

Michał Legan OSPPE

Tematyka jasnogórska na ekranie. Studium teologiczno-filmoznawcze

W klasztorze jasnogórskim „pokazują obraz Maryi przechwalnej i najczcigodniejszej dziewicy, władczyni świata i naszej, dziwnym a rzadko spotykanym kunsztem wykonany, o bardzo łagodnym wyrazie twarzy, z którejkolwiek strony by mu się przyglądać. Mówią, że jest jednym z tych, które namalował własnoręcznie Święty Łukasz Ewangelista [...]. Spoglądających na ten obraz przenika szczególna pobożność, jakbyś patrzył na żywą osobę”. Ten najstarszy opis wizerunku jasnogórskiego zawdzięczamy Janowi Długoszowi: dziejopis zawarł go w *Liber beneficiorum*. Można by wysnuć słuszny zapewne wniosek, iż modlitwa na Jasnej Górze od wieków polega właśnie na patrzeniu, i to patrzeniu „na żywą osobę”, patrzeniu zbawiającym. „Spraw, abym ujrzał Twoją chwałę” – prosił Mojżesz Boga. I odpowiedział mu Pan: „Oto miejsce obok Mnie, stań przy skale. Gdy przechodzić będzie moja chwała, postawię cię w rozpadlinie skały i położę rękę moją na tobie, aż przejdę. A gdy cofnę rękę, ujrzysz Mnie z tyłu, lecz oblicza mego ci nie ukazę”. Dlaczego? „Gdyż żaden człowiek nie może oglądać mego oblicza i pozostać przy życiu” (por. Wj 33,18-23). Rzeczywistość wokół nas krzyczy obrazami. Są wszędzie i ciągle – wielkie, kolorowe, piękne – jak z bajki, w której od razu chciałoby się żyć. Lecz najbardziej fascynujące w tej bajce są ludzkie twarze. Tymczasem, kiedy za-

czynamy się modlić, staje przed nami Pan, oczekując, że choć na chwilę zatrzymamy wzrok na jakże innej twarzy – na obliczu Tego, który „nie miał wdzięku, ani też blasku, aby na Niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał [...] wzgardzony tak, iż mieliśmy Go za nic” (Iz 53,2-3); oczekując, że będziemy patrzeć na Tego, którego przebili. Jak podkreślił papież Franciszek, „u podstaw modlitwy tkwi milczący dialog, jak wymiana spojrzeń między dwojgiem osób, które się miłują: człowiekiem a Bogiem”. Szczególnego sensu nabiera w tradycji chrześcijańskiej modlitwa przed ikonami, gdyż jej sens polega nie tylko na patrzeniu w kierunku Boga, Najświętszej Maryi Panny i świętych, ale także na wystawianiu się na ich wzrok: „Ja patrzę na Ciebie a Ty patrzysz na mnie”, modlił się św. Jan Chryzostom. „Świat ludzkiej kultury może być postrzegany, interpretowany i stworzony według logiki wcielenia – wedle której, jak ujął to Jan Andrzej Kłoczowski – *niewidoczne światło wciela się w konkretne sytuacje życiowe*, granica między nadprzyrodzonością a doczesnością nie jest nieprzenikniona, a kultura jest w stanie wyrazić cały dramat człowieczej tęsknoty za Pełnią. *Logoi spermatikoi*, starożytna idea św. Justyna, według której wszystko, co w świecie piękne, dobre i prawdziwe, jest odbiciem Światła Chrystusa i udziałem w Jego Pełni, raz jeszcze może służyć jako model oryginalnej uniwersalności chrześcijańskiego myślenia w tej dziedzinie”¹.

Badacz, który podejmuje się interpretacji dzieła filmowego w kluczu religijnym, staje przed wyzwaniem oznaczającym interdyscyplinarną, a nawet komparatystyczną próbę zastosowania kategorii teologicznych do materii dla teologii wciąż nowej. Teologiczne podstawy interpretacji tekstów, teologiczna interpretacja wydarzeń (teologia dziejów), teologiczne rozumienie kultury, a nawet teologia ikony staną się podstawą do takiej interpretacji filmu, by pozostawała ona w zgodzie z wielowiekową tradycją teologii obrazu, a jednocześnie wykraczała poza nią, w sferę wła-

¹ J.S. Pasierb, *Na początku była kultura*, Warszawa 2000, s. 11.

ściwą tylko X muzie, w sferę zjawisk typowo filmowych². Doniosłość stwierdzenia, iż niewidzialny Bóg daje się poznać w swoich dziełach, w swoich obrazach, czy – jak powiedziałby Hans Urs von Balthasar – w swoich eonach/eschatonach³, wynika z głębokiej judeochrześcijańskiej tradycji, z której wywodzi się cała religijna tradycja naszego świata. Prawda ta wyrażona została w sposób definitywny i uroczysty w prologu Ewangelii św. Jana (wers 18). Bóg objawił się w pełni w obrazie najdoskonalszym, którym jest Jego Syn, zanim jednak to nastąpiło, pozwolił już w dawnym przymierzu błyszczeć swojej chwale przed ludźmi. Pierwotnie jednak to sam człowiek stał się formalnym obrazem Boga niewidzialnego, stał się Jego ikoną. Wydaje się, iż wyrażony w kulcie izraelskim zakaz sporządzania jakichkolwiek obrazów wyrażał w swoim najgłębszym sensie powagę tego tytułu nadanego człowiekowi, przygotowując jednocześnie – niejako drogą obostrzonej negacji – objawienie obrazu Ojca dokonane przez Syna, który – jak już zostało powiedziane – jest jedynym i pełnym obrazem Niewidzialnego⁴. W rozważaniu roli obrazu jako nośnika treści religijnych napotykamy więc kolejne „kamienie milowe” rozwoju tego zjawiska: pierwotny stan ukrytego Boga, który w kosmosie objawia swoją mądrość (por. Mdr 7,25nn), wyrażenie zakazu sporządzania obrazów, stworzenie człowieka na obraz i podobieństwo Boże, nadejście Mesjasza, który jest Synem Bożym i najdoskonalszym obrazem Ojca oraz w konsekwencji przemienienie chrześcijan według obrazu Chrystusa: „Wziąwszy na siebie obraz Adama ziemskiego, ma teraz przydziać się w wyobrażenie Adama niebieskiego. Pomiędzy tymi dwoma ob-

² Por. R.K. Johnston, *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*, tłum. wł., Grand Rapids 2000, s. 130-136.

