

CYPRIAN JANUSZ MORYC OFM

DZIEŁA OJCA EFREMA Z KCYNI
(STANISŁAWA KLAWITTERA, 1894–1970)
W ZBIORACH MUZEUM FRANCISZKAŃSKIEGO W RZYMIE

WSTĘP

Stanisław Klawitter z Kcyni to człowiek renesansu: artysta malarz, rzeźbiarz i rytownik, kapłan z zakonu kapucynów (imię zakonne Efrem Maria), starannie wykształcony poliglota, który władał biegle ośmioma językami, recytował z pamięci teksty Pisma Świętego w oryginale, w języku greckim *Iliadę* i *Odyseję*. W niniejszym artykule przedmiotem zainteresowania będą dzieła artystyczne polskiego kapucyna eksponowane w Muzeum Franciszkańskim w Rzymie. Jako nieodzowne tło analizy kilku obrazów i rzeźb zostanie przywołana szersza panorama kultury franciszkańskiej, która na przełomie XIX i XX stulecia doświadczyła niezwykłego odrodzenia i rozkwitu. Zasadniczą kwestią, która powinna wyłonić się w toku refleksji, będzie ocena poziomu i rodzaju wpływu, który odnowa franciszkanizmu wywarła na sztuki piękne oraz instytucje służące uprawianiu i promowaniu twórczości, takie jak muzea, wystawy, edukacja artystyczna, mecenat, specjalistyczne publikacje i wreszcie status artysty zakonnego. Wszechstronne wykształcenie o. Klawittera, otrzymane w europejskich ośrodkach odnowy sztuki religijnej, zadecydowało o poziomie jego dzieł, czy w związku z tym został także zauważony i doceniony w swej twórczej indywidualności jako artysta oryginalny i nowatorski?

Dr CYPRIAN JANUSZ MORYC — Katedra Dialogu Religii i Alternatywnych Ruchów Religijnych, Instytut Kulturoznawstwa na Wydziale Filozofii KUL; adres do korespondencji: Al. Racławickie 14, 20–950 Lublin; e-mail: moryc@kul.lublin.pl

BIOGRAFIA ARTYSTY

Stanisław Klawitter przyszedł na świat 6 kwietnia 1894 r. w Kcyni, dawnej stolicy Pałuk na Pojezierzu Gnieźnieńskim¹. Rodzice przyszłego artysty, Stanisław, rzemieślnik oraz Katarzyna Kamińska, zapewnili mu elementarne wykształcenie w szkole powszechnej, którą ukończył w 1908 r. pomimo restrykcji wynikających z udziału w strajku uczniów przeciwko przymusowej nauce pacierza w języku niemieckim. Trzyletnia praktyka u malarza Gosienieckiego w Gnieźnie przygotowała Klawittera do podjęcia w 1911 r. studiów artystycznych na Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie oraz w benedyktyńskiej szkole artystycznej w Beuron, powstałej na fali odnowy sztuki religijnej w drugiej połowie XIX wieku². Berlińskie studia przerwał wybuch I wojny światowej. Klawitter został wcielony do artylerii pruskiej i wysłany na front zachodni. Wstrząśnięty widokiem płonącej katedry w Reims, wykrzyknął: „Niemcy muszą przegrać wojnę. Musi być kara Boska za takie barbarzyństwo!”. Incydent spowodował dyscyplinarne przesunięcie niesubordynowanego żołnierza do Wrocławia. W mieście nad Odrą poznał Klawitter belgijskiego kapucyna o. Efrema Facon, więźnia politycznego. Przyjaźń zaowocowała odkryciem powołania franciszkańskiego. Klawiter zgłosił się w 1920 r. do nowicjatu kapucynów prowincji galicyjskiej. Zgodnie z tradycją zakonu przyjął nowe imię — Efrem Maria. Po odbyciu nowicjatu w klasztorze sędziszowskim rozpoczął studia filozoficzne w seminarium franciszkanów konwentualnych w Krakowie pod kierunkiem o. Czesława Kellera i o. Maksymiliana Kolbe, któremu pomagał zdobywać środki na druk *Rycerza Niepokalanej*³. Przełożeni

¹ Tadeusz PIETRYKOWSKI, *Z przeszłości Kcyni: z okazji 666 rocznicy założenia miasta* (Kcynia: Nakładem Magistratu Miasta Kcyni, 1928), 23.

² Na temat szkoły Beuron pisali m.in.: Giuseppe PREZZOLINI, „La teoria e l'arte di Beuron (p. I: La teoria)”, *Vita d'arte* 2 (1908), 4: 216–217, 220; Joanna WOLAŃSKA, „Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i «Przyjaciel Sztuki Kościelnej»”, w Wojciech BAŁUS, Ewa MIKOŁAJSKA, Jacek URBAN i Joanna WOLAŃSKA, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, część I, (= *Ars Vetus et Nova*, red. Wojciech Bałus, t. 12) (Kraków: Universitas, 2004), 39–87; Dorota KUDELSKA, „Karola Lanckorońskiego *Nieco o nowych robotach na Wawelu*”, w *Mit – Symbol – Mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*, red. Jacek Jaźwierski, Ryszard Kasperowicz, Małgorzata Kitowska-Lysiak i Marcin Pastwa (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009), 256–257; Michał KURZEJ, „Beuronizacja lwowskiego kościoła benedyktynek”, w *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. VII, red. Andrzej Betlej i Anna Markiewicz (Kraków: Oficyna Wydawnicza TEXT, 2012), 117–140; Ołeh RUDENKO, „Wystawa liturgiczna we Lwowie 1909 roku wobec ówczesnej sztuki kościelnej”, *Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych* — OL PAN 2 (2007): 60.

³ O. MAKSYMILIAN MARIA KOLBE, *Garstka wspomnień o Rycerzu Niepokalanej*, rękopis (Grodno, 1923), 30. Oryg. rkp AN, kopia Niepokalanów.pl, dostęp 26.05.2017, <http://niepokalanow.pl/955-garstka-wspomnien-o-rycerzu-niepokalanej/>.

zakonni zlecieli Klawitterowi jeszcze podczas studiów prowadzenie zajęć z rysunku i malarstwa w kolegium Serafickim Kapucynów w Krakowie⁴.

Nie są znane okoliczności przejścia młodego zakonnika w 1922 r. do kapucyńskiej prowincji w Belgii. Na ręce tamtejszego prowincjała złożył uroczyste śluby 12 sierpnia 1924 r., a po ukończeniu studiów teologicznych w Izeghem w 1925 r. przyjął święcenia kapłańskie z rąk kardynała Josepha Merciera. Hierarcha zaopiekował się utalentowanym Polakiem i sfinansował jego dalsze studia artystyczne w Lowanium⁵. Niezwykłe zalety umysłu i serca świątobliwego i uczonego kardynała, twórcy neotomizmu, żarliwego obrońcy Belgów w czasie I wojny światowej oraz jego wielki sentyment żywiony do Polski połączyły artystę i promotora więzami głębokiej przyjaźni⁶. Mecenat kardynała nie ustał z chwilą jego śmierci.

Ojciec Efrem wygrał konkurs na grobowiec swego opiekuna w katedrze w Malines. Makietę nagrodzonego mauzoleum wystawiono w pawilonie belgijskim na wystawie światowej w Chicago w 1932 r. pośród najślawniejszych eksponatów. Nie mniejszy rozgłos przyniosły artyście dwa kolejne pomniki kardynała Merciera wykonane dla Lowanium oraz Braine-l'Alleud. Równoległe z pracą nad tymi monumentami wykonał artysta projekty znaczków pocztowych upamiętniających swego opiekuna i przyjaciela⁷.

W latach 1928–1939 artysta przebywał w Asyżu oraz Rzymie, skąd wyjeżdżał do Belgii i Polski. W kraju ojczystym dane było uznanemu już twórcy wykonać na zamówienie prymasa Augusta Hlonda szesnastce płaskorzeźb dla katedry gnieźnieńskiej. Kompozycje realizowane w latach 1934–1935 przedstawiały żywot św. Wojciecha na tle dziejów Polski. W 1938 r. o. Efrem znów odwiedził ojczyznę, tym razem po to, by wykonać pomnik prymasa Polski, kardynała Edmunda Dalbora. Przy okazji prac w katedrze gnieźnieńskiej odwiedzał rodziną Kcynię. Pokłosem sentymentalnych wizyt są za-

⁴ Obszerny biogram zob. Jan Ludwik GADACZ, *Słownik polskich kapucynów*, t. 1 (Wrocław: Wydawnictwo OO. Kapucynów, 1985), 559–565.

⁵ Ryszard SZMYDKI i Marcelina KRÓŻEL, „Ojciec Efrem Maria à Kcynia (Stanisław Klawitter) i jego związki z Belgią”, w *Ars omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*, red. Agnieszka Bender i Małgorzata Kierczuk-Macieszko (Lublin: TN KUL, 2012), 430; Jan KASPROWICZ, Paweł PRUSAK, *Stanisław Klawitter o. Efrem Maria à Kcynia, kapucyn (w dziewięćdziesiątą piątą rocznicę urodzin)* (Bydgoszcz: Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, 1989); Roland PREJS, „Malarstwo i rzeźba Stanisława Klawittera o. Efrema Marii z Kcyni”, *Studia Franciszkańskie* 5 (1992): 364–365.

⁶ Prymas Belgii wielokrotnie interweniował na arenie międzynarodowej w sprawach Polski, szczególnie w obliczu wojny polsko-bolszewickiej w 1920 r. Konstanty MICHAŁSKI, *Kardynał Mercier (1851–1926)*, w TENŻE, *Nova et Vetera*, (= Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego UJ, t. 9) (Kraków: Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy, 1998), 32.

⁷ Roman WINIAREK i Jan PASIKA, „Polonica”, *Filatelista* 14 (1967), 3 (270): 57.

chowane w Bibliotece Narodowej w Warszawie portrety matki oraz wzruszające rysunki jej rąk z różańcem. Czas wojny o. Efrem przeżył w klasztorze kapucynów w Barcelonie. Tworzył także w tym trudnym okresie, realizując freski w krypcie kościoła kapucynów oraz projekty polichromii dla barcelońskiej katedry. Po wojnie powrócił do Belgii. Tam jednak czekały go liczne przeciwności. Ciężka praca przy polichromiach, upadek z rusztowania, przebyte operacje i choroby połączone z surową regułą życia kapucyńskiego, której zawsze pilnie przestrzegał, doprowadziły zakonnika do depresji i kilkuletniej hospitalizacji. Cierpieniu towarzyszyło pragnienie powrotu do ojczyzny. „Mam jedno tylko pragnienie – wyznawał – spoczywać w ojczystej ziemi, za której *Ojcie nasz* byłem katowany w strajku szkolnym dwa lata czy więcej. Na moim stoliku zawsze figuruje maleńka urna z ziemią z grobów rodzinnych...”⁸. W 1952 r. artysta wykonał projekty siedmiu monumentalnych witraży do prezbiterium kościoła św. Józefa w Inowrocławiu⁹. Do ojczyzny powrócił w 1965 r. po pięćdziesięciu latach działalności artystycznej za granicą. Zamieszkał w klasztorze kapucynów w Zakroczymiu, a następnie w Warszawie, gdzie zmarł 4 grudnia 1970 r. Bracia pochowali swego słynnego konfratra w krypcie kościoła przy ul. Miodowej.

Prace kapucyńskiego artysty — rozsiane w wielu krajach Europy, w klasztorach i kościołach, muzeach, w Bibliotece Narodowej w Warszawie, pałacu królewskim w Brukseli oraz w kilku kolekcjach prywatnych — zasługują na uwagę badaczy. Sam artysta nie zabiegał o rozgłos, pozostając osobą skromną, autentycznym bratem mniejszym, który nie troszczył się o dobro materialne i sławę¹⁰. Szczegółowy inwentarz prac o. Efrema, zachowany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, opublikował o. Jan Ludwik Gadacz w *Słowniku polskich kapucynów* z pominięciem ilustracji.

Mimo ogromnego dorobku o wysokim poziomie artystycznym zakonny twórca nie doczekał się należytej mu monografii. Jego bogatemu życiu i twórczości poświęcono jedynie trzy strony w *Słowniku polskich kapucynów*, dwa krótkie teksty historyczno-artystyczne: Ryszarda Szmydkiego i Marceliny Króźel *Ojciec Efrem Maria à Kcynia (Stanisław Klawitter) i je-*

⁸ Józef MAROSZ, „Stanisław Klawitter — o. Efrem Maria à Kcynia (1894–1970) w 100-lecie urodzin”, *Pałuki* 42 (1994), 139: 7.

⁹ Witraże zostały wykonane w poznańskiej pracowni Stanisława Powalisza. Zob. *Ochrona dziedzictwa kulturowego na terenie województwa kujawsko-pomorskiego. Doświadczenie, stan obecny, perspektywy*, red. Sławomir Łaniecki (Bydgoszcz: Dom Wydawniczy „Margafrsen” s.c., 2014), 191. Bezpłatna publikacja elektroniczna, Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa, dostęp 26.05.2017, <http://kpbk.umk.pl/dlibra/doccontent?id=151469>.

¹⁰ J.L. GADACZ, *Słownik polskich kapucynów*, t. 1, 559–565.

go związki z Belgią¹¹ oraz Jana Kasprowicza i Pawła Prusaka *Stanisław Klawitter o. Efrem Maria a Kcynia, kapucyn (w dziewięćdziesiątą piątą rocznicę urodzin)*¹², a nadto kilka artykułów prasowych — w 1976 r. dziennikarz *Filatelisty* zauważył: „Warto jednak wspomnieć o jeszcze jednym, 72-letnim artyście, o którym dotychczas było głucho na łamach prasy”¹³.

MUZEUM FRANCISZKAŃSKIE

Muzeum Franciszkańskie w Marsylii powstało dzięki staraniom francuskiego kapucyna, o. Louis-Antoine’a de Porrentruy, jako nieplanowane pokłosie kwerendy materiałów ilustrujących dzieło *Saint-François d’Assise* [Święty Franciszek z Asyżu], opublikowane pod koniec 1884 r. przez paryski „Plon”. Z pozyskanych dzieł jedynie niewielką ich część reprodukowano na łamach książki, jednak cenne zbiory wykorzystywano jeszcze wielokrotnie jako bazę ilustracji dla innych ważnych publikacji. O. Louis-Antoine, dzięki niepospolitej wrażliwości historyczno-artystycznej, ukształtowanej u boku Giovanniego Battisty de Rossi, docenił wartość zebranych dzieł i już w 1885 r. zorganizował na bazie wciąż napływających darowizn ekspozycję muzealną¹⁴.

