

Wiesław OLKUSZ

Enklawy ikoniczne i quasi-ikoniczne w powieściach o Leonardzie da Vincim z przełomu XX i XXI stulecia. Rekonesans

Leonardo, zwierciadło o ściemnionym lśnieniu,
Gdzie z uśmiechem, łagodnym znakiem tajemnicy,
Anieli pełni wdzięku zjawiają się w cieniu
Pini zamykających wstęp do okolicy

Ch. Baudelaire, Sygnały

Zapoczątkowany już przez Giorgia Vasariego w *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*¹ „Mit Leonarda – renesansowego geniusza, odkrywczego w każdej dziedzinie [...]”² apogeum osiągnął w drugiej połowie XX stulecia i na początku XXI wieku. Jak trafnie konstatuje Alessandro Vezosi, „Leonardo jest wszędzie, w literaturze, w filmie, w teatrze, w muzyce, a dzisiaj – w rozmaitych nośnikach multimedialnych. W niepowstrzymanym crescendo sztukę Leonarda zatopiło szaleństwo rozpowszechniające obraz przez

¹ G. Vasari, *Żywot Leonarda da Vinci*. [w:] G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, t. 4, Warszawa 1985, s. 13: „Zazwyczaj dary niebios spływają na ludzi w sposób naturalny, a w sposób nadnaturalny łączą się w jednym człowieku wraz z pięknem, wdziękiem, talentem. Wybraniec losu wydaje się niebiański, a inni zostają w tyle. Co on wykonuje, jest darem Boga, a nie ludzkich umiejętności. Widzieli to współcześni w osobie Leonarda da Vinci, który [...] posiadał zdolności w każdej dziedzinie. Gdziekolwiek zwrócił swój umysł, najtrudniejsze zadanie wykonywał z łatwością. [...] sława jego imienia rozeszła się tak szeroko, że był wielbiony nie tylko za życia, ale i po zgonie przez następne pokolenia”.

² A. Arno, *Ten niecierpliwy geniusz Leonardo*, „Gazeta Wyborcza” z 12-13 listopada 2011, s. 12.

środku masowego przekazu”³. Twórczość i biografia Toskańczyka jako trwałej ikony kultury, zarówno wysokiej, jak i masowej, na wiele sposobów eksploatowana, stanowi oczywiście także wdzięczny materiał dla twórców literatury popularnej, zwłaszcza od momentu opublikowania *Kodu Leonarda da Vinci* Dana Browna, która to powieść „szybko znalazła się na pierwszych miejscach list bestsellerów na całym świecie”⁴, znajdując zresztą licznych naśladowców. W tekstach tedy „epoki postbrownowskiej”⁵ inspiracja ta najwyraźniej konkretyzuje się zarówno na poziomie inskrypcji tytułowych, sugerujących istnienie zakodowanej w obrazach tajemnicy⁶, jak i informacji genologicznej czy genetycznej, będącej „nieodłącznym składnikiem podtytułów i reklam utworów [...]”⁷, czy wreszcie w postaci wariantowej repetycji schematu fabularnego.

³ A. Vezzosi, *Leonardo da Vinci. Genialny wizjoner*. Z franc. Przeł. A. Choińska, Warszawa 2006, s. 148.

⁴ E. Lubczyńska-Jeziorna, *Kod Leonarda da Vinci* [hasło]. [w:] *Słownik literatury popularnej*. Pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 261.

⁵ Określeniem tym posiłkuję się w odniesieniu do utworów powstałych po ukazaniu się powieści Browna i wyraźnie powtarzających schemat fabularny thrillera amerykańskiego pisarza. Zob. też: W. J. Burszta, M. Czubaj, *Przewrót Brownowski*, „Przegląd Polityczny” 2006, nr 77, s. 17-23.

⁶ Zob.: A. Martuszevska, *Niektóre właściwości struktury polskiej współczesnej powieści kryminalnej*. [w:] *Formy literatury popularnej. Studia*. Pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1973, s. 94, 95, 96: „Tytuły te sugerują niekiedy istnienie w utworze zagadki typu logicznego, częściej zaś występowanie w nim wydarzeń dziwnych, niejasnych i tajemniczych. [...] Stylistyka tytułów [...] sygnalizuje charakter utworu, wskazuje równocześnie na jego potencjalnego odbiorcę. Jest nim czytelnik, który w dobieganym lekturach poszukuje motywów zagadki i tajemnicy [...], zbrodni i rozszyfrowania sprawy, czyli tego, co obiecuje mu choćby najbardziej ogólna znajomość gatunkowych reguł [...]”.

⁷ Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*. [w:] *Formy literatury popularnej...*, s. 17. Znamienną egzemplifikację waloryzowania w oczach potencjalnego odbiorcy powieści przez porównanie jej do utworu Browna stanowi informacja zamieszczona na okładce *Ósmego grzechu głównego* (Ph. Vandenberg, *Ósmy grzech główny*. Z języka niemieckiego przeł. J. Brudzewski, Katowice 2008): „Niemiecki Dan Brown”. Identyczny chwyt marketingowy zastosowali też wydawcy dwóch powieści Davida Zurdo i Angela Gutierrez. Na okładce pierwszej z nich (*Ostatnia tajemnica Leonarda da Vinci*. Przeł. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2005) czytelnik znajduje charakterystyczny anons: „Hiszpańska odpowiedź na *Kod Leonarda da Vinci*”, natomiast w wypadku drugiej powieści (*Tajny dziennik Leonarda da Vinci*. Przeł. E. Morycińska-Dzius, Warszawa 2005) taką rolę wabika pełni fragment streszczenia: „*Tajny dziennik Leonarda da Vinci* to połączenie akcji, tajemnicy i intrygi historycznej, osnutej – jak w powieści Dana Browna – wokół jednej z największych zagadek chrześcijaństwa: losów potomków Jezusa i Marii Magdaleny”. *Nb.* podobną funkcję reklamy, rodzaj waloryzującego wskazania charakteru utworu, jego koneksji z klasyką gatunku pełni zarówno notka zamieszczona na obwolucie *Sztyletu Medyceuszy*: „Powieść w «bondowskim stylu»”, jak i *Damy z portretu*: „Leonardo da Vinci w kolejnym śledztwie jak z *Imienia Róży*” [sic.!).