³ Por. I. Bokwa, *Eschatologia rzeczywistości*, w: *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A.A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 93-103.

⁴ Por. X. Léon-Dufour, *Słownik teologii biblijnej*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1994, s. 593n.

razami połączonymi w jeden i ten sam plan Boży, istnieje ukryty związek i równocześnie podział wywołany grzechem oraz dynamiczna przewaga jednego nad drugim. Dynamizm ten objawia się nade wszystko w chrześcijaństwie [...]. Kresem tego procesu uwielbienia jest zmartwychwstanie, które pozwala chrześcijaninowi przyodziać się już w ostateczne wyobrażenie Adama niebieskiego i upodobnić «nasze ciało poniżone do Jego ciała chwalebne»⁵. W teologii obrazu w chrześcijaństwie uznać należy istnienie dwóch odrębnych tradycji, z których pierwsza, hebrajska, opiera się na mentalności słuchania słowa, druga zaś, grecka, hellenistyczna, pozostaje pod wpływem mentalności wzrokowej. Wydaje się, iż dopiero po spotkaniu z chrześcijaństwem greccy artyści nabrali przekonania, iż „malarstwo jest prawdziwe jak księga Pisma Świętego”. Powstawała w ten sposób specyficzna i nowatorska teologia wizualna, której skutki obecne są głęboko w historii Kościoła i kulturze świata zachodniego. Rodzi się przekonanie, iż obrazy pełnią podwójną funkcję – dia-noetyczną (uczą prawdy) oraz dynamiczną (są napełnione mocą i dają łaskę). Przedstawienia religijne różnią się od przedstawień realistycznych, gdyż powstają na podstawie zupełnie innych zasad. Chodzi o przeżycie i zrozumienie świata duchowego. „Ucieleśnienie” wizji malarza ma służyć potencjalnym widzom do odkrycia misterium, do ewokacji *sacrum* i do doświadczenia transcendencji. Wymaga to jednak od oglądającego tego samego wysiłku, co od twórcy.

Owo „ogłądanie” Boga domaga się etycznego przygotowania ze strony człowieka. Wyrazem przygotowania jest postawa czci, pokory, czystości serca i miłości. Przygotowanie takie jest traktowane jako *conditio sine qua non* religijnego poznania. Pojęcie pokory jest głęboko zakorzenione w chrześcijaństwie. Wzór chrześcijańskiej postawy w tym względzie znajdujemy w osobie Chrystusa – pokornego Sługi Jahwe.

⁵ Tenże, *Słownik teologii biblijnej*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1994, s. 596.

Rozważania powyższe prowadzą do odkrycia niezwykle doniosłej roli, jaką odgrywa w przeżyciu religijnym obraz, który może inspirować przeżycia religijne. Tradycja chrześcijańska niesie współczesnemu człowiekowi modelowe, pełne energii, a jednocześnie niezwykle subtelne wykorzystanie obrazu jako nośnika istotnych treści. Obraz odgrywa kluczową rolę w przekazie głębokich i fundamentalnych przesłań. Jest drogą od Prawdy do człowieka i od człowieka do człowieka. Dlatego właśnie należy sobie uświadomić, że Biblia (Objawienie) jest zdecydowanie bardziej księgą „słownych obrazów” i motywów niż oderwanych pojęć i twierdzeń teologicznych. Jak zauważył kiedyś wprawny czytelnik Pisma Świętego, przemawia ona „przede wszystkim za pomocą obrazów... Opowiadania, przypowieści, mowy proroków, rozmyślenia mędrców, obrazy czasów przyszłych, interpretacje dawnych wydarzeń – wszystkie one odwołują się do obrazów z ludzkiego doświadczenia. Rzadko przedstawia się je za pomocą języka abstrakcyjnego o charakterze technicznym”⁶. Pismo Święte obrazuje prawdę, a nie tylko ją ukazuje. Prawda Pisma Świętego jest wiernym opisem człowieczego doświadczenia, nie zbiorem pojęć. Jest to księga pełna motywów i „obrazów słownych”. Teolog pisze: „Jesteśmy stworzeniami stwarzającymi i posługującymi się obrazami w stopniu wyższym niż nam się zwykle wydaje. Kierują nami i kształtują nas obrazy powstające w naszym umyśle. Człowiek jest istotą, która poznaje i wpływa na rzeczywistość za pomocą wielkich obrazów, metafor i analogii”⁷. Dlatego też zmysłom, a w szczególności widzeniu, przypada decydująca funkcja poznania, ponieważ „widzieć” oznacza stykać się z rzeczywistością. Romano Guardini w rozprawie *Zmysły i religijne poznanie* nie optuje, co prawda, za prymatem zmysłu wzroku, ale liczy bardziej na to, że w nadchodzącej epoce wszystkie zmysły nabiorą całkowicie innego znaczenia. Autor

⁶ J.A. Fischer, *How to Read the Bible*, tłum. wł., New York 1881, s. 39.

⁷ H.R. Niebuhr, *The Responsible Self*, tłum. wł., New York 1963, s. 151-152 i 161.

opowiada się np. za odnową przeżywania nabożeństw liturgicznych z uwzględnieniem w nich wagi sfery zmysłowej człowieka, a przede wszystkim wyraźnie wskazuje na potrzebę zakotwiczenia symbolu w sferze zmysłowej. Oko i serce (dusza) łączą się ściśle ze sobą, ponieważ „w jego widzeniu człowiek żyje jako całość”⁸. Na potwierdzenie tych słów przytoczyć należy słowa Jezusa: „Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą” (Mt 5,8). Poznanie religijne świata stworzonego dokonuje się zatem nie tylko za pomocą naszego myślenia, np. w formie kosmologicznego dowodu na istnienie Boga (o którym wspominałam powyżej), ale może być ono – jak twierdzi Guardini – „widziane”. Poznanie zmysłowe w sferze religijnej i chrześcijańskiej rozwinął on na kanwie epifanii, czyli objawienia się tego, co boskie, w zmysłowej postaci. Objawia się ono przecież nie tylko oczom, ale raczej wszystkim dostępnym człowiekowi zmysłom. Czy można sobie wyobrazić bez włączenia zmysłów następujący obraz z prorocтва Izajasza: „Niech się rozweseli pustynia i spieczona ziemia, niech się raduje step i niech rozkwitnie! Niech wyda kwiaty jak lilie polne, niech się rozraduje, skacząc i wykrzykując z uciechy. Chwałą Libanu ją obdarzono, ozdobą Karmelu i Saronu [...]. Wtedy przejrzą oczy niewidomych i uszy głuchych się otworzą. Wtedy chromy wyskoczy jak jelen i język niemych wesóło krzyknie. Bo trysną źródła wód na pustyni i strumienie na stepie; spieczona ziemia zmieni się w pojezierze, spragniony kraj w krynice wód, badyle w kryjówkach, gdzie leżały szakale – na trzcinę z sitowiem” (Iz 35,1-2.6-7). W przytoczonych obrazach nie chodzi o ich zrozumienie w sensie symbolicznym, ale raczej o uwrażliwienie na samą sferę zmysłową, użycie zmysłów w postrzeganiu świata (idealnego), co również odgrywa niewątpliwie istotną rolę w pojmowaniu Boga.

