Święty Franciszek w sztuce

Pod redakcją
Marii Lipok-Bierwiaczonek
i Jacka Dębskiego

ŚWIĘTY FRANCISZEK W SZTUCE

MUZEUM MIEJSKIE W TYCHACH

Tychy 2009

Wydawca
Muzeum Miejskie w Tychach

Instytucja finansowana z budżetu miasta Tychy

© Copyright by Muzeum Miejskie w Tychach

Fotografie © autorzy

Redakcja
Weronika Nagengast

Tłumaczenia
Joanna Wiklund (jęz. angielski)
Małgorzata Kozieł (jęz. niemiecki)

Projekt okładki
Agnieszka Czyżewska

Na okładce
Cimabue *Święty Franciszek*, detal fresku *Madonna z Dzieciątkiem i Aniołami oraz św. Franciszkiem*, 1278-1280, dolny kościół bazyliki franciszkańskiej w Asyżu (fot. © www.assisi.de S. Diller)
Ryszard Czernow *Światło i kamień*, cybergrafia, 2009, zbiory Muzeum Miejskiego w Tychach

Opracowanie graficzne, skład
Krzysztof Skrzypek

ISBN 978-83-926283-7-8

Muzeum Miejskie w Tychach
43-100 Tychy, ul. Katowicka 9
dyrekcja@muzeummiejskie.tychy.pl
www.muzeummiejskie.tychy.pl

Promocja
j.kucz@ muzeummiejskie.tychy.pl

Druk
Drukarnia Wydruk
Katowice, ul. Warsztatowa 8b

Spis treści

Maria Lipok-Bierwiaczonek
Święty Franciszek, Asyż, Tychy… Słowo wstępu 5
Saint Francis, Assisi, Tychy... Introduction 7
Der heilige Franziskus, Assisi, Tichau… Vorwort 8

Święty Franciszek z Asyżu w sztuce. Ikonografia i kontekst kulturowy.
Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej
w Muzeum Miejskim w Tychach 12 marca 2008 9

Teresa Paszkowska
Fraternitas – Świętego Franciszka klucz do integralnej wizji rzeczywistości 11

Adam Jan Błachut
Scena *Stygmatyzacji św. Franciszka z Asyżu* w programie ikonograficznym ołtarzy
w kościołach reformackich w Polsce 23

Aneta Kramiszewska
Święty Franciszek jako orędownik grzeszników w scenach gniewu Bożego 37

Andrzej Holeczko-Kiehl
Architektura zespołów kościelno-klasztornych zakonu franciszkanów na Śląsku 53

Stanisław Niemczyk
Program ideowy i symbolika architektury kościoła i klasztoru
św. Franciszka i św. Klary w Tychach 65

Jacek Dębski
Święty Franciszek z Asyżu. Typy ikonograficzne w zbiorach polskich 77

Święty Franciszek w sztuce.
W 800. rocznicę powstania zakonu franciszkańskiego.
Katalog wystawy w Muzeum Miejskim w Tychach 83

Jacek Dębski
O wystawie słów kilka 85

Spis katalogowy obiektów prezentowanych na wystawie 89

Kościół św. Franciszka i św. Klary w Tychach (w budowie), sierpień 2009
(fot. M. Lipok-Bierwiaczonek)

Święty Franciszek, Asyż, Tychy… Słowo wstępu

Muzeum tyskie przygotowało wystawę i publikację poświęcone zagadnieniom ikonografii świętego Franciszka z Asyżu. Dlaczego taki temat? Dlaczego w Tychach? Dlaczego w tym właśnie czasie?

Wypada cofnąć się do 1995 roku, kiedy to w Tychach osiedli franciszkanie. W dzielnicy Paprocany znalazł się dla nich skromny budynek na klasztor i tymczasowy mały kościół. Pierwszą mszą tam odprawioną była Pasterka w Boże Narodzenie 1995 roku. W 1999 roku Grzegorz Czardybon, potomek starego paprocańskiego rodu, podarował franciszkanom działkę pod budowę nowego kościoła. W maju 2000 roku rozpoczęto budowę. Zaprojektowanie świątyni i klasztoru powierzono tyskiemu architektowi, Stanisławowi Niemczykowi, dobrze znanemu w Polsce z wybitnych realizacji sakralnych (między innymi uhonorowanych wieloma nagrodami kościołów Ducha Świętego w Tychach i Chrystusa Odkupiciela w Czechowicach-Dziedzicach).

Stanisław Niemczyk postanowił nawiązać w architekturze i w zastosowanym materiale budowlanym do charakteru kamiennej architektury Umbrii i samego Asyżu, a do przestrzeni

kościoła wprowadzić takie symboliczne elementy, jak kaplica Porcjunkula, grób świętego Franciszka, krzyż z San Damiano. Budulcem jest jasny kamień (dolomit) oraz beton, który został również wykorzystany jako środek wyrazu. Niektóre elementy, istotne z uwagi na program ideowy świątyni oraz symbolikę, są wykonane z betonu barwionego na kolory: czerwony, grafitowo-czarny (zespół Golgoty) i brązowy (umbra – kolor ziemi Umbrii).

Przez dziewięć lat budowy powstająca świątynia i klasztor nieustannie przyciągały uwagę tyszan. Niezwykłość kamiennej architektury (choć w okolicy długą tradycję ma zastosowanie kamienia wapiennego w budownictwie ludowym) i jej rzeźbiarskie detale mogły być podziwiane przez mieszkańców miasta w czasie bożonarodzeniowych żywych szopek z licznymi zwierzętami, organizowanych co roku na placu budowy. Tyszanie tłumnie odwiedzali kolejne szopki, a przy tym obserwowali postępy prac budowlanych. W ostatnich latach mogli zwiedzać obiekt specjalnie przygotowanymi trasami, pozwalającymi zajrzeć w różne zakamarki okazałego kompleksu. Te odwiedziny powodowały, że mimo trwającej jeszcze budowy mieszkańcy już uznali to miejsce za symboliczne dla miasta.

Rok 2009 jest ważny dla franciszkanów. Zakon obchodzi jubileusz 800-lecia założenia – w 1209 roku papież zatwierdził pierwszą regułę zakonu przygotowaną przez Franciszka z Asyżu. Kościół z okazji jubileuszu przypomina dzieło i postać Świętego, uroczyście obchodzą rocznicę franciszkanie. Tyska parafia św. Franciszka i św. Klary zaplanowała obchody połączone z odpustem, a także seminarium naukowe i koncert.

Muzeum Miejskie w Tychach natomiast zaprasza w tym szczególnym roku na wystawę sztuki, której ideą jest pokazanie, jak przez kilka minionych stuleci – od końca XIII wieku po wiek XXI – artyści przedstawiali postać świętego Franciszka.

Postać Świętego Biedaczyny z Asyżu i sceny z jego życia malowało wielu znakomitych artystów. Najwspanialsze dzieła wypełniają bazylikę franciszkańską w Asyżu – to między innymi znane wszystkim miłośnikom sztuki freski Giotta z końca XIII wieku. Ale wiele pięknych przedstawień Świętego można także znaleźć w polskich muzeach oraz w polskich kościołach i klasztorach. Najciekawsze z tych wizerunków, charakterystyczne poprzez typ ikonografii, zostały zgromadzone na wystawie w tyskim muzeum.

Muzeum przygotowywało się do tej wystawy przez kilka lat – od sformułowania takiej idei przez Jacka Dębskiego, kustosza Działu Sztuki, w 2005 roku. Patronat honorowy nad wystawą objął Arcybiskup Metropolita Katowicki ks. dr Damian Zimoń. Cenimy sobie tę życzliwość Jego Ekscelencji. Warto dodać, że ksiądz arcybiskup jest honorowym obywatelem miasta Tychy.

W wieloletnim programie przygotowań do wystawy ważnym punktem była organizacja konferencji naukowej, poświęconej ikonografii świętego Franciszka i kontekstom kulturowym tej sztuki. Konferencja odbyła się w Muzeum Miejskim w Tychach w marcu 2008 roku, zgromadziła znakomitych specjalistów i liczne grono słuchaczy. Pomogła w uporządkowaniu refleksji towarzyszących powstawaniu scenariusza przyszłej wystawy. Teksty referatów wygłoszonych na wspomnianej konferencji zawiera niniejsza publikacja.

Książka, wydana przez nas z okazji otwarcia wystawy, ma zatem szczególny charakter. Składa się z dwóch części: pierwsza – to materiały z konferencji, część druga ma charakter katalogu wystawy. Takie połączenie materiałów w jednym tomie daje pełniejszy obraz problematyki związanej ze sztuką „wokół świętego Franciszka" i jej kontekstem kulturowym. Obie części uzupełniają się wzajemnie i wzbogacają.

Pragnę serdecznie podziękować wszystkim, których życzliwe zainteresowanie, pomoc i współpraca przyczyniły się do powstania naszej muzealnej wystawy i wydania książki. Dziękuję autorom tekstów za intelektualne inspiracje, ale także za przyjęcie zaproszenia i przyjazd na konferencję do Tychów. Głęboką wdzięczność jestem winna za wypożyczenie cennych obiektów na wystawę ojcom z klasztoru franciszkanów konwentualnych w Krakowie oraz placówkom muzealnym: Muzeum Narodowemu w Warszawie, Muzeum Narodowemu w Krakowie, Muzeum Archidiecezjalnemu w Katowicach, Muzeum w Nysie, Muzeum w Bielsku-Białej i Muzeum w Gliwicach. Ojcom franciszkanom z klasztorów w Tychach i w Katowicach Panewnikach dziękuję za cierpliwe wspieranie projektu, dobre rady i życzliwość.

Arcybiskupowi Damianowi Zimoniowi dziękuję za przynoszący chlubę całemu przedsięwzięciu honorowy patronat nad wystawą.

Wyrazy wdzięczności kieruję też do władz miasta za życzliwą akceptację planów przygotowania wystawy, która jest szczególnie odpowiedzialnym zadaniem organizacyjnym. Zadaniem zrealizowanym przez bardzo młodą placówkę, na pięciolecie jej powołania – jako że Muzeum Miejskie w Tychach zostało utworzone 15 listopada 2004 roku.

Maria Lipok-Bierwiaczonek
Dyrektor Muzeum Miejskiego w Tychach

Saint Francis, Assisi, Tychy…
Introduction

In 1995 the Franciscans settled down in Tychy. In Paprocany district there was a modest building for their monastery and a small temporary church. The first celebrated mass was a midnight mass (Pasterka) at Christmas in 1995. In 1999, Grzegorz Czardybon, the ancestor of an old Paprocany family, gave the Franciscans a building plot so they could build a new church. In May 2000 they began to build the church. The project of the sanctuary and the monastery was commissioned to an architect from Tychy, Stanisław Niemczyk, well- known in Poland because of his outstanding sacral accomplishments (among others, prized many times for the valuable architecture of The Holy Spirit church in Tychy and the Christ Redeemer church in Czechowice -Dziedzice).

Stanisław Niemczyk decided to refer to – in architecture and the applied building material – the character of the stone architecture of Umbria and Assisi itself, and to introduce to the church such symbolic elements as the chapel of Porcjunkula, the grave of St Francis , the cross of San Damiano . The building material is a bright stone (dolomite from the quarry in Libiąż) and concrete, which was also used as a means of expression. Some of the elements - essential due to the idea program of the sanctuary an its symbolism - are done of concrete painted red, graphite–black (Golgotha set) and brown (umber – the colour of Umbria's soil).

During nine years of building the coming into being sanctuary and the monastery have focused Tychy inhabitants' attention all the time. The singularity of the stone architecture (though in this area it is a long tradition to use lime stones in folk architecture) and its curved details could be admired by Tychy dwellers during a live Christ–child's crib with many animals, organised on the building lot. During two last years they could visit the object following the specially prepared tracks which allowed to look in various nooks and corners of the magnificent building. Those visits brought about that the inhabitants considered this place as symbolic in the town, even though the construction is still to continue.

2009 is a very important year for the Franciscans. The order celebrates the 800–year jubilee of foundation - in 1209 the pope admitted the first rule of the order founded by Francis of Assisi. Due to the jubilee Church recalls the works and the personage of St Francis, solemnly celebrate the jubilee the Franciscans.

The Municipal Museum in Tychy has prepared an art exhibition in this special year, which idea is to show how artists have depicted St Francis for a few centuries – since the end of the XIII century till the XXI century.

The personage of Saint Poor of Assisi and the scenes of his life were painted by many remarkable artists. The most splendid paintings are in the Franciscan basilica in Assisi – they are, among others, known to all lovers of art Giotto's frescos from the end of the XIII century. But there are many wonderful representations of the saint in Polish museums, Polish churches and monasteries as well. The most interesting of these paintings, characteristic due to the iconography type, have been collected in the exhibition in the museum in Tychy.

The museum was getting ready for the exhibition for a few years – since Jacek Dębski, the curator of the Art Department expressed that idea in 2005. Metropolitan Archbishop of Katowice, Damian Zimoń, took the honorary patronage over the exhibition. We appreciate His Excellence's kindness. It is worth mentiong that the archbishop is a honorary citizen of Tychy.

In the long-term program of the preparations to the exhibition there was also the organisation of a scientific conference dedicated to St Francis iconography and cultural contexts of this art. The conference held in the Municipal Museum in Tychy in 2008 and gathered some excellent specialists and a numerous audience. It helped in putting in order the reflections accompanying a coming into existence scenario of the future exhibition. The texts of the papers presented during the conference mentioned before is included in this publication.

The book, edited by us on the occasion of the opening of the exhibition, has therefore a special character. It is composed of two parts: the first part includes the materials from the conference, the other one is a kind of a catalogue of the exhibition. Such combination in one volume provides more complete view on the issue connected with art "around St Francis" and its cultural context. These two parts enrich and are complementary to each other.

Maria Lipok-Bierwiaczonek
Director of the Municipal Museum in Tychy

Der heilige Franziskus, Assisi, Tichau…
Vorwort

1995 haben sich Franziskaner in Tichau niedergelassen. Im Stadtviertel Paprocany fand man für sie ein einfaches Gebäude für ein Kloster und auch eine kleine provisorische Kirche. Die erste Messe, die dort gehalten wurde, war eine Christmette zu Weihnachten im Jahr 1995. 1999 schenkte Grzegorz Czardybon, der Nachkomme aus dem alten Paprozaner Geschlecht ein Grundstück für einen Bau der neuen Kirche. Die Bau begann im Mai 2000. Mit der Gestaltung des Gotteshauses und des Klosters wurde Stanislaw Niemczyk betraut. Dieser Tichauer Architekt wurde in Polen durch seine Sakralobjekte berühmt (unter anderem mehrmals architektonisch preisgekrönte Projekte der Kirche des Heiligen Geistes in Tichau und der Christus-Erlöser-Kirche in Czechowice-Dziedzice).

Die Steinarchitektur von Umbrien und Assisi wurde zum Vorbild für die Bauweise und der Architekt führte in den Kirchenraum symbolische Elemente wie Kapelle Portiuncula, das Grab des hl. Franziskus, das San Damiano Kreuz ein. Die entscheidenden Baumaterialien sind heller Stein (Dolomit aus dem Steinbruch Libiąż) und Beton, der auch als Ausdrucksmittel ausgenutzt wurde. Manche Elemente, die in Hinsicht auf ein ideologisches Programm des Klosters und eine Symbolik besonders wichtig waren, wurden aus dem rot, anthrazit-schwarz (Golgotha – Komplex) und braun (Umbra – Farbe der Erde von Umbrien) gefärbten Beton gemacht.

10 Jahre lang gebaute Kloster und Gotteshaus zogen ununterbrochen Aufmerksamkeit der Tichauer auf sich. Stadteinwohner konnten die Einzigartigkeit der Steinarchitektur (obwohl in der Region die Anwendung des Kalksteines in der Volksarchitektur eine lange Tradition hat) und ihre Bildhauerdetails während jährlich auf der Baustelle ausgestellter lebendigen Krippen bewundern. Die Tichauer besuchten zahlreich die nächsten Krippen und beobachteten dabei, wie weit die Bauarbeiten fortgeschritten waren. In letzten 2 Jahren konnten sie sogar bei der Besichtigung des prachtvollen Komplexes auf speziell dazu vorbereiteten Routen in jede Ecke und jeden Winkel schauen. Das verursachte, dass der Ort trotz der immer noch durchgeführten Bauarbeiten zu einem Symbol der Stadt wurde.

2009 ist ein wichtiges Jahr für die Franziskaner. Der Orden feiert 800. Jubiläum seiner Gründung – 1209 bestätigte Papst die erste von Franziskus verfasste Regel des Ordens. Anlässlich des Jubiläums erinnert die Kirche an die Gestalt des Heiligen und sein Werk. Die Franziskaner begehen den 800. Jahrestag der Gründung ihres Ordens feierlich.

Das Tichauer Stadtmuseum bereitete in diesem Jahr eine Kunstausstellung vor. Die Idee ist, zu zeigen, wie Künstler in vergangenen Jahrhunderten – vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum 21. Jahrhundert – die Gestalt des hl. Franziskus dargestellt hatten.

Die Gestalt des Armen aus Assisi und Szenen aus seinem Leben wurden von vielen großartigen Künstlern gemalt. Mit den größten Werken ist die Basilika San Francesko in Assisi gefüllt. Dies sind unter anderem allen Kunstliebhabern bekannte Giottos Fresken vom Ende des 13. Jahrhunderts. Aber viele schöne Darstellungen des Heiligen kann man auch in polnischen Museen, Kirchen und Klöstern finden. Die interessantesten, durch ihre Ikonographie charakteristischen hat das Tichauer Stadtmuseum gesammelt und in der Ausstellung präsentiert.

Das Museum bereitete die Ausstellung ein paar Jahre lang vor – seitdem Jacek Debski, der Kustos der Kunstabteilung eine solche Idee im Jahr 2005 formulierte. Erzbischof und Metropolit von Kattowitz Dr. Damian Zimon hat die Ausstellung unter dem Ehrenpatronat. Wir schätzen das Wohlwollen Seiner Exzellenz hoch. Es ist auch betonenswert, dass der Erzbischof Ehrenbürger der Stadt Tichau ist (in unserer Stadt begann er ein halbes Jahrhundert her seine seelsorgerische Arbeit).

Im langjährigen Programm der Ausstellungvorbereitungen gab es auch die Organisierung der Wissenschaftstagung, die der Ikonographie des heiligen Franziskus und seinem Kulturkontext gewidmet wurde. Die Tagung fand im März 2008 im Tichauer Stadtmuseum statt und versammelte großartige Spezialisten und einen breiten Zuhörerkreis. Die Konferenz half auch, den derzeitigen Planungsstand der zukünftigen Ausstellung zu besprechen. Die vorliegende Publikation enthält Texte der auf der oben erwähnten Konferenz gehaltenen Vorträge.

Dieses Buch wurde von uns anlässlich der Ausstellungeröffnung herausgegeben und hat demnach einen besonderen Charakter. Es besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil enthält Tagungmaterialien und der zweite Teil einen Katalog zur Ausstellung. Die beiden Teile, die sich gegenseitig bereichern und ergänzen, präsentieren umfangreicher die Kunst „rund um den heiligen Franziskus“, die damit verbundene Problematik und den Kulturkontext.

Maria Lipok-Bierwiaczonek
Direktorin des Stadtmuseums in Tichau

Materiały z konferencji naukowej
zorganizowanej
w Muzeum Miejskim w Tychach
12 marca 2008 roku

ŚWIĘTY FRANCISZEK Z ASYŻU W SZTUCE

Ikonografia i kontekst kulturowy

Teresa
Paszkowska*

Fraternitas Świętego Franciszka klucz do integralnej wizji rzeczywistości

Bohater niniejszej refleksji przeszedł do historii nie pod imieniem chrzcielnym (Jan) czy rodowym nazwiskiem (Bernardone). Został upamiętniony pod imieniem arbitralnie mu nadanym przez Piotra Bernardone, który nieobecny (z racji kupieckich) przy chrzcie syna po powrocie nazwał go: *Francesco* (Francuzik)[1]. Z tym mianem złączyło się na stałe drugie, którego źródeł należy szukać w duchu samego Franciszka, wyraża ono adekwatnie jego osobowość i posłannictwo: brat, *frater*. On sam uwiecznił tę prawdę w pierwszym wersecie swego *Testamentu*: „Mnie, bratu Franciszkowi, Pan dał tak rozpocząć życie pokuty."

Jego pisma i hagiografie poświadczają jednoznacznie, że pojęcia: *frater, fraternitas* są kluczowe dla duchowości jego samego i dla duchowej rodziny, która od niego bierze początek. Słowo *frater, fratres* w pismach Franciszka pojawia

* Doktor hab., teolog, profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

[1] *Por. Relacja trzech towarzyszy (Legenda trium sociorum)*, 2. Wszystkie teksty pism św. Franciszka i źródeł franciszkańskich za: *Źródła franciszkańskie*. Red. R. P r e j s OFMCap, Z. J. K i j a s OFMConv. Kraków 2005; cyfry oznaczają numerację wersów lub akapitów (nie stron).

się 179 razy, a w innych tekstach stanowiących najstarsze źródła franciszkańskie – dodatkowo – 125 razy[2]. Mimo iż Franciszek nie opracował „traktatu o braterstwie", to z kontekstów, w jakich zastosował ten termin, można odtworzyć całościową wizję *fraternitas* (grono braterskie) i bogato uduchowioną „teologię braterstwa".

W opracowaniach poświęconych franciszkanizmowi treść pojęcia *fraternitas* odnosi się na ogół do „wspólnoty braterskiej"[3]. W niniejszym przedłożeniu zakres tego terminu zostanie znacznie poszerzony i odniesiony bezpośrednio do specyficznej dyspozycji ducha – odzyskiwanej przez podjęcie życia pokuty – która pozwala „przyjąć brata"… *Fraternitas* jako odzyskana sprawność duchowa jest znakiem nowego czasu i nowego świata, w którym urzeczywistnia się nowa wizja relacji międzyludzkich[4].

Franciszek nie jest pierwszym, który zastosował pojęcie „brat" do członków wspólnoty zakonnej. Już w Regule św. Augustyna (*Praecepta*) sześciokrotnie zastosowano określenie *frater*[5] (ani razu *monachus*; dwa razy *famulus Dei* – sługa Boży, przyjaciel domu; jeden raz – *vir sanctus*). U Augustyna też pojawia się ten rodzaj życia zakonnego, który przyjmuje kierunek odwrotny do *fuga mundi*, czyli tzw. monastycyzm miejski[6], w którym nie ma ucieczki od ludzi, a wręcz przeciwnie, klasztor lokuje się wewnątrz społeczności ludzkiej, jak niegdyś wspólnota apostolska w Jerozolimie.

Biblijno–eklezjalne korzenie Franciszkowej teologii braterstwa

Nie ma wątpliwości, że św. Franciszka wizja braterstwa wyrosła i dojrzała na biblijnym i kościelnym podłożu, gdyż ten wierny syn Kościoła usilnie eksponował fakt, że wszystko, co czyni, wypływa z tych (nie innych!) źródeł[7]. Miał dobrą pamięć[8], więc gdy czytał Pismo lub słuchał Słowa w celebracjach liturgicznych, łatwo zapamiętywał. Nie bez znaczenia dla jego kultury religijnej są też kontakty z biskupem Gwidonem, pobyt w klasztorach benedyktyńskich oraz fakt, że wśród pierwszych braci byli ludzie wykształceni (m.in. Piotr Catani czy Cezary ze Spiry, któremu Franciszek, widząc, że jest prawdziwym ekspertem biblijnym, powierzył zadanie ubogacenia *Reguły niezatwierdzonej* wersetami z Ewangelii)[9].

Ten święty asyżanin, wolny od obciążeń wykształcenia teologicznego, jak też od skłonności do abstrakcyjnych spekulacji, „brał po prostu gotowe sformułowania biblijne i teologiczne oraz rozważał je w świetle swej dziecięcej wiary. W jego myśleniu kierowniczą rolę odgrywała intuicja oraz natchnienia łaski, a nie intelektualna dociekliwość. Dlatego bieg jego myślom wyznaczały prawa wewnętrznych skojarzeń i obrazy, a nie logiczna systematyka."[10] Andre Malraux (1901-1976) nazwał go nawet „świętym bez teologii" – w tym znaczeniu, że nie mówi on jak teolodzy „o Bogu", lecz głównie „do Boga każdym

---

[2] Por. L. Iriarte: *Powołanie franciszkańskie*. Kraków 1999, s. 202; G. Odoardi: *Fraternità e servizio. Le strutture della fraternità francescana*. W: *Lettura delle fonti francescane. Temi di vita franescana: la fraternità*. Red. G. Cardaropoli, C. Stanzione. Roma 1983, s. 173.

[3] Tak również w najnowszym *Leksykonie duchowości franciszkańskiej*. Wydanie polskie, przekłady i opracowania zbiorowe. Kraków-Warszawa 2006.

[4] Pierwszy pozarajski grzech objawiony w Biblii to bratobójstwo, śmierć w łonie rodziny, brak miłości w relacjach między tymi, którzy są synami jednego łona. Chrystus – jako Pierworodny między wielu braćmi – umniejszył się (por. Flp 2,8), stając się Człowiekiem, wszedł pomiędzy braci w człowieczeństwie i za nich się poświęcił. Św. Franciszek powiązał tajemnicę Wcielenia i tajemnicę Ukrzyżowanego w kategoriach *fraternitas* i *minoritas*. Jego duchowość jawi się jako logiczna i ściśle zintegrowana dla tego, kto potrafi poszczególne jej elementy odczytać w odpowiednim kluczu. W obecnej refleksji kluczem takim jest pojęcie *fraternitas*.

[5] G. Lawless OSA: *Przegląd monastycyzmu augustiańskiego*. W: *Duchowość starożytnego monastycyzmu. Materiały z międzynarodowej sesji naukowej Kraków–Tyniec,16-19.11.1994*. Red. ks. M. Starowieyski. Kraków 1995, s. 74.

[6] Tamże, s. 81.

[7] „W jego pismach jest widoczny na każdym kroku ścisły związek treści ze słowem biblijnym i liturgicznym" - C. Gniecki OFM: *Hagiograficzne źródła franciszkańskie powstałe w XIII i XIV wieku*. Kraków 2004, s. 47.

[8] Por. Tomasz z Celano: *Życiorys drugi św. Franciszka (Vita secunda)*, 102.

[9] Por. C. Gniecki OFM: *Hagiograficzne źródła franciszkańskie…*, s. 48.

[10] A. Żynel OFMConv: *Treści religijnych przeżyć św. Franciszka*. W: *Duchowość świętego Franciszka*. Red. S.C. Napiórkowski OFMConv, W. Koc OFMConv. Niepokalanów 2001, s.207.

poruszeniem serca i każdą czynnością, przemieniając wszystko na osobliwą modlitwę”[11].

W teologii nieczęsto podnosi się tę prawdę, że biblijna wizja braterstwa ma znamiona negatywne – już w pierwszych odsłonach przedstawia Pismo obecną w grzeszniku skłonność bratobójczą. Można wręcz sformułować tezę o bratobójczych początkach dziejów ludzkich na podstawie pierwszej z ksiąg biblijnych. W czwartym rozdziale księgi *Genesis* została objawiona prawda, że pierworodny syn Adama i Ewy jest niezdatny (por. Mt 19,12) do braterstwa. To Kain, pierwszy z mężczyzn, który przyszedł na świat jako zrodzony, a nie stworzony[12]. W tekście Rdz 4, 1-12 opisano dramat relacji pomiędzy dwoma mężczyznami pochodzącymi z tego samego rodu. Kajetan Esser OFM pyta retorycznie: „Czy to tylko przypadek, że Pismo św., pomijając milczeniem inne wydarzenia, które nastąpiły po pierwszym grzechu, relacjonuje zbrodnię bratobójczą dokonaną przez Kaina?”[13]

Znamienne dla tej „teologii początków” jest, że określenie „brat” w tekście nie odnosi się (ani razu) do Kaina, lecz tylko do drugiego z synów Adama i Ewy. To „Abel rodzi się jako brat i rodząc się, czyni z Kaina brata. Dzięki Ablowi Kain zaczyna być »bratem«.”[14] Abel, zrodzony jako drugi syn, postawił pierworodnego w nowej sytuacji, domagającej się uznania go za brata i odczytania w sobie tej nowej tożsamości brata wobec drugiego. Pojawienie się Abla „stało się dla Kaina wezwaniem, powołaniem”[15]. Lektura całej perykopy biblijnej pozwala stwierdzić, że Kain tego powołania nie podjął, a swej nowej tożsamości nie zaakceptował. Nie przyjmując ostrzeżeń Boga przed realizacją zamysłów (Rdz 4,7: grzech […] czyha na ciebie), Kain „rzucił się na swego brata Abla i zabił go” (Rdz 4,8).

Dalsze wersety odsłaniają mroczną prawdę antropologiczną – przez zrodzenie to Kainowe znamię skłonności zabójczych rozprzestrzenia się i narasta. W czwartym pokoleniu (pra-pra-prawnuk), wśród jego potomków w linii prostej, pojawia się Lamek, który o sobie mówi: „Nastawcie ucha na moje słowa: Gotów jestem zabić człowieka dorosłego, jeśli on mnie zrani, i dziecko – jeśli mi zrobi siniec! Jeżeli Kain miał być pomszczony siedmiokrotnie, to Lamek siedemdziesiąt siedem razy!” (Rdz 4,23-24). Skala egoizmu przyjmuje rozmiary 1:77. Do tego kontekstu odniósł się Jezus, odpowiadając na pytanie Piotra, ile razy należy przebaczyć bratu (gr. *adelfos* oznacza: z tego samego łona). Miara „aż 77 razy” (Mt 18,21-22) to znacznie więcej niż wielkoduszność (gr. *makrotimià*)[16], to sytuacja powrotu do początku, uzdrowienie relacji braterskich skażonych grzechem.

Święty Jan ewangelista napisał o Kainie otwarcie: „Kain, który pochodził od Złego i zabił swego brata. A dlaczego go zabił? Ponieważ czyny jego były złe, brata zaś sprawiedliwe.” (1J 3,12). Braterska zawiść w teologii umiłowanego ucznia Chrystusa stanowi jeden z symptomów stanu ludzkości grzesznej: „ludzie bardziej umiłowali ciemność aniżeli światło: bo złe były ich uczynki” (J 3,19). Ten najmłodszy z apostołów nie ma wątpliwości, że ten sam motyw dotyczy także śmierci Chrystusa. Teologia św. Jana jest szeroko obecna w myśli św. Franciszka. Także św. Piotr, rozumiejąc, że przywódcy ludu przygotowali „zasadzkę” na Sprawiedliwego[17], w dniu Pięćdziesiątnicy żarliwie nawoływał przedstawicieli całej ludzkości, by ratowali się „z tego przewrotnego pokolenia” (por. Dz 2,40). Nawróceni „trwali […] w nauce apostołów i we wspólnocie, w łamaniu chleba i w modlitwie” (Dz 2,42), two-

[11] Tamże, s. 208. Należy dodać, że o sztuce i kulturze wyrażał się on nie mniej prowokująco: „Sztuka jest niezbędna. Tylko gdybym wiedział do czego”; „Kultura jest tym, co sprawiło, że człowiek stał się czymś innym niż tylko przypadkowym wydarzeniem w przyrodzie” – za: http://pl.wikiquote.org/wiki/Andr%C3%A9_Malraux.

[12] Mszalne *Credo* odnosi te sformułowania do Chrystusa.

[13] L. Hardick, J. Terschlüsen, K. Esser OFMConv: *Franciszkańska Reguła życia*. Przeł. K. Ponurek OFMConv. Niepokalanów 1988, s. 181.

[14] L. A. Schökel: *Dov'e tuo fratello? Pagine de fraternità nel nel libro dela Genesi*. Brescia 1987, s. 33, cyt. za: L. di Vertemate: *Błogosławione braterstwo. Rozważania biblijno-duchowe*. Przeł. J. Chapska. Ząbki 2004, s. 38.

[15] Tamże, s. 38.

[16] Por. tamże, s. 99-100.

[17] Proroczo zapowiada to zdarzenie Mdr 2,12-21, wskazując jasno na motyw zbrodni.

rząc braterstwo prawdziwie ewangeliczne.

Wyraźna „napastliwość serca" (por. Ps 55,22) charakteryzuje dzieje braci (jednego łona), którzy byli patriarchami ludu wybranego. Dotyczy to zwłaszcza pierwszych synów (? aluzja do Kaina):

a) Pierworodny syn Abrahama, zrodzony z Hagar (Rdz 16,15) – Izmael „to człowiek dziki jak onager: będzie on walczył przeciwko wszystkim i wszyscy – przeciwko niemu; będzie on utrapieniem swych pobratymców" (Rdz 16,12). Wybrańcem Bożym jest dopiero drugi, z Sary zrodzony Izaak, z którym Bóg wszedł w przymierze wieczne (Rdz 17,19);

b) Synowie Izaaka to bliźniacy: Ezaw i Jakub (Rdz 25,24-26). Pierwszy „zlekceważył przywilej pierworodztwa" (25,34), natomiast drugi okazał się człowiekiem zdolnym do determinacji w osiąganiu celów, gotowym nawet za cenę bólu zdobyć błogosławieństwo Boga (Rdz 32,27-30).

c) Dwunastu synów Jakuba (Rdz 35,22) z różnych matek (por. 35,23-26) nie darzyło się wzajemną miłością. Bratobójstwo pojawia się tu w odniesieniu do Józefa, którego Jakub miłował „najbardziej ze wszystkich synów" (Rdz 37,3). W nim objawia się *fraternitas* skłonna do wybaczenia braciom ich niegodziwości. Ten syn późnego ojcostwa („urodził mu się w podeszłych jego latach") okazał się człowiekiem dobrego serca, pracowitym i uzdolnionym, co przyniosło pożytek nie tylko jemu, ale rodzinie i narodowi.

W nowotestamentowych tekstach napastliwość wobec rodzonego brata (np. dotycząca majątku – Łk 12,13: „powiedz mojemu bratu, żeby się podzielił ze mną spadkiem") dochodzi również do głosu. Obrazuje to dobitnie tzw. przypowieść o synu marnotrawnym (Łk 15,11-32), która jest zarazem przypowieścią o zatwardziałym starszym bracie, który nie jest zdolny podjąć tej relacji wobec młodszego. Nie przeżywa radości z jego odnalezienia się, pozostaje zdominowany myślą o roztrwonionym mieniu i zawiścią o miłość ojca wobec młodszego syna. W jego ustach, analogicznie do Kaina, nie pojawia się ani razu słowo: brat[18].

Br. Luca di Vertemate zwraca uwagę, że w Rdz 4 pojawia się imię Abel 7 razy – analogicznie do siedmiokrotnego zastosowania pojęcia brat[19] – a hebr. *hevel* określa tę cechę, która nieustannie powraca w księdze Koheleta i jest tłumaczona jako „marność", ale sens właściwy wskazuje na „podmuch", tj. na kruchość, słabość. Istnienie Abla jest jak podmuch, znikomość[20], sens imienia wskazuje też na nietrwałość relacji braterstwa. W całym opisie nie wypowiada Abel ani jednego słowa, tylko jego krew woła do Boga. Jego niema obecność wydaje się znamienna w naszej refleksji jako punkt odniesienia dla franciszkańskiej wizji powszechnego braterstwa stworzeń (bytów ożywionych i nieożywionych). W biblijnym kontekście to Bóg mówi o braterstwie (!) – ukończywszy dzieło stwarzania, nazywa już nie dzieła swych rąk, ale relacje (!) znamionujące życie ludzkie.

Trudno uznać – także z naukowego punktu widzenia – za dzieło przypadku historycznego i teologicznego fakt, że jako „mistrz braterstwa" staje przed nami ten, który „rozpoczął życie pokuty" (*Testament*, nr 1).

Życie braterskie i życie pokuty to istota duchowości franciszkańskiej, która bierze początek z osobistego doświadczenia wielkiego asyżanina. W naturze grzesznika nie pojawia się samorzutnie „zdolność odczuwania więzi z bratem […], postrzegania go jako »kogoś bliskiego« […], umiejętność »czynienia miejsca« bratu, wzajemnego »noszenia brzemion« (por. Ga 6, 2) i odrzucania

[18] Św. Franciszek w szczególny sposób karał obmówców i oszczerców. Nakazywał zdjąć habit i nie wznosić oczu ku niebu, zanim nie naprawi się krzywdy wyrządzonej współbratu (*Vita secunda*, 182;155) – por. A. Żynel: *Treści religijnych przeżyć…*, s. 229. Do swego wikariusza Piotra Cattaniego mówił: „Zakonowi zagrażają poważne niebezpieczeństwa, jeśli nie poskromi się oszczerców. Szybko zacuchnie choćby najprzyjemniejszy zapach wielu, jeśli się nie zamknie gęby śmierdzielom. Odwagi, rusz się, pilnie zbadaj sprawę, a jeśli stwierdzisz, że oskarżony brat jest niewinny, ukarz oskarżyciela surową i wzorcową karą […] Chcę – mówił – byś ty i wszyscy ministrowie czuwali z najwyższą dbałością, iżby ta zaraźliwa choroba nie rozszerzała się dalej." (*Vita secunda*, 22).

[19] Por. L. di Vertemate: *Błogosławione braterstwo*..., s. 37.

[20] Por. tamże, s. 38-39.

pokus egoizmu, które nieustannie nam zagrażają, rodząc rywalizację, bezwzględne dążenie do kariery, nieufność, zazdrość"[21]. Taką postawę ujawniają jedynie ci, którzy byli gotowi przejść głęboką transformację ducha, autentyczne *conversio morum*.

Dar braterstwa nowego – osobiste doświadczenie Franciszka

Adam Mickiewicz pozwolił sobie kiedyś na kpinę: „[…] jacyś Francuzi wymowni / Zrobili wynalazek: iż ludzie są rowni; / Choć o tym dawno w Pańskim pisano zakonie / I każdy ksiądz toż samo gada na ambonie" (*Pan Tadeusz*, ks. I, w. 462–463). Wieszcz kpił z zaślepienia, które powodowało, „że nie wierzono rzeczom najdawniejszym w świecie / jeśli ich nie czytano w francuskiej gazecie".

Ten klimat przywołujemy dla wywołania pewnej „wirtualnej" polemiki między hasłami rewolucji francuskiej a tą rewolucją duchową, której inspiratorem jest Francesco Bernardone. Źródła dowodzą, że znał on – obok starowłoskiego i łaciny – język francuski. W *Relacji trzech towarzyszy* czytamy, iż pewnego razu w Rzymie „stanął z innymi żebrakami na schodach kościoła i po francusku prosił o wsparcie, ponieważ chętnie używał tego języka, chociaż nie mówił nim poprawnie" (nr 10). Tomasz z Celano w *Vita prima* zrelacjonował epizod, gdy napadli Franciszka zbójcy, podczas gdy on „szedł lasem i śpiewał chwalby Panu w języku francuskim" (nr 16); zaś w *Vita secunda* cały rozdział 90 zatytułował: *Radość, w której Święty śpiewał po francusku*; czytamy tu m.in.: „Kiedy wrzała w nim melodia duchowa o najwyższym uczuciu, wówczas na zewnątrz śpiewał po francusku. Zapał boskiego natchnienia, jakie ukradkiem łowił swoim uchem, wyrzucał radośnie we francuskiej pieśni […], wykonując przy tym odpowiednie gesty, i śpiewał po francusku o Panu." (nr 127).

Z opinii pierwszych hagiografów wynika, że motywem używania tego języka przez Franciszka był fakt, iż Francja odznaczała się czcią Najświętszego Sakramentu. Pragnął nawet „umrzeć w niej ze względu na cześć oddawaną tam świętym postaciom" (*Vita secunda*, nr 201)[22]. Motyw eucharystyczny ma fundamentalne znaczenie w jego – katolickiej, powszechnej – wizji braterstwa, przeciwstawnej do *fraternité* osadzonej w kontekście krwawym, choć propagującym *egalité* et *liberté*. Paradoksalnie, rewolucyjne braterstwo charakteryzuje wybiórczość, selekcjonowanie tych, którym przyzna się miano „brata". Równość zostaje zakwestionowana już w punkcie wyjścia, wolność jest skażona okrucieństwem. Złudne jest braterstwo[23], gdy przyjmuje postać wizji ideologicznej, skupiającej członków wokół jakiegoś autorytarnego przywódcy.

Te uwagi wydają się konieczne dla wyeksponowania odmienności owej *fraternitas*, którą wniósł w świat Franciszek z Asyżu. U początku jego drogi nie znajdujemy ideologii, lecz tajemnicze doświadczenie duchowe (*misterium*). W tym doświadczeniu nie ma nic z rewolucyjnej selektywności i napastliwości. Ujawnia się w nim ewidentnie zasada, że „bycie braćmi to nie sprawa wyboru, ale przyjęcia"[24]. Franciszek wyraził to jasno: „Pan zlecił mi troskę o braci" (Testament, 14). Stało się to wbrew pierwotnym zamysłom Franciszka, który podjął osobistą decyzję życia ewangelicznego. Kiedy jednak „Pan dał mu braci", on ich przyjął jako dar.

W odróżnieniu od św. Benedykta ten św. asyżanin nie włączył w swój projekt życia zasady *stabilitas loci* (stałość miejsca); zamierzał iść przez świat jako pokutnik i ewangelizator, a do tego wystarczy solidna *stabilitas cordis* (stałość serca). Nie znajdziemy w pismach Franciszka zapisu tej zasady, widzimy ją jednak obecną w jego życiu. Można powiedzieć, że uspokoił swe serce stając przed Ukrzyżowanym, dlatego stał się zdolnym do zainicjowania ewangelicznej *stabilitas fratrum*. W *Regule niezatwierdzonej* zapisał: „Niech więc

[21] Jan Paweł II, list ap. *Novo millennio ineunte*, nr 43.
[22] Por. J. Korytkowski OFMCap: *Uniwersalizm franciszkański a problem powszechnej komunikacji językowej*. W: „Studia Franciszkańskie". T. 2. Poznań 1986, s. 42.
[23] Por. R. Vignolo: *Wstęp*. W: L. di Vertemate: *Błogosławione braterstwo* ..., s. 8.
[24] Tamże, s. 12.

nam nic nie przeszkadza, nic nie oddziela ani niepokoi, wszędzie, na każdym miejscu, o każdej godzinie i o każdej porze, codziennie i nieustannie wierzmy […], nośmy w sercu i kochajmy […] i dzięki składajmy najwyższemu Bogu wiecznemu, Trójcy i Jedności, Ojcu i Synowi, i Duchowi Świętemu, Stwórcy wszystkich rzeczy i Zbawicielowi wszystkich w Niego wierzących, ufających i miłujących Go […]" (23,10-11).

Braterstwa nie krzewi się wszczynaniem walk ani też stosowaniem obojętności wobec braci. Św. Jan wskazał w Pierwszym Liście (por. 3,17-19) zasadę obowiązującą uczniów Chrystusa: „Kto zamknąłby serce przed bratem, ten ujawnia, że nie ma w nim miłości Boga. Kto miłuje czynem i prawdę, ten uspokoił swe serce w Bogu." Francuskim hasłom rewolucyjnym przeciwstawiamy wcześniejszą Franciszkową triadę: *minoritas – fraternitas – pauperitas*, której logika odnosi się do faktu, że serce zdolne do braterstwa uprzednio musi być zdominowane przez Pana (*Dominus meus est*)[25].

Fraternitas – wypływająca z Ewangelii – zdecydowanie opiera się na *minoritas* i *pauperitas*, to dzięki nim zyskuje stabilność. Hasła rewolucji francuskiej wydają się wręcz karykaturalne wobec tej wizji, jaką przyjął z Ewangelii Franciszek: to *minoritas* umożliwia zaprowadzenie wśród ludzi prawdziwego pokoju, a nie *egalité*; *pauperitas* w serce człowieka wnosi zaś autentyczną *liberté*.

Franciszkowi *fratres* muszą być „mniejsi", gdyż to „Bóg jest większy" (1J 3,20). W *Vita secunda* czytamy: „Moi bracia dlatego zostali nazwani mniejszymi, żeby nie śmieli stać się wielkimi. Powołanie ich uczy pozostawać na dole i kroczyć śladami pokory Chrystusowej." (nr 148). Miano *minoritas* ma zabezpieczyć ich powołanie do braterstwa! To jakby nowy kod genetyczny[26], który zakotwicza w sercu miłość do „tego oto" brata, a nie jakiś abstrakt „miłości do ludzkości"!

Ideologie odwołują się do kategorii zbiorowych, natomiast wiara domaga się klucza osoby i przyjęcia konkretnych postaw wobec człowieka, który stanął przed nami twarzą w twarz. Niestety, ideał ewangeliczny nie zakorzenia się łatwo nawet we wspólnocie franciszkańskiej, więc – jak zapisał Tomasz z Celano – Franciszek „widział, że wielu braci ubiega się o kierownicze urzędy. Ganił ich czelność i swoim przykładem starał się ich odwrócić od tego rodzaju zarazy. Bolał nad tymi, co […] zapomnieli o pierwotnej prostocie. Dlatego biadał nad tymi, którzy kiedyś z całych sił pięli się do góry, a teraz całkiem upadli i nikczemnieli, poniechawszy prawdziwych radości, błąkając się i biegając po polu swej próżnej wolności za tym, co czcze i puste." (*Vita secunda*, nr 104; por. nr 120; 145; 164; 185; 188; 189; 191n; 194; 195).

Wobec pytania: a kto jest moim bratem?, rozum każe zastosować kategorię pochodzenia od wspólnego rodzica. U św. Franciszka ma to również znaczenie zasadnicze, OJCIEC stanowi tło i kontekst dla wszelkich relacji! Ten, do którego zwracał się w słowach: „Wszechmogący, najświętszy i najwyższy Boże, Ojcze Święty…"[27], wyzwala w ludziach autentyczne braterstwo. „Jesteśmy prawdziwie braćmi, gdy spełniamy wolę Jego Ojca, który jest w niebie […] O, jak chwalebne i święte, i wielkie jest mieć w niebie Ojca!"[28] – napisał w otwartym liście do wszystkich wierzących.

Sam Franciszek czuł się „przygarnięty" przez ojcostwo Boże od czasu swego nawrócenia. W odpowiedzi na Boże zamysły wszedł w bolesne doświadczenie zerwania relacji z rodzonym ojcem, któremu musiał powiedzieć publicznie: „Aż do tej pory nazywałem cię na ziemi ojcem, a teraz będę mógł bezpiecznie mówić: Ojcze nasz, któryś jest w niebie (Mt 6,9), w Tobie złożyłem całą moją ufność i moją nadzieję."[29] Piotr Bernardone (+1215) aż do śmierci, ilekroć spotkał syna, lżył go i przeklinał.

---

[25] Słowo *dominus* w pismach św. Franciszka pojawia się około 500 razy, stosowane na ogół do Boga i do Chrystusa – por. J.- F. Godet, G. Mailleux: *Opuscula sancti Francisci. Scripta sanctae Clarae*. Louvain 1976, s. 98-103.

[26] Por. L. di Vertemate: *Błogosławione braterstwo…*, s. 94. Autor tak zatytułował cały paragraf.

[27] *Reguła niezatwierdzona*, 23,1.

[28] Św. Franciszek: *List do wiernych*, druga redakcja, 52.54.

[29] Św. Bonawentura: *Życiorys większy św. Franciszka z Asyżu (Legenda maior)* 2,4.

U początku swej „nowej drogi" Franciszek nie ma ani ziemskiego ojca, ani stałego miejsca do zamieszkania. Jest wydziedziczony i wolny… do wejścia w nowe relacje. Wchodził w te horyzontalne relacje, wychodząc od Tego, którego nazywał Najwyższym. Jego hagiografowie poświadczają, iż bardzo często udawał się do miejsc odosobnionych i opuszczonych kościołów, by obcować z Tym, który go wezwał i posłał[30]. Można wskazać dokładniej na takie miejsca, jak: groty w Fontecolombo, Carceri, Greccio, Speco di Narni, lepianka w Rivotorto, chatka w Porcjunkuli i na La Verna[31]. Potrzebował tej wertykalnej relacji, by nie ustać w relacjach międzyludzkich.

Ksiądz Ratzinger w młodości napisał: „U podstaw słowa »Ojciec« leży fakt naszego prawdziwego dzięcięctwa w Jezusie Chrystusie (Ga 4,6; Rz 8,15n). Nowością wypowiedzi o ojcostwie *Nowego testamentu* nie jest psychiczny nastrój czy subiektywna głębia; tą nowością nie jest nowa idea, lecz nowy fakt, który zaistniał wraz z Jezusem Chrystusem."[32] Już jako papież – szczerze rozmiłowany w duchowości franciszkańskiej – w swym najnowszym bestsellerze napisał: „Być synem znaczy […] pozostawać w odniesieniu do drugiego; jest to pojęcie relacyjne. Oznacza wyrzeczenie się autonomii, która zamyka się w sobie samym; chodzi tu o to, co Jezus nazwał stawaniem się dzieckiem."[33]

Z kolei papież Jan Paweł II – zakorzeniony w duchu Karmelu – przed trzydziestu laty uczył wiernych w medytacyjnym stylu: „Dlaczego Słowo wolało narodzić się z niewiasty (por. Ga 4,4), zamiast zstąpić z nieba już w dorosłym, ukształtowanym rękami Bożymi ciele (por. J 2,7)? Czy nie byłoby to bardziej Jego godne? […] Dlaczego? Odpowiedź narzuca się z jasną i przekonującą prostotą dzieł Bożych. Chrystus chciał być autentyczną odroślą (Iz 11,1) rodzaju, który przyszedł zbawić. Chciał, żeby odkupienie wypływało jakby z wewnątrz ludzkości, jako coś jej własnego. Chrystus chciał przyjść z pomocą człowiekowi nie jako obcy, lecz jako brat, czyniąc się do niego podobnym we wszystkim z wyjątkiem grzechu (por. Hbr 4,15)."[34]

Ten, o którym w polskiej kolędzie (*Pójdźmy wszyscy do stajenki*) śpiewamy: „witaj dwakroć narodzony, raz z Ojca przed wieków wiekiem, a teraz z matki – Człowiekiem", przez zrodzenie stał się „Pierworodnym między wielu braćmi" (Rz 8,29). On „jak »święty korzeń uświęca gałęzie« (Rz 11,16) – o ile trwają one z nim w życiodajnej wspólnocie. Początek (ἀρχή), jako ustanowiony przez samego Pana, posiada faktycznie szczególną łaskę, właśnie łaskę »źródłowości«, »zasady«, która nie tylko czysto chronologicznie znajduje się na początku, lecz odciska pieczęć autentyczności na wszystkim, co trwa z nią w życiodajnej wspólnocie."[35]

Nie bez powodu w apokaliptycznej wizji św. Jana pojawia się Niewiasta brzemienna (Ap 12,1-2), przy braku obecności ziemskiego ojca. Niewiasta i Dziecko są u początku nowego i wiecznego przymierza, jakie Bóg zawiera z ludzkością – już nie małżeńska para, ale para ludzka związana relacją zrodzenia[36]. Przyjąć „dziecko"

[30] Por. Tomasz z Celano: *Vita prima* 71; Tenże: *Vita secunda* 45, 95,103; św. Bonawentura: *Legenda maior* 3,6; 10,4; 13,1.5; Tenże: *Legenda minor* 1,3; 6,1.4).

[31] Por. Tomasz z Celano: *Vita prima* 6; Tenże: *Vita secunda* 35; 49; 167; *Relacja trzech towarzyszy (Legenda trium sociorum)*, 32; 41; 44; 55; 57; 69; św. Bonawentura: *Legenda maior* 12,2; *Zbiór asyski (Compilatio Assiniensis)* 50; 68; 86; 73; 74; 87; 92; 97; 118; 119.

[32] Kard. J. Ratzinger/Benedykt XVI: *Chrześcijańskie braterstwo*. Przeł. J. Merecki SDS. Kraków 2007, s.43. Te refleksje zostały wygłoszone na Wielkanoc 1958 roku podczas „Dnia Teologicznego" zorganizowanego przez Instytut Pastoralny w Wiedniu, następnie opublikowane w piśmie „Seelsorger" (1958) i w formie książkowej w Kösel-Verlag w 1960 roku. Nieco później opracował J. Ratzinger hasło *Fraternité*, które opublikowano w: *Dictionnaire de Spiritualité*. T. 5. Paris 1964, col. 1141-1167.

[33] Benedykt XVI: *Jezus z Nazaretu*. Cz.1: *Od chrztu w Jordanie do Przemienienia*. Przeł. W. Szymona OP. Kraków 2007, s. 283.

[34] Jan Paweł II: *Homilia w sanktuarium Zaśnięcia NMP w Efezie*, w czasie podróży do Turcji, 30 listopada 1979 roku. Cyt. za: http://pokolenie-jp2.pl/info.php?dzial=1979_11_30.

[35] G. Bunge OSB: *Gliniane naczynia. Praktyka osobistej modlitwy według tradycji świętych Ojców.* Przeł. J. Bednarek, A. Ziernicki. Tyniec-Kraków 2000, s. 22.

[36] Ukazał tę prawdę teologom papież Jan Paweł II podczas Eucharystii kończącej XX Międzynarodowy Kongres Maryjno-Mariologiczny – por. Jan Paweł II: *Tajemnica Trójcy Świętej a Maryja* (24 IX 2000), za: http://www.opoka.org.pl/biblio-

– znaczy być zdolnym przyjąć też Pierworodnego (por. Mk 9,36-37). Z kolei przygarniający dziecko gest Jezusa objawia nie tylko wrażliwość Jego własnego serca, ale zarazem czułość Boga Ojca[37] wobec człowieka.

O św. Franciszku można powiedzieć, że przygarnął pierwszych i kolejnych braci, których dał mu Pan. Wespół z tymi pierwszymi braćmi (Bernard z Quintavalle, Piotr z Cattani) rozeznał posłannictwo zakonu. W kościółku św. Mikołaja 16 kwietnia 1208 roku (niemal dokładnie przed 800 laty!), modląc się, otworzyli trzykrotnie Ewangelię i przyjęli jako zaadresowane do siebie słowa: o sprzedaży dóbr (Mk 10,21), o naśladowaniu Chrystusa i o niesieniu swego krzyża (Mt 16,24), o misji apostolskiej bez żadnych zabezpieczeń (Łk 9,3).

Teolog jest zobowiązany do uwydatniania tych ewangelicznych inspiracji Franciszkowej drogi dla przeciwstawienia się takim ujęciom jego braterstwa, w których mieści się cała rzeczywistość[38] według zasady prostej naiwności… (kocham ludzkość i całe stworzenie).

Obecny papież, podejmując refleksję o braterstwie przed 50 laty (1958 rok), zauważył, że w pismach św. Jana słowo „brat" zostało „ograniczone do chrześcijan, znamienne jest również to, że św. Jan wymaga miłości braterskiej, a nigdy nie wspomina o miłości do wszystkich ludzi"[39]. Ratzinger dostrzega tu niebezpieczeństwo utracenia w braterstwie „tej otwartości, którą powinno mieć w świetle nauki Jezusa"[40]. Niemniej dodaje, że również u św. Pawła „wspólnota braterska składa się z tych i tylko z tych, którzy przynajmniej w miarę regularnie uczestniczą w celebracji Eucharystii"[41]. To jest realne, skonkretyzowane ujęcie rzeczywistości *fraternitas* w Chrystusie. Braterstwo wobec tych, którzy są nie-Kościołem, ma charakter posłannictwa wobec tych, którzy są jeszcze nie-braćmi, „przy czym »nieliczni« są punktem wyjścia, w oparciu o który Bóg chce uratować »wielu«"[42]. Od III wieku termin „brat" jako określający wzajemne odniesienia chrześcijan zaczął powoli zanikać, ocalał funkcjonalnie tylko w odniesieniu do hierarchii i wspólnot zakonnych[43].

Duchowość św. Franciszka ma fundament teologiczny, dlatego priorytetowo należało wprowadzić wyżej wymienione prawdy, aby właściwie zinterpretować jego zakaz nazywania kogokolwiek we wspólnocie mianem *pater* (*Reguła niezatwierdzona* 22,34) albo stosowania do przełożonych nazwy *prior* (tamże 6,3). W jego zakonie wszyscy są braćmi: *generaliter omnes docentur fratres minores* (tamże 6,3)! W kontekście ówczesnego zhierarchizowania społeczności świeckiej i kościelnej taka wizja wspólnoty wydaje się bardzo śmiała.

Skalę wielkości ideału, jaki nakreślił Święty dla relacji braterskich, odnajdujemy w tekście, który zwykle odnoszony jest do pojęcia „radości doskonałej"[44]. Ten rodzaj radości ma znamiona

teka/W/WP/jan_pawel_ii/homilie/kongres-MM_24092000.html.

[37] Por. tamże.

[38] Współbracia w zakonie (*Reguła niezatwierdzona* 6,3), wszyscy chrześcijanie (tamże 23,7; *List do wiernych*, red. druga 1); wszelkie stworzenia, nawet byty nieożywione (*Pieśń słoneczna, czyli pochwała stworzenia*, 4).

[39] Kard. J. Ratzinger/Benedykt XVI: *Chrześcijańskie braterstwo*. s. 43.

[40] Tamże, s. 44.

[41] Tamże, s. 77.

[42] Por. tamże, s. 79.

[43] Por. tamże, s. 46.

[44] *Prawdziwa i doskonała radość*: „Tenże [br. Leonard] opowiadał, że pewnego dnia u Świętej Maryi [Matki Boskiej Anielskiej] św. Franciszek zawołał brata Leona i powiedział: »Bracie Leonie, pisz«. [2]Ten odpowiedział: «Jestem gotów». [3]Pisz – rzecze – czym jest prawdziwa radość. [4]Przybywa posłaniec i mówi, że wszyscy profesorowie z Paryża wstąpili do zakonu; napisz, to nie prawdziwa radość. [5]Że tak samo uczynili wszyscy prałaci z tamtej strony Alp, arcybiskupi i biskupi, również król Francji i Anglii; napisz, to nie jest prawdziwa radość. [6]Tak samo, że moi bracia poszli do niewiernych i nawrócili wszystkich do wiary; że mam od Boga tak wielką łaskę, że uzdrawiam chorych i czynię wiele cudów; mówię ci, że w tym wszystkim nie kryje się prawdziwa radość. [7]Lecz co to jest prawdziwa radość? [8]Wracam z Perugii i późną nocą przychodzę tu, jest zima i słota, i tak zimno, że u dołu tuniki zwisają zmarznięte sople i ranią wciąż nogi, i krew płynie z tych ran. [9]I cały zabłocony, zziębnięty i zlodowaciały przychodzę do bramy; i gdy długo pukałem i wołałem, przyszedł brat i pyta: Kto jest? Odpowiedziałem: **Brat Franciszek**. [10]A ten mówi: Wynoś się; to nie jest pora stosowna do chodzenia; nie wejdziesz. [11]A gdy ja znowu nalegam, odpowiada: **Wynoś się; ty jesteś [człowiek] prosty i niewykształcony. Jesteś teraz zupełnie zbyteczny. Jest nas tylu i takich, że nie potrzebujemy ciebie.** [12]A ja znowu staję przy bramie i mówię: Na miłość Bożą, przyjmijcie mnie

ewangeliczne i osadza się na osiągnięciu wysokiego stopnia upodobnienia do Jezusa Chrystusa. Chodzi o sytuację, w której brat wyrządza nam wielką krzywdę i nie zostaje dotknięty w rewanżu ani słowem, ani uczuciem złości, ani czynem napastliwym. Odejść bez złości na brata – w kontekście obrazowo nakreślonym przez Franciszka – to miara tej radości, jakiej doznał Jezus, konając na krzyżu i modląc się za winowajców.

Zachować *stabilitas cordis* w takiej sytuacji to wielki przełom w naturze grzesznika! Można to wręcz uznać za „najwyższy stopień" tej dyspozycji duchowej, którą określa słowo *fraternitas*! *Fratres*, jako ewangeliczni uczniowie Pana, powinni bezbronni niczym owce iść między wilki (werset Mt 10,16 – umieścił Franciszek dosłownie w *Regule niezatwierdzonej* 16,1) i w takiej sytuacji doznawać radości.

Nikt nie osiąga tego stopnia miłości bez głębokiego poznania Jezusa Chrystusa i postępowania Jego drogą. Dietrich Bonhoeffer przedstawił tę prawdę bardzo wymownie: „Bratem jest jeden drugiemu tylko przez Jezusa Chrystusa, jestem drugiemu bratem przez to, co Jezus Chrystus uczynił dla mnie i ze mną: ten drugi stał mi się bratem przez to, co Chrystus uczynił dla niego i z nim. To, że jesteśmy braćmi jedynie przez Jezusa Chrystusa, stanowi rzeczywistość o niezmierzonym znaczeniu. A więc nie ten, kto z powagą i pobożnością tęskni za braterstwem, staje naprzeciwko mnie, jest bratem, z którym mam do czynienia we wspólnocie; lecz bratem jest ten, którego Chrystus wybawił, uwolnił od jego grzechu oraz powołał do wiary i do życia wiecznego. Nie może być podstawą naszej wspólnoty to, czym ktoś jest sam w sobie jako chrześcijanin w całej swej głębi i pobożności, lecz braterstwo nasze określa to, czym ktoś jest uczyniony przez Chrystusa. […] Jedynie przez Chrystusa mamy siebie wzajemnie, ale przez Niego mamy siebie rzeczywiście, mamy siebie całkowicie na całą wieczność."[45]

Francesco Bernardone zaleca członkom swojej *fraternitas*: miłość wzajemną, relacje oparte na równości i służebności („nie wolno […] braciom piastować władzy ani panować nad nikim, zwłaszcza nad współbraćmi"– *Reguła niezatwierdzona* 5,9); obowiązują one także przełożonych („ministrowie [...] okażą tak wielką serdeczność, aby bracia mogli z nimi rozmawiać i postępować jak panowie ze swoimi sługami" – *Reguła zatwierdzona* 10,5). Prostota i dyspozycyjność powinny zachować otwartość na wszystkich (por. *Reguła niezatwierdzona* 7,14; 9,10; *Reguła zatwierdzona* 2,17; 3,11) – na chorych na ciele (*Reguła niezatwierdzona* 10,1-2; 8,3; *Reguła zatwierdzona* 4,2; 6,9; *Napomnienia* 24) i na duchu (*Reguła niezatwierdzona* 5,1.5-8; *Reguła zatwierdzona* 7,1-3)[46].

Braterstwo to Chrystusowy *modus vivendi* dla tych, których odkupił. Zmartwychwstały polecił Marii Magdalenie: „udaj się do moich braci" (J 20,17). Nie nazywa ich już uczniami, ale „braćmi" tej Krwi, która za nich została przelana na odpuszczenie grzechów. Pierworodny, wstępując do Ojca w radości doskonałej, kobiecie powierzył „słowo braterstwa", by zaniosła je uczniom – tę „nowinę paschalną braterstwa w momencie, gdy przekazał jej słowo »bracia«, którym miała zwracać się do uczniów"[47]. Ta kobieta była wcześniej świadkiem nazwania jednego z uczniów mianem „syna" w relacji do Matki Bolesnej. Od dnia Zmartwychwstania ma „nazywać »braćmi« tych, którzy wyparli się swego związku z Mistrzem" i nie stali pod krzyżem z grupą kobiet[48] w godzinie próby.

Nowe braterstwo jest ewidentnym darem, łaską ofiarowaną przez Pierworodnego. Nie nabywa się go na zasadzie członkostwa we wspólnocie; zawiązuje się i objawia w Jego Osobie, a swoistym *locus fraternitatis* jest nie tyle „wspólnota" eu-

---

na tę noc. [13]A on odpowiada: Nic z tego. Idź tam, gdzie są krzyżowcy i proś. [14]Powiadam ci: j**eśli zachowam cierpliwość i nie rozgniewam się, na tym polega prawdziwa radość i prawdziwa cnota, i zbawienie duszy.**" [podkr. T.P.].

[45] D. Bonhoeffer: *Życie wspólne*. Przeł. K. Wójtowicz CR. Kraków 2001, s. 39-40.

[46] Por. K. Synowczyk: *Charyzmat ewangelicznego braterstwa świętego Franciszka z Asyżu*. W: „Studia Franciszkańskie". T. 10. Poznań 1999, s. 201-214; A. Boni: *Wspólnota braterska*. W: *Leksykon duchowości franciszkańskie*j. Kraków-Warszawa 2006, kol. 2005-2026.

[47] L. di Vertemate: *Błogosławione braterstwo*..., s. 109.

[48] Tamże, s. 110.

charystyczna, co raczej *communio* realizujące się przez przyjmowanie Ciała Pańskiego, które zostało wydane za nas. *Fraternitas* odnaleziona przez Świętego z Asyżu ma znamiona eucharystyczne o wiele bardziej wyraziste niż znamiona kosmicznego braterstwa stworzeń. Zawiera się w niej także duża doza wymagań ascetycznych (pokutnych).

Jezus nie ograniczył przecież swych działań „do rozszerzenia braterstwa", On relatywizował i rozrywał więzi rodzinne (więzy krwi), wskazując, że „powołanie do braterstwa związane jest z koniecznością odejścia od rodziny"[49]. Młody Francesco, rozeznając własną drogę, nie mógł sobie jasno uświadamiać tego warunku *sine qua non*, a jednak pomyślnie przebył etap wyjścia z domu i przygotowania do przewodzenia *fraternitas*.

Kto, odcinając się od mentalności Kaina, chce związać się duchowo z Franciszkiem, ten pozna, że „wejście w doświadczenie relacji braterskiej nie jest tylko wynikiem ludzkich dążeń, wysiłków woli czy umysłu, ale braterstwo jest darem, który uprzedza jakiekolwiek działanie z mojej strony, jest darem i powołaniem zarazem, a z tym wiąże się odpowiedzialność: muszę dać odpowiedź na powołanie do braterstwa"[50].

Uniwersalne braterstwo stworzeń (bytów ożywionych i nieożywionych)

Kto szczerze wyznaje: „wierzę w Boga Ojca wszechmogącego, Stworzyciela nieba i ziemi… (wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych)", uzna za logiczny wniosek, iż nie tylko rodzaj ludzki, ale cała rzeczywistość ma wspólne źródło pochodzenia. Tej prawdy nie można jednak po prostu wyczytać z obserwacji kosmosu, ona jest prawdą objawioną, prawdą wiary[51] – przypomniał papież Jan Paweł II.

Kardynał J. Ratzinger w latach osiemdziesiątych ujawnił bardzo osobiste odczucie duchowe przy lekturze pierwszych wersetów Biblii: „Te słowa, którymi rozpoczyna się *Pismo Święte*, sprawiają na mnie zawsze wrażenie świątecznego bicia wielkiego, starego dzwonu, który z daleka porusza serce swoim pięknem i godnością oraz pozwala przeczuć coś z tajemnicy tego, co wieczne."[52] Z tego odczucia wypływa jego dalsza myśl: „Człowiek nie powstał z negatywnych żywiołów, lecz został uformowany z dobrej ziemi Boga, zawiera się w tym jeszcze głębsza myśl. Biblia mówi nam, że wszyscy ludzie są prochem wziętym z ziemi […] Wszyscy jesteśmy jedną ludzkością, wszyscy zostaliśmy uformowani z jednej Bożej ziemi."[53] Jednak konieczne jest jeszcze dopełnienie: ziemia „staje się człowiekiem, gdy Bóg wlewa w jego nozdrza tchnienie życia. Tym samym w świat wkracza rzeczywistość Boża […] W człowieku spotykają się niebo i ziemia."[54]

Dzieło Odkupienia dokonane przez misterium paschalne przywróciło stan pierwotnej harmonii stworzeń, czyniąc go dostępnym dla tych, którzy wyrzekają się grzechu i żyją w Chrystusie. W osobie i dziele Franciszka z Asyżu ujawniło się to bardzo dobitnie. Wszedłszy w „życie pokuty" i zdążając na „spotkanie z Najwyższym, Franciszek nie pozostawia więc stworzenia za sobą, ale zabiera je, solidarny w całej pełni z tym wszystkim, co oglądają jego oczy i czego bliskość wyczuwa jego serce. Na spotkanie ze Stwórcą Franciszek idzie otoczony bogactwem różnorodności, jakie niesie w sobie całe stworzenie."[55]

---

[49] Tamże, s. 94.

[50] Tamże, s. 12-13.

[51] Por. Jan Paweł II: *Wierzę w Boga Ojca Stworzyciela*. Lib. Ed. Vaticana 1987, s. 230: „ujęcie tej zależności jako »stworzoności« jest prawdą wiary"; „jest wyraźnie ukazana jedynie w Objawieniu".

[52] J. Ratzinger: *Na początku Bóg stworzył. Konsekwencje wiary w stworzenie*. Przeł. J. Marecki SDS. Kraków 2006, s. 16.

[53] Tamże, s. 50-51.

[54] Tamże, s. 51; Jan Paweł II: *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*. Watykan 1986, s. 12: „W całym zaś cyklu siedmiu dni stworzenia zaznaczona jest wyraźna gradacja: człowiek nie powstaje w zwykłej kolejności, ale Stwórca niejako zatrzymuje się przed powołaniem go do istnienia, jakby wchodził w siebie, gdy podejmuje decyzję: »Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam«."

[55] Z. J. Kijas OFMConv: *Seraficki Ojca obraz Boga a idea powszechnego braterstwa stworzeń w myśli teologicznej XIII wieku*. W: *Duchowość świętego Franciszka*..., s. 142.

Sens braterstwa kosmicznego tłumaczy dogłębniej jeszcze uświęcenie świata dokonane przez Wcielenie Słowa, jak to trafnie ujął o. Schmucki: „Z braterstwem nadprzyrodzonym w Chrystusie łączy się, jak echo kosmiczne, zbratanie się człowieka z dziełem stworzenia, od którego oddzielił go grzech pierworodny i własny."[56]

Franciszek nie tylko dostrzega korzyści, jakie stworzenie przynosi człowiekowi, ale zajmuje wobec niego postawę, w której „kryje się niewątpliwie owo *novum* podejścia do przyrody, *novum* nie tylko poetyckie, ale i teologiczne" – mówi o. Kijas[57]. Zdaniem tego autora „Franciszkowa miłość do stworzenia jest czymś zdecydowanie innym od postawy kontemplacji względem niego, jaką znał i przekazał potomnym wiek XII. Biedaczyna z Asyżu nie traktuje bowiem stworzeń jako narzędzi czy stopni, po których wstępuje się na spotkanie z Panem. Stworzenia nie są dla niego drabiną, po której wspinając się wzwyż człowiek pozostawia je za sobą jako nierozumne, aby wejść w stan kontemplacji Boga Stwórcy."[58] On porusza się w ich towarzystwie i „wraz z" nimi staje przed Panem, by wyśpiewać Jego pochwałę[59].

On – jak opisał Tomasz z Celano – „w każdym tworze podziwiał Mistrza, a wszystkie zdarzenia odnosił do Sprawcy […], w pięknych rzeczach poznawał Najpiękniejszego; bowiem wszystko co dobre, wołało do niego: »Ten, który nas uczynił, jest najlepszy«. Po śladach wyciśniętych w rzeczach wszędzie szedł za ukochanym[…]"[60]

Ważne jest, by nie tracić z pola widzenia tej prawdy, którą na początku XX wieku dostrzegł K. Michalski, podkreślając, że przewrót chrześcijański dotyczy odwrócenia kierunku miłości. Od przyjścia Chrystusa miłość zaczęła płynąć z góry w dół, od Boga ku ludziom, przemieniając ziemię w przybytek Boga, a ludzi i stworzenia w jego domowników. Tę prawdę głęboko przeżył św. Franciszek, traktując stworzenia jako braci i siostry[61]. Dlatego już w 1213 roku zbudował kapliczkę, gdzie nad ołtarzem umieścił napis: „Ci wszyscy, co boją się Pana, powinni Go chwalić. Chwal Pana, ziemio i niebo! Chwalcie Go, wszystkie wody bieżące! Chwalcie Go, wszelkie stworzenia! Chwalcie Pana, wszystkie ptaki niebieskie."[62]

W jego *Pieśni słonecznej* – zdaniem Y. Congara – drży głęboka nuta teologiczna: „Franciszek oglądał wszystkie stworzenia jako dzieci Boże, bo był on dla nich, a one dla niego rzeczywistym rodzeństwem. Dlatego w najgłębszym sensie teologicznym tego słowa, a nie w duchu tkliwej poezji mówił o ptakach, ogniu, słońcu i śmierci jako o swoich braciach i siostrach. On je kochał takimi, jakie są, ale nie dla nich samych, tylko tą samą miłością, jaką kochał Boga."[63]

Serce grzesznika postrzega rzeczywistość widzialną jako zasłonę (*velatio*), przez którą nie widać Boga, natomiast serce tego, kto podjął „życie pokuty", jest zdolne w bytach stworzonych odnaleźć *re-velatio* Boga!

Andrea Boni OFM uważa, że powszechne braterstwo wszystkich bytów u Franciszka wiąże się z tym, iż „zawierają one w sobie »wyobrażenie« ojcostwa Bożego"[64]. Pokutnik z Asyżu, przemierzając przestrzenie doczesności, doświadczał już jedności nieba i ziemi (zapowiedzianej dla kresu czasu!). W jego przypadku przestrzeń i czas nie oddzielają od Boga, Stwórcy i Zbawcy, ale z Nim jednoczą i cała rzeczywistość pomaga w do-

---

[56] O. Schmucki OFMCap: *Sancti Francisci mystica mundi et creaturarum visio eiusque peculiare minus in vitae hodiernae conditionibus* (prelekcja, mps, Kraków 1976), s. 3-4. Cyt. za: J. Korytkowski OFMCap: *Uniwersalizm franciszkański*…, s . 38.

[57] Z. J. Kijas: *Serafickiego Ojca obraz Boga*…, s. 140.

[58] Tamże, s. 141.

[59] Zob. T. Paszkowska: *»Pochwała stworzeń« jako forma uwielbienia Stwórcy.* W: *Obraz i przyroda*. Red. M. U. Mazurczak, J. Patyra, M. Żak. Lublin 2005, ss. 389-416.

[60] *Vita secunda* 165.

[61] Zob. myśl ks. K. Michalskiego z opracowania: *Myśl franciszkańska i jej wpływ na Dantego*. W: *Święty Franciszek z Asyżu*. Kraków 1928, s. 3-31. Przytoczenia za: A. Żynel OFMConv: *Treści religijnych przeżyć*…, s. 234.

[62] Cyt. za: A. Żynel OFMConv: *Treści religijnych przeżyć*…,s. 234.

[63] Cyt. za: tamże, s. 238.

[64] A. Boni: *Wspólnota braterska*..., kol. 2011.

świadczaniu Jego bliskości. Ekologia odnosząca się do natury ma początek w ekologii własnego ducha, a skutkuje w autentycznej *fraternitas*.

W czasach, gdy „zanikła pokora wiary, a zarozumiałość działania poniosła porażkę […], Światu możemy naprawdę służyć tylko wtedy, gdy przyjmujemy go według tych wskazówek, które daje nam słowo Boże. Wówczas zaś możemy go (i samych siebie) naprawdę rozwijać i prowadzić ku spełnieniu."[65]

* * *

Każda duchowość ma własną specyfikę, dlatego przy jej badaniu i interpretacji należy zachowywać ostrożność, stosując uogólnienia. O duchowości św. Franciszka z pewnością można powiedzieć, że jest maksymalnie zintegrowana. Zabieg „rozmontowania" jej i badania poszczególnych haseł ma charakter badawczy dopóty, dopóki potraktowany jest jako część procesu. Poprzestanie na interpretacji wyjętego elementu bez ponownego zamontowania go wewnątrz całości świadczyłoby o nierzetelności podejścia albo złej woli badacza. Franciszek jest człowiekiem „jednego" (nie wielu) ducha, jego duchowości nie należy zatem interpretować przez eksponowanie wielości elementów; znamienna jest dla niej raczej integralność ujęcia rzeczywistości. Tego typu integralność charakteryzuje przejrzystość, która jest wyrazem ducha przemienionego według metody: *incipere faciendi poenitentiam* (*Testament* 1).

Zdaniem papieża Benedykta XVI nasze czasy doświadczają w wymiarze wcześniej nieznanym kryzysu sztuki w ogóle i kryzysu sztuki sakralnej. „Kryzys sztuki jest z kolei symptomem kryzysu człowieczeństwa, które właśnie w chwili największego nasilenia podboju świata przez element materialny popadło w swoistą ślepotę w odniesieniu do pytań wykraczających poza materialność: jest to ślepota, którą nazwać można ślepotą ducha."[66]

Święty Franciszek jest tym, który widzi…, podczas gdy współczesny człowiek już często tylko ogląda (nie widząc nic)… Człowiek już nie jest *homo videns*, lecz zaledwie *homo spectans* – oglądacz ślizgający się wzrokiem i myślą po powierzchni, niezdolny do głębszego poruszenia ducha.

Dla tych racji czasy obecne potrzebują takiego patrona jak Franciszek z Asyżu, który w szkole swej *fraternitas* nauczyłby człowieka widzieć wielowymiarowo rzeczywistość i doznawać duchowego wzruszenia wobec rozpoznanych tu zamysłów i projektów Najwyższego. „Tak, ludzie powinni pamiętać, że żyją w »ogrodzie« ogromnego wszechświata, stworzonym dla nich przez Boga. Ważne jest, aby sobie uświadamiali, że to nie oni ani sprawy, o które tak bardzo zabiegają, są »wszystkim«.[67]

---

[65] J. Ratzinger: *Na początku Bóg stworzył*..., s. 44-45.
[66] Kard. J. Ratzinger: *Duch liturgii*. Przeł. E. Pieciul. Poznań 2002, s. 118.
[67] Jan Paweł II: *Budowanie pokoju jest zadaniem wszystkich* (24.01.2002). W: S. B. Brzuszek OFM: *Żyjmy duchem Asyżu! Przesłanie Jana Pawła II*. Warszawa 2007, s. 23.

Adam Jan
Błachut*

Scena *Stygmatyzacji św. Franciszka z Asyżu* w programie ikonograficznym ołtarzy w kościołach reformackich w Polsce

W Polsce, podobnie jak w innych krajach, zwłaszcza tam, gdzie swoje klasztory mieli i mają franciszkanie, znajdują się liczne zabytki sztuki przedstawiające św. Franciszka i obrazujące jego życie. Popularność Świętego z Asyżu sięgała zresztą o wiele dalej, bo spotyka się je również w innych ośrodkach, niekoniecznie związanych z ruchem franciszkańskim. Franciszek był bowiem stałym natchnieniem dla wielu artystów poprzez całe stulecia, aż do naszych czasów, dlatego jego ikonografia w porównaniu z innymi świętymi przedstawia się wyjątkowo imponująco[1]. Nie brak również wśród owych przedstawień św. Franciszka dzieł wysokiej klasy – zarówno dawnych, jak i współczesnych – które odnajdujemy także w sztuce rodzimej.

* Doktor, historyk sztuki i teolog, zakon oo. Franciszkanów w Krakowie (dawni reformaci).

[1] Zob. H. Wegner: *Franciszek z Asyżu w ikonografii*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 5. Lublin 1989, kol. 434-445.

Jednym z najbardziej popularnych tematów i dosyć często podejmowanym przez artystów była scena otrzymania stygmatów przez św. Franciszka lub ekstatyczne uniesienie po ich otrzymaniu. Artyści, zwłaszcza malarze doby kontrreformacji, niejednokrotnie sięgali do tego wątku; on pozwalał im bowiem nie tylko na podkreślenie niezwykłości owego wydarzenia, ale również na ukazanie bogactwa przeżyć emocjonalnych i duchowych z nim związanych[2]. Obok wielu innych przedstawień Świętego tę jakże ważną scenę możemy najczęściej spotkać w kościołach franciszkańskich. Z pewnością nie ma w tym fakcie niczego wyjątkowego; przeciwnie, jest on aż nadto oczywisty. Jednak w przypadku reformatów, franciszkańskiego nurtu reformistycznego wywodzącego się od obserwantów, którzy scenę ilustrującą otrzymanie przez niego stygmatów przyjęli jako obowiązkowe przedstawienie Świętego w każdym swoim kościele zakonnym, należy uznać za warte bliższego przyjrzenia się i omówienia. Trzeba przy tym zaznaczyć, że obraz ze sceną stygmatyzacji św. Franciszka miał być zawsze umieszczony w nawie, w jednym z ołtarzy bocznych jemu dedykowanym, a nadto usytuowanym najbliżej ołtarza głównego, czyli na ścianie przy tęczy.

Reformaci[3], podobnie jak dyskalceaci (alkantarzyści) i rekolekci, wyłonili się spośród obserwantów (w Polsce zwanych bernardynami). Ich powstanie było następstwem licznych ruchów reformistycznych w zakonie franciszkańskim w XVI i XVII wieku. Nie stworzyli jednak osobnego zakonu, jak to miało miejsce w przypadku pierwszego podziału w 1517 roku, kiedy wyodrębniły się dwie gałęzie franciszkańskie: obserwanci i konwentualni, czy kilka lat później, w 1528 roku, kiedy powstali kapucyni[4], ale zawsze pozostawali pod jurysdykcją wspólnego im i obserwantom generała. W Polsce, po pierwszych, nieudanych próbach osiedlenia się z początkiem XVII wieku ostatecznie w 1621 roku starania reformatów zostały uwieńczone sukcesem. Stało się tak za zgodą Stolicy Apostolskiej, która zezwoliła na instalacje reformatów w Polsce. Już w roku następnym zostały założone pierwsze klasztory, a 3 czerwca 1623 roku utworzono dwie kustodie (czyli prowincje w stadium organizacji): małopolską pw. Matki Bożej Anielskiej i wielkopolską pw. św. Antoniego Padewskiego, podniesione 12 maja 1639 roku do rangi prowincji. W połowie XVIII wieku, w wyniku podziału dotychczasowych prowincji, powstały kolejne dwie jednostki: kustodia (a później prowincja) ruska pw. Matki Bożej Bolesnej (1746 rok) i prowincja pruska pw. Wniebowzięcia NMP (1750 rok). W 1772 roku polscy reformaci we wszystkich czterech prowincjach posiadali 60 własnych klasztorów, w których mieszkało 1345 zakonników. Dalszy rozwój reformatów zahamowały rozbiory Polski. Klasztory znajdujące się na terenach okupowanych często zmieniały swą przynależność prowincjalną lub tworzyły tymczasowe jednostki administracyjne. Wiele z nich uległo później kasacie (podobnie jak i prowincje). Czasy niewoli przetrwała jedynie prowincja galicyjska pw. Matki Bożej Bolesnej,

---

[2] Tamże, kol. 442-445. Zob. także J. Gardner: *The Louvre Stigmatization and the Problem of the Narrative Altarpiece*. „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 45 (1982), nr 3, s. 217-247; V. Prosperi, S. Rodinė: *Francesanesimo e pittura riformata in Italia centrale*. W: *L'immagine di San Francesco nella Controriforma, Roma Calcografia, 9 dicembre 1982-13 febbraio 1983* [katalog wystawy]. Roma 1982, s. 63-157; Ciż sami: *La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione*, tamże, s. 159-223; A. J. Błachut: *La stimmatizzazione di S. Francesco nella pittura sacra polacca*, „Archivum Franciscanum Historicum" 75 (1982), fasc. 1-4, s. 421-429. Ważna dla ikonografii stygmatów św. Franciszka jest publikacja C. Frugoni: *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torino 1993. Książka, mimo iż jest kontrowersyjna w samej kwestii stygmatów, posiada dużą wartość ze względu na zebranie materiału ikonograficznego z XIII i XIV wieku oraz jego analizę (s. 203-232). Wspomniane wyżej publikacje, a także wiele innych dotyczących stygmatyzacji św. Franciszka w ikonografii, omawia szczegółowo w swoim artykule E. Kumka: *Stygmaty św. Franciszka w literaturze światowej 1950-2000*. W: *Stygmaty i stygmatycy*. Red. E. Dymowski, Z. J. Kijas. Kraków 2005, s. 76-93 (Biblioteka Instytutu Studiów Franciszkańskich, 12).

[3] Szczegółowe dane historyczne dotyczące reformatów, w tym również polskich, zawiera hasło *Franciszkanie, Bracia Mniejsi, Ordo Fratrum Mionorum (OFM)*, W: *Encyklopedia katolicka*. T. 5. Lublin 1989, kol. 487-488, 501-505, 512-515 (tam także obszerna literatura).

[4] Zakon kapucynów ostatecznie został zatwierdzony przez papieża Piusa IV bullą *Pastoralis officii cura*, z 2 kwietnia 1560 roku. Zob. *Encyklopedia katolicka*. T. 8. Lublin 2000, kol. 732.

utworzona z części klasztorów prowincji ruskiej (po jej likwidacji w 1785 roku) i domów prowincji małopolskiej, które znalazły się w granicach późniejszej Galicji[5]. Reformaci istnieli prawnie do 4 października 1897 roku, kiedy to papież Leon XIII konstytucją apostolską *Felicitate quadam* zniósł dotychczasowe odrębności funkcjonujące w ramach obserwantów i przywrócił zakonowi pierwotną nazwę: Zakon Braci Mniejszych[6].

Reformaci, mimo iż razem z obserwantami tworzyli jeden zakon, mieli jednak pewną autonomię, posiadając własne struktury prowincjalne i ustawodawstwo zarówno generalne, jak i partykularne dla poszczególnych prowincji, czyli tzw. statuty, którymi się kierowali. Owo ustawodawstwo, obok przepisów i norm dotyczących życia zakonnego, duchowego i obyczajowego reformatów[7], zawierało także ściśle określone zasady i normy dla budowania kościołów i klasztorów oraz ustalało kompetencje w tej kwestii tak zakonników, jak i fundatorów i budowniczych. Podobne normy prawne dotyczyły również wystroju i wyposażenia ich świątyń. Wyjątkowo szczegółowe i precyzyjne przepisy odnoszące się budownictwa i sztuki zawierały zwłaszcza statuty partykularne polskich prowincji reformatów[8]. Trzeba też pamiętać, że obok statutów i pewnych norm zwyczajowych równie ważne w tych kwestiach były decyzje poszczególnych kapituł czy kongregacji prowincjalnych. Dotyczyły one zasadniczo konkretnych klasztorów i przedsięwzięć artystyczno-budowlanych przez nie realizowanych i miały charakter szczegółowego zarządzenia, interpretującego generalne zasady zawarte w ustawodawstwie zakonnym.

Rozważając zagadnienie wystroju kościołów reformackich w odniesieniu do norm zakonnych, należałoby prześledzić ustawodawstwo wszystkich polskich prowincji w ich rozwoju chronologicznym, zarówno w XVII, jak i XVIII wieku. Jednak w kwestii interesującej nas problematyki najważniejsze wydają się być statuty prowincji wielkopolskiej pw. św. Antoniego z Padwy, opublikowane w Rawiczu w 1757 roku[9]. Stanowią one bowiem jakby ostateczną kodyfikację wszystkich dotychczasowych przepisów dotyczących tej prowincji, ale są także miarodajne dla pozostałych, identyfikując się w dużym stopniu z ich ustawodawstwem[10]. Normy prawne odnoszące się do wystroju i wyposażenia kościołów zostały zawarte w V rozdziale wspomnianych statutów, zatytułowanym *De Ecclesiis, Sacristiis, eorum Paramentis*

---

[5] Więcej wiadomości historycznych odnoszących się do bogatej przeszłości reformatów w Polsce można znaleźć w: G. Wiśniowski, A. Szteinke; *OO. Franciszkanie-Reformaci w Polsce*. W: *Schematyzm Prowincji Matki Bożej Anielskiej OO. Franciszkanów-Reformatów w Polsce 1971*. Kraków 1971, s. 32-86; A. J. Szteinke: *Źródła do dziejów Zakonu Braci Mniejszych Reformatów w Polsce oraz na Śląsku (1621-1900)*. W: *Zakony franciszkańskie w Polsce*. T. 2: *Franciszkanie w Polsce XVI-XVIII wieku*. Cz. 2. Niepokalanów 2003, s. 42-79.

[6] Kwestię zniesienia odrębności w Zakonie Braci Mniejszych i jej przyczyny przedstawiają artykuły zawarte w publikacji: *Zjednoczenie Zakonu Braci Mniejszych w 1897 r. Geneza – przebieg – konsekwencje. Materiały z sympozjum odbytego w Krakowie-Bronowicach, 11-12 września 1997 roku*. Red. A. J. Szteinke, A. S. Warot, K. R. Prokop. Poznań 2001. Uzupełniają je zamieszczone w niej referaty z podobnego sympozjum, które miało miejsce w Rzymie (Papieskie Ateneum Antonianum, 21 listopada 1997 roku) i artykuły autorów zagranicznych, odnoszące się do powyższych zagadnień.

[7] Ustawodawstwo generalne reformatów w zestawieniu ze statutami i normami polskich prowincji wyczerpująco omawia publikacja: A. B. Sroka: *Prawo i życie polskich reformatów*. Kraków 1975.

[8] Problematyka ustawodawcza dotycząca budownictwa reformackiego polskich prowincji i wyposażenia ich świątyń, zwłaszcza prowincji małopolskiej i ruskiej, została zaprezentowana w kilku publikacjach: A. J. Błachut: *Budownictwo małopolskiej prowincji reformatów w XVII wieku w świetle ustawodawstwa zakonnego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 24, 1979, z. 2, s. 123-140; Tenże: *Architektura zespołów klasztornych reformatów małopolskich w XVII wieku*. Tamże, z. 3, s. 219-242; Tenże: *Zespoły kościelno-klasztorne reformatów prowincji małopolskiej i ruskiej w XVIII wieku*. W: „Rocznik Historii Sztuki". T. 30, 2005, s. 191-235. W odniesieniu do prowincji wielkopolskiej zob. A. J. Szteinke: *Kościół Świętego Antoniego i klasztor Franciszkanów-Reformatów w Warszawie 1623-1987*. Kraków 1990; A. J. Błachut: *Brat Mateusz Osiecki i jego dzieło. Modelowy projekt nowego wystroju-wyposażenia kościołów reformackich prowincji wielkopolskiej w XVIII wieku*. Warszawa 2003.

[9] *Statuta alphabetice confecta Almae Reformatae Provinciae S. Antonii Paduani Poloniae Maioris Fratrum Minorum Sancti Patris N. Francisci Reformatorum*. Ravici 1757.

[10] Wystarczy wspomnieć chociażby statuty prowincji pruskiej z 1791 roku, które zasadniczo powtarzają te same ogólne dyrektywy i zawierają podobne sformułowania na temat wyposażenia i wystroju kościoła. Zob. *Statuta Fratrum Ordinis Minorum S. P. N. Francisci Reformatorum Provinciae Marianae in Prussia*. [b.m.w.] 1791, s. 40-41 (art. 4, p. 5-7).

et Processionibus[11]. Wprawdzie nie mówią one wiele na temat samej formy ołtarzy, ograniczają się bowiem jedynie do stwierdzenia, że ołtarz główny ma być ustawiony na trzech stopniach, boczne zaś na dwóch lub jednym. Wyraźnie natomiast i zdecydowanie określają materiał i kolorystykę wyposażenia. Zarówno ołtarze, jak i pozostałe jego elementy (ambona, konfesjonały, balustrady, ławki, lichtarze), a także drzwi oraz umeblowanie zakrystii mają być wykonane z drewna dębowego i pomalowane przezroczystym pokostem o jasnej barwie (werniksem bursztynowym), rzeźby i ornamenty zaś – analogicznym pokostem, lecz w tonacji ciemniejszej[12]. Możliwość złocenia ustawodawstwo dopuszczało jedynie dla ozdoby tabernakulum (wewnątrz całkowicie; na zewnątrz tylko częściowo). Przepisy statutów ingerują natomiast w dość znacznym stopniu w treść wyposażenia i tematykę ołtarzy. One to bowiem polecają, aby w wielkim ołtarzu umieszczano dużych rozmiarów krucyfiks, bez tła z sukna czy jedwabiu, a po jego bokach stojące rzeźby Matki Bożej i św. Jana Ewangelisty. W miarę miejsca dozwolone jest ustawianie figur innych świętych, jednak w taki sposób, aby były włączone w akcję sceny *Ukrzyżowania*[13]. W ołtarzach bocznych statuty zalecają umieszczanie w głównej kondygnacji tylko jednego obrazu świętego lub świętej (ewentualnie drugiego na zasuwie), chociaż z możliwością dodania kolejnego w zwieńczeniu; z tym jednak zastrzeżeniem, iż mogą one przedstawiać tylko jedną postać świętego lub świętej, a nie w scenie[14]. Nakazują ponadto, aby ołtarze Niepokalanego Poczęcia NMP, patronki zakonu, i św. Franciszka z Asyżu były sytuowane na poczesnym miejscu kościoła, zaś sam obraz w ołtarzu Świętego powinien przedstawiać scenę jego stygmatyzacji[15]. W kościołach prowincji wielkopolskiej na mocy specjalnego rozporządzenia już od 1753 roku w ołtarzu dedykowanym św. Franciszkowi nie można go było inaczej przedstawiać jak tylko otrzymującego stygmaty[16]. Wspomniane zaś statuty nie tylko potwierdzają owo rozporządzenie, ale podają nadto precyzyjnie określony schemat ikonograficzny, jak powinna być namalowana scena stygmatyzacji Świętego na obrazie przeznaczonym do jego ołtarza. Według zapisu w statutach postać „św. Ojca naszego Franciszka cudownie naznaczonego świętymi stygmatami przez Ukrzyżowanego Pana pod postacią Skrzydlatego Serafina, umieszczonego naprzeciw niego i pięcioma czerwonymi promieniami dotykającego pięć miejsc członków Świętego [powinna być] przedstawiona tylko tak, a nie inaczej"[17].

W statutach pozostałych prowincji nie odnajdujemy już tak precyzyjnego zapisu odnośnie do przedstawienia stygmatyzacji św. Franciszka. Informacji na ten temat nie ujawniono dotąd także w innych źródłach, niemniej zasada ukazywania Świętego w tej właśnie scenie była obowiązkowa i jako norma zwyczajowa przestrzegana we wszystkich prowincjach i kościołach reformackich w Polsce[18].

Próbując wyjaśnić i uzasadnić przyjęcie takiej normy w ustawodawstwie reformackim polskich

[11] *Statuta alphabetice*…, s. 63-68, p. 1-24.

[12] Statuty przywołują w tym miejscu rozporządzenie konstytucji apostolskiej papieża Urbana VIII *Militantis Ecclesiae* z 1 października 1641 roku o obowiązku używania przez reformatów drewna orzechowego (*Chronoligiae Historico-Legalis Seraphici Ordinis*. T. 3. Cz. 1. Romae 1752, s. 25), z wyraźnym poleceniem, aby z powodu jego braku w Polsce stosować drewno dębowe, co wydaje się być zgodne z tą konstytucją. Zob. *Statuta alphabetice*…, s. 63, p. 2.

[13] Tamże, s. 63-64, p. 3.

[14] Tamże, s. 64, p. 5.

[15] Tamże, s. 64, p. 6.

[16] Archiwum Prowincji Franciszkaów-Reformatów w Krakowie (dalej: APR Kraków), Protocollum Conventus Varsaviensis Ordinis Fratrum Minorum Reformatorum Provinciae Maioris Poloniae ad S. Antonium Paduanum (1738-1764), s. 318-319. Por. także A. J. Szteinke: *Kościół Świętego Antoniego*…, s. 83, przypis 177; B. Brzuszek: *Kult św. Franciszka z Asyżu w polskich prowincjach reformatów (1621-1900)*. W: „Studia Franciszkańskie". T. 1. Poznań 1984, s. 222.

[17] Zob. *Statuta alphabetice*…, s. 64, p. 6. Ze względu na ważność powyższego paragrafu statutów treść jego w całości podaję również w wersji oryginalnej, czyli łacińskiej: Sicut Ara Beatissimae Virginis Mariae singularissimae sub titulo Immaculatae Conceptionis Ordinis nostri Patronae, ita et altare Sancti Patris Nostri Francisci mirabiliter sacris stigmatibus insigniti a Crucifixo Domino sub specie alati Seraphini ex opposito eius expressi, et quinariis filis rubris ad quinque loca membrorum tendentis, omnino sic et non aliter, ac in principali loco ecclesiae extruantur.

[18] B. Brzuszek: *Kult św. Franciszka*…, s. 221-222.

prowincji, nie można pominąć znaczenia chrystocentrycznej duchowości i pobożności zakonników, którą one w materialny sposób wyrażały i podkreślały. Zgodnie bowiem z programowym wyposażeniem kościoła zapisanym w statutach wszystkich prowincji reformackich w Polsce w ołtarzu głównym każdego kościoła umieszczano w polu środkowym rzeźbę Chrystusa rozpiętego na krzyżu[19], a po bokach towarzyszące mu postacie Matki Bożej Bolesnej i św. Jana Apostoła; nadto w dalszej kolejności także figury św. Piotra Apostoła i św. Marii Magdaleny lub świętych franciszkańskich. W górnej kondygnacji ołtarza powszechnie umieszczano wyobrażenie Boga Ojca oraz symbolikę Trójcy Świętej, a czasami Pietę. Owej chrystocentrycznej idei zilustrowanej w ołtarzu głównym sceną *Ukrzyżowania* podporządkowane były również pozostałe elementy wyposażenia i wystroju świątyni, najbardziej dostrzegane w pierwszych dwóch ołtarzach bocznych, sytuowanych najbliżej ołtarza głównego, na ścianie przy tęczy (w prowincjach wielkopolskiej i pruskiej ustawionych najczęściej ukośnie). Jeden z nich, znajdujący się po prawej stronie nawy, poświęcony był Zakonodawcy, św. Franciszkowi z Asyżu. Jak już wcześniej wspomniano, w ołtarzu tym zawsze – najpierw zwyczajowo, a później na mocy prawa – przedstawiano Świętego w scenie stygmatyzacji, która była bardzo istotnym wydarzeniem w jego życiu. Chrystus naznaczył go bowiem pięcioma znakami swojej męki, co było uwieńczeniem utożsamiania się Franciszka z Chrystusem[20]. Równocześnie scena ta treściowo była jakby dopełnieniem tajemnicy kalwaryjskiej, uobecnionej w ołtarzu głównym. W ten sposób ołtarz św. Franciszka ze sceną stygmatyzacji tworzył niejako skrzydło ołtarza głównego z *Ukrzyżowanym*. Drugie zaś jego skrzydło stanowił ołtarz boczny Matki Bożej, najczęściej z obrazem *Niepokalanego Poczęcia*, ustawiony analogicznie po drugiej stronie nawy. Natomiast pozostałe ołtarze boczne w kościele poświęcane były generalnie świętym naśladowcom Franciszka, w tym św. Antoniemu z Padwy i obowiązkowo św. Piotrowi z Alkantary[21]. W ten też sposób w wystroju kościołów reformackich, stanowiącym wyjątkowo zwartą logicznie całość, wyrażał się chrystocentryzm duchowości polskich reformatów[22]. Przywiązanie reformatów do kultu Męki Pańskiej, będące wynikiem kontynuowania tradycji franciszkańskiej, zaważyło zatem w zasadniczym stopniu na artystycznym wyrazie ich kościołów. Uwidaczniało się to również w lokowaniu kaplic ze stacjami *Drogi Krzyżowej* w murach okalających cmentarze i dziedzińce przykościelne[23], a także w obejmowaniu opieki nad kalwariami[24].

Analizując dzisiejsze wyposażenie zachowa-

---

[19] Kult krzyża w kościołach reformackich ma głębokie racje i uzasadnienie w reformie zakonu, polegającej przede wszystkim na powrocie do źródeł, czyli do św. Franciszka, w którego życiu krzyż Chrystusa odegrał wyjątkową rolę. To również stanowiło podstawę do takiego eksponowania krzyża w świątyniach zakonnych. Tylko czasami robiono wyjątek dla czczonych już od dawna obrazów Matki Bożej, ale i wtedy najczęściej zasłaniano je obrazem Chrystusa na krzyżu. Tak stało się m. in. w Kazimierzu Dolnym, gdzie w polu środkowym ołtarza głównego został umieszczony łaskami słynący obraz *Zwiastowania NMP*, a *Chrystus ukrzyżowany* znalazł się dopiero jako drugi w obrazie na zasuwie. Natomiast w analogicznej sytuacji w Pińczowie obraz Matki Bożej Mirowskiej znajdujący się dotąd w ołtarzu głównym z chwilą objęcia kolegiaty przez reformatów został za zgodą fundatora przeniesiony do ołtarza bocznego przy tęczy, przeznaczonego dla kultu Matki Bożej.

[20] Doskonale uzasadnia ten fakt uchwała prowincji małopolskiej podjęta na kongregacji prowincjalnej, odbytej w klasztorze w Solcu nad Wisłą 12 lipca 1735 roku, wzywająca zakonników do szczególnej czci dla Patriarchy naznaczonego ranami Chrystusa Ukrzyżowanego: „Żaden z innych Patriarchów zakonów nie otrzymał tej łaski, dzięki której przedstawiałby żywy obraz Ukrzyżowanego Chrystusa przez wyciśnięcie stygmatów na ciele, jak nasz Seraficki Założyciel, który zapalił nas do szerzenia pobożnego kultu względem tych Najświętszych blizn." Jednocześnie polecała ona przełożonym klasztorów, aby „we wspomniane święto corocznie […] w naszych kościołach było nabożeństwo uroczyste i publiczne, przynajmniej z dwoma kazaniami w tymże dniu." Zob. APR Kraków, Archivum Conventus Leopoliensis ad S. Casimirum [PP. Reformatorum] ex veteri archivo vetustate consumpto ad literam transumptum A. D. 1778, s. 408. Por. także O. Mysłkowski: *Dalszy ciąg przydatku do Kronik Braci Mniejszych Ś. Franciszka, czyli rys genealogii reformy dwóch prowincji św. Antoniego Padewskiego i N. Maryi P. Anielskiej*. [b. m. w.] 1806, s. 23.

[21] Wyjątki czyniono jedynie dla głównych patronów kościoła albo innych świętych czczonych już wcześniej, jednak najczęściej umieszczano ich w drugim obrazie danego ołtarza (na zasuwie).

[22] B. Brzuszek: *Kult św. Franciszka*…, s. 221-222.

[23] A. B. Sroka: *Prawo i życie*…, s. 287; A. J. Błachut: *Architektura zespołów klasztornych*…, s. 219.

[24] Polscy reformaci opiekowali się kalwarią kujawską w Pakości (od 1647 roku), kalwarią kaszubską w Wejherowie

nych kościołów poreformackich w Polsce, niezależnie od tego, czy są one obecnie dalej użytkowane przez braci mniejszych, czy służą jako świątynie parafialne, niemal w każdym z nich, a przynajmniej w większości, możemy spotkać ołtarz boczny z obrazem *Stygmatyzacji św. Franciszka*. Oczywiście, nie zawsze obraz Świętego w tej scenie znajduje się we właściwym ołtarzu czy miejscu; dotyczy to zwłaszcza kościołów zakonnych przejętych przez parafie. W nich bowiem dosyć często, ze względu na zmianę profilu duszpasterstwa oraz lokalny kult innych świętych, obraz św. Franciszka zastępowano innym lub przenoszono go na nowe miejsce, ewentualnie do innego ołtarza. Czasem zdarzało się, że pozostawał on we właściwym ołtarzu, ale jako drugi (na zasuwie)[25].

Scena stygmatyzacji najczęściej spotykana w dawnych kościołach reformackich należy do tej grupy przedstawień, w których wyraźnie można dostrzec „giottowski" schemat kompozycyjny, znany w Polsce już w okresie średniowiecza. On też stał się jakby obowiązującym kanonem ukazywania jej w kościołach zakonnych, odpowiadał bowiem nie tylko najstarszym opisom tej sceny zamieszczonym w źródłach franciszkańskich, ale także schematowi ikonograficznemu wspomnianych statutów prowincji wielkopolskiej. Postać Świętego, klęczącego na jednym lub obu kolanach, czasem stojąca, z podniesionymi rękami i twarzą zwróconą ku górze, wpatruje się w Ukrzyżowanego, okrytego sześcioma tęczowymi skrzydłami. Z pięciu ran Chrystusa odchodzą promienie (złote lub czerwone linie), które na dłoniach, stopach i prawym boku św. Franciszka pozostawiają krwawe ślady stygmatów. Nie brakuje na nich także takich atrybutów Świętego, jak czaszka czy otwarta księga. Jest to jednocześnie formuła ikonograficzna, która należała do najbardziej rozpowszechnionych i popularnych w malarstwie doby potrydenckiej.

W kościołach reformackich, zwłaszcza należących do dawnej prowincji małopolskiej, występuje również nieco inny wariant ikonograficzny tego typu stygmatyzacji. Jest w nim częściowo odmienne przedstawienie samego Franciszka. Święty został ukazany jako klęczący na obu kolanach i chociaż z rozłożonymi rękami, ale w stosunku do wersji wcześniejszej – opuszczonymi ku dołowi; podobnie z opuszczoną lekko twarzą i widocznym na niej bólem, ale także emanującą szczęściem. Do tej formuły integralnie należy także brat Leon, nieodzowny towarzysz Franciszka i świadek prawdziwości cudu; czasem z księgą lub opisujący owo wydarzenie, ale najczęściej spoglądający w kierunku cudownego zjawiska. Przykładem takiego ukazania stygmatyzacji może być chociażby obraz w kościele klasztornym w Pilicy, przypisywany Szymonowi Czechowiczowi (zm. w 1775 roku), czy dzieło Wojciecha Eliasza (po 1842 roku), znajdujące się w kościele św. Kazimierza w Krakowie[26]. Ten sam wariant ikonograficzny prezentują istniejące obrazy stygmatyzacji w kilku innych kościołach klasztornych, m. in. w Kętach, Pińczowie czy Zakliczynie nad Dunajcem.

Wśród przedstawień stygmatyzacji pojawiających się w reformackich świątyniach można zauważyć także nieco inną kompozycję tej sceny. Wprawdzie Franciszek ukazany jest na niej podobnie jak w innych przedstawieniach, czyli w momencie otrzymania stygmatów, jednak jako wycieńczony, tracący przytomność i omdlewający, podtrzymywany przez pomagającego mu

(2. połowa XVII wieku) i kalwarią śląską na Górze Świętej Anny (początek XVIII wieku). Zob. G. Wiśniowski, A. Sztenike: *OO. Franciszkanie-Reformaci w Polsce*…, s. 40-41.

[25]Ze względu na korzystne usytuowanie ołtarza św. Franciszka w kościele bywał on często wykorzystywany do innych celów duszpasterskich. Jednym z przykładów może być kult Najświętszego Serca Pana Jezusa, który zaczął się intensywniej rozwijać po ogłoszeniu w 1956 roku przez papieża Piusa XII encykliki *Haurietis aquas*, poświęconej Sercu Pana Jezusa. Tak stało się chociażby w kościele poreformackim w Pułtusku, gdzie w ołtarzu św. Franciszka umieszczono obraz Serca Pana Jezusa. Podobnie postąpiono w Zarębach Kościelnych. Tam jednak dla kultu Serca Pana Jezusa wykorzystano ołtarz Matki Bożej, z którego obraz przeniesiono do ołtarza św. Franciszka i umieszczono jako główny; jednak „stygmatyzacja" pozostała w nim, chociaż jako drugi obraz (na zasuwie). Z kolei w Pińczowie, gdzie ołtarz boczny św. Franciszka również wykorzystano dla kultu Serca Pana Jezusa, obraz stygmatyzacji pozostał w nim, ale także jako drugi (na zasuwie).

[26] Obecnie, mimo iż obraz stygmatyzacji znajduje się we właściwym ołtarzu, to jednak jako drugi (na zasuwie). Podobne rozwiązanie przyjęto również m. in. w Pińczowie.

anioła. Taki obraz znajduje się aktualnie w ołtarzu bocznym kościoła klasztornego w Brodnicy nad Drwęcą, chociaż jego usytuowanie w nawie jest zapewne wtórne w stosunku do pierwotnego[27]. Scena ta należała jednak do rzadziej stosowanego wariantu ikonograficznego (przynajmniej w ołtarzach reformackich, dedykowanych św. Franciszkowi).

Wprawdzie nie w sposób dosłowny, ale w nieco podobnym ujęciu przedstawił ten temat Rafał Hadziewicz w obrazie namalowanym po 1855 roku dla kościoła reformatów w Warszawie[28]. Ukazał na nim omdlałego Franciszka, wspartego o wielką księgę z leżącą na niej czaszką, któremu starają się pomagać podtrzymujący go dwaj aniołowie. Po prawej stronie obrazu, u góry, a jednocześnie naprzeciw Franciszka, widoczny jest krucyfiks, a w jego dolnych partiach atrybuty w postaci owieczki i koszyka z wysypującymi się jarzynami. W tej scenie zarejestrowany został nie tyle sam moment otrzymania stygmatów przez Świętego, ale to, co nastąpiło bezpośrednio po nim, czyli w chwili ekstazy, gdy Franciszek upojony miłością, ale też wyczerpany przeżyciem i cierpieniem osuwa się w ramiona pomagających mu aniołów[29].

Polskie przedstawienia stygmatyzacji, w tym także malowane dla kościołów reformackich, wykazują wiele bezpośrednich związków z malarstwem obcym, zwłaszcza włoskim czy flamandzkim. Niewątpliwie, z tamtejszych dzieł czerpano wzory, a niekiedy też je naśladowano. Jednak w rodzimych dziełach nie brakuje również motywów typowo polskich, takich jak chociażby elementy krajobrazu z drewnianym krzyżem przydrożnym czy stojącą obok wierzbą[30]. Trudno jednak o pełniejszą ich analizę, głównie ze względu na niekompletny materiał ikonograficzny, ograniczony wyłącznie do wzmiankowanych przykładów „stygmatyzacji" reformackich oraz na przyczynkowy charakter niniejszego opracowania. Jego głównym celem było bowiem ukazanie unikatowego zjawiska, jakim w prowincjach reformackich w Polsce było ustawowe wpisanie przedstawienia stygmatyzacji św. Franciszka i włączenie go do programu ikonograficznego ołtarzy w swoich kościołach. Na podstawie zaś zaprezentowanych przykładów można jedynie wnioskować, że w genezie reformackich „stygmatyzacji" bardzo istotną rolę odegrały także, oprócz źródłowych tekstów franciszkańskich i wzorców graficznych, ustawodawstwo i tradycja zakonna.

---

[27] Jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku obraz ten, zgodnie z reformacką tradycją, znajdował się we właściwym sobie miejscu, czyli w ołtarzu bocznym ustawionym ukośnie na ścianie przy tęczy (po prawej stronie ołtarza głównego). Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 11: *Województwo bydgoskie. Z.* 2: *Powiat brodnicki.* Oprac. T. Chrzanowski i T. Żurkowska. Warszawa 1971, s. 14.

[28] Obraz wykonany przez R. Hadziewicza i umieszczony w bocznym ołtarzu zajął miejsce wcześniejszej, nieznanej „stygmatyzacji", która uległa zniszczeniu.

[29] J. Puciata-Pawłowska: *Rafał Hadziewicz 1803-1886. Życie i twórczość*. W: „Teka Komisji Historii Sztuki". T. 2. Toruń 1961, s. 348-350. Por. także A. J. Szteinke: *Kościół Świętego Antoniego*…, s. 83, przypis 177; A. J. Błachut: *La stimmatizzazione*…, s. 428.

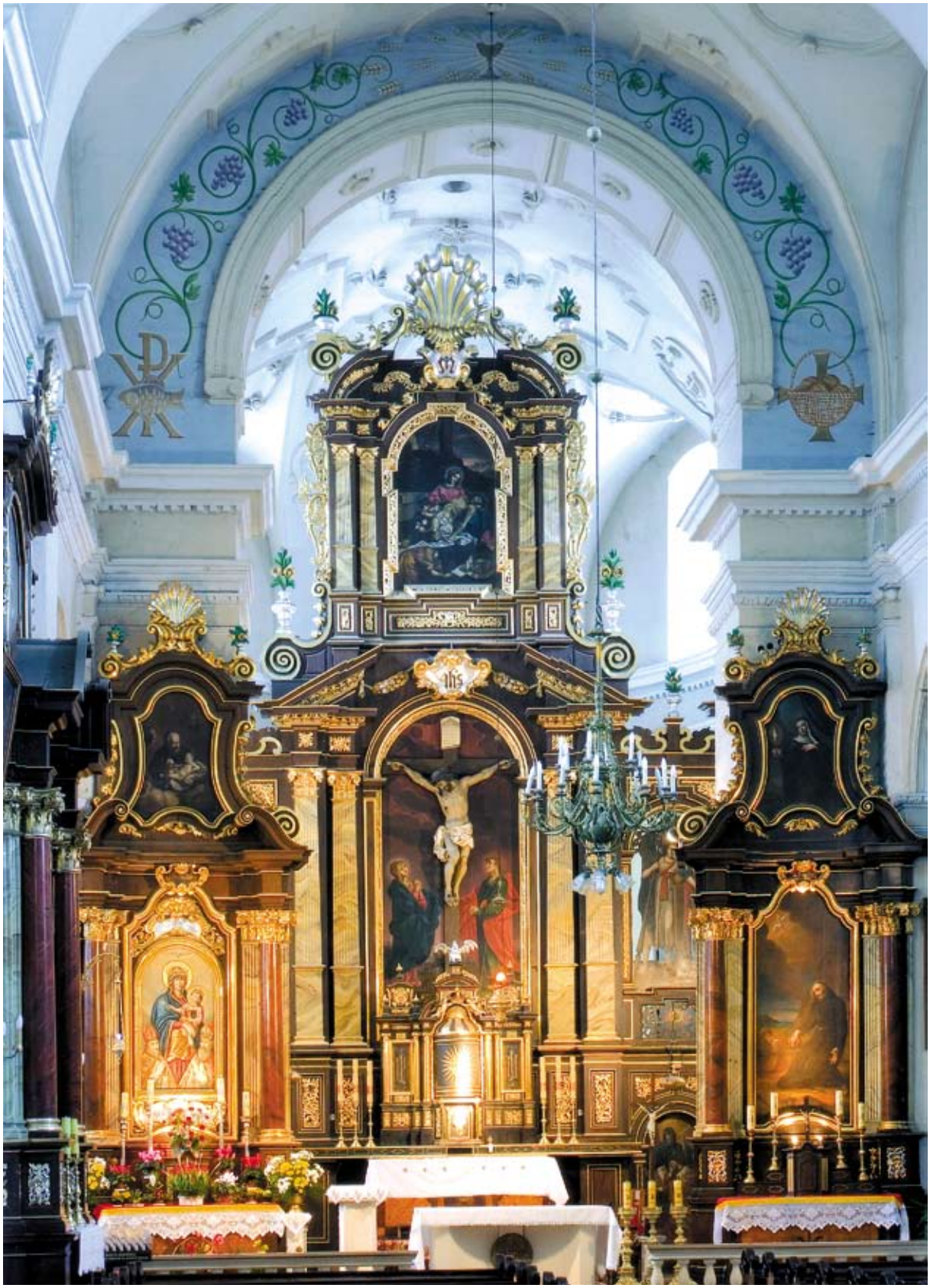
[30] A. J. Błachut: *La stimmatizzazione*…, s. 429; A. E. Obruśnik: *Stygmatyzacja św. Franciszka. Zagadnienia wybrane*. „Przegląd Kalwaryjski". T. 10. 2006, s. 437-446.

Zakliczyn, kościół reformatów,
wnętrze z widokiem na ołtarz główny
i ołtarze boczne przy tęczy
(fot. W. Kryński)

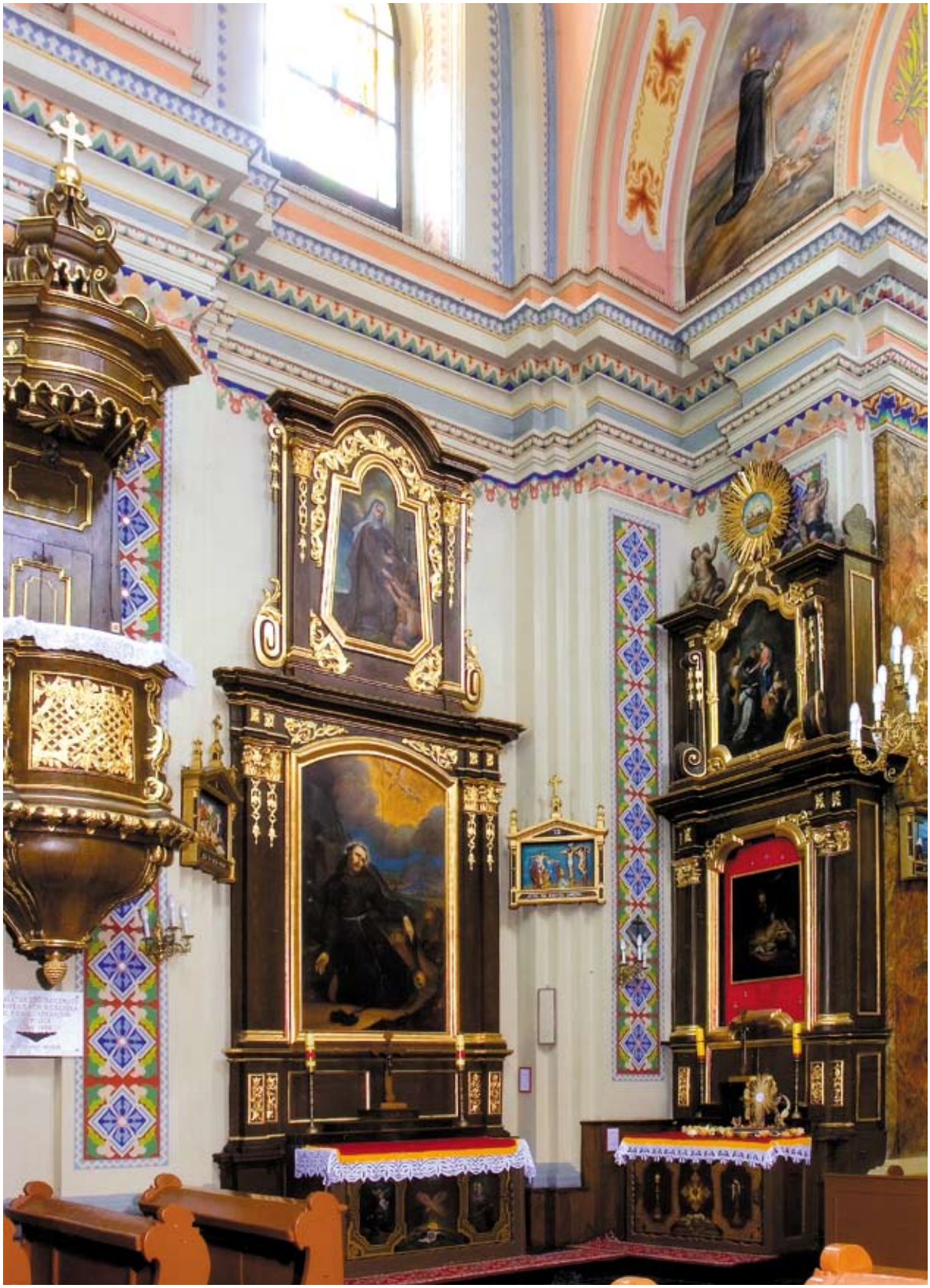
Kęty, kościół reformatów,
widok na prezbiterium,
ołtarz główny i ołtarze przy tęczy
(fot. W. Kryński)

Kraków, kościół reformatów,
widok na prezbiterium,
ołtarze główny i boczne przy tęczy
(fot. W. Kryński)

Kraków, kościół reformatów, ołtarz boczny na ścianie przy tęczy z obrazem *Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu* (fot. W. Kryński)



Pińczów, kościół reformatów, prezbiterium,
ołtarze główny i boczne przy tęczy
(fot. W. Kryński)



Pilica, kościół reformatów, ołtarz boczny w nawie ze sceną *Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu* (fot. W. Kryński)

Brodnica, kościół reformatów, ołtarz boczny w nawie z obrazem *Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu* (fot. W. Kryński)

Aneta
Kramiszewska*

Święty Franciszek jako orędownik grzeszników w scenach gniewu Bożego

„Gdy św. Dominik był w Rzymie i starał się u papieża o zatwierdzenie swego zakonu [działo się to w 1215 roku], pewnej nocy podczas modlitwy ujrzał oczyma duszy Chrystusa, który stał w powietrzu i trzymając w ręce trzy włócznie potrząsał nimi nad światem. Wówczas Matka Jego szybko podbiegła i zapytała, co chce uczynić. On zaś rzekł jej: Oto ludzkość cała pełna jest niegodziwości trojakiego rodzaju: pychy, nieczystości i chciwości. Dlatego też chcę ją zgładzić tymi oto trzema włóczniami. Najświętsza panna rzuciła się tedy do nóg Chrystusa i rzekła: Synu najdroższy zmiłuj się nad nimi! Niech miłosierdzie twoje złagodzi wyrok sprawiedliwości! Chrystus zaś odparł: Czyż nie widzisz, ile oni krzywd mi wyrządzają? A Matka Boża prosiła: Pohamuj swój gniew i poczekaj jeszcze trochę. Mam bowiem sługę wiernego i dzielnego zapaśnika, który świat cały przebiegając pokona go i podda pod Twoje panowanie. Dam

* Doktor, historyk sztuki, Katedra Historii Sztuki Kościelnej Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

mu też do pomocy drugiego mego sługę, który wraz z nim wiernie będzie walczył. […] Wówczas Najśw. Panienka pokazała Chrystusowi św. Dominika, Chrystus zaś rzekł: zaprawdę, dobry to i dzielny zapaśnik, on gorliwie wypełni to, o czym mówiłaś. Później przyprowadziła Matka Boża św. Franciszka i jego również Chrystus pochwalił tak jak pierwszego."[1]

Cytowana opowieść została zaczerpnięta ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine, najpopularniejszego źródła średniowiecznej hagiografii. Dominikański autor – jak wiadomo – kompilował wątki, wykorzystując wcześniejsze teksty. Także przytaczając opowieść o wizji patrona własnego zakonu, sięgnął po dzieła wcześniejsze. W kręgu tradycji dominikańskiej jako pierwszy wątek gniewu Chrystusa mierzącego ku światu trzema włóczniami wyeksponował Gerard de Frachet w *Vitae fratrum* (1260-1262)[2].

