



Studia
Filmoznawcze
40
Wrocław 2018

Ks. Marek Lis

Uniwersytet Opolski

FILMOWE MARIE Z NAZARETU: XXI WIEK

DOI: 10.19195/0860-116X.40.4

Maria, Matka Jezusa¹, jest pośród świętych postacią wyjątkową i głęboko zakorzenioną w dziejach chrześcijaństwa, niezależnie od różnic dotyczących czci oddawanej jej w poszczególnych wyznaniach: wspominają o niej pisma Nowego Testamentu — wszystkie Ewangelie, księga Dziejów Apostolskich i św. Paweł w Liście do Galatów (Ga 4, 4); interpretacja biblijnej Księgi Izajasza w Mateuszowej Ewangelii do niej odnosi zapowiedź „Oto Panna pocnie i porodzi syna” (Iz, 7, 14, por. Mt 1, 23). Maria jest obecna zarówno w przestrzeni wizualnej świątyń, jak i w niezwykle bogatej ikonografii, w liturgii i pobożności (szczególnie kościołów wschodnich oraz rzymskokatolickiego), w kulturze muzycznej (wystarczy pomyśleć o wersjach *Magnificat*, jedna z nich została skomponowana przez luteranina Jana Sebastiana Bacha, lub o kompozycjach przetwarzających tekst *Stabat Mater* — Pergolesiego, Vivaldiego, Dvořaka czy Pendereckiego).

Nie może więc zaskakiwać, że postać Marii obecna jest też w licznych filmach. Jej najdawniejszy zachowany kinematograficzny obraz można dostrzec w scenach związanych z dzieciństwem Jezusa (narodziny, ucieczka do Egiptu) wyprodukowanego przez Lumière filmu *Życie i męka Jezusa Chrystusa* (reż. Georges Hatot, 1897). Odtąd Matka Jezusa pojawiała się w filmach fabularnych setki razy²: w adap-

¹ Idę za B. Grunwald-Hajdasz, tłumaczką książki M. Hesemanna, która wyjaśnia, że nazywają ją „Miriam — gdy mowa o postaci historycznej [...], Marią — mając na myśli osobę występującą w źródłach o charakterze historiozbowczym i Maryją — w znaczeniu nauki Kościoła”, M. Hesemann, *Miriam z Nazaretu. Historia, archeologia, legendy*, Poznań 2014, s. 7.

² Powołując się na artykuł R.F. Esposito z 1985 roku, Reinhold Zwick mówi o 320 filmach: odtąd powstały kolejne. Zob. R. Zwick, *Maria im Film*, [w:] *Handbuch der Marienkunde*, t. 2, red. W. Beinert, H. Petri, Regensburg 1997, s. 270. Trudno byłoby zliczyć filmy dokumentalne, mówiące

tacjach Ewangelii jest podstawową, choć przecież zwykle drugoplanową postacią, przez co nie jest najpopularniejszą ekranową świętą (jako postaci pierwszoplanowe są nimi św. Joanna d'Arc i św. Franciszek z Asyżu). Powstawały również jej filmowe biografie, inspirowane nie tylko Ewangelią, lecz — co nie powinno dziwić, gdy się zna dzieje starożytnego chrześcijaństwa — także opowieściami apokryficznymi, zrywające z wcześniejszym ikonograficznym i ewangelicznym przekazem, między innymi *Królowa królowych* (reż. Miguel Contreras Torres, 1948), *Mater Dei* (reż. Emilio Cordero, 1950), *Maria z Nazaretu* (reż. Jean Delannoy, 1994), *Maryja, córka swojego Syna* (reż. Fabrizio Costa, 1999), *Maryja, Matka Jezusa* (reż. Kevin Connor, 1999), *Maria, Matka Syna Bożego* (reż. Moacyr Góes, 2003), *Narodzenie* (reż. Catherine Hardwicke, 2006), *Święta Maria (Maryam al-Muqaddasah)*, reż. Shariar Bahrani, 2007³), *Maryja, Matka Jezusa* (reż. Guido Chiesa, 2010)⁴.

Filmy maryjne — podobnie jak obecność Marii w kulturze⁵ — doczekały się jednak swojej literatury, przede wszystkim w obszarze nauk teologicznych. Jednym z najdawniejszych polskich tekstów (jeśli nie pierwszym w ogóle!) jest kilkustronicowy przeglądowy artykuł ks. Lesława Jeżowskiego z 1957 roku, odwołujący się do kilku zagranicznych publikacji. Autor wskazuje kategorie: filmy historyczne, filmy oparte na sztukach plastycznych (dokumentalne), psychologiczne (tu przedstawia filmy o objawieniach maryjnych), *Maryja* w filmie polskim (przedwojenne produkcje: *Salve Regina*, *Obrona Częstochowy*, *Pod Twoją obronę*, *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie*) oraz produkcje z „przygodnymi echami maryjnymi”⁶. Zasadniczo chronologiczny jest przegląd filmów maryjnych zaproponowany przez Jolantę Koziej, która wymienia rekonstrukcje życia Marii jako postaci pierwszo- lub drugoplanowej, filmy inspirowane dziełami sztuki oraz związane z kultem maryjnym⁷. Reinhold Zwick w encyklopedycznym haśle wskazuje też na filmy, które dokonują aktualizacji lub transfiguracji Maryi: *W owych dniach (In jenen Tagen)*, reż. H. Käutner, 1947) oraz dwie pierwsze części trylogii *Terminator* (reż. J. Cameron,

o miejscach jej kultu (np. Częstochowa i Medjugorie), objawieniach (Guadalupe, La Salette, Lourdes, Fatimie) czy pobożności maryjnej.

