

MAŁGORZATA ŻAK-KULESZA

OBRAZ ŚWIĘTEJ RODZINY PRZY STOLE
Z SANKTUARIUM W STUDZIANNIE-POŚWIĘTNEM
W ŚWIELE TRADYCJI IKONOGRAFICZNEJ,
WYMOWY IDEOWEJ GRAFICZNEGO PIERWOWZORU
ORAZ HOMILII KORONACYJNEJ
PRYMASA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

Obraz *Świętej Rodziny przy stole* ze Studzianny przyciąga pielgrzymów do sanktuarium od ponad trzech stuleci. Od momentu gdy znalazł się w Studziannie, pierwotnie w 1671 r. w tamtejszej kaplicy dworskiej, dwa lata później w nowym kościele, natomiast od 1776 r. w świeżo wybudowanej świątyni ojców filipinów, obraz stał się głównym celem pątników, którzy doznawali przed nim lub za sprawą jego modlitewnego wspomnienia licznych cudów¹. Zwieńczeniem tych kilkusetletnich praktyk dewocyjnych była uroczysta koronacja wizerunku Świętej Rodziny, przeprowadzona 18 sierpnia 1968 r. Stolica Apostolska, z papieżem Pawłem VI na czele, zapoznawszy się ze szczegółową dokumentacją przedłożoną przez Kongregację Filipińską, potwierdzającą ważność i cudowność obrazu ze Studzianny, w specjalnie wydanym dekrete wyraziła zgodę na ozdobienie wizerunku koronami papieskimi (Nater i Stanik 167-176, treść dekretu – 174-175)². Już na rok przed tym wydarzeniem, ustalając terminy i wysyłając dokumentację do Prymasa

Dr MAŁGORZATA ŻAK-KULESZA – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Instytut Filozofii, Katedra Historii Filozofii w Polsce; e-mail: malgorzata.zak-kulesza@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3601-4709>.

¹ O rozwoju kultu obrazu już w pierwszym okresie jego obecności w Studziannie, opisy licznych cudów, objawień Maryjnych, uzdrowień szczegółowo omawiają: Nater i Stanik; Zwoliński, „Kult obrazu” 251; Cedrowski, „Kult Świętej Rodziny” 166-181.

² Wykaz wszystkich obrazów koronowanych w Polsce od 1717 r., kiedy to po raz pierwszy papieskimi koronami ozdobiono obraz święty Matki Boskiej Częstochowskiej, prezentują F. Mróz i Ł. Mróz (32). W XX wieku do podjęcia nowych inicjatyw koronacyjnych mogła przyczynić się encyklika papieża Piusa XII *Ad caeli Reginam* z 1954 r. . Zob. Wróbel 213.

Stefana Wyszyńskiego, by ten przedłożył ją Stolicy Apostolskiej, biskup sandomierski Piotr Gołębiowski złożył propozycję, aby głównym koronatorem obrazu został właśnie Prymas Polski³. Koronacje wizerunków maryjnych, których w tym czasie dokonywał Prymas Wyszyński, należały do cyklu obchodów milenijnych Chrztu Polski (Staniek, „Fenomen sanktuariów maryjnych” 234, 247-248). Koronację obrazu w Studziannie włączono do uroczystych obchodów podwójnego jubileuszu 150-lecia diecezji sandomierskiej oraz 300-lecia przybycia filipinów do Studzianny oraz w diecezjalne Dni Maryjne (Jasiak 121-122, 126-128). Przekonanie o cudowności i świętości wizerunku Matki Boskiej Świątordzinnej potwierdza stale żywa praktyka dewocyjna pielgrzymów i kult obrazu, który trwa nieprzerwanie od 2. poł. XVII wieku do dzisiaj. Świadectwem tego są zarówno uroczyste obchodzone święta patronalne⁴, całoroczne indywidualne pielgrzymki do Studzianny, jak też rocznice nałożenia koron, w tym zwłaszcza 40. rocznica koronacji w 2008 r. oraz jubileuszowa 50., świętowana w 2018 r. (Drewniak 35-44)⁵.

Doniosłość rytu koronacji już u swej genezy i w swojej podstawowej istocie była osadzona na powszechnym, stałym kulcie wizerunku w społeczności wiernych. Akt ten miał charakter praktyki dewocyjnej, wynikającej z wewnętrznych potrzeb gorącej wiary i pobożności ludu, by oddać najwyższą cześć Maryi (Miazek 71-81)⁶.

³ Według relacji ks. W. Natera wszystkie korony i kołpak nałożył prymas Wyszyński, a kard. Karol Wojtyła oraz bp Piotr Gołębiowski symbolicznym gestem dotknięcia koron współuczestniczyli w akcie koronacji. Por. Nater i Staniek 175.

⁴ Odpusty w sanktuarium w Studziannie odbywają się w dni obchodów liturgicznych: Świętej Rodziny (w oktawie Narodzenia Pańskiego), Ofiarowania Pańskiego (2 lutego), św. Józefa (19 marca), Zwiastowania NMP (25 marca), św. Filipa Neri (26 maja), Zesłania Ducha Świętego (50. dnia po Wielkanocy), św. Jana Chrzciciela (24 czerwca), Wniebowzięcia NMP (15 sierpnia), Narodzenia NMP (8 września), św. Michała Archanioła (29 września) oraz Niepokalanego Poczęcia NMP (8 grudnia). Zob. *Z dawna Polski Tyś Królową* 468.

⁵ Według przepisów prawa kanonicznego diecezjalnemu przedstawicielowi Stolicy Apostolskiej zostało przedstawione studium historyczno-teologiczne, przygotowane przez ks. W. Natera, poświadczające cudowność obrazu i jego żywą obecność w kulcie. Koronacje obrazów odbywały się według instrukcji zawartych w Pontyfikale Rzymskim (z 1961 r.) oraz za zgodą papieża. Ryt zawarty w Pontyfikale Rzymskim obowiązywał do 1981 r., kiedy opracowano nową formułę liturgiczną, wydaną w odrębnej księdze liturgicznej *Obrzędy koronacji wizerunku Najświętszej Maryi Panny*, która w polskim tłumaczeniu ukazała się w 2004 r.

⁶ Boski status macierzyństwa Maryi usankcjonowały postanowienia Soboru Efeńskiego (431). Pierwszą koronę dla wizerunku Madonny (Oratorium św. Piotra w Rzymie) przeznaczył papież Grzegorz III w 732 r. Za popularyzacją tego rytu stoi natomiast o. Hieronim Paolucci di Cambola da Forli, kapucyn, który nawoływał do składania darów i kosztowności, by wykonać z nich insygnia koronacyjne dla świętych wizerunków. Oficjalną pieczę nad rytym koronacji obrazów maryjnych przejęła Kapituła Watykańska w 1636 r. na mocy testamentu Alessandra Sforzy Pallavicino, księcia

Obraz ze Studzianny jest wyjątkowy ze względu na historię, żarliwy kult, jakim go otaczano, jak również na genezę jego kompozycji oraz temat ikonograficzny. W piśmarstwie historycznym obraz jest określamy jako wizerunek Matki Boskiej Studziańskiej lub też obraz Świętej Rodziny. Natomiast niedostatecznie doceniony i przeanalizowany został zasadniczy temat obrazu, którym jest posiłek Świętej Rodziny, a w nim aktywna postawa św. Józefa. Warto również podjąć próbę przywołania historycznego kontekstu i znaczeń, jakie wiążą się z pierwowzorem obrazu studziańskiego, tj. grafiką Jacques'a (Jakuba) Callota z 1629 r. i sensem ideowym tematu *Świętej Rodziny przy stole* w czasie, kiedy wykonał ją ten francuski artysta (*Jacques Callot* 1482). Graficzny pierwowzór na gruncie polskim zyskał rangę obrazu kultowego, a utrwalony i powielany w drukach ulotnych towarzyszył ludowej pobożności. Natomiast sens tematu zawarty w jego francuskim pierwowzorze wynika z pogłębionego dyskursu teologicznego i klimatu religijnego epoki, zwłaszcza że sugestie interpretacyjne, zawarte w pracy Mieczysława Skrudlika, budzą pewne zastrzeżenia w kwestii interpretacji motywu obrazowego. Mianowicie autor tekstu, który dla wielu historyków sztuki stanowił istotny materiał poznawczy, w sposób nader ogólny odczytuje sens przedstawienia, dostrzega mianowicie w temacie zwiastuna treści pasyjnych, pomija zaś zupełnie rolę i aktywność św. Józefa w tej scenie. Odnosząc się do inskrypcji zawartej na grafice Callota, sugeruje, że grafika, a tym samym obraz studziański, ilustruje prorocstwo Symeona skierowane do Maryi, a cały wizerunek „przywołuje na pamięć średniowieczne Eleusy Pasyjne” oraz inne motywy artystów XVII-wiecznych, obrazujące Dzieciątka Jezus w otoczeniu motywów pasyjnych (Skrudlik 134). Przywołując wybrane kompozycje z ujęciem Świętej Rodziny z malarstwa dawnego, jak i mistrzów baroku, podobne do obrazu studziańskiego ze względu na rodzajowe ujęcie sceny, Skrudlik nie dostrzega znaczenia posiłku i roli św. Józefa, która w grafice Callota i obrazie polskim jest kluczowa. W opracowaniach poświęconych dziełu, zarówno historycznych, jak i współczesnych, te kwestie ikonograficzne i interpretacyjne nie zostały należycie opracowane, a nawet dostrzeżone. Posługując się metodą analizy ikonograficznej przy śledzeniu ewolucji motywu i sposobu prezentowania

Bergognoe. On to, pod wpływem o. Paolucciego, w testamencie przekazał Kapitulie fundusz na dokonywanie koronacji obrazów świętych i otaczanych kultem na terenie Rzymu, a później także w innych sanktuariach. Pierwszym koronowanym obrazem był wizerunek Santa Maria delle Febbre, znajdujący się w zakrystii watykańskiej. Koronacji dokonał papież Urban VIII w 1631 r. O pierwszych koronowanych obrazach maryjnych w Polsce zob. Baranowski; Nastalska-Wiśnicka 43-91.

postaci św. Józefa w kontekście Świętej Rodziny przy posiłku, starano się wskazać na złożony sens ideowy tego wątku przedstawieniowego. Niniejszy tekst stanowi próbę uzupełnienia wiedzy i pełniejszego odczytania sensu wynikającego z ikonografii obrazu ze Studzianny i jej graficznego pierwowzoru. W kontekście zaś historii kultu obrazu studziańskiego, którego zwieńczeniem była uroczysta koronacja w 1968 r., wizerunek Świętej Rodziny został odczytany na nowo według aktualnego kontekstu i momentu dziejowego.

KOMPOZYCJA I IKONOGRAFIA

Pod względem kompozycyjnym obraz ze Studzianny jest jednoznacznym przełożeniem na język malarski grafiki Callota. Świadczą o tym niemal wszystkie elementy sceniczne, gesty postaci i pozy, relacje między osobami, ogólna aura, którą Michał Walicki określił jako „sugestywny urok kompozycji” (254). Rodzajowe ujęcie prezentuje Świętą Rodzinę zebraną wokół okrągłego stołu na wspólnej wieczerzy. Najbardziej czytelnym nawiązaniem do graficznego pierwowzoru jest powtórzenie pozycji i gestu św. Józefa, który stojąc za stołem, lekko pochyla się w kierunku małego Jezusa i prawą ręką podtrzymuje duży szklany kielich, z którego pije Jezus. Lewą rękę św. Józef opiera na zaplecku krzesła, stojąc w pozie sugerującej wyraźnie opiekuńczość wobec Syna, na którego patrzy ze skupieniem. Temu z uwagą przygląda się nieco zdystansowana Maryja, siedząca po drugiej stronie stołu. Bliski kadr, w jakim ujęto Świętą Rodzinę zgromadzoną wokół okrągłego stołu, atrybuty codzienności, typ strojów nadają scenie wyraz kameralnego, rodzinnego spotkania przy wieczornym posiłku⁷. Zestaw produktów: owoce, kielich z winem, zupa, pieczywo nie jest jednak przypadkowy i staje się ważnym nośnikiem treści symbolicznych, utrwalonych w tradycji obrazowej.

⁷ Zarówno w grafice, jak i w obrazie można na blacie rozpoznać świecę w niskim lichtarzu, stojącą na środku tegoż blatu misę z owocami (grafika) lub jakąś potrawą (obraz), leżący niezidentyfikowany owoc i gruszkę, którą w wyciągniętej ręce trzyma Maryja, oraz niewielki bochenek chleba przy brzegu blatu. W obu kompozycjach przed małym Jezusem na stole stoi naczynie, niewielki spodek na talerzyku. Zestaw przedmiotów w obrazie wzbogacono o owoce: cztery wiśnie, jabłko, niewielką pomarańczę, a także sztuczne: łyżeczkę i nóż w pobliżu Jezusa i drugi nóż obok dłoni Maryi.

PRZEKAZY HISTORYCZNE I STAN WIEDZY
NA TEMAT OBRAZU ŚWIĘTEJ RODZINY ZE STUDZIANNY

Historia obrazu oraz jego proveniencja i autorstwo nie zostały wyjaśnione. W licznych materiałach źródłowych oraz współczesnych opracowaniach powtarzane są te same hipotezy i prawdopodobne scenariusze dotyczące kultu obrazu Świętorodzinnego. Najobszerniejszej kwerendy źródeł oraz opracowania historii kultu obrazu ze Studzianny dokonali ks. Władysław Nater i Stanisław Stanik, przygotowując dokumentację do procesu koronacyjnego w 1968 r.⁸ Z kolei ks. Piotr Zwoliński, przywołując źródła historyczne, kroniki studziańskie, sugeruje kilka hipotez i weryfikuje je na podstawie dokumentów źródłowych. Informacje o cesarskiej proveniencji obrazu można odczytać na kartach najstarszych źródeł i opracowań poświęconych sanktuarium i obrazowi w Studziannie, do których należy *Zbiór Dobroczyńności y Łask ludowi chrześcijańskiemu okazanych przy cudownym obrazie Jezusa Maryi y Jozefa Świątego, w kościele studziańskim dozorowi kongregacyi s. Filipa Naryusza powierzonym, łaskami y cudami nie tylko krajowi naszemu, ale y cudzoziemskim narodom przyświecającym*⁹. Informacje te zostały powtórzone u progu XX wieku przez ks. Wacława z Sulgostowa [Edwarda Nowakowskiego] w publikacji *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne* (632-635, 832). Według tych relacji w 1637 r. obraz do Polski przywiozła Cecylia Renata, żona Władysława IV Wazy, lub też przysłał go jej ojciec, cesarz Ferdynand II, przez posłańców dyplomatycznych. O cesarskiej proveniencji obrazu czytamy również na kartach *Krótkiej wiadomości historycznej o cudownym obrazie i xx. Filipinach w Studzianny* Wawrzyńca Sieka (22-23; por. Nater i Stanik 14). Następnie obraz z dworu królewskiego został przekazany rodzinie marszałka królewskiego Maksymilina Przerębskiego. Jego zaś żona przekazała obraz córce Katarzynie, pierwszej żonie Albrychta Starołęskiego, jako część jej wiana. Tą drogą obraz trafił do rodzinnych dóbr Starołęskich już w 1630 r. (Wacław z Sulgostowa

⁸ Opracowanie ks. W. Nater i S. Stanika, zatytułowane *Dzieje Sanktuarium Matki Boskiej Świętorodzinnnej*, powstało jako wynik szczegółowej kwerendy archiwalnej, źródłowej, zbierającej wiadomości z kronik parafialnych, dokumentów rękopiśmiennych i aktualnych ksiąg parafialnych dokumentujących kult obrazu ołtarzowego.

