiska Dandolo-Lanzolo. Pozyskanie bowiem relikwii św. Pawła Pustelnika wiąże się z momentem, gdy podczas IV wyprawy krzyżowej (1202—1204) biograczy w niej udział weneccjanie byli obecni przy zdobyciu i złupieniu Konstantynopola.

¹⁴ Obaż biskupi są postaciami historycznymi, omawia ich działalność szczegółowo Fuhrmann: *dz. cyt.*, s. 128—131.

¹⁵ Dymitr abp ostrzyhomski mianowany przez Urbana VI kardynałem w r. 1379 zmarł ok. r. 1386. Fuhrmann: *dz. cyt.*, 147—148.

Eremitę przebudowano w latach 1486—1492 na nowe, okazałe mauzoleum, zapewne jako budowlę kopułową o ścianach rozczłonkowanych kolumnami. Krótko cieszyło wiernych pawłowe mauzoleum. Najazd turecki po klęsce mohackiej w r. 1526 zniszczył doszczętnie klasztor św. Wawrzyńca. Jak podaje Jerzy Gyöngyösi „nigdzie [Turcy] nie szaleli tak jak w tym klasztorze i zdaje się, że do końca świata nie będzie można przywrócić go do dawnego stanu”. Uciekający zakonnicy przewieźli relikwie św. Pawła Pustelnika do zamku w Trenczynie na Słowacji; przetrwały one zaledwie o rok dłużej, gdyż po zdobyciu w r. 1527 twierdzy przez Turków, spłonęły wraz z całością zabudowań¹⁶.

Nieznanym autor *Translacji*, jeśli nie był nim sam bp Walentyn z Pięciukościołów, pochodził niewątpliwie z jego otoczenia, gdyż relacja odnosząca się do przeniesienia relikwii na Węgry tchnie niezaprzeczoną autentycznością historyczną, podczas gdy dzieje wędrówek prochów św. Pawła Pustelnika z Tebaidy do Wenecji zdają się być przejęte z wcześniejszej wersji, być może według relacji samego Lanzia-Dandolo¹⁷.

Czas napisania *Translacji* zamyka się w granicach lat 1382—1386. W zakończeniu rozdziału opisującego złożenie relikwii na zamku budeńskim, anonimowy autor mówi już o nieżyjącym królu Ludwiku, który zmarł 10 IX 1382 r. Natomiast celebrujący uroczystość złożenia relikwii w kościele św. Wawrzyńca kardynał i legat papieski Dymitr żył do r. 1386¹⁸. W każdym zaś razie opowieść Anonima Węgierskiego musiała zostać spisana przed r. 1526/7, gdyż tekst *Translacji* kończy się opisem złożenia prochów św. Pawła Pustelnika w kościele św. Wawrzyńca, a jak już była mowa, został on całkowicie zniszczony po klęsce mohackiej, zaś w rok później spłonęły relikwie św. Eremity¹⁹. Jak można wnioskować

¹⁶ Gyöngyösi: dz. cyt., s. 226; Fuhrmann: dz. cyt., s. 179 i nn.

¹⁷ Fuhrmann: dz. cyt., s. 78—90; Kisbán: dz. cyt., s. 102—103.

¹⁸ „...Gaudet inclutus Regis animus, in voto iudicio Dei commissio se attigisse, quod vovit. Gaudet et laetatur Hungaria...”. Fuhrmann: dz. cyt., s. 135.

¹⁹ Zasłużony badacz historii paulinów węgierskich, Emil Kisbán w sposób zaskakująco zdawkowy potraktował edycję Fuhrmanna w odniesieniu do tekstu Anonima. Czas powstania *Translacji* ustala w granicach lat 1381—1384, nie podając jednakże bliżej na jakiej podstawie wprowadza powyższe przesłanki datowania. Powołuje się również na drugą, jego zdaniem obszerniejszą węgierską wersję opisu historii translacji, która znajduje się w rękopisie kartuzów w tzw. *Kodeksie Erdy*, przy czym nie zaznacza, że relacja ta niemal dosłownie pokrywa się z tekstem Anonima. Por. *Kodeks Erdy*. Magyar Nemzeti Múzeum Széchényi könyvtára. Ed. Volf: Nyelvelmléktör T. 4 i 5 Budapest 1876; oraz Kisbán: dz. cyt., s. 103.

Również zdawkowo potraktował omawiany obraz „*Translacji*”, który znajdował się wówczas w przybudówce Kaplicy Matki Bożej na Jasnej Górze. Tamże, s. 210.

na podstawie tekstu Węgierskiego Anonima, Ludwik Węgierski żywił szczególny kult do św. Pawła Tebaidzkiego. Tradycja paulińska utrzymana przez zakonnych dziejopisarzy podawała, że sprowadzenie relikwii św. Pawła stanowiło wotum, jakie ślubował król Ludwik za zwycięską wojnę z Wenecją. Pozyskanie relikwii i zwycięstwo miał mu przepowiedzieć świątobliwy przeor Łukasz z klasztoru Máriaosztra²⁰. Ze sprowadzeniem prochów tebaidzkiego Eremity wiązał być może ten nieprzeciętny monarcha i własne, jakże rozpaczliwe błaganie, gdyż u schyłku życia zapadł król Ludwik Wielki na nieuleczalną chorobę, która stała się przyczyną jego śmierci, a której straszne symptomy usiłował jak można najdłużej ukrywać przed rodziną i dworem. W okresach nasilenia dolegliwości udawał się też najchętniej do paulińskiej siedziby w Máriaosztra, gdzie izolowany od świata znajdował ulgę dla udrczonej duszy i umęczonego ciała²¹.

Chociaż przytoczane wyżej źródła zgodnie podkreślają, że wraz z przejściem relikwii św. Pawła z Wenecji Węgry uzyskały pierwszeństwo w głoszeniu jego kultu, a św. Eremita był nie tylko jednym z patronów narodowych, lecz i ojcem duchownym najpotężniejszego zakonu w królestwie, to jednak części jego prochów rozsiane były i po innych świątyniach Europy. Z tekstu Anonima wynika bowiem, że pozyskano większą część, ale nie całość prochów świętego. Brakowało bowiem głowy i trzech palców u ręki. Głowa św. Pawła Pustelnika miała być przeniesiona z Konstantynopola do Rzymu, co jest zresztą wysoce prawdopodobne, zważywszy okoliczności w jakich Krzyżowcy przejmowali relikwie z Bizancjum. Karol IV Luksemburczyk po koronacji na cesarza w r. 1355 przywiózł głowę świętego z Rzymu i umieścił w kaplicy zamkowej w Karlsteinie. Stąd w r. 1523 Ludwik II Węgierski pozyskał ją dla swego królestwa. Czaszka św. Pawła Pustelnika pod opieką biskupa i świty królewskiej została przewieziona do zamku budzińskiego; 25 V 1523 r. powtórzyl się uroczysty obrzęd przeniesienia prochów do klasztoru św. Wawrzyńca, skąd naprzeciw wyszła procesja paulińska. Po uroczystym nabożeństwie dokonano scalenia relikwii, składając je do sarkofagu. Święte prochy spoczywały tam zaledwie cztery lata, zanim wywiezione do Trenczyna nie spłonęły w czasie pamiętnej pożogi 1527 r.²² Wcześniej zostały zapewne odłączone trzy palce u ręki, które zawędrowały do rycerskiego opactwa w Cluny, być może jeszcze za pierwszej wyprawy krzyżowej Godfryda de Bouillon²³. Słusznie też zauważa w swym komentarzu

²⁰ Kisbán: dz. cyt., s. 96.