Naukowe badania ludzkiego mózgu nadają tym spostrzeżeniom ciekawe znaczenie. Odkryto, że półkule mózgu w odmiennym

⁸ R. Guardini, *Die Sinne und die Religiöse Erkenntnis*, tłum. wł., Würzburg 1958, s. 18-34.

ny sposób reagują na bodźce różnego rodzaju. Analizą, rozumowaniem i logiką zajmuje się lewa półkula. W czynnościach zmysłowych i widzeniu dominującą rolę odgrywa prawa. Jest ona także wrażliwa na świat emocji oraz rozpoznaje humor i metaforę. Koncepcje i terminy neutralne emocjonalnie pobudzają lewą półkulę, pełne treści uczuciowej obrazy słowne – prawą.

Najbardziej podstawowym pojęciem omawianym w tym rozdziale jest obraz. Słownik symboliki biblijnej podaje, iż jest to „każde słowo, które oznacza konkretną rzecz (np. drzewo lub dom) lub czynność (np. bieg lub młócenie). Każdy przedmiot lub czynność, które można przedstawić, stają się obrazem. [...] Po pierwsze, należy wyobrazić go sobie tak dosłownie, jak to tylko możliwe. Po drugie wymaga ogarnięcia zakresu znaczeniowego i ukrytych w nim podtekstów”⁹. Biblia przemówi „do prawej półkuli”, gdy zapytamy, jakie jest dosłowne znaczenie obrazu, który napotykaemy. Odpowiadając na drugie pytanie: o treści danego obrazu, angażując lewą półkulę, zyskamy świadomość powiązań, skojarzeń i znaczeń. Brak zaangażowania na wszystkich płaszczyznach sprawi, że poznanie przesłania Pisma Świętego będzie niemożliwe.

Przyswajane przez człowieka obrazy tworzą zhierarchizowaną strukturę. Jej podstawę tworzy naturalna symbolika kosmosu, przez którą każdy człowiek może dojść do poznania Boga. „Dzięki objawieniu biblijnemu i właściwej dlań typice, ta naturalna symbolika zostaje wypełniona sensem nowej, historiozbawczej symboliki, aby osiągnąć swoje apogeum w tajemnicy Chrystusa, która jest nadal obecna i nadal działa w Kościele i jego sakramentach, a w chwale osiąga swą pełnię”¹⁰. W kosmosie powołanym do życia przez Boskie „niech się stanie” wszystko jest symbolem idei Bożej. I ciągle to obraz jest dla nas drogą do prawzoru. „Każda

⁹ *Słownik symboliki biblijnej*, red. L. Ryken i in., Warszawa 2003, s. XV-XVI.

¹⁰ https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TD/zarys_wiary/kosciol_jako_sakrament.html [data dostępu: 12.06.2019].

rzecz podpadająca pod zmysły, w której wieczna idea łączy się z przemijającą materią, wskazuje na to, co wieczne i w ten sposób staje się «symbolem» w znaczeniu najbardziej pierwotnym; wraz z nim dana nam jest owa «połowa», która odpowiada drugiej i tworzy z nią całość¹¹.

Nie należy sądzić, że treść została nadana symbolom i obrazom przez człowieka. Kryją one w sobie treść obiektywną i istotową, istnieją więc nawet wtedy, gdy pozostają nieuświadomione. Ludzie potrafią także błędnie posługiwać się obrazem, jak wtedy gdy „zamienili chwałę niezniszczalnego Boga na podobizny i obrazy śmiertelnego człowieka, czworonożnych zwierząt i płazów” (Rz 1,23). Owi – potępiani przez św. Pawła – ludzie poprzestali na symbolu, a nawet oddawali mu boską cześć, zamiast niczym po drabinie wspiąć się na nim do Stwórcy. Już świat antyczny konstruował swój pogląd o obrazie (symbolu) podobnie do nas. Wierzono, że nie tylko wskazywał on na to, co przedstawiał, ale także to coś uobecniał. „Swoistość takiego sposobu myślenia wiąże się z osobliwym poglądem starożytnych na świat. Zgodnie z tym poglądem «obraz» jest nie tylko funkcjonalnym przedstawieniem jakiejś rzeczy, danej świadomości człowieka, lecz może oznaczać także promieniowanie, ujawnienie i objawienie istoty rzeczy oraz uczestnictwo w samym przedmiocie. Przez obraz nie należy zatem rozumieć czegoś, co jest obce rzeczywistości, co istnieje tylko w myśli, lecz coś, co uczestniczy w rzeczywistości i jest samą rzeczywistością. W nim ukazuje się istota rzeczy. Obraz ma wobec tego te same siły, odczucia i możliwości działania, co jego prawzór¹². Kościół napełnia owe rzeczy ziemskie treścią Boską, tak by stały się nosicielami i pośrednikami łask, stają się więc one – w zgodzie z definicją sakramentu – obrazami tego, co Boskie. Cały świat i każdy punkt historii jest wi-

¹¹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 9.