⁹ Na s. 3 czytamy tam: „Pewniejsza iednak tradycya, że ten Obraz przysłał Ferdynand II. Cesarz Chrześcijański, Nayiasnieyszemu Królowi Polskiemu, Władysławowi IV. przez J. W. JMci Xiędza Jana Lipskiego Biskupa Chełmskiego, za osobliwą donatywę, z Córką swoją Cecylią Renatą za żonę poślubioną”.

[Nowakowski] 832). Podczas potopu szwedzkiego wywieziono z Nieznamierowic i na krótko trafił przypadkowo do dworu w Petrykozach. Wkrótce powrócił do siedziby rodu dzięki interwencji Anny Zofii Zbąskiej, córki Albrychta (Wacław z Sulgostowa [Nowakowski] 632)¹⁰. Do Studzianny dotarł ok. 1660 r. wraz z rodziną Starołęskich. Do 1671 r. obraz nie funkcjonował w oficjalnym kulcie, ale był częścią wyposażenia dworu w Nieznamierowicach i Studziannie. Wizerunek Świętej Rodziny miał wisieć w salonie stołowym, a następnie przeniesiono go do kaplicy dworskiej, przygotowanej w jednym z pomieszczeń mieszkalnych.

Inną hipoteza głosi, jakoby to król Władysław IV Waza odegrał kluczową rolę w uzyskaniu pierwowzoru do obrazu, jakim była grafika Callota, odwiedzając jego pracownię podczas swojej podróży w latach 20. XVII wieku. Obraz, który powstał na podstawie ryciny w bliżej nieokreślonej pracowni (Callota lub jego bratanka), został podarowany żonie króla, Cecylii Renacie. Ta jednak bezpośrednia królewska inicjatywa, by przyczynić się do powstania malarskiego dzieła, jest kwestionowana z racji rozbieżności czasowych z innymi relacjami historycznymi¹¹.

O zmianie miejsca przechowywania i eksponowania obrazu zaważyły nowe okoliczności, bowiem obraz zaczął słynać z łask i cudów. Pierwszym cudem miało być objawienie Maryi, która przemówiła z obrazu i uzdrowiła zduna – murarza, który naprawiał piec w dworze w Studziannie w grudniu 1664. Wówczas to Matka Boża skierowała prośbę do murarza, by ten postarał się o wzniesienie kaplicy dla Świętorodzinnego wizerunku. Przepowiedziała również powstanie sanktuarium i lokację zakonu przy nowej świątyni¹². Dla należytej oceny i potwierdzenia tych wydarzeń na prośbę

¹⁰ Nater i Stanik (14-16) podają, że obraz odzyskała właścicielka dóbr w Nieznamierowicach i Studziannie Helena Konstancja Starołęska, trzecia żona Albrychta, i to ona przeniosła go do Nieznamierowic, a następnie do Studzianny.

¹¹ Obraz zamówiony przez króla miałby przybyć do Polski dopiero w latach 1637-1644. Zwoliński, „Kult obrazu” 250-251.

¹² Tę relację przytacza Stanisław Ulanecki (78, 80). Por. Nater i Stanik 25-30; Cedrowski 167-168. Natomiast w opracowaniu Sieka (24-25) jednym z pierwszych objawień obrazu ze Studzianny miało być ukazanie się Maryi we śnie ks. Kazimierzowi Odrzywolskiemu z Łowicza w 1660 r. Wówczas to Maryja miała uzdrowić księdza i poleciła mu udać się do dworu w Studziannie, gdzie jeszcze znajdował się obraz, i opowiedzieć o tym objawieniu.

Obszerne studium na temat historii dzieła oraz omówienie form kultu w pierwszych wiekach obecności obrazu w Nieznamierowicach i Studziannie opracował ks. Zwoliński (*Kult obrazu* 243-288). Autor pomija niemal zupełnie kwestie dotyczące ikonografii obrazu, prezentuje niepełny opis sceny, mimo że wymienia opracowanie M. Skrudlika z 1936 r. i opis konserwacji dzieła wykonanej przez Henryka Kucharskiego w czerwcu 1936 r. Opisowi ks. Zwolińskiego brakuje precyzji i wskazania na istotne elementy kompozycji.

ks. Jana Stanisława Zbąskiego powołano komisję, która miała zweryfikować prawdziwość cudownych zdarzeń i rangę kultu, jakim otaczano obraz. W wyniku ustaleń tejże komisji 8 marca 1671 r. ogłoszono oficjalny, zatwierdzony przez ówczesnego prymasa Polski Mikołaja Prażmowskiego *Dekret o Cudowności obrazu*, co zaowocowało podjęciem decyzji o wybudowaniu kaplicy dla świętego wizerunku. W 1672 r. dokonano poświęcenia kamienia węgielnego pod budowę kościoła. Za popularyzacją kultu obrazu w latach 60. XVII wieku stał właśnie ks. Jan Stanisław Zbąski, syn trzeciej żony Starołęskiego, który od 1666 r. wraz z przyrodnią siostrą Zofią Anną odziedziczył dobra w Studziannie i razem ufundowali tamtejszy kościół. Już jako dziecko przebywał na dworze ojczyrna (od 1642 r.) i wspominał obraz jako niezwykle ważny zarówno dla siebie, jak i matki, Heleny Konstancji z Przyjemskich Zbąskiej. Potwierdzeniem umieszczenia obrazu w dworze Starołęskich jest rytowana płyta Jana Golisewicza z 1678 r. Umieszczony na niej napis „W STUDZANNIM DWORE” zdradza pierwotne miejsce ekspozycji obrazu (Walicki 254-255). Ks. Zbąski, który jako duchowny doszedł do wysokich godności kościelnych, w czasie swojego pobytu w Rzymie zetknął się ze zgromadzeniem filipinów i postanowił sprowadzić ich do Studzianny¹³. Powierzył im funkcję opiekunów sanktuarium oraz czuwanie nad należyтым upowszechnianiem kultu obrazu Świętorodzinnego.

PROWENIENCJA I AUTORSTWO

Konstanty Przeździecki, który odnalazł grafikę Callota w kolekcji Czartoryskich, wskazał na niekwestionowane źródło ikonograficzne obrazu ze Studzianny¹⁴. Pomimo wyraźnych zbieżności z graficznym pierwowzorem badacze nie opowiadają się za pochodzeniem obrazu z pracowni Callota. Ta opinia pojawia się w artykule Mieczysława Skrudlika z 1936 r., tekście

¹³ Pełnił m.in. funkcję sekretarza królewskiego oraz archidiakona krakowskiego i gnieźnieńskiego, a także biskupa warmińskiego; został wyróżniony godnościami przez trzech monarchów: Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego oraz Jana III Sobieskiego. Ten ostatni jeszcze jako marszałek i hetman wielki koronny odwiedził sanktuarium w Studziannie w 1667 r. podczas wyprawy wojennej przeciwko wojskom tatarsko-kozackim. Zob. Cedrowski 168-169; Zwoliński, „Kult obrazu” 246.

¹⁴ Ustalenie i rozstrzygnięcie o atrybucji artystycznej dzieła nie stanowi przedmiotu niniejszego tekstu. Michał Walicki, który przed ponad 60 laty dostrzegł wyjątkowość obrazu ze Studzianny, zaproponował możliwe, choć niepotwierdzone, tropy artystycznej proveniencji. Walicki 254, 261-262. Por. Barącz. W odniesieniu do dorobku Callota Michał Walicki wskazał na pracę *Przędki* jako zbieżną pod względem sposobu ujęcia postaci z pozą Maryi w obrazie ze Studzianny.

czołowym dla dysputy prowadzonej przez historyków sztuki, ponieważ autor precyzyjnie omawia ikonografię obrazu oraz jego stylistyczne i artystyczne cechy, jak też wyjaśnia nieścisłości historyczne zawarte we wcześniejszych źródłach (Skrudlik 130-142). Tę samą opinię wyraził także Michał Walicki, jednocześnie przywołał kilka hipotez, m.in. tę, że graficzna kompozycja trafiła na grunt polski za pośrednictwem bratanka Callota, Claude'a (Klaudiusza), lub też innych pośredników i na jej podstawie w lokalnej pracowni powstało dzieło malarskie. Walicki zakwestionował ponadto informację zawartą w opracowaniu o świętych wizerunkach maryjnych autorstwa ks. Sądoka Barącz, który przypisał obraz „szkole niemieckiej”. Analizując jakości artystyczne pracy, tj. efekty światłocieniowe, jak również rodzajowe ujęcie sceny Skrudlik i Walicki wskazali na podobieństwa do stylistyki malarstwa francusko-holenderskiego początku XVII wieku. Kolejne przypuszczenie autorstwa Mieczysława Skrudlika, zaakceptowane przez Walickiego i powtórzone przez ks. Zwolińskiego, być może najbliższe prawdy, przypisuje powstanie dzieła właśnie lokalnemu środowisku, tj. pracowni z Piotrkowa Trybunalskiego, gdzie być może wykonano obraz na zlecenie mieszczan piotrkowskich. Obraz miał być podarunkiem pierwszej żony Albrychta Starołęskiego, Katarzyny, która dziedzicząc go po swojej matce, wniosła obraz do dworu w Nieznamierowicach. Wymieniany jest tam bowiem już w 1630 r. (Skrudlik 136; Walicki; Zwoliński, „Kult obrazu” 251).

KULT OBRAZU I RELACJE HISTORYCZNE

Kult obrazu i żywy ruch pątniczy do Studzianny odnotowują źródła, które powstały już u progu XVIII wieku, a które szczegółowo przeanalizowali ks. Władysław Nater i Stanisław Stanik, a także ks. Piotr Zwoliński (Nater i Stanik 53-67, 85-95 nn.; Zwoliński, „Najstarsze dewocjonaalia” 407-410). Początki kultu obrazu w Studziannie, i to wykraczającego poza lokalne środowisko, sięgają 2. poł. XVII wieku, kiedy obraz ten, jako cudowny i mający szczególną narodową rolę, zaistniał w poezji Wespazjana Kochowskiego. W jego Pieśni II,19: „ Studzianna. Miejsce tych czasów domem Przczystej Matki Bożej sławne, nieprzyjaciołom wiary ś. i Korony Polskiej straszne”, świątynia studziańska, a wraz z nią święty wizerunek jawią się jako przedmurze chrześcijaństwa w walce z Turkami i Tatarami. Kochowski określił sanktuarium w Studziannie jako „antemural Sarmacji, fortecę warowną, arsenał Polski” i zestawił je z takimi ośrodkami, jak Jasna Góra, kościół na

Piasku w Krakowie, a nawet Loreto i Monserrat¹⁵. Metafora militarna sanktuarium, jaką zaproponował Kochowski, była związana z rodzącą się wówczas legendą o cudach, jakie zaistniały za sprawą wizerunku Matki Bożej Studziańskiej. W tym duchu interpretowano zwycięstwo Jana Sobieskiego w 1667 r., kiedy zwyciężył Kozaków i Tatarów. Uważano, że dokonało się to dzięki wizycie hetmana w sanktuarium oraz oddaniu w opiekę Maryi jego wojsk. Dowodem dziękczynienia Sobieskiego było złożenie srebrnych wotów przed studziańskim obrazem (Eustachiewicz 301-302)¹⁶. Znamienny jest fakt, że Kochowski postrzega obraz ze Studzianny poprzez pryzmat wizerunku wyłącznie Maryi, nie zaś całej Świętej Rodziny, którą przecież obrazuje. W tym duchu Maryja jawi się jako patronka wojsk oraz całego kraju.

Źródłem wiedzy o żywym kulcie i utrwalonej w świadomości wiernych cudownej mocy płynącej z obrazu studziańskiego jest przywołany już *Zbiór Dobroczynności y łask Ludowi Chrześcijańskiemu okazanych przy cudownym obrazie...* z 1776 r. Dzieło to, zawierające historię i opis cudów, powstało na podstawie dwóch wcześniejszych źródeł związanych z sanktuarium w Studziannie, z których najstarsza kronika, zawierająca opisy cudownych zdarzeń, obejmuje lata 1672-1727 (Wacław z Sulgostowa [Nowakowski] 633; Nater i Stadnik 53-55; Zwoliński, „Najstarsze dewocjonalia” 408.). *Zbiór Dobroczynności...*, wielokrotnie cytowany przez badaczy, to wyjątkowe źródło wiedzy o pątnikach przybywających do sanktuarium i rosnącej popularności tego miejsca i samego obrazu wśród wiernych. Pośród barwnych relacji świadków o doznanych wszelkiego rodzaju uzdrowieniach, wyzwoleniu z chorób psychicznych, pomocy podczas pożaru, niewoli, o nawróceniach i różnych zdarzeniach losowych znajdują się także relacje żołnierzy, dowódców, którzy oddawali się w opiekę Matki Boskiej ze studziańskiego obrazu. Wizerunek Świętej Rodziny polecali umieszczać na rymgrafach lub kaplerzach, ażeby chronił ich na polu walki.

Wszystkie te najdawniejsze opisy, a także ich XIX- i XX-wieczne kontynuacje oraz liczne wota zebrane w świątyni dowodzą, że kult obrazu nie ustawał, choć badacze wskazali na okresy, gdy nie dokumentowano cudownych zdarzeń, a sytuacja polityczna i kulturowa powodowała mniejszą aktywność wiernych¹⁷. W latach powojennych (po 1864 r.) jednak, po

¹⁵ O narodowym charakterze patronatu Maryi w dziejach Polski zob. Kopec 275-292.

¹⁶ W *Krótkiej wiadomości historycznej...* (90-92) mówi się o wiedeńskiej wyprawie Sobieskiego i złożeniu wotów przed wyruszeniem na wyprawę oraz darów po odniesionym zwycięstwie.

¹⁷ Okresem o mniejszej liczbie udokumentowanych przekazów był czas od rozbiorów do połowy XIX wieku. Nater i Stanik 102-105.

odzyskaniu niepodległości, po powrocie filipinów w 1928 r. (kasata zakonu nastąpiła w 1865 r.) oraz w latach powojennych (po 1945 r.) kult ulegał znaczącemu ożywieniu. Przyczyniali się do tego wybitni kapłani, którzy potrafili animować życie wspólnotowe i przyciągać wiernych, inicjowali remonty i usiłowali przywrócić świetność sanktuarium. Relacje pielgrzymów spisywane w kronikach parafialnych nabierały gorliwej i pełnej prostodusznej egzaltacji radości i dziękczynienia. Wizerunek studziański skupiał zarówno bardzo osobiste, jak też narodowe inwokacje do Maryi i Świętej Rodziny, dziękczynienie za uzdrowienie dziecka, powrót męża z wojennej niewoli, uzdrowienie z ran odniesionych na polu walki. Znane są przekazy mówiące o sukienkach i koronach ofiarowywanych obrazowi, miały one jednak charakter prywatnych donacji, a o ich fundatorach nic nie wiemy, traktowano je jako rodzaj wotów. W momentach kryzysu sprzedawano je, aby np. pokryć koszty remontu, jak w latach 1814-1815 (Nater i Stanik 58, 99). Z czasem ufundowano inne sukienki, którymi osłonięto obraz, o czym mówi relacja z czasów konserwacji przeprowadzonej w 1936 r. przez Henryka Kucharskiego oraz tekst Skrudlika (Nater i Stanik 133-134). Dlatego koronacja obrazu w 1968 r. stanowiła formalne zwieńczenie tych niemal trzysetletnich przejawów czci i pobożności, usankcjonowane papieskim aktem.

