



ROBERT BARTKOWSKI
Opole, UO

JEMIELNICKI MISTYCYZM W OBRAZIE ŚWIĘTEJ RODZINY Z KAPLICY BRACKIEJ ŚW. JÓZEFA

Historia dzisiejszego kościoła parafialnego pw. Wniebowzięcia NMP w Jemielnicy sięga czasów średniowiecza, jednak jego dzisiejszy wystrój architektoniczny to efekt przynajmniej kilkukrotnej przebudowy w czasach nowożytnych, spowodowanej najazdami grabieżców lub licznymi pożarami. W miarę niezmiennym pozostał natomiast jego barokowy wystrój wnętrza, który — jak na jeden z najmniejszych i najbiedniejszych ówczesnych klasztorów cysterskich Śląska — po dziś dzień zachwyca mieszkańców czy odwiedzających go gości. Pośród wielu barokowych ołtarzy, rzeźb, polichromii czy dzieł rzemiosła, powstałych w okresie działalności jemielnickich białych mnichów, tworzących na ich potrzeby artystów czy fundujących je donatorów, jest wiele noszących w sobie — a niedający się wprost wyrazić — pewien ładunek tajemniczości pod zasłoną wybitnego artyzmu.

Pośród licznego zespołu artefaktów na szczególną uwagę zasługuje obraz, który w pierwszym odbiorze, wydawać by się mogło, nie prezentuje niczego niezwykłego lecz powszechnie znany temat chrześcijański. Lecz to, co nazbyt oczywiste, nie zawsze takim jest i tym samym kryje w sobie pewną tajemnicę. Wspomnianym dziełem jest przedstawienie Świętej Rodziny z Nazaretu w nastawie ołtarza głównego kaplicy brackiej pod wezwaniem św. Józefa.

1. Kontekst historyczny dzieła

Historia obrazu i jego przeznaczenie jest związane z wezwaniem kaplicy poświęconej św. Józefowi — Opiekunowi Zbawiciela i Oblubieńcowi Maryi Panny, będącej przedłużeniem pierwotnej absydy nawy północnej kościoła. Zbudowana została na planie centralnym przypominającym elipsę i ulokowana przy północno-wschodniej stronie prezbiterium z umieszczoną w niej kryptą dla pochówku zakonników¹. Świadczy to o nadanej jej wysokiej randze i żywym kulcie Świętego Patriarchy jako patrona dobrej śmierci pośród członków samego konwentu cysterskiego. Natomiast właściwe jej przeznaczenie odnosiło się przede wszystkim dla wypełnienia indywidualnych oraz wspólnotowych praktyk pobożnościowych członków powołanego przez opata jemielnickiego Kaspra Bartłomieja 19 marca 1675 r. bractwa św. Józefa². Idei jego erygowania właśnie tutaj należy szukać pośrednio w osobie opata krzeszowskiego czasów kontrreformacji, Bernarda Rosy, który 19 marca 1669 r. dokonał takiego aktu w podległym jemu opactwie³. Uczynił to idąc śladami opata Mateusza Kolweissa z Lilienfeld, który podobny dekret erekcyjny wypełnił w 1655 r.⁴ A zatem można przypuszczać że w czasach sporów reformacyjnych i później przyjętych uchwałach Soboru Trydenckiego powołanie konfraterni św. Józefa w opactwie cystersów w Jemielnicy — jako pierwszej „córki” wywodzącej się z bractwa „matki” w Krzeszowie — było jednym z elementów akcji kontrreformacyjnej na Śląsku.

Na podstawie analizy historyczno-sztucznej zgromadzonych we wnętrzu kaplicy obiektów, jak nastaw ołtarzowych czy polichromii sklepienia, wspomniana III ćwierć XVII w., w której utworzono konfraternie, nie odpowiada w większości datowaniu tychże zabytków, a ich kreację należy upatrywać w późniejszym czasie. Natomiast jednym z niewielu elementów wystroju najbliższym związanym z aktem erekcyjnym bractwa — jeśli nie jedynym — pozostaje wspomniany na początku obraz Świętej Rodziny w nastawie ołtarza głównego, którego losy od powstania do umieszczenia w niej pozostają historycznie nieprecyzyjne. Przypuszczać możemy, że do czasu wybudowania samej kaplicy bractwo to gromadziło się w innym tymczasowym miejscu, a powiększająca się liczba jego członków spośród miesz-

¹ I. i T. KACZYŃSCY, *Cystersi w Polsce*, Warszawa 2010, s. 255.

² T. FITYCH, *Trójca Stworzona. Nauka o św. Józefie na Śląsku* (Rozprawy Wydziału Teologiczno-Kanonicznego 89), Lublin 1990, s. 58.

³ A. KOZIEL, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku* (Acta Universitatis Wratislaviensis 2872), Wrocław 2006, s. 119.

⁴ A. KIELBASA, *Związki między klasztorami cysterskimi w Krzeszowie i Trzebnicy*, w: H. DZIURLA, K. BOBOWSKI (red.), *Krzeszów uświęcony łaską*, Wrocław 1997, s. 190. Widoczny rozkwit bractw tegoż świętego w zakonie cysterskim został niejako przypomniany w 1613 r. podczas kapituły generalnej, co stanowiło swoisty powrót do korzeni pierwotnej praktyki zakonnej wg św. Bernarda z Clairvaux, znanej już w średniowieczu; *tamże*, s. 189.

czan i zakonników, dochodząca do 40 tysięcy, była punktem zapalnym wymuszającym jej budowę⁵. Zapewne nie chodziło o zbudowanie tak rozległej struktury architektonicznej, co raczej nadanie jej godnego sztafażu względem osoby św. Józefa. Za jej fundatora uchodzi ówczesny opat jemielnicki Malachiasz Jerzy Bagabuda, a jej wzniesienie datuje się na ok. 1714 r.⁶, choć pełne doposażenie rozciąga się aż do III ćwierci XVIII w., czego dowodzą: nastawy barokowe z obrazami w niszach bocznych pomieszczenia, sama struktura stylowa głównego ołtarza, prawdopodobnie autorstwa Michała Kösslera z Niemodlina z ok. 1733 r.⁷, oraz wieńczące kaplicę polichromie z 1756 r.⁸

Punktem centralnym kaplicy jest obraz przedstawiający Świętą Rodzinę z Nazaretu: Jezusa, Maryję i św. Józefa w otoczeniu aniołów i osoby Boga – Ojca. Najstarsza wzmianka źródłowa, mogąca sugerować zamiar jego powstania, pochodzi z 2 listopada 1695 r. i znajduje się w korespondencji pomiędzy wspomnianym opatem krzeszowskim, Bernardem Rosą, i jego współbratem — opatem jemielnickim i fundatorem dzieła, Malachiaszem Jerzym Bagabudą⁹. Dotyczy ona co prawda matryc miedziorytnicznych z przedstawieniem św. Józefa, które miały posłużyć za wzór do przedstawień świętego dla tutejszego bractwa, ale nie należy wykluczyć, że wśród przesłanych znalazł się schemat ikonograficzny będący pierwowzorem dla powyższego olejnego obrazu. Niemniej za pewne uchodzi ówczesnie istniejąca praktyka, w której grafiki wykonywane dla konfraterni św. Józefa w Krzeszowie trafiały także w ręce współbraci z Jemielnicy. Natomiast jedynym bezpośrednim dowodem dla powstania obrazu, który mógł zostać zamówiony w pracowni malarskiej związanej ponownie z Krzeszowem, są dwa dzieła. Pierwszym — sztych autorstwa Johanna Tscherninga wg projektu Michaela Leopolda Willmanna przedstawiający Świętą Rodzinę w układzie zawartym w jemielnickim obrazie z ok. 1678 r.¹⁰, oraz drugi, będący pracą malarską na blasze cynowej Michaela Leopolda Willmanna, prezentującą wspomnianą kompozycję i wykonanym po 1678 r.¹¹ Oba obiekty znalazły swoje odzwierciedlenie właśnie w temacie naszego malowidła fundacji opata Bagabudy z ok. 1700 r. z kaplicy św. Józefa w Jemielnicy, który poza pow-

⁵ I. i T. KACZYŃSCY, *Cystersi w Polsce*, s. 252.

