

# *Średniowieczne uniwersum strachu jako metafora współczesności w parabolicznej opowieści o zniewoleniu przez system (Ciemności kryją ziemię Stanislava Barabáša według Jerzego Andrzejewskiego, 1989)*

**ABSTRACT.** Kolasińska-Pasterczyk Iwona, *Średniowieczne uniwersum strachu jako metafora współczesności w parabolicznej opowieści o zniewoleniu przez system (Ciemności kryją ziemię Stanislava Barabáša według Jerzego Andrzejewskiego, 1989)* [The Medieval Universe of Fear as a Metaphor for Contemporaneity in a Parabolic Tale of Enslavement by the System (Stanislav Barabáš's *Darkness Covers the Earth*, as Interpreted by Jerzy Andrzejewski, 1989)]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 171–192. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.10>.

Inspired by researchers investigating the relationship between cinema and history, namely, Marc Ferro (noting the possibility that presenting ancient societies allows for a better understanding of contemporary ones) and Dorota Skotarczak (pointing out the importance of visualizing the past), the author proposes a case of a film (of literary provenance) in which a historical "costume" is a mask allowing for a substitute representation of contemporary reality and providing an excuse to universalize the message. *Darkness Covers the Earth* (*Torquemada*, dir. Stanislav Barabáš, 1989) is an example of a film in which the dark pages of ancient history (the Spanish Inquisition in the 15th century) function as a prefiguration of the totalitarian systems of the 20th century. It is also a kind of parable set in historical realities, prompting reflection on the essence of history. It exemplifies the path from historical staffage to historiosophy. The historiosophical tone of Barabáš's film was encoded in three confessional situations.

**KEYWORDS:** *Ciemności kryją ziemię*, *Torquemada*, Stanislav Barabáš, historiosophy, cinematic representation of history

Pionierem badań nad związkami kina z historią był światowej sławy francuski historyk Marc Ferro[1]. Jego książka *Cinéma et Histoire*[2], w której analizie filmów fabularnych pokazywały, ile jest w nich prawdy historycznej, ile wizji artystycznej, a ile propagandy,

[1] Marc Ferro (1924–2021) był profesorem historii, dyrektorem Studium Nauk Społecznych przy École des hautes études en sciences sociales (l'EHESS), prestiżowej uczelni z siedzibą w Paryżu. Był też współwydawcą przeglądu *Annales* i czasopisma „Historia Współczesna”, jak również autorem wielu książek i rozpraw naukowych. Był prekursorem w dziedzinie badań nad kinem jako czynnikiem historii i źródłem historycznym. Jako historyk w szczególności zajmo-

wał się dziejami Rosji i ZSRR, jako badacz różnych przedstawień (z preferencją dla filmowych) analizował artystyczne wizje historii i to, jakie wyobrażenia tworzą społeczeństwa na temat swojej przeszłości.

[2] Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris 1993 (publikacja w Éditions Gallimard, pierwotnie ukazała się w Éditions Donoël w 1977 roku). Polski przekład książki: *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

uświadamia również, że przybliżenie dawnych społeczeństw pozwala na lepsze zrozumienie współczesnych. Ferro, który bazował jednak w szczególności na dokumentach i kronikach, dopiero w piątej części książki *Historia w kinie* zainicjował dyskurs o tym, czy istnieje/ą filmowa/e wersja/e historii, co dlatego jest ciekawe, że w przypadku filmu fabularnego mamy do czynienia z wizją zapośredniczoną, prezentowaną z perspektywy innej osoby (reżysera, operatora, autora tekstu będącego podstawą scenopisu itd.). To otwarcie takiej perspektywy spojrzenia na filmy jako reprezentacje/wizje historii (epok historycznych, zjawisk, wydarzeń, postaci itp.) miało pionierski charakter, choć już przykłady z kina na poparcie stawianych tez sprowadzają się do „mało uniwersalnych tytułów”[3]. Wśród nich znalazły się jednak analizy filmów – zwłaszcza radzieckich i niemieckich z okresu międzywojennego i lat czterdziestych – stanowiące „praktyczną realizację wstępnych założeń teoretycznych”[4]. Stanowiły też potwierdzenie dla przekonania, że film historyczny, o przeszłości, rekonstrukcje historyczne „ograniczają się do świadectwa dającego wgląd w teraźniejszość”[5], czyli więcej mówią o czasach, w których powstały, niż o tych, w których toczy się akcja.

Marc Ferro zajmował się związkami filmu i historii, ujmując je z perspektywy historyka dostrzegającego znaczenie dla badań historycznych źródeł nietradycyjnych: sztuki, kultury popularnej, folkloru[6]. W promowaniu nowej tematyki badawczej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku odegrał on pionierską rolę, pokazując „uwikłanie filmu w historię, ale i to, jak ową historię on pokazuje”[7], pomijając jednak walory artystyczne dzieł istotne dla badaczy kina. Temat miejsca kina w odnowie refleksji nad pisaniem/opisywaniem historii na gruncie francuskim powrócił w latach dziewięćdziesiątych, co znalazło wyraz choćby w zbiorowej publikacji *De l'histoire au cinéma*[8], w której zebrano teksty historyków, filozofów, socjologów, a także badaczy sztuki filmowej, specjalistów z różnych dziedzin, których zainteresowania epistemologiczne splotły się wokół kina jako miejsca zadawania fundamentalnych pytań (m.in. o związki między historią a pamięcią, kwestię prawdy w dziele opartym na fikcji fabularnej, o możliwość zapisania historii w obrazach filmowych, o to czy medium filmowe może być wehikułem dyskursu historycznego, o to, czy film może stać się alternatywnym sposobem opowiadania historii itp.). U podstaw zebranych w tomie tekstów legło przekonanie,

[3] Za: Magdalena Niedźwiedzka, *Recenzja książki M. Ferro, Kino i historia, Warszawa 2011, ss. 277, „Archiwa – Kancelarie – Zbiory”* 2012, nr 3(5), s. 274–277, [https://www.home.umk.pl/~akz/AKZ\\_05\\_Madale-na\\_Niedzwiedzka\\_recenzja\\_Marc\\_Ferro\\_Kino\\_i\\_historia.pdf](https://www.home.umk.pl/~akz/AKZ_05_Madale-na_Niedzwiedzka_recenzja_Marc_Ferro_Kino_i_historia.pdf) (dostęp 20.09.2024).

[4] Dorota Skotarczak, *Historyk ogląda film. Recenzja książki Marca Ferro, Kino i historia, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011, ss. 292, „Porównania”* 2010,

vol. 10, s. 281. Zob. też. M. Niedźwiedzka, op. cit.

[5] Marc Ferro, op. cit., s. 62; zob. też Dorota Skotarczak, op. cit., s. 279.

[6] Za: ibidem, s. 277.

[7] Ibidem, s. 278.

[8] *De l'histoire au cinéma*, red. Antoine de Baecque, Christian Delage, Editions Complexe, Paris 2008.

że „forma filmowa nie stanowi prostego katalogu informacji o tym, co się wydarzyło”, ale „ustanawia silny związek estetyki z historią”[9].

Na potrzebę wykorzystania jako źródeł w kształtowaniu wyobrażeń o przeszłości także przedstawień (audio)wizualnych, na obszarze polskiej refleksji dotyczącej relacji filmu i historii, zwróciła uwagę w swojej monografii *Historia wizualna*[10] Dorota Skotarczak. Historię wizualną autorka określiła jako subdyscyplinę historii zajmującą się badaniem przedstawień (audio)wizualnych związanych z przeszłością, mających charakter artystyczny (tj. malarstwo, fotografia, film i in.). Pojęcie to zdefiniowała następująco:

Historia wizualna to zorientowana multidyscyplinarnie subdyscyplina badawcza zajmująca się analizą przedstawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym. W tym rozumieniu historia wizualna obejmuje swym zasięgiem wszystkie te sfery, które występują na styku historii, historiografii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, nowych mediów i wszelkiej wizualizacji przeszłości i wiedzy historycznej[11].

Na gruncie polskim ta subdyscyplina badawcza nawiązywała raczej do prac Europejczyków – Niemców, tj. Lotte Eisner i Siegfrieda Kracauera, czy Francuzów, jak Marc Ferro i Edgar Morin, niż do myśli amerykańskiej (Hayden White, Robert Rosenstone)[12]. Książki Kracauera (*Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, 1947) czy Eisner (*Ekran demoniczny*, 1952) były spojrzeniem na wczesne kino niemieckie „z perspektywy znajomości późniejszej historii” i stanowiły odczytanie reprezentatywnych dla tego okresu fabuł jako „kasandrycznej zapowiedzi nazizmu”[13]. Pierwszy widział w nich symboliczną czy alegoryczną prefigurację nazizmu, druga – pokłosie i odbicie odwiecznego „germańskiego demonizmu”.

