

Piekło w literaturze i filmie

Autor tekstu: **Ewa Linow**

Otchłań, Gehenna, kara wieczna, zagłada, ruina, miejsce płaczu i zgrzytania zębami — wiele określeń funkcjonuje dla wyjaśnienia, czym jest w istocie tak zwane Piekło. Gdy sięgniemy do etymologii słowa okazuje się, że łaciński termin *infernus* tłumaczony powszechnie jako Piekło oznacza raczej „to, co jest niżej”, „podziemie”, „najniższe miejsce we wszechświecie”. Jak pisze Jacek Sokolski — jeśli przyjąć za wzór geocentryczny model kosmologiczny — ów najniższy punkt wszechświata powinien znajdować się w centrum ziemi.

Bez wątpienia Piekło wywierało nadzwyczajny wpływ na twórców. Pisarze, poeci, artyści zawsze się nim interesowali, a niektórzy z nich jemu poświęcili swoje *opus magnum*. W swojej pracy chciałabym się przyjrzeć tym największym i najciekawszym wizjom, zarówno literackim, jak i filmowym.

"NAJNIŻSZE MIEJSCE WE WSZECHŚWIECIE" CZYLI GDZIE JEST PIEKŁO?

Piekło Johna Milтона *Raju utraconego* (1667), w przeciwieństwie do większości literackich piekieł, nie leży we wnętrzu ziemi. Jeszcze trudniejsze do zlokalizowania staje się, gdy dowiadujemy się, że jego miejsce to inna planeta, sfera lub obszar kosmosu. Może nawet „Piekło znajduje się poza granicami wszechświata” jak pisze sam Milton w *Doktrynie chrześcijańskiej*. Taka wizja odsyła nas do pojęcia nieskończoności — pojęcia fascynującego i przerażającego zarazem. Fascynującego, bo człowiek dzięki uświadomieniu sobie obecności Wszechświata i pojęcia nieskończoności, uzmysławia sobie swoją małość czy znikomość doczesnego bytu. Przerażająca zaś jest każda wizja wiecznego przebywania w miejscu nieznanym, odległym, niemożliwym do odnalezienia na mapie. Tym prostym zabiegiem literackim Milton może wywoływać u swojego odbiorcy (czytelnika) lęk, poczucie obcości, zagubienia, nawet przerażenia, a to zdecydowanie zniechęca do czynienia zła w jakiegokolwiek postaci. Równie niespotykane jest to, iż w Miltonowskim Piekle jest dość pusto. Oprócz buntowników, Grzechu i Śmierci początkowo nie spotykamy innych mieszkańców. O tym niezamieszkanym przez tłumy miejscu T.S. Eliot powie po wielu latach, że jest jak wielkie, lecz nie dośćumeblowane apartamenty, które wypełnia ciężka konwersacja. O położeniu Piekła Milтона dowiadujemy się także podczas pierwszego postoju Szatana, który zatrzymuje się w pawilonie Chaosu i jego małżonki Nocy. Nad ich królestwem unosi się zawieszony „nowy świat” połączony złotym łańcuchem z Niebem. Zaś powyżej rozpościera się w całej swej okazałości Piekło. Okazuje się, że dla Milтона znacznie ciekawszym artystycznie był ptolemejski układ kosmosu niż ten Galileusza. Niejasna lokalizacja Otchłani autora *Raju utraconego* powoduje, iż nakreślenie jego kosmosu jest rzeczą niemal niemożliwą. Jednak, jak pisze A. Turner w swojej *Historii piekła*, znalazł się ochotnik-illustrator, który podjął się przedstawienia tego infernalnego kosmosu [1]. Johna Martina interesowała szczególnie architektura i inżynieria — zwłaszcza kanalizacja. Mimo tego dość zaskakującym faktem może wydać się przedstawienie piekielnych otchłani jako systemu podziemnych kanałów ściekowych. Koncept Martina okazuje się w ówczesnym wieku całkiem trafiony. Ponury i niebezpieczny labirynt cuchnących i parujących ścieków przemawia do wyobraźni i skutecznie zniechęca do małych i większych grzechów, więc priorytetowy cel zostaje osiągnięty.

Nie sposób nie wspomnieć o największym i najslynniejszym literackim Piekle - *Piekło* (1307-1321) Dantego. Zastanawiając się nad tak różnymi umiejscowieniami Piekła, Dante przynosi nam pewną ulgę związaną z niezwykle precyzyjnym ulokowaniem tego Inferno. Dzięki połączeniu fantazji i logicznego rozumowania, bardzo klarowny w odbiorze staje się dantejski lej - wydrążony w półkuli, a zakończony w pępku Lucyfera. Środek podstawy tego stożka to Jerozolima, a jego średnica równa jest promieniowi Ziemi i wynosi ok. 3950 mil. Otwór powstały w środku podstawy to wynik upadku Lucyfera i aniołów z Nieba na Ziemię. Struktura Piekła, jego podział na kręgi zstępujące w głąb ziemi i odpowiadające grzechom coraz cięższym i coraz bardziej w duszy zakorzenionym, ma wartość symbolu. Ta widoczna namacalność Krainy Ciemności u Dantego to literacka kreacja stojąca w wyraźnej opozycji wobec wizji

Miltona, ale czy mniej przekonująca? Centralnym punktem owego stożka jest Jerozolima - miejsce nie tylko symboliczne, ale również, co ważne, realne. Do świętego miasta można odbyć pielgrzymkę czy podróż. Do Piekła także — wydaje się podpowiadać Alighieri. Ale dokładniej Pieku Dantego przyjrzymy się jeszcze później.

Z równie konkretnym ułożeniem Pieku spotykamy się u jezuitę - Pierre'a Cotona, który w wygłoszonym w 1616 roku literackim kazaniu pt.: *O Piekło i tamtejszych karach* (*De l'enfer et de ses peines*) umieszcza potępieńców w Królestwie Szatana, znajdującym się dokładnie 1760 mil pod ziemią [2]. Owo Ogniste Królestwo ma być jak wąskie jelito okręcone wokół pępka ziemi, gdzie dla ciał potępionych nie ma nawet tyle miejsca, co w trumnie. Zupełnie odmienną wobec powyższej wizją jest zapisane wyobrażenie Teresy z Avila [3], kobiety podobno — delikatnie mówiąc — nadwrażliwej i egzaltowanej, która około 1560 roku doświadczyła rzekomo duchowej podróży w głąb Pieku i przed śmiercią obwieściła wszem i wobec, iż dostąpiła tajemnicy Pieku, będącego jedynie rzeczywistością psychiczną przeżywaną we wnętrzu duszy. Być może to już ona rozpoczęła kształtowanie tak popularnego w XIX, potem XX w. przekonania o tym, jakoby każdy miał swoje „prywatne” piekło — piekło psychicznego koszmaru i obolałej duszy.

Warto też choćby wspomnieć o słowach Cyrano de Bergerac'a, który w opublikowanej w 1657 roku *Historii komicznej państw i imperiów na Księżycu* (*Histoire comique des Etats et des Empires de la lune*) traktuje wizję Pieku dość komicznie i przewrotnie, wkładając z ironią w usta pewnego jezuitę wytłumaczenie ruchu obrotowego Ziemi (już po, rzecz jasna, procesie Galileusza z 1633 roku) jako skutku uciekających od żaru płomieni potępieńców zamkniętych w samym jej środku [4].

STRATYFIKACJA PIEKŁA

Rozważając architektoniczną pomysłowość w kreowaniu Pieku absolutnie nie wolno pominąć Dantego. Właśnie on — Dante Alighieri — malując słowami swoje Piekło, umieszcza w nim wspaniałe podziemne nadbrzeża, zamki, fosy, jednocześnie zwracając nie mniej baczną uwagę na szczegóły architektoniczne — ruiny, szpary, szczeliny itp. Pamiętne i często cytowane do dziś słowa: „Porzucicie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzić” widnieją na bramach tuż przy leśnym wzgórzu. Precyzyjna struktura i symboliczna numerologia Dantego znajdują odzwierciedlenie w konstrukcji Pieku. Dziewięć kręgów to prawdopodobnie odbicie ówczesnej ptolemejskiej wizji wszechświata, a mianowicie — siedmiu odkrytych planet, stałych gwiazd i niejakiego *Primum Mobile* (Pierwszego Poruszyciela), znanego już Arystotelesowi, utrzymującego ład we Wszechświecie. Zanim jednak oczom czytelnika ukaże się pierwszy krąg, znajdzie się w przedsionku — regionie, gdzie Dante umieszcza tych, którzy nie potrafili się na nic zdecydować, ani w nic zaangażować, jak pisze A. Turner, „nawet w życie”. Choć nie zasłużyli na Piekło, nie mogą tak naprawdę umrzeć.

