

## Juliusz Gałkowski: Ekstaza św. Franciszka – mąż Boży, stygmaty i osiołek

Obraz nie jest jedynie toskańskim pejzażem, lecz prezentacją weneckiego środowiska religijnego, którego celem było przywrócenie oryginalnej duchowości franciszkańskiej. Dlatego też nie jest to scena stygmatyzacji, lecz ukazanie człowieka duchowego, w stanie ekstatycznego, pełnego radości, uniesienia – pisze Juliusz Gałkowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Św. Franciszek. Afirmacja – teologia praxis”.

Nieżyjąca już, amerykańska poetka Jean Valentine, przechadzając się po salach Frick Collection wyrażała swój zachwyt nad oglądanymi obrazami za pomocą krótkich (ale pięknie przemawiających do czytelników) wierszy. Spotkanie z Ekstazą św. Franciszka, Belliniego podsumowała następująco:

Górskie skały są niebiesko-zielone.

Osioł jest samotny.

I żuraw.

I królik. Obok księgi

czaszka. Nic jej nie zacienia.

Wiem, że oślepieś.

Wiem, że umarłeś.

Nic cię nie zaciemnia, próg.  
Nic cię nie oświeca. Ty  
życie nietrwałe tutaj Niemalże[i]

Nie wchodząc w rozważania, na ile sztuka słowa może być adekwatna do sztuki obrazu (bo czyż naprawdę: *ut pictura poesis?*) nie umiem odmówić sobie przytoczenia jej wiersza, gdyż – w moim przekonaniu doskonale oddaje on to co wielu z nas rzuca się na pierwszy rzut oka. Obraz Belliniego w wierszu Valentine jest sumą elementów otaczających postać świętego, nie wskazanego po imieniu, a jednakże (być może przede wszystkim poprzez swoją „nieobecność”) dominującego nie tylko w obrazie, lecz także w poetyckim tekście.

Można się oczywiście zżymać na takie „kawałkowanie” wspaniałego dzieła, ale taki sposób patrzenia na obraz poniekąd wymusza na nas poszukiwanie kolejnych wspaniałych namalowanych i skomponowanych detali. Gdy już wyszukamy, gdzie króliczy łepiek wychyla się z norki, to nasze oczy pobiegą ku dziewczannie, niedbale porzuconym chodakom, czy wreszcie odkryjemy na horyzoncie zamglone zarysy budynków. Warto zadać sobie trud odnajdywania i starannego wpatrywania się w detale, gdyż artysta – pozornie nie dbając, czy widz będzie równie staranny, jak twórca – starannie wyczelował nawet najmniejszy fragment swojego malunku.

## **Przeczytaj również: Franciszek inspiratorem nowego spojrzenia na świat. Rozmowa z biskupem Michałem Janochą**

Tym bardziej, że chociaż oczywistym jest, że oglądanie każdego fragmentu obrazu „z osobna” (mniej więcej tak świat widzieli tuwimowscy straszni mieszczanie), to jednak jedną z cech malarstwa Belliniego było właśnie umieszczanie w obrazach pewnych elementów, które niosły za sobą znaczenie i w sposób zrozumiały komunikowały się z widzem.

Augusto Gentili, pisząc o pejzażu ukazanym w tym arcydziele, zauważa:

[...] stanowi zbiorowisko symboli i przypowieści, aluzji i cytatów, uporządkowanych zgodnie z chrześcijańską alegorią i służących jej realizacji. To, że [ten krajobraz] jest jednocześnie „naturalny”, z pewnością nie wynika z niemożliwego, anachronicznego wyboru estetycznego, ale wynika z wymogu natychmiastowej rozpoznawalności i dydaktycznej jasności: z koncepcji religii jako wymiaru codzienności, materiału do obiektywnej kontemplacji i tylko rzadko do subiektywnej elaboracji[ii].

Przyjrzyjmy się zatem samemu malowidłu. I chociaż święty Franciszek stoi w jego centrum, to nie ma najmniejszej wątpliwości, że nasze oczy przede wszystkim skupiają się na wspaniałym krajobrazie, a postać świętego, podobnie jak i zwierząt, budynków czy przedmiotów stanowi jego element. Najważniejszy, niemniej element...