Pochodną po raz kolejny rozbudzonej fascynacji renesansowym twórcą są przede wszystkim powieści „apokryficzne”, eksploatujące w sensacyjnej konwencji mniej lub bardziej znane epizody z biografii Leonarda, kreowanego czy to na genialnego wizjonera i wynalazcę (Jack Dann, *Katedra pamięci*, Cameron West, *Sztylet Medyceuszy*), detektywa (Diane S. A. Stuckart, *Gambit królowej* oraz *Dama z portretu*), papieskiego śledczego i dziekana tajnego bractwa malarzy, którego celem jest zdyskredytowanie malarzy Północy, odbierających artystom włoskim większość zamówień (Yves Jégo, Dennis Lépée, *Tajemnica Boscha*), fałszerza Całunu Turyńskiego (Philipp Vandenberg, *Ósmy grzech główny*, David Zurdo, Ángel Gutiérrez, *Ostatnia tajemnica Leonarda da Vinci*), czy wreszcie depozytariusza tajemnic Zakonu Syjonu (Zurdo, Gutiérrez, *Tajny dziennik Leonarda da Vinci*) lub katarów (Javier Sierra, *Tajemna Wieczera*). Wśród utworów apokryficznych, powstałych w XXI wieku i publikowanych w Polsce, nie brak także powieści rekonstruujących historię dokonanej 21 sierpnia 1911 roku kradzieży *Mony Lizy* (Martín Caparrós, *Tajemnica markiza de Valfierno*) czy eksplorujących motyw fałszerstwa dzieł mistrza z Vinci (Thomas Swan, *Falszywy da Vinci*). Próby zdyskontowania czytelniczego sukcesu Browna przekładają się także na preferowanie przez autorów tekstów traktujących o Leonardzie przede wszystkim różnych odmian/gatunków literatury popularnej⁸, takich jak thriller fiction (np. *Tajny dziennik Leonarda da Vinci*), thriller religijny (np. *Tajemna Wieczera*, *Ósmy grzech główny*), powieść szpiegowska (np. *Sztylet Medyceuszy*), powieść kryminalna⁹ w odmianie sensacyjno-awanturkowej (np. *Falszywy da Vinci* czy *Assassin's Creed. Renesans* oraz *Assassin's Creed. Bractwo*, nb. obie powieści będące fabularyzacją bestsellerowej gry komputerowej firmy Ubisoft), czy wreszcie historyczny kryminał w wariacie detektywistycznym (*Dama z portretu* oraz *Gambit królowej*).

W powieściach inspirowanych biografią malarza obecność swoistych mikro-narracji, jakimi są opisy obrazów, wydaje się niezbędną i oczywistą, przy czym pretekstowość odwołania do konkretnego dzieła plastycznego determinowana jest szerzej zakreślonymi strategiami literackimi, co prowokuje do przyjrzenia

⁸ Określenie przyjęte za Anną Gemrą, wyrokującą o „autonomiczności i odmienności genologicznej tych produktów literatury rozrywkowej, które w poetyce klasycystycznej ujmowane są zwykle jako odmiany” (A. Gemra, *Literatura popularna. Literatura gatunków?*. [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*. Red. nauk. J. Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 73. Zob. też: A. Martuszevska, *Jedna czy wiele poetyk?*. [w:] A. Martuszevska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

⁹ Rozróżnienie odmian powieści kryminalnej za: A. Martuszevska, *Powieść kryminalna*. [w:] *Słownik literatury popularnej...*, s. 646-647.

się statusowi i funkcji enklaw ikonicznych i quasi-ikonicznych¹⁰ w całościowej strukturze utworów narracyjnych. I tak w wariantcie najmniej skomplikowanym, pojawiającym się w powieści Westa, celowość werbalizacji wyglądu obrazu, którym jest *Portret Ginevry Benci*, sprowadza się do uzasadnienia uczuć, żywionych przez głównego bohatera do Antoni Ginevry Gianelli. Determinowane są one estymą, jaką od dziecka syn kustosza National Gallery of Art w Waszyngtonie darzył to właśnie dzieło Leonarda, tożsamością imienia ukochanej i podobnym typem urody. Maksymalnie tedy skondensowany opis, bliski modelowi ekfrazy informacyjnej¹¹, dość szczegółowo prezentuje warstwę przedstawieniową obrazu, zawierając nadto eksplikację symboliki krzewu jałowca (po włosku *ginepro*, co jest nawiązaniem do imienia modelki). Istotnym dopełnieniem tej enklawy ikonicznej, usytuowanej poza jej przestrzenią, jest wypowiedziany przez bohatera komentarz o ambiwalentnym sfunkcjonalizowaniu. Zawiera on bowiem – cenne z perspektywy przeciętnego czytelnika – informacje o prymarnym formacie obrazu, a jednocześnie ujawnia reakcję narratora na „barbarzyński” akt obcięcia dolnej krawędzi obrazu, definiując wypowiedzającego się jako wrażliwego konesera kultury¹².

¹⁰ Ze względu na fakt ewoluowania częściej stosowanego pojęcia, jakim jest ekfaza, migotliwość semantyczną tego terminu oraz szeroki zakres posiłkowania się nim przez literaturoznawców skłaniam się ku uściślającym propozycjom terminologicznym autorstwa Barbary Bobrowskiej. Wychodząc z założenia, iż w tekście prozatorskim werbalizacja „treści” i „formy” dzieła ikonicznego jest rodzajem intertekstualności i nawiązując do koncepcji Mieczysława Wallisa badaczka wprowadziła zamiennie terminy, takie jak enklawa ikoniczna i enklawa quasi-ikoniczna. Pierwszy z nich definiuje jako obecność w utworze epickim „dzieł ikonicznych, danych jednak nie wprost, lecz eksplikowanych za pośrednictwem medium języka, «opowiedzianych» przez narratora, zaś określenie enklawa quasi-ikoniczna odnosi się do obrazowych utworów imaginacyjnych, rzekomo zrealizowanych w systemie znaków ikonicznych, które proponuje się interpretować jak rzeczywiste dzieła sztuki, w identyczny sposób określając ich status i funkcje w całym tekście.

¹¹ A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 33: „Ekfaza informacyjna polega na prezentacji obrazu poprzez narrację i opis, początkowo obowiązuje w niej zasada wierności wobec obrazu, sumiennego wyjaśniania zastosowanych scen, alegorii i znaków malarskich, z czasem opisy stają się bardziej swobodne [...], przegradzają się w swobodne wariacje, uruchamiając różnego typu asocjacje [...]. Ekfaza 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 «ożywiających» obrazy, np. Deborah Moggah, *Tulipanowa gorączka* czy Tracy Chevalier *Dziewczyna z perłą*)”.

¹² C. West, *Sztylet Medyceuszy*. Przeł. M. Rudowski, Warszawa 2006, s. 20: „Zastanawiałem się, o czym mogła rozmawiać z Leonardem tam, pod jałowcem. Leonardo pewnie wtedy malował jej dłonie, które były może nawet piękniejsze niż dłonie Mony Lisy i we wściekłość wprawiała mnie myśl, że ktoś bezlitośnie obciął siedem dolnych cali tego obrazu, malowanego olejem na drewnie”.