³ O tym irańskim filmie, zrealizowanym z perspektywy Koranu, pisze F.L. Bakker, *Islamic Views of Jesus and Mary: Two Iranian Films*, [w:] *Cinematic Transformations of the Gospel*, red. M. Lis, Opole 2013, s. 55–74.

⁴ Zob. mój wcześniejszy tekst: M. Lis, *Obraz Maryi w filmie religijnym*, [w:] *Calaś piękna jest Maryjo. Mariologia na drogach piękna*, red. G.M. Bartosik, J. Karbownik, Częstochowa 2009, s. 105–111.

⁵ Zob. np. J. Pelikan, *Maryja przez wieki*, Kraków 2012; oraz M. Hesemann, *op. cit.* Żaden z tych autorów nie zwraca niestety uwagi na filmy, choć przecież książka Pelikana nosi w oryginalnym brzmieniu podtytuł *Her Place in the History of Culture*.

⁶ L. Jeżowski, *Obecność Maryi w sztuce filmowej*, „Homo Dei” 1957, nr 6 (84), s. 932–938. Autor powołuje się na: A. Ayfre, *La Vierge Marie au cinéma*, C. Ford, *Le Cinéma au service de la foi*, A. Ruskowski, *Religion and the film*, nie wskazując jednak precyzyjnych informacji bibliograficznych.

⁷ Zob. J. Koziej, *Postać Maryi w filmie*, „Roczniki Teologiczne” 55, 2008, z. 5, s. 239–248.

1984, 1990)⁸. Wśród publikacji zagranicznych podejmujących analizę ekranizacji Ewangelii, uwzględniających postać matki Jezusa⁹, warto zwrócić uwagę przede wszystkim na skoncentrowany na jej filmowych wizerunkach rozbudowany artykuł R. Zwicka¹⁰ oraz monografię Catherine O'Brien¹¹.

W niniejszym tekście odniosę się do wybranych najnowszych filmów fabularnych, reprezentatywnych dla sposobów przedstawiania Marii: historycznej rekonstrukcji wydarzeń pasyjnych w filmie Mela Gibsona, apokryficznej opowieści o życiu Marii we włoskiej produkcji *Maryja, Matka Jezusa* oraz animowanego filmu *Pierwsza gwiazdka*.

PASJA (THE PASSION OF THE CHRIST), REŻ. MEL GIBSON, 2004

W centrum wydarzeń filmu Mela Gibsona, opartego na fragmentach Ewangelii¹² opowiadających o męce Chrystusa, znajduje się Jezus, od chwili samotnej modlitwy w Ogrodzie Oliwnym, przez aresztowanie, wydanie wyroku, biczowanie, drogę krzyżową, do śmierci na Golgocie i zmartwychwstanie. Ważnym jednak elementem są retrospekcje, w których postacią pierwszoplanową staje się Maria: to ona przykłada ucho do kamiennych płyt nad miejscem aresztowania Jezusa w noc Wielkiego Czwartku, spotyka się z żoną Piłata, z Marią Magdaleną zbiera z posadzki krew ubiczowanego syna, podąża za Jezusem podczas drogi krzyżowej, trwa przy nim pod krzyżem, a po śmierci trzyma — zgodnie z wyobrażeniem *Piety* Michała Anioła — martwe ciało Jezusa. Retrospekcje przywołują sceny wcześniejsze: elementem humorystycznym jest rozmowa o stole, jaki zrobił Jezus-cieśla.

To Maria, grana przez Maię Morgenstern, jest u Gibsona postacią najważniejszą po Jezusie¹³. Retrospekcja, jak zauważa Catherine O'Brien, sytuuje ją w sferze prywatnej, domowej, poza publiczną działalnością Syna. Motyw wykonanego Jezu-

⁸ R. Zwick, *Maria w filmie*, [w:] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 301–303.

⁹ Wśród opublikowanych w ostatnich latach zob. np. F.L. Bakker, *The Challenge of the Silver Screen: an analysis of the cinematic portraits of Jesus, Rama, Buddha and Muhammad*, Leiden-Boston 2009; *The Blackwell Companion to Jesus*, red. D. Burkett, Hoboken 2011; P. Malone, *Screen Jesus: portrayals of Christ in television and film*, Lanham-Toronto-Plymouth 2012; A. Reinhartz, *Bible and Cinema: an introduction*, New York 2013; J.L. Staley, R. Walsh, *Jesus, the Gospels, and Cinematic Imagination: a handbook to Jesus on DVD*, Louisville 2007; D.E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Roma 2005.

