Studia
Filmoznawcze
40
Wrocław 2019

Joanna Wojnicka
Uniwersytet Jagielloński

FILMOWE LEGENDY O ŚWIĘTYM FRANCISZKU

DOI: 10.19195/0860-116X.40.6

Święty Franciszek z Asyżu należy do tych postaci Kościoła katolickiego, które zyskały popularność szeroko poza jego kręgiem. Zazwyczaj jednak zbytnia popularność nie służy prawdzie. Dotyczyło to wielu postaci współczesnych i historycznych. Dotyczy także świętych. Biografia Biedaczyny okazała się bowiem źródłem rozmaitych legend, przeinaczeń i apokryficznych przypowieści. Z punktu widzenia katolickiej tradycji nie jest to zaskakujące ani naganne. Wszak „żywoty świętych" często miały charakter przypowieści o cnotach, które wierni powinni naśladować, i o cudach, jakie wybrańcy Boga czynili na znak wielkiej z nim bliskości. Hagiografia nie jest biografią krytyczną, hagiografia jest wyrazem pobożnej czci. Nie ma powodu jej bezgranicznie ufać, ale nie ma też powodu jej deprecjonować. Siła hagiografii nie polega bowiem na wierności faktom (choć ta powinna występować), ale na sile pouczeń płynących z życia i postawy świętego. Piękny ten zwyczaj, znany w tradycji Kościoła, został, jak wiele innych, zaniechany — choć mimo wysiłków badaczy czy rozmaitych „krytycznych" teologów — jego oddziaływanie daje się jeszcze odczuć. Historia św. Franciszka jest jednak szczególna. Ten niezwykły człowiek fascynował i odbierał należną mu cześć wśród wiernych (miedzy innymi jako patron Włoch), ale czarował też ludzi spoza Kościoła. Jest jednym z najbardziej lubianych katolickich świętych wśród wyznawców prawosławia. Nikos Kazantzakis (co prawda trudno uznać go za prawosławnego, daleki był od Cerkwi, został nawet przez nią ekskomunikowany) poświęcił mu powieść *Boży nędzarz* (w Polsce znaną pod tytułem *Biedaczyna z Asyżu*). Zajmowali się nim protestanci, a nawet ateusze, jak choćby Ernst Renan. Być może ta żywotność i siła oddziaływania sprawiły, że

© for this edition by CNS

wokół Franciszka narosło ogromnie wiele nieporozumień i przekłamań. I nie chodzi tu bynajmniej o nieścisłości czy hagiograficzne upiększenia. Otóż — jak chyba żadnego innego z panteonu świętych — wykorzystywano go i robi się to nadal jako „element" przetargowy w wielu sporach wewnątrz Kościoła i poza nim.

Historyk (i dominikanin) Augustin Thompson napisał pracę o Franciszku, którą nazwał „nową biografią". Ta nowa biografia jest według autora próbą przedstawienia postaci na podstawie źródeł, weryfikacji ogromnej ilości naddatków, jakie od średniowiecza jej towarzyszą[1]. Książka Thompsona nie jest jednak, a czasem tak bywa, pracą drobiazgowego historyka, który z zadziwiającą pasją chce weryfikować, nierzadko obalać, wiele z tego, co — przechowywane w opowieściach i legendach — nadaje historii koloryt. Praca Thopmsona w sposób kulturalny i powiedzieć można delikatny stara się weryfikować nieprawdziwy, bardzo często zakłamany i sentymentalny obraz św. Franciszka. A jest to ta wśród postaci Kościoła (pomijając — niech mi będzie wolno to powiedzieć — samego Jezusa Chrystusa, którego przesłodzony obraz dławi czasem wiernych), nad którą ciąży chyba najwięcej cukierkowego banału. Jednak od ponad stu lat Ojciec Seraficki (jak Franciszka nazywano w średniowieczu) stał się zakładnikiem rozmaitego typu idei, nawet ideologii, istniejących w obrębie samego Kościoła i poza nim.

Współczesny włoski publicysta i historyk Guido Vignelli napisał pouczającą książeczkę zatytułowaną *Św. Franciszek odkłamany* (w oryginale ma ona jeszcze bardziej wyrazisty tytuł — *San Francesco antimoderno*, określenie „antimoderno" odnosi do modernizmu katolickiego z przełomu XIX i XX wieku, potępionego co prawda przez Piusa X, ale triumfującego po Soborze Watykańskim II), w której próbuje się rozprawić — w zwięzłych słowach — z najbardziej rozpowszechnionymi stereotypami, jakie wokół tej postaci narosły. Vignelli pisze więc wprost, że Franciszek nie był „poczciwiną" ani „pacyfistą", nie był też „ekumenistą", „ekologiem", „rewolucjonistą" itp.[2] Wiele z tych idei ma całkiem nowe proweniencje, jednak „problem" z Franciszkiem jest znacznie starszy i sięga sporów, jakie w łonie dynamicznej franciszkańskiej wspólnoty pojawiły się niedługo po jego śmierci. Wtedy do głosu doszły różnice w postrzeganiu tego, co jest „właściwym", a co „niewłaściwym" rozumieniem franciszkańskiego powołania. Rezultatem tych sporów były najwcześniejsze próby uporządkowania spuścizny po św. Franciszku, a także relacje i biografie, jakie zaczęto spisywać.

Pierwsze życiorysy Franciszka wyszły spod pióra jego współbrata Tomasza z Celano. *Życiorys pierwszy* powstał z polecenia papieża Grzegorza IX tuż po kanonizacji Franciszka, a zatwierdzony został w 1229 roku jako oficjalny dokument. Kilkanaście lat później brat Tomasz napisał jeszcze *Życiorys drugi*, tym razem z polecenia samych franciszkanów. Oba te, dość obszerne, dokumenty są najwcześniej-

[1] A. Thompson OP, *Franciszek z Asyżu. Nowa biografia*, przeł. E. Kopocz, Kraków 2017.
[2] Por. G. Vignelli, *Św. Franciszek odkłamany*, Kraków 2016, tłumacza nie podano.

© for this edition by CNS

szymi źródłami wiedzy o życiu św. Franciszka. W XIII wieku powstały jeszcze inne pisane świadectwa. Wyszły one spod ręki św. Bonawentury. Wielki uczony, zarazem franciszkanin, spisał biografię Franciszka dwukrotnie i dodał do niej wyrazisty teologiczny komentarz. Pierwsza biografia to *Legenda Sancti Francisci*, druga to tak zwana Legenda Mniejsza — *Legenda minor Sancti Francisci*, rzeczywiście znacznie krótsza, bo przeznaczona do użytku podczas liturgii godzin. Te cztery biografie, łącznie z innymi trzynastowiecznymi źródłami (między innymi *Relacją trzech towarzyszy* i *Anonimem z Perugii* i tak zwanym *Zbiorem asyskim*), tworzą korpus najwcześniejszych tekstów franciszkańskich. Dochodzą do tego jeszcze dzieła samego Franciszka (lub — co bardziej prawdopodobne — spisane przez sekretarzy), przede wszystkim *Reguły* — zatwierdzona i niezatwierdzona, *Testament*, listy, modlitwy i laudy, a w wśród nich ta najsławniejsza — *Pieśń słoneczna.*