Kilka sal wystawowych mieściło się w klasztorze kapucynów w Marsylii. Ponieważ zbiór nie ograniczał się jedynie do eksponatów kapucyńskich, a obejmował dzieła związane z kulturą głównych gałęzi pierwszego, drugiego i trzeciego zakonu oraz różnych reformowanych rodzin franciszkańskich, takich jak konwentualni, bracia mniejsi, obserwanci, rekolekci, reformaci i innych, założyciel zdecydował się nadać instytucji ogólną nazwę Muzeum Franciszkańskiego. Formalnie muzeum zostało inaugurowane przez Ministra Generalnego kapucynów, Bernarda z Andermatt, w październiku 1889 r. Prestiż instytucji o charakterze pionierskim wzrósł bardzo dzięki brewe z 1895 r. *Minime nos latet* papieża Leona XIII, w którym Stolica Apostolska zakazała pod karą ekskomuniki „pozbywania, alienacji, zamieniania, sprzedawania, a także zwyczajnego przenoszenia na inne miejsce, czegokolwiek z wyżej wspomnianego Muzeum Franciszkańskiego w Marsylii”.

¹¹ W *Ars omnia vincit: studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*, red. Agnieszka Bender i Małgorzata Kierczuk-Macieszko (Lublin: TN KUL, 2012), 429–434.

¹² Bydgoszcz: Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, 1989.

¹³ R. WINIAREK i J. PASIKA, „Polonica”, 57.

¹⁴ Kees van DOOREN, *I Disegni del Museo Francese di Roma. Inventario* (Roma: Istituto storico dei Cappuccini, 1999), 8.

Muzeum cieszyło się zainteresowaniem nie tylko samych franciszkanów. Instytucję odwiedzali studenci sztuki i historycy, m.in. Ulysse Chevalier, Paul Sabatier i Michele Faloci Pulignani¹⁵.

Oficjalne regulacje prawne nie ochroniły jednak zbioru. W latach 1903-1904 potajemnie przeniesiono ważniejsze eksponaty, by uratować je przed konsekwencjami masońskiej ustawy z lipca 1901 r., w myśl której zbiory zakonne miały zostać zlicytowane. Ustawa została wcielona w życie w 1905 r., a po sprzedaniu wszystkich eksponatów, których nie udało się ukryć, muzeum faktycznie przestało istnieć. Otwarto je ponownie w Rzymie w 1912 r. na bazie eksponatów ocalonych przez o. Louis-Antoine'a i oddanych przez umówionych uczestników narzuconej licytacji. Nowa siedziba ulokowana została w rzymskiej Kurii Generalnej kapucynów przy Via Boncompagni. W 1927 r. jednak zbiory przeniesiono do Instytutu Historycznego kapucynów w Asyżu. Razem z instytutem eksponaty muzealne powróciły do Wiecznego Miasta w 1954 r. Obecnie siedziba znajduje się w nowoczesnym gmachu Instytutu św. Wawrzyńca z Brindisi przy Via Pisana. Ministerstwo Kultury Republiki Włoskiej w 1965 r. zaliczyło kapucyńską placówkę do instytucji o randze i prawach muzeów państwowych.

Muzeum Franciszkańskie posiada znaczną liczbę eksponatów o wysokiej wartości artystycznej i historycznej, prezentujących właściwie wszystkie znane techniki artystyczne: 515 obrazów, 110 rzeźb, 420 dzieł z porcelany, 1300 rysunków, 850 monet i medali, 1200 matryc i odcisków pieczęci, 2200 grafik ze św. Franciszkiem z Asyżu, 6000 grafik z zakonnikami franciszkańskimi, 5000 grafik z kapucynami, 1400 o tematyce różnej. Pośród autorów występuje cała plejada sławnych nazwisk: Lodovico Brea, Paolo Bril, Annibale Carracci, Sebastiano Conca, Carlo Saraceni, Alessandro Magnasco, Lodovico Cigoli, Piazzetta, Gerard Honthorst, Caspar David Friedrich, Johann Friedrich Overbeck¹⁶. Najstarsze i najcenniejsze dzieło w zbiorze to obraz tablicowy z ok. 1300 r. nieznanego artysty działającego w Arezzo, który prezentuje wizerunek Franciszka z Asyżu z regułą zakonu na charakterystycznym złotym tle. Zbiory, systematycznie przybliżane przez pracowników naukowych Instytutu Historycznego w publikacjach z zakresu ikonografii franciszkańskiej, umożliwiają rozpoznanie imponującego dorobku środowisk franciszkańskich w Europie i w krajach misyjnych na przestrzeni ubiegłych wieków oraz w czasach współczesnych.

¹⁵ *Il Museo Francese. Catalogo*, red. Pater Gerlach, Servus Gieben i Mariano D'Altari (Roma: Istituto storico dei cappuccini, 1973), 6.

¹⁶ Tamże, 8–9; K. van DOOREN, *I Disegni del Museo Francese di Roma*, 31–32.

DZIEŁA O. EFREMA KLAWITTERA
W MUZEUM FRANCISZKAŃSKIM

Z dzieł o. Efrema w salach ekspozycyjnych kapucyńskiego muzeum przechowuje się siedem rzeźb, w tym pięć modeli gipsowych i dwa niewielkie brązy, sześć obrazów olejnych, kilkanaście rysunków — ilustracji do *Breviarium romano-seraphicum*, wydane dwukrotnie w Rzymie w latach 1929 i 1936, serie dwudziestu ośmiu akwarelowych ilustracji do *Kwiatków św. Franciszka* (1932), portret rysunkowy kapucyna o. Kuthberta, projekty czterech znaczków z wizerunkiem kardynała Merciera jako hierarchy Kościoła i wykładowcy akademickiego¹⁷. Prezentowana kolekcja nie jest zbyt pokaźna w porównaniu z ogólną liczbą 154 znanych, choć rozproszonych dzieł artysty, które wymienia w inwentarzu o. Jan Ludwik Gadacz. Rozpiętość chronologiczna zebranych w Rzymie prac, obejmująca okres od 1929 do 1945 r., pozwala prześledzić ewolucję stylu i osobowości artysty. Ta co do liczby niewielka reprezentacja komunikuje przede wszystkim wszechstronny charakter zainteresowań o. Efrema. Widzimy tu rzeźby, rysunki, grafikę książkową, obrazy olejne, znaczki. Brakuje jedynie przykładów witrażu, który artysta realizował u kapucynów w Montpellier, w Mersel-Dreef oraz w Inowrocławiu. Poza znaczkami poświęconymi mentorowi zakonnikowi wszystkie dzieła reprezentują tematykę franciszkańską z motywami mieszczącymi się w ramach tradycyjnej ikonografii zakonu serafickiego, a wywodzonymi przede wszystkim z *Legendy Większej św. Bonawentury*. W warstwie formalnej swych prac artysta odchodzi jednak od modnych konwencji, które zapoczątkował Giotto, ale także zrywa, choć nie do końca, z kanonem popularnych wizyjnych kompozycji z okresu baroku¹⁸.

Charakterystyczny dla kontrreformacyjnej sztuki ukośny kierunek kompozycji oraz ostry kontrast światła i cienia widzimy na płótnie *Św. Franciszek grający na mandolinie* (1930, il. 1). Dzieło prezentuje temat muzyczny, niezwykle popularny w całej sztuce baroku, w tym także w niezliczonych wizerunkach Biedaczyny z Asyżu (Poverella), dzięki którym Franciszek grający na rzeczywistym lub wyimaginowanym instrumencie albo słuchający muzyki aniołów awansował do triady muzycznej wraz z Dawidem i św. Cecylią¹⁹. Najwięcej tego

¹⁷ Prace artysty wymienia katalog muzeum *Il Museo Francese. Catalogo*, 8, 11, 29, 42, 45s, 80.

¹⁸ Helena WEGNER, „Franciszek z Asyżu. VII. W ikonografii”, w *Encyklopedia katolicka*, t. 5 (Lublin: TN KUL, 1989), 434–445.

¹⁹ Fabien GUILLoux, *Saint François d'Assise et l'ange musicien. Thème et variations iconographiques dans les collections du Museo francescano de Rome* (Roma: Istituto storico dei Cappuccini, 2010), 7–8. W dalszej części zbiór ilustracji tematu muzycznego.

typu kompozycji powstało na bazie popularnych stalorytów Filipa Galle'a²⁰. Klawitter powtórzył dynamiczny diagonalny układ postaci Franciszka i jego ekstazyjne uniesienie głowy z pięknie wystudiowanym profilem. Drugi plan, który w dawnych kompozycjach oddawano pejzażowi lub zanurzano w tajemniczym mroku, na obrazie kapucyńskiego artysty tonie w jaskrawym rozwibrowanym świetle. Na rozedrganym kolorystycznie i fakturalnie niebie pojawia się eteryczna postać Pani Biedy z atrybutami krzyża i żłóbka w wyciągniętych dłoniach. Przedmioty te manifestują zasadnicze rysy duchowości św. Franciszka, skoncentrowanej na tajemnicach Wcielenia i Odkupienia.

Największa z kompozycji prezentowanych w Museo Francese obejmuje trzy wielkie płótna, wykonane w latach trzydziestych jako aranżacja ołtarzowa w kaplicy domowej klasztoru kapucynów w Asyżu (il. 2). Artysta przebywał w tym klasztorze w latach 1932–1937 z małymi przerwami na wyjazdy do Polski. Wygląd kaplicy i kompozycji ołtarza przedstawia archiwalna fotografia. W drewnianej nastawie skromnego retabulum znajdował się tryptyk *Madonna z Dzieciątkiem, św. Franciszkiem i św. Klarą*. Po bokach jako osobne płótna, ale w formacie skrzydeł polptyku umieszczono kompozycje *Serca Jezusowego* w otoczeniu świętych Bonawentury i Klary oraz wizerunek *Św. Antoniego z Serafinami*. W centralnej kompozycji uderza sposób prezentacji Dzieciątka Jezus w pieluszcze, którą Maryja przewija, jak również klęcząca postawa adorantów, odmienna od układu na uświęconych przez tradycję ikonograficzną motywów *Sacra Conversazione*, gdzie święci ukazywani są na stojąco. Złote rozwibrowane tło przywodzi średnio-wieczne malarstwo tablicowe, ale Matka Boża uwalnia się od złotej ściany, a ujęcie zawiera wiele aluzji do pamiętnych jasełek w Greccio.

Atrybut wielkiego kryształu w dłoni Franciszka należy do wyjątkowych. Artysta zapewne połączył epizod odbudowy zrujnowanego kościółka San Damiano z ideą świątyni apokaliptycznej, gdzie budulcem nie jest pospolita skała, ale drogie kamienie i szlachetne kruszce. Forma obrazów bocznych, *Serca Jezusa* i *Św. Antoniego z Serafinami* również wykracza poza powszechnie przyjęte kanony. Wizerunek *Serca Jezusa*, daleki zarówno konwencji *Venite ad me*, jak i wersji z objawień Edith Royer, rozpowszechnionej przez paryską wytwórnię Maison Raffl, przypomina raczej dzieła malarstwa bizantyńskiego²¹. Hieratyczny Chrystus w białej szacie ożywionej

²⁰ Servus GIEBEN, *Philip Galle's engravings illustrating the life of Francis of Assisi* (Rome: Capuchin Historical Institute, 1977), passim.

²¹ Małgorzata OMILANOWSKA, „Między ostentacją a dewocją. Pomnik Najświętszego Serca Jezusowego przed pałacem Tyszkiewiczów w Połędzie”, w *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane księdzu profesorowi Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*,

czerwoną poświatą prezentuje na prawej dłoni płonące serce spowite cierniem (il. 3). Dłoń lewa ułożona jest w geście rozdawania łaski. Święci czciciele przymiotu miłości Bożej, który oznacza symbol płonącego serca, Klara i Doktor Seraficki Bonawentura — franciszkańscy promotorzy kultu Serca Bożego na długo przed objawieniami z Paray-le-Monial, ukazani są na drugim planie. Jaskrawo czerwone tło potęguje ekspresję oryginalnej kompozycji, która realizowała zapotrzebowanie na nowy typ wizerunku, odpowiadający fali odnowy kultu Serca Jezusowego pod koniec XIX i na początku XX stulecia. Drugie skrzydło tryptyku przedstawia całopostaciowy wizerunek św. Antoniego, zbliżony do hieratycznych quasi-bizantyńskich portretów św. Franciszka, jak np. *Tavola Bardi* w kościele Santa Croce we Florencji²². Surowa w swej formalnej prostocie i wymowie postać św. Antoniego, pierwszego uczzonego franciszkanina, unosi się w powietrzu ponad kwiatami białych lilii, trzymając w dłoniach płonące serce oraz otwartą księgę z kompilacją cytatów biblijnych: *GUBERNAVIT COR SUUM AD DOMINUM, EFFUDIT FLUMINA SAPIENTIAE SUAE* (Syr 49,3; 24,30)²³. Integralnym dopełnieniem atrybutów w dłoniach świętego jest para Serafinów spowitych złocistymi płomieniami na błękitnym tle nieba (il. 4).

Artysta przywołał w omawianej kompozycji ideę serafickości zakonu, która przyrównuje jego członków — za Założycielem — do aniołów z najwyższego chóru niebiańskiego. Cechą istotną Serafinów jest doskonała miłość²⁴. Jej trudno definiowalną istotę miał metaforycznie obrazować żar ognia, płomieniste skrzydła i serca. Zastosowane tu środki wyrazu odnoszono najpierw do św. Franciszka, ekstatycznie upojonego miłością do Jezusa Chrystusa, jako wcielenie ideału chrześcijańskiego, o którym św. Bonawentura pisał: „Któż potrafi przedstawić żarliwą miłość, jaką płonął przyjaciel Oblubieńca, Franciszek? Wydawało się, że cały jest pochłonięty płomieniami miłości Bożej jak jakiś kawałek rozżarzonego węgla”²⁵. Dość szybko

red. Aneta Kramiszewska (Lublin: Werset, 2011), 264; Jacques BENOIST, *Le Sacré-Cœur de Montmartre: de 1870 à nos jours* (Paris: Éditions ouvrières, 1992), 624–626, il. 18–26.

²² Micheletti FRANCHI, *Santa Croce* (Firenze: Becocci, 2013), 62–63.

²³ Zapewne zaczerpnięte z liturgii mszalnej na dzień św. Franciszka z Asyżu. *Biblioteca scelta di orazioni sacre ossia collezione completa di panegirici per le feste di nostro signore della B. Vergine e de' Santi tratte dai migliori scrittori*, t. 20 (Como: coi tipi di C. Pietro Ostinelli, 1828), 301.

²⁴ „Serafickość, seraficki Franciszek, duchowość seraficka”, w *Leksykon duchowości franciszkańskiej*, red. Wacław Marian Michalczyk, Emil Kumka, Zenon Marian Styś i Kazimierz Synowczyk, wyd. II (Kraków: Wydawnictwo „M”—Warszawa: Franciszkańskie Centrum dla Europy Wschodniej i Azji Północnej, 2016), 1774–1784.