⁶ E. DWORNIK-GUTOWSKA, E. SYMBRATOWICZ (oprac.), *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VII, z. 14: *Powiat strzelecki*, Warszawa 1961, s. 17.

⁷ Karta ewidencyjna zabytku ruchomego WUOZ w Opolu, *Ołtarz główny w kaplicy św. Józefa w kościele parafialnym p.w. Wniebowzięcia NMP w Jemielnicy*; kartę opracował: X 1964 r. Tadeusz Chrzanowski; I. i T. KACZYŃSCY, *Cystersi w Polsce*, s. 255.

⁸ I. i T. KACZYŃSCY, *Cystersi w Polsce*, s. 248.

⁹ A. KOZIEL, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann*, s. 159.

¹⁰ TENZE, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, (Acta Universitatis Wratislaviensis 2212), Wrocław 2000, s. 324.

¹¹ A. KOZIEL, *Michael Willmann i jego malarska pracownia* (Acta Universitatis Vratislaviensis 3463), Wrocław 2013, s. 336–338.

szechnym przedstawieniem Świętej Rodziny, dodatkowo akcentuje w niej jeszcze dwie sceny: pocałunek Maryi oraz moment mistycznych zaślubin św. Józefa z Bogiem – Ojcem. Jego autorstwo przypisuje się Michaelowi Leopoldowi Willmannowi, „śląskiemu Rembrandtowi” — jak przyszło określać się osobę wspomnianego twórcy pierwowzorów naszego obrazu. A zatem dzieło stanowi swego rodzaju kompilację kilku ikonograficznych wzorców, połączonych z powodu podkreślenia kilku prawd teologicznych istotnych dla czasów kontrreformacji, a tym samym z perspektywy czasu dziś nader aktualnych. Sam zaś twórca dodaje ogromnej nobilitacji kościołowi jemielnickiemu, który, oprócz tego wyróżnienia, jest posiadaczem jednego z dwóch zachowanych na Śląsku obrazów o tym temacie.

2. Analiza stylistyczno-formalna dzieła

Malowidło to zostało wykonane w technice malarstwa olejnego na płótnie, a jego wielkość zawiera się w około 261 cm wysokości i 166 cm szerokości. Kompozycja obrazu przedstawia w swojej centralnej części cztery postacie: od lewej siedzącą Maryję; młodego, przedstawionego w postawie stojącej, lekko pochylonego w kierunku matki Jezusa; stojącego nieco dalej za nimi po prawej stronie obrazu św. Józefa oraz umieszczoną w chmurach w prawym górnym rogu półpostać Boga – Ojca z towarzyszącymi mu aniołkami.

Osoba siedzącej Maryi została ukazana w sukni w kolorze szarobrązowym o długim stanie i podwiniętych rękawach, a na jej kolanach spoczywa mocno udrapowany czerwony płaszcz. Jego lewa część jest podtrzymywana lewą dłonią przez Jezusa, a prawa część swobodnie opada do ziemi. Spod sukni Maryi uwidaczniają się palce prawej stopy. Pod dekoltem znajduje się bladoszara chusta okrywająca ramiona i szyję oraz zasłaniająca tył głowy z włosami. Obie dłonie matki Chrystusa złożone zostały na kolanach, a w jej palcach prawdopodobnie został umieszczony słabo widoczny sprzęt do robótek ręcznych, być może druty z zaczepioną nitką z kłębka, umieszczonego poza kompozycją obrazu. Drugą opcją dla wyjaśnienia wykonywanej przez nią czynności może być ręczne przygotowywanie nici dla późniejszych czynności tkackich. Nogi zostały rozstawione szeroko z widocznie zaznaczonymi kolanami. Głowa owalna o proporcjonalnych kształtach, prostym nosie, zamkniętych oczach, drobnych ustach, którymi dotyka nosa małego Jezusa. Na głowie ciemne włosy, spięte do tyłu w kok, opadające jedynie na kark i zasłaniające część prawego ucha.

Postać Jezus ukazana została w wieku pomiędzy 8 a 10 rokiem życia i umieszczona na osi centralnej kompozycji w postawie stojącej, lekko pochylonej w kierunku matki. Chrystusa przedstawiono z lewego profilu, ubranego w suknię koloru niebiesko-brązowego o długich i szerokich rękawach, jakby przepasaną na wyso-

kości bioder. Jego prawa ręka zgięta w łokciu, a otwarta dłoń dotyka podbródka Maryi. Lewa ręka w tym samym układzie, natomiast dłoń zamknięta trzyma fragment płaszcza matki. Głowa o proporcjonalnych wymiarach, okrągła; twarz pulchna, drobny nos, otwarte oczy w kierunku oczu matki, małe usta. Na głowie kręcone, długie, jasne włosy, opadające na czoło, ramiona i szyję.

Józef w postawie stojącej, ubrany w ciemnobrązową suknię o wysokim stanie i długich rękawach, przyodziany w narzucony na ramiona ciemnobrązowy płaszcz, spięty ukośnie pod szyją, który został owinięty wokół obu rąk. Jego prawa ręka zgięta w łokciu, a dłoń zwrócona ku górze, w której palcach umieszczona została obrączka, otoczona promieniami i skierowana w kierunku Boga – Ojca. Lewa w podobnym układzie, a jej zamknięta dłoń trzyma rozwiniętą trójkwiatową lilię, skierowaną ku górze, podobnie jak obrączkę. Nogi świętego ujęte w sandały. Pod stopami na niewysokim postumencie w lewym dolnym rogu narzędzia pracy rzemieślniczej – stolarskiej. Głowa św. Józefa owalna, skierowana w prawą stronę ze spojrzeniem ku Maryi i Jezusowi. Twarz proporcjonalna, prosty nos, małe usta, twarz pokryta zarostem, długie kręcone włosy opadające na ramiona. Nad św. Józefem kilka chmur, z których wydobywają się główki anielskie ze skrzydłami.

Ostatnia z postaci, osoba Boga – Ojca, ukazana w postawie siedzącej, ubrana została w jasną suknię z głębokim dekoltem, otoczona chmurami z wyciągniętą lewą dłonią ku św. Józefowi, a prawą położoną na chmurze, przed którą znajduje się banderola z napisem: *Ego Ponam illum excelsum Prae Regibus*. Twarz z długimi siwymi włosami i obfitym zarostem w tym samym kolorze.

Pomiędzy postaciami Maryi z Jezusem a Bogiem – Ojcem fragment wysokiego cokołu z uskokami oraz gzymsami, stanowiący wysoki postument pod kolumnę. Przestrzeń tła osłonięta gęstymi chmurami być może oznacza świątynię, w której z racji powagi obrzędu dokonuje się akt zaślubin św. Józefa oraz miejsce odpowiednie dla najgłębszej z duchowych form zjednoczenia, jaką wyraża mistyczny pocałunek Maryi i Jezusa.

Powyższy dokładny opis obrazu jest schematem dla uchwycenia pewnych szczegółów kompozycyjnych, które dokładnie weryfikują nasze dzieło, wskazując na jego swoistą unikatowość artystyczną i ikonograficzną. Analiza najbardziej charakterystycznych elementów pozwala na głębsze odczytanie zawartego w nim, tytułowego mistycznego odniesienia i podkreśla jego samą unikatowość.