²¹ Tamże, s. 96, 103. Kisbán określa chorobę jako trąd, tłumacząc laicki termin „labro”.

²² Fuhrmann: dz. cyt., s. 156—178; Kisbán: dz. cyt., s. 159—160.

²³ Fuhrmann: dz. cyt., s. 84—85; Kisbán: dz. cyt., s. 159—160.

do Anonima M. Fuhrmann, że chociaż tradycja węgierska podkreśla, iż król Ludwik pozyskał na wyłączną własność królestwa niemal całe Ciało św. Pawła, to jednak przyjąć należy, iż prochy Pierwszego Eremity, wielokrotnie dzielone, znajdowały się w wielu krajach chrześcijańskiej Europy²⁴.

Pamięć wydarzeń i okoliczności związanych z translacją w r. 1381 ginie, bądź zacierą się na skutek zniszczenia kultury chrześcijańskiej Węgier najpierw przez najazd turecki 1526 r. później zaś przez szerzący się protestantyzm. Obok tych klęsk dziejowych na rozbieżność wersji wpływa również poczucie lokalnego patriotyzmu, gdyż każdy z posiadaczy fragmentów relikwii św. Pawła Pustelnika pretendował do roli ich wyłącznego właściciela.

Kronikarze i pisarze w. XVII podają na ten temat mocno już zmienione wersje. Tak np. Sylwester Maurolicus, Filip Bomanus i Augustyn Sartorius pomijają zupełnie Republikę Wenecką w dziejach wędrówek relikwii św. Pawła, bowiem według ich zdania translacji dokonano z Egiptu do Budy²⁵. Andreas Saussaius natomiast wyznacza drogę relikwiom św. Eremity wprost z Egiptu do Galii i opactwa w Cluny²⁶.

Być może, iż ogłoszenie w r. 1643 w bollandiańskiej edycji *Acta Sanctorum* przez Jana Gamansio tekstu Anonima Węgierskiego, było w pewnym stopniu również odpowiedzią na mnożące się coraz to nowe wersje dziejów św. Pawła Pustelnika. Nie zakończyło to bynajmniej trwającej na piśmie dyskusji. Wprawdzie kronikarze paulińscy, jak Eggerer i Vanovitius, w oparciu o średniowieczne źródła przekazywali dzieje translacji węgierskiej, to jednak skłaniała się już większość autorów do uznania, iż Ludwik Węgierski pozyskał jedynie fragment prochów Świętego²⁷.

Pokonana ongiś przez Ludwika Węgierskiego Republika Wenecka, nie mogła nigdy zapomnieć, iż wymuszono na niej przekazanie relikwii żywo czczonego przez społeczeństwo św. Eremity. Tuż po dokonaniu translacji poddawali Wenecjanie w wątpliwość prawdziwość oddanych prochów, później zaś upadek królestwa węgierskiego i zalew muzułmański sprzyjał szczególnie zacieraniu się w pamięci potomnych tego wydarzenia związanego z klęską wojenną. Wydanie w r. 1643 drukiem tekstu Anonima rozogniło nową polemikę, a jej podsumowaniem było ogłoszenie już w r. 1749 dzieła senatora weneckiego Flaviusa Corneliusa, traktującego o za-

²⁴ Fuhrmann: dz. cyt., s. 72—73.

²⁵ S. Maurolicus: *Historia Sagra intitolata Mare Oceano di tutte le Religioni*, Messina 1613 t. 1 s. 28; F. Baumanus SJ: *Historia Religionis*, s. 130; A. Sartorius O. Cis.: *Ordo Ordinum Religiosorum*, 1715 s. 6; cyt. wg Fuhrmanna.

²⁶ A. Saussaius: *Martyrologium Gallicanum*, Supplement, Paris 1637, s. 1077.

²⁷ Eggerer: dz. cyt.; J. Vanovitius: *Pauli Libellum*, Romae 1669; F. Ulmus: *Anachoretæ Vitæ Italicae*, 1668.

bytkach Wenecji²⁸. W pracy tej zbija Flavius, w formie polemiki z Anonimem, wszystkie po kolei dane dotyczące okoliczności przeniesienia relikwii, m. in. kwestionuje warunki pokoju turyngskiego i datę translacji, w sumie zaś stawia końcowy wniosek, iż przeniesienie prochów św. Pawła Pustelnika na Węgry jest zdarzeniem legendarnym, zaś jedynym właścicielem świętego Ciała Eremity była Wenecja.

W pół wieku później polemiki z błyskotliwym pisarzem weneckim podjął się utalentowany historyk pauliński o. Maciej Fuhrmann. Autor żywota św. Pawła i skrupulatny badacz dotyczących jego życiorysu tekstów był szczególnie przygotowany do krytycznej i naukowej dyskusji²⁹. Edycję tekstu Anonima poprzedził rozprawą, w której zestawia wszystkie dane źródłowe bezstronnie świadczące za wersją *Translatio* bądź też na korzyść senatora Flaviusa. Sam zaś tekst Anonima opatrzone został w szczegółowy komentarz historyczno-źródłowy. Dzieło Fuhrmanna ogłoszono w r. 1799, w sześć lat po śmierci autora. Warto jednak może zaznaczyć, iż temu historykowi paulińskiemu schyłku w. XVIII zawdzięczają współcześni badacze uporządkowanie i systematyzację zawikłanych wersji losów relikwii Pierwszego Eremity oraz ocalenie szeregu niezachowanych dziś źródeł. Daje to pewność, że węgierska translacja relikwii św. Pawła Pustelnika była rzeczywistym wydarzeniem, które ma swe miejsce w historii oraz posiada wymowę aktu politycznego.

Z dokonanego wyżej omówienia wnosić można, że i jasnogórski obraz „*Translatio*” powinien również przynajmniej w części spełniać rolę przekazu plastycznego opartego o tekst pisany.

Symultaniczna kompozycja obrazu rozwija się w kilku strefach, a jej punktem centralnym jest spoczywające na marach ciało św. Pawła przyodziane w habit pauliński, z głową otoczoną promienistą aureolą. Ciało świętego niesione jest przy zapalonych świecach w uroczystej procesji. Czoło jej zbliża się do budowli zamkowej w lewej górnej części obrazu, ostatni zaś uczestnicy wyruszają znad brzegu morza, w pobliżu okrętu przycumowanego po prawej. Część centralna procesji znajduje się najbliżej widza, ukazując mu największą ilość szczegółów, które pozwalają właściwie zrozumieć przedstawioną scenę. W pochodzie uczestniczą zarówno dostojnicy duchowni, jak i świeccy. Procesja podąża drogą wijącą się wśród faliście sfałdowanego terenu, przechodzącego

²⁸ C. Flavius: *Ecclesiae Venetae antiquis monumenti*, Venetiae 1749.

