

# Wnętrze średniowiecznego klasztoru jako przestrzeń mrocznych tajemnic

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

*Sprawić, by wewnątrz stało się konkretne, a zewnątrz rozległe, wydaje się pierwszym zadaniem i problemem antropologii wyobraźni. Przeciwnieństwo między tym, co konkretne a tym, co rozległe, nie jest wyraźne. Za najłżejszym dotknięciem ukazuje się asymetria.*

Gaston Bachelard<sup>1</sup>

Każda przestrzeń zamknięta nieodparcie kojarzy się z tajemnicą. Klasztor to szczególnie miejsce, zwykle (choć nie zawsze) związane z izolacją przestrzenną i sytuacją odosobnienia. Klasztor jest siedzibą wspólnoty zakonnej posiadającej autonomię. Pierwszy odłam wczesnochrześcijańskiego ruchu monastycznego miał postać anachoretyczną. Anachoreci uprawiali ascezę, żyjąc w odosobnieniu na pustyni. Ich patronem był św. Jan Chrzciciel. Ojcem duchowym i inicjatorem anachoretyzmu (z greckiego *anachoretés* – usunięty, odstawiony na bok) był św. Antoni Pustelnik zwany Gwiazdą Pustyni. Za sprawą innego wielkiego charyzmatyka ruchu monastycznego, św. Pachomiusza, wykształciła się w IV w. druga forma tego ruchu, kongregacja mnisz, zorganizowane życie cenobityczne (z greckiego *koinós bios* – klasztor), tj. życie we wspólnocie, której reguła zakładała wówczas czytanie ksiąg i posłuszeństwo Pachomiuszowi.

Od średniowiecza klasztory zapewniały odsunięcie od świata w celu całkowitego oddania się w służbę Bogu<sup>2</sup>. Były też ośrodkami nauki i skarbnicami dotychczasowej wiedzy, w ich bibliotekach była przechowywana antyczna literatura, a w skryptoriach kopiowano rękopisy. To właśnie w klasztorach antyczna literatura, muzyka i sztuka przetrwały kilka „ciemnych” stuleci<sup>3</sup>. Klasztory miały charakter samowystarczального i świetnie zorganizowanego „państwa w państwie”, dzięki czemu stanowiły zarówno ważny czynnik rozwoju ekonomicznego, jak i rodzaj azylu chroniącego przed konfliktami politycznymi (były objęte specjalnym immunitetem). Najstarszą wspólnotą zakonną stanowili benedyktyni. Zakon założył Benedykt z Nursji ok. 529 r., wznosząc pierwsze opactwo na Monte Cassino, typ klasztoru odmienny od wcześniejszych, organizowanych według reguły św. Pachomiusza. Benedyktyni przyjęli prymat modlitwy, pracy fizycznej i nauki (dzieło *scriptorium*)<sup>4</sup>. Na przywróceniu pierwotnych zasad reguły benedyktyńskiej skoncentrowali się cystersi, zgromadzenie zakonne założone w 1098 r. przez Roberta z Molesmes, opata kluniackiego w Ciste-

rium (fr. Citeaux). Najznamienitszym jego przedstawicielem był Bernard z Clairvaux (1090-1153), występujący w roli arbitra wobec kontrowersji, jakie wstrząsały chrześcijaństwem w XII w. Przyczynił się on do zakończenia schizmy powstałej w 1138 r., a spowodowanej jednoczesnym wyborem dwóch papieży (uznając legalność wyboru Innocentego II, a kwestionując wybór Anakleta II)<sup>5</sup>. W Kościele średniowiecznym – z jednej strony ze względu na otaczanie się hierarchów luksusem, z drugiej, na zagrożenie buntem wobec Rzymu odłamów heretyckich – potrzebna była odnowa. Na fali ruchów reformatorskich, analogicznie do przypadku cystersów, powstały wówczas zakony franciszkanów i dominikanów. Po ustnym zatwierdzeniu w 1210 r. przez papieża Innocentego III reguły franciszkanów (Braci Mniejszych), opartej na ślubach czystości, ubóstwa i posłuszeństwa, jedenastu zwolenników towarzyszących Franciszkowi z Asyżu (1181 lub 1182-1226) udało się w drodze z misją kaznodziejską, by głosić Słowo Boże nie w zamkniętych klasztorach, ale wśród ludzi. Zgromadzenie franciszkanów przeobraziło się w regularny zakon dopiero w 1223 r. Po śmierci św. Franciszka utrzymywał się długo trwający (1230-1260) podział na grupę zwolenników radykalnego stylu życia i praktyk wędrownego przepowiadania oraz grupę skłaniającą się do akceptacji dóbr materialnych w celu utrzymania klasztorów. Kontrowersję tę zażegnał generał zakonu Bonawentura z Bagnoregio<sup>6</sup>.

Dominikanie, pod przywództwem Hiszpana Dominika Guzmana (1170-1221), biorącego udział w misji nawracania albigensów w Langwedocji (w jej pierwszej fazie 1208-1215), pierwotnie poświęcający się kaznodziejstwu wędrownemu, po tej krucjacie utworzyli w 1215 r. zgromadzenie oparte na regule Augustyńskiej. Papież Honoriusz III bullą *Religiosum vitam* z 22 grudnia 1216 r. i *brewe* z 21 stycznia 1217 r. zatwierdził je jako zakon<sup>7</sup>. Pod koniec XIII w. zakon liczył już 600 klasztorów. Wsławił się nawracaniem heretyków i rygoryzmem w obronie ortodoksji, co skłoniło papieża Grzegorza IX do powierzenia w 1232 r. dominikanom Inkwizycji. Dominik Guzman, który kazał palić na stosie tych, którzy nie przyjęli wiary chrześcijańskiej, zyskał przydomek inkwizytora heretyków<sup>8</sup>. Zakon franciszkanów przyniósł więc odnowę w duchu zasad ewangelicznych, dominikanów – wsławił się rygoryzmem w obronie ortodoksji i terrorem wobec innowierców. Powstałe wspólnoty zakonne ukształtowały wzorce życia w murach klasztorów.

Twórcy kina niemal od zarania jego dziejów wskrzeszali atmosferę życia klasztorowego w rozmaitych jego przejawach – w filmach utrzymanych w tonacji hagiograficznej czy wręcz w manierze religijnego kiczu bądź w utworach intencjonalnie skandalizujących, podejmujących temat wypaczeń i wynaturzeń. Osobne miejsce zajmują filmy, w których mikrokosmos klasztoru staje się impulsem do zgłębiania tajemnicy świętości, nieokiełznanych żądz, fanatyzmu, pochodzenia i wyzwiania się zła czy wręcz zbrodni. Jeśli zewnątrz i wewnątrz tworzą „dialektykę rozdarcia” (jak to ujmował Gaston Bachelard<sup>9</sup>), to klasztor – wewnątrz praktycznie pozbawione zewnątrz – może stać się pułapką i sceną transgresji.

### **Klasztor jako negatywny horyzont odniesienia a tajemnica świętości**

Na opozycji między misjonarstwem wędrownym a życiem za murami klasztoru bazuje cykl filmów poświęconych św. Franciszkowi z Asyżu: *Franciszek, kuglarz Boży* Roberta Rosselliniego (*Francesco, giullare di Dio*, Włochy 1950), *Franciszek z Asyżu* Michaela Curtiza (*Francis of Assisi*, USA 1962), *Brat Słońce*, *Siostra Księż*

życ Franco Zeffirellego (*Brother Sun, Sister Moon*, Włochy - Wielka Brytania 1973), *Franciszek z Asyżu* Liliany Cavani (*Francesco d'Assisi*, Włochy 1966) i *Franciszek. Niezwykłe czyny prostego człowieka* Liliany Cavani (*Francesco*, Włochy - RFN 1988)<sup>10</sup>. Z reguły w filmach tych klasztor nabiera znaczenia negatywnego horyzontu odniesienia dla pojmowania życia w zgodzie z ewangelicznym wzorcem, tj. rozumianego jako wewnętrzna potrzeba realizacji idei *imitatio Christi*. Staje się synonimem zniewolenia „wolnego ducha” i triumfu nad nim materii, a misjonarstwo wędrowne wskazuje drogę odnowy duchowej. Fakt przekształcenia wspólnoty Braci Mniejszych w regularny zakon zakładający klasztory, ukazany jako doświadczenie traumatyczne jej duchowego przywódcy Franciszka, został szczególnie wyeksponowany w filmach Michaela Curtiza i Liliany Cavani, choć sasygnalizowany już przez Roberta Rosselliniego.

Film Rosselliniego prezentuje zaledwie wycinek z życia Giovanniego Bernardone, później św. Franciszka (w tej roli Nazario Gerardi) i jego pierwszych naśladowców – został on ujęty w ramę dwu sytuacji: powrotu z Rzymu od papieża Innocentego III (tj. po ustnym zatwierdzeniu reguły bractwa w 1210 r.) i rozpoczęcia misji kaznodziejskiej przez wspólnotę dwunastu tzw. Braci Mniejszych, udających się w drogę, którą wyznaczył im los. W tę historię o życiu w harmonii ze światem i Panem jako stwórcą wszelkiego stworzenia wprowadza otwierająca film pieśń pochwalna – *Kantyk stworzenia – Pieśń słoneczna* (rozpoczynająca się słowami *Pochwalony bądź Panie ze wszystkimi stworzeniami...*) oraz fragment z *Listu do Koryntian* św. Pawła odnoszący się do wyboru Boga, kończący się słowami: *i to, co nie jest, wyróżnił Bóg, by to, co jest unicestwić*, zawierający aluzje do potrzeby odnowy. Równocześnie słyszalny z offu głos informuje: *Franciszek wybrał życie w pokorze i ubóstwie, by zasłużyć na Królestwo Niebieskie. Świat go wysmiał i okrzyknął szaleńcem, ale papież Innocenty uwierzył w jego intencje i nakazał mu krzewić wśród ludzi idee dobroci i ubóstwa. Właśnie Francesco ze swoimi towarzyszami wraca z Rzymu do Rivotoro. Niestety ich chata jest już zajęta, więc idą do Świętej Marii od Aniołów, skąd pójdą w świat, głosząc miłość i pokój*.