Autor żywota Dominika ubrał wtórnie w kostium hagiograficznego *decorum* ideę sięgającą swoimi korzeniami o wiele głębszych pokładów znaczeniowych. Posłużył się ideą gniewu Bożego, wielokrotnie i w różnych kontekstach opisywaną i komentowaną w *Starym* i *Nowym Testamencie*. Specyficznie rozumiana metafora gniewu Bożego okazała się pojemna, nośna, ale także w wielu teologicznych rozważaniach kontrowersyjna[3]. O ile teksty natchnione w sposób zdecydowany potępiają gniew ludzki, czego ostateczną konsekwencją jest zaliczenie go w średniowieczu do grzechów głównych, o tyle gniew w odniesieniu do Boga najwyraźniej rozumiany jest zupełnie inaczej[4]. Nie zapominajmy o słowach św. Pawła, który w *Liście do Rzymian* pisał: „Umiłowani, nie wymierzajcie sprawiedliwości sami sobie, lecz pozostawcie to pomście [Bożej]. Napisano bowiem: Do mnie należy pomsta, Ja wymierzę zapłatę." (Rz 12,19). Słowa te zdają się „rezerwować" gniew wyłącznie dla Boga, bo nad ludzkimi emocjami, nawet w słusznej sprawie, łatwo stracić kontrolę. Tymczasem gniew Boga nie łączy się w żaden sposób ze znanym nam światem emocji. Pozostając w kręgu tradycji dominikańskiej, możemy przywołać św. Tomasza z Akwinu, który mówienie o gniewie Boga traktował jako metaforę. Ponieważ Bóg nie przeżywa żadnego emocjonalnego poruszenia, jej odczytanie wyklucza wszystko to, co w pojęciu gniewu nawiązuje do rzeczywistości psychologicznej. Z metafory natomiast zaczerpnięto karę, zemstę i sąd, które możemy łączyć z Bogiem[5].

Nowy Testament przyniósł obraz Jezusa, w którym objawił się gniew Boga. Dlatego w cytowanym fragmencie żywotu Dominika to właśnie On potrząsa włóczniami wymierzonymi w grzeszników. Wizerunek ten zbudowano na przesłankach płynących z Ewangelii, wielokrotnie ukazujących gniew Boga, objawiony w działaniu Jezusa. Miało to miejsce zarówno wtedy, gdy groził szatanowi i demonom (Mk 1,25), występował przeciwko ludziom nie okazującym miłosierdzia (Mt 18,34), jak i wówczas, gdy przeklął nieurodzajne drzewo figowe (Mk 1,21) lub wyrzucił przekupniów ze świątyni (Mt 21,12 n)[6]. Hagiograficzna narracja wyraźnie wskazuje także na inny aspekt łączący się z ideą gniewu Bożego – miłosierdzie. Jezus, który nie może znieść grzechów ludzkich, popełnianych przeciw bezgranicznej miłości Bożej, cofając rękę uzbrojoną w strzały, mówi wyraźnie, że jego pragnieniem jest zbawienie wszystkich ludzi. Hagiograficzna narracja podkreśla również rolę

---

[1] J. de Voragine: *Złota legenda*. Wybór, tłum. J. Pleziowa. Red. M. Plezia. Warszawa 2000, s. 352.

[2] *Storie e leggende medievali. Le "Vitae Fratrum" di Geraldo di Frachet.* Traduzioni e note P. Lippini. Bologna 1988.

[3] O pochodzeniu i przemianach motywu w księgach biblijnych zob. R. Miggelbrink: *Gniew Boży. Znaczenie pewnej gorszącej tradycji biblijnej*. Kraków 2005, passim. Semantykę i aksjologię pojęcia gniewu omówił T. P. Krzeszowski: *Gniew w Biblii*. W: *Anatomia gniewu. Emocje negatywne w językach i kulturach świata*. Red. A. Duszak, N. Pawlak. Warszawa 2003, s. 59-66. Tematyka gniewu Bożego bywała omawiana także w kontekście szerszych zagadnień, zob. *Ira e sacrificio. Negazione del divino e nell'umano?* Ed. M. Marian, M. Mantowani. Roma 2004 [Biblioteca di Scienze Religiose 185]; K.-S. Krieger: *Przemoc w Biblii*. Kraków 2004; *Dieu, est-il violent? La violence dans les réprésentations de Dieu*. Red. M. Arnold, J.-M. Prieur. Strasbourg 2005.

[4] R. Knapiński: *Grzechy główne w nauce i tradycji średniowiecznego Kościoła*. W: *Siedem grzechów głównych. Katalog wystawy*. Kraków 2004, s. 17-29.

[5] Sh. Th. I, q. 19, a. 11. R. Miggelbrink: *Gniew Boży ...*, s. 107 n.

[6] X. Leon-Dufour: *Słownik teologii biblijnej*. Poznań-Warszawa 1973, s. 291 n.

orędowników – Maryi i świętych, u tronu Boga. Tym samym trudna do zaakceptowania dla wiernych tajemnica gniewu Bożego została obudowana bliskimi ludziom wątkami, tworząc całość w swojej wymowie znacznie złagodzoną. Jednoczesne ukazanie zagrożenia, którym dla grzeszników jest symbolicznie wymierzony w nich grot włóczni oraz drogi ucieczki przed gniewem Bożym pod płaszcz Maryi i świętych, stwarza obraz pełen nadziei dla świata.

Ikonografia skwapliwie wykorzystała obrazowy charakter metafory i posługiwała się nią w różnych typach przedstawień, najczęściej w obrazach wotywnych związanych z klęską moru, wizerunkach Maryi Płaszcza Opieki oraz w typie określanym jako *Scala salutis*[7]. Omawiany tu wątek ikonografii hagiograficznej jest tylko jednym z możliwych sposobów prezentacji idei gniewu Bożego w sztuce.

Opowieść hagiograficzna poza szerokim kontekstem idei wskazanym powyżej spełniała także bardzo konkretne funkcje. Przede wszystkim stanowiła swoistą gloryfikację zakonodawcy poprzez wskazanie na źródło jego wyjątkowej misji. Został on wybrany bezpośrednio przez Maryję i powołany do wypełnienia misji o fundamentalnym dla dziejów świata znaczeniu. Oczywiście, *pars pro toto*, wszyscy jego duchowi synowie uczestniczą w tym szczególnym charyzmacie. Te wątki odnoszą się zarówno do św. Dominika, jak i do św. Franciszka i przez obydwie rodziny zakonne mogą być jednako wykorzystywane w przedsięwzięciach propagujących osobę założyciela i misję zakonu. Podkreślić trzeba również fakt, że opowieść traktuje obu bohaterów równorzędnie i obaj, przedstawieni przez Matkę Bożą, znajdują jednakowe uznanie w oczach Jezusa[8]. To ważny akcent, ponieważ podkreśla wspólne cele, które towarzyszyły wielkiemu ruchowi mendykantów w XIII wieku. O wspólnym wkładzie franciszkanów i dominikanów w odnowę Kościoła wiadomo powszechnie. Podkreślano to także poprzez sztukę, często zestawiając ze sobą Franciszka i Dominika w wielu realizacjach artystycznych[9]. Z inspiracji tekstami żywotów, prócz sceny gniewu Bożego, najczęściej przedstawiano obu zakonników we śnie Innocentego III podpierających walącą się bazylikę na Lateranie. Interesująca nas ikonografia ilustrująca tekst żywota powstawała niemal wyłącznie na zamówienie zakonne, stąd też, z niewielkimi wyjątkami, można ją odnaleźć tylko w kościołach i klasztorach mendykantów. Ale jednocześnie potęga i liczebność obu zakonów oraz zgromadzeń opartych na ich duchowości zapewniły szeroki krąg odbiorców, owocując bogactwem ilościowym i jakościowym ikonografii.

Przedstawienia inspirowane cytowaną opowieścią powstały w 1. połowie XIV wieku. Obecne są w cyklach poświęconych zarówno św. Dominikowi, jak i św. Franciszkowi, co świadczy o tym, że już od najwcześniejszej fazy kształtowania się tej ikonografii była ona „dobrem wspólnym" obu zakonów. Wydaje się, że genezy przedstawień należy szukać w malarstwie miniaturowym, gdzie stanowiły jedną ze scen w cyklach ikonograficznych. Dopiero w następnej kolejności tematem zainteresowało się malarstwo sztalugowe.

Przegląd ikonografii ukazującej św. Franciszka jako orędownika grzeszników w scenach gniewu Bożego rozpoczniemy od kodeksów *Speculum Humanae Salvationis.* Ta grupa anonimowych, ilustrowanych kodeksów średniowiecznych przynosi interesujący materiał także w kontekście ikonografii franciszkańskiej. *Zwierciadła,* oparte w doborze treści na kluczu typologicznym, korzystają przede wszystkim z inspiracji tekstami *Starego* i *Nowego Testamentu*, wzbogaconymi

[7] Należy w tym kontekście wspomnieć także o bardzo licznej grupie alegorycznych wizerunków będących jednostkowymi realizacjami, konstruowanymi w odpowiedzi na konkretne zapotrzebowanie, które trudno rozpatrywać w kategoriach typu ikonograficznego.

[8] Zapewne fakt, że opowieść spisali dominikanie, wpłynął na to, że Dominik jest tym, który został bezpośrednio wyróżniony wizją. Jednak Jakub z Voraginy poprzedza swoją opowieść znamiennym wstępem, w którym jest mowa o bracie mniejszym, który przez długi czas był towarzyszem św. Franciszka, ten właśnie brat opowiedział braciom z zakonu kaznodziejskiego cytowaną wyżej opowieść. Można więc powiedzieć, że sprawiedliwie „wyważono" akcenty.

[9] G. van 's-Hertogenbosch: *Franz (Franziskus) von Assisi*. W: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. E. Kirschbaum. Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974. Bd 4, kol. 260-315.

o inne teksty źródłowe średniowiecza[10]. Niekiedy rozszerzają zakres tematyczny miniatur, m. in. o sceny ilustrujące metaforę gniewu Bożego.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje kodeks przechowywany obecnie (od 1786 roku) w Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana w Rzymie (nr inw. 55.K.2). Został wykonany w 1. połowie XIV wieku w warsztacie z Avignonu, zawiera 177 zachowanych miniatur, które zasadniczo nie odbiegają od typowego dla tej grupy kodeksów układu i doboru tematów. O odrębności i specyfice *Speculum corsinianum* stanowi dodatkowy cykl 49 miniatur poświęconych żywotowi św. Franciszka z Asyżu, zilustrowanych według *Legenda maior* św. Bonawentury[11]. Miniatury franciszkańskie umieszczone są u dołu karty, w większości na stronie *verso*. Dzięki temu narracja hagiograficzna rozwija się równolegle z wątkiem chrystologicznym, co jest typowym zabiegiem ideowym w ikonografii św. Franciszka.

Największe zainteresowanie budzi w kontekście poruszanego tematu miniatura na karcie 46v., w lewej kolumnie[12]. W błękitnej mandorli widnieje półpostać Chrystusa w uniesionej dłoni trzymającego trzy włócznie. Tło miniatury dzieli pionowo płaszczyznę dwoma kolorami. Po prawicy Jezusa, na kobaltowym tle, widnieje Maryja ze złożonymi do modlitwy dłońmi, po lewicy, na czerwonym tle, stoją obok siebie: Dominik z laską w prawej dłoni, w białym habicie i czarnym płaszczu oraz Franciszek, nieco bardziej eksponowany, z dłońmi złożonymi do modlitwy. Spod brązowego habitu przepasanego sznurem wyraźnie widoczne są krwawe stygmaty na rękach i nogach oraz rana w boku[13]. Silnie zaznaczone stygmaty (w przeciwieństwie do Biedaczyny ciało Jezusa nie nosi śladów męki) stanowią wyjątkowe uwierzytelnienie wstawienniczej misji Franciszka. Na miniaturze w prawej kolumnie została ukazana Abigail uśmierzająca, w analogicznej do Maryi pozie, gniew Dawida.

Tekst, który w tej samej kolumnie towarzyszy miniaturze, odsyła nas do znanych już wątków hagiograficznych:

Trzy plagi: s*uperbia, avaritia, luxuria,* gnębią ziemię, uwodząc ludzi:

[…] *Quotidie irritatur Dominus contra mundum per haec tria;*

Sed placat iram ejus mediatrix nostra, Virgo Maria.

Istud patet in quadam visione et somnio authentico,

Quo divinitus ostensum est sanctissimo patri, beato Dominico.

Vidit siquidem Deum dextram manum elevasse

Et tres lanceas contra mundum irato vultu vibrasse;

Statim beatissima Maria mediatrix adstabat

Et mellifluis interventionibus iram ejus mitigabat

Duos pugiles strenuissimos sibi offerebat,

Quos ad conversionem peccatorum per mundum mittere volebat;

Unus erat beatus Dominicus, pater Praedicatorum.

Alter vero beatus Franciscus, pater minorum […][14]

Wymowę sceny gniewu Bożego wzmacnia umieszczona u dołu tej karty scena należąca do cyklu hagiograficznego, ukazująca Franciszka podpierającego bazylikę laterańską oraz śpiącego papieża Innocentego III (miniaturzysta nie skorzystał z możliwości ponownego połączenia obu świętych w kontekście wspólnej im obu ikonografii snu papieża, co dodatkowo podkreśla franciszkańskie korzenie dekoracji tego kodeksu *Speculum*). W wizji św. Dominika i we śnie Innocentego III Franciszek jawi się jako Boży atleta,

[10] H. Appuhn: *Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Andachtsbuches Speculum humanae salvatonis*. Dortmund 1989 (wyd. 2); W. Neumüller: *Speculum humanae salvationis. Codex cremifanensis 243 des benediktinerstiftes Kremsmünster*. Graz 1997.

[11] Ch. Frugoni, F. Manzari: *Immagini di san Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento*. Padova 2006 [Biblioteca di Frate Francesco 1].

[12] Tamże, s. 74 n.

[13] Tamże, il. na s. 272.

[14] Cyt. za: tamże, s. 369.

Maryja wraz z Franciszkiem i Dominikiem uśmierzająca gniew Chrystusa; Abigail klęcząca przed Dawidem oraz Sen papieża Innocentego III, 1. połowa XIV wieku (*Speculum humanae salvationis*. Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana w Rzymie, karta 46v, za: Ch. Frugoni, F. Manzari: *Immagini di San Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento*. Padova 2006)

ten który ma jako orędownik moc szczególną. Jest wiernym synem Kościoła, doskonałym naśladowcą Chrystusa, który za św. Pawłem mógłby powiedzieć: Już nie ja żyję, ale żyje we mnie Chrystus.

W kontekście kodeksów *Speculum* należy także wspomnieć o zjawiskach istotnych dla rozwoju ikonografii w następnych wiekach. W kodeksie z 1. połowy XIV wieku przechowywanym w opactwie benedyktyńskim w Kremsmünster (*Codex Cremifanensis* 243) ukazano scenę gniewu Bożego w kontekście nieco odmiennym od tu omawianego. Chrystus w półpostaci otoczony clipeusem pojawia się z trzema strzałami w dłoni, kierując je ku grupie ludzi oznaczonych banderolą *Peccatores mundi*. Zajmują miejsce po lewicy, tradycyjnie w scenach Sądu Ostatecznego zarezerwowane dla odrzuconych od oblicza Pańskiego. Naprzeciw, po prawicy Zbawiciela, klęczą ze wzniesionymi dłońmi Maryja oraz św. Jan Chrzciciel i św. Benedykt. Tytuł miniatury *Maria mediatrix nostra placat iram Dei contra nos* wyraźnie wskazuje na rolę Matki Bożej jako pośredniczki[15]. Ukazanie jako orędowników wobec gniewu Bożego świętych nie występujących w wizji Dominika otwiera drogę dla licznych w XV wieku przedstawień „zbiorowej intercesji". Gromadzą one w obrębie jednej płaszczyzny obrazowej różnych świętych, ich doborem kierują lokalne potrzeby, a wśród nich pojawia się także św. Franciszek. Przykłady wskażemy poniżej. Przywołanej scenie towarzyszy opowieść o Abigail, która, chcąc obłaskawić gniew Dawida, wyszła na jego spotkanie, wiodąc za sobą objuczonego osła. Jak wspomniano, scena ta była również umieszczona naprzeciw miniatury z przedstawieniem gniewu Bożego w *Speculum corsinianum*. Obydwa kodeksy realizowały więc na omawianej karcie analogiczny program ideowy, modyfikując jedynie jego szczegóły. Podkreślić należy, że jest to wczesny w ikonografii przykład rozprzestrzenienia i adaptacji idei zawartej w wizji Dominika do szeroko rozumianej ikonografii hagiograficznej.

Również wykształcona w kodeksach *Speculum* scena podwójnej intercesji, która w ikonografii zyskała miano *Scala salutis*, w późnym średniowieczu została połączona z ikonografią gniewu Bożego poprzez dodanie Bogu Ojcu symbolicznych narzędzi gniewu (strzał, włóczni, błyskawic, biczy). Ten typ przedstawień, ze względu na brak świętych orędowników, których funkcje przejmują Chrystus ukazujący swoje rany i Maryja wskazująca na własne piersi, nie jest przedmiotem naszego zainteresowania.

Równie wczesna jak miniatury *Speculum corsinianum* jest ikonografia umieszczająca interesującą nas scenę w cyklu hagiograficznym św. Dominika. Przykładu dostarcza kodeks znany jako *Węgierskie Legendarium Andegaweńskie*. Został wykonany około 1337 roku na zamówienie Karola Roberta, króla Węgier z dynastii Andegawenów, dla jego syna Andrzeja[16]. Żywot Dominika rozpisano tu na osiem scen, zajmujących dwie karty (144 i 145)[17]. Czwarta miniatura przedstawia stojącego Chrystusa, ściskającego w lewej dłoni trzy włócznie, skierowane grotami ku górze. Zbawiciel gestem prawej dłoni błogosławi klęczących przed nim: Dominika (na pierwszym planie) i Franciszka (nieco w głębi, widoczna jest jedynie twarz i fragment brązowego habitu). Powyżej świętych rysuje się głowa i ramiona Maryi stojącej w głębi, wykonującej jednoznaczny gest prośby i wstawiennictwa. Inskrypcja pod miniaturą głosi: *Quomodo beata virgo presentauit sanctum dominicum cum sancto francisco christo filio suo*. Zwrócono już uwagę na źródłową zależność *Legendarium* od *Złotej legendy*[18], prawdopodobnie także stamtąd zaczerpnięto opowieść o wizji gniewu Bożego w miniaturach legendy św. Dominika. Stwierdzając ową zależność, należy jednocześnie podkreślić oryginalność kompozycyjnego rozplanowania sceny. Chrystus został ukazany jako wyraźnie mitygujący swój gniew, o czym świadczą włócznie trzymane blisko cia-

[15] W. Neumüller: *Speculum humanae salvationis*..., s. 46 n.
[16] *Węgierskie Legendarium Andegaweńskie*. Faksymile. Oprac. F. Levárdy. Wrocław-Budapeszt 1978.
[17] Kolejne karty zajmuje rozpisany na 12 epizodów żywot św. Franciszka z Asyżu. Nie zawiera on żadnych odniesień do gniewu Bożego.
[18] *Węgierskie Legendarium*..., s. 21.

Maryja wraz z Franciszkiem i Dominikiem uśmierzająca gniew Chrystusa, około 1337 roku (*Węgierskie Legendarium Andegaweńskie* za: *Węgierskie Legendarium Andegaweńskie*. Oprac. F. Levárdy, Wrocław-Budapeszt 1978).

ła, bez charakterystycznego gestu wyrzucania ich, dodatkowo skierowane grotami ku górze, a więc nie ku grzesznemu światu. Analogicznej do opisywanej realizacji nie udało mi się dotychczas odszukać, miniatura w *Legendarium* pozostaje odosobnionym przykładem. W dojrzałej ikonografii nie przyjęła się również jako powszechna praktyka ukazywania Maryi i świętych zgromadzonych po tej samej stronie, dominuje natomiast ustawienie antytetyczne.

Pierwsze realizacje plastyczne ukazujące sceny gniewu Bożego, uzupełniane tekstami i harmonijnie z nimi komponowane, wykazują silną zależność od źródeł hagiograficznych, które sytuowały opowieść w kontekście tradycji dominikańskiej. Postacie świętych wyróżniono tylko za pomocą stroju, ale Franciszek zyskał już swój niepowtarzalny atrybut, jakim były stygmaty. Silniejsze związanie opowieści z piśmiennictwem dominikańskim przyczyniło się prawdopodobnie do tego, że ze wspólnej sceny gniewu Bożego wcześniej wyodrębniły się samodzielne przedstawienia św. Dominika. Potwierdzają to piętnastowieczne zabytki, wiek wcześniej w podobnych kontekstach ikonograficznych Dominik widniał ze swoim towarzyszem. Tak np. w miniaturze z kodeksu *Speculum* przechowywanego w Chantilly, Musée Condé (ms. 139/1363), na fol. 38v. widnieje samotnie klęczący św. Dominik, w obłoku unoszą się półpostacie Chrystusa z trzema ogromnymi strzałami oraz Maryi z dłońmi złożonymi w geście wstawienniczej modlitwy[19]; cykl malowideł ilustrujących żywot Dominika na wewnętrznych skrzydłach ołtarza z kościoła dominikanów w Krakowie (około 1460-1490, Muzeum Narodowe w Krakowie), gdzie Maryja, stojąc za świętym, wskazuje palcem na samotnego Dominika[20].

Ta tendencja utrzymała się w następnych stuleciach, aczkolwiek możemy wskazać samodzielne przedstawienia św. Franciszka w scenach gniewu Bożego, wśród zachowanej substancji zabytkowej ilościowo dominują wizerunki św. Dominika jako jedynego orędownika w tej scenie[21].

W wieku XV pojawiają się niezbyt liczne obrazy, które stanowią modyfikację tematu, w oparciu o głębsze sięgnięcie do narracji hagiograficznej. Jako przykłady można przywołać obraz Benozzo Gozzolego, część cyklu hagiograficznego św. Franciszka, namalowanego w latach 1450 – około 1452, dla kościoła św. Franciszka w Montefalco, lub też fragment predelli Fra Angelico (i warsztatu) z około 1440 roku, znajdujący się obecnie w Berlinie (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz). Zasiadający na tronie Chrystus, unoszący włócznie do ciosu, powstrzymywany jest przez klęczącą Maryję, ale obydwoje zostali „zepchnięci" do lewego narożnika obrazu. Natomiast dominującym akcentem kompozycji staje się przedstawione na pierwszym planie spotkanie św. Franciszka i św. Dominika. Święci obejmują się lub ściskają sobie ręce, a za nimi widoczna jest bazylika św. Piotra. Malarz pozostał wierny narracji hagiograficznej, ponieważ według *Złotej Legendy* nazajutrz po wizji sennej Dominik spotkał w bazylice św. Piotra człowieka, którego ukazała mu we śnie Maryja, rozpoznał wówczas swojego przyszłego towarzysza i padli sobie w objęcia. Serdeczność gestu wyrażała wspólną drogę obydwu zakonodawców, odbywaną w porozumieniu i zgodzie. Gniewny Chrystus w głębi obrazu przypominał o tym, że ich działanie ma konkretny cel – niesienie ratunku dla dusz zagrożonych potępieniem.

W tym samym stuleciu ikonografia św. Franciszka jako orędownika w scenach gniewu Bożego wkroczyła na nowe tory, którymi płynęła odtąd równolegle ze znanymi nam już scenami wiernymi narracji hagiograficznej. Nowy nurt w ikonografii św. Franciszka ma swoje korzenie w wielkim wstrząsie społecznym, jaki wywołała czarna śmierć pustosząca włoskie miasta, a następnie całą Europę w połowie XIV wieku. Morowe powietrze to jedna z plag tradycyjnie łączonych

[19] S. Barnay: *Specchio del cielo. Le apparizioni della Vergine nel Medioevo*. Genova-Milano 1999, s. 94.

[20] A. Madej-Anderson: *Repräsentation in einer Bettelordenkirche. Die spätmittelalterlichen Bildtafeln der Dominikaner in Krakau*. Ostfildern 2007. Tu wcześniejsza bibliografia zabytku.

[21] Mowa o grupie zabytków, które ukazują tylko jednego orędownika. Biorąc pod uwagę wszystkie sceny gniewu Bożego, najliczniejszy jest oczywiście wariant kompozycyjny ukazujący obydwu świętych.

z symboliką trzech włóczni (strzał) gniewu Bożego, pozostałe to głód i wojna. Doświadczenie nieustannego zagrożenia przez stale powracające fale moru zaowocowało na obszarze całej Europy licznymi obrazami wotywnymi, oddającymi lokalne społeczności pod opiekę wszystkich dostępnych pośredników, a szczególnie Maryi oraz świętych „specjalizujących się" w patronatach od chorób. Franciszek nie miał tu szczególnego patronatu, ale łączono go w ikonografii obrazów wotywnych z popularnymi patronami chroniącymi od zarazy. Za taką kontaminacją wątków przemawiało tradycyjne odczytanie symbolu strzał jako odnoszących się do zarazy oraz obecność Franciszka w tradycji ikonograficznej jako tego, który chroni grzeszną ziemię przed strzałami Bożego gniewu.

Do tych zasadniczych wątków w poszczególnych obrazach mogły dołączać dalsze. Niccolò Alunno namalował około 1469 roku dla bazyliki św. Franciszka w Asyżu obraz (obecnie w Kevelaer) przedstawiający opiekę świętych nad miastem[22]. W strefie niebios umieścił Chrystusa na majestacie, z labarum, towarzyszący mu aniołowie trzymają w dłoniach strzały. Maryja, zawieszona pomiędzy niebem a ziemią, klęcząc, wskazuje dłonią świętych i miasto – nieproporcjonalną miniaturę prawdziwego Asyżu. Proszą za jego mieszkańcami święci Sebastian i Roch, flankujący kompozycję. Obydwaj to najpopularniejsi w Europie patronowie chroniący od morowego powietrza. Towarzyszą im wielcy patroni Asyżu – Klara i Franciszek, oraz mniej znani – biskupi Rufin i Wiktoryn. Franciszek staje się w tej kompozycji jednym z orędowników, wyjątkowy charakter jego wstawiennictwa, poświadczony przez tekst żywota św. Dominika, ulega w tym plastycznym wizerunku zatarciu. Jednocześnie umieszczono go w wybranym poczcie świętych ze względu na wyjątkowy patronat nad Asyżem.

Dość nieoczekiwanie obydwa nurty ikonografii św. Franciszka jako orędownika – wywodzący się z wizji Dominika oraz ukazujący Franciszka jako jednego z wielu patronów chroniących od zarazy – spotykają się na polskiej prowincji. W drewnianym kościele w Cmolasie (pierwotnie parafialnym) jako zasłonę ołtarza głównego wykonano około połowy XVII wieku obraz gniewu Bożego[23]. W niebiosach tronuje Trójca Święta, Jezus trzyma w prawej dłoni trzy strzały. Tu należy zauważyć, że spotykany w sztuce barokowej wątek obrazowania Trójcy Świętej w kontekście scen gniewu Bożego ma bardzo odległe korzenie. Dominikański żywotopisarz Theodoricus z Apolda w 1297 roku napisał *Vitae* Dominika, w którym to tekście mowa była o wizji Chrystusa zasiadającego po prawicy Boga Ojca[24]. Z tej przesłanki łatwo wywieść w dojrzałej ikonografii przedstawienie całej Trójcy Świętej. Poniżej pojawiają się orędownicy: św. Dominik po prawicy Jezusa, z psem trzymającym pochodnię u stóp, wyciągający w kierunku strzał tarczę oplecioną różańcem, z monogramem maryjnym w centrum. Po lewej św. Franciszek wyciąga krzyż, którym niczym orężem broni ogromnej kuli ziemskiej. Nie ma Maryi, która w kanonicznym ujęciu typu ikonograficznego zajmowała miejsce pomiędzy świętymi a Chrystusem. Pierwszy plan wypełniają trzy postacie świętych, zajmujące wyjątkowo eksponowaną pozycję. Są to: św. Roch, św. Rozalia i św. Sebastian, obdarzeni klasycznymi atrybutami, nietrudni do rozpoznania. Wszyscy są patronami chroniącymi od morowego powietrza, a ich popularność sięga całej Europy[25]. Wybór świętych „od zarazy" łatwo wytłumaczyć faktem, że pierwotnie fundacja obejmowała także szpital (przytułek), a kościół był świątynią szpitalną[26]. Obraz nie jest zapisem wizji cytowanej wyżej na podstawie źródeł hagiograficznych, ponieważ brak w nim postaci Maryi, z perspektywy narracji niezbędnej w opowieści. Nie jest także w swojej kompozycji tradycyjnym ujęciem obrazu wotywnego. Stanowi swobodne, typowe dla ośrodków działających z dala od centrów narzucających

[22] P. Dinzelbacher: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*. Darmstadt 2002, s. 60 n.
[23] K. Moisan-Jabłońska: *Obrazowanie walki dobra ze złem*. Kraków 2002, s. 567.
[24] T. von Apolda: *Vita Dominici*. W: *Acta sanctorum*. Paris 1867, s. 572.
[25] J. Jagla: *Boska medycyna i niebiescy uzdrowiciele wobec kalectwa i chorób człowieka*. Warszawa 2004, s. 99-138.
[26] K. Szkaradek, S. Zych: *Z dziejów parafii i sanktuarium w Cmolasie*. Cmolas 2004, passim.

kanony ikonograficzne, przetworzenie wzorców świadczące o tym, że w powszechnym odbiorze wątek orędownictwa zarówno Franciszka, jak i Dominika odrywa się od średniowiecznych źródeł, staje się po prostu szeroko pojmowaną ilustracją idei wstawiennictwa. Należy podkreślić, że omawiany obraz powstał poza kręgiem inspiracji zakonnych, od początku był przeznaczony do wiejskiego kościoła, a więc wątki ewentualnej gloryfikacji zakonodawców schodzą w nim zdecydowanie na plan dalszy.

Wracając do zasadniczego nurtu naszych rozważań, trzeba zauważyć, że wątek wywiedziony z opowieści hagiograficznej i wierny jej treści zdecydowanie dominuje w ikonografii św. Franciszka rozpatrywanej w kontekście gniewu Bożego. Przetrwał on nie tylko do okresu nowożytnego, ale w sztuce barokowej nastąpił swoisty rozkwit tematu. Franciszek zyskał liczne atrybuty, a także niezwykły dramatyzm gestów o retorycznej wymowie. Analizę barokowej spuścizny artystycznej należy rozpocząć od dzieła Petera Paula Rubensa. To ten malarz dokonał zabiegu wyodrębnienia ze wspólnej sceny św. Franciszka i ukazał go jako samotnego orędownika, chroniącego świat przed Bożym gniewem. Płótno o imponujących rozmiarach (413 x 280 cm), przeznaczone dla kościoła rekolektów w Gandawie (obecnie Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela), wykonał w 1633 roku[27]. Franciszek obejmujący dłońmi kulę ziemską, wręcz zasłaniający swoim ciałem świat przed ognistymi błyskawicami w ręku Jezusa, zdaje się być jedynym ratunkiem dla tegoż świata. Ofiarnie pomaga mu Maryja przytrzymująca rękę Syna. Obraz zyskał, jak wiele dzieł Rubensa, naśladowców. Kopia obrazu znajdowała się w poznańskim kościele franciszkanów, niestety obecnie jest tu replika zniszczonego w czasie II wojny światowej obrazu, wykonana przez Józefa Pade w 1950 roku[28].

Pomimo imponującego przykładu Franciszek jako samodzielny orędownik nie zdobył dużej popularności. Zdecydowanie częściej ukazywano go wespół ze św. Dominikiem. W sztuce nowożytnej obydwaj zyskali liczne atrybuty, które starano się ukazywać jako paralelne. I tak dla psa z pochodnią w pysku parę stanowił baranek u stóp Franciszka (obraz w krakowskim klasztorze dominikanów, około połowy XVIII wieku), tarcza z monogramem maryjnym była zestawiana z krzyżem w ręku Franciszka (wspomniany obraz w Cmolasie), różaniec, którym oplatał ziemski glob Dominik, połączono ze sznurem, którym był przepasany Franciszek (Wacław Wawrzyniec Reiner, kościół dominikanów w Pradze)[29]. To ostatnie zestawienie odnosi się w szerszym wymiarze do bractw propagowanych przez oba zakony: różańcowego i paska św. Franciszka. Do repertuaru wzajemnie uzupełniających się elementów można zaliczyć także gesty. Dobrze ukazuje to fresk Stanisława Stroińskiego w kościele bernardynów w Leżajsku (1758 rok). Franciszek klęczy z rękami szeroko rozrzuconymi, podczas gdy Dominik kładzie lewą dłoń na sercu.

Najczęściej symbolem świata przeznaczonego do zagłady w omawianej ikonografii była kula ziemska. Symbolikę niekiedy multiplikowano, ukazując we wnętrzu kuli personifikację Pani Świat, tak jak na miedziorycie Theodore Galle według Pietera de Jode (1611 rok)[30]. Malowano

[27] W. H. Savelsberg: *Franziskus von Assisi in der flämischen Malerei und Graphik*. Roma 1992, s. 314 n. Tu także przykłady dwóch anonimowych obrazów ukazujących Franciszka w nowych kontekstach sceny gniewu Bożego. Na jednym z obrazów ogniste strzały ciska Dzieciątko Jezus, na drugim strzały gniewu dzierży Bóg Ojciec, natomiast w roli orędownika występuje Chrystus z krzyżem oraz Maryja wskazująca na swoją pierś. Postać Franciszka została tu połączona ze *Scala Salutis.*

[28] *Katalog zabytków sztuki w Polsce.* Seria Nowa. T. 7: *Miasto Poznań*. Red. Z. Kurzawa, A. Kusztelski. Cz. 2: *Śródmieście. Kościoły i klasztory*. Z. 1. Warszawa 1998, s. 107. Być może do wiernych kopii należał także obraz pochodzący z Dołubowa, a obecnie przechowywany w Kurii Biskupiej w Drohiczynie, powstały około 1640 roku. Po pożarze został obcięty, tak że widnieje na nim tylko postać Jezusa. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Seria Nowa. T. 12: *Województwo białostockie*. Red. M. Kałamajska-Saeed. Z. 1: *Siemiatycze, Drohiczyn i okolice*. Oprac. M. Kałamajska-Saeed. Warszawa 1996, s. 15, il. 132.

[29] Sznur pojawiał się w ikonografii św. Franciszka jako środek do wybawienia ludzi także w innych typach ikonograficznych, np. w scenach ukazujących Świętego obejmującego jedną ręką Ukrzyżowanego, a drugą podającego sznur jako środek ratunku duszom cierpiącym w czyśćcu.

[30] J. Knipping: *Iconography of the counter Reformation in the Netherlanden. Heaven on earth.* Nieuwkoop-Leiden 1974, s. 270.

Józef Pade (według P. P. Rubensa), św. Franciszek osłania świat przed gniewem Chrystusa,
1950 rok, kościół franciszkanów, Poznań
(fot. A. Kramiszewska)

w kuli krajobrazy, czasem tak zaskakujące, jak „księżycowy" pejzaż na obrazie z podominikańskiego klasztoru w Janowie Lubelskim (anonimowy autor, połowa XVIII wieku). Najciekawszym rozwiązaniem, które udało się odnaleźć, jest niewątpliwie obraz przypisywany Juanowi Martinowi Cabeyalero (około połowy XVII wieku), znajdujący się w madryckim Museo del Prado, w którym idea kary i powszechnego sądu zamienia się w sąd jednostkowy nad poszczególnym człowiekiem. Chrystus dokonuje sądu nad duszą ludzką – niemal nagą postacią klęczącą pomiędzy Franciszkiem a Dominikiem. Maryja zajmuje pozycję po prawicy Syna, nieco poniżej, wymownym gestem wskazując na orędowników. Obydwaj święci z wielką gorliwością wykonują swoją misję. Dominik wznosi do Chrystusa dłoń z różańcem, natomiast Franciszek w podobnym geście ukazuje chleb. Giuseppe Toscano interpretuje tę scenę jako prezentację modlitwy i uczynków miłosierdzia, wstawiających się za człowiekiem na sądzie[31]. Franciszek i Dominik są tu adwokatami przytaczającymi dowody w obronie oskarżonej duszy. Ta rola została im przydzielona także dlatego, że powszechnie znana i oglądana w sztuce była opowieść o dwóch orędownikach zdolnych nawrócić świat do Chrystusa. Skoro zostali powołani do tak wielkiego dzieła, w naturalny sposób powierzono im również tę sprawę. Owa dusza ludzka może być też rozumiana w szerokim znaczeniu, *pars pro toto*, jako sąd nad całą ludzkością.

Sztuka barokowa wzbogaciła prostotę pierwotnego źródła hagiograficznego, tworząc tłumne, barwne, skomplikowane narracje, w których zrąb kompozycyjny jest jeszcze zachowany, ale pomiędzy główne postacie dramatu – Jezusa, Maryję oraz Franciszka i Dominika, wciska się wiele nowych wątków opowieści. Dobrym przykładem tego nurtu obrazowania jest obraz P. P. Rubensa pierwotnie przeznaczony dla kościoła dominikanów w Antwerpii (Lyon, Musée des Beaux-Arts), malowany w latach 1618-1620[32]. Święci ochraniają ziemski glob z pełnym oddaniem, Dominik przykrywa go płaszczem, Franciszek osłania rękoma, ale nie są już samotni w tym wysiłku. Przed emanującym wielką energią, ciskającym ogniste pioruny Chrystusem (w tle rysuje się nieporuszona postać Boga Ojca oraz Gołębica Ducha Świętego) staje nie tylko Maryja, ale cały orszak świętych. Widzimy tu Katarzynę Aleksandryjską, Sebastiana, Bonawenturę, Cecylię, Augustyna, Ambrożego – różne postacie, które swoje uzasadnienie odnajdują w lokalnych patronatach. W kompozycjach tego typu, które mogą zostać dodatkowo wzbogacone np. o grupę Deesis, chóry świętych, czytelny jest schemat ikonograficzny sceny gniewu Bożego, choć ulega ona wzbogaceniu w duchu barokowych glorii otwartych niebios, jej rodowód pomimo to pozostaje czytelny, a wymowa postaci Franciszka nie ulega żadnym zmianom.

Istnieją barokowe kompozycje, które odbiegają znacznie od pierwotnej prostoty narracji, a jednocześnie zacierają, czasem dość skutecznie, rodowód przedstawienia. Do takich realizacji należy płótno Tomasza Dolabelli w kościele pokanonickim w Kraśniku, zwane *ludicium misticum*, wykonane w 1626 roku[33]. Chrystus dzierżący trzy wielkie włócznie wydaje się wprost inspirowany znaną już nam opowieścią hagiograficzną. Tronuje On w asyście pozostałych osób Trójcy Świętej. Rozpoznajemy także Maryję, na którą Syn wydaje się spoglądać. Wokół tych postaci, w otwartych niebiosach, tłumy świętych asystują sądowi, niekiedy można ich rozpoznać. Są tu: prorocy, apostołowie, ewangeliści, czterej Ojcowie Kościoła i wielu innych. Dominik i Franciszek znaleźli się po prawej stronie płótna, nie nawiązują bezpośredniego kontaktu z Chrystusem Sędzią. Pomiędzy nimi, jako równorzędne w kompozycji, znalazły się postacie innych świętych, np. św. Tomasza z Canterbury, podyktowane wolą zamawiających obraz kanoników regularnych. Kompozycję uzupełniają w dolnej strefie płótna ilustracje grzechów. Kolejne obrazy ukazują *Pro-*

[31] G. M. Toskano: *Il pensiero cristiano nell'arte*. Vol. 2. Bergamo 1960, s. 444 n.
[32] W. H. Savelsberg: *Franziskus von Assisi...*, s. 308-312.
[33] K. Moisan-Jabłońska: *Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 575 n.

Autor nieokreślony, Kula ziemska z namalowanym w jej wnętrzu pejzażem, fragment obrazu z przedstawieniem Franciszka i Dominika chroniących świat przed gniewem Bożym, połowa XVIII wieku, krużganki klasztoru podominikańskiego, Janów Lubelski (fot. A. Kramiszewska)

cesję różańcową i *Mszę dziękczynną*. Wydaje się, że Dolabella tworzył autorską wersję tematu gniewu Bożego, do którego „dorzucił" figury Dominika i Franciszka, wykorzystując siłę tradycji obrazowej, czyli swoiste przypisanie tych postaci do Chrystusa z symbolami gniewu w dłoniach. W jego wersji ta tradycja nie ma jednak żadnego praktycznego zastosowania, nie nadał figurom wyjętym ze starych ram nowych znaczeń, można raczej powiedzieć, że je „zgubił". Strzała gniewu, która jest w płótnach kraśnickich eksponowana, to wojna, takie konteksty znaczeniowe nie były z reguły wiązane z postacią Franciszka.

Ciekawą interpretacją orędownictwa św. Franciszka jest polichromia wykonana na ścianie zamykającej nawę boczną kościoła pobernardyńskiego w Strzegocinie (1790-1791). Malowidła pokrywające ściany i sklepienia kościoła wykonał Wojciech Ślizawski; jakkolwiek prezentują one nikły poziom artystyczny, to ich program ikonograficzny, oparty na dobrych wzorcach graficznych, jest imponujący. Ogromne malowidło gniewu Bożego ukazuje w standardowym ujęciu Chrystusa z błyskawicami w dłoni, godzącego w glob ziemski, który opasują i ciągną do piekieł diabeł i śmierć. Maryja wstawia się za ludźmi, ukazując Franciszka i Dominika. Do tej typowej ikonografii dołączono ukazaną w głębi scenę podtrzymywania przez obu świętych walącej się bazyliki na Lateranie. Tym samym w jednej przestrzeni obrazowej połączono dwa samodzielnie funkcjonujące tematy ikonograficzne, tradycyjnie łączące Franciszka i Dominika[34]. Aby jednak zauważyć specyfikę tego połączenia, trzeba wskazać na łacińską inskrypcję umieszczoną ponad malowidłem[35]. Głosi ona: wydaje się, że Franciszek i Dominik w obecności Maryi podtrzymali kościół Syna na Lateranie, kiedy zyskali życzliwość Chrystusa zamierzającego zniszczyć ogniem świat[36]. To dość ciekawe splątanie różnych tradycji pokazuje zacieranie się znajomości przekazu źródłowego. W interpretacji malarza wizja senna Innocentego III, wydarzenie nie mające w pierwotnych źródłach żadnych związków z wizją Dominika, stało się doświadczeniem warunkującym skutek orędownictwa obu świętych. Dominik i Franciszek dlatego zostali wybrani na orędowników grzesznego świata, że podtrzymali walący się kościół (czyli papiestwo). Nieodparte wydaje się tu działanie długiej tradycji ikonograficznej. Temat podpierania kościoła był bardzo popularny w ikonografii obu zakonów, zauważmy także ponownie, że scena ta została umieszczona na tej samej karcie *Speculum corsinianum* co miniatura ukazująca gniew Boży. Można więc mówić o długiej tradycji współistnienia obu tematów, malowidło strzegocińskie jest tylko ostateczną konsekwencją wyciągniętą z tej idei wspólnoty powołania franciszkanów i dominikanów.

W tym kontekście można przywołać także rycinę C. Boizota przechowywaną w Museo Francescano w Rzymie. Franciszek odziany w pokryty kwiatami habit obejmuje św. Dominika, nawiązując do renesansowych obrazów ilustrujących ich spotkanie w bazylice św. Piotra. Za ich plecami rozpada się murowana budowla z papieskimi insygniami widniejącymi na fasadzie. Ponad kościołem unosi się Jezus z ognistymi strzałami w dłoni i Maryja wskazująca Synowi świętych. Tego rodzaju ikonografia wydaje się również poprzez kontaminację różnych wątków pokazywać, co jest przyczyną wybrania obu wiernych synów Kościoła do wypełnienia szczególnej misji ratowania świata. Połączenie obu wątków narracyjnych, w których wspólnie występują Dominik i Franciszek, wydaje się służyć głównie podkreślaniu jedności celów obu zakonów, nawoływaniu do harmonijnej współpracy, której symbolem jest ciepły gest objęcia. Franciszek jest tu oczywiście orędownikiem, ale jest także „wspólnikiem" działań. Siła jego orędownictwa wypływa z wierności prawowitemu Kościołowi i jego głowie – papieżowi.

Swoiście potraktowane zostało orędownictwo

[34] Podobnie powiązał ze sobą oba tematy anonimowy autor obrazu z Kalwarii Pacławskiej (około 1800 roku). W obu przypadkach prowincjonalni malarze musieli sięgnąć do tego samego wzorca graficznego.

[35] Wszystkie malowidła w tym kościele są wzbogacone o inskrypcje objaśniające ich zawartość, pod tym względem omawiana ikonografia nie jest wyjątkiem.

[36] Cyt. za: K. Moisan-Jabłońska: *Obrazowanie walki dobra ze złem...*, s. 567.

Wojciech Ślizawski, Franciszek i Dominik jako orędownicy w scenie gniewu Bożego, w tle obydwaj święci podtrzymują bazylikę laterańską, lata 1790-1791, kościół pobernardyński, Strzegocin (fot. A. Kramiszewska)

świętych w polichromii kościoła Sióstr Dominikanek w Świętej Annie. Kościół i klasztor należał do XIX wieku do bernardynów, w wyniku represji po powstaniu styczniowym skasowano konwent. Gdy pojawiły się nowe właścicielki, w nawie pod kopułą umieszczono naprzeciw siebie dwa tonda w ozdobionych ornamentem ramach. Jedno nawiązuje do opowieści etiologicznej tego sanktuarium, prezentując ukazanie się w lesie rzeźby św. Anny Samotrzeć. Drugie jest wynikiem poszukiwań wspólnego mianownika dla dawnych i obecnych opiekunów miejsca. Autor malowidła sięgnął po temat gniewu Bożego, który w oczywisty sposób łączył ikonografię obu zakonów. Ukazał Franciszka i Dominika klęczących obok siebie, zamiast symbolu kuli ziemskiej umieścił obu w rozległym pejzażu. Przed nimi pojawia się Maryja z rozwianą połą płaszcza, gestem znanym z tradycyjnej ikonografii osłaniając ziemię. Nie ma jednak postaci Chrystusa (lub też Trójcy Świętej). Niebiosa rozjaśnia świetlista poświata, która może w odbiorze widza wiązać się z promieniowaniem boskości, ale najwyraźniej barokowa metaforyka o średniowiecznych korzeniach nie znajduje zrozumienia w nowoczesnych kontekstach. Gdy znika, być może odczytywane jako naiwne, wyobrażenie Boga ciskającego pioruny lub strzały, razem z nim znika także głęboki metaforyczny sens przedstawienia. Jeśli nie ma strzały gniewu – przed czym chroni płaszcz Maryi, do kogo orędują święci?

Postać Biedaczyny z Asyżu jest bliska ludziom. Wydaje się w każdym aspekcie swojej świętości powołana do szczególnej roli ratującego grzeszny świat obrońcy ludzkości. W ikonografii eksponowano motywy i sposoby owego ratunku udzielanego grzesznikom, kładąc nacisk na najważniejsze idee. Franciszek postrzegany był jako bezwzględnie wierny syn Kościoła, który jest podporą papiestwa. Ta prawowierność, w epoce potrydenckiej nabierająca nowych znaczeń, stanowi wspólnotowy wymiar jego wybrania. Indywidualna świętość człowieka akcentowana była poprzez stygmaty i krzyż w ręku. Przypominają one o Franciszku, doskonałym naśladowcy cierpiącego Zbawiciela. Ważny jest także motyw sznura franciszkańskiego, który stanowi nawiązanie do konkretnych praktyk dewocyjnych, ukierunkowując pobożność wiernych.

Metafora gniewu Bożego nie zadomowiła się w sztuce jako przedstawienie samotnego Boga ciskającego strzały. Zyskała szerokie uznanie i akceptację dopiero wówczas, gdy pojawili się na obrazie orędownicy, a wśród nich także św. Franciszek. Stanowią oni więc niezbywalny element tej alegorii, tak jak niezbywalnym elementem Bożego sądu jest miłosierdzie.

Andrzej
Holeczko-Kiehl*

Architektura zespołów kościelno-klasztornych zakonu franciszkanów na Śląsku

Dzieło sztuki a historia

Tekst ten koncentruje się na problematyce artystycznej powstałych w latach 1894 – 1908 trzech zespołów kościelno-klasztornych zakonu franciszkanów: p. w. św. Ludwika Króla i Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Katowicach Panewnikach, pw. św. Elżbiety Węgierskiej w Nysie i pw. św. Antoniego Padewskiego we Wrocławiu Karłowicach. Nie można jednak, pisząc o dziełach sztuki, pominąć kontekstu historycznego ich powstania, czyli dziejów zakonu franciszkańskiego na Śląsku, problemów związanych z ich fundacją, a także kwestii związków artystycznych i ewentualnych wzorów. Potrzebę tak szerokiego spojrzenia na dzieło sztuki akcentuje np. Jan Białostocki[1]. Historyk sztuki przy analizie zagadnień artystycznych obejmujących znaczny okres – a takim jest sztuka związana z zakonami odwołującymi się do reguły św. Franciszka z Asyżu[2] i jej kontekst lokalny

* Magister, historyk sztuki, Muzeum Śląskie w Katowicach.

[1] J. Białostocki: *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław 1980.

[2] *Franciszkanie*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 5. Lublin 1989, sp.473-534. Patrz także: A. A. Schmid: *Dominikaner*. W: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Bd 4. Monachium 1982, sp. 129-154; L. Giese: *Bettelordenskirchen. Kirchen der Bettelorden (ordines mendicantium)*. W: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd 2. Monachium 1983 (wyd. 2), sp. 394-444.

w aspekcie Śląska, jako prowincji historycznej – powinien korzystać z pojęcia długiego trwania (*la longue durée*) Fernanda Braudela[3]. Stąd też należy uwzględniać – patrząc przez pryzmat tematu tego tekstu – dzieje zakonu franciszkańskiego na Śląsku, kwestie z zakresu geografii historycznej, np. problemy polityczno-ustrojowe, znaczenie zmian granic międzypaństwowych, oraz zaakcentować kwestie finansowania na przełomie XIX i XX wieku takich realizacji, jak świątynia panewnicka, specyficznej formy ówczesnego mecenatu artystycznego na Górnym Śląsku.

Pierwsi franciszkanie[4] przybyli na Śląsk, do Wrocławia, w 1236 roku. Dzieje ich obecności na Śląsku są ściśle powiązane z wielowątkową historią tej prowincji historycznej, którą kształtowały różne narody, zmiany przynależności państwowej, spotkanie różnych wyznań, gospodarka itp. Ograniczając się tylko do XIX wieku, wielkie znaczenie w aspekcie powstania zespołów karłowickiego, katowickiego i nyskiego odegrały decyzje władz pruskich o kasacie zakonów na obszarze Prus z 1810 roku i *Kulturkampf* (1875-1887) w odrodzonej w 1871 roku pod zwierzchnictwem pruskich Hohenzollernów II Rzeszy Niemieckiej. Wszystkie trzy były symbolem odrodzenia obecności zakonu w dziejach Śląska.

Początek restytucji obecności franciszkanów w życiu Śląska przyniosło zniesienie – dzięki staraniom m.in. kardynała Georga Koppa[5] (biskupa wrocławskiego, 1887-1914) – w 1887 roku przez cesarza Wilhelma I ustaw z 1875 roku wprowadzających *Kulturkampf*[6]. Biskup Kopp ponownie sprowadził do Wrocławia w 1888 roku franciszkanów należących do prowincji saksońskiej Świętego Krzyża i ustanowił w 1893 roku klasztor franciszkański we Wrocławiu Karłowicach. Klasztor ten stał się zaczątkiem dla ustanowionej w 1902 roku kustodii zakonnej pw. św. Jadwigi Śląskiej, którą w 1911 roku przekształcono w samodzielną prowincję. Efektem tego był nie tylko powrót minorytów na Górę św. Anny, budowa zespołu kościelno-klasztornego w Karłowicach we Wrocławiu pw. św. Antoniego (1894-1901), lecz i powstanie w latach 1901–1909 nowych klasztorów i świątyń (Borki Wielkie koło Olesna Śląskiego, Nysa, Panewniki).

Przyczyny, uwarunkowania, proces powstawania tych nowych zespołów to przedmiot wielorakich badań. Jakie jest zatem miejsce historyka sztuki, który – koncentrując się na materii artystycznej (m.in. twórca, styl, treści ideowe dzieła sztuki) – spotyka się z problemami badań historyka, np. faktografia[7] i odwołuje się do nich? Historyk sztuki, aby być zrozumiany, a jego wiedza dostępna szerokiemu gronu, traktuje przedmiot swych badań nie tylko jako świadectwo, lecz zwierciadło czasu[8]. W ten sposób patrzę na problematykę związaną z zespołami franciszkańskimi w Wrocławiu Karłowicach, Nysie i Katowicach Panewnikach.

Twórcy. Problem stylu budowli

Analiza przez pryzmat twórców zespołu karłowickiego i nyskiego oraz panewnickiego akcentuje pierwsze różnice.

Zespół kościoła i klasztoru pw. św. Antoniego we Wrocławiu Karłowicach powstał w dwóch etapach. W latach 1894-1897 wybudowano według planów wrocławskiego architekta Josepha Ebersa budynek klasztoru. Kościół pw. św. An-

---

[3] F. P. Braudel: *Historia i nauki społeczne: długie trwanie.* W: *Historia i trwanie*. Warszawa 1971, s. 46-89.

[4] Terminy „franciszkanie" i „Śląsk" są umowne. *Encyklopedia* PWN podaje: **franciszkanie, Ordo Fratrum Minorum** (OFM), **Bracia Mniejsi**, tzw. **minoryci**, katolicki zakon żebrzący, założony 1209 przez św. Franciszka z Asyżu; w Polsce od 1237; zasługi w działalności misyjnej oraz w filozofii i teologii; I zakon św. Franciszka z Asyżu tworzą wspólnoty męskie (f. konwentualni, obserwanci, kapucyni), II zakon — wspólnoty żeńskie (klaryski), III zakon — osoby świeckie (tercjarze). W odniesieniu do definicji Śląska i dyskusji nad operowaniem określeniem Dolny i Górny Śląsk zob: *Historia Śląska*. Red. M. Czapliński. Wrocław 2007; *Zabytki sztuki w Polsce: Śląsk*. Red. S. Brzezicki, Ch. Nielsen. Warszawa 2006.[5] K. Dola: *Kopp Georg*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 9. Lublin 2002, s. 804-805.

[6] *Kulturkampf*. W: *Encyklopedia katolicka.* T. 10. Lublin 2004, s. 205-206.

[7] B. B. Kurowski OFM: *Początki fundacji panewnickiej.* W: *Wkład kościołów i zakonu franciszkanów w kulturę Katowic*. Red. A Barciak. Katowice 2003, s. 323-337; E. Biesok OFM: *Zarys dziejów klasztoru panewnickiego.* W: Wkład kościołów i zakonu franciszkanów w kulturę Katowic. Red. A. Barciak. Katowice 2003, s. 338-344.

[8] Zob np. L. Kalinowski: *Speculum artis*. *Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*. Warszawa 1989.

U góry: Nysa, klasztor franciszkanów, widok ogólny
Poniżej: Nysa, klasztor franciszkanów, wnętrze
(fot. A. Harkawy)

toniego wzniesiono obok w latach 1900–1901 według projektu Ludwiga Schneidera. Obydwa obiekty, tworzące dzisiaj całość, zrealizowano w konwencji neogotyku. Znamienna jest kwestia wyboru architekta świątyni. Był nim twórca, który zaprojektował większość nowo powstałych kościołów na Górnym Śląsku w latach 1895-1914. Pierwszy projekt przygotował w 1899 roku Manswet Fromm, przybyły w 1897 roku do Wrocławia z polecenia władz prowincji saksońskiej św. Krzyża zakonu z zadaniem projektowania świątyni. Jego projekt nie uzyskał jednak akceptacji definitorium prowincjonalnego z uwagi na wygórowany kosztorys, a tym samym niezgodność z zasadą ubóstwa[9].

Zespoły nyski (pierwotnie jako kolegium serafickie, czyli niższe seminarium duchowne) i panewnicki zostały zaprojektowane przez brata Mansweta (Mansuetusa) Fromma, który określany jest mianem budowniczego (*baumeistera*)[10]. Projektant odwołał się do form architektury romańskiej. Decyzję o realizacji założenia nyskiego według projektu zakonnego współbrata podjął w 1902 roku nyski radca budowlany Schulk wbrew woli władz zakonnych. Wcześniej jednak projekt brata Mansuetusa został odrzucony przez definitorium zakonne w Düsseldorfie, które zamówiło nowy u działającego w Westfalii architekta – budowniczego katedralnego z Münster Wilhelma Sundermana–Plassmanna (1866-1950). Przeszkody ze strony władz prowincji w realizacji projektów brata Fromma ostatecznie zostały przełamane z chwilą ustanowienia 14 lipca 1902 roku autonomicznej kustodii św. Jadwigi, której siedzibą został klasztor we Wrocławiu Karłowicach. O ich ustaniu świadczyło zamówienie u brata Mansuetusa projektu oraz realizacja zespołu panewnickiego, który stał się dziełem jego życia.

Architekci, którzy uczestniczyli w projektowaniu tych zespołów, reprezentują bardzo frapujący moment w dziejach kształtowania się architektury. Dzieła te należy postrzegać nie tyle w aspekcie śląskim, co w aspekcie Niemiec (ówczesnej II Rzeszy), państwa ustanowionego w 1871 roku w efekcie zjednoczenia pod berłem Hohenzollernów obszaru ziem niemieckich wchodzących w skład ustanowionego w 1815 roku Związku Niemieckiego z wyłączeniem Cesarstwa Austriackiego. Przeżywało ono błyskawiczny proces industrializacji, a tym samym powstawania nowego społeczeństwa. Zniesienie restrykcji *Kulturkampfu*[11] przyczyniło się do odrodzenia architektury świątyń katolickich. Nowo powstałe obiekty ilustrowały wielką dyskusję, w jakim stylu ma być ona kształtowana, aby spełnić wszystkie oczekiwania. Wystrój – jego program, sposób kształtowania i wykonania – był również efektem wielkich prac konserwatorsko–rekonstrukcyjnych prowadzonych w 2. połowie XIX wieku i na początku XX stulecia na terenie Niemiec, zwłaszcza obiektów romańskich i gotyckich, jak np. katedry w Monachium czy w Aachen. Aby sprostać rozlicznym zamówieniom, powołano wielkie pracownie, które realizowały nawet wszystkie elementy projektu. Jedną z najważniejszych pracowni była monachijska firma Mayer'sche Hofkunstanstalt F. X. Zettler, która dla Panewnik wykonała witraże.

Nie można zapominać, iż w przypadku świątyń i klasztorów zakonnych architektura musiała spełniać wymagania stawiane przez regułę zakonną, ale i tworzyć miejsce, gdzie gromadziliby się wierni. Trzeba też pamiętać, że wszystkie trzy omawiane tu zespoły były dla inwestorów i projektantów czymś zupełnie nowym. Minęło co najmniej stulecie, od kiedy to nie tyle, że nie projektowano tego typu obiektów, ale i wspólnoty

[9] Informacje w Archiwum Głównym Prowincji św. Jadwigi we Wrocławiu.

[10] Mansuetus (Manswet) Franciscus Fromm (18.07.1861-18.11.1915) wstąpił do I zakonu franciszkanów 13 stycznia1894 roku. Profesję wieczystą złożył 15 stycznia 1898 roku we Wrocławiu Karłowicach. Do 9 stycznia 1907 roku należał do Prowincji św. Krzyża (Saxonia). W akcie fundacyjnym świątyni panewnickiej wymieniany jest jako architekt prywatny (domowy). Spoczywa w kwaterze zakonnej, na cmentarzu przy kościele św. Antoniego we Wrocławiu Karłowicach. Jedyną próbą pełnej biografii i twórczości ojca Fromma jest niepublikowana praca licencjacka o. Jacka Tonkowicza OFM: *Neoromański zespół klasztorny Franciszkanów w Katowicach-Panewnikach największym dziełem architekta brata Mansweta Fromma OFM* z 2004 roku, za której udostępnienie Autorowi serdecznie dziękuję. Zob. także informację zamieszczoną w *Allgemeines Künstlerlexikon*. Vol. 45. München 2005, s. 439. Mansuetus Fromm został tam określony jako *Baumeister*, czyli budowniczy. Wskazuje to na nieukończenie studiów wyższych w zakresie architektury.

[11] J. Tonkowicz: *Neoromański zespół*…, s. 66.

zakonne, dla których powstawały, zostały oficjalnie zniesione decyzją władz państwowych. Ebers – najstarszy spośród projektantów – odwoływał się do tradycji neogotyku, włączając elementy romanizmu i kształtującego się na początku XX wieku modernizmu[12]. Dzieła Schneidera to zamknięcie rozwoju koncepcji architektury w duchu neogotyku na Śląsku[13]. Najmniej znany – pomimo niezwykle znaczących realizacji: Borki Wielkie koło Olesna (1906-1911), Katowice Bogucice (1901), Katowice Panewniki (1906-1908), Nysa (1901-1903) – jest brat Fromm, który wszystkie swe znane dotychczas dzieła (oprócz Borek Wielkich) zrealizował w konwencji architektury romańskiej, niezwykle popularnej w ówczesnej architekturze publicznej[14].

Kontekst przestrzenny a treści ideowe

Karłowice, Nysa i Panewniki to zespoły ilustrujące znaczenie, jakie przywiązywano nie tylko do monumentalnego rozwiązania obiektu, ale i do jego ścisłego powiązania z otaczającą przestrzenią, aby kontekst urbanistyczno-przestrzenny akcentował treści i znaczenie obiektu. Wszystkie usytuowano na „surowym korzeniu", na obrzeżu układu przestrzennego miasta. Najbardziej wymowna jest lokalizacja konwentu panewnickiego. Wybrano miejsce, które na początku XX wieku było niezurbanizowane i usytuowane na obrzeżu Ligoty, osady powstałej w 2. połowie XIX wieku w efekcie budowy linii kolejowych, będących jednym z symboli czasów rewolucji przemysłowej, a zarazem industrializacji Śląska i Panewnik (wsi o średniowiecznej genezie). Katowice, których Ligota i Panewniki są dzielnicami od 1922 roku, były nowym miastem powstałym w XIX stuleciu, ustanowionym w 1865 roku, o układzie przestrzennym odzwierciedlajcym potrzeby państwa i społeczeństwa doby industrializacji[15].

Powstały zespół kościelno-klasztorny to budowla o monumentalnym charakterze, która stała się dominantą przestrzenną. Nawiązano nie tylko do koncepcji eremu, lecz także poprzez wykorzystanie uwarunkowań naturalnych (znaczna różnica wysokości terenu, dolina rzeki Kłodnicy) do najważniejszych sanktuariów franciszkańskich: Asyżu i Porcjunkuli oraz La Verny (Alwerni). W ten sposób powstało nowe miejsce kultu religijnego i ośrodek pątniczy. Nie był to wybór li tylko samych franciszkanów. Wielka w tym również zasługa miejscowych księży diecezjalnych, a zwłaszcza proboszczów parafii – księży: Ludwika Skowronka w obecnych Katowicach Bogucicach, Ludwika Tunkla w obecnej Rudzie Śląskiej Kochłowicach, Augustyna Schumanna z Mikołowa i Reinholda Schirmeisenna z Bytomia. Przyczynili się oni do sprowadzenia minorytów i budowy zespołu, uzyskując odpowiednie pozwolenia od kardynała Georga Koppa i miejscowych władz[16].

Pierwszym efektem było powstanie kaplicy Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej (kopii Groty z Lourdes – Groty Massabielle[17]). To pierwsza tego typu realizacja na Górnym Śląsku (1904-

[12] Np. kościoły parafialne pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Katowicach (1898-1902), kościół parafialny pw. św. Mikołaja i św. Małgorzaty w Wysokiej koło Olesna Śląskiego (1906-1913), kościół parafialny obecnie pw. św. Augustyna (1906-1909, do 1948 roku ewangelicko-augsburski Jana Chrzciciela) we Wrocławiu.

[13] Ludwig Schneider (1854-1943). O architekcie zob. D. Głazek: *Ludwig Schneider – Architekt kościołów*. W: *Architektura Wrocławia. Świątynia*. Wrocław 1997. Poglądy na architekturę i swe dzieła architekt opublikował: L. Schneider: *Sammlung kath. Kirchenbauten, Kapellen und Pfarrhaeuser entworfen und ausgefuerth von…* [b.m.w.] 1903.

[14] Przykładowe realizacje: Max Giemza: kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła w Rudzie Śląskiej Orzegowie (1911-1915), August Menken (1856-1903): kościół pararafialny pw. św. Józefa w Rudzie Śląskiej (1901-1904), Franz Schwechten (1841-1921): Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche w Berlinie (1891-1895).

[15] Miasta powstałe w XIX i XX wieku – takie jak np. Katowice, obecny Chorzów – odzwierciedlają fenomen industrializacji obszaru Górnego Śląska. Obok budowli służących zaspokojeniu potrzeb mieszkaniowych ich układ tworzą obiekty nowego typu, takie jak dworce kolejowe, banki, związki przestrzenne z zakładami przemysłowymi budowanymi na ich obszarze (m. in. kopalnie węgla kamiennego, huty żelaza i stali), często poprzedzającymi lub powstającymi równolegle z wytyczaniem rozplanowania miasta, a ich układ przestrzenny był ściśle powiązany z rozwojem sieci komunikacyjnej (np. linii kolejowych). Zob. m. in.: Urban planning, Gordon E.Cherry, c.1800-c.1890, the industrial city, Jean-Louis Cohen, c. 1890-1945, the urban metropolis w: *Grove Art Online*. Oxford 2007, www.groveart.com.

[16] B. B. Kurowski OFM: *Początki fundacji panewnickiej*..., s.328-330; E. Biesok: *Zarys dziejów klasztoru panewnickiego…*, s. 338-344.

[17] Grota lurdzka (La Grotte de Massabielle) – jaskinia w Lourdes (Francja). Objawiła się w niej Najświętsza Maria Panna 11

Katowice Panewniki, bazylika franciszkańska
U góry: widok ogólny, poniżeji: fragment fasady, po prawej: elewacja wschodnia, na stronie 61: widok ogólny wnętrza
(fot. J. Dębski)

1905). Stała się wzorem dla wszystkich późniejszych realizacji tego typu przy kościołach górnośląskich. Było to *votum* – pamiątka ustanowienia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny, które zaprojektował architekt Johann Carl Baum (1851-1912) z Duisburga. Od samego początku panewnicka grota była miejscem pielgrzymkowym. Zespół klasztorny w Panewnikach kształtowano w ten sposób, aby łączył koncepcje ideowe wielkich sakralnych zespołów przestrzennych: *sacro convento* i *monte sacro*[18]. Konwent panewnicki i jego program ideowy projektowano także według zasad charakterystycznych dla pomnika. Elementem, który odegrał niezwykle ważną rolę w tym kontekście, było usytuowanie jako zwieńczenia świątyni figury św. Franciszka z Asyżu (projekt Mansuetusa Fromma). Jego dopełnieniami są rzeźba św. Jadwigi Śląskiej (Bruno Tschötschela z Wrocławia, 1912 rok) czy też zespół witraży fundacyjnych w obrębie prezbiterium kościoła. Można też domniemywać, że pojawienie się tego typu elementów i takiej koncepcji w Panewnikach wynikało z chęci uczczenia jubileuszu siedemsetlecia zakonu franciszkańskiego. Ten wieloraki kontekst znaczeniowy rozbudowywano, podejmując w 1911 roku decyzję o powstaniu założenia kalwaryjskiego[19]. Ukończono go w latach 1936-1953 i 1955-1963, kiedy to powstały tzw. dróżki maryjne, czyli przestrzenna ilustracja tajemnic Różańca świętego. Całość zespołu stała się kolejną ilustracją topografii *Terra Sancta* (Ziemi Świętej).

Wielowątkowość i bogactwo programu ideowego wszystkich zespołów, a zwłaszcza panewnickiego, była kontynuacją koncepcji panujących w ówczesnej architekturze niemieckiej (tak świeckiej, jak i sakralnej, bez względu na wyznanie). Przykładem mogą być realizacje: Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche Franza Schwechtena w Berlinie (1891-1897), Zamek Cesarski w Poznaniu (1904-1910), kościół św. Benona Leonharda Romeisa w Monachium (1888-1895) czy kościół św. Leopolda „Am Steinhof" Otto Wagnera w Wiedniu (1903-1907).

Struktura, wystrój i program ideowy wnętrza świątyni

Zespoły wrocławski, nyski i panewnicki bogactwem rozwiązań przestrzennych, różnorodnością wystroju i technik artystycznych ilustrują znaczenie idei *Gesamtkunstwerk*[20] dla kształtowania się sztuki 2. połowy XIX i początku XX wieku. Stąd tak ważna jest analiza programu i dekoracji wnętrz wszystkich trzech zespołów, które są kontynuowane i rozbudowywane w ich otoczeniu zewnętrznym. Tworzą jednak dwie odrębne jakości wynikające w Karłowicach z problemu odrzucenia przez władze zakonu projektu własnego architekta i wyboru innego, który podporządkował się ściśle ich wymaganiom poszukiwania zgodności z regułą zakonu, programem, dekoracją, pozyskaniem kręgu dobrodziejów, fundatorów. Wszystko to odzwierciedlają świątynie i ich wystrój. Architekci odwołali się do dwóch odmiennych koncepcji stylowych: neogotyku we Wrocławiu Karłowicach i neoromanizmu w Nysie i Panewnikach. Odmienność stylu kształtowania świątyni i jej wnętrza przez Ludwiga Schneidera, który poszedł w kierunku puryzmu, i Mansuetusa Fromma optującego w kierunku *decorum,* jest jedną z przyczyn, dla których należy skoncentrować się tylko na zespołach nyskim i panewnickim. Należy tu też dodać, że zespół karłowicki to efekt poszukiwania przez architekta idealnej formy świątyni, w której mogłaby się gromadzić na sprawowaniu liturgii znaczna grupa wiernych[21] wspólnie z konwentem zakonnym. Zespoły nyski i panewnicki z kolei były próbą stworzenia idealnego wzorca architektu-

lutego 1858 roku św. Bernadetcie Soubiroux.

[18] Zob. J. Radziewicz-Winnicki: *Idee architektoniczne górnośląskiego „sacro convento" w Panewnikach*. W: *Wkład kościołów i zakonu franciszkanów w kulturę Katowic*. Red. A Barciak. Katowice 2003, s. 290-302; A. Mitkowska: *Polskie kalwarie*. Wrocław 2003.

[19] H. Pyka: *Założenia ideowe i architektoniczne kalwarii panewnickie*j. W: *Wkład kościołów i zakonu franciszkanów w kulturę Katowic*. Red. A Barciak. Katowice 2003, s. 303-320.

[20] *Gesamtkunstwerk* (dzieło całościowe) – synteza lub wspólnota sztuk.

[21] Ludwig Schneider w okresie, kiedy projektował Karłowice, ukończył już projekty parafialnych kościołów górnośląskich,

ry klasztoru franciszkańskiego, który nawiązywał w swej formie architektoniczno-przestrzennej (z uwzględnieniem lokalnej tradycji) do bazyliki św. Franciszka w Asyżu. W odróżnieniu od Karłowic przestrzeń wnętrza podzielono na strefy *sacrum* dla konwentu i *profanum* dla wiernych, czyniąc z retabulum ołtarza głównego element wspólny, tworzący ideowe i programowe centrum świątyni. Inne pytanie to kwestia odczytania i interpretacji programu wszystkich trzech zespołów. Odpowiedzi na te pytania istotnie utrudniły zmiany wprowadzone po 1970 roku, związane z realizacją wytycznych Soboru Watykańskiego II dotyczących liturgii i sztuki sakralnej[22]. Bardzo często interpretowano je w sposób zły i z wielką szkodą dla tradycji, historii danego miejsca, obiektu[23].

Wystrój wnętrz nyskiej i panewnickiej świątyni, program oraz ich treści ideowe powstał odpowiednio w latach 1902-1930 i 1908-1925 i był ściśle powiązany z potrzebami zakonu, przestrzenią kościoła, ale również rolą fundatorów i donatorów.

Nyska świątynia posiada eksponowane prezbiterium, które ukształtowano w formie chóru zakonnego, co akcentował ołtarz główny usytuowany pierwotnie w miejscu obecnego, posoborowego. Tutaj wkomponowano stalle zakonne. Z tego też powodu transept uległ redukcji, a wszystkie pozostałe ołtarze rozmieszczono na zamknięciu osi naw bocznych. Drugim elementem pod względem znaczenia była ambona, którą zlokalizowano na przecięciu nawy głównej i transeptu. W nawach bocznych rozmieszczono konfesjonały. Całość dopełniał chór muzyczny, w którym formę organów podporządkowano ściśle rozwiązaniu architektonicznemu. Otwory okienne wypełniono witrażami figuralnymi oraz pełnoplastycznymi, odpowiednikiem są retabula ołtarzowe oraz konfesjonały. Wszystkie elementy wyposażenia zostały wkomponowane w podział architektoniczny wnętrza i nie naruszały go. Polichromia ścienna była całkowicie im podporządkowana. Istotnym elementem kształtującym przestrzeń wnętrza, akcentującym pierwotny podział na część zakonną i dla pozostałych wiernych, jest zróżnicowanie wielkości otworów okiennych i ilości światła naturalnego we wnętrzu. Jest to podział na jasne prezbiterium i ciemniejszą część dla ogółu wiernych, uwzględniający doświetlenie ołtarzy i wpisanie w formę otworów okiennych zwieńczenia konfesjonałów.

Przestrzeń świątyni panewnickiej łączy formy kościoła na rzucie krzyża łacińskiego z formą kościoła centralnego. To efekt ukształtowa-

---

np. pw. św. Józefa w Katowicach Załężu (1896-1900), którego zewnętrzną formę i dyspozycję przestrzenną wykorzystał przy projektowaniu kościoła karłowickiego, Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Chorzowie Batorym (Hajduki Wielkie 1898-1901). Po Karłowicach zrealizował m. in. kwintesencję swej sztuki i koncepcji świątyni, którą jest obecna bazylika pw. św. Antoniego w Rybniku (1903-1907). Mansuetus Fromm ograniczył swą działalność tylko do projektowania świątyń klasztornych, która nie znalazła swej kontynuacji. Franciszkanin zmarł, nie doczekawszy się całkowitego ukończenia wnętrz żadnej ze świątyń, które zaprojektował. Także ich obecny wygląd jest kwestią gwałtownych przemian stylu i dramatycznych wydarzeń spowodowanych I wojną światową (1914-1918). Nie możemy również zapominać o problemach, które nurtowały architektów projektujących świątynie powstałe w latach 1899-1910: w Berlinie neoromański kościół Serca Jezusowego (Herz Jezukirche) projektu Christopha Hehla (1847-1911) czy św. Jana (Garnisonkirche St. Johannes-Basilika, 1892-1897) projektu Augusta Menkena (1858-1903) i tegoż neogotycki kościół św. Ludwika (Ludwigskirche, 1893-1897). August Menken był prekursorem koncepcji *backsteingotik*. Podając przykłady berlińskie, jestem w pełni świadom ówczesnej sytuacji z punktu widzenia struktury Kościoła Rzymskokatolickiego; Berlin był wtedy siedzibą wikariatu podległego biskupowi wrocławskiemu. Pojawia się tutaj kwestia spotkania metropolii duchowej, jaką był kościół wrocławski, z metropolią artystyczną, jaką stał się Berlin. Kwestie te wymagają dalszych szczegółowych studiów.

[22] W kościele nyskim przykładem tego jest wprowadzenie ołtarza soborowego i zmiana lokalizacji ołtarza głównego, co doprowadziło do przesłonięcia witraży usytuowanych w prezbiterium i tym samym nieczytelności ich programu i treści, nieczytelności pierwotnego programu retabulum, jak i zaburzenia treści ideowych stalli zakonnych, które były ściśle z nim powiązane. W Panewnikach z kolei w efekcie zmian posoborowych i wprowadzeniu w 1963 roku nowej programowej polichromii projektu Jana Norberta Paprotnego (ur. 1928; duplikującej pierwotny program ikonograficzny) zatarto nie tylko pierwotną koncepcję przestrzeni wnętrza, w której polichromia była elementem stanowiącym tło dla pierwotnych elementów wystroju wnętrza i ściśle była podporządkowana strukturze architektonicznej. Zatarto też program poszczególnych retabulów, np. św. Barbary, gdzie dopełnieniem postaci Świętej i górnika było wnętrze palącej się kopalni węgla kamiennego. Wszystkie te problemy powinny znaleźć rozstrzygnięcie przy kompleksowej konserwacji świątyń.

[23] Przykładem takiej negatywnej decyzji może być jedna z najlepszych realizacji neoromanizmu na Górnym Śląsku – kościół parafialny pw. św. Pawła w Rudzie Śląskiej Nowym Bytomiu projektu Johannesa Franziskusa Klompa (1865-1946), gdzie w 1982 roku nieodwracalnie zniszczono pierwotny wystrój wnętrza obiektu.

nia prezbiterium i zamknięć ramion transeptu w formie układu trójkonchowego i usytuowania na przecięciu kopuły akcentującej centrum świątyni. Wybór takiego sposobu rozwiązania przestrzeni wnętrza był charakterystyczny dla ówczesnej niemieckiej architektury sakralnej, która dążyła do stworzenia struktury akcentującej centrum ideowe i programowe obiektu. Był to efekt adaptacji rozwiązań świątyni ewangelicko-augsburskiej. Monumentalność przestrzeni wnętrza – wykorzystując naturalne ukształtowanie terenu – zaakcentowano dodatkowo przez wprowadzenie krypty pod prezbiterium i podniesienie jego poziomu. Mansuetus Fromm odwołał się nie tyle do koncepcji przestrzennej świątyni–matki zakonu franciszkańskiego, czyli bazyliki San Francesco w Asyżu, ale do niemieckich świątyń romańskich, takich jak np. Reichenau, Hildesheim czy też kościoła św. Apostołów (Apostelkirche) w Kolonii. Nie możemy także zapominać o inspiracjach, jakie płynęły z rodzinnych stron budowniczego, a były nimi okolice Paderborn, gdzie pod kierownictwem Arnolda Güldenpfenniga prowadzono generalną konserwację romańskiej katedry pw. Matki Boskiej, świętych Liboriusa i Kiliana.

Panewniki i Nysa są kolejnym przykładem poszukiwania na przełomie XIX i XX wieku stylu idealnego, a zarazem rodzimego, ojczyźnianego. Całość przestrzeni obu wnętrz jest niezwykle bogata, a centrum stanowi ołtarz główny, który w Panewnikach ukształtowano w formie cyborium. Łączy on również dwie autonomiczne przestrzenie – chóru zakonnego z korpusem dla wiernych. Po bokach w przestrzeni kopuły i na zamknięciu ramion transeptu rozmieszczono kolejne ołtarze, tworząc w ten sposób drugą pod względem znaczeniowym przestrzeń. Elementem integrującym tę część przestrzeni *sacrum* i *profanum* jest ambona, którą usytuowano na zamknięciu korpusu nawowego. Odpowiada jej symetrycznie figura św. Ludwika prezentującego Koronę cierniową Chrystusa, adorowanego przez aniołów.

Szczególne usytuowanie tego elementu programu wnętrza wynika – moim zdaniem – nie tylko z chęci zaakcentowania pierwotnego, głównego wezwania świątyni. Była to także forma uczczenia i podziękowania dla wszystkich fundatorów i budowniczych świątyni, którzy przynależeli do III zakonu franciszkańskiego, a święty Ludwik – król Francji, jest jego patronem. Krypta, której centrum ideowym jest ołtarz przedstawiający śmierć św. Józefa w obecności Jezusa i Maryi, jest elementem autonomicznym w przestrzeni świątyni panewnickiej[24].

Całości kontekstu *sacrum* bazyliki dopełniają ołtarze boczne usytuowane na zamknięciach osi naw bocznych, figury świętych, *Droga Krzyżowa* oraz witraże figuralne i ornamentalne. Zwieńczenie wystroju stanowi chór muzyczny i instrument organowy.

Program ideowy wnętrz obydwu świątyń jest efektem połączenia elementów charakterystycznych dla duchowości franciszkańskiej, wynikającej ze specjalnego rytu liturgicznego, określanego mianem franciszkańskiego[25], i lokalnego Kościoła. Jednym z wiodących jest ilustracja wezwania świątyni, lecz już samo jej usytuowanie jest odmienne od tradycji. W Nysie i Panewnikach wizerunki świętych patronów Elżbiety Turyńskiej i Ludwika króla umieszczono w witrażach apsydy prezbiterium, łącząc je z wizerunkiem św. Franciszka z Asyżu. Kontekst treściowy witraży panewnickich jest szczególny, ponieważ są to zarazem witraże fundacyjne poświęcone księżom Ludwikowi Skowronkowi i Ludwikowi Tunklowi.

Całkowicie odmienny jest natomiast zarówno typ, jak i program retabulów ołtarzy głównych obu świątyń. W Nysie jest to typowe wielokondygnacyjne, dwustronne retabulum, tak aby mogli w liturgii uczestniczyć jednocześnie bracia znajdujący się w chórze zakonnym oraz wierni. Treści awersu zwróconego do wiernych koncentrują się na Najświętszym Sakramencie i znaczeniu Ofiary Chrystusa w Dziele Zbawienia (wizerunki m.in. Paschy Izraelitów w dniu Ucieczki z Egiptu, Męka Chrystusa), Piśmie Świętym (symbole ewangelistów) i Trójcy Świętej. Rewers ma bardzo prostą

[24] Tutaj usytuowana jest obecnie kaplica spowiedzi świętej.
[25] E. Lenart: *Franciszkański ryt*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 5. Lublin 1989, pp. 572-574.

formę, której centrum jest tabernakulum z wizerunkiem sceny Zwiastowania i symbolami **A** i **Ω**.

Retabulum panewnickie to niezwykła jak na Śląsk forma cyborium, zbudowana z trzech elementów: mensy ołtarza z wizerunkiem Chrystusa nauczającego w otoczeniu czterech ewangelistów, nastawy, w której od strony wiernych po bokach tabernakulum (ze sceną Zwiastowania) przedstawiono Boże Narodzenie i Zesłanie Ducha Świętego, oraz baldachimu, którego wnętrze ukształtowano w formie kopuły, czyli symbolu Nieba. Taki dobór scen z życia Marii jest świadomym nawiązaniem do dogmatu o Niepokalanym Poczęciu. Odwrocie nastawy – zwrócone do zakonników – ozdobione jest z kolei wizerunkami sześciu świętych i błogosławionych franciszkańskich (Bonawentury, Mikołaja Factora, Jana Kapistrana, Leonarda z Porto Maurizio, Franciszka z Solano, Paschalisa Baylona). Całość zamyka baldachim wsparty na kolumnach, w którego narożach usytuowano m.in. wizerunki świętych franciszkańskich i aniołów. Na osiach baldachimu widnieją wizerunki Boga Ojca i Chrystusa jako Baranka Bożego oraz Trójcy Świętej, nadając w ten sposób całej strukturze znaczenie obrazu Niebiańskiego Jeruzalem. Znaczenie to podkreśla wieńcząca całość kopuła, na której szczycie stoi postać Michała Archanioła zwyciężającego Szatana. Dopełnieniem treści głównego ołtarza świątyni panewnickiej są ołtarze usytuowane w obrębie kopuły z figurami Jezusa (Najświętszego Serca Pana Jezusa) i Matki Boskiej Immaculaty (Różańcowy).

W analizie programu ideowego nyskiej świątyni należy zwrócić szczególną uwagę na stalle i ambonę.

Stalle są nie tylko niezwykle interesującym przykładem snycerstwa lat 1920-1930 i technik artystycznych (połączenie drewna z ceramiką), ale zarazem odzwierciedleniem duchowości i liturgii franciszkańskiej (m.in. litanii franciszkańskiej). Przedstawiono na nich świętych i błogosławionych zakonu św. Franciszka oraz jego posłannictwo. Całości dopełniają panoramy: Asyżu i Santa Maria degli Angeli (Porcjunkuli). Pierwsze to miejsce narodzin założyciela zakonu. Jego symbolicznym odpowiednikiem jest panorama Zamku na Wartburgu w Turyngii, czyli miejsca, z którym związana była patronka świątyni.

Treści ideowe ambony koncentrują się na monumentalnym fryzie figuralnym usytuowanym na kazalnicy. Ilustrują one źródła franciszkanizmu płynące z ewangelii: ubóstwo, życie braterskie i posługę będącym w potrzebie.

W Panewnikach odpowiednikiem są retabula usytuowane w zamknięciach ramion transeptu. Ich uzupełnieniem jest program ikonograficzny witraży usytuowanych ponad nimi. Przedstawiają one sceny z życia świętego Franciszka, patrona świątyni św. Ludwika króla (patrona III zakonu franciszkańskiego – tercjarzy), Elżbiety Turyńskiej oraz św. Antoniego Padewskiego.

Tak oto na Śląsku dzięki franciszkanom powstały trzy dzieła będące z punktu widzenia stylu epigonami nurtu historyzmu. Ich powstanie zapoczątkowało – moim zdaniem – odrodzenie się nowoczesnej koncepcji wielkiego założenia kościelno-klasztornego. Dyskusja wywołana projektami brata Mansuetusa w kwestii ich zgodności z regułą zakonną odzwierciedlała potrzebę sztuki łączącej przeszłość z teraźniejszością. Patrząc z perspektywy mecenasa, fundatora świątyni i jej wyposażenia – przy tak niezwykłej hojności jak w Panewnikach – nasuwa się kolejny, nie rozwiązany problem badawczy. Czy projekty Fromma przekazano do realizacji z uwagi na przesunięcie decyzji na szczebel lokalny, czyli do Wrocławia, gdzie wiedziano o zasobności miejscowego społeczeństwa, czy też świadomie zrezygnowano z manifestowania reguły ubóstwa w formie architektonicznej, a wybrano formę reprezentacyjną, aby przyciągnąć jak najszersze grono wiernych? Odpowiedzi na te pytania mogłoby chyba przynieść badanie, czy zachowały się zapisy z posiedzeń gremiów zakonnych, na których dyskutowano kwestię nowych realizacji.

Stanisław Niemczyk*

Program ideowy i symbolika architektury kościoła i klasztoru św. Franciszka i św. Klary w Tychach[1]

W 1999 roku franciszkanie, którzy kilka lat wcześniej osiedli w tyskiej dzielnicy Paprocany, zwrócili się do mnie z prośbą o zaprojektowanie kościoła i klasztoru, który miał stanąć na małej działce ofiarowanej im przez Grzegorza Czardybona. Teren przeznaczony pod budowę kościoła i klasztoru franciszkańskiego przed rozpoczęciem prac projektowych i budowlanych wyglądał jak trójkątne wzniesienie nad drogami, które obrzeżały go i łączyły się z sobą w jego południowym punkcie. Tu na skarpie ponad rozwidleniem dróg wznosiła się kapliczka – figura Madonny z Dzieciątkiem na wysokim kamiennym cokole[2]. Po obu stronach figury, ufundowanej w 1893 roku przez Józefa Czardybona i jego żonę, rosły kasztanowce.

---

*Architekt, projektant kościoła św. Franciszka i św. Klary w Tychach oraz towarzyszącego mu zespołu klasztornego.

[1] Tekst na podstawie ustnej wypowiedzi arch. Stanisława Niemczyka opracowała Maria Lipok-Bierwiaczonek.

[2] Tyszanie potocznie używają wspólnej nazwy „kapliczka" na określenie różnych form małej architektury sakralnej, znajdujących się na terenie miasta, obejmując tą nazwą również takie formy, które fachowcy określają jako przydrożne figury i krzyże kamienne (przyp. M.L.-B.).

Teren pod budowę był ciasny, o ograniczonej powierzchni, w rzucie zbliżony do trójkąta. Program inwestycji z kolei był bogaty – miał tu stanąć kościół i klasztor. Warunki lokalizacji wpłynęły na sposób rozwiązania projektu. Moja propozycja uwzględniała wertykalną kompozycję bryły – dwupoziomowy kościół i wielopiętrowy budynek klasztoru. Ale najważniejszy dla procesu projektowania był przyjęty program ideowy, wyprowadzony z duchowości franciszkańskiej, z historii i tradycji zakonu, odwołujący się do miejsc symbolicznych, związanych z życiem świętego Franciszka z Asyżu.

W architekturze i w zastosowanym materiale budowlanym postanowiłem nawiązać do charakteru kamiennej architektury Umbrii i samego Asyżu, a do przestrzeni kościoła wprowadzić takie symboliczne elementy, jak kaplica Porcjunkula, grób świętego Franciszka, krzyż z San Damiano. Budulcem jest jasny kamień (dolomit z kamieniołomu w Libiążu) oraz beton.

Kamień nie jest nowością – był stosowany także w przeszłości w budownictwie sakralnym na ziemiach polskich. Ponadto w najbliższej okolicy Tychów miejscowy kamień wapienny wykorzystywano w budownictwie ludowym (przez ponad sto lat czynny był kamieniołom w pobliskich Cielmicach). Beton z kolei, zastosowany jako materiał konstrukcyjny, wykorzystany został również jako środek wyrazu – niektóre elementy, istotne z uwagi na program ideowy świątyni i symbolikę, wykonane są z betonu barwionego na kolory: czerwony, grafitowo-czarny (zespół Golgoty) i brązowy (umbra – kolor ziemi Umbrii).

Zgromadzenie zakonne powierzyło odpowiedzialność za budowę kościoła i klasztoru ojcu Wawrzyńcowi Jaworskiemu. Po pierwszych rozmowach z ojcem budowniczym i wykonaniu projektu koncepcyjnego wiedziałem, że bardzo potrzebny jest nasz wspólny wyjazd do Asyżu. Chciałem tam, w Umbrii, wspólnie zastanowić się, jakie idee pragniemy wyrazić w budowanej świątyni. Zrodziła się myśl o włączeniu w tyski kościół dwóch obiektów, najsilniej związanych z osobą świętego Franciszka: kaplicy Porcjunkuli w Santa Maria degli Angeli i grobu świętego z bazyliki w Asyżu. Do tych właśnie ważnych świętych miejsc pielgrzymują wierni z całego świata. Repliki tych dwóch obiektów miały się znaleźć w kościele w Tychach Paprocanach, wkomponowane w jego bryłę. Wykonaliśmy niezbędną dokumentację i pomiary obu oryginalnych obiektów asyskich.

Kaplica Porcjunkula była pierwszym obiektem wzniesionym na miejscu budowy nowego kościoła w Tychach Paprocanach. Powstała na wydzielonym fundamencie. Była symbolicznym znakiem, jak kamień węgielny, że oto w tym miejscu powstaje kościół i klasztor franciszkański – tak jak osiemset lat temu od małej Porcjunkuli pod Asyżem rozpoczęła się historia franciszkanów.

Budynek tyskiej Porcjunkuli ma identyczne wymiary jak obiekt oryginalny w Santa Maria degli Angeli pod Asyżem. Zachowano charakter układu kamieni, z których wzniesiono ściany kaplicy. Tyski obiekt nie odtwarza jednak malowideł, jakie pokrywają mury Porcjunkuli koło Asyżu[3]. Z kolei grób świętego Franciszka, wkomponowany w przestrzeń dolnego poziomu tyskiej świątyni, wykonany jest jako replika o nieco zmniejszonych wymiarach (ze względu na brak miejsca na wzniesienie obiektu pełnowymiarowego). Tu również odtworzony jest charakterystyczny układ kamieni. W tyskim kościele replika grobu będzie miejscem przechowywania relikwii świętego.

Świątynie z Asyżu i okolicy dostarczyły inspiracji przy projektowaniu świątyni i klasztoru w Tychach Paprocanach. Projekt jest jednak dziełem całkowicie nowym, a nie kopią którejkolwiek ze świątyń asyskich. Tylko Porcjunkula i grób Świętego mają charakter cytatu (w przybliżeniu). Z Asyżu przyjechała jednak partia kamienia – gładkiego, różowawego dolomitu, z którego zostaną wykonane tzw. zacheuszki. To dwanaście kamiennych krzyżyków, które zostaną wmurowane w ściany świątyni w czasie jej konsekracji (ich liczba symbolicznie odnosi się do dwunastu apostołów). Zacheuszki to widzialny znak Domu Bożego. Krzyżyki zacheuszki dla tyskiej świątyni, wykonane z kamienia przywiezionego z Asyżu, będą zatem – poza swą głęboko sakralną sym-

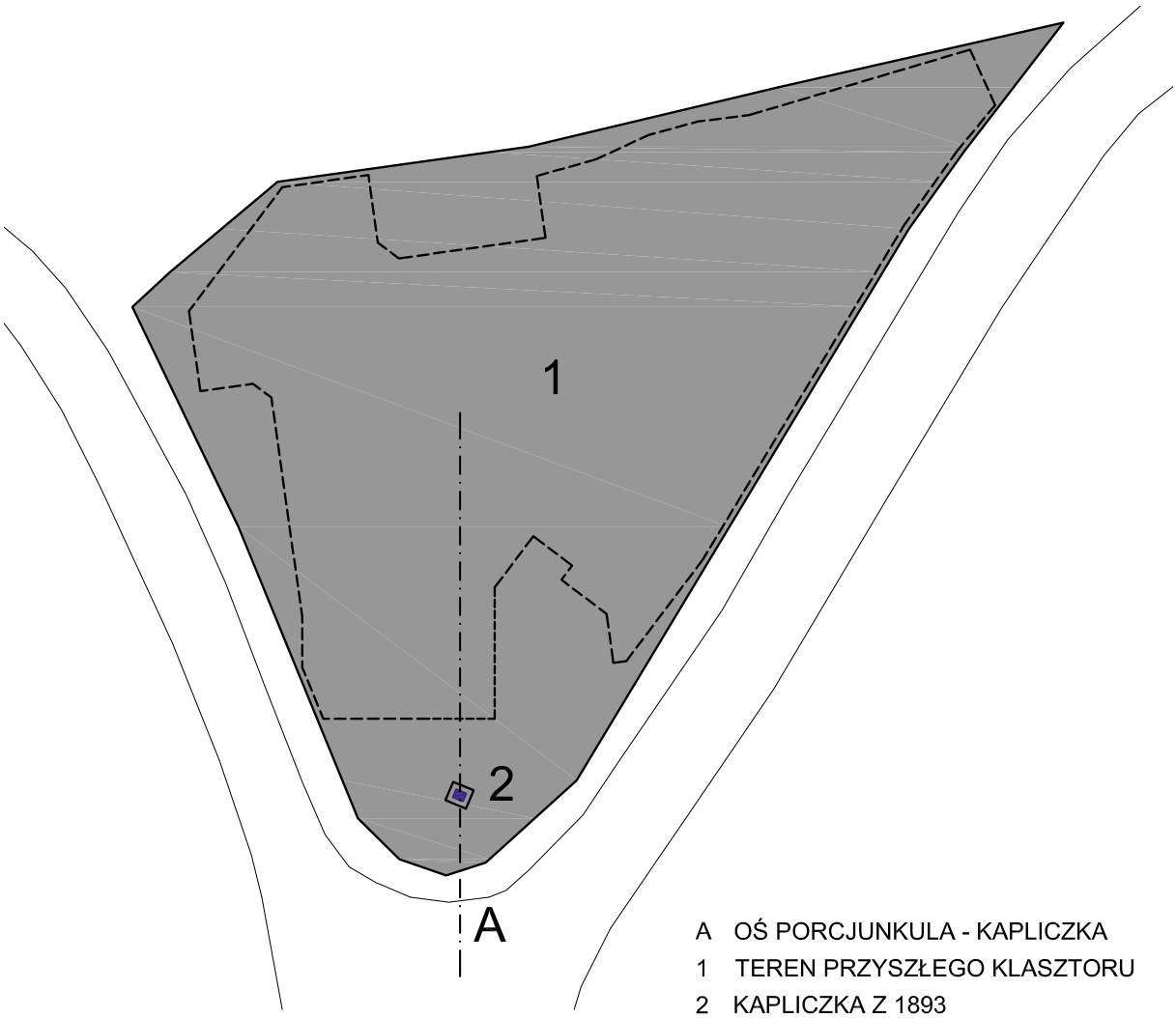
[3] Malowidło nad wejściem do Porcjunkuli w Santa Maria degli Angeli powstało w XIX wieku.

boliką – łącznikiem z ziemią świętego Franciszka.

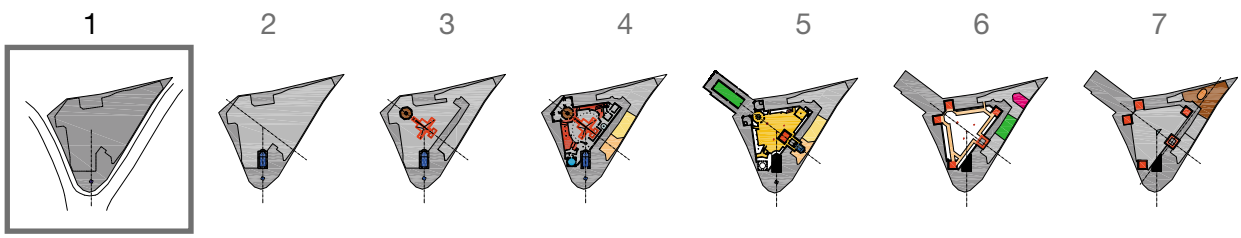
Obliczenia konstrukcji wykonali Marta i Leszek Weszke. Wyzwaniem dla konstruktorów była moja wizja więźby dachowej, drewnianej, przykrywającej dużą kubaturę kościoła głównego. Świadomie wprowadziłem do projektu ganek obejścia modlitewnego, łączący pięć wież, aby jego betonowa konstrukcja mogła przejąć ciężar więźby dachowej. Zaplanowano częściowe zasłonięcie więźby sufitem drewnianym.

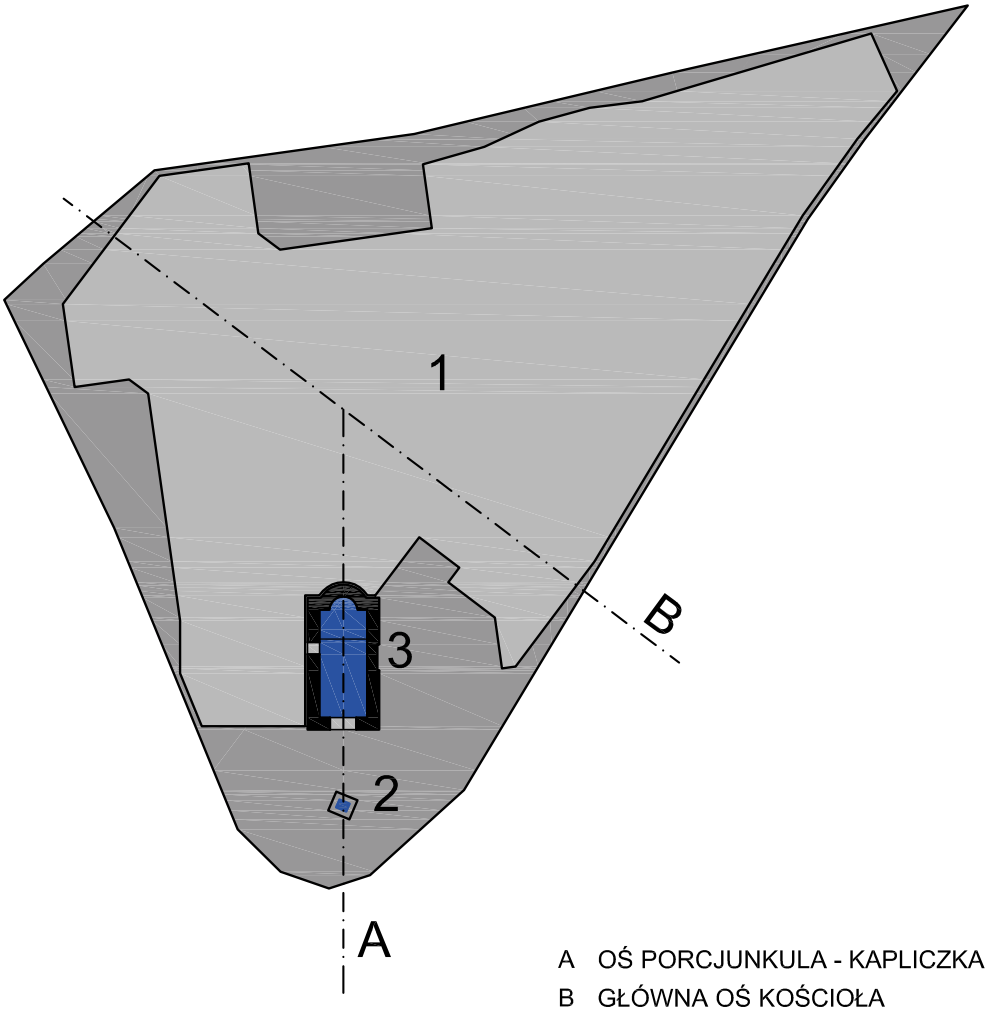
Na koniec pragnę podkreślić, że koncepcja ideowa projektu kościoła rodziła się we współpracy z Anną i Robertem Wojteckimi, uczestniczącymi też w kolejnych fazach projektowania.

Kaplica Porcjunkula na placu budowy kościoła św. Franciszka i św. Klary, stan w pierwszym roku budowy, w grudniu 2008 (fot. J. Bierwiaczonek)
Kaplica została wzniesiona w całości, zanim rozpoczęto prace przy fundamentach kościoła. Jej budynek w następnym roku zostanie otoczony murami dolnego kościoła (w części z apsydą).



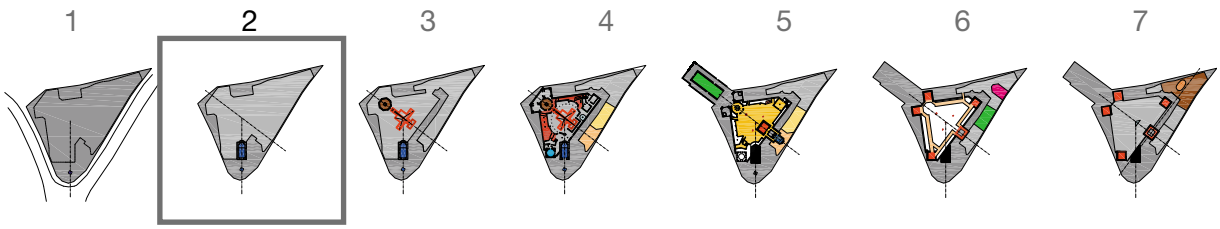
Na szarym tle (teren działki przeznaczonej na budowę) zaznaczono lokalizację kapliczki z 1893 roku – figury Madonny z Dzieciątkiem oraz obrys projektowanego zespołu kościoła i klasztoru. Zastana na tym terenie figura Madonny wyznacza oś, na której znajdzie się budynek Porcjunkuli. To połączenie ideowe starego znaku *sacrum* (związanego z historią rodowitych mieszkańców wsi Paprocany) z nowym *sacrum*.

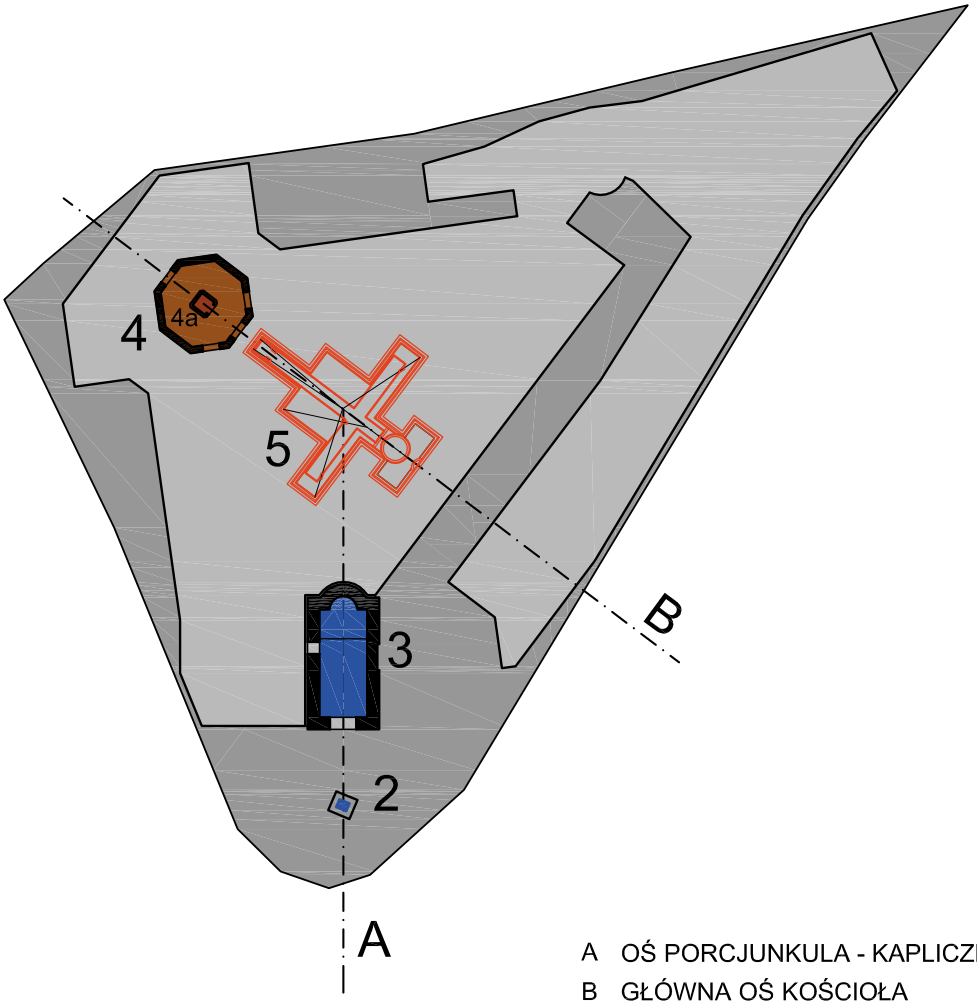




A OŚ PORCJUNKULA - KAPLICZKA
B GŁÓWNA OŚ KOŚCIOŁA DOLNEGO I GÓRNEGO
1 TEREN PRZYSZŁEGO KLASZTORU
2 KAPLICZKA Z 1893
3 PORCJUNKULA JAKO KAMIEŃ WĘGIELNY CAŁEGO ZAŁOŻENIA (PIERWSZY OBIEKT ZREALIZOWANY)

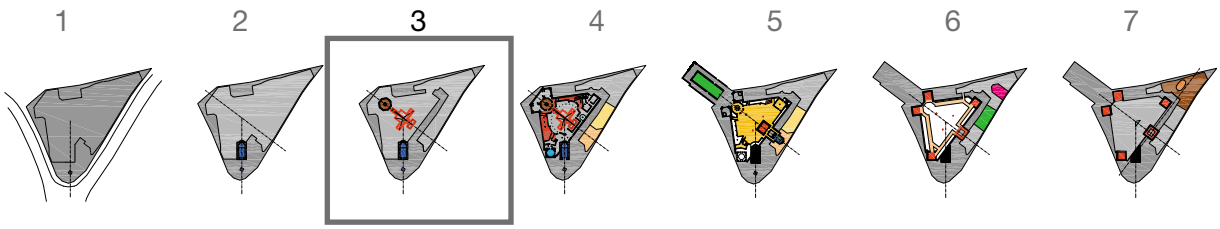
Na osi: stara kapliczka – Porcjunkula zaznaczono rzut tej kaplicy traktowanej jako kamień węgielny całego założenia. Budowa świątyni rozpoczęła się od wzniesienia w 2000 roku właśnie budynku kaplicy Porcjunkuli, która przez rok stała jako jedyny ukończony obiekt na pustym jeszcze placu budowy.
Na rysunku zaznaczono oś kompozycyjną projektowanego kościoła.

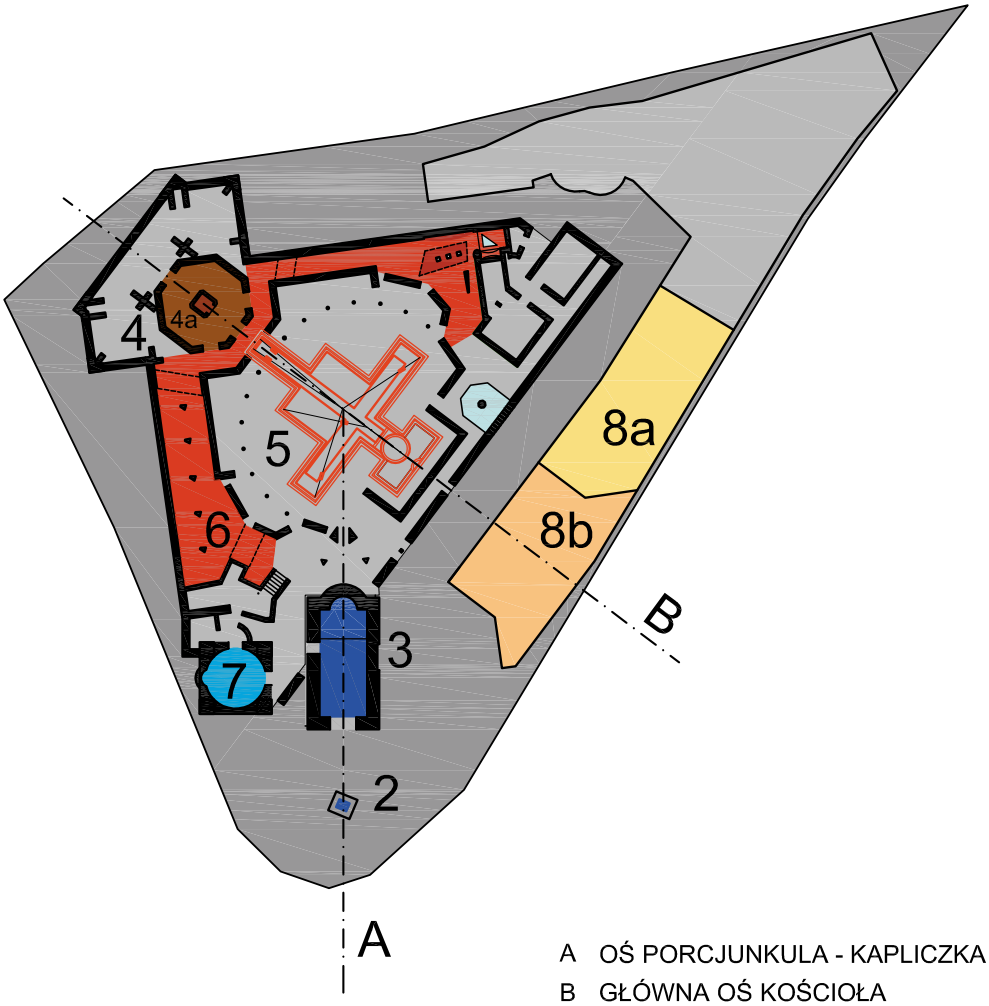




A OŚ PORCJUNKULA - KAPLICZKA
B GŁÓWNA OŚ KOŚCIOŁA DOLNEGO I GÓRNEGO
2 KAPLICZKA Z 1893
3 PORCJUNKULA
4 KAPLICA GROBU ŚW. FRANCISZKA
4a GRÓB Z RELIKWIARZEM ŚW. FRANCISZKA
5 KRZYŻ SAN DAMIANO JAKO SKLEPIENIE KAPLICY

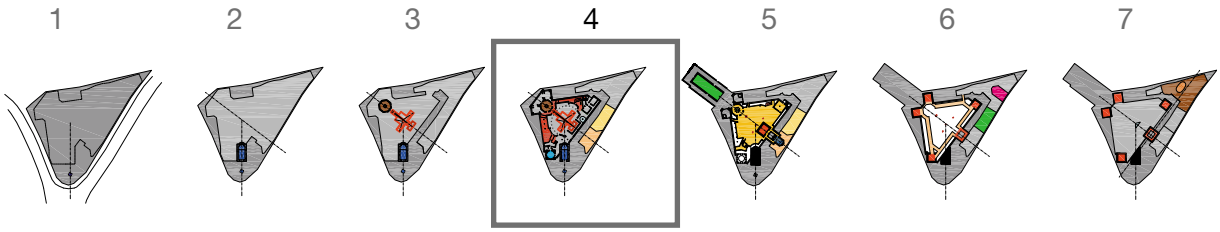
Na rzucie wyodrębniono obrys murów kościoła i klasztoru. Główna oś kościoła to zarazem oś krzyża z San Damiano, którego kontur widoczny będzie na sklepieniu dolnego kościoła. Na osi kompozycyjnej znalazł się także grób św. Franciszka. Oba wspomniane elementy w symboliczny sposób łączą budowany kościół z Asyżem i z osobą świętego patrona.

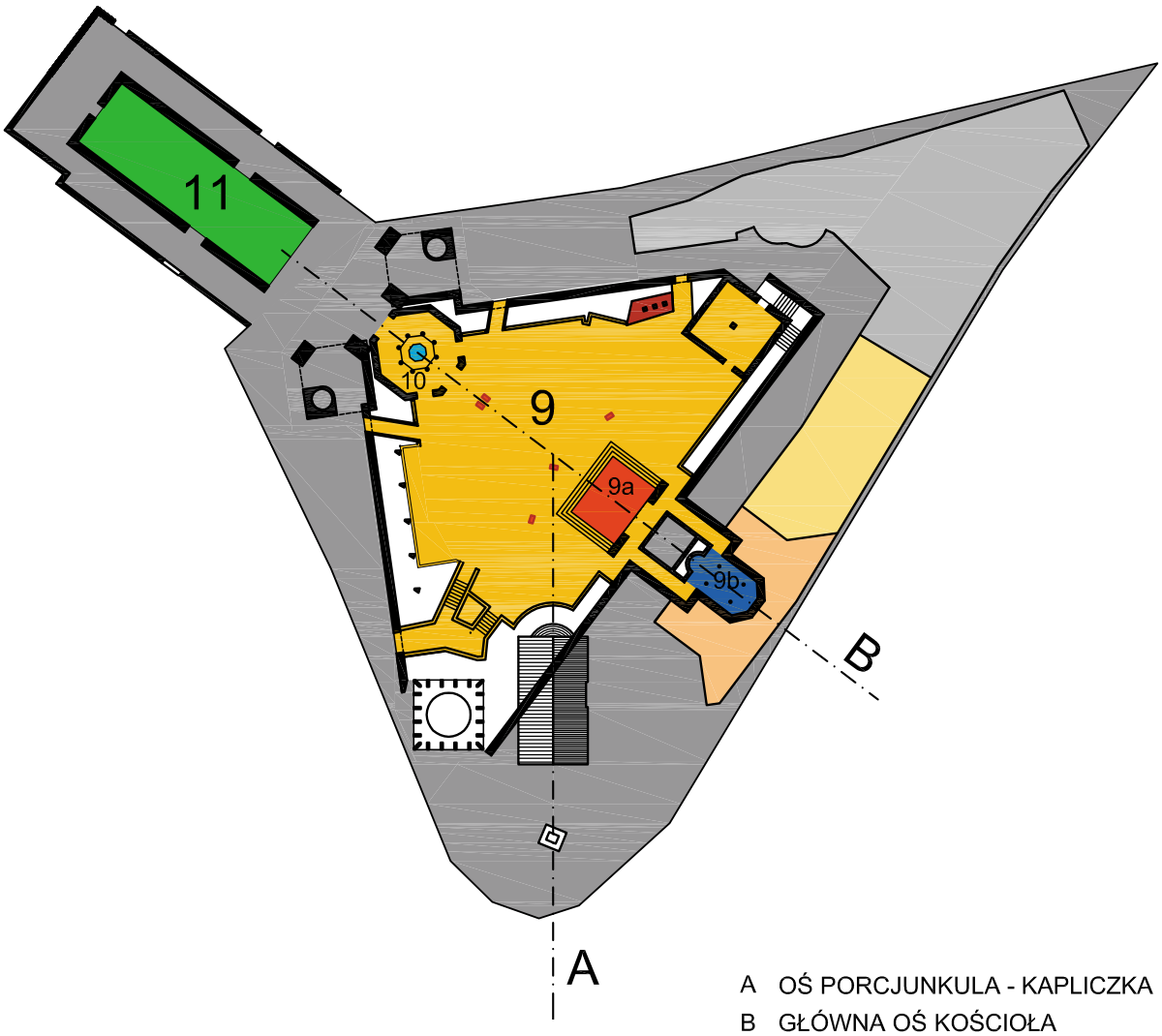




A OŚ PORCJUNKULA - KAPLICZKA
B GŁÓWNA OŚ KOŚCIOŁA DOLNEGO I GÓRNEGO
6 OBEJŚCIE KAPLICY DOLNEJ - DROGA KRZYŻOWA
7 WIEŻA - KAPLICA MIŁOSIERDZIA BOŻEGO
8a SALA PARAFIALNA
8b SALA PARAFIALNA

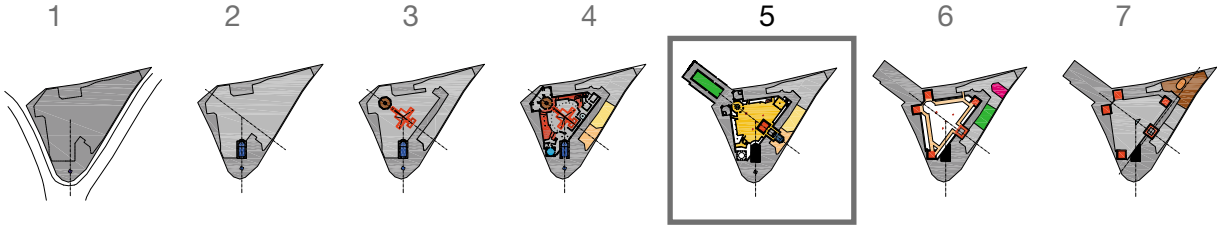
Na rzucie dolnego kościoła zaznaczono kolejne elementy tworzące program teologiczny budowanej świątyni: obejście z *Drogą Krzyżową* oraz kaplicę Miłosierdzia Bożego w dolnej kondygnacji wieży (jedna z pięciu projektowanych wież).

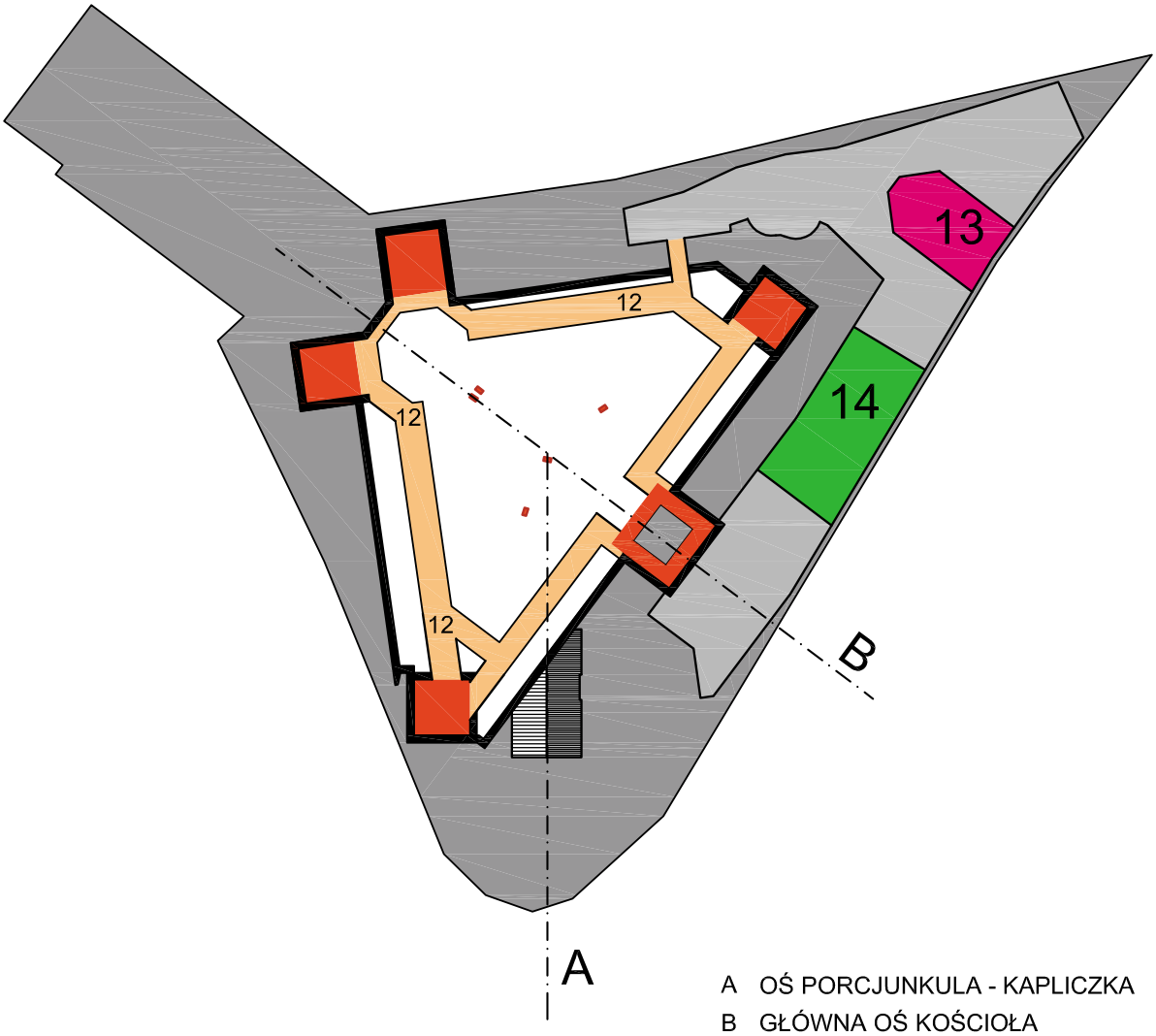




A OŚ PORCJUNKULA - KAPLICZKA
B GŁÓWNA OŚ KOŚCIOŁA DOLNEGO I GÓRNEGO
9 NAWA KOŚCIOŁA
9a PREZBITERIUM
9b KAPLICA M.B. BOLESNEJ
10 CHRZCIELNICA
11 PLAC PRZEDKOŚCIELNY

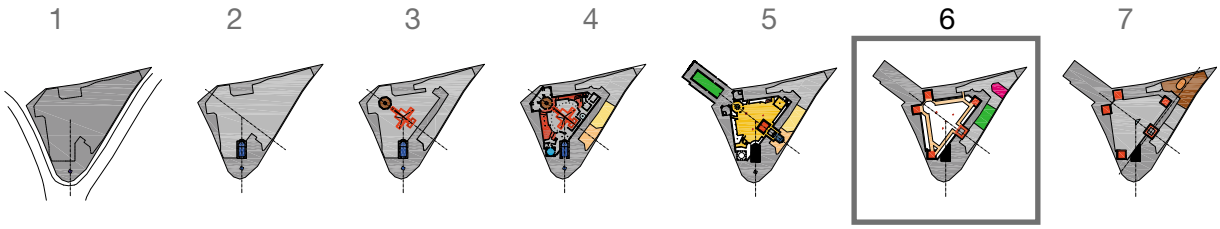
Rzut górnego kościoła. Chrzcielnica (przy wejściu głównym) znajduje się dokładnie nad grobem św. Franciszka w dolnym kościele. Na posadzce zaznaczono miejsca ran Chrystusa na krzyżu San Damiano (jego rysunek znajduje się na sklepieniu kościoła dolnego).

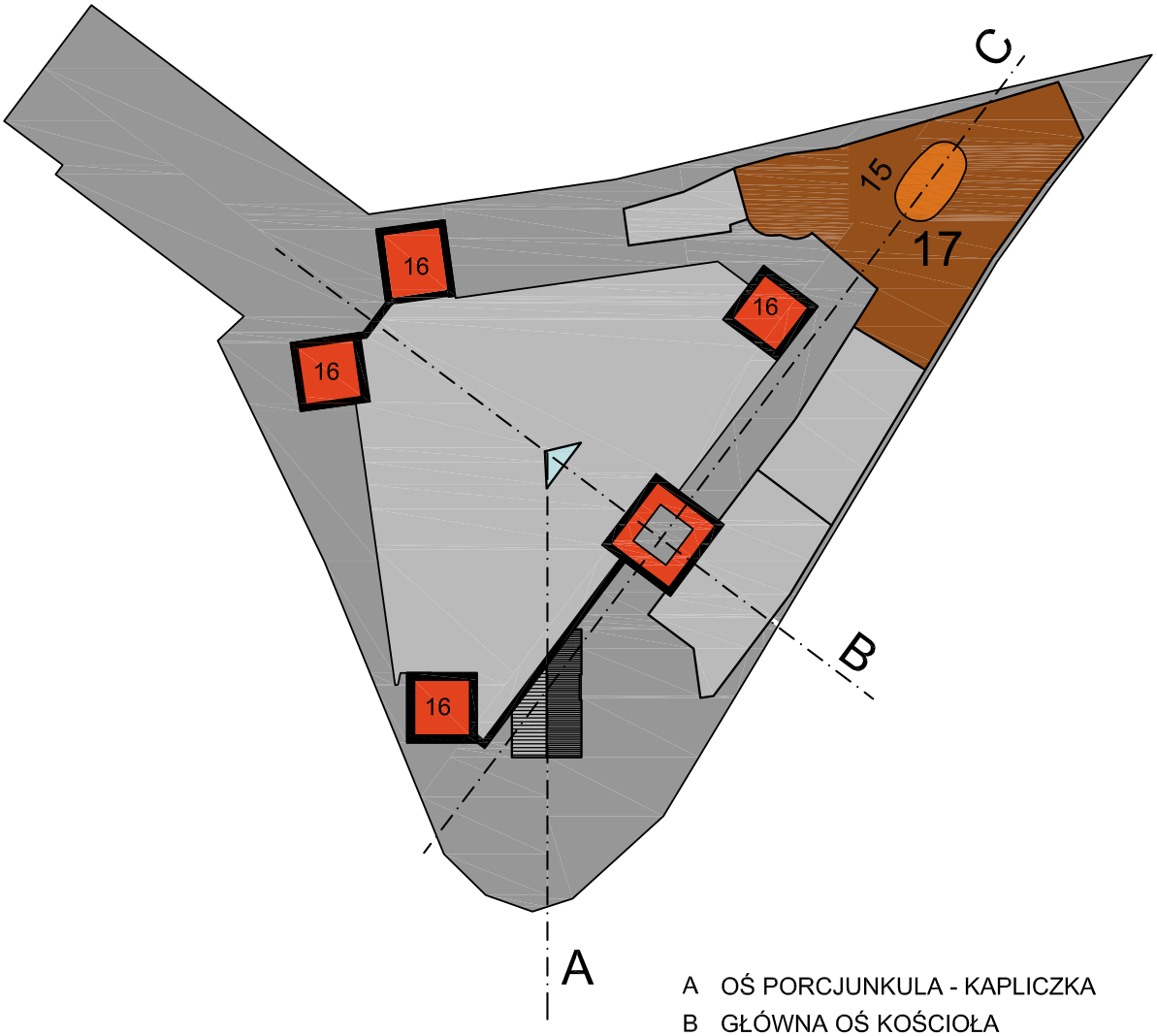




A OŚ PORCJUNKULA - KAPLICZKA
B GŁÓWNA OŚ KOŚCIOŁA DOLNEGO I GÓRNEGO
12 OBEJŚCIE MODLITEWNE
13 REFEKTARZ KLASZTORNY
14 WIRYDARZ KLASZTORNY

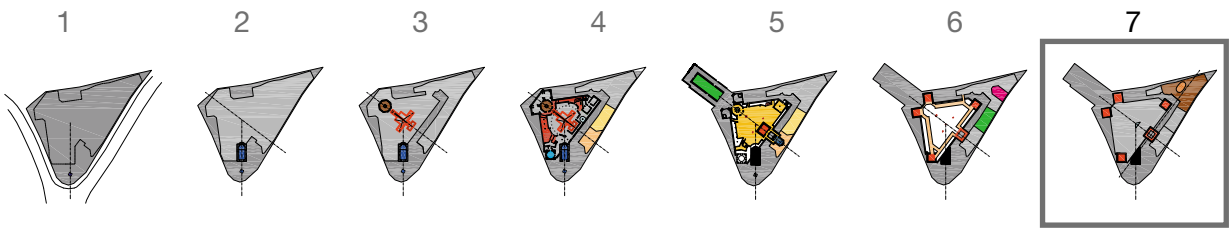
Na kondygnacji powyżej poziomu górnego kościoła zaprojektowano obejście modlitewne, połączone przewiązką z klasztorem.

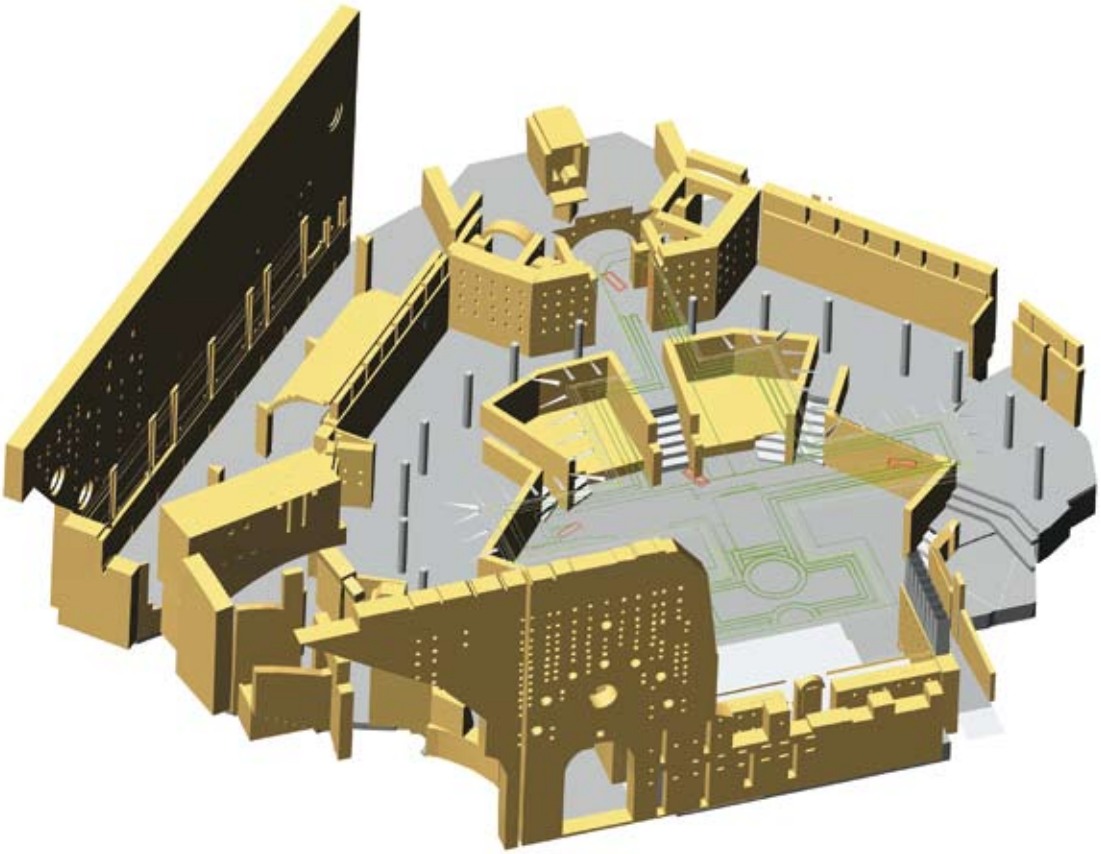


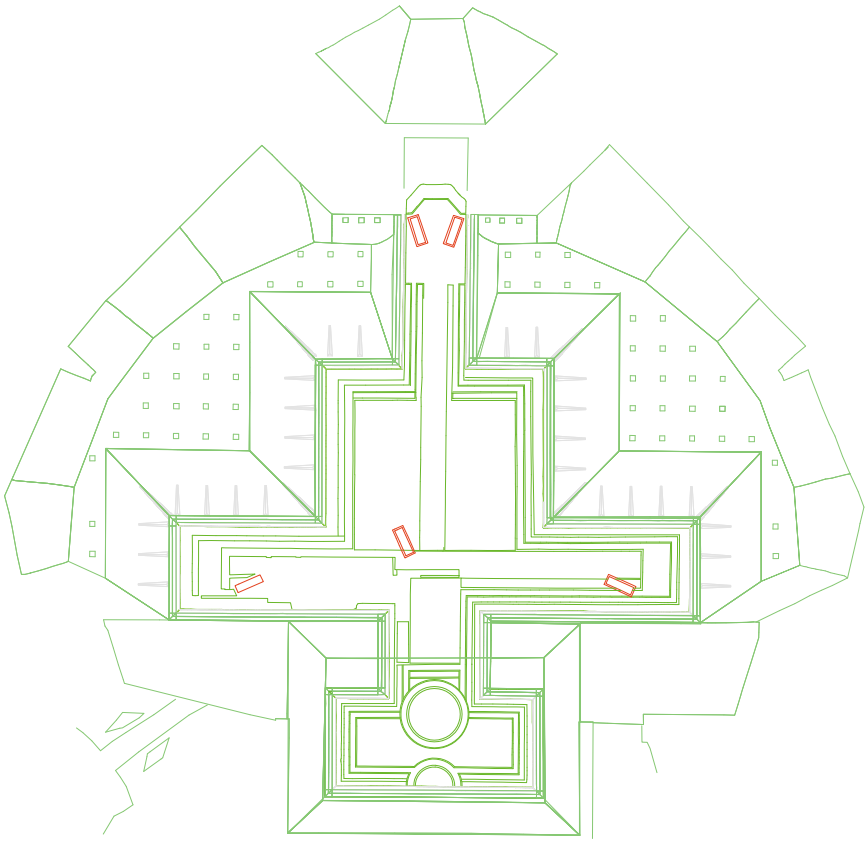


A OŚ PORCJUNKULA - KAPLICZKA
B GŁÓWNA OŚ KOŚCIOŁA DOLNEGO I GÓRNEGO
C OŚ ORATORIUM KLASZTORNEGO
15 ORATORIUM KLASZTORNE
16 WIEŻE KOŚCIELNE SYMBOLIZUJĄCE RANY CHRYSTUSA
17 CELE KLASZTORNE

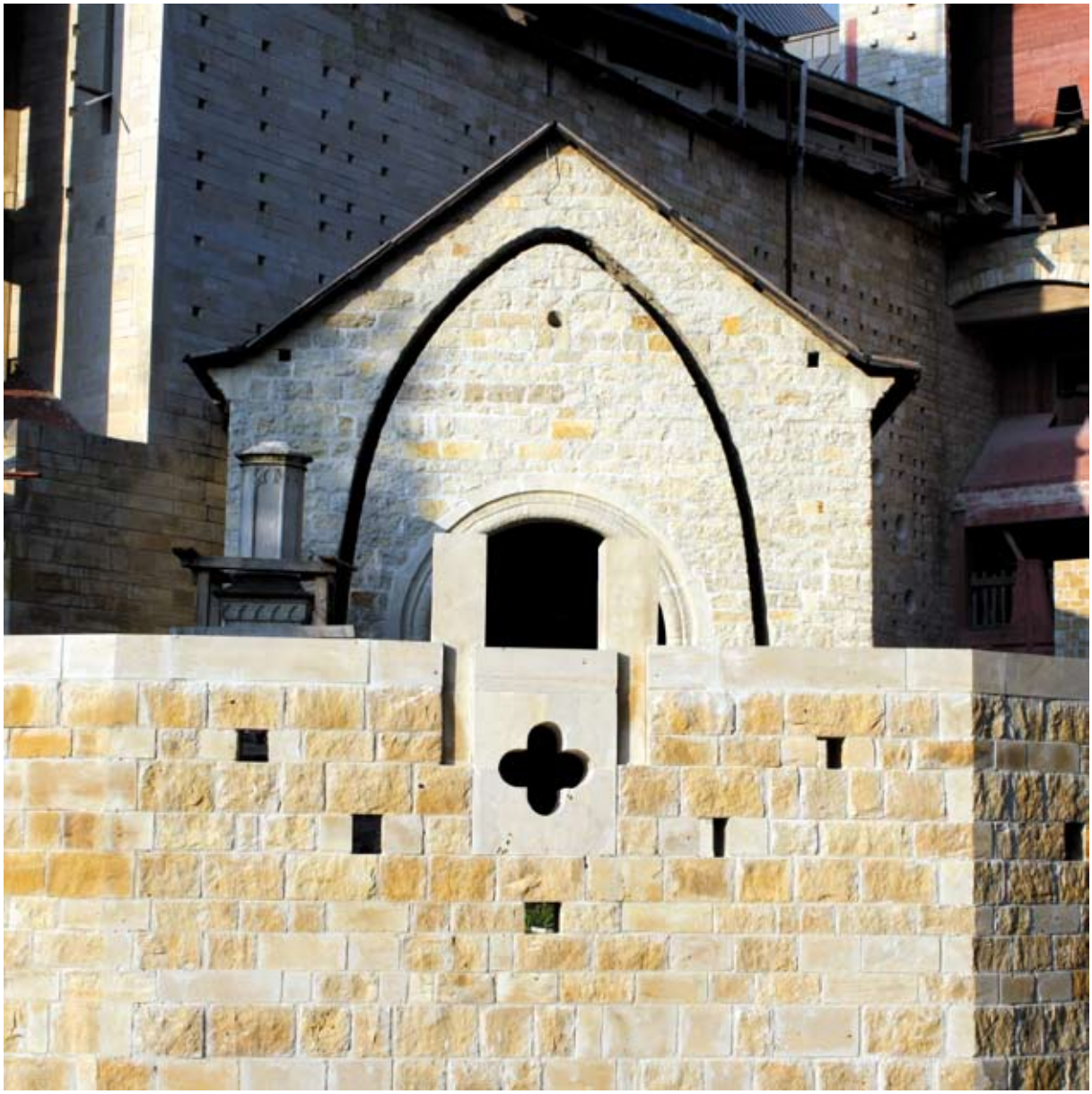
Poziom dachu kościoła. Pięć wież kościelnych symbolizuje pięć ran Chrystusa Ukrzyżowanego.







U góry: Aksonometria (w inwentaryzacji) fragmentu kościoła dolnego
Poniżej: Rysunek krzyża z San Damiano na stropie kościoła dolnego



Kaplica Porcjunkula. Krzyżyk w kamiennym ogrodzeniu wskazuje oś Porcjunkuli, sierpień 2009 (fot. M. Lipok-Bierwiaczonek)

Jacek Dębski*

Święty Franciszek z Asyżu Typy ikonograficzne w zbiorach polskich

Ulubieniec artystów

Ikonografia św. Franciszka należy do jednej z najbardziej rozbudowanych. „Ze wszystkich świętych Franciszek reprezentowany jest w sztuce najliczniej, gdyż bogactwo jego osobowości i poetyczność ziemskiej egzystencji są trwałym natchnieniem dla artystycznej twórczości."[1]

Odziany jest w szarobury habit przepasany sznurem o trzech węzłach symbolizujących śluby ubóstwa, czystości i posłuszeństwa. Na głowie widoczna jest tonsura, stopy są bose. W wieku XIII przedstawiany był w szpiczastym kapturze, w XIV stuleciu w habicie z mozettą. Sztuka barokowa upodobała sobie habit kapucyński.

Stygmaty rany w boku, na stopach i dłoniach stanowią jego indywidualny atrybut. Nadto w przedstawieniach Biedaczyny pojawiają się krzyż lub krucyfiks oraz księga Ewangelii

* Magister, historyk sztuki, Muzeum Miejskie w Tychach.

[1] H. Wegner w: *Encyklopedia katolicka*. T. 5. Lublin 1989, kol. 434.

w dłoniach. Barok ukazuje go także z barankiem i kulą ziemską zwieńczoną krzyżykiem[2].

Kwerendy przeprowadzone w klasztorach i muzeach na terenie Polski, głównie południowej, oraz w czeskiej Pradze ukazują bardzo interesujący, choć niepełny obraz rozwoju ikonografii świętego, uzupełniony informacjami pozyskanymi w bazylice konwentu franciszkańskiego w Asyżu oraz kościele franciszkańskim w Grazu.

Cykl w Leżajsku

Cykl pochodzący z klasztoru oo. Bernardynów w Leżajsku można ze względu na jego program ikonograficzny umownie określić mianem *Alter Christus*. Biedaczyna przedstawiony na pierwszym obrazie tego cyklu jest ukazany *en face*. Prawą dłonią trzyma krzyż, lewą – gorejące serce, a z przebitych dłoni i nóg wystają gwoździe. Odsłonięty prawy bok z raną częściowo zakrywa krzyż. Na drugim planie, po prawej stronie, ukazana jest stajenka z trzema kobietami, noworodkiem i osiołkiem skubiącym siano. Skojarzenie narodzenia św. Franciszka z narodzeniem Chrystusa jest celowe. Od około połowy XV wieku jest ono upowszechniane za pośrednictwem legendy związanej z kaplicą – stajenką w Asyżu, zwaną *Francescuccio*[3].

Leżajski cykl w *Encyklopedii katolickiej* został przypisany malarzowi polskiemu działającemu pod wpływem holenderskim. Zaskakujące jest jednak jego datowanie na 1. połowę XVIII wieku[4]. Datowanie to raczej powinno dotyczyć 1. połowy XVII stulecia. Tak przynajmniej wydaje się wskazywać analiza formalna cyklu. Nie wiadomo, czy jest to błąd druku, czy też mamy do czynienia z celową archaizacją artysty, nawiązującą do stylu późnorenesansowego?

Obrazy w Muzeum Narodowym w Poznaniu

W ikonografii św. Franciszka istotną rolę odgrywa renesansowe *Sacra Conversazione*.

To dzieło Francesca i Giacoma Francia pochodzi z 1507 roku i znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Obraz przedstawia Świętego w obecności Matki Bożej i Dzieciątka Jezus. Fizjonomia Biedaczyny odbiega tu od tradycyjnego typu[5], który przywrócono w ikonografii Świętego po Soborze Trydenckim[6]. Mały Jezus wskazuje palcem ranę znajdującą się w prawej dłoni św. Franciszka. Jest to forma podkreślenia roli stygmatyzacji, która – jako pieczęć Boża – potwierdziła doskonałe upodobnienie się do Zbawiciela. Rany Chrystusa na ciele Świętego nie zawsze były traktowane jako fakt historyczny.

Drugi obraz pochodzący z Muzeum Narodowego w Poznaniu jest barokową redakcją tematu *Odpust Porcjunkuli*, łączonego z innym wątkiem - *Cudem z różami*[7]. To dzieło nieznanego malarza działającego w Wielkopolsce pochodzi z połowy XVII wieku. Temat ten często jest reprezentowany w zabytkach znajdujących się na terenie Polski.

Zgodnie z legendą opisaną przez brata Bartolda[8] jest to wizja Chrystusa i Matki Bożej przekazującej prawo do odpustu zupełnego[9]. W różnych miejscach przedstawienia ukazane są spadające z nieba bądź ofiarowywane przez Maryję lub anioła róże. Jest to zarazem symboliczne zobrazowanie „miłej woni" rozchodzącej się podczas wizji św. Franciszka, a faktycznie nadania przywileju przez Honoriusza III w 1216 roku dla kościółka, obecnie kaplicy Porcjunkula znajdującej się w bazylice Santa Maria degli Angeli[10].

---

[2] Tamże.
[3] Tamże, kol. 438.
[4] Tamże, kol. 437.
[5] Portret pamięciowy Cimabue z Asyżu z 1277-1280, zgodny z: *Vita prima sancti* F. Tomasza z Celano w: *Źródła franciszkańskie*. Kraków 2005.
[6] H. Wegner w: *Encyklopedia katolicka*..., kol. 435.
[7] Tamże, kol. 439.
[8] Tamże.
[9] Czasem jest to kartka z inskrypcją przekazywana przez Maryję św. Franciszkowi.
[10] J. Duchniewski w: *Encyklopedia katolicka*. T. 5. Lublin 1989, kol. 427.

Grafiki w Muzeum Narodowym w Krakowie

Spośród kilkunastu grafik w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie szczególnie dwie zasługują na uwagę. Charakteryzują się one rozbudowanym programem ikonograficznym. W obu przypadkach tekst i przedstawienie uzupełniają się wzajemnie. Grafiki tego typu to przykład emblematyki charakterystycznej dla XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. „Owa formuła łączyła, wedle horacjańskiej formuły *ut pictura poesis*, obraz i słowo w całość trójczłonową: najpierw wprowadzeniem była możliwie lapidarna sentencja (*lemma*), po której następował *ikon*, czyli obraz operujący najczęściej pojęciami abstrakcyjnymi, ukazanymi poprzez postacie, zwierzęta i przedmioty tworzące układy niejednokrotnie o rebusowym charakterze. Pełne wyjaśnienie znajdowało się w wierszowanej lub prozatorskiej subskrypcji."[11]

Guercino w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Obraz Giovanniego Francesco Barbieri, zwanego Guercino, *Święty Franciszek słuchający muzyki anielskiej* pochodzi z dawnej kolekcji Potockich w Krzeszowie i jest datowany na około 1620 rok. Przedstawienie to stanowi odmianę w ukazywaniu stygmatyzacji ekstatycznej. Tu widzimy anioła przychodzacego z Boskim pocieszeniem do zbolałego, udręczonego i ślepnącego Franciszka.

To typowe dla malarstwa włoskiego baroku przedstawienie ma swoje literackie źródło w wydarzeniu opisanym przez obu biografów Świętego[12]. W tej tradycji mieszczą się też dwa późniejsze przedstawienia: obraz z klasztoru oo. Franciszkanów w Opolu i grafika z Muzeum Narodowego w Krakowie.

Orędownictwo

Od Soboru Trydenckiego akcentowana była nauka o czyśćcu. Wątek orędownictwa z kolei odgrywa istotną rolę w procesie kanonizacyjnym. Jest to dowód na uwielbienie, przyjęcie do nieba, ewentualnego kandydata na ołtarze. W tym dwojakim ideowo kontekście należy rozpatrywać dwie sceny: jedną pochodzącą z klasztoru oo. Bernardynów w Leżajsku i drugą z klasztoru oo. Franciszkanów z Opola.

Zabytki w najstarszym klasztorze franciszkańskim w Polsce

Bazylika i klasztor oo. Franciszkanów Konwentualnych w Krakowie są miejscem nieprzerwanej od 1236 roku obecności Braci Mniejszych. Wynikiem tego jest m.in. obfitość zabytków związanych z ikonografią św. Franciszka. Stamtąd pochodzą dwa przedstawienia *Uwielbienia św. Franciszka*. Pierwsze znajduje się Kaplicy Włoskiej i pochodzi najprawdopodobniej z 1. połowy XIX wieku. Biedaczyna został ukazany w chwale, w habicie, z krzyżem w prawej dłoni, tronuje na obłokach w otoczeniu aniołów, z których jeden trzyma księgę (Ewangelii?). W tle u dołu widoczny jest prawdopodobnie Asyż.

Drugi obraz umieszczono w neogotyckim ołtarzu głównym. Jest to dzieło Gerharda Flatza z Wiednia, wykonane na zlecenie hrabiny Zofii Potockiej w Rzymie, datowane na trzecią ćwierć XIX wieku[13].

Innymi cennymi zabytkami znajdującymi się w bazylice św. Franciszka z Asyżu w Krakowie są: fresk *Stygmatyzacja św. Franciszka* w krużgankach klasztornych z lat 1440-1450; obraz przedstawiający *Stygmatyzację anielską* z około 1670 roku (fundacja prowincjała Waleriana Gutowskiego); barokowa monstrancja z przedstawieniem *Stygmatyzacji św. Franciszka;* barokowy obraz *św. Franciszek prezentujący stygmaty;* wi-

[11] T. Chrzanowski: *Barok – styl i epoka.* W: *Sztuka świata*. T. 7. Warszawa 2003, s. 11.
[12] Wydarzenie miało miejsce w Rieti w roku 1225. Zob. *Vita secunda sancti* F. Tomasza z Celano: *Legenda maior* św. Bonawentury; *Anonim z Perugii*. W: *Źródła franciszkańskie*...
[13] H. Wegner (w: *Encyklopedia katolicka*. T. 5..., kol. 440) datę powstania obrazu określa na 1861 rok, a jako autora podaje G. Pflatz.

traż Stanisława Wyspiańskiego ze sceną *Stygmatyzacji św. Franciszka* z 1897 roku, znajdujący się w prezbiterium bazyliki.

Stygmatyzacja Biedaczyny jako główny motyw ikonograficzny[14]

„Stygmatyzacja – w życiu Franciszka miała znaczenie pieczęci i korony; w sztuce jest tematem wciąż aktualnym."[15] Wyczerpujące omówienie tego zagadnienia jest w tym miejscu niemożliwe. Jednakże to najważniejsze zdarzenie w biografii Świętego, czyli prawdopodobnie najczęściej występujący motyw ilustrowanej hagiografii, jest okazją do prześledzenia, jak artysta jako reprezentant epoki i określonego postrzegania rzeczywistości rozwiązuje formalnie kwestię iluminacji, oglądania Boga „twarzą w twarz"[16].

Scena ta jako obowiązująca zarówno w przedstawieniach cyklicznych, jak i indywidualnych Świetego[17] pojawia się w najdawniejszych, datujących się sprzed okresu działalności Giotta[18], obrazach. Traktowana jest symbolicznie, promienie biegnące od postaci Chrystusa-serafina z krzyżem (sic!) skupiają się na nimbie Franciszka, nie dotykają ran Biedaczyny. Przykładem tego typu przedstawienia może być dzieło Mistrza Legendy o św. Franciszku, znajdujące się w galerii Uffizi we Florencji (połowa XIII wieku). Przedstawienia te mają wiele cech charakterystycznych dla *maniera greca*, czyli malarstwa italo-bizantyjskiego związanego z wpływem wydarzeń po 1204 roku (IV krucjata).

Stygmatyzacje „giottowskie" mają charakter symboliczno-ilustratorski i są zaliczane do protorenesansu (przełamywanie wzorów, schematów bizantyjskich). Elementy nowe w ikonogafii autorstwa Giotta to: Franciszek klęczący na jednym kolanie, z ramionami wzniesionymi w kierunku zjawy Chrystusa-serafina, lecącego lotem ukośnym. Odtąd integralną postacią stygmatyzacji jest niemy świadek zdarzenia – brat Leon.

Franciszek jako *alter Christus* jednoczy się ze swym Mistrzem poprzez linie łączące rany jednej i drugiej postaci (złote lub czerwone) oraz podobny wyraz twarzy (szczęście, ból, cześć wobec Boga). „Gdy Franciszek zstępował z góry Alwernii, niósł obraz Ukrzyżowanego, wykonany nie na żelaznej czy drewnianej tablicy przez ziemskiego artystę, lecz wypisany na własnych jego członkach palcem Boga żywego[…]"[19] Do przedstawień tego typu można zaliczyć fresk w krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie (1440-1450) oraz skrzydło rewersu tryptyku Nicolaosa Zafuriego, znajdującego się w Muzeum Narodowym w Warszawie (przełom XIV i XV wieku).

Malarstwo renesansowe nie wprowadziło w zasadzie zmian w treści typu „giottowskiego", jednakże akcentowanie roli rozbudowanego pejzażu z zamkami, drogami, skałami itp. wydaje się przenosić punkt ciężkości zainteresowania artysty z samego wydarzenia na jego tło. Do tego doszedł pewien charakterystyczny rys – indywidualizacja postaci Świętego i akcentowanie wątku kontemplacji. Pustelnia w otoczeniu pejzażu europejskiego, przybiera czasem postać *quasi*-pustyni, skalistej i surowej w wyrazie.

W epoce tej w związku z dyskusją na temat autentyczności stygmatów św. Franciszka w ikonografii pojawił się motyw skrzyżowanych promieni biegnących od ran Chrystusa w ten sposób, że z prawej ręki Mistrza trafiają one do prawej ręki Biedaczyny i odpowiednio z lewej ręki Chrystusa do lewej ręki jego naśladowcy. Akcentowano w ten sposób autentyczność zdarzenia,

---

[14] Rozdział ten w znacznej mierze jest krytycznym komentarzem do opracowania: H. Wegner w: *Encyklopedia katolicka*. T. 5..., kol. 442- 445.

[15] Tamże, kol. 439.

[16] *Pismo Święte. Biblia Tysiąclecia*. Poznań 2003. Wj 33,11.

[17] H. Wegner w: *Encyklopedia katolicka*. T. 5..., kol. 442.

[18] Cykl Giotta di Bondone znajdujący się w bazylice konwentu w Asyżu, powstały na przełomie XIII i XIV wieku, ma tak doniosłe znaczenie dla ikonografii Świętego, że trzeba go traktować jako punkt odniesienia w całej ikonografii św. Franciszka. „Formuła Giotta, jako artystycznie zadowalająca, stała się kanonem postrzeganym w całej sztuce europejskiej aż po barok." (H. Wegner w: *Encyklopedia katolicka*. T. 5..., kol. 443).

[19] Św. Bonawentura: *Legenda maior*, XIII 1-10, za: H. Wegner w: *Encyklopedia katolicka*. T. 5..., kol. 443.

które nie działo się na zasadzie lustrzanego, „fałszywego" odbicia[20].

Kolejny przełom w ukazywaniu stygmatyzacji Biedaczyny z Asyżu stanowi twórczość Domenikosa Theotokopoulosa, zwanego El Greco. W tym czasie coraz większego znaczenia nabierał wątek silnego uduchowienia Świętego, prowadzący do ekstazy charakterystycznej dla przedstawień barokowych.

Stopniowo znikały szczegóły opisujące pejzaż, tak by uwaga obserwatora ograniczyła się do postaci Świętego. Istotny stał się też jego wyraz psychiczny, emocjonalny.

Charakterystyczne *chiaroscuro* wzmacnia efekt sceniczny, teatralny, gdzie ze zjawą Chrystusa-serafina mniej lub bardziej wyrazistego wiąże się aspekt źródła światła duchowego i fizycznego. To operowanie wąską gamą barwną i wariacjami wokół kilku tematów kolorystycznych oddziałuje bardziej emocjonalnie niż optycznie[21]. Uwydatniany aspekt czaszki – atrybutu *vanitas*, jest nieodłączny w tym typie przedstawienia św. Franciszka. Nie występuje on jednakże we wszystkich ekstatycznych przedstawieniach El Greca. *Ekstaza św. Franciszka* w czasach Domenikosa Theotokopulosa nie była jeszcze sformalizowana.

W dobie dojrzałego baroku sztuka flamandzka rozwinęła w wersji monumentalnej bardziej ilustratorski, zawierający wiele szczegółów, sposób przedstawiania. Rubensowskie stygmatyzacje upowszechniły się w Europie za pośrednictwem grafik. Od początku XVII stulecia mamy do czynienia ze szczególną popularnością przedstawień graficznych, ważnych ze względu na możliwość powielania rozwiązań ikonograficznych uznanych mistrzów.

Barokowe przedstawienia włoskie wykształciły jednak dwie wersje stygmatyzacji ekstatycznej: *Stygmatyzację anielską* (św. Franciszek tuż po otrzymaniu stygmatów opada wyczerpany w ramiona jednego lub dwu aniołów) i *Pociechę anielską* (anioł koi melodią skrzypiec ślepotę i udręki świętego), które staną się istotne dla sztuki franciszkańskiej aż do końca XVIII wieku[22].

Warto także wspomnieć o witrażu *Stygmatyzacja,* zaprojektowanym i zrealizowanym przez Stanisława Wyspiańskiego do prezbiterium bazyliki św. Franciszka w Krakowie (1897 rok). Witraż ten nasuwa skojarzenia z obrazem przechowywanym w zbiorach klasztoru franciszkanów w Krakowie. To indywidualne przedstawienie św. Franciszka, najprawdopodobniej pochodzące z XVII wieku, można określić jako prezentację stygmatów i wiązać z hiszpańskim, „zurbaranowskim" typem przedstawień Biedaczyny z Asyżu[23].

Święci Franciszek i Dominik

Ikonograficznie ten typ przedstawienia wywodzi się z łączenia obu świętych, działających przecież w tym samym czasie, z przedstawieniem *Orędownictwa*[24]. Jednakże interesujące jest wyodrębnienie spotkania obu świętych w sztuce końca XIX wieku i początku XX stulecia. Legendarne spotkania miało się odbyć w trakcie Soboru Laterańskiego IV. Przykładem tego typu przedstawień są dwa obiekty: grafika H. Commans (litografia według L. Schwann, Anstalt, Düsseldorf) z przełomu XIX i XX wieku (?),

[20] Wypowiedź o. A. Zająca OFMConv w trakcie konferencji naukowej: *Św. Franciszek z Asyżu w sztuce. Ikonografia i kontekst kulturowy*, zorganizowanej w Muzeum Miejskim w Tychach 12 marca 2008 roku. Przykład: grafika *Święty Franciszek z Asyżu*, drzeworyt z początku XVII wieku, przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

[21] M. Rzepińska. *Historia koloru*. T.1. Warszawa 1989, s. 339-340 (punkt: f).

[22] Formuła ta przyjmuje mniej lub bardziej rozbudowaną wersję: teatralne, wielopostaciowe – Jan Lux z Opawy, Sanktuarium Loretańskie oo. Franciszkanów w Głogówku (1752 rok, ołtarz główny; w białej karcie mylnie określona ikonografia jako: *Rezygnacja ze święceń kapłańskich*); podobne przedstawienia w kościele św. Franciszka z Asyżu w Pradze – ołtarz główny, M. V. Jakl (XVIII wiek); a także wcześniejsza *Stygmatyzacja anielska* z XVII wieku, przechowywana w zbiorach klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie.

[23] Trudno powiedzieć, czy w ikonografii barokowej istniał typ prezentacji stygmatów, jednakże wizualne skojarzenie przedstawienia św. Franciszka w *Chwale Niebieskiej* (Giotto, Asyż, XIII/XIV wiek) i uduchowione medytacje Biedaczyny w wersji F. Zurbarana wydają się antycypować tego typu przedstawienie. Zagadnienie to wymagałoby jednakże osobnej analizy.

[24] Referat A. Kramiszewskiej: *Święty Franciszek z Asyżu jako orędownik ludzi w scenach gniewu Bożego* wygłoszony podczas konferencji naukowej *Święty Franciszek z Asyżu w sztuce. Ikonografia i kontekst kulturowy*, zorganizowanej w Muzeum Miejskim w Tychach 12 marca 2008 roku.

przechowywana w klasztorze oo. Franciszkanów w Nysie, oraz obraz C. Leszczeńskiego z 1926 roku, znajdujący się w klasztorze oo. Franciszkanów w Opolu.

Współczesny patron cierpiącej natury

W sztuce XX wieku po 1945 roku dominującym typem ikonograficznym wydaje się być wątek związku św. Franciszka z naturą. Eksploatowany jest on w różnych, czasem wręcz bajkowych wersjach ilustratorsko-literackich. *Kazanie do ptaków, Nawrócenie wilka w Gubbio* czy *Pieśń Słoneczna* to kilka przykładów powtarzających się typów przedstawienia Biedaczyny. Artyści wydają się być bardziej zainteresowani rozwiązaniami formalnymi wizerunku, tym jak, nie zaś co przedstawiają. Postać „orędownika cierpiącej natury", pierwszego ekologa, wydaje się być sprowadzona do roli pretekstu ikonograficznego[25].

[25] Jednym z wielu przykładów przedstawień tego typu są: witraż z 2. połowy XX wieku znajdujący się w kościele oo. Franciszkanów w Głogówku oraz grafika J. Piech, *Święty Franciszek*, linoryt z 2002 roku, w zbiorach Muzeum Miejskiego w Tychach.

ŚWIĘTY FRANCISZEK W SZTUCE

W 800. rocznicę powstania zakonu franciszkańskiego

Katalog wystawy
w Muzeum Miejskim w Tychach
wrzesień-listopad 2009

Scenariusz wystawy
Jacek Dębski

Aranżacja
Agnieszka Czyżewska

Montaż
Agnieszka Czyżewska, Joanna Kawa-Jawilak, Barbara Kopia, Mariusz Madej, Alicja Śliwińska

Eksponaty ze zbiorów
Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach, klasztoru oo. Franciszkanów Konwentualnych w Krakowie, Muzeum w Nysie, Muzeum w Bielsku-Białej, Muzeum w Gliwicach, Muzeum Miejskiego w Tychach

Zdjęcia na wystawie
Ryszard Czernow, Stefan Diller, Maria Lipok-Bierwiaczonek, Jacek Mężyk oraz archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu i Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach

Powiększenia fotografii
Foto-optyka U. i R. Klimontowicz, Tychy, ul Grota Roweckiego 57 oraz RAPPID, Katowice, ul. Mikołowska 100a

Patronat honorowy nad wystawą
Arcybiskup Metropolita Katowicki
Damian Zimoń

Jacek Dębski

O wystawie słów kilka

Wystawa *Święty Franciszek w sztuce. W 800. rocznicę powstania zakonu franciszkańskiego* jest próbą zmierzenia się z bogactwem ikonograficznym tego najpopularniejszego w sztuce świętego. W Tychach powstaje zespół architektoniczny dwupoziomowego kościoła i klasztoru p. w. św. Franciszka i św. Klary. Współczesna architektura sakralna projektu Stanisława Niemczyka pełna jest odniesień do tradycji średniowiecznej. Pątnicy znający Asyż i okolice związane ze świętym Biedaczyną wyczują tutaj klimat umbryjskiego sanktuarium. Stąd na wystawie w Muzeum Miejskim pojawiają się trzy splatające się ze sobą wątki: wybór przestawień św. Franciszka z Asyżu, fotografie miejsc i relikwii związanych ze Świętym oraz fotografie klasztoru pw. św. Franciszka i św. Klary w Tychach.

Co łączy średniowiecze z ikonografią renesansu, baroku, XIX wieku i sztuką współczesną? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć niniejsza ekspozycja. Wnętrze Muzeum Miejskiego zainspirowało nas do zastosowania układu przypominającego dolny kościół bazyliki w Asyżu[1]. Podobnie jak tam, tak i tutaj można podziwiać dzieła twórców różnych epok. Jest to również cechą wielu sanktuariów i wiekowych kościołów rozsianych po całej Europie.

Obrazy, grafiki i rzemiosło artystyczne prezentujące różnorakie wizerunki św. Franciszka z Asyżu zostały wypożyczone z Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie, Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach, Muzeum w Bielsku-Białej, Muzeum w Nysie i Muzeum w Gliwicach. Freski Giotta i Cimabue z bazyliki w Asyżu, a także najstarszy polski wizerunek stygmatyzacji św. Franciszka oraz witraż Stanisława Wyspiańskiego z kościoła franciszkanów w Krakowie pokazano w postaci wielkoformatowych reprodukcji. Szczególnie bogato obrazowana ikonografia XVII i XVIII wieku wynika z założeń kościoła katolickiego po Soborze Trydenckim (1545-1563)[2], który akcentował rolę świętych w drodze do zbawienia każdego wierzącego.

Obiekty średniowieczne

Wielkoformatowe reprodukcje asyskich fresków Giotta symbolicznie wprowadzają w świat ikonografii średniowiecznej. Dobór przedstawień *Bożego Narodzenia w Greccio* oraz *Kazania do ptaków* został podyktowany chęcią zaakcentowania humanistycznego przesłania misji Świętego: pokłonu oddanego Bogu, który stał się człowiekiem[3], oraz odkrycia piękna i dobra świata stworzonego.

Giotto di Bondone jako twórca cyklu fresków w górnym kościele bazyliki w Asyżu opierał się na oficjalnej wersji życiorysu św. Franciszka autorstwa Tomasza z Celano i św. Bonawentury[4]. Symboliczno-ilustratorski typ przedstawienia *Stygmatyzacji* stworzony tam przez Giotta około 1300 roku stał się obowiązującym kanonem, przełamanym dopiero około połowy XVI wieku[5]. Przykładowe przedstawienie nawiązujące do kanonu Giotta to Stygmatyzacja prezentowana w *Tryptyku pasyjnym* Nicolaosa Zafuriego (koniec XV wieku). „Formuła ikonograficzna przedstawia Franciszka klęczącego na jednym kolanie, z twarzą i ramionami wzniesionymi w kierunku zjawy zbliżającej się doń skośnym lotem; do formuły należy integralnie brat Leon – cichy świadek cudu."[6]

Cechą charakterystyczną średniowiecznego ujęcia tematu jest surowe, powściągliwe w szczegółach opracowanie tła pejzażowego i skał[7] oraz użycie złoceń symbolizujących światło – Bożą obecność.

Obiekty renesansowe i manierystyczne

Obrazy powstałe w tym czasie eksponują atrybuty św. Franciszka: krzyż i księgę Ewangelii w dłoniach oraz jako atrybut indywidualny tego Świętego stygmaty boku, dłoni i stóp. Święty jest „przedstawiany w szarobrunatnym habicie przewiązanym sznurem o 3 węzłach, z tonsurą, boso"[8].

W pełni renesansowym ujęciem św. Franciszka jest obraz Francesca Francii z początku XVI wieku, przedstawiający go w towarzystwie Madonny z Dzieciątkiem. Święty został tu ukazany portretowo i frontalnie na tle pejzażu i błękitnego nieba. Delikatne twarze Dzieciątka, Madonny

[1] W katalogu przyjęto jednak układ chronologiczno-stylistyczny opisu dzieł sztuki. Ma to ułatwić zwiedzającemu prześledzenie rozwoju ikonografii św. Franciszka.

[2] Szczegółowego omówienia ikonografii św. Franciszka z Asyżu z uwzględnieniem wszelkich wariantów narracyjnych i innowacji stylistycznych dokonała H. Wegner w: *Encyklopedia Katolicka*. T.5. Lublin 1989, kol. 426 – 450.

[3] Święty zwany jest mistykiem Wcielenia Bożego.

[4] *Źródła franciszkańskie*. Red. R. Prejs. Kraków 2005.

[5] *Franciszek z Asyżu. VII. W Ikonografii* W: *Encyklopedia katolicka*. T. 6. Lublin 1989, kol. 434-445. Inne: Ch. Frugoni: *Francesco un'altra storia*. Fireze 1988

[6] *Encyklopedia katolicka...*, s. 443-444.

[7] Jest to tradycja bizantyńska.

[8] *Encyklopedia katolicka*..., s. 434.

i Franciszka, malowane łagodnie światłocieniem, zwanym *sfumato*, inspirowane są rozwiązaniami formalnymi Leonarda da Vinci. Eleganckie, pełne gracji pozy oraz statyczna kompozycja są bardzo charakterystyczne dla dojrzałego renesansu. Te cechy uwidaczniają wpływy Rafaela Santi.

Istotną rolę w upowszechnianiu motywów ikonograficznych odegrała grafika. Na wystawie znalazł się datowany na XVI wiek drzeworyt nieznanego autora. Jest to przedstawienie *Stygmatyzacja św. Franciszka* pochodzące z Muzeum Narodowego w Krakowie.

Fotokopia dzieła Domenikosa Theotokopoulosa, zwanego El Greco, znajdującego się w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach, wprowadza w świat sztuki manieryzmu. Malarz ten łączył w swej twórczości kreteńską tradycję sztuki bizantyjskiej z wpływami koloryzmu weneckiego i mistycyzmem hiszpańskim drugiej połowy XVI wieku. Wraz z Francisco Zurbaranem wyznaczył późniejszy kanon barokowej wersji przedstawień św. Franciszka z Asyżu. Artyści koncentrowali się wtedy na samej postaci Świętego, pomijając rozbudowane przestrzenie pejzażowe, w zamian akcentując przeżycia duchowe osoby poprzez wyraz twarzy, ascetyczne gesty uniesionych w górę oczu i rozpostartych ramion oraz symbolikę *vanitas*, czyli w tym przypadku motyw trupiej czaszki.

Obiekty barokowe i rokokowe

Kolejną, najliczniejszą na wystawie grupę obiektów stanowią zabytki barokowe. Są to obrazy, grafiki oraz paramenty liturgiczne. Wybitne dzieło Giovanniego Francesca Barbieri, zwanego Guercino (z około 1620 roku), *Św. Franciszek słuchający anielskiej muzyki,* jest charakterystyczną dla tego czasu i włoskiego środowiska ekstatyczną wersją Stygmatyzacji[9]. Jednocześnie jest to przykład barokowego ujęcia tematu. Istotna rola światłocienia, dramatyczna poza, diagonalna kompozycja i dynamiczne ujęcie draperii, obłoków oraz pejzażu stanowią o ekspresji tego przedstawienia.

Spośród siedmiu grafik pochodzących z Muzeum Narodowego w Krakowie do najciekawszych zaliczają się *Święty Franciszek głoszący kazanie do ryb* (z przełomu XVII/XVIII wieku) oraz *Drzewo genealogiczne św. Franciszka* Jana Aleksandra Gorczyna (z XVII wieku). Pierwsza grafika ukazuje dialog Świętego ze światem stworzeń, druga akcentuje kult Najświętszej Marii Panny Dziewicy, kontynuowany i rozwijany przez świętych i błogosławionych następców ojca Franciszka.

Monstrancja promienista pochodząca z krakowskiego klasztoru oo. Franciszkanów Konwentualnych (2. tercja XVII wieku) jest kolejną ekstatyczną i pokutniczą[10] wersją Stygmatyzacji. Ukazany w trzonie św. Franciszek z uniesionymi rękami niejako adoruje umieszczoną w górze puszkę z Hostią, będącą w tym ujęciu odpowiednikiem Chrystusa–serafina.

Bogaty zbiór paramentów liturgicznych: ornatów, kap, tacy, *velum* i relikwiarzy pochodzi z najstarszego w Polsce, nieprzerwanie działającego od 1237 roku[11] klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie.

Obiekty z końca XVIII i XIX wieku

Dzieła z okresu klasycyzmu i romantyzmu są reprezentowane na wystawie przez grafiki pochodzące z Muzeum Narodowego w Krakowie. Idealizowane twarze, eleganckie pozy i gesty wskazują na akademickie rozwiązanie tematu. Tego rodzaju wizerunek Świętego wydaje się być utrwalony w „pobożności ludowej", upowszechniany był w uproszczonej wersji za pośrednictwem „świętych obrazków".

Obiekty z XX wieku

Ostatnia grupa zabytków zgromadzonych na wystawie to dwudziestowieczna ikonografia św. Franciszka.

---

[9] tamże, s. 444.
[10] Upowszechniona po Soborze Trydenckim.
[11] http://www.ofmconv.pl/Bazylika/historia.htm.

Stygmatyzacja św. Franciszka autorstwa Tadeusza Popiela z początku XX wieku[12] to przykład secesyjnych i kolorystycznych inspiracji formalnych. Promienie Słońca-Hostii, skrzydła anielskie, białe lilie oraz ciernie tworzą charakterystyczne dla początku XX wieku układy ornamentalne. Bogata kolorystyka i motywy dekoracyjne są echem modnych wówczas: japonizmu, impresjonizmu i ludomanii.

Grafika Alfreda Georga Seidela z Muzeum w Gliwicach to jakby ekspresjonistyczna wersja *Kazania św. Franciszka* (1956 rok). Przesadnie eksponowane dłonie znaczone stygmatami oraz ekstatyczna twarz zwrócona ku niebu wraz z całym zarysem sylwetki siedzącego Świętego przenika się z otaczającym go zwierzyńcem: królikiem, ptakami, rybami oraz elementami krajobrazu. Formuła ta wpisuje się w ekologiczną tematykę i formalne zainteresowania sztuki XX wieku. Pobrzmiewają tutaj echa niemieckiego ekspresjonizmu.

Dzieło Joanny Piech pochodzące z Muzeum Miejskiego w Tychach to linoryt z 2002 roku. Ma wiele cech charakterystycznych dla wcześniejszej, dwudziestowiecznej ikonografii św. Franciszka: szkicową technikę, ekologiczną treść, nakładające się na siebie obrazy powiązane z tekstem.

* * *

W zebranych na wystawie dziełach – przykładach ikonografii św. Franciszka z Asyżu, dominuje scena *Stygmatyzacji*. Wybór taki został podyktowany ideą zobrazowania przemian zachodzących w ukazywaniu Świętego na przestrzeni wieków. „Stygmatyzacja upodabniająca Franciszka do Chrystusa jest najważniejszym wydarzeniem jego życia i głównym tematem w jego ikonografii; od 1228 stała się obowiązującą sceną każdego cyklu i tematem samodzielnym."[13]

[12] Jest to obraz olejny będący repliką fresku na apsydzie bazyliki franciszkanów w Krakowie (na zewnątrz kościoła).
[13] *Encyklopedia katolicka*..., s. 442.

Spis katalogowy obiektów prezentowanych na wystawie

Objaśnienia skrótów

BFA – bazylika św. Franciszka w Asyżu
KFF – klasztor Franciszkanów Świętego Krzyża we Florencji
KFKK – klasztor oo. Franciszkanów Konwentualnych w Krakowie
MAK – Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach
MBB – Muzeum w Bielsku-Białej
MDS – Muzeum Diecezjalne w Siedlcach
MG – Muzeum w Gliwicach
MMT – Muzeum Miejskie w Tychach
MN – Muzeum w Nysie
MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie
MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu
MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie

Średniowiecze

Podane wymiary odnoszą się do oryginału obiektu

1. Bonaventura Berlinghieri *Święty Franciszek z Asyżu*, 1215-1242 (tempera-deska (fotografia), KFF (il. na str. 91)
2. Cimabue *Madonna z Dzieciątkiem i aniołami oraz św. Franciszkiem*, 1278-1280, 320 x 340 cm (fotografia fresku), BFA (il. na str. 92)
3. Giotto di Bondone *Legenda o św. Franciszku: 13. Boże Narodzenie w Greccio*, 1297-1300, 270 x 230 cm (fotografia fresku), BFA
4. Giotto di Bondone *Legenda o św. Franciszku: 15. Kazanie do ptaków*, 1297-1299, 270 x 200 cm (fotografia fresku), BFA
5. Giotto di Bondone *Legenda o św. Franciszku: 19. Stygmatyzacja św. Franciszka*, 1297-1300, 270 x 230 cm (fotografia fresku), BFA (il. na str. 93)
6. Nicolaos Zafuri *Tryptyk pasyjny* (awers i rewers), około 1490–1501, tempera, deska, 17,3 x13,5 cm (część środkowa), 18,2 x 15,6 cm (skrzydła), MNW (il. na str. 94)
7. Mariotto di Nardo *Madonna z Dzieciątkiem i św. św. Piotrem, Janem Chrzcicielem, Franciszkiem, Mikołajem*, 1394-1424, tempera, płótno (przeniesione z deski), 76 x 43 cm, MNW
8. Nieznany malarz sieneński *Madonna z Dzieciątkiem, św. Franciszkiem i św. Rochem*, XV wiek, tempera, złocenia, deska, 37,5 x 46 cm, MAK (il. na str. 95)
9. Nieznany malarz franciszkański *Stygmatyzacja św. Franciszka*, XIV wiek, (fotografia fresku), KFKK

Renesans i manieryzm

1. Mistrz z Frankfurtu (krąg) *Święty Franciszek*, 1. ćwierć XVI wieku, olej, deska, 106,5 x 42 cm, MNW (il. na str. 96)
2. Francesco Raiboldini, zw. Francesco Francia *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Franciszkiem*, po 1503, tempera, olej, deska, 63 x 50 cm (fotografia), MNP (il. na str. 97)
3. Artysta nieznany *Stygmatyzacja św. Franciszka*, XVI wiek(?), drzeworyt, papier, 8,7 x 7,5 cm, MNK (il. na str. 98)
4. El Greco *Ekstaza św. Franciszka*, około 1580, olej, płótno, 102 x 75 cm, fotografia, MDS (il. na str. 99)

Barok i rokoko

1. Francesco Barbieri, zw. Guercino *Św. Franciszek z Aniołem*, około 1620, olej, płótno, 106,5 x 42 cm, MNW (il. na str. 100)
2. Malarz włoski *Święty Franciszek Seraficki*, XVII wiek, olej, płótno, 116 x 92,5 cm, MNW
3. Jan Aleksander Gorczyn *S. Franciscus*, XVII wiek (około 1618 - po 1695), miedzioryt, papier, 16,2 x 10,7 cm, MNK
4. Francesco Gherardi *Święty Franciszek*, XVII wiek, olej, płótno, 114 x 144 cm, MN
5. Jan Aleksander Gorczyn, karta tytułowa: *Novus Asserendae Immaculatae Conceptionis... (drzewo genealogiczne ojca założyciela zakonu – św. Franciszka)*, XVII wiek (około 1618 - po 1695), miedzioryt, papier, 28,2 x 18,3 cm, MNK
6. Artysta nieznany *Stygmatyzacja św. Franciszka*, karta tytułowa: *Bractwo Chordy albo paska zakonnego S. Franciszka... przez X. Hyppolita Lyricyusa*, 1624, miedzioryt, papier, 14,5 x 8,5 cm, MNK
7. Artysta nieznany *Monstrancja promienista ze św. Franciszkiem w trzonie, Niepokalaną NMP, św. Antonim i nieznanym franciszkaninem*, 2. tercja XVII wieku, złocenia, srebro, koral, kamienie szlachetne, 64,5 x 38 cm (szerokość glorii) x 23/20 cm (szerokość stopy), MNK
8. Artysta nieznany *Omdlenie św. Franciszka* (fundator: Walerian Gutowski), około 1670, olej, płótno, 164 x 115 cm, KFKK
9. Artysta nieznany *Święty Franciszek prezentujący stygmaty na rękach* (obraz owalny), XVII wiek, olej, płótno, KFKK (il. na str. 101)
10. Artysta nieznany *Święty Franciszek z czaszką*, XVII wiek, olej, płótno, KFKK
11. Ornat, około 1660, haftowany srebrem, Chrystus z globem, św. Franciszek z dyscypliną i św. Antoni z Dzieciątkiem Jezus, KFKK
12. Artysta nieznany *Postacie św. św. Franciszka i Antoniego oraz godło franciszkańskie* (taca Bractwa św. Franciszka i św. Antoniego Padewskiego), 1675, trybowana taca, brąz?/srebro?, 38 x 30,5 cm, KFKK
13. Autor nieznany ze szkoły krakowskiej *Chrystus w studni mistycznej z Matką Boską, św. Franciszkiem i św. Janem Kantym*, XVII wiek, olej, płótno, 63 x 49 cm, MBB
14. Artysta nieznany *Scena z życia św. Franciszka (Kazanie do ryb, Sen Innocentego III)*, XVII/XVIII wiek, miedzioryt, papier, 16,1 x 24,3 cm, MNK (il. na str. 102)
15. Artysta nieznany *Święty Franciszek z Asyżu (z różańcem stygmatycznym*), XVII/XVIII wiek, miedzioryt, papier, 11,9 x 6,8 cm, MNK
16. Ornat czerwony, XVII/XVIII wiek, przeniesiony haft srebrny i złoty, w kolumnie św. Franciszek, KFKK
17. Kapa, barokowa, przeniesiona, wyszywana aplikacja w kształcie tarczy (ryngrafu?), *Stygmatyzacja św. Franciszka*, KFKK (il. na str. 103)
18. Artysta nieznany (Killian?, Augsburg?) *Stygmatyzacja św. Franciszka*, XVIII wiek, miedzioryt, papier, 14,2 x 10,2 cm, MNK
19. Dietel Franz Ambros (zm. 1730), według Haberstumpff, *Św. Franciszek Serafini*, XVIII wiek, miedzioryt, papier, 11,3 x 6,6 cm, MNK
20. Ornat biały, po 1750, haft tamborkowy i płaski, św. Franciszek (przód), św. Franciszek z krzyżem (tył), aniołki w chmurach, KFKK
21. Ornat, 2. połowa XVIII wieku, atłasowy z haftem jedwabnym i złotym, *Kazanie św. Franciszka do ryb* w kartuszu, KFKK
22. Artysta nieznany (Cesari Capranica?, Włochy?) S. *Franciscus de Assisio (asceza świętego)*, XVIII/XIX wiek, 25,6 x 17 cm, MNK
23. Artysta nieznany *Stygmatyzacja św. Franciszka* (szeroki pejzaż La Verna, brat Leon, pamiątka pielgrzymki?), XVIII/XIX wiek, miedzioryt, papier, 11,2 x 15,7 cm, MNK
24. Velum ze św. Franciszkiem, złote i srebrne nici?, święty w mandorli, krzyż w ręku, 49,5 x 50 cm, KFKK
25. Relikwiarz św. Franciszka z Asyżu?, koniec XVIII wieku?, pozłacany?, 37 x 16 cm (szerokość stopy), KFKK (il. na str. 104)

XIX wiek

1. Lebas Michael Olivier (1783-1843), według Francesco Albani, *Święty Franciszek z Asyżu*, XVIII/XIX wiek, miedzioryt, papier, 21,2 x 12,1 cm, MNK (il. na str. 105)
2. Normand Charles Pierre (1765-1840), według Gerarda Seghersa, *Święty Franciszek w ekstazie*, początek XIX wieku, akwaforta, papier, 21 x 12 cm, MNK (il. na str. 106)
3. Relikwiarz św. Franciszka z Asyżu, po 1822, odlew, złocenie?, postać anioła w trzonie, 34 x 12 cm (szerokość zwieńczenia) x 12,5 cm (szerokość stopy), KFKK
4. Antoni Oleszczyński (1794-1879), według Franciszka Lekszyckiego, *Święty Franciszek z Asyżu* z: *Album de Vilna*, 1850, staloryt, papier, 21,5 x 14,4 cm, MNK (il. na str. 107)
5. Jan Kurda *Stygmatyzacja św. Franciszka*, 1889, olej, płótno, 87 x 67,5 cm, KFKK (il. na str. 108)

XX wiek i początek XXI wieku

1. Tadeusz Popiel *Stygmatyzacja św. Franciszka*, początek XX wieku, olej, płótno, 300 x 200 cm, KFKK
2. Stanisław Wyspiański *Stygmatyzacja św. Franciszka*, 1897-1904 (fotokopia witraża), KFKK (il. na str. 109)
3. Alfred Georg Seidel *Kazanie św. Franciszka*, 1956, linoryt, papier, 55 x 35 cm, MG (il. na str. 110)
4. Joanna Piech *Święty Franciszek*, 2002, linoryt, papier, 100 x 70 cm, MMT (il. na str. 111)
5. Laurentius U. English *Franciszek z wilkiem,* 2009, olej, płótno, 40 x 30 cm, MMT (il. na str. 112)

Na poprzedniej stronie: Bonaventura Berlinghieri *Święty Franciszek z Asyżu*, 1215-1242 (tempera-deska (fotografia), KFF (fot. © www.assisi.de S.Diller)
U góry: Cimabue *Madonna z Dzieciątkiem i aniołami oraz św. Franciszkiem*, 1278-1280, 320 x 340 cm (fotografia fresku), BFA (fot. © www.assisi.de S.Diller)

Giotto di Bondone *Legenda o św. Franciszku: 19. Stygmatyzacja św. Franciszka*, 1297-1300, 270 x 230 cm (fotografia fresku), BFA (fot. © www.assisi.de S.Diller)

Nicolaos Zafuri *Tryptyk pasyjny* (awers i rewers), około 1490–1501, tempera, deska, 17,3 x13,5 cm (część środkowa), 18,2 x 15,6 cm (skrzydła), MNW

Nieznany malarz sieneński *Madonna z Dzieciątkiem, św. Franciszkiem i św. Rochem*, XV wiek,
tempera, złocenia, deska, 37,5 x 46 cm, MAK

U góry: Mistrz z Frankfurtu (krąg) *Święty Franciszek*, 1. ćwierć XVI wieku, olej, deska, 106,5 x 42 cm, MNW
Po prawej: Francesco Raiboldini, zw. Francesco Francia *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Franciszkiem*, po 1503, tempera, olej, deska, 63 x 50 cm (fotografia), MNP

Artysta nieznany *Stygmatyzacja św. Franciszka*, XVI wiek(?), drzeworyt, papier, 8,7 x 7,5 cm, MNK

El Greco *Ekstaza św. Franciszka*, około 1580, olej, płótno, 102 x 75 cm (fotografia), MDS

Po lewej: Francesco Barbieri, zw. Guercino *Św. Franciszek z Aniołem*, około 1620, olej, płótno, 106,5 x 42 cm, MNW
U góry: Artysta nieznany *Święty Franciszek prezentujący stygmaty na rękach* (obraz owalny), XVII wiek, olej, płótno, KFKK

Artysta nieznany *Scena z życia św. Franciszka (Kazanie do ryb, Sen Innocentego III)*, XVII/XVIII wiek, miedzioryt, papier, 16,1 x 24,3 cm, MNK

Kapa, barokowa, przeniesiona, wyszywana aplikacja w kształcie tarczy (ryngrafu?), *Stygmatyzacja św. Franciszka*, KFKK

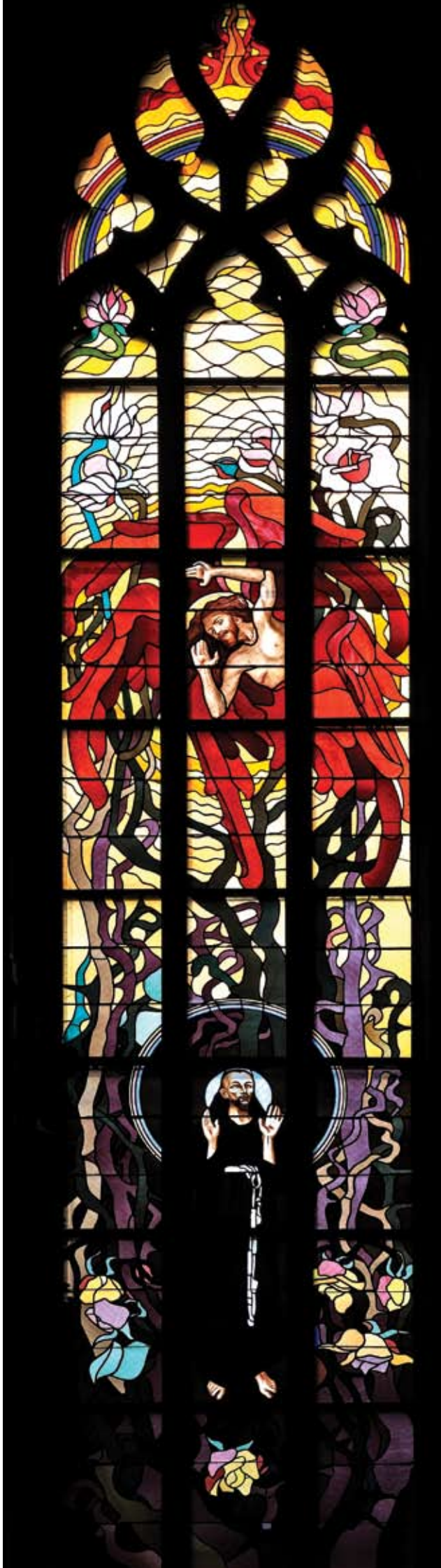
U góry: Relikwiarz św. Franciszka z Asyżu?, koniec XVIII wieku?, pozłacany?, 37 x 16 cm (szerokość stopy), KFKK
Po prawej: Lebas Michael Olivier (1783-1843), według Francesco Albani, *Święty Franciszek z Asyżu*, XVIII/XIX wiek, miedzioryt, papier, 21,2 x 12,1 cm, MNK

Albane pinx.t Le Bas Sc.

Normand Charles Pierre (1765-1840), według Gerarda Seghersa, *Święty* ***Franciszek*** *w ekstazie*, początek XIX wieku, akwaforta, papier, 21 x 12 cm, MNK

Antoni Oleszczyński (1794-1879), według Franciszka Lekszyckiego, *Święty Franciszek z Asyżu* z: *Album de Vilna*, 1850, staloryt, papier, 21,5 x 14,4 cm, MNK

Jan Kurda *Stygmatyzacja św. Franciszka*, 1889, olej, płótno, 87 x 67,5 cm, KFKK

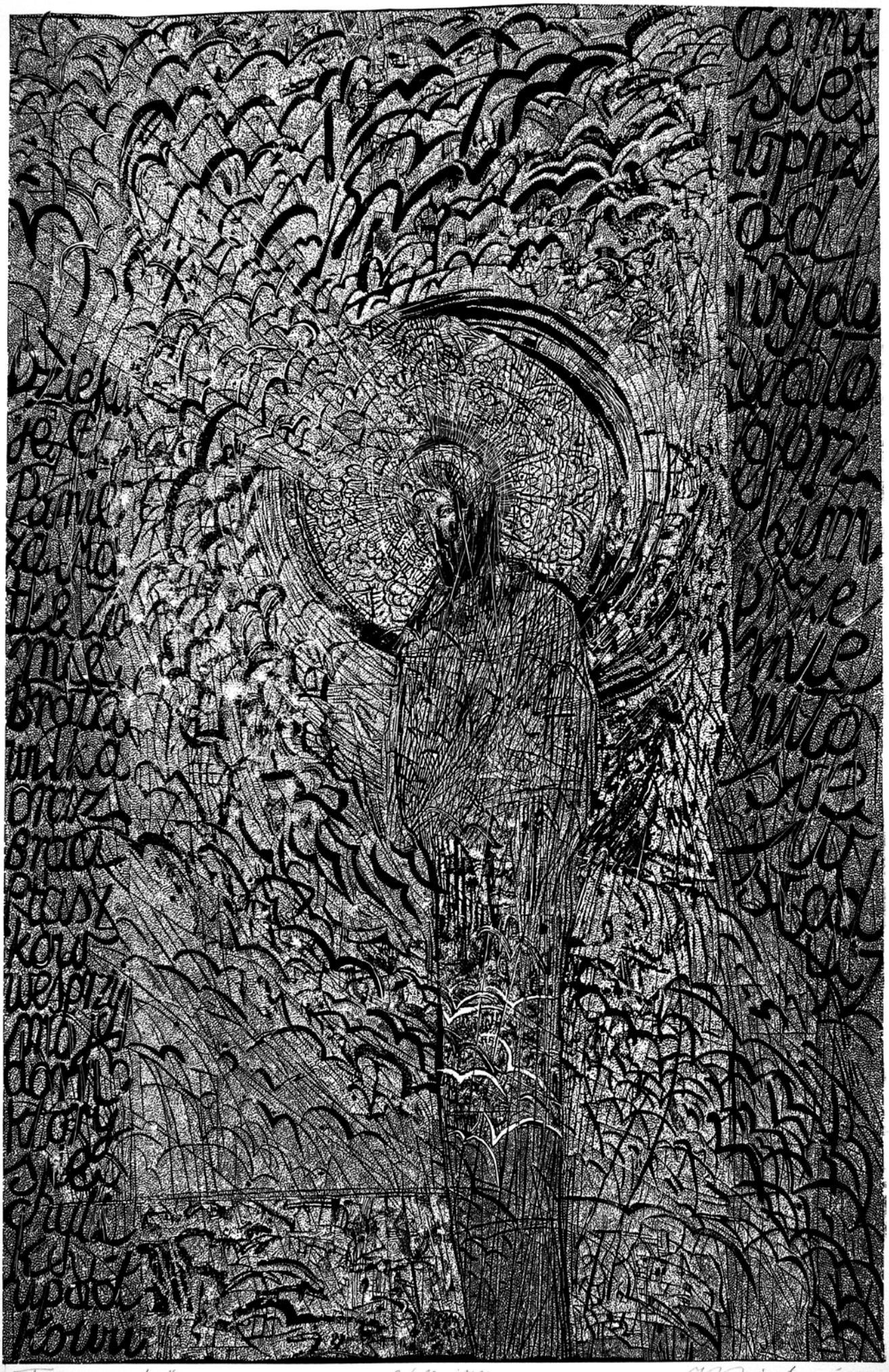


Po prawej:
Stanisław Wyspiański *Stygmatyzacja św. Franciszka*, 1897-1904 (fotokopia witraża), KFKK
Na stronie 110:
Alfred Georg Seidel *Kazanie św. Franciszka*, 1956, linoryt, papier, 55 x 35 cm, MG
Na stronie 111:
Joanna Piech *Święty Franciszek*, 2002, linoryt, papier, 100 x 70 cm, MMT
Na stronie 112:
Laurentius U. English *Franciszek z wilkiem,* 2009, olej, płótno, 40 x 30 cm, MMT

Franziskus predigt den Tieren

Handelzeug Oel

Alfred Levy Seidel 1956



„Francinek" 2/10 i ryc. J. Piech 2002

2009_I.A.U.Englisch

Rok 2009 to ważny rok dla franciszkanów. Zakon obchodzi jubileusz 800-lecia założenia – w 1209 roku papież zatwierdził pierwszą regułę zakonu przygotowaną przez Franciszka z Asyżu. Kościół z okazji jubileuszu przypomina dzieło i postać świętego, uroczyście obchodzą rocznicę franciszkanie.

Muzeum Miejskie w Tychach przygotowało w tym szczególnym roku wystawę sztuki, której ideą jest pokazanie, jak przez kilka minionych stuleci – od końca XIII wieku po wiek XXI – artyści przedstawiali postać świętego Franciszka.

Postać świętego Biedaczyny z Asyżu i sceny z jego życia malowało wielu znakomitych artystów. Najwspanialsze dzieła wypełniają bazylikę franciszkańską w Asyżu – to m. in. znane wszystkim miłośnikom sztuki freski Giotta z końca XIII wieku. Ale wiele pięknych przedstawień świętego można także znaleźć w polskich muzeach oraz w polskich kościołach i klasztorach. Najciekawsze z tych wizerunków, charakterystyczne poprzez typ ikonografii, zostały zgromadzone na wystawie w tyskim Muzeum.

A dlaczego taka wystawa właśnie w Tychach? Otóż powstaje tu wyjątkowy architektoniczny zespół sakralny – kościół i klasztor franciszkański. Zaprojektował go tyszanin Stanisław Niemczyk, architekt dobrze znany w Polsce z wybitnych realizacji sakralnych. Powstający kompleks świątyni i klasztoru nawiązuje do ducha Asyżu – zarówno poprzez zastosowany budulec (biały kamień – dolomit), jak i program ideowy. To niezwykłe miejsce będzie tłem tyskich uroczystości jubileuszu 800-lecia zakonu.

Wystawa przygotowana w Muzeum Miejskim wpisuje się w obchody wspomnianego jubileuszu. Ale przede wszystkim jest spotkaniem z wielką SZTUKĄ.

MUZEUM MIEJSKIE W TYCHACH

KOMPANIA PIWOWARSKA