Podobny charakter, a więc zbliżający do ekfrazy informacyjnej, ma enklawa w *Tajemnicy markiza de Valfierno*, powieści, której tematykę stanowi słynna historia kradzieży *Giocondy*. Pretekstu do stosunkowo wiernego opisu warstwy przedstawieniowej obrazu dostarcza chęć zrozumienia przez Vincenza Peruggię, sprawcę dokonanego na zlecenie przestępstwa, powodów atrakcyjności dzieła Leonarda. Fakt ten determinuje włączanie w obręb zobiiektywizowanych informacji o treści obrazu i powszechnym sposobie jego odbioru aluzyjnych napomknięć, ujawniających także indywidualne reakcje Peruggii. Jego „lektura” obrazu mogłaby tedy sugerować, iż *Gioconda* stanowi materializację – zgodnie z przysłowiem „na złodzieju czapka gore” – lęków sprawcy kradzieży, obaw przed grożącą w każdej chwili demaskacją, co znakomicie egzemplifikuje następujący *passus*: „Jest właśnie taka: delikatne usta, trochę zimne, i nieodgadniona mina – słynny grymas Mony Lizy, w którym niektórzy dopatrują się tajemniczego uśmiechu, wyrazu pogardy, zwątpienia czy smutku, potem można dostrzec coś więcej. Usta są jak lustra – **każdy widzi to**, co chce zobaczyć, co może lub **czego się obawia. I te oczy – śledzą go**, kiedy się przemieszcza to w prawo, to w lewo, kiedy podnosi czy opuszcza głowę, kiedy próbuje odejść. I pulchne dłonie – zapowiedź ukrytych bujnych piersi. I cały nastrój, jaki stwarza. Wszystko to zmusza go, aby znów spojrzeć na nią: oczy, uśmiech, twarz, wzrok wbity w niego, nieodgadnione usta, jakby miała nigdy nie wymówić słów, które chciała mu powiedzieć”¹³.

Inny rodzaj sfunkcjonalizowania enklaw reprezentują dwa opisy obrazów, obecne w powieści Danna. Oba pełnią rolę *exemplów*, dokumentujących autorską tezę, iż dzieła ikoniczne stanowią rejestrację stanów emocjonalnych twórcy, są mniej lub bardziej czytelnym zapisem przełomowych epizodów z życia artysty; ich kontemplacja pozwala zatem na dotarcie do sposobu odczuwania świata przez malarza. Takie przeświadczenie konkretyzuje się w postaci silnie zindywidualizowanego i zmetaforyzowanego opisu, zbliżającego się w swym kształcie do ekfrazy ekstatycznej¹⁴, co w odniesieniu do pierwszej z enklaw uzasadnione jest też kwalifikowaniem *Portretu Ginevry de Benci* do kategorii konterfektów symbolicznych¹⁵. Nie dziwi zatem, że zsubiektywizowany opis inkrustowany jest także uwagami analitycznymi, eksplikującymi semantykę użytych przez malarza alegorii czy symboli heraldycznych: „Z obrazu Ginevry[Toskańczyk] uczynił swój własny; i można by powiedzieć, że płót-

¹³ M. Caparrós, *Tajemnica markiza Valfierno*. Z hiszp. przeł. T. Tomczyńska, Warszawa 2008, s. 244 – podkr. moje.

¹⁴ A. Grodecka, loc. cit.: „Ekfaza ekstatyczna – forma zapisu doświadczeń percepcyjnych, nacechowana subiektywnie [...]”.

¹⁵ A. Vezzosi, op. cit., s. 39.

no mówi o Leonardzie, chociaż przedstawia Ginevrę, gdyż przemienił olej i werniks [...] w samą materię swych snów, a jednak każdy szczegół pozostał w służbie spójnej całości. [...] da Vinci przekształcił [...] obraz w poezję światła, w wizję, w odę przyobleczoną w ciało. Za złotą twarzą Ginevry, która zdawała się promieniować własnym, nadnaturalnym blaskiem [...], Leonardo namalował krzewy jałowca, które obejmowały ziemską, choć uduchowioną urodę dziewczyny. Wybrał jałowiec ze względu na słowną grę z jej imieniem, bowiem po francusku krzew ten nazywa się *genièvre*; a w jej długie, wysmukłe dłonie włożył flet *brachino* świętej Wiwian – mówiło się, iż dzięki temu instrumentowi święta niewiasta potrafiła stopić najnikczemniejsze i najtwardsze serca. Z wyjątkiem twarzy Ginevry, reszta obrazu zdawała się ginać w różowej [sic!] mgiele [...]”¹⁶.

Podobny status jak opis *Portretu Ginevry de Benci* przysługuje drugiej z enklaw, zamieszczonych w *Katedrze pamięci*. Jeśli tedy odniesienie do konterfektu z 1475 roku wpisuje się w historię miłosną (tym samym negującą słusność niemal powszechnych mniemań o homoseksualizmie Toskańczyka), to równie pretekstowy charakter ma prezentacja ostatniego z obrazów, malowanych w tzw. pierwszym okresie florenckim. W tym wypadku Dann zdaje się podążać tropem wyznaczonym przez Nicholla¹⁷, genezę i wykładnię niedokończony dzieła wiążąc z wydarzeniami z roku 1476 (oskarżenie Leonarda o praktyki homoseksualne, co rzuciło cień na rodzinę matki Lorenza de Medici, Tornabuonich i ochłodziło relację malarza z Lorenzem)¹⁸, 1477 (kolejny skan-

¹⁶ J. Dann, *Katedra pamięci. Nieznana historia Leonarda da Vinci*. Przeł. M. P. Jabłoński, Warszawa 2000, s. 215.

¹⁷ Ch. Nicholl, *Leonardo da Vinci. Lot wyobraźni*. Przeł. M. i A. Grabowscy, Warszawa 2006, s. 177, 180 i 181: „«Leonardo, czemu się trapisz?», napisał poeta Cammelli. Coś z tego nastroju przebija z przejmującej, udręczonej postaci św. Hieronima [...]. W pewnym sensie – poprzez grę słów *leone* i «Leonardo» – lew wyobraża samego artystę” – dalej – „Zatem obecność namalowanego lwa podkreśla obecność malarza – obaj są świadkami cierpień świętego”.

