
Literatura i sztuka

Ksenia Olkusz, Wiesław Olkusz

Dawni mistrzowie i ich dzieła w światowej literaturze popularnej (rekonesans)

Współcześni twórcy literatury popularnej poszukują bohaterów tyleż autentycznych, co fascynujących, a zamierzenia takie nader często konkretyzują się w postaci sięgania po biografie ludzi sławnych, które zawierają informacje sprzeczne lub przynajmniej kontrowersyjne, a życie lub twórczość ich bohaterów kryją wiele tajemnic. Ów prawdziwy bądź domniemany sekret, otaczający twórcę lub jego dzieło jest wówczas znakomitym pretekstem do tworzenia fabuł o sensacyjnym charakterze, ukazujących żmudny proces dochodzenia do prawdy. Mniej więcej od dekady (a zwłaszcza po 2003 roku, gdy ukazała się słynna powieść Dana Browna, zatytułowana *Kod Leonarda da Vinci*) szczególnie inspirujące stały się obrazy i biografie malarzy doby dojrzałego renesansu i baroku, znacznie rzadziej natomiast reprezentujących sztukę późniejszą – romantyzmu czy postimpresjonizmu. Bohaterami tedy

opowieści sensacyjno-przygodowych czy kryminalnych (rzadziej obyczajowych) stają się – obok da Vinci (zob. np. Javier Serra, *Tajemna Wieczerza*) – między innymi Hieronim Bosch [właśc. Jeroen Anthoniszoon van Aken] (np. Peter Dempf, *Tajemnica Hieronima Boscha*; Yves Jégo, Denis Lépée, *Tajemnica Boscha*), Michelangelo Merisi da Caravaggio (np. Dempf, *Testament Caravaggia*; Jonathan Harr, *Zaginiony obraz*), Michelangelo Buonarroti (np. Paul Christopher, *Notes Michała Anioła*; Philipp Vanderberg, *Spisek sykstyński*), Rembrandt [właśc. Harmensz van Rijn] (np. Lynn Cullen, *Córka Rembrandta*; Jörg Kastner, *Zabójczy błękit*), Sandro Botticelli [właśc. Alessandro di Mariano Filipepi] (np. Mary Jane Beaufrand, *Primavera*), Jan Vermeer van Delft [właśc. Johannes Vermeer], np. Tracy Chevalier, *Dziewczyna z perłą*; Susan Vreeland, *Dziewczyna w hiacyntowym błękitcie*, Paul Cézanne (np. Barbara Corrade

Pope, *Kamieniołom Cezanne'a*), jak również mniej znani artyści, tacy jak Artemizja Gentileschi (Susan Vreeland, *Pasja Artemizji*) czy Pieter van Huys (Arturo Pérez-Reverte, *Szachownica flamandzka*).

Fascynacja życiem i twórczością dawnych mistrzów wydaje się też mieć swoje źródło zarówno w przeświadczeniu, że sztuka ikoniczna minionych wieków jest dziś już przekazem nieczytelnym dla przeciętnego odbiorcy, jak i we współczesnym historyzmie, którego celem jest nie tylko odtworzenie klimatu epoki, lecz przede wszystkim analiza psychologiczna, rekonstrukcja mentalności artysty, wreszcie i odkrycie pobudek, kierujących procesem twórczym.

Jakby w odpowiedzi na tezę Władysława Stróżewskiego, że „dzieło sztuki pozostaje [...] rzeczą tajemniczą. [...] Prawdziwe dzieło sztuki [...] przekracza każdą próbę jego określenia”¹ pojawiły się w ostatnich latach powieści, których bądź to już same inskrypcje tytułowe (ewentualnie tytuły rozdziałów, vide: *Tajemnice mistrza van Huysa*) sygnalizują enigmatyczność utworów ikonicznych, bądź też intryga osnuta jest wokół treści przywołanego w utworze literackim obrazu.