Podziemny stożek podzielony jest na szereg coraz węższych kół, które prowadzą ku samemu środkowi ziemi. Tam znajduje się Kocytos — skute lodem jezioro, do którego spływają wszystkie trzy rzeki, będące zresztą, podobnie jak brama, pałac i most, częstym elementem podziemnej architektury innych Pieku. U Dantego rzeki powstają z łez metalowego posągu wewnątrz Góry Ida na Krecie. Między rzeką Acheron a Styksem znajdują się pierwsze cztery kręgi Pieku. Najwyższy z nich to Otchłań (Przedpiekle, Limbo) — miejsce pobytu cnotliwych, ale nieochrzczonych dusz pogan. Pierwszy krąg to miejsce bez kar. Wznosi się tu zamek filozofów tzw. *nobile castello*. Jego mieszkańcy to między innymi Wergiliusz, Homer i inni słynni poganie. Zamek jako jeden z ważniejszych elementów architektonicznych Pieku pojawia się także w *Raju utraconym* Miltona. Tam jako monumentalny pałac, będący wytworem pracy architekta Mulcibera oraz budowniczego Mammona, zyskuje nazwę Pandemonium („wszystkie demony”). Jako ciekawostkę warto potraktować fakt, iż miltonowski zamek będzie później wykorzystany w widowisku z gatunku „*laterna magica*” przez prekursora kinematografii - Philippe'a Jacques'a de Lauthenbourg'a w Londynie w 1782 roku [5]. Dzieło nazwane „Eidophusikon” było w rzeczywistości widowiskiem na wzór dzisiejszego *performance*, gdzie główny element to świątynia jaśniejąca blaskiem nieugaszzonego ognia, z której dochodzą różne straszliwe jęki mające publiczności przywołać na myśl katusze infernalnych duchów.

Udając się jednak dalej za Dantem, odwiedzamy kolejne cztery kręgi dusz ludzi zmysłowych, ulegających w życiu różnym żądom. I tak drugi zamek, strzeżony przez Minosa, więzi rozpustników, a w zimnym, cuchnącym śmietniku na trzecim zamku strzeżonym przez Cerbera, siedzą żarłoki. Czwarty — którego strażnikiem jest Plutus — mieści skąpców i

marnotrawców. Piąty krąg tworzy Styks — raczej „plugawe bagno” niż rzeka — jak pisze A. Turner [6]. Do niego należy także fosa grodu Disa (Szatana). Styks jest również granicą między górnym a dolnym Piekiem. Bagno wciąga wszystkich grzeszników, którzy owładnięci gniewem rzucają się sobie do gardeł, zaś gnuśni i markotni bełkoczą bez sensu. Całe dolne Pieko leży w obrębie murów grodu strzeżonego przez Furię i Meduzę. Tuż za jego bramami znajduje się szósty krąg Pieka, gdzie w ognistych grobach płoną heretycy. Siódmy krąg poprzedzony jest ostatnią, trzecią, kipiącą krwią rzeką Flegeton strzeżoną przez centaury. Cały krąg to miejsce kary za grzech przemocy. Tam, w trzech oddzielnych rejonach przebywają grzesznicy przemocy. W pierwszym — tyrani, grabieżcy, bandyci, psychopaci, w drugim — samobójcy, w trzecim — lichwiarze, bluźniercy i homoseksualiści. Najbardziej rozbudowanym kręgiem Pieka jest Malebolge, gdzie dusze pokutują za ostatni grzech — oszustwo i złośliwość. Malebolge ma kształt wielkiego skalnego amfiteatru z wieloma kolczastymi mostami prowadzącymi do centralnie położonej studni nad dziesięcioma koncentrycznymi czeluściami — bolge. W czeluściach rogate demony popędzają w przeciwnych kierunkach stręczycieli i uwodzicieli, pochlebcy grzęzną w ekskrementach, a skorumpowani duchowni wiszą głową w dół w czymś w rodzaju chrzcielnicy, zaś ich stopy płoną. Dante nie oszczędza także fałszywych proroków i wróżbitów (wśród nich Tejrezjasz), którym głowy przekręca tak, iż lzy spływają im po pośladkach. Piąta czeluść jest dla odmiany dość zabawna. Przypomina nieco średniowieczne misteria. Komiczne demony wrzucają łapowników i politycznych oszustów do kipiącej smoły, a pieśń kończy... tradycyjne pierdnięcie. Szósta czeluść gości obłudników chodzących jeden za drugim i płaczących z powodu ciężaru ołowianych płaszczy, kolejna — złodziei przeistaczających się w gady. W ósmej czeluści spotykamy Odysa umierającego wśród innych oszustów, a w dziewiątej — Mahometa między licznymi siewcami niezgody. Ostatnia, dziesiąta czeluść niemalże pęka w szwach od nadmiaru fałszerzy — krzywoprzysięzców, fałszerzy pieniędzy, alchemików. W ten sposób dotarliśmy już do ostatniej warstwy dantejskiego leja tzw. jeziora Kokytos, w którym tkwią zdrajcy rodziny (Kain), ojczyzny (Antenor), gości (Ptolemej) i swoich panów (Giudeka). Jak widać nazwy kolejnych regionów są symboliczne i mówiące. Odsyłają do bardzo konkretnych postaci i wydarzeń. Po odwiedzeniu ostatniego kręgu dantejskiego leja nie sposób nie zauważyć, iż rozmieszczenie grzeszników na poszczególnych poziomach stożka nie może być przypadkowe. Najwyżej Dante umieszcza dusze najmniejszych grzeszników, najgłębiej - największych. Ta ciekawa gradacja ma przypominać o pewnej etycznej hierarchii przewinień. Interesujące, że dla Dantego najgorszymi grzesznikami są polityczni oszuści, łapownicy, fałszerze i zdrajcy. Także homoseksualiści. Jak widać, grzechy XIVw. mogą być bardzo współczesne. Niewątpliwie, dzisiaj te właśnie ostatnie czeluści byłyby szczególnie zatłoczone...

O ile pisanie o konstrukcji miltonowskiego Pieka może przysparzać sporo kłopotów — choćby ze względu na brak jakiegokolwiek stratyfikacji — o tyle Inferno Swedenborga z 1758 roku jest przejrzyste, klarowne do przedstawienia i wyobrażenia. Prawdopodobnie nie jest tu bez znaczenia fakt zainteresowań Swedenborga fizyką, anatomią a przede wszystkim astronomią i geografją. U tego szwedzkiego naukowca do Pieka zjeżdża się pewnego rodzaju mosiężną windą (motyw często wykorzystywany w obrazach filmowych). Po podróży oczom gości ukazują się cztery strony świata. Najgorsze Pieka znajdują się na zachodzie, gdyż są najbardziej oddalone od Pana jako słońca, który jest „wiecznym wschodem”. W nich przebywają rzymscy katolicy, którzy chcieli być czczeni jak bogowie i pałali nienawiścią do wszystkich im się sprzeciwiających. W stronie północnej i południowej znajduje się kilka piekieł, a w nich nieprzyjaciele, chytry, skąpcy, niemiłosierni itd. Piekami Swedenborga rządzi jedna prawidłowość: ich srogość wzrasta w miarę jak się zbliżają do strony zachodniej i analogicznie — maleje ku wschodniej. Ta wizja nie jest może szczególnie oryginalna, ale bardzo wyrazista i ma poniekąd znak symbolu. Bóg jako „wieczny wschód” staje w kontraście do Szatana, dopowiedzielibyśmy — „wiecznego zachodu”. Czytelnik zostaje niepostrzeżenie postawiony wobec konieczności dokonania wyboru właściwego kierunku, który doprowadzi go w efekcie bądź na Łono Abrahama, bądź do Krainy Ciemności. Ważne, że Swedenborg zdaje się uzmysławiać, iż obranie drogi to zadanie doczesne, ale mające konsekwencje w życiu wiecznym.

Twórcy literackich Piekieł — możliwe, że dla stworzenia wrażenia większego prawdopodobieństwa i wywołania tym samym większych emocji — lokują w Królestwach Podziemi przeróżne elementy materii nieożywionej. Dlatego u Swedenborga po zwiedzeniu czterech stron świata, udajemy się na obrzeże lasu, by po chwili zobaczyć: zgłiszcza domów i

miast po pożarach, liczne chaty, pustynie i pieczary, poszarpane urwiska, a nawet... istne domy publiczne (dla niektórych gości dość optymistyczny element topografii). Również teren i fauna miltonowskiego świata nie są szczególnie urodziwe i gościnne: mroczne doliny, mroźne okolice, ogniste góry, pieczary, bagna i torfowiska — wszystko to „płodzi jedynie potwory, stworzenia dziwne i przewrotne kształty. A obrzydliwe niewypowiedzianie, gorsze niż wszystko, co w baśniach zmyślano”. Rzeczywiście, perspektywa wiecznego obcowania z gorgonami, hydrami i chimierami musiała przyprawiać nowych lokatorów o dreszcz i zgrzytanie zębów.

Kręgi Dantego, sfery Milтона, strony Swedenborga i... komory Blake'a. William Blake — angielski mistyk i antymonarchista — pod znaczącym tytułem: „Wizja godna zapamiętania” w *Małżeństwie Nieba i Piekła* (1790) odsłania przed czytelnikiem kolejne komory Królestwa Cieni. I tak w pierwszej Człowiek-Smok usuwa żużel z otworu jaskini, a w drugiej — żmija owinięta na skale jest zdobiona przez inne złotem i drogocennymi kamieniami. Trzecią komorę zamieszkuje Orzeł i zastępy ludzi-orłów budujących pałac w ogromnych skarpach. I gdy już rozpoznamy Lwy z gorejącego ognia w czwartej i wyrzucające metale w przestrzeń Bezimiennej Formy w piątej, wtedy dowiemy się, iż właśnie owe metale przybierają kształt ksiąg układanych w biblioteki, a sam autor nam obwieści, że osobiście odwiedził Drukarnię Piekła i widział metodę, według jakiej piekielną wiedzę przekazuje się z pokolenia na pokolenie. Warto może w tym miejscu podkreślić, iż w istocie żaden z infernalnych autorów nie kwestionuje wieczności Piekła. Wiedza przekazywana „z pokolenia na pokolenie” zyskuje cechy wiedzy niezniszczalnej i *sensu stricto* wiecznej. Potępieniec zostanie przywołany do Królestwa Ciemności zawsze i wszędzie, zupełnie niezależnie od epoki, w której żyje i... grzeszy.

TOPOGRAFIA I ARCHITEKTURA INFERNUM

Nie trudno zauważyć, że znamienne dla literackich Piekieł są pewne stałe, często powtarzające się elementy architektoniczne. Odmalowane słowem z niezwykłą precyzją świadczą o potędze wyobraźni ich wielkich twórców. I tak odbywając literacką wędrowkę po Królestwie Podziemi napotykamy na bramę. Wspominałam już o sławnej sentencji na bramie Dantego. Należy jednak podkreślić, że granica pomiędzy światem ziemskim a Piekłem w średniowiecznych wyobrażeniach eschatologicznych jest trudno uchwytna. Średniowieczni wizjonerzy przekraczają ją w sposób raczej niezauważalny, toteż motyw bramy piekielnej, odziedziczony przeciw z tradycji klasycznej, w ich wizjach po prostu się nie pojawia. Jacek Sokolski w swojej „Wyobraźni średniowiecza” podkreśla, że prawdziwa „urbanizacja” Piekła zaczyna się stosunkowo późno, bo dopiero w epoce karolińskiej [7]. Prawdziwą „rewolucją” w tej dziedzinie będzie właśnie *Piekło* Dantego, który do konstrukcji Wiecznej Krainy użył niezwyklego materiału — bogatej tradycji wyobrażeń. Począwszy od podań sumeryjskich, przez staroegipskie wierzenia aż do mitologii greckiej i rzymskiej. Ale wróćmy do motywu bramy.

Jedna, monumentalna u Dantego, zostaje zastąpiona u Milтона aż dziewięcioma. Szatan na szybkich skrzydłach kieruje swój lot ku bramom Piekła. Trzy z nich są spiżowe, trzy — żelazne, trzy — z najtwardszej skały, a wszystkie strzeżone przez dwa straszliwe stwory, będące uosobieniem Grzechu i Śmierci. Ale bramy Królestwa Podziemi nie muszą być typowymi konstrukcjami. W widzeniu Teresy z Avila brama to wejście mające kształt długiej wąskiej uliczki czy nisko sklepionego, ciemnego i ciasnego lochu. Na spodzie rozpościera się „wstrętne plugawe” błoto, wydające z siebie zaraźliwą woń. Na końcu wejścia wznosi się ściana z zagłębieniem w środku, podobnym do szafy ściennej. Podobnie u Swedenborga. Bramy piekielne jawią się jako dziury lub skalne szczeliny, niektóre szerokie, inne ciasne i wąskie, niemal wszystkie dzikie i mroczne. Bez względu na to, czy w efekcie stają się jaskiniami, pieczarami, przepaściami czy moczarami, zakryte są, a otworem stoją tylko wtedy, kiedy wrzucane są tam złe duchy. Wtedy właśnie zionie z nich ogień z dymem lub chmura i gęsty obłok.

Wyraźnym topograficznym szczegółem występującym już nawet w wizyjnych tekstach średniowiecznych jest most. W *Historii Franków* Grzegorza z Tours Sunniful widzi skrawek Piekła, do którego wiedzie most spinający ognistą rzekę. Most jest tak wąski, że nie można na nim postawić nawet stopy. Zupełnie podobnie we wspomnianej już przeze mnie staronordyckiej Wizji Tundala z XIIw. Bohater na swej drodze spotyka kładkę, długą na tysiąc stóp i szeroką na jedną stopę. Spadają z niej dumni i małoduszni, a pozostali przechodzą na drugą stronę, następnie wspinają się ścieżką prowadzącą do olbrzymiej bestii Acherona. Pomiędzy poszczególnymi miejscami kaźni znajdują się kolejne kładki i mosty, z których największym i najokazalszym jest dwumilowy most ponad jeziorem, gdzie kotłują się żarłoczne

bestie. Ma on szerokość otwartej dłoni i naszpikowany jest ostrymi gwoźdźmi. Przez niego muszą przejść złodzieje i rabusie, czeka to też Tundala.

Szukając charakterystycznych elementów w architekturze Królestwa Podziemi nie można zapomnieć o piekielnych rzekach. Acheront, Styks, Flegeton - rozdzielają poszczególne kręgi w *Boskiej Komedii* Dantego. W *Raju utraconym* Milтона układają się w konstrukcję krzyżową i łączą swe nurty w ognistym jeziorze. Każdej z nich zostało przypisane inne, ale zawsze destrukcyjne uczucie. Dlatego Styks staje się rzeką nienawiści, Acheron — głębią smutku, Cocytus — rzeką żalu, Flegeton — rzeką ognistych fal. Z dala od innych płynie Lete — rzeka zapomnienia, wodny labirynt.

„Stopniowo odstaniała się przed nami nieskończona Otchłań, ognista i pełna dymu jak objęte pożarem miasto” — tak swoją ognistą krainę przedstawia W. Blake. W istocie, nie sposób chyba wyobrazić sobie Piekielnego Królestwa bez jego nieodłącznego elementu — ognia. Potrafi on przybierać różne kształty, dlatego u Blake'a raz staje się ognistą krawędzią, innym razem kulą purpurowego ognia czy płonącym wodospadem krwi. Ogień może tworzyć nawet własną krainę jak np. u Tundala — Dolinę Ognia. Tam właśnie diabły chwytają bohatera płonącymi szczypcami, wrzucają do paleniska, aż czerwienieje od ognia, a potem kuja go na kowadło. Paradoksalnie, u największego twórcy Podziemnej Krainy — Dantego nie płonie całe Piekło, ale ogień właściwie żarzy się tylko w obrębie murów cytadeli. Zaskakującym może wydawać się także fakt, że piekielnemu ciepłu często towarzyszy przeszywające zimno i chłód. Z taką metamorfozą spotykamy się u Swedenborga. Gdy do Piekła wpływa ciepło z Nieba, wtedy wszyscy piekielnicy drżą i cierpią potworne męki jak ludzie porażeni febrą. Przez „piekielny ogień” rozumie też Swedenborg wszelką żądzę czynienia zła wypływającego z narcyzmu. Działający na zmysły żywioł może też nie oświetlać wnętrza, w których płonie. Wśród rozległego paleniska Milтона panują ciemności służące jedynie „ujrzeniu” żalosnych widoków.

Umieszczenie w piekielnych zaświatach tak konkretnych elementów architektonicznych nie jest bez znaczenia. To w pewnym sensie nie tylko literacki, ale i psychologiczny zabieg. Infernalna brama, most czy pałac odwołują się do bardzo znajomych nam — śmiertelnikom obiektów. Tak jak one zostały przeniesione do Krainy Wieczności tak my — ich użytkownicy możemy zostać tam przeniesieni. Te elementy istnieją przecież jako wytwór jakiejś cywilizacji, ludzkiej cywilizacji. Mogą istnieć tylko w kontekście rzeczy użytecznych. Naszym doczesnym zadaniem — jak wydają się mówić piekielni pisarze — jest żyć tak, aby nie musieć z nich korzystać...