¹⁸ Dyskurs o twórcy *Ostatniej Wieczery* jako homoseksualiście zapoczątkował Giovanni Paolo Lomazzo, lombardzki malarz i teoretyk sztuki, który w *Libro dei sogni (Księżde snów)*, w dziele z 1560 roku, we fragmencie będącym fikcyjnym dialogiem między Leonardem a Fidiašem, w usta malarza włożył słowa apoteozujące „«grę odtylną», w której tak lubują się florentczycy” (Ch. Nicholl, op. cit., s. 91) i wskazując, że ulubionymi partnerami tej zabawy mistrza z Vinci byli jego uczniowie: Salai oraz Antonio Boltraffio. Mimo niewinnienia w procesie wytoczonym artyście w 1476 r. większość współczesnych badaczy podejmujących temat orientacji seksualnej malarza idzie tropem wskazanym przez Lomazza, zwłaszcza od momentu opublikowania przez Zygmunta Freuda monografii *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w której to pracy wiedeński psychoanalityk skłonność do uprawiania „miłości sprzeczej z prawami natury” wiązał z przeżyciami z dzieciństwa (E. Crispino, *Leonardo. Z włoskiego* przeł. H. Borkowska, Warszawa 2010, s. 91.)

dal z udziałem ucznia czy też służącego Leonarda, którego – za zgodą Lorenza – wygnano z Florencji), 1479 (spisek Pazzich)¹⁹ i wreszcie 1481, kiedy to Lorenzo de Medici wysyłając grono artystów do Rzymu w celu ozdobienia Kaplicy Sykstyńskiej z tego prestiżowego i lukratywnego zamówienia wykluczył Leonarda. W myśl takiej interpretacji *Św. Hieronim i lew* stanowi jednoznaczny wizualizację stanu ducha malarza, jego rozgoryczenia i udręki, która to lekcja w enklawie stanowiącej połączenie ekfrazy informacyjnej z syntetyczną²⁰, sformułowana jest *expressis verbis*: „Da Vinci, pogrążony w zadumie, siedział przed płótnem i malował. zaskoczony, poruszył się gwałtownie, a pędzel w jego dłoni drgnął, rozmazując szczegóły napiętej, udręczonej twarzy świętego Hieronima. **W jego postaci [...] Leonardo wyraził swój wstręt i gorycz wobec życia.** Stworzył świętego na podobieństwo starego mężczyzny, którego sekcję przeprowadził w szpitalu – zapadnięta klatka piersiowa, muskularne ramiona, chudy kark i pozbawione ciała policzki. U stóp świętego cierpiętnika leżał ryczący lew. Z obrazu emanowało wrażenie udręki i poświęcenia. **To był autoportret... manifestacja odczuwanego przez Leonarda smutku**”²¹.

Ostatnią, najliczniejszą zresztą, grupę enklaw ikonicznych, reprezentują inkrustacje pełniące funkcję kompozycyjną. Stanowią one istotny budulec sensacyjnej intrygi i zarazem środek jej realizacji, co prymarnie zresztą sygnalizują już inskrypcje tytułowe powieści spółki autorskiej Jégo, Lépée, Browna i Sierry. W wariacie najmniej skomplikowanym dość lapidarna enklawa, wpisująca w schemat ekfrazy informacyjnej, pojawia się w *Tajemnicy Boscha*, animując wyobraźnię czytelnika i dostarczając mu rudymenarnych informacji biograficznych, co egzemplifikuje następujący *passus*: „Portret namalowany

¹⁹ 26 kwietnia 1478 r. miał miejsce skrytobójczy zamach na Guliana i Lorenza di Medici. W wyniku spisku zawiązanego przez wpływową rodzinę Pazzich, dyskretnie popieraną przez papieża Sykstusa IV oraz czynnie przez arcybiskupa Pizy, zaszytowany został Guliano oraz przyjaciel Medyceuszy – Francesco Nori, natomiast ranny w szyję Lorenzo (Wawrzyniec) z pomocą przyjaciół zdołał schronić się w zakrystii florenckiej katedry. Konsekwencją nieudanego zamachu były masowe lincze, w wyniku których w oknach budynku Signorii powieszono ponad 20 uczestników spisku. Leonardo da Vinci był świadkiem egzekucji „podwójnego mordercy”, Bernardo di Bandino Baroncellego, co uwiecznił w szkicu o reportażowym charakterze. Więcej na ten temat zob.: B. Berys, *Florencja. Świat miasta – miasto świata. Życie miejskie w latach od 1200 do 1500*. Przeł. A. D. Tauszyńska, Warszawa 1995; E. Bienkowska, *Historie florenckie. Sztuka i polityka*, Warszawa 2015; I. Cloulas, *Wawrzyniec Wspaniały*. Przeł. W. Gilewski, Warszawa 1988; J-M. L. Dubreton, *Życie codzienne we Florencji. Czasy Medyceusów*. Przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1961.

²⁰ A. Grodecka, loc. cit.: „Ekfaza syntetyczna – przyjmuje formę [...] krótkiego komentarza, zawiera zwięźle ujętą główną myśl obrazu, może stanowić rodzaj wypowiedzi odautorskiej [...]”.

²¹ J. Dann, op. cit., s. 296 – podkr. W. O.

w styczniu 1474 roku przez Leonarda da Vinci z okazji ślubu bankiera przedstawiał młodą kobietę o łagodnych rysach twarzy i żywym spojrzeniu. Miała na sobie zdobiony dyskretnie gorset i żadnej biżuterii – ani na szyi, ani na rękach. Jej twarz w aureoli lekko falujących włosów odcinała się od tła drzew. Obraz miał nawiązywać do imienia młodej małżonki – widać było na nim pęki jałowca o ostro zakończonych liściach. Jasne i ciemne płaszczyzny, bardzo kontrastowe, nadawały całości szczególny klimat. Kompozycja emanowała tajemniczym i pogodnym pięknem. Uderzał tylko nietypowy format obrazu, jakby został on zmniejszony o dziesięć centymetrów. Dolna część popiersia Ginevry była nie wiedzieć dlaczego niewidoczna²². Pretekstu do skonstruowania tej enklawy dostarcza właśnie brak rąk w *Portrecie Ginevry de Benci*, co w powieści interpretowane jest jako rezultat tak charakterystycznej dla Leonarda niemożności doprowadzenia każdego przedsięwzięcia do końca. Zobiektywizowany opis warstwy przedstawieniowej obrazu ma zatem dokumentować prawdziwość takiej lekcji i uzasadniać wprowadzenie do akcji córki bankiera, początkowo jako modelki ułatwiającej sfinalizowanie po latach niedokończonego konterfektu, a następnie głównej heroiny romansowo-sensacyjnego wątku, odkrywającej i niweczącej nieczne machinacje Leonarda.

Z kolei w *Kodzie Leonarda da Vinci* serie przywoływanych dzieł malarskich, ich opisy służą zilustrowaniu jednoznacznie sformułowanej w utworze tezy, iż „dzieła [Toskańczyka] zdają się wołać wielkim głosem, że jest w nich jakaś tajemnica, która jednak pozostaje nieznaną, może ukryta pod warstwą farby, może zaszyfrowana w szczegółach obrazu [...]”²³. Pretekst zresztą do takiej interpretacji dają sami historycy sztuki, niejednokrotnie wyrokujący o „enigmatyczności”, „zagadkowej ikonografii” czy „hermetycznej symbolice”, pozwalającej w dziełach Leonarda dopatrywać się „intencji heretyckich”²⁴. W powieści tedy Brown, który eksploatuje mit Świętego Graala i Zakonu Syjonu, strzegącego tajemnicy tej relikwii, kluczowe elementy zagadki zaszyfrowane są w *Giocondzie*, *Madonnie wśród skał* oraz *Ostatniej Wieczery*, co uzasadnia inkrustowanie sensacyjnej fabuły obszernymi opisami tych właśnie obrazów. Wszystkie enklawy cechują się dwudzielnością strukturalną. Część wprowadzająca zawiera zwięzłe i wiarygodne informacje na temat genezy dzieła, techniki malarskiej, wyobrażonych scen i postaci, ich mimiki,

²² Y. Jégo, D. Lépée, *Tajemnica Boscha*. Z franc. przeł. K. Kowalczyk, Warszawa 2007, s. 19-20.

²³ D. Brown, *Kod Leonarda da Vinci*. Z ang. przeł. K. Mazurek, Warszawa 2004, s. 217-218.

²⁴ Zob. m.in.: . Crispino, op. cit., s. 77; Ch. Nicholl, op. cit., s. 214 i 217; C. Pedretti et al., *Leonardo da Vinci. Artysta i dzieło*. Przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 36; A. Vezzosi, op. cit., s. 57.

gestoryki, usytuowania w przestrzeni, a także recepcji. Zobiektywizowane opisy warstwy przedstawieniowej stanowią jednak tylko pretekst do pojawienia się w części drugiej indywidualnych i niestandardowych interpretacji obrazów (resp. deszyfracji ich treści), równoznacznych z sukcesywnym dochodzeniem powieściowych bohaterów do prawdy o Świętym Graalu i o samych sobie (np. odkrycie, że wnuczka Saunièra jest potomkinią Marii Magdaleny i Jezusa Chrystusa). W *Giocondzie* zatem powieściowe medium, *nb.* wiarygodność którego zapewniać ma uprawiana przezeń profesja (historyk sztuki i badacz symboli), dopatruje się zakodowania koncepcji sakralnej kobiecości, na co wskazuje fakt, iż „twarz Mona Lizy ma cechy androgeniczne, [zaś] jej imię jest anagramem boskiej jedności między tym, co męskie, i tym, co kobiece. [...] to właśnie [...] jest tajemnicą Leonarda da Vinci, zawartą we wszechwiedzącym uśmiechu Mona Lizy”²⁵.

Tę strategię pisarską, w myśl której pojawienie się enklawy uzasadnione jest odkrywaniem sekretnego przekazu w obrazach traktowanych jako „ogniwa w łańcuchu połączonych ze sobą symboli”²⁶, w związku z czym faktografia łączy się z sugestywną, acz niezgodną z powszechnie przyjętymi, interpretacją w najczystszej postaci egzemplifikuje *passus* odnoszący się do *Madonny wśród skał*: „*Madonnę ze skał* zamówiło u artysty stowarzyszenie zwane Bractwem Niepokalanego Poczęcia Marii Panny, a obraz miał zająć honorowe miejsce w tryptyku na ołtarzu w kościele bractwa pod wezwaniem świętego Franciszka w Mediolanie. Zakonnicy podali bardzo konkretne wymiary i pożądaną temat obrazu – Marię, Jana Chrzciciela, Ariela oraz Dzieciątka Jezus chroniących się w grocie. Malarz wykonał zamówienie, ale gdy dostarczył pracę, Bractwo Niepokalanego Poczęcia przeraziło się. Obraz był pełen niepokojących szczegółów. Płótno przedstawiało Marię w błękitnej szacie, siedzącą i otaczającą ramieniem niemowlę, prawdopodobnie Dzieciątka Jezus. Na wprost Marii siedzi Ariel, również z niemowlęciem, najprawdopodobniej Janem Chrzcicielem. Rzecz dziwna, odwrotnie niż zazwyczaj, nie Jezus błogosławi Jana, lecz mały Jan błogosławi Jezusa... A Jezus poddaje się jego woli! Co dziwniejsze, Maria wyciąga rękę i trzyma dłoń nad głową małego Jana Chrzciciela w zdecydowanie groźnym geście, jej palce przypominają rozpostarte szpony orła, trzymające jakąś niewidzialną głowę. A w końcu najbardziej rzucający się w oczy i przerażający element – tuż pod wyciągniętymi palcami dłoni Marii Ariel swoją dłonią robi gest, jakby coś przecinał, jakby podcinał gardło niewidzialnej głowie tkwiącej w szponiastej dłoni Marii”²⁷.

²⁵ D. Brown, op. cit., s. 157.

²⁶ Ibidem, s. 177.

²⁷ Ibidem.

Zawarte w opisach *Giocondy* i *Madonny wśród skał* sugestie, że w obrazach tych zakodowany jest przekaz androgeniczności (rozumianej jako „przywrócenie wartości zniweczonemu pierwiastkowi świętości żeńskiej”²⁸) i złowieszczej roli Kościoła determinuje pojawienie się trzeciej, również współtworzącej sytuację fabularną, enklawy. Jako istotny składnik świata przedstawionego zawiera ona nie tylko precyzyjny opis *Ostatniej Wieczery*, ale przede wszystkim realizującą wcześniejszą linię interpretacyjną wykładnię znaków malarskich – rysów twarzy, kolorów szat, gestoryki, wzajemnego usytuowania postaci. Zgodnie z przyjętą strategią pisarską hermafrodytyzm Lizy Gherardini znajduje kontynuację w sposobie ikonicznego przedstawienia św. Jana, w rzeczywistości jakoby wyobrazającego Marię Magdalenę, „oblubienicę Pana”, co potwierdzać ma także odwrotny układ koloru szat Jezusa i rzekomego apostoła, czuły gest Zbawiciela czy wreszcie relacje przestrzenne, zarysowujące kontur „kielicha i kobiecego łona”. Z kolei powtórzeniem tajemniczego i groźnego gestu Ariela jest zachowanie św. Piotra, który „pochylał się złowieszczo ku Marii Magdalenie i dłonią jak ostrzem noża mierzył w jej szyję”²⁹.

Obecność tego rodzaju sygnałów uprawnia powieściowego interpretatora fresku do wnioskowania, że dzieło ikoniczne zawiera przekaz niezgodnych z oficjalną nauką Kościoła katolickiego treści, prawd i dogmatów zapisanych w Ewangeliach gnostyckich, zwłaszcza w Ewangelii Filipa. Sprowadzają się one do zanegowania praw św. Piotra i jego następców do przewodzenia Kościołowi, prawdziwym depozytariuszem nauk Chrystusa czyniąc jego małżonkę, Marię Magdalenę i ich potomków. Rozbudowana zatem, ośmiostronicowa enklawa, podobnie jak poprzednie staje się motorem akcji, rodzajem najważniejszego puzzla, dopasowywanego do innych fragmentów łamigłówki i pozwalających tę zagadkę bezbłędnie rozwiązać.

Identyczny status i sfunkcjonalizowanie znamionuje enklawy w powieści Sierry, *nb.* eksploatującego niemal ten sam zestaw dzieł ikonicznych Leonarda da Vinci co Brown i w podobny sposób interpretującego *Pokłon Trzech Króli*, dwie wersje *Madonny wśród skał* oraz *Ostatnią Wieczere*³⁰. Rozbudowane

²⁸ Ibidem, s. 331-332.