Ambitniejszym i najwcześniejszym zarazem przykładem tak skonstruowanej fabuły jest powieść Péreza-Revertego, zatytułowana *Szachownica flamandzka*, której akcja rozgrywa się w dwóch rzeczywistościach czasoprzestrzennych: w świecie dzieła plastycznego i w świecie bohaterów, odsłaniających warstwa po warstwie zaszyfrowane w obrazie treści. Świat *icone* odnosi się do rzeczywistości

historycznej, a to wskutek poświadczonej przez dokumenty realności osób sportretowanych i wydarzeń z nimi związanych (Ferdynand Altenhoffen, księżę Ostenburga, jego żona, Beatrycze Burgundzka oraz Roger d'Arras), a także dzięki zaprezentowaniu nazwiska i dorobku twórcy obrazu. Jest nim Pieter van Huys, holenderski malarz, działający w 2 połowie XVI w., który zręcznie imitował styl Boscha. Ale właśnie fakt, że potoczna wiedza o tym artyście jest bardzo skromna, jego twórczość, a tym bardziej biografia, nie są znane szerszemu gronu odbiorców, pozwala Revertemu na mistyfikację, mającą uprawdopodobnić fikcję literacką. Przywołany bowiem w powieści obraz tak naprawdę nigdy nie był przez van Huysa namalowany, a jego treść zaprojektowana została przez pisarza na użytek kryminalnej intrygi.

W mrocznej powieści detektywistycznej dzieło sztuki ogniskuje zatem w sobie tajemnicę, jest rodzajem skomplikowanego szyfru, którego odczytanie staje się możliwe jedynie wówczas, gdy oglądający cechuje się erudycją i analitycznym umysłem. Takie właśnie predyspozycje posiada główna bohaterka Julia, ekspertka malarstwa i konserwatorka sztuki, co pozwala jej dostrzec, że obraz tylko pozornie przedstawia scenę rodzajową – grających w szachy mężczyzn i obserwującą ich kobietę – w rzeczywistości będąc utajnionym zapisem zbrodni doskonałej, której motywy i sprawcę znał jedynie malarz. „Dzięki [bowiem] kunsztowi Pietera van Huysa zdawało się, że szachy stoją poza obrazem, że są właściwie namacalne, podobnie zresztą jak i pozostałe przedstawione tu przedmioty. Realność *Partii szachów* pozwalała

¹ W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 5-6.

uzyskać typowy dla szkoły flamandzkiej efekt wciągnięcia widza w obręb scenarii². Owo „wciągnięcie” obserwatora w świat obrazu inicjuje rozgrywanie partii szachów *à rebours* przez bohaterów XX-wiecznych według scenariusza sugerowanego umiejscowieniem na szachownicy figur, które symbolizują sportretowane postacie, albowiem „Wszystko jest szachownicą nocy i dnia, na której Los gra ludźmi niczym figurami”, a sama „gra stanowi parabolę życia i śmierci, łączy rzeczywistość z szachami”³. Dzięki temu uwikłani w grę bohaterowie rzeczywistości o pięć wieków późniejszej przekonują się, że przeszłość nierozzerwalnie łączy się z przyszłością. Rozwiązanie zadania szachowego równoznaczne jest bowiem zarówno ze zdemaskowaniem tajemniczego zabójcy z 1472 roku, jak i jego współczesnego naśladowcy.

„Symbole i tajemnicze klucze często pojawiały się w sztuce. Nawet w sztuce współczesnej... Tyle, że nie zawsze mamy informacje, które pomogłyby nam odczytać tajemne przesłania, zwłaszcza sprzed wielu lat”⁴. To przeświadczenie o istnieniu w dziełach ikonicznych sfery naddanej, *expressis verbis* wyrażone przez bohaterkę *Szachownicy flamandzkiej* i permanentnie też obecne w wypowiedziach historyków sztuki⁵ wydaje się być jednym z głównych źródeł inspiracji twórców li-

teratury popularnej, zwłaszcza powieści sensacyjno-kryminalnych. Wychodząc z założenia, że współczesny odbiorca dzieła sztuki recypuje je w sposób powierzchowny, ograniczony jedynie do sfery anegdotycznej i estetycznej⁶, pisarze powołują do życia bohaterów, którym bądź to z racji wykształcenia (Langdon z *Kodu Leonarda da Vinci*, Finn z *Notosu Michała Anioła*, Lyere, teolog i ekspert w dziedzinie szyfrów z *Tajemnej Wieczery*), bądź bliskich kontaktów z malarzem (Nerina z *Testamentu Caravaggia*, uczeń Boscha z *Tajemnicy Hieronima Boscha* tego samego autora czy Cornelis Suythof z *Zabójczego błękitu*) udaje się rozszyfrować ukryte sensy. Może to być, jak w bestsellerze Browna czy powieści Sierry, ukryty w *Ostatniej wieczerzy* da Vinciego przekaz objawień Zakonu Syjonu bądź herezji katarów, sekret, „osłabiający w sposób oczywisty tezę o nadprzyrodzonej, boskiej naturze Jezusa”⁷, a zatem zagrażający integralności i pozycji Kościoła, albo też – jak w powieści Kastnera – incydentalne użycie przez Rembrandta koloru błękitnego,

wszystkich płaszczyzn sensu, jakie dają się wyróżnić w dziele”.

⁶ Por.: J. Sierra, *Tajemna Wieczerza*, tłum. A. Jęczmyk, Warszawa 2006, s. 15: „Przez całe wieki średnie i okres renesansu Europa wciąż zachowywała nietkniętą umiejętność rozumienia symboli i prastarych wyobrażeń. Jej mieszkańcy wiedzieli, jak interpretować kapitel kolumny, fragment malowidła czy znak przydrożny, choć niewielu z nich opanowała wtedy sztukę czytania i pisania. Ta umiejętność interpretacji zaginęła wraz ze zwycięstwem racjonalizmu, a razem z nim zaginęła ogromna część odziedziczonej po przodkach spuścizny”.

⁷ K. T. Toeplitz, *O czym świadczy kod da Vinci*, <http://www.wykop.pl/ramka/4863/toeplitz-o-czym-swiaadczy-kod-da-vinci/zakopali>, data dostępu: 16.03.2009, s. 3.

² A. Pérez-Reverte, *Szachownica flamandzka*, tłum. F. Łobodziński, Warszawa 2000, s. 12.

³ Tamże, s. 337 i 359.

⁴ Tamże, s. 63.

⁵ Zob. np.: W. Stróżewski, *op. cit.*, s. 267: „wielkie dzieła [...] zawierają w sobie jakieś więcej, którego nie da się analitycznie wyczerpać i które samo wskazuje na INNE, decydujące ostatecznie o najgłębszym sensie dzieła. Dopełnia ono jego sens integralny, oparty na harmonii

śmiercionośnego barwnika podsunętego malarzowi w celu destabilizacji ładu ekonomicznego i politycznego Królestwa Niderlandów.

Jest zresztą rzeczą charakterystyczną, że motyw szyfrowania w dziele plastycznym – zwykle niebezpiecznej dla nadawcy, a często i odkrywcy – prawdy łączy się najczęściej z motywem spiskowej teorii dziejów. Znamienne w tym względzie egzemplifikację stanowią powieści Dempfa oraz spółki autorskiej Jégo-Lépée, inspirowane życiem i twórczością jednego z najbardziej zdumiewających i oryginalnych zjawisk w dziejach sztuki europejskiej, jakim jest Bosch. W utworze Dempfa *Tajemnica Hieronima Boscha*, którego akcja rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasoprzestrzennych (w brabanckim miasteczku s’Hertogenbosch w 1510 r. oraz w Madrycie roku 1998) punktem wyjścia staje się pozorny akt wandalizmu, jakim jest oblanie kwasem tryptyku *Tysiąclecie królestwo* (znanego bardziej pod tytułem *Ogród rozkoszy ziemskich*). Odślonięte w ten sposób inskrypcje („Natura się zmienia. Prawda zabija!”)⁸ i tajemne znaki wyjaśniają nie tylko motywy postępowania „zamachowca”, ale także historię tworzenia tryptyku, będącą kluczem interpretacyjnym najbardziej zagadkowego dzieła sztuki ikonicznej.

Dempf, nawiązując do domysłów historyków sztuki, dotyczących przekonań religijnych niderlandzkiego mistrza – domniemanego propagatora fatalistycznej doktryny św. Augusta, zwolennika *devo-*

tio moderna, członka Bractwa Wspólnego Życia, Bractwa Najświętszej Marii Panny czy wreszcie tajnego depozytariusza objawień „millenarystów” – jednoznacznie opowiada się za teorią Wilhelma Fraengera. Podążając zatem tropem sugestii historyka sztuki pisarz konstruuje sensacyjną opowieść o Boschu, który podczas walk o władzę między Radą Miejską, Inkwizycją, dominikanami i różnymi hereetyckimi sektami opowiada się po stronie adamitów (Bractwa Wolnego Ducha), a ten akces dokumentuje właśnie *Ogród rozkoszy ziemskich*. Jest on rodzajem tajemnej księgi, ilustracją rytuału i ideologii Braci i Sióstr Wolnego Ducha, według których kobiety i mężczyźni są sobie równi, a „śmierć ma swój kres i rozpocznie się królestwo Chrystusa, gdzie dwoje staje się jednym”¹⁰. W arkana quasi-religijnych praktyk kultu, zobrazowanych poprzez ukryte symbole (nb. wyjaśniane w obszernych *passusach* powieści, posuwających akcję naprzód) wprowadza Boscha wielki mistrz Bractwa. Jest nim żydowski mieszkaniec s’Hertogenbosch, Jacob van Almaengien¹¹, przy czym Dempf idzie w swych spekulacjach jeszcze dalej niż Fraenger, czyniąc „duchowego autora” tryptyku kobietą. Dzięki tej zmianie płci uwypuklona zostaje adamicka koncepcja *androgyne*, jak i możliwe jest sugerowanie bogatszych jeszcze znaczeń obrazu. Nabiera on wówczas także cech „orędzia spisane w nierozpoznanym jeszcze języku”, przesłania adresowanego do przyszłych pokoleń przez *homines intelligentiae*,

⁸ P. Dempf, *Tajemnica Hieronima Boscha* tłum. A. Bender, Warszawa 2005, s. 143.

⁹ Tamże, s. 159: „moim przeznaczeniem jest walka z demonem naszych czasów: kobietą”.

¹⁰ Tamże, s. 214. Por. też: M. Piróg, *Bracia i Siostry Wolnego Ducha*, <http://anuttara.net/artykuly/1238160525/>, s. 3, data dostępu: 7.07.2009.

¹¹ Zob.: V. P. Rembert, *Hieronim Bosch*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 1006, s. 49.

legatu prawd odwiecznych, znanych od zarania ludzkości (w czasie dominacji matriarchatu) i dlatego zaciekle zwalczanych przez Kościół, reprezentujący męski punkt widzenia (m. in. idea linearności dziejów, doktryna grzechu pierworodnego, popełnionego przez pramatkę ludzkości). W tym kontekście właściwa interpretacja tryptyku, dokonana przez współczesną radykalną feministkę i – oczywiście – potomkinię Almaengieną jest równoznaczna ze zdemaskowaniem wielowiekowego spisku mężczyzn, pragnących zachować sankcjonowaną przez Kościół hegemonię: „*Ogród rozkoszy ziemskich* wieści koniec Kościoła, koniec hegemonii mężczyzn. [...] Boicie się władzy, jaką mamy nad wami w takich [tj. w momencie miłosnych uniesień] chwilach! Dlatego Kościół potępia ciało i jego zmysłowość. Nie jesteście panami swoich zmysłów, ulegacie fascynacji kobiecością. A Kościół jest społecznością mężczyzn pełnych lęku”¹².

Niespokojne czasy Boscha, pełne dramatycznych wydarzeń politycznych, wojen, sporów religijnych, przemian ekonomicznych i społecznych, wreszcie odkryć geograficznych, zmieniających w radykalny sposób mentalność ówczesnych ludzi, stanowią także tło powieści Jégo i Lépéego. W przeciwieństwie jednak do erudycyjnego dzieła Dempfa, w którym wątek sensacyjny posiada rzetelne umotywowane w badaniach naukowych, w utworze francuskiego pisarza (czego zresztą autorzy nie ukrywają)¹³ intryga

kryminalna ma całkowicie fikcyjny charakter, inspirowany spiskową teorią dziejów. Fabuła zatem odsłania mechanizm skomplikowanych machinacji i gier politycznych, prowadzonych zarówno przez króla Francji, Ludwika XII, jak i wszechpotężne bractwo malarzy Południa, którym przewodzi Leonardo da Vinci. Pierwszy z konspiratorów dąży do osłabienia autorytetu papieża, Juliusza II i zdyskredytowania niemieckiego cesarza Maksymiliana, na ziemiach którego szerzy się „zaraza Reformacji”, drugi natomiast do osłabienia pozycji malarzy Północy, których „zmysłowa, emocjonalna” sztuka znajdowała coraz większe grono odbiorców, odbierając tym samym zamówienia przedstawicielom malarstwa „zrygoryzowanego i intelektualnego”. W tym celu obaj zlecają dokonywanie okrutnych i świętokradczych (bo mających miejsce w kościele) morderstw, przy czym krwawa inscenizacja ze zmasakrowanych szczątków ludzkich i zwierzęcych wyraźnie inspirowana jest dziwnymi obrazami Boscha, zwłaszcza jego *Sądem ostatecznym*¹⁴. Owo instrumentalne, sprowadzone tylko do poziomu instruktażu czy scenariusza zbrodni, wyzyskanie tryptyku, w którym przedstawienie pandemonium zła służyć miało moralnej naprawie ludzkości, w pewnym stopniu wpisuje się w tradycyjną linię interpretacji ikonograficznej,

machinacje, a także bractwo malarzy, są oczywiście wytworem naszej wyobraźni”.

¹⁴ Tamże, s. 301: „złe języki oskarżyły Hieronima o to, że był inspiratorem zbrodni, które rozszerzyły się na całą Brabancję. – Niektórzy powoływali się nawet na jego złowróżbne szkice [...]. Podobieństwo scen masakry do rysunków mistrza nie pozostawiało żadnych wątpliwości”.

¹² P. Dempf, *op. cit.*, s. 369 i 381.

¹³ Y. Jégo, D. Lépée, *Tajemnica Boscha*, tłum. K. Kowalczyk, Warszawa 2007, s. 343 i 344: „Dla potrzeb intrygi zmienione zostały role niektórych prawdziwych postaci. [...] Morderstwa i

w myśl której Boscha określano epite-
tem „piekielny” czy mianem „malarza
diabłów”. W ten sposób w powieści do-
chodzi do spłylenia bogatej zawartości
semantycznej skomplikowanych dzieł
niderlandzkiego malarza i utrwalania
stereotypowych mniemań o nim tylko
jako o twórcy dziwacznych obrazów,
zaludnionych przez hybrydyczne, wy-
wodzące się z koszmarów sennych, po-
stacie.

Inspirację wielu współczesnych thril-
lerów, powieści sensacyjnych, krymi-
nalnych czy przygodowo-obyczajowych
stanowią też same biografie malarzy,
tych zwłaszcza, których życie obfitowało
w dramatyczne wydarzenia, nieoczeki-
wane zwroty losu czy permanentne ko-
lizje z prawem. Takim niemal gotowym
scenariuszem historycznego kryminału
jest przede wszystkim burzliwe życie
Caravaggia, który – jak słusznie kon-
statuje Desmond Seward – „fascynuje,
i to nie tylko dzięki swoim cudownym
obrazom. Trzydzieści lat temu Kenneth
Clark określił go jako «typowego boha-
tera współczesnej sztuki», mając oczywi-
ście na myśli antybohatera. [...] podo-
bieństwo do antybohatera [...] wyjaśnia
być może, dlaczego malarz rzuca tak po-
tężny urok pod koniec XX wieku”¹⁵.

Spośród powieści poświęconych
temu malarzowi niewątpliwie wyróżnia
się *Testament Caravaggia* Dempfa, które-
go autor tak eksplikuje swoje twórcze
działania: Powieść nie musi koniecznie
odpowiadać prawdzie historycznej. [...] mimo to próbowałem przedstawić ży-
cie Michelangela Merisiego możliwie
wiernie, co było o tyle trudne, że istnieją