3. Analiza symboliczna przedstawienia

Obraz w pierwszym swoim odbiorze — z uwagi na tematykę o mocno rodzajowym charakterze — może uchodzić za dzieło, którego zadaniem jest podkreślenie codziennego, zwyczajnego życia w rodzinie, co wydaje się być słuszne. Ten ludzki

charakter dobrze znanych świętych postaci miał zachęcać do odnajdywania przez ówczesne rodziny środków, które pozwalałyby nadać ich życiu sakralny charakter. Stąd pierwszoplanowe wyrażenie matczynej miłości względem Syna oraz uświęcenie wykonywanej przez matkę domowej pracy ręcznej i podobnej pracy ciesielskiej ojca. Tym samym osiągnięty przez artystę, uświęcony codziennością życia, charakter rodziny otwiera na dalszy duchowy postępek ku jeszcze większym perspektywom zjednoczenia z Bogiem. Pocałunek względem dziecka nie jest już tylko zwyczajnym okazaniem czułości, podobnie jak nie tylko narzędzia pracy fizycznej są elementem troski o godziwą egzystencję. Rozumienie powyższej konwencji zmienia się w wyrażenie relacji o mistycznym charakterze, której odpowiada czułe ukierunkowanie fizycznych gestów Maryi i Jezusa, akt wzniesienia przez Józefa obrączki oraz przyjęcie zaistniałych deklaracji przez Boga – Ojca, uwidocznione w Jego geście i wyrażone w słowach umieszczonych na szerokiej taśmie. Kompozycja zdaje się wyrażać ostatecznie jeden, bardzo konkretny temat, odnoszący się, po pierwsze, do swoistej jedności trzech osób ludzkich z Bogiem – Ojcem, a po wtóre — relacji między sobą wzajemnie. Dokonuje się to na sposób ukryty, pośredni, na płaszczyźnie najwyższej miłości Stwórcy do stworzenia, która następnie jest uzewnętrzniana bezpośrednio w relacji osób względem siebie.

Postać Maryi, osadzona w głębokim krześle z oparciem i podłokietnikami o zajętych robótkami ręcznymi, bądź nawijaniem wełny rękach, wyraża typowe czynności wykonywane w gospodarstwie domowym ówczesnych kobiet¹². Wspomniana postawa ma swoje odniesienie w Starym Testamencie, a zwłaszcza we fragmencie z Księgi Przysłów zatytułowanym *Poemat o dzielnej niewieście*¹³. Odnajdujemy w nim takie słowa:

(...) O wełnę i len się stara, pracuje starannie rękami. Podobnie jak okręt kupiecki żywność sprowadza z daleka. Wstaje, gdy jeszcze jest noc, i żywność rozdziela domowi, (...) z zarobku swych rąk zasadza winnicę. (...) Swe ręce wyciąga po kądziel, jej palce chwytają wrzeciono. (...) Dla domu nie boi się śniegu, bo cały dom odziany jest w szkarłat. Sporządza sobie przykrycie, jej suknia z bisioru i purpury. (...) Strojem jej siła i godność. (...) Otwiera usta z mądrością, na języku jej miła nauka. (...) Uznajcie owoce jej rąk (...)¹⁴.

Maryja jawi się jako kobieta zatroskana o dobro swojego Syna i męża, zarówno w wymiarze doczesnym, jak i wiecznym. Pośród wykonywanych przez nią czynności znajdują się i takie, do których dorastała i które miały wpływ na jej terażniej-

¹² Prz 31,10-31.

¹³ Prz 31,10-31. Ta idealna żona jest przedmiotem uwagi poety, ale nigdy sama nie mówi; on ogląda ją z daleka, lecz nigdy nie wchodzi do jej umysłu czy serca. Ten niepowtarzalny poemat otwierający okno na sposób funkcjonowania kobiet w izraelskim społeczeństwie może być w rzeczywistości rodzajem podręcznika czy przewodnika dla młodych kobiet wybierających się za mąż – jest to w istocie krótki kurs gospodarstwa domowego. M. COOGAN, *Bóg i seks. Co naprawdę mówi Biblia*, tłum. A. Onysymow, Warszawa 2011, s. 66.

¹⁴ Prz 31,13-16.19.21-22.25-26.31.

szość: umiejętności tkackie czy pobierane nauki owocującej w jej ustach mądrością. Mowa tu o dzieciństwie Maryi w domu rodzinnym Joachima i Anny oraz oddaniu Maryi na służbę do świątyni jerozolimskiej. Oba epizody znalazły swoje źródłowe odniesienie w księgach niekanonicznych Pisma Świętego, jakimi są apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelia Pseudo-Mateusza potwierdza wspomnianą mądrość Maryi, gdy mając 3 lata, udała się z rodzicami do świątyni, by w akcie ofiarowania jej przez rodziców Panu wstąpić „do grona dziewic, które dniem i nocą wielbiły Boga”¹⁵. Wówczas wprawiła w zdumienie zgromadzonych i sami kapłani byli pełni podziwu co do jej dojrzałego zachowania:

Chociaż liczyła ona zaledwie trzy lata, kroki jej były już tak pewne, słowa tak mądre, a modlitwa tak doskonała, że można ją było wziąć za dorosłą, a nie za dziecko. Modliła się tak długo, jakby miała już trzydzieści lat; twarz jej lśniła jak śnieg i z trudem można było na nią patrzeć. Pracowała przy kądzieli i w tak młodym wieku wykonywała sprawnie wszystkie prace, które z trudem spełniały starsze kobiety¹⁶.

Protoewangelia Jakuba wyjaśnia nabyte przez „dzielną niewiastę” umiejętności tkackie przy utkaniu przez nią purpury¹⁷.

Zebrała się rada kapłanów i mówili: „Uczyńmy zasłonę dla świątyni Pańskiej”. I rzekł kapłan (do dziewic, które są bez skazy): „Ciągnijcie tu losy, która będzie przędła złoto, i azbest, i len, i jedwab, błękit i szkarłat, i prawdziwą purpurę”. Maryja wylosowała prawdziwą purpurę i szkarłat. I wzięwszy je odeszła do swego domu. (...) A Maryja wzięwszy szkarłat, zaczęła prząść. (...) Gdy wyrobiła szkarłat i purpurę, zaniosiła je kapłanowi¹⁸.

Poza powyższymi interpretacjami, wspomniane usadowienie Matki Chrystusa jest bezpośrednim odniesieniem do maryjnych przedstawień w typie ikony bizantyjskiej, zwanej Tronującą¹⁹, inaczej określanej jako *Sede Sapientiae*, czy *Throno Dei*. Oczywiście ze względu na proponowaną przez artystę i twórcę myśli kompozycję pozostała ona w nim sama, a Jezus stojący obok w czułym geście, wyrażającym ideę oblubieńczą, okazuje przyjętej postawie Matki szacunek, gotowość i posłuszeństwo.

¹⁵ PsMt 4,1 w: M. STAROWIEYSKI, *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, t. I, cz. I (*Fragmenty Narodzenie i Dzieciństwo Maryi i Jezusa*), Kraków 2003, s. 300.

¹⁶ PsMt 6,1 w: *tamże*, s. 300–301.

¹⁷ Nie bez powodu właśnie ten materiał przypadł w pracy przyszłej Matce Chrystusa, gdyż „zasłona z fioletowej i czerwonej purpury, z karmazynu i z kręconego bisioru” — Wj 26,31, oddzielała dwie części starotestamentalnego Przybytku: Najświętszą i Świętą. Jej wykonaniem miały zajmować się dziewice poświęcone na służbę w świątyni. Stąd mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju prorocstwem przyszłej roli Maryi jako Matki Boga i jej roli wstawienniczej.

¹⁸ ProtEwJk 10,1-2; 12,1, w: *tamże*, s. 276–277.

¹⁹ Biblijnym fragmentem, w którym Kościół wschodni odnajduje odwzorowanie dla typu Tronującej Maryi, jest Mt 2,11. Jego forma, w której Dzieciątko Jezus spoczywa na kolanach Matki, przypomina starożytny wizerunki bóstw macierzyńskich Egiptu, Grecji i Rzymu. A przyjęty na Soborze w Efezie dogmat wyrażający, że Maryja jest Matką Boga – Człowieka, podkreśla słusznie Jego królewski charakter, wywodzący się z cesarskiego dworu Bizancjum, A. TRADIGO, *Ikony i świeci prawosławni* (Leksykon: Historia. Sztuka. Ikonografia), tłum. E. Maciejewska, Warszawa 2011, s. 166.