Krajobraz swoją kolorystyką oraz formami dzieli obraz na dwie części. Pierwszy plan buduje chłodna, zielono-niebieskawa forma skalna. Z prawej strony obrazu, za plecami świętego, widzimy grotę, przed wejściem do której stoi pulpity z księgą i trupa czaszką. Obok nich chodaki oraz laska. Wejście osłonięte jest pergolą. Kolejne plany są coraz bardziej nasycone barwami, coraz żywsze. Przestrzeń ożywiana jest poprzez coraz bujniejszą roślinność, namalowane na niej zwierzęta, stado owiec z pasterzem czy wreszcie budowle miasta i zamek. A nad wszystkim widzimy niebo czystego błękitu, po którym płyną pięknie białe chmury.

Piękno obrazu oraz nieoczywistość jego treści skupiała uwagę badaczy, pragnących rozszyfrować jego treść i znaczenie. W literaturze mamy trzy zasadnicze opinie dotyczące tematyki malowidła. Millard Meiss<sup>[iii]</sup> i wielu badaczy za nim widzą w tym przedstawieniu scenę otrzymania stygmatów. John Flemming w swojej frapującej analizie samego obrazu oraz malarstwa Giovanniego Belliniego dostrzega komentarz do życia świętego biedaczyny, który rozpisany jest na wiele elementów<sup>[iv]</sup>. Zaś wedle Richarda Turnera na obrazie widzimy świętego Franciszka, który w ekstazie spogląda w niebo i śpiewa hymn do słońca<sup>[v]</sup>.

Nadanie stygmatów świętemu Franciszkowi stało się w sztuce średniowiecza i renesansu jednym z najczęściej obrazowanych scen z życia świętego. Niewątpliwie przyczyniła się do tego popularność biedaczyny z Asyżu, która przyczyniła się do zamawiania takich a nie innych wyobrażeń, ale sam temat dawał artystom bardzo duże możliwości rozwinięcia twórczej wyobraźni.

Corocznie, we wrześniu, wielbicielé św. Franciszka świętują nadanie mu stygmatów, które to wydarzenie miało miejsce na górze La Verna w 1224 roku. Niemalże współczesny opis tego wydarzenia można znaleźć w pierwszej biografii twórcy zakonu Braci Mniejszych, pióra Tomasza z Celano.

[...] ujrzał w widzeniu rozciągniętego nad sobą Serafina, wiszącego na krzyżu, mającego sześć skrzydeł, za ręce i nogi przybitego do krzyża. Dwa skrzydła unosiły się mu nad głową, dwa wyciągały do lotu, a dwa okrywały całe ciało.

Widząc to, Franciszek zdumiał się gwałtownie, a gdy nie umiał wytłumaczyć, co by znaczyło to widzenie, wtargnęła mu w serce radość pomieszana z żalnością. Cieszył się z łaskawego wejrzenia, jakim Serafin patrzył na niego, ale przybicie do krzyża przeraziło go. Natężył umysł, by pojąć, co mogłaby znaczyć ta wróżba, i duch jego silił się trwożnie nad jakimś jej zrozumieniem. Otóż, podczas gdy szukając wyjaśnienia na zewnątrz, poza sobą, nie znalazł rozwiązania, nagle objawiło mu je w nim samym odczucie bólu.

Natychmiast bowiem na jego rękach i nogach zaczęły jawić się znaki gwoździ, jak to na krótko przedtem widział u Męża ukrzyżowanego, ponad sobą w powietrzu. Jego ręce i nogi wyglądały przebite gwoździami w samym środku; główki gwoździ były widoczne na wewnętrznej stronie rąk i na wierzchniej stronie nóg, a ich ostre końce były na stronie odwrotnej... Zaś prawy bok, jakby przebity lancą, miał na sobie czerwoną bliznę, która często broczyła i spryskiwała tunikę oraz spodnie świętą krwią.

Tak werystyczny opis spowodował, że niemalże od samego początku Franciszkowej ikonografii utrwalił się topos świętego klęczącego przed unoszącym się w powietrzu Chrystusem. Świetlne promienie, wychodzące z ran Zbawiciela, przebijają członki i bok rozmodlonego mnicha. Niewątpliwie źródłem tego typu przedstawienia były imponujące freski Giotta, ukazujące życie Franciszka w bazylice w Asyżu.