W kontekście obecności obrazu ze Studzianny w powszechnej świadomości i jego roli dla umacniania pobożności ludowej należy docenić lirykę pobożnościową z końca XVII i XVIII wieku, jak również antologię pieśni i opracowania poświęcone sanktuarium wydawane w XIX wieku (Wacław z Sulgostowa [Nowakowski] 633-63)¹⁸. Ks. Stanisław Ulanecki w wydanej w 1869 r. antologii *Maryja w słynących łaskami obrazach*¹⁹, jak też ks. Wacław z Sulgostowa *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*²⁰. Kult

¹⁸ Wykaz dzieł zob. Witkowska i Nastalska-Wisnicka 528-529.

¹⁹ W notce na dzień 18 maja ks. Ulanecki (76-78) przywołuje obraz ze Studzianny. Ponadto również cytuje poetycką pieśń autorstwa Kochowskiego oraz przytacza religijną ludową pieśń maryjną z 1854 r. poświęconą wizerunkowi ze Studzianny. W przypisie na s. 78 przytacza legendy mówiące o początkach założenia sanktuarium na Dziewiczej Górze oraz opowieści o uzdrowieniach za sprawą objawienia Maryi z obrazu zawieszzonego we dworze Zbąskich, jak też o początkach sprowadzenia do Studzianny filipinów i fundacji sanktuarium.

²⁰ W antologii została nakreślona historia dotycząca proveniencji obrazu. Ponadto gwoli odtworzenia kultu, jakim otaczano obraz, zamieszczono wykaz najstarszego piśmiennictwa, sięgając do XVII-wiecznej poezji Kochowskiego, pieśni Teofila Lenartowicza *Cudowna Maria Panna Studzieniecka* z 1852 r., opublikowanej w *Szkółce Niedzielnej* z. 7 z 1852 r. (pieśń jest cytowana także przez Sieka 26-27) czy lirycznych utworów z antologii, opisów cudów oraz do znanych najstarszych wersji graficznych utrwalających wizerunek Świętej Rodziny ze Studzianny.

szerzył się bardzo pręźnie szczególnie w 2. poł. XIX wieku, także za sprawą niezwykle żywych i barwnych relacji o cudownych interwencjach Matki Boskiej z obrazu studziańskiego (Siek 23-24). Maryja w tym wizerunku jawiła się jako obrończyni przed represjami popowstaniowymi, ale też wspomóżycielka w osobistych niedolach. Ponadto szlak pielgrzymkowy wiodący do Częstochowy, którego jednym z przystanków była Studzianna, gwarantował obecność rzeszy pątników²¹. Wraz z nimi pojawiło się zapotrzebowanie na graficzne reprodukcje tego świętego obrazka. W relacji o Studziannie Reymont pisze o książeczkach i obrazkach z cudowną Matką Boską Studziańską kupowanych przez pielgrzymów.

Pielgrzymi rozpowszechniali święty wizerunek reprodukowany w grafikach ulotnych, w które zaopatrywali się podczas nawiedzeń sanktuarium również z okazji świąt i odpustów. Jedną z tego typu grafik jest XVII-wieczny miedzioryt, który zyskał rangę cudownego obrazka i stał się obiektem religijnej czci w kościele Matki Bożej Świętorodzinnej w Miedniewicach (Kwiatkowsy 61-79)²². Potwierdzeniem tego wyjątkowego statusu była uroczysta koronacja obrazu koronami papieskimi przeprowadzona 6 czerwca 1767 r., a zatem dwieście lat przed uwieńczeniem wizerunku ze Studzianny. Znamienny jest fakt, że grafika czczona jako wizerunek kultowy Świętej Rodziny w Miedniewicach to zwyczajna odbitka, powstała jako druk ulotny rozpowszechniany wśród pątników. Ponadto obrazuje osadzony na wzniesieniu kościół w Studziannie i zaopatrzona jest w napis „CUDOWNY WIZERUNEK ZA NASZYCH LAT ROKU 1671”, czyli moment ogłoszenia dekretu o cudownym statusie obrazu ze Studzianny. W 1674 r. odbyło się przeniesienie obrazu Świętorodzinnego z dworu do kaplicy, a następnie do nowego kościoła w Studziannie. Grafika mogła oczywiście powstać później jako refleks tych historycznych wydarzeń.

Wykaz grafik z końca XVIII oraz XIX wieku utrwalających obraz studziański podaje ks. Wacław z Sulgostowa (534-535). Na jego opracowaniu opierali się kolejni badacze, czerpiąc z niego wiedzę o recepcji wizerunku ze

²¹ Znana jest relacja Władysława Reymonta, będąca rodzajem reportażu z jego osobistej pielgrzymki na Jasną Górę. Niewiele miejsca poświęca kościołowi, o obrazie ołtarzowym nie wspomina, krytykuje wystrój rzeźbiarski. Za to szczegółowo relacjonuje zachowania pielgrzymów. Reymont 340.

²² Monografia M. i B. Kwiatkowskich o dziejach Sanktuarium Matki Bożej Świętorodzinnej w Miedniewicach, oparta na bogatych materiałach źródłowych i opracowaniach, szczegółowo omawia dzieje miejsca i kult obrazu. Analogiczne grafiki z wizerunkiem Świętej Rodziny według studziańskiego obrazu wskazuje K. Kalupa (107-108), omawiając dzieje cudownego wizerunku Jezusa z Maryją i św. Józefem w sanktuarium miedniewickim.

Studzianny, w tym Mieczysław Skrudlik i Michał Walicki. Ks. Piotr Zwoliński jako najstarszą graficzną realizację obrazu ze Studzianny podaje reprodukcję na odwrociu karty tytułowej *Manus Thomistica* z 1670 r. autorstwa Marcina Frydrychowicza (Zwoliński, „Najstarsze dewocjonaia” 407). W publikacji poświęconej ikonografii miejsc świętych uwiecznionych na ulotnym drukach Aleksandra Witkowska OSU i Joanna Nastalska-Wiśnicka (79, 526, 528, il. na s. 527) prezentują jedną z najstarszych grafik na podstawie studziańskiego obrazu opublikowaną w 1684 r. w wileńskim wydaniu *Methodus peregrinationis menstruae Marianae ad imaginem Deiparae Virginis per ditones Regni Poloniae et M. Ducatus Lituaniae* oraz wymieniają *Nową Pieśń o Najświętszej Maryey Studzińskiej*, wydaną przed 1673 r., zawierającą drzeworyt obrazu Świętorodzinnego, którą wymienia też ks. Wacław z Sulgostowa. Ponadto wszyscy podają nazwisko niemieckiego grafika C. C. Klopscha, ucznia Canaletta, który wykonał grafikę według obrazu *Świętej Rodziny* ze Studzianny, opublikowaną w *Zbiorze Dobroczynności y łask Ludowi Chrześcijańskiemu okazanych...* ks. Kazimierza Przybylskiego, wydanym w 1776 r.²³ Jako późne, datowane na 2. poł. XIX wieku, graficzne realizacje wymieniane są miedzioryt ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie Bartłomieja Strachowskiego oraz chromolitografia Kasprzykiewicza z 1878 r.

Zarówno w tekście Michała Walickiego, jak też w najnowszej publikacji Zbigniewa Michalczyka zostały zestawione analogiczne kompozycje wywodzące się z francuskiego pierwowzoru Callota i naśladowące obraz studziański (Michalczyk 254-265, il. nr 359a-i)²⁴. Walicki zaprezentował sześć dzieł wyraźnie inspirowanych obrazem ze Studzianny. Interesującym obiektem, który zdradza kulturowo-pobożnościowe realia praktyk dewocyjnych, jest płyta rytownicza Jana Golisewicza. Miała ona służyć jako matryca dla odbitek rozpowszechnianych wśród pątników, którzy pragnęli mieć przy sobie namiastkę tego cudownego obrazu. Zbigniew Michalczyk w swoim imponującym opracowaniu prezentuje zarówno malarskie naśladownictwa wizerunku ze Studzianny, jak też płytę z piaskowca, znajdującą się w farze szydłowieckiej, i kaplerz ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego. Autor wskazuje na szczególną sytuację, jaka dotyczy obiektu ze Studzianny, kiedy

²³ Klopsch od 1766 r. przebywał w Warszawie, gdzie prowadził swój warsztat rytowniczy. Witkowska i Nastalska-Wiśnicka 529. W wydaniu online *Zbioru Dobroczynności...*, udostępnionym przez Bibliotekę Seminarium Duchownego w Sandomierzu, tej grafiki brak.

²⁴ Michalczyk prezentuje prowincjonalny w swojej stylistyce, choć interesujący, obraz z Siejłowca koło Nieświeża, o której Walicki nie wspomina. Obraz, wiernie powtarzający dzieło ze Studzianny, znajduje się również w kościele pw. św. Marii Magdaleny w podlubelskich Sernikach.

graficzny pierwowzór staje się początkiem powstania malarskiego wizerunku otaczanego kultem i inspirującego powstanie kolejnych wersji, zarówno malarskich, jak też graficznych. Michalczyk zgadza się w tym względzie z określeniem zaproponowanym przez Walickiego, że obraz ze Studzianny, wchodząc do powszechnego obiegu sztuki dewocyjnej, stał się „ludowym refleksem” dzieła wywodzącego się z europejskiego kręgu sztuki graficznej (Walicki 254, 256; Michalczyk 256). Oczywiście w powszechnej świadomości fakt, że przynajmniej ideowo obraz jest dziełem Callota, nie był znany wiernym pielgrzymującym do Studzianny. Zresztą, jak zauważa Michalczyk, to ujęcie ikonograficzne nie należy do typowych dla obrazów kultowych (Michalczyk 265). Wizerunkowi Świętej Rodziny ze Studzianny trudno odmówić prostoty wyrazu artystycznego, ale właśnie ten rodzajowy charakter ujęcia łatwo trafiał do wrażliwości i zyskiwał sympatię wiernych. Jest w nim wyjątkowo rozbudowana narracyjność, ale także symbolika. Dlatego sens ideowy i pierwotny przekaz treściowy zawarty w grafice Callota zasługuje na przywołanie. I choć przykłady innych malarskich wersji obrazu ze Studzianny: z Krakowa, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, z Grodna, Łowicza, Siejłowicz, które przywołują Walicki i Michalski, różnią się od siebie detalami, a ich niezmiennym wspólnym układem są relacje rozgrywające się między postaciami Świętej Rodziny i ich gesty. Wśród nich wyróżnia się postawa św. Józefa i to on ogniskuje tropy interpretacyjne. Ponadto, analizując historyczne przekazy dotyczące obrazu ze Studzianny, aż do początku XX wieku posługiwano się tytułem, w którym wymieniano imiona świętych osób lub też nazywając go obrazem Matki Boskiej Studziańskiej (Wacław z Sulgostowa [Nowakowski] 633-634). Od momentu zaś ogłoszenia przez papieża Leona XIII święta ku czci Świętej Rodziny w 1892 r. ten właśnie tytuł przypisano obrazowi, przyczyniając się do rozpowszechnienia jej kultu w Polsce (Nater i Stanik 116). Już w najstarszych relacjach dotyczących kultu obrazu zaznaczana jest cześć oddawana św. Józefowi, jego też imię, obok Jezusa i Maryi, wzywano w modlitwach i prośbach. W tym względzie swoją matkę Konstancję wspomina chociażby ks. Jan Stanisław Zbąski, pisząc, że kierowała swoje osobiste modlitwy właśnie ku osobie św. Józefa z obrazu ze Studzianny (*Zbiór Dobroczynności* 8). Natomiast ks. Zwoliński tylko krótko zaznacza, że „(...) w owej epoce budził się z nową siłą kult św. Józefa za sprawą zakonu karmelitańskiego, a głównie św. Teresy z Avila”. Myśli tej jednak nie rozwija (Zwoliński, „Kult obrazu” 254).

IKONOGRAFIA POSIŁKU ŚWIĘTEJ RODZINY – ROLA ŚW. JÓZEFA

Postać św. Józefa w ikonografii skupionej na prezentacji Świętej Rodziny zajmuje istotną, choć nie pierwszoplanową rolę. Wynika to z szeregu uwarunkowań natury teologicznej, tj. bogactwa wypowiedzi interpretujących biblijne epizody związane ze św. Józefem i oficjalnych stanowisk Ojców Kościoła dotyczących określenia roli św. Józefa względem Maryi i Jezusa. Pozycja św. Józefa w dziejach Zbawienia i jego rola wobec Świętej Rodziny znalazła swoją obrazową odpowiedź również w ewolucji wątków ikonograficznych (Kaster kol. 210-221). Szczególnie warto prześledzić te, w których pojawia się gest troski św. Józefa o Maryję i Dzieciątko, oraz takie, w których występuje motyw wspólnego posiłku, jak i atrybuty z nim związane (np. świeca), tj. cechy zbieżne z ikonografią obrazu ze Studzianny.

Niejasna relacja osoby św. Józefa do małego Jezusa i określenie charakteru jego przybranego ojcostwa oraz kontekst zaślubin z Maryją spowodowały, że postać Józefa w pismach Ojców Kościoła już od II wieku określała go głównie jako towarzysza ziemskiej drogi Jezusa i Maryi oraz ich prawnego oraz ziemskiego opiekuna (Kaczmarek 61; *Św. Józef w wierze*; Wiśniewski)²⁵. Natomiast literatura apokryficzna (*Protoewangelia Jakuba*; *Legenda o Józefie Cieśli*) barwnie rozwija różnorodne wątki poświęcone św. Józefowi i dziejom Świętej Rodziny, akcentując czynną rolę św. Józefa w wychowaniu i opiece oraz jego aktywną obecność przy Jezusie w pierwszych latach życia (*Apokryfy Nowego Testamentu* 559-564). Ludowa literatura tego typu, inspirowana opowieściami apokryficznymi, spowodowała marginalizowanie jego osoby, a nawet ukazywanie jego nieporadności, wizerunków nasyconych karykaturalnym ujęciem starca przygotowującego posiłek lub zmarzniętego ogrzewającego się przy palenisku i odsuniętego, jakby nieświadomego doniosłości chwili narodzenia Jezusa. Zasłużona sakralizacja, uznanie zasług i cnót św. Józefa następowało stopniowo. U Orygenesusa w II wieku św. Józef nazywany jest „mężem sprawiedliwym”; św. Augustyn wyjaśnił kwestię legalności małżeństwa św. Józefa z Maryją; św. Hieronim

²⁵ Szereg koncepcji dotyczących natury ojcostwa św. Józefa, jego powołania, postawy wobec objawienia mu tajemnicy poczęcia, a także prawno-historyczny kontekst wyjaśniający ówczesne relacje i ich odniesienie do sytuacji związanych ze Świętą Rodziną i Józefem opisanych w Ewangelii według św. Mateusza i według św. Łukasza omawia bogata literatura przedmiotu. Wzbogaceniem wiedzy i piśmiennictwa na ten temat Opiekuna Jezusa zaowocował szczególnie rok 2018, ogłoszony Rokiem św. Józefa.

dowodził jego czystości²⁶. Czciicielem św. Józefa był św. Bernard z Clairvaux, który w tekście adwentowej homilii *Missus est* nadał mu zasadniczą wielką godność, określając go mianem potomka rodu Dawida, opiekuna i żywiciela Jezusa. Ale szczególne zasługi dla rozszerzenia i usankcjonowania kultu św. Józefa położył Jan Gerson (zm. 1429), który nie zgadzał się na ośmieszanie wizerunku św. Józefa i prezentowanie go jako nieudolnego starca, lecz jako męża będącego w stanie zatroszczyć się o swoją rodzinę. Ten paryski teolog, autor *Traktatu o 12 wyróżnieniach św. Józefa*, przyczynił się swoimi wypowiedziami do zatwierdzenia na soborze w Konstancji święta Zaręczyn Józefa i Maryi. Dzięki zaś staraniom kardynała Pierre'a d'Ailly papież Sykstus IV zatwierdził oficjalny kult i święto Józefa (19 marca), które w XVI wieku stało się jednym z głównych świąt Kościoła katolickiego w Europie. Postać św. Józefa zyskała szczególną popularność w XVI i XVII wieku w pobożności, w sztuce, w tekstach teologicznych i dydaktycznych, które stawiały go za wzór ojca, opiekuna i wychowawcy. Wśród nowożytnych czcicieli jego osoby był m.in. św. Franciszek Salezy, reprezentujący francuską duchowość początku XVII wieku, a więc z czasu powstania grafiki Callota.