Rossellini poświęcił swój film pierwszym franciszkanom – grupie dwunastu średniowiecznych apostołów, którzy w przyszłości mieli stać się załączkiem większej wspólnoty; braciom zjednoczonym ze światem natury, zachowującym pogodę ducha przewyciężającą wszelkie przeciwności losu, głoszącym chwałę Pana i jego stworzenia. Choć życie owej wspólnoty Rossellini ukazał głównie na tle surowej natury, to szczególna rola przypadła miejscom dającym wędrowcom dach nad głową. Pierwsze z nich to szalas spleciony z gałęzi zajęty przez intruza podczas nieobecności braci. Wygnani na deszcz z radością i pokorą przyjmują to zrządzenie Opatrzności, która sprawiła, że „na coś się przydadli”. Drugie siedlisko to złożona z kamiennych bloczków i pokryta strzechą chata. Na tle rozległej pustki krajobrazu chata jest wprawdzie jedyną przystanią, jednak tak małą, że w jej wnętrzu bracia ledwie mogą się zmieścić. Surowe mury zdobi jedynie prosty drewniany krzyż. Trzecie to miejsce modlitwy – znajdująca się nieopodal niewielka kaplica z kamienia pod wezwaniem Matki Bożej Anielskiej (Santa Maria degli Angeli). To w niej dojdzie do „cudownego spotkania” Franciszka i Klary i to stamtąd wspólnota wyruszy, by się rozproszyć, zawierzywszy pomysłowi Franciszka (zabawie decydującej o wyborze kierunku, w jakim mają się udać) i Opatrzności kierującej braci w różne strony świata, by głosili Ewangelię. Rossellini ukazał „święte szaleństwo”

pierwotnego franciszkanizmu zrywającego z ustalonymi normami życia wspólnoty mnichów, dającego świadectwo pokory, a nie pychy, życia w harmonii ze światem, a nie ucieczki od niego, dzielenia egzystencji z „najmniejszymi”. Małe chatki z kamienia w Rivortorto, zachowane jako Święte Tugurium (Sacro Tugurio złożone z trzech części: kuchni, kaplicy i małego dormitorium)<sup>11</sup>, ciasne i niemal puste, w których św. Franciszek zbierał się z pierwszymi swoimi naśladowcami w latach 1209-1211, sytuują się na antypodach ówczesnych budowli klasztornych benedyktynów czy cystersów, imponujących wielkością, architekturą, układem zabudowań w obrębie opasujących go murów i bogactwem ich wnętrza.

Film Michaela Curtiza (powstały na podstawie powieści Louisa De Wohl'a *Święty Franciszek z Asyżu*) jest historyczną rekonstrukcją dziejów życia Giovanniego Bernardone, który po awanturniczej młodości, ucieczce z wojny Asyżu przeciw Perugii, chorobie i doświadczeniu wewnętrznej przemiany stanie się Franciszkiem, przyszłym świętym<sup>12</sup>, naznaczonym stygmatami u schyłku życia (w 1224 r.). Akcja filmu obejmuje lata od ok. 1202 r. (epizod uwięzienia Giovanniego w związku z dezercją) po 1226 r. (rok jego śmierci), a jej moment kluczowy stanowi 1223 r., w którym franciszkanie stanęli wobec konieczności akceptacji nowej reguły bractwa narzuconej przez Kurię Rzymską i przyjętej przez część wspólnoty przekonaną o konieczności zmian. Znana jako *Regula bullata*, spisana z udziałem kardynała Ugolino za czasów pontyfikatu Honoriusza III, dała początek dzisiejszemu zgromadzeniu franciszkanów, ale i stała się źródłem rozłamu we wspólnocie. Do tego faktu odnoszą się końcowe, najciekawsze partie filmu ukazujące Franciszka, który po powrocie z Ziemi Świętej zastaje współbraci w nowym klasztorze подарowanym im przez miasto.

Curtiz pokazuje Franciszka (Bradford Dillman) jako rzecznika życia zgodnie z przykładem, a więc kierującego się ideą *imitatio Christi* (naśladowania Chrystusa), zatem regułą odrzucającą wszelkie posiadanie, zakładającą przestrzeganie Boskiego słowa „bez interpretacji”. Na jej przeciwnym biegunie znajduje się „reguła Eliasza” i kardynała (znana jako *Regula bullata*), stojących na stanowisku, że rozrastający się licznie zakon *powinien odziać i wykarmić swoich członków*. Gdy kaplica braci zostanie przemieniona w bibliotekę, a bogato zdobione księgi i złoty kielich znajdują się w domu ubóstwa, Franciszek mówi: *Odkąd ujrzałem regułę Eliasza, wzrok mi niepotrzebny, ale nie mogę odczytać słowa Bożego i doświadcza świętego konania* (najpierw jest kuszony, by zwątpił, przez diabła, który podsuwa mu myśl, że zostało mu tylko *rozproszone stado*, potem modli się pod krzyżem, powtarzając słowa *Ojcze, czemuś mnie opuścił?*, wreszcie otrzymuje stygmaty, a gdy umiera, Klara żegna go słowami: *nauczycielu i przewodniku, najuboższy, najpokorniejszy i najbogatszy na świecie. Myślałeś, że masz budować świątynie z kamienia, a wznosiłeś kościoły w sercach milionów na całym świecie*. Począwszy od sceny rozgrywającej się w nowym klasztorze (obiekcie o złożonej zabudowie, usytuowanym na wzniesieniu), film Curtiza akcentuje rozłam we wspólnocie franciszkańskiej. Zbyt-kowne wnętrza – refektarz z suto zastawionymi stołami i biblioteka z bogatym księgozbiorem wypełniającym regały, ścianami ozdobionymi freskami, srebrnymi dzbanami i złotymi kielichami ustawionymi na centralnym stole – urągają idei ubóstwa i budzą niesmak Franciszka. Wyjeżdżając, powierzył zakon bratu Catanii, po przyjeździe zastaje zmiany, dokonane w imię *nowej reguły Eliasza*, której jego oczy *nie chcą widzieć* (czego znakiem jest słabnący wzrok). Scena obrazująca pełne prze-

pychu wnętrza służy zaakcentowaniu rozbieżności między Franciszkiem przywiązanym do idei ubóstwa odczytanej z zaleceń Chrystusa a rzecznikami zmian dokonywanych w imię interpretacji, którą trzeba „nagiąć do liczebności” wspólnoty. Ci drudzy podporządkowują styl życia konieczności przystosowania zakonu do pełnienia roli kaznodziejskiej, niewykluczającej przywilejów dzięki pozycji, jaką uzyskali w Kościele. Owa rozbieżność stała się później zarzewiem waśni wewnętrznych w łonie zakonu – niezadowolona ze zmian grupa pierwszych braci, niechętna „uczynności” i wyznaczeniu franciszkanom ważkiej roli w życiu Kościoła, zachowała upodobanie do życia w prostocie. W przyszłości, np. w Prowansji, zaznaczy się wyraźny podział warunkowany stosunkiem do ubóstwa – na obrońców *status quo* nazywanych konwentuałami i rygorystycznych spirytuałów. Do tego odłamu będzie należał jeden z bohaterów *Imienia Róży* (*The Name of the Rose*, 1986) Jean-Jacques’a Annauda – Ubertino z Casale (Hubertyn z Casale).

Franco Zeffirelli, podobnie jak Rossellini, a w przeciwieństwie do Curtiza, w filmie *Brat Słońce, Siostra Księżyc* ukazał tylko wczesny etap funkcjonowania wspólnoty Braci Mniejszych i naznaczonego znamieniem „świętego szaleństwa”, Franciszka (Graham Faulkner), w którym sam papież Innocenty III rozpoznaje znamię świętości, całuje jego bosa stopy i udziela mu swego błogosławieństwa. Opowieść wieńczy i zarazem zamyka błogosławieństwo udzielone żyjącym według nakazów miłosierdzia, braterstwa i ubóstwa (stąpającym boso i odzianym w nędzne postrzępione suknie) w obecności dostojników kościelnych ubranych w strojne ornaty kąpiące złotem. Kończy się więc akceptacją zgromadzenia Braci Mniejszych wybierających ubóstwo (tj. w 1210 r.), a zatem na trzynaste lat przed wprowadzeniem nowej reguły przekształcającej wspólnotę w kongregację zakładającą klasztor.

Motyw konfliktu racji pierwszych braci i zwolenników nowej reguły, znajdujący wyraz w odrzuceniu bądź akceptacji życia w murach klasztorów, podjęła także Liliana Cavani. W filmie z 1966 r. umieściła postać Franciszka (Lou Castel) w wyraźnym kontekście politycznym – ukazując go jako człowieka *tkwiącego w sprzecznościach epoki, w której przyszło mu żyć*, człowieka, którego *jedynym celem było życie Ewangelią pośród ludzi, bez zamykania się za klasztornym murem, po to, by przywrócić Kościołowi pierwotną czystość*<sup>13</sup>. Jej film z 1988 r. to spojrzanie na historię Franciszka z Asyżu (Mickey Rourke) – człowieka poszukującego ewangelicznej doskonałości (z perspektywy losu dokonanego: po śmierci Franciszka kilkoro przyjaciół z Klarą na czele zbiera się w namiocie, by wspominać człowieka, który radykalnie zmienił ich życie). I w tym przypadku moment największego rozczarowania przeżywa Franciszek w chwili, gdy jego współbracia, rzesza nowych franciszkanów chce zatwierdzenia zgromadzenia z nową regułą. Kluczowego znaczenia nabiera scena, w której Franciszek, wspiąwszy się na dach budynku (oferowanego przez miasto Asyż), uznanego przez braci za dom, niszczy go w akcie buntu, demontując dachówki dokładnie w chwili przybycia posłańca od papieża. W scenie tej wewnątrz klasztoru zostało zanegowane przez przyjęcie perspektywy widzenia z zewnątrz – jest zaledwie sugerowane przez suto zastawiony stół usytuowany w bramie wejściowej. Odrzucenie dachu nad głową zyskuje symboliczny wymiar odrzucenia bezpiecznej klasztornej przystani. Jest też manifestacją wolnego ducha – taki sens mają słowa Franciszka: *nie mamy nic i dlatego nie musimy się bać*. Oznacza też zbędność jakiegokolwiek reguły, bo *reguła istnieje, jest nią Ewangelia*. A gdy papieski wysłannik usiłuje przekonać go, że *praktyka Ewangelii po-*

winna być nieco bardziej przystępna i prosi, by ograniczył swoje marzenie, Franciszek tylko płacze, a potem żegna się z braćmi, czyniąc nowym ich przewodnikiem Pietro Cataniego. Sam wybiera odosobnienie na górze La Verna, gdzie medytuje i otrzymuje stygmaty. W filmach o świętym Franciszku „zewnątrze” (w sensie otwartej przestrzeni) jest synonimem wolności, a „wnętrze” (w sensie klasztoru, domu, w którym można się schronić) – zagrożenia utratą zdolności dawania, gdy nie ma się nic; zdrady wobec reguły, jaką jest Ewangelia.

W nieco innym sensie klasztor nabiera znaczenia negatywnego horyzontu odniesienia, gdy dosłownie staje się więzieniem. Przykład uwięzienia mnicha, kolejnego z reformatorów Kościoła postulujących powrót do stanu pierwotnego ubóstwa, przez współbraci z zakonu można znaleźć w filmie Carlosa Saury *Ciemna noc* (*La Noche oscura*, 1989). Saura przywołał w nim jeden z epizodów z życia św. Jana od Krzyża<sup>14</sup>, tj. dziewięć miesięcy jego uwięzienia (od porwania i zamknięcia w celi w grudniu 1577 r. do jego ucieczki 15 sierpnia 1578 r.) w Toledo pod zarzutem złamania reguły i herezji. Św. Jan od Krzyża (obok św. Teresy Wielkiej czyli Teresy z Ávili) był inicjatorem ruchu odnowy w łonie zakonu karmelitów postulującym powrót do Chrystusowego ubóstwa, co oznaczało odrzucenie splendoru i przepychu Kościoła. Juan de Yepes wstąpił do zakonu karmelitów, mając 22 lata, i przybrał imię Jana od św. Macieja. W 1568 r., po spotkaniu z Teresą z Ávili, przyjął imię Jana od Krzyża i zdecydował się żyć według odmiennej reguły zakonnej w Duruelo, gdzie założył zgromadzenie karmelitów bosych. Tym samym dał początek nowemu odłamowi zakonu o surowej regule, zwanemu karmelitami bosymi w odróżnieniu od pierwotnej gałęzi karmelitów tzw. trzewickowych, określanej jako „stara obserwacja”.

Korzenie zakonu karmelitów sięgają XII w. (wówczas na górze Karmel istniała pierwotna siedziba zakonu). W latach 1208-1209 mnisi z góry Karmel przyjęli regułę, która po zaaprobowaniu przez papieża Honoriusza III w 1226 r. przetrwała do czasów współczesnych. Gdy potem zakon przeniósł się do Europy za czasów św. Szymona Stocka (od 1245 r. generalnego przełożonego zakonu), zakładano klasztory przede wszystkim w miastach, modyfikując w ten sposób pierwotne powołanie eremickie<sup>15</sup>.

Bohater filmu Saury, skromny zakonnik Jan, usiłując przywrócić swemu zgromadzeniu pierwotne idee prostoty i ubóstwa, staje się ofiarą swych przekonań i w sensie dosłownym – więźniem osadzonym w ciemnej celi. Buntownik, który dopuścił się odstępstwa od reguły (czego zewnętrznym wyrazem jest ciemna opończa Jana zastępująca biały płaszcz karmelitów i bosa stopy zamiast trzewików), zostanie skonfrontowany z racjami wyższymi zakonu, stanie wobec oskarżycieli usiłujących przełamać jego opór perswazją i siłą. Ten efekt teologicznego sporu dotyczącego reguły – uwięzienie, przesłuchania, próby skruszenia oporu i zachwiania przekonaniem, w końcu i kary (np. chłosty) – jest u Saury w istocie tylko pretekstem do ukazania doświadczenia „nocy ciemnej” i duchowego wyzwolenia, jakie staje się udziałem Jana w nędznej celi klasztoru w Toledo. Prawem paradoksu inicjator odnowy prześladowany przez współbraci, z czasem jako nie dość radykalny, zostanie usunięty do Ubedy przez przedstawicieli bardziej rygorystycznych prądów, dających o sobie znać w dopiero co zreformowanym zakonnie.

W interpretacji Saury dla Jana uwięzienie w murach klasztoru i związane z nim fizyczne udrczenie, na prawach paradoksu, jest źródłem duchowego wyzwolenia

przez twórczość (poezję mistyczną inspirowaną *Pieśnią nad Pieśniami*), która ma wyrazić spotkanie duszy z Bogiem. Metafora „nocy ciemnej” odnosi się do „czyśćca za życia”, po przejściu którego następują duchowe zaślubiny z Bogiem. Na tej drodze dusza toczy walkę ze światem, szatanem i ciałem. Musi zmierzyć się z najsilniejszymi pokusami atakującymi zmysły (jak zwodnicza postać młodej kobiety – narzędzia szatana), by przeżyć iluminację – wyzwolenie od udręk ciała i ziemskich pożądań. W poezji wizja młodej kobiety (o twarzy Anny), narzędzia szatana i cielesnej pokusy, podlega transformacji – *grzeszna Ewa przeistacza się w czystą Maryję, jaśniejącą na ołtarzu*, a kobiecy głos nakazuje Janowi opuścić więzienie – *więzienie ciała i więzienie duszy*<sup>16</sup>. Cela klasztorna w tym przypadku staje się terenem twórczych zmagania poety szukającego natchnienia w Bogu, ale i zmagania wewnętrznych człowieka z pokusami ciała przypisywanymi złemu duchowi.

Kluczową rolę w nich odgrywa właśnie miejsce – ponure wnętrze klasztoru-więzienia oznaczające zamknięcie w ciemnościach (ciasnej celi czy podziemnego lochu). Sugestywne przeciwstawienie wnętrza i zewnątrz, przestrzeni klasztoru ograniczonej murami (refektarz, gdzie gromadzą się bracia, więzienne podziemia) i rozległego pejzażu toledańskiego jakby pozbawionego horyzontu, odpowiada opozycji między zniewoleniem i wolnością, zstępowaniem w ciemność i wyzwoleniem ku nieskończoności. Dopełnia go opozycja związana z wektorem ruchu – góra-dół, czyli strącenie do lochu, pogrążanie się w „noc ciemną” i duchowe przeżycie kierujące ku Bogu i zespoleniu się z Absolutem. Dwa wymiary istnienia bohatera – cielesny i duchowy – zostały wyrażone przez opozycję ciemności i światła<sup>17</sup>: w półmroku odbywają się przesłuchania w refektarzu, strącenie do lochu jest strąceniem w ciemność, bohater przeżywa „noc ciemną zmysłów”, ale światło wdzierające się przez małe okienko celi, jakby z innego świata, rozświetla mrok duszy i jest znakiem mistycznej iluminacji. W finale filmu następuje podwójne wyzwolenie – jest nim przeżycie duchowe otwierające perspektywę na nieskończoność i ucieczka z klasztornej celi (opresyjnego wnętrza) mająca wymiar uwolnienia od aspektu materialnego. Uwalniając się z klasztoru-więzienia, Jan zrzuca zakonną oponkę i opuszcza go nagi... Nagość jest tu wyrazem powrotu do natury, do stanu pierwotnej czystości.

### **Mikrokosmos klasztoru a tajemnica religijnego fanatyizmu**

Na przeciwległym biegunie wobec filmów dotykających tajemnicy świętości sytuują się te, które wprowadzają wątek inkwizycji, ukazują podteksty religijnego fanatyizmu, sadystyczne okrucieństwo w imię wiary, rodzenie się zakazanych żądz. Za prototypowe obrazy można uznać trzy arcydzieła wczesnego kina niemego – dla jednych kontrowersyjne, dla innych tak pionierskie, że nieprzystające do epoki: *Joanna d'Arc* Cecila B. DeMille'a (*Joan the Woman*, USA 1917)<sup>18</sup>, *Kartki z księgi Szatana* Carla Theodora Dreyera (*Blade of satans bog*, Dania 1919) i *Czarownica* Benjamina Christensena (*Xäxan*, Szwecja 1922, kręcony w latach 1918-1921). Poza strukturą narracyjną (epizodyczną) i kompozycją czasową (łączeniem różnych płaszczyzn czasowych) wiąże je wątek zła czy raczej tajemnicy pochodzenia i rodzenia się zła. W każdym z nich znalazł się epizod, w którym klasztorne pomieszczenia przekształcają się w sale tortur.

W *Joannie d'Arc* pretekstem takich obrazów było przedstawienie wytoczonego Joannie procesu o herezję, który wprawdzie miał podłoże czysto polityczne, ale



*Brat Słońce, Siostra Księżyc*, reż. Franco Zeffirelli (1973)



*Franciszek, kuglarz Boży*, reż. Roberto Rossellini (1950)



w którym znaczącą rolę odegrał biskup Pierre Cauchon i wielu duchownych, w tym inkwizytor Jean Le Maître. Przesłuchania w procesie sądowym, rozpoczęte 9 stycznia 1431 r. w Rouen, gdzie znajdowała się siedziba angielskiego rządu, i scena egzekucji Joanny 30 maja 1431 r., umierającej w płomieniach roznieconego stosu, przywiązanej do wysokiego słupa na Vieux-Marché w Rouen, stanowią kulminacyjne momenty filmu, a ściślej jego partii centralnej, której akcja toczy się w XV w., wpisanej w ramę historii współczesnej rozgrywającej się podczas I wojny światowej. Łącznikiem między tymi dwiema płaszczyznami czasowymi jest postać angielskiego oficera Erica Trenta. Trent ma do wykonania zadanie bojowe, z którego nie ma szans wyjść żywy. Gdy przypadkiem w okopach znajduje stary miecz, doświadcza wizji, w której objawia mu się Joanna d'Arc i nakazuje mu wykonanie zadania będącego ekspiacją za grzechy, jakie wobec niej popełnił wieki temu. Następuje przeniesienie akcji w przeszłość, w czasy, gdy Joanna, natchniona objawieniem i kierowana przez Boga polecającego jej uwolnienie ojczyzny spod panowania angielskiego w trakcie wojny stuletniej, staje na czele armii francuskiej, prowadząc ją do zwycięstw umożliwiających koronację Karola VII. W filmie Cecila B. DeMille'a fikcja (miłość niemożliwa łącząca stojących po przeciwległych stronach barykady – Joannę i Erica) splata się z rzeczywistością (dziejami historycznej Joanny, bohaterki narodowej Francji), a łączy je patriotyczna misja z tragicznym finałem (śmierć Joanny w płomieniach stosu, śmierć Erica-oficera w I wojnie w trakcie samotnego ataku na przyczółek wroga).

W drugiej części filmu (tj. od sceny koronacji Karola VII) wątek działalności inkwizycji – tropiącej, osądzającej i skazującej Joannę na śmierć – Cecil B. DeMille doprowadził do skrajności. Wiele ujęć wyraźnie wiąże szatę duchowną ze złem. Twarz mnicha śledzącego Joannę na życzenie biskupa jest wykrzywiona w odrażającym grymasie. Knowania mnicha z biskupem przeciw Joannie odbywają się w pomieszczeniu z kapliczką Madonny wiszącą na ścianie. Szpetna twarz biskupa snującego wizję śmierci Joanny jest widoczna na tle figurki Madonny, która zaczyna płonąć, co inspiruje go do działania. W sali tortur mnich wraz z katem przygotowują dla skutecznej Joanny kocioł z wrzątkiem, by wymusić siłą jej zeznania. Obraz Joanny przywiązanej łańcuchami (z rozpostartymi ramionami) do ściany jest zderzony z grupą mnichów-oprawców w białych sukniach i zasłaniających twarze kapturach z wyciętymi otworami na oczy. W kadrze krzyż (z alabastrową figurą Chrystusa) oddziela rozpromienioną twarz skutecznej Joanny od wykrzywionej grymasem nienawiści twarzy biskupa. W noc przed egzekucją Joannę prześladowuje w celi wizja oprawców w białych habitach, a gdy wznosi do nieba krzyż (z pytaniem: *Czemuś mnie opuścił?*), wizja prześladowców znika; wreszcie, płonąc na stosie, Joanna kieruje krzyż w stronę oprawców (biskupa i mnicha). Ujęcia te czynią duchowne szaty symbolem bestialstwa<sup>19</sup>, to one zastępują miejsce kaźni, krzyż natomiast staje się niezawodnym sposobem obrony przed złem, nawet jeśli owo zło przyjmuje postać mnicha. Podobną funkcję pełni w filmie *Kartki z księgi szatana* Carla Theodora Dreyera.

W filmie Dreyera temat inkwizycji został przywołany w jednym z epizodów, z których każdy ukazywał mechanizm wodzenia człowieka na pokuszenie. W czterech epizodach: *Palestyna* (czasy Jezusa), *Inkwizycja* (hiszpańska w XVI w.), *Rewolucja Francuska* i *Czerwona Róża Finlandii* (lato 1918 r.) powtarza się wątek Judasza, którego szatan w różnych wcieleniach wiedzie do zła. Dreyer wprowadza

*postać diabła w różnych przebraniach, który pełni rolę demonicznego „spiritus movens” przedstawionych wydarzeń z różnych epok historycznych, knuje złowieszczą intrygę niosącą zgubę innym, jest wszechmocnym panem tego świata*<sup>20</sup>. W epizodzie drugim, którego akcja rozgrywa się w Sewilli, szatan jest Wielkim Inkwizytorem (Helge Nissen), a niebezpieczne sąsiedztwo klasztoru dominikanów (z którego wywodzi się młody uczony mnich Don Fernandez y Argoto) z domem uczonego Don Gomeza de Castro, adepta astronomii i astrologii, przynosi opłakane skutki.