Sprawa autentyczności i wartości wczesnych tekstów jest przedmiotem wnikliwych współczesnych badań, którymi zajmują się historycy i teolodzy. Nie jest to dla nas kwestia najważniejsza. Istotniejsze wydaje się co innego, a mianowicie pojawiająca się pod koniec XIX wieku tak zwana kwestia franciszkańska, która wydaje się mieć spory wpływ na wypaczenia związane z Franciszkiem i jego ruchem. W 1894 roku francuski teolog protestancki Paul Sabatier napisał, pod wpływem między innymi lektury Ernsta Renana i za jego zachętą, biografię św. Franciszka. *La vie de saint François d'Assise* była — podobnie jak książka Renana o Jezusie — próbą „odczarowania" katolickiego mitu. Sabatier, „posługując się metodą krytyki historycznej, pragnął wydobyć jego oryginalną, charyzmatyczną postać z pajęczyny uzurpacji, którą oplótł ją Kościół hierarchiczny oraz zinstytucjonalizowany i sklerykalizowany w coraz większym stopniu zakon" — pisze Claus Arnold[3]. Co to oznaczało? Ano tyle, że Sabatier ujrzał we Franciszku kontestatora ówczesnego papiestwa, człowieka przedkładającego osobiste doświadczenia Ewangelii nad teologiczne subtelności, który swoją wspólnotę stworzył jako grupę wędrownych głosicieli ubóstwa w opozycji do bogactwa i władzy Kościoła hierarchicznego. Sabatier widział w zakonie franciszkańskim ruch niemal kwietystyczny, który został zaakceptowany przez Rzym „ze strachu" przed jego rosnącym wpływem i liczebnością, potem zaś przytłumiany ścisłą i narzuconą organizacją. Nietrudno w tej wizji dostrzec „retrospekcję uczuciowości neoprotestanckiej na czasy średniowiecza"[4], jednak — co podkreślają też historycy — to od Sabatiera rozpoczęło się systematyczne badanie źródeł i historycznych kontekstów zarówno życia św. Franciszka, jak i rozwoju jego ruchu.

Prace Sabatiera, które znalazły się w kręgu zainteresowania katolickich teologów i duchownych z czasów modernistycznego kryzysu w Kościele, obecnie wydają się interesować tylko fachowców. Jednak — podobnie jak tendencje modernistyczne, które się nasilają — wiele z tego, co przez lata przylgnęło do postaci

[3] C. Arnold, *Mała historia modernizmu*, przeł. T. Zatorski, Kraków 2009, s. 73.
[4] *Ibidem.*

© for this edition by CNS

św. Franciszka, nadal daje o sobie znać. Trudno więc nie zauważyć, że ciągle funkcjonuje (i dobrze się ma) to dawne wyobrażenie cukierkowego świętego głoszącego kazania do ptaków i budującego szopki z żywymi osiołkami albo to nowsze — ekologa skłóconego z Kościołem hierarchicznym i głoszącego ubóstwo jako antidotum na kult pieniądza. Trudno też nie zauważyć, że wiele z tych wyobrażeń znajdzie potwierdzenie w jego biografii i pismach. Bo Franciszek naprawdę kochał zwierzęta i zbudował żywą szopkę, naprawdę głosił ubóstwo i powołał zgromadzenie inne od tych, które dotąd w Kościele istniały. Problem nie polega więc na tym, że tak robił, lecz dlaczego to robił i co w rzeczywistości stało za tymi działaniami.

Czy film ustrzegł się tych kontrowersji? A niby dlaczego miałby się ustrzec. W kinematografii postać Franciszka obecna jest od dawna, a filmów, które o nim opowiadają, całkiem sporo. W produkcji tej celują, co zrozumiałe, Włosi. Wiele z tych filmów to przykłady czegoś, co nazwać można pophagiografią. To przypadek sporej części kinowych opowieści o świętych. We Włoszech celuje w nich związana z telewizją Rai wytwórnia Lux Vide (w 2007 roku powstał w niej na przykład obraz *Franciszek i Klara* w reżyserii Fabrizia Costy). Można je przekornie nazwać hagiografią, bo wiele z nich rzeczywiście ma pewne cechy dawnych „żywotów świętych" — pokazują życie, które od początku prowadzi do świętości (często przez nawrócenie) i naznaczone jest wyjątkowością, eksponują rolę cudu, zawierają także (co prawda nienatrętny, przystosowany do współczesności) element moralistyczny pokazujący życie świętego jako wzór. Pytanie tylko czego. Istnieją bowiem filmy, które starają się ów stary model „unowocześnić", przybliżając widzom postać świętego jako tego, który przeżywał „takie same" rozterki jak współczesny człowiek albo borykał się z „podobnymi" słabościami. Na tę pokusę swoistego hagiograficznego *aggiornamento* częściej cierpią owe pophagiografie, ponieważ ich celem jest zazwyczaj tworzenie — w trakcyjnej formie — opowieści budującej, ale też mało kontrowersyjnej.

Na przeciwnym biegunie są wszelkiego rodzaju wizje artystyczne (jest ich znacznie mniej), których autorzy próbują coś odkrywać, zrewolucjonizować — w ich mniemaniu — ustalony obraz lub „zgłębić" tajemnicę, wykraczając poza skostniałe schematy. Czasem posługują się przy tym różnymi koncepcjami przejętymi z podręczników socjologii, teorii kultury lub psychiatrii. Święta Joanna d'Arc albo św. Maria Magdalena może być feministką? Czemu nie. To ostatnio dość popularny klucz.

Między tymi w oczywisty sposób wyjaskrawionymi przykładami mieszczą się jednak filmy powściągliwe bądź obrazoburcze i niepokojące, jednak takie, których twórcy rozumieją — co zazwyczaj widać — że temat, z jakim się mierzą, jest subtelny i trudny W której grupie znaleźć można biografie św. Franciszka? Zapewne w każdej. Skoro jednak postać Biedaczyny z Asyżu była od wieków przeinaczana, a ten proceder — na co wskazuje na przykład Thompson — rozpoczęli sami franciszkanie, trudno za to winić filmowców. Ciekawe jest w tym kontekście, że Franciszek doczekał się filmowych biografii, które nie tylko wykorzystują jego obiegowy wizerunek, lecz także wpisują się w zjawiska mocno związane z historią kina i kon-

© for this edition by CNS

tekstem, jaki ją kształtował. Trójka włoskich filmowców — Roberto Rossellini, Franco Zeffirelli i Liliana Cavani — nakręciła filmy o Franciszku zupełnie od siebie różne, a przy tym bardzo mocno osadzone w kontekście epoki. Dwa z nich ulegają wyraźnej ideologizacji, pokazując postać Franciszka rzeczywiście uwspółcześnioną, jednak w jasnym dla historyka kina kluczu. W jednym dokonuje się jawnego przekłamania, a co najdziwniejsze właśnie ten film zyskał największą popularność (także w kręgach kościelnych). Ale nie przetrwał próby czasu. Pozostałe jak najbardziej. Rossellini, Zeffirelli i Cavani to artyści należący do różnych pokoleń i o zupełnie innym temperamencie artystycznym. Widać to również w tych filmach. Ich podejście do postaci świętego jest odmienne, tak jak odmienna była ich wrażliwość.

Filmy o św. Franciszku zaczęto kręcić we Włoszech bardzo wcześnie. Pierwszym był zrealizowany w 1911 roku dla wytwórni Cines obraz Enrica Guazzoniego *Biedaczyna z Asyżu* (*Il poverello d'Assisi*), drugim *Brat słońce* (*Fratello sole*, 1918) Ugo Faleny, a trzecim *Brat Franciszek* (*Frate Fransesco*, 1927) Giulia Antamoro. Dziesięć lat wcześniej Antamoro zrealizował prestiżową produkcję — *Chrystus*, w której wiele kadrów skomponowano na wzór obrazów renesansowych mistrzów. Ten sposób estetyzacji obrazu widać też w *Bracie Franciszku*, choć tu kontekst jest dość ciekawy i dobrze obrazuje to, o czym pisałam na początku. Antamoro nakręcił bowiem swój film w klimacie narastających tendencji nacjonalistycznych rozpowszechnianych przez faszystowską władzę. Film powstawał w 1926 roku na siedemsetną rocznicę śmierci Franciszka, jego premiera odbyła się w marcu roku następnego. Posłużono się tekstem duńskiego poety i konwertyty na katolicyzm Johannesa Jørgensena, autora biografii wielu włoskich świętych, a przy tym wielkiego miłośnika Italii. Prestiż tej produkcji potwierdził sam Mussolini. Jednak nie chodziło mu bynajmniej o świętość Biedaczyny z Asyżu, ale o apoteozę włoskiego ducha[5]. W latach istnienia faszystowskiego państwa filmów o świętych nie powstało zbyt wiele (aczkolwiek takie bywały, między innymi obraz *Don Bosco* w reżyserii Goffreda Alessandriniego), powołana zaś w 1930 roku katolicka wytwórnia S.A.C.R.A.S (Società Anonima Cinematografica Religioso Artistica Sonora) nie przetrwała zbyt długo. Na film poświęcony Franciszkowi przyjdzie więc we Włoszech poczekać ponad dwie dekady[6]. Nakręci go dopiero Roberto Rossellini w roku 1950. Będzie to jednakże film wyjątkowy i niepodobny innych „filmowych hagiografii".