Charakter postaci Jezusa w prezentowanym przedziale wiekowym występującym w obrazie nie posiada żadnego zakorzenienia w tekstach ewangelii Nowego Testamentu. Jedyne go związek należy szukać we wspomnianych apokryfach Nowego Testamentu z naciskiem na Ewangelie Dzieciństwa. Głównym elementem kompozycji, oprócz widocznych zaślubin, jest „pocałunek”. Biblia wspomina go jako wyraz szacunku, czci, znak powitania lub pożegnania²⁰. Jego początków należy doszukiwać się w próbie przekazania siły żywotnej odpowiadającej tchnieniu²¹, jak to miało miejsce przy stworzeniu człowieka zawartym w pierwszym z dwóch opisów Księgi Rodzaju²². Praktyka pocałunku związana z czcią wobec bóstw miała miejsce już na starożytnym Wschodzie, co zostało ujęte w biblijnej Księdze Ozeasza²³, a tę powszechną formę czci przejęło później chrześcijaństwo. Oczywiście ambiwalentnym jego znaczeniem jest wymiar erotyczny zawarty w Księdze Pieśni nad Pieśniami²⁴, którego pełne rozumienie, odnoszące się również względem duszy, wskazali teologowie średniowiecza, czym pocałunek przybrał także charakter mistyczny, ukazujący tęsknotę człowieka za zespoleniem się z Bogiem²⁵. Genezy tego rozumienia można doszukać się w jego symbolu jako obudzeniu, „wskreszeniu” człowieka w życiu duchowym. W jemielnickim obrazie widoczny jest ewidentny przyczynek ze strony Jezusa, który przytulając się do Matki stymuluje pocałunek, ku któremu ona chętnie zmierza. Taką możliwość odczytał na podstawie tekstu z Księgi Pieśni nad Pieśniami św. Bernard z Clairvaux, który w nieukończonych *Kazaniach*, będących jej komentarzem, nadał głęboki, duchowy sens przeżyciom zjednoczonych ze sobą dwóch osób: Oblubieńca i Oblubienicy, rozumianym jako „unii duchowej”, czyli połączenia się natur ludzkiej z boską²⁶. Wyłożył on też, w jaki sposób można doznać takiej rozkoszy poprzez trójstopniową drogę duchowego uświęcenia się, określonej trzema pocałunkami: w stopę — o znaczeniu nawrócenia; w rękę — wzmacniającego nas w tej drodze; oraz w usta, czyli pełnego scalenia się z Bogiem²⁷. O ile dotychczasowe tłumaczenie Księgi Pieśni nad Pieśniami wskazywało, iż Oblubienicą Oblubienca jest Kościół, to dla Bernarda jest nim dusza każdego chrześcijanina, a za pocałunkiem w usta kryje się nikt inny jak

²⁰ W. KOPALIŃSKI, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 988.

²¹ TENŻE, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 327,

²² Rdz 2,7.

²³ Oz 13,2 i in.

²⁴ Pnp 1,2.

²⁵ W. KOPALIŃSKI, *Słownik symboli*, s. 329.

²⁶ A. KOZIEŁ, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann*, s. 141.

²⁷ *Tamże*, s. 142. „Najpierw upadamy do stóp i płaczymy w obecności Pana, który nas stworzył, z powodu tego, co zrobiliśmy. Potem szukamy ręki pocieszającego nas i wzmacniającego zwiotczałe kolana. W końcu, gdy dzięki wielu prośbom i łzom otrzymujemy to, o co prosiliśmy, wtedy dopiero, z trwogą i lękiem, ośmielamy się przypadkiem podnieść głowę do samych ust chwały, nie tylko po to, aby spojrzeć, lecz także aby [go] pocałować”; *tamże*, s. 142.

sam Chrystus²⁸. Odpowiada to bezpośrednio ikonograficznemu przedstawieniu, co nie dziwi z uwagi na obfite czerpanie z pism Doktora Miodopłynnego przez jego zakonnych następców, którzy byli twórcami kompozycji niniejszego obrazu. Być może pierwowzoru artystycznego należałoby szukać w sztuce chrześcijańskiego Wschodu, z charakterystycznym dla ich malarstwa ikonom bizantyjskim, spośród których dwa typy pocałunku są reprezentowane. Pierwszym jest ikona zaliczana do przedstawienia Matki Boskiej Miłosiernej w kilku schematach: *Glykofilusy*, oznaczającej Słodki Pocałunek, *Eleusy* — Czulej, *Umilenije* — Tulącej do policzka²⁹, natomiast drugim przedstawieniem, odbiegającym od poprzednich, znacznie uroczystszych i podniosłych, jest *Wzygranie Mladienca* – Igranie Dzieciątka, które chwyta się mocno Matki, odchylając jednocześnie głowę do tyłu³⁰. Wszystkie one są przykładem szczególnie związku Maryi jako Matki z Jezusem, jej Synem.

Przy omówieniu samego pocałunku występuje również jeszcze jeden drobny element ukierunkowany na owo mistyczne odniesienie. Jest nim ujęcie przez Jezusa podbródka Maryi swoją dłonią przed jego złożeniem. Zastosowany starożytny gest odzwierciedla połączenie duszy z Bogiem. Najwcześniejsze tego typu przedstawienia o charakterze rodzajowym znajdujemy już w sztuce starożytnego Egiptu, a zaślubienie duszy bóstwu pojawia się w starożytnej Grecji, oznaczając także w innych przypadkach erotyczną zachętę między tymi, którzy ją wykonują³¹. Właśnie w takich dwóch ambiwalentnych odniesieniach został on akomodowany do ikonografii sztuki gotyckiej i renesansowej, przy rozróżnieniu, że dla treści zaślubienia duszy bóstwu został zarezerwowany wyłącznie sakralnym wizerunkom. Jego obecność w Biblii potwierdza miłosny tekst Pieśni nad Pieśniami, który brzmi: „Lewa jego ręka pod głową moją, a prawica jego obejmuje mnie”³².

Wspomnianym słowom średniowiecze nadawało bardzo wysoką rangę artystyczną, gdyż umieszczono je m.in. w mozaice transeptu kościoła *Santa Maria in Trastevere*, gdzie Chrystus i Maryja tronąją ramię w ramię jako Oblubieńcy w niebie³³. Do właściwego, tzn. innego od cielesnego, rozumienia nawołuje w interpretacji Orygenes, który wzywa Oblubienicę, aby skierowała swoje myśli ku duchowi, odwracając się od wrażeń cielesnych, aby więcej radości dała jej prawica i lewica Bożego Słowa, gdzie głowa jest niczym innym jak udoskonaloną duszą lub Kościołem³⁴.

²⁸ *Tamże*, s. 143.

²⁹ A. TRADIGO, *Ikony i świece prawosławni*, s. 177.

³⁰ *Tamże*, s. 180.

³¹ L. STEINBERG, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013, s. 118.

³² Pnp 2,6.

³³ L. STEINBERG, *Seksualność Chrystusa*, s. 122.

³⁴ *Tamże*, s. 123.

Ustalona od dawna konwencja, w jakiej odnalazł się Jezus, wskazuje w tym symbolu, że jest On synem Maryi, ale jednocześnie jej Niebieskim Oblubieńcem³⁵. Jezus ofiaruje Maryi jako człowiekowi swoją miłość w najwyższym z możliwych wymiarów — Ducha, gdyż przez ciało byli już jednością.

Drugim po pocałunku elementem nadającym obrazowi pewien wspólny kontekst oblubieńczy, przesiąknięty treściami mistycznymi, jest obrączka. Ma ona niewątpliwie ślubne znaczenie, które w kulturze Wschodu i Zachodu pozostaje do dziś niezwykle klarowne. Stąd też jej ikonologiczne podłoże sięga znacznie głębiej aniżeli teologiczne źródła w postaci tekstów Pisma Świętego. Jednakże dla zrozumienia znaczenia sceny o typowo sakralnym, chrześcijańskim, temacie przyjrzenie się jej w odniesieniu do synonimu pierścienia, pozwoli na pełniejsze odczytanie jego znaczenia w ikonografii, począwszy od przyziemnego zrozumienia ku mistycznemu ukierunkowaniu oglądającego. Jednocześnie symbolika ta będzie odbiegać w pewien sposób od wydarzenia zaślubin, które w judaizmie miało swoje szczególne miejsce i znaczenie, a względem którego Maryja i Józef z racji prawa byli zobligowani³⁶.