²⁹ M. Fuhrmann: *Decus Solitudinis sive vita et obitus gloriosissimi Patriarchae Divi Pauli Theabaei Eremitorum Principis historicae et asceticae deducta*, Viennae 1732; *Acta Sincera Sancti Pauli Theabaei cognomento Primi Eremitae graeco-latina cum variantibus lectionibus et notis variorum*, Neostadii Austriae 1760.

w głębi obrazu w piaszczyste wybrzeże morskie. Po lewej dominuje ciemny masyw zamku na wzgórzu. W pozostałej części krajobrazu otwiera się wysoki horyzont morski z miastem w głębi po prawej. Na gładkiej powierzchni morza ożywionej grzywami fal, unoszą się statki żaglowe różnych typów, z których najbliższy (o wyglądzie karaki hiszpańskiej) stoi przy brzegu ze zwiniętymi żaglami i spuszczone trape. Do statku tego od strony zamku zbliża się widoczna na tle morza druga procesja, w której, pomimo oddalenia, można rozpoznać te same co w procesji pierwszoplanowej postacie kroczące w identycznym szyku. Jest to moment uroczystego powitania relikwii przywiezionych z Wenecji. Obok okrętu, zwrócona w stronę procesji klęczy grupka osób, z których środkowa na rozpuszczonych włosach nosi koronę, zaś jej ramiona okrywa długi płaszcz podtrzymywany przez małą dziewczynkę, za nią zaś kroczy wysoki mężczyzna z laską. Ponadto kilka innych postaci daje się zauważyć na trapie i pokładzie okrętu.

Oba dolne narożniki obrazu znajdują się poza obrębem drogi, po której posuwa się procesja. W prawym na pierwszym planie umieszczona jest stojąca postać mężczyzny w stroju polskim z głową zwróconą profilem w prawo ku środkowi obrazu. Trzyma on lewą rękę na głównej szabli ukrytej pod płaszczem, prawą zaś zgiętą w łokciu ukazuje widzom rozwijający się przed jego oczyma pochód. Po lewej stronie, również poza szlakiem procesji, klęczy pięcioosobowa grupka pańników, składająca się z mężczyzny i kobiety w średnim wieku, na pierwszym planie, oraz dwóch młodych niewiast i brodatego starca poza nimi.

W procesji pierwszoplanowej rozróżnić można wśród duchowieństwa postępujących na czele zakonników paulińskich i posuwających się za nimi innych zakonników w czarnych augustiańskich habitach i kapturach. Tuż przed marami kroczy grupa dygnitarzy kościelnych w bogatych szatach. Są to kardynał — nuncjusz papieski i arcybiskup, przed którymi niesione są insygnia ich władzy (ryc. 6).

W orszaku świeckim postępującym za marami jako postać pierwszoplanowa wyróżnia się król w stroju węgierskim i bogatym płaszczu niesionym przez paza, z szablą u boku oraz głową nakrytą kołpakiem z koroną (ryc. 7).

W świetle królewskiej pierwszą parę stanowią dwaj książęta, jak można sądzić z ubioru. Szczególną uwagę zwraca lewy, na którego piersiach widnieje złoty łańcuch z pieczęcią, świadczący o piastowanej godności kanclerza. Znamienne jest, że zarówno król, jak i kanclerz kierują swe spojrzenia nie ku zwłokom św. Pawła, stanowiącym z punktu widzenia formalnego i treściowego centralny punkt kompozycji, lecz na mężczyznę stojącego w prawym narożniku. Łaskawy gest króla wskazuje nieznanemu bogato przy-

strojone mary niesione w uroczystej asyście, czyniąc go zarazem świadkiem tego doniosłego zdarzenia i wyróżniając spośród innych postaci przedstawionych na obrazie.

Cała scena ujęta jest z lotu ptaka, w płytkiej, nieco wadliwej perspektywie, pozornie pogłębionej poprzez wysoki horyzont, a szczególnie błędnej jeśli chodzi o elementy architektury. Pejzaż i roślinność namalowane są w sposób schematyczny i płaski, bez większej staranności, wyraźnie traktowane przez malarza jako szczegół drugorzędny. Czoło procesji i jej koniec, ukazane w głębi obrazu, potraktowane są sumarycznie, bez różnicowania szczegółów, natomiast postacie znajdujące się na pierwszym planie przedstawione są z wyraźnym dążeniem do indywidualizacji twarzy i strojów, co odpowiednio podkreśla również koloryt. Główni aktorzy rozgrywającej się przed oczyma widza sceny przyodziani są w bogate stroje liturgiczne i reprezentacyjne ubiory świeckie, charakteryzujące się dużą dbałością o realia. Do ornamentacji tkanin, cieszących oko różnorodnością barw i deseni, twórca obrazu przywiązuje znacznie większą wagę, niż do drugoplanowych postaci zakonników uczestniczących w procesji, pozbawionych cech indywidualnych. Twarze osób pierwszoplanowych są zróżnicowane i traktowane portretowo, aczkolwiek mało pogłębione i przedstawione prawie z reguły w dwóch ujęciach: zwrócone 3/4 do widza, często z głową skreconą w przeciwnym kierunku niż reszta ciała, bądź też z profilu, prezentujące wydatne, tzw. greckie nosy, łączące się w jednej linii z cofniętym czołem.

Koloryt obrazu jest ciepły, nasycony, barwy głębokie, utrzymane w ogólnej tonacji złoto-brunatno-oliwkowej o wybijających się plamach ostrego cynobru oraz akcentach intensywnego złotego ugru, różu indyjskiego, szafiru i ciemnej zieleni. Karnacja ciała u większości postaci jest dosyć smagła, a zarówno rysy twarzy, jak i fałdy szat podkreślone są głębokimi cieniami. Plamy cynobru rozmieszczone są rytmicznie i symetrycznie, akcentując ważniejsze punkty obrazu: na pierwszym planie w centrum eskortę ciała św. Pawła, grupę wyższego duchowieństwa i świtę królewską, oraz szczególnie mocno mężczyznę w prawym rogu, na drugim zaś dachy zamku i flagi na masztach okrętu. Płytko nieco perspektywa pogłębiona została rozjaśniona, pastelowym koloryt elementów drugorzędnych, gdzie akcenty cynobru przechodzą w róż, szafir w błękit, a złoty ugięty w jasny. Wrażenie głębi wywołuje ponadto rozległa przestrzeń jasnoblękitnego morza i nieba, przedstawiona brunatnej bryle zamku ożywionej jasnocynobrowymi dachami, podkreślona jeszcze poprzez wysoką linię horyzontu.