WYGLĄD PIEKIELNYCH DUCHÓW

Nie ulega wątpliwości, że mieszkańcy Piekła to jedne z bardziej odrażających postaci w historii literatury. Oprócz strażników, „szefa” i zastępów diabłów, czasem także innych wyjątkowo obrzydliwych stworów zoomorficznych, tę Krainę Zmarłych wypełniają śmiertelnicy — potępieńcy. Są ich setki, tysiące, a może nawet miliony. Wypełniają całą klaustrofobiczną przestrzeń tak szczelnie, że podziemie niemal pęka w szwach. Jak tam trafili? Kim byli za życia? Tego dowiadujemy się od twórców dzieł, mogąc śledzić ich jednostkowe losy. Niemniej, najczęściej piekielnicy zostają czarną, niewyraźną i pozbawioną kształtu masą, którą łączy nie tylko fizyczny kontakt, ale także psychiczne cierpienie. Bez względu na to, czy są szkieletami, rozkładającymi się zwłokami czy fantasmagorycznymi potworami, zawsze stanowią przykry widok i głównie nim godzą w estetyczne uczucia czytelnika.

U Swedenborga pojawiają się adekwatnie, w postaci swego zła, gdyż wewnątrz i zewnątrz stanowią jedność. Toteż ciało, mowa i gest są jakby zwierciadłem grzechu. To interesujący i niebanalny pomysł. W ten sposób nowi „lokatorzy” już poprzez swoją aparycję dają się poznać tym „starym” i w jednej chwili zostają odarci z tajemniczości i mimo woli opowiadają o minionym życiu. Nie mają nic do ukrycia. To największa możliwa kara. Ich twarze mogą być groźne, czarne, zeszpecone przez trąd, nabrzmiałe i pełne wrzodów. Z wszelkich anatomicznych otworów ich ciała wylewają się płyny fizjologiczne. Bywają obrośnięci sierścią i w tym przypominają zwierzęta. Niektóre kształty są bardziej zoomorficzne niż inne. Wszystkie posiadają choć jeden element, który na ziemi przynależałby wyłącznie do zwierzęcia - pazury, kły, wykrzywione dzioby, szpony, łuski itp. Nie mniej przerażający jest wygląd potępieńców według Pierre'a Cotona [8]. Piekielnicy ukazują się nam jako „capy smrodliwe i nikczemne” obdarzone ciałem nie tylko niekształtnym i szpetnym, ale także wydzielającym nieznośny odór potu i kału. Pozbawieni powietrza duszą się wiecznie i znajdują w stanie nieustannego konania,

nigdy nie mogąc wydać ostatniego tchnienia. Im cięższe są ich ziemskie grzechy, tym bardziej ich ciała są wzdęte i sflaczałe, „ściśnięte jak winogrona w tłoczni”. W podobnych postaciach jawią się u innych twórców infernalnych krain. Widać, że pod tym względem bujna dotychczas wyobraźnia pisarzy okazała się ograniczona i realizowała niemal zawsze bardzo podobne schematy. Czy zabrakło im w tej kwestii talentu? Raczej nie. Co bowiem może bardziej przerażać niż perspektywa wiecznego uwięzienia w szkaradnym i do tego nieznośnie obolałym ciele? Gdy dodamy jeszcze zdeindywidualizowaną, pozbawioną kształtu masę, skutecznie odetniemy człowieka od całej jego tak zwanej ludzkości. Przewrotnie, to doskonały sposób, by za życia uczynić go właśnie bardziej ludzkim. Jak inaczej wytłumaczyć obecność tych fantasmagorycznych kształtów w infernalnych arcydziełach tylu wieków?

TORTURY I MĘKI PIEKIELNE

Niemal wszystkie — szczególnie średniowieczne i barokowe — wizje infernalne charakteryzuje ogromna malowniczość i plastyczność języka. Na tym, *de facto*, polega zadanie — na odmalowaniu słowem piekielnych zaświatów oraz dotarciu do wyobraźni i umysłu czytelnika. To tylko pozornie łatwe zadanie. Bo gdy uświadomimy sobie różnorodność gustów i wrażliwości odbiorców, niemal karkołomną stanie się próba odnalezienia takich wizji i wyobrażeń, które każdego poruszyłyby z równą intensywnością. „Na szczęście” istnieją w ludzkiej psychice takie obrazy i imaginacje, które niezmiennie przyprawiają o dreszcz. Są to przede wszystkim niewyobrażalne męki i cierpienia fizyczne. To właśnie poprzez ich ukazywanie „piekielni” pisarze mogli popisać się dalece rozwiniętą wyobraźnią literacką w kreowaniu poetyckiego świata. Niektórzy robili to z niemałym entuzjazmem, a ich infernalne części dzieł o zaświatach stawały się dzięki temu o niebo lepsze i częściej czytane niż niebiańskie, w których dominowało nadzwyczajne piękno i... zupełnie zwyczajna nuda.

Tortury, męki, bóle, cierpienia — wiele jest określić na doświadczenia grzeszników w Krainie Ciemności, ale cel zawsze ten sam — poruszenie sumień, by stawały się czyste a ich „właściciele” skutecznie zniechęceni do czynienia zła w jakiegokolwiek postaci. W 1492 roku Verard poświęca Piekiłu jeden rozdział „Jak należy dobrze żyć i dobrze umrzeć” (*L' Art de bien vivre et bien mourir*) [9]. W średniowieczu świat piekielny nabierał impetu. Nic w tym dziwnego. W czasach wojen, epidemii, głodu, zaraz itp. ziemię zalewały obrazy iście piekielne. Zawarte w rękopisach miniatury przedstawiają sceny męczarni, które inspirowane wizjami monastycznymi, osiągają niebywały stopień precyzji dokumentarnej. I właśnie dzięki tym okolicznościom dowiadujemy się od Verard'a (czerpiącego zresztą z Apokalipsy św. Pawła), że męki zadawane piekielnikom nigdy nie są przypadkowe, ale zawsze adekwatne do win i przestępstw popełnionych na „ziemskim padole”. Dlatego węże i ropuchy wyżerają lubieżnikom genitalia, łakomi zjadają swe własne członki, a leniwych połykają i wypluwają skrzydlate potwory. Ludzie pyszni poddani są torturze koła — symbolu zmienności fortuny, zaś złoślików się ćwiartuje, po czym ich członki skuwa się w całość. Okrutna kara spotyka też skąpców: nurzają się w znajomym im płynnym metalu, a Momon nabija ich na rożen.

Często spotykanym motywem okazują się piekielne cierpienia zadawane wszystkim ludzkim zmysłom. O takich czytamy choćby u św. Franciszka Salezego w *Drodze do życia pobożnego* (1609). Potępieni bowiem, tak jak używali swoich zmysłów i członków do grzechu, tak w nich odczuwać mają wieczną karę. Ich oczy za obłudne spojrzenia są męczone widokiem szatanów i Piekiła. Uszy za występne rozmowy, które słyszały doznają hałasu jęków, płaczu i rozpacz. Podobnie są dręczone inne zmysły. Jednak jest jeszcze inna, podobno o stokroć cięższa kara: pozbawienie samego Boga, którego grzesznicy nigdy już nie zobaczą. Przerazenie potęgowane jest jeszcze przez świadomość wieczności owych cierpień i niemożliwości wybawienia od nich.

Z podobną wizją „nieskończoności kar piekielnych” mamy do czynienia u Teresy z Avila — nadwrażliwej i egzaltowanej wizjonerki, która rzekomo pewnego razu odbyła wędrowkę w głąb Piekiła i opisała ją ku przestrodze potomnych [10]. Dzisiaj prawdopodobnie zostałaby uznana za obłąkaną. Opętana przez zło kobieta opowiada o Królestwie Ognia jako absolutnym koszmarze. Z czasem dowiadujemy się, że dusze piekielników pali niegasnący nigdy ogień, a zadawane im bóle są nie do zniesienia (nawet nieporównywalnie gorsze niż nieustające śmiertelne konanie), zaś całe ciało zostaje poddane siekaniu na sztuki. Nieskończoność cierpienia jest znowu parokrotnie podkreślana i staje się kolejnym popularnym wyznacznikiem piekielności.