Z całą pewnością wiedza o stygmatyzacji świętego była powszechna w zakonie, a gdy Tomasz z Celano pisał swój traktat, żyli jeszcze zakonnicy, którzy mogli widzieć „święte rany”. Jednakże należy pamiętać, że dar śladów Pasji, która wszak przyniosła zbawienie światu, to coś więcej niż tylko poranienie ciała. Mówimy bowiem o głębokim przeżyciu duchowym, które trudno jest opisać słowami, a jeszcze trudniej namalować czy wyrzeźbić. Każdy wierzący człowiek wie doskonale, że samo zobrazowanie przeżycia mistycznego to zdecydowanie za mało.

**Zostań mecenasem „Teologii Politycznej Co Tydzień”, jedyne  
tygodnika filozoficznego w Polsce.**

**Dziękujemy za wsparcie!**

Dlatego też Giovanni Bellini, wybitny malarz wenecki, mógł zdecydować się na przedstawienie tego wydarzenia w żaden sposób jednak nie banalizując tematu ani go nie spłycając. Jednakże zamiast zaprezentować historię stygmatyzacji, malarz poszedł w kierunku próby ukazania samego duchowego uniesienia, zwanego ekstazą. Greckie słowo *ekstasis* oznacza „wyjście poza siebie”, i jest nazwaniem stanu, w którym człowiek jest duchowo (psychicznie) tak mocno nakierowany na przedmiot swego pragnienia, że nie reagują na zwykłe

bodźce zewnętrzne. Jak się okazuje, ekstaza może także skutkować fizycznie, na przykład stygmatami. Mamy bowiem do czynienia z czymś co przekracza psychiczną stronę człowieka i odnosi się do całości – duszy i ciała.

Jak już pisałem, malarz zdecydował się zrezygnować z ukazania samej Franciszkowej wizji. Ukazał ją pośrednio, jedynie poprzez ukazanie postaci świętego. Jednakże ta prostota obrazu znamionuje wybitnego mistrza. Franciszek stoi odchyłony lekko do tyłu, z twarzą uniesioną i wyraźnie wpatrzony jest w jakiś odległy punkt, znajdujący się poza płaszczyzną obrazu.

Warto przyrzeć się twarzy mistyka, wpółotwarte usta oraz wyraźnie naciągnięte mięśnie wokół oczu nadają jej wyraz skupienia, ale ponieważ – jak widać wyraźnie – oglądany obiekt znajduje się poza wzrokiem widza, to możemy się domyślać, że Franciszek „wpatruje się” w swoje wnętrze, przejęty duchową wizją.

Układ ciała oraz sposób ułożenia rąk i dłoni mogą wskazywać, że mamy do czynienia z chwilą otrzymania stygmatów. To jest właśnie ten moment, gdy Biedaczyna z Asyżu przyjmuje do siebie potęgę unizienia Chrystusa. To, jak Bellini namalował mnicha, sugeruje nam, że bohater obrazu widzi Chrystusa-serafina, i że właśnie w tym momencie świetlne promienie przebijają jego ciało. Na obrazie jeszcze nie widać ran na dłoniach i stopach oraz boku, ale z całą pewnością wiemy, że stają się faktem.

I tutaj pojawia się wiele wątpliwości oraz możliwości innego odczytania treści malowidła. Po pierwsze, szereg artystów wskazuje, że nie widać na obrazie Chrystusa-Serafina przekazującego świętemu stygmaty[vi]. Co prawda badania wykonane podczas renowacji wskazują, że czerwone plamki na dłoniach były namalowane przez Belliniego, jednakże brak ran na stopie i boku Franciszka dają podstawy do wątpliwości, czy naprawdę widzimy scenę stygmatyzacji.

Nie ma bowiem wątpliwości, że treść obrazu jest o wiele bardziej rozwinięta i skomplikowana. Bellini starał się oddać w swym dziele pełnię przekazu o duchowych zdarzeniach, jakie miały miejsce w górskiej samotni.

Kieth Christiansen przypomina, że już:

Pietro Bembo upominał zawsze skrupulatną Isabellę d'Este, że nie ma sensu wiązać Belliniego ze sztywnym programem ikonograficznym, co było sprzeczne z jego sposobem pracy. Temat musiałby raczej dostosować się do fantazji artysty, ponieważ, jak napisał Bembo, »jego praktyką jest, jak sam mówi, zawsze swobodne wędrowanie po swoich obrazach, tak aby w podobny sposób zadowalały one tych, którzy na nie patrzą«[vii].

W przekonaniu autora malarz swoim obrazem zaprasza widza do bardzo subiektywnego aktu poznawania i zachwytu dziełem sztuki. Co oczywiście nie oznacza, że działał on niezależnie od ikonosfery swoich czasów[viii].

Wielu autorów wskazuje, że szereg elementów kompozycji niesie za sobą znaczącą, chociaż czasami wysublimowaną symbolikę. Nie mogąc sobie pozwolić, z powodu braku miejsca, na długie wywody i wyliczanki ograniczę się do kilku, odsyłając czytelników do rozległej literatury, a jednocześnie podkreślając fakt, że obraz Belliniego jest dziełem mającym na celu nakierowanie oglądającego na modlitwę i kontemplację. Nie jest to szarada, która odczytujemy, wyjaśniając poszczególne elementy za pomocą słownika ikonografii.

Znamienny jest stół ukazany przed pieczarą. Księga oraz czaszka odnoszą nas do powszechnie zrozumiałej wówczas symboliki ukazującej pustelników. Uciekając od świata, rozważali oni to, co stanowiło dla nich cel samotniczego życia – czyli mękę Chrystusa. Franciszek poprzez ten prosty symbol stawał się, w weneckim obrazie, kolejnym pustelnikiem, następcą Marii Magdaleny, Antoniego czy Hieronima. Widzimy wyraźnie, że oderwał się od pobożnej lektury i modlitwy, by skierować się ku swej wizji, dającej szczęście zjednoczenia z Chrystusem.

Marylin Lavin[ix] analizując treść obrazu, wskazuje na związki zakonu Franciszkanów (oraz postaci świętego Franciszka) z Wenecją. Wedle jej opinii, wyspa San Francesco del Deserto, która była w czasach powstawania dzieła centrum ruchu obserwanckiego, była, jeżeli nie miejscem powstania, to przynajmniej jego duchowym źródłem. Obraz nie jest jedynie tokańskim pejzażem, lecz prezentacją weneckiego środowiska religijnego, którego celem było przywrócenie oryginalnej duchowości franciszkańskiej. Dlatego też nie jest to scena stygmatyzacji, lecz ukazanie człowieka duchowego, w stanie ekstatycznego, pełnego radości, uniesienia[x].

## **Przeczytaj również: Wizja i teologia braterstwa św. Franciszka**

Ponieważ swój tekst zacząłem od wiersza Jean Valentine, to chciałbym w tym miejscu wskazać królika wynurzającego się z nory. I nie ma co ukrywać, widząc to sympatyczne zwierzątko bardzo byśmy chcieli nadać mu pewne konkretne znaczenie. Tym bardziej, że zabieg ten pozwoli wykazać nam się erudycją i napisać „co artysta miał na myśli”. Kłopot w tym, że motyw królików występuje także w innych obrazach Belliniego i jego przypisywanie mu określonego znaczenia w Ekstazie... może zupełnie odbiegać od innych obrazów. Śladem Kietha Christiansena[xi] wolałbym unikać jednoznacznej atrybucji jakichkolwiek treści i wskazać na to, że jest to element skłaniający widza do kontemplacji i raczej wskazujący tropy niż podający encyklopedyczne wyjaśnienie. Z drugiej strony, warto zwrócić uwagę, że w ikonografii królik ten może być symbolem zmartwychwstania, jak i odrodzenia duchowego.

Ale takich zaskakujących, a zarazem pełnych treści elementów obrazu jest więcej. Na drugim planie, jakby za górą, w której znajduje się jaskinia św. Franciszka, widzimy osła. Stoi obojętny na zdumiewające wydarzenie, toczące się tuż obok niego. Chciałoby się powiedzieć: jak to osioł. Jednakże już starotestamentalna historia z oślicą Baalama nauczyła nas, że te uparte stworzenia potrafią ujrzeć rzeczy zakryte przed ludzkimi oczyma. Czemuż zatem artysta postanowił właśnie tego zwierzaka uczynić świadkiem stygmatyzacji świętego Franciszka?