¹⁰ R. Zwick, *Maria im Film*, s. 270–317.

¹¹ C. O'Brien, *The Celluloid Madonna. From Scripture to Screen*, London-New York 2011.

¹² Źródłami narracji są też objawienia bł. Anny Katarzyny Emmerich (1774–1824) oraz struktura katolickiego nabożeństwa drogi krzyżowej.

¹³ J.L. Staley, R. Walsh, *op. cit.*, s. 155.

sa-cieślę stołu — na wysokich nogach, podobnego od stosowanych współcześnie, a różnego od niskich w starożytności — pozwala na pokazanie pełnego miłości uczucia obojga¹⁴. Ewangelie o tym milczą: Maryję sytuują przy Jezusie w epizodach dzieciństwa (od narodzin w Betlejem, przez ucieczkę do Egiptu, powrót i odnalezienie zagubionego dwunastoletniego syna w jerozolimskiej świątyni), odnotowują jej obecność przy Jezusie nauczającym podczas wesela w Kanie Galilejskiej (J 2, 1–12), podczas spotkania, do którego dochodzi, gdy zaniepokojona Maryja zmierza z krewnymi do nauczającego Jezusa — „mówiono bowiem, że odszedł od zmysłów” (Mk 3, 21–35) oraz pod krzyżem na Golgocie (J 19, 25n).

Jak podkreśla O’Brien,

Marię gra (co nie jest zwyczajne) żydowska aktorka (Maia Morgenstern). Jej pierwsze słowa („Dlaczego ta noc jest inna od wszystkich pozostałych nocy”) i odpowiedź Magdaleny („Ponieważ kiedyś byliśmy niewolnikami, a już nimi nie jesteśmy... tej nocy zostaliśmy wyprowadzeni z niewoli do wolności”) są zaczerpnięte z dialogu podczas żydowskiej Paschy. Ten dodatek w scenariuszu zasugerowała Morgenstern, mająca osobiste doświadczenie symboliki sederu¹⁵.

Wizerunek Marii u Gibsona różni się od wcześniejszych wyobrażeń filmowych Matki Jezusa: jest kobietą dojrzałą (w trakcie kręcenia filmu Maia Morgenstern miała 42 lata, co nie odbiega znacznie od wieku Marii, urodzonej przypuszczalnie w roku 19 przed Chr.¹⁶), ale nie staruszką (jak w *Ewangelii wg Świętego Mateusza* Pasoliniego, gdzie w Marię wciela się siedemdziesięcioletnia matka reżysera Susanna Pasolini) ani nie młodziczką dziewczyną (w *Mesjaszu* Rosseliniego Maria grana przez Mitę Ungaro wygląda tak samo, rodząc Jezusa i trzymając w ramionach Jego martwe ciało). Nie przypomina ona ubranej w biało-niebieski strój Madonny bliskiej pobożności religijnej (a mimo to, „nie mającej nic wspólnego z Matką Chrystusa”, jak w *Mater Dei*, 1950¹⁷) ani niebieskookiej śliczności, granej przez Olivię Hussey w *Jezusie z Nazaretu* Zeffirellego (1976). Jak podkreśla Peter Malone, od filmowego portretu Marii u Pasoliniego (i wielu innych twórców) różni się Maria Gibsona brakiem jakiegokolwiek hysterii¹⁸. Thomas Leitch, analizując ekranizację Biblii, wśród trzech „ideałów wierności” jako pierwszy wskazuje „leksykalną wierność wobec szczegółów tekstu, wobec warstwy językowej [...], wobec kluczowych zdarzeń i ich kolejności”, podczas gdy drugi „opiera się na hermeneutycznym pojęciu »rzekomości«” i dąży do odtworzenia „biblijnego świata jako autentycznego w szczegółach”¹⁹. Gibson rozbudowuje warstwę narracyjną języka, wprowadzając

¹⁴ C. O’Brien, *op. cit.*, s. 124.

¹⁵ *Ibidem*, s. 136.

¹⁶ Zob. M. Hesemann, *op. cit.*, s. 414.

¹⁷ L. Jeżowski, *op. cit.*, s. 934.

¹⁸ P. Malone, *op. cit.*, s. 165.

¹⁹ T. Leitch, *Słowo filmem się stało — o dylematach ekranizacji Biblii*, „Studia Filmoznawcze” 2004, nr 25, s. 207.

nieopisane w Ewangeliach wydarzenia, lecz odtwarza świat pasywnych wydarzeń w szczegółach — aż po rekonstrukcję starożytnego języka aramejskiego i dobór aktorki, pochodzącej z Narodu Wybranego.

