

„Ten demoniczny Bosch”.

W czterechsetną rocznicę śmierci malarza

Ksenia Olkusz & Wiesław Olkusz

Abstract

The article „*This Demonic Bosch*”. In *Four-Hundredth Anniversary of Painter's Death* by Ksenia Olkusz and Wiesław Olkusz concerns the reception of Hieronymus Bosch in contemporary popular literature. Bosch inspirations are traced in Michael Connelly's or Jeffrey Lindsay's crime fiction, as well as in fantasy genre, represented here by Polish writer Jarosław Grzędowicz. Many writers exhibit interests in Bosch's biography which, in turn, becomes interwoven in their storytelling. These tendencies come not only from the long-observed liaisons between literature and visual arts, but are also a consequence of the increasing popularity of mysterious works of art following Dan Brown's bestselling novel *The Da Vinci Code*. In at least a decade after the premiere of Brown's work, many subsequent books has already proved to be clearly inspired by his concept. This type of novel requires to recall paintings we do not know much about or biographies of painters that are still incomplete or lack precise account of their lives. Accordingly, the oeuvre of Hieronymus Bosch—an enigmatic figure and author of disturbing artworks alike—is presented as a prodigious source of story ideas.

Ksenia Olkusz — dr; historyk, krytyk i teoretyk literatury. Redaktor merytoryczna czasopisma naukowo-literackiego „Creatio Fantastica”. Jej zainteresowania badawcze obejmują studia nad literaturą i kulturą popularną, w tym szczególnie fantastyką grozy, kryminałem oraz transfiksionalnością i transmedialnością. Autorka książek: *Materializm kontra ezoteryka* (2007, 2017) i *Współczesność w zwierciadle horroru* (2010) i ponad stu artykułów naukowych z zakresu teorii i historii literatury i kultury.

ksenia.olkusz@factaficta.org

Wiesław Olkusz — prof. dr hab.; profesor w Katedrze Historii Literatury, Komparatystyki i Antropologii Literackiej Uniwersytetu Opolskiego. Autor sześciu książek, w tym *Hreczkosiej – literat – pasjonat nauki. O paremiologicznych fascynacjach Józefa Blizińskiego* (2016) oraz *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o estetycznych fascynacjach Marii Konopnickiej* (1984) – za którą otrzymał Nagrodę Towarzystwa im. Marii Konopnickiej. Jego zainteresowania naukowe obejmują związki literatury z kulturą Orientu, paremiologię i paremiografię oraz literaturę popularną.

Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media
nr 1 (1) 2018

OPEN ACCESS

...ludzkość jest po to,
 Żeby zaopatrywać i zaludniać Piekło,
 Którego istotą jest trwanie [...]
 Czesław Miłosz, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*

Wprowadzenie

Problematyka związków sztuki ikonicznej z literaturą ma nader szacowny rodowód. Pierwociny tego zagadnienia pojawiają się bowiem już w dziełach Arystotelesa, Cyserona, Filostrata Starszego i Horacego, konkretyzując się w postaci hasła *ut pictura poesis* oraz cytowanego przez Plutarcha stwierdzenia Symonidesa z Keos, że malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem (Praz 1981: 7). W dobie renesansu ideę „pokrewieństwa malarstwa i literatury” czy „sztuk siostrzanych” dopracowano, odwołując się do orfickiej koncepcji pierwotnej jedności sztuk i zarazem ustalając wspólne płaszczyzny obu dziedzin działalności artystycznej. Ich homologiczność dokumentować miała obecność inskrypcji tytułowej, a przede wszystkim narracji, prezentującej akcję i stany emocjonalne, w literaturze zdarzeniowość i emotywność wyrażane przez słowo, w malarstwie natomiast definiowane przez elementy pikturalne. Refleksy tej koncepcji, podniesionej do rangi zasady, zjawiają się później w romantycznej idei syntezy sztuk, zwłaszcza w przemyśleniach Charlesa Baudelaire’a oraz Eugène’a Delacroix (*correspondance des arts*), żywotność swą potwierdzając i w kolejnych epokach – współczesnego piśmiennictwa naukowego nie wyłączając¹.

Przeświadczenie o ścisłych koneksjach sztuk plastycznych z literaturą w praktyce konkretyzowało się w postaci wzajemnych inspiracji: malarze bądź to ilustrowali wątki mitologiczne i biblijne (Pasierb 1990), bądź też interpretowali przysłówia i sentencje² czy wreszcie sięgali do współczesnych tekstów, a z kolei pisarze transponowali dzieło ikoniczne na utwór werbalny, tworząc rodzaj ekfrazy rozumianej jako „zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)” (Popowski 2004: 33)³.

Z upływem wieków ten klasyczny typ ekfrazy, definiowanej czy to jako część tekstu, czy jako samodzielny gatunek liryczny lub epicki ewoluował, ulegając jednocześnie wewnętrznemu różnicowaniu, dzieląc się zatem na ekfrazę informacyjną, dyskursywną, inwokacyjną, ekstatyczną i syntetyczną (Grodecka 2009: 33). Najbardziej produktywny wariant, jakim jest ekfaza informacyjna, jest jednocześnie i najbardziej plastyczną, zmienną formą, w której:

¹ Jak żywotne są kwestie korespondencji sztuk, świadczy znacząca liczba publikacji książkowych, wydanych w Polsce w ciągu pierwszych lat XXI wieku (Wysłouch 2001; Bajda 2003; Poprzącka 2003; Dziadek 2004; Bobrowska, Fita & Malik 2004; Balbus, Hejmej & Niedźwiedz 2004; Stawowy 2004; Cieślak 2006; Skwara, Wysłouch 2006; Ruszar 2006; Heck 2008; Grodecka 2009).

² Tak czynił na przykład Hieronim Bosch (Alpatow 1977: 90: „Wraz z diabelskimi potworami wprowadził do malarstwa niderlandzkiego [...] zabawną nieprzystojność przysłów i porzekadeł”; Genaille 1976: 109: „jest on [Bosch] nie tyle wizjonerem, co fantastą właśnie, świadomie czerpiącym motyw z [...] ludowych żartów, zabaw, moralitetów, sztuk odgrywanych w zapusty w ludowym teatrze flamandzkim”) czy Pieter Breugel („Ilustrując ludowe przysłówia, aforyzmy i fantastyczne opowieści, Breugel nawiązywał do tradycji i repertuaru ikonograficznego sięgającego, poprzez sztukę średniowiecza, do początków chrześcijaństwa” (Bianco 2010: 41).

³ Na temat historii ekfrazy pisał także Michał Paweł Markowski (1999 a; 1999 b: 11-13).

Opisy stają się bardziej swobodne, przedstawiają obraz w «przekrzywionym» zwierciadle, przeradzają w swobodne wariacje, uruchamiając różnego typu asocjacje. [...] Ekfraza obrazu wzbogaciła się o elementy jego genezy, anegdota odtwarzająca moment powstania płótna okazała się bardziej ekspresywna niż sam opis tego, co zostało namalowane (ta zasada jest współcześnie wykorzystywana przez autorów powieści «ożywiających» obrazy, np. Deborah Moggach *Tulipanowa gorączka* czy Tracy Chevalier *Dziewczyna z perłą* (Grodecka 2009: 33, 166)⁴.

Wzmiankowane przez Annę Grodecką „powieści «ożywiające» obrazy” wydają się z kolei sytuować w pobliżu dynamicznie rozwijającej się literatury „apokryficznej”, którą cechuje eksploracja nieznanych wątków z biografii sławnych artystów oraz reinterpretowanie (nadinterpretowanie) ich dzieł. Poszukiwania atrakcyjnych czytelnictwo życiorysów malarzy konkretyzują się tedy w postaci powieści, prezentujących twórczość oraz sensacyjne wydarzenia z życia takich malarzy jak Alessandro Botticelli (na przykład Mary Jane Beaufrand, *Primavera*; Marina Fiorato, *Tajemnica Botticellego*), Michelangelo Merisi da Caravaggio (choćby Andrea Camilleri, *Kolor słońca*; Peter Dempf, *Testament Caravaggia*; Desmond Seward, *Caravaggio. Awanturnik i geniusz*), Paul Cezanne (między innymi Barbara Corrado Pope, *Kamieniolom Cezanne’a*; Thomas Swan, *Polowanie na Cezanne’a*), Michelangelo Buonarroti (na przykład Paul Christopher, *Notes Michała Anioła*; Philipp Vandenberg, *Spisek sykstyński*), Johannes van Eyck (przykładowo Jean-Daniel Baltasat, *Nadworny malarz*), Rembrandt van Rijn (wśród nich zwłaszcza Christopher, *Duch Rembrandta*; Alex Connor, *Sekret Rembrandta*; Lynn Cullen, *Córka Rembrandta*; Luigi Guarnieri, *Żydowska naręczona*; Wacław Holewiński, *Droga do Putte*; Jörg Kastner, *Zabójczy błękit*; Daniel Silva, *Sprawa Rembrandta*) czy Leonardo da Vinci (Samuel Black, *A ziemia płonie*; Dan Brown, *Kod Leonarda da Vinci*; Jack Dann, *Katedra pamięci*; Martín Caparrós, *Tajemnica markiza de Valfierno*; Javier Sierra, *Tajemna Wieczerza*; Diane S. A. Stuckart, *Dama z portretu* oraz *Gambit królowej*; Thomas Swan, *Falszywy da Vinci*; Cameron West, *Sztylet Medyceuszy*; David Zurdo, Ángel Gutiérrez, *Ostatnia tajemnica Leonarda da Vinci* oraz *Tajny dziennik Leonarda da Vinci*). Jak wskazuje zdecydowana większość inskrypcji tytułowych wymienionych powieści, wpisują się one przede wszystkim we wzorec utworów sensacyjnych, począwszy do kryminałów, poprzez różne odmiany thrillerów (religijny, polityczny, historyczny, thriller fiction), a na powieściach szpiegowskich skończywszy.

Sygnalizowany eksplorowanie biografii możliwy jest zwłaszcza w odniesieniu do tych twórców, których życie bądź to obfitowało w burzliwe wydarzenia czy epizody dramatycznie odmieniające warunki ich egzystowania, bądź przeciwnie – owiane było mgłą tajemnicy, pozwalającej na snucie najbardziej fantastycznych domysłów, a także w relacji do obrazów, których geneza, skomplikowana symbolika

⁴ *Notabene*, determinowana zarówno ewoluowaniem pojęcia, jak i preferencjami metodologicznymi migotliwość semantyczna terminu „ekfraza”, a także szeroki zakres posilkowania się nim przez literaturoznawców, skłania do sięgnięcia po uściślające propozycje terminologiczne autorstwa Barbary Bobrowskiej (2004). Wychodząc z założenia, iż w tekście prozatorskim werbalizacja „treści” i „formy” dzieła ikonического jest rodzajem intertekstualności, i nawiązując do koncepcji Mieczysława Wallisa, badaczka wprowadziła zamienne terminy, takie jak enklawa ikonyczna i enklawa quasi-ikonyczna. Pierwszy z nich definiuje jako obecność w utworze epickim „dzieł ikonических, danych jednak nie wprost, lecz eksplikowanych za pośrednictwem medium języka, «opowiedzianych» przez narratora” B. Bobrowska 2004: 46, zaś określenie enklawa quasi-ikonyczna odnosi się do obrazowych twórców imaginacyjnych, rzekomo zrealizowanych w systemie znaków ikonических, które proponuje interpretować jak rzeczywiste dzieła sztuki, w identyczny sposób określając ich status i funkcje w całym tekście.

czy enigmatyczność treści uprawniały do doszukiwania się w nich zakodowanych przesłań. Splot takich uwarunkowań determinował też zainteresowanie się twórców literatury popularnej Hieronimem Boschem. Zafascynował on przede wszystkim niebanalnymi metodami percepcji i prezentacji świata, niepokojącym, synkretycznym stylem oraz podejmowaną tematyką⁵. Istotną zachętą wydaje się też – jak konstatuje Wilhelm Fraenger – „suma błędnie nadanych tytułów, fałszywych interpretacji, dzieł opacznie przypisywanych Boschowi bądź nieprzypisywanych mu wcale i wielka niepewność towarzysząca chronologicznemu porządkowaniu jego prac, [co – przyp. K.O., W.O.] wydaje dostatecznie fatalne świadectwo dotychczasowej bezzadności historii sztuki w ocenie niderlandzkiego malarza” (Fraenger 2010: 9), jak również tajemnicza, pełna luk i niedopowiedzeń biografia tego artysty. Przyczyną chyba jednak najistotniejszą, determinującą niemalą liczbę i różnorodność, także w polskiej literaturze wysokoartystycznej⁶, odniesień do Boscha, jest zauważalny od drugiej połowy XX wieku wzrost zainteresowania jego twórczością⁷, coraz bardziej rozpoznawalną i uznawaną za niezwykłą, pełną skomplikowanej, średniowiecznej jeszcze proveniencji, symboliki, realizowanej nowoczesnymi już, renesansowymi środkami. Takie odczytanie koreluje ze spostrzeżeniami Ericha H. Gombricha konstatującego, że „po raz pierwszy i być może jedyny w historii znalazł się artysta, któremu udało się nadać konkretny, namacalny kształt obawom prześladowającym ludzi średniowiecza. Być może było to możliwe tylko w tym właśnie momencie, kiedy stare idee były nadal żywe, ale nowy duch wyposażał twórcę w środki pozwalające na przedstawienie widzialnej rzeczywistości” (Gombrich 2009: 359).

W kręgu idiomatycznych formuł – od aluzji do enklawy ikonicznej i quasi-ikonicznej

Jednym z najwyraźniejszych przejawów fascynacji twórczością bądź osobowością niderlandzkiego malarza są dość liczne aluzje, przybierające kształt stereotypowych epitetów bądź mniej lub bardziej rozbudowanych porównań, rozsiane w powieści o innej niż malarska tematyce. Spetryfikowana wyobraźnia pisarska, odwołując się do tradycyjnej interpretacji ikonologicznej, w myśl której mistrza

⁵ Ehrenfried Kluckert napisał: „Upiorna wyobraźnia, wizje z marzeń sennych, niesamowite diabelskie stwory – tak badacze usiłują uchwycić pojęciowo świat Hieronima Boscha” (Kluckert 2007: 424).

⁶ Egzemplifikują je stosunkowo liczne ekfrazy poetyckie między innymi autorstwa Romana Brandstaettera (*Hieronim Bosch*), Tadeusza Bonifacego Chrzanowskiego (*Hieronimus Bosch*), Marty Kwaśnickiej (*Bosch*), Agnieszki Lisak (*Kuszenie świętego Antoniego – Muzeum Prado*), Czesława Miłosza (*Ogród Ziemskich Rozkoszy*), Tadeusza Różewicza (*Syn marnotrawny. Z obrazu Hieronima Boscha*) czy Jerzego Stanisława Sity (*Okręt błaznów*), tekst piosenki Jacka Kaczmarskiego (*Hieronim Bosch*), a także utwór prozatorski Lecha Majewskiego (*Metafizyka*), którego znaczną część wypełniają bardzo indywidualne, odbiegające od kanonicznych, interpretacje *Ogródu rozkoszy ziemskich*, dokonywane przez główną bohaterkę powieści. Notabene, powieść ta została zekranizowana w 2004 roku w koprodukcji polsko-włoskiej. Autorem scenariusza i zdjęć, a także reżyserem oraz współproducentem (wraz z Guidem Cerasuolo) filmu zatytułowanego *Ogród rozkoszy ziemskich* był Lech Majewski.

⁷ Jan i Anna Romein stwierdzili, iż: „Ponowne odkrycie Boscha i moda na niego nastąpiły stosunkowo niedawno. Jeśli nawet znaczną część tej popularności przypiszemy snobizmowi i spekulacjom handlowym, to i tak pozostanie realny związek między -ciemnym- Boschem a mroczną epoką bez praw i bezpieczeństwa, jakie gwarantują nam nasze czasy. Czy Bosch oznacza dla nas wiek XV, dlatego że widzimy w nim więcej związku z tą epoką, że jego świat wizji przykuwa uwagę współczesnych artystów i literatów, psychiatrów i spirytystów?” (Romein & Romein 1973: 16).

z s'Hertogenbosch obdarzano mianem „malarza diabłów” czy epitetem „piekielny”⁸, konkretyzuje się w postaci idiomatycznych formuł. Owe inkrustacje potwierdzają i utrwalają automatyzm kojarzenia nazwiska Bosch z twórcą dziwnych obrazów, wypełnionych przez hybrydycznymi, wywodzącymi się z koszmarów sennych postaciami, malarzem pandemonium ludzkiego i przerażających wizji. Prymarna funkcja tego rodzaju odniesień sprowadza się wówczas do zasygnalizowania apokaliptycznego wymiaru otaczającej bohatera rzeczywistości, amplifikowania poczucia zagrożenia, emanującego z diabolicznych budowli, co znakomicie egzemplifikuje fragment powieści Douglasa Prestona i Lincolna Childa *Kult*: „Kościół wyglądał groźnie i obco, niczym średniowieczna budowla z obrazów Boscha [podkreśl. – K. O., W. O.], zgarbiony i masywny, najęzony prymitywnymi przyporami, które wysuwały się daleko do przodu, zanim wbiły się w ziemię” (Preston, Child 2012: 378). Cytowany *passus* nie pozwala wprawdzie na zidentyfikowanie konkretnego dzieła (może to być bowiem aluzja zarówno do gotyckich budowli z prawego skrzydła tryptyku *Wóz z sianem*, jak i ruin kościoła z *Sądu Ostatecznego*), niemniej jednak kieruje wnikliwego odbiorcę kultury do semantyki Boschowskich przedstawień architektonicznych, będących antytezą „niebiańskich budowli [jakimi są – przyp. K. O., W. O.] z kamieni chciwości wznoszone diabelskie domostwa” (Bosing 2005: 50). Opis kościoła pełni także funkcję profetyczną, jako że obiekt ten okazuje się być miejscem, w którym gromadzą się – odprawiając krwawe obrzędy – wyznawcy nowego kultu.

O dwoistości sfunkcjonalizowania aluzji do twórczości Boscha mówić można również w odniesieniu do zamieszczonego w *Mistyfikacji* Prestona opisu zniszczenia budynków, dopełnionego refleksją jednego ze świadków swistego Armagedonu:

Przyszedł mu na myśl *Sąd Ostateczny* Hieronima Boscha. Wschodni kraniec płaskowyżu [...] zmienił się w ogromny słup opalizującego ognia [...] otoczony setkami pomniejszych ognisk pożogi. [...] Ludzie krążyli bez celu na tle tego upiornego pejzażu albo biegali, szlochając i pokrzykując (Preston 2007: 500).

W cytowanym fragmencie jawny „gest semiotyczny” (Cieślukowska 2005), jakim jest przytoczenie tytułu tryptyku⁹, odwołuje się do Boschowskiej semantyki infernalnego krajobrazu jako areny eschatologicznego dramatu, fizycznych cierpień doświadczanych przez grzeszną ludzkość¹⁰. Zarazem fakt, że obraz zniszczeń

⁸ Walter Bosing zauważył, że : „[...] Felipe de Guevara w pierwszej pochwalnej wobec kunsztu Boscha pracy wydanej około 1560 roku, pisał: «Większość ludzi uznawała go tylko za twórcę potworów i chimery». Mniej więcej pół wieku później holenderski historyk sztuki Carel van Mader opisywał to malarstwo jako «przezdziwne i wyjątkowe fantazje, rzadziej oglądane z przyjemnością, częściej ze strachem»” (Bosing 2005: 7). Z kolei Virginian konkludowała: P. Rembert : „Interpretatorzy artysty i jego prac zbudowali mu, przez blisko pięć wieków, dzielących nas od jego śmierci, reputację *faiseur de diables* (twórcy diabłów; Gossart). [...] Niderlandzki historyk sztuki Mark van Veenwijck (1567) nazwał Boscha «twórcą diabłów, który nie ma sobie równych w kreowaniu demonów»” (Rembert 2006: 11).

⁹ *Notabene*, referencyjność między dziełem ikonizującym a utworem literackim nie została tu precyzyjnie określona, jako że Bosch jest autorem dwóch tryptyków identycznie zatytułowanych i znajdujących się w wiedeńskiej Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste oraz w monachijskiej Alte Pinakothek.

¹⁰ Jak napisała Alessia Devitini Dufour „U Boscha piekło staje się miastem ogarniętym wiecznym ogniem”. Również Bosing zauważył, że: „Erotyczny sen *Ograda rozkoszy* ustępuje przed koszmarem rzeczywistości przedstawionym na prawym skrzydle tryptyku [...]. Budynki nie płoną, lecz eksplodują w mrocznym tle, płomienne refleksy zamiast wody w krew” (Bosing 2005: 57).

i chaosu nasuwa protagoniście skojarzenia z dziełem sztuki definiuje też bohatera, określając jego horyzont intelektualny.

Z równie jawnym – przez zacytowanie tytułu tryptyku – odniesieniem do kolejnego obrazu Boscha, znanego też pod obocznym tytułem *Tysiącletnie królestwo*, spotyka się czytelnik *Kodu Leonarda da Vinci* Dana Browna:

Zalesiony teren parkowy znany jako Lasek Buloński paryżanie nazywali różnie, ale ci, którzy dobrze znają miasto, mówili, że to „ogród ziemskich rozkoszy”. To określenie nie zawiera jednak szczególnie pochlebnych treści. Każdy, kto widział kiedyś płótna [sic!] Boscha ilustrujące ziemskie rozkosze, zrozumie aluzję – jego obraz o tym samym tytule, podobnie jak Lasek Buloński, ukazuje świat ciemny i zwyczajny, jak czyszczenie dla świrusów i fetyszystów. Wjście się alejki Lasku Bulońskiego roją się nocą od setek błyszczących ciał do wynajęcia, kłębią się od „ziemskich rozkoszy”, które zaspokajają najgłębsze niewypowiedziane pragnienia mężczyzn, kobiet i wszystkiego, co pomiędzy (Brown 2004: 202).

Odniesienie do środkowej części tryptyku ma tu – co resztą wyrażone jest *expressis verbis* – dokumentować niezmienną grzeszną naturę człowieka, potwierdzaną tożsamością piętnasto- i dwudziestowiecznych bachanaliów czy fallicznego tumultu, co oczywiście równoznaczne jest z interpretacją dzieła niderlandzkiego malarza. W doszukiwaniu się moralizatorskich intencji zdaje się podążać Brown tropem takich na przykład badaczy, jak Walter Bosing, konstatujący, iż „wbrew pozorom nie jest to apoteoza [...] niewinnej seksualności. [...] To, co Bosch chciał pokazać w *Ogrodzie rozkoszy* to raj fałszywy, raj, którego przemijalne piękno prowadzi do grzechu i potępienia, tak jak opisywała to średnio-wieczna literatura” (Bosing 2005: 51, 56).

