

JANUSZ ZBUDNIEWEK

ŻYWOT BŁOGOSŁAWIONEGO STANISŁAWA Z OPOROWA PĘDZLEM OPISANY

1. NA DRODZE DO POWSTANIA BIOGRAFII

Stanisław z Oporowa, nazywany powszechnie błogosławionym, żył w pierwszej połowie XVI w. Był paulinem. Zagubiony w tajnikach zmierzchłej przeszłości, nie znany prawie wcale we współczesnych źródłach, zatarłby się w ludzkiej pamięci, gdyby nie wspomniał go w swoim dziełku Marcin Baroniusz, kleryk jarosławiecki.¹

Na wzmiankę o bł. Stanisławie wpłynął niewątpliwie paulin, Stanisław Villicus, prawdopodobnie Oporowianin, przebywający w Rzymie w tym czasie, kiedy Baroniusz przygotowywał swój Katalog świętych patronów Polski i tych świętych, którzy nosili imię Stanisława męczennika ze Skałki. O Stanisławie z Oporowa napisał Baroniusz tylko tyle, że urodził się w Oporowie k. Kutna, studiował w Akademii Krakowskiej, gdzie uzyskał stopień magistra **sztuk wyzwolonych** i **doktorat z filozofii**, pracował na Jasnej Górze jako spowiednik i kaznodzieja, cieszył się opinią wielkiej świętobliwości, pochowany 22 IV 1524 r. w Oporowie, ciało jego nie uległo zepsuciu². Tyle Baroniusz.

Powyższa relacja stała się okazją zainteresowania kilku hagiografów. Komentowali ją paulińscy kronikarze, portretowali Stanisława jasnogórscy malarze, podnosząc jego świętość i zasługi dla Kościoła. W tym rozumieniu odczytujemy powstanie kilku obrazów na Jasnej Górze, m.in. dużego portretu przed-

¹ Najnowsze opracowanie i literaturę o nim podaje H. E. Wyczański, *Słownik Polskich Teologów Katolickich* t. 1, Warszawa 1981, s. 106—107). O innych szczegółach biograficznych piszę szerzej w pełnej pracy poświęconej błogosławionemu Stanisławowi.

² M. Baroniusz, *Vita gesta et miracula Beati Stanislai Poloni, Casimiria ad Cracoviam...* Cracoviae 1609, s. 37.

stawiającego Stanisława jako prowincjała, innego w cyklu eremickim — jako kaznodzieję, dwóch dużych obrazów o orędownictwie Stanisława u Matki Bożej i wreszcie głośniego obrazu w łuku tęczowym kaplicy, cudownego obrazu na Jasnej Górze, zwanego „Pogromczyni herezji”, gdzie błogosławionego usytuowano wśród doktorów Kościoła, broniących wiary Chrystusowej.

Cykl tych obrazów narastał od lat czterdziestych XVII stulecia w kręgu pracowni malarskiej na Jasnej Górze. Autorami ich byli miejscowi paulini: Izydor Leszczyński (1584—1645), Tyburcy Nowakiewicz (1600—1647), Antoni Dobrzyński (1600—1646) i Felicjan Ratyński (ok. 1628—1688). W późniejszym okresie pracownię odnowił brat Bonifacy Dubinowski (1694—1734), który, jak się wydaje, zamknął cykl biograficzny Stanisława z Oporowa interesującymi nas w tym miejscu obrazami.

Sledząc narastanie wątku biograficznego naszego błogosławionego, można powiedzieć, że funkcjonowanie tradycji o świętości i roli dziejowej Stanisława uchwytnie jest nie na kartach kronik lub w próbach biograficznych, lecz właśnie w zapisach malarskich. Nie komu innemu, lecz artystom jasnogórskim trzeba przypisać utrwalenie relacji biograficznych, podtrzymywanych w opowiadaniach starych i wymierających już współbraci. Relacjom tym przysłuchiwał się młody paulin Jacek Rudnicki (ok. 1630—1715), który podziwiał narastanie malarskiej apoteozy swoich współbraci w kaplicy jasnogórskiej i w sąsiadującym z nią chórze klasztornym. Gdy w 1663 r. znalazł się on w Oporowie na stanowisku przeora, spróbował odtworzyć miejscowe relacje o życiu błogosławionego, spisując je na trzech zaledwie stronach papieru formatu A4. Relacje o. Rudnickiego nie wniosły wiele szczegółów biograficznych, nie poszerzyły też w zasadzie wersji Baroniusza, rozwinęły jednak wspomnienie o cnotach Stanisława na przykładzie jego podpisu, pozostawionego na karcie książki kupionej dla biblioteki w Wielgomłynach.

Niezależnie od tego, jak oceniać można żywot bł. Stanisława pióra o. Rudnickiego, ważne jest to, że utrwalił on na piśmie dzieje świątobliwego paulina, był trwałym pomnikiem dla co najmniej dwóch generacji jego współbraci. Następny żywot pióra o. Hieronima Cieszkiewicza, spisany około 1723 r., wzbogacony szeregiem nowych szczegółów biograficznych i pierwszymi ustaleniami chronologicznymi, stał się na poły urzędowym żywotem. Kopiowany był w kilku rękopisach, powielany w

rocznikach zakonu, a w naszych czasach stał się podstawą dwóch drukowanych opracowań biografii błogosławionego.

Pomijając jednak w tym miejscu to wszystko, co napisano w XVII i XVIII stuleciu na temat Stanisława, pragniemy zatrzymać się na twórczości historycznej i hagiograficznej o Innocentego Pokorskiego, żyjącego w latach 1657—1734. Jemu w dużej mierze przypadło w udziale ożywienie zainteresowania życiem i kultem błogosławionego. W ciągu ponad 50 lat przebywania w zakonie poświęcił wiele czasu na zbieranie różnorodnych materiałów historycznych, które wpisywał do kronik i na marginesy starodruków, utrwalając dla naszej wiadomości wartościowe przyczynki do dziejów zakonu. Chwytał także za pióro, by odtwarzać dawne i współczesne mu epizody z historii klasztorów i osób. Stanisław z Oporowa budził w nim zachwyt już od zarania pobytu w zakonie i im dłużej tam przebywał, tym więcej dokładał starań na rzecz rozwoju jego czci.

Dzieło życia o Pokorskiego, omówione kilka lat temu na innym miejscu,³ prowokuje do szeregu nowych wyjaśnień, wśród których ważną pozycję stanowi opowieść hagiograficzna o błogosławionym Stanisławie. Próba obecnej interpretacji wizji malarskiej artysty lub artystów, tworzących pod kierunkiem o. Pokorskiego, nie jest ostatnim zdaniem w tej sprawie, ponieważ nie udało się odnaleźć pewnych relacji o czasie wykonania i osobie artysty. Dzisiaj można jednak powiedzieć, że cykl jasnogórskich obrazów w chórze klasztornym posiada szereg cech wspólnych z obrazami powstałymi w latach czterdziestych XVII stulecia, jak również i to, że niektóre obrazy powstały za życia o. Pokorskiego, a więc na przełomie XVII i XVIII stulecia, o czym świadczy fakt, że na 28-ym zaplecku artysta sportretował jego podobiznę.

W obecnym stanie badań można przyjąć, że malarska biografia błogosławionego stworzona została przez jednego lub dwóch artystów pod wpływem żywej czci paulinów, a zwłaszcza o. Pokorskiego, względem błogosławionego.

2. CHÓR KANONICZNY MIEJSCEM CHWAŁY I CZCI BŁ. STANISŁAWA

Biografia bł. Stanisława opowiedziana na płótnie i deskach, stworzona została w nie istniejącym już obiekcie, nazywanym

³ Por. J. Zbudniewek, *Człowiek wiary i pobożności — O. Innocenty Pokorski*, „*Studia Claromontana*” 2: 1981, s. 116—171.

dawniej chórem kanonicznym na Jasnej Górze. Usytuowany on był do roku 1641 między gmachem klasztornym, zamienionym następnie na obecny korpus trzech naw kaplicy cudownego obrazu, a obecną bazyliką. Od klasztoru oddzielał go mały korytarz, stanowiący dzisiejszą emporeę na piętrze kaplicy cudownego obrazu. Od strony północnej dotykał wieży kościoła, pod którą dawniej było wejście do klasztoru, a od wschodniej zapewne okna wychodzące na dzisiejszy plac przed szczytem. Pierwotne wnętrze było gotyckie, a po 1641 r. barokowe. Świadczą o tym dwa ostre, kamienne obramowania okienne, lub jakieś relikty sklepienne, nie pokrywające się z obecnymi wnękami okien dużego kościoła (bazyliki). Do chóru prowadziły stare schody w tunelu wieżowym, zamknięte od strony korytarza pięknymi rzeźbionymi drzwiami, zniszczonymi podczas rozbiórki chóru w 1963 r.

Lokal powyższy do czasu przeróbki dwudziestowiecznej liczył 12,50 m. długości, 5,40 szerokości i około 8 m. wysokości. Rozświetlały go trzy górne półkoliste okna wychodzące na wysoką ścianę kaplicy cudownego obrazu, oraz jedno okno na klatkę schodową wszystkie opisane dość szczegółowo podczas prac renowacyjnych w 1643 r.⁴ Chór, zwany nieraz oratorium, odznaczał się niezwykłą prostotą, ale też i dużym zarazem artyzmem. Posadzka wyłożona była prostą czerwoną cegłą, a na niej ustawione były z trzech stron drewniane stalle dla pięćdziesięciu zakonników, skierowane do wysokiego pulpitu opartego na ścianie bazyliki. Stalle były prostej konstrukcji; jedne — tylne z oparciem, nad którymi były zaplecki z obrazami, a od przodu klęczniki i półki na książki, drugie — przednie, posiadały tylko siedliska i mały stopień pod nogi. Utrzymane były w białym kolorze, powodując niezwykle scalenie bieli z surową czerwoną posadzką oraz z kolorowymi obrazami rozłożonymi na zapleckach i na ścianach bazyliki, gdzie znajdował się pulpit i dwie szafy na książki. Ważnymi elementami dekoracyjnymi było pięć dużych płóciennych obrazów w łukach sklepiennych, obwiedzionych również białymi ramami. Nad pulpitem wisiały duże lampy, spośród których o jednej wspomina zapis z 1648 r.⁵ Być może to ona zachowała się do czasu rozbiórki chóru, utrwalona już tylko na zdjęciu, a rozbita wraz z całą meblarką.

⁴ *Regestrum generale proventuum* 1641—1651. Rękopis Archiwum Jasnej Góry (AJG) 34, s. 134—135.

⁵ Tamże, s. 279.

Wspominam te szczegóły świadomie, ponieważ pięć lat po pierwszej i jedynej zresztą wizji lokalu w 1959 r., kiedy dokonałem dość pobieżnego opisu wnętrza i jego wyposażenia, oraz prymitywnej dokumentacji fotograficznej, chór przestał praktycznie istnieć. Usunięto stalle i obrazy, zerwano ceglana posadzkę i obniżono ją o około 115 cm., wydłużono całą powierzchnię chóru o ponad 2 metry, włączając do niego dawny mur wieży wraz z korytarzem schodowym. Pięć dużych obrazów płóciennych zrestaurowano i rozmieszczono w różnych miejscach na terenie klasztoru. Zaplecki wmontowano częściowo w nową boazerię w korytarzu przy Sali Różańcowej. Kilka płycin spośród całego cyklu pozostaje nadal w magazynie, a reszta zaginęła wraz z całą meblarką chóru.

Opisując po latach ten bezcennej wartości pomnik paulińskiej przeszłości, kultury i duchowości, piszę o nim w czasie przeszłym, jako o obiekcie, który spełniał z górą 300 lat najważniejszą rolę w życiu konwentu. Zmieniło się dzisiaj jego wnętrze; przede wszystkim wyburzono ścianę oddzielającą chór od kaplicy cudownego obrazu, wtłoczono do niego makabrycznie ciężkie mensy ołtarzowe i niziuteńkie ławki o masywnej strukturze, później zaś, gdy je usunięto — wstawiono równie bezstylowe klęczniki i rzeźbę św. Józefa. Ta adaptacja nie powiodła się, a projektanta wnętrza oddalono od dalszych prac adaptacyjnych.

3. W POSZUKIWANIU INICJATORÓW I TWÓRCÓW CHÓRU I OBRAZÓW

O dawnym wyposażeniu chóru posiadamy dość dobre informacje. Zachowane rachunki wskazują, że prace nad budową stall⁶ rozpoczęto przed 30 VI 1642, a zakończono je 14 X 1644 r. Wykonał je nie znany bliżej stolarz Lupka za cenę 79 fl. i 19 gr.⁷ Zapewne cztery lata później do chóru wniesiono wspomnianą wyżej lampę (latarnię) i całe wnętrze wymalowano.⁸ Paralelnie z pracami meblarskimi i wyposażeniowymi

⁶ O pracach nad budową stall i ułożeniem marmurowej posadzki w „nowym chórze” (czyli w prezbiterium kościoła) mowa jest w nekrologu o Piotra Wieruszowskiego, zakrystiana jasnogórskiego († 1633). Por. *Catalogus patrum ac fratrum tam vivorum quam mortuorum*. Rkps AJG 77, s. 354—355. Wspomnienie o marmurowej posadzce wyklucza możliwość, że chodzi w tym miejscu o chór kanoniczny na piętrze.