Uczony młody mnich daje lekcje matematyki i historii pięknej córce Don Gomeza de Castro, Isabelli, w jej domu. Bliskość pięknej kobiety nie daje mu spokoju, a jego myśli stale krążą wokół niej. By je poskromić, biczuje swoje na wpół obnażone ciało w przestronnej kaplicy klasztornej, klęcząc naprzeciw ołtarza. Grzeszne myśli pokutnika kontrastują z ascetycznym wnętrzem (pustym, o białych ścianach i kamiennej posadzce). Gdy mnich smaga się biczem po plecach, doświadcza wizji – w miejscu świętej u stóp krzyża (z ołtarza) widzi Isabellę, a napis pointujący sytuację głosi: *Don Fernandez był tak głęboko owładnięty pożądaniem wobec Isabelli, że nawet święta u stóp krzyża w jego oczach przybierała jej postać*. Świadkiem tego, jak zakazane żądze wplatają się w praktyki religijne młodego mnicha, jest Wielki Inkwizytor-szatan. Nakłania go, by oddał się do dyspozycji Inkwizycji. Tymczasem ojciec Isabelli stawia sobie horoskop, zgodnie z którym *nadeszła jego godzina*. Horoskop, wykradzony przez służbę Gomeza José, wielkiego przyjaciela Inkwizycji (zdrając Judasza), trafia do rąk Wielkiego Inkwizytora jako dowód popelnienia herezji. Zajście ma miejsce w przedpokoju Wielkiego Inkwizytora – emanującej chłodem przestronnej sali z podłogą wykładaną mozaiką (przy-pominającą szachownicę) i ustawionym na podeście fotelem inkwizytora – w obecności mnicha Don Fernandez, któremu przypadnie rola przyprowadzenia heretyka i jego córki do więzienia Inkwizycji. Przychodząc po Isabellę, mnich ponownie ulega pokusie i wyciąga ku niej rękę – w dwuznacznym geście pragnienia i zawładnięcia, a wówczas dziewczyna sięga po krzyż, kierując go w jego stronę. Ponownie krzyż (jak u DeMille’a czy w filmowych horrorach) funkcjonuje jako sposób obrony przed złem (tu przybierającym postać pożądanego mnicha). Mnich ze zbrojną asystą sprowadza dziewczynę do klasztoru. Podziemia dominikańskiego klasztoru znajdującego się w bezpośrednim sąsiedztwie domu Isabelli (z jego okien mnich mógł śledzić wzrokiem dziewczynę) skrywają salę tortur wyposażoną w wymyślne akcesoria do zadawania bólu, w której zakapturzeni oprawcy dokonują przesłuchań. W następstwie tortur Don Gomez umiera, a Isabella wyrokiem Wielkiego Inkwizytora zostanie skazana na stos. Młody mnich, który *nie czuje się panem samego siebie w obecności tej kobiety*, za co ona poniesie karę, jest zbyt słaby, by przeciwstawić się woli wszechwładnego inkwizytora.

Dreyer pokazał Inkwizycję jako dzieło szatana, a Wielkiego Inkwizytora utożsamiał z samym diabłem. Epizod zamyka napis: *Bóg nie dał Szatanowi czasu do namysłu. W jego uszach nadal dźwięczały słowa potępienia: Czyniło zło, jak czyniłeś zawsze*, sugerujące nawet, że szatan winien krzewić zło, dlatego że zobowiązał go do tego Bóg. A zatem *odpowiedzialnością za zło panujące na ziemi film w istocie obciążył samego Boga*<sup>21</sup>, był tyleż demaskatorski, ile kontrowersyjny. Demaskatorski w tym sensie, że ukazywał, jak przekroczenie władzy religijnej przeobraziło inkwizytorów w potwory. Z czasem działającego w podziemnych lochach klasztornych fanatycznego inkwizytora-potwora zastąpi w kinie szalony naukowiec

przekraczający granice moralności nie w imię wiary, lecz wiedzy, przepelniony jak tamten pychą i przekonaniem o słuszności swego działania.

*Czarownica* Benjamina Christensena, niedocenione arcydzieło kina niemego, w siedmiu odsłonach przedstawia różne aspekty czarnoksięstwa i opisuje średniowieczne uniwersum. Znalazły się w nim i obrazy katuszy duchownych skazanych na celibat, jakie przeżywają w zetknięciu z kobietą (realną, a nawet wyobrażoną), wizje sądów Inkwizycji oraz sali tortur, a także klasztorów, w których obawa przed szatanem wiodła do zbiorowego szaleństwa.

W trzecim epizodzie filmu młody mnich-dominikanin, składając kwiaty przed figurką Madonny w klasztornej kaplicy, doświadcza dziwnych dreszczy podniecenia, co znajduje odzwierciedlenie w komentarzu zawartym w napisie: *Najmłodszy sługa Inkwizycji może nie dać sobie rady w rozmowie z tą dziwną dziewicą*. Jak skrywane żądze i grzeszne myśli znajdują ujście w mrocznych i perwersyjnych praktykach, ilustruje epizod piąty, w którym najmłodszy sługa inkwizycji (owładnięty myślami kierującymi go w stronę młodzietki Anny, żony drukarza) poddaje się każe chłosty wymierzonej przez innego brata. Gdy ten wstrzymuje rączy, biczowany pyta: *Bracie, dlaczego przestałeś?* Nieświadome wybuchy seksualności w filmie Christensena przeradzają się w akty sadomasochizmu, których nie powstydziliby się sam mistrz ekscesu, markiz de Sade. Dwuznaczność sytuacji tego aktu pokuty, w którym ćwiczone jest ciało, oddaje kadr ujmujący w zbliżeniu twarz biczowanego wykrzywioną w grymasie bólu, a może rozkoszy...

*W erze czarów niebezpiecznie było być starym i brzydkim, ale i młodym i pięknym*, głosi jeden z napisów w epizodzie piątym, a prawdziwość tych słów ilustruje los starej kobiety posądzonej o czary (z epizodu czwartego) i nieświadomej młodzietki „kusicielki” Anny (z epizodu piątego), z góry przesądzonej, gdy obie znalazły się przed trybunałem Inkwizycji. Trafiają do sali tortur, gdzie panuje *żądło sprawiedliwości*, a wyrafinowane narzędzia służące zadawaniu bólu wydają się wymysłem okrutnego psychopaty. Wizja sali tortur jest kwintesencją niesłychanego połączenia religii i okrucieństwa. W filmie *Czarownica* szpony szatana i narzędzia inkwizytora zostają ze sobą zrównane. Uzurpując sobie władzę przynależną jedynie Bogu, inkwizytor-sadysta staje się potworem.

Nie tylko ponure podziemia w murach średniowiecznych klasztorów bywały scenami kaźni, ale też całe klasztory były dotknięte obłąkaniem. W epizodzie szóstym Christensen przedstawił zbiorowe szaleństwo w klasztorze żeńskim. Nieustanna obawa przed diabłem doprowadza pobożne siostry do niemal beznadziejnej rozpaczki. Jedna z nich, pogrążona w letargu, dopuszcza się tego, czego świadomie boi się najbardziej – popełnia bluźnierstwo. Wyjmuje z tabernakulum hostię, przebija ją nożem i wówczas doświadcza wizji – ukazuje jej się twarz Chrystusa w cierniowej koronie. Inne siostry zastają ją u stóp sprofanowanego ołtarza i ogłaszają, iż pakuje ze złem. Jej szaleństwo udziela się pozostałym. Przedstawione w filmie uniwersum zabobonu i strachu pointuje Christensen obrazem trzech sterczących pali dopalających się stosów.

*W Joannie d’Arc, Kartkach z księgi szatana i Czarownicy* średniowieczne klasztory odślaniają swe ponure tajemnice, a fanatyzm religijny wyzwala zło. Wytyczając drogę do zbawienia, religia uzmysławia istnienie grzechu, czyniąc go tym samym pokusą niemal nie do odparcia. Najbardziej zagrożeni zdają się ci, którzy najsilniej bronią cnoty. Przez fanatyzm bowiem wiedzie najkrótsza droga do „królestwa cieni”.

## Opactwo benedyktyńskie – centrum średniowiecznego uniwersum Tajemnica walki ze światem, ciałem i szatanem

Kwintesencją średniowiecznego uniwersum były benedyktyńskie opactwa, specyficzny typ klasztoru o szczególnej autonomii, z wybieralnym opatem pełniącym funkcję „ojca rodziny zakonnej”. Zwykle budowane na wzgórzach (jak pierwsze opactwo na Monte Cassino we Włoszech), a przez to niedostępne i gwarantujące względny spokój, były skarbnicami kulturowego dziedzictwa (opactwo na Monte Cassino posiada najstarszą bibliotekę w Europie, a jego *scriptorium* zawiera najcenniejsze zbiory średniowiecza). Choć oddalone od cywilizacyjnych centrów, jak w soczewce skupiały wszystkie newralgiczne problemy epoki. Najciekawszą wizję takiego opactwa dał Jean-Jacques Annaud w filmie *Imię Róży*, zrealizowanym na podstawie powieści Umberta Eco.

Wydarzenia, zgodnie z informacją przekazaną przez głos z offu w ekspozycji filmu, zostały osadzone w *odległej i ponurej siedzibie pewnego opactwa na północy Italii, opactwa, którego nazwy nawet dzisiaj lepiej nie wymieniać*, zatem w bliżej niesprecyzowanym miejscu i konkretnym czasie, tj. w roku pańskim 1327. Gra pomiędzy enigmatycznością a konkretem, fikcją i realiami (kontekstem historycznym) jest dziedzictwem powieści. Pierwotnie przewidziany przez Umberta Eco tytuł książki – *Opactwo zbrodni*, jakby wywieziony z ducha mistrzów opowieści gotyckiej i odnoszący się do złowieszczonego miejsca, kierował uwagę czytelnika precyzyjnie w stronę wątku kryminalnego. Ostateczny tytuł powieści *Imię Róży*, nawiązujący do jej końcowego łacińskiego wersetu, który w polskim przekładzie brzmi: *dawna róża trwa w nazwie, nazwy jedynie mamy*<sup>22</sup>, jest enigmatyczny, gdyż róża jest figurą symboliczną tak brzemienneą w znaczeniu, że nie ma już prawie żadnego<sup>23</sup>. Tym samym tytuł stał się kryptonimem meandrycznej zagadki wpisanej w przestrzenną strukturę labiryntu. Eco, poszukując uzasadnienia tytułu własnej książki, powoływał się na słowa Abelarda: *nulla rosa est*, które miały wskazywać, że język może mówić albo o rzeczach, które przepadły, albo o rzeczach nieistniejących<sup>24</sup>. Stąd opisana historia mrocznego opactwa utrwała pamięć o księdze-znaku, którego rzeczywisty przedmiot odniesienia pozostał nieuchwytny. W *Imieniu Róży* Annaud zachował zasadę *nieuchwytnego przedmiotu odniesienia* – i w sensie miejsca (opactwa) niemającego odpowiednika w autentycznej budowlu, i przestrzeni wewnętrznej (w szczególności biblioteki) będącej rodzajem (stworzonego na potrzeby filmu) labiryntu, i samej księgi (tajemniczego woluminu) – znaku wiedzy ukrytej i przyczyny popełnianych w jej imieniu zbrodni. *Imię Róży* w istocie jest przecież o tym, że pewne obszary wiedzy są zawsze ukryte.