Pismo Święte Starego Testamentu tylko trzy razy wymienia słowo „obrączka”, natomiast jej odpowiednik — „pierścień” występuje w księgach 44 razy. W większości przypadków używa się tego słowa dla określenia obręczy, szczególnie jako elementu w kontekście budowy Przybytku i Arki Przymierza, o czym mówi Księga Wyjścia³⁷. Tylko w dwóch przypadkach wiąże się „obrączkę” lub „pierścień” z godnością, którą cechuje: mądrość, szacunek, poważanie, doświadczenie, czy władza. Pierwszy z wymienionych dotyczy historii Józefa Egipskiego, którego bracia sprzedali w niewolę do faraona, a który w ostatecznym, finalnym rozrachunku życia okazał się w dzisiejszym rozumieniu mężem stanu. To właśnie jemu faraon ofiarował najpierw swój pierścień, czyniąc go rządcą całego Egiptu³⁸. Drugi tekst, z Księgi

³⁵ *Tamże*, s. 5.

³⁶ Narzeczeni należący do kultury judaistycznej w dniu zaślubin stawali pod baldachimem (chupa), zaś pobożny mężczyzna lub rabin błogosławił w tym czasie kielich z winem, z którego pili po łyku zawierający małżeństwo. Pan młody wkładał narzeczonej na wskazujący palec prawej ręki pierścionek i mówił: „Oto jesteś mi poślubiona zgodnie z wiarą Mojżesza i Izraela”, po czym następowało błogosławieństwo, a po nim odczytywano dokument (ketuba) o zawarciu małżeństwa, podpisany przez dwóch świadków. W dalszej części były modlitwy, błogosławieństwa i uczta o charakterze religijnym. Palec wskazujący prawej ręki może symbolizować łączność z palcem Bożym, który oznacza: władzę, kierowanie, przewodnictwo i wyzwolenie od zła. Jednakże przy zawarciu małżeństwa nie chodzi o władzę małżonki nad mężem, ale przeciwnie — to właśnie małżonek przez nałożenie pierścienia na wskazujący palec żony podkreśla, że zostaje mu ona poddana we wszystkim, on zaś zobowiązuje się darzyć ją miłością i otaczać opieką (Ef 5,22-33). Pierścionek ma przypominać małżonce, że powinna czcić męża i żyć zgodnie z wiarą, jaka Bóg przekażał swemu ludowi przez Mojżesza. Chodzi tu przede wszystkim o życie wedle przykazań. K. LIJKA, *Obrączki ślubne i ich symbolika w Kościele Łacińskim*, LitS 16 (2010), nr 1, s. 105–106.

³⁷ Wj 25,12 in.

³⁸ Rdz 41,42-43.

Przysłów, dopełnia pierwszy, formułując prawdę: „Złotym kolczykiem, kolia szczerzółatą nagana mądrogo dla posłusznych uszu”³⁹.

W obu przypadkach w pierwszym odbiorze znaczeń wymienione przykłady mogą wydawać się mało związane z wyjaśnieniem naszego problemu bezpośrednio, gdyż czasy, o których opowiadają, są odległe. Jednak gdy się im przyjrzemy bliżej, okazuje się, że najpełniej odzwierciedlają prawdę, jaka została ujęta w Willmanowskich zaślubinach św. Józefa.

Przed wszystkim wspomniany pierścień otrzymany przez Józefa Egipskiego jest oznaką nienaruszalności i poszanowania osoby lub rzeczy. Żadne decyzje nie mogły zostać podjęte bez zgody Józefa w kraju egipskim⁴⁰. A zatem osoba obdarzona — w tym wypadku przez faraona — taką godnością miała za zadanie nie tylko rządzenie, ale troszczyć się o powierzone jej dobro, które miało wyrażać się w jego zachowaniu, pomnożeniu i zapewnieniu bezpieczeństwa. Ostatecznie tak też było w życiu starotestamentowego Józefa, który przez mądre zarządzanie powierzonymi mu dobrami uchronił Egipt przed klęską głodu, spełniając pokładane w nim nadzieje⁴¹. Jego historia powtórzyła się po raz drugi, ale w osobie Józefa z Nazaretu, który okazał się dobrym rządcą w tym, co powierzył mu Bóg.

Nowy Testament wspomina już zaistniały symbol, ale w synonimie biblijnym „pierścienia”. Dzieje się to w dwóch przypadkach. Pierwszym jest perykopa z Ewangelii wg św. Łukasza powszechnie znana jako *Przypowieść o synu marnotrawnym*⁴². W jej przebiegu dowiadujemy się, że jeden z dwóch synów odbiera od ojca swój majątek i odchodzi. Delikatnie mówiąc, źle nim gospodaruje, przez co podupada, i w ostateczności postanawia wrócić. Uradowany powrotem syna ojciec w sposób należyty ubiera go i na jego cześć wyprawia ucztę. Drugi z synów ma pretensje, że nigdy za swoją wierność nie otrzymał tego, co jego młodszy brat teraz, a co było skutkiem roztrwonienia majątku. Ostatecznie radość z powrotu zdrowego syna jest cenniejsza od posiadanych przez ojca dóbr doczesnych. Najważniejszym jej momentem jest werset 22, czyli moment, kiedy Ojciec widząc upadek swojego syna, towarzyszącą mu nędzę fizyczną, słysząc słowa przyznania się do winy i samooskarżenia, przerywa i nakazuje, aby słudzy włożyli mu m.in. pierścień na rękę⁴³.

Bóg, którego uosobieniem jest ojciec w widocznym akcie pokuty syna, a więc dziecka Bożego, przywraca mu utraconą poprzez grzech i niegodziwe życie godność. Dla ojca nie jest ważne jak złego aktu dokonałby syn, ważna tu jest jego postawa, wynikająca z doświadczenia i wyptywająca ze skruszonego serca. On zawsze po-

³⁹ Prz 25,12.

⁴⁰ Rdz 41,44.

⁴¹ Rdz 41,46-57 i in.

⁴² Łk 15,11-32.

⁴³ Łk 15,22.

został w sercu ojca, zawsze był jego synem. Nałożenie pierścienia na rękę jest zatem przywróceniem godności syna, godności Bożego dziecka, a zatem tego pierwotnego stanu, w jakim żyli pierwsi rodzice — Adam i Ewa — do momentu grzechu pierwotnego. Od tego aktu syn na nowo jest dziedzicem ojca, wszystko, co miało miejsce, odeszło w niepamięć, bo, jak mówi ojciec do starszego syna: „ponieważ ten syn mój był umarły, a znów ożył; zaginął, a odnalazł się”⁴⁴. Przedstawione w obrazie Michaela Willmanna zaślubiny można więc interpretować jako uhonorowanie osoby świętego, jego ofiarnej postawy wobec misji bycia Opiekunem Zbawiciela. Natomiast doszukując się porównania ze wspomnianymi treściami z *Kazań św. Bernarda z Clairvaux*, mówiącymi o drodze zjednoczenia z Bogiem, moment ten może być równoznacznym z drugim etapem jedności duchowej, gdy zostajemy umocnieni na drodze naszego postępowania w łasce nawrócenia, ku wiecznemu zjednoczeniu.

Jest jeszcze drugi fragment nowotestamentowy odnoszący się do pierścienia — z Listu św. Jakuba Apostoła, mówiący o wierze, która nie ma względu na osoby. Z jego treści wyłania się prawda, że Bóg umiłował szczególnie ubogich ze względu na ich bogactwo duchowe, którego nie przesłaniają żadne doczesne dobra, czyniąc ich dziedzicami Królestwa⁴⁵. Tekst ten może być przestrożą, o której dało się usłyszeć już w Księdze Przysłów, gdzie była mowa o obrączce⁴⁶. Bogactwo materialne, zresztą jak i duchowe — do jakiego przez zaślubiny dostąpił św. Józef — jest wybaniem, zaszczytem, ale jednocześnie przestrożą, aby nie popaść w pychę swojego stanu, mając zawsze przed oczami, że to ze względu na bycie ubogim, tzn. złożeniem wszystkiego w Bogu, a nie w posiadaniu, zostało się wywyższonym. Owszem, św. Józef nie był bogaty materialnie, był bogaty duchowo poprzez opiekę nad Jezusem. Jednak i ten zaszczyt jako forma pewnego bogactwa może stanowić dopust dla pychy w człowieku. Nadmiar właściwie niewyważony może szkodzić każdemu, również świętemu.

