

Jacek Kowalski

Instytut Historii Sztuki UAM

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.02>

## Po drugiej stronie lustra Nieziemski ołtarz w *Obleżeniu* *Jasnej Gory Częstochowskiej*

**A**nonimowy poemat *Obleżenia Jasnej Gory Częstochowskiej pieśni dwanaście*, należący do najwybitniejszych epepei polskich XVII wieku, zawiera plastyczną wizję świątyni chrześcijańskiej, w tym jej głównego ołtarza. Tekst ów, dobrze znany historykom literatury, był już kilkakrotnie poddawany interpretacjom. Aż dotąd uszedł jednak, o ile mi wiadomo, uwadze badaczy sztuki nowożytnej<sup>1</sup>. Jego wyjątkowość nie oznacza oczywiście odosobnienia. Poezja staropolska wydała wiele tekstów poetyckich, czy to o charakterze historycznym, czy panegirycznym, zawierających liczne opisy dzieł sztuki i architektury – *ekphraseis*. Twórców tej epoki zajmował również obraz zaświatów, którym poświęcili szereg utworów, zwykle badanych jako należące do odrębnego gatunku. Opis, o którym mowa, choć jest fragmentem epepei, także do nich należy.

W owym czasie epepeją wzorcową dla poetów staropolskich pozostawała *Jerozolima Wyzwolona* Torkwata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego, wydana drukiem w 1618 roku. Wykreowany przez Tassa i zaszczipiony w polszczyźnie świat poetycki wywodził się pośrednio z Wergiliuszowej *Eneidy*, której bohaterowie, wedle tradycji jeszcze homeryckiej, podczas swojej ziemskiej wędrówki winni byli odwiedzić także podziemia Hadesu. Tasso zastąpił Hades zaczarowanym ogrodem wróżki Armidy. Oprócz *Jerozolimy wyzwolonej* Piotr Kochanowski spolszczył (acz, niestety, pozostawił w rękopisie) *Orlanda Szalonego* Ariosta, w którym niejaki Astolf nawiedza z kolei Raj Ziemski. W *Obleżeniu* wizycie tej odpowiada wędrówka Lioby, jednej z głównych bohaterek, po zaświatach. Prowadzi ją św. Paweł Pustelnik, należący do licznej gromady literackich przewodników (by wspomnieć Wergiliusza i Beatrycze z *Boskiej komedii* Dantego).

Jacek Sokolski sugerował w swoim czasie, że opis z *Obleżenia* zbliża się „do wzorca stworzonego w *Orlandzie szalonym* przez Ariosta”, zarazem zaś, w porównaniu do innych tego rodzaju tekstów staropolskich, zachowuje „chyba najwięcej

---

<sup>1</sup> Temuż opisowi autor artykułu poświęcił ostatnio rozdział w książce popularnonaukowej (KOWALSKI 2019, s. 65–83), wcześniej zaś wykorzystał go incydentalnie, omawiając symbolikę barokowego ołtarza (KOWALSKI 2007, s. 242).

swobody”<sup>2</sup>. Nie ulega przy tym wątpliwości, że autor poematu miał w pamięci średniowieczne relacje z peregrynacji po „tamnym świecie”, które dopiero w jego czasach przyswojono kulturze polskiej. Przede wszystkim jednak – sądząc choćby po stosowanym przezeń słownictwie – znać musiał dzieła Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, zwanego wtedy polskim Maronem, czyli Wergiliuszem. Twardowski opublikował szereg poematów epickich i panegirycznych łączących inspirację epopeją Tassa-Kochanowskiego z gatunkiem rymowanej kroniki. Najważniejsze z nich to *Przeważna legacja*, *Władysław IV* i *Wojna domowa z Kozaki i Tatary*. Wydał też drukiem rymowane romanse: *Dafnis drzewem bobkowym* i *Nadobną Paskwalinę*. W większości z nich znajdziemy ekfrazy mówiące o dziełach architektury. Wprawdzie świat staropolskich ekfraz był znacznie szerszy, ale utwory Twardowskiego stanowią osiągnięcia najwybitniejsze, w dodatku wskutek drukowanych edycji powszechnie dostępne.

Autor *Obleżenia*, chronologicznie ostatniej spośród wielkich epepei staropolskich, zapewne również zamierzał opublikować swoje dzieło. Jego rękopis był, jak się przeważnie sądzi, przeznaczony i przygotowany do druku, do którego ostatecznie nie doszło. Poeta – dysponujący, prócz erudycji, prawdziwym talentem rymotwórczym – postawił sobie ambitny cel: przenieść w materię epepei dramatyczne wydarzenia „potopu”, które sam musiał mieć żywo w pamięci, tworzył bowiem mniej więcej dekadę po zawarciu pokoju oliwskiego. Być może autorem owym – jak przekonująco dowodziła Renarda Ocieczek – był ks. Stefan Damalewicz (zm. 1673), wybitny kanonik laterański, znany wprawdzie bardziej jako historyograf niż poeta. Kimkolwiek wszakże był autor, zamierzył trzymać się prawdy historycznej, czyniąc podstawą dla swej opowieści *Nową Gigantomachię* ojca Augustyna Kordeckiego. Na kartach *Obleżenia* spotkamy więc bohaterów znanych nam także z Sienkiewiczowskiej *Trylogii*. Będzie to wspomniany już przeor Jasnej Góry i dzielny Piotr Czarniecki, będą szwedzki generał Miller i jego oficerowie: Horn, Kaliński, Wrzeszczowicz, Kuklinowski. Autor poematu, stosując się do schematów znanych z dzieł Wergiliusza i Tassa, prowadzi opowieść na dwóch planach: doczesnym i niebieskim. Ziemską walkę o Jasną Górę odpowiada zmaganiom, które toczą się w zaświatach. Szwedzki „Lucyfer” najeżdża Polskę, której broni Matka Boska, osobiście stając na wałach Jasnej Góry i czyniąc cuda, które autor znał niewątpliwie właśnie z *Nowej Gigantomachii* – i stąd uznawał je za niezbitą fakty. Świadomie też użył romansowej fikcji, przed którą uczciwie ostrzegł czytelnika we wstępie. W tym przypadku podążał tropem Tassa. Dwie pary fikcyjnych bohaterów – narzeczeńska i małżeńska, których losy splótł z dziejami oblężenia częstochowskiej twierdzy – noszą wyzywająco literackie imiona: Lioba i Ludgierd, Lidora i Amir.

Zajmująca nas wizja znalazła się w przedostatniej, XI pieśni. Jak to nieraz bywało w badaniach nad dziejami polskiego baroku, zarówno całość *Obleżenia*, jak i Pieśń XI oceniano bardzo różnie. Roman Pollak doceniał *Obleżenie*, ale wizję

<sup>2</sup> SOKOLSKI 1991, s. 236.

Lioby określał jako „zbędny balast”<sup>3</sup>; Claude Backvis przeciwnie, uważał ją za „klucz dzieła”, resztę mając jednak za „drugorzędny przykład barokowej epopei”<sup>4</sup>. Dopiero przed 35 laty Renarda Ocieczek w swoim obszernym studium przekonała, jak wolno przypuszczać, większość badaczy, że „treści «Pieśni XI» nie są przypadkowe, nie pojawiają się mimo woli, przeciwnie – stają się ilustracją i mocnym dopełnieniem myśli sformułowanych wcześniej”<sup>5</sup>. Badaczka poświęciła wizji Lioby osobny rozdział. Mimo to obraz świątyni stojącej w zaświatach nie przykuł szczególnie jej uwagi; zanalizowali go później inni badacze, jednak nie stał się przedmiotem szczegółowych studiów.

Otóż Lioba, przebywająca w jasnogórskim klasztorze, dowiaduje się, że jej ukochany Ludgierd nie żyje – i omdlewa. „I tak leżała, jak niepamiętliwa | Rowna umarłej i mało co żywa” (8, 5–6)<sup>6</sup>. Jako martwą złożono ją na katafalku. Wtenczas nagle „jasny promień, przez obłoki święte | Przebijając się, w powieki zamknięte | Sięga jej blaskiem” (9, 1–3). W zachwyceniu ujrzała świętego Pawła Pustelnika, założyciela paulinów, który jako „siwy | I w długiej szacie (...) świątobliwy | Starzec” (9, 3–5), nagle „Wywiodł z niej duszę i poszedł przez ściany | W gmachy niebieskie” (13, 5–6). I oto Lioba wstąpiwszy w te „gmachy” – „w nieśmiertelnym wiecznej wiosny czasie | Serce i oczy świętą chwałą pasie” (15, 5–6):

Żadne widzenie w figurach, wrytych  
Od ziemskiej ręki, mistrzów znakomitych,  
Nie jest tak piękne, jak to, co dla siebie  
Bog w swych planetach wyraził na niebie (...) (17, 1–4).

Tym samym dowiadujemy się, że wizja Lioby dotyczy całego wszechświata – skoro mowa o wszystkich ciałach niebieskich. Postępując dalej za swoim przewodnikiem, bohaterka słyszy „głosy nadziemskie” (18, 4) dwóch anielskich chórów, które śpiewają na przemiany (zatem zupełnie jak w chórze zakonnym) pieśń do Matki Bożej:

Zdrowaś, zaranna jasna gwiazdo morska,  
Matko bez zmazy w porodzeniu Boska,  
Po porodzeniu Panno wiekuista,  
Wybranych Pańskich bramo rajska czysta! (19, 4–6)

Jest to parafraza średniowiecznego hymnu *Ave maris stella*, którego początkowe słowa przywoływano wtedy przeważnie w polskiej wersji: *Zdrowaś, gwiazdo*

<sup>3</sup> POLLAK 1912.

<sup>4</sup> BACKVIS 1975, s. 299.

<sup>5</sup> OCIECZEK 1992, s. 49.

<sup>6</sup> Tu i dalej cytuję fragmenty Pieśni XI *Obleżenia* za jednym istniejącym jak dotąd wydaniem opracowanym przez Jana Czubka (*OBLEŻENIE* 1930), podając w nawiasie numer sekstyny i, po przecinku, numery wersów w sekstynie.

*morska* (w odróżnieniu do popularnego dziś: *Witaj gwiazdo morza*)<sup>7</sup>. Nie bez znaczenia zdaje się wspomniana w hymnie „brama rajska”. Jest nią przecież sama Matka Boża, przez którą – jeśli nie dosłownie, to domyślnie – bohaterka wstępuje w zaświaty. Tam już wkrótce św. Paweł Pustelnik – w „onej dobie | Kościół wspaniały da widzieć Liobie” (20, 5–6):

Kościół wysoki ani dościgniony,  
Okiem ni żadną ręką urobiony,  
Ale z natury jedno własne ciało  
Alabastrowe w nim się wydawało,  
A nad frambugą, gdzie szczyt ma swe czoło,  
Słońce pałało, dach okrywszy w koło (21, 1–6).

Autor opisuje niebiański kościół poprzez hiperbole, które podkreślają jego nadnaturalne rozmiary i kosztowność lśniącego budulca:

Gzemy wysoko świecą promieniami,  
Sklep osadzono wewnątrz szafirami,  
Wyżej w szafirach wydrożono tropy,  
W które wprawiono ogniste piropy [czyli ognie – przyp. JK];  
Miejscami perły z gęstemi się suły,  
Wielki wydając płomień, karbunkuły.

Tam hjacynt świeci, tu się zda, że zbliżka  
Dyament ogniem między oczy ciska,  
I tak się widzi, że niebo w piękności  
I przy swej gwiazdy blakują jasności  
Od podniebienia pałacu takiego,  
Który na plecach leży nieba swego (22,1 – 23,6).

Wstąpiwszy do wnętrza niezwykłego kościoła, Lioba dostrzega, że „Na ścianach wszędzie dokoła wynika | Z różnych kamieni droga mozaika” (24, 1–2). Nie wdając się w szczegóły, można orzec, że wyobrażenia wykonane „w mozaiku” składają się na pełen cykl siedmiu boleści Marii (czego jak dotąd bodaj nie zauważano), a zatem: prorocstwo Symeona, ucieczkę do Egiptu, zagubienie małego Jezusa w świątyni, spotkanie Matki Bożej z synem na Drodze Krzyżowej, ukrzyżowanie i śmierć Jezusa, zdjęcie z krzyża, złożenie do grobu. Autor nie wymienił wprawdzie *expressis verbis* wszystkich siedmiu boleści, niektóre z nich przywołując jedynie pośrednio,

---

<sup>7</sup> Taką samą wersję przyjęło już polskie tłumaczenie XV-wieczne (zob. MACIEJOWSKI 1852, s. 142), podobne czytamy też w innych – np. w XVII-wiecznym śpiewniku Serafina Jagodyńskiego hymn ten zaczyna się tak: „Witaj Gwiazdo morska, | Wierna Matko Boska, | Panno wiekuista, | Bramo Rayska czysta” (cyt. za: JAGODYŃSKI 1695, s. 108). O dawnych przekładach hymnu *Ave maris stella* zob. MAZURKIEWICZ 2002, s. 76.

jednakże jego zamiar jest oczywisty, tym bardziej że na marginesie umieścił kilkakrotnie wskazanie dla czytelnika: „Rozmyślaj boleść Matki Bożej”<sup>8</sup>. Wszystkie sceny zostały odmalowane słowem plastycznym, giętkim, eleganckim i dynamicznym – jawią się one w akcji, zaprawionej światłocieniem i barwą. W konkluzji czytamy:

Te dzieje widać było z różnych cieni  
Z farbistych kruszców, z złota i z promieni;  
Już z nich i koral i rubin gorący,  
Już i alabastr i smaragd śmiejący  
Patrzył, a ten cud nadto bił w powieki,  
Że nie znać misterstw w tym subtelnej ręki (29,1–6).

Nagle autor przechodzi od opisu wyobrażeń i struktury architektonicznej do liturgicznego serca niebiańskiej świątyni:

Tu, kędy ołtarz, wszytkiej ściany ciało  
Tylko wierciadło jedno przyodziło,  
A co dziwniejsza, kiedy w nie patrzali,  
Wielkie w nim sprawy boskie przegłądali;  
Znać z Empireum święta to czyniła  
Reperkusya, która na nie biła.

Wszystko tak [w] czystym śkle, jako na jawi,  
Widać, jaki świat i czym się lud bawi;  
Tam z wszytkich krajów świata przestronnego  
Głośno grzmią chory ołtarza Pańskiego,  
Tam głos z Azyjej, tam i z Ameryki,  
Tam z Europy idzie i z Afryki (30,1 – 31,6).

Co ciekawe, po drugiej stronie owego gigantycznego „wierciadła”, to znaczy lustra, objawia się Liobie współczesna jej rzeczywistość. Tak się przynajmniej wydaje. Autor (czy właściwiej: narrator) przemawia głównie w czasie teraźniejszym: to, co jego bohaterka widzi, dzieje się niejako na jej oczach, w chwili, w której patrzy w głąb poetyckiego retabulum. Tam zaś dzieje się, można rzec, święta część współczesnej historii. Widać zatem, jak na całej ziemi „biskupi (...) | I zakonnicy i świeccy kapłani | Święte ofiary niebu posyłają” (32, 3–5), jak „niektórzy ludzie klasztory fundują” (33, 1), podczas gdy inni ozdabiają kościoły „w bogate marmury” (33, 4) albo „jałmużny szczodre rozsyłają”, „nawiedzają chorych” czy „z niewoli więźniów wykupują” (34; 1, 4, 6). Owe szlachetne czyny Bóg „Aniołom (...) | Dyamentowym piorem

<sup>8</sup> Dopiski marginesowe, zapewne odautorskie: „– Rozmyślaj Boleść Matki Bożej w poznaniu Syna jej, Boga naszego. – Rozmyślaj boleść Bolesnej Matki pod krzyżem Syna Ukrzyżowanego. – Rozmyślaj boleść Matki nad Synem w grób włożonym” (cyt. za: OCIECZEK 2002, s. 151).

pisać każe” (35; 2,4). Liobie objawia się również bitwa na morzu, zwycięska dzięki orężdownictwu Matki Bożej, a nieodparcie przywodząca na pamięć triumf floty chrześcijańskiej pod Lepanto. Mamy też na koniec sąd nad grzesznikami, łagodzony przez wstawiającą się za nimi Maryję.

Kiedy już wszystkie te obrazy, niezwykle, ale przecież ściśle związane z rzeczywistością, przesunęły się przed oczami Lioby – nagle do wnętrza świątyni, która przecież znajduje się „w niebie”, weszli gromadą zwyczajni „ludzie”, Sarmaci różnych stanów, którzy „jako na świecie, napełnili ławy” (44, 5–6). Autor świadom jest tej sprzeczności, której daje wyraz wykrzyknieniem: „jakie dziwne sprawy!”. Ci, którzy wstąpili do świątyni, nie są święci, w każdym razie nie zbawieni, na pewno też nie wszyscy są świętobliwi. Niebieska wizja ma za przedmiot złe zachowanie większości z nich. Jedni wiercą się w ławach i ze śmiechem rozprawiają „znacnie o Bogu” (46, 3), inni uprawiają światowe zaloty. Niedługo trzeba było czekać boskiej interwencji. Zjawia się dzierżący miecz „bohater skrzydlaty”, czyli niewątpliwie św. Michał Archanioł, który „zawołał surowie: | «Dom to tu Boży, nie giełda, łotrowie!»” (54; 1, 3–4), czyli że świątynia to nie karczma i:

To rzekszy, mieczem z gory się zamierzył  
I tak potężnie w pawiment uderzył,  
Że aż kwadaty z jaspisu gładzone,  
W których świeciły złote przyrodzone  
Żyły, nie wiedzieć, gdzie się rozskoczyły  
I dno, jak jaką przepaść, otworzyły.

A z ludzi owych trudno doźrzeć było,  
Jako ich siła w momencie ubyło;  
Tych zaś, co jeszcze w kościele zostali,  
Gdy dno zapadło, anieli trzymali  
Dotąd, aż znowu pawiment przystąpił  
I każdy kwadrat na swe miejsce wstąpił (55,1 – 56,6).

Wędrowka Lioby trwać będzie dalej; bohaterka, wzorem Eneasa, pozna przyszłość i dowie się między innymi, że tron polski przypadnie Michałowi Wiśniowieckiemu. Płyńże stąd prosty wniosek, że poemat powstał – a w każdym razie został ukończony – za krótkiego panowania tego monarchy, czyli w latach 1669–1673. Wreszcie Lioba ocknie się na marach pośród zdumionego tłumu wiernych, aby przekazać im wieści z zaświatów.

Nie powinno dziwić, że autor określa świątynię stojącą w zaświatach jako *ciało*, skoro św. Paweł Apostoł uznał Kościół Boży – wspólnotę wierzących – za ciało Chrystusa (1 Kor 12,27). Nadto sam Jezus w Ewangelii św. Jana mówił o świątyni Jerozolimskiej jako o „świątyni Ciała swojego” (J 2,21)<sup>9</sup>. W parę stuleci później każda

<sup>9</sup> Tu i dalej cytuję Pismo Święte według wydania WUJEK 1962.



z chrześcijańskich świątyń poczęto uznawać za figurę Kościoła-Eklezji, zarazem zaś – za obraz Ciała Chrystusowego. Dla katolickich teologów XVII-wiecznej Europy „budynek kościelny był” – śladem popularnych pism Roberta Bellarmina – „przede wszystkim obrazem Kościoła-instytucji jako mistycznego ciała Chrystusa”<sup>10</sup>. Autor *Obleżenia*, zapewne (jak sądzą badacze) kapłan i biegły teolog, musiał mieć tę symbolikę we krwi. W tym kontekście trzeba widzieć *passus* „z natury jedno własne ciało | Alabastrowe w nim [Kościele – przyp. JK] się wydawało” (21, 3–4). Sformułowanie to współbrzmi też dobrze z architekturą epoki, w której panowała – by poprzestać tu na ogólnym określeniu – idea jedności wnętrza, mimo że „całościowe” projekty świątyń, traktujące architekturę i jej wyposażenie jako nierozdzielną całość, stały się prawdziwą regułą dopiero w stuleciu XVIII. Nadto do architektonicznego konkretności odsyła czytelnika szereg drobnych, ale znaczących napomknien, jak owo zdanie o „gzemsach” czy marmurowym pawimencie złożonym z „kwadratów”. Z kolei postać świętego Michała Archanioła z mieczem w dłoni przywołuje myśl jego figury jakże często wieńczące nowożytną retabulę<sup>11</sup>. Przepych fantastycznej architektury oddaje (tak szokujący dziś dla przeciętnego miłośnika zabytków) ówczesny ideał wielobarwności. Wszystko to składa się na powszechnie pożądaną „wspaniałość” (*magnitudo, magnificenza*).

Czy sens tego literackiego opisu można odczytać bardziej precyzyjnie? Przed laty Jacek Sokolski uznał, że dotyczy on niebios, a „wobec faktu, iż w Apokalipsie św. Jana wymienione zostały również liczne klejnoty, z których wzniesione są mury Nowej Jerozolimy, tego rodzaju przedstawienia w dawnej literaturze są czymś naturalnym i nie wymagają komentarza”<sup>12</sup>. Ta konkluzja nie wydaje się słuszna. Wprawdzie każda świątynia chrześcijańska jest w sposób oczywisty obrazem Niebiańskiej Jerozolimy (co podkreśla hymn wykonywany niegdyś podczas konsekracji: *Urbs beata Ierusalem*). Jednak Objawienie św. Jana podaje dokładną, zakorzoną w biblijnej tradycji listę szlachetnych kamieni, tworzących fundament Niebieskiej Jeruzalem. Szeregu z nich nie znajdujemy w *Obleżeniu*, nie brak w nim za to mitycznych, rzekomo samoświecących karbunkułów. Zresztą „litanie” drogocennych kruszców i kamieni, w literaturze dawnej spotykane dość często, nie pojawiają się wyłącznie w opisach budowli nierealnych czy Jerozolimy Niebieskiej. Przeciwnie: spotykamy je także w przesadzonych opisach architektury rzeczywistej, wreszcie w romansach. A oprócz karbunkułów trzeba jeszcze zauważyć *mozaik*, technikę, w której miały zostać wyobrażone sceny Siedmiu Boleści Marii. Jak podejrzewam, autor *Obleżenia* musiał natknąć się na ów termin w dziełach Samuela ze Skrzywny Twardowskiego. Twardowski opisuje na przykład wykonane „w kuprze [czyli miedzi – przyp. JK] i mozaiku”<sup>13</sup> bizantyjskie dzieła, oglądane przez siebie w kościele Hagia Sophia w Konstantynopolu,

<sup>10</sup> KRASNY 2007, s. 58.

<sup>11</sup> Renarda Ociczek identyfikuje postać Archanioła Michała opisaną w *Obleżeniu* z jego wyobrażeniami z malowideł Sądu Ostatecznego (zob. OCICZEK 1992, s. 36–37). Wydaje się, że jest to analogia odleglejsza niżli zaproponowana powyżej.

<sup>12</sup> SOKOLSKI 1991, s. 226.

<sup>13</sup> Cyt. za: TWARDOWSKI 2000, s. 147 (*Przeważna legacja*, pkt IV, w. 279).

ale i wizerunki przodków rodu Leszczyńskich wyrobione „w miedzi i w starożytnym (...) mozaiku”<sup>14</sup> jak czytamy w jego alegorycznym poemacie *Pałac Leszczyński*. O „mozaiku” wspomniał też, opisując romansowy pałac Wenery w *Nadobnej Paskwalinie*<sup>15</sup>. Słowo to niewątpliwie wskazuje na „starożytność” i świetność dzieła, podkreślając jednocześnie jego blask i lśnienie. Literackie mozaiki zwykle „jaśnieją”<sup>16</sup>, co poeta oddaje różnymi czasownikami. Ponadto dzieło wykonane *mosaico opere* oznaczało podówczas także dzieło marmoryzowane<sup>17</sup>. Z tych analogii zdaje się wynikać, że *Obleżenie* wiele zawdzięcza rymom Samuela ze Skrzypny, a za ich pośrednictwem jest też spadkobiercą długiej poetyckiej tradycji ekfrazy<sup>18</sup>.

Idąc dalej, przypomnijmy, że Nowa Jerozolima z Objawienia św. Jana to miejsce przygotowane zbawionym; świątyni w nim już nie będzie, ponieważ pojawi się w nim Syn Boży – Baranek, którego zbawieni ujrzą twarzą w twarz (Ap 21,22). Autor *Obleżenia* Apokalipsę ma z pewnością w pamięci, ale pisze wyraźnie o świątyni – czyli kościele zbudowanym na sklepieniu niebios. Otóż w jego ujęciu nie jest to miejsce przebywania zbawionych (swoją drogą usiane szafirami sklepienia tyleż mogą odsyłać do szafirowego nieba, co do rzeczywistych świątynnych sklepień, zawsze przecież oznaczających niebios). Kościół podziwiany przez Liobę jest bowiem miejscem zgromadzenia najwykleszych grzesznych Sarmatów, których Archanioł Michał strąca do Otchłani. Wydaje się więc, że mamy do czynienia z hiperbolą budowlę oznaczającej wspólnotę Kościoła Walczącego, Kościoła pielgrzymującego w doczesności. Janusz K. Goliński nazwał go ongi „prefiguracją częstochowskiego klasztoru”; jego zdaniem „kościół wysoki ani dościgniony to «niebieska» Jasna Góra, ta zaś z kolei – to «ziemska» Jerozolima”<sup>19</sup>.

Takie odczytanie grzeszy, jak sądzę, zbytnią konkretnością, której unika nawet przewodnik Lioby, św. Paweł Pustelnik, duchowy ojciec gospodarzy Jasnej Góry. Skądinąd jednak każdy ziemski kościół nawiedzają szeregowi grzeszni chrześcijanie, którzy tutaj stanowią również część rzeczywistości nadziemskiej. Wszak aniołowie są obecni podczas sprawowania Najświętszego Sakramentu; wszak każda świątynia chrześcijańska to prefiguracja Niebiańskiej Jerozolimy. Stąd wniosek, że opis zawarty w *Obleżeniu* należy czytać na innym poziomie – jako tekst o znaczeniu ogólnym,

<sup>14</sup> Cyt. za: tenże 2002, s. 21 (*Pałac Leszczyński*, w. 91).

<sup>15</sup> Cyt. za: tenże 1983, s. 109–110 (*Nadobna Paskwalina*, Punkt III, w. 842–871).

<sup>16</sup> Cyt. za: tenże 2002, s. 23 (*Pałac Leszczyński*, w. 146).

<sup>17</sup> Władysław Żóltowski, polski prowincjał jezuitów, w roku 1735 tak właśnie sprecyzował sposób wykończenia fundowanych przez siebie retabulów świętych Ignacego Loyoli i Stanisława Kostki w kościele poznańskim: „*ex solido muro aedificandis mosaico opere*”. Cyt. za: ORAŃSKA 1948, s. 75.

<sup>18</sup> O ekfrazach w utworach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego zob. PFEIFFER 2002, KOWALSKI 2002.

<sup>19</sup> Goliński uważał, że „paralelizm światów: ziemskiego i doczesnego, niebieskiego i wiecznego (wzmocniony ich hierarchicznym i symetrycznym «uporządkowaniem»), sprawia, że kościół z widzenia Liobe staje się prefiguracją częstochowskiego klasztoru. Innymi słowy: opisana w wizji świątynia – to «niebieska» Jasna Góra, ta zaś – to «ziemska» Jerozolima”; GOLIŃSKI 2000, s. 72.



bodaj obraz wspólnoty Kościoła Powszechnego na tej ziemi, acz odnoszony szczególnie do sarmackiej wspólnoty

Dochodzimy jednak na koniec do opisu niezwykłego ołtarza. Tu sprawa tyleż się komplikuje, co i wyjaśnia. Wiadomo, że w epoce baroku „teatralizacja czyniła z kościelnego wnętrza rodzaj «*theatrum mundi*», obrazu kosmicznego porządku wszechświata, ze sferą niebiańską i ziemską oraz Kościołem Triumfującym i Walczącym”<sup>20</sup>. W ołtarzowym „wierciadle” Lioba ogląda właśnie to, co można by nazwać *theatrum mundi*. Jest tam różnorodność ludzkich dramatów, dziejących się na czterech kontynentach, znanych podówczas Europejczykom: „tam głos z Azji, tam i z Ameryki, | Tam z Europy idzie i z Afryki” (31, 5–6). Z kolei „z Empireum święta (...) | Reperkusa” (30, 5–6) to blask wydawany przez „wyżej wszystkich poruszających się niebios znajdujące się niebo nieporuszone, szlachetniejsze od pozostałych, będące najjaśniejszą i najpiękniejszą siedzibą zbawionych, zwane Empireum”<sup>21</sup>. Ten cytat z teologicznego dzieła Francisca Suáreza dotyczy rzeczy podówczas dość oczywistej. Empireum pojawiało się często na obrazach i freskach jako swego rodzaju świetlisty krąg, kolista łuna w centralnej partii niebios. To zatem, co autor *Obleżenia* nazywa „reperkusyją” bijącą z „Empireum”, trzeba by nazwać odbłaskiem, odbiciem Majestatu Boga.

Trudno o jednoznaczną interpretację całego opisu, nasuwają się wszakże jako kontekst jakże częste przypadki świetlnych efektów, które architektura baroku świadomie wykorzystywała. Okna włączane w retabulum, figury ołtarzowe celowo ustawiane i oglądane pod światło czy też na odwrót – snop słonecznych promieni, który w określonych porach roku wydobywa z cienia wybrane elementy architektury, rzeźb, retabulów – jak to zaplanował ksiądz Sebastian Piskorski w kościele św. Anny w Krakowie<sup>22</sup>.

Jednak najbardziej fascynującą poetycką inwencją wydaje się połączenie tych wszystkich efektów z „wierciadłem”, które, szerokie na „całej ścianie ciała”, a znajdujące się „tu, kędy ołtarz” (30; 2, 1) – nie może być czym innym jak właśnie głównym ołtarzem. Wobec – co warto zauważyć – zupełnego braku wzmianki o jakichkolwiek ołtarzach bocznych. Najwyraźniej w mistycznej świątyni ołtarz powinien być jeden, jedyny.

Poszukując genezy tego pomysłu, trzeba znów powrócić do twórczości Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Jego architektoniczne fantazje kończą się często opisem miejsca, które jako cel wędrówki bohatera (czy tylko przedmiot uwagi narratora) zapewnia szeroki, panoramiczny widok na całą okolicę. Stąd też owo miejsce bywa przeszklone albo po prostu przeźroczyste (warto zaznaczyć, że w staropolszczyźnie „przeźroczysty” mogło znaczyć także, w zależności od kontekstu i poetyckiej licencji: „jasny”, „łśniący”, „wypolerowany” ale i „przestronny” – np. w odniesieniu krajobrazu). We *Władysławie IV* polski król nawiedza rezydencję

<sup>20</sup> BAŁUS 2011, s. 60.

<sup>21</sup> SUÁREZ 1856, s. 22.

<sup>22</sup> Zob. KURZEJ 2015, s. 124, 127.

elektora w Bacharach. Przeszedłszy przez pałac, trafia do położonej wysoko komnaty, określonej jako „przeźrocyste siedzenie”<sup>23</sup>. Z kolei w Wiedniu jest to „przeźroczyta altana”, w której można podziwiać „kosztowne obrazy (...) przeszłych (...) cesarzów”<sup>24</sup>.

Takie „przeźrocyste” pomieszczenia należą do motywów obecnych w literaturze od stuleci<sup>25</sup>. W poezji staropolskiej znajdziemy je również poza *oeuvre* Twardowskiego. I tak Wespazjan Kochowski, w znanym wierszu *Dwór Helikoński* z tomu *Niepróżnujące próżnowanie* (1674), opisuje znajdującą się w zaświatach portretową „galeryję” poetów polskich; u jej krańca „gabinet jest wedle | Tak przeźroczyty, jako we zwierciadle”<sup>26</sup>; tam autor umieścił wizerunki twórców sobie współczesnych.

Jednakże w *Obleżeniu* mamy do czynienia nie tyle z przeszklonym pomieszczeniem, co z lustrem, które ukazuje wspaniałe obrazy, tworząc je z odbicia blasku płynącego z empireum. Nie ma potrzeby dociekać, jak poeta wyobrażał sobie to zjawisko pod względem fizycznym. Literatura starożytna i średniowieczna znały motyw lustra, z którego pomocą objawia się odległa rzeczywistość – przeszła, przyszła lub tylko oddalona w przestrzeni. Zwierciadła pozwalały dostrzec odbicie ukochanej osoby, zbliżającej się wrogiej armii czy przyszłe losy królestwa<sup>27</sup>. Jednocześnie lustro opisane w *Obleżeniu*, stojące pionowo, zajmujące całą ścianę, możemy odruchowo odebrać jako „okno” w retabulum, które nie tyle odbija rzeczywistość, co otwiera się na nią. Takie obrazy zdają się po prostu objawiać w „oknie” wychodzącym na jakąś rzeczywistość. Idea obrazu jako „okna”, znana w starożytności, zyskała w epoce nowożytnej zarówno wsparcie teoretyczne – poprzez traktat Leona Battisty Albertiego – jak i praktyczny wymiar w rozwoju malarstwa, które coraz szerzej odkrywało przestrzeń jawiącą się „poza” powierzchnią pola obrazowego.

Powróćmy jednak do faktu, że autor *Obleżenia* konsekwentnie pisze o lustrze, „zwierciadle”. Czyż nie należałoby w tym widzieć odwołania do literackiego gatunku *speculum*, czyli „zwierciadła” podającego czytelnikiem wzory cnót, zachowań, stan wiedzy (jak *Speculum maius* Wincentego z Beauvais)? Na polu literatury polskiej gatunek ten reprezentują choćby *Dworzanin Polski* Górnickiego, *Żywot człowieka pościwego* Reja, *Obraz szlachcica polskiego* Wacława Kunickiego. Zwierciadło ukazane w *Obleżeniu* jest jednak szczególne. Objawia „sprawy boskie” (30, 4), zajmując miejsce ołtarza głównego (albo tylko towarzysząc mu jako swoiste retabulum – ta kwestia nie jest w tekście przedstawiona jednoznacznie). Czy jednak chodzi o jakieś pełne objawienie, odzwierciedlenie? Autor miał zapewne w pamięci słowa świętego Pawła Apostoła: w życiu doczesnym sprawy wiekuiste

<sup>23</sup> Cyt. za: TWARDOWSKI 2012, s. 175 (*Władysław IV*, pkt III, w. 452).

<sup>24</sup> Cyt. za: tamże, s. 170 (*Władysław IV*, pkt III, w. 223, 225–226).

<sup>25</sup> O literackiej tradycji „przeszklonej komnaty”, sięgającej średniowiecza, zob. KOWALSKI 2002, zwłaszcza s. 395–399.

<sup>26</sup> Cyt. za: KOCHOWSKI 1991, s. 197 (*Poetowie polscy świeższy i dawniejszy we dworze helikońskim odmalowani*).

<sup>27</sup> Zob. KOWALSKI 2001, podrozdział *Lustro*, s. 117–118, nadto np. FRAPPIER 1959.

poznajemy jedynie „przez zwierciadło, przez podobieństwo” (1 Kor 13,12). Tak też jest w *Obleżeniu*. „Wierciadło” nie wyjawia spraw nadprzyrodzonych, a jedynie doczesną rzeczywistość, postrzeganą w Bożym świetle spływającym z empireum.

Wskutek tego zabiegu ukazany w rymach „kościół wysoki” jawi się jakby podzielony w pół. „Wierciadło” oddziela dwie rzeczywistości jednej wspólnoty – tę świętszą i tę bardziej grzeszną. Mowa już tylko o skojarzeniu, które prowadzi ku licznym klasztorным świątyniom, w których zakonny chór oddzielony został od nawy dwustronnym ołtarzem, niekiedy – w późniejszych wprawdzie latach – mającym postać pustych ram, czyli właśnie „okna”.

Podsumowując: alabastrowe ciało kościoła, które anonimowy poeta opisał w *Obleżeniu Jasnej Gory Częstochowskiej*, jest tożsame z Ciałem Kościoła – Wspólnoty i Ciałem Chrystusowym. Znajduje się w zaświatach, wydaje się też paralelne wobec Nowego Jeruzalem, ale nie tożsame z nim. Tworzy za to obraz Kościoła Walczącego tu i teraz, w doczesności. Kościół ten podzielony jest przez gigantyczne lustro – „wierciadło” na dwie części. W nawie przed ołtarzem tkwią głównie ci, których usidlił grzech; po drugiej stronie lustra dzieją się dzieła pobożnych. Niezależnie od tego literacka wizja niebiańskiej świątyni, wzniesionej z drogocennych materii i przepelnionej blaskiem, dobrze współbrzmi z ideami, które przyświecały architekturze współczesnej autorowi. Sugestywnie wybrzmiewa zwłaszcza opis głównego (a w *Obleżeniu* – podobnie jak w teoretycznych pismach z epoki – jedyne-go) ołtarza, czy raczej samego retabulum, stanowiącego okno otwarte na „lepszy świat”. Nie jest to świat nadprzyrodzony, ale ukazuje się oczom bohaterki za sprawą nadprzyrodzonego światła, które płynie z empireum.

## Bibliografia

### Opracowania

- BACKVIS 1975 – Claude Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, oprac. Andrzej Biernacki, Warszawa 1975.
- BAŁUS 2011 – Wojciech Bałus, *Gotyki bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011.
- FRAPPIER 1959 – Jean Frappier, *Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, t. 11 (1959), s. 134–158.
- GODYŃ 2002 – Jan Godyń, *Czy znamy już autora „Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej”?*, [w:] *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. Ireneusz Opacki, Bożena Mazurkova, Katowice 2002, s. 148–155.

- GOLIŃSKI 2000 – Janusz K. Goliński, *W poszukiwaniu polskiego „heroicum”*. „Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej”, [w:] *Czasy potopu szwedzkiego w literaturze polskiej*, red. Renarda Ociecek, Bożena Mazurkowska, Katowice 2000, s. 58–73.
- JAGODYŃSKI 1695 – [Stanisław Serafin Jagodyński], *Pieśni katolickie z polskich na łacińskie, a z łacińskich na polskie przełożone, niektóre też nowo złożone*, Kraków 1695.
- KOCHOWSKI 1991 – Wespazjan Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. Maria Eustachiewicz, Wrocław 1991.
- KOWALSKI 2001 – Jacek Kowalski, *Rymowane zamki. Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej drugiej połowy XII wieku*, Warszawa 2001.
- KOWALSKI 2002 – Jacek Kowalski, „Gdańska laterna” i „żarliwe łuny”. *Rymowana architektura Mistrza Twardowskiego na tle tradycji europejskiej*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*. Praca zbiorowa pod redakcją Katarzyny Meller i Jacka Kowalskiego, Poznań 2012 („Studia Polonistyczne”, t. 34), s. 388–407.
- KOWALSKI 2007 – Jacek Kowalski, *Kolegiata kórnicka. Od prywatnej świątyni do romantycznego sejmku Rzeczypospolitej. Monografia artystyczna*, Kórnik 2007.
- KOWALSKI 2019 – Jacek Kowalski, „*Missa est*”. *Msza Święta panów Pasków*, Poznań 2019.
- KRASNY 2005 – Piotr Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 30 (2005), s. 147–189.
- KRASNY 2006 – Piotr Krasny, „*Epistola pastoralis*” biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. *Zapomniany dokument recepcji po trydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce*, „Modus”, t. 7 (2006), s. 120–132.
- KRASNY 2007 – Piotr Krasny, „*Res quibus superna Hierusalem ab Ecclesia in terris peregrinante colitur*”. *Nauka św. Roberta Belarmina o roli dzieł sztuki w życiu Kościoła*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 11 (2007), s. 43–63.
- KRASNY 2010 – Piotr Krasny, „*Visibilia signa ad pietatem excitantes*”. *Teoria sztuki sakralnej pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.
- KRASNY 2017 – Piotr Krasny, *Księgi zapieczętwane, znaki Bożej obecności, środki na przypomnienie o Bożych dobrodziejstwach. O problemach Karola Boromeusza z określeniem miejsca obrazów w życiu Kościoła*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 14 (2016), s. 46–58.
- KURZEJ 2015 – Michał Kurzej, *Świątynia Mądrości. Program treściowy wystroju kościoła św. Anny w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 13 (2015), s. 119–152.
- MACIEJOWSKI 1852 – Wacław Aleksander Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie*, t. 3: *Dodatki*, Warszawa 1852.
- MAZURKIEWICZ 2011 – Roman Mazurkiewicz, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011.
- OBLEŻENIE 1930 – X. Walenty Odymalski, *Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej: pieśni dwanaście. Z rękopisu wydał Jan Czubek*, Kraków 1930 („Biblioteka Pisarzy Polskich”, nr 83).
- OCIECZEK 1992 – Renarda Ociecek, „*Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*”. *Dzieło i autor*, Kraków 1993.
- OCIECZEK 2002 – Renarda Ociecek, *Piśmiennicza obudowa poematu „Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej”*, [w:] tejsze, *Studia o dawnej książce*, Katowice 2002, s. 140–156.
- ORAŃSKA 1948 – Józefa Orańska, *Józef Czechowicz 1689–1775*, Poznań 1948.
- PFEIFFER 2002 – Bogusław Pfeiffer, *Alegoryczne pałace, komnaty i galerie. Ekfrazy w utworach Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*. Praca zbiorowa pod redakcją Katarzyny Meller i Jacka Kowalskiego, Poznań 2012 („Studia Polonistyczne”, t. 34), s. 363–380.

- POLLAK 1912 – Roman Pollak, *Nieznany poemat polski z XVII wieku*, „Biblioteka Warszawska”, t. 1 (1912), s. 492–539.
- SOKOLSKI 1991 – Jacek Sokolski, *Staropolskie zaświaty*, Wrocław 1991.
- SUÁREZ 1856 – Francisco Suárez, *De opere sex dierum*, [w:] tegoż, *Opera omnia*, t. 3, wyd. Ludovicus Vivès, Paris 1856.
- TWARDOWSKI 1983 – Samuel Twardowski, *Nadobna Paskwalina z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór*, wyd. Jan Ślaski, Warszawa 1983.
- TWARDOWSKI 2000 – Samuel Twardowski, *Przeważna legacja*, wyd. Roman Krzywy, Warszawa 2000.
- TWARDOWSKI 2002 – Samuel Twardowski, *Pałac Leszczyński*, wyd. Roman Krzywy, Warszawa 2002.
- TWARDOWSKI 2012 – Samuel Twardowski, *Władysław IV, król polski i szwedzki*, wyd. Roman Krzywy, Warszawa 2012.
- WUJEK 1962 – *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka SJ. Tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli ks. Stanisław Styś SJ., ks. Władysław Lohn SJ. Wydanie trzecie poprawione*, Kraków 1962.

## On the other side of the mirror An unearthly altar in the *Siege of Jasna Góra*

**T**he poem *Siege of Jasna Góra*, probably written in the years 1669–1673, is one of the most outstanding Polish baroque epics. The author modeled on Torquat Tass's *Jerusalem Delivered*, but he described contemporary events – the defense of the Pauline monastery at Jasna Góra (the national sanctuary of Our Lady of Czestochowa) before the invasion of the Protestant Swedes (1655). In *Canto XI* there is a description of a journey to the afterlife – a typical element of many ancient and modern epics. The main character, Lioba, is guided around the heaven by Saint Paul the Hermit, founder of the Pauline order. She is watching in the sky an unusual, glittering, huge church with *one alabaster body*. The church is decorated with mosaics made of precious stones, representing the Seven Sorrows of Mary. The place of the main altar occupies a huge mirror; it is like a window and a picture. The light emanating from Empireum evokes in this mirror most images of pious and heroic deeds performed by Catholics on four continents. Sinful Poles gather in the church. Archangel Michael strikes with the sword at the pavement, which collapses, and the sinners fall into the abyss.

The author of the description uses the patterns of ekphrasis contained, among others poems written earlier by Samuel of Skrzypna Twardowski (ca 1595/1600 – 1661). The original idea is a description of the altar, which is also a mirror and a window open to holy history. Probably it is a reference to the known species *speculum*, describing patterns of virtues and behaviors. The article argues – contrary to earlier studies – that the church described is not a picture of the Heavenly Jerusalem, but a parable of church fighting, pilgrim on the earth. The author of the poem refers to the concept of *Ecclesia militans*, as the Mystical Body of Christ; at the same time, sinners and saints are included in this church. The literary vision refers to the tradition of ekphrasis, but at the same time agrees with the then ideals of baroque architecture: the unity, *magnitudo* and *magnificenza*.