odmienne wersje jego biografii”¹⁶. Zgod-
nie zatem z tą zapowiedzią w utworze
zrekonstruowane zostały najważniejsze
wydarzenia z ostatnich 15 lat (1596-1610)
burzliwego życia malarza: jego przybycie
do Rzymu, zdobycie możliwych protek-
torów w osobach kardynałów: France-
sca del Monte i Scipione’a Borghesego,
zabójstwo Rannuccia Tomassoniego w
trakcie gry w piłkę i ucieczka do Nea-
polu, a stamtąd – po dwóch latach – na
Malte, gdzie artysta został przyjęty do
zakonu maltańskiego, wreszcie tułaczka
do Syrakuz, Messyny i Palermo, zakoń-
czona tajemniczym zgonem w Porto
Ercole. Etapy tej biografii, same w sobie
dramatyczne, prezentowane są jednak
nie tylko jako skutek gwałtownego tem-
peramentu i hulaszczego trybu życia ma-
larza z Lombardii, ale także jako rezultat
sieci intryg, utkanej przez watykańskich
dostojników. Dempf nawiązuje w ten
sposób do wielokrotnie zadawanych
przez historyków sztuki pytań o to, jaki
był powód opuszczenia przez artystę ro-
dzinnego miasta i kim był wróg, który
prowadził przeciw niemu nieustanną
wendetę. Pełna odpowiedź na to pytanie,
stanowiące punkt wyjścia sensacyjnej i
meandrycznej fabuły, zawarta jest w *Ści-
ciu św. Jana Chrzciciela*, tytułowym „testa-
mencie Caravaggia”: „Widać na nim was
[tj. Giovanniego Battistę, młodszego bra-
ta Michelangela, skłóconego z nim z po-
wodu podziału spadku], Fra Domenica
[brata Antonia di Russo, kochanka sio-
stry Caravaggia, zabitego przez malarza]
i waszą siostrę [...], a wszyscy jesteście
przedstawieni w nie bardzo pochlebnej
pozie wokół głowy Jana Chrzciciela, czy-

¹⁵ D. Seward, *Caravaggio. Awanturnik i genius*,
przeł. R. A. Galos, Wrocław 2003, s. 181-182.

¹⁶ P. Dempf, *Testament Caravaggia*, tłum. J.
Hashold, Warszawa 2007, s. 492.

li zarazem jego własnej głowy, Caravaggia. To jego testament” – i dalej – „obraz Caravaggia czyta się jak przypis do jego życia. Daje on dostęp do ukrytej wiedzy, gdzie myśl przemienia się w obraz. [...] Del Monte [przedstawiony jest] jako Herod, joannita, Fra Domenico jako morderca, który ucina Janowi głowę, Michele jako ofiara [...]”¹⁷.

Notabene według tej lekcji biblijna scena stanowi zarówno zawoalowany przekaz, odsłaniający zakulisowe działania głównych *dramatis personae*, jak i samooskarżenie Caravaggia, formę ekspiacji czy nawet egzorcyzmowania przeszłości. Taka wykładnia zbieżna jest z konstatacjami historyków sztuki, dowodzącymi, że lombardzki artysta „do śmierci [namalował] tuzin obrazów ze świętymi głowami, [a] niektóre z nich to [...] autoportrety. [...] Nie mówi nam to jednak zbyt wiele o tym, co działo się w umyśle malarza. [...] Możemy być tylko pewni, że odzwierciedla [to] ukryte cierpienie”¹⁸.

Należy tu podkreślić, że szczególna wartość utworu Dempfa zasadza się na zręcznym połączeniu sensacyjnej, misternie skonstruowanej i przyciągającej uwagę czytelnika opowieści z *passusami* o egzegetycznym charakterze, objaśniającymi program estetyczno-ideowy, okoliczności powstawania obrazoburczych dzieł barokowego malarza czy wreszcie sposób ich recypowania na przełomie XVI i XVII wieku. Szczodrze rozsiane w tekście przybierają one wówczas postać obszernych ekfraz, przybliżających odbiorcy treści najważniejszych obrazów Caravaggia: *Powołanie św. Mateusza*,

Św. Mateusz z aniołem, *Chłopiec z koszem kwiatów*, *Chłopiec z jaszczurką*, *Wieczera w Emaus*, *Amor zwycięski*, *David z głową Goliata*, *Pogrzeb św. Łucji*, *Biczowanie*, *Siedem uczynków miłosierdzia*, *Wskrzeszenie Łazarza*, *Portret kawalera maltańskiego* czy *Adoracja pasterzy*. Tę technikę pisarską Dempfa, w której funkcja ludyczna łączy się z poznawczą, znakomicie egzemplifikuje epizod związany z genezą *Śmierci albo Zasnnięcia Marii*: „Od paru godzin siedzieli w kuchni albo stali wokół Leny. Dziewięciu obszarpanych, starszych mężczyzn z łysinami, którzy mieli przedstawiać apostołów. [...] Lena jako Maria leżała pośrodku na marach, na wpół obnażona. [...] Dzień mijał, a woń, jaką wydziełało ciało Leny, stawała się coraz bardziej uciążliwa”¹⁹. W tej rekonstrukcji procesu tworzenia obrazu Dempf odwołuje się do hipotezy, według której zwolennikowi „empirycznego naturalizmu” za model matki Chrystusowej posłużyły zwłoki utopionej w Tybrze prostytutki. Jednocześnie jednak – właśnie do celów sensacyjno-kryminalnej fabuły – pojawia się sugestia, że śmierć portowej dziewczki²⁰ (lub – jak przypuszcza Helen Langdon – „ubogiej, lecz uczciwej”²¹) modelki, o której względy Caravaggio bezskutecznie rywalizował z notariuszem Mariano Pasqualone) nie była wypadkiem. Było to morderstwo, zaaranżowane przez tajemniczych wrogów artysty, rozpoczynające całą serię oskarżeń rzucanych pod jego adresem i zmuszających go odtąd do ciągłej ucieczki oraz życia w poczuciu permanentnego zagrożenia.

¹⁹ P. Dempf, *op. cit.*, s. 41.

²⁰ D. Seward, *op. cit.*, s. 91.

²¹ H. Langdon, *Caravaggio*, tłum. S. Kroszczyński, Poznań 2003, s. 313.

Inny wariant wyzyskania frapującej biografii reprezentuje *Pasja Artemizji Vreeland*, utwór sytuujący się na pograniczu historycznego thrillera prawniczego oraz powieści psychologicznej. Za taką kwalifikacją gatunkową zdaje się przemawiać dwutorowo prowadzona akcja. Z jednej tedy strony czytelnik może śledzić poszczególne etapy rzeczywistego procesu, jaki Artemizja Gentileschi, córka malarza fresków, Orazia Gentileschiego, wytoczyła Agostinowi Tassiemu z powodu dokonanego na niej gwałtu. Korzystając z zachowanej dokumentacji sądowniczej Vreeland skrupulatnie opisuje metody, jakimi posiłkował się ówczesny wymiar sprawiedliwości w celu „uwiarygodnienia” zeznań, normy prawne, jawnie dyskryminujące kobietę, czy wreszcie mniej lub bardziej błyskotliwe potyczki słowne oskarżyciela i obrońcy Tassiego. Jednocześnie jednak warstwa faktograficzna powieści łączy się immanentnie z wnikliwą analizą psychologiczną. Nakreślony zostaje portret mało znanej współczesnemu konsumentowi kultury artystki, która poddawana torturom, upokarzana przez władzę sądowniczą i doświadczająca z powodów obyczajowych ostracyzmu ze strony społeczności lokalnej, konsekwentnie walczy o zachowanie własnej tożsamości. Gwarancją sukcesu – tak na płaszczyźnie życia osobistego, jak i zawodowego – jest sygnalizowana w inskrypcji tytułowej powieści „pasja”, umiłowanie sztuki, będącej jednocześnie wyrazem wolności i poświęcenia.

Za interesującą i oryginalną propozycją odniesień do sztuki ikonicznej niewątpliwie uznać należy utwór Clausa Corneliusa Fischera, zatytułowany *I odpuść nam nasze winy*. Psychologiczno-kry-

minalna opowieść o śledztwie, którego celem jest rozwikłanie zagadki rytualnego morderstwa bliska jest w swym klimacie emocjonalnym mrocznym i depresyjnym grafikom Francisca de Goi y Lucientes, o czym zresztą czytelnik informowany jest bezpośrednio już na początku utworu. Głównego bowiem bohatera, komisarza Brunona van Leeuvena cechuje – co oczywiste – zdolność do analitycznego myślenia, ale ponadto także spora erudycja oraz wrażliwość estetyczna: „Kiedy [tylko] potrzebował pocieszenia, sięgał [...] do trzeciej półki, wypełnionej książkami o sztuce, albumami, monografiami, biografiami Caravaggia, Giotta, Goi, Michała Anioła, Rembrandta, Tycjana, van Gogha, Velasqueza; nie było sztuki bez cierpienia, nie było też życia”²². Wyposażony tedy w wiedzę o sztuce komisarz staje się wiarygodnym medium, za pośrednictwem którego prezentowany jest w postaci obszernych, kilkustronicowych (vide: s. 28-31) ekfraz świat rysunków Goi (cykl *Kapryśów* i *Okropności wojny*), dzieł, „które pokazywały prawdziwe oblicze człowieka”²³. W tym kontekście podejmowane przez van Leeuvena próby zdemaskowania mordercy, odkrycia pobudek, powodujących wykroczenie poza normy etyczne, staje się analogiczne do tropienia przez Goyę prawdy o człowieku, najniższych jego instynktach, które budziły się wtedy, gdy rozum spał. Zgodność z pesymistyczną diagnozą malarza doby romantyzmu potwierdza też kreowana w powieści rzeczywistość współczesnego Amsterdamu. Jest ona odległa od

²² C. C. Fischer, *I nie wódz nas na pokuszenie*, tłum. A. Roseau, Katowice 2008, s. 25.

²³ Tamże, s. 26.

uładzonego świata mieszczańskich wartości, znanych komisarzowi z dzieł *petit maitres* holenderskich i wpisując się w schemat koszmarnych wizji Goi dokumentuje przekonanie, że „pęd do zabijania jest o wiele silniejszy niż jakakolwiek cywilizacja. Odkąd ludzie są na świecie, zabijają się nawzajem, pojedynczo lub w grupach, przypadkiem lub ze świadomym zamiarem, w gniewie lub z premedytacją”²⁴.

* * *

Powieści inspirowane życiem i twórczością malarzy (nb. temat w polskiej literaturze popularnej niemal nieobecny), przy znacznym zróżnicowaniu gatunkowym cechuje stosunkowo niewielki repertuar rozwiązań formalnych, sposobów narracji i stylu. Obserwowany zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu wyraźny przyrost tego typu utworów dokumentuje nieustający popyt na literaturę nastawioną głównie – poprzez eksponowanie wydarzeń nadzwyczajnych, enigmatycznych czy bulwersujących, stawianie bohatera w sytuacjach ekstremalnych itd.) – na dostarczanie rozrywki i silnych przeżyć emocjonalnych. Pełniąc przede wszystkim funkcję ludyczną i kompensacyjną pośrednio jednak powieści te dostarczają odbiorcy pewnego *quantum*

wiedzy. Zakres tych informacji może się ograniczać tylko do enumeracji nazwisk malarzy czy tytułów ich dzieł (jak ma to miejsce np. w *Szachownicy flamandzkiej*, w której to powieści wzmiankowanymi są tacy twórcy, jak: Dieric Bouts, Pieter Breughel Starszy, Robert Campin, Ducio di Buoninsegna, Albrecht Dürer, Jan van Eyck, Thomas Gainsborough, Luca Giordano, Hugo van der Goes, Lorenzo Lotto, Bartolomé Estéban Murrilllo, Juan de Soredia, Rogier van der Weyden czy Diego Rodriguez de Silva y Velázquez); w wielu jednak przypadkach bywa znacząco poszerzony, przybierając np. postać rozbudowanych ekfraz, w których opis obrazu łączy się z eksplikacją przesłań ideowych. Niezależnie też od wartości merytorycznej takiego przekazu „dowartościowuje” on czytelnika, dając mu poczucie współuczestniczenia w kulturze wysokiej, a przede wszystkim zachęcając do bezpośredniego kontaktu ze wzmiankowanym w tekście obrazem. Skrajnym i najbardziej spektakularnym przykładem jest osobliwa i dochodowa forma „turystyki – oprowadzanie turystów po miejscach w Paryżu wiążących się z fabułą powieści”²⁵.

²⁵ E. Lubczyńska-Jeziorna, *Kod Leonarda da Vinci (The da Vinci code)* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 261.

²⁴Tamże, s. 348.