W drugim znaczeniu obrączka jest utożsamiana z pierścieniem. W tej formie jest on także atrybutem św. Franciszka z Asyżu, który w ten sposób poślubił Pannę Biedę⁴⁷. Tym samym do poznanej symboliki należy dołączyć kolejną ideę wyrażoną przez założyciela bractwa św. Józefa w Krzeszowie, opata Bernarda Rosę, mówiącą o trzech obrączkach małżeńskich, która właściwie dopełnia jej sens w obrazie. Jedną z powinności członków konfraterni św. Józefa było noszenie obrączki z inicjałami *J. M. J* będącymi aktem powierzenia siebie opiece Świętej Rodziny. Wspomniany opat również spełnił tę powinność jako rektor bractwa, nosząc obrączkę w formie pierścienia opackiego z jej wizerunkiem⁴⁸. Symbol ten nie jest oderwa-

⁴⁴ Łk 15,32.

⁴⁵ Jk 2,1-9.

⁴⁶ Prz 25,12.

⁴⁷ W. KOPALIŃSKI, *Słownik symboli*, s. 315.

⁴⁸ T. FITYCH, *Trójca Stworzona*, s. 66.

nym od rzeczywistości, wymyślonym atrybutem, gdyż realnie uważa się, że prawda o autentycznym pierścieniu św. Józefa jako jednej z jego relikwii ma swoje uzasadnienie w takim przedmiocie przechowywanym w katedrze w Perugii od 1486 r.⁴⁹ Nie wiadomo, czy Bernard Rosa mógł uczcić tę relikwię podróżując po Włoszech, chociażby w czasie pielgrzymki do Rzymu, jak również nie jest pewne, czy posiadając o nim wiedzę, mogłoby mieć to wpływ na ukształtowaną przez niego koncepcję trzech stopni mistycznego zjednoczenia z Bogiem poprzez trzy obrączki ślubne: myśli, wierności i miłości. Wszystkie one stanowiły jedną i tę samą rzecz, ale w postępie duchowym odnosiły się do coraz wyższych duchowych relacji.

A zatem symbolika obrączki – pierścienia w dłoni św. Józefa jest bardzo złożona, a jej znaczenie jest wielowątkowe. Niemniej jednak reasumując tę rzeczywistość należy stwierdzić, że w jemielnickim obrazie święty zaślubiając się Bogu, jest tym samym Jego Oblubieńcem, a jednocześnie dziewiczym Oblubieńcem dla Maryi. Temu stanowi odpowiadać mogą słowa Jana Chrzciciela wypowiedziane w kontekście jego relacji z Jezusem:

Ten, kto ma oblubienicę, jest oblubieńcem; a przyjaciel oblubieńca, który stoi i słucha go, doznaje najwyższej radości na głos oblubieńca. Ta zaś moja radość doszła do szczytu⁵⁰.

Jan Chrzciciel wypowiada się o Jezusie jako oczekiwanym Mesjaszu i raduje się w imieniu Izraela, wybranego przez Boga narodu, Bożej Oblubienicy, ale nie stoi na przeszkodzie, aby rozumieć ten tekst w korelacji do relacji między osobami w Świętej Rodzinie z Nazaretu. Dziewicze życie Maryi nie stanowiło dla świętego problemu, gdyż on, będąc przyjacielem Jezusa — Oblubieńca Maryi — którego był ziemskim Opiekunem, nie tylko słuchając, ale i opiekując się Nim i Jego Matką, osiągnął szczyt. Umieszczona w jego ręku lilia, odnosząca się do stanu

⁴⁹ Relikwia ta na mocy decyzji papieża Innocentego IV od 1486 r. była własnością Perugii. Wcześniej, być może już przed 274 r., albo później, w 989 r. za czasów cesarza Ottona III, pierścień miał trafić do włoskiego miasta Chiusi i był przechowywany w klasztorze franciszkanów. Skradł go stamtąd br. Vinteriusz z Moguncji, który chciał przewieźć drogocenną relikwię do swojej ojczyzny. Przeszkodzony jednak przez wielką i nieustępującą mgłę, nie mógł kontynuować podróży i był zmuszony zatrzymać się w Perugii. Tam, doznawszy wyrzutów sumienia, zwierzył się jednemu z przyjaciół, który doradził mu przekazać pierścień miejscowym władzom, co też uczynił. Władze, duchowieństwo i mieszkańcy przyjęli relikwię z nieopisaną radością i postanowili, że nie oddadzą jej nikomu, nawet za cenę wojny. W konsekwencji urządzili w swojej katedrze kaplicę ku czci św. Józefa z relikwiarzem, w którym do dziś przechowuje się *Il Santo Anello*. Niebawem (w 1487 r.) powstało tam też bractwo św. Józefa, które na przełomie XV i XVI w. liczyło ponad tysiąc członków (samyh mężczyzn), a papież Leon X udzielił mu licznych odpustów. Licznie przybywającym pielgrzymom udostępniano faksymile pierścienia, które ze świadectwem autentyczności zabierali ze sobą, aby ofiarować je tym, którzy nie mogli pielgrzymować do Perugii, oraz nowożeńcom — na znak opieki Świętej Rodziny. Taką replikę perugińskiego pierścienia czczono jeszcze w pięćdziesiątych latach ubiegłego stulecia w Viterbo, a nadto posiada ją także *Centro Josefino de Valladolid* w Hiszpanii. S.T. PRAŚKIEWICZ, *Pierścień Józefa* (Kaliskie Studia Teologiczne), Kalisz 2005, s. 54.

⁵⁰ J 3,29.

czystości ciała i duszy, to klucz, którym Józef sobie samemu otworzył drogę dla urzeczywistnienia się dalszych jego wewnętrznych pragnień. Właśnie etap zaślubin i w jego następstwie droga świętości go odzwierciedlają. Dowodem na to jest widoczny przy postaci Boga – Ojca głęboko umieszczony w chmurach atrybut aureoli — symbol jeszcze niezdobytej, ale realnej do osiągnięcia świętości Józefa, do której swoistym etapem są przedstawione nam zaślubiny. Banderola umieszczona przez postacią Boga z łacińskim napisem zapowiada w swojej treści przyszły akt wyniesienia św. Józefa: *Ego Ponam illum excelsum Prae Regibus*⁵¹.

3. Teologiczna myśl mistyki oblubieńczej obrazu

Podstawą dla zrozumienia przedstawienia, oprócz dokonanej uprzedniej jego analizy oraz weryfikacji występujących w niej charakterystycznych symboli, są idee wyrosłe w duchowości chrześcijańskiej, opartej na myśli cysterskiej, odnoszące się zarówno do pocałunków, jak i obrączki, wpisujące się w drogę mistycznego zjednoczenia z Bogiem na wzór Świętej Rodziny ze szczególnym wskazaniem na postać św. Józefa.

Jako pierwszy w swoich tekstach odniósł się do pocałunków jeden z założycieli zakonu cystersów, św. Bernard z Clairvaux w swoich *Kazaniach*. Wspomniane uprzednio komentarze do Księgi Pieśni nad Pieśniami zajmują szczególne miejsce, dotykając tematu mistycznych „pocałunków Maryi” oraz pokrewnych im, lecz nie omawianych tutaj „pocałunków św. Józefa”. Autor nie odnosi się bezpośrednio do osób Maryi i Jezusa, ale poprzez wykorzystanie alegorii miłości Oblubieńca do Oblubienicy. Dzieje się to już na etapie początkowym fundamentu księgi w słowach wypowiedzianych przez jej bohaterów do siebie nawzajem: „Niech mnie ucałuje pocałunkami swych ust”⁵². Od tego miejsca opat Bernard rozpoczyna budowanie teologii duchowej miłości, której celem jest doprowadzenie duszy chrześcijanina do pełnego zjednoczenia z Bogiem. Jest to droga, której towarzyszą poszczególne etapy wzrostu duchowego. Jak pisze Miodopłynny Doktor:

Pocałunek jest bowiem (...) nie połączeniem ust, które niekiedy mąci spokój umysłów, lecz zupełnym przenikaniem radości, odkrywaniem rzeczy tajemnych, jakimś dziwnym i nieokreślonym połączeniem boskiego światła i oświeconego umysłu⁵³.