Na tle wielkiej liczby anonimowych uczestników procesji, w jej części pierwszoplanowej zwracają szczególną uwagę dwie grupy postaci, z których pierwsza, złożona z dygnitarzy kościelnych, po-

przedza mary z ciałem św. Pawła, druga zaś, świecka, postępuje za nimi. W obu tych grupach wyłonić można kilka postaci historycznych, które rzeczywiście, zgodnie z zachowanymi przekazami kronikarskimi brały udział w uroczystości translacji. W grupie pierwszej są to: kardynał, nuncjusz papieski, którym był bp Walentyn z Pieciukościołów oraz podążający za nim w parze abp Paweł z Zagrzebia, obaj poprzedzeni przez celebransów, niosących jak już było powiedziane, insygnia ich władzy, tj. krzyż papieski i pastorał. Głowa kardynała przedstawiona jest z profilu i pozbawiona cech głębszej indywidualizacji — jest to poprostu kardynał jako taki. Z twarzą arcybiskupa natomiast, przyodzianego zresztą zupełnie dowolnie w strój patriarchy weneckiego, poradził sobie malarz jeszcze zreźniej, odwracając ją od widza, któremu wzamian za to pozwolił podziwiać plecy dostojnika okryte bogatą kapą z paliuszem, który jest jednoznacznym atrybutem godności noszącej go osoby. W grupie świeckiej najważniejszą osobistością jest władca, w którym bez żadnej wątpliwości można dopatrzeć się Ludwika Węgierskiego, zwycięzcy Wenecjan oraz inicjatora uroczystości translacji. Postać króla przedstawiona jest z dużą dbałością o realia i zgodnie z tradycją historyczną. Według Kroniki Thurocza²⁰ miał to być mąż „zgrabny, wysokiego wzrostu, o wyniosłym spojrzeniu, kędzierzawych włosach i brodzie, spokojnym obliczu, oraz wydatnych i lekko skrzywionych wargach”. Na obrazie jasnogórskim artysta podkreślił wyraźnie smukły wzrost, faliste włosy i zarost, a ponadto charakterystyczne skrzywienie ust, pozwalając sobie na większe dowolności jedynie w dziedzinie stroju. Król nosi ciemnoszafirowy szamerowany złotem żupan węgierski, odpowiadający wymogom mody z drugiej ćwierci XVII w. w Polsce, aczkolwiek z pewną, świadomą chyba tendencją do archaizacji. Na nogach ma długie, obcisłe jasnożółte buty na obcasach, u lewego boku przypasaną zakrzywioną szablę o charakterze orientalnym, a ramiona okrywa mu reprezentacyjny złoto-srebrny płaszcz z kołnierzem futrzanym, również odpowiadający modzie pierwszej połowy XVII w. Postępujący za królem kanclerz o dość młodej, pełnej twarzy bez zarostu, przyodziany jest w mitrę książęcą i krótką pelerynkę gronostajową, również o kroju XVII-wiecznym, spod której widoczny jest fragment różowo-złotolitego płaszcza. O noszonej przez niego godności świadczy złoty łańcuch z zawieszonym na nim okrągłym medalem. Kształt medalu, niestety nieczytelnego wskutek przemalowań, dopuszcza możliwość, że jest to wielka pieczęć kanclerska. Wprawdzie takie noszenie pieczęci nie było w za-

²⁰ „...Fuit autem homo competentis proceritatis, oculis elatis, crinibus et barba crispis, sereno vultu, labiosus et aliquantulum in humeris curvus”. B. Thurocz: *Chronica Hungarorum*, Pars III cap. 55; cyt. za Fuhrmannem: dz. cyt., s. 105.

sadzie praktykowane, jednakże w tym szczególnym przypadku mogło zostać świadomie wprowadzone przez malarza, jako atrybut rozpoznawczy, pozwalający widzowi na identyfikację postaci. Tą postacią jest nikt inny, tylko książę Władysław Opolczyk (zm. 1401), palatyn węgierski i kanclerz króla Ludwika, wielkorządca Rusi Halickiej a następnie współfundator Jasnej Góry. Czy rzeczywiście brał on udział w uroczystościach związanych z translacją relikwii św. Pawła trudno powiedzieć, jednakże obecność jego na jasnogórskim obrazie była niezbędna, jak to się niżej okaże, ze względów ideologicznych, mało mających wspólnego z przedstawioną sceną. Obok Władysława, po jego prawej ręce kroczy w orszaku króla jeszcze jeden książę widoczny tylko w górnej części, do wysokości piersi, o twarzy regularnej, okolonej krótkim zarostem, przyodziany w kołpak z otokiem gronostajowym i zapinany pod szyją żupan. Może to być brat Władysława, Bolko, książę Strzelecki i Opolski (zm. 1382). Poza wymienionymi osobami, które można zidentyfikować bądź to w oparciu o teksty *Translacji*, bądź też o jednoznaczne atrybuty, w pierwszoplanowej części procesji występuje wiele postaci wprawdzie anonimowych, ale potraktowanych portretowo, o rysach zindywidualizowanych, które pozwalają sądzić, że dałoby się tu znaleźć portrety konkretnych osób. Wśród duchowieństwa wyróżnia się korzystnie niebanalna twarz celebransa niosącego krzyż nuncjusza, zaś spośród osób świeckich niepokoją i pobudzają do hipotetycznych spekulacji myślowych postacie z narożników: samotny mężczyzna w prawym i grupa pątników w lewym rogu malowidła (ryc. 11), wszyscy przyodziani w stroje noszone w Polsce drugiej ćwierci XVII w.

Bez wątpienia w obrazie jasnogórskim mamy do czynienia ze zjawiskiem aktualizacji, bardzo typowym dla pewnej grupy polskiego malarstwa religijnego pierwszej połowy XVII w.²¹ Aktualizacja ta, wraz z wyraźnymi cechami stylowymi, kolorystem i pewną określoną manierą artysty, dobrze znaną na gruncie polskim, pozwala na dość precyzyjne datowanie obrazu oraz na umieszczenie go w kręgu określonego warsztatu malarskiego.

Jeśli chodzi o koloryt, to ogólna tonacja obrazu, złoto-brunatna oraz rozmieszczenie akcentów barwnych w postaci wybijających

²¹ Problem ten został omówiony w pracy Władysława Tomkiewicza: *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biul. Hist. Szt.”, R. 13: 1951 cz. 1 nr 1 s. 55—94; cz. 2 nr 2—3 s. 5—46, a ponadto wielokrotnie poruszany i podkreślany przez autora przy okazji wielu innych opracowań, szczególnie dotyczących malarstwa Tomasza Dolabelli. Por. pełną bibliografię prac prof. Tomkiewicza zestawioną przez J. Kowalczyka, w: *Sarmatia Artistica, Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968 s. 7—15. Ponadto o pracach Dolabelli na Jasnej Górze, „Słowo powsz.” 1950 nr 354 s. 2; *Konserwacja kaplicy Matki Boskiej na Jasnej Górze*, „Sodalis” 1947 nr 10/11 s. 23; 1948 nr 2 s. 21—22.