W ekspozycji filmu przyjęta perspektywa spojrzenia z zewnątrz konfrontuje krajobraz apenińskiego płaskowyżu z widniejącą na szczycie wzgórza budowlą. Spokój rozległego płaskowyżu z górkim pejzażem w oddali zakłóca dopiero widok sterczących w niebo pali spowitych dymem dogasającego paleniska (nadają opowiadanej historii wymiar zdarzeń dokonanych). Spoza wzgórza wylaniają się sylwetki dwu jeźdźców podróżujących na oślich grzbietach, zmierzających w stronę wznoszących się na szczycie góry, rysujących się na horyzoncie murów oddalonej jeszcze budowli. Do celu swej wędrówki docierają, odziani w szare habit, angielski uczonec, franciszkanin Wilhelm z Baskerville (Sean Connery) i jego



*Imię róży*, reż. Jean-Jacques Annaud (1986)

podopieczny – nowicjusz zakonu św. Benedykta Adso z Melku (Christian Slater). Sięgające nieba (ujęte z perspektywy widzenia nadjeżdżających) imponujące mury kompleksu zabudowań trwożą swą niedostępnością, a odwrócona perspektywa (od strony murów klasztornych) pozwala ujrzeć miniaturowe figurki nadjeżdżających widoczne u stóp gigantycznej budowli. Mury opactwa stanowiące architektoniczne centrum rozległego płaskowyzu nasuwają skojarzenie z siedzibami gotyckich „łotrów” spod znaku Horacego Walpole’a (*Zamczyisko w Otranto*, 1764), Ann Radcliffe (*Tajemnice zamku Udolpho*, 1794; *Italczyk, czyli konfesjonal czarnych pokutników*, 1797) czy Matthew Gregory’ego Lewisa (*Mnich*, 1795). Mikrokosmos opactwa zostaje skontrastowany z makrokosmosem przyrody. Jak w gotyckich opowieściach z wyglądu zamku, tak tu z charakteru murów klasztoru przybywający (i widzowie) mogą odczytać charakter miejsca – rozpoznać „opactwo zbrodni”.

Jeśli Eco wyobraził sobie Rocca di San Leo jako wymarzoną fasadę wykreowanego na kartach powieści opactwa, Annaud zadał sobie trud wielokrotnych podróży do tego miejsca<sup>25</sup>, by fotografować je przy zmiennym oświetleniu: w listopadzie we wczesno porannej mgie i w lecie o zachodzie słońca<sup>26</sup>. Rezultat w istocie był znakomity: została uwidoczniiona wspaniała fasada, której realność graniczyła z fantazmatycznością. Te efekty magiczne, uzyskane w filmie za sprawą Annauda i operatora Tonina Delli Colli, to konsekwencja wyciągnięcia wniosków z powieści Eco, jakby stworzonej dla kamery. Reżyserowi udało się tę „wyobrażoną wizualność”, ukrytą za słowem w dziele Eco, wydobyć na powierzchnię i uczynić rzeczywistością. Na potrzeby filmu Annaud stworzył idealne szesnastowieczne opactwo, które było wyobrażoną syntezą wielu realnych pierwowzorów, z jakimi twórca się zetknął w swoich podróżach w poszukiwaniu architektonicznych inspiracji. Początkowo zachwyciły go średniowieczne zabudowania Le Puy we Francji (zwłaszcza kościół na szczycie skały), ostatecznie po części jako wzorzec posłużył mu cysterski Klasztor Ebertach<sup>27</sup> w Niemczech założony w XII w. przez Bernarda z Clairvaux. Część jego wnętrza została wykorzystana w filmie: niegdysiejsze dormitorium mnichów stało się filmowym skryptorium, oryginalny szpital został re-fektarzem, a piwnicę przerobiono na salę posiedzeń trybunału inkwizycyjnego.

Pozostałe pomieszczenia zostały zaprojektowane i zbudowane w studio Cinecittà. Podobnie budynki znajdujące się w obrębie murów klasztornych. Otoczenie opactwa stanowią autentyczne pejzaże Ligurii w północnych Włoszech. Widoczna po przekroczeniu klasztornej furty w głębi dziedzińca ośmioboczna wieża mieszcząca bibliotekę (opisana przez Eco) i cały kompleks budynków (z kościołem, częścią sypialną i pomieszczeniami gospodarczymi), jak również cmentarz i centralnie usytuowana na dziedzińcu studnia – to dzieło scenografa Dante Ferrettiego<sup>28</sup>. Zgodność z realiami średniowiecza gwarantowała współpraca z wybitnym mediewistą Jacques'em Le Goffem. Przestrzeń wewnętrzną opactwa Annaud tworzą w równym stopniu dziedzińce i okalające go budynki oraz cmentarz, jak i wnętrza pomieszczeń, w których rozgrywają się kluczowe sceny filmu. Jeśli mury opactwa budzą skojarzenie z siedzibami gotyckich „łotrów”, to przekroczenie klasztornej furty pogłębia odniesione wrażenie: twarze mnichów witających przybyłych gości są szpetne i równie przerażające, jak siedziba ich właścicieli. Zewnątrz koresponduje z przestrzenią wewnętrzną.

Mnisi zamieszkujący opactwo tworzą swego rodzaju panoptikum: straszą ogolonymi głowami czy kępką sterczącego owłosienia, spróchniałymi zębami, wywołującym gęsią skórę spojrzeniem wychodzących z orbit oczu, posturą znumifikowanego szkieletu bądź sylwetką nienaturalnie otyłą, chorobliwie pergaminową skórą czy zdeformowanym ciałem. Ich gotyckość idealnie wpisuje się w scenery, w szczególności tajemnych i zakazanych miejsc. Wejścia do nich są strzeżone – bronią się same przed intruzem systemem blokad, zapadni i pułapek. Zamknięte w płaskorzeźbach potwory „zdobiące” pomieszczenia czy wieńczące portal kościoła są podobne do monstualnych figur mnichów zamieszkujących opactwo. Maszkarony i katafalki przypominają o kruchej granicy dzielącej życie od śmierci, mają skutecznie odstraszać każdego adepta wiedzy zakazanej.

Zamieszkujący opactwo benedyktyni są spadkobiercami najdłuższej tradycji monastycznej – wspólnotą dobrze zorganizowaną pod przewodnictwem opata. Opat, bardziej niż sługą Bożym, jest dyplomatą dbającym o *status quo* zakonu i własne wpływy. Kierując wspólnotą, rozdziela mnichom zadania. W tej zorganizowanej wspólnotce są mnisi odpowiedzialni za bibliotekę, a więc jej (faktyczny choć ukryty) strażnik Jorge, bibliotekarz Malachiasz i jego pomocnik, wielkogłowy Berenger, za dzieło scriptorium – m.in. ilustrator Adelmo z Otranto i tłumacz z greki Venantius, za stan zdrowia – zielarz Severinus czy wreszcie za spichlerz i kuchnię – brat Remigio i jego pomocnik, garbus Salvatore. Przypisane zadania wiążą postacie z określoną przestrzenią, podobnie jak tajemnicze śmierci mnichów mają nieprzypadkową lokalizację. Przystojny brat Adelmo odbiera sobie życie, skacząc z wieży. Uczony brat Venantius umiera w skrytorium, a pomocnik bibliotekarza Berenger znajduje jego ciało i zaciąga do chlewu, gdzie wrzuca je do kadzi ze świńskiej krwią. Brat Berenger pod działaniem trucizny, szukając ochłody, topi się w wannie w ziołowej kąpieli. Brat Severinus ginie w swojej aptece uderzony w głowę. A pojmani w spichlerzu przez Bernarda Gui – Remigio, a następnie odpowiedzialny za pożar Salvatore zostaną postawieni przed sądem Inkwizycji i spłoną na stosach na zboczu wzgórze.

Przestrzeń zamkniętą w murach opactwa wyznaczają punkty orientacyjne: kościół po lewej stronie od wieży, ośmioboczna wieża w głębi dziedzińca, naprzeciw furty prowadzącej na jego teren, kuchnia, spichlerz i pomieszczenia gospodarcze

po prawej od kościoła, a centralnie na dziedzińcu studnia. Kompleks budynków okalających wraz z murami tworzy przestrzeń zamkniętą – teren wewnętrzny, odseparowany od otoczenia.

Wnętrza pomieszczeń, w których toczy się akcja, znamionuje z reguły jeden szczególnie stanowiący ikoniczną dominantę. Małe okienka w ciasnych celach mniichów ograniczają dostęp światła (w takiej celi zostają umieszczeni brat Wilhelm i Adso). Boczną nawę ascetycznego wnętrza romańskiego kościoła zdobi jedynie figura Madonny z Dzieciątkiem. To przed nią modli się Ubertino z Casale, jeden z największych przywódców zakonu franciszkanów i ekscentryków zarazem. W kościele gromadzą się mnisi na zbiorowe modlitwy poranne czy wieczorne, co znajduje odbicie w charakterze światła we wnętrzu, rozproszonego bądź punktowego. Inauguracja debaty między franciszkanami a legacją papieską, dotyczącej kwestii ubóstwa, której gospodarzami są benedyktyni, odbywa się w refektarzu – sali zbudowanej na planie wydłużonego prostokąta z ławami ustawionymi wzdłuż ścian. Na ławach stoją zapalone świece, a ich płomienie są skontrastowane ze światłem przenikającym przez kolorowe szyby ogromnych witrażowych okien (co stwarza efekt starcia dwu źródeł światła – naturalnego i sztucznego charakteryzującego dwie strony konfliktu). Zielarz Severinus dokonuje oględzin zwłok zmarłego brata Venantiusa w apotece-pracowni wypełnionej po brzegi różnymi słojami ustawionymi na półkach. W skryptorium na ustawionych w rzędach pulpitych leżą pięknie iluminowane manuskrypty przyciągające uwagę. Do biblioteki ukrytej w ośmiobocznej wieży prowadzi z kościoła tajemne przejście przez katafalk, jakby książ pilnowali umarli. Oczy jednej z trzech zdobiących go trupich czaszek stanowią klucz umożliwiający przejście do lochu prowadzącego do wieży. Wraz z przyjazdem i interwencją inkwizytora Bernarda Gui (F. Murray Abraham) podziemia klasztoru zostaną zmienione w zaimprovizowaną salę tortur wyposażoną w wymyślną maszynę służącą do zadawania bólu oskarżonym o herezję i czary. Debata dotycząca ówczesnych pryncypiów, czyli kwestii ubóstwa kleru, odbywa się w kapitularzu, którego wnętrze jest niemal puste. Z tym tłem kontrastują uczestnicy debaty tworzący trzy odrębne grupy odznaczające się ubiorem: legacji papieskiej wyróżniającej się przepychem ornatów kapiących od złota i purpury, benedyktynów w czarnych habitach (tj. pierwotnego, jeszcze niezreformowanego zakonu) i franciszkanów z bratem Michele da Cesena na czele odzianych w siermiężne brązowe habitury. Usytuowana w piwnicy sala posiedzeń trybunału inkwizycji ma niskie, przytłaczające łukowe sklepienia. Z tłem surowego wnętrza ponownie kontrastują barwne grupy świadków oskarżenia przeciw Remigio de Voragine, garbusowi Salvatore i wiejskiej dziewczynie, powołanych przez diabolicznego inkwizytora-dominikanina Bernarda Gui ubranego w tradycyjny czarno-biały habit tego zakonu.