1. JONGLEUR DE DIEU

Kontekst powstania filmu Rosselliniego nie jest bez znaczenia. Kiedy pojawił się na ekranach, dużą rolę odgrywał jeszcze we Włoszech neorealizm, chociaż najważ-

[5] Por. R. Redi, *Cinema muto italiano (1896–1930)*, Venezia 1999, s. 185.

[6] W 1944 roku powstał taki film w Meksyku. Obraz zatytułowany *Franciszek z Asyżu* (*Francisco de Asis*) wyreżyserował Alberto Gout.

© for this edition by CNS

niejsze filmy nurtu już powstały. Neorealizm filmowy — do pewnego stopnia słusznie — kojarzony jest ze środowiskami lewicowymi, a nawet komunistami, mającymi w powojennych Włoszech ogromny apetyt na władzę. Tendencje te zahamowały wybory w 1948 roku, które wygrała chadecja. Wpływ komunistów był jednak duży, stąd rozmaite działania — także Kościoła — mające doprowadzić do ich osłabienia, a także przebudowania włoskiej sceny politycznej. Na początku lat pięćdziesiątych ważną rolę w organizowaniu kinematografii Półwyspu Apenińskiego odegrał Giulio Andreotti — jeden z najważniejszych polityków okresu powojennego, przez wielu nienawidzony, często demonizowany, kontrowersyjny, ale przecież ogromnie wpływowy. To on był jednym z pomysłodawców stworzenia „neorealizmu katolickiego" jako zapewne odpowiedzi na obecne we włoskim kinie tendencje. Z pomocą belgijskiego dominikanina Félixa Morliona chciał stworzyć tego rodzaju projekt. Wybór padł na Rosselliniego, jednego z najważniejszych neorealistów, a niemającego — jak Visconti czy De Santis — wyraźnych związków z lewicą. Morlion współtworzył scenariusze do dwóch filmów reżysera: *Stromboli, ziemia Boga* (*Stromboli [Terra di Dio]*, 1949) oraz *Franciszek, kuglarz boży* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950). Okoliczności powstania filmu o świętym z Asyżu są nader ciekawe, ale nie będą tematem moich rozważań[7]. Problemem może być co innego. Czy Rossellini zrobił film religijny, czy rzeczywiście mamy do czynienia z „katolickim neorealizmem" i czy jest to w ogóle film o życiu Franciszka? Na pierwsze dwa pytania można ostrożnie odpowiedzieć — tak. Na trzecie — zdecydowanie nie. Jednak Rossellini stworzył film bardzo piękny, niepowtarzalny, którego wpływ na innych włoskich twórców (na przykład Pasoliniego) wydaje się ogromny.

Zacząć wypada od tego, że *Franciszek, kuglarz boży* to właściwie adaptacja *Kwiatków świętego Franciszka z Asyżu*, a także *Żywotu brata Ginepro* (w przekładzie Leopolda Staffa zwanego bratem Jałowcem) i specyfika tego tekstu w dużej mierze stanowi o niezwykłości filmu[8]. *Kwiatki św. Franciszka* to czternastowieczny anonimowy utwór sławiący życie i cuda świętego. Jest to urokliwe świadectwo czci i sławy, jaką cieszył się on za życia i niedługo po śmierci. Tekst jest włoskim (właściwie toskańskim) tłumaczeniem pięćdziesięciu trzech rozdziałów dzieła *Actus beati Francisci et sociorum eius*, które powstało około 1375 roku i prawdopodobnie napisał je brat Ugolino Boniscampi. Rossellini wykorzystał *Żywot brata Ginepro* dołączony do głównego tekstu (podobnie jak dołączone do niego zostały rozdziały o stygmatach, *Żywot brata Idziego* i jego pouczenia). *Kwiatki* powstały w latach rozwoju, ale też kontrowersji w łonie zakonu franciszkańskiego. Były one konsekwencją podziału wśród braci, który pojawił się po śmierci Franciszka (nawet

[7] Opisuje je dokładnie Tomaso Subini w książce *La doppia vita di San Francesco giullare di Dio. Giulio Andreotti, Fèlix Morlion, Roberto Rossellini*, Milano 2011.

[8] W scenariuszu znalazły się też epizody czy postaci niewystępujące w *Kwiatkach*, ale obecne w innych średniowiecznych tekstach o Franciszku. Szczegółowej analizy filmu dokonuje pod tym kątem Subini. Por. *ibidem*, s. 239–289.

© for this edition by CNS

wcześniej). Wyłonił się z niego ruch tak zwanych *fraticelli* (inaczej spirytuałów), którzy głosili skrajne ubóstwo, uznawali się za prawdziwych depozytariuszy posłannictwa Franciszka i próbowali narzucić zakonowi skrajny radykalizm i dystans wobec struktur hierarchicznego Kościoła. *Kwiatki* nie są więc biografią, nawet do niej nie predestynują. Są czymś na kształt duchowego pouczenia, przedstawiając postać Franciszka i jego towarzyszy — co wyjaśnia autor na początku pierwszego rozdziału — jako najdoskonalsze odbicie Chrystusa i jego apostołów[9].

Skoro *Kwiatki* nie mają charakteru biograficznego, nie ma go też film Rosselliniego. Składa się z jedenastu epizodów, które są zakorzenione co prawda w średniowiecznych tekstach, jednak nie układają się w typową opowieść, nawet uwzględniając tradycję hagiograficzną. Każdy pełni określoną funkcję i przedstawia niezwykłe cechy samego Franciszka lub jego towarzyszy. To, w jaki sposób Rossellini wykorzystał literacki materiał, było w tamtych latach — i jest nadal — niezwykłe. Metodę, którą zastosował, znamy po części z jego poprzednich filmów: zdystansowana wobec rzeczywistości kamera, prostota fotografii, niezawodowi aktorzy (w filmie wystąpili franciszkanie z Maiori w Kampanii, aktorem zawodowym był tylko Aldo Fabrizi grający tyrana Mikołaja). A jednak jest element, który różni ten film od wcześniejszych neorealistycznych arcydzieł. Podstawą tej prostoty, chciałoby się powiedzieć naiwności przekazu, nie jest bowiem stosunek do rzeczywistości jako filmowej materii, nie są też właściwości aparatu. Jej podstawą jest sam tekst, metoda zastosowana przez reżysera wspaniale ją wydobywa. To przykład wspaniałej koincydencji między współczesnym doświadczeniem estetycznym a dziełem, które powstało kilka wieków wcześniej. W swojej artystycznej świadomej prostocie film Rosselliniego wydaje się bowiem przypominać średniowieczne mirakle, jest w nim także element średniowiecznej błazeńskiej farsy, a to porównanie nie jest wcale bezzasadne.

W pochodzącym prawdopodobnie z pierwszej połowy XIII wieku *Zbiorze asyskim* znajduje się fragment mówiący o tym, jak Franciszek ułożył *Pieśń słoneczną*.

> I ułożył do tych słów melodię, której nauczył swoich towarzyszy. Duch jego napełniony był bowiem taką słodyczą i pociechą, że chciał posłać po brata Pacyfika, który w świecie był nazywany królem wierszy i był bardzo wytwornym mistrzem śpiewu, aby dać mu kilka dobrych i uduchowionych braci, aby oni szli przez świat głosząc kazania i wielbiąc Boga.
>
> Mówił bowiem, że chce, aby najpierw głosił kazania do ludu, ten z nich, który umie, a potem wszyscy śpiewaliby „Pochwały Pana" jako kuglarze Pańscy. Chciał, aby po skończonych „Pochwałach" kaznodzieja powiedział:
>
> — Jesteśmy kuglarzami Boga, a jedyną zapłatą, jakiej chcemy od was, jest to, abyście trwali w prawdziwej pokucie. — Dodał też — kim są bowiem słudzy Boży, jeśli nie swego rodzaju kuglarzami, którzy powinni wzruszać serca ludzi i otwierać je dla duchowej radości[10].