Analizując ikonografię Świętej Rodziny w różnych wątkach obrazowych, można zauważyć, że charakterystycznym ujęciem postaci św. Józefa w scenach poświęconych Bożemu Narodzeniu było jego bierne towarzyszenie, kiedy jako zamyślony²⁷, a nawet śpiący, odsunięty od grotty lub stajenki narodzenia, nie angażował się w opiekę nad Dzieciątkiem²⁸, pozostał uważnym

²⁶ Postać św. Józefa zyskała uznanie wśród Ojców Kościoła Zachodniego, a także późniejszych świętych, m.in. św. Ignacego Antiocheńskiego, św. Jana Chryzostoma, św. Grzegorza z Nazjanzu, św. Hieronima, św. Ambrożego, św. Tomasza z Akwinu, św. Bernarda ze Sieny, św. Brygidy Szwedzkiej, bł. Dunska Szkota i św. Alberta Wielkiego. Zob. Zawada 16-20.

²⁷ Przykłady przedstawień św. Józefa – zamyślony: Fra Filippo Lippi, *Boże Narodzenie*, Watykan, Pinakoteka; śpiący: Giotto, fresk w kaplicy Scrovegnich w Padwie; Rogier van der Weyden, *Ołtarz z Miraflores*, 1445, Berlin, Gemäldegalerie; A. Mantegna, *Pokłon pasterzy*, Nowy Jork, Metropolitan Museum. Symboliczne znaczenie pozy zamyślenia, gestu podparcia głowy przez św. Józefa w scenach Bożego Narodzenia jako wyraz wątpliwości oraz wizualny przekaz dotyczący nieokreślonej roli Józefa wobec narodzenia Jezusa zob. Barasch 115-116; Dobrzeniecki 165, 187.

²⁸ Miniatura z *Les Très Riches Heures*, bracia Limburg, 1411-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms 65, fol. 44v; *Pokłon Mędrców*, ołtarz z kościoła Mariackiego w Rostocku, 1450-1460 – Józef stoi pod szopą narodzenia oddzielony od Maryi stołem, z założonymi na lasce rękoma i spogląda na przybyłych Mędrców. W obrazie Dericka Baegerta pozdrawia Trzech Króli gestem skinienia głowy i delikatnym uniesieniem kapelusza (scena Pokłonu Mędrców), w scenie Adoracji Dzieciątka osłania płomiem świecy (Berchtesgaden, Zamek Królewski). W bożonarodzeniowej ikonografii św. Józef występuje również jako ten, który odbiera czy przyjmuje dary złożone Dzieciątku

obserwatorem²⁹. W ikonografii tematu Bożego Narodzenia zaprezentowano go również w pozie modlitwy, gdy stojąc lub klęcząc i składając dłonie z czułością i nabożnie spogląda na Dzieciątko³⁰. Bardziej aktywne i znaczące uczestnictwo Józefa w tym wątku tematycznym przejawia się w ukazaniu go jako strażnika płomienia świecy, którą ochrania delikatnym gestem dłoni³¹. Motyw świecy ma swoją genezę w objawieniach św. Brygidy, które oddziaływały na ikonografię sztuki i wzbogaciły ją o kilka istotnych dla pogłębienia symboliki sceny atrybutów i motywów (Kliś 81-83). Tym samym postać św. Józefa została podkreślona i włączona w Boski plan Wcielenia i Odkupienia, gdyż strzegąc światła, Józef chroni Jezusa, który jest tym uformowanym przez Boga światłem świata. U Wilhelma Duranda świecą jest Jezus, woskiem jest Jego ciało, światło symbolizuje duszę (Kliś 81-82). W komentarzach zatem Ojców Kościoła narodzenie Jezusa rozjaśniało mroki czasów i stało się nadejściem jasności wiary.

W ikonografii Bożego Narodzenia gest troski św. Józefa o nowo narodzone Dziecię i Maryję przybrał również formę przygotowania posiłku, zupy mlecznej³², którą podgrzewa lub podaje św. Józef³³. Charakter zaprezentowanego

przez Trzech Króli i np. wkłada je do drewnianego kufra – Mistrz Francke, *Pokłon Trzech Króli*, 1424, Hamburg, Kunsthalle.

²⁹ Mistrz z Trzebonia, *Adoracja Dzieciątka*, 1380, Hluboká nad Wełtawą, Galeria Sztuki Czech Południowych; Mistrz z Salzburga, *Boże Narodzenie*, 1400, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum.

³⁰ Mistrz Monachijskiego Ukrzyżowania, *Adoracja Dzieciątka*, 1450-60, Zürich, Kunsthau; Hugo van der Goes, centralna tablica *Tryptyku Portinarich*, Florencja, Uffizi; Tryptyk z Lipnicy Murowanej, Tamów Muzeum Diecezjalne; Martin Schongauer, *Pokłon pasterzy*, 1475, Berlin, Gemäldegalerie.

³¹ Robert Campin, *Boże Narodzenie*, ok. 1425, Dijon, Musée des Beaux-Arts; Rogier van der Weyden, *Tryptyk Bladelina*, 1445-1450, Berlin, Gemäldegalerie; naśladowca R. Campina, *Ołtarz Życia św. Józefa*, Hoogstarten, kościół pw. św. Katarzyny, kopia z 2 poł. XV w.; Jacques Daret, *Boże Narodzenie z ołtarza z Arras*, 1435, Madryt, Museum Thyssen-Bornemisza; Friedrich Herlin, *Adoracja Dzieciątka*, 1460-61, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

³² Na temat symboliki związanej z tymi obrazami Gerarda Davida i motywem karmienia zupą mleczną zob. Ainsworth 306; na temat kopii: Perier d'Ieteren 261-286. Natomiast Zdzisław Kliś, przywołując bogactwo przykładów (już z początku XIV wieku), w których pojawia się motyw posiłku przygotowywanego przez św. Józefa lub też stojących w jego bliskim otoczeniu naczyń (garnek, patelnia, miska), odnosi się do rodzajowych ujęć św. Józefa, który ogrzewa się przy palenisku, suszy odzież, zajmuje się więc prozaicznymi czynnościami. Takie ujęcie św. Józefa pozostawiła literatura ludowa, misteria bożonarodzeniowe, wierszowane poematy, w których utrwalono wizję św. Józefa gotującego zupę mleczną, mieszącego w garnkach. Ten sposób nakreślenia jego osoby spotkało się z krytyką Jana Gersona oraz bawarskiego teologa Johannes Ecka. Nie została natomiast wspomniana inna możliwość interpretacyjna tego motywu na tle ikonografii bożonarodzeniowej. Kliś 112-116. Interesujące studium na temat ikonografii św. Józefa i odczytanie jego obrazowej charakterystyki jako ujęcia humorystycznego, niemal satyrycznego, jakie prezentują dzieła powstałe od poł. XIV po XVI wiek, jest praca Anne L. Williams *Satirizing the Sacred*:

posiłku, jakim jest zupa mleczna, staje się symbolicznym desygnatem Wciele-
nia, ziemskiej natury Jezusa potrzebującego prawdziwej strawy. Motyw
ten spotykany jest jeszcze w XVI wieku, w malarstwie włoskim w przed-
stawieniach Świętej Rodziny, kiedy św. Józef podaje Dzieciątku miskę
z zupą³⁴.

Obraz św. Józefa jako żywiciela i opiekuna prezentują sceny *Odpoczynku
w drodze do Egiptu*, których popularność przypada na 2 poł. XV wieku.
Wtedy to postać św. Józefa zyskuje na sile. Staje się on aktywnym męż-
czyzną, kiedy widzimy go strącającego orzechy lub kiedy, dzięki pomocy
aniołów nachylających gałęzie, zrywa owoce z drzewa daktylowca właści-
wego³⁵ lub też owoce kasztana jadalnego (*Castanea sativa*)³⁶.

Humor in Saint Joseph's Veneration in Early Modern Art. Autorka broni tych wizerunków,
w których prezentację starszego Józefa drzemiącego lub zajętego mało męską czynnością, jak
gotowanie zupy czy suszenie ubrań, powszechnie uznano za krytyczne i ośmieszającego go portrety.
Williams broni kategorii humoru, który wprowadzono do wielu dewocyjnych scen, niejako prze-
łamując ich jednoznacznie sakralny i wyidealizowany przekaz. Jednocześnie wskazuje, że św. Józef
dzięki takim scenom i opisanym w ludowych, jasełkowych opowiastkach stawał się bliższy
ludziom, którzy darzyli go sympatią, i że nie było to czyste szyderstwo i prześmiewcze traktowanie.
Uśmiech, jaki wzbudzała taka ikonografia, nie był tożsamy z wyśmianiem i odrzuceniem. Wręcz
przeciwnie – zbliżał świętego do ludzi poprzez jego zwyczajne zachowanie. Popularność tekstów
bożonarodzeniowych, jasełek, poematów i ludowych pieśni religijnych, kwitła w Niemczech,
na terenach pogranicznych Francji, także w Niderlandach, a więc tam, gdzie sztuka pozostawiła
szereg przykładów rodzajowego ujęcia scen Bożego Narodzenia już od 1. poł. XV wieku.

³³ Konrad von Soest, kwatera *Boże Narodzenie* z Oltarza z Wildungen, 1403, Bad Wildungen,
kościół pw. św. Mikołaja; Malarz Nadreński, *Hold Trzech Króli* (Oltarz z Ortenberga), 1420,
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; Hans Multcher, *Poklon Magów* z oltarza z Wurzach, 1437,
Berlin, Gemäldegalerie; Mistrz Bertram; *Godzinki Katarzyny van Cleve*, ok. 1440, Nowy Jork
Morgan Library and Museum, Ms M197.

³⁴ Paolo Veronese, *Święta Rodzina*, fresk, 1560-61, Maser, Villa Barbaro.

³⁵ Mistrz Haftowanego Listowia, 1470-95, Melbourne, National Gallery of Victoria, nr inv.
1247/3). Według apokryfu Ewangelii Pseudo-Mateusza (rozdz. 20) w cieniu tego drzewa odpoczęła
Święta Rodzina. Maryja zapragnęła skosztować owoców palmy, lecz strudzony Józef nie mógł
wspiąć się na wysokie drzewo, wtedy Dzieciątko nakazało palmie, by pochyliła swą koronę. Motyw
ten występuje w grafice Martina Schongauera *Wędrówka do Egiptu*, 1470-1474, Bazylea, Gabinet
Rycin, oraz na obrazach naśladowcy Schongauera z Colmaru, Absolona Stumme (1499, Hamburg,
Kunsthalle), z Bardziejowa (Słowacja, kościół pw. św. Egidiusa, 1490-1500).

³⁶ Gerard David, *Odpoczynek w drodze do Egiptu*, 1510, Waszyngton, National Gallery of Art,
Andrew A. Mellon Collection. Mundy, *Gerard David Studies* 122-160; Mundy, „Gerard David's
Rest” 212-213. Egzotyczne drzewa, jak dracena smocza czy daktylowiec właściwy, występują
w malarstwie niderlandzkim w latach 70. XV wieku, np. w tryptyku Hansa Memlinga *Odpoczynek
w drodze do Egiptu*, 1475-80, Paryż, Musée du Louvre. Oba gatunki widnieją w grafikach Martina
Schongauera i na tablicy będącej powtórzeniem jego kompozycji (1500, The Samuel Courtauld
Trust, The Courtauld Gallery, Londyn) oraz w rycinach Albrechta Dürera (1504.06, cykl *Życia
Maryi*). Zob. Pochat 118-132.

Domowy kontekst, bardziej ludzkie, bliskie stylistyce scen rodzajowych ujęcie, w jakim prezentowano Świętą Rodzinę, jest zauważalne od połowy XV wieku. Wizerunki Maryi z Dzieciątkiem, Świętej Rodziny we wnętrzu mieszkalnym³⁷, św. Józefa w warsztacie, objaśniającego coś Jezusowi, zostały osadzone w przestrzeni realnej, na tle zwyczajnych wnętrz wypełnionych atrybutami codzienności. Relacje między postaciami zyskały bardziej naturalny i wyraźny uczuciowy ładunek. Motyw posiłku pojawia się w sztuce stosunkowo późno, bo pod koniec XV wieku (Knapiński 60-61, 65-66).

Ta zmieniona konwencja obrazowania jest zgodna z założeniami *devotio moderna*, która akcentowała wartość osobistej, prywatnej modlitwy i odnowę duchową poprzez bliski kontakt z wyobrażeniem postaci świętych. Nie ma potwierdzenia, że *devotio moderna* zainicjowała określony typ przedstawień. Nowy jednak typ pobożności, obserwowany wśród szerokich rzesz wiernych, był kierowany ku wizerunkom prezentującym bardziej ludzki wymiar świętości³⁸. Nie tylko naturalistycznie niemal wyobrażone cierpienie Chrystusa Bolesciwego, Jego skrwawiona twarz na *Veraikonie* poruszały pobożność wiernych, ale ich duchowym potrzebom odpowiadały również narracyjnie prezentowane żywoty świętych, jak też kameralne, uczuciowe

³⁷Anonimowy mistrz bawarski, *Święta Rodzina w komnacie*, 1450-60, Chicago, The Art Institute of Chicago, Mr and Mrs. Martin A. Reyerson Collection, nr inv. 1933.1044 Obraz jest recepcją rodzajowego sposobu ujęcia mieszkalnego wnętrza w duchu Mistrza z Flémalle, Rogiera van der Weyden i Jana van Eycka. *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530*, (kat. wyst.) Brugge Groeningemuseum 29 October 2010 – 30 Januar 2011, kurator Till-Holger Borchert, Stuttgart 2010, s. 377.