Z perspektywy historyka jako badacza dziejów m.in. film może być jednym z szeregu innych przedstawień, które pozwalają na kształtowanie się poglądów na temat przeszłości, a także mieć potencjalną wartość jako jedno ze źródeł historycznych (gdy stanowi dokumentalny zapis konkretnych wydarzeń z przeszłości czy z teraźniejszości). Z punktu widzenia filmoznawcy dzieło filmowe jest wykreowanym za pomocą obrazów przedstawieniem przeszłości w mniejszym lub większym stopniu wiernym faktom, interesującym jako świadectwo tyleż rekonstrukcji, co wyobrażenia (jego twórców) o przeszłości, także jako

[9] Zob. ibidem, notka na obwolucie książki.

[10] Dorota Skotarczak, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012. Dorota Skotarczak jest też m.in. współredaktorką (obok Jacka Szymali) cyklu monografii zbiorowych dotyczących wizualizacji wiedzy o przeszłości – kolejnych tomów pod wspólnym tytułem *Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej* (t. 2, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020, t. 3, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020, t. 4, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2021).

[11] Eadem, *Kilka uwag o historii wizualnej*, „KLIO POLSKA. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej” 2016, t. 8, s. 118.

[12] Ibidem.

[13] O tym kanonicznym ujęciu kina niemieckiego lat 1913–1933 pisał Tomasz Kłys, zob. Tomasz Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 11.

świadectwo (czasami zaskakujących) interpretacji wydarzeń czy postaci historycznych, również jako przejaw realizacji celów propagandowych bądź misji mitologizacji, względnie demystyfikacji. „Kostium historyczny” (odwołanie do faktów, realia minionej epoki) może być też swego rodzaju maską pozwalającą na zastępcze przedstawienie współczesnej rzeczywistości i rozrachunek z teraźniejszością bądź punktem wyjścia do uogólnienia (uniwersalizacji przesłania). To właśnie przypadek, gdy wydarzenia historyczne, nawet z odległej przeszłości, stają się pretekstem do uniwersalizacji przesłania, wydaje się najciekawszy. Tę funkcję z reguły pełnią dzieła o charakterze przypowieści, które, choć osadzone w określonych realiach historycznych, wykraczają poza rekonstrukcję historyczną skłaniając ku refleksji nad istotą dziejów. Stanowią egzemplifikację drogi od sztafazu historycznego do historiozofii (uchwycenia pewnych praw ogólnych, jakieś powtarzalności w historii).

### Przypowieść w funkcji uniwersalizacji przekazu

Jednym z filmów o takim charakterze jest koprodukcja hiszpańsko-niemiecka *Ciemności kryją ziemię* (oryginalny tytuł *Torquemada*, 1989) w reżyserii Stanislava Barabáša[14] zrealizowana na podstawie powieści Jerzego Andrzejewskiego wydanej w roku 1957. Zarówno powieść, jak i film mają formę parabolicznej opowieści o zniewoleniu przez opresyjny system. Parabola (czyli przypowieść) wyróżnia się tym, że „przedstawione postacie i zdarzenia nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu”[15]. Przypowieść

[14] Stanislav Barabáš (1924–1994) był jednym z czołowych reżyserów czeskosłowackiej nowej fali. W latach 1946–1950 studiował reżyserię na Wydziale Filmowym i Telewizyjnym w Akademii Sztuk Sztucznych (FAMU) w Pradze. Debiutem fabularnym *Pieśń o szarym gołębiu* (1961) wytyczył drogę przejścia od schematyzmu filmów nacechowanych ideologicznie do kina autorskiego. Jego najsłynniejszym filmem sprzed emigracji były *Dzwony dla bosych* (1965), w którym podjął temat II wojny światowej, ale ważniejszymi od wierności historycznej były dla niego obnażenie absurdu wojny i ukazanie człowieka w sytuacji ekstremalnej. *Tango dla niedźwiedzia* (1967) było z kolei próbą satyry politycznej. W 1968 r. międzynarodowy sukces przyniósł mu film *Krotká* – adaptacja opowiadania Fiodora Dostojewskiego *Łagodna* (z 1876 r.). Po wydarzeniach sierpnia 1968 r. reżyser opuścił Czechosłowację – najpierw wyemigrował do Wiednia, potem do Kanady, a następnie osiadł w Niemczech – w Monachium, w Baden-Baden i w Hamburgu. Na emigracji w 1969 r. zrealizował m.in. adaptację powieści *Wieczny mąż* (z 1897 r.) Dostojewskiego oraz *Piekło* (*Inferno*, 1973), adaptację pisanego w formie pamiętników autobiograficznego dzieła Augusta Strinberga.

Większość powstałych w Niemczech filmów to produkcje dla telewizji. Do tematyki historycznej powrócił filmem *Torquemada* (1989). Zmarł nagle 1 sierpnia 1994 r. w Hamburgu. Za: [https://www-csfd-cz.translate.google/tvurce/7650-stanislav-barabas/biografie/?\\_x\\_tr\\_sl=cs&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-csfd-cz.translate.google/tvurce/7650-stanislav-barabas/biografie/?_x_tr_sl=cs&_x_tr_tl=pl&_x_tr_pto=sc) (dostęp: 20.09.2024); zob. też: [https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/St%C3%A1nislav\\_Barab%C5%A1?\\_x\\_tr\\_sl=de&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/St%C3%A1nislav_Barab%C5%A1?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=pl&_x_tr_pto=sc). Chociaż Barabáš wywarł znaczący wpływ na czeskosłowacką kinematografię lat. 60., jest niedoceniony. W polskim piśmiennictwie historycznofilmowym – właściwie nieobecny (w *Historii kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015 nie został nawet wspomniany. Obecny jedynie w źródłach słowackich, zob. Václav Macek, Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1969*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2016.

[15] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 450.

zakłada konstruowanie świata przedstawionego w oparciu o zasadę analogii, tj. istnienia dwu poziomów – temu, co dosłowne i konkretne, odpowiada ukryty sens. Oznacza to, że obraz filmowy czy utwór literacki odsyłają do głębokiego znaczenia alegorycznego, a postacie i zdarzenia traktowane są jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji. Dzieło, którego fabuła osadzona jest w przeszłości, oparte na bogatej dokumentacji historycznej ukazanej epoki, może być zastępczym sposobem opisywania rzeczywistości współczesnej w zgodzie z zasadą posłużenia się językiem ezopowym (umożliwiającym przekazanie właściwych treści w sposób utajony, pośredni, zawołowany) w sytuacji, gdy poddane jest ono ograniczeniom cenzury. Może też wskazywać na powtarzalność pewnych zjawisk w dziejach. W powieści Jerzego Andrzejewskiego, pisanej w latach 1955–1957 i wydanej w 1957 r., której akcja osadzona została w XV-wiecznej Hiszpanii, wystylizowanej na kronikę historyczną ilustrującą działania Świętej Inkwizycji kierowanej przez Tomása de Torquemadę, kryła się tyleż intencja rozrachunku z własną postawą pisarza (w okresie stalinizmu wiernego ustrojowi, później antykomunistycznego opozycjonisty), co opisu – bliskiej momentowi powstania książki – rzeczywistości stalinowskiej jako systemu opresji opartego na przemocy i zniewoleniu. Film Stanisława Barabásha (niebędący alegorią mrocznych kart historii Polski) to studium terroru, w którym zbrodnicza działalność hiszpańskiej inkwizycji jest maską systemów totalitarnych. Inkwizycja jako narzędzie polityczne wykorzystywane przez władzę autorytarną w celu represji, zwłaszcza wobec świeżo ochrzczonych żydów (*conversos*) i muzułmanów (*moriscos*), jest prefiguracją eksterminacji dokonywanych przez faszystów w imię fundamentalnych założeń ideologii nazistowskiej. Na upatrywanie w XV-wiecznej inkwizycji zapowiedzi tego, co zaistniało później w wieku XX podczas II wojny światowej, pomost pomiędzy nowożytnymi a dawnymi dziejami wskazuje choćby wyraźnie intencjonalny sposób obsadzenia dwu głównych ról w filmie: Tomása de Torquemadę, generalnego inkwizytora Kastylii, Walencji i Aragonii zagrał hiszpański aktor Francisco (Paco) Rabal, w postaci Diego Mante, młodego dominikanina wcielił się niemiecki aktor pochodzenia austriackiego Jacques Breuer. Pierwszy (il. 1a) – twórca ideologii dla drugiego zyskuje autorytet mistrza i przewodnika, drugi (il. 1b) stanie się następcą mistrza, gdy, pod wpływem osoby nauczyciela, wyrzeknie się swojego pierwotnego buntu i zacznie podziwiać zasady systemu, stając się ślepyim wykonawcą inkwizycyjnego terroru. Bohater powieści i filmu Tomás de Torquemada to postać historyczna – był dominikaninem, gorliwym zwolennikiem kościelnej ortodoksji cieszącym się reputacją „człowieka trzech cnót: nauki, pobożności i wyrzeczenia”[16], królewskim spowiednikiem (Ferdynanda Aragońskiego i Izabeli I Kastylijskiej) i pierwszym w historii Hiszpanii generalnym inkwizytorem

[16] Hasło: *Tomás de Torquemada*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s\\_de\\_Torquemada](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_de_Torquemada) (dostęp: 20.09.2024).