się plam czerwieni i starego złota, pozwalają szukać twórcy jasnogórskiej „Translacji” w kręgu malarstwa weneckiego, przy czym dodatkowymi argumentami przemawiającymi za słusznością tej hipotezy są: prawidłowy widok Wenecji w prawym górnym rogu obrazu oraz ubranie bpa Zagrzebia w strój patriarchy weneckiego. Ponieważ kompozycja ta musiała powstać na gruncie polskim, o czym świadczy chociażby strona kostiumologiczna, pozwalająca równocześnie uściślić datowanie obrazu na drugą ćwierć w. XVII, autora jego (czy autorów) należałoby upatrywać wśród malarzy weneckich działających na gruncie polskim, lub też w kręgu promieniowania ich sztuki. Władysław Tomkiewicz opierając się wyłącznie na analizie stylu obrazów w Kraśniku przekonywająco udowodnił, iż autorem ich jest Tomasz Dolabella²². Zastosowanie analogicznej metody przy analizie obrazu jasnogórskiego prowadzi nas nieodwołalnie, poprzez eliminację innych środowisk, do Krakowa i warsztatu Dolabelli. Związki z malarstwem Dolabelli nie polegają tylko na sprawie kolorytu, lecz sięgają znacznie dalej. On pierwszy, jak to już wykazał Tomkiewicz w licznych poświęconych jego twórczości pracach, był tym, który na grunt polski przeschepił manierę wielkich, także w sensie rozmiarów, wielopostaciowych płócien o charakterze portretów zbiorowych, typowych dla malarstwa weneckiego końca XVI w. On też jedyny (nie licząc jego uczniów) był specjalistą od wielkich symultanicznych kompozycji rozwiązyjących wątek narracyjny, przejawiających fascynację współczesnymi polskimi realiami. Dotyczy to zarówno strony kostiumologicznej, często powtarzających się typów twarzy z charakterystycznymi „greckimi” nosami, odznaczających się pobieżnie traktowaną portretowością, jak i samej tematyki historyczno-religijnej o wyraźnej tendencji do aktualizacji.

O przynależności do warsztatu Dolabelli świadczyć mogą także inne cechy, jak np. płytka, widziana z lotu ptaka perspektywa, szczególnie błędna jeśli chodzi o elementy malowanej architektury, wysoki horyzont, schematycznie traktowany pejzaż, czy wreszcie układające się sztywno fałdy szat. Pośrednim dowodem takiej przynależności mogą być również nieprzeciętne rozmiary obrazu jasnogórskiego (331 × 446 cm), które przy zbieżności innych cech wspólnych, zwiększają prawdopodobieństwo tej hipotezy²³. Wydużona, „el grekowska” maniera kształtowania proporcji ciała ludzkiego, typowa dla najpóźniejszego okresu twórczości Dolabelli nie jest tu jeszcze cechą dominującą, jednakże dają się już zauważyć pewne tendencje zmierzające do przesadnego uwysmuklenia ka-

²² Wł. Tomkiewicz: *Obrazy Dolabelli w Kraśniku*, „Biul. Hist. Szt.”, R. 23: 1961 nr 2 s. 136—148, oraz tamże: *Obrazy z kolegiaty łowickiej i ich przypuszczalny twórca*, R. 28: 1966 nr 2 s. 116—133.

²³ „...tak wielkie płótna malował tylko mistrz Tomasz [Dolabella] i niektórzy uczniowie, jak np. Zachariasz Zwonowski”. Tamże, s. 129.

nonu postaci, co uzasadniałoby datowanie obrazu na trzecie lub czwarte dziesięciolecie XVII w. Poziom wykonania malowidła jest nierówny, co stanowi jeszcze jedną cechę charakterystyczną dla warsztatu mistrza Tomasza, który, jak wiadomo, z powodu nawału zamówień, musiał, szczególnie w postaciach drugoplanowych swoich płócien, wyręczać się licznymi pomocnikami, nie zawsze odznaczającymi się talentem²⁴. Zważywszy, że „Translacja” jasnogórska była kilkakrotnie poddawana zabiegom konserwatorskim, w trakcie których, przynajmniej częściowo, musiała ulec przemalowaniu, pewne różnice w sposobie malowania i kolorycie można przypisać z jednej strony udziałowi pomocników mistrza, z drugiej zaś późniejszym renowacjom.

Przechodząc do dowodów szczegółowych, podkreślić należy uderzające podobieństwo nie tylko typów fizycznych i strojów, ale w niektórych wypadkach niemal identyczność rysów twarzy postaci z obrazu jasnogórskiego z tymi, które znamy z innych kompozycji w bezsporny sposób powiązanych z twórczością Dolabelli. Z postaci drugoplanowych m. in. znajome wydaje się oblicze brodatego mężczyzny kroczącego w trzeciej parze świty króla Ludwika, a jeszcze bardziej głowa duchownego niosącego krzyż nuncjusza. Z pierwszoplanowych natomiast zwracają uwagę dwie postacie umieszczone w przeciwległych sobie, dolnych narożnikach obrazu: pobożny pątnik, klęczący wraz z rodziną po lewej stronie, którego twarz wielokrotnie, w różnych wariantach pojawia się na obrazach Dolabelli oraz „mężczyzna o długim, prostym nosie wyrastającym prosto z czoła, o rozstawionych szeroko oczach i dużych odstających uszach” określony przez Tomkiewicza jako „stałe występujący motyw rozpoznawczy u naszego malarza, który z pośpiechu nie zadawał sobie zbyt trudów i powtarzał się często, nawet na jednym płótnie”²⁵.

Rozpatrując znane, wielopostaciowe kompozycje warsztatu Dolabelli o treści religijno-historycznej można zauważyć, że wielokrotnie w jego płótnach, poświęconych powyższej tematyce, pojawia się motyw procesji z upodobaniem rozwijany przez artystę. Napotykamy ten motyw kilkakrotnie w obrazach malowanych dla krakowskich kościołów np. dominikanów, czy kamedułów na Bielanych. Dzięczyna procesja wije się w obrazie „Bitwy pod Lepanto”, obserwujemy ją również w kilku innych malowidłach. Niekiedy stanowi ona nawet główną treść przedstawianej sceny, jak to ma miejsce np. w „Przeniesieniu zwłok św. Romualda z Valdecastro do Fabriano”, obrazie z kaplicy delpacowskiej w krakowskim kościele kamedułów na Bielanych²⁶. I tu, podobnie jak w obra-

²⁴ Tamże, s. 148.

²⁵ Tamże.

²⁶ S. Tomkiewicz: *Bielany*, Kraków 1904 s. 36.

zie jasnogórskim, mamy do czynienia z uroczystym momentem translacji relikwii świętego patrona, w tym przypadku patrona zakonu kamedułów, św. Romualda. Procesja różańcowa pojawia się też w cyklu malowideł kraśnickich z 1626 r., występując jako motyw drugoplanowy w „Mszy Dziękczynnej” i stanowiąc główną treść obrazu w „Procesji Różańcowej”³⁷. Ten ostatni obraz staje się szczególnie ważny w aspekcie rozważań nad treściami ideowymi zawartymi w scenie „Translacji” z klasztoru jasnogórskiego, stanowiąc istotną wskazówkę co do podtekstów politycznych, dotyczących również być może samej osoby fundatora.