Centralnym miejscem przestrzeni i nerwem opactwa jest biblioteka usytuowana w ośmiobocznej wysokiej wieży. Ma formę labiryntu złożonego z małych salek na różnych poziomach i płataniny niekończących się schodów. Inspirację dla tej przestrzennej konstrukcji stanowiły grafiki Giovanniego Battisty Piranesiego z cyklu *Carceri d'Invenzione* oraz grafiki Mauritsa Cornelisa Eschera ukazujące formy przestrzenne kolidujące z doświadczeniem wzrokowym. Pierwszy stworzył *wizje potężnych, mrocznych i groźnych labiryntów, wypełnionych łańcuchami, narzędziami męki i schodami prowadzącymi donikąd (...), nadał swym „więzieniom” nowy, ponadczasowy wymiar – tworząc uniwersalne wizje zniewolenia, przytło-*

czenia człowieka<sup>29</sup>. Drugi w swoich pracach (np. *Dom schodów*, 1951) przedstawił *formy przestrzenne sprzeczne z rzeczywistością oraz niezwykle zapętlone światy*<sup>30</sup>. Biblioteka Annauda jest skarbnicą wiedzy dostępnej tylko uprzywilejowanym; jest też labiryntem strzegącym dostępu do tekstów zakazanych. Pierwsza tajna wizyta przenikliwego mędrca-mistrza Wilhelma z Baskerville i jego ucznia Adso w bacznie strzeżonej bibliotece prowadzi do kulminującego zachwytem odkrycia wielkiego, niemal nie do ogarnięcia, księgozbioru zawierającego nie tylko najcenniejsze ilustrowane woluminy, ale i teksty zakazane. Sposób urządzenia pomieszczeń bibliotecznych jest tradycyjny – z książkami leżącymi płasko na stołach – gwarantujący trwałość pisanych na pergaminie manuskryptów. Powrót do biblioteki ma związek z serią zabójstw, które miały miejsce w murach opactwa. W końcu ciekawość i ślady popełnionych zbrodni (makabrycznych śmierci Venantiusa, Berengera, Severinusa i Malachiasza) zaprowadzą dociekliwego franciszkanina Wilhelma i jego podopiecznego Adso do biblioteki, ku Księdze. Większość ofiar nosi bowiem na sobie te same oznaki śmierci – zaczerwieniony palec i czubek języka. Wszyscy też z racji swoich zawodów (ilustrator, tłumacz, pomocnik bibliotekarza, aptekarz, bibliotekarz) pozostają w znaczącym z nią związku. Zagadka więc dotyczy owej zazdrośnie strzeżonej, jak największa tajemnica starożytnego świata, księgi, z którą kontakt jest zarazem wydaniem wyroku. Kulminacyjna scena filmu rozgrywa się więc w bibliotece (największej bibliotece ówczesnego chrześcijańskiego świata). Tu brat Wilhelm staje twarzą w twarz z winowajcą. Aby stało się zadość tajemnicy, zbrodniarzem powinien być Inny, więc jest nim ślepiec zazdrośnie i fanatycznie broniący bezcennego woluminu zawierającego II księgę Arystotelesowskiej *Poetyki* poświęconą śmiechowi i komedii. Jorge jest żywą pamięcią biblioteki, strażnikiem jej tajemnic i sumieniem opactwa, ale i mózgiem kierującym machiną zbrodni. Odkrycie sprawy nie nosi jednak znamion pełnego zwycięstwa, nawet gdy ginie on w płomieniach rozpadającego się w gruzy imperium. Wyrokiem losu bowiem i Księżą, pośród innych manuskryptów pogrzebanych w ogniu oczyszczenia, zmienia się w popiół.

W bibliotece mistrz dedukcji brat Wilhelm rozwiąże tajemnicę „opactwa zbrodni”, ale wnętrza opactwa kryją niejedną tajemnicę ówczesnego świata. Wszystkie wiążą się z przybyłymi do opactwa gośćmi. Wilhelm z Baskerville, specjalny wysłannik cesarza, przybywa z misją zorganizowania spotkania przedstawicieli awiniońskiego papieżstwa z ich oponentami – minorytami (*minores* – odłam zakonu franciszkanów), którym przewodzi Michele da Cesena (Michał z Ceseny) i którym towarzyszy skrajny spirytualista Ubertino z Casale. Do delegacji papieskiej dołączy inkwizytor Bernardo Gui, postrzegający najskuteczniejszy sposób utrzymania *status quo* Kościoła w metodzie zastraszenia widmem tortur i stosu. Informacja o jego przybyciu skłania franciszkanów do odprawienia Ubertino z Casale, który opuszcza opactwo, by ratować życie. Przyjazd Bernarda Gui, duchowego adwersarza Wilhelma, oznacza, że racja rozumu (jaką kieruje się franciszkanin w celu poznania) może zostać zagrożona wobec racji ognia (skutecznej gwarancji zastraszenia i podporządkowania).

Polityczne tło fikcyjnej opowieści stanowi rywalizacja między papieżstwem a cesarstwem o dominację w chrześcijańskiej Europie, zaś tło religijne – spory wokół kwestii ubóstwa, które stały się kluczowym tematem Kościoła, i problem dysydenckich ruchów religijnych, tj. skrajni spirytualistyczni franciszkanie czy



buntownicy Dolcina (czyli następcy apostołów Segarellego). Akcja filmu (osadzona w 1327 r.) przypada na okres pontyfikatu Jana XXII (papież w latach 1316-1334), który miał siedzibę w Awinionie i toczy się na rok przed wyborem Mikołaja V (pontyfikat 1328-1330) na tron papieski w Rzymie, zatem bezpośrednio poprzedza okres dwu papieży i wiąże się z konfliktami w łonie samego Kościoła. Papież Jan XXII był silnie zaangażowany w konflikty religijne i polityczne. Spór w zakonie franciszkanów dotyczący istoty ubóstwa rozstrzygnął, doprowadzając do rozwiązania w 1317 r. skrajnego odłamu franciszkanów – spirytuałów. Włączając się w rozwiązywanie problemów doktrynalnych franciszkanów, paradoksalnie przyczynił się zarówno do obrony ortodoksji, jak i do ukształtowania się w obrębie tego ruchu herezji w pełnym tego słowa znaczeniu<sup>31</sup>. Aby rozstrzygnąć kwestię rozumienia ubóstwa, Jan XXII posłużył się bullą *Exivi de Paradiso* swego poprzednika Klemensa V, wykorzystując dwie klauzule dotyczące ubogich szat oraz zakazu posiadania spichlerzy i piwnic, i powtórzył je w swej bulli *Quorundam exigit* z klauzulą, że ich stosowanie powinno być zależne od decyzji przełożonych. W ten sposób podkreślał kompetencję przełożonych do decydowania, na czym polega ubóstwo (*vilitas*) w ubiorze, kiedy zaś jest właściwe zgromadzenie zapasu żywności przy wykorzystaniu piwnic i spichlerzy. Konsekwencją tej bulli było *de facto* przyznanie papieżowi uprawnienia do zwalniania z wymogów reguły, a tym samym wymuszenie na spirytuałach porzucenia poglądu, że reguła franciszkańska, napisana z Boskiej inspiracji jest niczym Ewangelia i nie może być zmieniana ludzką ręką<sup>32</sup>. W ten sposób inkwizycja uzyskała narzędzia do likwidacji ruchu – najpierw w południowej Francji (głównie w Narbonne i Béziers), a potem w Toskanii.

Jan XXII, rozstrzygając arbitralnie kwestię ubóstwa, doprowadził do przeniesienia sporu toczącego się wewnątrz zakonu franciszkanów pod koniec XIII i na początku XIV w. na plan konfliktu doktrynalnego. W efekcie franciszkańscy rygorysty (spirytuałowie działający w prowincjach włoskich – Umbrii, Toskanii i Ankonie – jak np. Ubertino z Casale, uczeń zakonnika z klasztoru w Narbonne Piotra Jana Oliviego) nawiązujący do grupy pierwszych braci i życia zgodnie z wcześniejszą regułą zaostrzyli swe stanowisko. Nieustępliwość koncepcji spirytualistycznych i zaznaczające się wpływy myśli joachimickiej doprowadziły spirytuałów do przekroczenia (według stanowiska ówczesnego papieża) granicy herezji. Spirytuałowie powiązali swoją doktrynę ubóstwa z odmianą joachimickiej (od Joachima z Fiore, kalabryjskiego pisarza profetycznego o zainteresowaniach eschatologicznych) spekulacji apokaliptycznej. Nastąpiło utożsamienie przez spirytuałów Jana XXII z mistycznym antychrystem, a bieżące wypadki byli oni skłonni wiązać z procesem zbliżania się siódmej epoki Kościoła. Spirytuałowie już w 1317 r. zostali ogłoszeni przez Jana XXII heretykami. Ich przywódców, Ubertino z Casale i Angelo Clareno, zmuszono do opuszczenia zakonu.

Filmowy Ubertino z Casale<sup>33</sup> (William Hickey), jako skrajny spirytualista, jest zatem banitą oskarżonym o herezję, zmuszonym do ukrywania się przed Inkwizycją. Jego radykalizm w kwestii ubóstwa przybiera formę fanatyzmu, a asceza graniczy z szaleństwem. W *Imieniu Róży* na moment staje się postacią pierwszoplanową, w scenie rozgrywanej się w kościele, gdy modli się – najpierw leżąc krzyżem na ziemi, a potem klęcząc – przed figurą Madonny z Dzieciątkiem. Wówczas Wilhelm z Baskerville, pokazując go Adso, mówi: *Wielu uważa go za żyjącego świętego, ale reszta spaliłaby go jako heretyka. Jego książka „O ubóstwie kleru” nie cieszy*

się popularnością, więc żyje w ukryciu, jak banita. Ten naznaczony znamieniem „świętego szaleństwa” ekscentryczny starzec w tajemniczej śmierci ilustratora Adelmo z Otranto dopatruje się ingerencji sił nieczystych, ale to, w jaki sposób o nim mówi (akcentując jego urodę) w obecności Adso, zdradza dziwną lubieżność. Patrząc na młodego nowicjusza, zwraca się do Wilhelma z Baskerville: *Wyciągnij go stąd. Nie słyszałeś, że diabeł wyrzuca ładnych chłopców przez okno. Ten młodzienc, który zginął, miał w sobie coś niewieściego i coś diabolicznego, miał oczy dziewczyny szukającej kontaktu z diabłem. Strzeżcie się tego miejsca, szatan nadal jest wśród nas. Wyczuwam go tu, w tych ścianach.* Jeszcze bardziej dwuznaczny charakter przybiera pochwała cnót Madonny: *Jest piękna, prawda? Kiedy kobieta, która jest z natury perfidna, zostaje odmieniona przez swoją świętość, może stać się najbardziej szlachetnym nosicielem łaski... Piękne są piersi lekko spiczaste...* (głaszcząc po plecach Adso). Do tej szczególnej modlitwy przed figurą Madonny w kościele trafny komentarz mogą stanowić wypowiedziane w innym kontekście słowa Wilhelma: *Granica między ekstazyzną wizją a grzesznym szalem jest mało dostrzegalna.* Przed tą samą figurą Madonny będzie modlił się również Adso, tyle że w intencji ocalenia wiejskiej dziewczyny, z którą przeżył w spichlerzu inicjację seksualną, schwytanej i oskarżonej o czary przez inkwizytora Bernarda Gui. W finale filmu, gdy publiczne *autodafe* zbiega się w czasie z pożarem biblioteki, tylko stos, na którym ma spłonąć ona, wskutek ogólnej paniki, nie zostanie podpalony i dziewczyna ocala.

Protesty spirytuałów, zainteresowanych jedynie praktykowaniem radykalnego ubóstwa, nie mogły stać się zarzewiem poważniejszej rewolty i zasadniczo zagrożić *status quo* ówczesnego Kościoła. Od 1321 r. popyły się stosunki pomiędzy Michałem z Ceseny i Janem XXII, w 1327 r. Michał z Ceseny został wezwany na dwór papieski do Awinionu, gdzie papież nałożył na niego areszt domowy. Nocą z 26 na 27 maja Michał z Ceseny uciekł z Awinionu wraz z grupą braci, wśród których byli filozof i teolog William Ockham oraz prawnik Bonagracja z Bergamo, by schronić się w Pizie, gdzie stacjonowały wojska Ludwika IV Bawarskiego, kandydata na tron cesarski<sup>34</sup>. Ten właśnie okres stał się inspiracją fikcji powieściowej i filmowej. Oprócz pacyfistycznych wystąpień spirytuałów funkcjonowały jeszcze inne dysydenckie ruchy religijne zwalczane przez Jana XXII jako hereetyckie – np. buntownicy Dolcina<sup>35</sup>, spadkobiercy apostołów, czyli naśladowców Segarellego. Apostolicy propagowali naśladownictwo stylu życia apostołów, manifestując krańcowy brak przywiązania do własności prywatnej. Z tego ruchu wywodzą się Remigio de Voragine i garbus Salvatore, zajmujący się spichlerzem w opactwie benedyktyńskim, gdzie się schronili przed prześladowaniami (strzegąc spichlerza benedyktynów, dzielą się odpadkami jedzenia ze społecznością wieśniaków koczującą u stóp wzniesienia, na którym stoi klasztor). Fakt ten zdradzają Wilhelmowi z Baskerville słowa przypadkiem wypowiedziane przez Salvatore; gdy Bernardo Gui dostrzeże w nich winnych herezji dolcineańskiej, ich los będzie przesądzony.

Jan XXII popadł także w konflikt z cesarstwem, starając się zmusić Ludwika Bawarskiego do uznania zwierzchności papieża, a w 1324 r. zdetronizował go jako heretyka. W odpowiedzi Ludwik wkroczył do Rzymu i wyniósł na tron papieski spirytuała Mikołaja V (w 1328 r.)<sup>36</sup>. Pod koniec pontyfikatu Jana XXII niektóre jego wypowiedzi wywołały polemiki i zostały potępione jako hereetyckie<sup>37</sup>.

W czasie gdy toczy się akcja filmu, Kościół jest podporządkowany wyłącznie zasiadającemu na tronie papieskim w Awinionie Janowi XXII; jest to okres, który Włosi nazywają „niewolą awiniońską Kościoła”, a dwór papieski otacza się luksusem, podczas gdy w Europie panuje kryzys. To budzi protesty franciszkanów cieszących się popularnością wśród ludu. Ich sukces zagraża skorumpowanym benedyktynom, którzy za murami swoich opactw gromadzą bogactwa, a głoszenie zasady przestrzegania ubóstwa podważa autorytet papieża niestroniącego od luksusu. W tej atmosferze zostaje zwołana debata dotycząca kwestii ubóstwa, a jej gospodarzami są benedyktyni. Jej inauguracja następuje w refektarzu, przy posiłku, który ma łagodzić napięcie. Opat zwraca się do przybyłych: *Módlmy się, aby debata mogła przebiegać bez cienia strachu*. Sama debata odbywa się w kapitularku, a więc zwyczajowo miejscu gromadzenia się mnichów na narady. Sprowadzona do dwu kwestii, przybiera wręcz groteskowy obrót. Franciszkanie inicjują ją pytaniem: *Była czy nie była własnością Chrystusa odzież, którą nosił?* – które legat papieski modyfikuje: *Nie rzecz w tym, czy Chrystus był biedny, ale czy Kościół ma być biedny*. Do rzeczowej dyskusji nie dochodzi, spór, który się nasila, przybierając formę argumentacji z pomocą gestów i wzajemnego przekrzykiwania się, zostaje przerwany przez informację o pożarze roznieconym przypadkowo przez garbusa Salvatore w spichlerzu. Zmienia ona bieg zdarzeń i główny przedmiot zainteresowania.

Inicjatywę przejmuje przybyły z legacją papieską inkwizytor Bernardo Gui – znajduje domniemanych winnych: czarów (wiejska dziewczyna), herezji dolcineańskiej (Remigio de Voragine, garbus Salvatore), a tym samym tajemniczych zbrodni w opactwie. Intencja modlitwy opata zostaje zniweczona. Wobec Bernarda Gui wszelkie argumenty rozumu czy nawet prośby do Boga nie mają racji bytu. Wyznanie prawdy gwarantuje sala tortur i widmo stosu. Podczas obrad trybunału inkwizycyjnego w podziemiach opactwa dochodzi do konfrontacji racji dwu adwersarzy, Wilhelma z Baskerville i Bernarda Gui. Inkwizytor oskarża upośledzonego garbusa Salvatore i Remigio de Voragine o przystanie do heretyka Dolcina. Po przebytych torturach Salvatore potwierdza wymuszone zeznania. Remigio najpierw nie zaprzecza oskarżeniu, lecz mówi o dumie, że po latach spędzonych w opactwie *przypominał sobie to, w co wierzył*, ale zastraszony torturami zgadza się wyznać wszystko. Zapada wyrok, którego tchórzliwy opat nie zamierza kwestionować (*nie znajdując powodu, by podważyć sprawiedliwy wyrok św. Inkwizycji*). Tymczasem uczony franciszkanin po części kwestionuje winę oskarżonego, dowodząc: *Tak, jest winny. Winien, że w swej młodości opacznie rozumiał słowa Ewangelii, a także jest winien tego, że pomylił miłość do ubóstwa ze ślepym niszczeniem własności (...), jednak nie jest on winien mordów i krwi tu przelanej, bo brat Remigio nie zna greki, a przyczyną tych zbrodni jest księga w tym języku, skrywana w sekretnym miejscu w bibliotece*. Dla Bernarda Gui oskarżenie jest równoznaczne z wyrokiem: *pasterz wykonał zadanie, a zatrutą owcę oczyszczą płomienie*. Wilhelm chce odnaleźć zatrutą księgę, by dowieść prawdy, choć wie, że nie zdoła ocalić oskarżonych przed stosem, jako że *raz jeszcze zwyciężył Antychryst i zdać się mogło, że nic go nie powstrzyma*.

Bernardo Gui z powieści Eco i filmu Annauda – w swej bezwzględności, zacietrzewieniu, okrucieństwie i fanatyzmie – jest postacią odrażającą, wcieleniem czystego zła. To postać, która również ma pierwowzór historyczny. Bernard Gui (Bernardus Guidonis, 1261 lub 1262-1331)<sup>38</sup> był francuskim dominikaninem i jednym z inkwizytorów budzących największy postrach, zwłaszcza w Langwedocji

(gdzie działał w latach 1308-1323), był lojalnym człowiekiem Kościoła, oddanym papieżowi, sprawującym przez pewien czas funkcję legata papieskiego. Przez jednych był postrzegany jako „bicz na kacerzy” (jego najsłynniejsze powiedzenie to: *Zabić ich wszystkich, Bóg rozpozna swoich*), inni – zwłaszcza współbracia zakonnicy – uważali go niemal za świętego. Pozostał jedną z dwu (obok Tomasa de Torquemady, inkwizytora Kastylii i Aragonii w XV w.) najbardziej znanych twarzy wczesnej fazy inkwizycji. Zasłynął jako autor podręcznika inkwizycji *Sprawowanie (urzędu) badania heretyckiej nieprawości (Practica /officii/ inquisitionis hoereticoe pravitatis*, napisanego między 1309 a 1323/1325 r.), w którym opisał swoje doświadczenia jako inkwizytora zdobyte głównie w diecezji Tuluzą, niegdysiejszym „gnieździe kacerstwa”<sup>39</sup>. Książka była napisana dla inkwizytorów w celu ułatwienia im prowadzenia śledztwa. Stała się on podręcznikiem tortur wszech czasów. Jako autor tej książki, jak również za sprawą *Imienia Róży*, Bernardo Gui stał się symbolem inkwizycji i jej czarnej legendy. W finale filmu ogień wprowadzie strawi skarbnicę wiedzy – bibliotekę, ale jako ogień oczyszczenia pochłonie też zatrutą księgę i szalonego strażnika wiedzy zakazanej, brata Jorge. W płomieniach stosów wzniesionych przez inkwizytora zginą wprowadzie uczniowie Dolcina, ale i on nie umknie zbuntowanemu tłumowi wieśniaków, ponosząc sprawiedliwą karę za wyrządzone zło – strącony przez wieśniaków spada wraz z wozem ze skarpy w przepaść i nadziewa się na sterzące szprychy jeszcze kręcącego się koła (los, jaki spotyka filmowego Bernarda Gui, jest inny od tego, jaki był udziałem jego historycznego pierwowzoru, który zmarł śmiercią naturalną).

Postacią, której przypadła w udziale walka o prawdę (rozwiązanie zagadki „opactwa zbrodni”), ale i potyczka z szatanem (ucieleśnionym w Bernardo Gui) i ówczesnym światem, jest Wilhelm z Baskerville, który wprowadzie żyje w średniowieczu, ale jako człowiek kierujący się rozumem należy już do epoki renesansu. Ten zapalony „tropiciel znaków”, kierujący się rozumem i doświadczeniem, jest uczniem średniowiecznego filozofa uznawanego za skrajnego empirystę, Rogera Bacona. W powieści i filmie jest syntezą średniowiecznych myślicieli, ale przypomina zwłaszcza Williama z Ocham<sup>40</sup> (jak tamten został oskarżony o herezję i wezwany do Awinionu przez Jana XXII, skąd zdołał uciec, by przyłączyć się do cesarza). Jego logika wnioskowania ze znaków prowadzi ku prawdzie dostępnej umysłowi, ale oddziela od tej, jaką przybliżają inne zmysły. Ten franciszkanin-asceta, wolny od wszelkich spraw cielesnych, jest kwintesencją umysłowości. Nie jest otwarty na świat instynktów i miłości, które – dzięki wiejskiej dziewczynie (Valentina Vargas) – pozna jego uczeń Adso z Melku. Adso, uczeń wielkiego mistrza, najpierw przyjmuje rolę nienasyconego obserwatora, by po latach z perspektywy czasu zrelacjonować wydarzenia, jakie zaszły w opactwie. Jego przeżycie erotyczne (w tym aspekcie film różni się od pierwowzoru literackiego) pozwala mu zrozumieć coś, czego mistrz nie pojął (świat instynktów i tajemnicę miłości). Właśnie to doświadczenie pozostanie największym wspomnieniem jego życia wyniesionym z mrocznego opactwa. Wydarzenia rozgrywane się w murach benedyktyńskiego opactwa zostały wpisane w kłamrę dwu analogicznych przedstawień – przyjazdu do opactwa brata Wilhelma w towarzystwie nowicjusza Adso w ekspozycji filmu i opuszczenia przez nich benedyktyńskiej siedziby w zakończeniu. Ta alternacja między wnętrzem (przestrzenią okoloną murami opactwa) a zewnątrz (rozległym płaskowyzem) konotuje zderzenie mrocznego uniwersum z poczuciem wolności.

Kształtowanie się pierwszych kongregacji mniszych było związane z zakładaniem klasztorów. Przestrzeń wewnętrzna klasztoru, która sama w sobie funkcjonowała na prawach odrębnego uniwersum, daje wyobrażenie o sporach religijnych toczących się w łonie wczesnego Kościoła. W przypadku klasztoru metafora wnętrza jako świata (tak jak ją rozumiał Manfred Lurker – tj., że *dom jest jakby symbolem całego świata*<sup>41</sup>) jest szczególnie uzasadniona. Potwierdzenie można znaleźć choćby w *Imieniu Róży* (stanowiącym zresztą skrajny przypadek, gdzie benedyktyńskie opactwo pełni funkcję centrum średniowiecznego uniwersum, w którym odbijają się wszystkie kontrowersje religijne epoki). Filmy, w których wnętrze klasztoru stanowią centralne miejsce akcji lub znaczący punkt odniesienia, demaskują jedną prostą prawdę, że *wszelka przesada pochodzi od diabła*, sformułowaną już przez jednego z Ojców Pustyni – abbe Pojmena<sup>42</sup>. Gdy przesadę uczynić normą, to wnętrze klasztoru staje się przestrzenią ujawniającą wyłącznie mroczne tajemnice.

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

<sup>1</sup> G. Bachelard, *Dialektyka zewnętrzna i wnętrza* (cz. II), tłum. J. Skoczylas, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpinski, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 289.

<sup>2</sup> Zob. R. Bertlett, *Panorama średniowiecza*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2002, s. 82.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Za: *Encyklopedia chrześcijaństwa. Historia i współczesność 2000 lat nadziei*, red. ks. H. Witczyk, Wydawnictwo „Jedność”, Kielce 2000, s. 76.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże, s. 221.

<sup>7</sup> Tamże, s. 174.

<sup>8</sup> Zob. S. Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, tłum. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2001, s. 62.

<sup>9</sup> G. Bachelard, dz. cyt., s. 284.

<sup>10</sup> W epoce kina niemego powstał *Brat Franciszek (Il Frate Francesco)*, Włochy 1926; najnowszą produkcją jest *Święty Franciszek z Asyżu (Francesco)*, Włochy 2001, premiera 2002), reż. Michele Soavi.

<sup>11</sup> Święte Tugurium zachowane z czasów św. Franciszka z Asyżu jest obecnie przechowywane w neogotyckiej świątyni z XIX w. Santa Maria w Rivortoro koło Asyżu.

<sup>12</sup> Franciszek z Asyżu (1181 lub 1182-1226), właśc. Giovanni, syn bogatego kupca Pietro di Bernardone. Działalność misyjną rozpoczął w 1210 r.; we wrześniu 1224, przebywając w Verna, otrzymał stygmaty; w 1228, zaledwie dwa lata po jego śmierci, papież Grzegorz

IX ogłosił Franciszka świętym. Zob. *Encyklopedia...* dz. cyt., s. 219-220.

<sup>13</sup> Zob. hasło *Franciszek z Asyżu* (autorstwa C. Tagliabue), w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. ks. M. Lis i A. Garbicz, Biały Kruk, Kraków 2007, s. 163.

<sup>14</sup> Św. Jan od Krzyża (Juan de Yepes, 1542-1591) – hiszpański mistyk, doktor Kościoła, zob. A. Helman, *Buntownik i artysta (Saura o św. Janie od Krzyża)*, „Studia Filmoznawcze” 2004, nr 25, s. 13, 14. Zob. także hasło: *Jan od Krzyża* (B. Secondin), w: *Encyklopedia chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 265.

<sup>15</sup> Za hasło: *Karmelici*, w: *Encyklopedia chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 328.

<sup>16</sup> Zob. A. Helman, dz. cyt., s. 21.

<sup>17</sup> Na znaczenie tych opozycji zwracała również uwagę Alicja Helman, tamże, s. 21-22.

<sup>18</sup> Bohaterskie czyny, proces i męczęńska śmierć Joanny d’Arc zainspirowały wielu twórców filmowych, poczynając od Georges Mélièsa (*Jeanne d’Arc*, Francja 1900). Por. J. Płazewski, *Filmowe wizerunki Joanny D’Arc*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 34, s.34-43.

<sup>19</sup> Film DeMille’a odnosi się wyłącznie do procesu skazującego Joannę, w którym główną rolę odegrali biskup Rouen Pierre Cauchon, notariusz kleru Nicolas Bailly (zlecający zbieranie zeznań przeciw Joannie), inkwizytor Jean Le Maître i angielscy stronnicy. Zob. K. DeVries, *Joan of Arc: A Military Leader*, Sutton Publishing Gloucestershire 1999.

<sup>20</sup> T. Szczepański, *Pasja według Carla Theodora Drevera*, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 27.

<sup>21</sup> Za: T. Szczepański, *VI. Skandynawia*, w: *Historia kina*. Tom I. *Kino nieme*, red. T. Lubel-

- ski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 344.
- <sup>22</sup> U. Eco, *Imię Róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 578.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 594.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 593.
- <sup>25</sup> Chodzi o Twierdzą San Leo, znaną jako Rocca di San Leo, usytuowaną na skale w miasteczku San Leo niedaleko Rimini we Włoszech.
- <sup>26</sup> Zob. G. Bachmann, *The Name of the Rose*, „Sight and Sound” 1986, Spring 2, s. 130.
- <sup>27</sup> Klasztor Eberbach mieści się w gminie Hattenheim w Niemczech. To jedno z niewielu opactw, którego piękne, romańskie budynki zachowały się do naszych czasów.
- <sup>28</sup> Pierwszy projekt zabudowań został zrobiony przez francuskiego scenografa Jacques’a Saulnier, ale jego realizacja była zbyt kosztowna.
- <sup>29</sup> Zob. *Subiektywnie o sztuce. Więzienia Wyobrazni. Pirenesi, Goya, Escher*, www.subiektywniesztuce.blogspot.com/2012/01/wiezienia-wyobrazni-piranesi-goya.html (dostęp: 16.11.2012).
- <sup>30</sup> Zob. www.rodenstock.com
- <sup>31</sup> Za: M. Lambert, *Rozdział II. Spirytualni franciszkanie i heretycy joachimici*, w: tegoż, *Herezje średniowieczne. Od reformy gregoriańskiej po reformację*, tłum. W. J. Popowski, Wydawnictwo Marabut, Oficyna Wydawnicza Volumen, Gdańsk - Warszawa 2002, s. 285.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 285, 286.
- <sup>33</sup> To postać historyczna. Ubertino de Casale (1259-1329), włoski franciszkanin, przywódca spirytualistów w Toskanii; był zagorzałym zwolennikiem pochodzącego z Francji, ale nauczającego w Toskanii Piotra Jana Oliviego. M.in. pod jego wpływem ujawniły się w prowincjach włoskich: Umbrii, Toskanii i Ankonie, gdzie żywa była tradycja nakazów Franciszka, tendencje bardziej rygorystyczne w kwestii przestrzegania zasad ubóstwa. Część franciszkanów miała bardziej swobodny stosunek do ubóstwa, a część opowiadała się za zachowaniem dyscypliny. Zaznaczył się głęboki podział na obrońców *status quo*, nazywanych na ogół konwentualami i rygorystycznych spirytualistów, za: M. Lambert, tamże, s. 268.
- <sup>34</sup> Za: Michał z Ceseny, por. L. Iriarte, *Historia Franciszkanizmu*, Bracia Mniejsi Kapucyni, Kraków 1998, s. 76-78 (lub Michał Fuschi ok. 1270-1342) – włoski franciszkanin, przywódca umiarkowanych franciszkanów, tzw. konwentualów, czyli intelektualnych franciszkanów, szesnasty generał zakonu (w latach 1316-1328), filozof i teolog., zob. tamże, s. 1-2.
- <sup>35</sup> Chodzi o zwolenników Dolcino z Novary, który po 1300 r. stanął na czele sekty apostołików, jednego z dysydenckich ruchów religijnych za pontyfikatu Jana XXII. Apostolicy (czyli bracia apostołscy) to ruch założony przez Gerarda Segarellego z Parmy w 1260 roku. Zob. M. Lambert, dz. cyt., s. 275-278.
- <sup>36</sup> Za: R. Bertlett, dz. cyt., s. 291.
- <sup>37</sup> Chodzi o twierdzenie papieża, że dusza ogląda Boga dopiero po Sądzie Ostatecznym, które odwołał na krótko przed śmiercią w 1334 r. Konflikty religijne, w których uczestniczył, konflikt z cesarstwem, tudzież niektóre jego tezy wywołały wiele polemik, a ich owocem było powstanie antypapieskiej rozprawy Marsyliusza z Padwy *Defensor pacis*, zob. tamże.
- <sup>38</sup> Bernard Gui (łac. Bernardus Guidonis, ur. 1261 lub 1262 r. w Royères w centralnej Francji, zm. 1331 r. w zamku Lauroux w północno-zachodniej Francji), dominikanin, historyk Kościoła, inkwizytor. Jako generalny prokurator zakonu uczestniczył w procesie kanonizacyjnym Tomasza z Akwinu, który zakończył się jeszcze za jego życia, tj. 18 lipca 1323 r. Por. J. B. Given, *Inquisition and Medieval Society*, Cornell University Press, New York 2001.
- <sup>39</sup> B. Gui, *Księga Inkwizycji. Podręcznik napisany przez Bernarda Gui*, tłum. M. Pawlik, W. Zychowicz, WAM, Warszawa 2002.
- <sup>40</sup> Wilhelm Ockham (1280-1349, ur. w Ockham w hrabstwie Surrey) – franciszkanin, filozof i teolog angielski; po krótkim nauczaniu w kraju został wezwany przez kurię papieską w Awinionie do wytłumaczenia się z zarzutu herezji (w 1324 r.), ale stamtąd uciekł (w maju 1328 r.) i znalazł azyl najpierw na terenie dzisiejszych Włoch (w Toskanii), potem w Monachium u cesarza Ludwika z Bawarii. Do końca życia pozostał w klasztorze franciszkanów w Monachium. Wiele jego pism było wymierzonych przeciwko Janowi XXII i jego następcom, których oskarżał o herezję. Zob. *Encyklopedia chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 519; R. Bertlett, dz. cyt., s. 298.
- <sup>41</sup> M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk. Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1989, s. 42.
- <sup>42</sup> Pojmen AOP 703, w: *Apofegmaty Ojców Pustyni*, tłum. M. Borkowska, ks. M. Starowieyski, ks. M. Rymuza, Akademia Teologii Katolickiej (seria: *Pisma Starochrześcijańskich pisarzy*, t. XXXII, z. 1-2, Warszawa 1986).