Il. 1a. Francisco Rabal jako Tomás de Torquemada

Il. 1b. Jacques Breuer jako Diego Manente

Kastylii i Aragonii – nominację papieską (Sykstusa IV) na to stanowisko otrzymał 17 października 1483 r.<sup>[17]</sup> Diego Manente to z pozoru bohater fikcyjny, ale już sam fakt, że zostaje następcą mistrza wskazuje, iż miał swój pierwowzór historyczny w osobie dominikanina Diego de Dezy y Tavera mianowanego Wielkim Inkwizytorem Kastylii, Leonu i Grenady po dwu miesiącach od śmierci Torquemady 24 listopada 1498 r. Rok później rozszerzono jego jurysdykcję na Aragonię – nominację papieską (Aleksandra VI<sup>[18]</sup>) otrzymał 1 października 1499 r.<sup>[19]</sup> Drugi inkwizytor generalny całej Hiszpanii zasłynął z okrucieństwa i nadgorliwości w wykonywaniu tej funkcji. Podczas jego urzędowania „spalono żywcem 1664 osoby, a 52 456 osobom wymierzono różne pokuty i kary”<sup>[20]</sup>.

Posłużenie się maską historyczną było zabiegiem kluczowym w powieści Andrzejewskiego, w przypadku filmu jest mniej skonkretyzowane czy czytelne, ale skłania widza do wyjścia poza ramy historyczne wyznaczone przez przedstawienie kilkunastu lat działalności Torquemady. Powieść Andrzejewskiego była formą rozrachunku z czasami stalinowskimi, ukazywała w postaci historycznej metafory problematykę polityczną tamtego okresu. *Ciemności...* zrodziły się „z konkretnego doświadczenia zbiorowego, jakim były dla pisarza i dla społeczeństwa lata 1949–1955”<sup>[21]</sup>. Ukazały się już po „tzw. «odwilży»,

[17] Helen Rawlings, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Maciej Piątek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 57.

[18] Przed rozpoczęciem pontyfikatu Giovanni Borgia, potem papież Aleksander VI – z jednej strony mecenas sztuki, z drugiej również znany z rozwiązłego życia. W kulturze masowej stał się m.in. bohaterem powieści Mario Puzo *Rodzina Borgiów*, której autor jego rodzinę sportretował jako pierwszą włoską mafię, duchowych przodków klanu Corleone, a także seriali telewizyjnych *Rodzina Borgiów* i *Prawdziwa historia rodu Borgiów*.

[19] Helen Rawlings, op. cit.

[20] Zob. Gotthard Deutsch, Meyer Kayserling, hasło: *Deza, Diego de*, The Jewish Encyclopedia, [https://www-jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/5158-deza-diego-de?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/5158-deza-diego-de?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc) (dostęp: 21.09.2024).

[21] Teresa Walas, *Zwierciadła Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*. Sylwetki, red. Bolesław Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 33.

po przełomie październikowym 1956 r., po którym nastąpiło złagodzenie systemu politycznego w Polsce. Poddano krytyce doktrynę socrealizmu w sztuce, a czasy stalinizmu określono mianem «okresu błędów i wypaczeń» [22]. Z jednej strony jest zwierciadłem, w którym przegląda się sam autor (który w okresie socrealizmu był jednym z ideologów tego nurtu, by po „odwilży” związać się z ruchem demokratycznym), z drugiej sformułował w niej swoje „historiozoficzne stanowisko” [23]. Sprowadza się ono do tego, że maska historyczna stanowi punkt wyjścia do nadania opowiedzianej historii (rozgrywającej się w konkretnych miejscach i sprecyzowanej pod względem czasowym) wymiaru ponadkonkretnego, historiozoficznego. Oznacza to, że powieść pokazuje „mechanizm zależności pomiędzy jednostką a systemem, opartym na idei o zagwarantowanej prawdziwości”, jednak nie „idea, jest właściwym przedmiotem utworu, lecz to, co nazwać można procesem jej wcielania i realizacji; nie ideologia więc też, lecz polityka znajduje się w jej centrum” [24]. Powieść Andrzejewskiego należała do typu utworów, w których zwrot ku przeszłości był zastępczym sposobem opisanego nieodległej rzeczywistości i zmierzenia się z nią, jak również za pośrednictwem kostiumu historycznego przywołania znaczeń szerszych. U źródeł takiego obrazowania (czy to w przypadku powieści, czy filmu) leży przekonanie, że sytuacje historyczne zawsze są takie same (stanowią horyzont odniesienia dla uniwersalizacji). Opowieści historyczne ujęte w formę paraboli w tym przypadku ukazują proces zniewolenia świadomości indywidualnej i zbiorowej przez system. To, że właśnie Stanisław Barabáš sięgnął po tekst Jerzego Andrzejewskiego, również miało swoją polityczną motywację. Reżyser był zmuszony udać się na emigrację po wydarzeniach 1968 r. – interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji (operacja Dunaj) i ostatecznym stłumieniu praskiej wiosny. Po uchwaleniu przez Zgromadzenie Narodowe 22 sierpnia 1969 r. aktów prawnych koniecznych do „ochrony porządku publicznego”, które w istocie stały się narzędziem tłumienia opozycji, społeczeństwo czechosłowackie pogrążyło się w stanie letargu na kolejnych 20 lat aż do aksamitnej rewolucji w 1989 r. Premiera zrealizowanego na emigracji *Torquemada* – 12 maja 1989 r. [25] – zbiegła się w czasie z wyzwalaniem się Czechosłowacji czy Polski spod władzy opresyjnych reżimów, co nie oznacza, że ostrzeżenie przed zakusami zniewolenia, pokusami manipulacji i systemami totalitarnymi straciło sens.

Od pierwszych kadrów filmu Barabáš, obrazując inkwizycyjny terror, w istocie pokazuje mechanizmy zastraszania i zniewalania przez władzę autorytarną oparte na podsycaniu podejrzliwości, szerzeniu strachu przed wyrokami trybunału i wymuszaniem zeznań tortura-

**Terror inkwizycyjny  
metaforą  
totalitaryzmu/ów**

[22] Anna Popławska, *Opracowanie*, [w:] Jerzy Andrzejewski, *Ciemności kryją ziemię*, wydanie z opracowaniem, Wydawnictwo Greg, Kraków 2004, s. 103.

[23] Teresa Walas, op. cit., s. 24.

[24] Ibidem, s. 33.

[25] Zob. <https://letterboxd.com/film/torquemada/releases/> (dostęp: 21.09.2024).

mi, upojenie nieograniczoną władzą, skuteczność władania duszami jednostek objawiające się ucieczką od wolności pod osłonę autorytetu (przypadek Diego), manipulację świadomością zbiorową skutkującą donosicielstwem, denuncjacjami, życiem w poczuciu nieustannego zagrożenia. To de facto metody działania systemu totalitarnego.

Już pierwsza scena filmu ukazująca pustoszenie wcześniej tętniącego życiem Villa-Réal na wieść o zbliżającym się orszaku Torquemady ilustruje powszechne sparaliżowanie strachem. Ulegają mu zarówno mieszkańcy miasta zamykający się w domach, przedstawiciele władz świeckich, jak i bracia z miejscowego zakonu dominikanów, a w szczególności zaprzyjaźnieni Mateo Dara i Diego Manente (nauczyciel i uczeń). Ich stan umysłu oddaje zarażenie strachem powodującym wzajemną nieufność, choć dzielają te same wątpliwości dotyczące wyroków inkwizycji. Reakcją na wymarłe miasto, w którym mieszkańcy „pochowali się do nor, niczym szczury”, jest wzgarda jednego z domowników – cynicznego Don Rodrigo de Castro wobec ogarniętych strachem, który ich zdradzi, kierującego się maksymą, którą się dzieli ze swym kolegą Don Lorenzo de Montesa, że „zawsze trzeba być przeciwko tym, którzy się boją”. Z czasem otrzymana przez Don Lorenza szkoła życia zaowocuje donosem na kolegę, który wcześniej też się takowego dopuścił wobec swojego przyjaciela, posądzając go o sprzyjanie mordercom ojca Arbueza. Kluczowy dla tej sceny i zarazem zainicjowania akcji filmu jest incydent związany z przybyciem posłańca Świętego Trybunału z Saragossy Gonzalo Walezy, rycerza z Albacete z wieścią o zamordowaniu w katedrze ojca Pedro Arbueza[26]. To postać historyczna – Pedro Arbués de Épila, kaznodzieja i profesor szkoły katedralnej w Saragossie. Po powołaniu na stanowisko inkwizytora (przez króla Ferdynanda II Katolickiego na wniosek Wielkiego Inkwizytora Tomása de Torquemady 4 maja 1484 r.) padł ofiarą zamachu z 15 na 16 września 1485 r.[27] i wskutek odniesionych obrażeń zmarł w nocy z 16 na 17 września 1485 r.[28] Zamach był związany z postawą Aragończyków, którzy chcieli strzec wolności w swym królestwie i nie podporządkować się władzy kastylijskich inkwizytorów. Obawiali się również wypędzenia przez inkwizytorów rodzin *conversos*, od których w przeważającej mierze zależał rozwój gospodarczy. Pewne modyfikacje względem pierwowzoru literackiego – jak wypytywanie przez Torquemadę posłańca o przebieg zamachu przypominające śledztwo (pytania typu: jak daleko sięga spisek? kim są spiskowcy?) i udaremniona próba pozbawienia inkwizytora życia – ugodzenia go sztyłem, od którego

[26] Taki zapis nazwiska jest w powieści.

[27] Ugolino Giugni, *Św. Piotr d'Arbués*, „Sodalitium” 1991, nr 26, przedruk w tłum. ks. Anzelma Ettelta, „Zawsze Wierni” 2000, nr 4, [https://www.piusx.org.pl/zawsze\\_wierni/arttykul/292](https://www.piusx.org.pl/zawsze_wierni/arttykul/292). Zob. też: John Edwards, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Marek Urbański, Fakty – Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2002, s. 73; Henry Kamen, *Inkwizycja*

*hiszpańska*, tłum. Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, Piotr Chojnacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005, s. 57; Henry Ch. Lea, *A History of the Inquisition of Spain*, t. 1, Macmillan, New York 1906, s. 251.

[28] Henry Kamen, op. cit., s. 57; Henry Ch. Lea, op. cit., s. 250–251.



Il 2a, 2b. Autodafe w Villa-Réal

zginie niedoszły sprawca (dodane przez Barabáša) służą (zgodnie z intencją inkwizytora) umotywowaniu wsparcia dla działań opartych na systemie podejrzliwości.

Sytuacja staje się pretekstem do wygłoszenia przez Torquemadę swego rodzaju orędzia do zgromadzonych, w którym nawołuje on do czynów, wzywa do pokutniczego autodafe, oddania świeckiej sprawiedliwości zatwardziałych żydowskich heretyków, wydania ich płomieniom, jak niszczy się szkodliwe chwasty. Jego przemówienie ze wskazaniem na ukrytego wroga atakującego jak dzika bestia jest kwintesencją manipulacji posłuchem tłumu. Kończy je gestem wzniesienia ręki i wykonaniem znaku krzyża, po którym dominikanie intonują hymn inkwizycji *Exsurge Domine*...

Świadcami pierwszego autodafe, w którym na stosach spłonę pięciu domniemyanych heretyków (w tym jedna kobieta), są nieliczni mieszkańcy miasta i bracia dominikanie. Płomienie stosów pochłaniających ofiary i ich cierpienie skonfrontowane zostało z reakcją zakonników zmuszonych śpiewać psalm inkwizycji, by nie wzbudzić podejrzeń i nie okazać emocji. Metoda publicznej karności jest skutecznym sposobem zastraszenia w systemach autorytarnej władzy (il. 2a, 2b, 3).

Zasady systemu, którego twarzą jest Torquemada, eliminują wszelki bunt – poprzez oddziaływanie na psychikę tłumu ulegającego zniewoleniu i przez pozyskiwanie żarliwych jednostek w typie brata Diego, które można zarazić ideą. Tak wrażliwy młody dominikanin, pod wpływem silnej osobowości Torquemady, stłumi swe wątpliwości natury moralnej i zostanie jego sekretarzem. Jego ewolucję od współczucia dla cierpiących męki w płomieniach stosu i wątpliwości co do słuszności metod opartych na okrucieństwie do spojrzenia z pozy-

Il. 3. Torquemada – twórca imperium strachu



cji władzy, jej skuteczności w działaniu z pominięciem wagi jednostki ilustrują sceny pokazujące sukcesywne uleganie manipulacjom mistrza. Skuteczność perswazyjna Torquemady sprawi, że ostatecznie Diego podporządkuje się autorytetowi mistrza.

Już wyruszając wraz z eskortą Torquemady w drogę do Saragossy, Diego żegna się z bratem Mateo słowami: „teraz wiem, po czyżej jestem stronie”. Zaraz po przekroczeniu bramy w murach warownych wiodących do miasta staje się świadkiem bestialskich metod przesłuchania posądzonych o udział w zamachu na ojca Arbueza, tego jak wyrafinowanymi torturami można wymusić każde zeznanie. Wówczas Torquemada dostrzega jeszcze jego wahanie i apeluje do jego wiary, która pozwoli mu pokonać słabości. Usprawiedliwia metody słuszną sprawą i intencją działania: „Nie jesteśmy żadnymi krwi oprawcami, lecz przewodnikami odpowiedzialnymi za całą trzodę”. Widok twarzy przypalanego żywym ogniem i poddawanego torturom koła wywołuje jeszcze odruch wymiotny Diego, ale makiaweliczna argumentacja inkwizytora, że straszniejsze od doczesnych cierpień ciała byłyby męki piekielne, gdyby przesłuchiwany trwał w grzechu, ma osłabić wątpliwości Diego.

Torquemada perfidnie tłumaczy zamach na ojca Arbueza działaniem Opatrzności, która pozwoliła – za sprawą ujawnienia nazwisk sprawców – odkryć żydowski spisek przeciw inkwizycji sięgający do najwyższej postawionych. Przekonuje Diego: „Gdyby nie doszło do tego zbrodniczego czynu, nie zdemaskowalibyśmy wrogów naszej wiary”. Uczynienie z Arbueza męczennika, ekshumacja jego ciała, uroczysta ceremonia pogrzebowa i pomysł ogłoszenia go świętym<sup>[29]</sup> stanowią dla Torquemady okazję do wygłoszenia z ambony kazania zwieńczonego wezwaniem: „Każdy, kto się dowie, że inny jest heretykiem, objawi nam to”. W tym momencie filmowy Torquemada stwarza podwaliny spójnego systemu opartego na donosicielstwie. A gdy dodaje: „Każdy uznany za heretyka lub podejrzany o herezję opuści naszą wspólnotę, bo, choć ochrzczony, słuchał fałszywej nauki Hebrajczyków i czcił ich fałszywych bogów”, zapowiada represje wobec żydowskich konwertytów zainicjowane wraz z przybyciem pod Malagę obleganą przez wojska królewskie. Trupy wiszące głową w dół, potwierdzające straty korony poniesione przy obleganiu pogańskiej Malagi (u schyłku 1485 r.) zapowiadają przyszłe ofiary wjeżdżającego ze swym orszakiem do miasta Torquemady.

Apel Torquemady, by donosić na podejrzanych, nie pozostaje bez echa: Diego wykazuje nadzwyczajną czujność i czuwa nawet nocą, nie dowierzając domownikom strzegącym inkwizytora, rzuca cięń podejrzenia na ich kapitana Don Carlosa de Sigurę, mówiąc, że wzbu-

[29] Rzeczywiście został kanonizowany przez Piusa IX 29 czerwca 1867 r. Kanonizacja spotkała się z oprostowaniem ze strony środowisk żydowskich i wielu chrześcijan, zob. Richard Gottheil, Meyer Kayserling, William Milwitzky, hasło: *Arbues, Pedro*,

The Jewish Encyclopedia, <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/1725-arbues-pedro> (dostęp: 3.02.2011), za: hasło: *Piotr Arbués*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr\\_Arbu%C3%A9s](https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Arbu%C3%A9s) (dostęp: 21.09.2024).

dza jego niepokój i że nie może mu ufać. Dla potwierdzenia zasady, że „ktokolwiek kieruje przeciw drugiemu człowiekowi choćby cień zarzutu, stwarza prawdopodobieństwo popełnienia winy”, Wielki Inkwizytor inscenizuje prowokację (wysypuje truciznę do podanego mu przez kapitana wina, które ten ma skosztować) ujawniającą rzekomy spisek na jego życie, by utwierdzić Diego w przekonaniu o zagrożeniu czyhającym nawet w najbliższym otoczeniu. Od tego momentu nie tylko aprobejuje działania inkwizycji, wyzbywając się poczucia współodpowiedzialności za zło (którego wcześniej był jedynie milczącym świadkiem), lecz także przejmuje jej metody działania. Dają temu wyraz sceny – wygłoszenia z ambony w Santa Maria la Antiqua żarliwego kazania nawiązującego do słów Jezusa „Nie przyszedłem przynieść pokoju, ale miecz” (Mt 10, 34) jako usprawiedliwienia metod działania inkwizycji przywołanych w kontekście śledztwa inkwizytora Saragossy w sprawie próby otrucia Torquemady i znalezienia winnego w osobie nowicjusza Pabla Zaraty oraz złożenia donosu na dawnego przyjaciela Mateo, który, wskutek posądzenia o herezję, spłonął na stosie. Kazanie zbiega się w czasie z samobójstwem chłopca (w filmie wyskakuje przez okno, w powieści wieszka się w celi) i stanowi potwierdzenie obojętności na los jednostki (poświęconej w imię systemu). Denuncjacja przyjaciela wyznacza początek drogi Diego w charakterze następcy mistrza. Autodafe, w którym spłonął Mateo, stanowi w drugiej części filmu formalny odpowiednik tego z Villa-Réal z części pierwszej. Kładzie kres udrękom sumienia i oznacza dzień, w którym Diego odnajduje „swoją prawdziwą naturę”.

Torquemada z pieczołowitością realizuje zawartą w kazaniu zapowiedź rozprawienia się z podejrzanymi o herezję. Zaświadczają o tym sceny ukazujące udział dominikanina w nakłonieniu pary królewskiej do wydania dekretu o wygnaniu Żydów. Druga część filmu obrazuje zarówno jego autorytarną władzę – stawianie się ponad papieżem, na równi, a nawet ponad parą królewską, uznanie ze strony ludu wiwatującego na jego cześć w drodze do Sewilli (do której przybędzie pod koniec stycznia 1492 r.), atmosferę wszechobecnego strachu panującą w Hiszpanii, jak i zmiany w zachowaniu wynikające z rodzących się wątpliwości. Gdy nasyci się władzą i stworzy spójny system, uzna ideę, której służył, za zgubne szaleństwo.

Portret Tomása de Torquemady dany przez Barabáša jest zasadniczo wierny przekazowi historycznemu z jednym wyjątkiem – zwątpienia w system u progu śmierci. Były przeor klasztoru Santa Cruz w Segowii, przeszedł do historii jako uosobienie najstraszniejszych cech hiszpańskiej inkwizycji<sup>[30]</sup>. Jako dominikanin całkowicie popierał obraz świata promowany przez swój zakon. Dominikanów po łacinie przewrotnie nazywano *dominicanes*, tj. „psami pana”<sup>[31]</sup>, czyli fanatycznymi obrońcami wiary. Podzielał wraz z parą królewską tę

[30] Michael Baigent, Richard Leigh, *Inkwizycja*, tłum. Agnieszka Dębska, Amber, Warszawa 2019, s. 89.

[31] *Tomás de Torquemada, inkwizycja i antysemityzm*, [http://poznan.jewish.org.pl/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=775](http://poznan.jewish.org.pl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=775) (dostęp: 25.09.2024).

samą obsesję – strach przed herezją, którą zwalczał, dysponując jako Wielki Inkwizytor nieograniczoną władzą. Według historyków „rozwiął świeżo utworzoną instytucję z niestrudzoną wytrwałością”, czyniąc to z „bezlitosną zawziętością” i „bezwzględnym fanatyzmem”[32]. Torquemada był człowiekiem nieprzeciętnej inteligencji, przenikliwym, „jednym z najbardziej makiawelicznych umysłów swojej doby, obdarzonym intuicją i zdolnościami przywódczymi”[33]. Skromny ubiór i ascetyczny tryb życia nie wykluczał innych atrybutów jego nieograniczonej władzy – „podróżował z ogromną świtą, która miała zarówno olśniewać, jak i siać strach”[34] pełniącą funkcję zbliżoną do policji politycznej w systemach totalitarnych (taki charakter nadali jej Andrzejewski i Barabáš), był „ojcem myślenia policyjnego” (przez tworzenie atmosfery podejrzeń, wykorzystywania słabości człowieka, prowokacji do denuncjacji, zdrady, fałszywych oskarżeń), był zwoleńnikiem bezkompromisowej walki z „kryptojudaizmem”, wierząc w słusność tego, co robił, stojąc na straży czystości wiary katolickiej siał postrach przed procesami – wymuszaniem zeznań torturami i paleniem na stosach w trakcie ceremonii *auto-da-fé*. Już samo nazwisko Torquemada jest znaczące – główny jego trzon „quemada” po hiszpańsku znaczy „palić”. To samo w sobie czyniło Torquemadę postacią złowrogą[35]. Torquemada cieszył się poparciem pary królewskiej – łączyły go z nią wspólne cele – monarchowie dążyli do ujednolicenia kraju pod względem etnicznym i religijnym, on do zwalczania wszelkich przejawów domniemanej herezji. Torquemada wierzył w ideę czystej krwi i wcielał w życie egzekwowanie wydanego w Toledo w 1449 r. dekretu o podłożu antysemitycznym zwanego *Sentencia-Estatuto*. Statut znany pod nazwą *limpieza de sangre* („czystość krwi”) był prawnym usankcjonowaniem dyskryminacji o podłożu w większym stopniu rasowym niż religijnym[36]. Torquemada, który podsycił antysemityczne nastroje, „wpłynął prawdopodobnie na decyzję monarchów o wygnaniu wszystkich Żydów obostających przy swojej wierze poza granice Kastylii i Aragonii [...] 31 marca 1492 roku wyszedł królewski dekret, który dawał Żydom, odmawiającym chrztu cztery miesiące na opuszczenie Hiszpanii. W przeciwnym razie groziła im kara śmierci”[37]. Można w tym fakcie upatrywać prefiguracji eksterminacji w ramach nazizmu.

## Podpory zbrodniczego systemu

Film Stanislava Barabáša pod względem linii fabularnej i rozwoju sytuacji historycznej zasadniczo nie odbiega od pierwowzoru literackiego. Literacką stylizację na średniowieczną kronikę reżyser zastąpił kroniką podróży Torquemady, który wraz ze swym orszakiem przemierza kolejne hiszpańskie miasta, siejąc postrach. Głównym bohaterem tej podróży jest Torquemada, któremu przyświeca jedyny cel – zbudowanie Królestwa Bożego na ziemi, tyle że wedle własnych zasad

[32] Michael Baigent, Richard Leigh, op. cit., s. 90, 91.

[33] Ibidem, s. 91.

[34] Ibidem.

[35] *Tomas de Torquemada, inkwizycja i antysemityzm*, op. cit.

[36] Helen Rawlings, op. cit., s. 67.

[37] Ibidem, s. 82.

i skrajnie drastycznych środków. Nie mniej istotną postacią jest Diego Manente, młody dominikanin, który z niedoszłego zabójcy Wielkiego Inkwizytora staje się jego osobistym sekretarzem i w tej nowej roli towarzyszy mu w drodze. Zawija się wzorcowy tandem, w którym leciwy inkwizytor pełni funkcję mistrza i przewodnika, a młody dominikanin ucznia i następcy. Schemat relacji jest wprawdzie tożsamy z zarysowanym w powieści, ale emocjonalne napięcie jest pochodną gry aktorskiej Francisco Rabala i Jacques'a Breuera. Uczynienie podróży elementem spajającym epizody jest (jak zwykle w filmach opartych na motywie drogi) pretekstem do uwydatnienia ewolucji emocji i dokonującej się przemiany w bohaterach. Na początku Torquemada jest silną osobowością i twórcą systemu, sam pozbawiony lęku jest mistrzem w szerzeniu strachu. Wraz z upływem czasu, fizyczną słabością wynikającą z wieku i przeczuciem zbliżającej się śmierci dokonuje się w nim – podczas podróży do Ávila – stopniowa przemiana, pojawiają się wątpliwości, budzi się sumienie, chce odwołać swoje dzieło, które uznał za zgubne szaleństwo (odwrócić bieg spraw i rozwiązać Święte Oficium). Z kolei Diego, początkowo odznaczający się żarliwością wiary, pięknem sumienia, wątpliwościami wobec krzywd czynionych w imię wiary, poddaje się uwiedzeniu przez Zło, stopniowo zaczyna akceptować zasady systemu, przyjmuje metody działania inkwizycji, aprobuje Zło służące nadrzędnej idei, aż sam staje się ślepym sprawcą inkwizycyjnego terroru i w okrucieństwie prześciga swego mistrza. Kiedy już zbyt mocno uwikłany jest w budowanie imperium strachu, wobec przedśmiertelnego wyznania Torquemady chcącego odwołać swoje dzieło, powstrzymać szerzenie Zła, obiera drogę bycia następcą mistrza. Moment, w którym sam uwierzył w ideę przyświecającą inkwizycji, jest równoznaczny z usprawiedliwieniem wszelkiego Zła, z ostateczną utratą niewinności i wrażliwości, z opowiedzeniem się po stronie władzy, z zagłuszeniem sumienia.

Barabáš spotęgował zasugerowaną przez Andrzejewskiego demoniczność postaci Torquemady – to on sam jest wcieleniem czystego Zła, ale w obliczu śmierci dokonuje swoistego rachunku sumienia. Zbyt późno jest jednak na powstrzymanie ciemności, które ogarnęły ziemię. Wcielając się w rolę Torquemady, Francisco Rabal miał dokładnie tyle lat (63), ile dominikanin w momencie nominacji na urząd Wielkiego Inkwizytora. Kreacja ta jest wyraźną antytezą o 30 lat wcześniejszej jego roli w *Nazarinie* (1959) Luisa Buñuela. Wówczas Rabal „zbliżający się do 33 roku życia, idealnie pasował do postaci filmu, jaką wyobraził sobie Buñuel – Nazarejczyka, współczesnej kopii Jezusa” [38]. Ksiądz Nazarin, jako typ człowieka Chrystusowego, stanowił przykład aktualizacji ewangelicznego wzorca osobowego w dziele filmowym. Odznaczał się najwyższym stopniem pokory, jego życie było służbą (rozumianą

[38] Iwona Kolańska-Pasterczyk, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007, s. 263.