¹² K. Friedrich, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Stuttgart 1933, cyt. za: D. Forstner, *Świat symboliki...*, Warszawa 1990, s. 9.

działnym znakiem niewidzialnej Bożej łaski. To, co widzialne, zostało pogłębione i jest rozumiane w wymiarze duchowym. Możliwe jest jednak odwrócenie toku rozumowania, by zauważyć, że Kościół każdej rzeczywistości duchowej nadał widzialny znak funkcjonujący na poziomie zmysłowo-estetycznym i reprezentujący to, co transcendentne. Przez znak daje znać o sobie wewnętrzna łaska i równocześnie zostaje ona oznajmiona. Te święte znaki – święte obrazy, przez które ofiarowana zostaje człowiekowi łaska – pochodzą, przez ręce Kościoła, od Chrystusa. Duch Święty uzdrawia i przemienia tych, którzy przyjmują sakrament, upodabiając ich do (obrazu) Syna Bożego. Jak łatwo zauważyć, sakrament ma dwa centralne elementy swojej klasycznej koncepcji: po pierwsze jest obrazem widzialnym tego, co niewidzialne, po drugie funkcjonuje z pomocą znaku (choć potrzebuje koniecznie słowa, by rozwinąć swoje sakramentalne działanie). Święty Tomasz z Akwinu streszcza różne aspekty znaku sakramentalnego w następujący sposób: „Sakrament jest znakiem, który przypomina to, co było wcześniej, a mianowicie Mękę Chrystusa; który u w i d a c z n i a [podkreślenie – M.L.] to, co dokonuje się w nas przez mękę Chrystusa, a mianowicie łaskę; jest znakiem profetycznym, to znaczy zapowiadającym przyszłą chwałę”¹³. Najważniejsze wydaje się uprzytomnienie sobie, na czym polega, generalnie rzecz biorąc, skuteczność każdego obrazu czy – inaczej mówiąc – jego symboliczna i wizualna funkcja. Tak jak w fenomenologii religii, to, co boskie, powinno być również „osiągalne”, czyli słyszalne, uchwytnie i widoczne, a to może się dokonywać tylko w symbolach. Chrześcijańskie wyznania wiary pierwszych wieków nie ustosunkowują się *expressis verbis* do sztuki sakralnej, nie podają norm w sprawie możliwości wizualnych przedstawień Osób Trójcy Świętej. W części uzasadniają one w sposób pogłębiony starotestamentalny zakaz malowania czy rzeźbienia wizerunków Boga, w części natomiast otwierają

¹³ Por. Św. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, III, 60,3. Na ten tekst powołuje się również *Katechizm Kościoła katolickiego*, nr 1130.

drogę sztuce chrześcijańskiej na bazie chrystologii. Każdy wytwór sztuki więzi to, co przedstawia w przestrzeni i w czasie, poddaje się działaniom praw fizyki, zwłaszcza przemijaniu, niszczeniu i ginięciu, a artysta swoim fizycznym działaniem usiłuje dotknąć Tego, który jest absolutnie wolny od jakiegokolwiek dotyku z zewnątrz i całkowicie niepoddający się przemijaniu. Boga objąć nie może nie tylko czas i przestrzeń, lecz także żadna myśl, wyobraźnia, żaden zmysł ani fizyczne działanie. Na niemożliwość ogarnięcia *sacrum* w drodze poznania zmysłowego i umysłowego, a więc tym samym w twórczości artystycznej, zwięźle wskazał już w III wieku Synod Antiocheński, powołując się przy tym na słowa Jezusa: „Nikt nie poznał Ojca z wyjątkiem Syna i tego, komu Syn zechce objawić” (Mt 11,27).

W tym miejscu skromne studium ikonologiczne spotyka się ze współczesną refleksją teologiczną i biblijną, która odkrywa na nowo zapomnianą przez racjonalistów, a doskonale znaną autorom biblijnym i ojcom Kościoła prawdę, że tajemnicy Boga nie sposób wyrazić inaczej niż za pomocą paradoksów: „Obraz Boga ukazuje różne aspekty tajemnicy Niewidzialnego, aspekty pozornie sprzeczne i zantagonizowane, a w rzeczywistości komplementarne”¹⁴. Twórcze spotkanie logosfery i ikonosfery u progu trzeciego tysiąclecia otwiera perspektywy, w których można doświadczyć w nowy sposób tej tajemnicy Boga, jaką jest nieustanne, choć niezwykle dyskretne, odsłanianie Jego Oblicza. Kontynuacją całej wielkiej tradycji sztuki i ikonografii chrześcijańskiej stał się w wieku XX nowy wynalazek – film¹⁵, którego zalety w inspirowaniu przeżyć religijnych trudno przecenić.

Z tą myślą przystępujemy do krótkiego przeglądu wybranych filmów fabularnych, których tematyka w całości lub w epizodach poświęcona została Jasnej Górze i kultowi Matki Bożej Częstochowskiej.

¹⁴ M. Janocha, *Obraz Boga Ojca w kulturze*, Lublin 2000, s. 394.

¹⁵ Por. C. Marsh, G. Ortiz, *Explorations of Theology and Film*, tłum. wł., Oxford 1997, s. 221.

Edward Puchalski (1874-1942), polski reżyser i scenarzysta filmowy, uznawany za pioniera polskiej kinematografii, był osobą głęboko religijną. Po ukończeniu gimnazjum realnego w Warszawie wstąpił na wydział lekarski (kierunek farmacja) rosyjskiego Uniwersytetu Warszawskiego i uczęszczał na zajęcia z dykcji i deklamacji Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Już wcześniej rozpoczął pracę zawodową, początkowo jako nauczyciel, następnie – dziennikarz. W czasie pobytu w Dąbrowie Górniczej podjął pracę redakcyjno-dziennikarską w „Kurierze Sosnowieckim”. Tam zainteresował się teatrem, początkowo amatorskim; był aktorem i kierownikiem objazdowej trupy teatralnej, a następnie reżyserem i kierownikiem literackim zawodowego teatru. Początki jego pracy reżyserskiej, w której preferował sztuki o charakterze patriotycznym i religijnym, datują się od około 1898 roku. Po powrocie do Warszawy w 1904 roku został obrany prezesem Warszawskiego Towarzystwa Dramatycznego. Zaadaptował na scenę *Pana Tadeusza* i przygotował inscenizację *Dziadów* Adama Mickiewicza. Ten ostatni utwór wystawiał ponoć konspiracyjnie w Warszawie przed wybuchem pierwszej wojny światowej. W 1913 roku objął kierownictwo warszawskiego teatryku Nowe Miniatury, w 1910 roku rozpoczął działalność w powoli rozwijającej się rodzimej produkcji kinematograficznej.