W wyjątkowy sposób w *Pasji* dochodzi do konfrontacji między Marią a szatanem w drodze na Golgotę: „jej wzrok krzyżuje się ze spojrzeniem szatana. Maria nie odwraca wzroku, lecz patrzy nieustraszona wprost na diabła”, lecz to przecież „relacja między Marią a Jezusem jest jednym z najbardziej uderzających elementów filmu Gibsona, gdy matka wspiera syna podczas procesu, tortur i egzekucji”²⁰. Maria jest w tym filmie wyjątkowa: akcent położony jest na więź między matką a synem, na jej współcierpienie: temu między innymi służy nałożenie obrazów upadku Jezusa pod krzyżem — oraz retrospekcji, w której Jezus upada jako dziecko, a Maria biegnie mu na pomoc: dotyka tu z pewnością Gibson serc rodziców, utożsamiających się z ekranowymi postaciami²¹.

MARYJA, MATKA JEZUSA (IO SONO CON TE), REŻ. GUIDO CHIESA, 2010

Również włoski film Guido Chiesy odróżnia się od wcześniejszych produkcji: widz rozpozna postaci z Ewangelii (Maryję, Annę, Józefa, Zachariasza i Elżbietę, Jezusa...) oraz miejsca biblijnych wydarzeń (Nazaret, Betlejem, Jerozolimę), lecz nie usłyszcy słów Ewangelii. Pierwszy powód jest prosty: film swoją narracją obejmuje Ewangelię dzieciństwa, a przecież ewangeliści nie są tu zbyt wylewni, relacjonując tylko wybrane epizody. Święty Mateusz opisuje wątpliwości Józefa na wieść o ciąży ukochanej, narodzenie Jezusa, odwiedziny Mędrców, rzeź niemowląt nakazaną przez Heroda, ucieczkę do Egiptu i powrót do Nazaretu (Mt 1–2), u św. Łukasza zaś znajdujemy Zwiastowanie, drogę do Betlejem i narodziny, pokłon pasterzy, obrzezanie i ofiarowanie w świątyni oraz odnalezienie w Jerozolimie dwunastoletniego Jezusa (Łk 1–2). Reżyser nie chce tej historii na nowo opowiadać: woli podpowiedzieć widzowi to, o czym milczą ewangeliści, z dyskrecją dotykając Tajemnicy. Autorzy scenariusza wyjaśniają, jak konstruowali swoje filmowe opowiadanie: punktem wyjścia są Ewangelie, zawierające „wszystko, co powinniśmy wiedzieć o macierzyństwie Marii”, lecz osią poszukiwań był także kontekst historyczny ziemskiego życia Jezusa i Marii, a więc „historia religijna, polityczna, antropologiczna i społeczna Izraela, jego zwyczaje i tradycje, jak i relacja z innymi kulturami”, egzegeza biblijna oraz niezwykle znacząca gałąź teologii, jaką jest mariologia,

²⁰ C. O'Brien, *op. cit.*, s. 137.

²¹ Zob. J. Abbott, *Following His True Passion: Mel Gibson and The Passion of the Christ*, [w:] *Through a Catholic Lens. Religious Perspectives of Nineteen Film Directors from around the World*, red. P. Malone, Lanham-New York-Plymouth 2007, s. 233.

a to wszystko odczytywane w świetle współczesnej refleksji antropologii, neurobiologii i psychologii²².

Niezwykłość filmu wynika także z decyzji realizacyjnych. Chiesa, podobnie jak Pasolini w swej *Ewangelii*, obsadził w głównych rolach amatorów: jednak są to nie Włosi, lecz ludzie o arabskich rysach: młodziutką Marią jest Nadia Khlifi, Rabeb Srairi to Maria dorosła, Selma Huimli — staruszka, Mohamed Idoudi — Jezus, Mohamed Grayaa — Hillel. W roli Józefa występuje zawodowy aktor Mustapha Benstiti. Tunezyjscy aktorzy grają w języku arabskim: nie jest to co prawda aramejski, którym mówiono w czasach Jezusa (ten język rekonstruował Gibson w *Pasji*), lecz przecież arabski jako język semicki bliższy jest językowi i środowisku Ewangelii niż angielski czy włoski, które rozbrzmiewają w większości ekranizacji ksiąg biblijnych.