---

[9] Por. *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, przeł. L. Staff, Kraków 2007, s. 19.

[10] *Zbiór asyski*, przeł. M. Solarz, [w:] *Wczesne źródła franciszkańskie*, t. 2, red. o. S. Kafel OFMCap, Warszawa 1981, s. 137.

© for this edition by CNS

Pojawiające się w tym fragmencie określenie „kuglarz Boży" Rossellini wykorzystał w tytule swojego filmu. Jednak słowo to, rodem ze średniowiecznej sztuki jarmarcznej, nie oznacza u Franciszka wesołkowatości. U Rosselliniego również nie, mimo że wybiera on często te z epizodów *Kwiatków świętego Franciszka*, które zawierają elementy komiczne. Zawiera je przede wszystkim *Żywot brata Jałowca* i to z niego pochodzą między innymi epizody o świńskiej nodze, o tyranie Mikołaju i gotowaniu strawy dla braci. O „kuglarstwie" św. Franciszka pisał Gilbert Keith Chesterton, który jeden z rozdziałów swojej urokliwej książeczki o nim zatytułował właśnie *Jongleur de Dieu*. Chesterton słusznie zwraca uwagę na tradycję francuskich trubadurów, która wywarła wpływ na wrażliwość Franciszka. Jego matka była Francuzką, a on sam lubił podobno język francuski i chętnie się nim posługiwał. Jednak z czasem trubadura piewcę miłości, który w pamięci ma swoją rycerską przeszłość, zastąpił kuglarz. Jak pisze Chesterton:

> igrzec był właściwie żartownisiem czy błaznem; czasem był tym, co nazywamy kuglarzem. W takim, jak mniemam, znaczeniu opowieść o bitwie Hastings nazywa igrcem Taillefera, który opiewał śmierć Rolanda, podrzucając i chwytając w powietrze miecz, jak kuglarz chwyta kule. Czasem mógł on być nawet skoczkiem jak ów akrobata ze znanej pięknej legendy, przezwany Kuglarzem Matki Bożej, ponieważ wywracał kozły i stawał na głowie przed obrazem Najświętszej Panny, za co ona i cała kompania niebieska wspaniale mu podziękowała i pokrzepiła na duchu[11].

W tym miejscu Chesterton przypomina wdzięczną średniowieczną opowieść należącą do cyklu francuskich mirakli o Matce Bożej (*Les miracles de Nostre Dame*, *Cuda Najświętszej Panny*), tworzącą odrębną grupę wśród mirakli przedstawiających zazwyczaj cuda świętych. Ma charakter mirakla wierszowanego, śpiewanego, nie zaś formy udramatyzowanej (*ludus*, *jeu*)[12]. *Kuglarz Matki Bożej* opowiada o wędrownym akrobacie, który zostaje cysterskim mnichem. Znajdując się w kaplicy przed figurą Najświętszej Panienki z Dzieciątkiem, nie wie, jak ma wyrazić swoje uwielbienie, ponieważ nie jest — jak inni mnisi — uczony, nie umie się też modlić pięknymi słowami. Wreszcie postanawia robić to, co potrafi najlepiej — fikać kozły i stawać na rękach. Wszystko dla Matki Bożej. Z ukrycia obserwują go zgorszeni bracia zakonni. Jednak Najświętsza Panienka pochyla się i troskliwie ociera z potu twarz zmęczonego kuglarza. Ta piękna anonimowa opowieść pasuje do Franciszka, ale tylko w tym stopniu, jak rozumie ją Chesterton. A Chesterton pisze:

---

[11] G.K. Chesterton, *Święty Franciszek z Asyżu*, przeł. A. Chojecki, Warszawa 1999, s. 99–100.

[12] Na temat *Kuglarza Matki Bożej* por. A. Drzewiecka, *O dwóch „żonglerach Matki Boskiej": warianty pewnego motywu w literaturze francuskiej XIII wieku*, „Prace Komisji Neofilologicznej PAU" 6, red. M. Kłańska, S. Widłak, Kraków 2007, s. 83–96. Przekład tekstu zob. *Minstrele Maryi Panny: starofrancuskie opowieści o cudach Matki Bożej*, wyb., przeł. i oprac. A. Drzewicka, Dębogóra 2010. Istnieje też autorska wersja prozą, którą tworzył francuski mediewista Michel Zink. Por. *Kuglarz Najświętszej Panienki. Średniowieczne legendy chrześcijańskie*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 2010.

© for this edition by CNS

> Kuglarz Matki Boskiej nie stawał na głowie, żeby zobaczyć kwiaty i drzewa w bardziej jasny i osobliwy sposób. Nie czynił tego w tym celu i nigdy mu na myśl nie przyszło czynić tego w tym celu. Kuglarz Matki Boskiej stawał na głowie, żeby się przypodobać Matce Boskiej. Gdyby św. Franciszek uczynił to samo, do czego był całkiem zdolny, stałoby się to w zasadzie z tej samej pobudki, z pobudki nadprzyrodzonej. Dopiero potem entuzjazm jego byłby się rozszerzył i otoczył jakąś aureolą zarysy wszystkich ziemskich rzeczy[13].

Święty Franciszek mógłby stawać na głowie, podobnie jak brat Jałowiec huśtać się na huśtawce razem z dziećmi, ale przecież nie to jest najważniejsze. Najważniejsze jest wymiar osobistej relacji z Bogiem, który w przypadku świętego (każdego) jest dla postronnych niedostępny.

Rossellini ujął postać Franciszka i jego braci tak, by wydobyć tę osławioną prostotę i pokorę, która nie była jednakże wyrazem buntu wobec instytucji Kościoła, a najgłębszym pragnieniem naśladowania Ewangelii. Franciszek Rosselliniego jest więc pogodny, przemawia do ptaków, uśmiecha się z łagodnością dziecka i otacza się równie łagodnymi, czasem naiwnymi braćmi, wśród których na plan pierwszy wysuwają się brat Ginepro i brat Giovanni zwany *il Semplice* (Prostaczek). Ten pierwszy jest w filmowym ujęciu człowiekiem cudownie niepoprawnym, ale pokornym, ten drugi ma rysy wioskowego głupka, choć otoczonego bezinteresowną miłością[14]. Franciszek był jednak — jak pisze brat Tomasz z Celano — „człowiekiem prostym prostotą łaski, a nie natury”[15]. I tak pokazał go mistrz neorealizmu, który nie sportretował historycznego Franciszka, tylko takiego, jaki wyłania się z kart pisanych ręką średniowiecznych czcicieli.

2. TRUBADUR? RACZEJ HIPIS

Najpopularniejszy kinowy portret Franciszka stworzył Franco Zeffirelli, który w roku 1972 roku nakręcił film *Brat Słońce, siostra Księżyc* (*Fratello sole, sorella luna/ Brother Sun, Sister Moon*). Najpopularniejszy, co nie znaczy najlepszy. Film Zeffi-

[13] G.K. Chesterton, *op. cit*., s. 102.

[14] Błogosławiony Giovanni *il Semplice* (*Sempliciotto*) nie pojawia się w *Kwiatkach świętego Franciszka*, ale pojawia się w innych źródłach, między innymi *Życiorysie drugim* autorstwa Tomasza z Celano. Postać, którą wykreował Rossellini, znacznie od tych źródeł się różni, ale jest jedną z bardziej niezwykłych w filmie. Brata Giovanniego zagrał żebrak z Maiori Esposito Bonaventura. Reżyser tak go wspominał: „Ten żebrak — […] zwany był Peparuolo, czyli można powiedzieć papryka, ponieważ miał czerwony nos. To była osoba o wielkiej czułości, tak bardzo wiekowa, że nic nie rozumiała. Z początku tłumaczyłem mu: »Franciszek powiedział ci to, odpowiadasz mu to, zrozumiałeś«, »Tak, proszę Pana«. Potem szedł i powtarzał wszystkie moje wskazówki w całości. Tłumaczyłem mu, że musi powtarzać tylko swoją część”, cyt. za: T. Subini, *op. cit*., s. 269.