Na przełomie lat 1912 i 1913 dzięki poparciu Józefa Kotarbińskiego otrzymał, po wizycie u Henryka Sienkiewicza w Obłęgorku, zgodę pisarza na ekranizację *Trylogii*. Do tak ogromnego przedsięwzięcia, którego wzorem miały stać się ówczesne widowiska ekranowe realizowane we Włoszech (np. *Quo vadis* wg Sienkiewicza, w reżyserii Enrico Guazzoniego, 1912), został powołany, m.in. przez Aleksandra Hertza, Ośrodek Filmowy „Sokół”. Puchalski rozpoczął filmowanie od epizodów z *Potopu*. W 1913 roku wykonał zdjęcia atelierowe w Warszawie i część plenerowych koło Piaseczna (w sumie około tysiąca metrów materiału filmowego). Realizacja głównej części *Potopu* – obrony Częstochowy – miała odbywać się w naturalnych plenerach

z udziałem setek statystów – żołnierzy rosyjskich – w scenach bitewnych, czemu jednakże sprzeciwił się ówczesny dowódca warszawskiego okręgu wojskowego gen. Rausch von Traubenberg. Realizacja filmu została przerwana. W 1914 roku Puchalski wyjechał do Moskwy, gdzie sfilmowaniem *Potopu* zainteresował znanego producenta Aleksandra A. Chanżonkowa. Wbrew jednak ustalonej przez lata opinii nie był współtwórcą realizowanego w Moskwie *Potopu*, którego reżyserem był Piotr Czardynin, operatorem zaś Aleksander Ryłło; Puchalski został jedynie doradcą w dziedzinie kostiumów w ekipie Czardynina. Ten głośny ówczesnie film miał premierę w Moskwie 14 kwietnia 1915, w Krakowie w listopadzie tego roku. Istnieje domniemanie, że plenerowe fragmenty *Potopu* nieukończonego przez Puchalskiego w Polsce zostały zakupione przez Chanżonkowa i wmontowane do filmu Czardynina. Sam Puchalski ze zrealizowanych przez siebie epizodów próbował zmontować film pt. *Obrona Częstochowy* (1923), którego niestety nie udało się dokończyć.

Po powrocie do Warszawy Edward Puchalski założył własną wytwórnię „Phos”, a następnie, na przełomie lat 1921 i 1922, związał się ze znaną wytwórnią „Sfinks” Aleksandra Hertza, realizując wiele filmów fabularnych, głównie w okresie filmu niemego, w latach 1922–1929. Również w latach dwudziestych XX wieku zorganizował szkołę filmową „Kinostudio”, gdzie był wykładowcą obok Stefana Jaracza i Marii Dulęby. Śmierć przyjaciela, współwłaściciela wytwórni „Sfinks”, Aleksandra Hertza w 1928 roku oraz nadchodzące zmiany warsztatu, jakie przyniosło udźwiękowanie filmu, spowodowały, że w latach trzydziestych ubiegłego stulecia nazwisko Puchalskiego jako reżysera pojawiało się już tylko sporadycznie.

Reżyserię zrealizowanego w 1933 roku dramatu religijnego *Pod Twoją obronę*, rozgrywającego się w środowisku lotników wojskowych, według scenariusza Puchalskiego i Ferdynanda Goetla przypisywano również Puchalskiemu. W istocie równorzędnym lub głównym reżyserem filmu, którego powodzenie

wykroczyło poza granice kraju (wyświetlano go w Austrii, Czechosłowacji, Francji, Stanach Zjednoczonych i we Włoszech), był Józef Lejtes („utajnienie” Lejtesa, reżysera i dramaturga pochodzenia żydowskiego, dokonano się na życzenie kół katolickich, które były jednym ze sponsorów tego obrazu). Na filmie ciąży więc skaza pozaartystycznej natury. W obawie przed reakcją prasy endeckiej usunięto z czołówki nazwisko Lejtesa, współreżysera utworu i jednego z najwybitniejszych ludzi kina, którzy pracowali w Polsce przed wojną. Powodem ocenzurowania było żydowskie pochodzenie artysty. Sam Lejtes w latach sześćdziesiątych XX wieku. tak opisywał okoliczności swojej pracy nad filmem: „Puchalski zwrócił się do mnie, czy nie zgodziłbym się na reżyserię bez podania swego nazwiska. Libkow, który był producentem filmu, wytłumaczył mi, że nie może dostać finansów na film z reżyserią Puchalskiego. Był on w dość podeszłym wieku i nie przy najlepszym zdrowiu. Gdyby Puchalski nie zwrócił się do mnie, nie podjąłbym się tej pracy. Najważniejsza jednak kwestia była innego koloru. Obawiano się, że Kościół katolicki i prasa endecka ustosunkują się do filmu negatywnie, skoro wyjdzie na jaw, że Żyd został wybrany na reżysera”¹⁶.

Pod Twoją obronę to jeden z najbardziej kasowych filmów międzywojnia. W annałach rodzimej kinematografii zapisał się m.in. jako utwór, który przez blisko pół roku nieprzerwanie grano w warszawskim kinie Apollo. Do dziś na tle ówczesnej produkcji *Pod Twoją obronę* wyróżnia się wysokim poziomem realizacji, montażu i zdjęć. Fabuła tej wyjątkowo udanej superprodukcji religijnej jest następująca: główny bohater Jan Polaski, świeżo upieczony oficer sił lotniczych, kocha z wzajemnością Marylę. Polaski to nie tylko zdolny pilot. Pracuje również nad wynalazkiem z dziedziny aeronautyki, którym interesuje się obcy wywiad. Na mityngu lotniczym samolot Jana z niewiadomych przyczyn spada i się rozbija. Maryla oddaje krew potrzebną do

¹⁶ Por. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22416> [data dostępu: 11.06.2019].

transfuzji i dzięki temu jej ukochany pozostaje wśród żywych. Po feralnym locie zostaje mu jednak tragiczna pamiątka – sparaliżowane nogi. Polaski jest załamany. Maryla radzi mu, by nie tracił ducha i udał się po pomoc na Jasną Górę. Tu dokonuje się cud. Wnikliwego badacza częstochowskiego sanktuarium z pewnością zainteresują obszerne fragmenty dokumentalne wplecione w fabułę dzieła. Ukazują one kult jasnogórskiej ikony, wielkie uroczystości odpustowe z udziałem prezydenta Ignacego Mościckiego, procesję, podczas której oryginał obrazu niesiony jest na wałach, wreszcie pobożność i zwyczaje pielgrzymów.

Warto wspomnieć, iż Filmoteka Narodowa do niedawna nie posiadała pełnej kopii tego filmu. Dopiero w 2018 roku filmoznawcy odnaleźli w kolekcji belgijskiego archiwum filmowego 9-aktową kopię zatytułowaną *Credo ou la Madone des Ailes*, przetłumaczoną jako „Częstochowa”. Trudno było odnieść ten tytuł do jakiegokolwiek polskiej produkcji, brakowało też datowania, co nie pozwalało na odległość prawidłowo zidentyfikować filmu. „Częstochowa” została więc wstępnie uznana za film krajozobrazowy lub dokumentalny. Dopiero bezpośrednia wizyta w archiwum filmowym na przedmieściach Brukseli w maju 2018 roku, możliwa dzięki finansowanemu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego programowi „Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą”, pozwoliła na właściwą identyfikację materiału. *Credo ou la Madone des Ailes* to w rzeczywistości francuskojęzyczna wersja eksportowa filmu Edwarda Puchalskiego i Józefa Lejtesa *Pod Twoją obronę*. Zrealizowany w 1933 roku był jednym z najbardziej kasowych i najdłużej granych w kinach filmów dwudziestolecia międzywojennego. Jego niezwykłą popularność w Polsce postanowiono zdyskontować za granicą: wkrótce po premierze film wyeksportowano do kilku krajów europejskich oraz USA. Kopia przeznaczona na rynek francuski została skrócona o wątek szpiegowski, a także zdubbingowana. Po wojnie film długo był uznawany za zaginiony. Dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku wykonano kopię francuskiej wer-

sji *Pod Twoją obronę*, odnalezionej w rosyjskim Gosfilmofondzie, i sprowadzono ją do Polski. Odtąd ta właśnie wersja znana jest szerokiej publiczności. Odnaleziony w Brukseli egzemplarz to również francuskojęzyczna kopia eksportowa, opatrzona jednak dodatkowo napisami holenderskimi. Taśma filmowa nosi ślady intensywnej eksploatacji, o czym świadczy m.in. duża liczba sklejek powstałych po rozerwaniu taśmy podczas projekcji, a także ubytki w perforacji, głównie na początkach i końcach aktów. Dzięki metodzie datowania taśmy na podstawie oznaczeń producenta (w tym wypadku firmy Kodak) ustalono, że kopia została wykonana około 1934 roku. Obecnie jest to więc najstarszy znany zapis filmu *Pod Twoją obronę*, stanowiący bezcenne źródło dla późniejszych prac przy restauracji cyfrowej tego tytułu.

W 1934 roku według scenariusza i w reżyserii Edwarda Puchalskiego powstało filmowe widowisko religijno-historyczne *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*, którego realizacja odbywała się pod protektorem honorowym Akcji Katolickiej i historyka Wacława Tokarza. „Dziennik Bydgoski” pisał:

Działalność wytwórni Rymofilm w związku z realizacją wielkiego filmu historycznego pt. *Przeor Kordecki – Obrońca Częstochowy* według oryginalnego scenariusza reżysera Edwarda Puchalskiego, ostatnio ujawniła się szeregiem ciekawych i niepowседневnych szczegółów, znamionujących szeroki rozmach twórczy realizatorów powyższego filmu. Otóż po raz pierwszy w Polsce pobudowano w Mironowych Górkach pod Wołominem olbrzymie dekoracje plenerowe. W oczach zdumionych tubylców rosną mury Częstochowy z XVII wieku, zabudowania klasztorne, obozy szwedzkie z okopami, dworek szlachecki itd. itd. Zorganizowano specjalne warsztaty, pracownie modelatorskie, w których rutynowani dekoratorzy i artyści-plastycy pracują nad wykonaniem najrozmaitszych potrzebnych rekwizytów, jak: pancerzy, hełmów, zbroi husarskich, broni średniowiecznej, armat polowych i fortecznych, mebli, rekwizytów stylowych. Pracownie krawieckie w dzień i noc pracują nad wykończeniem

ogromnej ilości kostiumów szwedzkich i polskich. Nad wszystkim czuwa baczne, fachowe oko Konstantego Stanisława Rymowicza, naczelnego dyrektora produkcji filmu, który uruchomił ten olbrzymi aparat organizacyjny. Film *Przeor Kordecki*, jako pierwsza polska realizacja podjęta na tak wielką skalę, budzi ogólne zaciekawienie i jest przedmiotem gorących dyskusyj w sferach filmowych. Film ma być wykończony do grudnia br. i należy się spodziewać, iż premiera w większych miastach Polski odbędzie się jeszcze w pierwszej połowie miesiąca grudnia. W głównej roli występuje Karol Adwentowicz. Film realizuje się z udziałem i pod protektoratem Akcji Katolickiej, przyczem w charakterze doradcy religijno-artystycznego i delegata Akcji Katolickiej współpracuje ks. M. Mościcki, znany na polu pracy filmowej w Polsce¹⁷.

Gdyby wartość filmu mierzyć wielkością tematu i dobrymi chęciami, *Przeor Kordecki* byłby wyróżniającą się polską produkcją. Powstało jednak dzieło, w którym realizatorzy i wykonawcy nie sprostali zapowiadaniem zadaniu, a którego akcja rozgrywa się w tandetnie zrobionych dekoracjach udawanego klasztoru. Kopie tego filmu malowano ręcznie na kolor czerwony w klatkach pokazujących strzelające armaty.

Akcja jest następująca: na Polskę najeżdżają Szwedzi. Król Jan Kazimierz ucieka na Śląsk. Bracia Michał i Stanisław Małynczowie jadą z pismem króla do Częstochowy do przeora Kordeckiego. Po drodze ratują szlachciankę Hannę i jej ojca przed Szwedami. W Hannie zakochuje się ze wzajemnością Michał. Jasna Góra broni się zwycięsko. Stanisław Małyncz ginie, wysadzając w powietrze baterię szwedzkich dział, i nieprzyjaciel odstępuje od oblężenia. W katedrze lwowskiej król w otoczeniu duchowieństwa i rycerzy święci zwycięstwo oraz składa wieczystą przysięgę Królowej Korony Polskiej.

¹⁷ „Dziennik Bydgoski” 28 (1934).

Tradycje przedwojennego kina epickiego o charakterze narodowo-historycznym podejmuje w 1974 roku Jerzy Hoffman. Akcja jego *Potopu* toczy się w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a jego głównym bohaterem jest awanturniczy chorąży Andrzej Kmicic, okryty hańbą z powodu podpalenia wsi oraz kolaboracji ze środowiskami proszwedzkimi; wskutek czego zmienia swe nazwisko i próbuje naprawić wyrządzone krzywdy, po czym przeżywa głęboką przemianę wewnętrzną.

Pomysł na ekranizację sienkiewiczowskiego arcydzieła zrodził się w 1969 roku, gdy Jerzy Hoffman wraz z historykiem Adamem Kerstenem przygotowali scenariusz do adaptacji, skracając lub usuwając liczne wątki zawarte w powieści. Na realizację filmu przeznaczono budżet w wysokości 100 milionów ówczesnych złotych. W czasie realizacji film był największym przedsięwzięciem produkcyjnym w historii polskiej kinematografii¹⁸. Zdjęcia do filmu nakręcono w latach 1971-1973, korzystając z plenerów polskich i radzieckich. W obsadzie aktorskiej znaleźli się m.in. Daniel Olbrychski, Małgorzata Braunek, Tadeusz Łomnicki i Kazimierz Wichniarz. Pod koniec 1970 roku ekipa filmowa uzyskała zgodę zakonu paulinów na kręcenie zdjęć w klasztorze na Jasnej Górze – dokładnie tam, gdzie odbywała się akcja powieści Sienkiewicza. Zdecydowano się na wykorzystanie współczesnej, dwudziestowiecznej architektury Jasnej Góry, bo była najbardziej rozpoznawalna dla przyszłych widzów. Konsultanci ustalili, że po dobudowaniu bastionu i podwyższeniu muru będzie można przystąpić do zdjęć w klasztorze. Nie dało się jednak zatuszować znajdującej się niedaleko dziewiętnastowiecznej wieży¹⁹.

Po premierze *Potop* uzyskał entuzjastyczne recenzje krytyków, a doceniła go także licząca ponad 27 milionów osób widownia. Film Hoffmana otrzymał liczne nagrody, między innymi przyznawane po raz pierwszy Złote Lwy na Festiwalu Polskich

¹⁸ Por. S. Janicki, *Film polski od A do Z*, Warszawa 1977, s. 116.

¹⁹ M. Oleksiewicz, *535 dni Potopu*, Warszawa 1975, s. 44-45.

Filmów Fabularnych. *Potop* był nominowany również do Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Zdaniem Krzysztofa Mętraka: „Ekranizacja *Potopu* jest czynem doniosłym dla naszej kultury [...], osiągnięciem, wobec którego muszą się określić i ci, dla których jest to «historyczny komiks», i ci, dla których jest to pełnobraźniawa wypowiedź artystyczna”²⁰.

Zupełnie inną perspektywę artystyczną i zupełnie inną optykę filozoficzną przyjęli twórcy ważnego – z punktu widzenia jasnogórskiej filmografii – dzieła pod tytułem *Wszystko będzie dobrze* z 2007 roku. W swoim wzruszającym, lecz nie ckliwym filmie Tomasz Wiszniewski (jury festiwalu w Gdyni nagrodiło go za reżyserię) pokazuje polską prowincję: chora, pijaną, zapyziałą, ale także pełną wiary. Wiary takiej, która może nie przenosi gór, ale daje siłę do walki o lepszy los. Film (w odróżnieniu od dzieł, które traktowały wątki jasnogórskie w kluczu patriotyczno-religijnym) opowiada intymną historię proszenia człowieka o cud. Mama Piotra i Pawełka jest śmiertelnie chora, lekarze są bezradni i twierdzą, że tylko cud ją może uratować. Drobnny Pawełek, który trenuje bieganie, bierze sobie te słowa do serca i biegnie do kościoła zawrzeć pakt z Matką Boską. Pragnie, by dzięki jego pielgrzymce do Częstochowy matka wyzdrowiała. Kradnie buty ze szkoły i rusza przed siebie. Do pielgrzymki Pawełka dołącza jego nauczyciel wuefista Andrzej (Robert Więckiewicz, główna nagroda aktorska w Gdyni), który nie tyle chce wesprzeć swojego ucznia, ile uciec od własnych problemów. Z czasem okazuje się, że to raczej chłopak będzie wsparciem dla swojego szkolnego nauczyciela niż odwrotnie. W kontaktach z alkoholikami Pawełek ma już bowiem duże doświadczenie: jego tata zapił się na śmierć. Jest coś niezmiernie wzruszającego w postaci Pawełka, w jego naiwnej ufności, że jego wysiłek zostanie nagrodzony. Postać ta nie jest powierzchowna i zredukowana do figury dziecka cierpiętka, który składa siebie w ofierze, by ratować bliskich.

²⁰ K. Mętrak. „*Potop*” zwycięski, „Kultura” 36 (1974).

Chłopak od najmłodszych lat żył w trudnych warunkach i tylko go to zahartowało. Potrafi zdobyć to, czego potrzebuje, potrafi zakłąć i ustawić do pionu swojego nauczyciela. Jest jednocześnie rozczulający i hardy. Film ukazuje świat ludzi dotkniętych przez los, zbolałych, nieszczęśliwych, ale autentycznych w swoim cierpieniu. Szczególnie mocne są sceny, kiedy matka chłopców wije się z bólu, a jej postać wyraźnie kontrastuje (w całym filmie) z niemym posągiem Matki Boskiej. Zresztą wątek religijny jest we *Wszystko będzie dobrze* zarysowany dyskretnie, acz dość jednoznacznie. Matka Boża zostaje niema do samego końca filmu, nie idzie na żadne układy, nie daje się przekupić. Mimo to jest, czuwa nad ludźmi i otacza ich opieką, gdy tego potrzebują, ale w wybrany przez siebie sposób. Widać to w ostatniej, pięknie zainscenizowanej scenie, gdzie obecność Niewidzialnego jest niemal namacalna.

Do kategorii filmów z wątkami jasnogórskimi zaliczyć można także niemiecki film fabularny z 2011 roku pod tytułem *Polska Wielkanoc*. Gdy córka Wenera Graboscha ginie w wypadku, spada na niego również drugi cios – jego jedyna wnuczka Matylda dotychczas mieszkająca z dziadkiem w Niemczech ma od tej pory wychowywać się pod opieką swojego polskiego ojca w Częstochowie. Werner zastanawia się, jak przekonać niemieckie i polskie służby socjalne, aby wnuczka trafiła pod jego opiekę i wróciła do Niemiec. Wpada na chytry plan – podczas Wielkanocy zjawia się w Częstochowie z chęcią udokumentowania, że warunki życia, jakie ma tutaj Matylda, dalece odbiegają od normalności. Początkowo wszystko przebiega zgodnie z zamierzeniami, ale z czasem okazuje się, że Matylda i Werner czują się w Polsce coraz lepiej... Film urodzonego w Gdańsku Jakoba Ziemnickiego świadomie bazuje na stereotypach, pokazując, że pokonanie polsko-niemieckich uprzedzeń jest możliwe. O odwadze reżysera może świadczyć zamysł, aby bohaterem, który trafia do Częstochowy podczas Wielkanocy, uczynić niemieckiego ateistę. Jeden z internautów recenzuje dzieło następująco: „Bzdurna wizja Polski i Po-

laków, przedstawiona przez Niemców. Fabuła jest kompletnie oderwana od rzeczywistości. [...] Całość banalna, nieprawdziwa, zakłamana i mega naiwna. Zapewne dlatego nigdy ta produkcja filmowa nie ujrzała światła dziennego w Polsce”²¹.

Powyższy wybór najważniejszych filmów fabularnych poruszających wątki jasnogórskie z pewnością rozszerzyć by można o kolejne tytuły, nawiązujące do tematu w epizodach: zarówno te, które opisują fenomen częstochowskiego sanktuarium z powagą i namysłem, jak i takie, które wykorzystują temat w sposób prześmiewczy a nawet bluźnierczy. Do pierwszej kategorii z pewnością zaliczają się: *Prymas. Trzy lata z tysiąca* (2000), *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (2007), *Dywizjon 303. Historia prawdziwa* (2018) czy zdecydowanie lżejszy *U Pana Boga w ogródku* (2007). Do drugiej kategorii przypisać trzeba *Twarz Małgorzaty Szumowskiej* (2017) czy komedię *Idealny facet dla mojej dziewczyny* (2009).

Teologia jest owocem obcowania w wierze z tajemnicą Boga, gdy obcowanie to przybiera postać myślenia metodycznego. Wcześniejsze jednak od samego metodycznego myślenia teologa jest świadectwo. Teologia rodzi się ze świadectwa, przede wszystkim z tego świadectwa, które pochodzi od Syna, od Chrystusa. On jest świadkiem naocznym tajemnicy Boga, a zarazem „świadkiem wiernym” (por. Ap 1,5). Chrystus jest świadkiem tajemnicy Boga, będąc jednocześnie jej podmiotem, będąc jej definitywnym objawieniem. Co więcej: będąc sam tą objawioną tajemnicą. Z pełni swego świadectwa powołuje On świadków. Pytanie o miejsce filmu w teologii to w istocie szersze pytanie o miejsce artystycznych poszukiwań człowieka, a nawet pytanie o ich źródło – boskie źródło – które zawsze odnosi nas do Jezusa Chrystusa, który jest pięknem zbawiającym świat (o czym już wcześniej pisał Fiodor Dostojewski). Tę szeroką perspektywę w prorocki właściwie sposób przedstawia nam św. papież Jan Pa-

²¹ <https://www.filmweb.pl/film/Polnische+Ostern-2011-581542/discussion/Bzdurna+wizja...,2899675> [data dostępu: 11.06.2019].

weł II w przemówieniu do uczestników Kongresu Teologów Euro-
py Środkowo-Wschodniej w Częstochowie 15 sierpnia 1991 roku:

Theo-logia, czyli boho-słowie. Wielokrotnie i na różne sposoby przemawiał niegdyś Bóg do ojców przez proroków, a w tych ostatecznych dniach przemówił do nas przez Syna (Hbr 1,1-2). Piękny słowiański wyraz boho-słowie jest ścisłym odpowiednikiem greckiego theo-logia. W świetle przytoczonych słów Listu do Hebrajczyków, nie wystarczy przetłumaczyć boho-słowie (czyli theo-logia) jako „słowa o Bogu”, a w dalszej konsekwencji jako „nauki o Bogu”. Podstawowe i pierwotne jest tu słowo samego Boga: Bóg przemawiał przez proroków... na koniec przemówił przez Syna. Prorok – to człowiek, który mówi w imieniu Boga, w oparciu o autorytet prawdy, jaką jest Bóg sam. Czy Syn mówi tylko w imieniu Boga, który jest Jego Ojcem? Syn jest Słowem współistotnym Ojcu – i dlatego Jego słowa mają własny autorytet Bożej prawdy. Zawiera się w nich pełnia samoobjawienia się Boga: Ten, który mówi o Bogu, jest Bogiem Jednorodnym w łonie Ojca (por. J 1,18), mówi zaś to, co otrzymał od Ojca (por. J 8,28.40; 15,15). Jeżeli teologia (boho-słowie) jest słowem o Bogu, nauką o Bogu – to jest to równocześnie słowo i nauka zrodzone ze słowa samego Boga. Nie można nigdy o tym zapominać, wnikać w poszczególne aspekty „naukowości teologii”. Dla każdej nauki i dla każdego rodzaju naukowości podstawowym pozostaje stosunek do rzeczywistości w prawdzie. Wszelka ludzka (naukowa) prawdziwość w teologii staje wobec pierwszeństwa prawdy Bożej. Dlatego św. Tomasz rozumiał teologię jako wiedzę podporządkowaną wiedzy Bożej (i wiedzy błogosławionych) w niebie. *Sacra doctrina est scientia, ex principiis superioris scientiae, quae Dei et beatorum propria est, derivata* (św. Tomasz, *Summa theologiae* I, q. 1, art. 2). Jest to prawidłowe rozumienie w wierze tej Rzeczywistości, która tylko jako ostateczny owoc wiary może osiągnąć swą ostateczną Oczwistość: czyli pełnię widzenia *visio beatifica*²².

²² Jan Paweł II, Przemówienie do uczestników Kongresu Teologów Europy Środkowowschodniej w Częstochowie, za: www.opoka.org.pl/na-

Widzenie, oglądanie, a nawet „bycie widzem” zawiera (może zawierać?) więc w sobie aspekt zbawczy. Pozostaje mieć nadzieję, że filmy podejmujące wątki jasnogórskie skłonią widzów do spojrzenia głębszego, dojrzałego. Do spojrzenia wiary.

Jasna Góra themes on the screen. Theological and filmological study

Prayer in Jasna Góra has for centuries been just looking, and looking „at a living person”, looking that has the power of salvation. A continuation of the great tradition of Christian art and iconography in the 20th century was a new invention – a film whose advantages in inspiring religious experiences can hardly be overestimated. We proceed to a short review of selected feature films whose subject matter in whole or in episodes is dedicated to Jasna Góra and the cult of Our Lady of Częstochowa.