Film rozpoczyna się sceną Zwiastowania: nie ma jednak anioła, lecz jedynie jego symbol. Jakiś nagły szum, lęk w oczach młodziutkiej dziewczyny pasącej trzodę, mleko rozlane na pastwisku — pozwala widzowi znającemu Ewangelię rozpoznać działanie Ducha Świętego, konkretne, bo na świat przyjdzie Dziecko. Uzupełnieniem filmowej narracji stają się apokryfy, ale bez ich naiwnej cudowności²³: z nich trafia do filmu Józef jako wdowiec, mężczyzna w sile wieku, z własnymi dziećmi. Piękne w filmie są twarze Marii (niezapomniany jest jej uśmiech), Józefa i Jezusa, i tylu drugoplanowych postaci (oprócz agresywnych Rzymian!). Jezus rodzi się przecież na Bliskim Wschodzie: dlatego decyzja reżysera, by pierwszoplanowi aktorzy pochodzili z krajów północnej Afryki. Maria przynależy w filmie Chiesa do świata kultury różniącej się od naszej, choćby odnośnie do obrazu rodziny, wielopokoleniowego klanu, w którym decyzje, także dotyczące osobistych losów, podejmowane są wspólnie. W przeciwieństwie do poprzednich filmów Maria jest tu zarazem autonomiczna — film pokazuje ją jako silną osobowość, zdecydowaną, a jednocześnie przynależy do klanu. Rodzina, aranżując małżeństwo z wdowcem Józefem, wycisza potencjalne trudności z niewytlumaczalną ciążą dziewczyny. Maria stawia pytania o sens ludzkiego wymiaru przepisów Bożego prawa, Tory: obrzezanie niemowlęcia wywołuje w niej wewnętrzny sprzeciw, i to ona przyczynia się do tego, że Jan, syn Elżbiety i Zachariasza, krewnych, u których spędzi kilka miesięcy swego oczekiwania na poród, nie zostaje obrzezany. Czyżby odrzucenie nakazu obrzezania przez św. Pawła Apostoła miało swoje źródła tak wcześnie? Przygotowując się do porodu, Maria przygląda się przychodzącej na świat kózce:

²² N. Micheli, G. Chiesa, *Io sono con te. Genesi di un film*, <http://guidochiesa.net/media/opera/nicoletta-micheli-e-guido-chiesa/io-so/Genesi%20di%20un%20film.pdf>, s. 3–5 (dostęp: 28 grudnia 2018).

²³ Starożytne apokryfy, między innymi Protoewangelia Jakuba i Ewangelia Pseudo-Mateusza, które nie weszły w skład Nowego Testamentu, z fantazją rozwijają wydarzenia związane z historią Maryi i dzieciństwem Jezusa, zob. *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, red. M. Starowieyski, Kraków 2003.

odważnie zmierza się z narodzinami własnego dziecka, ufając bardziej w funkcjonowanie natury, stworzonej przecież przez Boga, niż ustanowionym przez ludzi przepisom, zwłaszcza dotyczącym czystości rytualnej. Jest więc Maria filmu *Chiesy* — i współscenarzystki Nicoletty Micheli — cichą buntowniczką, feministką, która jednak nie stawia świata na głowie, lecz przywraca zagubiony naturalny (a zarazem Boży) porządek. Z ufnością w Jezusa wychowuje go — mimo wielokrotnego sprzeciwu i bliskich, i sąsiadów, syn od niej uczy się miłości i wrażliwości.

Punktem wyjścia scenariusza była inspiracja, jaką G. Chiesa i N. Micheli znaleźli u Maeve Corbo: jej dyskurs wskazuje „antropologiczny i uniwersalny horyzont macierzyństwa, kobiecości, relacji rodzice–dzieci, nie wyłączają religijności i pobożności”²⁴. Czy jednak ta filmowa Święta Rodzina nie jest zbyt człowiecza? Film, w polskim tłumaczeniu o niepotrzebnie religijnym tytule (włoski oryginał *Io sono con te* oznacza *Ja jestem z tobą*), omija pobożnościowe pułapki, z jednej strony pokazując codzienność Marii i Jezusa (oraz ich rodziny czy raczej klanu), a z drugiej pozostawiając przecież miejsce na Tajemnicę. Mówiący po grecku Mędrcy (jest ich dziesięciu, więcej niż trzech — jednego z nich gra Jerzy Stuhr), którzy poszukują Mesjasza, pytając o niego najpierw u podejrzliwego Heroda²⁵, przyglądają się temu dziecku, które wydaje się im całkiem zwyczajne, które mówi, bawi się, uczy. W tej zwyczajności dostrzegają jednak nadzwyczajność Marii oraz Jezusa: nigdy się nie boi, pozwala dziecku bawić się blisko ostrych narzędzi czy głębokiej studni: „Gdyby matka nie wiedziała, że jej dziecko posiada wielkie dary, to by się tak nie zachowywała”. Autorzy scenariusza wciąż nienachalnie podkreślają człowieczeństwo Jezusa — inaczej niż filmowe apokryfy, w których Jezus już jako dziecko doświadcza wizji czy dokonuje cudów²⁶. Maria jest pełna zaufania do porządku natury — świata stworzonego i uporządkowanego przez Boga, postępuje zatem według praw, które Bóg wpisał w serca ludzi. To jednak wywołuje niejednokrotnie sprzeciw: Józef przyznaje się, że z trudem akceptuje, że Maria wszystko robi po swojemu. Daje jej jednak wolną rękę. Jak podkreśla Catherine O’Brien, filmowa Maria w ciągu dziesięcioleci staje się coraz bardziej niezależna, „w sprzeczności z patriarchalną społecznością I wieku, w którym jest portretowana”, w filmie *Chiesy* „z pewnością jest ‘pełna łaski’, lecz tu łaska funkcjonuje wewnątrz jej żydowskiej społeczności, stawiając wyzwania i zmieniając przesady obecne zarówno wśród Żydów, jak i Rzymian”²⁷.

²⁴ N. Micheli, G. Chiesa, *op. cit.*, s. 1.

²⁵ O Magach, pochodzących z Persji, oraz Herodzie Wielkim zob. M. Hesemann, *op. cit.*, s. 421–254.

²⁶ Np. *Dziecko imieniem Jezus*, reż. Franco Rossi, 1987; *Młody Mesjasz*, reż. Cyrus Nowrasteh, 2016.

²⁷ C. O’Brien, *Women in the Cinematic Gospels*, [w:] *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and Its Reception in Film. Part 1*, red. R. Burnette-Bletsch, Berlin-Boston 2016, s. 455.

Czas oczekiwania i dorastania Jezusa to dojrzewanie w wierze, którą przekazuje mu Matka, uczenia się od Niej miłości i wrażliwości. Drugoplanową, lecz ważną postacią jest Hillel, niepełnosprawny wyrzutek żyjący na obrzeżach Nazaretu. Maria jako jedyna zaczyna się do niego zbliżać mimo jego agresywnych na początku reakcji: przynosi mu chleb, podczas kolejnych spotkań zaczyna z nim rozmawiać, wreszcie rozmówcą Hillela staje się dorastający Jezus. Cierpliwość i łagodność, które widzi u matki, sprawiają, że chłopcu udaje się zaprosić wyrzutek do synagogi, a ten po latach zbiera się na odwagę, by przyjść na szabatowe nabożeństwo. Triumf w oczach dwunastoletniego Jezusa — oraz Marii — gaśnie, gdy rabin, pod pretekstem złamania nakazu szabatowego spoczynku, wyrzuca z synagogi biednego Hillela. Ta scena antycypuje nauczanie i gesty Jezusa: uzdrowienie w szabat i sprzeciw „pobożnych” (Łk 6, 6–11), przypowieść o powrocie syna marnotrawnego (Łk 15), słowa o faryzeuszach i uczonych w Piśmie zamykających ludziom drogę do Ojca.

Końcowa scena, nadająca niespodziewanie całemu filmowi kształt rozbudowanej retrospekcji Marii, starej już kobiety, przedstawiającej swą opowieść jednemu z uczniów Jezusa (ewangelistów?) uświadamia widzowi, po co potrzebne jest poznanie opowieści Matki: „Ażeby zrozumieć czyjeś życie, musimy poznać jego początki”²⁸. Film podpowiada, że źródła Jezusowego nauczania (a nawet św. Pawła Apostoła) są w rodzinnym domu, w ciekawości Jezusa i refleksji Marii, stawiającej pytania o sens trzymania się przepisów ludzkiego prawa spisanych w świętych księgach, o rytualną czystość, sens obrzezania, wolność człowieka, o godność kobiety i jej miejsce w rodzinie i społeczeństwie.

PIERWSZA GWIAZDKA (THE STAR), REŻ. TIMOTHY RECKART, 2017

Pierwszy w dziejach kina pełnometrażowy animowany film o narodzinach Jezusa²⁹ przyjmuje niezwykłą dla kina biblijnego perspektywę: narratorami i bohaterami są tu mówiące, wzorem klasycznych bajek, zwierzęta o biblijnych imionach (mysz Abby/Abraham, osioł Bo/Booz, gołąb Dave/Dawid, owieczka Ruth, psy, wielbłądy...), które nawiązują do osób wymienionych w rodowodzie Jezusa³⁰. Sam film jednak nie jest bajką: początkowy napis sytuuje widza w czasie i przestrzeni: „Nazaret, 9 miesięcy przed narodzeniem Chrystusa” („9 months B.C.” niezgrabnie przetłumaczono w polskiej wersji jako „przed naszą erą”, gubiąc dowcipny wymiar tej informacji). Mały gryzoń, skoczek, wkrada się do Marii po świeżo wypieczony chleb, którym sympatyczna dziewczyna chętnie dzieli się ze zwierzątkiem i staje

²⁸ Cytat za ścieżką filmową.

²⁹ Pierwszą pełnometrażową kinową animowaną wersją Ewangelii był rosyjsko-angielski film *Spotkanie z Jezusem (The Miracle Maker)*, reż. Derek W. Hayes, S. Sokołow, 2000.

³⁰ Booz i Rut to pradiadkowie króla Dawida, przodka Jezusa, zob. Księga Rut 4, 21–22 i Mt 1, 5–6.

się świadkiem Zwiastowania. Maria, niepewna, jak zareagować na słowa Anioła, odpowiada mu: „dziękuję... wypada tak mówić? Niech mi się stanie według Twego słowa”³¹. To zwierzęta jako pierwsze dostrzegają gwiazdę, która wywołuje w nich zachwyt! Pierwszoplanowym bohaterem jest młody osioł Bo, obracający żarna młynarza, lecz marzący o tym, by dostać się do królewskiego orszaku: gdy sześć miesięcy później udaje mu się uciec, znajduje schronienie w domu Józefa i Maryi, którą właśnie odwieźli do Nazaretu Elżbieta z Zachariaszem i ich dzieckiem. Dopiero po zaślubinach Józef dostrzega, że jego wybranka — usiłująca już wcześniej z nim porozmawiać — jest w ciąży. Przerażony i zasmucony zaczyna się modlić: w odpowiedzi słyszy głos Anioła, który go uspokaja. Znaczenie dla filmowej narracji mają też dobrane utwory muzyczne — rozbrzmiewa tu i *Ave Maria*, i angielska kolęda do melodii *Grenslieves*, i współczesna piosenka *Mary did you know?* (Mario, czy już wiesz?).

Trzy miesiące później pojawiają się kolejni bohaterowie: trzy wielbłądy w karawanie zastanawiają się, czy nie jadą przywitać Mesjasza? Jak w Mateuszowej Ewangelii Królowie pytają Heroda o nowego króla, który ma przyjść na świat: zanim wyśle ich do Betlejem, Herod nakazuje żołnierzowi znaleźć i zabić to dziecko. Wątki zaczynają się splatać: ciężarna Maryja z Józefem przygotowują się do wyprawy do Betlejem, osiołek, marzący o królewskim orszaku ucieka, w końcu — razem z owieczką odnajduje Maryję z Józefem, których tropią groźne psy okrutnego wysłannika Heroda, mającego zabić nowo narodzonego króla. W przepelnionym Betlejem nie ma nigdzie miejsca, lecz to wpatrzone w gwiazdę zwierzęta — krowa, koń i koza — przygotowują w stajence żłóbek, w którym Maryja złoży swojego Syna. Wszyscy bohaterowie — łącznie z nawróconymi psami, uwolnionymi z łańcuchów — otaczają Świętą Rodzinę, a Debora, inteligentna wielbłądzica z orszaku trzech królów zapowiada, że ludzie będą pamiętać to, co się tu zdarzyło, radując się i dając sobie prezenty!

Pierwsza gwiazdka jest klasycznym filmem dla dzieci (nawet młodszych), adresowanym jednak do całej rodziny. Mimo że pierwszoplanowymi bohaterami są mówiące zwierzęta (rozumieją się tylko między sobą: ludzie słyszą jedynie ich beczenie, szczekanie czy ryki), właściwą bohaterką filmu jest Maria: to ona jest postacią główną, a film nie pomija najważniejszych wątków, przekazanych przez Ewangelię: jest Zwiastowanie (o którym innym zwierzętom opowie mysz!), Elżbieta i Zachariasz (oraz niemowlę na ich rękach — Jan), wątpliwości Józefa, królowie (trzej, w zgodzie z pozabiblijną tradycją) podążający za gwiazdą, okrutny Herod, droga do Betlejem i niemożność znalezienia miejsca, epifania nad polami, zwiastująca narodziny Chrystusa — Dobrego Pasterza, jest pokłon pasterzy oraz Trzech Króli przed Nowonarodzonym, złożonym w żłobie. Jednocześnie film pokazuje, że świat stworzony przez Boga to nie tylko ludzie, lecz także zwierzęta. Scena, w któ-

³¹ Cytat za ścieżką filmową.

rej bezradny wobec biegu wydarzeń osiołek składa kopytka do modlitwy, próbując naśladować Maryję, być może przywołuje werset z biblijnej Księgi Daniela „Błogosławcie Pana, dzikie zwierzęta i trzody” (Dn 3)? Napisom końcowym towarzyszą kolejne ilustracje: to obrazy dorastania Jezusa u boku rodziców (i ze zwierzętami), a więc zapowiedź dalszych wydarzeń Ewangelii. W subtelny sposób pokazana jest też uczciwość Józefa, który wykupuje od młynarza osiołka-uciekinię.

Obraz Marii — dziewczyny o piegowatej twarzy i niebieskich oczach, w brązowej tunice i niebieskiej chuście — odbiega od przewidywalnych wizerunków matki Jezusa, utrwalonych między innymi w sztuce. Maria u Gibsona dotknięta cierpieniem to przecież *Mater dolorosa*; Maria w filmie Chiesy, grana przez trzy aktorki w różnym wieku, przybliża się do nurtu feministycznego; w *Pierwszej gwiazdce* jest to sympatyczna, uśmiechnięta, choć samodzielna i zdecydowana, pokonująca trudności bohaterka, której nieobce są zmęczenie i lęk. Nie ma tu jednak psychologicznego podbudowania postaci: nieco jak w bożonarodzeniowych jasełkach wszystko biegnie zgodnym rytmem, a trudności rozwiązują się niemal same (albo w wyniku przypadku) we właściwej chwili. Choć film kończy się jak bajka: zło zagrażające dziecku znika (wysłannik Heroda ginie), to jednak nauczycielki z francuskiej szkoły, które w grudniu 2017 roku doprowadziły do przerwania kinowego seansu filmu dla uczniów pod pozorem niedostatecznej laickości filmu, paradoksalnie miały rację: w tej animacji chodzi nie o bożonarodzeniową legendę, lecz o samo Boże Narodzenie³².