[15] Brat Tomasz z Celano, *Życiorys pierwszy św. Franciszka z Asyżu*, przeł. C.T. Niezgoda OFMConv, [w:] *Wczesne źródła franciszkańskie*, t. 1, zeb. i oprac. o. S. Kafel OFMCap, Warszawa 1981, s. 51.

© for this edition by CNS

rellego jest bowiem modelowym przykładem tej strategii, o której pisałam na początku — czyni ze św. Franciszka zakładnika popularnej w tamtych latach, a niemającej nic wspólnego z katolicką tradycją, idei. Tytuł filmu zaczerpnął reżyser z *Pieśni słonecznej* — wspaniałego przykładu pobożności Franciszka: „Pochwalony bądź, o mój Panie, z wszystkimi Twymi stworzeniami, a szczególnie z panem bratem Słońcem, bo światłem dnia jest i oświecasz nas przez niego. […] Pochwalon bądź, o mój Panie, przez siostrę Księżyc wraz z gwiazdami: Na niebieś uformował bezcenne, jasne i piękne" — pisze Franciszek w pierwszych strofach[16]. Ten piękny utwór, właściwie *lauda* (do której Franciszek skomponował też muzykę, niestety zaginęła), nie jest jednak pochwałą stworzenia, tylko uwielbieniem Stwórcy. Jak zauważa Augustin Thompson:

> Franciszek nigdy nie napisał żadnej modlitwy ani wiersza, nie mając w pamięci języka liturgicznego i biblijnego. *Pieśń słoneczna* wyraźnie kojarzy się z *Kantykiem trzech młodzieńców* (Księga Daniela, 3,57–88) w Wulgacie, który śpiewany jest w każdy niedzielny poranek w liturgii godzin oraz z psalmem 148, *Laudate Dominum*, który Franciszek codziennie wyśpiewywał w tej samej godzinie liturgicznej[17].

Utwór jest tym bardziej przejmujący, że Franciszek napisał go rok przed śmiercią, dotknięty wielkim cierpieniem. Cierpiał nie tylko z powodu stygmatów, cierpiał z powodu nawrotów malarii, której nabawił się podczas wyprawy na Bliski Wschód, cierpiał na żołądek i niedożywienie będące wynikiem drastycznych postów, a przede wszystkim na oczy (prawdopodobnie jaglicę), a to sprawiało, że nie mógł znosić światła słonecznego. Zimę 1225 roku spędził w trzcinowej chatce przy kościele San Damiano.

> Brud i nędza przyciągały robactwo i myszy, które atakowały go, gdy próbował spać w nocy. W ciągu dnia wchodziły do jedzenia zanieczyszczając je. Franciszek był przekonany, że nie były to zwyczajne szkodniki, ale próba zesłana na niego przez samego diabła. Franciszek utożsamiał pokusy, których doświadczał, z próbami, jakim poddawany był Chrystus, i powiedział braciom, że chce ułożyć „nowe uwielbienie dla Boga" wyrażające jego pragnienie radowania się wśród udręk. Miało to być poetyckie dopełnienie *laudy*, którą napisał w Alwerni i podobnie jak tamta kompozycja miało stanowić ponowną deklarację przyjęcia przez niego Męki Chrystusa[18]

— pisze Thompson. I zauważa przenikliwie: „Franciszek w tym wspaniałym utworze oddał hołd słońcu, światłu i ogniowi, tym siłom, które sprawiały mu największy fizyczny ból"[19].

Artystyczna wrażliwość św. Franciszka przejawiała się w formach, z którymi zwyczajowo bywa kojarzony: w laudach, w szopkach, w niezwykłej czułości wobec całej natury. Jego niezwykły poetycki czar (także jako osoby) wiązał go — wska-

[16] *Pisma św. Franciszka z Asyżu. Teksty łacińskie i starowłoskie w polskim przekładzie*, przeł. K. Kościelniak *et al.*, Kraków 2009, s. 237, cyt. za: A. Thompson OP, *op. cit.*, s. 144.

[17] A. Thompson OP, *op. cit.*, s. 145.

[18] *Ibidem*, s. 143.

[19] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

zuje na to wielu współczesnych autorów — z epoką, która go ukształtowała. Franciszek był człowiekiem wykształconym w kulturze rycerskiej, w tradycji bliskiej trubadurom i poezji miłosnej. Jacques Le Goff zauważył, że święty z Asyżu „kulturę i wrażliwość rycerską, które nabył przed nawróceniem, przenosi do nowego ideału religijnego: Ubóstwo to jego Dama, Pani Ubóstwo, święte cnoty to także heroiny dworskie, święty jest rycerzem Boga, podszytym trubadurem”[20]. Wybitny mediewista, który w swojej pracy bardzo akcentuje kontekst czasów, nie jest w tym sądzie odosobniony, bo i Chesterton z właściwym sobie urokiem pisał, że „święty Franciszek mówił prawdziwym językiem trubadura, kiedy powiadał, że on również ma bardzo sławną i wdzięczną panią, której na imię Bieda”[21]. Zauważa, że „w tej południowej romancy było też dążenie do przesady w duchowości; tak samo jak była pewna przesada duchowości w powstałej zeń pesymistycznej herezji. Miłość nie zawsze była cielesna, czasem była tak eteryczna, że stawała się niemal alegorią”[22].

Przypomnienie w tym kontekście francuskich katarów nie odnosi się rzecz jasna do duchowości franciszkańskiej, która była jej zaprzeczeniem w pokorze, wierności Ewangelii i czułości wobec stworzonego przez Boga świata. Dla Franciszka miłość nie była alegorią, tylko faktem. Chesterton intuicyjnie podkreśla, że jego osobowość kształtowały czasy wielkiego fermentu duchowego, politycznego i artystycznego, i że wszystkie te elementy zestroiły się w jego osobowości nie po to, aby najpełniej wyrazić ducha epoki (wtedy wytworny syn kupca z Asyżu nie zostałby jednym z największych świętych Kościoła), ale po to, aby w niezwykły sposób wysublimować wszystkie jej zalety, wady, barwy i paradoksy.

„Włoskość” św. Franciszka nie była pewnie najważniejsza dla jego ówczesnych i późniejszych czcicieli. Trudno ją jednak pominąć, tak jak trudno, myśląc o nim, zapomnieć o jasnej, mistycznej atmosferze fresków Giotta. Na ten aspekt zdaje się szczególnie wyczulony Zeffirelli, bo jego film jest rzeczywiście sentymentalną opowieścią zanurzoną w słonecznym pejzażu Italii.

Warto pamiętać, że *Brat Słońce, siostra Księżyc*, trzeci pełnometrażowy film Zeffirellego, powstał bezpośrednio po jego dwóch szekspirowskich adaptacjach — *Poskromieniu złośnicy* i *Romeo i Julii*. Oba dzieła należą do „włoskich” sztuk Szekspira, Jedna rozgrywa się w Padwie, druga w Weronie. Trudno, oglądając film o Franciszku, nie mieć w pamięci tych adaptacji. Zwłaszcza *Romea i Julii*, bo Franciszek i Klara w filmie Zeffirellego — młodzi, śliczni, biegający po rozkwieconych łąkach — jako żywo przypominają młodzieńczych kochanków Szekspira. Ta barwna atmosfera „słonecznej Italii”, w adaptacjach szekspirowskich — piękno renesansu, w opowieści o św. Franciszku — pełni średniowiecza (podkreślają to wspaniałe kostiumy Danila Donatiego), była dla stylu Zeffirellego dość charakterystyczna. A styl ów ukształtował się pod wpływem włoskiego malarstwa, włoskiego

[20] J. Le Goff, *Święty Franciszek z Asyżu*, przeł. J. Guze, Warszawa 2001, s. 85.
[21] G.K. Chesterton, *op. cit.*, s. 99.
[22] *Ibidem*, s. 98.

© for this edition by CNS

teatru (Zeffirelli studiował w akademii sztuk pięknych, zaczynał pracę jako scenograf i asystent reżysera), opery, a nade wszystkim Luchina Viscontiego. Co prawda trudno w podejrzanym sentymentalizmie *Brata Słońce, siostry Księżyca* dostrzec wpływ reżysera *Zmierzchu bogów*, jednak jest on wyczuwalny nie tyle w stylu filmów Zeffirellego (choć w adaptacjach oper już tak), ile artystycznej wrażliwości bliskiej zainteresowaniom Viscontiego[23].

Obraz św. Franciszka jako dziecka „słonecznej Italii" i rozkwitającej kultury miejskiej nie jest daleki od prawdy. Le Goff, który to mocno akcentuje, cytuje pisarza i historyka Luigiego Salvatorellego: „»Franciszek nie pojawił się niczym czarodziejskie drzewo na pustyni«, ale jest produktem miejsca i chwili, »włoskich komun miejskich u swego apogeum«"[24]. Taka wizja ma nawet w sobie coś kuszącego, jednak problem z filmem Zeffirellego nie polega na tym. Problem polega na wyobrażeniu św. Franciszka jako kontestatora przeniesionego w pięknie wykreowany świat pełni średniowiecza. Reżyser przedstawia dzieje Franciszka od wczesnej młodości: wyprawę na wojnę z Genuą, chorobę, przeżycia religijne, porzucenie domu, odbudowywanie Porcjunkuli, tworzenie nowego ruchu, wizytę u papieża Innocentego III. Czy bliskie są one relacjom historycznym? Nie to jest najważniejsze, te relacje już od średniowiecza pełne są legend i przeinaczeń. Najważniejsza jest wymowa dzieła. A ta jest co najmniej zadziwiająca. Film powstał bowiem w okresie rozwoju ruchu hipisowskiego (także posoborowego fermentu w Kościele, w którym i ten ruch znalazł swoje odbicie) i można go właściwie interpretować tym kluczem. Większość elementów będzie pasować idealnie, sam Franciszek zdaje się propagatorem hasła *make love not war.* Wymowa ideowa filmu opiera się na przeciwstawieniu spontanicznego, wyzwolonego z materialnych trosk, służącemu przyrodzie i biednym ruchu skostniałemu, usztywnionemu w dysputach teologicznych i martwej liturgii Kościołowi hierarchicznemu. Przypomina tezy Paula Sabatiera. To przeciwstawienie widać w wielu scenach. W jednej z nich, scenie liturgii Wielkanocy, kiedy brzmi sekwencja *Victimae paschali laudes immolent christiani*, na Franciszka spoglądają — błyskające w dymie kadzideł — srogie oczy figury ukrzyżowanego Chrystusa. Rozgorączkowany młodzieniec krzyczy „nie!", a już w następnej scenie widać go biegnącego wśród ukwieconych wzgórz. Oto młody hipis zrywa pęta i biegnie ku wolności! W innej scenie nabożeństwu kościelnemu odprawianemu w surowych murach świątyni, w którym uczestniczą milczący ludzie, przeciwstawione zostaje nabożeństwo w San Damiano. Tłum biedaków, gęsi, kaczki, na ołtarzu kwiaty, bochenek chleba i żywy (!) baranek. Wszyscy śpiewają kanon: „Gdy marzenie spełniasz swe, buduj je, nie śpiesząc się. Rób niewiele, ale dobrze. W pracę wkładaj serce. Jeśli wolny pragniesz być, nie śpiesz się, bądź wolny". Nie

[23] Z kinem Luchina Viscontiego wiąże się bezpośrednio osoba jednej ze współscenarzystek filmu — Suso Cecchi d'Amico, która przez lata była stałą scenarzystką Viscontiego. Druga współautorka scenariusza to Lina Wertmüller.

[24] J. Le Goff, *op. cit*., s. 82.

© for this edition by CNS

ma on nic wspólnego ani z pieśnią religijną, ani z franciszkańskimi laudami. Trochę przypomina kanony z Taizé, choć śpiewy komponowane przez Jacques'a Berthiera mają przynajmniej słowa wywodzące się z Biblii. Tu zaś mamy jakąś radosną pieśń o wolności. Z Franciszkową *Pieśnią słoneczną* nie ma też nic wspólnego piosenka Donovana, która towarzyszy obrazom biegnącego pośród wzgórz Franciszka: „Bracie Słońce i siostro Księżyca. Rzadko was widzę, rzadko słyszę was. Zajęty wciąż ziemską dolą mą". Nawiasem mówiąc, zaangażowanie Donovana, który w tamtych latach był już znany jako propagator *flower power*, eksperymentów z narkotykami, a także hinduskiej medytacji transcendentalnej, której uczył się u samego Marishiego, było — delikatnie mówiąc — prowokacyjne.

Właściwie trudno mieć wobec tego filmu jakiekolwiek zarzuty z wyjątkiem jednego. W tym filmie nic nie jest prawdą i nie chodzi tu o fakty, bo te mogą być wykorzystywane zgodnie z zamiarem twórcy. Film Zeffirellego nie jest po prostu utworem o świętym Kościoła katolickiego. Mało tego, mniej lub bardziej subtelnie przeinacza jego nauczanie. Przynajmniej to tradycyjne. Chciałoby się za Guidem Vinellim powiedzieć: „święty Franciszek nie był dzieckiem-kwiatem!". Przejawiał głęboką pobożność liturgiczną w epoce, kiedy zaczęła ona zanikać. Pisze o tym Thompson:

> Miejscem „mistycyzmu" Franciszka […] była Msza św., a nie natura ani nawet służba ubogim. Tak więc jego surowe słowa pod adresem tych, którzy lekceważą eucharystyczną obecność są wyjątkowe. […] Wyrażał swój szacunek wobec kościołów zamiatając je i sprzątając. W reakcji na zaniedbania duchownych w kwestii przechowywania Hostii w odpowiednio zaszczytnych naczyniach, Franciszek raz próbował wysyłać swoich braci z cennymi pojemnikami na komunikanty do wszystkich regionów, w których aktywnie działali[25].

Ideał franciszkański jest więc odwrotnością tego, co pokazał Zeffirelli. To nie prostota i irytująca emocjonalność przeciwstawiona wyniosłości i bogactwu Kościoła. W czasach działalności Franciszka zaniedbania wśród duchowieństwa były ogromne, a on sam dał temu wyraz, pisząc pełen napomnień *List do duchownych* (sam nie był kapłanem, miał jedynie śluby diakonatu).

> Gniew Franciszka na niechlujne wypełniania posługi kapłańskiej był czymś niezwykłym w tych wczesnych latach, ponieważ dopiero w połowie wieku podobne akty oburzenia zaczęły pojawiać się ze strony innych włoskich pokutników oraz pobożnych osób świeckich. Duchowieństwo usiłowało jakoś funkcjonować przy tej wzmożonej duchowej gorliwości wiernych[26].

Ruch franciszkański był więc reakcją na kryzys, jednak zupełnie inny niż wyobrażenia Zeffirellego.