Z dość „piekielną” uwagą na temat infernalnych tortur spotykamy się u Pierre'a Coton w

O Piekło i tamtejszych karach (De l'enfer et de ses peines) z 1616 rok [11]. Autor twierdzi bowiem, obrażając przy okazji Kalwina nazwanego „nieszczęsnym herezjaczem”, iż opisy sposobów działania ognia na ciało ludzkie nie są bynajmniej alegorią i w żadnym wypadku za takie nie należy ich traktować. Mało to optymistyczna wizja, szczególnie zważywszy na to, że mamy do czynienia między innymi z: wbijaniem ciał na pal, powolnym rozszarpywaniem, nurzaniem we wrzółku, przypiekaniem, zamykaniem w rozgrzanych do białości puszkach albo obcinaniem lub przekłuwaniem piersi i genitaliów.

Wspominałam już o wizji irlandzkiego mnicha z 1149 roku — Tundala. Jego bohater, urodziwy irlandzki rycerz, był podobno sympatycznym łotrem: zamiast dawać pieniądze Kościołowi, wydawał je na zabawę z „błaznami, dowcipniami i minstrelami”. Musiał też odbyć niesamowite kary. Podczas jednej z przygód Anioł pokazuje Tundalowi morderców, prążących się na ruszcie, ułożonym nad doliną wypełnioną cuchnącym węglem. Obok wznosi się góra, której jeden stok bucha płomieniami, drugi pokryty jest lodem i śniegiem a między nimi szaleją burze gradowe. Właśnie w tym miejscu diabły żelaznymi hakami i widłami przerzucają niewiernych i heretyków czy szpiegów i zdrajców z jednego miejsca tortur na drugie.

Prawdziwym popisem artystycznej wyobraźni w kreowaniu eschatologicznych wizji jest najślynniejsze z Piekieł - Piekło Dantego. Jak podkreśla G. Minois, Dante podejmując tradycyjny temat podróży do Piekieł, nadał mu w swym geniuszu niezrównany wymiar, którego „siła tkwi w połączeniu fantastyki grozy z rygorem logicznego rozumowania” [12], ewokacją symboliczną i zdyscyplinowaniem doktrynalnym. Rzeczywiście, można zauważyć, że w niektórych momentach okrutne obrazy cierpień nabierają cech prawdopodobieństwa. Dotychczasowe wizje były często chaotyczne, nieco zwariowane i mało wiarygodne. Tu mamy całkiem spójną konstrukcję myślową. Słusznie zauważa G. Minois, że „jeśli Piekło Dantego przeraża, to właśnie dlatego, że kary tak finezyjnie są przystosowane do grzechów, że nie sposób z dreszczem trwogi nie postawić sobie pytania: a dlaczego by nie?”

Pod przewodnictwem Wergiliusza - niewątpliwego znawcy przedmiotu — oglądamy kolejne kręgi, a w nich grzeszników, którym zadaje się wieczne katusze. I tak samobójcy-rozrzutnicy cierpią pędzeni i szarpani przez rozwścieczone wilki. Na pustynnej równinie trzeciego jaru siódmego kręgu wyją z bólu smagani ognistym deszczem bluźniercy przeciw Bogu. W trzecim jarze cierpią dusze tych, którzy splamili się symonią — pokutują oni umieszczeni w głębokich jamach głowami w dół, a ich wystające nogi chłoczą ogień. Z mostu nad czwartym jarem Dante i Wergili obserwują magów i wróżbitów, którzy idą mozolnie przed siebie, mając głowy przekrecone do tyłu. Mali i wielcy oszuści zanurzeni są we wrzącej smole i pilnowani przez diabły uzbrojone w harpuny, a hipokryci wędrują okryci płaszczem z ołowiu. Ciała złodziei są gryzione przez straszliwe węże, rozsypują się w proch, aby znowu się odrodzić. Niewyobrażalne pragnienie dręczy fałszerzy pieniędzy, zaś ludzie, którzy używali przemocy wobec bliźnich cierpią zanurzeni w rzece wrzącej krwi. Nie pozbawieni kary są też heretycy (wszyscy zamknięci w grobach!), ludzie zmysłowi czy złościcy. Ci ostatni doświadczają cierpień szczególnie okrutnych: rozrywają nawzajem swe ciała zębami.

Taki niewyobrażalny ogrom cierpień wydawałby się odpowiedni, a może nawet czasem przesadzony wobec ludzkich ziemskich przewinień i słabości. A jednak dla niektórych eschatologicznych twórców jest jeszcze niekompletny. Dodają dwa paraliżujące elementy: ciasnotę i odór. Wspomniany już Pierre Cotton twierdzi, że w Piekło dla ciał potępionych nie ma nawet tyle miejsca, co w trumnie. Wszystkie one są złożone jedne na drugich jak przylegające do siebie cegły w wapiennym piecu. Przy tym, całe miejsce jest cuchnącą otchłanią, gdzie poruszające się szkielety i zwłoki wydzielają pot, którego odór jest nie do zniesienia. Również Inferno Michela Hulina z rozprawy *Ukryta strona czasu. Obrazy z tamtego świata (La face cachée du temps. L'imaginaire de l'au-delà)* nie daje żadnej możliwości odpoczynku i schronienia. Bowiem mamy tu do czynienia z podobną wizją ciasnej, zatłoczonej przestrzeni wywołującej uczucie opresji. Przebywając długą literacką drogę Piekło na dziesiątki lat zostanie ukształtowane jako wizja zamkniętego, klaustrofobicznego a przy tym dusznego i odrażającego miejsca, gdzie np. jak u jezuitów potępieni arystokraci stykają się z miejskimi nędzarnikami.

G. Minois twierdzi, że różnica pomiędzy piekłem zmysłów a piekłem intelektu ustanowiona została w XVII i XVIII w. Pierwsze, przeznaczone dla pospółstwa, używało środków brutalnych i barwnych obrazów. Drugie, mniej chaotyczne i drastyczne a bardziej skupiające się na cierpieniu psychicznym, utraciło swą barwność, choć prawdopodobnie zyskało na perswazji. Czym się stało wtedy? Bossuet, uosobienie Kościoła klasycystycznego, wzdraga się mówić o Piekło, podążając drogą już wyznaczoną przez duchownych intelektualistów okresu

kontrreformacji. W jego pojęciu piekło to grzech sam w sobie, to bytowanie w rozłączeniu z Bogiem, a „grzesznik jest sam dla siebie karą”. W pewnym sensie prekursorem takiej wizji był już autor *Pochwały głupoty* (1511 r. - Erazm z Rotterdamu, który obierając Kościół jako przedmiot satyry, piekielność widział w wewnętrznym ludzkim niepokojem jako skutkiem nieczystego sumienia. Z pewnością nieufnie przyglądał się obrazom robactwa i węży piekielnych. Z czasem ta bardziej uduchowiona wizja sytuacji staje się coraz bardziej powszechna. Pod tym względem dość przewrotnym dziełem jest sławny dramat Christophera Marlow'a — *Tragiczne dzieje doktora Faustusa* z 1589 roku. W dialogu pomiędzy naukowcem Faustusem a Mephistophilisem widoczny jest wyraźny dysonans, nazwijmy go, intencjonalno-interpretacyjny. Mefisto mówiąc: „gdzie my jesteśmy, tam jest piekło, a gdzie jest piekło, tam my być musimy” wcale nie myśli o ziemi. Choć właśnie w ten sposób jego słowa interpretuje Faust. Mefisto skazany jest na piekło cierpienia duchowych, nie na fizyczną karę. Zresztą dlatego może nadal działać na ziemi. Jednak pod koniec dramatu Faust zostaje skazany na prawdziwe, fizyczne Piekło. Dlaczego? Po pierwsze, taka protestancka wizja Marlow'a nie mogła być dobrze zrozumiana w czasach zabobonów i jeszcze bardzo lichego rozwoju intelektualnego mas. Po drugie, gdy stare mirakle padły ofiarą własnego rozpasania, zostały niemal wszędzie całkowicie zakazane a wraz z nimi temat nieba i piekła. I może to w znacznym stopniu tłumaczy fakt, dlaczego dramaturg wszech czasów — William Szekspir — chcąc być wystawianym i oglądanym, nigdy nie zajął się tym tematem (przynajmniej dosłownie). Dopiero w 1667 roku Dis z *Raju utraconego* będzie krzyczał, że „umysł jest dla siebie siedzibą, może sam w sobie przemienić piekła w niebiosa, a niebiosa w piekło”. To bezceremonialne zdanie — według mnie, bo może się mylę — stanie się krokiem milowym w drodze literackich kreacji piekielnej strony zaświatów.

"CZEŚĆ TEJ SIŁY, KTÓRA WIECZNIE ZŁA PRAGNĄC, WIECZNIE CZYNI DOBRO"

Z całą pewnością, Szatan stanowi niepodważalny dogmat, bez którego wiara w Piekło nie miałaby sensu. Spory dotyczą jedynie sfery wizualnej. W literackiej twórczości zmieniały się widocznie gusta i estetyczne kanony, wywodzone raz z ludowej tradycji, czasem z widzeń pustelników i zakonników. W ten sposób Szatan raz stawał się cielesny i namacalny, innym razem nieuchwytny i niepojęty, postrzegany jako inteligentna siła lub filozoficzna idea. Pierwsze wizje Szatana wydają się być całkiem zootomiczne, kolejne zyskują bardziej ludzki kształt. Diabeł przestaje śmieszyć koźlimi rogami, obrośniętymi kopytami, haczykowatym nosem i unoszącym się wokół smrodem siarki. Zyskuje na powadze, staje się żądnym zemsty, inteligentnym i przebiegłym duchem.

Gdy przyjrzymy się literackim portretom Diabła, zauważymy, że ten najważniejszy infernalny stwór często zmienia swe oblicze. Może być szczególnie odrażający jak np. u Tundala. Będąc niegdyś najpotężniejszą i najpiękniejszą istotą stworzoną przez Boga, staje się w przekleśniu stworem-hybrydą, krzyżującym w sobie ptaka i człowieka. Czarniejszy jest od kruka, o spiczastym dziobie i ogonie, choć kształt ma ludzki. Obdarzony tysiącem rąk, z których wyrasta po dwadzieścia palców z paznokciami dłuższymi niż rycerskie lance, ścisła nieszczęsne dusze. Tundal kładzie swojego Disa na żelaznej kracie ponad rozpalonym do czerwieni węglem. Wokół kłębią się demony. Przy każdym jęku i wydechu z ust potwora wylatują owe nieszczęsne dusze i lecą wprost ku piekielnym katuszom, przy wdechu — wsysane są z powrotem i znowu przeżuwane. Taka wizja literacka Disa, jak zauważa A. Turner, zostaje uwieczniona na najsłynniejszym chyba piekielnym obrazie - „Ogrodzie ziemskich rozkoszy” Hieronima Boscha [13]. Malarz wykorzysta także tundałowskie ogniste kuźnie — pojawiające się również w innych jego dziełach.

Ognisty Szatan tundałowskiej wizji staje w kontraście do dantejskich wyobrażeń zarządcy piekła. Dante obdarza go aż trzema twarzami: czerwoną pośrodku (Judasza), czarną po lewej (Brutusa), żółtą po prawej (Kasjusza). Jak widać, każda twarz to oblicze zdrajcy i tam właśnie — w ostatnim kręgu zdrajców — umieszcza sławny Włoch swego Diabła. Spod każdej twarzy wyrasta para skrzydeł, które wywołują lodowaty wiatr. Zaś cały Szatan nie płonie żarem, ale zamknięty jest w bryle lodu i płacze bez opamiętania. Przypomina właściwie grudę zamrożonej protoplazmy, postać niczego nieświadomą i całkowicie pokonaną.

Z czasem jednak, jak już wspominałam, stwory zootomiczne zaczną być coraz bardziej antropomorficzne aż zyskają prawie całkiem ludzki kształt. Już Diabeł Marlowe'a w *Tragicznych dziejach doktora Faustusa* jest poważny, ironiczny a nawet melancholijny, choć czasem

towarzyszą mu tradycyjne rozbrykane chochliki. „Lepiej być władcą w Piekło niż sługą w Niebiosach” — krzyczy miltonowski Szatan, bo przecież: „Umysł jest dla siebie siedzibą, może sam w sobie przemienić Piekło w Niebiosa, a Niebiosa w Piekło”. Ten uczłowieczony stwór sam w sobie odnalazł piekło. Jako nieugięty, potężny, pyszny i dumny napawa się władzą i rozplywa w zachwytach nad swą potęgą. Przywdziewa coraz liczniejsze kostiumy — potrafi wcielić się w każdą żywą formę (np. węża) i przybrać w mgnieniu oka dowolny kształt (choćby mgły). W tym dorównuje Bogu. Warto podkreślić, iż Szatan u Milтона do samego końca ma wolną wolę. Pędząc ku Górze Niphates, intonuje swój wielki monolog, gdzie dająca znać o sobie pycha („Nie przyrzekałem, że będę uległy, lecz, że Wszchemocny uległym mi będzie”) nie pozwala mu ukorzyć się i poddać Wielkiemu Władcy. W piekielnej wizji *Raju utraczonego* Milтона nawet Szatan może okazać skrucę. Nie chce, ale może.

Przyglądając się uważnie władcom zaświatów nie należy pominąć dość oryginalnej, bo w istocie bardzo odmiennej wizji Swedenborga. Ten szwedzki filozof-wizjoner w ogóle nie uznaje Szatana jako osoby. Pojęcie Disa kojarzy z podziemnymi krainami w topografii Piekła. W ten sposób Diabeł staje się Piekłem z tyłu, najgorszych zwanych też złymi geniuszami, Szatan - Piekłem z przodu, dla mniej złośliwych zwanych też złymi duchami, zaś Lucyfer — czeluścią dla Babilończyków, których posiadłości rozciągają się aż do Nieba. Fakt, że nie ma żadnego władcy zaświatów jako osoby Swedenborg tłumaczy także tym, iż wszyscy, którzy wypełniają Inferno — jak również Niebo — pochodzą z rodzaju ludzkiego, a każdy jest takim „diabeł, jakim był przeciw Bóstwu na świecie”. Paradoksalnie, u Swedenborga zarządcami Piekła są... anioły. To one mają obowiązek dozoru Krainy Ciemności, uśmierzenia wariactw i panujących tam wiecznych niepokojów. Jako ich „przełożeni” zostają wybrani zawsze najzłośliwsi grzesznicy. Ważne, by byli wystarczająco podstępni i przebiegli, aby zapanować nad tłumem piekielników, a jednocześnie nie łamali i w żaden sposób nie przekraczali wyznaczonych im granic.

Portret Szatana w większości piekielnych koncepcji współgra z generalnie obroną wizją, zawsze jakoś się do niej odnosi. Widoczna już po pierwszych wersach utworu zootomiczność krajobrazu Tundala znajduje odzwierciedlenie w krzyżującym w sobie ptaka i człowieka obliczu Diabła. Podobnie u Dantego. Szatan jako przywódca największych grzeszników zostaje obdarzony aż trzema twarzami zdrajców. Gdy w końcu stanie się tworem prawie całkiem antropomorficznym, zachowa jeszcze możliwość metamorfozy, ale zostanie przedstawiony jako zupełnie człekokształtny twór na tle silnie zurbanizowanego krajobrazu. Nawet gdy utraci już swą cielesność, by uosabiać inteligentną siłę czy filozoficzną ideę, nadal będzie stanowił niepodważalny dogmat, bez którego nasza wiara w Piekło nie miałaby sensu.

PIEKŁO W OBRAZACH FILMOWYCH

Motyw Piekła w filmie nie jest szczególnie popularny. Twórcy filmowi przedstawiają je najczęściej w sposób widowiskowy i banalny, gdyż staje się ono okazją do zaprezentowania umiejętności scenografów i fachowców od efektów specjalnych. W ten sposób temat Piekła to często jedynie pretekst dla artystycznego opisu, rzadko głębsza metafora ludzkiego losu. Chlubnymi wyjątkami są filmy stosunkowo stare jak na przykład „Orphee” Jean'a Cocteau z 1949 roku czy „Czarny Orfeusz” Marcela Camusa z 1959 roku. Niestety, dziś praktycznie niedostępne w bezліtośnie skomercjalizowanych wideotekach. Jednak bazując na wiarygodnych, mam nadzieję, recenzjach możemy się dowiedzieć, że są to dzieła godne obejrzenia i zapamiętania. J. Cocteau granicą między światem doczesnym a wiecznym czyni lustro, w którym winowajca po raz ostatni ujrzy swe oblicze. Ono staje się symbolem niewidzialnej linii. Za nią rozpościera się piekielna przestrzeń pokryta ruinami i starymi schodami. Całe Inferno wypełnione jest mnóstwem ciemnych izb, zrujnowanych gmachów i chylących się ku upadkowi budynków. Film przenosi na ekran grecki mit o Orfeuszu i Eurydyce. Mit, podobno potraktowany bardzo metaforycznie, zapewne wzbogaca film i czyni go ciekawym artystycznie obrazem. Ja chciałabym jednak skupić się na obrazach współczesnych i na ich podstawie odpowiedzieć na pytanie: czemu może służyć Piekło w dzisiejszej kinematografii i czy motyw zaświatów może być jeszcze atrakcyjny dla kinowej widowni. „Adwokat diabła” (1997) Taylora Hackforda, „Harry Angel” (1987) Alana Parkera, „Między Piekłem a Niebem” (1998) Vincenta Warda oraz „Boskie jak diabli” (2001) A. Diaza Yanesa będą przedmiotem tych dociekań.

Niestety, paradoksalnie dzięki wykorzystanej doszczętnie technologii filmowej i

nadmiarowi efektów specjalnych, interesujący początkowo obraz zatytułowany „Między Piekłem a Niebem” w reżyserii V. Warda staje się niebawem trudną do wytrzymania próbą cierpliwości co inteligentniejszych kinomanów, nieznośnie przy tym łopatologiczną w przekazie. W istocie, wizja zaświatów Warda jest mocno standardowa: ruiny, zgliszcza, ciemności i wszędochy. Reżyser stara się podkreślić, że Piekło to przede wszystkim miejsce wiecznego bytowania samobójców, którzy pozbawieni zostali świadomości tego, co zrobili. Nie znając przeszłości, nie umieją dociec przyczyny pobytu w tak odrażającym miejscu. Okazuje się, że największą karą jakiej można doznać w Piekło jest utrata zmysłów i taka spotyka żonę głównego bohatera Annie Nielsen (Anabella Sciorra). Z Krainy Ciemności nie ma też powrotu. Dzieje się tak zawsze wtedy, gdy rzeczywistość grzesznika stanie się rzeczywistością tego, który przybywa jako wybawiciel. Piekielnicy, oczywiście, cierpią niewyobrażalne katusze, a przy tym pozbawieni są wszystkich rzeczy, do których byli za życia szczególnie przywiązani np. malarze — swych obrazów. Do Inferno wiedzie droga poprzez nieustający sztorm. Łódź z bohaterem i jego Przewodnikiem jest oblegana przez tysiące ożywionych topielców, usiłujących ją zatopić. Gdy ci w końcu docierają do celu, napotykają na osobliwy pomost. Film Warda, co jest jego niewątpliwą zaletą, realizuje wizję Piekła choćby w jego podstawowych elementach — ognia, Cerbera, Przewodnika czy pomostu. Ten ostatni jest wyjątkowo ciekawym pomysłem choć, rzecz jasna, obficie wykorzystującym komputerowe popisy. Oglądamy bowiem piekielny pomost zbudowany z morza czaszek, które szepczą, krzyczą i... złorzeczą, gdy ktoś zbyt śmiało nadejście na jedną z nich. Pośród tego morza głów Chris Nielsen (Robin Williams) nagle rozpoznaje ojca i żonę. Pomimo paru ładnych scen (bo wszystko jest, rzecz jasna, o wielkiej miłości), film jest generalnie słaby. Scenograf Eugenio Zanetti wykorzystuje sentymentalny obraz Caspara Friedricha i w tym samym romantycznym, tkliwym i dość kiczowatym stylu tworzy całą opowieść. Dramat zostaje uhonorowany w 1998 roku Oscarem za efekty specjalne i to wyróżnienie, jak nie patrzeć, za wizualną stronę artystycznego przedsięwzięcia w jakimś stopniu sprawia, że lekko fałszywie brzmią słowa — metafora bohatera o tym, że „nie wszędzie jest ogień i ból, bo prawdziwe Piekło to zmarnowane życie”. Ta mądra skądinąd sentencja zostaje skutecznie zabita przez dosłowność całej wizji. Szkoda.

Obrazem Piekła we współczesnym kostiumie możemy nazwać film A. Parkera pt.: „Harry Angel”. Jego mocnym punktem jest świetna rola Roberta de Niro w roli Lou Cyphera. Ten współczesny Szatan zostaje odziany w czarny garnitur, twarz ma okoloną czarną brodą, długie, proste włosy i przypominające szpony paznokcie. Zdystansowany i chłodny w obejściu od początku staje się tajemniczą siłą tego dziwnego świata. „Harry Angel” jest mroczny głównie za sprawą scenerii, która Piekło realizuje jako kompleks brooklyńskich slumsów — brudnych i zapuszczonych terenów, zupełnie martwych, choć zamieszkałych przez ludzi. W jednej z pierwszych scen pojawia się u Parkera mosiężna winda — motyw zapożyczony od Swedenborga, a wykorzystany także w „Historiach miłosnych” (1997) Jerzego Stuhra czy „Przejrzeć Harry'ego” (1997) Woody Allena. Motyw ważny, bo pozwalający bohaterowi na przeniesienie się do Piekieł, a przy tym obejrzenie kolejnych pięter Otchłani i jej mieszkańców. Ironiczny, komiczny i, jak zawsze, „piekielnie” inteligentny W. Allen w „Przejrzeć Harry'ego” na piątym piętrze wieżowca umieszcza agresywnych żebraków i... krytyków literackich. Piętro szóste wypełnione jest seryjnymi zabójcami i prawicowcami występującymi w telewizji, zaś siódme pęka w szwach od ludzi z tak zwanych mediów. Umieszczony na drzwiach napis informuje o braku miejsc. Na samym dole budynku przed zbyt gorącym chroni klimatyzacja i rozbrzmiewa dobry jazz. Z takim żartobliwym potraktowaniem tematu spotykamy się również w dość błahej komedii „Mały Nicki” (2000) w reżyserii S. Brilla z A. Sandlerem w roli głównej. Syn Lucyfera — Kitel — wyraźnie brzydzi się przemocą i nie chce dręczyć potępionych dusz, z których w Piekło wyrabia się meble. Choć twórcy wyznają w wywiadach, że ich dzieło było inspirowane „Boską komedią” Dantego i obrazami H. Bosch'a, to trudno odnaleźć w tej lekkiej historii gatunkowy i ideowy wpływ tych niewątpliwych arcydzieł.

Kontrowersyjny „Adwokat diabła” T. Hackforda to, według mnie, jeden z ciekawszych filmów o piekielnej tematyce. Już sam Szatan, kreowany mistrzowsko przez Ala Pacino, obdarzony zostaje znaczącym imieniem Johna Milтона. W filmie spotkamy jednak więcej odniesień do autora i dzieła — *Raju utraconego*. Głównym bohaterem jest młody, energiczny i ambitny Kevin Lomax (Keanu Reeves) wspinający się po kolejnych szczeblach kariery adwokackiej, przed którym staje kusząca propozycja wyjazdu do Nowego Jorku i kontynuowania nabierającej impetu kariery w największej światowej metropolii. Odtąd Nowy Jork, marzenie tysięcy prawników, stanie się ekwiwalentem Piekła — piekła na ziemi. A jako takie — z nowoczesnymi drapaczami chmur i pełne pokus — potrzebuje zarządcy, szefa.

Szatan grany przez A. Pacino jest elegancki, charyzmatyczny, bystry, inteligentny i cyniczny. Do tego zna wszystkie języki świata i, delikatnie mówiąc, nie gardzi miłością, szczególnie fizyczną. Zawsze otoczony pięknymi kobietami, używa życia w najlepszy i świetnie się przy tym bawi. To on wkrótce stanie się szefem ambitnego Lomaxa. Tymczasem możemy odnaleźć w obrazie Hackforda, wspomniane już przeze mnie, odniesienia do Milтона. W finałowej scenie niebiańsko, a raczej — diabelsko piękna Christabella (Connie Nielsen) okazuje się być córką Milтона i... siostrą Lomaxa. Przywodzi ona na myśl postać Grzechu — córki miltonowskiego Disa — pół kobiety pokrytej łuskami i węzami, stojącej u bram Królestwa Podziemi. Scenograf filmu B. Rubeo wykorzystuje — może nieświadomie — inny motyw - piekielnego pałacu. W istocie miltonowskim Pandemonium staje się ulokowane na ostatnim piętrze biuro Milтона — całe wyłożone marmurami, skórą i złotem. Chłodne, ascetyczne, przestrzenne i eleganckie. Ekscentryczne biuro połączone jest z roztaczającym się na dachu wodnym ogrodem, skąd władca podziemi bacznie obserwuje każdy ruch śmiertelników i swoich podwładnych. Miltonowskie jest też pytanie Lomaxa skierowane do Milтона o to czy „lepiej jest panować w Piekło niż służyć w Niebie”. Bóg u Hackforda to wielki kpiarz. „Dla swojej prywatnej kosmicznej burleski, ustala wszystkie zasady na opak. Patrz... ale nie dotykaj! Dotknij... ale nie próbuj!” - krzyczy Milton w finałowej scenie, odsłaniając prawdziwą twarz przed Lomaxem - ... synem. Dis w „Adwokacie diabła” zna wszystkie uczucia, jakie posiada człowiek. Dbą o to czego chce i nigdy go nie osądza. Twierdzi, że nigdy nie odrzuca, mimo wszystkich jego niedoskonałości. „Uwielbiam człowieka! Jestem humanistą. Może ostatnim” — z istic szatańską charyzmą woła Milton. I czy rzeczywiście ktoś przy zdrowych zmysłach może zaprzeczyć, że wiek XX całkowicie należał do niego? Ten chwilami może zbyt efekciarski obraz w ciekawy, bo nadzwyczaj współczesny, ale i mądry sposób traktuje o zaświatach. Ukazuje człowieka, któremu na sumieniu ciąży bardzo współczesny grzech — ambicja. Chora ambicja. Trudno zaprzeczyć, że zachłyśnięcie się tak zwaną karierą to główne przewinienie dzisiejszych yuppies. Lomax od początku ma wolną wolę, Milton nie pociąga za sznurki. A że kusi? Toż to jego profesja. To Kevin układa dramat i dopełnia tragedii — doprowadza do samobójstwa wrażliwej, opuszczonej i chorej psychicznie żony Mary Ann (Charlize Theron). Nic dziwnego, że podobno próżność to ulubiony grzech władcy Piekiła. Jest ci jej u nas dostatek.