²⁵ Św. BONAWENTURA, „Życiorys większy św. Franciszka z Asyżu”, w *Wczesne źródła franciszkańskie*, t. 1, red. Józef Salezy Kafel (Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1981), 278.

jednak seraficzną miłość związane z czołowymi postaciami zakonu, a szczególnie ze św. Antonim, który „potrafił połączyć ludową prostotę z porywającą wymową”, oraz Doktorem Serafickim, św. Bonawenturą²⁶.

Kompozycja *Św. Franciszek uwalnia jagnięta*, ilustrująca epizod z Marchii Ankońskiej utrwalony w *Życiorysie pierwszym* Tomasza z Celano, operuje zręczną grą opozycyjnych wartości²⁷. Kruchą postać Franciszka, ginącą w fałdach obfitego habitu i zatopioną w rozmyślaniu, artysta konfrontuje z młodzieńcem, którego wyraźnie rozpira witalna energia fizyczna (il. 5). Oddany kontemplacji Biedaczyna jednocześnie jest w drodze, gdyż zrezygnował z benedyktyńskiej zasady *stabilitas loci*, aby swobodnie iść przez świat jako pokutnik i ewangelizator. Wyjątkowa wrażliwość duchowa pozwala św. Franciszkowi nawet błahe epizody przeżywać w kluczu biblijnym i mistycznym, toteż w kompozycji o. Efrema epizod z jagniętami zyskał wymiar liturgiczny i sakramentalny. Metaforyczna interpretacja pozostaje w zgodzie z najgłębszymi intuicjami Biedaczyny, który małe owieczki postrzegał symbolicznie jako wspomnienie Baranka — Chrystusa. Biograf zauważył: „Miał kochające serce nie tylko dla ludzi będących w potrzebie, ale także dla niemego bydła i zwierząt chodzących, latających i innych stworzeń, obdarzonych życiem zmysłowym i bez zmysłów. Jednak ze wszystkich rodzajów zwierząt szczególną miłością i uczuciem kochał baranki, a to dlatego, że w Piśmie Świętym bardzo często upodabnia się i w sposób najbardziej odpowiedni przyrównuje pokorę Jezusa Chrystusa do baranka”²⁸. Brutalny sposób przewieszenia obu zwierząt na drewnianej żerdzi, dopełniony czerwonym kolorem spodni chłopca i cynobrami kwiatów na łące, podnosi pasywną dramaturgię dzieła oraz wzmacnia asocjacje sakramentalnej ofiary.

Najmłodsza z prezentowanych w muzeum kompozycji malarskich *Święty Franciszek natchnienie dla Dantego* (1940) zyskała niezwykłą ekspresję dzięki śmiałej grze granicami obrazu. Figury Dantego i Franciszka nie mieszczą się w ramach zamkniętej kompozycji, gdyż artysta połączył w nich cechy monumentalne z poetycko-muzyczną zwiwnością (il. 6). Motyw literacko-muzyczny zajmował artystę zapewne dzięki inspiracjom ze szkoły w Beuron, ale także na fali ogólnoeuropejskiej fascynacji św. Franciszkiem jako „Orfeuszem Średnich Wieków”, który „gdzie się obróci, gdzie stąpi [...] tam

²⁶ Agostino GEMELLI, *Franciszkanizm*, przeł. Walenty Józef Surmacz (Warszawa: Prowincja-lat OO. Franciszkanów, 1988), 61.

²⁷ TOMASZ Z CELANO, *Życiorys pierwszy św. Franciszka z Asyżu*, w *Wczesne źródła franciszkańskie*, t. 1, 59.

²⁸ Tamże, 58.

pod jego stopami puszcza się i rozwija sztuka, poezja, piękność”²⁹. Giganci epoki: Dante, Giotto i Kolumb poszli za ideami Franciszka, wstępując w szeregi III Zakonu, i spośród niezliczonej rzeszy czcicieli Biedaczyny to oni w sposób decydujący sprawili, że wciąż na nowo opowiadana, rozważana i obrazowo przedstawiana historia Franciszka stała się sztuką. O. Efrem, dla którego słoneczny dysk aureoli jest motywem stałym i ulubionym, w tej kompozycji zaakcentował ją szczególnie wyraziście, zapewne dla podkreślenia tytułu *Słońce człowieczego rodu*, którym Dante zechciał uczcić swego niezrównanego bohatera. Niespełna dekadę przed powstaniem obrazu, bo w 1931 r., Józef Wittlin powrócił do nimbu Świętego w słowach: „Niegodnymi rękami zdejmuję płonącą aureolę z głowy człowieka, którego Kościół katolicki zaliczył w poczet świętych. Wiem, że spalam sobie ręce, a jednak uczynić to muszę, gdyż blask aureoli oślepia moje oczy i nie pozwoli mi spojrzeć w twarz, którą pragnę odmalować”³⁰.

Rzeźby o. Efrema, których forma dzięki rozwibrowanej fakturalnej powierzchni utrzymuje wrażliwość malarstwa impresjonistów, a niekiedy jest zręczne kubizowana, wyróżnia duża swoboda wyobraźni przestrzennej. Najbardziej chyba uderzającą cechą tych interesujących form jest łatwość komponowania brył, oddawania wrażenia ruchu i dynamiki oraz — co chyba jest najcenniejsze — przywoływania autentycznych, głębokich emocji. W epizodzie *Wyrzeczenia się ojca* (1935), który był widowiskiem teatralnym w wielkim włoskim stylu, artysta wyakcentował uczucie czułości, z jakim młodego Bernardona przygarnia biskup Asyżu (il. 7). Uczucie to jest w pełni odwzajemnione: „bosy mnich, niemający własnego płaszcza ni celi, a ratujący chrześcijaństwo od zagłady, ratujący istotnie w chwili wielkiego zewnętrznego ucisku i wewnętrznej rozterki wypełnieniem dosłownem, bezwzględ-nem tego «naśladowania Chrystusa», do którego byli powołani wszyscy oni prałaci, kaznodzieje, duszpasterze, ale spełnić go nie umieli, ludzie ułomni i sobą nie władni tam, gdzie potrzeba było bohaterów”³¹. Artysta udzielił biskupowi rodzinnego miasta ascetycznej fizjonomii i rysów twarzy kardynała Merciera. Ten zabieg jest wzruszającym wyrazem wdzięczności Klawit-tera nie tylko za osobisty mecenat, jakiego doświadczył od hierarchy, ale stanowi także hołd za oddanie prymasa Belgii idei odnowy nauki i sztuki oraz obronie spraw polskich na arenie europejskiej i kościelnej. Podobny

²⁹ Julian KLACZKO, *Wędrowki włoskie* (Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2014), 13.

³⁰ Józef WITTLIN, „Fragment z przedmowy do książki o świętym Franciszku z Asyżu”, *Prądy* 1 (1931), 2: 42–46.

³¹ Edward PORĘBOWICZ, *Święty Franciszek z Asyżu* (Warszawa: Bronisław Natanson, 1899), 3.

artystyczny gest wdzięczności pozostawił Jan Rosen na ścianach katedry ormiańskiej we Lwowie. Tam twarz świątobliwego Merciera otrzymał opat benedyktyński Odilion³². Rzeźba kapucyńskiego zakonnika manifestuje poczucie tożsamości z samym św. Franciszkiem, który po dramatycznym geście rozstania z ojcem, Piotrem Bernardone, na rynku rodzinnego miasta czuł się „przygarnięty” przez ojcostwo Boże.

Dwa niewielkie odlewy z brązu *Św. Franciszek głosi kazanie do ryb* (1935, il. 8) oraz *Św. Franciszek głosi kazanie do ptaków* (1935) nie są jedynie ilustracją braterskiego stosunku Franciszka do stworzeń³³. Najstarsze źródła pisane, a za nimi ikonografia, wiążą przepowiadanie Świętego z Asyżu z zachowaniem stada ptaków, które w okolicach Bevagna nad doliną Spoleto żywo reagowały na głoszone słowo: „W przedziwny sposób, po swojemu zaczęły okazywać radość, wyciągać szyjki, rozciągać skrzydła, otwierać dzioby i na niego patrzeć. On zaś chodził między nimi tam i z powrotem, a szatą swą dotykał ich główek i ciał”³⁴. To niezwykle wydarzenie rozślawiły dzieła wielkich mistrzów malarstwa, takich jak Giotto, Benozzo Gozzoli, Taddeo di Bartolo³⁵, a jednocześnie w cieniu pozostało kazanie, które Biedaczyna, według ludowego podania, miał wygłosić do ryb w Agropoli nad Morzem Tyrreńskim przed wyprawą do Egiptu w 1222 r.³⁶ W ikonografii XVI i XVII wieku łączono oba epizody, jak na miedziorycie Giacomo Franco przechowywanym w zbiorach Muzeum Franciszkańskiego, a także Muzeum Narodowego w Krakowie³⁷. Jeszcze większą popularnością cieszyły się zapożyczenia z popularnej ikonografii antoniańskiej. Rozbudowując ważny motyw franciszkańskiej *ars praedicandi*, sięgano do epizodu kazania do ryb,

³² Joanna WOLAŃSKA, „Kardynał Désiré-Joseph Mercier i ks. Karol Czesznák w malowidłach lwowskiej katedry ormiańskiej oraz początki ruchu liturgicznego we Lwowie w okresie międzywojennym, w *Fides ars scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. Andrzej Betlej i Józef Skrabski (Tarnów: Muzeum Okręgowe, 2008), 392–393.

³³ Raffaele RUSSO, *Il ciclo francescano nella chiesa del Gesù in Roma* (Roma: Istituto storico dei cappuccini, 2001).

³⁴ TOMASZ Z CELANO, *Życiorys pierwszy św. Franciszka z Asyżu*, 51.

³⁵ Elvio LUNghi, „Il beato Duns Scoto e l’iconografia Francescana nella chiesa di San Francesco a Montefalco”, w *Giovanni Duns Scoto: studi e ricerche nel VII centenario della sua morte. In onore di P. César Saco Alarcón*, red. Martín Carbajo Núñez (Roma: Antonianum, 2008), 464, 469; Antonella PIRAS, *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento* (Firenze: Firenze University Press, 2012), 161–162.

³⁶ Epizod wspomina po raz pierwszy teolog franciszkański Rudolfo da Tossignano w 1586 r, a następnie wzmiankuje go historyk zakonu Luca Wadding w *Annales Minorum*.

³⁷ Franciszek KUSIAK, *Święty Franciszek z Asyżu i kolekcjoner jego przedstawień* (Pelplin: Bernardinum, 2009), 265; *Święty Franciszek w sztuce*, red. Maria Lipok-Bierwiazzonek i Jacek Dębski (Tychy: Muzeum Miejskie, 2009), 102.

który hagiografia wiąże ze św. Antonim z Padwy, pierwszym teologiem zakonu i najslawniejszym kaznodzieją³⁸, aby poprzez wiązane kompozycje, w których w jedną ideę splatały się postacie dwóch świętych, dać wyraz przekonaniu o przeniesieniu od Franciszka na cały zakon charyzmatu miłości stworzeń³⁹, a wraz z nią także sztuki słowa⁴⁰. Epizod z Agropoli, zobrazowany w rzeźbie o. Efrema, wraca jako samodzielny temat artystyczny pod wpływem publikacji, które odwołują się do ludowych opowieści pomijanych w literaturze krytycznej, takich jak dzieło kapucyna Floryana z Haczowa *Święty Franciszek Seraficki w pieśni*, wydanej w Krakowie w 1901 r.⁴¹

Rzeźba *Święty Franciszek przed żłóbkiem* (1935, il. 9) nawiązuje do popularnego w ikonografii Biedaczyny motywu *Jaselek w Greccio*, ukształtowanego na bazie *Legendy Większej* św. Bonawentury, przede wszystkim przez naśladowców Giotto⁴². Klawitter redukuje zazwyczaj rozbudowaną kompozycję w typie inscenizacji teatralnej jedynie do osoby św. Franciszka pochylonego nad Dzieciątkiem w biednym żłóbku. Artysta rezygnuje również z liturgicznej dalmatyki, w której wystąpił Franciszek jako diakon, i przedstawia Świętego jak zawsze w zakonnym habicie. Cała uwaga rzeźbiarza skupia się na emocjonalnej i niezwykle czulej relacji Biedaczyny do małego Jezusa.

Wizerunek *Świętej Elżbiety Węgierskiej* (1935, il. 10) powtarza utarte kanony ikonografii Świętej patronki tercjarzy: strój księżniczki i diadem oraz naczynie róż wystające spod płaszcza. Artysta przedstawił patronkę dzieł miłosierdzia jako kobietę subtelną i kruchą, nawiązując do stylistyki rzeźby secesyjnej. Szczegółnej finezji nadaje rzeźbie płynne i wyrafinowane udrapowanie płaszcza. Ta prosta forma, podobnie jak inne dzieła Klawittera, nacechowana jest liryzmem i odczuciem autentycznego przeżycia sacrum, a zarazem wyraża entuzjazm odnowy III Zakonu, która postępowała od połowy XIX wieku⁴³.

W grupie rzeźbiarskiej *Św. Franciszek adoruje Sanctissimum w dłoniach kapłana* (1937, il. 11) zakonny artysta utrwalił świadectwo pobożności eucharystycznej św. Franciszka, którą charakteryzowały wzniosłe cnoty bojażni,

³⁸ Kristina HERRMANN-FIORE, *Paolo Veronese. La predica di saint'Antonio ai pesci* (Roma: Galleria Borghese, 2001), passim.

³⁹ *Źródła Franciszkańskie*, red. Roland Prejs i Zdzisław Kijas (Kraków: Wydawnictwo „Bratni Zew”, 2005), 2030-2032.

⁴⁰ Rosa GIORGI, *Francesco. Storie della vita del Santo* (Milano: Electa, 2014), 70-71.

⁴¹ *Święty Franciszek Seraficki w pieśni*, red. i kom. Floryana z Haczowa (Kraków: Nakładem OO. Kapucynów, 1901), 176.

⁴² Tamże, 82-87.

⁴³ Lázaro IRIARTE, *Historia franciszkanizmu*, przeł. Józef Salezy Kafel, Andrzej Józef Zębik i Krystyna Kuklińska (Kraków: Serafin, 1998), 521-522.

pokory i miłości. Biedaczyna wyrażał swoje uszanowanie dla Chrystusa ukrytego w znakach sakramentalnych w sposób fizyczny — poprzez troskę o oratoria i kościoły, gesty padania na twarz, a także poprzez modlitwy i żarliwe listy. Klawiter, jak się zdaje, oparł omawianą kompozycję na świadectwie z *Listu do rządców narodów*, w którym Franciszek prosi braci kustoszów: „I w każdym kazaniu, które głosicie, nakłaniajcie lud do pokuty i [przypominajcie], że nikt nie może zbawić się, jeśli nie przyjmuje Najświętszego Ciała i Krwi Pańskiej (por. J 6, 54); a gdy kapłan je konsekruje na ołtarzu i na inne miejsce przenosi, niech wszyscy ludzie na klęczkach oddają chwałę, uwielbienie i cześć Panu Bogu żywemu i prawdziwemu. I Jego chwałę tak głosicie i opowiadajcie wszystkim narodom, aby o każdej godzinie i na głos dzwonu wszystek lud na całej ziemi zawsze oddawał chwałę i składał dzięki Bogu Wszechmogącemu”⁴⁴. Dłonie artysty zdołały oddać w posłusznym gipsie liturgiczny, uroczysty nastrój oraz stan głębokiej medytacji i klasztornej ciszy. To życie proste, skupione, a zarazem niezwykle pogodne, którego doświadczał artysta w kapucyńskiej wspólnotce, odnajdziemy także w ilustracjach mszału franciszkańskiego.

Bohaterowie rzeźb zakonnego artysty właściwie nie nawiązują żadnej komunikacji z widzem, są oddani wewnętrznej tajemnicy, która ich spowija, lub zwracają się bez cienia rozproszenia do Boga, którego spotykają na swej drodze. Moment takiego spotkania zechciał zilustrować o. Efrema w interesującej kompozycji rzeźbiarskiej „*Pójdę za Tobą*”. *Chrystus i św. Franciszek* (il. 12). Grupa rzeźbiarska opiewa kontemplację Franciszka nieuzależnioną od sytuacji i okoliczności, ale stanowiącą jakby jego własny oddech. Uwrażliwienie na emocjonalny i duchowo-mistyczny wymiar wizerunku św. Franciszka zawdzięcza artysta lekturze tekstów franciszkańskich. Wyjątkowa ekspresja obrazów i rzeźb o. Efrema doskonale koresponduje z literackim portretem Biedaczyny, kreślonym przez biografów. Aby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć choćby po świadectwo brata Tomasza z Celano: „całą swoją intuicję i cały swój afekt stapiał w jedność, o jaką prosił Boga, do tego stopnia, że cały stał się nie tyle orantem, co samą modlitwą. [...], jego wszystek wzrok i jego cała dusza zupełnie zatopiona w modlitwie, już przebywała w najwyższej krainie królestwa niebieskiego. [...], kosztował z tej najśłodszej mанны z przerwami i częstotliwie”⁴⁵.

⁴⁴ ŚW. FRANCISZEK, *List do kustoszów*, w: *Pisma św. Franciszka z Asyżu*, red. Kajetan Ambrożkiewicz, Paulina Brzozowska i Maksymilian Macioszek (Warszawa: Wydawnictwo OO. Kapucynów, 1982), 206.

⁴⁵ TOMASZ Z CELANO, *Życiorys drugi św. Franciszka*, 138.

Subtelny franciszkański świat stanowił środowisko, w którym dobrze odnajdywał się zakonny artysta, co pozwoliło mu uchwycić wymiar doświadczenia duchowego, dostępny jedynie wybranym. Materialność uduchowionych, „odcieleśnionych”, metafizyczno-sakralnych wizji o. Efrema ratuje właściwie jedynie warstwa technologiczna. Artysta prezentuje śmiały warsztat żywej kontrastowej palety barw, nakłada pigmenty śmiało, fakturalnie, różnicuje powierzchnie. Kontrasty zjednuje i zespala intensywnym śmiałym światłem, które nadaje kompozycjom ulotność i szklistość. Artysta chętnie ucieka się do zabiegu gry krawędziami obrazu. Zaskakująco kadruje postaci, które jakby wychodzą ku widzowi, są mu bliskie. Większość płócien robi wrażenie ukazywania jedynie wybranego wycinka większej przestrzeni. Ten zabieg w połączeniu z zacieraniem i rozmywaniem dalszych planów służy symbolicznemu konfrontowaniu widza z nieskończonością.

Artysta świadomie rezygnuje w swych pracach zarówno z barokowego iluzjonizmu, jak i akademickiego fini. Bryły, przeznaczone do oglądania z każdej strony, kształtuje swobodnie, z ekspresją. Uderzająca jest zarówno w malarstwie, jak i rzeźbie delikatność i czułość ukazanych gestów, takich jak dotknięcie jagnięcia, trzymanie atrybutów, instrumentów muzycznych, kwiatów, unoszenie kielicha przez kapłana itp. Dużo uwagi artysta poświęca fakturze rzeźby, gdzie operuje naprzemiennie wygładzeniem i chropowatością, co zbliża omawiane formy do dzieł Rodina i malarstwa impresjonistów. W pracach polskiego kapucyna prezentowanych w Muzeum Franciszkańskim czytelna jest własna droga, oparta w pewnym stopniu na konwencji artystycznej wypracowanej przez ośrodek artystyczny w Beuron, lecz wolna od jej posągowej surowości oraz nadmiaru złota i ornamentu. Tonowane wpływy benedyktyńskich artystów ujawnia skłonności do wzorców włoskiego Trecenta, mistycyzmu, muzyczności oraz do syntetyczno-geometrycznych schematów sztuki egipskiej, starochrześcijańskiej i bizantyjskiej.

Dzieła sztuki, niezależnie od ich istotnej tematyki, zawsze są w jakiejś mierze autoportretem samego artysty. W czasach o. Klawittera prawidłowość tę wyraził Adam Chmielowski: „Mówią, że styl to człowiek; nie wiem, o ile to prawda, ale że obraz i ten, co go robi, to jedno, to o tem jestem dowodnie przekonany. [...] Jakiego Bóg człowieka stworzył, takie i obrazy będzie robił”⁴⁶. W odniesieniu do kapucyńskiego artysty, który nie pozostawił potomnym dziennika duchowego ani też innych zapisanych osobistych myśli o sztuce, za podstawę zrozumienia tej unikalnej twórczości musimy uznać

⁴⁶ *Pisma Adama Chmielowskiego (św. Brata Alberta) (1845-1916)*, wyd. 2, red. Alfons Schletz (Kraków: Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księża Misjonarzy, 2004), 43.

same dzieła. Te w sposób przekonujący zaświadczały o głębokim szacunku artysty dla franciszkańskich ideałów pokory, pobożności i piękna, którym był oddany. Dalszy jednak horyzont interpretacyjny musi rozjaśnić panorama kultury franciszkańskiej przełomu XIX i XX wieku.

FASCYNACJE FRANCISZKAŃSKIE NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Wiek XIX, zasadniczo nastawiony antyklerykalnie i racjonalnie, przy wszystkich swoich uprzedzeniach do zjawisk nadprzyrodzonych paradoksalnie otaczał św. Franciszka wielkim zainteresowaniem i sympatią. Za symbol powrotu do Biedaczyny z umbryjskich wzgórz można uznać odnalezienie jego szczątków w grudniu 1818 r. Hołd włoskich pisarzy, artystów i mężów stanu był oddawany Świętemu przez cały XIX wiek. Ten złożony fenomen wywołał, jak się zdaje, Joseph Görres, niemiecki romantyk, którego dziełko *Der heilige Franziskus von Assisi: ein Troubadour* [Święty Franciszek z Asyżu. Trubadur], wydane w Strasburgu w 1826 r., okazało się z czasem kamieniem milowym w refleksji franciszkańskiej. Dotychczas badacze nie dość doceniali w osobie Franciszka cech trubadura i rycerza, gdyż nie uważali ich za cnoty. Görres zaś zauważa, „jak poezja świętego staje się mistyką i jak jego mistyka staje się nadludzką poezją”⁴⁷. Spojrzenie niemieckiego konwertyty, do niedawna masona, który stał się jednym z filarów katolicyzmu w swoim kraju, stoi u początku postawy coraz większej sympatii dla św. Franciszka, żywionej przez czołowych intelektualistów, takich jak Stendhal, Chateaubriand, Michelet czy Montalembert. Przyjazny wizerunek zakonu franciszkańskiego — rycerzy Pani Biedy, którzy walczą pod hasłem „Pokój i dobro”, trafnie i przekonująco nakreślił Manconi w *Narzeczonych*. Oddany z trafną dokładnością literacki portret mikrokosmosu kapucyńskiego klasztoru, z jego szlachetnością i „słabościami”, prostym współczuciem, braterstwem i radością ludzi we wszystkim bezgranicznie ufających Opatrzności, wyświadczył włoskiemu społeczeństwu, a jednocześnie wszystkim franciszkanom ogromną przysługę. Najlepsze uczucia i skojarzenie płynące z obrazów Manziniego nie tylko uwolniły społeczeństwo od uprzedzeń i niechęci, ale trwale obudziły niekłamaną sympatię dla Franciszka i jego duchowych naśladowców.

W 1847 r. do Asyżu przybył profesor Sorbony Fryderyk Ozanam. Kontakt z miastem Franciszka zaowocował dziełem *Les poètes franciscains*, wyda-

⁴⁷ A. GEMELLI, *Franciszkanizm*, 220–221.

nym w Paryżu w 1853 r. W studium poetów franciszkańskich XIII wieku młody badacz przedstawił Franciszka z Asyżu jako poetę mistyka, którego charyzma zmienia wrogą mentalność i utrwalone, zapiekłe schematy: „ten mąż dość pełen prostoty, aby kazania mówić do kwiatów i ptaszków, ewangelizował również miasta gwelfickie i gibelińskie; zwoływał obywateli na place publiczne Padwy, Brescji, Kremony, Bolonji i zaczynał swą mowę, życząc im pokoju. Następnie zachęcał ich do ugaszenia nieprzyjaźni i zawarcia ugody pojednawczej. A według świadectwa kronik tego czasu, wielu z tych, co pokój mieli w pogardzie, ścisnęło się, brzydząc się krwią przelaną. Tak tedy św. Franciszek z Asyżu ukazuje się jako Orfeusz średniowiecza, poskramiający dzikość zwierząt i twardość ludzi...”⁴⁸. Niedługo później powstał przekład francuski *Kwiatków*, do których Ozanam napisał entuzjastyczny komentarz⁴⁹.

W 1854 r., już po śmierci Ozanama, ukazała się drukiem jego *Historia św. Franciszka*. Jej recenzja, skreślona przez Ernesta Renana, wywołała falę polemik i sprzecznych opinii. Autor pogłębił spojrzenie na osobę Franciszka, potwierdzając podnoszoną już w średniowieczu tezę o Franciszku jako drugim Chrystusie w ziemi umbryjskiej, włoskiej Galilei. Przy całym podziwie dla Franciszka nie mógł Renan zaakceptować stygmatów Biedaczyny. Interpretował te mistyczne znaki jako fałszerstwo brata Eliasza. Poglądy Renana podzielał i propagował jego wierny uczeń Paul Sabatier, którego dzieło *Vie de Saint Francis*, wydane w Paryżu w 1894 r. (rok urodzin Stanisława Kławittera) miało aż 40 wydań, zanim trafiło na indeks ksiąg zakazanych. Książka wywołała nową ogólnoeuropejską falę zainteresowania Franciszkiem Bernardone. Polscy czytelnicy otrzymali jej tłumaczenie dopiero w 1927 r. Sabatier, protestant niechętny katolikom, zmienił całkowicie orientację w badaniach nad Franciszkiem poprzez zakwestionowanie urzędowych źródeł do życia Świętego z Asyżu i idące za tym antagonizowanie zarówno Franciszka jako buntownika, jak i pierwszych franciszkanów z hierarchią kościelną⁵⁰.

W 1898 r. Sabatier odnalazł i opublikował krytyczny tekst *Speculum perfectionis* [Zwierciadło doskonałości], ogłaszając go najstarszą biografią

⁴⁸ Cyt. za: Maurycy PACIORKIEWICZ, „Poezja w życiu św. Franciszka z Asyżu. (Rzecz wygłoszona na uroczystej akademii ku czci św. Franciszka z Asyżu w Uniwersytecie lubelskim dn. 4 października 1926 r.)”, *Przegląd Powszechny* 44 (1927), 174 (kwiecień–maj–czerwiec): 15.

⁴⁹ Polski przekład dzieła Ozanama *Święty Franciszek Seraficki i poeci włoscy z jego szkoły* ukazał się w pamiętnym roku powstańczego zrywu 1864. Dwie dekady później pojawiło się rodzime tłumaczenie Fioretti. Antoni BEDNAREK, *Franciszek z Asyżu wśród humanistów. Z dziejów recepcji postaci w XIX i XX wieku* (Kalwaria Zebrzydowska: Calvarianum, 1986), 64–65.

⁵⁰ Irena MACIEJEWSKA, „Franciszkanizm w poezji Młodej Polski”, w *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Stanisław Fita (Lublin: TN KUL, 1993), 310.

Biedaczyny, napisaną — jego zdaniem — w 1227 r. przez brata Leona. Czytelnik polski nie miał dostępu zarówno do życiorysu Sabatiera ani do jego wydania *Speculum perfectionis*, a protestancką sabatierowską wizję Franciszka poznawał najczęściej z *Kwiatków* przełożonych przez Leopolda Staffa⁵¹. Działalność naukowa Sabatiera, który wraz z innymi badaczami franciszkanizmu założył w 1902 r. Międzynarodowe Towarzystwo Studiów Franciszkańskich z siedzibą w Perugii, w pełni przyczyniła się do powstania tzw. kwestii franciszkańskiej, czyli nurtu krytycznych badań, mających na celu ustalenie, które z dostępnych źródeł historycznych przedstawiają autentyczne dane o życiu św. Franciszka i działalności pierwszych franciszkanów.

O tym, jak dalece naukowe i literackie dokonania przekładały się na praktyczny sposób przeżywania swoistej mody na Franciszka „wśród sceptyków, wśród ludzi względem religii obojętnych, wśród najbardziej wątpliwych chrześcijan i zdecydowanych pogan”⁵², przekonuje lektura dzieł Pawła Muratowa. Rosyjski historyk sztuki, założyciel Towarzystwa Badań Włoskich, nie ma najmniejszej wątpliwości, że w sentymentalnej pielgrzymce do Asyżu zdążali tłumnie niesieni najnowszymi trendami mody „prozelici, esteci, powierzchowni znawcy, akwarelistki, «pielgrzymi» depreczający wszelkie zasady przyzwoitości, głosiciele hasła swobody, buntownicy i nomadzi sztuki, chciwi światowych sensacji”⁵³. Relacje Muratowa, pisane w pierwszych latach XX stulecia, przekonują, że legenda neofranciszkańska nadmiernie eksploatowała aspekty uczuciowe i sentymentalne: „Pamiętamy o dokonanej przez niego cudownej przemianie cierni w różę i chętnie wspominamy o jego kazaniach do ptaków. Ale zapominamy o jego ustawicznej walce z pokusami uciech ziemskich, o surowej ascezie w Saretano, gdzie Franciszek codziennie biczował się więźlastym sznurem, wybiegał półnagi w śnieg i lepił z niego siedem bałwanów”⁵⁴.

Nie była wolna od powierzchownego traktowania przede wszystkim asyjska bazylika nad grobem Biedaczyny. „Chwała Giotta i chwała Franciszka — stwierdza konsekwentnie Muratow — łączą się tu po to, aby zgromadzić pod tym sklepieniem ludzi w istocie obojętnych zarówno względem sztuki, jak i religii. Asyż stał się miejscem pielgrzymki sentymentalnej. A jednocześnie w jego wspaniałych kościołach nie odczuwa się żywiołu prostej

⁵¹ Cecylian NIEZGODA, „«Kwestia franciszkańska»: z okazji 750-lecia śmierci św. Franciszka z Asyżu”, *Collectanea Theologica* 47 (1977), 2: 208–209.

⁵² Paweł MURATOW, *Obrazy Włoch. Toskania i Umbria*, przeł. Paweł Hertz (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2010), 95.

⁵³ Ferdinand BAC, *L'Aventure italienne*, cyt. za: MURATOW, *Obrazy Włoch*, 94.

⁵⁴ P. MURATOW, *Obrazy Włoch*, 96.

wiary ludowej. [...] Od chwili, gdy państwo zsekularyzowało klasztor, kościół świętego Franciszka porzucono na pastwę wzruszeń turystów i prac historyków sztuki, którzy ani na chwilę nie pozostawiają go w spokoju i oddalają od niego błogosławieństwo zapomnienia. Jesteśmy tu świadkami pomniejszenia rzeczy otaczanych niegdyś aureolą przerażającej tajemnicy świętości oraz ruiny całych światów dawnej wiary, a to widowisko nie zachęca bynajmniej, aby zatrzymać się tu na dłużej”⁵⁵.

Wizerunek Franciszka najbliższy prawdzie — jak sądzi rosyjski badacz — zakorzeniony w tradycji starców-pustelników, można znaleźć na zboczach La Verny. Przy okazji wizyty w tym wstrząsającym miejscu ubolewa, że nazbyt często twórcy nowoczesnego wizerunku Biedaczyny zapominali o strasznych stygmatach (pod wpływem Renana i Sabatiera), oraz definiuje autentyczne znamiona świętości, pomijane w sentymentalnym dyskursie: „Ekstazy chrześcijaństwa świętego Franciszka musi palić i obracać w popiół każdego, kto chciałby się do niego zbliżyć. A ci, co w duchowych mękach świętego dopatrują się jedynie niewinnego, różowego blasku moralnej bajeczki, nie są godni, aby zbliżyć się do takich pojęć jak asceza, świętość czy ekstaza. Święty Franciszek i jego ofiara pozostają dla nich jedynie zajmującym epizodem literackim”⁵⁶.

Muratow, za Johannesem Jørgensenem, radykalnie odrzucił powielane przy stolikach kawiarni literackich mniemanie o gnostycyzmie św. Franciszka: „nic bardziej fałszywego — popiera duńskiego konwertytę — niż wyobrażać sobie, że święty był panteistą: Franciszek nigdy nawet nie pomyślał, że Bóg lub on sam mógłby zespolic się z przyrodą, a kolejno następujące po sobie orgiastyczne oszołomienie i pesymistyczna rozpacz, które są wynikiem odczuwania panteistycznego, były mu zawsze obce. [...] Jego stosunek do przyrody zawsze i po prostu zamykał się w pierwszych słowach Credo, głoszących wiarę w Ojca, który zarazem jest Stwórcą”⁵⁷. Zaslugą Muratowa jest także sprzeciw wobec zakusów dechrystianizowania Franciszka i radykalnego przeciwstawiania go instytucjonalnemu Kościołowi. Uczony uważał, że w poezji religijnej Biedaczyny „nie ma nic greckiego czy germańskiego, uczucie to wyrażone jest na wskroś biblijnie, a więc na wskroś chrześcijańskie”⁵⁸. Słowa „bracie”, „siostrze”, którymi wzywał Franciszek stworzenia i żywioły, nie wyrażały wiary w panteizm, ani także nie były prostym mani-

⁵⁵ Tamże, 100–101.

⁵⁶ Tamże, 97.

⁵⁷ Tamże, 95.

⁵⁸ Tamże, 96.

festem ekologicznym, lecz wynikały ze średniowiecznej jeszcze tendencji „uklasztornienia” i „uzakonnienia” świata, co wyrażała popularna dewiza „extra claustrum nulla salus”⁵⁹. Skrajnego ascetyzmu Franciszka, który paradoksalnie nie niweczył autentycznej radości, bronił mistrz groteski, paradoksu i absurdałnego humoru, Gilbert Keith Chesterton. W książce *Saint Francis of Assisi*, opublikowanej w 1923 r., zauważał: „Franciszek był z pewnością ascetą, ale z pewnością nie był ponury. Skoro tylko został wysadzony z siodła przez chwalebne upokorzenie wynikające z ujrzenia swej zależności od miłości Bożej, natychmiast rzucił się do postów i czuwań, tak jak uprzednio rzucił się wściekle do bitwy [...]. Było to tak pozytywne jak namiętność, wyglądało to tak pozytywnie jak przyjemność. On lubował się w poście, jak inni lubują się w pożywieniu. On gonił za ubóstwem, jak ludzie gonią szaleńczo za złotem [...]. Jest rzeczą pewną, że wiódł Franciszek swój bohaterski czy nadnaturalny żywot od chwili, gdy wyszedł we włosienicy na mróz do lasu, aż do chwili, kiedy zapragnął nawet w śmiertelnej agonii leżeć nago na gołej ziemi, aby dowieść, że nic nie miał i że był niczym”⁶⁰.

W Polsce sympatię dla franciszkanów, której odległa tradycja wiązała się z aktywnością świętych i uczonych zakonników franciszkańskich i bernardyńskich, wzmocnili pisarze romantyczni oraz rozbudowany topos narodowo-powstańczy. Znaczenie, jakie przydawano u nas Świętemu z Asyżu, ilustruje wypowiedź samego Mickiewicza odnotowana przez Antoniego Edwarda Odyńca: „Adam mówił niedawno, że czytał gdzieś w Globie faktami udowodnione twierdzenie, że św. Franciszek z Asyżu [...], ten ideał pokory i ubóstwa jest właśnie owym tajemniczym źródłem, z którego w następstwie wieków wypłynęły korytem ducha: poezja, malarstwo, rzeźba i architektura włoska, które znów przez Danta, Rafaela i Michała Anioła wpływ swój na cały świat wywarły”⁶¹. Doświadczenie, o którym mówi twórca *Pana Tadeusza*, potwierdza Leopold Staff w dedykacji dla Jana Parandowskiego na pierwszej stronie *Kwiatków świętego Franciszka*: „Przyjmij, drogi Jasiu, tę książeczkę, która nas wszystkich wychowała”⁶². W podobnym tonie utrzymane są słowa Stanisława Brzozowskiego: „Serdecznie dziękuję za wspaniałą książkę *Kwiatków św. Franciszka*. O św. Franciszku chcę napisać szkic

⁵⁹ Tamże, 96.

⁶⁰ Gilbert Keith CHESTERTON, *Święty Franciszek z Asyżu*, przeł. Artur Chojecki (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 2014), 117–118.

⁶¹ Antoni Edward ODYNEC, „List do Juliana Korsaka z 11 IX 1832”, w TENŻE, *Listy z podróży* (Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1937), 122

⁶² *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, w przekładzie i ze wstępem Leopolda Staffa (Wrocław: Siedmiogród, 1994), 18.

dla *Idei* i myślę, że będzie dobrze dołączyć go. [...] Franciszek z Asyżu pozwoli mi wyłożyć całe mnóstwo poglądów (nie moich) z dziedziny filozofii i psychologii religii, dotknąć stosunków między sztuką a życiem religijnym i mnóstwo, mnóstwo rzeczy”⁶³.

Franciszkańskie urzeczenie pięknem świata, szczególnie inspiracja *Pieśnią słoneczną*, stały się podstawową kanwą scenariusza Reymontowskich *Chłopów* — „wielkiego zegara epickiego”, w którym życie prostych ludzi toczy się zgodnie z odwiecznym rytmem natury, z którą pozostają w bratersko-siostrzanych odniesieniach. Sprzężoną z następstwem pór roku ciężką pracą oraz koloryt wzajemnych odniesień barwnej społeczności uświęca kalendarz liturgiczno-obrzędowy, żarliwa religijność i ludowe wierzenia⁶⁴. Inspirowany ideałami Biedaczyny z Asyżu topos w prozie Młodej Polski zamyka silnym akordem Władysław Berent powieścią *Żywe kamienie* z 1918 r. Pośród średniowiecznych bohaterów dzieła występują franciszkanie. Z imienia przybliży autor uczonego przeora klasztoru oraz brata Łukasza, malarza, który miniaturami ozdabia liturgiczne księgi. Etos franciszkański obecny na kartach utworu czytelny jest najbardziej w obronie wymiaru mistycznego egzystencji wspólnoty, jak i jej otwartości na wszelkie przejawy życia. Seraficka miłość doprowadzi do „odnowienia serc człowieczych” i ostatecznie przemieni oblicze średniowiecznego świata pogrążonego w głębokiej acedii⁶⁵.

Książka *Lato leśnych ludzi* Marii Rodziewiczówny, wydana w 1920 r., choć ujmuje przesłanie Franciszka „po swojemu” — chodzi tu szczególnie o sezonową ucieczkę bohaterów od świata — jest jedyną powieścią z początku XX wieku, której scenariusz zbudowany został na motywach franciszkańskich. Książka cieszyła się dużą poczytnością i uważano ją za apologię skautingu, choć w istocie „ród leśnych ludzi” jest obrazem franciszkańskiego tercjarstwa. Zawiera nieco egzaltowane parafrazy modlitw franciszkańskich, co jednak nie przekreśla wspaniałej franciszkańskiej scenerii zjednoczenia sacrum i natury na rodzimym Polesiu⁶⁶.

⁶³ Stanisław BRZOWSKI, List do O. Ortwin z 16 XII 1909, w Ostap ORTWIN, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, (Pisma krytyczne Ostapa Ortwin 2) (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 357–358.

⁶⁴ Lesław TATAROWSKI, *Człowiek – Kultura – Sacrum. O „Chłopach” Reymonta* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003), 145.

⁶⁵ Stanisław KOLBUSZEWSKI, „*Żywe kamienie*. Opowieść o duszach tułaczach”, w *Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*, red. Stanisław Kolbuszewski (Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1959), 377.

⁶⁶ Ewa GRZĘDA, „*Lato leśnych ludzi* Marii Rodziewiczówny jako powieść edukacyjna”, w *V Ogólnopolska Konferencja pt. „Las w kulturze polskiej”. Materiały z konferencji, Cisna, 19-21 maja 2006*, red. Wojciech Łysiak (Poznań: Wydawnictwo Eco, 2007), 214–215.

W kreowaniu fascynacji franciszkańskich w Polsce wielką, a może nawet decydującą rolę odegrał Adam Chmielowski. Utalentowany artysta i ulubieniec elit artystycznych po przebyciu dramatycznej drogi przemiany rzucił malarstwo, by oddać się posłudze na rzecz ubogich w przytuliskach zakładanych na terenie Galicji. Los związał powstańca, malarza, niedoszłego jezuitę z krakowskim klasztorem kapucynów, tym samym, do którego dwie dekady później zgłosi się młody nowicjusz Klawitter. W skromnej celi na Loretańskiej namalował Chmielowski jeszcze kilka obrazów jedynie dlatego, by zdobyć środki na utrzymanie „opuchlaków”⁶⁷, ale generalnie sądził, że „sztuka to bardzo demoralizujące zajęcie...”. W tym wybitnym malarzu górę wzięły dawne skrupuły: „Czy sztuce służąc, Bogu też służyć można? [...] Chrystus mówi, że dwom panom służyć nie można, choć sztuka nie mamona, ale też nie Bóg! Bożyszcze prędej. Ja myślę, że służyć sztuce, to zawsze wyjdzie na bałwochwalstwo. Chyba jak Fra Angelico sztukę i talent, myśli Bogu ku chwale poświęcić i święte rzeczy malować. Ale by trzeba na to, jak tamten siebie oczyścić i uświęcić, i do klasztoru wstąpić”⁶⁸.

Nasuujące się w tym miejscu pytanie, czy brat Efrek jako adept życia zakonnego znał wewnętrzne rozterki Chmielowskiego, pozostaje otwarte. Z całą pewnością pozostawał, jak wszyscy w Krakowie, pod urokiem przyjaciela artystów — Chełmońskiego, Gierymskich, Wyczółkowskiego, Witkiewicza, Modrzejewskiej, która nazwała go „chodzącym wzorem wszystkich cnót chrześcijańskich i głębokiego patriotyzmu”⁶⁹. Wybór habitu franciszkańskiego i radykalnej drogi życia głęboko poruszył całe środowisko, z którym nie zerwał kontaktu. Wielkim zainteresowaniem cieszyły się jego duchowe nauki wygłaszane w pustelni na Kalatówkach oraz prywatne rozmowy. Brat Albert naturalnie stał się bohaterem opowieści franciszkańskiej. Najpierw sportretował go w dwu powieściach *Jestem* i *Kres* z 1894 r. Adam Krechowiecki. Wykorzystując autentyczne motywy z życia Chmielowskiego, autor opisuje koleje losu znakomitego artysty, który porzuca sztukę, aby służyć najbiedniejszemu. W zainicjowanym przez Krechowieckiego nurcie albertyńskim, który wydał pokaźną liczbę dzieł, szczególnie w okresie międzywojnia, mieszczą się m.in. *Nawracanie Judasza* Stefana Żeromskiego, *Nie-*

⁶⁷ Józef A. NOWOBILSKI i Jerzy ŻMUDZIŃSKI, „Św. Brat Albert”, w *Św. Brat Albert 1845-1916*, red. Józef Andrzej Nowobilski (Kraków: Muzeum Archidiecezjalne Kardynała Karola Wojtyły, 2017), 16–17.

⁶⁸ Alicja OKOŃSKA, „Poglądy Brata Alberta na sztukę”, w *Brat Albert. Życie i dzieło*, red. Alicja Okońska (Warszawa: Novum, 1978), 21–31.

⁶⁹ Maciej MASŁOWSKI, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego* (Warszawa: Bellona, 2014) 203–204.

tota. Księga tajemna Tatr Tadeusza Micińskiego, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia* Adolfa Nowaczyńskiego. Niesiony na tej samej fali fascynacji osobowością swego przyjaciela Stanisław Witkiewicz, który albertynów uważał za najlepszych chrześcijan, podjął nawet trud przetłumaczenia *Kwiatków św. Franciszka* na gwara góralską. Eksperyment, ostatecznie nieukończony, bazował na naiwnym założeniu, że prostota ludowego języka odda pierwotny klimat franciszkański, a w rzeczywistości był przejawem swoistej „mody na góralczyznę”⁷⁰.

Pobyt Józefa Wittlina we Włoszech w latach 1925–1926 był okazją do podjęcia pracy nad nieukończoną ostatecznie książką o św. Franciszku. Fragmenty dzieła, publikowane przez poetę w różnych czasopismach od 1927 do 1932 r., są istotnym wkładem w promocję myśli franciszkańskiej w Polsce⁷¹. Równie intensywną fascynację wiarą i życiem św. Franciszka z Asyżu zaprezentował inny konwertyta żydowski Roman Brandstaetter. Istotną rolę w jego nawróceniu odegrał Józef Wittlin, a impulsem bezpośrednim wewnętrznej przemiany było mistyczne doświadczenie, które wywołał wizerunek twarzy ukrzyżowanego Chrystusa Innocenza da Palermo z kościoła San Damiano w Asyżu. Nie był to jednak oryginał starej rzeźby, a jedynie papierowa reprodukcja, która wypadła z książki⁷². W późniejszych latach pisarz żyje się z Umbrią, stając się „fanatykiem Asyżu”.

Rodzinne miasto Franciszka fascynowało zaprzyjaźnionych pisarzy. „Miejsce to urzeekało ich swą malowniczością oraz stanowiło inspirację do twórczości. Asyż wraca w wyznaniach obu pisarzy jako duchowa enklawa wobec chaosu świata, przestrzeń odrodzenia moralnego, obszar szczęścia i szczególnej bliskości Boga. Obaj jednak nie kryli rozczarowania negatywnymi zmianami, jakie zaszły w Asyżu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, spowodowanymi przez wielki napływ turystów i hałas. To słynne

⁷⁰ Jacek KOLBUSZEWSKI, „Nurt franciszkański w prozie młodopolskiej”, w *Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka*, red. Jacek Kolbuszewski (Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, 2010), 97–98.

⁷¹ Według ustaleń Pawła Kądzieni pierwotnego fragmentów książki o świętym Franciszku dokonały czasopisma: *Głos Prawdy* 1927, nr 105 („*Vir simplex i idiota*. O powołaniu świętego Franciszka”), *Skamander* 1927, nr 49 („*Aksamit Truwestera*”), łódzki *Prąd* 1931, nr 2 (Fragmenty przedmowy), *Tygodnik Ilustrowany* 1932, w numerach 25–28 („Święty Franciszek na wojnie”), *Kultura* 1932, nr 7 („O nawróceniu świętego Franciszka”). Rękopis biografii nie zachował się. W 1991 r. Jan Zieliński włączył cały utwór do edycji Wittlinowych *Pism pośmiertnych i innych esejów*, a sześć lat później, staraniem Pawła Kądzieni, ukazało się pierwsze samodzielne wydanie książkowe. Zob. Józef WITTLIN, *Święty Franciszek z Asyżu*, oprac. Paweł Kądzienka (Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 1997), 83–84.

⁷² Roman BRANDSTAETTER, *Krąg biblijny i franciszkański* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1981), 276.

miasto było dla nich ulubionym miejscem peregrynacji i szerokich odniesień, dlatego można ich nazwać pisarzami franciszkańskiego szlaku. Wittlin już przed wojną wykreował swój wizerunek Poverella jako geniusza moralnego o duszy artysty – człowieka Ewangelii, a zarazem Greka z ducha⁷³. Brandstaetter żywił nadzieję, że ideały franciszkańskie przenikną życie społeczne i przybliżą zarówno wartości biblijne, jak i ożywią doświadczenie Chrystusa, którego Franciszek uosabiał w najwyższym stopniu. Oczekiwania pisarza zrodziły *Teatr świętego Franciszka*. Franciszkański i biblijny rys czytelny jest w *Kronikach Assyżu* oraz *Innych kwiatach św. Franciszka z Assyżu*⁷⁴.

Moda na Franciszka ogarnęła także architektów, rzeźbiarzy i malarzy. Opis bazyliki św. Franciszka w Asyżu skreślony przez Hipolita Taine'a wywołał falę zainteresowania średniowieczem. Istotny wkład w nadanie jej silnego i inspirującego impetu mieli badacze o uznanej renomie: Henry Thode oraz Julian Klaczko. Niemiecki historyk sztuki przypisał nowatorskie dokonania w wielu obszarach kultury, wiązane wcześniej z kulturą odrodzenia, ruchowi franciszkańskiemu i samemu Franciszkowi. W wydanym w 1885 r. dziele *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* [Franciszek z Asyżu i początki renesansu we Włoszech] Thode analizował wpływ idei franciszkańskich na malarstwo, budownictwo i rzeźbę, żywiąc przekonanie, że to prądy nowej aktywności i radości płynące od wzgórz umbryjskich przyczyniły się do powstania i rozwoju włoskiego odrodzenia. Główne tezy niemieckiego badacza podziela Julian Klaczko: „[...] Gdzie by był, czym by był geniusz Ghirlandaja i Orcagnii, Lorenzetta albo Giotto — pyta w dziele *Św. Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski* z 1893 r. — gdyby świątynia u stóp Subasio nie otworzyła przed nim szerokiego, wielkiego pola do pracy i chwały, gdyby nie kościoły florenckie, gdyby nie pizańskie Campo Santo, gdyby nie mała Arena w Padwie? Sam nawet Michał Anioł i Rafael, czy byliby tak łatwo trafili na tę drogę, która wiodła do Sykstyny i do Stanz, gdyby gotycyzm włoski przez dwa wieki nie chował i nie kształcił tego narodu we czci i zamiłowaniu monumentalnego malarstwa? [...] A bazylika w Asyżu byłaby tą kolebką, w której chowało się, z której wyszło wielkie malarstwo nowszych wieków?”⁷⁵.

Studia Klaczki, prezentując polemikę z niektórymi pozytywistycznymi opiniami Thodego oraz broniąc mistycznego charakteru kultury franciszkań-

⁷³ Ryszard ZAJĄCZKOWSKI, „Korespondencja między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem”, *Tematy i konteksty* (2012), 2 (7): 156.

⁷⁴ Tamże, 157.

⁷⁵ Julian KLACZKO, *Wędrowki włoskie* (Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2014), 13.

skiej, miały zasadnicze znaczenie dla młodopolskich fascynacji franciszkanizmem, również ze względu na ich europejski i nowatorski charakter, współbrząc z najnowszymi dokonaniem uznanych badaczy, a w niektórych kwestiach nawet je wyprzedzając⁷⁶. Dokonania Klaczki odsunęło na drugi plan, przynajmniej u polskiego odbiorcy, dzieło Edwarda Porębowicza *Święty Franciszek z Asyżu* z 1899 r., będące antidotum na modernistyczny pesymizm i dekadentyzm. Zdaniem Porębowicza „religia uczucia, oznajmiona ze wzgórz umbryjskich, wywołała w duszach entuzjastyczne uniesienie. W jej ciepłych powiewach ożywiła się sztuka i z ponurej, bizantyjskiej martwoty Bóstwo chrześcijańskie, uczłowieczone radością i bólem, wstało żywe, zmysłowi ludzkiemu przystępne”⁷⁷.

Nie wszyscy wielbicieli św. Franciszka porzucili czynne uprawianie sztuki, jak Adam Chmielowski. Nie brakło takich, którzy zbliżyli się do jego poglądu, by „jak Fra Angelico sztukę i talent, myśli Bogu ku chwale poświęcić i święte rzeczy malować. Ale by trzeba na to, jak tamten siebie oczyścić i uświęcić, i do klasztoru wstąpić”⁷⁸. Mowa tu przede wszystkim o Johannie Friedrichu Overbecku, który w 1813 r. przyjął wyznanie katolickie i z grupą zaprzyjaźnionych artystów przybył do Rzymu, gdzie osiedli w pofranciszkańskim klasztorze św. Izydora na wzgórzu Kwirynalskim. Jak zauważa o. Augustino Gemelli: „Ten radosny zakątek franciszkański w wielkim mieście sprzyjał mistycznemu marzycielstwu młodych artystów”⁷⁹. Życie ugrupowania związanego ślubami, rytuałami i strojem przypominało porządek klasztorny. Szybko nazwano osobliwą grupę artystów „Nazarejczykami i Prostakami”. Do najbardziej znanych realizacji ugrupowania wykonanych na potrzeby franciszkanów należą dekoracje malarskie w Bazylice Santa Maria degli Angeli w Asyżu, z charakterystyczną kompozycją Overbecka i Franza Pforra na fasadzie Porcjunkuli⁸⁰.

Po rozwiązaniu ugrupowania kilku byłych „Nazarejczyków” udało się do benedyktyńskiego opactwa w Beuron nad Dunajem, gdzie mogli zrealizować marzenie o utworzeniu monastycznej wspólnoty artystycznej. Byli to Desiderius Lenz, Gabriel Wüger i Maurus Wolter — pierwszy opat wspólnoty. Grupa, związana przede wszystkim modelem życia według reguły św. Bene-

⁷⁶ J. KOLBUSZEWSKI, „Nurt franciszkański w prozie młodopolskiej”, 88

⁷⁷ Edward PORĘBOWICZ, *Święty Franciszek z Asyżu* (Warszawa: Bronisław Natanson, 1899), 120.

⁷⁸ A. OKOŃSKA, *Poglądy Brata Alberta*, 30.

⁷⁹ A. GEMELLI, *Franciszkanizm*, 237.

⁸⁰ Kees van DOOREN, *I Disegni del Museo Francescano di Roma. Catalogo III* (Roma: Istituto storico dei cappuccini, 1998), 15.

dykta, poświęciła się odnowie sztuki chrześcijańskiej we wszystkich jej przejawach: muzyce, liturgii, architekturze, malarstwie, rzeźbie i rzemiośle. Ośrodek przywiązywał wiele uwagi do opracowania teorii sztuki i architektury religijnej⁸¹. W tym zadaniu ważną rolę odegrała fascynacja sztuką egipską oraz symbolami sztuki chrześcijańskiej odkrywanej podczas wizyt w rzymskich katakumbach. Beurończycy cenili naturalną prostotę i przejrzystość kompozycji, kładli nacisk na istotne walory formalno-stylistyczne przy świadomej rezygnacji z nadmiaru szczegółów i zbędnego sztafażu. Paletę barwną ograniczyli do kolorów podstawowych, z umiarem stosowali zdobycze perspektywy na rzecz dekoracyjnych płaszczyzn, złotego tła oraz rytmicznych powtórzeń motywów ornamentalno-dekoracyjnych, w których „zawsze powraca egipsko-babilońska linia, nieco wyciszona prostotą form romańskich, ale nigdy nie spotka się tu ani gotyku, ani renesansu: dwa wielkie nurty sztuki śródziemnomorskiej są odrzucane”⁸². Główną regułą kanonu kultywowanego w szkole Beuron była geometria, do której wracano na wzór zapomnianych zasad sztuki egipskiej i greckiej, co niektórzy uważają za ważny przyczynek pojawienia się kubizmu. Harmonię, cenioną w architekturze i malarstwie, mnisi-artyści porównywali z relacjami matematycznymi w muzyce, zwłaszcza śpiewie gregoriańskim.

Ośrodek artystyczny w Beuron został w sposób formalny przekształcony w Kunstschule w 1894 r. przez Placidusa, brata i następcę Maurusa Woltera na stanowisku opata. Artyści-mnisi z Bueron pracowali dla wielu kościołów w Europie. Szczególne uznanie zaskarbili sobie dzięki dziełom pokazanym na wystawie Secesji w Wiedniu w 1905 r. oraz powojennym dekoracjom opactwa Monte Cassino. Działalność Beurończyków spotkała się z życzliwym zainteresowaniem przedstawicieli awangardy sztuki, m.in. Cézanne’a, Gauguina i Van Gogha⁸³. Idee płynące z benedyktyńskiej szkoły w sercu Szwarcwaldu wywarły znaczny wpływ na ugrupowanie nabistów, którego założyciel Maurice Denis, wielokrotnie przebywał w oddanym odnowie sztuki opactwie św. Marcina.

Dla ważnych sanktuariów franciszkańskich pracował Baccio Maria Bacci (1888–1972), artysta związany z europejską awangardą, szczególnie nurtem

⁸¹ Poglądy estetyczno-artystyczne beurończyków ogłosił Peter Lenz w rozprawie *Zur Ästhetik der Beurer Schule* (Beuron: Beurer Kunstschule, 1865).

⁸² Eugenio DE CARO, „L’estetica di Paolo VI e il progetto di nuova evangelizzazione degli artisti”, *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* (2016), 11: 203.

⁸³ Giuseppe Prezzolini – Ardengo Soffici. *Carteggio I, 1907–1918*, red. Mario Richter (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1977).

postimpresjonizmu⁸⁴. W 1929 r. rozpoczął ważny cykl fresków w krużgankach prowadzących do Kaplicy Stygmatów na Alwerni. W kilkunastu kompozycjach malarz zaprezentował nowy sposób obrazowania najważniejszych epizodów z życia Biedaczyny z Asyżu, które kształtowały wyobraźnię licznie przybywających do sanktuarium pielgrzymów. W klasztorze św. Franciszka w Fiesole wykonał w latach 30. XX wieku szereg kompozycji o tematyce franciszkańskiej oraz oryginalny cykl obrazów ilustrujących *Uczynki miłosierdzia*. Te ostatnie kompozycje, dostępne dla publiczności gdyż zdobiły ściany zakrystii, wzbudzały powszechny podziw, a nawet stały się przyczyną kilku głośnych konwersji⁸⁵.

Z polskich artystów najwięcej w nurcie franciszkańskim zaznaczyli się Jacek Malczewski i Stanisław Wyspiański. Pierwszy z wielkiej dwójki z upodobaniem portretował się w habicie tercjarskim i nadawał swej twarzy stylizowane rysy św. Franciszka. Artysta nie krył fascynacji osobowością Biedaczyny z Asyżu. Credo, wyniesione z rodziny tradycyjnie katolickiej, pozwoliło mu pozostawać wiernym postawie teocentrycznej oraz „chrześcijańskiemu, biblijnemu horyzontowi wartości”⁸⁶. Artysta starał się odrzucić z modnych panteistycznych tendencji swej epoki pierwiastki niezgadające się z wrażliwością chrześcijańską, szczególnie idee dionizyjskie i pychę, która oczekiwała, „żeby tłum przed nią klękał i cześć jej oddawał”⁸⁷. Za dzieło sumujące pewien etap drogi twórczej Malczewskiego uchodzi obraz *Św. Franciszek* z 1908 r., na którym Malczewski ukazał siebie w habicie tercjarskim w otoczeniu motywów własnej twórczości⁸⁸.

Stanisław Wyspiański wykonał szereg witraży o tematyce franciszkańskiej w prezbiterium Kościoła św. Franciszka z Asyżu w Krakowie w latach 1895–1899. Ta niezwykle oryginalna realizacja, poprzedzona lekturą dzieł franciszkańskich, została zaplanowana jako część większego projektu, który obejmował całe wnętrze średniowiecznej świątyni. Franciszek z witrażu Wyspiańskiego jest ascetyczny, ukazany w charakterystycznej dla siebie postawie modlitewnej z widocznymi ranami stygmatów. Stoi na tle wielkiego,

⁸⁴ Tommaso PALOSCIA, *Accadde in Toscana: L'arte visiva dal 1915 al 1940* (Milano: Libri del Bargello, 1991), 48.

⁸⁵ *La chiesa e il Convento di San Francesco a Fiesole. Storia e itinerario*, red. Nicoletta Baldini i Laura Morelli (Firenze: Raggiaschi, 2015), 117–119.

⁸⁶ Dorota KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008), 429.

⁸⁷ Jacek Malczewski, [Odpowiedź na ankietę], *Przegląd Powszechny* 90 (1906), 23: 80.

⁸⁸ Obraz analizuje szczegółowo Michał Haake: „Św. Franciszek Jacka Malczewskiego i idea dionizyjskości”, *Sacrum et Decorum* 3 (2010): 58–79.

bezlistnego krzaka róży. Górną partię okna zajmuje Chrystus Seraf z ognistymi skrzydłami na tle kolorowej poświaty i kwitnących róż⁸⁹. Artysta zaakcentował podobieństwo obu postaci, przy czym figura Franciszka wydaje się statyczna i unieruchomiona w gałęziach krzewu, Chrystus zaś jest dynamiczny. Wyspiański w swej kompozycji połączył tradycyjne wątki ikonografii Biedaczyny, cud róż, stygmatyzację, motywy pasyjne i ascetyczne, dynamikę obumierania i owocowania⁹⁰. Artysta żywił duży szacunek do tradycji: „W witrażu ze św. Franciszkiem odnajdujemy ślady sumiennego studiowania faktów z życia Biedaczyny z Asyżu, które jednak nie zostały niewolniczo odtworzone i zrelacjonowane. Artystę interesowała wizja syntetyczna, uchwycenie istoty zjawiska, nie zaś historyczna anegdota”⁹¹. Planowane witraże ze świętymi klaryskami, ze względu na ich skrajny ascetyzm — zakonnicy określili je jako brzydkie i robiące wrażenie trupów — zostały odrzucone⁹². W drodze kompromisu z franciszkanami artysta wykonał jedynie jeden witraż z błogosławioną Salomeą, a w pozostałych oknach umieścił alegorie żywiołów. Dzieło Wyspiańskiego nie tylko świetnie wpisało się w topos franciszkańskiego kościoła, ale inspirowało wiele dzieł literackich, dzięki którym wizerunki z gotyckich okien jakby „ożyły”, by rozszerzać chwałę franciszkanizmu⁹³.

Kapucyni, zachowujący przez wieki dystans do spraw sztuki, której surowe granice wyznaczały normy prawa zakonnego, w stuleciu XIX dali sztuce sakralnej wybitnego architekta — brata Franciszka Marię Lorenzoniego z Vincenzy. Zakonny architekt, „potężna a prostoduszna postać, osobliwość wśród artystów XIX wieku”, działał stosownie do mobilności i dynamiki swego zakonu w okolicach Wenecji, Istrii, w Hercegowinie, na Korsyce i w Brazylii. Barwnie i z wielkim podziwem opisał kapucyńskiego twórcę tercjarz poeta Jakub Zanella: „Podróżował boso; w szarym płaszczu ukazuje ci się braciszek zakonny, jednak rozpoznasz w nim artystę po jego lasce, naznaczonej jako miara metra i stóp, a która za uchwyt ma główkę Ateny z bukszpanu [...] a wewnątrz bogaty jest w takie mnóstwo wielkich i śmia-

⁸⁹ Eligiusz NIEWIADOMSKI, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku* (Warszawa: M. Arct, 1926), 289.

⁹⁰ Wojciech BAŁUS, „Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem”, *Teksty Drugie* (2004), 4: 97–114.

⁹¹ Tamże, 110.

⁹² „Prace Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie w relacji franciszkanina o. Alojzego Karwackiego”, opr. Andrzej Siwek, *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego* 2 (1997), 7: 30.

⁹³ Rozalia WOJKIEWICZ, „Sonet siostrzany. Kinga i Joheliet Kazimiery Zawistowskiej a Błogosławiona Salomea Stanisława Wyspiańskiego”, *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* 5 (47) (2012): 195–196.

łych planów; nie mogę myśleć o tej jego chętniej uległości, z jaką opuszcza pole swej działalności i sławy, by nie podziwiać w nim jednej z największych chrześcijańskich postaci, jakie kiedykolwiek się widziało”⁹⁴.

Międzynarodowy rozgłos zyskał także młodszy współbrat Lorenzoniego — Ugolino da Belluno, absolwent Istituto d’Arte w Rzymie oraz Scuola d’Arti Ornamentale. Do furty kapucyńskiej zapukał w 1936 r. Jako artysta był eklektykiem, pracującym w niemal wszystkich technikach plastycznych: mozaice, fresku, witrażu, rzeźbie w brązie, grafice⁹⁵. W monumentalnych programach dekoracyjnych kościołów we Włoszech i poza granicami kraju stosował rozbudowane cykle narracyjne, odznaczające się dużym zmysłem poetyckim i sakralną głębią. Brat Ugolino z upodobaniem odwoływał się do zdobyczy sztuki wczesnochrześcijańskiej oraz tradycyjnej ikonografii franciszkańskiej. Prace słynnego kapucyna znalazły się pośród najnowszych nabytków w zbiorach Muzeum Franciszkańskiego w Rzymie⁹⁶.

ZAKOŃCZENIE

Kult żywiony przez ludzi XIX stulecia dla św. Franciszka nie był zjawiskiem jednolitym, a raczej prezentował konglomerat różnorodnych stanowisk, często całkowicie przeciwnych i wywołujących gwałtowne polemiki. Franciszek raz był poetą, trubadurem lub „mitem” osnutym na kanwie historii Chrystusa, pięknym i poetycznym człowiekiem, innym razem bywał przedstawiany jako człowiek dziecinny, reprezentujący chrześcijaństwo ludowe i demokratyczne. Nie zawsze postrzegano Biedacynę jako świętego, którego należy naśladować, lecz raczej przyjmowano w nim człowieka, którego się podziwia, studiuje i pozostaje pod jego wielkim urokiem. Franciszek dla ludzi oddanych walce o prawa proletariatu był wyobrażeniem bojownika o godność pracy, pioniera powszechnego braterstwa, demokratę katolicyzmu, przeciwstawianego Kościołowi hierarchicznemu.

W obliczu najróżniejszych kontrowersji i fascynacji podjęto gruntowne badania nad historią i kulturą franciszkańską, połączone ze zdecydowaną obroną jej istotnego wymiaru religijnego i mistycznego, co przyniosło wiele dobrych owoców naukowych, religijnych i artystyczno-estetycznych. Legenda neofranciszkańska, pielęgnowana w klasztorach z większą dyscypliną

⁹⁴ A. GEMELLI, *Franciszkanizm*, 240–241.

⁹⁵ Giorgio di GENOVA, *Ugolino da Belluno. Affreschi graffiti d'arte sacra contemporanea 1969-2000* (Bologna: Bora, 2001), passim.

⁹⁶ K. van DOOREN, *I Disegni del Museo Francese di Roma. Catalogo III*, 16, 80.

zakonnej tradycji, w połączeniu z odwagą edukacji poza własną rodziną zakonną ukształtowała w znacznej mierze osobowość artystyczną o. Efrema Klawittera. Obecność dzieł polskiego kapucyna w niezwykle ważnym, centralnym ośrodku kultury franciszkańskiej w Wiecznym Mieście jest wyrazem hołdu całego zakonu dla swego wybitnego przedstawiciela, a także potwierdzeniem wysokich i autentycznych walorów franciszkańskich jego twórczości. Nawet te prace, które stanowią jedynie małą część imponującego dorobku o. Efrema, zaświadczały o jego indywidualnym warsztacie i wielkim talencie oraz owocnym zaangażowaniu w szerokim nurcie artystycznym, który na przełomie XIX i XX wieku czynił wysiłki na rzecz odnowy sztuki religijnej. W tym ważnym fenomenie istotny udział miało doświadczenie ruchu franciszkańskiego, a oryginalne obrazy i rzeźby polskiego kapucyna, uwolnione od barokowej konwencji, na wskroś przeniknięte obudzoną i na nowo odkrywaną charyzmatem franciszkańskim, są jednocześnie wierne istotnym zdobyczom najlepszych tradycji ikonografii franciszkańskiej. Wyznaczenie wielkiego przedstawiciela prerafaelitów, Gabriela Rossettiego: „Każdy kolor mieszałem z myślami o Franciszku” potwierdza, jak niezastąpionym natchnieniem dla nowej sztuki był Święty z umbryjskich wzgórz.

BIBLIOGRAFIA

- BEDNAREK, Antoni. *Franciszek z Asyżu wśród humanistów. Z dziejów recepcji postaci w XIX i XX wieku*. Kalwaria Zebrzydowska: Calvarianum, 1986.
- BENOIST, Jacques. *Le Sacré-Cœur de Montmartre: de 1870 à nos jours*. Paris: Éditions ouvrières, 1992.
- BRANDSTAETTER, Roman. *Krąg biblijny i franciszkański*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1981.
- BRZOSOWSKI, Stanisław. List do O. Ortwin z 16 XII 1909. W Ostap ORTWIN, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, (Pisma krytyczne Ostapa Ortwin 2), 357–358. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *Święty Franciszek z Asyżu*. Przeł. Artur Chojewski. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 2014. Oryg. *Saint Francis of Assisi*. Brewster, MA: Paraclete Press, 2013.
- DE CARO, Eugenio. „L'estetica di Paolo VI e il progetto di nuova evangelizzazione degli artisti”. *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* (2016), 11: 201–213. DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/7430>.
- DOOREN, Kees van. *I Disegni del Museo Francese di Roma. Catalogo III*. Roma: Istituto storico dei cappuccini, 1998.
- DOOREN, Kees van. *I Disegni del Museo Francese di Roma. Inventario*. Roma: Istituto storico dei cappuccini, 1999.
- FRANCHI, Micheletti. *Santa Croce*. Firenze: Becocci, 2013.

- GADACZ, Jan Ludwik. *Słownik polskich kapucynów*, t. 1. Wrocław: Wydawnictwo OO. Kapucynów, 1985.
- GEMELLI, Agostino. *Franciszkanizm*. Przeł. Walenty Józef Surmacz. Warszawa: Prowincjałat OO. Franciszkanów, 1988.
- GENOVA, Giorgio di. *Ugolino da Belluno. Affreschi graffiti d'arte sacra contemporanea 1969–2000*. Bologna: Bora, 2001.
- GIEBEN, Servus. *Philip Galle's engravings illustrating the life of Francis of Assisi*. Rome: Capuchin Historical Institute, 1977.
- GIORGI, Rosa. *Francesco. Storie della vita del Santo*. Milano: Electa, 2014.
- Giuseppe Prezzolini — Ardengo Soffici. *Carteggio I, 1907–1918*. Red. Mario Richter. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1977.
- GRZĘDA, Ewa. „Lato leśnych ludzi Marii Rodziewiczówny jako powieść edukacyjna”, w *V Ogólnopolska Konferencja pt. „Las w kulturze polskiej”. Materiały z konferencji, Cisna, 19-21 maja 2006*. Red. Wojciech Łysiak, 211–220. Poznań: Wydawnictwo Eco, 2007.
- GUILLOUX, Fabien. *Saint François d'Assise et l'ange musicien. Thème et variations iconographiques dans les collections du Museo francescano de Rome*. Roma: Istituto storico dei Cappuccini, 2010.
- HAAKE, Michał. „Św. Franciszek Jacka Malczewskiego i idea dionizyjskości”. *Sacrum et Decorum* 3 (2010): 58–79.
- HERRMANN-FIORE, Kristina. *Paolo Veronese. La predica di saint'Antonio ai pesci*. Roma: Galleria Borghese, 2001.
- Il Museo Francescano. Catalogo*. A cura di Pater Gerlach, Servus Gieben i Mariano D'Altari. Roma: Istituto storico dei Cappuccini, 1973.
- IRIARTE, Lázaro. *Historia franciszkanizmu*. Przeł. Józef Salezy Kafel, Andrzej Józef Zębik i Krystyna Kuklińska. Kraków: Serafin, 1998.
- KASPROWICZ, Jan, i Paweł PRUSAK. *Stanisław Klawitter o. Efrema Maria à Kcynia, kapucyn (w dziewięćdziesiątą piątą rocznicę urodzin)*. Bydgoszcz: Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, 1989.
- KLACZKO, Julian. *Wędrówki włoskie*, Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej, 2014.
- KOLBUSZEWSKI, Jacek. „Nurt franciszkański w prozie młodopolskiej”. W *Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka*. Red. Jacek Kolbuszewski, 83–114. Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, 2010.
- KOLBUSZEWSKI, Stanisław. „Żywe kamienie. Opowieść o duszach tułaczach”. W *Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*. Red. Stanisław Kolbuszewski. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1959.
- KUDELSKA, Dorota. *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008.
- KUDELSKA, Dorota. „Karola Lanckorońskiego *Nieco o nowych robotach na Wawelu*”, w *Mit – Symbol – Mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickiej-Wolszleger*. Red. Jacek Jaźwierski, Ryszard Kasperowicz, Małgorzata Kitowska-Łysiak i Marcin Pastwa. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.
- KURZEJ, Michał. „Beuronizacja lwowskiego kościoła benedyktynek”. W *Sztuka Kresów Wschodnich*. T. VII. Red. Andrzej Betlej i Anna Markiewicz, 117–140. Kraków: Oficyna Wydawnicza TEXT, 2012.
- KUSIAK, Franciszek. *Święty Franciszek z Asyżu i kolekcjoner jego przedstawień*. Pelplin: Bernardinum, 2009.
- La chiesa e il Convento di San Francesco a Fiesole. Storia e itinerario*. Red. Nicoletta Baldini i Laura Morelli. Firenze: Raggiaschi, 2015.

- Leksykon duchowości franciszkańskiej*. Red. Wacław Marian Michalczyk, Emil Kumka, Zenon Marian Styś i Kazimierz Synowczyk. Wyd. II. Kraków: Wydawnictwo „M”–Warszawa: Franciszkańskie Centrum dla Europy Wschodniej i Azji Północnej, 2016.
- LENZ, Peter. *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*. Beuron: Beuroner Kunstschule, 1865.
- LUNGH, Elvio. „Il beato Duns Scoto e l'iconografia Francescana nella chiesa di San Francesco a Montefalco”. W *Giovanni Duns Scoto: studi e ricerche nel VII centenario della sua morte. In onore di P. César Saco Alarcón*. Red. Martín Carbajo Núñez, 455–471. Roma: Antonianum, 2008.
- MACIEJEWSKA, Irena. „Franciszkanizm w poezji Młodej Polski”. W *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*. Red. Stanisław Fita. Lublin: TN KUL, 1993.
- MAROSZ, Józef. „Stanisław Klawitter — o. Efrema Maria à Kcynia (1894–1970) w 100-lecie urodzin”. *Pałuki* 42 (1994), 139: 7.
- MASŁOWSKI, Maciej. *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*. Warszawa: Bellona, 2014.
- MURATOW, Paweł. *Obrazy Włoch. Toskania i Umbria*. Przeł. Paweł Hertz. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2010.
- NIEMIŁOWSKI, Eligiusz. *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*. Warszawa: M. Arct, 1926.
- NIEZGODA, Cecylia. „Kwestia franciszkańska: z okazji 750-lecia śmierci św. Franciszka z Asyżu”. *Collectanea Theologica* 47 (1977), 2: 205–215.
- NOWOBILSKI, Józef A., i Jerzy ŻMUDZIŃSKI. „Św. Brat Albert”. W *Św. Brat Albert 1845–1916*. Red. Józef Andrzej Nowobilski, 12–29. Kraków: Muzeum Archidiecezjalne Kardynała Karola Wojtyły, 2017.
- Ochrona dziedzictwa kulturowego na terenie województwa kujawsko-pomorskiego. Doświadczenie, stan obecny, perspektywy*. Red. Sławomir Łaniecki. Bydgoszcz: Dom Wydawniczy „Margrafen”, 2014. Bezpłatna publikacja elektroniczna, Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa, dostęp 26.05. 2017, <http://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=151469>.
- ODYNIEC, Antoni Edward. List do Juliana Korsaka z 11 IX 1832. W TENŻE. *Listy z podróży*. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1937.
- OKOŃSKA, Alicja. *Poglądy Brata Alberta na sztukę*. W *Brat Albert. Życie i dzieło*. Red. Alicja Okońska, 21–31. Warszawa: Novum, 1978.
- OMILANOWSKA, Małgorzata. „Między ostentacją a dewocją. Pomnik Najświętszego Serca Jezusowego przed pałacem Tyszkiewiczów w Połędzie”. W *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane księdzu profesorowi Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. Aneta Kramiszewska, 259–272. Lublin: Werset, 2011.
- PACIORKIEWICZ, Maurycy. „Poezja w życiu św. Franciszka z Asyżu. (Rzecz wygłoszona na uroczystej akademii ku czci św. Franciszka z Asyżu w Uniwersytecie lubelskim dn. 4 października 1926 r.)”. *Przegląd Powszechny* 44 (1927), 174 (kwiecień–maj–czerwiec): 3–19.
- PALOSCIA, Tommaso. *Accadde in Toscana: L'arte visiva dal 1915 al 1940*. Milano: Libri del Barchello, 1991.
- PIETRYKOWSKI, Tadeusz. *Z przeszłości Kcyni: z okazji 666 rocznicy założenia miasta*. Kcynia: Nakładem Magistratu Miasta Kcyni, 1928.
- PIRAS, Antonella. *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*. Firenze: Firenze University Press, 2012.
- Pisma Adama Chmielowskiego (św. Brata Alberta) (1845-1916)*. Wyd. 2. Red. Alfons Schletz. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy, 2004.
- PORĘBOWICZ, Edward. *Święty Franciszek z Asyżu*. Warszawa: Bronisław Natanson, 1899.
- PREJS, Roland. „Malarstwo i rzeźba Stanisława Klawittera o. Efrema Marii z Kcyni”. *Studia Franciszkańskie* 5 (1992): 364–365. Red. Salezy Bogumił Tomczak i Teresa Otto.
- PREZZOLINI, Giuseppe. „La teoria e l'arte di Beuron (cz. I: La teoria)”. *Vita d'arte* 2 (1908), 4: 216–217.

- RUDENKO, Ołeh. „Wystawa liturgiczna we Lwowie 1909 roku wobec ówczesnej sztuki kościelnej”. *Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych* — OL PAN 2 (2007): 53–64.
- RUSO, Raffaele. *Il ciclo francescano nella chiesa del Gesù in Roma*. Roma: Istituto storico dei Cappuccini, 2001.
- SZMYDKI, Ryszard, i Marcelina Króźel. *Ojciec Efrem Maria à Kcynia (Stanisław Klawitter) i jego związki z Belgią*. W *Ars omnia vincit: studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*. Red. Agnieszka Bender i Małgorzata Kierczuk-Macieszko. Lublin: TN KUL, 2012, s. 429–434.
- ŚW. BONAVENTURA, *Życiorys większy św. Franciszka z Asyżu*. W *Wczesne źródła franciszkańskie*. T. 1. Red. Józef Salezy Kafel, 238–334. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1981.
- ŚW. FRANCISZEK. „List do kustoszów”. W *Pisma św. Franciszka z Asyżu*. Red. Kajetan Ambrożkiewicz, Paulina Brzozowska i Maksymilian Macioszek, 204–208. Warszawa: Ojcowie Kapucyni, 1982.
- Święty Franciszek Seraficki w pieśni*. Red. i kom. Floryana z Haczowa. Kraków: Nakładem OO. Kapucynów, 1901.
- Święty Franciszek w sztuce*. Red. Maria Lipok-Bierwiazzonek i Jacek Dębski. Tychy: Muzeum Miejskie, 2009.
- ŚW. MAKSYMILIAN MARIA KOLBE, *Garstka wspomnień o Rycerzu Niepokalanej*. Rękopis. Grodno, 1923. Oryg. rkps AN, kopia Niepokalanów.pl, dostęp 26.05.2017, <http://niepokalanow.pl/955-garstka-wspomnien-o-rycerzu-niepokalanej/>.
- TATAROWSKI, Lesław. *Człowiek – Kultura – Sacrum. O „Chłopach” Reymonta*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- WEGNER, Helena. „Franciszek z Asyżu. VII. W ikonografii”. W *Encyklopedia katolicka*. T. 5, 434–445. Lublin: TN KUL, 1989.
- WINIAREK, Roman, i Jan PASIKA. „Polonica”. *Filatelista* 14 (1967), (270): 57.
- WOJKIEWICZ, Rozalia. „Sonet siostrzany. Kinga i Johelet Kazimierzy Zawistowskiej a Błogosławiona Salomea Stanisława Wyspiańskiego”. *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, 5 (47) (2012): 195–196.
- WOLAŃSKA, Joanna. „Kardynał Désiré-Joseph Mercier i ks. Karol Czesznák w malowidłach lwowskiej katedry ormiańskiej oraz początki ruchu liturgicznego we Lwowie w okresie międzywojennym”. W *Fides ars scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*. Red. Andrzej Betlej i Józef Skrabski, 392–412. Tarnów: Muzeum Okręgowe, 2008.
- WOLAŃSKA, Joanna. „Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i «Przyjaciel Sztuki Kościelnej»”. W Wojciech Bałus, Ewa Mikołajska, Jacek Urban i Joanna Wolańska. *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Cz. I, 39–87. Kraków: Universitas, 2004. (= *Ars Vetus et Nova*. Red. Wojciech Bałus, t. 12).
- ZAJĄCZKOWSKI, Ryszard. „Korespondencja między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem”. *Tematy i konteksty* (2012), 2 (7): 151–173.

DZIEŁA O. EFREMA Z KCYNI (STANISŁAWA KLAWITTERA, 1894–1970)
W ZBIORACH MUZEUM FRANCISZKAŃSKIEGO W RZYMIE

Streszczenie

Artykuł poświęcono twórczości zakonnika, o. Efrema Marii Klawittera, polskiego kapucyna, który zdobył wykształcenie w ważnych europejskich ośrodkach odnowy sztuki religijnej. Omówione zostały dzieła przechowywane w Muzeum Franciszkańskim w Rzymie, prezentujące jedynie niewielki wycinek dorobku artysty. Celem artykułu jest analiza stylistyczna i ikonograficzna dzieł zakonnego malarza w kontekście ikonografii franciszkańskiej oraz gwałtownych przemian

kulturowych na przełomie XIX i XX wieku, w których czynnie uczestniczył. Autor posłużył się metodami stosowanymi w badaniach interdyscyplinarnych, przede wszystkim analizy stylistycznej i ikonograficznej rzymskich dzieł o. Klawittera, a następnie skonfrontował wyniki z rozległą panoramą legendy neofranciszkańskiej, która zawładnęła w interesującym go przedziale czasowym sercami i umysłami pisarzy, poetów, historyków sztuki, muzyków i samych artystów.

Refleksja nad obrazami i rzeźbami z zakonnego muzeum, którego historia i działalność także zostały przybliżone, pozwoliła dostrzec wysoki poziom formalny i ikonograficzny wszystkich prac. Artysta pozostaje wierny źródłom hagiograficznym i tradycji zakonu, którą zna doskonale. Jednocześnie jest otwarty na nowe prądy w sztuce, które poznał w benedyktyńskiej szkole w Beuron oraz w ośrodku neotomizmu w Lowanium. Wyniki analizy, ograniczone do grupy wybranych dzieł, można zastosować dla celów dydaktycznych oraz dalszych badań nad twórczością artystów zakonnych oraz franciszkańską kulturą religijną w Polsce i Europie.

Słowa kluczowe: malarstwo klasztorne; ikonografia franciszkańska; muzeum; edukacja artystyczna.

WORKS OF FRIAR EPHREM FROM KCYNIA (STANISŁAW KLAWITTER, 1894–1970) IN THE COLLECTION OF THE FRANCISCAN MUSEUM IN ROME

Summary

The article is devoted to the work of the monastic artist Friar Ephrem Maria Klawitter, a Polish Capuchin, who acquired education in major European centres of the renewal of religious art. The works discussed here concern only the ones kept in the Franciscan Museum in Rome, which is merely a small part of the artist's output. The aim of the article is the stylistic and iconographic analysis of the monastic painter's works in the context of Franciscan iconography and the sudden cultural change at the turn of the 19th and 20th century, in which he actively took part. The author employed the methods used in interdisciplinary research, mainly stylistic and iconographic analysis of Roman works of Friar Klawitter, and afterwards confronted the results with a wide panorama of neo-Franciscan legend, which had captured, in the period concerned, the hearts and minds of writers, poets, art historians, musicians and artists themselves.

In the analysed works of Friar Ephrem, there are no examples of impersonal attitude and the reflection on the pictures and sculptures from the monastic museum, whose history and activity had also been exemplified, allowed to notice a high formal and iconographic level of all works. The artist remains faithful to hagiographic sources and monastery tradition, which he knows perfectly well, and at the same time he is open to new trends in art, which he got to know while in the Benedictine school in Beuron and in the centre of neo-Thomism in Leuven. The results of the analysis, limited to a group of chosen works, can be used for educational purposes and for further research on the monastic artists' output as well as Franciscan religious culture in Poland and Europe.

Key words: monastic paintings; Franciscan iconography; museum; artistic education.



1. *Św. Franciszek grający na mandolinie*, olej na kartonie, 90×70 cm, 1935



2. *Madonna z Dzieciątkiem, św. Franciszkiem i św. Klarą*, olej na płótnie, 1935



3. *Serce Jezusa ze św. Bonawenturą i św. Klarą,*
olej na płótnie, 203×82 cm, 1935



4. *Św. Antoni z Serafinami,*
olej na płótnie, 203×83 cm, 1935



5. Św. Franciszek uwalnia jagnięta, olej na desce, 70×100 cm, 1935



6. Święty Franciszek natchnienie
dla Dantego,
olej na płótnie, 121×92 cm, 1940



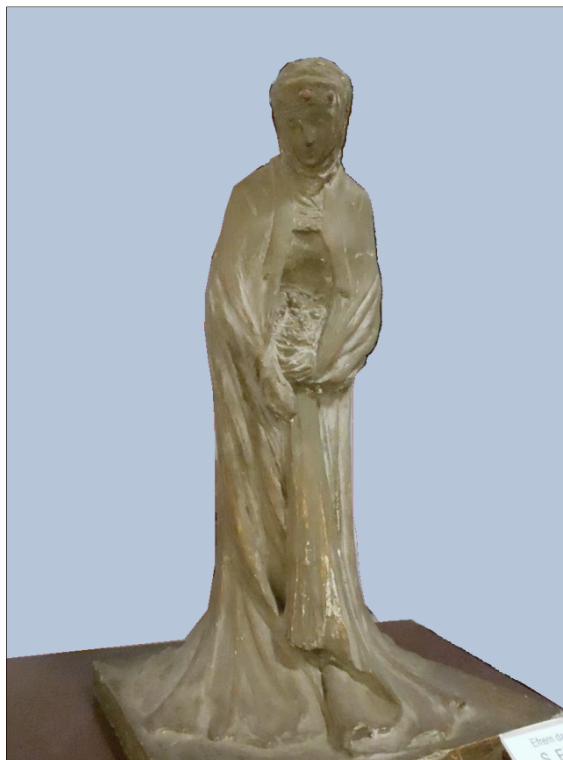
7. Św. Franciszek wyrzeka się ojca, gips, 42 cm, 1935



8. Św. Franciszek głosi kazanie do ryb,
brąz, 20,5 cm, 1935



9. *Św. Franciszek przed żłóbkiem*, gips, 41 cm, 1935



10. *Św. Elżbieta Węgierska*,
gips, 1935

11. *Św. Franciszek adoruje Sanctissimum
w dłoniach kapłana*, gips, 1937



12. *Pójdę za Tobą*. Chrystus i Franciszek, gips, 35 cm, 1935

SPIS ILUSTRACJI

1. *Św. Franciszek grający na mandolinie*, olej na kartonie, 90×70 cm, 1935
2. *Madonna z Dzieciątkiem, św. Franciszkiem i św. Klarą*, olej na płótnie, 1935
3. *Serce Jezusa ze św. Bonawenturą i św. Klarą*, olej na płótnie, 203×82 cm, 1935
4. *Św. Antoni z Serafinami*, olej na płótnie, 203×83 cm, 1935
5. *Św. Franciszek uwalnia jagnięta*, olej na desce, 70×100 cm, 1935
6. *Św. Franciszek natchnienie dla Dantego*, olej na płótnie, 121×92 cm, 1940
7. *Franciszek wyrzeka się ojca*, gips, 42 cm, 1935
8. *Św. Franciszek głosi kazanie do ryb*, brąz, 20,5 cm, 1935
9. *Św. Franciszek przed żłóbkiem*, gips, 41 cm, 1935
10. *Św. Elżbieta Węgierska*, gips, 1935
11. *Św. Franciszek adoruje Sanctissimum w dłoniach kapłana*, gips, 1937
12. *„Pójdę za Tobą”. Chrystus i Franciszek*, gips 35 cm, 1935