---

[25] A. Thompson OP, *op. cit*., s. 74.
[26] *Ibidem.*

© for this edition by CNS

3. KONTESTATOR I „MĄŻ BOLEŚCI”

Liliana Cavani jest jedyną reżyserką, która zmierzyła się z postacią św. Franciszka trzykrotnie. Pierwszy raz w roku 1966, kręcąc dla telewizji Rai film *Franciszek z Asyżu* (*Francesco d'Assisi*). Po raz drugi w roku 1989 w dziele *Franciszek* (*Francesco*). I wreszcie po raz trzeci w roku 2014 znów dla telewizji Rai[27]. W połowie lat sześćdziesiątych, kiedy Cavani przystąpiła do pracy nad swoim „pierwszym Franciszkiem”, miała już za sobą kilka filmów dokumentalnych, we włoskim zaś kinie coraz większego znaczenia nabierali młodzi twórcy, komunizujący i związani z kontestacją. Cavani — obok między innymi Marca Bellocchia, braci Tavianich czy Bernarda Bertolucciego — należała do tej formacji. Jedną z ciekawszych cech kina kontestacji we Włoszech — co dostrzec można nie tylko w kinie włoskim, ale tam ujawnia się szczególnie — była swoista reinterpretacja tradycji, klasycznej literatury, a nawet mitów odczytywanych w kluczu politycznym, wykorzystywanych jako alegoria do mniej lub bardziej kontrowersyjnych diagnoz współczesności. Liliana Cavani wykorzystywała ją w swojej twórczości nader chętnie (wystarczy przypomnieć *Kanibali*). Oglądając *Franciszka z Asyżu*, trudno nie ulec wrażeniu, że jeśli film Zeffirellego jest — ładnie zrobioną, choć ogromnie pretensjonalną — opowiastką propagującą „love and peace”, to film Cavani antycypuje ducha kontestacji, ta zaś była bardzo (oprócz niemieckiej chyba najbardziej) radykalna politycznie, komunistyczna i terrorystyczna. Jako cel ataków postawiła sobie tradycyjne we Włoszech wartości — Kościół, rodzinę (można byłoby powiedzieć patriarchat, choć we Włoszech, a widać to w filmach, typowy dla tej kultury matriarchat) i państwo (według kontestatorów obciążone faszystowskim dziedzictwem).

W 1965 roku Marco Bellocchio nakręcił jeden z manifestów tego ruchu — film *Pięści w kieszeni*. Jedną z głównych ról zagrał w nim Lou Castel. Rok później Liliana Cavani zaangażowała aktora do roli Franciszka (w jej filmie pojawił się też sam Bellocchio). Obraz rozpoczyna się od ujęć robotników ciężko pracujących w składzie kupca Piotra Bernardone, nadzorca jest surowy, strofuje ludzi za zniszczone sukno. Ani kupiec, ani nadzorca nie mają litości dla pracujących biedaków. W tym czasie syn Piotra Francesco oddaje się przyjemnościom „złotej młodzieży”, wraz z przyjaciółmi ćwiczy się w rzemiośle wojskowym. Zderzenie późniejszego ewangelicznego radykalizmu z bezdusznym i głuchym światem wpatrzonym w bogactwo wydaje się tym, co reżyserka eksponuje najbardziej. Znając biografię Franciszka, można powiedzieć: ma rację — działał w świecie rozwijającego się przepływu pieniądza.

Jak zauważa Warren H. Carroll:

> Wiek XII był czasem gwałtownego wzrostu zamożności, potęgi i dobrobytu chrześcijańskiego świata. Marionetkowych władców zastępowali prawdziwi monarchowie, miasteczka roz-

[27] Biorę pod uwagę tylko dwa pierwsze filmy. Film trzeci, zatytułowany *Franciszek*, nie jest mi znany. Warto zauważyć, że główną rolę zagrał w nim Mateusz Kościukiewicz.

© for this edition by CNS

rastały się w miasta, powstawały wspaniałe romańskie katedry, dzięki rozkwitowi handlu do Europy docierało coraz więcej bogactw Orientu[28].

Święty Franciszek jako krytyk kapitalizmu? Po części tak. Jednak taka jednostronna teza byłaby dla filmu Cavani niesprawiedliwa.

Rzeczywiście włoską reżyserkę najbardziej interesuje ewangeliczny radykalizm. I ona — a film jest stosunkowo pełną biografią Franciszka od konfliktu z ojcem i odejścia z domu po śmierć — eksponuje to, czego na przykład u Zeffirellego nie ma. Cavani pokazuje proces powstawania zgromadzenia, trudności w powstawaniu reguły i sam konflikt w rozwijającej się franciszkańskiej społeczności.

Radykalizm tej reguły (chodzi o tak zwaną *Regułę niezatwierdzoną*), odrzucającej posiadanie jakichkolwiek dóbr doczesnych i propagującej żebractwo jako formę utrzymywania, wywoływała w hierarchii kościelnej (zrozumiały) opór. Właśnie to zderzenie — w przeciwieństwie do Zeffirellego, dla którego konflikt Franciszka ze strukturami Kościoła objawiał się jako przeciwstawienie spontaniczności i sztywnych reguł — wydaje się bardzo interesować reżyserkę. Papież Innocenty III (skądinąd wybitna osobowość), który w filmach o świętym występuje często jako główny antagonista, w scenie poprzedzającej spotkanie z Franciszkiem mówi o herezjach, jakie trzeba zwalczać, „bo są rakiem na ciele Kościoła”[29]. Mówi o tym gwałtownie i to źle usposabia go do ubogich petentów. Istotnie, w latach poprzedzających działalność Franciszka w miastach włoskich pojawili się tak zwani humiliaci — świeccy głoszący radykalne ubóstwo, kwitły wspólnoty rozmaitych „pauperes Christi”. Dziesięć lat przed narodzinami Biedaczyny z Asyżu zamożny kupiec z Lyonu Piotr Valdès rozdał majątek ubogim i postulował radykalne ubóstwo, także przeciwstawienie się władzy kościelnej i odrzucenie papiestwa. Herezja waldensów została potępiona przez Kościół. „Czy oryginalność Franciszka sprowadza się tylko do tego, że oparł się pokusie heretyckiej, w przeciwieństwie do większości *Pauperes*?” — pyta Jacques Le Goff[30]. Oczywiście nie. Jednak naciski na Franciszka, by napisał regułę (do czego nie był przekonany), a potem ją poprawił i usunął z niej najbardziej radykalne elementy, mają swoje źródło w niepokojach, które wstrząsały chrześcijańską Europą. Do tego dochodziła jeszcze sprawa katarów (owej „pesymistycznej herezji”, o której wspominał Chesterton), co prawda dalekich od katolicyzmu, ale postulujących (w imię manichejskiego odrzucenia materii) całkowite zerwanie z materialnymi dobrami. Tego typu postulaty czarowały i czarują też współcześnie, prowadzą jednak — po okresie romantycznego uniesienia — do całkiem nieromantycznych problemów.

---

[28] W.H. Carroll, *Historia chrześcijaństwa*, t. 3, przeł. J. Morka, Bielany Wrocławskie 2010, s. 168.

[29] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

[30] J. Le Goff, *op. cit.*, s. 85.

© for this edition by CNS

Radykalizm Franciszka — w ujęciu Cavani — jest ujmujący i bardziej przejmujący niż egzaltacje Zeffirellego. Jest też współcześnie rewolucyjny. Lou Castel gra młodego człowieka z drugiej połowy XX wieku — żyjącego konfliktem ze światem, gorączkowo szukającego swojego miejsca, nieco neurotycznego, ale dążącego do prawdy, w którą wierzy. Przyjęty przez reżyserkę styl zbliżony do *cinéma vérité* jeszcze bardziej wiąże bohaterów ze współczesną wrażliwością. Inaczej zrobił Rossellini, który mimo zastosowania neorealistycznej metody nie chciał kreować wrażenia takiej bliskości. Zresztą świat pokazywany przez Rosselliniego był w swej prostocie i naiwności, czerpanej z literackiego wzorca, piękny. Rzeczywistość kreowana przez Cavani jest bardziej brutalna, choć niepozbawiona subtelności przekazu. Miało ją włoskie kino kontestacji, w którym stosunkowo często mimo radykalizmu politycznych haseł czaił się bezwiedny estetyzm, zrosły od wieków z kulturą Italii.