Skojarzenia z *Ogrodem rozkoszy ziemskich*, notabene podobnie jak w powieści Prestona waloryzujące protagonistę jako konesera sztuki, pojawiają się też w utworze Jeffa Lindsaya¹¹, zaświadczać żywotność tego kierunku interpretacji twórczości Boscha, zgodnie z którym człowiek ukazywany jest jako istota biologiczna, której funkcje fizjologiczne decydują o rodzaju jego postawy wobec życia (Bockowska 1974: 8). Nie dziwi zatem, że orgiastyczny charakter wieczoru kawalerskiego, w którym uczestniczy tytułowy bohater powieści, skomentowany jest przezeń jednoznacznie właśnie dzięki przywołaniu nazwiska niderlandzkiego mistrza: „przyjęcie, które rozgrywało się wokół mnie, wyglądało, jakby zaaranżował je Hieronim Bosch” (Lindsay 2006: 155). Co więcej, pierwszoosobowy narrator nie poprzestaje na tej ogólnikowej konstatacji, lecz w wyniku swobodnej asocjacji skojarzeń potwierdza – uszczegóławiając – jej zasadność. Wyartykułowane bowiem *expressis verbis* poczucie homologiczności wywołane jest obecnością w domu Dextera fontanny, wokół której gromadzą się roznegliżowane postacie, podobnie jak w dziełach Boscha dokumentujące erotyczne rozpasanie¹². Wreszcie końcowy etap tych skojarzeń stanowi relacja protagonisty, pragnącego uwolnić się od niechcianych zalotów uwodzicielki. *Passus* informujący, że „Camilla gotowa była zaciągnąć

¹¹ Właściwie Joffreya P. Freundlicha.

¹² Czytamy: „W *Ogrodzie rozkoszy* znajdziemy więcej szczegółów niż w tradycyjnej ikonografii, której tematem były ogrody miłości, są tu bowiem na przykład fontanny i domy uciech wokół jeziora. [...] *Ogród rozkoszy* pod wieloma względami odpowiada konwencjonalnym przedstawieniom ogrodów miłości, których mieszkańcy zachowywali się jednak o wiele dyskretniej. Rzadko ukazywano nagich ludzi uprawiających gry miłosne w wodzie” (Bosing 2005: 53).

[Dextera] za fontannę z ponczem, gdzie niewątpliwie czekała zgraja z ptasimi dziobami, żeby pomóc jej [...] zniewolić [narratora – przyp. K.O., W.O.]” (Lindsay 2006: 155), jest czytelną aluzją i do symbolicznych sensów, jakich nośnikiem jest fontanna, i do semantyki licznych scen kuszenia¹³, i wreszcie do znaczeń, zakonodowanych w hybrydycznych istotach, personifikujących grzech rozpusty.

Do tego najbardziej rozpoznawalnego, a zarazem enigmatycznego i niepokojącego komponentu wielu obrazów Boscha, jakim są antropo- i zoomorficzne stwory¹⁴, szczególnie chętnie nawiązują twórcy fantastyki grozy, co najpełniej egzemplifikują wpisujące się w ten model literatury opowiadania Jarosława Grzędowicza. I tak w *Opowieści terapeutycznej*, której akcja zgodnie z kanonicznym wzorcem fantastyki grozy rozgrywa się w ambiwalentnej przestrzeni¹⁵, przekroczenie świata realnego, wzbudzającego w narratorze (a także oczywiście i w czytelniku) obrzydzenie, przerażenie i lęk¹⁶, dokumentuje rodzaj manifestacji spirytystycznej, bliskiej ujęciom znanym z późnopozytywistycznych powieści czy młodopolskich nowel Stefana Grabińskiego¹⁷. Co istotne, forma ektoplazmatyczna kojarzona jest przez bohatera właśnie z jednym ze stworzeń, charakterystycznych dla bestiariusza Boscha:

Zielony dym sął się z jej [pacjentki – przyp. K. O., W. O.] ust, gęsty jak ze świecy dymnej, zlał się w kierunku podłogi jak ciecz i zgęstniał w niewielką chmurę. [...] Chmurka dymu zgęstniała jeszcze bardziej, a wtedy zobaczyłem w niej sylwetkę. Niewielką, na wpół ludzką, a na wpół żabią, jak z obrazu Boscha. Stworzenie wyszczerzyło do mnie trzy rzędy ostrych jak igły zębów i zasyczało, cofając się w kąt gabinetu pod okno (Grzędowicz 2003: 126).

Sfunkcjonalizowanie tej aluzji ma ambiwalentny charakter. Jeśli uznać za Noëlem Carrolllem, że w skład instrumentarium grozy wchodzi zwierzęta „fobiczne”, które powszechnie wzbudzają odczucia obrzydzenia, wstrętu czy awersji, to oczywiście „doskonałymi kandydatami na potwory są istoty pelzające” (Carroll 2004: 88), gady i płazy. Jednocześnie kontaminacja cech płazich i ludzkich, mająca zasygnalizowane przez narratora zaplecze w wyobraźni artystycznej Boscha, pełni nie tylko funkcję lękotwórczą, ale też i odwołuje do znaczeń, jakie niderlandzki malarz nadawał hybrydycznym istotom. W swej masie wizualizowały one

¹³ Warto podkreślić, iż „Dla średniowiecznych moralistów [i Boscha], którzy w tych sprawach raczej nie byli łaskawi dla niewiast, to właśnie kobieta, idąc za przykładem Ewy, zawsze była stroną nakłaniającą mężczyznę do grzechu i rozwiązłości” (Bosing 2005: 56).

¹⁴ Rembert dokonała następującej konkluzji: „Możliwe, że Bosch uznał, iż demoniczny świat pozbawiony jest elementów realnych i stworzył własną, niezwykłą krainę; w tym uniwersum każda istota jest kombinacją różnych elementów, oddaje się najdziwniejszym czynnościom i znajduje w osobiwym otoczeniu. [...] jego niesamowite hybrydy stanowiły ekspresyjne opracowanie tego samego tematu, jaki wybierali średniowieczni artyści. Dziwne efekty, jakie uzyskał, można częściowo tłumaczyć pragnieniem przedstawienia szatańskiego świata poprzez odwracanie i „udziwnianie” świata normalnego. Tworzył istoty, czynności i sceny tak osobiwe i nieziemskie, jak tylko się dało; nadawał im jednak wiarygodność, ukazując je z technicznym mistrzostwem, które w innym razie wykorzystywałby do produkowania iluzji rzeczywistości” (Rembert 2006: 73-74).

¹⁵ Warto przytoczyć konstatację Manuela Aguirre’a, dowodzącego, że warunkiem kreowania grozy jest istnienie „z jednej strony sfery racjonalności [...], z drugiej świata «Inności», *numinosum*, tego co poza zdolnością ludzkiego pojmowania” (Aguirre 2002: 17).

¹⁶ Seweryna Wysłouch zauważyła: „podstawowym wyróżnikiem fantastyki [...] jest obecność zjawisk nadprzyrodzonych, sprzecznych z empirią, które niespodziewanie wdzierają się do codzienności [...], wywołując atmosferę grozy i przerażenia” (Wysłouch 1977: 136).

¹⁷ Więcej na ten temat pisała Ksenia Olkusz (2017) oraz Artur Hutnikiewicz (1958, 1980).

zło, kryjące się w każdym aspekcie życia, jednostkowo zaś – jak na przykład rospucha – „kryły diabła we własnej osobie” (Devitini Dufour 1998: 54).

Podobne sfunkcjonalizowanie uzasadnia obecność aluzji do kolejnych istot hybrydycznych, jakimi w *Obolu dla Lilith* są humanoidalne „demony nagłej śmierci”. Monstrualne „ptasioludzkie” poczwary, dokumentując istnienie „świata pomiędzy”, zaświadczać mają zarazem wizjonerski charakter dzieł Boscha, w osobliwy sposób łączącego realizm z symbolizmem (Rembert 2006: 19), co zresztą *expressis verbis* wyartykułowane jest i przez pierwszoosobowego narratora:

Widuję tu przeróżne stwory. Są groteskowe i pokraczne, półludzkie i karykaturalne, ale kiedy się na nie patrzy, wydają się wystarczająco realnie. Zazwyczaj nie mogę spokojnie patrzeć na obrazy Hieronimusa Boscha [sic!]. To wszystko wygląda zbyt znajomo (Grzędowicz 2004: 29).

Otwierający się w surrealistyczno-groteskowych obrazach Boscha świat sennych koszmarów raz jeszcze – przynajmniej według „deklaracji” autorskiej – pobudził wyobraźnię Grzędowicza. Owo rzekome źródło inspiracji dokumentuje w *Czarnych motylach* opis rysunku tworzonego przez ilustratorkę utworów dla dzieci:

Ścieżką wędrują kwadratowe stwory, podobne do niesionych wiatrem brudnych płacht. Każda jest wydepta jak żagiel, a na środku odciska się wrzeszcząca wściekle tępą głębią, niczym sztandar z *Wojny postu z karnawalem* Boscha. To pewnie Pożeracze Marzeń. Strona trzydziesta druga (Grzędowicz 2003: 353).

Zacytowana inskrypcja tytułowa, mająca na celu zdefiniowanie uprawianej przez kobietę działalności ikonicznej wskazuje jednak wyraźnie, iż nie o dzieło Boscha tu idzie. Autorem bowiem *Walki Karnawału z Postem* (bo taki jest właściwy tytuł obrazu eksponowanego w salach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum) jest Pieter Breugel starszy, a niefortunne przekłamanie można tłumaczyć istotnym podobieństwem dzieł obu niderlandzkich malarzy¹⁸.

O tym, że ikonograficzna zawartość obrazów Boscha, obfitujących w przedstawienia groteskowych czy fantasmagorycznych istot, stanowi rodzaj przydatnej rekwizytorni, do której tak chętnie i często zaglądają współcześni twórcy fantastyki, najdobitniej jednak świadczy tetralogia Grzędowicza zatytułowana *Pan Lodowego Ogrodu*. Wpisuje się ona w schemat gatunku hybrydycznego, łączącego w sobie elementy *fantasy* oraz *science fiction*¹⁹, który można by zatem określić mianem *fantasy „przemieszania”* (Trębicki 2007: 118-119), *science fantasy*²⁰

¹⁸ Jak zauważyła Devitini Dufour: „Bardzo wielu naśladowców Boscha przejmowało motywy z jego twórczości, nie umiając jednak uchwycić jej istoty. Tylko jeden artysta, Pieter Breugel starszy [...] zagłębiał się w jego świecie, czyniąc go punktem wyjścia własnej, oryginalnej twórczości” (Devitini Dufour 1998: 130).

¹⁹ Na temat tendencji do przenikania się czy też interferencji *fantasy* i *science fiction* trafnie wypowiada się Kinga Stanaszek-Bryc (*notabene*, za przedmiot rozważań biorąc właśnie *Pana Lodowego Ogrodu* oraz *Park Jurajski* Michaela Johna Crichtona), konstatując między innymi: „dochodzi do mieszanina się struktur, czego coraz liczniejsze przykłady można odnaleźć zarówno w literaturze, jak i w filmie. Charakterystycznym motywem w tego typu dziełach jest np. doprowadzenie rozwoju technicznego do takiego poziomu, że zostaje zakłócona równowaga świata przedstawionego, a w efekcie następuje na przykład powrót do magii, eksplorowanie magicznego świata równoległego czy postawienie bohaterów wobec wskrzeszonej przeszłości. Tworzy to dodatkowe kłopoty definicyjne, trudno bowiem orzec, które cechy są istotniejsze – te scharakteryzowane dla *fantasy* czy dla *science fiction* – i jakie kryteria zastosować, by to ustalić” (Stanaszek-Bryc 2012: 71).

²⁰ Pisał o tym Andrzej Niewiadomski oraz Antoni Smuszkiewicz: „[Termin ten – przyp. K. O., W. O.] określa jedną z odmian fantastyki, która w swym współczesnym kształcie wywodzi się po części z fantastyki naukowej, ale jakby przez przekorę nawiązuje do fantastyki baśniowej, a także do baśni jako gatunku oraz czerpie

czy *techno-fantasy*. Owo zakwalifikowanie gatunkowe niejako *a priori* wyznaczyło kierunek inspiracji, źródło pomysłów fabularnych czy charakter wyobraźni, konkretyzując się zarówno w postaci aluzji i cytatu, jak i rozbudowanego opisu, będącego mniej lub bardziej dokładnym odwzorowaniem wybranego fragmentu (epizodu) narracyjnych obrazów niderlandzkiego malarza. W tym drugim wypadku pisarz fabularyzuje wizje Boscha, które w dziele literackim stają się ważnym składnikiem świata przedstawionego: czasoprzestrzeni, bohaterów z ich zainteresowaniami, charakterem, systemem wartości i biografią, wreszcie rodzajem *envoi*, czyli przesłania ideowego.

W najbardziej czytelnej dla odbiorcy postaci fakt referencyjności między dziełem ikonicznym a utworem literackim jest – wielokrotnie zresztą – sygnalizowany bądź to poprzez przywołanie (przybranego lub prawdziwego) nazwiska malarza, *notabene* często z definiującym go epitetem („natrętnie przypominały postaci z obrazów Boscha. Te same karykaturalne rysy, taki sam sadystyczny surrealizm”; „[van Dyken] nazywał się Aaken. Aaken. Hieronimus van Aken, zwany Bosch”; „upiory – jakby prosto z płócien [sic!] szalonego Holendra”; „sylwetki maszerujących zwierzolutdzi. Pokracznych, pokręconych, jak z płócien [sic!] Boscha”; „Wyglądały paskudnie. [...] jak demony z płócien jakiegoś oszalałego Holendra” (Grzędowicz 2005: 103, 108, 123, 141 i 515); „piekielny boschowski Disneyland”; „w twoim stylu jest Bosch. [...] Ty kochasz naćpany surrealizm i szesnastowiecznych holenderskich mistrzów” (Grzędowicz 2007: 110 i 617), bądź tytułu jego dzieł („potwór prościutko z *Ogrodu rozkoszy ziemskich*”; „stylistyka zbroi i pancerzy charakterystyczna dla piętnastego wieku. [...] Dalej *Ogród rozkoszy ziemskich* [...], znaczy tu, za tym wzgórzem, będziemy mieli... [...] – O, Chryste miłosierny. *Muzyczne piekło*” (Grzędowicz 2005: 45, 530-531).

Tego rodzaju tryb informowania o homologiach między obrazami a rzeczywistością przedstawioną w *Panu Lodowego Ogrodu* uzyskuje jeszcze wariantową postać, *expressis verbis* uzasadniającą obecność tych podobieństw. Oto bowiem kreatorem świata na planecie zamieszkałej przez antropoidalną cywilizację okazuje się Pier van Dyken, szalony, naznaczony piętnem zła i obsesją władzy lingwista kulturowy i filozof, członek ziemskiej ekspedycji wysłanej na Midgaard. Ukrywając przed jednoosobową ekipą ratunkową swą tożsamość za prawdziwym nazwiskiem malarza (Jeroen Anthoniszoon van Aken), znanego jako Bosch, za pomocą magii wciela w rzeczywistość na Midgaardzie wizję malarską, w przewrotny sposób motywując wybór źródła inspiracji: „Stwarzam, bo chcę. Bo ten świat daje mi taką władzę. A Ogród jest cudowną alegorią władzy, jaką zdaniem Boscha, Bóg miał nad ludźmi. Piekło i niebo. Ogród rozkoszy i ogród cierpienia. [...] Nagroda i kara” (Grzędowicz 2005: 536).

motywy mitologii, podań ludowych, legend, sag bohaterskich czy średniowiecznych poematów rycerskich. [...] Stąd w nowej odmianie fantastyki powrót do magii, będącej odwiecznym sposobem wyjaśniania świata, ale także powrót do źródeł ładu moralnego i tęsknota do form wyrażających triumf dobra nad złem” (Niewiadomski, Smuszkiewicz 1990: 287-288), a także Grzegorz Trębicki: „[*Science fantasy* to rodzaj – przyp. K. O., W. O.] wysokiej fantasty (*high fantasy*), która oferuje naukowe wytłumaczenie dla istnienia wtórnego świata, jak również zazwyczaj dla portalu, którym można przejść ze świata pierwotnego do wtórnego. Jednak, gdy znajdziemy się już w świecie wtórnym, który stanowi właściwe miejsce akcji, wszystkim zaczyna rządzić przyczynowość magiczna i pozostaje to nieracjonalne, niewyjaśnione przez naukę. W *science fantasy* jako konwencji literackiej nacisk pada na magiczny świat wtórny” (Trębicki 2007: 138) oraz Marek Pustowaruk (2009: 197).

Zdefiniowana tu Boschowska koncepcja świata ambiwalentnego²¹, w którym działają zanimizowane oraz spersonifikowane siły dobra i zła, przekłada się oczywiście na sposób kreacji i działania powieściowych bohaterów. Mroczną stronę istnienia, domenę Szatana, reprezentuje tedy van Dyken, kreator owego ogrodu cierpienia, permanentnie naruszający porządek świata i powołujący do życia znane z obrazów Boscha piekielne poczwary, mające „cudaczne, zabie, rybie, gadzie i końskie pyski, [...] lśniące grzbiety, pokryte guzami podobnymi do wrzodów, z kolcami lub gładkie, [...] ryje i mordy pełne kłów [i wyglądające] trochę jak morskie kraby z żelaza, a trochę jak ludzie” (Grzędowicz 2005: 141, 434). Wszechobecne są zwłaszcza postacie dzieci-krabów, które – podobnie jak w dziełach renesansowego malarza – egzemplifikują pandemonium. Ich obecność zaświadcza istnienie destrukcyjnych sił materii, zmagających się z wartościami duchowymi, będąc probierzem zalet moralnych bohaterów nieustannie nękanych przez demony. Otoczony korowodem krabopodobnych stworów van Dyken przypomina też nekromantę²² z *Kuszenia świętego Antoniego* (tak zwany tryptyk lizboński), przy czym personifikowana w powieści Grzędowicza nieprawość jest elegancka, odziana w koszulę, modny, czarny garnitur i fantazyjnie narzucony na ramiona płaszcz (można go porównać do *image'u* Szatana we współczesnym filmie, na przykład w *Adwokacie diabła* czy *Constantine*), sugerując jednoznacznie, iż walka dobra ze złem ma miejsce także *hic et nunc*.

W opozycji do van Dykena – maga, alchemika, czarownika i nekromanty, w Boschowskich obrazach kondensujących najgorsze cechy osobowości, takie jak pycha, egoizm czy żądza władzy – kreowana jest postać Drakkainena. Uosabiając wartości pozytywne, zwłaszcza skutecznie przeciwstawiając się złu, w swojej głębokiej wierze w Dobro oraz początkowym osamotnieniu we wrogiej przestrzeni bohater ten przypomina świętego Antoniego z tryptyku lizbońskiego. W dziele tym (w bocznym skrzydle) postać anachorety ukazana jest na tle opuszczonej fortecy, ostatniego schronienia i zarazem miejsca, w którym do śmierci dręczyli świętego niewidzialni wrogowie, ponieważ „to w tej zrujnowanej budowlu (zamku, forcie, opactwie) nekromanta przywoływał swoje bestie” (Rembert 2006: 124), a także zbierali się wyznawcy kultu Szatana i odbywały się sabaty czarownic. Epizod zainspirowany opowieścią znaną ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine’a i z *Żywotu świętego Antoniego* autorstwa świętego Atanazego Aleksandryjskiego²³ ilustruje niezłomność pustelnika, który mimo wypuszczenia nań wszystkich demonów piekła pozostał wierny wartościom chrześcijańskim, spoglądając w stronę

²¹ Jak pisała na ten temat Anna Boczkowska: „W dziele Boscha [...] dostrzegamy [...] głęboki, bezwzględny podział między światem Chrystusa i światem Szatana, rajem i piekłem, zbawionymi i potępionymi [...]” (Boczkowska 1974: 12); jak i Janos Véghe: „Jego [Boscha – przyp. K. O., W. O.] pesymistyczna opowieść mówi o upadku człowieka, o jego drodze od ziemskich rozkoszy do straszliwości piekła” (Véghe 1979: 54) oraz Kluckert: „Ściśle związek między codzienną agresją i diabelską karą, która musi nieodmiennie nastąpić, to główny temat Hieronima Boscha” (Kluckert 2007: 425).

²² Jak dowodzi analizująca tryptyk Virginia Pitts Rembert, „nekromanci [...] posiadali moc władania nad umarlymi” (Rembert 2006: 107) i takie też zdolności wykazuje van Dyken, w czwartym tomie posyłając do walki zabitych w trakcie oblężenia Lodowego Ogrodu wojowników Ziemi Węży.

²³ Rzec dotyczy tak zwanego piątego kuszenia świętego wizjonera, które tak opisuje święty Atanazy Aleksandryjski: „przeciwnik każdego dobra [...] zwołał swoje psy i kipiąc wściekłością rzekł: «Widzicie, że nie zwabiłimy go grzechem nieczystości ani nie przestraszyliśmy biciem, co więcej śmieje nas wzywa do walki. Pojedźmy go w jeszcze inny sposób». A diabłu łatwo przybrać różne postacie, aby czynić zło. Nocą przeto demony wywołały taki hałas, iż miało się wrażenie, że chwieje się cały grobowiec. Zdawało się, że demony rozwały wszystkie cztery ściany i wtargnęły do środka w postaci różnych dzikich zwierząt i płazów. [...] Antoni zaś, bity i kłany przez nie, cierpiał straszliwe męki cielesne, ale bez lęku i z czujnością w duszy [...]” (Rembert 2006: 90).

Boga. Zobrazowany przez Boscha w ten sposób dramatyczny fragment biografii świętego wyraźnie koresponduje ze sceną kuszenia, obecną w powieści Grzędowicza. Tutaj adwersarzami są oczywiście van Dyken i Drakkainen; ten ostatni w obliczu przeważających sił wroga, egzemplifikowanych przez krabopodobne istoty i przemienionych w zombie wojowników Ziemi Węży, demonstruje heroizm równy heroizmowi pustelnika. Podobnie też jak święty z obrazu Boscha Drakkainen wyrzeka się pokus cielesnych, symbolizowanych w obu dziełach przez kapłana o szczerzej twarzy czytającego księgę.

Wrażenie owych homologii amplifikuje jeszcze pojawienie się w powieściowej przestrzeni takich jej komponentów jak cytadela i most. W środkowej części tryptyku *Kuszenie świętego Antoniego* widz dostrzega opuszczoną fortecę Pispir na Górze Zewnętrznej, w której mieszkał pustelnik pośród oblegających go bestii. Budowla ta jest zarówno alegorią makrokosmosu alchemika i kabalisty, jak i Wielkiego Dzieła, a owa dwoistość znaczeń potwierdza się w interpretacjach i działaniach powieściowych bohaterów. W rozumieniu Drakkainena dotarcie do twierdzy Cierń stanowi finalizację powierzonej mu przez dowództwo misji, jaką jest ewakuacja z Midgaardu ekipy eksploratorów obcej planety oraz oczyszczenie jej ze Zła powołanego do życia przez van Dykena, dla którego z kolei cytadela to gwarancja zdobycia magicznej, uniwersalnej formuły, pozwalającej zapanować nad całą planetą. Warunkiem wejścia do cytadeli jest przekroczenie mostu, jako że „według alchemicznej frazeologii mistrz mógł dotrzeć do kamienia filozoficznego jedynie, gdy przekroczył most zwodzony; był on otwarty wyłącznie dla osób o wielkich zdolnościach” (Rembert 2006: 139). Obrazowym unaocznieniem trudności, jakie wiązały się z przejściem mostu, jest szczegółowy opis tej konstrukcji przypominającej diabelskie maszyny znane z dzieł Boscha:

[warownia] Cierń [była] gigantycznym fraktalem z żelaza. Obracających się obręczy, kos, wahadeł, kół zębatach i mimośrodów. [...] obiekt zaczął zmieniać kształt jak monstualna układanka z kutego żelaza i elementów mostowych. Olbrzymie kształty obracały się z szumem powietrza i ogłuszającym zgrzytem, po czym ustawiały się jeden przed drugim, dopasowując się płaskimi, najeżonymi ogromnymi nitami, pokładami i tworząc most. Był nieruchomy, ale za chwilę jego powierzchnia mogła się rozdzielić i rozpaść, zamieniając się w płataninę wirujących części (Grzędowicz 2005: 533-534)²⁴.

Z kolei nadzwyczajne zdolności, jakie charakteryzują Drakkainena – komandosa, łączącego psychofizyczne cechy oraz umiejętności japońskich samurajów i skandynawskich herosów – pozwalają mu na szczęśliwe pokonanie przeszkody, w czym raz jeszcze przypomina świętego wizjonera z tryptyku lizbońskiego, jak też i bohaterów bajki magicznej, którzy pomyślnie przechodzili wszelkie próby kwalifikujące.

Z misją Drakkainena wiązały się nadto dwa kolejne istotne składniki *uniwersum* Boscha: topos człowieka-drzewa oraz topos wędrowca. Pierwszy z nich pojawia się w prawym skrzydle *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, zatytułowanym *Piekło*²⁵ oraz

²⁴ Wszystkie dopiski pochodzą od autorów.

²⁵ O czym pisali Bosing „Pośrodku piekła [...] stoi «człowiek-drzewo». [...] «Człowiek-drzewo» spogląda przez ramię do tyłu, z widoczną melancholią obserwując przegnicie własnego ciała. [...] Znaczenie tej w równej

w studiach rysunkowych, takich jak *Człowiek-drzewo* (Wiedeń, Graphische Sammlung Albertina) oraz *Pole ma oczy, a las uszy* (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett). W powieści odniesienia do dendrologiczno-humanoidalnych tworów pojawiają się trzykrotnie, w mniej lub bardziej jednoznaczny sposób pozwalając wyrokować o inspiracjach konkretnym dziełem niderlandzkiego malarza. Dwa spośród tych opisów odsyłają przede wszystkim do ryciny ilustrującej przysłowie, co egzemplifikują następujące *passusy*:

Drzewo rośnie pośrodku dziedzińca, mało dziwny pień z beczkowatym wybrzuszeniem pośrodku, przypominającym pierś mężczyzny. Przyjrzał się uważniej i zauważył, że wyrastające z niego konary także miały wyraźną linię mięśni ramion – barki, bicepsy, nawet żyły na przedramionach. Im dłużej patrzył, tym więcej widział szczegółów. Żebra, sutki, obojczyki, grdykę – wreszcie zobaczył też twarz. [...] Oczy patrzyły na niego z jakimś obłąkanym cierpieniem” (Grzędowicz 2005: 48-49).

[...] wszystkie wyglądają jakby połknęły człowieka o twarzy wykrzywionej bólem. Gałęzie przypominają sięgające ku niebu ramiona. Poszczególne posągi zastępy w różnych pozach niczym w zdrewniałym, tanecznym korowodzie. [...] Niektóre pnie [...] mają pośrodku dziuplę w kształcie rozszarpanej okrągłej ramy” (Grzędowicz 2007: 27).

Przyznać jednak trzeba, że poza zwerbalizowanym odtworzeniem istotnych szczegółów z ryciny oraz pełnieniem funkcji lękotwórczej opisy te w niewielkim stopniu odwołują się do złożonej semantyki ikonicznego przedstawienia. Mają one bowiem przede wszystkim dokumentować magiczną moc kreatora zła.

Bardziej skomplikowany znaczeniowo jest epizod przeobrażenia Drakkaina w drzewo. W opisie tej transformacji dostrzec można zarówno inspirację germańskimi mitami (zwłaszcza toposem Yggdrasilla²⁶), jak i wzmiankowanymi wcześniej dziełami Boscha, w których pojawia się wyobrażenie człowieka-drzewa. Mitotliwa semantyka tego toposu pozwala też łączyć go z serią „medytacyjnych” obrazów o tematyce hagiograficznej, takich jak *Święty Hieronim w modlitwie* (tytuł oboczny: *Pokutujący święty Hieronim*), *Święty Jan na pustyni*, *Święty Jan na Patmos* czy *Święty Krzysztof*. Dzieła te stanowią bowiem apologię egzystencji w kontemplacji, w swej wymowie korespondując blisko z mistycyzmem Mistrza Ekharta. Pograżenie się w sobie, zanegowanie „nie-ja” równoznaczne z odrzuceniem wszelkich pokus i zagrożeń płynących ze świata zewnętrznego sprzyja iluminacji, gwarantującej odnalezienie Boga. Takie właśnie rozumienie kontemplatywności zawiera się w scenie przebiccia Drakkaina włócznią Odyna i wskutek tego przeobrażenia w drzewo. Owa magiczna transformacja – wbrew intencjom van Dykena – nie tyle powoduje unieruchomienie, stagnację czy letarg przeciwnika, co raczej pozwala mu na osiągnięcie najwyższego stopnia poznania, będącego – niczym

mierze zagadkowej, jak i tragicznej postaci, do dziś pozostaje niejasne” (Boring 2005: 58) oraz Devitini Dufour: „Postać człowieka-drzewa zawiera wiele aluzji do procesów alchemicznych; w jego wydrażonym ciele materia ulega przemianie, a kolor czarny, biały i czerwony to nawiązanie do stadiów podgrzewania rtęci” (Devitini Dufour 1998: 93).

²⁶ Wedle hasła opracowanego przez Gerharda J. Bellingera: „Yggdrasill [...] – drzewo światów, jesion, który dotyka wszystkich dziewięciu światów, a stoi pośrodku Midgard. [...] Yggdrasill jest drzewem przeznaczenia, które nie przestanie się zielenić, dopóki istnieją światy; kiedy zadrży, będzie to oznaczało, że nadchodzi ragnarök [sic!]” (Bellingner 2003: 426).

żarliwa modlitwa świętych – skutecznym orężem w walce z wszechobecnym i ekspansywnym złem.

Z kolei archetypowy wzorec *homo viator*, po wielokroć wyzyskiwany przez Boscha²⁷, poświadczany jest w powieści Grzędowicza w zróżnicowany sposób, multiplikujący tym samym charakter pełnionych funkcji. Jego obecność dokumentuje nie tylko fakt posiłkowania się przez Drakkainena pseudonimem Nocny Wędrowiec, ale przede wszystkim inspirowanie się po części semantyką dzieła Boscha, zatytułowanego *Wędrowiec*. Obraz przez historyków sztuki interpretowany jest jako ilustracja pesymistycznego poglądu na istotę ludzką, której żywot grzeszny i nędzny, zasługujący zatem na potępienie, jest tym bardziej tragiczny, iż spełnia się bez woli ofiary, w uczynkach swych kierowanej złowieszczymi wpływami kosmosu (Boczowska 1974: 10). Grzędowicz, rezygnując z części pierwszej tej lekcji, w identyczny sposób motywuje postępowanie Drakkainena. Bolesna, pełna trudów i pokus peregrynacja tego bohatera nie jest bowiem rezultatem podjętej przezeń decyzji, lecz została narzucona z zewnątrz przez nakazujące mu uratować członków misji ziemskie dowództwo. Pozbawiony decyzyjności (do pewnego przynajmniej momentu) i „wrzucony” do wrogiej przestrzeni jest – podobnie jak Boschowski wędrowiec – tylko pionkiem w kosmicznej rozgrywce. Pozostaje mu jedynie akceptacja poleceń przełożonych, realizowana poza jego wolą.

Inspiracja Boschowskimi wędrowcami determinuje też konstrukcję fabuły *Pana Lodowego Ogrodu*. Jest to o tyle uzasadnione, iż większość dzieł niderlandzkiego twórcy ma narracyjno-fabularny charakter. Podobnie tedy jak w tryptykach *Kuszenie świętego Antoniego*, *Wóz z sianem* czy *Ogród rozkoszy ziemskich*, gdzie widz „prowadzony” jest od epizodu do epizodu, w powieści czytelnik towarzyszy Drakkainenowi w jego wędrówce po krainie stworzonej i rządzonej przez van Dykena. Poszczególne etapy owej peregrynacji, odpowiadające wybranym sekwencjom ikonycznym (*notabene*, najpełniej zaświadczanym przez inskrypcję tytułową ostatniego rozdziału pierwszego tomu powieści – *Ogród rozkoszy ziemskich*), znaczone są przez detale o symbolicznej najczęściej wykładni.

Pierwszym obrazem, jaki dostrzega Drakkainen w trakcie podróży, są dziwaczne, zgeometryzowane góry oraz zanurzone w wodzie kule, których znaczenie wiąże się ze starym flamandzkim przysłowiem („Szczęście jest jak szkło, łatwo się tłucze”; Devitini Dufour 1998: 46), korelując tym samym z sytuacją, w jakiej się znalazł powieściowy bohater. Kolejne fragmenty przestrzeni, którą egzemplifikują „Jakieś bulwiaste budynki, ni to gigantyczne dynie, ni to bulwy, ni pękate dzbanki. [...] Piaszkowe, dziwaczne budowle i kwadratowa wieża, zwieńczona cienką, czarną szubienicą” (Grzędowicz 2005: 527), zaplecze swoje posiadają w prawym skrzydle *Wozu z sianem* oraz w obrazie centralnym tryptyku *Kuszenie świętego Antoniego*, a ich ogląd stanowi zapowiedź rozpoznania przez Drakkainena genezy pomysłów kreacyjnych jego adwersarza: „Gdzieś już widział coś takiego. Miał to męczące poczucie już od dawna. Coś znajomego, ale poza zasięgiem pamięci. [...] Coś jak

²⁷ Warto obejrzeć pod tym kątem dzieła zatytułowane: *Wędrowni handlarz* (zewnątrzna strona skrzydeł tryptyku *Wóz z sianem*); *Święty Jakub* (lewe zewnętrzne skrzydło *Sądu Ostatecznego*); *Wędrowiec*.

déjà vu. Część dziwnego przecucia, które dręczyło go już od kilku dni” (Grzędowicz 2005: 527).

Moment iluminacji następuje jednak dopiero wtedy, gdy bohater dostrzega – inspirowane lewym skrzydłem tryptyku (*Raj Pierwotny*) – „obląkane twory [...], przypominające jakieś dziwaczne fontanny, budynki i sadzawki, wśród których snuje się mgła” – motywy znaczące, będące relewantnym składnikiem dawnego sposobu przedstawiania ogrodów miłości (Grzędowicz 2005: 523)²⁸. Chodzi tu zarówno o topos wody, który na trwałe wpisał się w symbolikę miłości, jak i – przede wszystkim – o niezwykle fontannę. Osobliwa kontaminacja korpusu kraba z subtelną tkanką roślinną właściwie jest interpretowana przez powieściowego bohatera jako Fontanna Życia z Raju Pierwotnego²⁹, ujawniając jego kompetencje jako konesera sztuki i jednocześnie uzasadniając pojawienie się w tekście dalszych reminiscencji z madryckiego tryptyku. Są to quasi-sereniczne motywy, obecne w scenie centralnej *Ogrodu rozkoszy ziemskich* i egzemplifikujące w dziele Boscha jeden z głównych występów, jakim jest grzech rozpusty. Popołniają go liczne nagie postacie, oddające się igraszkom miłosnym, wśród których na plan pierwszy wysuwa się para spółkująca w gigantycznych białych, kulistych strukturach³⁰, przypominających hiperbolizowane owoce – czytelne symbole erotycznej aktywności³¹. Należałoby też w tym miejscu zaznaczyć, że kolejne opisy cielesnych uciech zawierają wyraźne sugestie interpretacyjne, bliskie lekcjom więszości historyków sztuki, co najpełniej egzemplifikuje następujący fragment powieści:

U stóp wzgórza kłębiły się setki nagich ciał Ludzi Węży. Właśnie kłębiły. Tak bez sensu. To nawet nie była jakaś konkretna orgia. Wili się po sobie jak robaki, taplali bezymyślnie w sadzawce wokół cielistej, obracającej się fontanny. [...] nie zwracali na niego uwagi. Łazili to tu, to tam, jak naćpani albo zahipnotyzowani³² (Grzędowicz 2005: 529).

Jeśli środkowa część tryptyku Boscha ilustruje drogę, jaką przebywa człowiek krocząc od jednego grzechu do drugiego, od jednej rozkoszy do następnej, to prawe skrzydło ukazuje tragiczne konsekwencje permanentnego ulegania pokusom. Zgodnie tedy z prawem odwetu ukaranie dokonuje się w piekle, nazywanym często

²⁸ Bosing pisał: „są tu [...] fontanny i domy uciech wokół jeziora. Wiele elementów tego obrazu, migoczące, przedziwne ukształtowane formy są w rzeczywistości o wiele bardziej fantastyczne niż fontanny, budynki ze złota, kryształu i z innych kosztownych materiałów, które poeci umieszczali w ogrodach miłości. [...] Asocjacja miłości z wodą była za czasów Boscha już na trwałe osadzona w tradycji” (Bosing 2005: 53).

²⁹ Jak czytamy u Grzędowicza: „Te jaskraworóżowe, psychodeliczne fontanny, wyglądające jak skomponowane z wypręparowanych, rozciętych narządów i fragmentów kolczastych pancerzy homarów. [...] To jest Ogród Rozkoszy Ziemskich! To – wskazał na cielistą fontannę – jest Fontanna Życia, czy Radości [...]” (Grzędowicz 2005: 528, 530).

³⁰ Czytamy: „Na szczycie wzgórza zobaczył kolejną, kulistą banie jak cienki, biały owoc. Był wielki jak namiot, w środku para Ludzi Węży kopulowała mechanicznie, choć z zapamiętaniem, taplając się w rozgniecionym na różową miazgę mięszu owocu” (Grzędowicz 2005: 528-529).

³¹ Kontynuując myśl Bosinga „Najbardziej interesujące są [...] ogromne wydrążone owoce i lupiny, w których widać pelzających ludzi. Bax widzi w tym grę słów – «schel», czy «schil» oznacza lupinę owocu, ale także kłótnię. Idąc za tym, ten, który siedzi w «schel», czyli w lupinie, znajduje się z kimś w stanie kłótni, co można również rozumieć jako miłosne przekomarzanie się lub miłosną walkę. Poza tym puste lupiny symbolizują również bezwartościowość. Bosch nie mógł wybrać dla grzechu bardziej stosownego symbolu – przecież w końcu Adam popadł w grzech właśnie przez owoc” (Bosing 2005: 53).

³² Pisał Végh: „Wprowadzenie tak wielkiej ilości postaci zajętych podobnymi czynnościami łatwo mogło zmieścić obraz w scenę bachanalii, gdyby Bosch nie przepoił go specyficznym, sennym nastrojem, w którym postacie poruszają się z niepewnością i nieświadomością lunatyków. [...] Postaci te zachowują się tak, jak gdyby pozostawały w rajskim stanie niewinności – czy też może zubożeni – im potworność grzechu? [podkr. – K. O., W. O.]” (Végh 1979: 54).

„muzycznym” ze względu na fakt torturowania ludzi przez moce infernalne za pomocą instrumentów, co również ma konotacje erotyczne³³. Ów obraz ludzkości upadłej i zdegenerowanej, ziemskiego królestwa Szatana, powtórzony jest zatem w powieści Grzędowicza. Podobnie jak widz oglądający tryptyk, również Drakainen podczas swej wędrówki kontempluje z przerażeniem kolejne epizody i sceny, składające się na koszmar rzeczywistości Ludzi Węży oraz dokumentujące raz jeszcze i kreatywną moc adwersarza, i źródło inspiracji, trafnie identyfikowane przez Nocnego Wędrowca:

Patrzył na ludzi, wkręcanych w gigantyczną lirę korbową, na ogromną, baniastą kobzę, wyglądającą jak wyrwany z ciała olbrzyma krwawy narząd, naszpikowany olbrzymimi fujarkami. Pod nogami przechodził mu hełm. Baniasty, zamknięty przyłbica, na dwóch krzywych, karlich nogach. Na szczycie hełmu dyndała odrąbana stopa, przeszyta strzałą. – Ciebie też już gdzieś widziałem (Grzędowicz 2005: 531).

Odwolań do prawego skrzydła tryptyku pełniących funkcję lękotwórczą i zarazem definiujących immoralizm van Dykena jest tu zresztą znacznie więcej. Konkretyzują się one zarówno w postaci rozbudowanych, łatwych do zidentyfikowania na obrazie, narzędzi i sposobów karni, na przykład:

[...] miał dobry widok na kłębowisko ciał, tortury, huczące ognie i doły kloaczne, i tarzających się wśród tego tatuowanych nieszczęśników” (Grzędowicz 2005: 532-533); „Śnię o grupie upiornych muzykantów. Kapeli z piekła rodem siedzącej na beczkach i zydlach wystawionych na polanie i grających cudaczną, hałaśliwą muzykę. Chudy flecista o twarzy jak czaszka szczura, pokryty purpurowymi wrzodami stwór podobny do wzdętej, człeko-ształtnej ropuchy, grający na dudach i człowiek-homar w kolczastym, szkarłatnym pancerzu kręcący korbą liry czy teorbanu” (Grzędowicz 2005: 391).

– jak i przestrzeni, w jakiej torturowano ludzi, na przykład:

Nad równiną było wyraźnie ciemniej. Zbierały się nad nią czarne chmury, a w oddali, wśród zrujnowanych ruder, płonęły pożary, podświetlając szubienice” (Grzędowicz 2005: 351); „[S]łychać – przyp. KO, WO] przeraźliwy huk pożaru. Płoną drewniane chaty, w podwozi iskier wałęsają się strzechy, ogień smaga czarne niebo” (Grzędowicz 2007: 392)³⁴.

– czy wreszcie semantyki muzyki piekieł, między innymi: „piekło pełne [było] zgiełku, piskliwych, kakafoicznych tonów fujarek i kobz” (Grzędowicz 2005: 533); „Muzyka jest głośna i piskliwa, niemal głośniejszy przeraźliwy huk pożarów” (Grzędowicz 2007: 392)³⁵. Należy też podkreślić, że podróż przez infernalną krainę

³³ Czytamy u Bosinga: „Z muzycznymi instrumentami utożsamiano często określone wyobrażenia erotyczne, i tak kobza, którą Brant nazywał instrumentem głupców, była synonimem męskich organów płciowych, a gra na lutni i gra miłosna oznaczały w pewnych przypadkach jedno i to samo. Rozpusztę średniowieczni moralisci często nazywali muzyką ciała” (Bosing 2005: 60).

³⁴ *Notabene* – jak dowodzi Alessia Devitini Dufour – motyw ciemności rozświetlanej funami pożarów jako domeny Szatana jest jednym z najczęściej występujących w twórczości Boscha, pojawiając się zarówno w prawym skrzydle tryptyku *Tysiącletnie królestwo*, jak i w *Sądzie Ostatecznym*, *Kuszeniu świętego Antoniego*, *Wozie z sianem* oraz w *Piekle*. Pisał o tym także Bosing: „Erotyczny sen *Ogrodu rozkoszy* ustępuje przed koszmarem rzeczywistości przedstawionym na prawym skrzydle tryptyku, które jest najbardziej wstrząsającą wizją piekła. Budynki nie płoną, lecz eksplodują w mrocznym tle, płomiennne refleksy zamieniają wodę w krew” (Bosing 2005: 57).

³⁵ O tym również wzmiankował Bosing: „Piekielna muzyka na obrazie Boscha pozbawiona jest harmonii, brzmi nieprzyjemnie i jest absolutnym przeciwieństwem boskiego porządku” (Bosing 2005: 60).

Drakkainen pokonuje opancerzonym wozem drabiniastym³⁶, który to pojazd – podobnie zresztą jak i kierunek wędrówki (w stronę *dominium* Szatana) oraz zgraja mordujących się nawzajem ludzi – nasuwa wyraźne skojarzenia z innym jeszcze tryptykiem Boscha: *Wozem z sianem*.

Tak znacząca i dobrze umotywowana w opowiadaniach i powieści Grzędowicza liczba odniesień do obrazów niderlandzkiego malarza potwierdza nie tylko atrakcyjność tej sztuki dla twórców literatury fantastycznej. Dokumentuje ona bowiem także szczególną estymę, jaką wobec dorobku ikonicznego Boscha żywi autor *Pana Lodowego Ogrodu* oraz specyficzny tryb inspirowania się obrazami, który określić by można jako próbę deszyfracji treści i przesłań moralnych, w niektórych fragmentach powieści przybierającej kształt przekładu subiektywnie rozumiejącego. Konkretyzuje się on nie tyle w postaci mniej lub bardziej jawnego odsłaniania sensów poszczególnych detali (jak fontanna, forteca, most, zoomorficzne stwory), co przede wszystkim konstruowania biografii bohaterów i relacji przestrzennych w zgodzie (lub w sposób polemiczny) z przesłaniami myślowymi malarza. Idzie tu zarówno o wpływy fatalistycznej postawy filozoficznej Boscha, mającej swe źródła w doktrynie świętego Augusta i francuskich jansenistów (zwłaszcza koncept wzajemnego przenikania się sfery *sacrum* i *profanum*)³⁷, jak i o pogłosy idei transcendencji, łączonej z kategorią transgresyjności w myśl zasady, wedle której „może [...] zachodzić relacja, która przyjmując istnienie sfery «poza» (na przykład poza powszednimi doświadczeniami realności), czyni ją obszarem opanowywanym odpowiednimi do tego celu środkami i metodami magicznymi” (Handke 1994: 17).

Daleko bardziej enigmatyczny czy mało dostrzegalny jest natomiast rodzaj nawiązań do sztuki holenderskiego malarza w twórczości jednej z najpopularniejszych polskich autorek *fantasy*, Anny Brzezińskiej. Na trop ten naprowadza przede wszystkim wypowiedź pisarki, która dokonując autocharakterystyki *Wód głębokich jak niebo* zasugerowała, iż „opowiadania [te] są bardzo malarskie, tyle że czasami więcej w nich Boscha niż prerafaelitów” (Brzezińska 2013). W zamieszczonych w zbiorze opowiadaniach „o świecie pełnym piękna i okrucieństwa, gdzie miłość często oznacza zniewolenie, a prawda okazuje się jedynie ułudą” (Brzezińska 2005: okładka) bliska Boschowskiej zdaje się być zarówno ta antynomiczność rzeczywistości, porządek, w którym ściśle wyznaczone zostało miejsce dla piękna i brzydoty, radości i cierpienia, potępienia i zbawienia³⁸, jak i mroczny klimat,

³⁶ Wedle opisu narratora: „Wóz miał nabijane kołcami burty z poczemiałego drzewa, wzmocnionego żelaznymi kłapami. [...] Wóz toczył się wśród obłędu, Węże czepiali się szprych i obręczy, usiłowali wspinać na burty, prując ciała o kołce, po czym odpadali i koła przetaczały się po nich” (Grzędowicz 2005: 532, 533). Warto w tym kontekście powołać się na Boczkowską, konstatującą, że: „Wóz z sianem przedstawiony przez Boscha, otoczony zgrają ludzi różnych stanów grabiących siano, mordujących się nawzajem, to symbol nadmiernego pożądania nietrwałych dóbr materialnych, symbol zapomnienia o miłosierdziu i prawdach wiary” (Boczkowska 1974: 22).

³⁷ Przytaczając konkluzję Boczkowskiej: „Doktryna świętego Augusta, której wyznawcą był Hieronim Bosch, nie została ostatecznie przyjęta jako oficjalna doktryna Kościoła katolickiego. Wiemy, jaki los spotkał we Francji w siedemnastym wieku skrajnych zwolenników augustianizmu, tak zwanych jansenistów [...]; zostali przez papieża wyklęci [...]. Tragizm poglądów i przeżyć jansenistów znalazł swój nieśmiertelny wyraz w *Myślach* Błażeja Pascala [...]. W dziele tym dominuje uczucie trwogi wynikającej ze świadomości prawd wiecznie niedostępnych dla umysłu człowieka i poczucie bezsilności wobec zła, cierpienia i śmierci – tego wszystkiego, co genialną siłą wyobraźni potrafił wyrazić w swych dziełach dwadzieścia lat przed nim Hieronim Bosch” (Boczkowska 1974: 13).

³⁸ Pisał o tym choćby Gemaille: „Artysta zestawia rzeczy odrażające z uroczymi, piękny sen z koszmarem, tworzy nową, sataniczną wizję Piekła i Raju” (Gemaille 1976: 111).

tak daleki przecież od serenicznych wizji malarzy włoskiego Trecenta i wczesnego Quattrocenta.

W literaturze obcej podobne Grzędowiczowskiemu zauroczenie malarstwem Boscha przejawia Michael Connelly, amerykański autor cyklu powieści kryminalnych, w których kunsztowny system aluzji inicjuje nazwanie detektywa imieniem i nazwiskiem, jakim sygnował swoje dzieła niderlandzki artysta. Owe homologie nie sprowadzają się oczywiście tylko do zasygnalizowania identyczności nazwisk, lecz zgodnie z poetyką aluzji³⁹ wciągają czytelnika w świat skojarzeń, przynoszących istotne komponenty charakterystyki pośredniej powieściowego bohatera. Jeśli zatem w potocznej opinii Bosch definiowany jest jako moralista, rejestrator mrocznej strony psychiki ludzkiej, co determinowane było „ciemnym obliczem czasów”, w których żył⁴⁰, to *eo ipso* wykładnia taka „rozciąga się” i na powieściowego bohatera, detektywa mającego „poczucie miśi” oraz świadomość degrengolady współczesnego społeczeństwa i infernalnej rzeczywistości, w jakiej jest ono zanurzone. Takie utożsamienie czasoprzestrzeni przybiera zresztą często kształt jawniejszej sugestii, konkretyzując się czy to w postaci opisu Los Angeles w czasie zamieszek na tle rasowym⁴¹, czy jako zwerbalizowane uzasadnienie powodów wyboru prezentu, jakim matka obdarowała Harry’ego Boscha. Przesyłając tedy synowi reprodukcję *Ogródu rozkoszy ziemskich* (*notabene*, wzmiankowaną jeszcze w kilku powieściach Connelly’ego jako stały element wyposażenia mieszkania detektywa), jednoznacznie skonstatowała, iż obraz „przypomina jej Los Angeles, tych wszystkich wariatów” (Connelly 1995: 140)⁴². Z kolei detektyw obdarowany reprodukcją odnosi się do niej z ogromną estymą, w interpretacji *Tysiącletniego królestwa* zbliżając się do wykładni Fraengera⁴³. Ta – wielokrotnie podkreślana – afirmacja twórczości renesansowego malarza nie wynika zresztą tylko z faktu traktowania otrzymanej reprodukcji w kategoriach sentymentalnej pamiątki, bowiem zaplecze swoje znajduje w aurze intelektualnej, w jakiej wyrastał detektyw, tak wspominający dzieciństwo:

Pamiętam, jak wszedłem do gabinetu, który [ojciec – przyp. K. O., W. O.] urządził sobie w domu, gdy zaczynał chorować. Na ścianie wisiał obraz w ramach, a właściwie reprodukcja [...] *Ogród rozkoszy ziemskich*. Dla małego dziecka dziwny i straszny... Pamiętam, jak posadził mnie sobie na kolanach, kazał mi patrzeć na obraz i mówił, że wcale nie jest

³⁹ Konrad Górski zauważył, iż: „[W odbiorze aluzji literackiej – przyp. K. O., W. O.] nie chodzi o stwierdzenie ani historycznego faktu, że między dwoma tekstami istnieje związek genetyczny, ani psychologicznego faktu, że wyobraźnia i pamięć autora dzieła późniejszego uległa sugestii myśli i obrazów zawartych w utworze dawnej napisanym [lub namalowanym], lecz o zrozumienie sposobu, w jaki działa dany tekst przez tak czy inaczej zaznaczone jego powiązanie z innym tekstem [obrazem – przyp. K. O., W. O.] [podkr. – K. O., W. O.]” (Górski 1973: 277).

⁴⁰ Jak pisał Johan Huizinga: „Był to okres straszliwej depresji, gorzkiego pesymizmu. Mówiliśmy już o nieustannym strachu, w jakim żyli ludzie w tym stuleciu, o poczuciu stałego zagrożenia w postaci niesprawiedliwości i przemocy, o stałej obawie przed piekłem i Sądem Ostatecznym, zarazą, ogniem i głodem, przed diabłem i czarownicami” (Huizinga 1998: 34).

⁴¹ Czytamy o tym u Connelly’ego: „Widziałem [...] jak palilo się całe miasto. [...] Zupełnie jak na obrazie Hieronima Boscha” (Connelly 2007: 104), a także w jego *Schodach Aniołów* (Connelly 2000).

⁴² Na uwagę zasługuje również następujący fragment: „To jest Los Angeles, współczesny Ogród Rozkoszy Ziemskich. Czyhają tu te same pokusy i demony. Nie musisz ruszać się z miasta, żeby znaleźć przykłady: policjanci handlujący narkotykami, okradają banki, nawet mordują” (Connelly 2013: 162).

⁴³ Czytamy znów u Connelly’ego: „[na płótnie ukazany został] obrót wielkiego koła, [którego – przyp. K. O., W. O.] nikt nie uniknie” (Connelly 2008: 33). Pisał o tym także Fraenger: „Sygnaturą *Tysiącletniego królestwa* jest [...] prawo cyrkulacji i wiecznego powrotu [podkr. – K. O., W. O.]” (Fraenger 2010: 60).

straszny. Że jest piękny. Próbował nauczyć mnie imienia i nazwiska malarza. Hieronim Bosch (Connelly 2009: 401-402).

Notabene na podstawie tego cytatu można też domniemywać, że i wybór imienia dla przyszłego policjanta z Los Angeles nie był przypadkowy, lecz stanowił rodzaj hołdu dla niestandardowej twórczości niderlandzkiego artysty.

Nadanie głównemu bohaterowi cyklu powieści kryminalnych imienia i nazwiska tożsamego z nazwiskiem piętnastowiecznego malarza, będąc jednym z jawnych sygnałów intertekstualności, stwarza możliwość definiowania horyzontu intelektualnego interlokutorów detektywa. Stałym tedy składnikiem fabuły wielu powieści są rozmowy prowadzone przez protagonistów, prezentujących zróżnicowane kompetencje kulturowe. Probierzem poziomu wiedzy rozmówców, ich cenzusu wykształcenia w pierwszym z wariantów dialogu staje się wówczas specyficzna reakcja na dane osobowe policjanta (w pewnym okresie życia prywatnego detektywa) z Los Angeles: zniekształcanie imienia czy nieumiejętność kojarzenia z twórcą obrazów, jak ma to miejsce w trakcie rozmowy z agentem Catesem: „Zatrzymali człowieka, który po prostu tam podjechał. Prywatny detektyw z Los Angeles. Nazywa się Huromibus Bosch. [...] – To znaczy Hieronimus Bosch? – zapytała Rachel. – Jak ten malarz? – No tak. Malarza nie kojarzę, ale wartownik właśnie tak powiedział” (Connelly 2013A: 125)⁴⁴.

Równie często w powieściach Connelly’ego pojawiają się epizody zaświadczone równoprawność interlokutorów i odsłaniające ich wysokie kompetencje intelektualne. Taki wariant dyskursu, w który wpisany jest zarazem i element wartościowania (czy to rozmówcy, czy twórczości malarza) egzemplifikują następujące *passusy*: „to glina z Los Angeles, Hieronymus Bosch. Jak ten malarz, nie? Co malował różne dziwadła” (Connelly 2013B: 92); „Hieronimus Bosch – odczytał [agent – przyp. K. O., W. O.] z legitymacji. – Czy to nie był taki szurnięty malarz? [...] Bosch uśmiechnął się do niego. – Niektórzy uważają tego malarza za mistrza okresu renesansu” (Connelly 2008: 92); „[Buddy Lockridge – przyp. K. O., W. O.] Uniósł brwi pytająco na widok pełnej formy mojego imienia. – Hieronymus Bosch. Jak ten stuknięty malarz, nie? – Rzadko ktoś rozpoznawał to imię. W ten sposób dowiedziałem się czegoś o Buddym Lockridge’u [podkr. – K. O., W. O.]. – Niektórzy mówią, że szurnięty, inni, że dosyć dokładnie przepowiedział przyszłość” (Connelly 2013A: 22).

Najpełniej wciąganie czytelników w świat skojarzeń wizualnych, wiążących się z twórczością Boscha, ma jednak miejsce w powieści Connelly’ego, zatytułowanej *Ciemność mroczniejsza niż noc*. Utwór wpisuje się w niebagatelną liczbę tekstów, których fabuła oparta jest na identycznym koncepcie, jaki stanowi czerpanie przez morderców inspiracji ze sztuki ikonicznej⁴⁵. Inscenizacja miejsca zbrodni, a zwłaszcza upozowanie ciał ofiar stanowi wówczas wierną rekonstrukcję sfery przedstawieniowej obrazów znanych artystów, będąc albo swoistym podpisem

⁴⁴ Ponownie w *Ołowianym wyroku*: „Powiedziałeś, Hieronimus Bosch? Jak ten malarz? – Drugie pytanie nieco zbilo go z tropu. – Nie wiem o żadnym malarzu. Ale tak się nazywa. Dziwacznie moim zdaniem” (Connelly 2009: 38).

⁴⁵ Warto wspomnieć tu Clausa Cornelisa Fischera *I nie wódz nas na pokuszenie*, Grzędowicza *Pocalunek Loisetty*, Michaela White’a *Sztukę morderstwa* czy Jean-Christophe’a Grange’a *Las cieni* oraz Anny Klejzerowicz *Sąd Ostateczny*.

zabójcy, albo wyrazem chęci dorównania – choć w innym tworzywie – pierwowzorom, albo wreszcie rodzajem tropu, kierującego śledztwo na fałszywe tory. W powieści Connelly’ego, w której *notabene* pojawia się znamienne stwierdzenie, że „zabójstwo jest komunikatem, który morderca przekazuje ofierze, a policja reszcie świata” (Connelly 2012: 33), obecna jest trzecia z zasygnalizowanych wyżej motywacji zbrodniarza. Ponieważ jego celem jest skierowanie podejrzeń na detektywa Boscha, przeto upozowaniu zwłok w odwróconej pozycji płodu towarzyszą właśnie „komunikaty”, jakimi są: figurka sowy oraz taśma z napisem *Cave Cave D[omin]us Videt* (Strzeż się, strzeż się, Bóg patrzy). Obecność na miejscu zbrodni tych artefaktów i próba wyjaśnienia ich semantyki stanowi pretekst do inkrustowania powieści zarówno faktami z życia malarza, jak i informacjami o charakterze jego twórczości, a wreszcie i rozbudowanymi enklawami ikonicznymi. Należy przy tym podkreślić, że medium przekazującym – tak prowadzącemu śledztwo, jak i czytelnikowi – spore *quantum* wiedzy o Boschu jest kustosz muzeum, co oczywiście gwarantować ma wiarygodność zaprezentowanych treści.

Zgodnie z obowiązującą w klasycznym kryminale zasadą dedukcji pierwszym tropem dla detektywa staje się ustawiony naprzeciwko ofiary posążek sowy, której konterfekt – według lekcji zaproszonego do współpracy historyka sztuki – najczęściej pojawia się na obrazach Breugla, Jacoba Cornelisa van Oostsanena, Albrechta Dürera i Boscha⁴⁶, przy czym wzmianka o tym ostatnim determinuje pojawienie się obszerniejszych charakterystyk osobowości i twórczości malarza:

Disponował jednym z najbardziej niekonwencjonalnych typów wyobraźni [...]. Jego dzieła nasyczone są zapowiedziami zguby i ognia piekielnego, ostrzeżeniami przed karą za grzech. Ujmując rzecz zwięźle, obrazy Boscha zawierają przede wszystkim wariacje na jeden temat: że szaleństwo rodzaju ludzkiego wiedzie nas wszystkich do piekła jako ostatecznego celu naszej wędrówki. [...] Żeby w pełni zrozumieć jego sztukę, [należy] pamiętać, gdzie i w jakich czasach żył. Jego dzieła naszpikowane są scenami pełnymi przemocy, wizjami tortur i męczarni, ale w tamtej epoce nie było to niczym niezwykłym. Bosch żył w brutalnych czasach, i to wyraźnie widać w jego obrazach. Widać także średniowieczną wiarę w istnienie demonów. Wszędzie czai się zło. [...] Każdy obraz jest oknem duszy i wyobraźni artysty. Nawet bardzo mroczna i wstrząsająca wizja jest czymś, co go wyróżnia i nadaje jego dziełom unikalny charakter. W przypadku Boscha widzę przez nie duszę artysty i wyczuwam jego udrękę (Connelly 2012: 108-110)⁴⁷.

Tak precyzyjne zdefiniowanie twórczości Boscha nadaje właściwy kierunek śledztwu. Sugeruje bowiem prowadzącemu dochodzenie konieczność poszukiwania w obrazach holenderskiego mistrza źródeł inspiracji mordercy, której to

⁴⁶ Czytamy: „Mam tu malarza nazwiskiem Breugel, który przedstawił na obrazie bramę piekieł jako olbrzymią twarz. Z brunatną sową w nozdrzach. [...] Jako symbol zła wykorzystali sowę jeszcze dwaj artyści: Van Oost[s]anen i Dürer. [...] W dziełach tego gościa [Boscha – przyp. K. O., W. O.] aż roi się od sów. Nie potrafię wymówić jego imienia. Piszę się je: H-I-E-R-O-N-Y-M-U-S” (Connelly 2012: 96).

⁴⁷ Warto zwrócić uwagę także na następujący fragment: „Nazwisko malarza brzmi: Jerome van Aeken. Pochodził z Niderlandów i uważa się go za jednego z najwybitniejszych twórców północnoeuropejskiego renesansu. Ale malował obrazy mroczne, pełne potworów i upiornych demonów. I sów. [...] Krytycy piszą, że w jego twórczości sowa jest symbolem zła, zagłady, upadku ludzkości” (Connelly 2012: 160-161). Na wszechobecny motyw sowy zwracał też uwagę Paweł Cwikła: „[Sowy – przyp. K. O., W. O.] wskazują drogę, sprawują pieczę lub tkwią posagowo, obejmowane przez uspokojonych tym ludzi. Każda z pozycji, postaw, układów wzajemnych coś oznacza” – i dalej – „Wydaje się, że szczególne znaczenie ma w tryptyku Boscha sowa. [...] Sowa strzegąca źródła życia w Raju będzie wyrażać raczej tajemną wiedzę i czujność [...], posiadający umiejętność szybowania nocą ptak symbolizować może więcej niż bystre lub nawet jasnowidzące oko. Sięgać może w głąb odwiecznego planu, w którym zapisane są zdrada, kłamstwo i grzech jako nieodłączne koszty obdarowania człowieka wolną wolą” (Cwikła 2010: 55-56).

metody skuteczność w finale powieści zostanie *expressis verbis* potwierdzona⁴⁸. Kolejne zatem etapy śledztwa wiążą się właśnie z inkorporowaniem do fabuły enklaw ikonicznych. Opis bowiem treści dzieł Boscha równoznaczny jest z sukcesywnym odnajdywaniem istotnych tropów, posuwających naprzód detektywistyczne dociekania, co egzemplifikują enklawy ikoniczne odnoszące się do *Leczenia głupoty*, *Siedmiu grzechów głównych* i *czterech rzeczy ostatecznych*, *Sądu Ostatecznego* i *Ogrodu rozkoszy ziemskich*. Pierwszy z wymienionych obrazów przywoływany jest w powieści dwukrotnie, przy czym o ile inicjalną enklawę wypełnia sumienne referowanie przedstawionych scen, alegorii i znaków malarskich, o tyle druga ma już charakter egzegetyczno-interpre-tacyjny, objaśniający alegoryczny sens dzieła Boscha. Opis utrzymany w konwencji detalizującej pozwala zasygnalizować istotne podobieństwa zachodzące między obrazem a rzeczywistością powieściową:

[...] na kolejnej stronie zobaczył [detektyw McCaleb – przyp. K. O., W. O.] obraz przedstawiający trzech ludzi, zgromadzonych wokół siedzącego mężczyzny. Jeden ze stojących wsuwał coś, co przypominało prymitywny skalpel, w ranę na ciemieniu mężczyzny. Obraz miał kolisty kształt. W górnej i dolnej części biegly jakieś napisy. [...] McCaleb [...] uważnie przyjrzał się obrazowi, zwłaszcza miejscu przeprowadzania operacji. Było zbliżone do tego, w którym odkryto ranę na głowie Edwarda Gunna (Connelly 2012: 111)⁴⁹.

Z kolei wykładnia obrazu, a zwłaszcza znajdującego się na nim napisu, naprowadza na trop zbrodniarza, który nabywając statuetkę sowy posiłkował się znaczącym pseudonimem (Lubbert Das), obciążającym detektywa Boscha:

To się nazywa *Leczenie głupoty*. W średniowieczu wierzano, że po usunięciu kamienia z mózgu można uleczyć człowieka z głupoty i fałszu. [...] Powiodła [kustosz] palcem wokół obrazu. Na zewnętrznej czarnej obwódce wypisano niegdyś ozdobne złote litery, które obecnie zbladły i stały się prawie nieczytelne. – W tłumaczeniu brzmi to następująco: «Panie, wydobądź ten kamień. Nazywam się Lubbert Das». Opracowania krytyczne na temat twórcy tego obrazu zaznaczają, że w owym czasie imię Lubbert miało znaczenie ironiczne i oznaczało zбочeńca albo głupca (Connelly 2012: 160)⁵⁰.

Podobne sfunkcjonalizowanie oraz wiarygodność zreferowanych treści i przesłań dzieła ikonicznego znamionuje kolejne dwie enklawy, przywołujące mało znane dzieło Boscha (lub pochodzące z jego warsztatu), jakim jest *Siedem grzechów głównych*. Ich włączenie w tkankę powieściowej fabuły nie tylko zresztą posuwa akcję naprzód, ale przy okazji poszerza horyzont intelektualny czytelnika, a tę migotliwość ról enklaw znakomicie egzemplifikują następujące fragmenty utworu Connelly'ego:

⁴⁸ Jak czytamy w powieści Connelly'ego : „Według wstępu, jest to [Sztuka ciemności – przyp. K. O., W. O.] praca o artystach, dla których ciemność stanowiła ważny nośnik wrażeń wizualnych. [...] Rozdział o Hieronimie Boschu jest dość długi. I bogato ilustrowany. [...] Ilustracje zawierały wszystkie obrazy, do których nawiązywał morderca: *Leczenie głupoty*, *Siedem grzechów głównych* z okiem Boga, *Sąd Ostateczny* i *Ogród rozkoszy ziemskich*” (Connelly 2012: : 396).

⁴⁹ Bosing pisał o tym następująco: „Wśród bujnego letniego krajobrazu widzimy chirurga zajętego wycinaniem jakiegoś przedmiotu z głowy przywiązanego do krzesła mężczyzny. Operacji przyglądają się mnich i kobieta” (Bosing 2005: 28).

⁵⁰ Ponownie odwołując się do Bosinga: „Za czasów Boscha operacja wycinania kamienia z głowy była przyjętym zabiegiem znachorskim, który miał zapewnić pacjentowi cierpiącemu na chorobę psychiczną uleczenie z szaleństwa. [...] Imię Lubbert w holenderskiej literaturze oznacza człowieka nieprzeciętnie głupiego” (Bosing 2005: 28).

[...] obraz [...] miał kształt koła z rozmieszczonymi przy zewnętrznej obwódce siedmioma odrębnymi scenami i podobizną Boga pośrodku. Na złotym kręgu, oddzielającym Go od pozostałych scen, wypisano cztery łacińskie słowa [...]. [Jest to – przyp. K. O., W. O.] Błat stołu, przeznaczony prawdopodobnie dla domu zakonnego albo osoby duchownej. Wyobraża oko Boga. Bóg znajduje się w centrum i spoglądając w dół, widzi te obrazki, siedem grzechów głównych. [...] to ma być oko Boga, który widzi wszystkie grzechy świata. [...] Rozpoznajesz słowa, wypisane pośrodku, wokół tęczówki? – Strzeż się, strzeż się...[...] (Connelly 2012: 112-113, 160)⁵¹.

Finalizujące enklawę zdanie jest oczywistym odwołaniem do słów zapisanych na znalezionej w miejscu zbrodni taśmie, tym samym zbliżając detektywa do rozwiązania zagadki kryminalnej.

W żmudnym procesie dochodzenia do prawdy najistotniejszą jednak rolę pełnią opisy dwóch najbardziej znanych tryptyków Boscha. Pierwszym z nich jest *Sąd Ostateczny*, przy czym wszystkie enklawy odnoszą się tylko do prawego skrzydła, jakim jest *Piekło*, co oczywiście zdeterminowane jest tematyką i aurą emocjonalną utworu kryminalnego. Inicjalny opis⁵² pełni przede wszystkim rolę egzemplifikacji mrocznej wyobraźni malarza, korelującej z rzeczywistością, jakiej przyszło doświadczać badającym zbrodnię detektywom. *Notabene*, takie sfunkcjonowanie enklawy amplifikuje też poprzedzająca ją enklawa quasi-ikoniczna, będąca zreferowaniem treści kopii rzekomego dzieła Boscha lub jego ucznia i wykorzystująca najbardziej znane komponenty wielu obrazów mistrza z s'Hertogenbosch:

McCaleb popatrzył na obraz [*Piekło* – przyp. K. O., W. O.], mierzący około czterech na sześć stóp. Był to mroczny pejzaż płonącej wsi, której mieszkańców dręczyły i zabijały stwory nie z tego świata. Górne kwatery malowidła, pierwotnie przedstawiające rozgwieżdżone niebo, były uszkodzone. McCaleb zauważył część obrazu, przedstawiającą nagiego mężczyznę z opaską na oczach, wspinającego się po drabinie na szubienicę i poganianego przez dzierzące włócznie ptasiopodobne stwory (Connelly 2012: 104).

Pozostałe dwie enklawy ikoniczne, obok – wynikającej z wierności opisu – funkcji poznawczej, pełnią przede wszystkim rolę motoru akcji czy klucza interpretacyjnego, pozwalającego już nie tylko zidentyfikować źródło inspiracji mordercy, ale także odkryć motywy nim kierujące.

Identyczną strategię włączania do tkanki fabularnej dzieła ikonicznego, „opowiedzianego” przez medium, jakim jest bądź to kustosz muzeum, bądź detektyw McCaleb, zaobserwować można w odniesieniu do enklaw nawiązujących do najbardziej rozpoznawalnego tryptyku Boscha⁵³. Pierwsza zatem, najlapidarniejsza,

⁵¹ Bosing pisał na ten temat: „Znajdujący się dzisiaj w Prado drewniany blat stołu, na którym artysta namalował uporządkowane na planie koła alegoryczne sceny przedstawiające siedem grzechów głównych i cztery rzeczy ostateczne prezentuje bardzo szczegółowe omówienie człowieczego losu. Koło jest symbolem boskiego oka, w którego źrenicy widzimy Chrystusa wychylającego się z grobu i pokazującego swoje rany. Wokół źrenicy napisano słowa: «Cave, cave Deus videt» – «Strzeżcie się, strzeżcie się, Bóg widzi». [...] Na obrazie Boscha oko Boga odbijało w sobie siedem grzechów głównych, działało jak lustro pokazujące oglądającemu jego własną duszę, zeszeconą przez występki” (Bosing 2005: 25-26).

⁵² Brzmiały: „Piekło [...] było ciemnym miejscem, w którym ptasiopodobne stwory rozszarpały potępionych, chwytowały i kładły na patelniach przygotowanych do wsunienia w ogniste piece. [...] wszystko to są wytwory wyobraźni jednego faceta [...]” (Connelly 2012: 12).

⁵³ Napisał o tym Ćwikła: „Obraz jest dla wielu ludzi rozpoznawalny (jako najczęściej obok dzieł Petera Breugela [sic!], reprodukowany między innymi w artykule Ćwikły m.in. na okładkach książek) i zwraca uwagę fantasmagorycznością wikładającą jego niespokojnych bohaterów” (Ćwikła 2010: 55).

mikronarracja, ogranicza się do czystej faktografii, w skład której wchodzi informacja o lokalizacji *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, kompozycji dzieła oraz jego aurze emocjonalnej. Introdukcyjny charakter tej enklawy uwidacznia się zwłaszcza na tle enklawy następnej, najbardziej z kolei rozbudowanej, w której szczegółowość opisu idzie w parze z interpretacją tryptyku, co egzemplifikuje następujący *passus*:

Lewe skrzydło ukazywało sielankową scenę umieszczenia przez Stwórcę Adama i Ewy w raju. Niedaleko nich rosła jabłoń. Środkowa, największa część tryptyku przedstawiała dzieśiątki nagich postaci, tańczących i spółkujących w niepoohamowanej żądzy, dosiadających koni, pięknych ptaków i fantastycznych stworzeń widocznych w jeziorze, w górnej części obrazu. Wreszcie prawe, mroczne skrzydło stanowiło zakończenie. Piekło, miejsce udręku i tortur, rządzone przez ptaki-potwory i inne paskudne istoty. [...] Mamy tu Adama i Ewę, ich szczęśliwe życie przed zjedzeniem jabłka. Środek pokazuje to, co nastąpiło po upadku: życie pozbawione zasad. Wolność wyboru prowadzi do nieczystości i grzechu. Dokąd to wszystko zmierza? Do piekła. [...] Ziemi raj. [...] Adam i Ewa są tu przedstawieni przed upadkiem. Sadażawka i fontanna pośrodku symbolizują obietnicę życia wiecznego. [...] Palec [kustosz – przyp. K.O., W.O.] zatrzymał się pod małym, ciemnym otworem w centrum fontanny. Z mroku wyzierała głowa sowy. [...] Jak widzisz, nie jest to idealny raj. Zło czyha i wiadomo, że w końcu zwycięży. [...] Wskazała dwa wyraźne wizerunki sowy i dwa inne, podobne do nich stworzenia. [...] Ten obraz zawiera mnóstwo symboli. To [tzn. sowa] jest jeden z bardziej oczywistych. Po upadku wolność wyboru prowadzi człowieka do rozpusty, łakomstwa, głupoty i chciwości, a największym grzechem w świecie Boscha jest lubieżność. Człowiek obejmuje sowę; akceptuje zło. [...] A potem za to płaci. [...] ostatnia część tryptyku ukazuje piekło bez ognia. Jest to raczej miejsce niezliczonych katuszy i wiecznego cierpienia. Miejsce ciemności. [...] *Ciemność mroczniejsza niż noc* (Connelly 2012: 113-115).

Najpełniejszym potwierdzeniem rangi enklawy jako istotnego składnika świata przedstawionego kryminalnej powieści, elementu nie tyle ją „upiększającego”, co wnoszącego do niej znaczące treści, jest wreszcie enklawa trzecia. Słowo-klucz, którym jest „lubieżność”, egzemplifikowana przez referowane raz jeszcze w ostatniej mikronarracji detale obrazu, staje się źródłem iluminacji, odkrycia, kim jest prawdziwy zabójca, poprzez współnika kierujący fałszywe tropy w stronę Harry’ego Boscha: „To on wpadł na pomysł, żeby wyglądało jak na obrazie [...] – David Storey” (Connelly 2012: 423)⁵⁴.

Znacząca w powieści Connelly’ego liczba enklaw, jak i szczegółowość zawartych w nich opisów obrazów Boscha, obok realizowania podstawowej dla utworu kryminalnego funkcji, spełnia też zadania edukacyjno-poznawcze. Amplifikowane są one jeszcze przez *passusy*, w których powieściowi bohaterowie odwołują się do uznanych przez historyków sztuki kompendiów, niejednokrotnie zresztą komentując zawarte w nich tezy i koncepty myślowe:

Większy [album – przyp. K. O., W. O.], zawierający kolorowe reprodukcje obrazów, opracowali R. H. Marijnissen i P. Ruyffeloere. Autorem drugiego, w którym znalazły się szersze opisy obrazów, był Erik Larsen. [...] na temat Hieronymusa Boscha istniały najrozmaitsze, niekiedy sprzeczne, opinie. Książka Larsena przytaczała wypowiedzi uczonych, którzy nazywali Boscha humanistą, a także pewnego naukowca, który uważał malarza za

⁵⁴ Czytamy dalej: „[David Storey – przyp. K. O., W. O.] reżyser znany z filmów ociekających seksem i przemocą i przeznaczonych wyłącznie dla widzów dorosłych, [...] oskarżony o [gwałt i – przyp. K. O., W. O.] zamordowanie młodej aktorki, którą zabrał do siebie po premierze swego najnowszego dzieła” (Connelly 2012: 76).

członka heretyckiej sekty, wierzącej, iż ziemia jest piekłem rządzonej przez Szatana. Uczni weszczęli dysputę na temat ukrytych znaczeń pewnych obrazów, kwestii autorstwa Boscha, ewentualnych podróży malarza do Włoch i jego zapoznania się z dziełami doby renesansu” (Connelly 2012: 136).

Wzmiankowani Roger H. Marijnissen i Peter Ruyffeloere to autorzy niepublikowanej w Polsce pracy *Hieronymus Bosch. The Complete Works* (1987); również kompendium Erika Larsena, zatytułowane *Bosch. The Complete Paintings by the Visionary Master* (Hartford 1998), jest nieznane polskiemu czytelnikowi – w przeciwieństwie do dzieła kontrowersyjnego historyka sztuki, w powieści niewymienionego z nazwiska. Jest nim Wilhelm Fraenger (Fränger), autor najbardziej prowokującej interpretacji, w pracy *Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich* (Coburg 1947) tłumaczący malarstwo Boscha przez pryzmat światopoglądu średniowiecznej sekty adamitów. Rzecz przy tym charakterystyczna, że o ile w *Ciemności mroczniejszej niż noc* (podobnie zresztą, jak i w utworach wcześniej przywoływanych pisarzy) protagoniści wyraźnie dystansują się od konceptów Fraengera, o tyle jego teorie chętnie podchwyczone zostały przez twórców powieści apokryficznych, zwłaszcza sensacyjno-kryminalnych, co jednoznacznie sugerują inskrypcje tytułowe utworów. Wydaje się, że ten trop pisarzom końca dwudziestego i początków dwudziestego pierwszego wieku podsunął Theun de Vries, który – jak czytamy na skrzydełku okładki –

[...] w postaci Melchiora Hinthama, bohatera powieści [...], przedstawia życie jednego z najsłynniejszych artystów wszystkich epok i kontynentów – flamandzkiego malarza z przełomu XV i XVI stulecia, Hieronima Boscha, znanego również jako Hieronim van Aken. Obok tego protagonisty powieści, człowieka pełnego wewnętrznego żaru, widnieje wspaniała sylwetka wielkiego pana van den Caudenberga, Wielkiego Mistrza Bractwa Wolnych Duchów, który uwodzi żonę malarza [...]. W tę bujną scenerię autor wtapia szczegółowe opisy słynnych dzieł Boscha (de Vries 1973: 52).

Powieści „apokryficzne”

Reprezentatywnym przykładem wnikliwej lektury prac Fraengera jest *Tajemnica Hieronima Boscha* autorstwa Petera Dempfa. Akcja tego utworu rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasoprzestrzennych (w brabantkim miasteczku s’Hertogenbosch w 1510 roku oraz w Madrycie roku 1998), a punktem wyjścia sensacyjnej fabuły staje się pozorny akt wandalizmu, jakim jest oblanie kwasem *Ogródu rozkoszy ziemskich*. Odsłonięta w ten sposób inskrypcja („Natura się zmienia, Prawda zabija” (Dempf 2005: 143)) i tajemne znaki wyjaśniają nie tylko motywy postępowania zamachowca, fanatycznego mnicha hiszpańskiego, ale także stanowią pretekst do inkorporowania rzetelnych informacji o genezie, recepcji oraz lokalizacji „jednego z najbardziej tajemniczych i znaczących dzieł malarstwa na świecie [...]” (Dempf 2005: 5). Czytelnik powieści już na wstępie dowiaduje się tedy, iż obecność *Tysiącletniego królestwa* w madryckim Prado jest efektem fascynacji władcy Hiszpanii, Filipa II, malarstwem Boscha, estymy, która skonkretyzowała

się w postaci kolekcji, liczącej trzydzieści dzieł niderlandzkiego malarza⁵⁵. Podobną funkcję egzegetyczną i poznawczą zarazem pełnią *passusy* przynoszące informacje o pierwszych interpretatorach tryptyku, próbujących wyjaśniać obsesyjną wręcz fascynację ultrakatolickiego władcy twórczością artysty podejrzanego o herezję:

[...] już w 1599 roku mnich z zakonu hieronimitów, José de Sigüenza, podjął walkę o przywrócenie dobrego imienia Boscha, broniąc go przed zarzutem kacerstwa. W ten sposób sprowadził całą naukę na manowce. Nie da się bowiem z pobożności Filipa, męża stanu i kolekcjonera, wyciągnąć wniosków co do prawowierności malarza Boscha [...]. Tym samym obraz naznaczono stygmatem ortodoksyjności i zamknięto dostęp bezstronnym analizom. Pokolenia naukowców usiłowały podważyć interpretacje obrazu jako dzieła o treści katolicko-ortodoksyjnej, ale wszystkie te próby zakończyły się fiaskiem (Dempf 2005: 159)⁵⁶.

Końcowa konstatacja, aluzyjnie nawiązująca do domysłów historyków sztuki⁵⁷, dotyczących przekonań religijnych niderlandzkiego mistrza – domniemanego propagatora fatalistycznej doktryny świętego Augusta, zwolennika *devotio moderna*, członka Bractwa Wspólnego Życia, Bractwa Najświętszej Marii Panny czy wreszcie depozytariusza objawień millenarystów – równoznaczna jest z akceptacją kontrowersyjnej teorii Fraengera. Podążanie tropem sugestii niemieckiego historyka sztuki konkretyzuje się zatem w postaci sensacyjnej opowieści o Boschu, który podczas walk o władzę między Radą Miejską, Inkwizycją, dominikanami i różnymi sektami opowiada się po stronie adamitów (Bractwa Wolnego Ducha), a ten akces dokumentować ma właśnie w zaszyfrowany sposób *Ogród rozkoszy ziemskich*. Jest on rodzajem tajemnej księgi, ilustracją rytuału oraz ideologii Braci i Sióstr Wolnego Ducha, według której kobiety i mężczyźni są sobie równi⁵⁸,

⁵⁵ Czytamy w kompendium Jahna: „Filip II (1556-1598) był prawdziwym znawcą sztuki [...]. Malarstwo niderlandzkie stało się [...] przedmiotem jego kolekcjonerskich zamiłowań. Powiązania Hiszpanii ze sztuką niderlandzką sięgały późnego średniowiecza. [...] Ważną rolę odgrywały [...] związki dynastyczne Niderlandów z koroną hiszpańską oraz osobiste skłonności wręcz fanatycznie pobożnego króla, szukającego w obrazach niderlandzkich nie tylko wyrazu naiwnej wiary i uroczystej adoracji, lecz i pełnego wybijanej fantazji obrachunku z grzesznikami. Filip II zakupił całą kolekcję prac Hieronimusa Boscha [...]” (Jahn 1974: 7) oraz Fraengera: „W tym samym czasie, gdy nad niderlandzkimi prowincjami unosiły się kłęby dymu ze stosów, po których wstępowało do nieba begardzi, adamici, lucyferani i następcy osławionego „Bractwa Wolnego Ducha”, agenci Jego Królewskiej Mości skupowali obrazy Hieronimusa van Aken, Boschem zwanego, bądź też rekwirowali je dla swego króla [...]” (Fraenger 2010:8).

⁵⁶ Pisała o tym także Rembert: „pierwsze wnikliwe opracowania poświęcone twórczości Boscha [zawdzięczamy – przyp. K. O., W. O.] mnichowi José de Sigüency, który zinventaryzował posiadane przez króla obrazy niedługo po śmierci Filipa w 1598 roku. Poczuł się w obowiązku wytlumaczenia obsesyjnej fascynacji władcy Boschem. Możliwe, że brat José bał się niebezpiecznego zainteresowania Inkwizycji – w każdym razie napisał żarliwą obronę malarza, podkreślając jego ortodoksję i wierność naturze: „Wśród tak licznych niemieckich i niderlandzkich obrazów, rozproszonych po naszym domu (Eskorial), jest wiele obrazów Hieronima Boscha; z różnych powodów chciałbym się skupić na tym malarzu, bowiem jego geniusz zasługuje na to, mimo że ludzie wypisują absurdy o jego twórczości... ludzie ci nie patrzą zbyt uważnie i z tego powodu uważam, że Bosch jest niesłusznie oskarżany o herezję. Mam zbyt wysokie mniemanie o pobożności i żarliwości religijnej króla, naszego fundatora, aby przypuszczać, że – gdyby to była prawda – ścierpaliby on jego obrazy w swoim domu, w celach klasztornych, w swojej komnacie, w pomieszczeniach kapituły oraz w zakrystii, a przecież wszystkie te pokoje są nimi ozdobione.” (Rembert 2006: 11-12).

⁵⁷ Można znaleźć następujące konkluzje: „Możliwe, że twórczość Boscha wywodziła się z ducha sekt rozpowszechnionych w Niderlandach, zwłaszcza Braci Wspólnego Życia, którzy zwalczali zepsucie świata I jego pokusy” (Alpatow 1977: 90); „Dla odczytania tych scen [z *Ogródu rozkoszy ziemskich*], wyjaśniania ich ikonografii egzegeci sięgali do alchemii, magii i dziejów herezji, a malarze dzisiejsi upatrują w nich ilustracji teorii Freuda [...]” (Genaille 1976: 111); „Według niektórych hipotez miał Bosch należeć do jakichś tajnych związków lub sekt ezoterycznych i to dla ich członków stworzył swoje tajemnicze motywy i diabelskie stwory. Nie wiemy o tym nic pewnego, choć takie przypuszczenia cieszą się popularnością” (Kluckert 2007: 424).

⁵⁸ Czytamy u Dempfa: „Uznawali się za ucieleśnienie Ducha Świętego. Ani urodzenie, ani stan, ani płeć, ani majątek nie dla nich nie znaczyły. Dlatego kobieta występuje jako równorzędna partnerka w kręgu braci” (Dempf 2005: 137) oraz Fraengera: „Brukselscy *homines intelligentiae* należeli do radykalnego odłamu Wolnego Ducha, tak zwanych adamitów. Tytułując się „ludźmi ducha”, opierali pojęcie *intelligentia* na scholastycznej definicji, przeciwstawiającej empirycznemu poznaniu poprzez *ratio* (myślenie dyskursywne) inteligencję jako „ponadmysłową siłę poznawczą, zgłębiającą to, co jeszcze nie zostało stworzone” (poznanie intuicyjne). Słowo *homines* znaczy tu „po prostu ludzie”, rości więc prawo do godności ludzkiej, niepodlegającej ze względu na podobieństwo Adama do Boga, żadnym ograniczeniom narzuconym przez urodzenie,

a „śmierć ma swój kres i rozpocznie się królestwo Chrystusa, gdzie dwoje staje się jednym” (Dempf 2005: 214)⁵⁹. Za Fraengerem mentorem malarza i pomysłodawcą zakodowanej w tryptyku za pomocą skomplikowanych symboli ezoterycznej wiedzy⁶⁰ czyni Dempf wielkiego mistrza Bractwa, żydowskiego mieszkańca s’Her-togenbosch, Jacoba van Almaengiena⁶¹, który w powieści zresztą okazuje się być kobietą. Taka zamiana płci nie jest bez znaczenia; w sposób bowiem pełniejszy ilustruje ona adamiczną koncepcję *Androgyne*, uzasadniając akt wandalizmu, dokonanego przez fanatycznego mnicha oraz sugeruje inne jeszcze możliwości odczytania użytych przez Boscha symboli. Tryptyk nabiera wówczas cech orędzia, spisane w niepoznanym jeszcze języku, którego zrozumienie – zgodnie z przytoczonym w powieści imperatywem epistemologicznym najwybitniejszego mistyka flamandzkiego czternastego wieku, Jana van Ruysbroeka⁶² – jest możliwe tylko dzięki intuicji i kontemplacji. Będąc rodzajem przesłania, adresowanego przez *homines intelligentiae* do przyszłych pokoleń, legatem prawd odwiecznych, znanych ludzkości od zarania (w czasie dominacji matriarchatu) jest dzieło to fałszywie interpretowane przez Kościół, reprezentujący męski punkt widzenia (między innymi ideę linearności dziejów, doktrynę grzechu pierworodnego popełnionego przez pramatkę ludzkości i tym samym degradującego kobietę⁶³). W tym kontekście pozacerebralne poznanie, prezentowane przez współczesną wojującą feministkę i – oczywiście – potomkinię Almaengiena jest równoznaczne z właściwą interpretacją tryptyku i tym samym zdemaskowaniem wielowiekowego spisku męczyzn, chcących zachować sankcjonowaną przez Kościół hegemonię:

Ogród rozkoszy ziemskich wieści koniec Kościoła, koniec hegemonii męczyzn. [...] Boicie się władzy, jaką mamy nad wami w takich [to jest w momencie miłosnych uniesień] chwilach! Dlatego Kościół potępia ciało i jego zmysłowość. Nie jesteście panami swoich zmysłów, ulegacie fascynacji kobiecością. A Kościół jest społecznością męczyzn pełnych lęku (Dempf 2005: 369, 381).

stan, pozycję i majątek. Wyższe pojęcie *homo* znosi też rozróżnienie między mężczyzną i kobietą. Do kręgu braci kobieta wkracza jako równorzędnny partner – wyzwolona od ubezwłasnowolnienia, na które skazał ją Kościół, i od lekceważenia, które wyklejó jej ród jako «furtkę szatana» i podało w wątpliwość na synodzie w Macon, czy kobietę można w ogóle uważać za człowieka, nie wspominając już o potępieniu rodzaju kobiecego w *Młocie na czarownice*” (Fraenger 2010: 16-17).

⁵⁹ Warto również odwołać się do tekstu Mirosława Piróga, pod tytułem, *Bracia i Siostry Wolnego Ducha* (Piróg 2009).

⁶⁰ Jak pisał Fraenger: „zgodnie z podwójnym znaczeniem słowa «symbol» – uosabiają [obrazy – przyp. K. O., W. O.] nie tylko «znaki», lecz także «wyznanie wiary». [...] Dla społeczności, będącej jego zleceniodawcą, symbole Boscha były całkowicie zrozumiałe, zarówno jako wyobrażenia, jak i wyznania, lecz nie były takimi dla ogółu, który należało trzymać z daleka od kultowej tajemnicy. [...] Zagadkowa powłoka stanowiła osłonę przed niebezpieczeństwem grożącym ze strony obcych, a jednocześnie miała szczególny urok dla wtajemniczonych, którzy pojmywali intencje i sens całej sprawy” (Fraenger 2010: 10, 12).

⁶¹ Fraenger dokonał także następującej konkluzji: bidem, s. 239-240: „Dochodzimy do wniosku, że [pomysłodawca – przyp. K.O., W.O.] był Żydem wyznającym wiarę chrześcijańską. [...] Nazywał się on Jacob van Almaengien, a po chrzcie przybrał nazwisko Philips van Sint Jan [podkr. oryg.]” (Fraenger 2010: 239-240).

⁶² Czytamy u Dempfa: „czy to nie u Jana van Ruysbroeka powiedziano, że «tam, gdzie kończą się zmysły, zaczyna się prawda? [...] Jeśli człowiek nie może pojąć rzeczy, niech stanie się beczynny, wtedy rzecz pojmie jego»” (Dempf 2005: 93).

⁶³ Dempf napisał także, iż: „Kościół i jego męscy przedstawiciele znają jedynie ruch postępujący do przodu, od narodzin do końca, po kres ludzkiego życia, w raju. Nie istnieją żadne cykle, żadne krążenia, lecz jedynie nieskończone posuwanie się czasu do przodu. Przekonanie zakorzenione w pojęciu linearności. [...] A kobiety [...] myślą inaczej. Są bliżej idei ciągłego krążenia choćby z powodu menstruacji i intensywnie odczuwanej zmiany między okresem płodności i niepłodności. [...] Zapewne dlatego absolutna większość idei linearności wywodzi się z patriarchy i opiera się na strukturach patriarchalnych” (Dempf 2005: 265).

Inspirowana teoriami Fraengera fabuła powieści jest oczywiście często inkrurowana zarówno ikonicznymi, jak i – prawdopodobnie – quasi-ikonicznymi enklawami, które zawierają nie tylko zwerbalizowany opis dzieł plastycznych, ale także – a nawet przede wszystkim – ich interpretację, zgodną z rozpoznaniem niemieckiego historyka sztuki. Tego rodzaju lekcje inicjuje jedyna w utworze Dempfa enklawa quasi-ikoniczna, jaką jest mikronarracja prezentująca treści znajdującego się w kościele w s'Hertogenbosch tryptyku o tematyce biblijnej. Ta zilustrowana rzekomo przez Boscha⁶⁴ opowieść o składającej pokłon królowi Dawidowi Abigail stanowi w powieści jedynie pretekst do zasygnalizowania zarówno nietypowej wyobraźni van Akena i jego nieortodoksyjnych interpretacji świętych przekazów, jak i powodów, dla których niderlandzki malarz podejrzewany był o szerzenie myśli heretyckich:

Abigail przed Dawidem. Czy ta kobieta musi być naga? Czy musi klęczeć tak zalotnie, że trudno powstrzymać wodze fantazji? A gdzie tu wiara i medytacja? Czyż nie jest to raczej pokaz dla pożądlivych oczu, jak i cała reszta tutaj? [...] A jeśli znajduje tu swoje odzwierciedlenie przesłanie grupy heretyków? Nagość jako fałszywie zrozumiana pozostałość raju. A co, jeśli wielu wierzy, że i my żyliśmy jeszcze w raju, ponieważ Bóg nasz Pan stworzył zło i dobro równocześnie i uczynił je sobie równymi. Nie było ani drzewa poznania dobrego i złego pośrodku krainy szczęśliwości, nie było wygnania z raju ani cherubinów z płonącymi mieczami, strzegących drogi do drzewa poznania, w ogóle nie było grzechu na tym świecie (Dempf 2005: 97-98)⁶⁵.

Zasadność rozpoznania docieklwego przedstawiciela Świętej Inkwizycji potwierdza jedenaście enklaw ikonicznych, z których aż dziesięć odnosi się do *Ogrody rozkoszy ziemskich*. Pierwsza z nich ma charakter wyjątkowy, albowiem potencjał opisowo-interpretacyjny dotyczy skrzydeł zewnętrznych tryptyku, nawet w albumach i kompendiach naukowych sporadycznie omawianych i reprodukowanych. Iluzoryczna zatem wiedza czytelników o treści przedstawienia, a co za tym idzie i programie ikonograficznym *Trzeciego dnia stworzenia*, wpływa na sumiennność referowania poszczególnych detali, realizowanych techniką *grisaille* oraz ich lekcję:

Były to dwie wielkie tablice, stanowiące zewnętrzne skrzydła tryptyku. Cały obraz wypełniała kula ziemiska, jak gigantyczna mydlana bańka albo kryształowa kula. W jej środku zamknięto otoczoną morzami bezludną tarczę ziemi, unoszącą się na mrocznej półkuli podziemnego świata. Trzeci dzień stworzenia. Ziemia i wody oddzieliły się od siebie, wyrosła bujna roślinność. Z nieba o ciężkich chmurach na nowo powstały łąd padały promienie światła. [...] Rośliny były wynaturzone, góry dziwaczne, a formy przypominały przyrządy z laboratorium

⁶⁴ Zdecydowana większość historyków sztuki nie wzmiankuje o takim dziele. Być może, iż źródłem konceptu Dempfa są dość enigmatyczne informacje o projektach witraży, które Bosch sporządził dla katedry świętego Jana w rodzinnym mieście, zniszczonych wkrótce, jako uwłaczających świętości miejsca (Ćwikła 2010: 57), lub – co bardziej prawdopodobne – przytoczone przez Fraengera słowa Ludwiga van Baldessa: „Z późniejszego, co prawda, źródła (1610) dowiadujemy się, że dla głównego ołtarza kościoła świętego Jana w s'Hertogenboschu malarz namalował dzieło przedstawiające stworzenie świata w czasie sześciu dni, historię Abigail, zbliżającej się z darami do króla Dawida [podkreśl. – K. O., W. O.] oraz króla Salomona oddającego część swej matce Batszebie” (Fraenger 2010: 432-433). Notabene, Fraenger kwestionuje sugerowaną przez Baldessa lokalizację dowodząc, że cztery (sic!) tablice przeznaczone były do kaplicy Bractwa Najświętszej Marii Panny.

⁶⁵ Z kolei Ćwikła pisał: „Jak wiadomo ze Starego Testamentu, poczucie wstydu było pierwszym efektem zdrady, jakiej wobec Boga dopuścili się Adam i Ewa. Uświadomiwszy sobie, co zrobili, pierwsi rodzice poczuli rozglądając się za figowymi liśćmi” (Ćwikła 2010: 59). *Notabene*, na zachowanej w prywatnych zbiorach w Austrii kopii (być może obrazu Boscha) Abigail w postawie stojącej jest odziana w bogaty strój, a jej gesty i mimika dalekie są od prowokacyjnej kokieterii, co jakimś stopniu wydaje się uprawniać do nazwania cytowanej mikronarracji enklawą quasi-ikoniczną.

alchemika: kolby, części alembiku, rurki, destylatory. [...] A nad tym wszystkim króluje Pan Bóg. To On stworzył świat w chemicznej retorcie – *Ritornar el segno*, powrót do praznaku: wody spod nieba zebrały się i odsłoniły ziemię, i ląd stał się suchy, tak czytamy u Mojżesza. Tutaj twórcza wilgoć rodzi życie. Dlatego świat musi być szary. [...] *Ipse dixit et facta sunt. Ipse mandavit et cerata sunt*. I łacinę, i Biblię Petroniusz znał na tyle dobrze, by przypomnieć sobie te fragmenty i skojarzyć ze znakami literowymi umieszczonymi w górnej części tablicy, a zacerpniętymi z Księgi Psalmów. – «On powiedział i stało się. Bo On rozkazał i zostało stworzone! Chwalcie Go, najwyższe niebios a i wody nad niebiosami! Niech chwałą imię Pańskie» (Dempf 2005: 55-56)⁶⁶.

W sumiennie realizowanej enklawie znaczące jest pominięcie jednego wprawdzie tylko detalu, o tyleż jednak istotne, iż zbliża ono interpretację *Trzeciego dnia stworzenia* do supozycji formułowanych przez Fraengera. Zamiast tedy, obecnego w dziele Boscha, obrazu Stwórcy trzymającego w ręku księgę, co oznacza, że moc kreacyjna Boga wyrażała się poprzez Słowo, w mikronarracji prezentacja zawartości treściowej zewnętrznych skrzydeł tryptyku koncentruje uwagę czytelnika na alchemicznych odniesieniach, w sferze teologicznej przechodzących w rodzaj chiliizmu (Fraenger 2010: 27)⁶⁷. Imputowane zatem Boschowi w enklawie nawiązanie do Mojżeszowego obrazu świata pełni ambiwalentną funkcję. Z jednej strony sugeruje, iż „malarz oznajmia, jakby na marginesie, że chodzi tu o obraz kultowy bractwa Wolnego Ducha” (Fraenger 2010: 27), z drugiej natomiast antycypuje formułowane później w powieści *expressis verbis* informacje o pomysłodawcy i mentorze malarza, parającego się alchemią i kabalistyką oraz propagującego judeo-chrześcijański mesjanizm w duchu Joachima z Fiore⁶⁸.

Notabene, wielokrotnie wzmiankowana w powieści – za Fraengerem – rola Almaengiena jako zleceniodawcy narzucającego malarzowi tematykę obrazów (Dempf 2005: 93, 267)⁶⁹, dopełniona jest jeszcze supozycją, inspirowaną conceptami innych historyków sztuki. Podążanie tym tropem najwyraźniej dokumentuje epizod rozgrywający się w pracowni Wielkiego Mistrza Wolnego Ducha, jednoznacznie

⁶⁶ Czytamy u Bosinga: „Na zewnętrznych stronach skrzydeł, w szarych, mrocznych barwach dokonuje się akt stworzenia świata, pomiędzy chmur spogląda sam Stwórca. [...] Bosch przedstawił akt stworzenia zgodnie z biblijnym opisem, według którego Bóg słowem powołał świat do życia. [...] Słowa psalmów, które można odczytać na górnej krawędzi tablicy (Psalm 33.9), mówią o jego dziele: «Ipse dixit et facta sunt, ipse mandavit et cerata sunt», co w tłumaczeniu z łaciny brzmi: «Jak On mówi, tak staje się: jak rozkazuje, tak zaczyna istnieć». Światło zostało już oddzielone od ciemności, deszczowe chmury zbierają się nad suchym lądem, który stopniowo wyłania się z mglistych wód. Z wilgotnej ziemi zaczynają wyrastać drzewa i dziwaczne, pół-roślinne, pół-mineralne formy, podobne do tworów egzotycznej flory, którą widzimy we wnętrzu tablic – jest to ziemia trzeciego dnia stworzenia” (Bosing 2005: 56-57).

⁶⁷ Fraenger rozwinął tę myśl: „[...] Bosch [...] reprezentuje postawę *ritornar al. Segno* – tak charakterystycznego dla Renesansu «powrotu do praznaku». Głównej wizji obrazu – wilgotnego chmurnego pejzażu nie można bowiem wywieść z Wulgaty, gdzie nie znajdujemy żadnej wzmianki o mglistej atmosferze. [...] Jego idea obrazu jest zdeterminowana t e k s t e m p i e r w o t n y m [tj. I Księgą Mojżeszową] [podkreślenie oryginalne]” (Fraenger 2010: 25-26).

⁶⁸ Czytamy dalej u Fraengera: „Zgodnie z uniwersalno-historycznym ewolucjonizmem tej teorii dzieje świata rozpoczęło królestwo Ojca, objawione w bojaźni prawa Starego Testamentu. To królestwo Ojca przemigło, a po nim nastąpiło królestwo Syna, które spełniło się w Nowym Testamencie jako Mądrość Krzyża i trwa nadal, by w czasach Benedykta, wielkiego fundatora zakonu, przejść wstępnie, a w roku 1260 już całkowicie w królestwo Ducha Świętego. To ostatnie królestwo będzie trwało w pokoju czystej miłości, samotnej kontemplacji i stanie oświecenia, w którym martwa litera obydwu Testamentów ożyje w czysto duchowym rozumieniu *Evangelium aeternum*” (Fraenger 2010: 27).

⁶⁹ A także na kolejnych stronach: „Miłość anielska, miłość seraficzna bez cielesnego zespolenia, tylko w jedności z Bogiem, musi stać się wzorcem. I wy ją namalujecie”; „idee Boscha przedstawione na tym obrazie [*Tysiącletnim królestwie*] powstały pod wpływem Jakuba van Almaengiena. Był nawróconym żydem [sic!] i uczonym. Z tego można wnosić, że obraz zawiera także treści kabalistyczne”; „On [tj. Almaengien] miał wiedzę, ale brakowało mu wizji. Jeśli ktoś przez całe życie zajmuje się prawdą i jej przejawami, ten traci wyczucie fantastyki. Jakubowi van Almaengien brakowało twórczej fantazji. Do zasyfrowania swoich idei potrzebował obrazów. [...] wykorzystał do tego mnie” (Dempf 2005: 355). Pisał o tym także Huizinga: „W każdym zamówieniu na dzieło sztuki krył się zawsze jakiś cel praktyczny, jakieś określone zadanie życiowe” (Huizinga 1998: 296).

zaświadczający różnorodność sposobów, jakich się imał mentor Boscha, pragnąc pobudzić wyobraźnię malarza:

Petroniusz podszedł bliżej i przeczytał przepis na jakąś maść z różnych ingrediencji, jak bylica, wilcza jagoda, naparstnica i bielun, marek wąskolistny, pięciornik i tojad. W recepturze podano, jak przygotowywać poszczególne zioła i suszone rośliny, w jakich proporcjach mieszać je z oliwą, jak długo warzyć. Petroniusz podejrzewał, że chodzi tu o skład środka, pod którego wpływem mistrz Bosch miał swoje wizje fantastycznego świata (Dempf 2005: 252)⁷⁰.

Dwuplanowość przestrzenno-czasowa powieściowej fabuły determinuje ambiwalencję sposobów inkorporowania i sfunkcjonalizowania enklaw, odnoszących się do kolejnych części tryptyku. W rzeczywistości szesnastowiecznej pretekstem do pojawienia się enklawy jest bądź to prezentacja procesu twórczego, bądź – znacznie częściej – opis tak zwanej mszy adamitów. Z kolei w świecie dwudziestowiecznym mikronarracje stanowią część swoistego procesu śledczego, mającego wyjaśnić genezę aktu wandalizmu, jakim było oblanie kwasem tryptyku. W epizodach odtwarzających moment powstawania tryptyku rola medium przypada fikcyjnej postaci, jaką jest Petroniusz, uczeń Boscha. Potencjał informacyjny takiej enklawy zasadza się przede wszystkim na detalizującym opisie poszczególnych komponentów dzieła, które wykładnię swoją uzyskają dopiero w mikronarracjach drugiego typu. Ten tryb prezentacji zawartości treściowej tryptyku dobrze egzemplifikuje enklawa, odnosząca się do lewego skrzydła *Ogródu rozkoszy ziemskich*, to jest *Ogródu w Edenie*:

Malowidło było podzielone na trzy plany różniące się barwami [...]: na dole, w części utrzymanej w delikatnych zielonkawych odcieniach, Jezus wiódł Ewę do Adama. Pośrodku, w części zielonkawożółtej, dominował twór przypominający wodotrysk, o tym samym czerwonym zabarwieniu, co szaty Zbawiciela, a na niebieskim tle znów ukazywał się, tym razem kolorowy świat retort z obrazu pokazującego trzeci dzień stworzenia (Dempf 2005: 75).

Znacznie bardziej oczywiście rozbudowane są enklawy, w których werbalizacja treści i formy dzieła ikonicznego łączy się z jego interpretacją⁷¹. Wielokrotnie tedy sygnalizowana w powieści Fraengerowska teza, że „ołtarz urzeczywistniał w pełni fundamentalną formułę Wolnego Ducha «o jedności dwojga w jednym ciele». [Był dziełem reprezentującym – przyp. K. O., W. O.] świat idei bractwa tak obszernie, że dokument plastyczny zdaje się rekompensować stratę wolnodusznego piśmiennictwa” (Fraenger 2010: 136)⁷², konkretyzuje się w postaci epizodów ukazujących wtajemniczanie nowicjuszy w nauki Bractwa. W tego

⁷⁰ I dalej: „Na niskiej drewnianej ławie spoczywał [...] Hieronim Bosch. Ramiona i nogi przytwierdzone miał mocnymi rzemieniami do ławy. Półnagie ciało lśniło, jakby nasmarowane oliwą. Głowa [...] obwiązana była chustą dla ochrony przed zranieniem. Z ust wyciekała piana, a ciało skrecało się w konwulsjach. [...] W tej chwili [Bosch – przyp. K. O., W. O.] nie przebywa na tym świecie. Jest gdzieś daleko, między niebem a piekłem. Da Bóg, a znajdzie raj” (Dempf 2005: 73-74).

⁷¹ Tak pisał o tym Ćwikła: „tym, co zawsze wyróżniało Braci Wolnego Ducha, była praktyka zrzucania ubrań na czas odbywania obrzędów sakralnych i wspólnej lektury Biblii. Chcieli być w tym podobni Adamowi i Ewie. Epifaniusz pisze, że wyznawcy Adama mieli swoje «kościoty czy raczej kryjówki i pieczary» w ogrzewanych podziemiach [...], gdzie zbierali się zwykle wokół ognia. Składali swe ubrania w przedśionku, po czym «mężczyźni i kobiety, nadzy jak ich Pan Bóg stworzył» wchodzili do piwnicy. Tam odbywało się czytanie Pisma i modły [...]” (Ćwikła 2010: 59).

⁷² Czytamy także u Dempfa: „tryptyk nie będzie niczym innym, jak tylko księgą, vademecum”; „w obraz wpisana jest nauka adamickiego bractwa braci i siostr Wolnego Ducha!”; „Poświęcony ołtarz stanowi najlepszą

rodzaju enklawach, *notabene* wprowadzanych charakterystyczną zapowiedzią (na przykład: „kaznodzieja przystąpił już do objaśniania obrazu mistrza Boscha” (Dempf 2005: 223)⁷³), sukcesywna wizualizacja czy unaocznianie poszczególnych części tryptyku łączy się immanentnie z ich lekcją, potwierdzającą dydaktyczny wymiar dzieła Boscha i zarazem objaśniającą podstawowe kanony wiary gnostycznej sekty:

Muszle, ryby, raki – to właśnie one sugerują łączenie się płynów, męskich i żeńskich, łączenie się ich w jednym cielem. Muszlę uznawano za symbol miłości przez jej podobieństwo do wagi. Gdy artysta musiał odziać postać kobiecą [...] wówczas umieszczał na jej łonie muszlę jako wyobrażenie pochwy. Bóg przecież stworzył ostrygę, a diabeł małża. Czy mężczyzna w lewej dolnej części malowidła nie dźwiga na plecach swej przeklętej niedoli w postaci małża, w którym odbywał się akt płciowy, a twórcze nasienie skrytowało się w trzech perłach? [...] Czyż nie mówiłem o kuszeniu? Otóż ten człowiek niesie pokutę na swoich plecach. [...] Ciężar szatańskiej pożądliwości przygniata człowieka i ogranicza jego zdolność do miłości, ale człowiek musi dźwigać ten ciężar. Obraz jednak nie jest po to, aby nam unaocnić grzech, lecz piękno wspólnoty braci i siostr Wolnego Ducha. Miłość jest językiem tego obrazu, wszechogarniająca miłość, którą Bóg okazał człowiekowi w raju. [...] Nasza wiara nie dzieli ludzi na wierzących i oczekujących zbawienia oraz tych, którzy płodzą i dlatego spadnie na nich klątwa. Wola płodzenia i wola Boża są dla nas jednym. Te sześć osób tutaj ucieleśnia doskonałą uniwersalną liczbę sześć, wynik pierwszej liczby żeńskiej i pierwszej męskiej, dwa razy trzy. Czy bowiem świat nie został stworzony w sześć dni? Młodzieniec trzyma w dłoni jajowaty owoc. Trójlistne rośliny na owocu ukazują nam, że chodzi tu o dzieło przypiętowane boską trójjednością. Ta nubijska istota to oblubienica z *Pieśni nad pieśniami*, gdzie czytamy: «Śniada jestem, lecz piękna... jak zasłony Szalma. Nie patrzcie tak na mnie, że śniada jestem, że opaliło mnie słońce». Czy kolor jej skóry nie ucieleśnia dziewiczej ziemi? Na głowie trzyma porzeczkę na znak swej płodności. Z jej łona wyrasta roślina niewinności. Tych sześć osób przyjęło owoc, owoc świata, który przekazują dalej. Spojrzenie jednej z kobiet sięga wwyż ku nowo stworzonej ziemi, ku rajowi Pana, skąd przyfruwa gołąb i siada na wyciągniętej dłoni. Czy tych sześć osób nie śławi siły boskiego stworzenia? Przyjmują dary ducha i płodności, aby przekazać je nowemu światu. Ani słowa o grzechu, nic o klątwie, nic o wygnaniu, jak to często słyszymy z ust naszej fałszywej matki, Kościoła (Dempf 2005: 170-171).

Ten z konieczności przydługi, choć i tak znacznie skrócony, cytat wraz z kolejnymi czterema enklawami, przedstawiając drogę zbawienia „wskazaną przez nową religijną naukę miłości, przez erotyczne misterium [oraz – przyp. K. O., W. O.] dając w ten sposób wartościujący obraz idei, że wiara chrześcijańska i uległość naturze są do pogodzenia i że dawną przepaść między duchem i popędem można pokonać przez inne pojmowanie boskości natury, mimo śmierci i szatana” (Fraenger 2010: 15) wiernie odtwarza kierunek interpretacji zaproponowany przez Fraengera⁷⁴, zaświadczać erudycyjny charakter powieści Dempfa, wpisać nie weń także funkcji poznawczej.

gwarancję przetrwania naszej idei”; „w nim kryje się credo naszej wspólnoty: gdyż śmierć ma swój kres i rozpocznie się królestwo Chrystusa, gdzie dwoje staje się jednym” (Dempf 2005: 92, 211, 213-214).

⁷³ Także u Fraengera czytamy: „Widz reprezentuje [...] gminę Wolnego Ducha, która niegdyś zbierała się przed tym obrazem [...]”; „plan pierwszy należy traktować jako prowincję pedagogiczną, gdzie odbywa się systematyczne nauczanie bractwa Wolnego Ducha” (Fraenger 2010: 105, 109).

⁷⁴ Pisał Fraenger: „Przyjrząwszy się tym bagnistym wodom, dostrzegamy i tutaj rozrzucone perły. Mają one głębokie znaczenie, które można wywieść z perłowej muszli, niesionej przez starszego mężczyznę do wody i służącej za mieszkanie parze zakochanych. W tej muszli odbywa się stosunek płciowy, a jego symbolem są trzy lśniące perły na jej krawędzi. Stanowią one zatem krystalizację twórczego nasienia. [...] w lewym rogu obrazu

Podobnie artystycznym przetworzeniem tez i rozpoznań niemieckiego historyka sztuka są kolejne dwie enklawy, inkorporowane do tych fragmentów powieści, w których akcja toczy się na początku szesnastego wieku. Wizualizacja sztychu *Krajobraz z człowiekiem-drzewem* pełni tu jednak inną jeszcze, niż wcześniej prezentowane enklawy, funkcję. W obydwu wypadkach przynoszą przede wszystkim rejestrację doświadczeń percepcyjnych, są opisem indywidualnych emocji pobudzanych przez dzieło sztuki i prowadzących kontemplujący je podmiot do poznania, „samoodgadnięcia własnego sensu” (Fraenger 2010: 40), co znakomicie egemplifikuje następujący *passus*:

On [Petroniusz – przyp. K. O., W. O.] oglądał samego siebie, człowieka-drzewo o splaszczzonej twarzy, otepiałym wzroku i smutnych bruzdach wokół ust. Czuł się tak, jakby był w środku pustej i w mroku otaczającej go nocy rozpoznał nagle, że jego wydrążone ciało stało się naczyniem występku i płytkiej uciechy, karczmą głupców, którzy wcisnęli mu w dłoń dudy jako sztandar błaznów i żartownisiów. [...] Zastygł nieruchomo w miejscu, on jako obumarłe drzewo poznania [...] (Dempf 2005: 319).

Prezentowana tu lekcja epistemologii, bliska zarówno upanisadowym imperatywom (Michalski 1991: 22), jak i średniowiecznemu platonizmowi, a zwłaszcza flamandzkiemu mistycyzmowi Ruysbroecka, najpełniejsze jednak zaplecze znajduje oczywiście w spekulacjach Fraengera, który tak konstatawał: „praktykowane przez joginów «skupienie» było dobrze znane wyznawcom Wolnego Ducha, których zgromadzenia polegały najwyraźniej na ćwiczeniach, koncentracji i ezoterycznych doświadczeniach” – i dalej – „jest [ono – przyp. K. O., W. O.] instrukcją, jak naprawdę należy patrzeć na dydaktyczne znaki na jego [to jest. Boscha – przyp. K. O., W. O.] obrazie i zgłębiać ich treść” (Fraenger 2010: 40).

Równie wnikliwą lekturę kontrowersyjnego kompendium Fraengera potwierdza siedem enklaw, pretekstowo włączanych do fabuły, prezentującej dwudziestowieczny Madryt. Wszystkie werbalizują treści *Ogrodu rozkoszy ziemskich*⁷⁵, przy czym animowanie wyobraźni czytelnika idzie tu w parze z rodzajem bardzo rozbudowanej, kilkustronicowej egzegezy, próbą wyjaśniania ikonografii za pomocą odniesień do średniowiecznych bestiariuszy, kabalistyki, astrologii, alchemii czy numerologii⁷⁶. Ich status i sfunkcjonalizowanie znacząco różni się od omawianych wcześniej enklaw, stanowiąc wszakże rodzaj ważnego *pendant*. O ile bowiem

widzimy sześciuosobową grupę, a w niej młodego mężczyznę, trzymającego obiema rękami gruszkowaty twór. Twór ten przypomina ogromne, wszechpotężne jajo, zamknięte w torebce nasienniej, z czego wynika jednoznacznie, iż jest ono symbolem testykularnym. To biologiczne odniesienie zostało jednak od razu uduchowione, ponieważ powłokę zdobi bogaty wzór koniczyny. Trójlistna koniczyna jest utrwalonym symbolem Trójcy Świętej [...]. Nagromadzona pod tak boskimi pieczęciami potęca wyzwała się w postaci wlatującego ptaka, którego mężczyzna [...] wypuszcza na wolność. [...] Grupa ta wyraża więc pochwałę płodności, lecz nie jako naturalnego procesu zmysłowego, a ponadzmysłowej tajemnicy – siły boskiej. Scena rozgrywa się w obecności Nubijki, która nierzadko obulienica z *Pieśni nad pieśniami* (1,5) prezentuje się jako *nigra* [...] *sed Formosa*. Owe Murzynki, pojawiające się tak licznie na obrazie, można niewątpliwie uważać za przedstawicielki niewinności, w której nadal tkwi tropikalna pierwotna przyroda” (Fraenger 2010: 104).

⁷⁵ Ewenementem wśród nich jest enklawa, w której na trop właściwej deskrypcji ukrytych poza symbolami sensów *Piekle* naprowadza aluzyjne odniesienie do sztychu *Pole ma oczy, a las uszy*. Dempf pisał: „Dotknął palcem skrzydła z piekłem w miejscu, gdzie znajdowały się uszy nadnaturalnej wielkości, przepolowane nożem. – Słuchac! – Potem wskazał na człowieka-drzewo. – Widzieć! – Wreszcie wskazującym palcem pozakreślał koła wokół scen umieszczonych w dolnej partii obrazu. – Czuć! – powiedział z naciskiem. – «Lasy mają uszy, pola mają oczy», tak się nazywa jeden ze sztychów Hieronima Boscha. [...] Bosch był prorokiem. Wiedział, że ktoś przejrzy jego podstęp. W tym piekle wzrok i słuch zostają unicestwione, zniszczone. Głusi i ślepi idziemy przez ten świat, to nam chciał powiedzieć. [...] On tu pokazuje wzlot i upadek [...]. Ludzie przykuci do muzyki, jeden po drugim, wpadają do piekła graczy, a sinowiebski diabeł pożera ostatnią rzecz, jaką posiadają – ich dusze. Słuchanie, widzenie i czucie giną jako występki” (Dempf 2005: 367).

⁷⁶ Czytamy dalej u Dempfa: „Bosch podpisywał się: Jheronimus Bosch. To daje w sumie pięćdziesiąt dziewięć ta sama uwaga, co poprzednio – w powieści zapis cyfrowy, nie słowny, gdy się doda wszystkie wartości

cel tamtych mikronarracji zasadza się na ujawnieniu genezy tryptyku, zleceniodawcy, a przede wszystkim programu ideowego dzieła, o tyle funkcją dopełniających je enklaw jest zdefiniowanie zagrożeń i konsekwencji, jakie zwłaszcza dla Kościoła katolickiego może mieć eksplikacja i upublicznienie wizjonerskich przesłań, zakodowanych przez Boscha i uzasadniających drastyczność czynu dwudziestowiecznego dominikanina: „To wszystko są herezje. Takie dzieła w ogóle nie powinny oglądać światła dziennego. Trzeba je trzymać w ukryciu przed ludźmi, żeby nie prowadziły ich na manowce” (Dempf 2005: 268)⁷⁷.

Niespokojne czasy, w których żył Bosch, pełne dramatycznych wydarzeń politycznych, wojen, sporów religijnych, zamętu światopoglądowego, przemian ekonomicznych i społecznych, wreszcie odkryć geograficznych, w radykalny sposób zmieniających mentalność ówczesnych ludzi, stanowią także tło powieści Yvesa Jégo i Denisa Lépéeego, zatytułowanej *Tajemnica Boscha*. W przeciwieństwie jednak do erudycyjnego i bogatego w detale dzieła Dempfa, w którym wątek sensacyjny posiada rzetelne umotywowanie w badaniach naukowych, w utworze francuskich pisarzy (czego zresztą autorzy nie ukrywają) intryga kryminalna ma całkowicie fikcyjny charakter, inspirowany spiskową teorią dziejów. Fabuła odsłania zatem mechanizm skomplikowanych machinacji i gier politycznych, prowadzonych zarówno przez króla Francji, Ludwika XII, jak i wszechpotężne bractwo malarzy Południa, którym przewodniczył Leonardo da Vinci. Pierwszy z wymienionych konspiratorów dąży do podważenia autorytetu i władzy papieża, Juliusza II oraz zdyskredytowania niemieckiego cesarza Maksymiliana, na ziemiach którego szerzy się „zaraza Reformacji”. Z kolei Toskańczyk pragnie osłabić pozycję malarzy Północy, których zmysłowa, emocjonalna sztuka znajdowała coraz większe grono zwolenników, odbierając tym samym zamówienia przedstawicielom malarstwa rygoryzowanego i zintelektualizowanego. Sposobem pozwalającym zrealizować dalekosiężne plany Ludwika XII jest zlecenie okrutnych i świętokradczych (bo mających miejsce w kościele) morderstw, przy czym krwawa inscenizacja ze zmasakrowanych szczątków ludzkich i zwierzęcych wyraźnie jest inspirowana mrocznymi obrazami Boscha⁷⁸, a tego rodzaju sugestie z oczywistych

liczbowe. Teraz biorąc z tego sumę składającą się na tę liczbę, otrzymuje się czternaście, a odejmując to od pięćdziesięciu dziewięciu i dzieląc przez dziewięć, otrzymujemy w wyniku pięć. [...] Będzie jeszcze ciekawsze, gdy od czternastu odejmiemy liczbę liter nazwiska Boschi, czyli pięć. Wtedy mamy dziewięć. Ta z kolei liczba symbolizuje niewymawialne imię Boga składające się z dziewięciu liter. [...] Określenie Bosch zawiera zatem symbolikę stwórcy”; „W tradycji judeochrześcijańskiej funkcjonuje silne przekonanie o związku, jaki zachodzi między wiecznym krążeniem a liczbą siedem: siedem dni tygodnia, siedem sakramentów, siedem okresów życia, siedem wielkich świąt religijnych. Stosowano również liczbę siedem podniesioną do potęgi. [...] Cały żydowski kalendarz opiera się na układach siódmokowych: siedem dni tygodnia, siedem okresów po pięćdziesiąt dni. znany jest nawet tak zwany Wielki Rok, liczący siedem razy po siedem tysięcy lat, a u kresu każdego z nich kończy się pełny cykl rozwoju cywilizacji i zaczyna się nowy”; „Ryba to symbol Chrystusa. Lew, którego dosiada, podkreśla osobę, bo jest królewskim zwierzęciem. W fizjologii i średniowiecznym bestiariusz, stawia się go na równi z Chrystusem. A poza tym istnieje dalszy związek między Chrystusem a tym pochodem zwierząt. W pismach alchemicznych oznacza on bowiem, że istota Boga jest jak koło!” (Dempf 2005: 154, 268, 278).

⁷⁷ Jak zauważył Huizinga: „Wielkie niebezpieczeństwo, tkwiące [w herezji adamiów] polegało na konkluzji [...], że dusza doskonała, która ogląda i miłuje Boga, nie może już grzeszyć. Ponieważ została pochłonięta przez Boga, nie ma już własnej woli; pozostała jedynie wola boska, przeto, jeżeli nawet dusza idzie za swymi skłonnościami, to nie ma w tym żadnego grzechu” (Huizinga 1998: 268).

⁷⁸ Czytamy w powieści: „Na nagim korpusie mężczyzny i jego członkach widoczne były rany, a jedno ramię i jedna noga zostały odcięte, podobnie jak głowa. W jej miejsce zatknęto głowę ptaka. [...] Natomiast druga kukła miała twarz, która z pewnością była twarzą ludzką, zanim poddano ją okrutnym torturom. Zmasakrowana została przyszyta do korpusu świni, na który włożono ubranie [...]” (Jégo & Lépée 2007: 15). Cytowany fragment, egzemplifikujący infernalne cierpienia kapłanów – ofiar zbrodni – wyraźnie koresponduje z detalami znajdującymi się w dolnej części prawego skrzydła *Ogrodu rozkoszy ziemskich (Piekle)*. Idzie tu zarówno o postać, określaną jako Pożeracz dusz, jak i fragment zatytułowany przez Fraengera *Zakonnicza wydłużająca spadek*. W tym ostatnim wypadku nie mamy wprawdzie do czynienia z hybrydyzacją postaci, ale

powodów rozpowszechniane są przez zwolenników Leonarda da Vinci, imputujących niderlandzkiemu artyście szerzenie antykościelnych, heretyckich poglądów⁷⁹ oraz tworzących – *notabene* zgodnie z sądami epoki⁸⁰ – reputację *faiseur diables*, piekielnych spektakli i przerażających wizji⁸¹.

Sugerowanie homologii między scenerią zbrodni a obrazami implikuje obecność w tkance powieściowej enklaw ikonicznych i quasi-ikonicznych, które nie tylko werbalizują elementy treściowe i formalne dzieł sztuki, ale także w istotny sposób współtworzą fabułę, są motorem akcji, nierzadko też stanowią świadectwo recepcji obrazu, definiującej horyzont intelektualny i moralny autora komentarza. Ten rodzaj sfunkcjonalizowania enklawy najpełniej egzemplifikuje *passus* o ambiwalentnym zresztą charakterze: w części pierwszej stanowi on skrótową prezentację struktury i tematyki tryptyku (co *expressis verbis* potwierdza przywołanie tytułu dzieła Boscha), a także informuje o sprofanowaniu świętej przestrzeni, natomiast partia finalna przynosi konkluzję śledczego, trafnie dopatrującego się podobieństw między starannie zaaranżowaną przez morderców sceną a treścią prawego skrzydła *Sądu Ostatecznego*:

Zawieszony nad głównym ołtarzem [tryptyk Boscha – przyp. K. O., W. O.] przedstawiał w części centralnej dzień Sądu Ostatecznego, na lewym skrzydle raj, a na prawym – wizje piekła. Ledwo widoczne fragmenty lewego [...] skrzydła obrazu były poplamione krwią, podobnie jak twarz Chrystusa w części środkowej. Tylko skrzydło przedstawiające piekło pozostało nietknięte. Przepelnione cierpieniem twarze potępionych i radosne oblicza ich sprawców odcinały się wyraźnie w świetle pochodni zatkniętych w uchwytych zamieszczonych na murach. [...] uwagę Rosendala przykuło podobieństwo między czterema umieszczonymi zwłokami i postaciami widniejącymi na pierwszym planie obrazu (Jęgo & Lépée 2007: 143).

Inne sfunkcjonalizowanie cechuje enklawę ikonyczną, w warstwie przedstawieniowej odwołującą się do *Kuszenia świętego Antoniego* i być może inspirowaną lekturą *Schilder Boeck* Karela van Mandera, książki o malarstwie napisanej w 1604 roku na wzór dzieła Giorgia Vasariego. Obecność tego fragmentu, obok oczywistego zwerbalizowanego przypomnienia treści obrazu, ma na celu ujawnienie okoliczności powstawania dzieła, datowania, zdefiniowania techniki malarskiej⁸², a przede wszystkim – niezwykle istotną w kontekście późniejszych wydarzeń – skrótową charakterystykę osobowości i twórczości Boscha:

zachowany został antyklerykalny akcent, w obrazie Boscha sygnalizowany nakryciem łba świni zakonnym czepkiem.

⁷⁹ W *Tajemnicy Boscha* czytamy dalej: „Na jego płótnach pełno jest potworów i dziwnych istot. Coś takiego nie mogło się zrodzić w umyśle chrześcijanina! Musimy [...] dobrze się zastanowić, czy powinniśmy tolerować tego rodzaju obrazy we wnętrzach naszych świątyń!” (Jęgo & Lépée 2007: 56).

⁸⁰ Jak zauważył Bosing: „Felipe de Guevara w [...] pracy wydanej około 1560 roku pisał: «Większość ludzi uznawała go tylko za twórcę potworów i chimery». Mniej więcej pół wieku później holenderski historyk Carel van Mander opisywał to malarstwo jako «przedziwne i wyjątkowe fantazje, rzadziej oglądane z przyjemnością, częściej ze strachem»” (Bosing 2003: 7).

⁸¹ Autorzy *Tajemnicy Boscha* napisali: „Toż to prawdziwa perwersja ukazywać człowiekowi czarne otchłanie jego duszy. [...] Bosch i jemu podobni nurzają nas w błocie”; „[Bosch – przyp. K. O., W. O.] jest opętany przez diabła” (Jęgo & Lépée 2007: 71, 121).

⁸² Boczkowska zauważyła: „Według siedemnastowiecznej relacji Carela van Mandera [sic!] artysta szkicował całość kompozycji ołówkiem na białej zaprawie. Następnie kładł na płótno cienką warstwę jasnej podmalówki i na tym podkładzie rozprowadzał szybko płaskim pędzlem przejrzyste warstwy kolorów” (Boczkowska 1974: 7).

Nie dbając o opinię innych malarzy i gardząc zdaniem zleceniodawców, Bosch żył po to, by tworzyć dziwaczne monstra, przerażające twarze i potwory pojawiające się nie wiadomo skąd. [...] Piekły go oczy i bolała ręka, ale nie mógł oderwać wzroku od rodzącego się dzieła. Już widział, jak pokrywa je bielą, przez którą prześwitują czarne kolory. Wyobrażał sobie barwy szat, karnację świętego Antoniego, czerwone policzki i słomkowożółtą rybę wijącą się na pierwszym planie... (Jégo & Lépée 2007: 44-45).

Bardziej skomplikowany charakter mają stworzone na potrzeby sensacyjnej fabuły dwie enklawy quasi-ikoniczne, przy czym kwalifikowanie pierwszej z nich do obrazowego tworu imaginacyjnego uprawomocnia się dopiero w wyniku lektury enklawy drugiej. Pozornie bowiem fragment pierwszy jest tylko utrzymanym w konwencji detalizującej zrelacjonowaniem makabrycznego odkrycia:

Do dwóch spośród trzech krzyży przybite były dwa zmasakrowane ciała, czerwonawa masa, w której trudno było rozpoznać ludzkie członki. Ukrzyżowano je głową w dół, odziano w szaty przypominające habity franciszkanów i dominikanów. Spośród nich, zamiast ludzkich, wystawały rogi kozła i świni [sic!]. W środku, na trzecim krzyżu, przybito baranka (Jégo & Lépée 2007: 46).

O tym, że jest to opis warstwy zdarzeniowej swobodnego dzieła sztuki, jakie stanowi starannie zaaranżowana przestrzeń z upozowanymi ciałami i to dzieła inspirowanego konkretnym (choć w rzeczywistości nienotowanym przez historyków sztuki dziełem Boscha) czytelnik dowiadyuje się dopiero z mającej charakter *pendant* enklawy drugiej:

To, co łączy trzy sceny, to elementy znajdujące się na szkicach, jakie wykonałem przed wielu laty z myślą o namalowaniu pewnego obrazu. Miał on być dodatkiem do wcześniejszego płótna [sic!], zatytułowanego *Ogród ziemskich rozkoszy*. Ten nowy obraz miał przedstawiać gehennę i zamierzałem nazwać go *Ogród mąk*. [...] Zachowałem jeden szkic, ale nawet jeśli obraz nie istnieje, istnieje owoc moich studiów – dwa panele w szarej tonacji (Jégo & Lépée 2007: 129-130).

Tak więc enklawa pierwsza, wizualizując rezultat twórczej pracy zbrodniarzy działających na zlecenie Ludwika XII, *ex post* objaśnia zarazem treść paneli niderlandzkiego malarza i uzasadnia fakt rzucania nań podejrzeń:

[...] złe języki oskarżały 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 (Jégo & Lépée 2007: 301).

Obecność obydwu enklaw jest niezwykle istotna; współtworząc fabułę dają one klucz interpretacyjny całego tekstu. Skonstatowanie bowiem podobieństw między treścią paneli (znaną tylko nielicznym) a inscenizowanymi zbrodniami pozwala w finale powieści zdemaskować sprawców zbrodni i ich zleceniodawcę, a także zrehabilitować Boscha.

Na uwagę w tej wielowątkowej powieści sensacyjno-historycznej, prezentującej bogatą galerię postaci rzeczywistych (dominikanin Nicolaa van Rosendal, biskup Sionu, Mateusz Schiner, papież Juliusz II, król Anglii, Henryk VIII, król Francji, Ludwik XII, cesarz niemiecki Maksymilian, władcy Hiszpanii – Karol V

i Filip Piękny, Bramante, Giorgione, Leonardo da Vinci, Michał Anioł Buonarroti, Rafael Santi, Tycjan, Luigi i Ginevra Benci) zasługuje też próba zarysowania konterfektu Boscha, co stanowi w piśmiennictwie popularnym interesujący wyjątek. Podstawą literackiego przedstawienia jest „Portret artysty, być może autoportret, który zachował się w późniejszych kopiach” (Bosing 2005: 12), pokazujący artystę w podeszłym już wieku, na krótko przed jego śmiercią w 1516 roku. W tym kontekście opis wyglądu malarza również można traktować jako swoistą enklawę ikonyczną, precyzyjnie wizualizującą rysunek z *Recueil d'Arras*, przechowywany w Bibliothèque de la Ville:

Bliski sześćdziesiątki, niski, chudy mężczyzna o garbatym nosie [...]. Lata spędzone dzień po dniu w tej wielkiej sali na parterze, służącej mu za pracownię [...], wyłobiły zmarszczki w kącikach jego oczu i ust. Kosmyki włosów wyrywane się spod filcowej czapki nie były już gęste i z czasem stały się całkiem białe (Jégo & Lépée 2007: 44).

Jeszcze większe niż ma to miejsce w powieści francuskich pisarzy położenie nacisku na element sensacji cechuje utwór autorstwa Caroliny Anny van Roben [właściwie Karoliny Łaby⁸³] i Johna Gleasona, znamienne zatytułowanej *Bosch. Tajemnica namalowana rzeczywistością*. Jego fabuła – podobnie jak w *Kodzie Leonarda da Vinci* Browna czy powieści Dempfa – osnuta jest wokół enigmatycznych przesłań zaszyfrowanych w dziełach holenderskiego malarza. Treść niedającego się jednoznacznie zakwalifikować gatunkowo utworu (grawituje on bowiem w stronę pastiszowo ujętej powieści *science fiction*, kryminalnej, zwłaszcza w jej odmianie sensacyjno-awanturkowej⁸⁴, dziennikarskiej⁸⁵ i pornograficznej⁸⁶) wypełniają podejmowane przez głównego bohatera (Mikołaja) próby wyjaśnienia intrygujących anachronizmów, które odnajduje on na obrazach Boscha (takich na przykład jak hełm niemieckiego żołnierza z pierwszej wojny światowej, bobsleje, współczesny kształt butów, szklane rury czy kula ziemiska w *Trzecim dniu stworzenia*, dzieło powstałym przed ogłoszeniem przez Kopernika teorii heliocentrycznej). W trakcie zatem amatorsko prowadzonego dochodzenia profetyzm malarza tłumaczony jest posiadaniem przez niego tak zwanego koraktora, czyli rodzaju maszyny do podróżowania w czasie. Ten wątek, w pewnym stopniu inspirowany powieściami George'a Wellsa, splata się ściśle z wątkiem obecnym także w powieści Dempfa. Sugeruje on przynależność twórcy *Tysiącletniego królestwa* do Bractwa Wolnego Ducha i wprowadzanie w arkana praktyk orgiastyczno-religijnych

⁸³ Wedle informacji zamieszczonej na okładce.

⁸⁴ W rozumieniu sprecyzowanym przez Annę Martuszeuską (2006: 467).

⁸⁵ Wedle definicji Jacka Kolbuszewskiego (2006: 450-452).

⁸⁶ Zwłaszcza w wariacie pornografii „genitalnej”, sprowadzającej „seks wyłącznie do techniki i pozycji przy stosunku” (Jastrzębski 2006: 445). Warto zwrócić uwagę na zamieszczony na okładce powieści reklamowy anonus autorstwa Leszka Bugajskiego: „Rzecz osnuta jest wokół interpretacji obrazów tytułowego malarza Hieronima Boscha van Aakena [sic!]. Autorzy sprawnie wplatają w powieściową intrygę prawdziwe zdarzenia bulwersujące czytelników gazet, jak na przykład afera z klasztorem betanek w Kazimierzu Dolnym. Elementów układanki jest tu zresztą wiele, bo i malarstwo Boscha, i tajne stowarzyszenie przykościelne, i hitlerowcy ukrywający skarby w dolnośląskiej kopalni, i spisek, i matactwa watykańskich funkcjonariuszy itd., itd. Są uczucia, seks, mistycyzm, zdrada” (van Roben, Gleason 2010).

przez Jacoba van Almaengiena, którego zresztą potomkinią jest towarzysząca Miłkołajowi w próbach rozwikłania tajemnicy Boscha Iza/Sara⁸⁷, co *notabene* tłumaczy jej seksualny apetyt, dając pretekst do inkorporowania do powieści pornograficznych epizodów.

W tym kontekście *Ogród rozkoszy ziemskich* okazuje się stanowić realizację programu ideowego ezoterycznej sekty⁸⁸, co jednoznacznie dokumentuje treść piętnastu epistoł; ośmiu o instruktażowym charakterze adresowanych do wykonawcy tryptyku, trzech skierowanych do jego żony, Alyet Goyaerts van den Meervenne oraz czterech do księcia Filipa II Pięknego, którego fascynacja twórczością Boscha tłumaczona jest przynależnością Habsburga do adomitów. Z formalnego punktu widzenia epistoły te mają charakter listu-wtrętu powieściowego⁸⁹, na co wskazują też jego zewnętrzne oznaki: obecność apostrofy do odbiorcy, formuł grzecznościowych, podpisu, ale także i funkcja adresata czy indywidualny styl nadawcy. Ich treść z kolei pozwala je kwalifikować do enklaw ikonicznych, albowiem jest ona adekwatna zarówno do zawartości przedstawieniowej tryptyku, jak i Fraengerowskiej interpretacji ikonograficznej. Znamienneą egzemplifikację takiego sfunkcjonalizowania wszystkich enklaw ikonicznych stanowi fragment listu, którego treść odnosi się do epizodu ze środkowej części dzieła Boscha, nazwanego przez historyków sztuki *Pochodem triumfalnym wokół wody życia*:

[...] centralną część obrazu stwórz w podobnych odcieniach jak te, którymi ubarwiłeś lewe skrzydło. [...] Wszelako owa jasność nie dotyczy wszystkich szczegółów. Pamiętaj! Jeroenie, że w tym fragmencie dzieła najważniejsze jest tłumne zbiorowisko nagich istot ludzkich, zaś wśród nich trzy osoby muszą być czarne. Niech wszyscy staną w południowej części ogrodu. Jeden po lewej, jeden po prawej i jeden w środku. Poza kolorytem i wyraźnie afrykańskimi rysami nie powinni odróżniać się od pozostałych dzieci Adama. Niech współmieszkańcy Ogrodu nie okazują wobec nich wyższości z racji swojej białej rasy, niech traktują ich jak równych sobie i niech na równych prawach dzielą z nimi rajske szczęście. W Królestwie Tysiącletnim ma panować pełne braterstwo (van Roben, Gleason 2010: 210-211).

O ile celem rozbudowanych enklaw zawartych w epistołach jest zdefiniowanie roli Almaengiena i wykładnia programu ideowo-ikonicznego dzieł Boscha, o tyle w drugiej płaszczyźnie czasoprzestrzennej powieści odniesienia do obrazów, przybierające postać aluzji, pełnią oczywiście inne, o dwoistym zresztą charakterze,

⁸⁷ Co zostaje wyjaśnione w przytoczonym fragmencie: „Jacob Almaengien [był] między innymi mecenasem Boscha, Wielkim Mistrzem Bractwa, intrygantem, bankierem, przedsiębiorcą, powiernikiem Habsburgów i moim praprzodkiem” (van Roben, Gleason 2010: 248).

⁸⁸ Również w tej powieści czytamy: „wczoraj z van Akenem omawialiśmy szczegóły. Treść obrazu musi wyrażać ideę naszego Bractwa. Znajdzie się na nim wizja Tysiącletniego Królestwa, rajskiej szczęśliwości, naturalnej pierwotnej niewinności dzieci Adama”. W innych jeszcze miejscach sugeruje się, że mentor, jakim miał być Almaengien, narzucał Boschowi nie tylko tematykę, ale także i kolorystykę oraz kompozycję: „Słusznie postąpiłeś, zasięgając mojej rady w kwestii barw, w jakich ma być ukazany Raj Królestwa Tysiącletniego. [...] roztropnie uczyniłeś, nie działając w tej sprawie na własną rękę, tylko oczekując jasnych wskazówek”; „podam Ci ogólne wskazówki co do centralnej części obrazu. Ma ją zajmować rozległy ogród, z licznymi wodnymi zbiornikami i wspaniałą roślinnością [...]”. Tutaj także wprowadź przeróżną zwierzynę i ptactwo. Mogą to być istoty realne, ale mogą też być fantastyczne [...]” (van Roben, Gleason 2010: 136, 169). Z kolei według Fraengera: „zagmatwane wizje sennie uważano dotąd za tak oczywiste wytwory fantazji samego malarza, że jego nazwisko stało się z czasem synonimem groteskowości. Teraz jednak widzimy, że idee obrazu wcale nie pochodzą od malarza, lecz od jego mentora, gruntownie wykształconego, planującego z rozmachem, a przy tym sprawdzającego dokładnie każdy szczegół i nieomylnie zmierzającego do celu” (Fraenger 2010: 132).

⁸⁹ Potwierdza to artykuł Martuszeńskiej, w którym pisze: „Tak pojety list przystaje [...] do struktury powieści opartej na założeniach weryzmu, pozostaje w niej jednak przytoczeniem, jednym z elementów tej struktury, nie uzyskuje samodzielności dzieła” (Martuszeńska 1975: 146).

funkcje. Pierwszy, a zarazem i najczęściej pojawiający się rodzaj nawiązań, stanowią wzmianki o pewnych detalach, których obecność na obrazach holenderskiego mistrza dowodzić ma jego profetycznej wiedzy, uzyskanej dzięki koraktorowi. Taki charakter mają na przykład aluzje do *Śmierci skąpca*, na którym to obrazie wśród innych przedmiotów znajduje się skrzynia, identyczna z odnalezioną przez parę współczesnych bohaterów powieści w Złotym Stoku i prymarnie zawierająca koraktor⁹⁰, czy do *Włóczęgi* (zapewne chodzi tu o *Wędrowca* z lat 1510-1516)⁹¹, który „musiał powstać już po domniemanej śmierci Boscha, ponieważ wyraźnie odwołuje się do ogłoszenia dziewięćdziesięciu pięciu tez Lutra, co nastąpiło w 1517 roku” (van Roben, Gleason 2010: 180). Tropienie zatem tych detali wraz z ich fantastyczną lekcją determinuje sensacyjny charakter powieści, zapowiadany już przez jej podtytuł, stając się wehikułem akcji. Natomiast drugi wariant aluzji przybiera postać dokonywanej przez parę bohaterów enumeracji dzieł Boscha (*Trzeci dzień stworzenia*, *Kuszenie świętego Antoniego*, *Śmierć skąpca*, *Wóz z sianem*, *Sztukmistrz* [właściwy tytuł: *Szarlatan*] czy maszkarony z katedry świętego Jana w s’Hertogendbosch), definiując zatem poziom ich erudycji oraz informując czytelnika o sporej części dorobku artystycznego niderlandzkiego malarza.

Nawiązania do twórczości Boscha w sensacyjno-erotyczno-dziennikarskiej powieści manifestują się nadto na poziomie inskrypcji tytułowych wszystkich rozdziałów. Ich korelacja z obrazami holenderskiego mistrza jest dość luźna; sprowadza się ona do profetycznego zasygnalizowania aury emocjonalnej i zawartości treściowej czterech segmentów narracyjnego utworu. I tak rozdział pierwszy, zatytułowany *Kuszenie świętego Antoniego* na zasadzie *à rebours* definiuje Mikołaja, niepotrafiącego się oprzeć awansom czynionym mu przez Izę Brzozowicz/Sarę Almaengien; tytuł części drugiej – *Ogród rozkoszy ziemskich* – w pewnym sensie odnosi się do „komunizmu miłosnego”, rozwiązłości erotycznej czy bezpruderyjnych zachowań, cechujących wszystkich bohaterów powieściowych; inskrypcja segmentu trzeciego – *Śmierć skąpca* – to prefiguracja losów Hardenne’a, holenderskiego uczonego, ukrywającego przed Mikołajem wyniki swoich dociekań naukowych, wreszcie tytuł rozdziału ostatniego – *Syn marnotrawny* – w jakimś stopniu mógłby dotyczyć albo Izy/Sary (jej powrotu na „łono” Bractwa Wolnego Ducha), albo też – ze względu na inny tytuł tego samego obrazu (*Wędrowiec*) i związaną z nim inną też lekcję⁹² – charakteryzować Mikołaja.

⁹⁰ Opis owego momentu brzmi: „Iza szybko odnalazła reprodukcję *Śmierci skąpca*. Pracowali w milczeniu, biorąc kolejne odbitki i porównując je z reprodukcją. Po chwili Iza wyjęła notatnik, w którym zapisała wymiary skrzyni, oraz linijkę, którą zaczęła mierzyć skrzynię na obrazie. Sprawdziła proporcje szerokości, wysokości i głębokości oraz wielkości elementów zamka i zdobień. [...] Skrzynie były identyczne” (van Roben, Gleason 2010: 184).

⁹¹ Obraz ten znajduje się w Museum Boymans-van Beuningen w Rotterdamie i o takiej właśnie lokalizacji dzieła informuje narrator powieści.

⁹² O owej lekcji pisała Boczkowska: „Charakterystyka człowieka spod znaku byka, zawarta w siedemnastowiecznym traktacie *Chrześcijańska Astrologia* Williama Lilly, najlepiej określa treść obrazu Boscha, świadcząc jednocześnie o trwałości symboliki astralnej: «Człowiek spod znaku byka – pisze Lilly – jest rozwiażyły, sprośny w towarzystwie kobiet, kazirodczy, cudzołożnik, wędrowiec bez wiary i poszanowania praw. [...] Jest człowiekiem niedbałym zarówno o sprawy tego świata, jak i religii.»” (Boczkowska 1974: 20).

Podsumowanie

Konkretyzująca się w multilateralny sposób fascynacja twórców *fantasy*, kryminałów czy powieści „apokryficznych” malarstwem Boscha niewątpliwie przyczynia się do wzrostu zainteresowania tą sztuką przez konsumentów literatury popularnej. Wpisana w te teksty funkcję poznawczo-edukacyjną, chęć przekazania odbiorcy mniejszego czy większego *quantum* wiedzy o niderlandzkim malarzu w istotny też sposób realizuje praktyka zamieszczania reprodukcji fragmentów jego dzieł na okładkach książek, bądź – jak ma to miejsce w wypadku edycji powieści Dempfa – w postaci dołączonych wkładek. Tego rodzaju działania edytorów determinowane są oczywiście także w równym stopniu względami komercyjnymi (jako że okładka stanowi przecież jeden z rudymenarnych środków rywalizowania o względy potencjalnych nabywców książki), co egzegetycznymi (kiedy to zamieszczona na obwolucie ilustracja koreluje z treścią utworu, jest podporządkowana tekstowi, syntetycznie wizualizując treści wnoszone przez słowo). Przykładem tak sfunkcjonalizowanego projektu graficznego są okładki dwóch książek. W pierwszej z nich (mowa o *Tajemnicy Boscha* Jégo i Lépée) Andrzej Kuryłowicz posiłkował się fragmentem *Sądu Ostatecznego* oraz obrazu zatytułowanego *Chrystus niosący krzyż*, uznając treści tych dzieł za prostą transformację sensów wnoszonych przez utwór literacki. Podobnie postąpił Maciej Sadowski, projektant okładki powieści *Bosch. Tajemnica namalowana rzeczywistością*, kompilujący w nowej konfiguracji cztery epizody środkowej części tryptyku *Tysiącletnie królestwo*, a mianowicie *Łóżnicę weselną z muszli perlorodnej*, *Bramę raj*, *Parę miłosną w pomarańczy* oraz *Niezdolną parę*.

Znacznie częściej jednak odbiorca literatury popularnej styka się z rodzajem okładki, w której ilustracja jest „stroną współbrzmiającą” (Okon 1993: 417), kiedy ma miejsce „przekraczanie granicy między ilustracją i figuracją, to znaczy genetycznym uzależnieniem obrazu od słowa” (417). Tak na przykład postąpił projektant okładek dwóch powieści kryminalnych Romaina Sardou (*Ale nas zbaw ode złego* oraz *I odpuść nam nasze winy*), tekstów treściowo niezwiązanych z tematyką malarzką, wszakże kreujących rzeczywistość opresyjną, w której człowiek jest zagrożony w swym bycie, choć głównie przez siebie samego, co oczywiście znakomicie współgra z tematyką i aurą emocjonalną obrazów Boscha. Dlatego też w obu wypadkach ilustrację stanowią fragmenty prawej części *Ogródu ziemskich rozkoszy*, to jest ziemskiego królestwa Szatana. Notabene, podobne skojarzenia warunkuje wyzyskanie fragmentu *Kuszenia świętego Antoniego* – nawet w przypadku edycji tekstów naukowych – co zaświadcza okładka zbioru *Słabość i siła. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji* pod redakcją Bożeny Płonki-Syroki i Marka Szymczaka (Płonka-Syroka, Szymczak 2010).

Równie zasadne wydaje się wyzyskanie przez projektanta okładek trylogii *Znak Elfów* Sigbjørna Mostue’a fragmentów *Tysiącletniego królestwa* (epizod znany pod tytułem *Drzewo poznania*), *Wozu z sianem* (górna część wewnętrznego skrzydła tryptyku, zatytułowana *Piekło*) oraz *Kuszenia świętego Antoniego* (tablica środkowa, za-

tytułowana *Chór duchów zemsty*), raz jeszcze dobitnie poświadczające, że w potocznym odbiorze Boscha kojarzy się jako najwybitniejszego kreatora świata fantastycznego, wizjonera, zapładniającego także wyobraźnię współczesnych twórców.

Źródła cytowań

- Aguirre, Manuel (2002), 'Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej', przekł. Agnieszka Izdebska, w: Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Pluciennik (red.), *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, Kraków: Universitas, ss. 15-32.
- Alpatow, Michaił (1977), *Historia sztuki*, przekł. Maria Kurecka, t. III, Warszawa: Arkady.
- Bajda, Justyna (2003), *Poezja a sztuki piękne: o świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Balbus, Stanisław, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź (2005), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków: Universitas.
- Bellinger, Gerhard J. (2003), 'Yggdrassil', w: Gerhard J. Bellinger, *Leksykon mitologii. Mity ludów i narodów świata*, przekł. Janina Szymańska-Kumaniecka, Warszawa: Muza, s. 426.
- Bobrowska, Barbara (2004), 'Enklawy quasi-ikoniczne w powieści Bolesława Prusa *Dusze w niewoli*', w: Barbara Bobrowska, Stanisław Fita, Jakub A. Malik (red.), *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. światopoglądy – postawy – tradycje*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 45-84.
- Bobrowska, Barbara, Stanisław Fita, Jakub A. Malik (2004), *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Boczkowska, Anna (1974), *Hieronim Bosch*, Warszawa: Arkady; Berlin: Henschelverlag.
- Bosing, Walter (2005), *Hieronim Bosch ok. 1450-1516. Między niebem a piekłem*, przekł. Ewa Wanat, Warszawa: Edipresse, Taschen.
- Brown, Dan (2004), *Kod Leonarda da Vinci*, przekł. Krzysztof Mazurek, Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Brzezińska, Anna (2005), *Wody głębokie jak niebo*, Warszawa: Agencja Wydawnicza RUNA.
- Carroll, Noël (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

- Cieślak, Robert (2006), *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku: studia o słowie, obrazie i percepcji*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Cieślakowska, Teresa (2005), *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Connelly, Michael (1995), *Czarne echo*, przekł. Bogumiła Nawrot, Marcin Łakomski, Warszawa: Amber.
- Connelly, Michael (2000), *Schody Aniołów*, przekł. Jarosław Cieśla, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2007), *Echo Park*, przekł. Łukasz Praski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2008), *Punkt widokowy*, przekł. Łukasz Praski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2009), *Ołowiany wyrok*, przekł. Łukasz Praski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2012), *Ciemność mroczniejsza niż noc*, przekł. Ewa Horodyska, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2013A), *Kanał*, przekł. Wojciech M. Próchniewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Connelly, Michael (2013B), *Muzyka z kufru*, przekł. Łukasz Praski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Ćwikła, Paweł (2010), 'Ogród rozkoszy ziemskich czyli problem Epifaniusza', *Op-cje*: 2, ss. 52-61.
- Dempff, Peter (2005), *Tajemnica Hieronima Boscha*, przekł. Anna Bender, Warszawa: Twój Styl.
- Devitini Dufour, Alessia (1998), *Bosch. Między rzeczywistością a światem wizji*, przekł. Anna Wiczorek-Niebielska, Warszawa: Przedsiębiorstwo Wydawnicze „Rzeczpospolita” S. A.
- Dębski, Eugeniusz, Jarosław Grzędowicz, Maciej Jurewicz (2004), *Demony*, Lublin: Fabryka Słów.
- Dziadek, Adam (2004), *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Fraenger, Wilhelm (2010), *Hieronim Bosch*, przekł. Barbara Ostrowska, Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Genaille, Robert (1976), *Sztuka flamandzka i belgijska*, przekł. Halina Andrzejewska, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- Gombrich, Ernst Hans Josef (2009), *O sztuce*, przekł. Monika Dolińska, Irena Kosowska, Dorota Stefańska-Szewczuk, Agnieszka Kuczyńska, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Górski, Konrad (1973), 'Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia', w: Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara, *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Grodecka, Aneta (2009), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Grzędowicz, Jarosław (2003), *Księga jesiennych demonów*, Lublin: Fabryka Słów.
- Grzędowicz, Jarosław (2005), *Pan Lodowego Ogrodu*, t. I, Lublin: Fabryka Słów.
- Grzędowicz, Jarosław (2007), *Pan Lodowego Ogrodu*, t. II, Lublin: Fabryka Słów.
- Handke, Ryszard (1994), 'Fantastyka wobec transcendencji', w: Anna Martuszevska (red.), *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Heck, Dorota (2008), *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza. Studia i szkice*, Wrocław: Wydawnictwo GAJT.
- Huizinga, Johan (1988), *Jesień średniowiecza*, przekł. Tadeusz Brzostowski, Warszawa 1998.
- Hutnikiewicz, Artur (1958), *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887-1936)*, Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Hutnikiewicz, Artur (1980), 'Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść', w: Stefan Grabiński, *Nowele*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jahn, Johannes (1974), *Galeria Prado*, przekł. Egbert W. Skowron, Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Janos, Véghe (1979), *Malarstwo niderlandzkie XV wieku*, przekł. Maria Augustynowicz-Kertész, Warszawa: WAiF.
- Jastrzębski, Jerzy (2006), 'Pornografia i literatura erotyczna', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, s. 445.
- Jégo, Yves, Denis, Lépée (2007), *Tajemnica Boscha*, przekł. Krystyna Kowalczyk, Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Kluckert, Ehrenfried (2007), 'Malowidło gotyckie. Malarstwo tablicowe, ściennie i książkowe', w: Rolf Toman (red.), *Gotyk. Architektura – rzeźba – malarstwo*, przekł. Agna Baranowa, [bm]: H.F. Ullmann.

- Kolbuszewski, Jacek (2006), 'Powieść dziennikarska', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, ss. 450-452.
- Lindsay, Jeff (2006), *Dekalog dobrego Dextera*, przekł. Radosław Januszewski, Warszawa: Amber.
- Martuszevska, Anna (1975), 'List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej', *Teksty*: 4 (22), ss. 129-147.
- Martuszevska, Anna (2006), 'Powieść kryminalna', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, s. 467.
- Markowski, Michał Paweł (1999a), 'Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza', *Pamiętnik Literacki*: 2, ss. 229-236.
- Markowski, Michał Paweł (1999b), *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Okoń, Wincenty (1992), 'Ilustracja literacka', w: Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska, Ewa Szary-Matywiecka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław: Ossolineum, s. 417.
- Olkusz, Ksenia (2017), *Materializm kontra ezoteryka: drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata”*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- Piekarski, Edward (1990), *Biblia w malarstwie*, Warszawa: Penta.
- Płonka-Syroka, Bożena, Marek, Szymczak (2010), *Słabość i siła. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum; Wydawnictwo Akademii Medycznej.
- Popowski, Remigiusz (2004), 'Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece', w: Filostat Starszy, *Obrazy*, przekł. Remigiusz Popowski, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Poprzęcka, Maria (2003), *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów (24-26 października 2002)*, Warszawa: SHS.
- Praz, Mario (1981), *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk pięknych*, przekł. Wojciech Jekiel, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Preston, Douglas (2010), *Mistyfikacja*, przekł. Robert P. Lipski, Warszawa: Burda Publishing Polska.
- Preston, Douglas, Lincoln, Child (2012), *Kult*, przekł. Danuta Górka, Warszawa: Wydawnictwo Albatros.

- Pustowaruk, Marek (2009), *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Rembert, Virginia Pitts (2006), *Hieronim Bosch*, przekł. Maria Zawadzka, Warszawa: Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk.
- Romein, Jan, Anna Romein (1973), *Twórcy kultury holenderskiej*, przekł. Jerzy Hummel, Joanna Kajetanowicz, Anna M. Komornicka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ruszar, Józef Maria (2006), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich (jesień 2005)*, t. I, II, Lublin: Wydawnictwo Gaudium.
- Skwara, Marek, Seweryna Wysłouch (2006), *Ut pictura poesis*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Stanaszek-Bryc, Kinga (2012), 'O powstawaniu gatunków, czyli o genologii literatury *fantasy* i *science fiction*', w: Anna Gemra, Halina Kubicka (red.), *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Stawowy, Renata (2004), „Gdzie jestem ja sama”: o poezji Anny Świrszczyńskiej, Kraków: Universitas.
- Trębicki, Grzegorz (2007), *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków: Universitas.
- Wysłouch, Seweryna (1977), 'Anatomia widma', *Teksty*: 2, ss. 135-157.
- Wysłouch, Seweryna (2001), *Literatura i semiotyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Vries, Theun de (1973), *Diabelskie poczwary czyli Rzecz o żywocie i dziełach Melchiora Hinthama*, przekł. Wanda Kragen, Kraków: Wydawnictwo Literackie.