⁷ AJG 34 s. 108, 198, 204, 206.

⁸ Tamże, s. 279.

prowadzono jego dekoracje. W rachunkach spotykamy najpierw szczegół o zakupieniu do chóru dwóch dużych brewiarzy,⁹ nieco później kilka wpisów z lat 1642—1648 podaje o zakupie farb w Olsztynie, po które jeździł malarz jasnogórski o. Tyburcy Nowakowicz,¹⁰ to znów wzmianki o pracach malarskich i zakupie płótna przez br. Antoniego Dobrzyńskiego.¹¹ Jest także zapis z 19 V 1642 r. o zakupieniu płótna za 2 fl. i 15 gr. na obraz do chóru, po czym cztery miesiące później występuje uwaga, że anonimowemu Janowi zapłacono za obraz pokaźną sumę 18 fl.¹² Żaden z tych zapisów nie wskazuje konkretnie, za jakie prace wypłacono należność i które obrazy można odnieść do wymienionych wyżej artystów.

Uwagę naszą zwracamy w tym miejscu na br. Izydora Leszczyńskiego, doskonałego mistrza w sztuce malarskiej. Napisało o nim na marginesie nekrologu jego syna Władysława, także paulina, że wśród licznych dzieł malarskich pozostawił przepiękne obrazy w chórze mniejszym (intra chorum minore), czyli w obecnej bazylice na Jasnej Górze.¹³ Z dużym prawdopodobieństwem można zakładać, że udział br. Leszczyńskiego w pracach dekoracyjnych był tutaj możliwy. Wyjaśniają to dodatkowe uwagi prowadzącego rachunki, że br. Izydor przygotowywał w okresie między wrześniem 1641 a 16 maja 1643 r. farby w Olsztynie i tworzydło na farby i kleje,¹⁴ a ponadto, że pobierał również pieniądze na drobne wydatki, dające pewne wyobrażenie o żywotności artysty.

Zatrzymując się dłużej przy osobie br. Leszczyńskiego nie chcę tym samym przypisać mu wszystkich obrazów w chórze.¹⁵ Mamy bowiem do czynienia z dwoma artystami — pierwszym, który wymalował 5 płócien w łukach oraz 39 obrazów w kwaterach stalli i boazerii, związanych tematycznie z obrazem „Pogromczyni herezji” w łuku tęczowym kaplicy cudownego

⁹ Tamże, s. 83.

¹⁰ Tamże, s. 108.

¹¹ Tamże, s. 115, 188.

¹² Tamże, s. 103, 115.

¹³ AJG 77, s. 451.

¹⁴ AJG 34, s. 78, 100, 107, 117, 132, 138, 142.

¹⁵ Być może rozwiązanie problemu autonomstwa ułatwi w przyszłości znalezienie na odwrocie obrazu „Wskrzeszenie zmarłych” dwóch pieczęci nałożonych na płótno, odciętych od obrazu przez art. malarza Domanasiewicza. Jedna z nich jest nieczytelna, druga natomiast posiada w tarczy zamazany znak K, w otoku urwany napis RA, u dołu zaś D.K. CIECHANOW. Znaczenia tej pieczęci nie udało się, jak dotąd, rozszyfrować.

obrazu. Na szczęście o ostatnim obrazie można już dzisiaj powiedzieć, że wyszedł on, jak sądzi o. Golonka, spod pędzla o. Felicjana Ratyńskiego, autora licznych prac na terenie Jasnej Góry, w konwencie św. Barbary w Częstochowie oraz w Beszowej.¹⁶ Natomiast zaplecki sprawiają więcej kłopotu. Nawiązują nieudolnie do płócien w łukach kaplicy-chóru analogicznym traktowaniem architektury wnętrza, niektóre spośród nich są wykonane dość prymitywnie, a także powtarzają tę samą tematykę po kilka razy. Dotyczą problemów zaistniałych po 1671 r., i ponadto na 28-ej płycinie stall prezentują wizję o. Pokorskiego już jako człowieka starszego wiekiem. Teoretycznie można przyjąć, że zaplecki mogły powstać w kręgu, lub bezpośrednio pod wpływem o. Ratyńskiego († 1688), współczesnego młodzieńczemu okresowi życia o. Pokorskiego. Niektóre z nich uratowały się w czasie pożaru kaplicy w 1690 r., kiedy, jak wiadomo, spłonęła co najmniej jedna ławka z książkami.¹⁷ Co prawda o obrazach nie zrobiono wówczas żadnej wzmianki, niemniej jest prawdopodobne, że z pogorzeliśka wyciągnięto ocalałe obrazy, a nad spaloną ławką wniesiono nowe zaplecki. Malował je autor głośnego już obrazu zwanego „Mensa Mariana”, sygnujący się I.K., względnie brat Dubinowski. „Mensa Mariana” zdradza duże podobieństwo z płycinami chórowymi, a jego papierowy ideogram pokrywa się z pracami i stylem artystycznym o. Pokorskiego, parającego się także zdobnictwem.¹⁸ Jest ponadto rzeczą godną uwagi, że wśród wielu tematów zaplecka „Mensa Mariana” znajdujemy co najmniej trzy sceny skopiowane z innych historycznych

¹⁶ Niewątpliwie ostatnimi pracami o. Ratyńskiego w Beszowej jest dekoracja malarska ołtarza św. Pawła i Antoniego, a szczególnie płycina w predelli o adoracji trzech królów w Betlejem, bardzo zbieżna stylowo z płycinami skarbcza jasnogórskiego i dużym obrazem o obłężeniu Jasnej Góry w 1655 r. Szczegółów tych dostarczają nam uwagi w AJG 77, s. 471—472 oraz *Miraculorum B.V. monasterii Częstochoviensis tomus primus*. Rkps AJG 2096 k. 177v. Por. też J. Golonka: *Dekoracja malarska kaplicy jasnogórskiej z XVII wieku*, w: *W kierunku chrześcijańskiej kultury*. Praca zbiorowa pod red. B. Bejze, Warszawa 1978, s. 694—696.