Radykalizm Franciszka wywołał protesty braci. Jego zgromadzenie, z początku niewielkie, potem coraz liczniejsze i coraz sławniejsze domagało się uporządkowania. A Franciszek nie miał temperamentu — co było konieczne — przywódcy i prawodawcy. Próba uporządkowania ruchu okazała się ważna, a historia spisania reguły niezwykła. W filmie ów element — właśnie w duchu kontestacji — jest bardzo uwypuklony. Kiedy Franciszek przemawia do braci, którzy dopominają się uregulowania zakonnego życia, spisania reguły (lub powierzenia tego bardziej uczonym braciom), stwierdza: „Mówicie o porządku, o paragrafach, o regułach, ale to nie jest język Chrystusa. Czemu chcecie komplikować coś, co jest tak proste”[31]. Franciszek oddala się w góry i pisze pierwszą regułę. Ów konflikt, także zwiększająca się samotność i niezrozumienie, także wśród współbraci (było to skądinąd bliskie prawdy), staje się najważniejszym tematem ostatniej części filmu. Pojawia się też w centrum filmu drugiego. Znacznie mniej kontestacyjnego, znacznie bardziej skoncentrowanego na osobistym doświadczeniu Franciszka.

Konwencja, którą tym razem przyjęła reżyserka, to wspomnienia najbliższych współbraci, między innymi brata Leona, brata Eliasza, którego — jak pisze Tomasz z Celano — „on obrał sobie w miejsce matki i uczynił ojcem innych braci”[32], a także św. Klary. Wyeksponowanie jej obecności jest w stosunku do poprzedniego filmu nowością, choć niewiele ma wspólnego z prawdą. Zresztą portrety założycielki zakonu klarysek w wymienianych tu filmach to temat na oddzielną rozprawkę. Najpiękniej robi to Rossellini, u którego Klara po prostu odwiedza braci (wraz z innymi Ubogimi Paniami) „u Panny Maryi Anielskiej” — Porcjunkuli (to opowieść z piętnastego rozdziału *Kwiatków świętego Franciszka*). Cała scena — jak wszystkie pozostałe — utrzymana jest w tonie czarującej prostoty. W innych przypadkach mamy raczej cudaczne wizje — od zwiewnej rusałki u Zeffirellego po urokliwego łobuziaka z zaciętą minką

[31] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.
[32] Brat Tomasz z Celano, *op. cit.*, s. 68.

© for this edition by CNS

(bo tak Helena Bonham Carter gra Klarę we *Franciszku*). Wyboistą drogę samego Franciszka reżyserka pokazuje tym razem nie jako walkę z otoczeniem, ale bardziej jako walkę wewnętrzną. Szczęśliwie unika przy tym nadmiernego psychologizmu, zabójczego w tego rodzaju filmach, a zaangażowanie do głównej roli Mickeya Rourke — aktora intuicyjnego, zupełnie pozbawionego zdolności psychologicznego budowania roli — chroni przed tym jeszcze bardziej.

Ów rys wewnętrznego zmagania (obecny w pierwszym filmie, ale w tym wyeksponowany mocniej), a także — co jest nowością na tle wszystkich poprzednich — wydobycie fizycznego cierpienia, które staje się znakiem, dopełnieniem wybranej drogi naśladowania Chrystusa, jest bardzo widoczne. Franciszek od początku wydaje się naznaczony, odmienny — tak opisują go towarzysze. Jest dla nich tajemniczy i fascynujący. Konwencja, która pozwala pokazać bohatera oczyma innych, chroni zresztą przed daleko posuniętą trywializacją. Widzowie nie muszą go „zgłębiać", tak jak nie robią tego najbliżsi.

Stygmaty Franciszka, swoiste „zwieńczenie" jego drogi boleści, nie łączą się z obrazem radosnego świętego. Ale filmy Cavani nie są portretami radosnego świętego. W pierwszym reżyserka wprowadza informację o stygmatach, tak jak pokazuje umartwienie i samotność Franciszka w Alwerni. Nie eksponuje jednak momentu mistycznego (jej film w ogóle jest tego aspektu pozbawiony). Franciszek pojawia się ze stygmatami w ostatnich momentach filmu, a scena jego śmierci — bardzo piękna zresztą — bliska jest relacjom biograficznym. „Zmożony bardzo ciężką chorobą, co zamknęła serię wszystkich jego schorzeń, kazał się nagim położyć na gołej ziemi, iżby w tej ostatniej godzinie, w której wróg mógł jeszcze nacierać, jako »nagi walczył z nagim«" — pisze brat Tomasz w *Życiorysie drugim*[33].

W filmie drugim wewnętrzne zmaganie przekłada się na cierpienie fizyczne. Niepewność Franciszka co do obranej drogi, jego walka, strach o to, że nie potrafi poprowadzić swojego ruchu, nie umie napisać reguły, tkwi w centrum tego przekazu. Scena stygmatyzacji, która według najwcześniejszych biografów miała miejsce we wrześniu 1224 roku (dwa lata przed śmiercią) podczas czterdziestodniowego postu, który Franciszek praktykował w odosobnieniu na Alwerni — jest tego finałem. W filmie nie ma — co można przewidzieć — wizji Serafina. Stygmaty są jednak jak znak, głos Boga, o który prosi znękany Franciszek, przekonany, że Bóg go nie słyszy. W ujęciu Cavani Franciszek przeżywa zatem coś na kształt nocy ciemnej, mistycznego stanu, o którym żaden z jego wczesnych biografów nie pisze. Bo nie może. Ów element późniejszej duchowości karmelitańskiej wydaje się jednak odmienny od duchowości franciszkańskiej. Mimo to nie możemy jednoznacznie stwierdzić, że obcy samemu Franciszkowi.

[33] Brat Tomasz z Celano, *Życiorys drugi św. Franciszka z Asyżu*, przeł. C.T. Niezgoda OFMConv, [w:] *Wczesne źródła franciszkańskie*, t. 1, s. 187.

© for this edition by CNS

* * *

Słowo „legenda", którego używam w tytule artykułu, jest w połączeniu z przymiotnikiem „filmowy" mało logiczne. Legenda w pierwotnym znaczeniu — i zgodnie z etymologią słowa — to utwór do czytania, coś, co należy przeczytać. Biografie św. Franciszka pióra Bonawentury też określane są mianem legendy — utworu, który powinno się czytać gwoli uszlachetniania duszy tym wielkim przykładem. Reżyserzy, przynajmniej wymienieni przez mnie, robią swoje filmy w innym celu, dla każdego jest on zupełnie inny. Święty Franciszek, postać niemal mityczna, przez ostatnie lata mozolnie wydobywana spod nawału rozmaitych przeinaczeń, okazał się dla filmowców trudnym, choć wdzięcznym obiektem. Mógł być buntownikiem, hipisem, pacyfistą, progresistą, mógł być słodki albo gniewny, łagodny albo surowy. Trudno nie ulec którejkolwiek z tych pokus. Jeden mistrz Rossellini umiał się temu w pełni oprzeć, robiąc — jak dotąd — najpiękniejszy film w tym franciszkańskim cyklu. Za puentę niech posłuży błyskotliwa — jak zawsze — myśl apologety Chestertona: „Ktoś powiedział, że był tylko jeden Chrześcijanin, który umarł na krzyżu; słuszniej byłoby w tym znaczeniu powiedzieć, że był tylko jeden Franciszkanin, a imię jego było Franciszek"[34]. Żeby to jednak zrozumieć, trzeba porzucić rozmaite domysły nad „tajemnicą" Biedaczyny. Tego jednak ani od filmowców, ani nikogo innego wymagać chyba nie można.

FILM LEGENDS ABOUT SAINT FRANCIS

Summary

The article is devoted to four Italian movies about Saint Francis: Roberto Rossellini's *The Flowers of St. Francis* (1950), Lilliana Cavani's two movies (1966, 1989) and Franco Zeffirelli's *Brother Sun, Sister Moon* (1972). The first of the four works is an author's adaptation of some fragments of the medieval *Flowers of St. Francis*, and the three others are original concepts of the authors concerning the figure of St. Francis. The text shows in what way the three directors present the famous saint man, and — also — in what way they take use his biography and the legend of the Saint for creating — sometimes quite controversial — picture of Francis, making of him a contester (Cavani) or some precursor of "the flower children" (Zeffirelli).

[34] K.G. Chesterton, *op. cit.*, s. 182.

© for this edition by CNS