³⁸ W XV wieku społeczność mieszczan wyraźnie zaznacza swoją obecność w sferze finansowej, kulturalnej i religijnej, staje się powszechnym fundatorem i odbiorcą sztuki, a tym samym określa swoją postawę pobożnościową. Pismo Święte, komentarze teologów miały ułatwić wiernym zrozumienie prawd wiary i wspomóc modlitwę. Mistyczne, duchowe zbliżenie do postaci boskich wyrażały nie tylko teksty, ale odpowiedzią na te osobiste potrzeby stała się również sztuka. Poprzez wprowadzenie tematów religijnych w świecką, współczesną scenę, osadzenie zdarzeń biblijnych w realiach epoki realizowano jedną z zasad pobożności i praktyk modlitewnych, mianowicie uściślenie związku między życiem codziennym a wiarą, aby zaakcentować osobiste relacje z Bogiem.

Od lat badacze stawiają pytanie o to, w jakim stopniu zachodzące przemiany w religijności i popularności określonych nurtów pobożności wpłynęły na ikonografię sztuki. Oddziaływanie nurtów pobożnościowych na ikonografię obrazują głównie tematy chrystologiczne, rozpowszechniające się motywy Sądu Ostatecznego, wątki pasyjne, wizerunek Chrystusa jako Męża Bolesci, jak też ikonografia orędownictwa świętych. Tematy te mogą mieć swoje źródło w tekstach religijnych, mistyków i kaznodziei średniowiecza, które powstały z potrzeby religijnej wiernych i stanowią przejaw nowej postawy religijnej. Szczególną popularnością cieszyły się dzieła o naśladowaniu Chrystusa, traktowane niemal jako duchowy przewodnik na życie. W tej tematyce: Koster 9-25; Apostolos-Cappadona. Rudolf van Dijk stara się wykazać związek tekstów mistyka Gerarda Zerbolt z *Devotio moderna* i jej oddziaływaniem na sztukę – tu przywołuje pasyjny obraz Dirka Bouts. Zob. Van Dijk 8.

wizerunki Madonny tulącej Dzieciątka oraz obrazy Świętej Rodziny w scenarii domu³⁹. Pod pozorem zwyczajności sceny te jednak, wzbogacone o atrybuty roślinne, owoce, kwiaty, prezentują szereg utajonych znaczeń. Tłumaczą prawdy wiary, głęboką tajemnicę Wcielenia Jezusa, Jego podwójnej, boskiej i ludzkiej natury, jak też sens Dziewiczego macierzyństwa Maryi, Jej współdziałanie w Pasji (*Compassio*) i Odkupieniu (*Corredemptio*).

IKONOGRAFIA ŚWIĘTEJ RODZINY PODCZAS POSIŁKU – SYMBOLICZNE POKARMY

Treści te wiążą się z motywem ikonograficznym rozpowszechnionym od 2. poł. XV wieku w sztuce północnej, jakim są wizerunki samotnej Madonny z Dzieciątkiem lub pospołu ze św. Józefem, zgromadzonymi przy parapecie lub w ciasnym wnętrzu przed skromnym posiłkiem. Zasadniczym elementem kompozycyjnym tych scen jest parapet lub wąski blat stołu, biegnący wzdłuż dolnej krawędzi obrazu, albo też niewielki stolik we wnętrzu, na którym leżą owoce, kwiaty, gdzie stoi kielich wypełniony winem⁴⁰. Inny wariant prezentuje produkty skromnego posiłku ułożone na niewielkim stole, przy którym zasiada Maria z Dzieciątkiem podając mu wybrane pokarmy. Święty Józef jest zajęty przygotowaniem posiłku, kroi chleb, miesza łyżką owsiankę lub też czyta albo patrzy na Maryję z Dzieciątkiem, towarzysząc im podczas posiłku⁴¹.

³⁹ Przestrzenia prywatną, w której funkcjonowały tego typu dzieła, są także kaplice fundowane przez rodziny, bractwa, cechy, wyposażane według gustu i potrzeb zamawiających, w których odbywały się również osobiste modlitwy. Zob. Meiss 280.

⁴⁰ Joos van Cleve, *Madonna z Dzieciątkiem*, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection; tenże, obraz w zbiorach Manchester, The Currier Gallery of Art; warsztat J. van Cleve, *Święta Rodzina*, Nowy Jork, Met. Museum, The Michael Friedsam Collection *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, Suremond-Ludwig-Museum, Aachen, vom 17 März bis zum 26. Juni 2011) (kat. wystawy), hrsg. von Peter van den Brink, Alice Taatgen, Heinrich Becker, München 2011, il. 119, 124. Anonimowy Mistrz Frankfurcki oraz Joos van Cleve rozpowszechnili ten sposób ujęcia Madonny z Dzieciątkiem w malarstwie północnym w 2 poł. XV i u progu XVI wieku, modyfikując go znacząco poprzez wprowadzenie utensyliów związanych z posiłkiem (naczynia, nóż, produkty na talerzu, zupa mleczna). Z warsztatu Joosa van Cleve pochodzi około 30 tablic prezentujących różne ujęcia Świętej Rodziny (we wnętrzu lub na tle otwartego krajobrazu, z różnorodnie upozowanym Dzieciątkiem – śpiące, siedzące lub stojące, ssące pierś Maryi, różniące się także fizjonomią św. Józefa (w okularach lub bez, brodaty, ogolony, czytający lub patrzący na Rodzinę), dla których tablica z kolekcji Friedsam wydaje się być wyjściowym wzorem.

⁴¹ Adrien Ysenbrandt, *Święta Rodzina przy stole*, Bristol Museum, Jakob Mostaert, *Święta Rodzina przy stole*, 1520, Kolonia, WRM); mniej aktywna postać św. Józefa: Joos van Cleve, Manchester New Hampshire, The Currier Museum of Art.

Zestaw produktów jest świadomie zakomponowany, by owoce i pokarmy prezentowały wyraźnie symboliczny przekaz, który należy odczytać przede wszystkim w kategoriach sacrum, jako ucztę mistyczną.

Liczne kompozycje prezentują Maryję podającą Dzieciątka owoce lub kwiaty, na pierwszym planie na parapetach ustawiono naczynia, a w nich wyeksponowane kiście winogron, jabłka, pomarańcze, rozkrojone owoce granatu, wiśnie. Ponadto stojące tam bukiety kwiatów tworzą bogaty zestaw symbolicznych atrybutów. Alegoryczna formuła Pieśni nad pieśniami, wypełniona metaforycznymi obrazami, sugerującymi smaki i zapachy, stała się kanwą dla tłumaczenia jej poetyki w komentarzach egzegetycznych. Na tej podstawie produkty zaprezentowane w obrazach z Maryją (Oblubienicą) i Jezusem (Oblubieńcem) zyskały rangę mistycznego posiłku, który przynosi poczucie zjednoczenia, uczestnictwa w tajemnicy Ofiary i zbawienia. Chrystus jako najdoskonalszy pokarm ma pożywiać dusze wiernych, którzy w niego wierzą, a tym samym są uczestnikami tych uczt eucharystycznych. Sugestię uczyty eucharystycznej na wzór aranżacji Ostatniej Wieczerzy podkreśla biały obrus przykrywający blat oraz widoczny na nim chleb i kielich z winem lub winogrona⁴². Rozkrojone owoce, cząstki przełamane chleba, niepełny kielich wina sugerują, że posiłek już trwa, choć przecież produkty te nie mogłyby stanowić naturalnego pożywienia niemowląt, to ich napoczęta forma dowodzi, że uczta została rozpoczęta, a przeznaczona jest dla dusz pragnących zjednoczenia z Bogiem. Maryja nie spożywa posiłku, ona karmi Dzieciątka, podając mu owoce, łyżkę zupy, a nawet poi Go winem. Tym samym Dzieciątka Jezus wkracza w ziemski cykl życia, dorastania, cielesnego wzmocnienia, co wyraźnie prezentują tablice eksponujące Jego nagie ciało, ledwie osłonięte tiulową sukienką. Ponadto w obrazach tych dokonuje się przemiana w sposobie ujęcia Maryi, która nie karmi już piersią Dzieciątka, ale posługuje się łyżką, podając mu ziemską strawę. W tym przejawiać się ma ludzkie macierzyństwo Maryi, aktywnie uczestniczącej w karmieniu Jezusa. Ten zwyczajny, naturalny gest podania posiłku dziecku niesie symboliczny przekaz o tym, że właśnie dokonuje się humanizacja czynu Maryi jako matki, oraz że akt przyjęcia ludzkiej natury przez Jezusa naprawdę się dokonał⁴³. Scena oddala się niejako od swej sakralnej

⁴² Typ stolika widoczny na kilku pracach z warsztatu J. van Cleve czy też Mistrza Frankfurckiego przypomina kłęcznik *prie-dieu*. Modlitewna kontemplacja tych scen przy kłęczniku jest zatem niemal jak przyklęknięcie do stołu wraz z Madonną i Dzieciątkiem.

⁴³ Ainsworth 307-308. Autorka przytacza wypowiedzi mistyczek dla ugruntowania swojej interpretacji scen. Na obrazie Jakoba Mostaerta (1520, Kolonia, WRM) wyeksponowano obok siebie nie tylko owoce, chleb, dzban z napojem (wino, mleko?), ale również zupę mleczną oraz masło.

wymowy, a bliskie relacje matki i dziecka i naturalność gestu karmienia zbliżyły ikonografię tych scen do ujęć rodzajowych, w których wnikliwy obserwator może dostrzec głębszy, sakralny kontekst.

To właśnie według potrzeb ówczesnego odbiorcy, klientów masowo kupujących tablice z wizerunkiem *Madonny z Dzieciątkiem*, kreowano formułę ikonograficzną tych dzieł. U progu XVI wieku domagano się od sztuki prezentowania realnych emocji i relacji, odwzorowującej nie tylko widzialne kształty i ich jakości, ale też sztukę prezentującą pewien model, wzorzec życia rodzinnego. Ten postulat znakomicie spełniają tablice Gerarda Davida, które skupione są na wyakcentowaniu roli matki w tworzeniu relacji uczuciowych, ujawnionych w prostych czynnościach, pielęgnującej dziecko, karmiącej, a więc dbającej o jego podstawowe potrzeby. Obrazy te zatem zyskują szeroki kontekst w odniesieniu do życia społecznego, relacji międzyludzkich, określenia ról i pozycji w strukturze rodziny i społeczeństwa. Obrazy te jako *Andachtsbild* zyskały ogromną popularność wśród świeckich odbiorców i stanowiły przedmiot ich domowej dewocji. Dlatego kameralny charakter ujęcia sceny oraz pozornie rodzajowy temat pozwalał również odczytać te dzieła w odniesieniu do ziemskich rodzin, realiów życia, relacji emocjonalnych łączących rodziców i dziecko, w tym łyżka, którą trzyma Dzieciątko, może oznaczać potrzeby ciała, pragnienie pokarmu zwyczajnego.

Natomiast nawiązaniem do dawnej tradycji prezentującej aktywną rolę św. Józefa zajmującego się przygotowaniem posiłku jest obraz Joosa van Cleve, w którym gest karmienia Jezusa zupą mleczną, znany z obrazów Gerarda Davida, przejmuje teraz św. Józef⁴⁴. Obraz ten akcentuje znaczenie osoby św. Józefa w odniesieniu do roli ojca w świeckiej rodzinie, jako karmiciela, troskliwego opiekuna. Uwidoczniła tu została starość św. Józefa, którą w tradycji ikonografii Świętej Rodziny interpretuje się jako desygnat jego

W egzegetycznej interpretacji Ojców Kościoła zestawione obok siebie zupa i masło jako dwa typy posiłku płynnego, który został zamieniony na formę stałą (masło), mają symbolizować spełnienie się proroctw Starego Testamentu o Wcieleniu w ewangelicznym przekazie Nowego Testamentu. Zob. Falkenburg 91-92.

⁴⁴ Obraz reprodukowany w Falkenburg il. 26. Falkenburg nie podaje lokalizacji obrazu autorstwa Joosa van Cleve. Analogiczna kompozycja, przypisywana naśladowcy Joosa van Cleve, różniąca się detalami, znajduje się w zbiorach Mount Holyoke College Art Museum, Mount Holyoke College, South Hadley, MA, USA. Reprodukacja: [commons.wikimedia.org/wiki/File: The_Holy_Family_school_of_Joos_van_Cleve,_Flemish,_1485-1541_-_Mount_Holyoke_College_Art_Museum_-_DSC04590.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Holy_Family_school_of_Joos_van_Cleve,_Flemish,_1485-1541_-_Mount_Holyoke_College_Art_Museum_-_DSC04590.JPG), dostęp 22.04.2021.

Obie realizacje powtarzają gest św. Józefa, pozycję Maryi i Dzieciątka oraz zestaw pokarmów na kamiennym parapecie.

symbolicznego, nie naturalnego ojcostwa wobec Jezusa oraz gwarant bezpieczeństwa dla cudownego macierzyństwa Maryi (Kaster kol. 210-221). Poprzez gest karmienia, dobrotliwy wyraz twarzy Józefa, relacje wzrokową nawiązaną między nim a Dzieciątkiem scena zyskała zaś bardziej uczuciowy, ludzki kontekst, odpowiadający wrażliwości świeckiego odbiorcy. Ten motyw jest znany także w malarstwie włoskim, m.in. we fresku Paolo Veronese z Maser.

Posiłek, wokół którego gromadzą się postaci, zyskuje rangę mistycznej uczty, w której każdy gest, rodzaj przekazywanego owocu, kwiatu, jak i gest podania kielicha zyskują rangę symbolu, są znakami więzi duchowej, unii mistycznej nie tylko między matką a Synem, ale też między Jezusem a Kościołem, wiernymi⁴⁵.

Powyższe przykłady tworzą wspólną tradycję ikonograficzną, która motyw symbolicznego posiłku rozwija w szeregu podobnych kompozycji w typie Świętej Rodziny we wnętrzu domostwa. Obok scen odpoczynku, zabawy Dzieciątka pod okiem rodziców, w towarzystwie czytającej Maryi, śpiącego Józefa znajdujemy również przedstawienia, w których św. Józef lub Maryja przekazują małemu Jezusowi owoc. W obrazie anonimowego Mistrza Górnoreńskiego św. Józef podaje Dzieciątku gruszkę, drugą ręką wykonuje gest błogosławieństwa. Gruszka jest atrybutem Maryi w obrazie ze Studdzianny. Owoce wyobraża symbol słodczy cnót, to bowiem Jezus jest słodkim owocem niewinności Maryi. Porównanie Matki Bożej do słodczy

⁴⁵ Ponadto scenerią wielu kompozycji jest przestrzeń ogrodu, w którym aniołowie podają owoce lub zrywają kwiaty, tym samym symbolika owych pokarmów i roślin odsyła widza do znaczeń związanych z obszarem rajskim. Zmysłowe wrażenia płynące z uwidocznienia posiłków, walory smakowe owoców, atuty zapachowe kwiatów odnoszono zarówno do Maryi, jak przede wszystkim do Chrystusa, porównywanego do mistycznego pokarmu, który karmi duszę i ciało. Metafora aktu spożywania pokarmów, symbolika pokarmów (pokarmów płynnych i stałych) zyskała szeroką interpretację w kontekście chrystologicznym, w piśmiennictwie religijnym, w tekstach egzegetycznych Ojców Kościoła już od Tertuliana, Orygenes, Grzegorza Wielkiego, św. Augustyna, po Bernarda z Clairvaux i Wilhelma z St. Thierry, w poezji pobożnościowej, w tekstach mistyków i mistyczek (Hadewijch, Mechtylda z Magdeburga). Tworzyli oni barwne metafory, posługujące się porównaniami biblijnych posiłków, owoców, kwiatów do wrażeń mających charakter mistycznego doświadczenia obecności Boga, do przymiotów Maryi i Jezusa. Bogaty wykaz tekstów źródłowych na ten temat i omówienie złożonej problematyki mistycznych pokarmów w kontekście ikonografii Madonny z Dzieciątkiem zob. Falkenburg 56-76. Autor przywołuje teksty mistyczek: Idy z Nijvel (zm. 1231), Lydygardy z Aywieres (zm. 1246), Beatrycze z Nazaretu (zm. 1268), Adelajdy (Alicji) z Schaarbeeck (zm. 1250), Idy z Leuven (2. poł. XIII w.), Lidwiny z Schiedam (zm. 1433) i in., sugerując, że temat posiłku, mistycznej konsumpcji oraz szereg metafor z nim powiązanych odczytywano jako obraz zjednoczenia mistycznego z Bogiem. Tego typu obrazowa metaforyka, operująca przenośniami z zakresu spożywania pokarmów, operowania porównaniami zmysłowymi: (słodczy smaków, zapachów), była charakterystyczna dla stylu pisarstwa mistyczek i odpowiadała kobiecej formacji duchowej. Zob. Falkenburg 63-65.

owocu gruszy wywodzi się z tradycji antycznej, przypisującej ten owoc Wenus, a uświęcenie tego atrybutu i alegoryczne odniesienie go do Maryi dokonało się w egzegetycznych pismach św. Bernarda z Clairvaux oraz św. Bonawentury do psalmów⁴⁶. Ponadto w jednej z angielskich pieśni bożonarodzeniowych z 1582 r. Maryja nazywana jest drzewem gruszy, które zrodziło owoc – Jezusa. Owoc ten bywał też, z racji swojej łacińskiej etymologii (*pira*), zaliczany wraz z jabłkiem do wspólnego rodzaju *pomum*, stąd też interpretowano gruszkę jako owoc z Drzewa Poznania, a zatem powód utraty raju (Levi d’Ancona 296-298). Hugo z Trimbergu jest autorem poetyckiej metafory, w której drzewo gruszy zostało porównane do biblijnej Ewy, której owoce – ludzkość – mogą upaść w ciernie (grzech) lub wodę albo w zieloną trawę (cnoty) (*Florarium christianum* 84-85). Maryja zatem wręczająca Dzieciątku gruszkę staje się drugą Ewą, podając owoc Odkupienia. Dlatego w kontekście wyobrażeń Maryi z Dzieciątkiem gruszka wnosi szereg niejednoznacznych znaczeń, a tylko kontekst sceny, sposób wyeksponowania atrybutu, pozwala na właściwe odczytanie rekwizytu. Ponadto kształt gruszki łączono z podobieństwem do kobiecego ciała, do wąskiej talii i szerokich bioder, co w kontekście Maryi ma oznaczać symbolicznie poczęcie, owoc słodczy macierzyństwa (*Florarium christianum* 84-85). Modlitewne nazwanie Jezusa „owocem łona Maryi” (*fructus ventris tui*) i powiązanie tego określenia z malarskim wyobrażeniem owocu gruszy w dłoniach Dzieciątka pojawiło się na tryptyku Goosena van der Weyden⁴⁷, za którym motyw ten został powtórzony, gruszka zaś stała się atrybutem zarówno Jezusa, jak i Maryi (J. van Cleve, obraz z Frankfurtu).

Ważnym atrybutem w omawianej kategorii scen Madonny karmiącej Dzieciątka, jak i w ikonografii pełnej Świętej Rodziny podczas posiłku jest kielich. Występuje on jako pozornie bierny element kompozycji (pusty kielich w obrazie naśladowcy Mistrza z Frankfurtu; Falkenburg il. 44, lokalizacja nieznana) lub też wokół niego skupia się akcja całej sceny, kiedy Madonna zbliża go do ust Jezusa⁴⁸. W innej realizacji tego mistrza Maria

⁴⁶ *Święta Rodzina w komnacie mieszkalnej*, 1460-1470, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inv. GG 928. Obraz przypisywano dawniej Martinowi Schongauerowi ze względu na umieszczony na nim monogram MS. Zob. *Van Eyck bis Dürer* 303. Maryja podająca Dzieciątku gruszkę: J. van Cleve, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut; Salzburg (tzw. *Madonna z gruszką*, ok. 1510-1515, Kosterneuburg, Stiftsgalerie. *Van Eyck bis Dürer* kat. nr 257

⁴⁷ 1490, Tournai, Musée des Beaux-Arts. Reprodukacja: Medieval Histories, www.medieval.eu/frames-and-supports-in-15th-and-16th-century-southern-netherlandish-painting/, dostęp 16.04.2021.

⁴⁸ Kopia według Joos van Cleve, 1520, Budapest, Museum of Fine Arts, nr inv. 4329.

oddala kielich od Dzieciątka, ono jednak wyciąga do niego swoje rączki⁴⁹. Eucharystyczny sens tych przedstawień jest jednoznaczny. Ten sam eucharystyczny, a zatem ofiarny przekaz wnoszą winogrona, trzymane przez małego Jezusa, Maryję lub po prostu wyeksponowane jako dorodna kiść leżąca na stole. W Piśmie Świętym kielich jest znakiem przeznaczenia, eucharystycznego spełnienia ofiary, losu przypisanego wbrew woli (Mt 26, 26-30) (Holl, „Kelch” kol 496-497). Ten atrybut zajmuje główne miejsce w kontekście interpretacji sceny ze Studzianny.

Wyraźnie rodzajowe ujęcie scen wspólnego posiłku Świętej Rodziny nie przesłania eucharystycznego przekazu zawartego w malarskich wizjach *Modlitwy Świętej Rodziny przed posiłkiem* czy też *Błogosławieństwa pokarmów*, którego dokonuje dziecięcy jeszcze Jezus. Ten temat w ikonografii sztuki pojawia się dopiero w okresie nowożytnym (Gebhard 57-59). Sens obrazów ilustrujących modlitwę przed posiłkiem dotyczył również określonej postawy praktykowanej w rodzinach katolickich, by każdy posiłek poprzedzała modlitwa i błogosławieństwo pokarmów, ażeby oddalić od stołu szatana i wszelkie złe moce. Na rodzicach spoczywał obowiązek przekazania tego zwyczaju dzieciom. Sens zatem prezentowania w tym ujęciu Maryi i Józefa jako nauczycieli i domowych wychowawców niósł w sobie ładunek dydaktyczny. Pod wpływem tej ikonografii od końca XVI wieku rozpowszechniły się wizerunki świeckich rodzin zgromadzonych przy stole na wspólnej modlitwie⁵⁰. Natomiast gest Jezusa czy też aranżacja stołu na wzór malarskich ujęć Ostatniej Wieczerzy są wyraźnym znakiem, że sens tego domowego spotkania wykracza poza jego rodzajową wymowę. Wspólna wieczerza w duchu religii chrześcijańskiej jest najdoskonalszym wspólnotowym spotkaniem z Bogiem, wokół stołu, który ogniskuje w sobie szereg treści, jak poczucie jedności, więzi. Uczta jest czasem wspólnego świętowania, budowania duchowej jedności i łączności. Zgromadzenie chrześcijan wokół stołu oznacza unię duchową z Bogiem. Uczta przy stole nakrytym białym obrusem, ze stojącymi na nim winem i częstkami pieczywa, a zatem pokarmy eucharystyczne, wyrażają też obietnicę zbawienia dzięki ofierze Chrystusa (Elbern 128-133). Ten szeroki kontekst ikonograficzny, różnorodność wątków oraz ich bardzo złożony przekaz treściowy znajduje swoją kontynuację w motywie zaprezentowanym w grafice Callota i powtórzonym w obrazie ze Studzianny.

⁴⁹ Mistrz Frankfurcki, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Anną i św. Józefem* zob. Falkenburg il. 12. Lokalizacja nieznana.

⁵⁰ Wychowawcze znaczenie wspólnej modlitwy znalazło również uznanie w postawie propagowanej wśród rodzin protestanckich. Zob. Mikuda-Hüttel 114-116.

W obrazie ze Studzianny stół, wokół którego zebrała się Święta Rodzina, prezentuje znane z tradycji ikonograficznej rekwiizyty posiłku, eksponując zarówno ludzką, ziemską naturę Jezusa (zupa mleczna), owoc poznania, grzechu i odkupienia, jakim jest jabłko, natomiast Jezus jawi się jako drugi Adam, przynoszący zbawienie. Rozrzucone na stole wiśnie należy odczytać jako owoce rajskie, symbole obfitości, niebiański pokarm dusz dany ludzkości. Potrawa w talerzu miała, w pierwotnym zamyśle Callota, prezentować zupę mleczną, motyw utrwalony w ikonografii. Natomiast na obrazie ze Studzianny jest to bliżej nieokreślona potrawa. Natomiast łyżeczka i niewielka miska przed Jezusem mogą sugerować, że jest to danie znane z tradycji obrazowej.

W kontekście sceny oraz w odniesieniu do osoby św. Józefa należy określić znaczenie palącej się świecy, stojącej na skraju stołu, tuż obok św. Józefa. Świeca to typowy atrybut każdej uczty, zarówno domowej, jak i świętej, znak obecności Boga, symbol zapalany na moment błogosławieństwa i modlitwy. Jej obecność na stole oznacza spotkanie z Bogiem i określa stół jako miejsce szczególnie wyróżnione. Ponadto św. Józef jest strażnikiem wiary, ufności w Boski plan macierzyństwa Maryi, z trudem, lecz akceptującym powierzoną mu rolę opiekuna ziemskiego dla Jezusa i Maryi. Czuwa nad nimi, stąd motyw zapalonego lichtarza jako znak trwania w gotowości, na przyjęcie Boga. Epizod wspólnego posiłku to ilustracja pobytu rodziny Józefa w Nazarecie po siedmioletnim pobycie w Egipcie. W realizacji Callota i w wersji z sanktuarium przedstawienie emanuje swoistą rodzajowością i mocno uwspółcześioną aranżacją (moda, meble). W geście jednak podtrzymania kielicha Dzieciątka wyraża się naczelny sens dzieła i jednocześnie jest to obrazowa wersja religijnych nurtów propagowanych wówczas we Francji. Dopełnieniem znaczenia sceny w grafice Callota jest umieszczona na niej łacińska inskrypcja: „EIA AGE CARE PUER, CALICEM BIBE, TE MANET ALTER / QUI TENSIS MANIBUS, NON NISI MORTE CADET”. („DALEJ NO, DROGI CHŁOPCZE, PIJ Z KIELICHA, NASTĘPNY CZEKA NA CIEBIE, KTO WYCIĄGNIE/PODNIESIE RĘCE, NIE PADNIE, CHYBA ŻE UMRZE”)⁵¹.

Józef, pomagając napić się z kielicha dziecącemu jeszcze Jezusowi, spełnia swoją ziemską powinność jako opiekun, ale też jako członek rodziny odpowiedzialny za misję zbawienia. Taką rolę powierzył mu bowiem sam Stwórca (Nalewaj 145-165). Patrząc na obraz ze Studzianny z perspektywy czasów potrydenckich, scena jawi się jako prezentacja rodzinnego, wieczornego spotkania, w którym wyróżnia się troskliwa opieka ojca. Obraz spełnia nakazy Soboru Trydenckiego, by święta historia nie epatowała przesadną

⁵¹ Tłum. Anna Kołtunowska.

emocjonalnością i rozbudowywaniem wątków. Zalecano operowanie powściągliwym zestawem form, środków artystycznej ekspresji, ażeby obraz czytelnie opowiadał, a tym samym przekazywał istotne i trudne treści teologiczne (Krasny 108-109). W tym kontekście ikonografia zachowania św. Józefa w grafice Callota jest i naturalna, i symboliczna zarazem. Dydaktyzm sztuki odgrywał zasadniczą rolę. Podobnie jak grafika Callota prezentująca spotkanie rodziny i dookreślająca rolę ojca jako aktywnie zaangażowanego w pomoc, w dorastanie, a także wychowanie syna prezentuje treści o wadze teologicznej. W myśl nurtów posoborowych oraz w pisarstwie Franciszka Salezego, stół można odczytać jako prefigurę ołtarza, a wspólny posiłek rodziny oznacza Kościół jako Mistyczne Ciało Chrystusa.

KONTEKST EPOKI A IKONOGRAFIA GRAFIKI CALLOTA

Jacques Callot, wywodzący się z Nancy, które u progu XVII wieku było określane „miastem-klasztorem”, wyrósł w środowisku, w którym ideały odnowionego katolicyzmu według postanowień Soboru Trydenckiego znalazły podatny grunt i gdzie formacje zakonne odgrywały istotną rolę w życiu politycznym miasta⁵². Również artysta swoją postawą i praktykami religijnymi (m.in. poprzez codzienny udział we mszy świętej czy jako członek Bractwa Niepokalanie Poczętej w Nancy) reprezentował gorliwy katolicyzm (Krasny 165). Diane Russel wskazuje na religijne inspiracje Callota, uważając, że to środowisko kordelierów z konwentu w Nancy oddziaływało na jego formację duchową, a także pisma hiszpańskich mistyków, których mógł poznać za pośrednictwem tłumaczeń Pierre’a Seguina (1558-1636)⁵³. Ikonografia grafiki Callota łączy w sobie postawę w duchu franciszkańskiego humanizmu, prezentując duchowe zjednoczenie Świętej Rodziny przy stole jako symbol ziemskiego Kościoła. Czasy odnowy trydenckiej (1564-1648) były również okresem wzmożonego kultu eucharystycznego i propagowania dogmatu Wcielenia Chrystusa, m.in. w duchowości reprezentowanej przez kard. Pierre’a de Bérulle’a (1575-1629), który Tajemnicę Inkarnacji postrzegał jako „istotne źródło wewnętrznego życia chrześcijań-

⁵² Podczas ostatniej sesji Soboru Trydenckiego pojawił się projekt zgłoszony przez kard. Karola Lotaryńskiego (zm. 1574) przeniesienia do Nancy siedziby biskupstwa. Pomimo wielokrotnych prób nie nastąpiło to aż do lat 70. XVIII wieku. Dopiero panowanie Henryka IV (od 1593 r.) przyniosło czas realizacji postanowień trydenckich. Benad 73-74, 376-377.

⁵³ Na pracę Diane Russel *Religious prints and drawings by Jacques Callot* powołuje się Anne-Elisabeth Spica (225).

skiego” (Banaszak 169). Chrystocentryzm de Bérulle’a wyrażał się w przekonaniu, że człowiek może dostąpić świętości w Bogu dzięki Chrystusowi i jego Wcieleniu:

Z okresów życia Jezusa de Bérulle szczególnie cenił Jego dzieciństwo i wskazywał na drogę dziecięctwa duchowego, które rozumiał jako uległość i zależność od Ojca. Widział w Chrystusie tego, który najdoskonalej wielbi Ojca. Stwierdzenie to wypływało ze słów zawartych w Liście do Hebrajczyków: „Ofiary ani daru nie chciałeś, ale Mi utworzyłeś ciało; całopalenia i ofiary za grzech nie podobały się Tobie. Wtedy rzekłem: Oto idę – w zwoju księgi napisano o Mnie – aby spełnić wolę Twoją, Boże” (Hbr 10, 5-7). (Lipiński 59)⁵⁴

Chrystus był zarówno Synem, jak i Sługą swego niebiańskiego Ojca.

Te dwa wątki teologicznej wykładni odnowionego Kościoła i duchowości francuskiej znajdują swoje obrazowanie w grafice Callota i jej malarskiej wersji ze Studzianny. Prostota formy i przyjęta konwencja rodzajowego ujęcia sceny nie pozbawia jej głębi w teologicznej interpretacji. Oto ziemski ojciec, otaczając opieką Jezusa, staje się Jego współtowarzyszem w misji zbawienia, podając Mu kielich z winem. To prorocza zapowiedź słów, jakie wypowie Jezus w Ogrójcu, zwracając się do swego niebiańskiego Ojca „Ojcze mój, jeśli to możliwe, niech Mnie ominie ten kielich! Wszakże nie jak Ja chcę, ale jak Ty” (Mt 26,39). Akwaforta Callota została dopełniona przywołaną już inskrypcją, która jest niejako wypowiedzią św. Józefa: „DALEJ NO, DROGI CHŁOPCZE, PIJ Z KIELICHA, NASTĘPNY CZEKA NA CIEBIE, KTO WYCIĄGNIE (PODNIESIE) RĘCE, NIE PADNIE, CHYBA ŻE UMRZE”. Maryja, choć jej postawa może wyrażać dystans wobec gestu św. Józefa, wyciąga w kierunku Jezusa rękę, w której trzyma gruszkę. Owoc słodkiego macierzyństwa, ale też – jak przyjęto w tradycji ikonograficznej – owoc który staje się symbolem ofiary i odkupienia ziemskich win. Ponadto w centrum modlitewnej adoracji kard. de Bérulle stawiał również Maryję oraz całą Trójcę Świętą. Obraz zatem ziemskiej Świętej Rodziny zebranej przy stole może być rozpatrywany również w tym kontekście, co jest zgodne z jedną z interpretacji wizerunków Świętej Rodziny jako wyobrażenia ziemskiej Trójcy (Sachs kol. 7)⁵⁵. Na trynitarną interpretację ziemskiej Świętej Rodziny wskazywał również inny francuski ojciec duchowy, św. Franciszek Salezy, wielki czciciel św. Józefa.

⁵⁴ Autor szczegółowo omawia złożoną sytuację Kościoła francuskiego w progu XVII wieku i wielość nurtów ówczesnej religijności.

⁵⁵ Szczególnie motyw wędrowki Świętej Rodziny, kiedy rodzice prowadzą Jezusa za rękę, a ponad nimi objawia się Gołębica Ducha Świętego oraz Bóg Ojciec.

Istotą obrazu ze Studzianny oraz grafiki Callota jest również element światła. Zanurzenie sceny w aurze wieczoru potęguje znaczenie mistycznych źródeł światła, jakimi są jaśniejące nimby wokół głowy Jezusa i Maryi. W obrazie ze Studzianny św. Józef został pozbawiony tego desygnatu. Zwyczajne nakrycie głowy Józefa może wyrażać symboliczny przekaz, w którym ziemski ojciec uobecnia Kościół Starego Przymierza (Kliś 110). Natomiast w grafice Callota nad jego głową unosi się delikatna aureola. Te dwa atrybuty – aureola i czapka – mogą sugerować symboliczne postawienie św. Józefa na granicy tych dwóch czasów – Starego i Nowego Przymierza, do którego św. Józef został włączony w prorocत्वie, jakie otrzymał w swoim śnie oraz nadając Jezusowi imię⁵⁶. Świeca jako ziemskie źródło jasności została przeciwstawiona nadziemskiemu światłu, jakie uobecnia Jezus, i odwołuje się do tradycji obrazowej opartej na objawieniach św. Brygidy. Cięż i światło, które otaczają Świętą Rodzinę, to także dwie jakości malarskie, które u progu XVII wieku stały się wyzwaniem dla artystów Italii, Francji i całej Północy, ale ikonografia scen religijnych nabiera poprzez nie siły symbolicznego przekazu⁵⁷.

HOMILIA PRYMASA WYSZYŃSKIEGO O ROLI RODZINY

Prymas Wyszyński kwestiom społecznym, w tym znaczeniu rodziny, poświęcił wiele tekstów, homilii i listów pasterskich⁵⁸. Kwestię wychowania, a więc opieki nad dziećmi, podjął również w swej homilii koronacyjnej w Studziannie.

Studziański obraz to szczególnie wizerunek spośród czterdziestu siedmiu koronowanych przez Prymasa Wyszyńskiego⁵⁹. Obraz prezentujący Świętą Rodzinę przy wspólnym stole stał się kanwą, na której Prymas Wyszyński oparł sens ideowy swojej homilii koronacyjnej. Zostały w niej zaakcentowane wartości osadzone na pojęciu rodziny, tj. jej rola w obronie tożsamości

⁵⁶ Egzegeza Ewangelii według św. Mateusza 1,23 oraz Listów św. Pawła Rz 8,4 i Rz 10,4 zob. Kliś 112.

⁵⁷ O nawiązaniach Callota do światłocieniowej stylistyki G. de La Toura wspominał również Michał Walicki (256). O wpływie malarstwa włoskiego (Caravaggia), jak też holenderskiego na luministyczne efekty w malarstwie francuskim zob. *Cienie i światła* 34-44. Zauważalne jest rodzajowe ujęcie w duchu malarstwa holenderskiego w obrazach braci Le Nain, jak też echa caravaggionizmu w obrazie Jeana Valentina de Boulogne *Koncert przy reliefie*, 1622-25, Paryż, Luwr.

⁵⁸ Zob. przyp. 6.

⁵⁹ Prymas koronował 41 obrazów, 6 rekoronował.

narodowej, wartości katolickich oraz kwestie obrony życia nienarodzonych. Analizując treść homilii przygotowanych przez Prymasa, a wygłaszanych podczas uroczystości koronacyjnych, w niemal każdej można dostrzec pewien powtarzalny schemat treściowy. Prymas odwoływał się do obiektu otaczanego czcią, jego losów i znaczenia w historii lokalnej społeczności. Drugim wątkiem homilii były treści uniwersalne, dotyczące wartości podstawowych, problemy społeczne i aksjologiczne. Dla potwierdzenia zasadności koronacji i wyrażenia wdzięczności za tak żywy kult obrazów maryjnych Prymas odwoływał się nie tylko do historii, ale równie mocno akcentował te problemy, które zajmowały kluczowe miejsce w ówczesnym dyskursie etycznym, teologicznym (zawarte w papieskich encyklikach) lub wynikały z aktualnej sytuacji politycznej kraju. Nadrzędnym jednak wątkiem w kazaniach Prymasa były obrazy Maryi i przywołanie historii związanych z wydarzeniami istotnymi dla społeczności lokalnej. Święte wizerunki strzegły społeczność, broniły przed klęskami wojen, pożarów, niosły uzdrowienie i siłą swojego oddziaływania przyciągały wiernych z całego kraju. W tym kontekście Studzianna jest miejscem szczególnym, gdyż wskazując na obraz Świętej Rodziny, Prymas pośrednio odniósł się do treści wynikających z ikonografii obrazu. Mianowicie przez pryzmat rodziny biblijnej zaakcentował konieczność ochrony wartości, jaką jest rodzina. Postrzegał ją jako wspólnotę wiernych oraz jako podstawową komórkę społeczną. W tym kontekście wskazał na znaczenie wychowania oraz konieczność obrony życia nienarodzonych (Staniek, „Przegląd kazań” 247-316, Studzianna – 258; *Królowa Polski* 209-213)⁶⁰. Poruszenie tej ostatniej problematyki wynikało z bieżącej sytuacji prawno-politycznej w Polsce, rzutującej również na relacje społeczne i kwestie etyczne, a mianowicie prawnie zagwarantowane przywileje aborcyjne, a zatem szereg zagrożeń, którym poddane były polskie rodziny.

W obliczu uroczystości koronacyjnej Prymas nie poprzestał na przywołaniu historycznej chwały obrazu, ale poddał go zabiegowi aktualizacji, osadził w kontekście czasów sobie współczesnych, ówczesnej dysputy o wartościach podstawowych. Ogłoszona w lipcu 1968 r. przez papieża Pawła VI

⁶⁰ Społeczne kwestie i ich analiza w świetle nauczania Kościoła stanowiła jeden z nadrzędnych tematów nauczania Prymasa. Nie sposób w tym miejscu omówić tę problematyki, w splotonej i mocno wybiórczej parafrazie, gdyż jest to obszerny i odrębny kierunek analiz. Potwierdza to bogata literatura zawierająca teksty źródłowe autorstwa Prymasa wraz z późniejszymi komentarzami. Zob. Wyszyński, *Idzie nowych ludzi plemię*; Wyszyński, *Nauczanie społeczne 1946-1981*; Wyszyński, *Listy pasterskie Prymasa Polski 1946-1974*. Najnowsza edycja dzieł zebranych: Wyszyński, *Dzieła zebrane*. Zob. też Bartnik.

encyklika *Humanae vitae* jasno formułowała zalecenia Stolicy Apostolskiej wobec ochrony rodziny, a przede wszystkim przekazywania nowego życia, pielęgnowania relacji między bliskimi⁶¹. Podobnie Prymas Wyszyński, dostrzegając we współczesnych sobie czasach zagrożenie zamachem na życie nienarodzonych, liberalizację prawa aborcyjnego, odniósł się do ochrony życia, do opieki nad najsłabszymi, do roli wychowania w środowisku rodziny ziemskiej. Mimo że ani Papież, ani Prymas w swojej homilii nie odnieśli się bezpośrednio do roli św. Józefa w życiu Świętej Rodziny, podnieśli jednak znaczenie obojga rodziców w życiu rodzin w kwestiach dotyczących wartości rodzicielskiej opieki i wychowania. Obraz w Studziannie postrzegany był zatem przez Prymasa jako ideał obrazujący jedność rodziny jako takiej, jej odwieczną trwałość, gwarancję ochrony wartości, wzór. Na kanwie wizji rodziny Świętej Rodziny Prymas przypomniał o świętości każdego życia, także życia nienarodzonych, odnosząc się przy tym do encykliki Pawła VI. W swojej homilii Prymas połączył perspektywę teologiczną wykładni o Świętej Rodzinie i ochronie życia z ujęciem polityczno-społecznym w obliczu aktualnych postanowień prawnych. Jak zaznaczył to również papież Paweł VI w swojej encyklice, środowisko, z którego człowiek wyrasta, określa jego konstrukcję moralną w życiu przyszłym.

BIBLIOGRAFIA

- Ainsworth, Maryan W. *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*. Metropolitan Museum of Art, New York, 1998.
- Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, cz. 1-2, red. Marek Starowieyski, WAM, 2006.
- Apostolos-Cappadona, Diane. „Picturing Devotion: Rogier’s Saint Luke drawing the Virgin”. Carol J. Purtle. *Rogier van der Weyden Saint Luke drawing the Virgin. Selected Essays in context*. Brepols, 1997.
- Banaszak, Marian, *Historia Kościoła katolickiego*, t. 3: *Czasy nowożytnie 1517-1758*. ATK, 1989.
- Barącz, Sadok. *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*. S. Bednarski, 1891. POLONA, polona.pl/item/cudowne-obrazy-matki-najswietszej-w-polsce,NTY2NTkx/133/#item. Dostęp 11.04.2021.

⁶¹ Prace przygotowawcze nad encykliką trwały już od 1963 r., kiedy powołano komisję badającą szerokie spektrum uwarunkowań związanych z sytuacją światową w odniesieniu do demografii i regulacji urodzeń. Tekst encykliki wraz z komentarzem: Paweł VI. „Encyklika o zasadach moralnych w dziedzinie przekazywania życia ludzkiego *Humanae vitae*”, *Studia nad Rodziną*, t. 6, nr 2(11), 2002, ss. 5-29 – www.nobla16.pl/uploads/Pliki/PoradniaMalzenska/Humanae_Vitae_wyd_2002.pdf, dostęp 23.04.2021.

Związek homilii wygłoszonej przez Prymasa w Studziannie z treścią encykliki sygnalizuje Staniek („Przegląd kazań” 258).

- Baranowski, Andrzej Józef. *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku: zjawisko kulturowe i artystyczne*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk: Zamek Królewski, 2003.
- Barasch, Moshe. *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge Studies in the History of Art. Cambridge University Press, 1990.
- Bartnik, Czesław Stanisław. *Pedagogia narodowa Prymasa Stefana Wyszyńskiego*. [s.n.], 2001.
- Benad, Aurore. *Pour le salut des âmes du peuple de ladite ville ”: municipalité et vie religieuse à Nancy, fin XVIe siècle-fin XVIIIe siècle*. Université de Lorraine, 2019, ss. 73-74, 376-377. HAL archives-ouvertes, hal.univ-lorraine.fr/ tel-02503687/document. Dostęp 16.04.2021.
- Cedrowski, Jerzy. „Kult Świętej Rodziny w sanktuarium w Studziannie”. *Salvatoris Mater*, t. 12, nr 4, 2010, ss. 166-181.
- Cienie i światła. Cztery wieki malarstwa francuskiego*. 18 marca – 19 czerwca 2005. Katalog Wystawy. Zamek Królewski w Warszawie, 2005.
- Dijk van, Rudolf Theodor Maria. „Toward Imageless Contemplation Gerard Zerbolt Zutphen as Guide for Lectio Divina”. *Spirituality renewed: studies on significant representatives of the Modern Devotion*, red. Hein Blommestijn, Charles Caspers i Rijcklof Hofman, Peeters, 2003, ss. 3-28.
- Dobrzaniecki, Tadeusz. „Św. Anna z Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie. Symbolika gestu milczenia”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. 32, 1988, ss. 95-196.
- Drażkowska, Anna. *Ozdoby i nakrycia głowy na ziemiach polskich od X do końca XVIII wieku*. Wydawnictwo UMK, 2012.
- Drewniak, Jan. „40-lecie koronacji Matki Bożej Świątorodzinnej”. *Oratoriana* nr 60, 2008, ss. 35-44.
- Elbern, Viktor Heinrich. „Mahl, Gastmahl”. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 3: *Allgemeine Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum i Wolfgang Braunfels, Herder, 1990, szp. 128-133.
- Eustachiewicz, Maria. „‘Liryka polskie’ Wespazjana Kochowskiego wobec tradycji literackiej”. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, t. 72, nr 3, 1981, ss. 279-307.
- Falkenburg, Reindert L. *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Painting of the Virgin and Child 1450-1550*. John Benjamins, 1994.
- Feulner, Adolf. *Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum*. Propyläen-Verlag, 1927.
- Florarium christianum. Symbolika roślin chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, przeł. i oprac. Stanisław Kobielus, Wydawnictwo Benedyktynów, 2006.
- Gebhard, Torsten. „Die Heilige Familie bei Tisch und das Tischgebet der Heiligen Familie”. *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1956, ss. 57-59.
- Holl, Oskar [i in.]. „Kelch”. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 2, red. Wolfgang Braunfels, Herder-Verlag, 1970, kol. 496-497.
- Jacques Callot: Das gesamte Werk. Druckgraphik*, Einleitug Thomas Schröder, Verlag Rogner & Bernhard, 1971.
- Jasiak, Grzegorz. „Obchody jubileuszu 150-lecia Diecezji Sandomierskiej w 1968 roku”. *Studia Sandomierskie*, t. 22, 2015, ss. 113-135.
- Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, Suremond-Ludwig-Museum, Aachen, vom 17 März bis zum 26. Juni 2011), katalog wystawy, red. Peter van den Brink, Alice Taatgen, Heinrich Becker, München 2011.