¹⁷ *Actorum Provinciae Polonae*, tomus V, Rkps AJG 535, s. 440.

¹⁸ Oprócz wyliczonych przykładów prac artystycznych o. Pokorskiego w artykule cytowanym, por. także w rękopisie archiwum paulinów na Skałce, sygn. B 27. O problematyce zaplecka cudownego obrazu zw. „Mensa Mariana”, por. E. Rakoczy: *Jasnogórska „Mensa Mariana”*, Warszawa 1985, s. 62, gdzie autor przypisuje autorstwo malowidła o. Izidorowi Krasuskiemu, prowincjałowi, o którym nie wiemy, czy kiedykolwiek zajmował się malarstwem.

plócien, w tym m.in. z obrazu „Wskrzeszenie zmarłych” br. Leszczyńskiego i jeden medalion z wizerunkiem bł. Stanisława.

W kręgu omawianego malarstwa można dopatrzeć się niespójnych obrazów, rozłożonych na ścianie bazyliki, wśród których znalazło się również malowidło pokazujące wizję o. Pokorskiego. Reasumując powyższe dociekania można przyjąć powstanie obrazów w kwaterach stall pomiędzy 1671—1690 r., względnie w okresie przeoratu o. Pokorskiego na Jasnej Górze w latach 1703—1706, a także w latach 1731—1734, kiedy osiadł on na stałe w klasztorze jasnogórskim, gdzie pracował również jego protegowany malarz, br. Bonifacy Dubinowski.¹⁹ Za malarzem tym zdaje się przemawiać fakt nie wykończenia wielu płycin i nie wpisania kilku inskrypcji, a ponadto, iż niektóre robią wrażenie nieudolnych szkiców. Usterki te wynikły zapewne z powodu choroby, a następnie śmierci o. Pokorskiego, jak również i br. Dubinowskiego, zmarłych w 1734 r. w przeciągu czterech miesięcy.

4. PROGRAM IKONOGRAFICZNY OBRAZÓW CHÓROWYCH

Chór jasnogórski posiadał pięć obrazów namalowanych na płótnie we wnękach oraz 39 malowideł w kwaterach stall i nad boazerią, nadto dwa płócienne obrazy powiększone nad pulpitem i nad szafką z książkami.

Obrazy z cyklem biograficznym na płycinach zapełeków są niejednolite. Malowane na sosnowych deskach, niektóre zachowały na obrzeżach pierwotną malaturę o niewyjaśnionej tematyce, pokazującą postacie paulinów. Wysokość zapełeków w partii malowideł sięga 58 cm., zaś szerokość od 14,5 do 113 cm. Jedne oprawione były w wąskie uszate ramki, pozostałe w ramki proste i jednolite. Każda z omawianych płycin przedzielona była hermowym pilastrem, u dołu dotykającym bazy w kształcie donicy, u góry zaś zwieńczonym prostym kapitelem, który nakrywał wspólny rząd belkowania. Nad całą konstrukcją zapełeków zawieszono były płócienne półkoliste obrazy w białych drewnianych ramach wypełniających szczelnie ślepe łuki sklepienne.

Program ikonograficzny chóru pomyślany został w duchu starej paulińskiej ascezy, określanej nieraz mianem *devotio moderna*, wykorzystującej najwyraźniej środki wizualne. I tak

¹⁹ J. Zbudniewek, *Człowiek wielkiej wiary*, s. 158; J. Samek, J. Zbudniewek: *Klejnoty Jasnej Góry*, Warszawa 1982, s. 36.

na naczelnym miejscu, nad pulpitem — wisiał duży półkolisty obraz przedstawiający Ukrzyżowanie Chrystusa z adoracją Matki Bożej, św. Jana i Marii Magdaleny. Po prawej stronie znajdowało się malowidło ilustrujące adorację Krzyża św., związane z wydarzeniem jasnogórskim, gdy król Zygmunt August przekazał klasztorowi relikwiarz z drzewem Krzyża św. Po lewej stronie „Ukrzyżowania” wisiał obraz ilustrujący powstanie paulinów ze sceną zjednoczenia eremitów w nową społeczność zakonu przez bł. Euzebiusza.

Dwa obrazy na ścianach szczytowych, obejmujące całą szerokość chóru, wieńczyły tryumf Stanisławowej posługi na Jasnej Górze. W obrazie wiszącym na ścianie wschodniej artysta odtworzył głośny cud wskrzeszenia trzech zmarłych, datowany tutaj na rok 1540. Na pierwszym planie widnieją trzy trumny, z których powstają zmarli, ku ogromnemu przerażeniu obecnych. W głębi, przy ołtarzu Matki Bożej, modli się błogosławiony Stanisław, a obecni członkowie konwentu śpiewają Magnificat. Choć w całej scenerii dostrzega się nieopisane przerażenie, szczególnie w zachowaniu najbliższej stojących przy trumnie, to jednak nie widać go na twarzach ojców, odwróconych najwyraźniej w stronę widza. Twarze są bardzo wyraźne, potraktowane niewątpliwie jako portrety członków konwentu jasnogórskiego.

Do tej samej tematyki wstawienniczej modlitwy bł. Stanisława nawiązuje drugi obraz zawieszony na ścianie południowej. Artysta pokazał na nim walkę dobra ze złem, modlitwy z niewiernością, orędownictwa Najświętszej Matki z działalnością szatana. Świat dobra reprezentuje wstawiennictwo bł. Stanisława przed obrazem Matki Bożej, gdzie mają miejsce nawrócenia, cuda uwolnienia z niewoli, od wyroków śmierci, z groźby utonięcia itp. Świat zła ilustruje potężny smok, do którego biegną ludzie grzeszni, lekceważący łaskę Boga.

Obraz powyższy najwyraźniej związany jest tematycznie z innym malowidłem wiszącym kilka metrów opodal chóru, mianowicie w łuku tęczowym kaplicy cudownego obrazu. Prawdopodobnie namalowany został, jak już wspomniano wyżej, przez o. Ratyńskiego w 1656 r., a ilustruje tryumf Najświętszej Panny jako pogromczyni herezji. W kompozycji tego obrazu widoczny jest upadek błędnowierców, zniewolonych szatańskim opętaniem, ponad którymi króluje Maryja Panna z ojcami i doktorami Kościoła. Wśród wielkich postaci: Augustyna, Hieronima, Ambrożego, Bonawentury, Anzelma i Bernarda z Clairvaux — znalazł się również młody paulin, którego

odczytano jako błogosławionego Stanisława — odważnego obrońcę wiary i kultu Bożej Rodzicielki w czasach religijnych nowinek.²⁰

Reasumując wartości treściowe omawianego tu programu ikonograficznego trzeba zauważyć, że zespół chórowych obrazów wraz z malowidłem „Pogromczyni herezji” wprowadza obserwatora w swoistą interpretację teologiczną. Etap pierwszy rozpoczyna się pod krzyżem Chrystusa, spod którego płynie zrozumienie sensu cierpienia człowieka, podejmowania walki ze złem, z własnymi namiętnościami i z szatańskim buntem. W następnych etapach odczytujemy, że zwycięstwo odnoszą tylko ci, którzy wespół z Najświętszą Panną, w miejscu szczególnie przez Nią umiłowanym, na Jasnej Górze, podejmują zdecydowany opór aż do pogromu każdej herezji. Tu należy dorzucić, że w kompozycji artysty wątek ten jest nazbyt ewidentny i spektakularny, oto bowiem przykładem zwycięstwa była w dziejach klasztoru głośna obrona sanktuarium przed atakiem Szwedów w 1655 r., doskonale odtworzona przez obrońcę i zarazem cytowanego malarza — o. Ratyńskiego. Artysta pokazał na płótnie pełen chwały tryumf o. Kordeckiego, który płynął nie tylko z jego siły charakteru, lecz zgodnie z generalnym założeniem — tryumf ten prowadził w zapleczu kaplicy — do chóru, gdzie konwent zatopiony w modlitwie wykuwał w sobie ducha wiary i męstwa na przykładzie bł. Stanisława. Kaplica chórowa była przeto miejscem szczególnej wiary dla kilku pokoleń zakonników, dla których cykl ikonograficzny o bł. Stanisławie miał wzmocniać wiarę w realność cudu i pełne zwycięstwo.

Po takiej prezentacji teologicznej, zainicjowanej przed i po oblężeniu klasztoru, artysta kreśli pędzlem biografię bł. Stanisława, wskazując nie tyle na epizody z jego życia, których zresztą niewiele znano, ile na etapy współpracy błogosławionego z łaską Bożą, na stałe wyrzekanie się ducha światowego i na bezgraniczną chęć służby Matce Najświętszej na Jasnej Górze, której obraz zawieszono tuż nad pulpitem lektora, a także i w służbie zakonu św. Pawła Pustelnika, dedykując mu obraz pod sceną powstania zakonu.

ZYCIE I CUDA BŁ. STANISŁAWA PĘDZLEM OPISANE

Cykl ikonograficzny o życiu bł. Stanisława rozpoczynała płycina zaplecka od drzwi wejściowych, kierując się wzdłuż

²⁰ J. Golonka, art. cyt., s. 696—697.

siedlisk w stallach. Układ tematyczny był niejednorodny, w kilku wypadkach alegoryczny, nierzadko z zastosowaniem dużych uproszczeń. Niezrozumiałe były m.in. duże przeskokki chronologiczne, by wspomnieć, że narodzenie błogosławionego ilustrował obraz trzeci, sceny w Akademii Krakowskiej przeżywały się na płycinach 4—8, 10—11, wśród których znalazło się wyobrażenie jego śmierci w tablicy 9, 25 i 26.

Scenę narodzin odtworzył artysta z niemalym realizmem, pokazując samotną kobietę z dzieciątkiem na rękach na tle skromnej izby, ozdobionej jednak kolumną i małym stołem. Narodzinom towarzyszyli aniołowie, którzy według legendy, spisanej w latach dwudziestych XVIII stulecia, mieli usługiwać wycieńczonej i ubogiej matce. Ubogie pochodzenie Stanisława odzwierciedla w głębi zagroda oporowska, otoczona sztachetami z bramą wejściową przy drodze, po której prowadzą rodzice małego chłopca odzianego w krótką sukmanę brunatnego koloru. Stanisław opuszcza zatem sielski krajobraz mazowieckiego Oporowa i wkracza do Krakowa, symbolizowanego dużym obeliskiem, analogicznym jak na obrazie br. Leszczyńskiego o powstaniu zakonu. Warto dorzucić, że artysta odział matkę Stanisława w prosty, na poły wieśniaczy strój, głowę nakrył białą chustą, a od przodu przepasał ją prostym białym fartuchem. Ojca z kolei ukrył nieco w cieniu, do ręki włożył mu kij, będący podrózną laską. Dwaj przedstawiciele Akademii odziani są w sutanny duchownych z małymi wypustkami, zastępującymi koloratki, w stylu typowym dla XVII wieku. Przyjmują chłopca w mury uczelni, w której jasnieje on pobożnością, pokazaną w momencie, gdy Stanisław klęczy w krążanku lub nawie kościoła.

Studiom krakowskim poświęconych jest sześć obrazów. Precyzyjne rozpoznanie ich treści nie jest łatwe z powodu braku inskrypcji lub jej zniszczenia. Toteż z pewnym prawdopodobieństwem przyjmuje się, że Stanisław przedstawiany bywa zwykle z biretem na głowie. W tej sytuacji na piątym obrazie artysta posadził go w gronie licznych słuchaczy, wśród których dostrzega się dominikanów, cystersów i franciszkanów, a ponadto na drugim planie pokazuje go w pozycji pokornego ucznia przyjmującego naukę od swego profesora, względnie składającego przed nim egzamin. Efektem studiów była promocja doktorska przez nałożenie pierścienia na palec i biretu na głowę, po której nastąpiła skromna uczta (obraz 6).

Zdobyty tytuł nie uczynił z niego zadufanego pana, lub nieprzystępnego belfra wobec studentów. Spotykamy go naj-

częściej na modlitwie przed Ukrzyżowanym Chrystusem (obraz 7), lub zatopionego w rozmyślaniach. Obraz 10 pokazuje go z lilią w ręku na katedrze w wielkiej auli oświetlonej dużymi oknami, zza których przebija panorama ogrodu. Obok profesora unosi się anioł pełniący tu niewątpliwie rolę duchowego doradcy. Wokół katedry siedzą liczni świeccy słuchacze z książkami. Inskrypcja wyjaśnia tę alegorię, że Stanisław był w Akademii jak piękna lilia i jak bogaty dom pełen światła, stając się hojnym siewcą skarbów Kościoła.

Tymczasem uznanie i honorowe tytuły nie dawały mu radości. Szuka większego spokoju i wewnętrznej satysfakcji. Spotykamy go ciągle poza rozgwarem toczących się dysput i bogatego życia uczelni. Gdy inni studenci, profesorowie i goście dyskutują w korytarzach, on klęka przed obrazem Najświętszej Panny Bolesnej w westybulu Akademii, a następnie składa przed nią swoje insygnia doktorskie (obraz 31 i 45 zagniony).

Stanisław przeżywa nadto dużą rozterkę i walkę duchową, którą scenarzysta zademonstrował obrazem śmiertelnej choroby z wizją Matki Bożej (obraz 9), by po nim zaprezentować scenę z okazji przyjęcia święceń kapłańskich. Układ zdawał się być dużym pomieszaniem tematycznym, ale skądinąd nie wydaje się bez znaczenia, zważywszy chęć pokazania Stanisława wśród walk duchowych przed podjęciem ważnych życiowych decyzji. W końcu, gdy zdecydował się na służbę Bogu, uklęknął przed biskupem, przyjął namaszczenie rąk i władzę wypełniania kapłańskich powinności. Obraz 11 pokazując ten szczegół zdaje się wskazywać na charakterystyczne rysy pracy Stanisława. Przede wszystkim głosi on kazania, inicjuje różnorakie posługi duszpasterskie, m.in. odwiedzając więźniów i udzielając pomocy duchowej błędzącym.

Duchowe i fizyczne zmagania się z problemami nurtującymi ówczesne Królestwo nabierały w jego duszy kształtu nowych zadań. Czuje niedosyt dotychczasowych wysiłków, narasta w nim przekonanie o konieczności podjęcia życia zakonnego, które zna z dzieciństwa, obserwując styl pracy oporowskich paulinów. Decyzję wzmacnia w końcu wizja św. Pawła Pustelnika, po której ma miejsce krótka konfrontacja opinii ze znajomymi sobie współbraćmi (obraz 8) i wówczas następuje nowy krok wiódący go za furtę klasztorną. Prośbę Stanisława o przyjęcie do społeczności paulińskiej artysta pokazał w podwójnej scenerii. W obrazie 12 widzimy go klęczącego przed całym zgromadzeniem konwentu, zasiadającym w dużej baro-

kowej sali, a następnie wobec przedstawicieli zakonu, którzy przyjmują go w podwoje klasztoru. Stanisław pokornie klęka przed zwierzchnością zakonu i jak wyjaśnia narożna inskrypcja, obleka się w nowe szaty, przepasuje się męstwem, aby odąd wypełniać specjalne zadania w walce z pychą i pożądlivością (obraz 13). W rzeczywistości, po złożonych ślubach (obraz 14) nadszedł czas głębokich medytacji, w których anioł Boży pokazuje mu marność tego świata zamkniętą w symbolice czaszki i tańczącego szkieletu ludzkiego (obraz 15). Stanisław broni się przed ułudą złego ducha modlitwą, wznosząc się coraz bardziej na szczyty kontemplacji i oderwania od świata, pokazanego w symbolice uniesienia go na kuli ziemskiej (obraz 16). Nie ustrzegł się jednak przykrości, które wyciskały z jego oczu wiele łez. Z niepokojem patrzy na odstępstwa człowieka od życia chrześcijańskiego. Podczas modlitewnych ekstaz dostrzega wielu ludzi, którzy dają się porwać fali pokus szatańskich, gardzą miłosierdziem Chrystusa i Jego odkupieńczą męką. Stanisław oplakując tę niewdzięczność tym goręcej przyciska do siebie krzyż, pragnąc służyć Chrystusowi bez reszty (obraz 17). Podejmuje różne umartwienia i praktyki pokutne. Spotykamy go podczas leżenia krzyżem (obraz 18), w czasie spowiedzi penitentów, dystrybucji komunii św., celebracji mszy św. i podczas prac ręcznych w ogrodzie klasztornym, gdy klęcząc wrywa chwasty w klombach kwiatowych, to znów gdy podlewa je wodą (obraz 19).

Nauczanie wiernych, na ambonie i w osobistych spotkaniach, było główną cechą jego życia. Przyrównywano go do ewangelicznej soli, która pobudza do wiary i krzepi w życiu chrześcijańskim. Szczególnego znaczenia nabierają jego słowa dzięki pełnemu determinacji potępieniu zła, a także dzięki mądrości i znajomości prawd bożych, czym wzbudza nienawiść księcia ciemności. Artysta pokazując go dwukrotnie podczas głoszenia kazań, nie omieszczał pokazać go w momencie jakiejś depresji wewnętrznej, spowodowanej walką z szatanem. Zmęczony przykrościami siedzi przy stole, ociera chustą oczy, obok niego tańczy potężny smok, w obłokach wije się węzowaty potworek, a przed jego obliczem wykrzykuje rogaty półczłowiek o ciemnym, okrutnym obliczu. Artysta, zgodnie z sugestią inicjatora obrazów, potwierdzonej w inskrypcji, wyraził tu niewątpliwie nienawiść złego ducha wobec jego ascetycznej postawy, szczególnie w okresie spełnianych przez Stanisława obowiązków prowincjałskich (obraz 20).

Tematykę tę podejmuje artysta w obrazie 30. Stanisław w

postawie stojącej wygłasza jakąś naukę anonimowemu dygnitarzowi leżącemu na łóżku pod baldachimem ozdobionym tarczą herbową lub obrazem nad głową. Nie można z niego odczytać, kogo miał malarz na myśli, ponieważ miejsce na podpis zostało puste, a mało czytelna tarcza herbowa, lub wizerunek, nie upoważnia do konkretyzowania tematyki.

Słowa krytyki, a może zachęty do konwersji w dobie szalejących nowinek religijnych, powodowały wobec niego wiele otwartych sprzeciwów licznych zwolenników reformacji. Stanisław przeżywa w tym względzie dużo przykrości i one ostatecznie są powodem jego śmierci. Artysta ilustruje ją w pięciu ujęciach, co powoduje pewne wątpliwości, czy niektórych z tych przedstawień nie należałoby odnieść do posług błogosławionego przy umierających. I tak np. na obrazie 21 widzimy najpierw umierającego człowieka w otoczeniu siedmiu członków konwentu, którzy polecają go Bogu, a na drugim planie, gdy jego zwłoki spoczywają w trumnie na ziemi, wokół unoszą się aniołowie, oddając jego duszę Bogu. Na innej płycinie widzimy znów śmierć zakonnika na bogatym łożu pod baldachimem w pozycji na pół leżącej, ubranego w habit i z krzyżem w ręku. Przy łożu śmierci znajdują się współbracia: jeden z nich trzyma zapaloną gromnicę, inny odczytuje modlitwy za umierającego, dwaj pozostali słuchają ostatnich jego pouczeń (obraz 25). Na następnym obrazie, nota bene bardzo nieładnie namalowanym, a obecnie praktycznie zniszczonym w polowie, moment śmierci ma miejsce w otoczeniu trzech współbraci i duchownego świeckiego, ponadto z obecnością anonimowej chorej osoby i dwójki osób towarzyszących (obraz 26).

Obrazy 9 i 32 nawiązują do tradycji podtrzymywanej w relacjach żyjących świadków, że w dniach zbliżającej się śmierci zjawiała się błogosławionemu Najświętsza Panna z Dzieciątkiem Jezus, które podała mu na ręce przed drogą do wieczności. W obrazie 32 wizja jest mało czytelna, zdaje się sugerować stały kontakt Stanisława ze światem duchów anielskich.

Obrazy o tematyce śmierci zamykają cykl biograficzny naszego bohatera. Następuje po nich szereg zdarzeń związanych z jego kultem i wydarzeniami, które w relacjach kronikarskich uznane zostały za mirakula. Przeplatają się one wśród zdarzeń biograficznych, są dość trudne do jednoznacznej interpretacji i oceny. Być może cykl ten otwiera obraz oznaczony tutaj jako pierwszy, pokazujący najpierw sylwetkę kościoła oporowskiego, do którego zbiegają się chorzy i pobożni piel-

grzymi. We wnętrzu świątyni, w głównym ołtarzu, króluje obraz Jasnogórskiej Madonny, na którą wskazuje anonimowy paulin, a inny rozkłada ręce na znak niewiedzy, gdzie się znajdują relikwie błogosławionego. Tymczasem w obłokach patruje on wiernym jako przyczyna i cel rzesz pielgrzymich.

Wpływ duchowości Stanisława znajduje naśladowców wśród współbraci paulinów. Podejmują oni za jego przykładem praktyki pokutne, biczowania, leżenie krzyżem i wiele specjalnych modlitw. Artysta uplastyczniając je na 2-gim zaglecku wniósł podobiznę Stanisława na ołtarz, by podkreślić wpływ jego osobowości na odrodzenie duchowe w różnych miejscach Polski, co wyjaśnia dolna inskrypcja. Wśród modlących się i pokutujących zakonników autor sportretował niewątpliwie kogoś z żyjących paulinów. Posadził go w lewym brzegu obrazu przy dużym pulpicie skryptorskim nad księgą, w której rejestruje, być może, relacje o życiu błogosławionego, przyjmowane od współbrata ukradkiem wychyłonego zza lica filaru. Nie wykluczone, że spisującym jest o. Jacek Rudnicki, pierwszy biograf błogosławionego, a może i o. Innocenty Pokorski, inspirator całej ikonografii.

Przeskok tematyczny wydaje się tutaj dość dziwny, ale poniekąd konieczny, aby podkreślić jeszcze raz aktualność życia i duchowości Stanisława we współczesnych pracach zakonu i jego poszczególnych członków.

Tymczasem, choć aktualizacja jego życia nie budziła wątpliwości, to jednak w opinii dawnych paulinów akcentowano konieczność wyciszenia rozgłosu o jego świętości i roli, jaką odegrał w zakonie. Artysta nie ukrywał zakłopotania paulinów z powodu tworzenia się miejsca pielgrzymkowego w Oporowie, jak również i z tego powodu, że ciało jego zniknęło. Tajemnicze zaginięcie relikwii pokazuje autor na obrazie 22, na którym obserwujemy złożenie zwłok do ziemi w obecności kilku osób, co zdaje się odbiegać od powszechnej opinii o ich ukryciu w ścisłej tajemnicy. Szczegół ten jest najwyraźniej drugorzędnym tematem, albowiem w tym i na następnych trzech obrazach artysta starał się odtworzyć znane mu wydarzenia z lat 1641—1671, gdy wierni znajdowali skuteczną pomoc w orędownictwie błogosławionego. Oporowski kościół stał się celem różnych pielgrzymek i pojedynczych wiernych, ludzi chorych, umierających i wreszcie z dala kierowanych tu modlitw do Stanisława, zanoszonych przez duchownych szukających jego orędownictwa jako u patrona kaznodziejów.

Zaglecek 33 przenosi nas do wydarzenia z 1641 r., kiedy to

podczas oporowskiego odpustu Nawiedzenia Najśw. Maryi Panny uduszono dziecko. Po dwóch godzinach wniesiono je na powrót do kościoła, matka dziecka upadła na twarz przed obrazem bł. Stanisława i stał się cud powrotu dziecka do życia. Sceneria przedstawiona na obrazie jest prosta i czytelna, przypominająca cud wskrzeszenia trójki zmarłych, z tym, że jak na dużym obrazie Leszczyńskiego bł. Stanisław był sprawcą zdarzenia, tak tym razem inny paulin pokazuje na jego wizerunek, do którego powinni się uciekać wszyscy w tym tragicznym zdarzeniu.

W podobny nastrój przenosi nas obraz 24, nawiązujący do wydarzenia z roku 1671. Oto Elżbieta Łącka, żona Franciszka, ciężko zachorowała, a po jej przyniesieniu do kościoła oporowskiego wyzdrowiała. Na obrazie widzimy wnętrze kościoła; na przednim planie znajduje się kobieta na noszach, obok Franciszek, mąż chorej, nadto inny mężczyzna oraz trzy damy i anioł pocieszyciel. W głębi kościoła, przed głównym ołtarzem, leży krzyżem jeden paulin, obok inny klęczy, opodal zaś stoją dwie inne osoby.

Niejasną scenę prezentuje obraz 29. Rzecz dzieje się w ciemnym, barokowym kościele. Przed głównym ołtarzem p.w. Krzyża św. odprawiana jest msza św., w bocznym ołtarzu znajduje się obraz błogosławionego, u dołu siedzą za stołem dwie grupy ludzi. Anonimowy paulin wskazuje osobno stojącemu człowiekowi obraz Stanisława w ołtarzu. Być może gest ten jest sprzeciwem: jakim prawem wniesiono obraz na ołtarz; a może zachętą, by zważnione strony szukały porozumienia w orędownictwie błogosławionego. Symboliki tej nie udało się odczytać i zweryfikować. Stanowi ona niewątpliwie jedną z wielu niespisanych relacji o orędownictwie błogosławionego, utrwaloną jednak tutaj na desce jasnogórskiego zaplecka.