Wzrost duchowy został przez Bernarda skonstruowany poprzez obrazową formę trzech pocałunków, którym towarzyszą trzy stopnie duchowego postępu w relacjach z Bogiem. Wg założonej hierarchii są nimi pocałunki: w stopę, w rękę i w usta⁵⁴.

⁵¹ „I umiesił go wysoko nad królami”.

⁵² Pnp 1,2.

⁵³ A. KOZIEL, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann*, s. 142.

⁵⁴ *Tamże*.

Pierwszy pocałunek, w stopę, wyraża etap związany z nawróceniem chrześcijanina⁵⁵. Właśnie wtedy dochodzi do uznania przez człowieka wierzącego swojej małości i grzeszności spowodowanej wadami i grzechem. Bez tego etapu — co logiczne — nie można przejść do kolejnych, gdyż wymaga on wykluczenia z dotychczasowego życia — zarówno tego fizycznego, jak i duchowego — wszelkich barier oddzielających nas od Bożej miłości. Tylko wówczas chrześcijanin będzie zdolny na rozpoczęcie dalszej drogi, gdy uzna, że jedynym gwarantem życia jest Bóg, a jego zmianę — za konieczną i potrzebną w całościowym rozwoju osoby.

Drugi pocałunek, w rękę, stanowi swego rodzaju pokrzepienie w drodze doskonalenia, która nie jest łatwa, a w czasie której dusza pozostaje narażona na szereg pokus mających zniechęcić ją z drogi uzdrowienia wszelkich relacji i w doprowadzeniu do człowieka doskonałego. Związane jest to z głębszym wnikaniem w siebie samego, co wiąże się z bolesnym oczyszczeniem najbardziej ciemnych zakątów duszy⁵⁶.

Trzeci pocałunek, obrazowo złożony na ustach Oblubieńca czy Oblubienicy, to szczyt, pełnia duchowego zjednoczenia, w którym chrześcijanin upatruje złożenie ostatecznie wszystkiego w Bogu, bycia z Nim jednością. Etap ten, podobnie jak dwa wcześniejsze, nie jest zamknięty⁵⁷.

Analogicznie do drogi osiągnięcia wyżyn obcowania z Oblubieńcem przez dusze chrześcijańską, przy pomocy zobrazowania idei trzema pocałunkami, św. Bernard z Clairvaux wykorzystał wspomnianą myśl w pierwszym ze swoich traktatów mistycznych, *De gradibus humilitatis et superbiae*⁵⁸. Tym razem wzrost duchowy oparł na trzech stopniach postępowania w prawdzie. Można przypuszczać, że właśnie ten traktat otworzył jego serce i duszę na owoce duchowe, jakich doświadczył przy pisaniu wspomnianych *Kazań*. Umieszczenie ich jako drugich w chronologii wynika jedynie z zaznaczenia, że nie odnoszą się one bezpośrednio do idei naszego obrazu. Pierwszym wskazanym stopniem prawdy jest poznanie samego siebie i dostreżenie własnej nędzy. Jest on niczym innym jak stanięciem w prawdzie o sobie samym, a więc ze wszystkim tym, co jest niedoskonałe, ale także tym, co uważam za chwalebne, by czasem nie wkraść się w to nędza w postaci pychy. Odwołuje się tutaj do biblijnych „belki i drzazgi”. Dopiero gdy chrześcijanin wpierw ujrzy ją w sobie, zamiast u bliźniego, i podejmie pokorną współpracę z łaską, osiągnie wspomniany pierwszy stopień⁵⁹.

⁵⁵ *Tamże*.

⁵⁶ *Tamże*.

⁵⁷ *Tamże*.

⁵⁸ ŚWIĘTY BERNARD Z CLAIRVAUX, *O miłowaniu Boga i inne traktaty* (Biblioteka Christianitas 4), tłum. S. Kiełtyka, Poznań 2000, s. 13.

⁵⁹ *Tamże*, s. 79.

Drugi ze stopni prawdy to współczucie nędzy bliźniego. Może się to dokonać nie ze względu na litość, ale z powodu doświadczenia na samym sobie tego stanu i szerokich oczu serca, widzi w sobie kłamcę dzięki prawdzie i potrafi współcierpieć z cierpiącymi⁶⁰.

Ostatni stopień prawdy ma doprowadzić przez kontemplację do oglądania rzeczy niebieskich i Bożych. Zanim jednak się to stanie, trzeba trwać w poprzednich, czyli płaczu pokuty, pragnąć sprawiedliwości, czyniąc innym miłosierdzie. Te warunki pozwolą oczyścić serce, aby oglądać najpiękniejsze rzeczy z istniejących.

Miodopłynny Doktor podsumował to następująco:

Istnieją więc trzy stopnie prawdy; na pierwszy wstępuje się wysiłkiem pokory, na drugi współczuciem, na trzeci wzniosłością kontemplacji. Na pierwszym stopniu Prawda jawi się nam surowa, na drugim — miłosierna, na trzecim — czysta. Do pierwszego prowadzi rozum, do drugiego uczucie, do trzeciego czystość porywająca ku rzeczom niewidzialnym⁶¹.

Jedną opisaną drogę doskonałości duszy można osiągnąć dzięki św. Bernardowi na dwa sposoby. Jej początek, przebieg i koniec można by zawrzeć słowami jego duchowego poprzednika — św. Augustyna, biskupa Hippony, który doświadczając życia ziemskiego poprzez szereg wydarzeń, a ostatecznie odnajdując w niej Jezusa Chrystusa — w naszym ujęciu: Oblubieńca — miał powiedzieć: „Niespokojne jest serce człowieka, dopóki nie spocznie w Tobie, Boże”⁶².

Trzeba powiedzieć że *Kazania Miodopłynnego Doktora* i znajdująca się w nich koncepcja z wykorzystaniem obrazu pocałunków jako swoistej drogi wywarła ogromny wpływ na teksty późniejszych autorów i stała się podstawą dla dalszych rozważań tego tematu. Niektórzy z nich czynili to bezpośrednio, inni pośrednio, uważając za najwłaściwsze, aby pismu towarzyszyło zobrazowanie scen dla lepszego kontaktu i wyobrażenia idei. Z tej myśli w czasach nowożytnych zaczerpnął wspomniany opat krzeszowski Bernard Rosa, który 19 marca 1669 r. powołał konfraternię św. Józefa przy podległym mu klasztorze, będącą jednocześnie pierwszą tego typu na Śląsku. W swoich pismach, a szczególnie w modlitewniku brackim, które oparł na dziełach swojego duchowego ojca założyciela, wypracował on teologię józefologiczną opartą na dziewiczej miłości⁶³. Jej ewaluowanie w teologiczno-mistycznej podstawie osiągnęło swój szczyt nie w pierwszym wydaniu, z 1669 r., gdzie na bazie dotychczasowych tekstów m.in. średniowiecznych, opat Rosa podkreślił mistyczną miłość pomiędzy Józefem, Maryją i Jezusem, lecz dopiero w drugim, z 1678 r., w którym zawarł wypracowaną przez siebie oryginalną koncepcją

⁶⁰ *Tamże*, s. 82.

⁶¹ *Tamże*, s. 85–86.

⁶² AUGUSTYN, *Wyznania*, I, 1.

⁶³ T. FITYCH, *Trójca Stworzona*, s. 123.

Świętej Rodziny, będącej odbiciem Trójcy Świętej. To właśnie wtedy nadał drodze wzrostu duchowego chrześcijanina wzorzec w osobie św. Józefa. Droga dla osiągnięcia wspomnianej doskonałości była dla opata Rosy idea oparta na trzech kolejnych stopni miłości, wyrażających się symbolicznie w znaku obrączki o charakterystycznych tytułach: myśli, wierności i miłości⁶⁴.