Każdy kto zna historię życia oraz słowa świętego z Asyżu wie, że osioł był mu bardzo bliski. Nazywał go swoim bratem i porównywał do osła swoje ciało. Nigdy nie folgował ciału, dlatego nazywał je bratem osłem,

jako że powinno ono być poddane pracowitym trudom, bite ostrymi biczami i marną strawą podtrzymywane przy życiu (...). Taka była w nim zgodność ducha z ciałem.

Ukazując osła Giovanni Bellini podkreślił fakt, że stygmaty były skutkiem nie tylko modlitwy ale także i praktyk ascetycznych Franciszka. Można zatem pokusić się o twierdzenie, że Ekstaza św. Franciszka jest czymś więcej niżli tylko próbą artystycznego ukazania opowieści stygmatyzacji. Malarz podjął wysiłek, aby ukazać widzom, czym jest mistyczne przeżycie duchowe.

Nie ma najmniejszej wątpliwości, że – w gruncie rzeczy należące do oglądającego – rozstrzygnięcie czy widzimy scenę stygmatyzacji, czy też bardziej ogólny obraz duchowości św. Franciszka i jego synów, nie jest najważniejszy podczas kontemplacji obrazu. Bellini rozpostarł przed nami wizję zbyt wieloznaczeniową, zbyt erudycyjną byśmy mogli zatrzymać się na prostym „katalogowym” nadaniu tytułu. Jest to obraz zachęcający do estetycznej, a nade wszystko religijnej kontemplacji. W tym arcydziele oba obszary duchowości człowieka są nierozzerwalnie splecione i nie powinniśmy omijać żadnego z nich.

Juliusz Gałkowski

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień”  
[526]: „Święty Franciszek. Afirmacja – teologia praxis”**

Ilustracja: Giovanni Bellini, *Święty Franciszek na puszczy*, olej na desce, ok. 1480, Frick Collection Nowy Jork

## Przypisy

[i] Tłumaczenie własne.

[ii] A Gentili, *Giovanni Bellini, la bottega, I quadri di devozione*, Venezia Cinquecento, 1991, nr 2, s. 41., za K. Christiansen, *Bellini and the Meditational „poesia”*, „Artibus et Historiae” 2013, t. 34, nr 67, s. 11 (tłumaczenie własne).

[iii] M. Meiss, *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, Princeton, 1964

[iv] J. V. Fleming, *From Bonaventure to Bellini, An Essay in Franciscan Exegesis*, Princeton, 1982

[v] A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966

[vi] Co prawda istnieje próba udowodnienia, że taka postać znajdowała się pierwotnie na desce i dostała w późniejszym czasie odcięta, jednakże nie przekonała ona wielu autorów i wciąż pozostają one jedynie w sferze hipotez.

[vii] za K. Christiansen, op. cit, s. 14 (tłumaczenie własne).

[viii] j.w.

[ix] M. Lavin, *The Joy of St. Francis: Bellini's Panel in the Frick Collection*, „Artibus et Historiae” 2007, t. 28, nr 56, cz. 2, ss. 231-256

[x] Warto zwrócić uwagę, że Lavin wskazuje na powiązania obrazu z legendami o św. Franciszku, opisywanymi w weneckim klasztorze. „Meiss zauważył, że skalny urwisko za postacią Franciszka odzwierciedla kształt ciała świętego. Źródło tego motywu odnalazł w fragmencie dołączonym do „Małych kwiatów św. Franciszka”. Opowieść ta opisuje, jak Franciszek, przebywając na szczycie góry, został kuszony przez diabła i próbował uciec, zwracając się w stronę litej skalnej ściany. Nagle skała „otworzyła się i przyjęła w swoje wnętrze jego ciało; i tak jakby zanurzył ręce i twarz w płynnym wosku, na kamieniu pozostał odcisk dłoni i twarzy św. Franciszka; i w ten sposób, z Bożą pomocą, wyrwał się z rąk diabła”. Bellini rozbudował tę opowieść, przedstawiając zagłębienie w masie skalnej w kształcie nie tylko górnej części ciała, ale także jego dwóch wyciągniętych ramion. Ale na tym nie poprzestał. Jak zauważyliśmy, nieskazitelna lewa stopa świętego jest bosa. Jest to oczywista aluzja do zakazu noszenia obuwia oraz do ścisłego przestrzegania tej zasady, przywróconej i ogłoszonej przez ruch obserwantów.”, j.w. s. 242 (tłumaczenie własne)

[xi] K. Christansen, op. cit.



**Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego**