

Z ZAGADNIENIŃ SZTUKI I ETNOGRAFII

TADEUSZ CHRZANOWSKI

Skarb Jasnej Góry

Cała Polska obchodziła jubileusz swego głównego sanktuarium i uroczystość powtórnego przybycia na ziemię ojczystą Papieża-Polaka. W związku z tym literatura o Jasnej Górze niezwykle się ostatnio pomnożyła: publikuje się cenne studia i balmalne, poetyzowane powiastki, ale obawiam się, że nikt z piszących, nawet jeśli wykonuje niezwykle pożyteczne zadanie, nie zbliża się do tego fenomenu, jakim była w dziejach dokonanych i jest w dziejach dokonujących się obecnie owa *Clara Mons*: Jasna Góra. Jeśli więc siadam do maszyny, czynię to po pierwsze — pod wyraźną presją redakcji „Ziemi”, po drugie — z pełnią świadomości, że i ja się do tego fenomenu zbliżyć, oczywiście, nie potrafię. Ta samoświadomość niemocy nie usprawiedliwia mnie, ale przynajmniej stanowi przestrożę dla czytelnika.

Zamierzam pisać tylko o kilku wybranych zagadnieniach, nie będzie tu ani o obłędziach, ani o rozwoju ruchu pielgrzymkowego, nie będzie też przewodnikowych informacji, ani właściwie żadnego systematycznego wykładu. Będzie nieco o architekturze, nieco o pewnych faktach historycznych, o legendzie Cudownego Obrazu oraz o dyskusjach na jego temat, toczonej wśród historyków sztuki. Ale zanim przejdę do dat i zabytków, pragnąłbym zadać czytelnikowi pytanie:

w jakiej części naszego kraju leży Częstochowa?

Sądzę, że na takie pytanie tzw. statystyczny Kowalski odpowie bez zająknięcia, że Częstochowa leży w Polsce centralnej i jeśli nie w samym jej środku, to jednak nie tak daleko od tego środka, z pewnym odchyleniem ku południowi. I będzie miał w pewnym sensie rację, bowiem leży ona niemal na 19° południku, przecinającym pionowo dzisiejszy nasz kraj od Helu po Babią Górę. W układzie równoleżnikowym w strefie środkowej leżą raczej Warszawa i Poznań, Częstochowa rzeczywiście grawituje ku południowi.

Ale jeśli na owo położenie spojrzeć z perspektywy historii, to dostrzeżemy, że od założenia klasztoru aż po rok 1945 sanktuarium leżało zawsze w strefie pogranicznej: pomiędzy Polską a oddzielnym już wówczas od niej Śląskiem, a także pomiędzy dwiema głównymi krainami naszej ojczyzny — Wielko- i Małopolską. Od samego początku była Częstochowa jednym z bastionów Polaków, od samego też początku była w Częstochowie Jasna Góra jakby latarnią morską, bowiem jej blask przebijał najmroczniejsze mroki, najciemniejsze ciemności. Uczeni toponomastów nazwę miejscowości wywodzą od słowiańskiego imienia sprzed wieków,

imienia zapomnianego. Częstocho. Ja wole nazwę tę interpretować fantastycznie, ahistorycznie, ale o ileż bardziej przekonująco: nazwano tak miejsce, które uciemienionym, napadany, prześladowanym często dawało schronienie. Natomiast Jasna Góra dawno zatraciła bezpośredni związek z białymi ostańcami Jury Krakowsko-Wieluńskiej, a wiedzie swą nazwę od tego światła, co rozprasza mroki.

Po definitywnym odpadnięciu od Polski Śląska, Kazimierz Wielki, dobrze zdając sobie sprawę z groźby niemieckiej ekspansji, wykorzystał naturalne obronne właściwości Jury: ufortyfikował doskonale te skałami najeżone ziemie, zabezpieczając południowo-zachodnią flankę dopiero co zrośniętego w jedną całość państwa. Obecnie istnieje już materialne świadectwo tego, że zanim do Częstochowy przybyli paulini, istniał tu w najwyższym punkcie nad osiedlem zameczek, gródek — jego bowiem relikty odkryte zostały w czasie prac ziemnych, prowadzonych w obrębie bastionów otaczających klasztor. Zameczek ten strzegł osiedla umiejscowionego wprawdzie w bardzo słabo zaludnionej okolicy, ale posiadającej świetne położenie, które rokowało na przyszłość znaczne korzyści. Pod niezbyt urodzajną, raczej chudą glebą kryła się ruda żelaza i jej ily nieraz wychodziły na powierzchnię, znacząc rdzawe strumienie. Kopalnictwo i hutnictwo towarzyszyło i towarzyszy dziejom Częstochowy, a w okolicach wiele nazw i hałdowych wysypisk świadczy o dawności tradycji górniczej.

Położenie geopolityczne znajduje zarazem szczególnie symboliczny wyraz w nazwie rzeki, nad którą osiadła niegdyś Częstochowa, rzeki wprawdzie jeszcze tu bardzo młodziutkiej i wiotkiej, ale dalej wyznaczającej oś geograficzno-historyczną Polski, czyż bowiem nie śpiewamy w hymnie „przejdziem Wartę...”?

Ślady osadnictwa ludzkiego w Częstochowie i jej najbliższej okolicy mają niezwykle stare tradycje: sięgają w głąb epoki kamiennej, a bardzo interesującym archeologicznym odkryciem na terenie miasta jest cmentarz z epoki kultury łużyckiej, z wczesnej fazy okresu halsztac-

kiego (700—550 r. p.n.e.), obejmujący 80 grobów ciałopalnych i szkieletowych, ułożonych w 10 rzędach, przy czym usytuowanie szkieletów jest zawsze identyczne: z południa (głowa) ku północy (nogi). Groby, wyeksponowane w formie rezerwatu u zbiegu alei Pokoju i ulicy Łukasieńskiego, zawierały naczynia gliniane oraz ozdoby z brązu i bursztynu, rzadziej natomiast broń.

W 1354 r. Kazimierz Wielki przebywał w Częstochowie, która wówczas była jeszcze wsią, ale ważną, gdyż przede wszystkim znajdował się tu ów wspomniany zamek, czy gródek. W dwa lata później monarcha wystawił dokument, zezwalający dwóm braciom przyrodnim na lokację dwu wsi na prawie średzkim lub nowotarskim, dając tym początek Starej i Nowej Częstochowie.

Po śmierci Kazimierza ziemia wieluńska, w której skład wchodzi Częstochowa, nadana została przez Ludwika Węgierskiego jako lenno Władysławowi, księciu opolskiemu. Były to w naszych dziejach czasy niekorzystne dla tak jeszcze niedawno scalonej z rozbitcia dzielnicowego Polski: Ludwika wspominają nasi historycy z niechęcią, gdy Węgrzy nadali mu przydomek Wielki, Opolczyka zaś — krewnego monarchy i jego palatyna — określają nieraz nawet mianem zdrajcy. Może jednak należałoby na obie te postaci patrzeć z nieco innej perspektywy — nie narodowo-polskiej, ale feudalno-europejskiej. Ludwik, z rodu Andegawenów, syn siostry Kazimierza — Elżbiety Łokietkówny, ojciec przyszłej królowej Jadwigi, był wybitnym mecenasem: jego dwór stał się w tej części Europy jednym z najwspanialszych ośrodków kulturalnych. Był też opiekunem i dobrodziejem zakonu paulinów, którzy powstałi i rozwinięli się na Węgrzech, propagując typ klasztorów eremickich, stąd przyjęcie za patrona św. Pawła, pierwszego pustelnika z Teb. Opolczyk, niewątpliwie pod wpływem swego władcy, dokonał owego przeszczerpu węgierskiego na teren Polski.

Z ramienia tego władcy pełniąc funkcję wielkorządcy Polski i Rusi, prowadził Władysław swą własną politykę zmierzającą do wzmocnienia własnego rodu



Jasna Góra — widok od południowego wschodu

i własnego księstwa nowymi zabytkami. W roku 1370 objął w lenno ziemię wielką i zapewne pomiędzy 1372 a 1377 r. nadał Częstochowie prawa miejskie. W 1382 r. nastąpiło założenie klasztoru jasnogórskiego (nazwa ta przyjmie się nieco później). I należy postawić pytanie: jaki był cel tej fundacji? Niech mi będzie wolno powtórzyć w tej mierze zdanie niedawno zmarłego, zasłużonego historyka klasztoru o. Sykstusa Szafrąca: — „Ile było w tej fundacji polityki, a ile pobożności — trudno orzec”.

Władysław niedługo władał ziemią wielką; odebrał mu ją orężnie w roku 1393 Władysław Jagiełło, natychmiast przy tym przejmując rolę opiekuna i dobrodzieja klasztoru, co też w jego sytuacji było znamienym posunięciem taktycznym, nie wykluczającym zresztą pobożności — przecież małżonek Jadwigi sam dopiero niedawno przeszedł na łono Kościoła katolickiego.

Niezależnie od wydarzeń politycznych,

dokonujących się w bardzo szybkiej sekwencji, klasztor oo. paulinów rozwijał się i zaczynał zjednywać sobie coraz większe uznanie i popularność. Najnowsze badania świadczą, że już od pierwszej połowy XV w. zaczyna się tu ożywiony ruch pątniczy, pozostający w bezpośrednim związku z Cudownym Obrazem, który według tradycji miał tu zostać ofiarowany w dwa lata po erekcji klasztoru (ale zapewne przeniesiono go tu nieco później).

Pierwotne drewniane zabudowania klasztoru (kościół z drewnianych bali widział jeszcze piszący w drugiej połowie XV w. Jan Długosz) ustępować zaczęły murowanym. Utworzony zostaje klasyczny w swej koncepcji ogólny zespół klasztorny z kościołem zwróconym prezbiterium ku wschodowi i czworobokiem budynków klasztornych przylegającym doń od północy. Schemat ten w epoce jeszcze przedromańskiej wypracowali mnisi benedyktyńscy, a pewne, w zasadzie drobne, modyfikacje wprowadzały w tym układzie

poszczególne zgromadzenia zakonne. Tak więc na Jasnej Górze powstała późnogoetycka bazylika o silnie wydłużonym prezbiterium (to wydłużenie charakterystyczne jest w ogóle dla świątyń konwentualnych, gdzie część ołtarzowa, zarezerwowana dla mnichów, musiała pomieścić znaczną nieraz ich liczbę). Klasztor czworobok otwierał się pośrodku ku wirydarzowi ciągiem krużganków. Ten najstarszy plan, pomimo wszystkich późniejszych przebudów, jest jeszcze dość wyraźnie czytelny w rzucie; poza tym raz po raz napotykamy relikty gotyckich wątków ceglanych, dekoracji blendowych czy fragmentów sklepień żebrowych.

Z tego klasycznego schematu wyodrębniła się, osobno zapewne stojąca, kaplica patrona zakonu — św. Pawła pustelnika oraz kaplica, zbudowana specjalnie na pomieszczenie cudownego obrazu. Wbudowana została w ciąg przyległych do kościoła krużganków, zamykając je od strony wschodniej.

W tym krótkim rzucie oka na Jasną Górę nie zamierzam zajmować się szczegółowo architektonicznymi dziejami zespołu. Wystarczy stwierdzić, że przebudowy były częste, a nieraz bardzo daleko idące, z uwagi na zniszczenia, spowodowane zarówno przez najeźdźców, jak i przez pioruny. Od początku zespół zwieńczony był smukłą wieżą i, oczywiście, każda burza groziła poważnym niebezpieczeństwem: w klasztorze odprawiano modły i posługiwano się specjalnymi dzwonami mającymi odpędzić gromy. Nie zawsze się to jednak udawało. Stałe też powiększano klasztor, wznoszono kolejne budynki towarzyszące, a przede wszystkim cały zespół fortyfikowano. W 1. poł. XVI w. otoczono go potężnym czworobokiem z narożnymi bastionami; także teren na przedpolu był odpowiednio ukształtowany dla zwiększenia obronności twierdzy. Gdy jednak przyjrzeć się pierwszym wiarygodnym widokom zespołu, a przede wszystkim sztychowi Jana Bensheimera, przedstawiającemu oblężenie Jasnej Góry przez Szwedów w 1655 r., wówczas można dostrzec, że klasztor już był częściowo powiększony (występują tu nad skrzydłem północnym manierystyczne

czy wczesnobarokowe szczyty), sam zaś kościół zachował swój gotycki charakter — z wielkim ostrołukowym oknem we wschodniej ścianie prezbiterium oraz schodkowym szczytem zdobionym blendami.

W roku 1690 wielki pożar zniszczył kościół i klasztor. Kościół odbudowano w ciągu lat czterech (co, zważywszy na poziom ówczesnego „postępu technicznego”, wydaje się wprost niewiarygodne), bowiem już w latach 1694—1695 Karol Dankwart zdołał freskami pokryte sztukateriami sklepienie świątyni. Wieżę odbudowano i jeszcze podwyższono w latach 1699—1700. Pojęcie o wyglądzie zespołu w tamtej epoce daje piękny miedzioryt Franciszka Placidiego z roku 1735.

Wieża jednak raz jeszcze spłonęła: w roku 1900, ale odbudowa nie była już tak szybka, jak w dobie baroku, choć o wiele szybsza niż współczesne realizacje: w latach 1900—1906 wzniesiono obecną, bardzo wysoką wieżę, według projektu dwóch nader aktywnych architektów doby eklektyzmu — Stefana Szyllera i Józefa Piusa Dziekońskiego.

W ogóle początek naszego stulecia był bardzo ważny dla ukształtowania się obecnego stanu zespołu: w latach 1900—1913 przeprowadzono ostateczną niwelację pozostałości po ziemnych obwarowaniach, tworząc rozległy plac — tak niezbędny dla wielotysięcznych uroczystości pielgrzymkowych. Wokół bastionów, w zewnętrznym obwodzie od strony północnej i zachodniej, założono Drogę Krzyżową z monumentalnymi rzeźbami Piusa Welońskiego odlanymi w brązie. W latach 1921—1927 zrealizowany został przylegający od południa do bazyliki dziedziniec z kaplicą, zwany Wieczernikiem — miejsce masowych spowiedzi i udzielania komunii. Projektował tę udatną, dobrze zestrojoną z całością kompozycję urbanistyczno-architektoniczną Adolf Szyszko-Bohusz, a fasadę kaplicy zdobił reliefami Tadeusz Hukan. Twórcy — poprzez doświadczenia secesji — nawiązywali do późnego polskiego baroku. I tu pikantny szczegół dotyczący zarówno wiadomości o Polsce w niezbyt odległych krajach, jak też naszej umiejętności propagandy włas-

nych zasobów: w poważnym francuskim wydawnictwie poświęconym sztuce rokoka w Europie ów Wiecznik reprodukowany jest jako przykład „polskiego baroku o nieco zbarbaryzowanym charakterze”, przy czym autor umieścił Częstochowę na... Ukrainie.

Oczywiście, na zespół jasnogórski składa się szereg dalszych budowli, częściowo gospodarczych, a częściowo związanych z twierdzą. Najefektowniejszym jest dawny arsenał, nad wejściem do którego biały orzeł jakby się podrywał znad panopliów: kul armatnich, chorągwi, bębnow itd. W samym arsenale i w przyległym budynku zorganizowali paulini w ostatnich latach dwie ekspozycje muzealne, zakomponowane z dużym zjawstwem, a przede wszystkim gromadzące niezwykle ciekawe eksponaty.

W samym arsenale — zgodnie z nazwą — zgromadzono przede wszystkim broń, pośród której znajduje się kilka prawdziwych cymeliów na skalę światową

(zwłaszcza buławy, a pośród nich np. owa z Janem III wiązana buława o kryształowej główicy). Ale szczególnie imponującą i wzruszającą kolekcją jest zbiór orderów i odznaczeń, które tworzą całą ścianę owych wotów z największych poświęceń i największych radości ludzkich ofiarowanych Matce Bożej.

W obszernej sali skrzydła przylegającego do arsenału umieszczono ekspozycję najciekawszych skarbów kultury związanych z tutejszym kościołem: są tu naiwne, ale ikonograficznie niezwykle ciekawe obrazy z malarskiego warsztatu przyklasztornego, są rzeźby, portrety trumienne i srebrne wota, są paramenty i naczynia liturgiczne, wykonane przez najlepszych mistrzów Polski i Europy, jak też przez miejscowego brata zakonnego Szyftowskiego, który w początku XVIII w. prowadził tu klasztorny warsztat złotniczy i hafciarski. Wreszcie nie były jakim zespołem są instrumenty muzyczne, które służyły dawnej kapeli jasnogórskiej,

Jasna Góra — widok z wieży na bramy prowadzące do klasztoru



muzykującej nie tylko w Kaplicy Cudownego Obrazu, ale także z galerii na wieży, Bogu na chwałę, ludziom ku radości.

Właśnie ta rozmaitość na pozór niewielkiej, ale jakże nasyconej kolekcji, jest jej siłą: odbija się w niej owa niezwykłość miejsca i dziwny sposób promieniowania tego sanktuarium na dzieje polskie. Dobrze więc, że ojcowie nie zapomnieli i o czasach obecnych, i rozpoczęli gromadzenie współczesnej twórczości, m. in. przez organizowanie plenerów dla artystów z całego kraju.

Nie rozpisywałem się, a przede wszystkim nie opisywałem architektury jasnogórskiej. Tylekroć bowiem o niej pisano, a do dziś nie zatraciło znaczenia przedwojenne jeszcze studium Władysława Tarkiewicza (znajduje się w tomie jego zebranych prac: *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1966). O dziejach Jasnej Góry pisał wspomniany o. Sykstus Szafraniec, o dziejach, architekturze i o skarbach zgromadzonych w klasztorze wydano w ostatnich latach aż dwa cenne albumy: jeden autorstwa Zofii Rozanow i Ewy Smulikowskiej, drugi o. Janusza Zbudniewka i Jana Samka. Dwie wspomniane wyżej autorki, poza szeregiem prac szczegółowych, opracowały też gruntowny *Katalog Zabytków Sztuki* dla całej Częstochowy — być może ukaże się on drukiem, zanim jeszcze ten artykuł dotrze do czytelników, i stanie się od-tąd podstawowym materiałem dla wszystkich badań nad Jasną Górą.

Obecnie jednak chciałbym sobie pozwolić na pewnego rodzaju herezję: otóż ja ogromnie kocham Jasną Górę, jestem z nią uczuciowo związany od pierwszego tu pobytu wkrótce po 1945 r. (a i wcześniej — w dzieciństwie — miałem w jakiś sposób zakodowaną obrazkową wizję Jasnej Góry), lubię powracać do owych malowniczych zakątków, do owego konglomeratu form, ale całość uważam za zjawisko z dziedziny architektury raczej drugorzędne. Jest to taka bardzo wielka szopka, pełna wieżyczek, kaplic i ganków. Ten klasztor-twierdza narastał przez wieki, przeobrażał się nieustannie, jedno style ustępowały innym, lub się z nimi stapiały, a że był zawsze bardziej klaszto-

rem niż twierdzą, więc spomad bastionów wychodził ku rzeszom pątników tak, aby trafić do serc wszystkich przybyszy: nie tylko tych o wyrafinowanym guście, ale także do tych, których cieszyła owa wieżyczkowata strojność, owa stylowa wszelakość. Proszę pamiętać, że Jasna Góra w pewnym momencie przeobraziła się z jednego z wielu sanktuariów maryjnych w sanktuarium narodowe, że odbywają się tu właśnie ogólnopolskie misteria religijne i fakt, że scenografią ich jest ogromna szopka, leży całkowicie w duchu polskich umiłowañ, w tradycji tej, która zrodziła najpiękniejsze śpiewy polskie — kolędy, i najufniejszą wiarę — barokowo-kwiecistą i wreszcie najsurowszą nadzieję — z drewna i stali, z chleba powszedniego i z łez.

Fenomen jasnogórski nie polega na architekturze tego miejsca, ale wszystko, co się tu znajduje, od architektury poczynając, a na najuboższych wotach kończąc — takich jak drewniane krzyżyki i z chleba lepione różańce, przywiezione z rozmaitych obozów — to wszystko jest jedynie oprawą owej relikwii polskiej, którą jest Czarna Madonna, a jako oprawa musi być właśnie tak różnorodna, tak wszelaka, jak wszelakie i różnorodne są losy Polaków.

Przejdźmy więc do owego głównego skarbu jasnogórskiego, do Cudownej Madonny. Zastrzegam się, że nie potrafię o nim pisać, jako o dziele sztuki, bowiem w skali znaczenia tego obrazu, jego walory artystyczne tracą swą użyteczność. Sądzę, że można się tym zabytkiem zajmować z punktu widzenia historii, nawet jeżeli przyjmie się elementy artystyczne za źródła tych informacji (o czym będzie za chwilę), natomiast nie można pisać o nim, jako o dziele sztuki, ponieważ to wytraca cały sens ontologiczny tego obrazu. „Sposób istnienia” (by posłużyć się ingardenowskim terminem) Matki Boskiej Częstochowskiej jest zupełnie inny, niż sposób istnienia dzieła sztuki, które jest dla odbiorcy jedynie przekazem pewnej dozy wrzuseń estetycznych, czy pewnego zasobu informacji. Nie wiem, czy to jest jasne, ale inaczej sformułować tego nie potrafię.



Bramey

I na marginesie pewna głosa — moja miła i bardzo uczona koleżanka chciała mnie koniecznie skłonić do dyskusji nad tym, czy obraz Czarnej Madonny jest ikoną, czy nią nie jest. Ona stoi na stanowisku, że nie jest — wyznając jej italską genezę i doktrynalnie odnosząc termin „ikona” do obrazu otoczonego kultem w cerkwi obrządku wschodniego. W dyskusję nie dałem się wciągnąć, bo dla mnie obraz jasnogórski jest „ikoną”, ale w cudzysłowie, w bardziej ogólnym znaczeniu, tak, jak sformułował to w początkach V wieku anonimowy pisarz, określany apokryficznie imieniem Dionizego Areopagity: „Prawda jest w podobieństwie, pierwowzór w obrazie (greckie — „eikon”), jeden jest w drugim, różnią się jedynie substancją”. I jeszcze głos jednego z przeciwników obrazoburstwa: mnicha z przełomu VIII i IX wieku, Teodora ze Studion: „Nie omyli się, kto powie, że bóstwo jest w obrazie... choć nie jest w nim przez zjednoczenie fizyczne”.

Moja uczona koleżanka ma pretensję do Jana Pawła II, że Obraz Jasnogórski nazwał „ikoną”. To prawda — Papież nie jest historykiem sztuki i nie orientuje się w maszynach naukowych perfekcyjach. Ale Ojciec Święty jest promotorem zjednoczenia chrześcijan. Ikona nie musi być niezbędną w cerkiewnym ikonostasie (czyż nie były ikonami owe obrazy wieszane w narożnikach izb mieszkalnych w całym kręgu prawosławnym?), ale musi spełniać swą rolę „posiadania pierwowzoru”. Cudowny Obraz jest relikwią polską, Polska leży pomiędzy Wschodem i Zachodem, akurat na samej tej granicy dwóch kręgów kulturowych, których niegdyś nie udało się w I Rzeczypospolitej połączyć w jedność. Ale czy to oznacza, że takie połączenie nie jest w ogóle możliwe? I teraz postawię kropkę nad i: dla mnie Matka Boska Częstochowska była i jest „ikoną”, nie w sensie, który terminowi temu nadaje historia sztuki w oparciu o dość, powiedzmy sobie, słabą przenikliwość dogmatyczną i psychologiczną. Tylko w tych dwu warstwach da się bowiem uzasadnić szczególny „sposób istnienia” owej „ikony”.

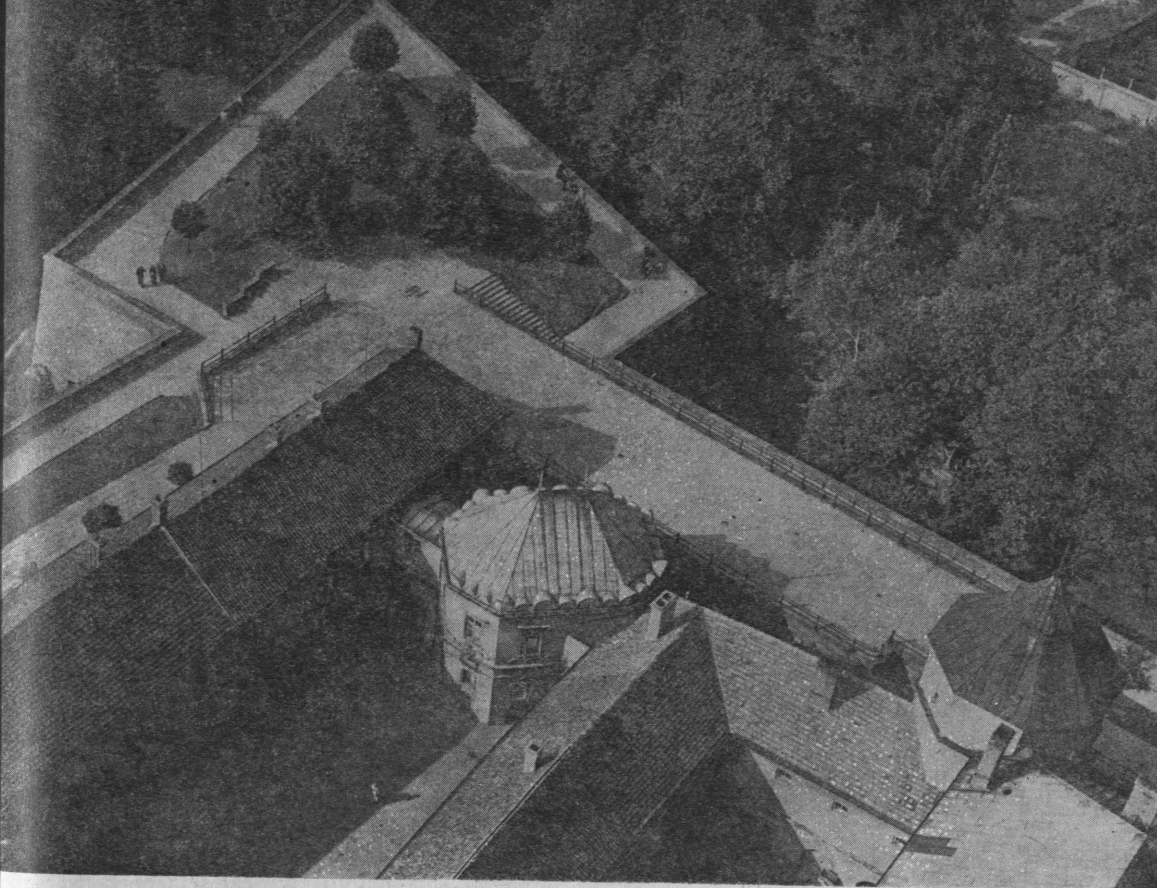
Powróćmy jednak do dziejów Obrazu.

Składa się na nie z jednej strony málownicza legenda, z drugiej — dociekliwość badawcza historyków, historyków sztuki oraz konserwatorów.

Legenda narodziła się wkrótce po przeniesieniu obrazu na Jasną Górę, co — jak zaznaczyłem — nastąpiło po roku 1384. Jej najstarsza redakcja pochodzi z XV w., ale pomiędzy historykami nie ma zgody, czy datę jej powstania umieścić przed, czy po połowie tego stulecia. Legenda ta opowiada o tym, jak obraz wymalowany został przez św. Łukasza na desce stołu z domu Matki Bożej, jak następnie znalazł się w Konstantynopolu, stamtąd przewieziony został na dwór Karola Wielkiego, by z kolei trafić na Ruś Kijowską, w okresie gdy panował tam książę Lew, zwany Wielkim. W czasie, gdy Władysław Opolczyk był wielkorządcą Polski i Rusi, tablica znajdowała się na zamku w Beżzie, skąd książę — przedtem cudownie ocalony z oblężenia przez przeważające siły tatarskie — postanowił cudowny wizerunek przewieźć do swego księstwa. Ale konie ciągnące wóz z tym bezcennym ładunkiem, przybywszy do Częstochowy, zaparły się i kroku nie chciały postąpić dalej. Założyciel klasztoru paulińskiego uznał to za znak dany od Boga i obraz pozostawił w Częstochowie, opiekę nad nim zlecając białym ojcom.

Tyle legenda, która — jak liczne podobne do niej opowieści o pamiątkach otoczonych kultem — zawiera wiele elementów baśniowych. „Prawdziwy obraz” — malowany jako portret przez Łukasza na desce od stołu — identyfikowany jest z kilkoma zabytkami, z których żaden chyba nie powstał przed epoką obrazoburstwa (ikonoklastyczna rewolucja przypada na VII—IX wiek). Owe wędrówki Obrazu, owe cuda przezeń dokonywane, zwłaszcza wobec zagrożenia przez pogan, owe wybieranie miejsca poprzez znak (w tym wypadku przez zatrzymanie się koni), to wszystko należy do repertuaru średniowiecznego proromantyzmu, którego czołowym przejawem była „Złota Legenda” Jakuba z Voragine.

My dzisiaj wiemy z całą pewnością to, że Cudowny Obraz znalazł się na Jasnej Górze u schyłku XIV w., ale nawet nie



Bastion — widok z wieży

jesteśmy pewni co do tego, czy istotnie przywieziony został z Belza. Stąd zainteresowanie dziejami obrazu musiało się objawić poprzez badania prowadzone zarówno przez historyków sztuki jak i konserwatorów. I jest jeszcze jeden fakt, który uwiarygodniony został późniejszymi zapisami, ale między innymi Jana Długosza, który był najrzetelniejszym historykiem polskiego średniowiecza.

Ruch husycki rozprzestrzenił się w Czechach po spaleniu Husa, podczas Soboru w Konstancji, i przybrał charakter ruchu rewolucyjnego, łączącego hasła antyklerykalne (w tym i obrazoburcze) ze społecznymi i narodowymi. Ruch ten wyrażał w swej ojczyźnie protest przeciwko feudalnemu porządkowi, przeciw niewojennej, ale nie mniej dotkliwej ekspansji niemieckiej, był wyrazem aspiracji narodowych i w tych kategoriach jest oceniany we współczesnej historiografii. Husyci

w latach dwudziestych XV w. wtargnęli na Śląsk i opanowali tu znaczne obszary, rozbijając wojska poszczególnych książąt czy miast. Na Śląsku dochodziło do aktów wandalizmu w stosunku do klasztorów i kościołów: rabunki i mordowanie duchownych były na porządku dziennym. Ludność Śląska była w nieco innej sytuacji niż ludność Czech i ten wyraźnie czeski nurt nie był tu bynajmniej powszechnie akceptowany, nawet przez niższe warstwy społeczeństwa. Jeszcze mniejsze poparcie znalazł on na terenie państwa Jagiełły i można chyba stwierdzić bez przesady, że zaszczeplił się jedynie w środowiskach intelektualnych oraz pośród tych magnatów, którzy stali w opozycji do dworu.

W roku 1430 dokonano napadu na klasztor jasnogórski. Mówi się najczęściej o napadzie husyckim. Osobiście sędzę, że propaganda husycka oddziaływała raczej



Arsenał

gdzieś w tle, stała się okazją do czysto rabunkowego ekscesu. Nie byli to zresztą husyci czescy, a te nazwiska przywódców, które znamy, wskazują raczej na „młodzianków z dobrych domów”, którzy pragnęli przysporzyć sobie bogactwa. Ale to wszystko jest jeszcze sprawą do wyjaśnienia dla historyków — z punktu widzenia uwag, które tu piszę, istotne znaczenie ma to, że Obraz uległ wówczas znacznym uszkodzeniom. To że „został rozbity na trzy części” również traktowałbym przenośnie: od początku był raczej złożony z trzech spojonych ze sobą desek (najnowsze badania wykazały, że nie cyprysowych — jak chciała legenda — ale ze specjalnej odmiany lipy). W każdym razie tak uszkodzona relikwia przewieziona została do Krakowa, gdzie roztoczył nad nią opiekę sam król Władysław Jagiełło, zlecając swoim (a to znaczyłoby, że ruskim, sprowadzonym z litewskich obszarów) malarzom naprawę. Ci jednak nie mogli podołać zadaniu: za każdym ra-

zem nałożona przez nich farba spływała — jak opowiada kronikarz. Wówczas Jagiełło sprowadził malarzy z Zachodu i tym dopiero udało się przeprowadzić to, co w ubiegłym wieku nazwalibyśmy „restauracją”, a w obecnym — „konserwacją”. Oczywiście, także w następnych stuleciach przeprowadzane były rozmaite prace zabezpieczające, o niektórych mamy nawet dość konkretne informacje, ale dopiero w naszym stuleciu podjęto dwakroć bardzo gruntowne prace konserwatorskie w nowoczesnym rozumieniu tego słowa. Pierwszą przeprowadził w latach 1925—1926 Jan Rutkowski z Warszawy, drugą — po pewnych uszkodzeniach spowodowanych ukrywaniem Obrazu w czasie okupacji — w latach 1948—1956 Rudolf Kozłowski z Krakowa (wieloletni konserwator zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu).

Kozłowski opublikował też — w oparciu o swe własne badania chemiczne i prześwietlenia rentgenowskie — własną hipotezę, co do dziejów i przeobrażeń Obrazu („Roczniki Humanistyczne”, t. XX, nr 5, 1972). W największym skrócie pogląd jego przedstawić można następująco: obecne malowidło w całości pochodzi z owej restauracji dokonanej po 1430 r., ale wymalowane zostało „po formie”, to znaczy ze staraniem, aby wiernie oddany został charakter zniszczonego oryginału, stąd dwoistość formalna: ów „gotycki” obraz jest jednocześnie odwzorowaniem bizantyńskiej ikony.

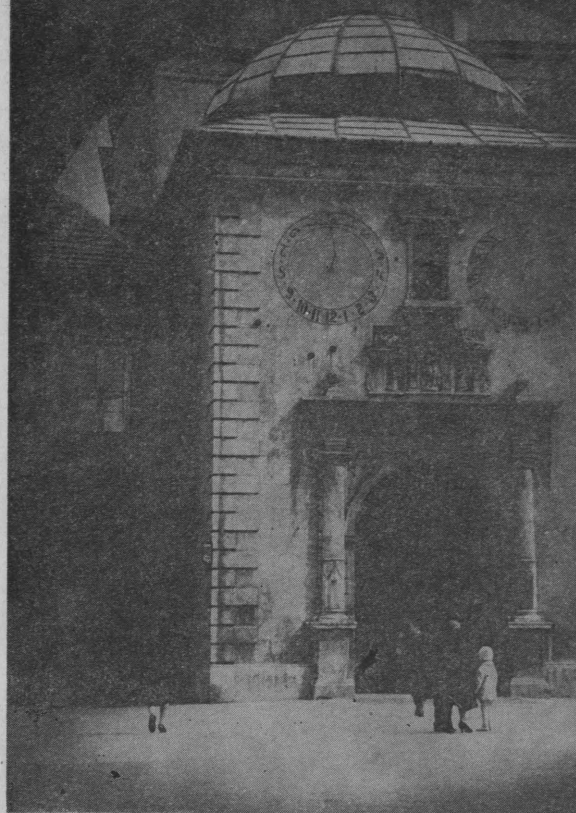
Ów obraz pierwotny miał być wykonany techniką enkaustyczną (woskowe spoiwo farb, charakterystyczne dla malarstwa ikonowego dawniejszych epok) i powstać mógł w VIII w. lub nieco później (ostateczne potępienie ikonoklazmu nastąpiło w roku 843). A więc Kozłowski wskazał na południowo-wschodnią genezę Czarnej Madonny, jednakże jego wyniki badań co do pierwotnej techniki malarzkiej budzą dziś największy sprzeciw i krytykę. Wydaje się, że zbyt nikle przytoczył dowody na to, by właśnie w technice woskowej wykonany był wizerunek zniszczony (czy uszkodzony tylko) w 1430 r.

Na temat artystycznej genezy Obrazu

były poprzednio już rozmaite hipotezy, a gruntownie omówiła je Zofia Rozanow w t. X „Rocznika Historii Sztuki” z 1974 r.

Mniej więcej równocześnie z tym studium ukazało się inne — Ewy Śnieżyńskiej-Stolot („Folia Historiae Artium”, t. IX z 1973 r.). Autorka wysuwa tu zupełnie inną hipotezę genezy Obrazu, o tyle nienową, że na włoskie analogie wskazywali dawniej inni uczeni, m. in. ks. Jan Fijałek już w roku 1902, a później — przy okazji prac konserwatorskich Rutkowskiego — Stanisław Tomkiewicz w „Pracach Komisji Historii Sztuki PAU”, t. V z 1930 r. Zaslugą Śnieżyńskiej-Stolot jest zwrócenie uwagi na pewne przesłanki co do tego, kto mógł być rzeczywistym fundatorem Obrazu. Chodzi mianowicie o wspomnianą już siostrę Kazimierza Wielkiego — Elżbietę Łokietkównę, żonę króla Węgier Karola Roberta. Andegawenowie panowali w tym czasie również w królestwie Neapolu i wiadomo, że Elżbieta przebywała w Italii w latach 1343—1344. O jej fundacji świadczyć mogą lilie umieszczone na szacie Maryi. Przypomnijmy bowiem, że lilia symbolizuje czystość, więc jest to z punktu widzenia dogmatycznego motyw najzupełniej stosowny, ale w takim ujęciu, w jakim go widzimy na Obrazie, jest to też linia heraldyczna: herb Andegawenów. Wiadomo też ze źródeł, że Elżbieta posiadała „plenarium” (pojęciem tym można określić zarówno księgę jak i dyptyk) z obrazem Matki Boskiej malowanym przez św. Łukasza. Śnieżyńska-Stolot sugerowała wreszcie, że Cudowny Obraz powstał w kręgu malarstwa sienieńskiego, ściślej — w kręgu Simone Martiniego. Nie należy bowiem zapominać, że wielki przewrót w malarstwie włoskim, dokonujący się poprzez twórczość Cimabuego, Duccia i Giotto, nie ogarnął Italii natychmiast i długo jeszcze — obok „słodkiego stylu nowoczesnego” egzystowała tradycyjna „maniera greca” — tak bowiem w Italii określano malarstwo bizantynizujące.

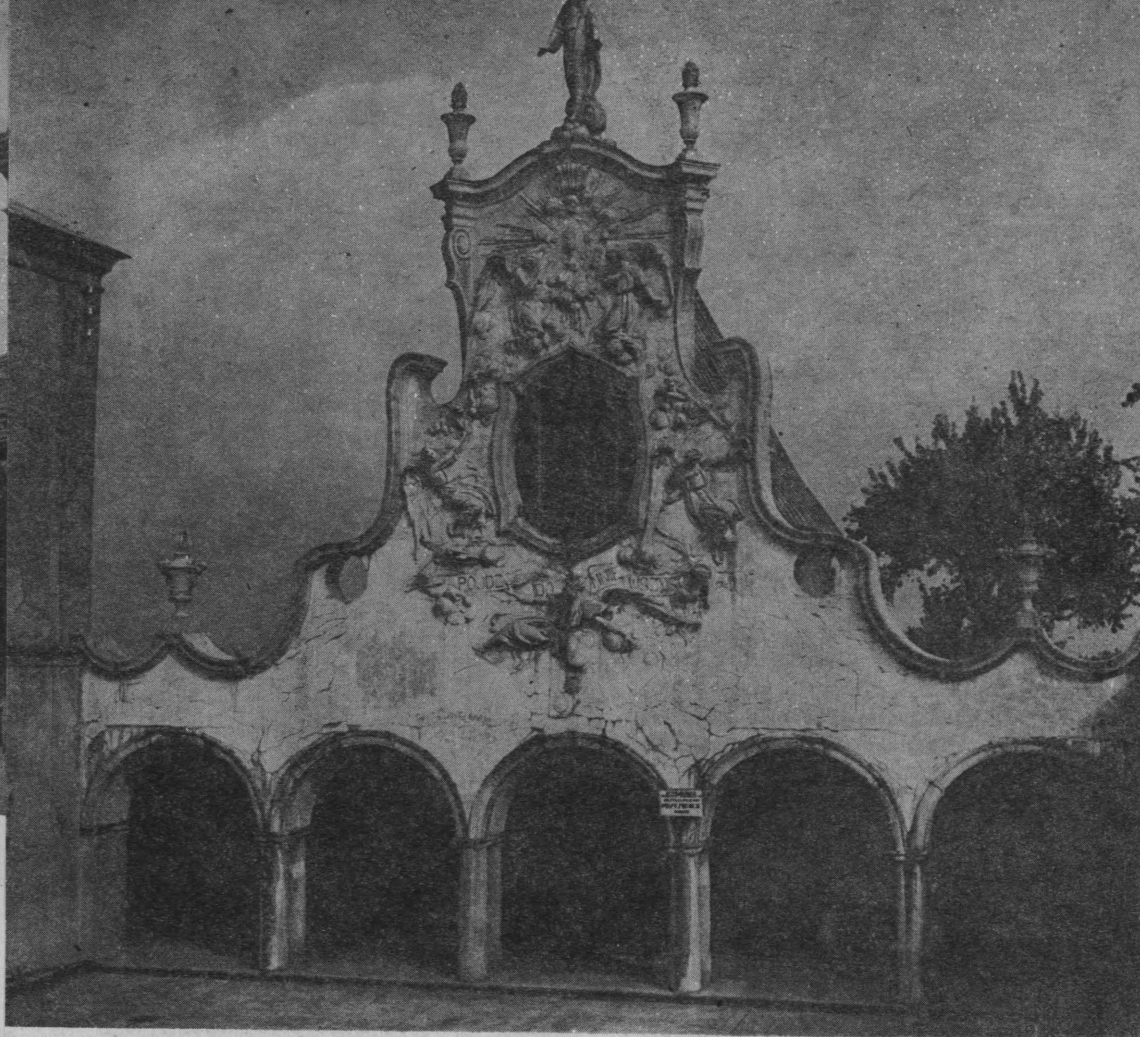
W grudniu 1982 r. odbyła się na Jasnej Górze sesja naukowa, poświęcona dziejom klasztoru w średniowieczu i wieku XVI. Miałem szczęście brać w niej udział i wy-



Wejście do bazyliki

słuchać wielu bardzo interesujących referatów, które wygłosili historycy, historycy literatury, kultury i sztuki. Najbardziej zainteresowały mnie te części sesji, w której wystąpili historycy sztuki i to nie dlatego, że „jestem z branży”, ale dlatego, że spór był tu najostrzejszy i po prostu najbliższy istocie jasnogórskiego fenomenu.

Spośród kilku referatów dotyczących bezpośrednio lub pośrednio Obrazu Cudownego, najważniejszym, stanowiącym oś dyskusji, był dwugłos dwojga krakowskich docentów: Jerzego Gadomskiego i Anny Różyckiej-Bryzek, którzy swe badania przeprowadzili z inicjatywy i w pewnym sensie pod duchowym patronatem prof. Lecha Kalinowskiego. Założenia, wysunięte przez Kalinowskiego, a zrealizowane przez rzeczony podwójny (czy zdwojony) referat, były proste: odciąć się od wszelkich przekazów historycznych i wyłącznie szukać odpowiedzi w samym Obrazie. A więc gruntowna ana-



Wieczernik. Proj. architektoniczny Adolfa Szyszko-Bohusza

liza komparatystyczna z odwołaniem się do wyników badań konserwatorskich. W tej drugiej dziedzinie Gadomski, sam konserwator „praktykujący”, wysunął postulat o dodatkowym badaniu składników farb, co może ułatwić określenie środowiska, w którym je w danej epoce stosowano.

I znów największy skrót głównych tez. Obraz posiada jakby trzy fazy. Pierwszą jest deska, śladowo zachowane pozostałości dawnego gruntu i ogólny schemat kompozycyjny, nawiązujący do bizantyńskiego typu przedstawienia Matki Bożej z Dzieciątkiem, zwanego Hodegetria lub Hodegetria (od nazwy kościoła w Konstantynopolu, w którym ów legendarny

Lukaszowy obraz miał być przechowywany). Jedynym szczegółem dodatkowym jest fakt, że nimby Matki i Dzieciątka wykonane zostały wypukło, w reliefie, co według autorów wskazywałoby jednak na Włochy, gdzie ta praktyka była w epoce średniowiecza, w kręgach bizantynizujących, powszechna. Tu moja uwaga: reliefowe nimby występują jednak także w kręgu grecko-balkańskim, a to, że występują tam zawsze łącznie z również wypukłym obramieniem (wybierano jakby tło samego obrazu) o tyle niczego nie dowodzi, że wszyscy zgadzają się z tym, iż pierwotny obraz Czarnej Madonny został w niewiadomym okresie przycięty ze wszystkich stron (występuje pewne kom-



Stacja Męki Pańskiej (Cyrenejczyk pomaga dźwigać krzyż Jezusowi) Piusa Welońskiego (1849—1931)

pozycyjne ściśnięcie przedstawienia), a więc właśnie wówczas mógł zostać pozbawiony owej ramy.

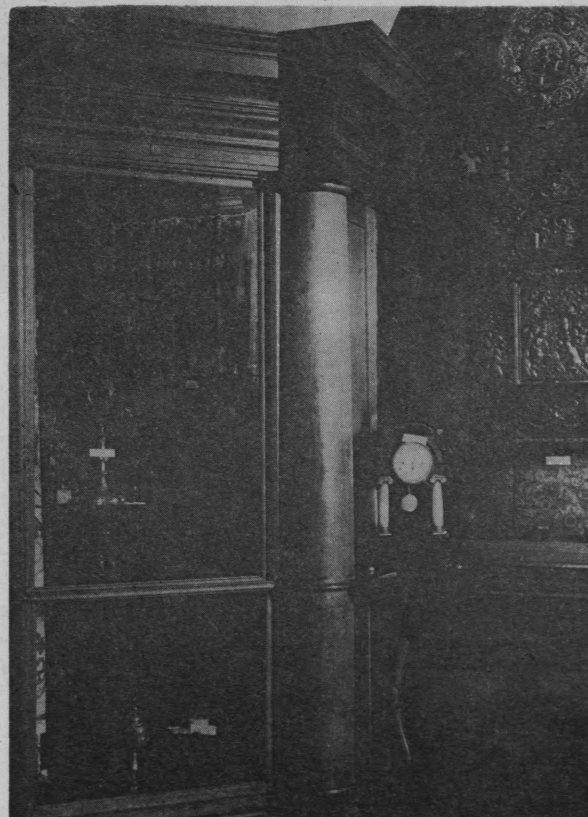
I jeszcze jedna uwaga dotycząca tej najstarszej fazy: jak się zdaje, była ona bardzo archaizująca poprzez swą hieratyczność — Matka trzyma głowę pionowo, gdy w późniejszych okresach malarstwa bizantyńskiego, czy bizantyzującego wyraźnie podkreślano jej skłon w stronę Jezuska. Jeśli zaś dzisiejsze malowidło powtarza w miarę wiernie pierwowzór, wówczas i samo zwrócenie twarzy *en face* do widza jest odmienne od najpowszechniejszego upozowania w trzech czwartych.

Reasumując: owa pierwsza faza pozostaje dla nas właściwie wielką tajemnicą i ani czas powstania, ani bliższe określenie środowiska nie jest możliwe. Gadomski i Różycka-Bryzek sugerują środowisko włoskie, ale... można by strawestować łacińskie przysłowie: *habent sua fata iconae...*

Druga faza, to — zgodnie z ustaleniami Snieżyńskiej-Stolot — faza włoska, przypadająca na 1 poł., może nawet początek XIV w. Oboje autorzy uważają jednak, że Cudowny Obraz bliższy jest raczej nie szkoły sienieńskiej, ale obrazom powstałym w ośrodkach południowo-centralnych Włoch (szkoła abruzzańska), jakkolwiek — co sami przyznają — nie znaleźli dotąd żadnego w pełni przekonującego przykładu analogii bezpośredniej. Jest więc „włoski” a zarazem jest odosobniony, może właśnie przez ów podkreślony wyżej hieratyzm i frontalność.

A może wynikiem tego stanu rzeczy jest owa „restauracja” po roku 1430? Otóż Gadomski i Różycka-Bryzek uważają, odmiennie niż Kozłowski, że w tej trzeciej fazie nie nastąpiło wymalowanie obrazu na nowo, ale jedynie naprawienie szkód, a więc tylko częściowe uzupełnienie. To ostatnie stwierdzenie jest jednak trochę zawieszony w próżni: ostatecznie Kozłowski przez szereg lat mógł badać i oglądać obraz z bliska, więc miał jedną szerszą bazę doświadczenia. Ja nie zajmuję żadnego stanowiska, staram się je-

Skarbiec





Biblioteka

dynie obiektywnie zreferować poglądy, ale jeśli dodają tu coś ze swej strony, to wskazanie na ów niezwykle fenomen stopienia się w jedno tradycji bizantyńskiej Hodegitrrii ze stylem, czy sposobem widzenia gotyckim. To było, oczywiście, możliwe we Włoszech, gdzie właśnie występują dzieła stylistycznie niejednolite, przejściowe. Tylko że we Włoszech gotyk w malarstwie nie zapuścił bardzo głębokich korzeni. Tymczasem u nas nie tylko

początkowa faza malarstwa tablicowego (właśnie Gadomski jest autorem monumentalnego dzieła w tym zakresie: *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420—1470*, Warszawa 1981), ale także jego dalszy rozwój obejmuje znaczną liczbę tzw. polskich Hodegitrrii — owych wyobrażeń Matki z Dzieciątkiem, które nawiązując do kompozycji bizantyńskich są całkowicie gotyckimi obrazami.

I na zakończenie jedna informacja, któ-

ra być może rozczaruje wielu czytelników: sprawa owej blizny na policzku Marii. Otóż nie wiąże się ona z napadem tzw. husytów, ani z żadnym innym targnięciem się na Obraz w okresie jego polskich dziejów. Jest chyba od samego początku (a w każdym razie już w fazie drugiej) integralną częścią malowidła. Jest namalowana tak samo, jak namalowane są owe blizny na innych zabytkach malarstwa bizantyńskiego. Niemniej idea jest ta sama: targnięcia się na relikwie, świętokradztwa. Owa pamiątka, zapewne sporów ikonoklastycznych, a może walk z Turkami, nabiera oczywiście w Polsce innego znaczenia. Ale to tylko symbol, to tylko znak podkreślający to, że w Cudownym Obrazie czcimy relikwie, czcimy to, co w następujących słowach określił Jan z Damaszku (teolog z VIII w.): „Widzimy w stworzeniu obrazu wskazujące nam w niejasny sposób przebłyśki bóstwa”.

*

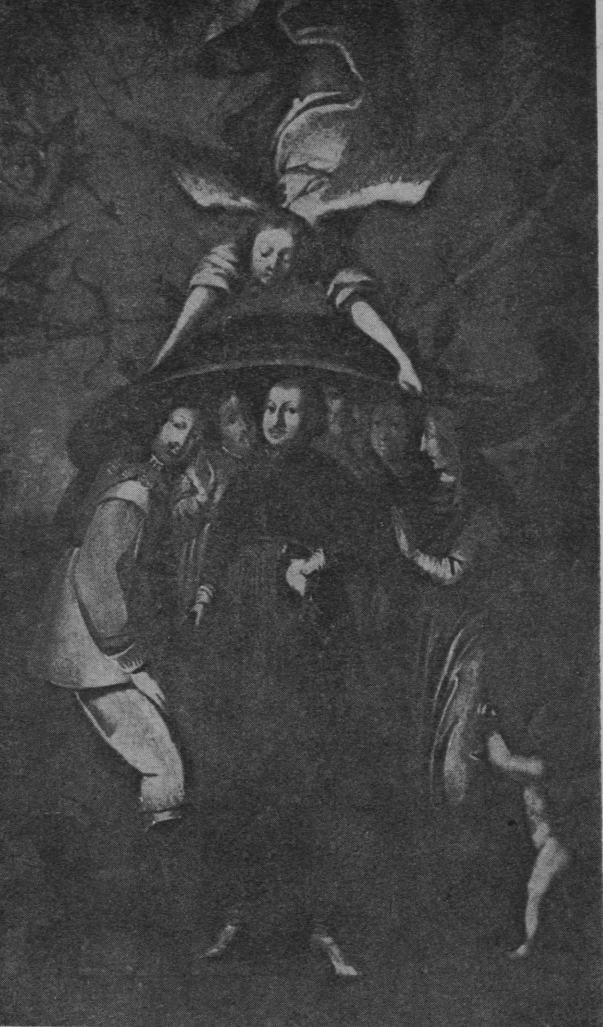
Wnętrze Kaplicy Cudownego Obrazu wywołuje silne wrażenie, niezależnie od tego, czy wypełnione jest tłumami pątników, czy też zupełnie puste. Miałem to wielkie szczęście oglądać Cudowny Obraz z bliska, a nawet przez lampę o świetle ultrafioletowym, miałem też okazję być w kaplicy wówczas, gdy niedostępna już była dla wiernych. Znam więc wszystko z bliska, z bezpośredniego kontaktu, a jednak zawsze odczuwam to niezwykle wrażenie, kiedy kapela odgrywa hejnał i kiedy srebrna osłona unosi się ukazując Obraz.

I znów to samo: jako historyk sztuki staję bezradny wobec fenomenu. Jeśli bowiem poddawać chłodnej analizie elementy składowe owej kaplicy, znajdziemy tu „dziwne materii pomieszanie”. Sam ołtarz — fundacja kanclerza Jerzego Ossolińskiego, ukończona w roku jego śmierci (1650), to wybitne dzieło snycerstwa (hebanowa struktura retabulum), a przede wszystkim złotnictwa. Jan Krystian Bierpfaff, złotnik królewski Władysława IV (autor wspaniałych reliefów na trumnie króla i jego małżonki Cecylii Renaty) wykonał dla Częstochowy figury świętych, które, niestety, przepadły, a także figurki

aniołów i mnóstwo cudownie pięknych detali wykutych ze srebrnych blach. Ważnym zabytkiem znajdującym się w Kaplicy Cudownego Obrazu jest późnogotycki, wiązany z kręgiem Stwosza krucyfiks, po sarmacku okuty w srebrne blachy z widokiem Jeruzolimy w tle. Niestety, tylko z dala widoczna jest dla wiernych dekoracja samego Obrazu: późnogotyckie rytowane blachy srebrne, stanowiące jakby osłonę tła i sukienki (najpiękniejsze to „brylantowa” i „diamentowa”, zdobione fragmentami najwspanialszej biżuterii ofiarowywanej tu przez wieki jako wota: od gotyku po schyłek baroku), korony i zawieszania.

Z kolei sama architektura kaplicy należy do tej jasnogórskiej architektury, o której pisałem poprzednio, a także malarstwo i inne składniki wystroju to dzieła artystycznie drugo- i trzeciorzędne. Ale w ogóle do jakiej kategorii zaliczyć i jakimi kryteriami mierzyć te ściany wypełnione prośbami i podziękowaniami tysięcy wiernych, którzy tu szukali ratunku, opieki, łaski? Jak charakteryzować owe srebrne blachy, te festony koralu, owe zgrzebne pamiątki uleczonych chorób i dumne świadectwa życiowych sukcesów?

Tej atmosfery, tej specyfiki miejsca, którą w sposób niesłychanie ważny uzupełnia skarbiec: zbiór najcenniejszych darów składanych na Jasną Górę w ciągu wieków, nie da się „opisać słowami”, podobnie jak nie próbowałem nawet „opisywać” Obrazu. Dla oddania aury owego fenomenu — dodajmy: fenomenu nie wydarzającego się w czasie, ale istniejącego stale — posłużę się jednym jedynym przykładem. Otóż przed kilku laty byłem na Jasnej Górze z grupą naukowców z różnych krajów Europy. Widziałem, że w milczeniu, z napięciem, głębokim zainteresowaniem przebywali w pełnej pielgrzymów Kaplicy Cudownego Obrazu, ale później rozmowa toczyła się wokół problemów z zakresu sztuki, nie dotyczyła zjawiska owej zbiorowej religijności. Dopiero w kilka dni później, kiedy rozmawialiśmy „w cztery oczy”, pewien Austriak z Tyrolu, szczupły, chłodny, raczej zamknięty w sobie mężczyzna w średnim wieku niespodziewanie „otwo-



Obraz: Matka Boska tarczą opieki (XVII w.) w muzeum klasztornym na Jasnej Górze

rzył się". A ja po prostu trochę jakby *pro forma* zapytałem go tylko o to, co go podczas naszego objazdu po Polsce zafraowało najsilniej, co mu się najbardziej podobało. On zaś bez chwili zastanowienia, że Jasna Góra, że owa Kaplica Cudownego Obrazu. I zaraz dodał: „Nie, nie chodzi tu o klasę artystyczną zabytków, znam wiele wspanialszych świątyń, a i u was widziałem artystycznie cenniejsze dzieła, ale chodzi mi o tę niepowtarzalną atmosferę zbiorowej mistycznej pobożności, owego zbiorowego oddania się w opiekę. Pochodzę z katolickiej i pobożnej rodziny, słyszałem wiele o Częstocho-

wie i zwiedzałem inne sanktuaria, ale nie wyobrażałem sobie, że może istnieć taka kondensacja nastroju religijnego. Nie, nigdzie się z czymś podobnym nie spotkałem!"

Czytelnik więc zechce mi wybaczyć, że nie podjąłem nawet trudu „opisania” tego, co stanowi ową atmosferę, że w jej kręgu pogubiłem mnóstwo istotnych faktów. Chciałem tylko wspomnieć jeszcze jedno wydarzenie, które w jakiś sposób uzupełniało naszą świadomość tego fenomenu: zorganizowaną w 1982 r. w krakowskim Muzeum Etnograficznym wystawę pt. *Matka Boska Częstochowska w sztuce ludu polskiego*. Omawiając ją zwróciłem uwagę, że mam wątpliwości co do tego tytułu, że to, co stworzył sam „lud” lub nawet to, co w zawodowych warsztatach stworzono dla „ludu”, to zaledwie część tej kolekcji. Dla mnie ta wystawa była „Matką Boską w świadomości Polaków”. O tej świadomości opowiadały i na poły ludowe obrazy — owe częstochowskie bohomyzy, ale obok nich kopie wyszłe spod pędzla zawodowych malarzy głównych ośrodków kraju — i grafika, autentycznie ludowa, ale też dewocyjna, produkowana w zagranicznych ośrodkach. Mówiły o niej ryngrafy i szkaplerze, które ruszając w bój Polacy nakładali na piersi niby pancerze, ale mówiły także seryjnie produkowane medaliki.

Jasną Górę należy zwiedzać, a nie tylko nawiedzać w roli pielgrzyma. Zapewne można i należy opracować dla niej dobry przewodnik. I niewątpliwie powstało i powstanie jeszcze wiele cennych i w pełni naukowych rozpraw, zajmujących się poszczególnymi aspektami fenomenu, ale jego samego chyba nigdy nie da się ująć i „opisać”. Ja w każdym razie nie potrafiłbym tego zrobić, a chyba nawet nie umiałbym napisać przewodnika, chociaż mam w tej dziedzinie niejaki doświadczenie. Dlatego to, co napisałem, jest tylko garścią historycznych i legendarnych przekazów oraz bezradnym szamotaniem się wokół problemu, który w tytule określiłem aż nazbyt banalnie słowem: skarb.

(Zdjęcia autora)