jako wychodzenie ku innym z miłością), żył w realiach niehumanitarnych – dyktatury (epoki Diaza, która była maską czasów frankistowskich), był świadkiem Ewangelii w świecie upadku, jednostką odznaczającą się płomiennym idealizmem i w związku z tym skazaną na klęskę w obliczu zepsutej natury tego świata. Torquemada jest anty-Nazarinem, pełnym pychy uzurpatorem głoszenia jedynie słusznej prawdy, opacznie interpretującym ideę budowania Królestwa Bożego na ziemi, wbrew przesłaniom ewangelicznym, drogą okrucieństwa i terroru, w swoich działaniach w istocie dalekim od wzorców *imitatio Christi* (naśladowania Chrystusa) czy *similitudo Dei* (duchowego doskonalenia się), choć przekonany o słuszności swoich poczynań, wcielającym w czyn dzieło doskonalenia i oczyszczenia przez płomień stosów, w swym fanatyzmie kierującym się nie miłością bliźniego, lecz działaniem na chwałę inkwizycji i Kościoła. Jest zaprzeczeniem istoty misji Chrystusowej polegającej na przezwycięzeniu „fascynacji przemocą”<sup>[39]</sup>. W filmie został sportretowany jako jeden z najbardziej makiawelicznych umysłów swojej doby i twórca systemu opartego na terrorze nasuwającym skojarzenia z systemami totalitarnymi. I w konsekwencji jako człowiek również ponoszący klęskę, tyle że w obliczu niemożności zatrzymania Zła (to przebudzenie sumienia Torquemady w obliczu śmierci nie jest faktem historycznym, lecz jest elementem dodanym przez Andrzejewskiego i Barabáša). Jacques Breuer<sup>[40]</sup> jako Diego Manente, subtelny blondyn w habicie dominikanina, który poddaje się sztuce władania duszami makiawelicznego Torquemady, przypomina bohaterów pokroju Martina von Essenbecka z filmu Luchina Viscontiego *Zmierzch bogów* (1969). Tak jak on, ucieka od wolności sumienia pod osłonę autorytetu, by zagłuszyć egzystencjalne lęki. W *Zmierzchu bogów* analogiczna relacja zachodzi pomiędzy diabolicznym esesmanem Aschenbachem kuszącym mirażem władzy a uwiedzionym przez Zło Martinem, który w ostatnim ujęciu filmu staje się figurą symbolizującą Zło nazizmu, kwintesencją jego niszczącej mocy, nowym bogiem ucieleśniającym zatrute piękno i zarażenie Złem. Visconti pokazał, jak rodzi się i działa zbrodniczy system nazistowski. Barabáš (śludem Andrzejewskiego) poprzez kostium historyczny (bezwzględność instytucji inkwizycji) ukazał ten sam mechanizm pozyskiwania i zniewalania świadomości indywidualnej, który prowadzi do uwiedzenia ideą przynoszącą zgubne skutki (Diego staje się najsilniejszą podporą systemu, który początkowo wzbudzał jego moralny sprzeciw). Mroczne karty dawnej historii funkcjonują w charakterze prefiguracji systemów totalitarnych XX wieku.

W filmie przedśmiertne przebudzenie się sumienia Torquemady Diego odbiera jako szaleństwo. Stanowi ono jednak istotę, dokonanej przez Barabáša, interpretacji postaci Wielkiego Inkwizytora i wpisuje

[39] O idei wyrzeczenia się przemocy przez Jezusa pisze: Georg Baudler, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Uraeus, Gdynia 1995, s. 315–396.

[40] Aktor zmarł 5 września 2024 r. w Monachium w Bawarii.

się w jego spojrzenie na historię prowadzące do głębszej refleksji, także teologicznej. Stanislav Barabáš „kręcił filmy o ludziach żyjących w trudnych czasach”[41]. Zwrot do historii w filmie *Ciemności kryją ziemię* nie jest w jego twórczości przypadkiem odosobnionym. Wcześniej odwoływał się do rodzimej historii – do tematu Słowackiego powstania narodowego (29.08–28.10.1944), dając tragiczną wizję wojny w debiucie fabularnym *Pieśń o szarym gołębiu* (*Pieseňo sivom holubovi*, 1961) i człowieka skonfrontowanego z absurdem wojny w *Dzwonach dla bosych* (*Zvony pre bosych*, 1965). W pierwszym filmie było to odwołanie z intencją rozrachunkową wobec nacechowanego ideologicznie własnego dokumentu *O wolność* (1955). Ukazywał człowieka bezbronnego wobec historii bądź jednostkę, która własnym postępowaniem doprowadza do tragedii. Taki był los mężczyzny, który powoli dochodzi do bolesnej prawdy o samym sobie i o swoim życiu w filmie *Krotká* (1968), adaptacji opowiadania Łagodna (1876) Fiodora Dostojewskiego, podobny w filmowej adaptacji *Wiecznego męża* Fiodora Dostojewskiego – *Der ewige Gatte* (1969), w której życie jednego z bohaterów układa się w równię pochyłą, a mroczne skutki jego natury doprowadzają go do emocjonalnej krawędzi, jest tak również w przypadku przeżywającego załamanie nerwowe bohatera o zawilej psychice z filmu *Piekło* (*Inferno*, 1973), adaptacji autobiograficznej powieści (z 1897 r.) Augusta Strindberga. Końcowy akt skruchy Torquemady (element reinterpretacji powieści Andrzejewskiego) wpisuje się w ów model filmów, w których konflikt moralny staje się przyczyną metamorfozy człowieka. Barabáš spojrział na postać Torquemady przez pryzmat Dostojewskiego, w twórczości którego dylematy moralne i teologiczne bohaterów stanowią podłoże refleksji dotyczącej kruchej granicy dzielącej sacrum od profanum. Barabáš deklarował: „Uwielbiam Dostojewskiego jako ojca literatury współczesnej”[42], jako tego, którego zawsze niepokoił fakt, że ludzkość traci Boga.

Historiozoficzny wydźwięk dzieł Barabáša i Andrzejewskiego został zaszyfrowany w sytuacjach o charakterze konfesyjnym. W filmie to trzy kluczowe sekwencje. Pierwsza stanowi bezpośrednie następstwo autodafe w Villa-Réal (publicznego spalenia pięciu osób), które wstrząsnęło młodym dominikaninem Diego Manente. Ma miejsce na terenie klasztoru dominikanów (którego przeorem jest Ojciec Blasco de la Cuesta) po przyjeździe do miasta Wielkiego Inkwizytora (i przywiezionej przez posła z Saragossy wieści o zamachu na Arbuésą). Otwierają ją dwie modlitwy równoległe w czasie: inkwizytora Torquemady w celi brata Vincente Ferrier (kaznodziei i świętego) i młodego mnicha Diego w kościele przyklasztornym (il. 4a, 4b). Torquemada zwraca się do Boga tak, by podkreślić wagę swojej osoby: „Powołałeś mnie, Ty..., Panie, wy-

Trzy nocne rozmowy:  
z Bogiem, z ja-innym  
i z Szatanem

[41] Stanislav BARABÁŠ *ako filmový režisér bol úspešný doma i v cudzine*, <https://snn.sk/stanislav-barabas-ako-filmovy-reziser-bol-uspesny-doma-i-v-cudzine/> (dostęp: 25.09.2024).

[42] Ibidem.

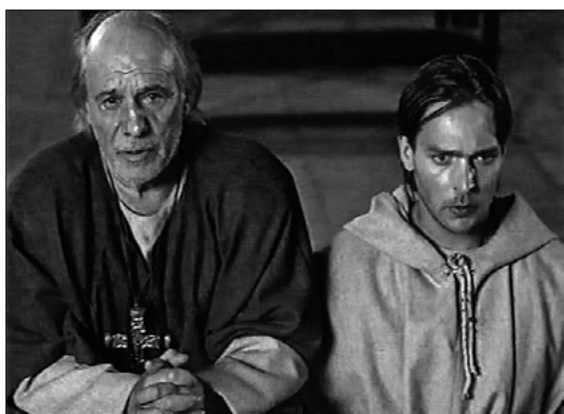


Il. 4a, 4b. Pierwsza sytuacja konfesyjna. Dwie równoległe modlitwy: inkwizytora Torquemady i brata Diego Manente

brałeś mnie. Boże nie opuszczaj mnie!”, a przy tym patrzy w bok, jakby słyszał inną modlitwę. Zaraz potem wychodzi z celi i kieruje swe kroki do kościoła, ale po drodze zdoła jeszcze nakłonić jednego z domowników Don Rodrigo de Castro do zadenuncjowania przyjaciela przed trybunałem inkwizycji. Diego pragnie rozmowy z Bogiem, zwraca się do Niego, aby usłyszeć odpowiedź na swoje wątpliwości. Na pytania wstrząsające jego sumieniem – dlaczego „dzieją się tak straszne rzeczy, w Twoim imieniu?”, „Czy to grzech być świadkiem tych strasznych rzeczy?”. Pragnie wsparcia w znalezieniu prawdziwych wartości, objawienia „co jest dobre, a co złe”. Jeszcze jest tym, który zachował piękno sumienia, nie ma na sumieniu żadnej zbrodni ani nieprawości. Pyta więc Boga, dlaczego grzechy innych obarczają jego sumienie, choć nie jest winny gwałtu i przemocy, był tylko ich świadkiem. Torquemada, który właśnie przyszedł do kościoła, klęcząc przed ołtarzem, zwraca się do Boga z prośbą o siłę, by mógł wytrwać w podjętym dziele do końca. Diego też prosi o siłę, lecz by mógł modlić się za tych, którzy mając w rękach władzę, zły z niej czynią użytek. Zrazu można odnieść wrażenie, że wszystko ich różni – Torquemada myśli o swojej misji, Diego zмага się ze swymi rozterkami, ze swoim milczeniem wobec krzywd. Ale, gdy dochodzi do ich bezpośredniej konfrontacji, okazuje się, że Diego nie znajduje wytchnienia w modlitwie – przyznaje, że „nie modlitwy mu trzeba, ale głośnego mówienia o tym, co go dręczy i boli”. Jest dokładnie w tym miejscu swojej drogi, w którym mógł być Torquemada jako młody duchowny. I potrzebuje autorytetu. Makiaweliczny umysł Torquemady wyczuwa pokrewną duszę – zna te same pokusy, zasiewa w nim ziarno wątpliwości co do tego, czego oczekuje Bóg, a nawet sugeruje milczenie Boga. Gdy Diego pyta, czy Bóg nie oczekuje od nas, byśmy wyjaśnili zbrodnie popełniane w jego imieniu, Torquemada zarzuca mu pychę. Gdy Diego zaprzecza, stwierdzając, że nie zna jego myśli, Torquemada czyni uwagę: „Tak sądzisz?”. A gdy Diego stwierdza, że suknia zakonna

go pali, Torquemada obrusza się, mówiąc, że też ją nosi, po czym pyta, czy wie, kim on jest. Wówczas Diego, podobnie jak wcześniej Torquemada, mówi: „Nie wiem, kim jesteś. Wiem tylko, że ci ufam i znam cię od dawna”. To moment wzajemnego rozpoznania pokrewnych sobie dusz i pierwszy etap otwarcia na akceptację Zła. I choć, gdy usłyszysz, że ma do czynienia z Wielkim Inkwizytorem i wzniesie rękę uzbrojoną w świecznik, by go zabić, to jego ręka opada i wspólnie klękają przed ołtarzem, by zmówić modlitwę Ojcze Nasz (il. 5). Torquemada pozyskał duszę targanego wątpliwościami młodego mnicha. Pierwszy krok w procesie uwiedzenia przez Zło został zrobiony. Kiedy Diego po wyjściu z kościoła spotyka swego przyjaciela Mateo Darę, mówi mu, że widział diabła, który zwyciężył go tym razem. To zwycięstwo zostanie przypieczętowane, gdy w przyszłości zadenuncjuje tego samego przyjaciela.

Druga z sytuacji konfesyjnych to rozmowa Diego z samym sobą we śnie. W tym śnie Diego podnosi się z pryczy, wypowiadając słowa: „Przyszedłeś Panie?”, i widzi Torquemadę siedzącego w oknie celi (a za nim tło gwiazdzistego nieba nocą) (il. 6). Potem Torquemada zjawia się obok jego pryczy i pochyla nad nim. Zwraca się do niego słowami: „mój synu”. Torquemada nawiedza Diego we śnie, by mówić o Bogu (czy raczej swojej wizji Królestwa Bożego na ziemi), ale przychodzi niczym szatan, którego wcześniej zobaczył w kościele. Przekonuje, że „każdy człowiek jest panem i sługą swojego losu”, że powierzchownie pojmuje on naukę Chrystusa, że niewiele wie o zawiłych procesach przekształcania słów w czyny, że zna tylko kształty i rozmiary zła, a niewiele wie o człowieku, że nic nie wie o drogach, którymi trzeba prowadzić ludzi, i przeszkodach, jakie tam na nich czekają. I roztacza przed nim swoją wizję Królestwa Bożego na ziemi, którego nie można zbudować bez cierpień, krzywd i ofiar. Jako że Święta Inkwizycja mocno wspiera się o ziemię, to ludźmi trzeba kierować i rządzić, bo: „My jesteśmy mózgiem i mieczem, my tworzymy Królestwo Boże na ziemi”. Diego w tym śnie ma prawo czuć się wybranym przez przyszłego mistrza – wszak, zjawiając się przed nim nocą, zwraca się do niego słowami, które mają dwuznaczny sens: „Nierzęsto dana jest ludziom żarliwość, jaka w tobie płonie. Jesteś obdarowany szczególną miłością Naszego Pana. Należysz do Niego” (rodzi się pytanie, czy w istocie do Boga, czy de



Il. 5. Wspólna modlitwa Torquemady i Diego w przyklasztornym kościele w Villa-Réal



Il. 6. Tak przychodzi szatan we śnie



Il. 7. „Przyszedłem do ciebie, jak do samego siebie”. Szatan-Torquemada nawiedzający Diego we śnie

na stanowisko osobistego sekretarza Wielkiego Inkwizytora i czeka go wielka przyszłość. Nocna rozmowa z samym sobą otwiera Diego na jałne, tożsame z diabolicznym Torquemadą. W jej następstwie uda się z nim w drogę, towarzysząc mu do śmierci i coraz gorliwiej akceptując okrucieństwo czynione w imię idei, w którą wierzy Torquemada.

Trzecia z sytuacji konfesyjnych jest rozciągnięta w czasie. Inicjują ją dwa incydenty podczas przejazdu zamkniętym powozem ojca Torquemady przez jedną z osad na drodze z Sewilli do Toledo. Tajemniczy człowiek przez okno powozu wręcza mu podarunek (bogato rzeźbioną czarną klepsydrę), wypowiadając intrygujące słowa: „Znamy się tak długo i bardzo dobrze”. W chwilę później ksiądz z miejscowej parafii Paloma Rejo<sup>[43]</sup> zwraca się do niego z trapiącą go kwestią dotyczącą Boga i szatana, a ściślej sprawy rymarza z jego parafii – Lorenza Pereza, który chciał ujrzeć szatana, ale skoro ten nie przybył na wezwanie, to twierdzi, że go nie ma. W filmie to w kontekście tych dwu zdarzeń, objawów zmęczenia i osłabienia percepcji uciążliwą podróżą,



Il. 8. Rozmowa Torquemady z szatanem podczas ostatniej podróży do Ávila

jak z kimś od dawna sobie znanym, kto długo milczał, ale teraz przemówi, by mu przypomnieć, że nie pozostało mu już dużo czasu. Diego w trosce o zdrowie mistrza poszukuje noclegu na pustkowiu w zamku

facto do szatana). Torquemada tak, jak nagle pojawił się nocą w celi Diego, tak odchodzi z niej z nastaniem blasku dnia. Gdy Diego wybudza się ze snu, jeszcze pobrzmiewają słowa Torquemady, kreślącego swoją wizję Królestwa Bożego pełnego ofiar, które nastanie w przyszłości: „Ja nie doczekam tej chwili, ale być może tobie się to uda. Będę się modlił do Boga, abyś stał po właściwej stronie. Ty nie zawiedziesz. Dlatego przyszedłem do ciebie, jak do samego siebie” (il. 7). Rano przeor zakonu dominikanów w Villa-Réal przynosi Diego Wielką Nowinę, że został powołany

nagle Torquemada jakby wyrwany ze stanu odrętwienia formułuje swoją pierwszą wątpliwość: „A jeśli to wszystko jest jedną wielką pomyłką?”. Nie zostaje też do końca długiego procesu Pereza przed Trybunałem Inkwizycji w Toledo – wyjeżdża przed rozpaleniem stosów i udaje się w drogę do Ávila, gdzie chce umrzeć. W czasie podróży (we wrześniu 1498 r.) opada z sił i zapada w stan odrętwienia czy snu. W tym stanie nocą przy blasku błyskawic prowadzi rozmowę z owym tajemniczym mężczyzną, od którego otrzymał klepsydrę (il. 8). Prowadzi

[43] W powieści to Buruillos.

Miguela de Lary, jedyne niezależnego człowieka wolnego od strachu, mieszkającego poza zasięgiem działań inkwizycji. To on w obecności sekretarza Wielkiego Inkwizytora odważnie ironizuje, komentując czasy, jakie nastały, mówi, że podziwia ich doskonałą sprawiedliwość, bo: „Dzisiaj wszyscy ponoszą klęskę”. Nie mniejszą siłą oskarżenia systemu mają słowa Don Lorenzo de Montesa, który przeszedł szkołę życia w służbie inkwizytora: „Prawdziwa wolność nie istnieje. Wszędzie panuje strach”. Po opuszczeniu zamku podczas dalszej drogi Torquemadę nawiedza ta sama postać, tego, który zawsze był przy nim, choć często czuł się zbędny. Torquemada przyznaje, że to on za niego mówił i działał. Ostatni wysiłek „towarzysza” w ostatniej podróży to próba odwiedzenia Torquemady od wątpliwości i przywrócenia jego wewnętrznej czujności. Wielki Inkwizytor zna tożsamość swego rozmówcy, ten zresztą mu przypomina: „Przecież jestem częścią ciebie” (frazja jest nawiązaniem do słów Torquemady skierowanych do Diego w jego śnie). Rozmowa z szatanem ma postać rozliczenia z samym sobą jako tym, który całe życie mu służył. Szatan przypomina mu jego osiągnięcia – żeby chronić system wprowadził terror, ale system okazał się zgubnym szaleństwem. Torquemada przyznaje, że mylił się we wszystkim. U progu śmierci, w porywie szaleństwa i w desperackim odruchu chce naprawić świat, chce by nastał nowy porządek. Ale szatan drwi z tego, że z maksymalisty stał się tylko komediantem. Mówi, że nie jest już potrzebny, bo zrobił swoje. Dał ludziom to, za czym tęsknili – ideę. A po nim przyjdą jego wychowankowie i tylko od czasu do czasu ktoś wybełkocze coś o jakiejś mglistej wolności. Torquemada przyjął za fundament swego życia „powszechnie obowiązującą prawdę”, tyle że myśląc o Bogu, oddał się w służbę szatana. Po tej rozmowie z powozu dobiega krzyk pograżonego w malignie Torquemady: „Zagaście płomienie! Natychmiast! Niech powstaną umarli!”. A Diego, aby zagłuszyć te wołania, nakazuje zaintonowanie przez domowników hymnu inkwizycji – psalmu *Exsurge Domine et iudica causam Tuam* (*Powstań Panie i rozsądź sprawę Twoją*). Usiłuje zatrzeć wrażenie tego, co właśnie się wydarzyło.

Tym ważnym z punktu widzenia problematyki filmu sytuacjom konfesyjnym zawsze towarzyszą ciemności nocy. To pod ich osłoną przychodzi szatan. Ciemności tradycyjnie utożsamiane są z zasadą zła. Postać tego zła została w filmie zobrazowana przez motyw płonących stosów. Dlatego Torquemada, chcąc odwrócić bieg zdarzeń u kresu swego życia, nakazuje zagaścić płomienie. Tytuł filmu (i pierwotnie powieści) ma charakter metaforyczny. Odnosi się do realiów religijno-politycznych Hiszpanii XV wieku (imperium strachu) i stanowi metaforę wszelkich totalitaryzmów. W procesie nadawania poszczególnym obrazom wartości etycznej pojęcie ciemności jest zazwyczaj symbolem tego, co bezbożne i odległe od Boga (Hi 36, 20)[44]. Tyczy się tyleż

### Metafora ciemności

[44] Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Kazimierz Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 35.



Il. 9. Zlecenie dekretu-  
-testamentu o rozwiązaniu  
inkwizycji

w obliczu zbliżającej się śmierci, usiłuje rozproszyć ciemności, zburzyć wszystko, co było jego dziełem. Ostatni rachunek sumienia Torquemady to czysta fikcja (literacka i filmowa). Najpierw wraca on myślami do pamiętnej nocy w Villa-Réal, kiedy po raz pierwszy spotkał Diego, i czyni trudne wyznanie, przyznając się do własnego błędu i uznając, że słuszne były wówczas jego gniew, bunt i cierpienie. Jego płomienne wystąpienie ma postać sytuacji spowiedzi przedśmiertnej. W obecności Diego dokonuje szokującego dla niego wyznania: „Więzieniem i kaźnią uczyniliśmy świat. Połamaliśmy ludzi. Zniszczyliśmy ich umysły i serca. Wszystko opiera się na kłamstwie i strachu”. I zleca sekretarzowi, by w jego imieniu napisał dekret (il. 9) zaczynający się słowami: „My, Tomás de Torquemada, postanowiliśmy, że z dniem dzisiejszym 16 września roku 1498 święta inkwizycja zostaje rozwiązana. [...] A tym samym odwołujemy wszystkie nasze nieprawości i zbrodnie, jakie w jej



Il. 10. Śmierć Wielkiego  
Inkwizytora

jednostki, która w imieniu Boga dopuszcza się Zła (w myśl zasady cel uświęca środki), co sugeruje pewien stan zbiorowości (zniewolenia świadomości zbiorowej przez system). Część pierwszą filmu zamyka retoryczne pytanie ojca Augustyna, przeora dominikanów w Valladolid skierowane do Boga po samobójczej śmierci młodego nowicjusza Pabla Zaraty, niesłusznie oskarżonego o chęć otrucia Wielkiego Inkwizytora: „Panie, jak długo ciemności mają panować nad nieszczęsną ziemią?”. W finalnych partiach części drugiej filmu, Torquemada,

imieniu uczyniliśmy”, i komentuje swoje postanowienie: „Trzeba się będzie, mój synu, nauczyć żyć bez Boga i bez szatana”. Dekret-testament Torquemady nie zostaje spisany, a kiedy Wielki Inkwizytor umiera, Diego policzkuje zmarłego leżącego na ziemi (il. 10). Teraz to on będzie doskonalił system, prześcigając mistrza. Historia lubi się powtarzać. Osadzona w realiach historycznych przypowieść Barabáša zyskuje sens uniwersalny – pokazuje mechanizm zarażenia Złem, który jest istotą systemów totalitarnych.

Posłużenie się maską historyczną (średniowiecznym uniwersum strachu)

stało się dla Barabáša pretekstem do ukazania, poprzez inkwizycyjny terror, metod działania systemu totalitarnego, a poprzez metaforykę sytuacji konfesyjnych – mechanizm zarażenia Złem. Tym samym średniowieczna opowieść zyskała sens historiozoficzny (uchwycenia praw ogólnych).

- Andrzejewski Jerzy, *Ciemności kryją ziemię*, wydanie z opracowaniem, Wydawnictwo Greg, Kraków 2004.
- Baigent Michael, Leigh Richard, *Inkwizycja*, tłum. Agnieszka Dębska, Amber, Warszawa 2019.
- Baudler Georg, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, tłum. Antoni Baniukiewicz, Uraeus, Gdynia 1995.
- De l'histoire au cinéma*, Antoine de Baecque, Christian Delage, Editions Complexe, Paris 2008.
- Deutsch Gotthard, Kayserling Meyer, hasło: *Deza, Diego de*, The Jewish Encyclopedia, [https://www-jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/5158-deza-diego-de?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/5158-deza-diego-de?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc) (dostęp: 21.09.2024).
- Gottheil Richard, Kayserling Meyer, Milwitzky William, hasło: *Arbues, Pedro*, The Jewish Encyclopedia, <https://www-jewishencyclopedia-com.translate.google/articles/1725-arbues-pedro> (dostęp: 3.02.2011).
- Edwards John, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Marek Urbański, Fakty – Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2002.
- Ferro Marc, *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Hasło: *Piotr Arbués*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr\\_Arbu%C3%A9s](https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Arbu%C3%A9s) (dostęp: 21.09.2024).
- Hasło: *Praska Wiosna*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Praska\\_Wiosna](https://pl.wikipedia.org/wiki/Praska_Wiosna) (dostęp: 25.09.2024).
- Hasło: *Stanislav Barabáš*, Wikipedia, [https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/St%C3%A4nislav\\_Barab%C3%A4sch?\\_x\\_tr\\_sl=de&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://de-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/St%C3%A4nislav_Barab%C3%A4sch?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc) (dostęp: 25.09.2024).
- Hasło: *Tomás de Torquemada*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s\\_de\\_Torquemada](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_de_Torquemada) (dostęp: 20.09.2024).
- Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015.
- Kamen Henry, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Katarzyna Bażyńska-Chojnacka, Piotr Chojnacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005.
- Kłys Tomasz, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT Łódź 2013.
- Kolasińska-Pasterczyk Iwona, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.
- Lea Henry Ch., *A History of the Inquisition of Spain*, t. 1, Macmillan, New York 1906.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Kazimierz Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989.
- Macek Václav, Paštěková Jelena, *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1969*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2016.
- Niedźwiedzka Magdalena, *Recenzja książki M. Ferro, Kino i historia*, Warszawa 2011, ss. 277, „Archiwa – Kancelarie – Zbiory” 2012, nr 3(5), s. 274–277. <https://doi.org/10.12775/AKZ.2012.016>
- Okno na przeszłość. Szkice z historii wizualnej*, t. 2–4, red. Dorota Skotarczak, Jacek Szymala, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020–2021.
- Popławska Anna, *Opracowanie*, [w:] Jerzy Andrzejewski, *Ciemności kryją ziemię*, wydanie z opracowaniem, Wydawnictwo Greg, Kraków 2004.
- Rawlings Helen, *Inkwizycja hiszpańska*, tłum. Maciej Piątek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Skotarczak Dorota, *Historia wizualna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

- Skotarczak Dorota, *Historyk ogląda film. Recenzja książki Marca Ferro*, Kino i historia, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011, ss. 292, „Porównania” 2010, vol. 10, s. 276–281.
- Skotarczak Dorota, *Kilka uwag o historii wizualnej*, „KLIO POLSKA. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej” 2016, t. 8, s. 117–130. <https://doi.org/10.12775/KlioPL.2016.08>
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Stanislav BARABÁŠ *ako filmový režisér bol úspešný doma i v cudzine*, <https://snn.sk/stanislav-barabas-ako-filmovy-reziser-bol-uspesny-doma-i-v-cudzine/> (dostęp: 25.09.2024).
- Tomás de Torquemada, *inkwizycja i antysemityzm*, [http://poznan.jewish.org.pl/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=775](http://poznan.jewish.org.pl/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=775) (dostęp: 25.09.2024).
- Torquemada, Letterboxd, <https://letterboxd.com/film/torquemada/releases/> (dostęp: 21.09.2024).
- Walas Teresa, *Zwierciadła Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. Bolesław Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 23–48.