²⁹ Ibidem, s. 317.

³⁰ Por. np. lekcję znajdującą się w Luwrze pierwszej wersji *Madonny wśród skał*: „Scena przedstawiała dwoje maleńkich dzieci, patrzących sobie prosto w oczy. Kobieta o spokojnym obliczu opiekuńczo rozpościerała nad nimi ramiona, zaś dostoyny anioł, Ariel, wskazywał na Bożego wybrańca w oskarżycielskim geście. [...] Przesłonięte powiekami oczy «Boskiego płomienia» [Ariela] wskazywały na mędrca znad Jordanu jako na jedyne go zbawcę świata” (J. Sierra, op. cit., s. 98 i 102) czy *Ostatniej Wieczery*: „[Św. Piotr] za plecami trzyma sztylet i szykuje się, by zaatakować Chrystusa. Nie widzicie, jak grozi świętemu Janowi, przykładając dłoń do jego szyi?” (Ibidem, s. 130).

enklawy, nasyrane sporą dawką wiarygodnych informacji³¹, stanowią egzemplifikację żmudnych etapów rozszyfrowywania tajemnych przesłań ukrytych w obrazach Toskańczyka, będąc tym samym istotnym komponentem sensacyjnej intrygi. Zgodnie z inskrypcją tytułową powieści kulminację heretyckiego przesłania katarów, straszliwym projektem ikonograficznym jest tu *Cenocolo*, co uzasadnia obecność największej liczby mikronarracji, do tego właśnie fresku się odnoszących. Opis warstwy przedstawieniowej jest każdorazowo pretekstem do zaprezentowania stosowanych przez inkwizytora metod deszyfracji *Ostatniej Wieczery*, skutkujących odkryciem kodowanych znaczeń, a zarazem i źródeł inspirujących Leonarda. Są nimi i upowszechniane przez Ficina koncepcje Hermesa Trismegistosa, konkretyzujące się jakoby w *Cenacolo* w postaci przypisywania każdemu z apostołów innego znaku zodiaku (w kontekście wierzeń katarów symbolizująca świętego Jana Waga oznacza, że ma on być w przyszłym Kościele elementem równoważącym), i sugestie płynące ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine'a, twórcy listy charakteryzującej uczniów Jezusa (np. Bartłomiej *Mirabilis* – Cudowny; Piotr *Exosus* – Ten, który nienawidzi), i wreszcie elementy żydowskiej gematrii, przypisującej konkretnej literze określoną wartość liczbową. Każda zatem enklawa jest konstytutywnym elementem intrygi, istotnym ogniwem procesu dedukcji, przybliżającym i powieściowego detektywa-inkwizytora, i czytelnika do rozwiązania zagadki, jaką jest „Fakt, że trzynaście postaci stanowiło ucieleśnienie trzynastu liter *Consolamentum*, jedynego sakramentu uznawanego przez Czystych [*bon-hommes, katarów*] - sakramentu duchowego, niewidzialnego i intymnego [i objawienie prawdy, że] Chrystus nie zmartwychwstał w cielesnej postaci, lecz jako światłość, ukazując tym samym drogę ku naszej przemianie, gdy nadejdzie dzień naszej śmierci”³².

Wśród tak licznie pojawiających się enklaw ikonicznych ewenement natomiast stanowią dwie mikronarracje, obecne w powieściach Stuckart.

³¹ Zob. np.: J. Sierra, *Tajemna Wieczera*. Z języka hiszp. przeł. A. Jęczmyk, Katowice 2009, s. 97: „Wreszcie dane mu było ujrzeć malowidło [*Madonnę wśród skał*], którego właściwa nazwa, *Maesta*, znana była jedynie nielicznym. [...] Obraz o wymiarach 189 x 120 centymetrów [pasował] jak ulał do przeznaczonego miejsca w ołtarzu” oraz (ibidem, s. 81): „*Messer* Leonardo miał wraz z braćmi Ambrogiem i Evangelistą de Predis wykonać tryptyk do kaplicy bractwa [Niepokalanego Poczęcia]. W trójkę pobrali dwieście dukatów zaliczki, po czym każdy z nich zajął się swoją częścią tryptyku. Toskańczyk miał wykonać część środkową. Zobowiązał się do namalowania Madonny otoczonej prorokami, zaś na skrzydłach mieli znaleźć się aniołowie grający na różnych instrumentach. [...] *messer* Leonardo namalował swoją część tryptyku, lecz nie przedstawił na niej tego, o co go proszono. Na obrazie nie było ani jednego proroka, zaś Matka Boska została przedstawiona w grocie, z dzieciątkiem Jezus i świętym Janem”.

³² Ibidem, s. 332, 333.

Obie uznać można za wariant enklawy ikonicznej o cechach ekfrazy informacyjnej. Ich treść bowiem stanowi utrzymany w konwencji detalizującej opis jednej z najpopularniejszych w dobie renesansu technik malarstwa ściennego, jaka jest fresk. Szeroko rozumianą funkcję poznawczą realizują prezentacje poszczególnych etapów tworzenia fresków, poczynając od przygotowania zaprawy, poprzez nakładanie warstw mokrego gipsu i sukcesywne pokrywanie go rozpuszczonymi w wodzie deszczowej pigmentami, a na sposobie nanoszenia szablonu na tynk skończywszy³³. Wartość edukacyjna tych stosunkowo mocno rozbudowanych, bo ponad dwustronicowych enklaw, amplifikowana jest jeszcze wskutek ich inkrustowania specjalistycznymi terminami (np. *buon fresco, al secco, giornata*), których semantyka jest przez narratora szczegółowo objaśniana³⁴.

Podobnie jak w przypadku enklaw ikonicznych, odwołujących się do *Ostatniej Wieczerzy*, również i – unikatowa *nb.* w utworach, których bohaterem jest Leonardo da Vinci – enklawa quasi-ikoniczna zaistniała na gruncie rzeczywistości powieściowej pełni funkcję kompozycyjną, stanowiąc komponent budujący intrygę, a zarazem będący środkiem jej realizacji. Owo imaginacyjne dzieło sztuki, w całościowej strukturze powieści jawiące się dwukrotnie, nie posiada tedy autonomicznych walorów przedstawieniowych, jest więc nie tyle wtrętem upiększającym utwór, co enklawą profetyczną i za pomocą rzekomo zrealizowanego w odmiennym od językowego tworzywa dzieła sztuki wnosząca do fabuły dramatyczne treści.

Pozornie warstwa przedstawieniowa, referowana w powieści przez ucznia Leonarda, zawiera tylko informacje na temat osoby portretowanej (krewnej Ludovica Sforzy, Cateriny di Sasiny) oraz jej lokalizacji w przestrzeni. Pierwsze, niejasne jeszcze, sygnały proroczych wizji malarza, ulokowane są na

³³ D. A. S. Stuckart, *Gambit królowej*. Przekład K. Kuraszkiewicz, Warszawa 2009, s. 81: „Byłam w gronie kilku uczniów, którzy codziennie przygotowywali ścianę do malowania. Gruba warstwa nierównego gipsu została wcześniej nałożona na powierzchnię, na której wykonano też szkic fresku, jaki miał powstać. Nasza praca polegała na położeniu ostatniej cienkiej warstewki gipsu w części, która miała być ukończona danego dnia. Następnym krokiem było przeniesienie szkicu tej części ściany [...] na powierzchnię ściany. W tym celu używaliśmy rysunku wykonanego przez Mistrza na papierze. Po obrysowaniu jego konturów narzędziem robiącym małe dziurki otrzymywaliśmy rodzaj szablonu. [...] mi [...] przypadło zadanie przyprószenia wzdłuż linii drobno zmielonego węgla drzewnego. Czarny pył przedostawał się przez dziurki w papierze i zostawał na ścianie zarys postaci, który następnie poprawiano czerwonym tuszem, a na koniec malowano”. Niemal identyczny o równie instruktażowym charakterze opis pojawia się w *Damie z portretu* (Przekład K. Kuraszkiewicz, Warszawa 2010, s. 100-101). Por. też: *Fresk* [hasło]. [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1976, s. 146.

³⁴ Zob. np.: D. A. S. Stuckart, *Gambit królowej*..., s. 80: „dowiedziałam się, że technika, którą teraz malował, to *fresco secco* – nakładanie tempery z żółtek na suchy gips [...]”.

poziomie doświadczeń percepcyjnych młodego adepta sztuki, artykulację uzyskując w postaci użytych przez niego epitetów: „Kontemplując dzieło przez chwilę, pomyślałem, że [...] pasuje do niego określenie «tajemniczy». Choć bohaterką była młoda kobieta z psem, Leonardowi udało się nadać tej na pozór banalnej scenie **atmosferę dramatu**”³⁵. Korelują one w istotny sposób z kolejnym fragmentem opisu, informującym o kolorystyce obrazu. Monochromatycznie zestrojona harmonia barw, których dominantę stanowi czerń („burza czarnych włosów”, „ciemne oczy”, „trzy czarne drzewa”, „niebo [...] niemal równie ciemne jak drzewa”), kontrastowana jest ze złotem³⁶, ewokując treści symboliczne³⁷, amplifikowane jeszcze przez stanowiący tło portretu pejzaż. Jego elementy konstytutywne stanowią „poszarpane skały” oraz „trzy czarne poskręcane drzewa”, pod którymi „leżało kilka opadłych liści”, w wedyjskiej symbolice makroantroposu³⁸, obrazowy ekwiwalent odrywania się od *continuum* życia. Tropem takiej interpretacji podąży skupiony na analizie obrazu pierwszoosobowy narrator, któremu sceneria obrazu nie tylko „kojarzyła się z położonymi z dala grotami, w jakich poszukują mądrości ci, którzy zwątpili w sens życia”³⁹, ale także który wpływające na Caterinę z ciemnego nieba złote promienie słoneczne odczytuje jako ikoniczny wyraz iluminacji doświadczanej przez kuzynkę Sforzy, poznania losu, jaki ją wkrótce spotka. Należy też podkreślić, że mimo fikcyjnego charakteru enklawy pewne jej komponenty treściowe stanowią repetycje rzeczywistych dzieł Leonarda. Tak dzieje się w wypadku pejzażu, przez powieściowego interpretatora kojarzonego z grota (vide: *Madon-*

³⁵ D. A. S. Stuckart, *Dama...*, s. 224-225 – podkr. moje.

³⁶ Szerzej na temat symboliki barw zob.: *Słownik terminów...*, s. 44: „Na ogół kolor czarny symbolizuje żalobę i pokutę, a także nicność; [...] żółty – światłość myśli”.

³⁷ H. H. Hofstätter, *Symbolizm*. Z niemieckiego przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 141 i 143: „Barwa nie służy [...] rysunkowi przedmiotu jako kolor lokalny czy powstały w wyniku refleksów lub jako oświetlenie naturalne, ale staje się samodzielnym, niezależnym od przedmiotu środkiem wyrazu” – i dalej – „Sztuka symbolistyczna operuje barwą na dwa przeciwstawne sobie sposoby: z jednej strony tworząc napięcia kontrastowe, z drugiej – w monochromii [...]”. Podobnie na temat symboliki barw wypowiada się Waldemar Okoń (*Sztuka i narracja*, Wrocław 1988, s. 68).

³⁸ J. Tuczyński, *Indianizm w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 154. Zob. też: A. L. Basham, *Indie. Od początku dziejów do podboju muzułmańskiego*. Przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1973, s. 351:

Jak zwiędły liść, gdy czas nadejdzie,
Spada z drzewa na ziemię,
takie jest i życie ludzkie.
Gautamo, zawsze bądź czujny.

³⁹ D. S. A. Stuckart, *Dama...*, s. 225. Por. interpretację *Madonny wśród skał* (A. Vezzosi, op. cit., s. 56: „grota jest jaskinią wiedzy”).

na wśród skal), oblanej światłem żółtej draperii Cateriny (vide: przedstawienie Madonny z przywołanego wyżej obrazu) czy wreszcie opisu jej twarzy, na której „błąkał się zagadkowy uśmiech” (vide: *Mona Liza*). Również wzmiankowana technika malarska, jaką jest połączenie akwareli z olejem, potwierdzenie znajduje w namalowanym przez Toskańczyka *Portrecie Ginevry*.

*

Zaskakująco duże – w zdecydowanej większości tekstów – nasycenie wiarygodnymi informacjami determinowane jest przyświecającymi autorom tych powieści ambicjami poznawczo-edukacyjnymi. Często formułowane są one *expressis verbis* we *Wstępach* czy *Postłowiach*, w których solidną wiedzę na temat Leonarda, prawdziwość „winkrustowanych” w fikcyjną fabułę szczegółów biograficznych potwierdzać ma mniej lub bardziej imponujący zestaw kompendiów, niejednokrotnie zresztą komentowanych lub polecanych uwadze czytelników powieści⁴⁰. Podobny cel spełniają autorskie deklaracje, iż „Wszystkie opisy dzieł sztuki, obiektów architektonicznych, dokumentów oraz tajnych rytuałów zamieszczone w tej powieści odpowiadają rzeczywistości”⁴¹, jak również poprzedzające powieść wykazy postaci historycznych, swoiste *who is who*, czasami – jak ma to np. miejsce w utworze Sierry – dopełniane rozbudowanymi biogramami.

Kiedy indziej iluzję rzeczywistości gwarantować mają – niczym w „powieści profesorskiej” – przypisy, czy to pełniące funkcję objaśnień rzeczowych, czy lokalizujące źródło informacji, czy wreszcie dające pretekst do zacytowania w całości dokumentu, którego treść inspirowała powieściopisarza⁴². Równie częstym sposobem utwierdzenia czytelnika w przeświadczeniu, iż zaprezentowane fakty i opinie posiadają zakotwiczenie w rzeczywistości pozaliterackiej, są weryfikowalne, jest powoływanie się przez powieściowych bohaterów na konstatacje światowej sławy historyków sztuki. Taki tryb postępowania egzemplifikuje między innymi powieść Swana, w której pieczęć wiarygodności zapewniają nazwiska Bernarda Berensona (*The Drawings of the Florentine*

⁴⁰ Zob. np.: S. Black, *Postłowie*. [w:] S. Black, *A ziemia płonie...* Przeł. J. Włodarczyk, Wrocław 2012, s. 420, 421: „Książka ta jest dziełem literackiej fikcji opartym na faktach historycznych. [...] Osobom chcącym głębiej poznać historyczny kontekst powieści poleciłbym następujące książki jako najbardziej godne zaufania i najprzyjemniejsze w lekturze źródło informacji na temat ich bohaterów: *Leonardo da Vinci. Lot wyobraźni* Charlesa Nicholla [...]”.

⁴¹ D. Brown, op. cit., s. [9].

⁴² Zob. np.: J. Sierra, op. cit., s. 85: „Istnieje historyczne świadectwo potwierdzające takie zachowanie Leonarda. Jest to list przeora Vi[n]zenza Bandella do księcia Lodovica il Moro, napisany w Wielkim Tygodniu 1496 roku. Jego treść jest następująca: [...]”.

Painters), Kennetha Clarka (*Leonardo da Vinci*) czy Jeana Paula Richtera (*The Literary Works of Leonardo da Vinci*)⁴³ oraz Browna, kiedy to iluzję autentyczności sugerowanych czytelnikowi interpretacji gwarantować ma między innymi wzmianka o spektakularnych odkryciach dokonanych przez Maurizia Seracinię w trakcie konserwacji *Holdu (Pokłonu) Trzech Króli*⁴⁴.

Stosowana tedy przez większość autorów powieści strategia w pełni zdaje się potwierdzać trafność rozpoznań zarówno socjologów kultury, jak i historyków literatury, wyrokujących o zjawisku grawitowania różnych odmian prozy sensacyjnej w stronę literatury wysokiej. W ujęciu Wojciecha J. Burszty i Mariusza Czubaja czynnikiem nobilitującym jest fakt, iż powieści te dostarczają „nie tylko misternie skonstruowanych zagadek wymyślanych ku uciesze czytelników, ale są też w swoich najlepszych realizacjach, niezależnie od funkcji poznawczych, **formami wglądu w kulturę** [...]”⁴⁵. Jednocześnie powszechność lektury tych tekstów zaświadcza prawdziwość sformułowanej przez Richarda A. Petersona na początku lat 90. XX wieku koncepcji wszechżerności kulturowej (*cultural omnivore*), wyrażającej się w fakcie, iż współcześni przedstawiciele klasy wyższej i średniej ujawniają bardzo szerokie *spectrum*

⁴³ Zob. np.: Th. Swan, *Falszywy Leonardo da Vinci*. Przekład P. Wieczorek, Warszawa 2005, s. 65: „nawet na prostym rysunku Leonardo zostawiał dziesiątki «odcisków palców». I to nie śmiałe pociągnięcia piórkami ani ozdobniki w cieniach okazały się znakami szczególnymi. wyróżnikiem była swoista prostota. Studiując rysunek Leonarda Stiehl [falszeryz] zwracał uwagę na kierunek linii. Pamiętał zdanie z *Rysunków malarzy florenckich* Bernarda Berensona: «Kreska Leonarda idzie zawsze z lewa na prawo, z rzadkimi wyjątkami cieni, gdzie stosował kontrkreskę»”.

⁴⁴ D. Brown, op. cit., s. 217: „Ostatnio ogłoszono kolejne wstrząsające odkrycie. Obraz Leonarda zatytułowany *Hold Trzech Króli* kryje podobno pod warstwami farby jakieś mroczne sekrety. Mauricio Seracini, włoski historyk sztuki, dokonał odkrycia, które «New York Times Magazine» opisał na czołowej kolumnie w artykule zatytułowanym *Leonardo pod przykrywką*. Seracini wykazał ponad wszelką wątpliwość, że tylko utrzymany w szarości i zieleni szkic do *Holdu Trzech Króli*, znajdujący się pod warstwą farby, jest dziełem Leonarda. Już po śmierci mistrza jakiś anonimowy malarz wypełnił kolorami ten szkic [...]. Prawdziwy problem kryje się jednak pod warstwami farby uzurpatora. Zdjęcia wykonane techniką reflektografii w podczerwieni i zdjęcie rentgenowskie pokazują, że malarz pirat, nakładając farby, odszedł od intencji mistrza, jakby chciał zatrzeć jego prawdziwy zamiar”. Por.: Ch. Nicholl, op. cit., s. 191: „Pod koniec 2001 roku Galeria Uffizi postanowiła zlecić badaczowi technik malarskich Maurizioowi Seraciniemu analizę technologiczną obrazu. Po miesiącach skrupulatnych analiz Seracini ogłosił sensacyjną wiadomość: brązowej warstwy wierzchniej *Pokłonu* nie wykonał Leonardo. [...] Górną warstwę domalował zatem nieznaną artystą po śmierci Leonarda, ulepszając obraz zgodnie z «nonszalanckim» duchem swoich czasów”.

⁴⁵ W. J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007 – podkr. nasze.

zainteresowań estetycznych, sięgając zarówno po wytwory „kultury wysokiej”, jak i reprezentującej popkulturę⁴⁶

THE ICONIC AND QUASI-ICONIC ENCLAVES IN THE NOVELS ON LEONARDO DA VINCI OF THE TURN OF THE 20TH AND THE 21ST CENTURY. A RECONNAISSANCE

Summary

The article deals with the iconic and quasi-iconic enclaves which make references to the artistic output of Leonardo da Vinci. The illustrative material consists of novels written at the end of the 20th and the beginning of the 21st century, which represent numerous types of genres of popular literature, such as thriller fiction, religious thriller, spy novel, crime novel of the sensational-adventure type, as well as historical crime story. The analysis of the selected texts reveals a significant differentiation of the enclaves, both formally (e.g., information, ecstatic or aesthetic ekphrases) and functionally (e.g., compositional or aesthetic functions). Their number and quality allow confirming the thesis formulated by W.J. Burszta and M. Czubaj, which assumes that different kinds of popular writing more and more frequently gravitate towards high literature.

⁴⁶ M. Santoro, *Cultural omnivores*. [w:] *Encyclopedia of Consumer Cultur*. Red. D. Southerton, Los Angeles 2011, s. 391.