* * *

W ostatnich latach nastąpił prawdziwy wysyp filmów, w których ważną rolę gra Maria: to między innymi koncentrujące się na macierzyństwie *Narodzenie* (*The Nativity Story*, reż. Catherine Hardwicke, 2006), *Święta rodzina* (*La Sacra famiglia*, reż. Raffaele Mertes, 2006), *Maria z Nazaretu* (*Maria di Nazaret*, reż. Giacomo Campiotti, 2012), *Pełna łaski* (*Full of Grace*, reż. Andrew Hyatt, 2015), *Józef i Maryja* (*Joseph and Mary*, reż. Roger Christian, 2016) i *Młody Mesjasz* (*The Young Messiah*, reż. Cyrus Nowrasteh, 2016), pasyjne filmy *Kolor krzyża* (*Color of the Cross*, reż. Jean-Claude LaMarre, 2006), *Son of Man* (reż. Mark Dornford-May, 2006³³), *Młyn i krzyż* (reż. Lech Majewski, 2010) i *Cień Boga* (*La espina de Dios*, reż. Óscar Parra de Carrizosa, 2015) czy pokazujące jej znaczenie współcześnie

³² A. Feertchak, *Un film sur Noël, jugé pas assez laïc, suspendu en pleine séance scolaire*, „Le Figaro” 24 grudnia 2017, www.lefigaro.fr/actualite-france/2017/12/24/01016-20171224ART-FIG00054-un-film-sur-noel-juge-pas-assez-laic-suspendu-en-pleine-seance-scolaire.php (dostęp: 30 grudnia 2018).

³³ W filmach *Kolor krzyża* i *Son of Man* Maria jest czarnoskóra. Zob. L. Baugh, *A Powerful African Jesus: Mark Dornford-May's Film Son of Man. New Images, New Strategies, New Questions*, [w:] *Cinematic Transformations of the Gospel*, s. 39–54.

Matka 24H (reż. Marcin Janos Krawczyk, 2012), *Ziemia Maryi (Mary's Land)* (reż. Juan Manuel Coteló, 2013) i *Nadmiar łaski (Troppa grazia)* (reż. Gianni Zanasi, 2018³⁴).

Ta obfitość ukazuje wciąż trwale zainteresowanie kina tematami czerpanymi z Ewangelii oraz odwagę podejmowania odważnych interpretacji: filmowa Maria nie jest już tylko ewangeliczną Służebnicą Pańską, której biografia zostaje uzupełniona przez dawne apokryfy, lecz podlega aktualizującym transformacjom (jak w *Kolorze krzyża* i w filmie *Młyn i krzyż*). Trzy wybrane w niniejszym tekście filmy pokazują, że Maria, choć ukazywana w perspektywie nierozzerwalnej więzi z Jezusem, jest kobietą silną, samodzielną, potrafiącą z odwagą stawić czoła trudnościom. Po latach twórcy zdają się realizować postulat jednego z pierwszych teologów kina, Amédée Ayfre'a: „*Sacrum* wyklucza płaskość. Nie wystarczy podjąć tematykę religijną, aby mieć pewność zbudowania *sacrum*”. Umieszczony w gotowych strukturach estetycznych, bez należytej refleksji, „wymiar nadprzyrodzony i misterium rozmywa się, pozostawiając za ledwie ślady jakichś odniesień moralnych, niejednoznacznych »cudów« lub fałszywych »idealizacji«”³⁵. Proste ujęcia hagiograficzne, portretujące Maryję zgodnie z oczekiwaniami pobożnych publiczności, nawykłych do utrwalonej ikonografii, chyba nareszcie zaczynają należeć do przeszłości?

MARY OF NAZARETH IN 21ST-CENTURY FILMS

Summary

Mary of Nazareth is for the Christians a particular figure: she is Mother of Jesus, mentioned in the New Testament. Since Jesus became protagonist of hundreds of films, also Mary has been present in numerous films: thus she can be found in cinematic adaptations of the Gospel, while she accompanies Jesus during his childhood, or his Passion, but usually she is not the main character. Several publications interpret Mary in films (e.g., by Catherin O'Brien or Reinhold Zwick). The paper analyzes images of Mary in three recent films: in *The Passion of the Christ* (dir. Mel Gibson, 2004) there is a particular rapport between her and the suffering Son, in *Let it be* (dir. Guido Chiesa, 2010) near feminist Mary becomes an independent woman, whose understanding is necessary to understand Jesus, in *The Star* (dir. Timothy Reckart, 2017), an animation on the birth of Jesus, the pleasant figure of Mary lacks a serious psychological dimension.

³⁴ W tej współczesnej włoskiej komedii ekologicznej Maryja objawia się niewierzącej Lucii, wskazując jej zadanie do wykonania, zob. A. Kołodyński, *Nadmiar łaski*, „Kino” 2018, nr 12, s. 85.

³⁵ A. Ayfre, *Le cinéma art sacré?*, [w:] *idem, Un cinéma spiritualiste. Textes réunis par René Prédal*, Paris 2004, s. 107.