Równie zawiła jest scena na płycinie 31, na której pokazane są trzy grupy ludzi. Z lewej strony klęczy przy stole jezuita lub pijar, któremu ukazuje się błogosławiony. Grupę środkową tworzą dominikanin, franciszkanin i paulin, żywo ze sobą rozprawiając, a gestami rąk każdy z nich wskazuje w odmienną stronę. Obok nich z ziemi unosi się jakaś postać, w oddali bieleją mury budowli, a nieco dalej widnieje zarys wysokiego kościoła. W prawej części malowidła scena rozgrywa się przy katafaliku, przy którym celebrować trzej duchowni. Tajemnicy tych przedstawień nie rozwiązuje wytarty podpis, z którego można odczytać jedynie słowa „singulari Praedicator”, a więc prawdopodobne, że obraz ilustruje kult kaznodziejów

otaczający błogosławionego jako szczególnego patrona tych, którzy głoszą słowo Boże. Można przyjąć za o. Bartłojem Szotarewiczem i o. Chryzostomem Koźbiałowiczem, że szczegóły dotyczy kaznodziejów jezuickich, pijarskich, bernardyńskich i dominikańskich, którzy uznawali w Stanisławie patrona kaznodziejów.²¹

Cykl biograficzny zamyka odbiegająca od całości scena poświęcona modlitwie starego z pozoru paulina w momencie wizji błogosławionego. Artysta, choć zamierzał podpisać płycinę zostawiając dla inskrypcji odpowiednie pole, to jednak luki tej nigdy nie wypełnił. Kim był ów stary brodaty paulin z wyciągniętymi rękoma w kierunku unoszącego się w obłokach Stanisława? Odpowiedź biegnie po linii inspiratora samego dzieła, a więc o. Pokorskiego. Na niego wskazuje przede wszystkim współczesny zapis kronikarza w przypadkowym nekrologu, gdzie czytamy m.in.: „in pictura in choro nostro Claro Montano cernitur defixus in contemplatione apparentis sibi B. Stanislai Oporovii”²².

ZAKOŃCZENIE

Biografia błogosławionego Stanisława i jego mirakula nie mogły zakończyć się bardziej optymistycznym akcentem, jak właśnie ową wizją o. Pokorskiego, który dokładał wiele starań o opracowanie pełniejszej biografii, dbał o rozwój kultu błogosławionego, a jako wizytator konwentu oporowskiego aprobeował nowe zdarzenia, które nie weszły już w narrację malarzką omawianego chóru. Nie dziwi przeto, że brak w płycinach tych zdarzeń, które odszukał późniejszy biograf, o. Cieszkiewicz, oraz zreferowali rozwijając jego kult oporowscy paulini. Zespół ikonograficzny w chórze potwierdza przeto najstarszą relację o życiu Stanisława z Oporowa, relację, która z całą pewnością dopingowała badaczy do dalszych poszukiwań, a jasnogórskich ojców do swoistej kontemplacji tajemniczego cudotwórcy w służbie Jasnogórskiej Madonny.

²¹ *Vita B. Stanislai Oporovii*, Rkps AJG 1042, s. 13—14; *Vita Beati Stanislai Oporovii*, Rkps AJG 2666, s. 9—10.

²² Odpis dwudziestowieczny z nieznanego nekrologu, AJG bez sygn. z podaniem strony 22.

Mit einem Pinsel geschilderte Lebensgeschichte des gesegneten Stanisławs aus Oporów

Stanisław aus Oporów lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert. Zum ersten Mal erschien er in der Literatur im Jahre 1609 bei Marcin Baroniusz in seinem Heiligenkatalog unter dem Namen Bischof Stanisław. Der Autor gab in sehr allgemeinem Abriss die Biographie Stanisławs, die zuerst von den Malern vom Hellen Berg aufgenommen wurde und wo seine Gestalt in der Szenerie von verschiedenen Wunder und Gnaden auftritt, die vor dem Mutter Gottes Bild auf dem Hellen Berg stattgefunden haben. Die ersten Bilder, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert entstanden sind, zeigen Stanisław als Prediger, Provinzial und Fürbitter der Kranken und Verstorbenen bei der Mutter Gottes. Ein anderer Teil der Bilder, die das Leben des Gesegneten darstellen, wurde in der Hauskapelle auf dem Hellen eingeweiht.

Nach Vermutungen wurde sie in den vierziger Jahren des 17. Jahrhundert aufgebaut. Die Schreinerarbeiten wurden von einem gewissen näher nicht bekannten Lupka ausgerichted, die Maldekoration dagegen von den einheimischen Paulinen: Pater T. Nowakowicz, Bruder Antoni Dobrzyński und Bruder I. Leszczyński. Dieses Werk ist höchstwahrscheinlich während einer Feuerbrunst im Jahre 1690 entweder im grossen Teil oder völlig zerstört worden. Es ist aber nicht sicher, ob die Bilder unversehrt geblieben sind, denen auf einigen sind Spuren der ehemaligen Freskogemälde, die jedoch von jetzigen Darstellungen unterschiedlich sind. Bis zum Bestehen der Kapelle im Jahre 1963 befanden sich einige in Pfeilen unter dem Gewölbe (5 Bilder) die anderen dagegen (39 Bilder) auf den Gestühlrückenlehnen. Sie zeigten die Hauptepisoden aus dem Leben des Gesegneten, die von der Lebensgeschichte des Paters J. Rudnicki übertragen und im Jahre 1663 aufgezeichnet worden sind. Sie illustrieren Szenen von der Geburt in Oporów, dem Studium in Kraków, der Arbeit im Paulinen-Orden bis zum Tod und der Kulturgeschichte.

Das ikonographische Programm stammt zweifellos vom Pater I. Pokorski (1657—1734) und zeigt Stanisław als einen Mann des Gebetes, eifrigen Seelsorger und Heiligen, der durchaus Gott vertraut hat. Dank seinem Gebet, den Predigten und dem gottgefälligen Leben, gab es Bekehrungen und Heilungen. Der Ruhm seiner Heiligkeit wuchs auch nach seinem Tod. Zu seinem Grab in Oporów pilgerten Kranke, was das Verstecken der Leiche verursachte, das die weiteren Pilgerfahrten verhindern sollte.

Die Bilder auf dem Hellen Berg zeigen die Glorie Stanislaws, die durch das Leben voller Opfer, heroischen Glaubens und Dienst der Kirche in der Zeit der Reformation führte. Das Leben, das mit Hilfe des Pinsels festgehalten wurde, erweckte Bewunderung und provozierte zur Nachahmung und Heiligkeit des ergebenen Mitbruders.

J. Zbudniewek