Jednym z efektów wyżej wymienionej koncepcji było zobrazowanie owej drogi zjednoczenia w dziełach sztuki, które miało ułatwić członkom bractwa nawiązanie duchowego kontaktu poprzez przykład ich opiekuna — św. Józefa. I w taki oto sposób znalazło to swoje odzwierciedlenie w zachowanym przy kościele w Jemielnicy obrazie Świętej Rodziny. Wspomniane trzy stopnie miłości wyrażone znakami obrączek mają następujące znaczenia:

- 1) „Obrączka myśli” to odkrywanie przez duszę — Oblubienicę Jezusa — całej prawdy o sobie samej⁶⁵. Jest to nowe sformułowanie dla opisanego w *Kazaniach* do Pieśni nad Pieśniami obrazowego etapu pocałunku w stopę — nawrócenia. Inny teolog nowożytny, założyciel Zakonu Jezuitów — św. Ignacy Loyola nazwie ten etap w swoim pismach oczyszczeniem.
- 2) „Obrączką wierności” opat Rosa określił wierność Oblubienicy do Oblubieńca w ich wzajemnej miłości oraz pogłębianie i rozszerzanie łączącego ich duchowego związku⁶⁶. Analogicznie Miodopłynny Doktor etap ten określił pocałunkiem w dłoń, symbolizującym drogę dalszego doskonalenia i pokrzepienia w jej podążaniu. U św. Ignacego czas ten został zaliczony do okresu oświecenia, jaki przeżywa dusza chrześcijanina.
- 3) Ostatnia z nich, „obrączka miłości”, była kulminacją wszystkich etapów, ekstazy zjednoczeniem, duchowym zamieszkaniem, wewnętrznym upodobnieniem się do Boga w Trójcy Jedynej⁶⁷. Św. Bernard słusznie odniósł to do obrazu pocałunku w usta, który towarzyszy stanowi prawdziwej i jedynej miłości. Loyola natomiast taki stan przyporządkował po prostu zjednoczeniu. Dodatkowo w swojej józefologii opat Rosa zawarł coś w formie „miłosnego kontraktu”, który poprzez cotygodniowe odnawianie i modlitwy miał niejako zachowywać Oblubienicę – duszę, dla Oblubieńca – Jezusa, i to w dziewiczej, czystej miłości oraz stałej obecności, którą odnosił do wspólnoty Kościoła jako jedynej miejscy w doskonałym uwielbieniu Boga, czego wzór upatrywał właśnie w Świętej Rodzinie z Nazaretu⁶⁸.

⁶⁴ *Tamże*, s. 121.

⁶⁵ *Tamże*.

⁶⁶ *Tamże*, s. 123.

⁶⁷ *Tamże*, s. 129.

⁶⁸ *Tamże*, s. 131.

4. Konkluzja

Umieszczony w kaplicy św. Józefa przy kościele pocysterskim w Jemielnicy obraz Świętej Rodziny, o mistycznym charakterze, jest niewątpliwie dziełem, które nie tylko z powodów wybitnego autorstwa czy walorów artystycznych zasługuje na szczególną uwagę i szersze rozpropagowanie. Złożone w nim treści, znacząco odbiegające od powszechnie znanych nam wizerunków wspólnoty Jezusa, Maryi i św. Józefa, przenoszą odbiorcę od codziennej rzeczywistości rodzinnej ku bardzo rozległej przestrzeni duchowej i mogą być punktem odniesienia dla dzisiejszych rodzin — jako przykład wychowania i uświęcenia jej członków. Powyższy element sztuki sakralnej może być jeszcze mocniej wykorzystany podczas odbywającego się corocznie w Jemielnicy „Święta Rodziny” czy w czasie spotkań formacyjnych reaktywowanego Bractwa św. Józefa — szczególnie, że na terenie Polski właśnie Opolszczyzna posiada jedyne dwa dzieła o tym temacie, a pozostałe — oprócz sztychów graficznych — znajdują się poza granicami kraju.

STRESZCZENIE

Jemielnica — dawne opactwo cystersów z kościołem Wniebowzięcia NMP, od dziesiątek lat zdumiewa zarówno mieszkańców, odwiedzających je pielgrzymów, turystów, a szczególnie badaczy sztuki i Kościoła. Dzieje się tak ze względu na pozostawione w nim wybitnej klasy dzieła sztuki, które mimo upływu lat i jasności ich sakralnego przeznaczenia, noszą w sobie pierwiastek pewnej tajemnicy. Jednym z wielu jest obraz Świętej Rodziny w kaplicy brackiej pw. św. Józefa, którego nie tyle sama historia, ale ukryte przez śląskiego artystę Michaela Willmanna przesłanie, duchowa idea, zachęcają widza do wnikliwszego spojrzenia. Odkrycie jego znaczenia przenosi naszą codzienność już tu ku mistycznej przestrzeni wieczności.

Słowa kluczowe: Jemielnica, sztuka, malarstwo, Święta Rodzina.

The Mysticism of Jemielnica of the painting of the Holy Family from the “Bracka Chappell of. St. Joseph”

Summary

The former Cistercian Abbey in Jemielnica together with its Assumption church for decades astonishes the local people, pilgrims, tourists and especially the art and church scholars. This is because of some outstanding works of art gathered in it, which still preserved a kind of mystery. Among them one can find the painting of the Holy Family made by the Silesian painter Michael Willmann. Discovering its meaning we can shift our everyday life to the mystical space of eternity.

Key words: Jemielnica, art, paintings, Holy Family.

Bibliografia

- AUGUSTYN, *Wyznania*, I, 1.
- BERNARD Z CLAIRVAUX, *O miłowaniu Boga i inne traktaty* (Najważniejsze Książki Chrześcijaństwa 4), tłum. S. Kiełtyka, Poznań 2000.
- COOGAN M., *Bóg i seks. Co naprawdę mówi Biblia*, tłum. A. Onysymow, Warszawa 2011.
- DWORNIK-GUTOWSKA E., SYMBRATOWICZ E. (oprac.), *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VII, z. 14: *Powiat strzelecki*, Warszawa 1961.
- FITYCH T., *Trójca Stworzona. Nauka o św. Józefie na Śląsku* (Rozprawy Wydziału Teologiczno-Kanonicznego 89), Lublin 1990.
- KACZYŃSCY I. i T., *Cystersi w Polsce*, Warszawa 2010.
- Karta ewidencyjna zabytku ruchomego WUOZ w Opolu, *Ottarz główny w kaplicy św. Józefa w kościele parafialnym p.w. Wniebowzięcia NMP w Jemielnicy*, Kartę opracował: X 1964 r. Tadeusz Chrzanowski.
- KIEŁBASA A., *Związki między klasztorami cysterskimi w Krzeszowie i Trzebnicy*, w: H. DZIURLA, K. BOBOWSKI (red.), *Krzeszów uświęcony taską*, Wrocław 1997, s. 187–192.
- KOPALIŃSKI W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.
- KOPALIŃSKI W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- KOZIEŁ A., *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)* (Acta Universitatis Wratislaviensis No 2212), Wrocław 2000.
- KOZIEŁ A., *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku* (Acta Universitatis Wratislaviensis No 2872), Wrocław 2006.
- KOZIEŁ A., *Michael Willmann i jego malarska pracownia* (Acta Universitatis Vratislaviensis No 3463), Wrocław 2013.
- LIJKA K., *Obrączki ślubne i ich symbolika w Kościele Łacińskim*, LitS 16 (2010), nr 1, s. 105–120.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Warszawa 1995³.
- PRAŚKIEWICZ SZ. T., *Pierścień Józefa* (Kaliskie Studia Teologiczne), Kalisz 2005, s. 49–63.
- STAROWIEYSKI M., *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, t. I, cz. I: *Fragmety. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa*, Kraków 2003.
- TRADIGO A., *Ikony i świeci prawosławni* (Leksykon: historia, sztuka, ikonografia), tłum. E. Maciszewska, Warszawa 2011.
- STEINBERG L., *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013.

ROBERT BARTKOWSKI — doktorant na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Przygotowuje dysertację z zakresu historii sztuki sakralnej w której przestrzeni badawczej, zajmij się dziś w zasadzie nieobecniymi ale historycznie na Śląsku oraz w innych regionach Polski niezwykle popularnymi przedstawieniami Czternastu Świętych Wspomożycieli od czasów średniowiecza po barok kontrreformacyjny. E-mail: robartkowski@gmail.com.