- Kaczmarek, Tomasz. „Św. Józef w nauczaniu Ojców Kościoła. Idee przewodnie”. *Studia Włocławskie*, nr 1, 1998, ss. 61-70.
- Kalupa, Katarzyna. „Dzieje cudownego wizerunku Jezusa z Maryją i św. Józefem w sanktuarium Miedniewickim”, *Mazowsze*, nr 15, 2002, ss. 107-108.
- Kaster, Gabriela. „Joseph von Nazareth”. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 7, red. Wolfgang Braunfels, Herder-Verlag, 1974, kol. 210-221.
- Kliś, Zdzisław. *Temat Bożego Narodzenia w polskiej sztuce średniowiecznej*. BMR, 1994.
- Knapieński, Ryszard. *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*. Pax, 1999.
- Kopeć, Jerzy Józef. „Geneza patronatu maryjnego nad narodem polskim”. *Roczniki Humanistyczne*, t. 34, z. 4, 1986, ss. 275-292.
- Koster, Margaret L. *Hugo van der Goes and the procedures of Art of Salvation*. Brepols, 2008.
- Krasny, Piotr. *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i o roli sztuki w życiu Kościoła w epoce nowożytnej*. Universitas, 2016.
- Królowa Polski o wielu obliczach. Wizerunki Matki Bożej koronowane przez Prymasa Tysiąclecia Stefana kardynała Wyszyńskiego*. Fundacja „Czas to Miłość”/Instytut Prymasa Wyszyńskiego, 2014.
- Kwiatkowsy, Magdalena i Bogusław. *Dzieje Sanktuarium Matki Bożej Świętorodzinnej w Miedniewicach*. Wydawnictwo Ojców Franciszkanów, 2017.
- Levi d’Ancona, Mirell. *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*. Olschki, 1977.
- Lipiński, Michał. *Mistagogiczna duchowość św. Wincentego a Paulo*. Wydawnictwo InAltum, 2014.
- Meiss, Millard, „‘Highlands’ in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition”. *Gazette des Beaux-Arts*, t. 57, 1961, s. 280.
- Miazek, Jan. „Nowy obrzęd koronacji obrazu Matki Bożej”. *Collectanea Theologica*, t. 52, nr 3, 1982, ss. 71-81.
- Michalczyk, Zbigniew. *W lustrzanym obliczu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych*. Instytut Sztuki PAN, 2016
- Mikuda-Hüttel, Barbara. *Vom Hausmann zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. Und 18. Jahrhundert*. Verlag Herder-Institut, 1997.
- Mróz, Franciszek, i Lukasz Mróz, „Koronacje papieskie wizerunków Najświętszej Maryi Panny w Polsce w latach 1990-2011”. *Peregrinus Cracoviensis*, z. 23, 2012, ss. 31-50.
- Mundy, Edwin James. „Gerard David’s Rest on the flight into Egypt: further additions to grape symbolism”. *Simiolus Netherlands Quarterly for the History of Art*, t. 12, nr 4, 1981-1982, ss. 211-222.
- Mundy, Edwin James. *Gerard David Studies*. Princeton University Press, 1980.
- Nalewaj, Aleksandra. „Józef z Nazaretu, mąż Maryi, w świetle opisu Narodzenia Jezusa (Mt 1, 18-25)”. *Św. Józef w wierze, kulcie, teologii i sztuce. Perspektywa regionalna i uniwersalna*, red. Jacek Jezierski, Katarzyna Parzych-Blakiewicz i Paweł Rabczyński, Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne, 2012, ss. 145-165.
- Nastalska-Wiśnicka, Joanna. „Tradycje koronacji cudownych obrazów Matki Bożej na ziemiach polskich”. *Kult Matki Bożej Ostrobramskiej w historii narodu polskiego*, red. Waldemar Witold Żurek, Wydawnictwo KUL, 2019, ss. 43-91

- Nater, Władysław, i Stanisław Stanik, *Dzieje Sanktuarium Matki Boskiej Świętorodzinnej w Studziannie*. [s.n.], 1992.
- Paweł VI. „Encyklika o zasadach moralnych w dziedzinie przekazywania życia ludzkiego *Humanae vitae*”, *Studia nad Rodziną*, t. 6, nr 2(11), 2002, ss. 5-29, Parafia Matki Bożej Nieustającej Pomocy, www.nobla16.pl/uploads/Pliki/PoradniaMalzenska/Humanae_Vitae_wyd_2002.pdf. Dostęp 23.04.2021.
- Perier d'Ieteren, Catheline. „Virgin and Child with the Milk Soup after Gerard David: Series of Paintings on the Same Theme after Known Models”. *Making Copies in European Art 1400-1600*. Brill, 2018, ss. 261-286.
- Pickvance, Chris. Towards a history of the origin and diffusion of a late renaissance chair design: the 'caquetoire' or 'caqueteuse' chair in France, Scotland and England. *Furniture History*, t. 55, 2019, ss. 1-26. ResearchGate, www.researchgate.net/publication/337227552_Towards_a_history_of_the_origin_and_diffusion_of_a_late_renaissance_chair_design_the_'caquetoire'_or_'caqueteuse'_chair_in_France_Scotland_and_England. Dostęp 11.04.2021.
- Pochat, Götz. *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars*. Almqvist & Wiksell, 1970.
- Reymont, Władysław St. *Pierwsze utwory*. Pisma, t. 1. Nakład Gebethnera i Wolffa, 1952, s. 340.
- Sachs, Hans. „Familie, Heilige”. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 7, red. Wolfgang Braunfels, Herder-Verlag, 1970, kol. 7.
- Siek, Wawrzyniec. *Krótką wiadomość historyczna o cudownym obrazie i xx. Filipinach w Studzianny*, Warszawa 1908. POLONA, polona.pl/item/krotka-wiadomosc-historyczna-o-cudownym-obrazie-i-x-x-filipinach-w-studzianny-z,ODk3Nzc4MTM/24/#info:metadata. Dostęp 19.07.2021)
- Skrudlik, Mieczysław. „Obraz Świętej Rodziny ze Studzianny”. *Kalendarz Królowej Korony Polskiej na Rok 1937*, Wydawnictwo i druk Zakładu Wychowawczego Towarzystwa Św. Michała Archanioła, 1936, ss. 130-142. Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa, www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/9460/edition/8738/content?ref=desc. Dostęp 22.07.2021,
- Spica, Anne-Elisabeth. „L'Emblématique catholique de dévotion”. *An Interregnum of the Sign. The emblematic Age in France*. Essays in Honour of Daniel S. Russel, t. 6, red. David Graham, Glasgow Emblem Studies, Librairie Droz, 2001.
- Staniek, Krzysztof. „Przegląd kazań wygłoszonych w czasie koronacji obrazów i figur Matki Bożej w Polsce w II połowie XX wieku”. *Salvatoris Mater*, t. 4, nr 2, 2003, ss. 247-316.
- Staniek, Krzysztof. „Fenomen sanktuariów maryjnych z koronowanymi obrazami i figurami Matki Bożej w Polsce w II połowie XX wieku”. *Salvatoris Mater*, t. 5, nr 1, 2003, ss. 233-251.
- Św. Józef w wierze, kulcie, teologii i sztuce. *Perspektywa regionalna i uniwersalna*, red. Jacek Jezierski, Katarzyna Parzych-Blakiewicz, Paweł Rabczyński, Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne, 2012.
- Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530*, katalog wystawy, Brugge Groeningemuseum 29 October 2010 – 30 Januar 2011, kurator Till-Holger Borchert, Stuttgart 2010.
- Van Dijk, Rudolphus Theodorus Maria. „Toward Imageless Contemplation Gerard Zerbolto Zutphen as Guide for Lectio Divina”. *Spirituality renewed: studies on significant representatives of the Modern Devotion*, red. Hein Blommesteijn, Charles Caspers, Rijcklof Hofman, Peeters Publishers, 2003, ss. 3-28.

- Wacław z Sulgostowa [Edward Nowakowski]. *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*. Nakładem Autora, 1902, www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/50233/edition/66765/content. Dostęp 18. 07. 2021.
- Walicki, Michał. „Ludowy refleks sztuki Callota”. *Obrazy bliskie i dalekie*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972, ss. 252-264. Pierwodruk: *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1, 1954.
- Williams, Ann L. „Satirizing the Sacred: Humor in Saint Joseph’s Veneration in Early Modern Art”. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, t. 10, nr 1, 2018), jhna.org/articles/satirizing-sacred-humor-saint-josephs-veneration-early-modern-art/. Dostęp 22.04.2021.
- Wiśniewski, Marcin. *Święty Józef w tajemnicy Chrystusa*. Opiekun, 2013.
- Witkowska, Aleksandra, i Joanna Nastalska-Wiśnicka. *Ku ozdobie i obronie Rzeczypospolitej. Maryjne miejsca święte w drukach staropolskich*. Werset, 2013.
- Wróbel, Stanisław. „Znaczenie pastoralno-teologiczne koronacji cudownego obrazu matki Bożej Tuchowskiej”. *Studia Redemptorystowskie*, nr 3, 2005, ss. 211-238.
- Wyszyński, Stefan. *Dzieła zebrane*, t. 1- 20. Wydawnictwo im. Stefana Kardynała Wyszyńskiego „Soli Deo”, 1991-2019.
- Wyszyński, Stefan. *Idzie nowych ludzi plemię: wybór przemówień i rozważań*. Pallottinum, 1973.
- Wyszyński, Stefan. *Listy pasterskie Prymasa Polski 1946-1974*. Editions du Dialogue, 1975.
- Wyszyński, Stefan. *Nauczanie społeczne 1946-1981*. ODiSS, 1990.
- Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach Maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1983*, red. Piotr Anzulewicz, Grażyna [Jordan] od Wszecpośrednictwa M.B. i Gizela [Gawlewicz] od Niepokalanego Serca Maryi, Siostry Niepokalaneki, 1983.
- Zawada, Marian. *Potęga dyskretnej obecności. O świętym Józefie*. Wydawnictwo Karmelitów, 2019.
- Zbiór Dobroczynności y Łask ludowi chrześcijańskiemu okazanych przy cudownym obrazie Jezusa Maryi y Jozefa Świętego, w kościele studziańskim dozorowi kongregacyi s. Filipa Naryusza powierzonym, łaskami y cudami nie tylko kraiovi naszemu, ale y cudzoziemskim narodom przyświecającym*, zebrał. Kazimierz Przybylski, Łowicz 1776. Cyfrowa Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, bc.bdsandomierz.pl/dlibra/doccontent?id=1800. Dostęp 20.07.2021.
- Zwoliński, Piotr. „Kult obrazu Matki Bożej Studziańskiej w XVII-XIX wieku”. *Łódzkie Studia Teologiczne*, nr 5, 1996, ss. 243-288.
- Zwoliński, Piotr. „Najstarsze dewocjonaia studziańskie jako wyraz kultu obrazu Matki Bożej Świętordzinnej w Studziannie”. *Łódzkie Studia Teologiczne*, nr 8, 1999, ss. 407-410.

OBRAZ ŚWIĘTEJ RODZINY PRZY STOLE
Z SANKTUARIUM W STUDZIANNIE-POŚWIĘTNEM
W ŚWIETLE TRADYCJI IKONOGRAFICZNEJ,
WYMOWY IDEOWEJ GRAFICZNEGO PIERWOWZORU
ORAZ HOMILII KORONACYJNEJ
PRYMASA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

Streszczenie

Obraz *Świętej Rodziny przy stole* z sanktuarium w Studziannie-Poświętnem powstał na podstawie grafiki Jacques'a Callota z 1629 r. Liczne relacje o cudownych uzdrowieniach i łaskach otrzymanych za sprawą obrazu sprawiły, że już od końca XVII wieku obraz cieszył się popularnością wśród wiernych i licznych pielgrzymów nawiedzających sanktuarium. Zwieńczeniem tych kilkusetletnich praktyk pobożnościowych była uroczysta koronacja wizerunku Świętej Rodziny przeprowadzona 18 sierpnia 1968 r. przez Prymasa Stefana Wyszyńskiego. Ikonografia obrazu ogniskuje się wokół Świętej Rodziny zgromadzonej przy stole podczas posiłku. Istotną rolę w scenie odgrywa osoba św. Józefa, który podaje Jezusowi kielich z winem.

Tekst niniejszego artykułu stanowi próbę pełniejszego odczytania sensu wynikającego z ikonografii obrazu ze Studzianny i jej graficznego pierwowzoru. Śledząc sposób prezentowania postaci św. Józefa w kontekście Świętej Rodziny przy posiłku, starano się wskazać na złożony sens ideowy tego wątku przedstawieniowego. Natomiast w kontekście historii kultu obrazu ze Studzianny i uroczystej koronacji w 1968 r. wizerunek Świętej Rodziny w homilii Prymasa został odczytany według aktualnego kontekstu.

Słowa kluczowe: Studzianna-Poświętne; Święta Rodzina; św. Józef; Jacques Callot; Prymas Stefan Wyszyński; symboliczne pokarmy; owoce; kielich; ikonografia.

THE PAINTING OF *THE HOLY FAMILY AT THE TABLE*
IN THE SANCTUARY IN STUDZIANNA-POŚWIĘTNE
IN THE LIGHT OF THE ICONOGRAPHIC TRADITION,
THE IDEOLOGICAL EXPRESSION OF THE GRAPHIC PROTOTYPE,
AND THE CORONATION HOMILY
BY THE PRIMATE STEFAN WYSZYŃSKI

Summary

The painting of the Holy Family at the table in the sanctuary in Studzianna-Poświętne was created in 1629 on the basis of a graphic by Jacques Callot. Numerous reports of miraculous healings and graces received thanks to this painting made it popular with the faithful and numerous pilgrims visiting the sanctuary from the end of the 17th century. The culmination of these centuries-old devotional practices was the festive coronation of the painting of the Holy Family by Primate Stefan Wyszyński in August 18, 1968. The iconography of the painting is focused on the Holy Family gathered at the table during a meal. Saint Joseph, who is giving Jesus the chalice with wine, plays an important role in this scene.

The text of this paper is an attempt to more fully understand the sense of the iconography of the painting from Studzianna and its graphic prototype. Following the way in which the figure of St. Joseph is presented in the context of the Holy Family over a meal, attempts were made to indicate the complex ideological sense of this depiction. However, in the context of the history

of the cult of the painting from Studzianna and the solemn coronation in 1968, the image of the Holy Family in the Primate's homily was read according to the current context.

Keywords: Studzianna-Poświętne; Holy Family; St. Joseph; Jacques Callot; Primate Stefan Wyszyński; symbolic foods; fruits; chalice; iconography.



*Święta Rodzina przy stole (Matka Boża Studziańska), 2. poł. XVII w.,
obraz ołtarzowy, bazylika św. Filipa Neri i św. Jana Chrzciciela, Studzianna-Poświętne.
Źródło: pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Holy_Family_at_the_table.png,
dostęp 23.04.2021*