W „Procesji Różańcowej” z Kraśnika, kościoła należącego wówczas do kanoników regularnych, zwraca uwagę klęcząca na pierwszym planie postać zakonnika tej reguły, zapatrzonego w niebo, z rozłożonymi w ekstazie modlitewnej rękami (ryc. 9). Na postać tę, potraktowaną portretowo, zwrócił już uwagę Tomkiewicz³⁸, ją właśnie klasyfikując jako stale występujący motyw rozpoznawczy w obrazach Dolabelli. Czy postać ta obrazuje kanonika regularnego jako takiego, z uwagi na fakt, że zakonnik tej reguły powinien się być znaleźć na obrazie fundowanym dla kościoła swego zgromadzenia, czy też ma to być osoba patrona zakonu, św. Tomasza z Canterbury, biorącego udział w zbiorowych modłach, trudno odpowiedzieć z całą pewnością. Natomiast wydaje się prawdopodobne, że mężczyzna ten nosi rysy Tomasza Zamoyskiego, ówczesnego właściciela Kraśnika i kolatora kościoła, a zarazem fundatora obrazów, które bezspornie przypisał Tomkiewicz³⁹ warsztatowi Dolabelli. Wyjaśnił on równocześnie w swoim artykule bliskie związki łączące Tomasza Zamoyskiego z Dolabellą poprzez osobę Andrzeja Piotrkowczyka juniora, szwagra i współnika malarza, a co więcej, przewidział, że na którymś z obrazów kraśnickich musi się znajdować zaszyfrowany portret ich fundatora⁴⁰.

Z podobizn Tomasza Zamoyskiego znane są, o ile nam wiadomo, tylko dwie: portret dziecięcy, który nie wchodzi tu w rachubę jako materiał porównawczy, oraz słabego pędzla i mocno zniszczony portret z 1637 r. (ryc. 10), odnaleziony w Sandomierzu, podczas inwentaryzacji zabytków⁴¹. Portret ten, przedstawiony w ujęciu 3/4 uniemożliwiający dokładne porównanie profilu, wykazuje ogólne podobieństwo twarzy portretowanego z obliczem kanonika regularnego z Kraśnika. Wydłużony kształt głowy i uszu, wypukłe czoło ze spadającym na nie łokiem włosów, owalny zarys brwi i lekko wylupiate oczy osadzone w głębokich oczodołach, w połą-

³⁷ Tomkiewicz: *Obrazy Dolabelli w Kraśniku*, jw. s. 141–143.

³⁸ Tamże, s. 142.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 146.

⁴¹ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 3 woj. kieleckie z. 11, pow. sandomierski, Warszawa 1962 s. 62.

czeniu z wydatnymi ustami, ciemnym zarostem oraz długimi zakręconymi wąsami stanowią cechy wspólne tych dwóch twarzy. Pewne różnice, zresztą niezaprzeczone, mogą wynikać z odmienności pędzla i ujęcia modelu oraz okresu jedenastu lat, który dzieli oba obrazy — nie można zatem wykluczyć, że portretowanym jest ta sama osoba. Przy zestawieniu zbieżności imienia patrona zakonu kanoników regularnych św. Tomasza z Canterbury z imieniem fundatora obrazów kraśnickich, również Tomasza, hipoteza ta nabiera jeszcze większych cech prawdopodobieństwa. Nie było wprawdzie ogólnie przyjętym zwyczajem, żeby wizerunkom patronów duchownych nadawać rysy osób świeckich, ale w tym szczególnym przypadku mogło to stać się na osobiste życzenie fundatora, bardzo żarliwego w wierze, który oddawał się szczególnej dewocji⁴². Przyjmując zatem, że kanonik regularny z „Procesji Różańcowej” w Kraśniku nosi rysy twarzy Tomasza Zamoyskiego, powróćmy do jasnogórskiego obrazu „Translacji relikwii św. Pawła”.

W prawym dolnym rogu tego wielkiego płótna, a więc w miejscu tradycyjnie przysługującym fundatorom, znajduje się, jak już była o tym mowa wyżej, anonimowa postać mężczyzny w średnim wieku. Czy jednak całkiem anonimowa? Porównując jego twarz z obliczem Tomasza Zamoyskiego, stwierdzimy, obok niewątpliwego naszym zdaniem podobieństwa do portretu z Sandomierza, zupełną identyczność kształtu jego głowy, profilu i rysów z głową kanonika regularnego z obrazu kraśnickiego. Jest to zarazem, jak już wspomniano wyżej, ten sam mężczyzna, który został określony przez Tomkiewicza jako znak rozpoznawczy warsztatu Dolabelli.

Wypada zastanowić się teraz, czy człowiek z obrazu jasnogórskiego nosi rysy Tomasza Zamoyskiego przypadkowo, czy też można doszukać się w tym zjawisku jakichś głębszych treści. Trzeba w tym miejscu zwrócić ponownie uwagę na dialog, jaki rozgrywa się pomiędzy królem Ludwikiem Węgierskim i jego kanclerzem, księciem Władysławem Opolczykiem, fundatorem Jasnej Góry, a nieznanym mężczyzną przyglądającym się uroczystości translacji relikwii św. Pawła. Czegoż mogliby życzyć sobie sławny król i jego kanclerz, w aspekcie sytuacji politycznej w Polsce drugiej ćwierci w. XVII, gdyby osobą w narożniku był rzeczywiście Tomasz Zamoyski? Wydaje się, że przysłowiowym kluczem do rozwiązania zagadki może tu być pieczęć kanclerska zawieszona na szyi Opolczyka. Otóż obaj wielcy mężowie mogliby widzieć w osobie To-

⁴² „...Zostawszy senatorem wdał się w praktyki pobożne i pacierze kapłańskie odmawiał, piątki marcowe suszył... Te praktyki weszy mu w zwyczaj...”. S. Gołębiowski: *Pamiętnik o Tomaszu Zamoyskim kanclerzu Wielkim Kor. ...*, w: „Bibl. warsz.”, t. 4: 1853, s. 209.

masza Zamoyskiego jedyne go godnego nosiciela dostojnej pieczęci i upatrywać w nim wykonawcę swoich zamierzeń.

Tomasz Zamoyski, jedyny syn wielkiego hetmana, pogromcy nawały tureckiej, wojewoda podolski i kijowski, zostaje mianowany w r. 1628 podkanclerzym, a następnie w 1635 r. kanclerzem wielkim koronnym⁴³. Nie tylko żyje on w promieniach sławy swego wielkiego ojca, ale i sam brał udział w zmaganiach z niebezpieczeństwem tureckim, zagrażającym chrześcijańskiej Europie i Rzeczypospolitej⁴⁴. Jest on, jak wiadomo, właścicielem ogromnej fortuny, a przy tym wykazuje się wielką pobożnością i szczodra ręką składa ofiary na potrzeby Kościoła. W r. 1628 bp Szyszkowski widzi w nim jedyne go godnego kandydata na objęcie urzędu podkanclerzego, czemu daje wyraz w liście skierowanym do ówczesnego kanclerza, bpa Zadzika, przytaczając równocześnie bardzo pochlebną charakterystykę Tomasza, publikowaną swego czasu przez Ambrożego Grabowskiego⁴⁵. W świetle tej charakterystyki, niemałego znaczenia zdają się nabierać w kompozycji obrazu symboliczne diagonale, łączące znajdujący się po lewej stronie u góry zamek w Budzie, bastion chrześcijaństwa za czasów Ludwika Andegaweńskiego, poprzez ciało św. Pawła, którego cząstka jako relikwie przechowywała się na Jasnej Górze, ze skromną postacią polskiego szlachcica w prawym dolnym rogu obrazu. W zestawieniu z życiorysem Tomasza oraz z groźną sytuacją polityczną, w jakiej się Rzeczpospolita znalazła w drugiej połowie XVII w., takim wyjaśnieniu aluzji zawartej w obrazie nie można odmówić cech prawdopodobieństwa.

W świetle opinii współczesnych osoba Tomasza, jako godnego następcy wielkiego kanclerza Jana Zamoyskiego, którego autorytet jeszcze w wiele lat po śmierci był olbrzymi, pasowałaby dobrze do aluzji ogólniejszej natury, zawartej w obrazie „Translacji” jasnogórskiej, a mianowicie do aktualnej na nowo wymowy politycznej tego zdarzenia historycznego, wobec zwiększającego się niebezpieczeństwa tureckiego, zagrażającego Europie. Może to być głos nawiązujący do nowej krucjaty przeciwko Turkom, podobnie jak popularność tematyki translacji relikwii św. Pawła w literaturze

⁴³ W. Dworzaczek: *Genealogia*, Warszawa 1959 tabl. 135.

⁴⁴ Tekst inskrypcji na nagrobku Tomasza Zamoyskiego podaje Szymon Starowolski w *Monumenta Sarmatorum*, Cracoviae 1655 s. 148: „Fortissimus in tot... Expeditionibus Regni ad Osicinum, Kurtkoviam, Stanislavoniam, Szarogradum, Chocimum, Maevum, contra Bater beios, Scythos, Turcas, rebelles Cosacos, perduellem Gustavum, Hercules zelotissimus, Religionis Catholicae contra Haeresim et Schisma Propugnator, amantissimus literarum et literatorum Promotor, Verbo legis in iuro, Patri suo et Patriae Pater: O mors invida, non extinxisti virtutem zamoscianam: immortalis est...”.

⁴⁵ A. Grabowski: *Starożytności historyczne polskie*, t. 1 Kraków 1840 s. 236—9, „Zalety Tomasza Zamoyskiego”.



8. Głowa fundatora z „Translatio reliquiae”.
Fragment

Fot. J. Langda



9. „Procesja Różańcowa”. Fragment, głowa św. Tomasza z Canterbury. Kraśnik, kościół paraf.
Fot. W. Wolny



11. Grupa pielgrzymów z „Translatio reliquiae”
Fot. J. Langda

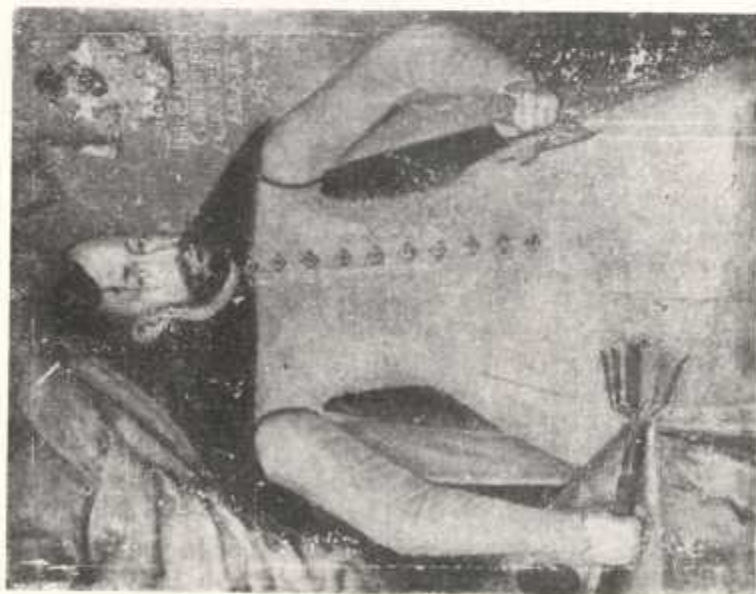
XVII w. również pozostaje w związku z sytuacją polityczną. Z punktu widzenia osobistych intencji Tomasza Zamoyskiego jasnogórski obraz mógł wyrażać zarówno pragnienie uwieńczenia pomyslnym skutkiem jego zabiegów o urząd kanclerski, jak też uzasadniać posłannictwo obrońcy wiary i ojczyzny, jakie pragnął on łączyć z piastowaną godnością.

Obraz „Transiacji” z Jasnej Góry na podstawie cech stylowych można z całą pewnością datować na drugą ćwierć XVII w. Wiążąc jego powstanie z osobą Tomasza Zamoyskiego, ramy czasowe należałoby zawęzić do lat 1628—1635. Obraz musiałby wówczas powstać albo w r. 1628, kiedy Zamoyski kandydował na urząd podkanclerzego, bądź też w r. 1635, kiedy starał się o pieczęć wielką. Jako człowiek bardzo pobożny, bywał Zamoyski od czasu do czasu na Jasnej Górze, czy to w świetle królewskiej, czy też sam. Nie wiemy nic o jego pobycie w tym miejscu w r. 1628, lub niewiele przedtem, natomiast w dokładnym życiorysie spisany przez Stanisława Żurkowskiego znajdujemy wzmiankę, że w r. 1635 wybrał się Tomasz Zamoyski „pro adimplendo voto” (dla spełnienia ślubu) na Jasną Górę: „20 kwietnia w Częstochowie stanął, przez dzień na dewocji zamieszawszy, 22 kwietnia w poranne mszy pewne nabożeństwo Najś. Panny ufundowawszy, odjechał do Krakowa...”.

Niewykluczone, że z tą właśnie fundacją, być może złożoną w intencji otrzymania urzędu kanclerskiego, łączyć można fakt powstania obrazu, przy czym pozostaje otwartą kwestia, mająca zresztą znaczenie drugorzędne, czy fundatorem obrazu był bezpośrednio Tomasz Zamoyski, czy też z jego fundacji zamówienia dokonał klasztor jasnogórski, np. za pośrednictwem paulińskiego konwentu na Skałce w Krakowie.

Pozostaje do zasygnalizowania jeszcze jedna sprawa, najbardziej hipotetyczna, bo nie poparta żadną racją historyczną, ani dowodem pisanim, a jedynie symboliczną linią diagonalną łączącą miasto Wenecję, wyobrażone w prawym górnym rogu obrazu, poprzez ciało św. Pawła (które, przypominamy, najpierw przechowywane było w Wenecji, a następnie jego cząstka znalazła się na Jasnej Górze) z grupą pątników w lewym dolnym rogu obrazu. W grupie tej, złożonej z pięciu osób, na pierwszy plan wysuwa się postać niemłodego mężczyzny o twarzy bardzo zbliżonej do tych, które wielokrotnie pojawiając się na obrazach Dolabelli, bywają interpretowane jako jego portrety. Czyżby zatem był to portret zbiorowy rodziny malarza, a klęczącą obok kobietą Agnieszka Piotrkowczykówna, jego żona, sama również malarka? Młodymi niewiastami poza nimi mogłyby wówczas być dwie córki mistrza Tomasza, którym również nie obce były paleta i pędzel⁴⁶, zaś siwy

⁴⁶ Istnienie tych córek jest kwestionowane, ponieważ nie biorą one udziału w postępowaniu spadkowym po śmierci żony Tomasza, Agnieszki



10. Portret Tomasza Zamoyskiego. Sandomierz,
Katedra
Fot. W. Wolny

mężczyzna w głębi o twarzy obecnie uciętej zapewne przy renowacji obrazu może byłby szwagrem Dolabelli Andrzejem Piotrkowczykiem, bo chyba z uwagi na siwy kolor włosów nie jego synem Stefanem.

Chciałoby się bardzo przyjąć za rzecz prawdopodobną, że uczestnicząc w symbolicznej procesji upamiętniającej doniosłe zdarzenie w historii zakonu paulinów, z narożników obrazu dwóch Tomaszów zanoszą modły do św. Eremity. Fundator obrazu prosi o powierzenie mu urzędu kanclerskiego, który pozwoli mu sprawować pieczę nad Rzeczpospolitą zagrożoną przez nawałę turecką, zaś malarz, przybysz z dalekiej Wenecji, poleca siebie i swoją rodzinę opiece jej dawnego patrona w nowej krainie. Być może, iż jeszcze nie jedną postać historyczną umieścił malarz w głębi obrazu. Między innymi klęczący przy okęcie orszak królowny przywodzi nieodparcie na myśl młodszą z córek Ludwika Wielkiego, Jadwigę, która liczyła w tym historycznym momencie 11 lat.

Jeśli uzna się, iż w osobie Tomasza Zamoyskiego należy upatrywać fundatora obrazu, wówczas powstanie malowidła jasnogórskiego należałoby zamknąć w granicach lat 1628—1635, za czym również przemawia i jego strona formalna. Byłby zatem obraz „Translacji” przekazem plastycznym wyprzedzającym o lat kilkanaście drukowaną w 1643 r. edycję *Historii Anonima Węgierskiego*.

Wydaje się natomiast rzeczą bezsporną, iż kompozycja jasnogórskiego malowidła, gdy chodzi o jej program ideowy, zredagowana została w oparciu o rzetelną znajomość źródeł. Jej autora poszukiwać należy zatem w środowisku paulińskim, zapewne jasnogórskim, gdzie szczególnie żywo przetrwały w pamięci wydarzenia, wiążące się bezpośrednio z fundacją częstochowską. Pozyskanie bowiem przez Węgry relikwii patrona reguły umożliwiło fundowanie nowych klasztorów poza granicami kraju, czego dowodem, iż niespełna w rok od opisanych wydarzeń zostaje założony konwent jasnogórski, a pierwsi osadzeni tutaj zakonnicy przybywają właśnie z klasztoru św. Wawrzyńca koło Budy⁴⁷. Po najeździe tureckim i spustoszeniu dawnej siedziby macierzystej klasztor jasnogórski stał się niejako duchowym spadkobiercą idei węgierskiej metropolii paulińskiej, tym więcej, że otoczone tak wielkim kultem prochy świętego Pawła Pustelnika, poza nielicznymi, rozproszony-

ki Piotrkowczyków (zm. 1638), jednakże przeczyłaby temu wzmianka pochodząca z XVIII-wiecznej kroniki dominikańskiej, która podaje: „...a na kurytarzach górnych (in dormitorio) nad drzwiami cel, piękne postrzegają się malowania (sztuk 7) wystawujące różne przemiany serca (schola cordis), które są dziełem córek tegoż Dolabelli”. Wg A. Grabowski: *dz. cyt.*, „Tomasz Dolabella malarz nadworny królów polskich”, s. 421.

⁴⁷ K. Pieradzka: *Fundacja klasztoru jasnogórskiego w Częstochowie w r. 1382*, Kraków 1939.

mi po całej Europie fragmentami, przestały istnieć po r. 1527. Autorowi ideowego programu obrazu „Translacji” znany był zarówno tekst Anonima, jak i kroniki paulińskie, ale w malowidle jasnogórskim przedstawiony został jedynie pierwszy etap przeniesienia relikwii św. Pawła na zamek w Budzie, a tym samym mocno podkreślony historyczny aspekt tego wydarzenia. Jest również rzeczą znamionną, iż wbrew relacjom źródłowym przedstawione zostały nienaruszone zwłoki św. Pawła, które nie w trumieniec-relikwiarzu, lecz na odkrytych marach niesione są w uroczystym pochodzie. W ten sposób został zaakcentowany zarówno fakt przodującej roli zakonu paulinów węgierskich, którzy stali się posiadaczami świętych prochów patrona ich reguły, jak też podkreślona rola Ludwika Wielkiego — protektora zakonu i obrońcy chrześcijaństwa przed zalewem tureckim.

Szczególną wymowę posiada mimiczny dialog, jaki toczy się pomiędzy Ludwikiem Wielkim, Władysławem Opolczykiem i domniemanym fundatorem Tomaszem Zamoyskim. Oblicze króla ściemniałe i głęboko pobrużdżone nosi na sobie piętno cierpienia i zbliżającej się śmierci. Jest to twarz człowieka odchodzącego, który z głęboką troską przekazuje posłanie swemu następcy. Z wyrazem zaś nadziei i spokoju na gładkim obliczu spogląda na mężczyznę w rogu również Władysław Opolczyk. Spokój jego jest uzasadniony, bowiem w fundowanym przez księcia klasztorze jasnogórskim rozkwitnie na nowo cześć Świętego Eremity, zaś nowa paulińska siedziba stanie się ośrodkiem niezwyklego kultu na ziemi polskiej⁴⁸.

Fundator obrazu, przed którego oczyma przesuwają się ta procesja cieni przeszłości, gestem wyciągniętej ręki nie tylko prezentuje przedstawione zdarzenie, lecz przejmuje niejako duchowe pełnomocnictwo od monarchy i jego kanclerza na dalszą opiekę nad zakonem wspólnoty pawłowej, dla którego po spustoszeniu Węgier nową kolebką stanie się Rzeczpospolita.

⁴⁸ Wg Kisbána gest ręki króla oznacza nakaz przewiezienia relikwii z Wenecji do Budy. *dz. cyt.*, t. 2 s. 210.