Piekło stylizowane na koszmarne wnętrze amerykańskiego McDonalda z gangsterskiego filmu czy na obskurne jadłodajnię dla trackerów. Szczyty Otchłani to biura zarządu drapieżnej korporacji, zaludnione bezwzględnyimi managerami - diabłami. Szatan, a właściwie Szatanica (Penelope Cruz), zajmuje pozycję kierowniczki supermarketu odpowiedzialnej za zwolnienia grupowe. Oczywiście, Anielica (Victoria Abril) jest dla kontrastu jedynie kasjerką drżącą o swoją marną pozycję na rynku pracy. Niestety ani odniesienia do tradycyjnych piekielnych wrót, ani podział na kręgi jako miejsce przebywania nieczystych dusz nic nie pomogły A. Diaz Yanesowi w uczynieniu filmu choć odrobinę zajmującym. Dyrektor Naczelny Piekiła (Juan Echanove) — jak nazywa go reżyser — to luzak w ekstrawaganckiej marynarce, irytujący raczej niż śmieszny. W „Boskich jak diabli” wystąpiły hiszpańsko-latynoskie „gwiazdy” — P. Cruz i V. Abril, lecz niewiele to pomogło. Film cierpi generalnie na deficyt pomysłów i skierowany jest raczej do niewybrednej widowni. Trudno też nazwać go komedią — choć tak głosi plakat — czy pastiszem. Po prostu, najzwyczajniej w świecie nie bawi. Nie wystarczy przecież powiedzieć, że nasz piekielny świat to supermarket.

Jako autorka pracy jestem świadoma, że w pewnym sensie łamię się ona stylistycznie. Jeśli część literacka staje się raczej odtwórczą próbą porównania, z użyciem również bardziej literackiego języka, to dlatego, że nie mam odwagi oceniać infernalnych arcydzieł. Inaczej jest z częścią filmową. Współczesne kino zdaje się posługiwać tak odmiennym językiem, że również krytyczna ocena powinna być w jakimś sensie współczesna. Obrazy filmowe nie stwarzają też takiego intelektualnego dystansu. Stąd ta pozorna niezgodność stylów.

Krajobraz Piekiła jest największym zbiorowym przedsięwzięciem konstrukcyjnym i ideologicznym w historii wyobraźni. W ciągu wieków czynniki społeczne, ideologiczne, czasem polityczne współuczestniczyły w artystycznej próbie kreacji zaświatów. Ja swoje rozważania rozpoczęłam od wizji średniowiecznych a zakończyłam na późnym oświeceniu. Trzeba jednak pamiętać, że tacy twórcy jak Homer, Platon, Wergiliusz czy późniejsi — jak Goethe, Mann, Nietzsche, Freud, Eliot czy Sartre będą mieli nie mniejszy wpływ na to, jak ukształtują się literackie mapy Piekiła. Warto wspomnieć, że także współczesność nie przekreśliła wiary w Królestwo Podziemi. A. Turner przytacza wyniki badań przeprowadzonych niedawno przez amerykański Instytut Gallupa. Dowodzą one, że 60 procent Amerykanów wierzy w Piekło i jest

ich o 7 procent więcej niż w 1953 roku. Co ciekawe, jedynie 4 procent uważa, że tam trafi. Czy te statystyki się zmieniają? Jeżeli ufać, że sztuka, szczególnie ta przez wielkie "s", ma jednak wpływ na nasze życie, to pewnie tak. Wszystko w rękach mistrzów pióra i obrazu.

Bibliografia:

1. Alighieri Dante, *Boska komedia*, przeł. A. Świdorska, słowo wstępne ks. dr Konstantego Michalskiego, Kraków 1947.
2. Blake William, *Małżeństwo Nieba i Piekła*, przeł. F. Wygoda, Wrocław 2002.
3. Milton John, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2002.
4. Minois Georges, *Historia piekła*, przeł. A. Kędzierszawska, B. Szczepańska, Warszawa 1998.
5. Sokolski Jacek, *Architektura zaświatów w średniowiecznych łacińskich wizjach eschatologicznych*, [w:] *Wyobraźnia średniowieczna*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1996.
6. Sokolski Jacek, *Pielgrzymi do Piekła i Raju*, t.1, Wrocław 1995.
7. Sokolski Jacek, *Staropolskie zaświaty*, Wrocław 1994.
8. Swedenborg Emanuel, *O Niebie i jego cudach, również o Piekło. Według tego, co słyszano i widziano*, przeł. D. Kielczyk, wstęp Barbary Smoleń, Warszawa 1982.
9. Turner Alice, *Historia piekła*, przeł. J. Jarniewicz, Gdańsk 2004.

Informacje z Internetu - artykuły:

1. Sikora Agnieszka, *Piekło jako miasto potępionych w średniowiecznych wizjach eschatologicznych*. „Spirala. Dekadencki serwis dedykowany przełomowi wieków”.

Filmografia:

1. Adwokat diabła (*Devil's Advocate*), scenariusz: A. Neiderman, J. Lemkin, reż.: T. Hackford, muzyka: J.N. Howard, scen.: B. Rubeo, 1997.
2. Boskie jak diabli (*Sin noticias de Dios*), scen. i reż.: A. Diaz Yanes, muzyka: B. Bonezzi, scen.: J. Fernandez, 2001.
3. Czarny Orfeusz (*Orfeo Negro*), scen.: J. Vito, M. Camus, reż.: M. Camus, 1959.
4. Harry Angel (*Angel Heart*), scen. i reż.: A. Parker, muzyka: T. Jones, scen.: A. Ganz, K. Zea, B. Morris, 1987.
5. Mały Nicki (*Little Nicky*), scen.: S. Brill, T. Herlihy, A. Sandler, reż. S. Brill, muzyka: T. Castellucci, scen.: P. A. Blake, 2000.
6. Między Piekłem a Niebem (*What Dreams May Come*), scen.: R. Bass, R. Matheson, reż. V. Ward, muzyka: M. Kamen, scen.: E. Zanetti, 1998.
7. Orfeusz (*Orpheus*), scen. i reż.: J. Cocteau, 1949.
8. Przejrzeć Harry'ego (*Deconstructing Harry*), scen. i reż.: W. Allen, muzyka: T. Jobim, S.H. Band, scen.: S. Loquasto, 1997.

Zobacz także te strony:

[Diabeł i piekło](#)

[Adwokat Diabła](#)

Przypisy:

- [1] A. Turner, *Historia piekła*, przeł. J. Jarniewicz, Gdańsk 2004, s. 155-156.
- [2] G. Minois, *Historia piekła*, przeł. A. Kędzierszawska, B. Szczepańska, Warszawa 1998, s. 155.
- [3] Ibidem, s. 143-146.
- [4] Ibidem, s. 174-175.
- [5] A. Turner, *Historia piekła*, przeł. J. Jarniewicz, Gdańsk 2004, s. 156.
- [6] Ibidem, 115.
- [7] J. Sokolski, *Architektura zaświatów w średniowiecznych łacińskich wizjach eschatologicznych*, [w:] *Wyobraźnia średniowieczna*, pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1996, s.128.

- [8] G. Minois, *Historia piekła*, przeł. A. Kędzierzawska, B. Szczepańska, Warszawa 1998, s. 155.
- [9] G. Minois, *Historia piekła*, przeł. A. Kędzierzawska, B. Szczepańska, Warszawa 1998, s. 123-124.
- [10] Ibidem, s. 143-146.
- [11] Ibidem, s. 155-158.
- [12] Ibidem, s. 127.
- [13] A. Turner, *Historia piekła*, przeł. J. Jarniewicz, Gdańsk 2004, s. 84.

Ewa Linow

Studentka polonistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 25-04-2006 Ostatnia zmiana: 25-04-2006)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4728) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4728>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane

w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl