



NAJLEPIEJ SPRZEDAJĄCA SIĘ KSIĄŻKA
W HISZPANII W 2013 ROKU!

JAVIER SIERRA

MISTRZ
Z PRADO

JAVIER
SIERRA

MISTRZ
Z PRADO

Przełożyła z hiszpańskiego
Karolina Jaszecka



WYDAWNICTWO
SONIA DRAGA

*„Opiekunom” sal w Muzeum Prado,
świadkom obecności tak wielu anonimowych mistrzów.*

*Oraz Enriquemu de Vicente
za dwadzieścia pięć lat przyjaźni.*

*To, czego człowiek uczony w piśmie
dowiaduje się, czytając, obrazy pokazują analfabetom
postrzegającym jedynie wzrokiem,
ponieważ w rysunkach ludzie nieoświeceni
widzą historię, którą powinni przeczytać,
i ci, co nie znają liter,
odkrywają, że w pewien sposób mogą czytać.*

GRZEGORZ WIELKI, papież, VI w.^[1]

*Rzeczy doskonałych nie wolno oglądać w pośpiechu,
ale ze spokojem, rozsądkiem i wnikliwością.
Osądzanie ich wymaga tego samego procesu co tworzenie.*

NICOLAS POUSSIN, malarz, 1642 r.^[2]

*Hiszpania, kraj elfów i aniołów,
pozostawiła swój ślad w salach Muzeum Prado
i w starodawnych księgach.
Również w podświadomości jej mieszkańców,
przede wszystkim poetów.*

JUAN ROF CARBALLO, lekarz i naukowiec, 1990 r.^[3]

*Muzeum Prado jest nieprzeniknionym, tajemniczym,
monastycznym miejscem, w którym to co hiszpańskie
usuwa się w odosobnienie, gęstnieje i zamyka się w sobie.*

RAMÓN GAYA, malarz, 1960 r.^[4]

[1] Synod w Arras, rozdz. XIV, w: *Sacrorum Nova et Amplissima Collectio*, J.D. Mansi, Paryż–Lipsk 1901. Cyt. za: Alberto Manguela, *Leer imágenes*, Alianza, Madryt 2000, str. 151.

[2] Cytat z David Freedberg, „Apolo, David, santa Cecilia: música y pintura en algunas obras de Poussin en el Prado”, w pracy zbiorowej *Historias inmortales*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2002, str. 240.

[3] Juan Rof Carballo, *Los duendes del Prado* Espasa–Calpe, Madryt 1990, str. 80.

[4] Ramón Gaya, *El sentimiento de la pintura*, Arión, Madryt 1960, str. 167.

Niektóre nazwy, miejsca, sytuacje oraz daty opisane w niniejszej książce zostały umyślnie przedstawione w formie fikcyjnej, aby nie ujawniając wrażliwych źródeł pewnych informacji, jednocześnie przedstawić ich treść jak najbardziej przystępnie. Natomiast wszelkie odniesienia do dzieł sztuki czy literatury, ich autorów i powiązań oraz fakty z nimi połączone są prawdziwe... jeśli w ogóle możemy mówić o prawdzie w kontekście historycznym.

Opowieść ta rozpoczyna się wraz z nadejściem pierwszych przymrozków w grudniu 1990 roku. Długo się zastanawiałem, czy powinienem ją opisać; głównie dlatego, że jest silnie związana z moją osobą. W zasadzie to krótka historia o tym, jak początkujący pisarz nauczył się patrzeć na obrazy.

Podobnie jak w przypadku wszystkich ludzkich perypetii, moja również zaczyna się w chwili kryzysu. Byłem wtedy pochodzącym z prowincji dziesiętnastolatkiem, który właśnie przyjechał do Madrytu i marzył o urządzeniu się w mieście pełnym możliwości. Wokół panował wieczny ruch i miałem wrażenie, że przyszłość naszego pokolenia nabiera kształtów o wiele szybciej, niż jesteśmy w stanie to dostrzec.

Przygotowania do olimpiady w Barcelonie, Wystawa Światowa w Sewilli, budowa pierwszej trasy superszybkiego pociągu, pojawienie się nowych krajowych czasopism czy prywatnej telewizji były najbardziej widocznymi elementami zewnętrznych zmian. I chociaż wiedziałem, że niektóre z nich będą miały bezpośredni wpływ na moje życie, w rzeczywistości nie dbałem o to. Wierzyłem naiwnie, że wkrótce znajdę sobie jakiś przyczółek w świecie mediów, który fascynował mnie od dziecka. Dlatego odkąd zamieszkałem w stolicy, stawałem na głowie, by odwiedzać rozgłośnie radiowe, chodziłem na konferencje prasowe, debaty, prezentacje książek i do redakcji, żeby poznać podziwianych przeze mnie dziennikarzy, a przy okazji się przekonać, jak wygląda w praktyce zawód, który chciałem w przyszłości wykonywać.

Jednak Madryt tamtych lat wkrótce stał się dla mnie elektryzującym miejscem.

Z jednej strony ciągnęło mnie na jego ulice, żeby czerpać z życia pełnymi garściami. Musiałem jednak zaliczyć drugi rok studiów z najlepszym

możliwym wynikiem, aby utrzymać stypendium, dzięki któremu studiowałem. Jak miałem pogodzić dwa tak odmienne cele? Ilekroć unosiłem wzrok znad notatek, czas przeciekał mi przez palce. Dwadzieścia cztery godziny na dobę to było dla mnie zdecydowanie za mało! Ale chcę być wobec siebie uczciwy. Taki brak czasu spowodowany był jeszcze dwiema osobliwymi okolicznościami: pierwszą dorywczą pracą, którą załatwił mi znajomy w powstającym właśnie czasopiśmie naukowym, oraz pasją do wałęsania się po salach Narodowego Muzeum Prado.

Właśnie tam miały miejsce wydarzenia, o których chcę opowiedzieć.

Być może tak się stało, ponieważ w galeriach muzeum odnalazłem wówczas to, czego najbardziej potrzebowałem: spokój. Muzeum Prado – majestatyczne, surowe, wieczne, dalekie od codziennej krzątaniny – natychmiast wydało mi się miejscem przepełnionym historią, ciepłym, często pełnym ludzi uważających się za wykształconych, miejscem, gdzie mogłem spędzić wiele godzin i nikogo nie obchodziło, że pochodzę z prowincji. Poza tym wstęp był darmowy. Być może muzeum stanowiło jedyną wielką atrakcją Madrytu, za którą nie trzeba było płacić.

W tamtych czasach, żeby dostać się do jego skarbów, wystarczyło podejść do kasy z hiszpańskim dowodem osobistym. Teraz, patrząc na to z perspektywy czasu, uważam, iż moja fascynacja Prado w dużej mierze wynikała z tego, że jego obrazy były jedyną znaną mi rzeczą w nieznanym jeszcze mieście. Zbiory zrobiły na mnie wrażenie już dużo wcześniej, kiedy odkrywałem je dzięki mamie na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Na dziecku z bujną wyobraźnią, którym byłem, ten nieskończony ciąg obrazów wywarł piorunujące wrażenie. Prawdę mówiąc, już nie pamiętam, co poczułem podczas pierwszego pobytu w muzeum.

Mistrzowskie pociągnięcia pędzla Velázqueza, Goi, Rubensa czy Tycjana – by wymienić tylko tych, których znałem z podręczników szkolnych – wnikały mi w źrenice, stając się fragmentami żywej historii. Mogłem oglądać sceny, które wydarzyły się w odległej przeszłości i jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zatrzymały się w czasie. Patrząc na

nie oczami dziecka, z jakiegoś powodu uznałem, że obrazy stanowią swego rodzaju wehikuł czasu pozwalający mi przenosić się do zapomnianych epok i światów, które zrzędzeniem losu poznawałem bliżej, gdy czytałem stare książki kupowane na straganach Cuesta de Moyano.

Mimo to nigdy bym nie przypuszczał, że pewnego szarego jesiennego popołudnia 1990 roku przytrafi mi się coś, co znacznie przewyższy moje dziecięce fantazje.

Pamiętam to doskonale.

Do wydarzenia, od którego wszystko się zaczęło, doszło w sali A muzeum. Kiedy stałem zamyślony przed kolekcją *Świętych Rodzin* Rafaela i przyglądałem się obrazowi, który Filip IV nazwał „Perłą”, uznawszy go za najważniejsze dzieło swoich zbiorów, podszedł do mnie mężczyzna wyglądający, jak gdyby przed chwilą wyszedł z jakiegoś płótna Goi. Stał i wbił wzrok w ten sam obraz. Prawdę mówiąc, nie zwróciłbym na niego uwagi, gdyby nie fakt, że byliśmy jedynymi zwiedzającymi w tej sali i chociaż otaczało nas ponad trzydzieści arcydzieł, z jakiegoś powodu uparliśmy się obaj, by podziwiać ten sam obraz.

Przez pół godziny wpatrywaliśmy się w niego w milczeniu. Zaskoczony, że mężczyzna nie poruszył się przez cały ten czas, zacząłem mu się przyglądać z ciekawością. Na początku obserwowałem każdy jego gest, rzadkie mrugnięcia, nasłuchiwałem ciężkiego oddechu, jakbym czekał, że w każdej chwili może zerwać obraz ze ściany i rzucić się z nim do ucieczki. Jednak nic takiego nie zrobił. Ponieważ nie mogłem się domyślić, czego ten człowiek szuka w Perle, do głowy zaczęły mi przychodzić coraz to bardziej absurdalne pomysły. Czy to jakiś żart? Może chce mnie zdenerwować? Albo pochwalić się przede mną swoją wiedzą? Przestraszyć mnie, a może okraść? Możliwe, że rzucał mi w ten sposób wyzwanie, chcąc się przekonać, który z nas dłużej wytrzyma przed obrazem.

Dodam, że mój towarzysz nie trzymał w ręku żadnego przewodnika ani modnej w tamtych czasach książki pod tytułem *Trzy godziny w Muzeum Prado* autorstwa Eugenia d’Orsa; nie wydawał się również zainteresowany

tabliczką informacyjną, na której opisana była historia dzieła Rafaela. I w odróżnieniu ode mnie nie zmieniał pozycji, by uniknąć irytujących odbić światła lamp na powierzchni obrazu.

Mężczyzna miał około sześćdziesiątki. Był szczupły, ubrany w elegancki czarny płaszcz długości trzy czwarte i fular na szyi, nie nosił okularów, miał dość bujne, przyprószone siwizną włosy, wypolerowane buty i grubą obrączkę na serdecznym palcu lewej ręki. Patrzył poważnym, ponurym wzrokiem, który nadal czasami czuję na plecach, kiedy wracam w to miejsce, chociaż od tamtego czasu upłynęło już wiele lat. I nie ukrywam, że im dłużej przyglądałem mu się ukradkiem, tym bardziej mnie intrygował. Miał w sobie coś magnetycznego, czego nie umiałem określić, coś, co wiązało się w jakiś sposób z jego zdolnością koncentracji. Przypuszczałem, że jest Francuzem. Kanciasta, gładko ogolona twarz nadawała mu wygląd inteligenta, eleganckiego paryskiego naukowca, i pozbawiała mnie wszelkich obaw, jakie mogłem czuć w stosunku do całkiem nieznanego człowieka. Oczywiście natychmiast poniosła mnie fantazja. Wyobraziłem sobie, że stoję obok emerytowanego nauczyciela liceum. Wdowca, który ma mnóstwo czasu, żeby pasjonować się malarstwem. Wielbiciela europejskich muzeów. W takim razie żył w świecie całkowicie różnym od mojego, ponieważ – jak już wspomniałem – byłem tylko ciekawskim studentem, marzycielem, miłośnikiem powieści sensacyjnych, dziennikarstwa i historii, który musiał wrócić do akademika przed kolacją.

I właśnie w momencie, gdy postanowiłem zostawić go sam na sam z Perłą, ocknął się i odezwał:

– Czy znasz powiedzenie: dobry mistrz pojawia się dopiero wtedy, kiedy uczeń jest na to gotowy?

Powiedział to szeptem, jak gdyby się obawiał, że mógłby go usłyszeć ktoś jeszcze. Zaskoczył mnie, wypowiadając zdanie bezbłędną hiszpańszczyzną.

– Mówi pan do mnie?

Przytaknął.

– Oczywiście, że do ciebie, chłopcze. A do kogóż innego? – Po czym

zapytał ponownie: – Znasz to powiedzenie?

W ten prosty sposób narodziła się nasza znajomość – nigdy nie odważyłem się nazwać jej przyjaźnią – która trwała kilka tygodni. To, co miało się wydarzyć i co mam zamiar szczegółowo opisać, zachęciło mnie do przychodzenia każdego popołudnia do muzeum przez ostatnie dni roku i na początku kolejnego.

Od mojego spotkania z mężczyzną w czarnym płaszczu minęło dwadzieścia długich lat, a ja nadal nie wiem, czy sam nie wymyśliłem tego, czego się od niego nauczyłem w murach Prado, z dala od chłodu madryckiej zimy i moich przyziemnych trosk. Nie jestem pewien, jak naprawdę się nazywał, gdzie mieszkał, a tym bardziej jaki zawód wykonywał. Nigdy nie dał mi swojej wizytówki czy numeru telefonu. Wtedy byłem o wiele bardziej ufny niż teraz. Wystarczyła propozycja, że mi pokaże tajemnice ukryte w muzealnych galeriach – „jeśli chcesz i masz czas” – że bym pozwolił porwać się jego opowieściom i przychodził na nasze spotkania z rosnącym entuzjazmem.

W końcu zacząłem nazywać go mistrzem.

Przez dwadzieścia dwa lata nie mówiłem publicznie o tamtych wydarzeniach. Nie znalazłem wystarczająco silnej motywacji. Szczególnie po tym, jak pewnego dnia nagle mistrz przestał czekać na mnie w Prado. Po prostu zniknął. Jego nieobecność – niespodziewana, całkowita i niezrozumiała – z czasem stawała się coraz trudniejsza do zniesienia. I chociaż nie nawiązałem z nim jakiejś wyjątkowej więzi, stał się dla mnie kimś w rodzaju tajemniczego ojca chrzestnego, sprzymierzeńca w pierwszym okresie mojego pobytu w wielkim mieście. Ucieleśnieniem tajemnicy. Mojej tajemnicy. Być może właśnie z powodu nostalgii, z wdzięczności za to, że nauczył mnie patrzeć na niektóre obrazy – a nie tylko je oglądać – nadszedł czas, że bym opowiedział, jak zostałem wtajemniczony w pewne arkana sztuki.

Mam nadzieję, że nie tylko ja miałem okazję przeżyć takie doświadczenie i że po opublikowaniu tej książki pojawią się inne osoby

oświecone przez tego czy przez innych mistrzów, którzy następnie rozplynęli się w powietrzu.

Ale zanim przejdę dalej, najpierw ostrzeżenie: nie sądz, Czytelniku, że z powodu młodego wieku odnosiłem się bezkrytycznie do tego, czego się dowiadywałem podczas tych spotkań. Wręcz przeciwnie. Kiedy przenosiłem na papier nauki mistrza, niejedna wydała mi się dziwna, niemal wydumana. Później jednak zdałem sobie sprawę, że wiele z nich przedostało się dyskretnie, w małych dawkach, do moich najlepszych powieści. Komentarze mistrza odbijają się echem w *Błękitnej damie*, *Wrotach templariuszy* czy *Tajemnej wieczerzy* do tego stopnia, że uważny Czytelnik natychmiast je dostrzeże.

Postanowiłem zatem zadedykować niniejszą powieść temu błyskotliwemu bywalcowi muzeum Prado oraz podobnym jemu mistrzom i książkom, które pojawiają się zawsze, kiedy jesteśmy gotowi je zrozumieć; wyrażam zarazem wdzięczność i nadzieję na ponowne spotkanie i sympatię.

MISTRZ Z PRADO

Zacznę więc od początku: naszły mnie wątpliwości.

A jeśli ten facet mi się przywidział?

Ci, którzy mnie znają, wiedzą o mojej skłonności do wyszukiwania historii, w których siły nadprzyrodzone w końcu stają się głównym tematem narracji. Wiele o tym napisałem i sądzę, że nadal będę to robił. Pomimo że na Zachodzie żyjemy w społeczeństwie coraz bardziej materialistycznym, które gardzi tym, co metafizyczne, nie sądzę, żebyśmy musieli się czegokolwiek wstydzić: Poe czy Dickens, Bécquer, Cunqueiro czy Valle-Inclán również dali się ponieść fascynacji tym co nieznanne. Wszyscy oni pisali o duszach pokutujących, widmach i życiu po śmierci w nadziei, że wytłumaczą sobie w ten sposób świat, w którym żyli. Jeśli o mnie chodzi, w miarę upływu lat odrzuciłem wiele takich historii, skupiając się tylko na tych, których bohaterowie odegrali ważną rolę dla przyszłości naszej cywilizacji. Z tego punktu widzenia coś, co jest nieopisane, przestało być epizodyczne i ostatecznie stało się czymś fundamentalnym. Dlatego też nigdy nie ukrywałem swojego zainteresowania spotkaniami wielkich historycznych postaci z takimi właśnie „gośćmi” pojawiającymi się znikąd. Z aniołami, duchami,

przewodnikami, demonami, dzinnami czy tulpami... nieważne, jakiej nazwy użyjemy. To są tylko etykiety maskujące całkowitą niewiedzę o tych „innych”, o których wspomina się w każdej kulturze.

Kiedyś – obiecuję – napiszę o tym, co przeżył Jerzy Waszyngton zimą 1777 roku, gdy spotkał jednego z „nich” w Valley Forge w Pensylwanii podczas kampanii przeciwko Brytyjczykom, która doprowadziła do niepodległości Stanów Zjednoczonych. Albo o papieżu Piusie XII, który w prywatnych ogrodach Watykanu – jak twierdzą pewne osoby – rozmawiał z aniołem przybyłym z zaświatów. Opisy takich zdarzeń pojawiają się od samych początków istnienia kultury piśmiennej i często przekazują nam ostrzeżenia na przyszłość. Dobrym tego przykładem był Tacyt. W I wieku naszej ery ten wybitny rzymski polityk i historyk opisał, co się przydarzyło z jednym z takich intruzów Brutusowi, jego pasierbowi i zarazem zabójcy Juliusza Cezara. Zjawia przepowiedziała mu ostateczną klęskę pod Filippi w Macedonii, co pogrążyło go w tak wielkiej rozpacz, że wolał odebrać sobie życie niż stawić czoło przeznaczeniu. Zazwyczaj gość miał postać człowieka, chociaż promieniowało od niego coś niewidocznego i potężnego, co go odróżniało od nas, ludzi. Tak jak „wysłanników”, o których pisałem w *Upadłym aniele*.

W takim razie czym lub kim był mistrz, którego nieoczekiwanie spotkałem – a raczej on mnie znalazł – w muzeum Prado?

Czy może jednym z „nich”?

Nie jestem tego pewien. Mój duch był z krwi i kości. Nie mam co do tego żadnych wątpliwości. Jestem też pewien, że po zacytowaniu sufickiego powiedzenia: „Dobry mistrz pojawia się dopiero wtedy, kiedy uczeń jest na to gotowy”, wyciągnął do mnie rękę, którą uścisnąłem, i przedstawił się imieniem i nazwiskiem.

– Jestem doktor Luis Fovel – powiedział, mocno ściskając moją dłoń, jak gdyby nie chciał jej puścić.

„Z pochodzenia Francuz” – domyśliłem się. Miał niski głos. Mówił pewnym tonem, szanując jednak ciszę miejsca, w którym się

znajdowaliśmy.

– Javier Sierra. Bardzo mi miło. Czy jest pan lekarzem?

Pamiętam, że wtedy uniósł brwi, jak gdyby moje pytanie go rozbawiło.

– Jestem doktorem nauk – odpowiedział.

W jego głosie wyczułem zaskoczenie. Być może się nie spodziewał, że odpowiem mu pytaniem. Pewnie dlatego pospiesznie przejął kontrolę nad rozmową, pozostawiając na mojej dłoni zimny ślad śmierci i odwracając wzrok na obraz Rafaela.



Święta Rodzina zwana Perłą, Rafael Santi (1518). Muzeum Prado, Madryt

– Zauważyłem, jak patrzyłeś na ten obraz, chłopcze. I chciałbym cię o coś zapytać. Oczywiście, jeśli nie masz nic przeciwko temu.

– Słucham.

– Powiedz – mówił mi dalej „ty”, jak gdyby mnie znał od dawna – dlaczego tak cię zainteresował? Nie należy do najbardziej znanych dzieł w tym muzeum...

Idąc za jego wzrokiem, spojrzałem na Perłę. Wtedy nie wiedziałem zbyt wiele o tym malowidle ani o niezwykłej słabości, jaką miał do niego hiszpański król Filip IV, który był prawdopodobnie monarchą o najlepszym guście malarskim. W muzeum Prado są tylko cztery dzieła, które wyszły spod pędzla Rafaela, kilka obrazów namalowanych przez jego uczniów oraz kopie z tamtej epoki. Ale wśród nich to bez wątpienia było prawdziwe arcydzieło. Obraz przedstawia Madonnę i jej kuzynkę Elżbietę siedzące u podnóża jakichś ruin z dwojgiem dzieci, które po dłuższej obserwacji wydały mi się podejrzanie do siebie podobne. Takie same blond loki, kształt podbródka, identyczne kości policzkowe... Jeden z chłopców – ten, nad którego głową widniała dyskretna aureola, okryty zwierzęcą skórą – był Janem Chrzcicielem. Jaśkiem w żargonie znawców sztuki. Drugie dziecko – jedyna postać bez aureoli – mogło być tylko Jezusem. Święta Elżbieta, wiekowa matka Chrzciciela, która zaszła w ciążę za sprawą cudu, przygląda się swojej towarzyszce z zamyśleniem i powagą na twarzy, podczas gdy mały Zbawca wpatruje się w coś lub w kogoś, kto znajduje się poza obrazem. I nie chodzi o świętego Józefa, który stoi z tyłu, zajęty jakąś niemożliwą do określenia czynnością.

– Co mnie w nim interesuje...? Hm... – Sapnąłem, zastanawiając się chwilę nad odpowiedzią. – To dość proste, doktorze: chciałem zrozumieć jego przesłanie.

– Ach! – Oczy mu rozblęły. – Czy to nie jest oczywiste? Stoisz przed sceną religijną. Przed malowidłem stworzonym do modlitwy. Biskup Bayeux zamówił je u mistrza Rafaela, kiedy ten był już znanym artystą i pracował w Rzymie dla papieża. Z pewnością Francuz usłyszał o nim

i postanowił sobie zafundować jeden z jego sławnych obrazów przedstawiających madonny i dzieci, żeby się do niego modlić.

– I to wszystko?

Doktor zmarszczył nos, jak gdyby rozbawiło go moje niedowierzanie.

– Nie – odpowiedział ciszej, tonem bardziej poufnym. – Oczywiście, że nie. Często obrazy z tej epoki nie przedstawiały tego, co widać na pierwszy rzut oka. Chociaż wydaje ci się, że oglądasz scenę religijną, w rzeczywistości bije z niej coś niepokojącego.

– Tak, wyczuwam to – przyznałem. – Ale nie potrafię tego zdefiniować.

– Na tym właśnie polega prawdziwa sztuka, chłopcze. Paul Klee powiedział kiedyś, że sztuka nie odtwarza tego, co jest widoczne, ale czyni je widocznym. Gdyby malarstwo odzwierciedlało jedynie to, co jest oczywiste, byłoby odrażające, nudne i przestalibyśmy w końcu nadawać mu jakąkolwiek wartość. Czy masz chwilę, żeby posłuchać, co czyni ten obraz tak wyjątkowym?

Pokiwałem głową.

– Świetnie. W takim razie oto pierwsze, co powinieneś wiedzieć: my, Europejczycy, od wieków nieświadomie nabywamy wiedzę poprzez mity, opowieści i historie religijne. To one ukształtowały nasze prawdziwe wspólne dziedzictwo kulturowe. Wszyscy mniej więcej znamy historię Noego, Mojżesza, Abrahama czy Jezusa bez względu na to, czy usłyszeliśmy o nich podczas mszy, od rodziców, czy widzieliśmy ich w kinie. I nawet jeśli nie jesteśmy ludźmi wierzącymi, wiemy, co się obchodzi podczas świąt Bożego Narodzenia czy Wielkanocy, umiemy z pamięci wymienić imiona trzech króli, a nawet wiemy o istnieniu tak mało znaczącego dla historii prokuratora rzymskiego, jakim był Poncjusz Piłat.

– Ale co to wszystko ma wspólnego z tym obrazem? – przerwałem mu.

– Bardzo dużo! Kiedy ktoś taki jak my, wykształcony na chrześcijańskim Zachodzie, staje przed takim obrazem, jest w stanie rozpoznać historię, którą został on zainspirowany. Ale jeśli obraz przedstawia coś, co nie

pasuje do naszych wyobrażeń, przeczy im czy je kwestionuje, choćby bardzo subtelnie, w głowie włączają nam się światełka alarmowe tak zwanej pamięci kulturowej.

– No dobrze, ale... – zabrakło mi słów.

– Ten obraz cię fascynuje, ponieważ scena, którą Rafael namalował dla biskupa, nie została zainspirowana żadnym ze znanych ci fragmentów biblijnych. Twój mózg, świadomie bądź nie, od jakiegoś czasu poszukuje w swoich „archiwach” historii, z którą mógłby połączyć to, co widzisz. I nie możesz tej historii znaleźć! Dlatego ten obraz tak bardzo przykuwa twoją uwagę. A skoro tobie wydało się to tak niepokojące, wyobraź sobie, jakie musiało być dla ludzi żyjących w czasach Rafaela.

– Ale przecież... – znowu wtrąciłem – Madonna, Dzieciątko Jezus, Elżbieta i święty Józef są postaciami biblijnymi. Nie widzę w nich niczego dziwnego.

– Jesteś naiwny, chłopcze. Zapamiętaj raz na zawsze: uważaj na to, co w sztuce wydaje się zwykle czy pospolite. Mistrzowie często posługiwali się niewinnie wyglądającymi postaciami, żeby przekazać swoje najskrytsze tajemnice.

– Bardzo chciałbym je poznać! – westchnąłem.

– Mógłbym ci opowiedzieć o niektórych sekretach skrywanych w tym muzeum. Jeśli chcesz i masz na to czas.

– Pewnie, że chcę!

– W takim razie zacznijmy od tego obrazu – powiedział z zadowoleniem, jakbyśmy przed chwilą podpisali umowę, zgodnie z którą wspólnie dokonamy czegoś wielkiego. – Pozwól, że wyjaśnię ci dokładnie historię, którą nam opowiada.

– Zamieniam się w słuch.

– Z czterech znanych ci ewangelii tylko spisana przez świętego Łukasza wspomina o tajemniczej ciąży nieplodnej starej Elżbiety. Poznajesz ją? To ta kobieta w turbanie na głowie. Łukasz opowiada nam jej historię zaraz na początku swojej księgi. Archanioł Gabriel ukazał się Elżbiecie, żonie

kapłana Zachariasza, przekazując jej nowinę, że nosi w łonie dziecko, przyszłego Jana Chrzciciela. Wyobraź sobie reakcję jej męża. Aniołowie zawitali do jego domu i dali im potomka, którego natura odmawiała im przez wiele lat małżeństwa...!^[5]



Nawiedzenie świętej Elżbiety, szkoła Rafaela (1517). Muzeum Prado, Madryt

– Chwileczkę – przerwałem mu. – Powiedział pan: Gabriel? Ten sam, który ukazał się Marii? Ten, którego namalował Fra Angelico na *Zwiastowaniu* znajdującym się w sali obok?

– Ten sam. To bardzo ciekawy anioł, wiesz? Czczą go zarówno chrześcijanie, jak i muzułmanie. W odrodzeniu nazywano go „Posłańcem”, bo chociaż w ewangeljach wspomina się o nim jedynie czterokrotnie, zawsze przynosił ważne wieści... – Doktor Fovel odchrząknął i ściszył głos.

– Ale nie rozmawiamy teraz o aniołach. Chciałbym, żebyś skupił się na bohaterkach tego malowidła. Łukasz jeszcze raz wspomina o Elżbiecie, kiedy ta odwiedza Marię i obie są już wtedy w ciąży. Rafael przedstawił to spotkanie na innym swoim wielkim dziele, które znajduje się w tym muzeum^[6]. Na tamtym obrazie Elżbieta ma na głowie taki sam turban i wyraz twarzy jak na Perle, którą artysta stworzył rok później. Jednak zaskakujące jest naprawdę to, że Rafael odważył się wyobrazić sobie i namalować późniejsze spotkanie kobiet, po urodzeniu dzieci, na którego temat w Nowym Testamencie nie ma najmniejszej wzmianki.

– Jest pan tego pewien?

– Całkowicie, chłopcze. Jedyne spotkanie, które opisuje Łukasz, miało miejsce, kiedy obie były w stanie błogosławionym. Nie później. Ewangelista wspomina również o kilku ciekawych szczegółach tego spotkania: na przykład, że przyszły święty Jan poruszył się w brzuchu matki, słysząc głos Dziewicy^[7]. Dlatego... – wziął głęboki oddech, robiąc teatralną przerwę – ...informacja o tym, że spotkały się ponownie, aby ich synowie mogli się pobawić, musi siłą rzeczy pochodzić z jakiegoś źródła pozabiblijnego. Z jakiegoś apokryfu czy innego tekstu, który zachwyił malarza.

– A jeśli Rafael po prostu wymyślił sobie tę scenę?

– W tamtych czasach ludzka mentalność nie znała takiego pojęcia, Javierze – zaoponował. – Wtedy wymyślanie było równoznaczne z odkrywaniem. Zawsze odnoszono się do rzeczy rzeczywistych, istniejących naprawdę. Dlatego „boski Rafael” zawsze pracował na zlecenie i pod czyimś nadzorem. Miał opinię oświeconego malarza, który poświęcał dużo czasu na znalezienie kontekstu każdej swojej kompozycji. To znaczy, że odwoływał się do tego, co istniało. A ponieważ był wielkim miłośnikiem

ksiąg, znał się na tak różnych dyscyplinach, jak archeologia, teologia czy filozofia, lubił szukać odniesień w wiarygodnych źródłach literackich.

– W takim razie gdyby się tego trzymać, oznaczałoby to, że przy tym obrazie czerpał inspirację z jakiegoś tajnego źródła i ukrył w nim mało ortodoksyjne przesłanie.

– Właśnie! – Mistrz zareagował z entuzjazmem. Jego głos zakłócił na chwilę ciszę sali. Natychmiast pojawił się jeden z muzealnych strażników, który, trzymając w ręku książkę, spojrzał na nas z dezaprobatą, po czym zniknął w głębi sali z pewnością niezadowolony, że stracił wątek lektury. – Żyjemy w czasach, w których wiadomości ukryte w sztuce zdają się nikogo nie obchodzić. Wmówiono nam, że interesujący jest tylko jej aspekt formalny, estetyczny, zastosowane barwniki czy techniki, a nawet biografia czy sytuacja życiowa artysty. Tymczasem powinniśmy zadać sobie pytanie, dlaczego na prawdę powstał taki obraz jak ten. Materialistyczna perspektywa patrzenia na sztukę powoduje, że zwracając uwagę na jej przesłanie, równocześnie zagłębialiśmy się w kwestie teoretyczne, niematerialne. Ale wcale tak nie jest. W rzeczywistości trzeba się skupić na warstwie duchowej malarstwa, na jego kwintesencji. Tyle że...

– Tak?

– Tyle że, aby do niej dotrzeć, należy patrzeć na sztukę z pokorą. Krótko mówiąc, to co niezwykle... a niebawem przekonasz się, że ta sztuka taka właśnie jest... a więc to co niezwykle mogą w pełni pojąć tylko proste umysły. Ci, którzy uparcie zaśmiecają sobie umysł danymi i moralizatorskimi prawdami, zapominają o najważniejszym: że sztuka ma sens tylko wówczas, kiedy zadziwia.

– Łatwo powiedzieć. Sztuka jest subiektywnym doświadczeniem. Nie każdego dziwi to samo...

– Masz rację. Mimo to wielcy mistrzowie manipulowali subtelnymi „kodami” i eksperymentowali z nimi, co świadczy o tym, że chcieli przekazać nam coś więcej za pomocą swoich dzieł.

– O jakich kodach pan mówi?

Moje pytanie chyba spodobało się Fovelowi, ponieważ wydało mi się, że wyprostował się nagle, po czym odpowiedział:

– Na przykład o spojrzeniach postaci przedstawianych na obrazach. Czy przyjrzałeś się uważnie małemu Jezusowi z Perły?

– T... tak, oczywiście – przytaknąłem, czując, że ten człowiek czyta w moich myślach.

– Kiedy taki geniusz jak Rafael maluje Zbawiciela ze spojrzeniem utkwionym w dali, poza malowidłem, wskazuje, że swoim obrazem chce zadziwić pod względem mistycznym. Pozwala, żeby widz wyobraził sobie, co przykuwa wzrok dziecka. I w ten sposób rodzi się refleksja o czymś nadprzyrodzonym.

– Czy takiego kodu używa wielu malarzy?

– Wielu, chłopcze. W tym muzeum znajdują się liczne na to przykłady. Nie szukając daleko, jeśli spojrzysz na *Świętego Franciszka pocieszanego przez muzykującego anioła* autorstwa Francisca Ribalty, natychmiast zauważysz, że święty patrzy ponad głowę niebiańskiej zjawy. Artysta chce nam przez to zasugerować, że element nadprzyrodzony, coś, co naprawdę zdumiewa świętego, znajduje się poza płótnem. Podobnie jest w przypadku *Świętego Augustyna między Chrystusem i Madonną* pędzla Murilla. Jeśli pewnego dnia trafisz na ten obraz w jednej z sal, zauważ, że boskie postacie, które inspirują wizję świętego, znajdują się za nim, przez co Augustyn wbija wzrok w jakiś niewiadomy punkt. Chce nam powiedzieć, że używa „oczu duszy”^[8], żeby ujrzeć to, co święte. Za czasów malarzy, o których mówię, wszyscy znali i szanowali ten łatwy do zrozumienia nawet dla nas symboliczny język. I Rafael po mistrzowsku użył go w Perle. Widzisz?

Mój nowo poznany towarzysz, który nagle okazał się znawcą filozofii sztuki, oderwał bystre oczy od obrazu i rozejrzał się po sali. Miałem wrażenie, że chce się upewnić, iż nadal jesteśmy sami.

– A przy okazji, chłopcze, czy jesteś religijny?

Zareagowałem dopiero po chwili.

– W pewnym sensie... tak. Chyba... – wyjąkałem, jak gdybym wstydził się rozmawiać na ten temat.

– Podobnie jak Rafael. Albo biskup Bayeux. Nie wydaje mi się, żebyś musiał się z tego powodu tłumaczyć. Wręcz przeciwnie. Oni wszyscy również byli wierzący w pewnym sensie. W każdym razie nie byli ortodoksyjnymi katolikami.

– Co pan chce przez to powiedzieć?

– Przez całe życie próbuję rozszyfrować znaczenie obrazów znajdujących się w tym muzeum i wiesz co? Doszedłem do wniosku, że możliwe jest to dopiero wtedy, kiedy się zrozumie, w co naprawdę wierzyli ich twórcy, pozna się kontekst, w jakim zostały namalowane, albo ma się świadomość, że pewne obrazy z założenia miały przekazać, zachować lub przypomnieć idee, o których niebezpiecznie było pisać w tamtych czasach. Podobnie jest w przypadku tego malowidła.

– Niebezpiecznie?

– Prawdę mówiąc, bardzo niebezpiecznie, Javierze. – Doktor Fovel zaakcentował te słowa, po raz drugi wymawiając moje imię, po czym wskazał na tabliczkę informacyjną, na której umieszczono informacje o obrazie dla zwiedzających. Był to beznamienny, jałowy tekst, w którym zapewniano, że część obrazu namalował Giulio Romano, uczeń Rafaela, i że można zauważyć w niej wpływ malarstwa samego Leonarda da Vinci.

– Zapamiętaj z tego tylko najważniejsze rzeczy: *Perła i Święta Rodzina pod dębem*, która również tu się znajduje, zostały namalowane w pracowni Rafaela w 1518 roku. Z tego tekstu się nie dowiesz, że w tamtych czasach w całej Europie, a szczególnie w Rzymie panowało przekonanie, iż chrześcijański model świata chyli się ku upadkowi. Władza Kościoła słabła. Równocześnie z poszerzaniem się wpływów islamu na świecie w Stolicy Apostolskiej panoszyła się korupcja i nepotyzm. Kuria Rzymska bardzo się niepokoiła o swoją przyszłość. Jakkolwiek niewiarygodnie to zabrzmiało, ważniejsze dla wszystkich stało się odkrycie Ameryki, postępy

astronomii kwestionującej średniowieczną geocentryczną wizję świata, najazd Włoch przez Francuzów w 1494 roku, rewolta Lutra przeciwko papieżowi czy strach przed końcem świata zapowiedzianym na 1524 rok. Również malarze skupiali się na tych wszystkich wydarzeniach. Ludzie się bali, że niedługo nadejdzie kres wszystkiego. I jeśli nie znasz tego kontekstu, nie masz szans, żeby przeniknąć do najgłębszego sensu tego obrazu.

– Trzeba mieć ogromną wiedzę!

– To prawda, wszechstronną. Ale na razie wystarczy ci wiedzieć, że na początku XVI wieku każdy szlachcic, duchowny czy papież doskonale znał prorocstwa i przepowiednie, które w tamtych czasach krążyły po kontynencie europejskim. Rafael jest doskonałym tego przykładem. Kiedy maluje *Perłę i Świętą Rodzinę pod dębem*, jest u szczytu sławy. Ma trzydzieści pięć lat. Już wcześniej udowodnił świetną znajomość astrologii i wielką erudycję, malując na sufitach prywatnych apartamentów papieża Juliusza II wspaniałą i pełną zaskakujących detali *Szkołę ateńską*. Ale musisz wiedzieć, że w tym samym czasie, kiedy tworzył te malowidła – powiedział Fovel, wskazując obrazy, przed którymi staliśmy – mistrz z Urbino pracował jednocześnie nad czymś, co miało się stać jednym z jego arcydzieł: nad portretem swojego mecenasa papieża Leona X w towarzystwie kardynałów Juliusza Medycejskiego i Luigiego de' Rossi. Znasz ten obraz?

Zgarbiłem się i sapnąłem.

– To nic. – Uśmiechnął się uprzejmie. – Wkrótce będziesz chciał zobaczyć wszystko na własne oczy. „Malarstwo prorocze”, jak je nazwałem, jest naprawdę wspaniałe. W epoce renesansu otwarcie praktykował je jedynie Rafael, przyciągając nim do swojej pracowni najznamienitszych klientów. Obraz, o którym wspomniałem, znajduje się obecnie w Galerii Uffizi we Florencji i przedstawia papieża siedzącego przy stole. Jedną rękę opiera na ilustrowanej Biblii, obok której stoi dzwonek, w drugiej trzyma szkło powiększające. Na pierwszy rzut oka to bardzo oszczędny w detalach

portret grupowy. Kiedy Rafael nad nim pracował, Leon X przeżył nieudany zamach na swoje życie. Wiedząc o tym fakcie, łatwo sobie wyobrazić, dlaczego papież patrzy z nieufnością w jakiś daleki punkt poza obrazem.

– Aha. Sądzi pan, że szuka wzrokiem tych, którzy próbowali go zabić, prawda?... – wyszeptałem zadowolony z własnej domyślności.

– W rzeczywistości, Javierze, tożsamość jego niedoszłego zabójcy nie była żadną tajemnicą. Do winy przyznał się kardynał Bandinello Sauli.

Prawdopodobnie chciał otruć Leona X, ponieważ z horoskopu kardynała oraz z wielu innych *Vaticinia Pontificum*, czyli bardzo wtedy popularnych przepowiedni dotyczących papieży, wynikało, że Sauli zostanie Ojcem Świętym, który odbuduje Kościół. A oczywiście chciał zostać papieżem.

– Ale przecież papieże nie wierzyli w horoskopy ani w przepowiednie – zaprotestowałem. – Przecież Kościół potępia astrologię...

Doktora Fovela rozbawiła moja naiwność.

– Naprawdę tak myślisz? Czy nie wiesz, że Juliusz II położył kamień węgielny pod bazylikę Świętego Piotra 18 kwietnia 1506 roku, ponieważ według jego osobistego astrologa był to najodpowiedniejszy dzień? Albo że Rafael w tym samym pomieszczeniu, w którym stworzył sławną *Szkolę ateńską*, namalował również w mniej widocznym miejscu kulę ziemską w otoczeniu konstelacji gwiazdnych z 26 listopada 1503 roku, czyli z dnia koronacji Juliusza II, jako symbol wiecznej dobrej wróżby?

Zaskoczył mnie ten wspaniały popis znajomości historii. Wyraźnie zadowolony z tego mistrz mówił dalej:

– Widzę, że nie masz o niczym pojęcia! W takim razie pozwól, że ci wyjaśnię dokładniej, dlaczego portret Leona X został stworzony jako obraz proroczy. Otóż zaledwie dwa lata wcześniej przed tym, jak kardynał Sauli próbował otruć papieża, inny wybitny artysta, Sebastiano del Piombo, uwiecznił niedoszłego zabójcę na portrecie przypominającym bardzo obraz Rafaela. Namalował go w 1516 roku. Sauli siedzi na nim w dumnej pozie przy innym stole, na którym również leży ilustrowana Biblia oraz dzwonek. I podobnie jak na portrecie jego ofiary, również tutaj głównego

bohatera otaczają jego zaufani ludzie. To oczywiste, że kardynał już wtedy pragnął zostać papieżem^[9], a ten obraz dzisiaj nazwalibyśmy kampanią wizerunkową.

– A dlaczego Sauli nie zamówił portretu u Rafaela, skoro wtedy był najbardziej cenionym malarzem?

– Doskonałe spostrzeżenie, chłopcze. Być może tak zrobił i w tym muzeum znajduje się jedyny istniejący obraz, który mógłby wyjaśnić tę wątpliwość. To *Portret kardynała*, bezsprzecznie mistrzowskie dzieło Rafaela. Być może nawet jeden z najważniejszych obrazów w kolekcji Prado. Malarz bardzo realistycznie i szczegółowo przedstawił purpurata o surowym spojrzeniu, którego ekspertom dotąd nie udało się zidentyfikować, co wydaje się wręcz niewiarygodne. I w tym muzeum to nie jedyny portret, na którym model pozostaje nieznany. Weźmy na przykład *Szlachcica z dłonią na piersi* autorstwa El Greco. Tu nawet przypuszczano, że może to być portret Cervantesa^[10], chociaż prawdziwa tożsamość szlachcica oficjalnie nadal nie jest znana.

– Sztuka rzeczywiście skrywa niesamowite tajemnice...

– W rzeczy samej. Bezimienny portret jest jak kwiat bez zapachu. Brak mu czegoś istotnego. Dlatego kiedy naukowcy napotykają tego rodzaju przeszkodę, głupieją i zaraz zaczynają snuć wszelkiego rodzaju domysły. Nie szukając daleko: naszemu kardynałowi przypisywano niezliczoną liczbę nazwisk. Innocenzo Cybo, Francesco Alidosi, Scaramuccia Trivulzio, Alejandro Farnese, Ippolito d'Este, Silvio Passerini, Ludwik Aragoński... Ale wydaje mi się, że moje przypuszczenie jest najbardziej trafne – uśmiechnął się chytrze. – Jeśli porównasz anonimowego kardynała z Prado z portretem Saulego namalowanym przez Sebastiana del Piombo w 1516 roku, natychmiast zdasz sobie sprawę, że chodzi o tę samą osobę. I nie trzeba być bardzo spostrzegawczym. Ten sam podbródek, wąskie usta, identyczny kształt głowy. Krótko mówiąc, nasz niezidentyfikowany kardynał i niedoszły zabójca Leona X są do siebie podobni jak dwie krople wody. Nie sądzisz, że moja hipoteza raz na zawsze rozwiązałaby jeden

z małych sekrecików tego muzeum?



Kardynał Bandinello Sauli, jego sekretarz i dwaj geografowie, Sebastiano del Piombo (1516). The National Gallery of Art, kolekcja Samuela H. Kressa, Waszyngton

– Być może... – odpowiedziałem, koncentrując się już na czymś innym. – Czy wie pan może, kiedy namalowany został ten obraz? Czy również w 1518 roku?

– Cóż – odchrząknął. – Tutaj mamy kolejną interesującą wskazówkę. Najprawdopodobniej Rafael ukończył portret nieznanego kardynała pomiędzy rokiem 1510 a 1511, to znaczy pięć lat przed tym, jak Sauli obwołał się Anielskim Papieżem. Co ciekawe, *il divino Santi* uwiecznił go w podobnej pozie, w jakiej Leonardo malował *Giocondę*. Ale co dla nas najważniejsze: Rafael nie włączył do portretu żadnego atrybutu, dzięki któremu stałby się obrazem proroczym. Dlatego ambitny kardynał Sauli, chcąc uwiecznić się jako człowiek, o którym mówiły przepowiednie, musiał się udać do Del Piomba!

– Atrybutu? Jakiego atrybutu?

– Mam na myśli dzwonki stojące zarówno u Del Piomba, jak i u Rafaela

obok Biblii. To oczywista graficzna metafora, wskazówka. Autorzy chcieli nam przez to powiedzieć, że pojawienie się bohaterów obu obrazów zostało przepowiedziane w świętych księgach.

– I malarze pozostawiali tego rodzaju wskazówki w tak widocznych miejscach?

– Na pewno mieli ku temu ważne powody. W 1516 roku, w tym samym czasie, kiedy kardynał Sauli pozował Del Piombowi, w Wenecji wydano dotąd zakazane przepowiednie kalabryjskiego cystersa Joachima z Fiore. Głosił on w nich nadejście nowej epoki Ducha, podczas której światu przewodzić będzie człowiek skupiający w swoich rękach władzę duchową i polityczną. Mnich zmarł w 1202 roku, nie doczekawszy się spełnienia tej wizji. Jego przepowiednie jednak zainspirowały inną, w którą ślepo wierzył Sauli i Leon X i o której właśnie w 1516 roku mówiono w całym Rzymie. Czy słyszałeś kiedyś o *Apocalipsis Nova*?



Portret kardynała, Rafael Santi (1510–1511). Muzeum Prado, Madryt

Wzruszyłem ramionami, obawiając się, że znów wyjdę na ignoranta.

– Nie masz się czego wstydzić. Niestety w naszych czasach prawie nikt o niej nie pamięta, nawet historycy sztuki. – Na jego ustach znów ukazał się przebiegły uśmiech. – Chociaż dzieło to nigdy nie ukazało się drukiem, możesz mi uwierzyć na słowo, że jest niezbędne do zrozumienia Rafaela i jego twórczości.

– I co przepowiadała ta *Apocalipsis Nova*?

– Między innymi nieuchronne pojawienie się Anielskiego Pasterza, czyli papieża namaszczonego przez Ducha Świętego, który wraz z cesarzem

zaprowadzi pokój wśród chrześcijan i powstrzyma rozprzestrzenianie się islamu. *Surget rex magnus cum magno pastore*. – Nie wiedzieć czemu, gdy usłyszałem te słowa, przeszył mnie dreszcz. – Z traktatu wynikało, że miało to nastąpić dokładnie na początku XVI wieku. Wyobraź sobie: nie tylko Sauli, ale też niejeden rzymski kardynał miał ochotę zostać tym wszechpotężnym papieżem! Nie bez powodu Leon X nikomu nie ufał.

– Dziwię się, że papież stojący na straży czystości wiary katolickiej tak wielką wagę przykładał do książki z przepowiedniami...

– Powiedzmy, że zasługiwała na to, ponieważ taką moc nadał jej nie kto inny, jak sam archanioł Gabriel.

– Nie... nie rozumiem – ze zdziwienia aż zacząłem się jąkać.

– Papież czy dworzanin, nikt w tamtych czasach nie miał wątpliwości, że *Apocalipsis Nova* została napisana pod dyktando archanioła Gabriela, słynnego Posłańca. – Uśmiechnął się. – Tak twierdził błogosławiony Amadeusz, prawdziwy autor tego traktatu, i wszyscy to zaakceptowali.

– Błogosławiony Amadeusz? Nigdy o nim nie słyszałem.

– To również mnie nie dziwi, chłopcze! – stwierdził bez cienia wyrzutu w głosie. – Wszystko, o czym tu opowiadam, to nieoficjalna historia sztuki. Ujawniam ci jedno z najważniejszych źródeł inspiracji Rafaela. Czy mam mówić dalej?

– Tak, proszę.

– Amadeusz był franciszkaninem obracającym się w kręgach władzy w Watykanie, został nawet osobistym sekretarzem i spowiednikiem Sykstusa IV. Kiedy Rafael namalował Leona X, błogosławiony zakonnik od prawie czterdziestu lat leżał w grobie, ale jego imię i dzieło stały się sławniejsze niż kiedykolwiek. Kopie rękopisu przekazywano sobie z rąk do rąk od 1502 roku. Oczywiście w tajemnicy i tylko wybrańcy mogli je przeczytać. Kilka dotarło nawet do Madrytu i jedna z najstarszych przechowywana jest w klasztorze w Eskurialu od czasów Filipa II.

– Co było w tej księdze, doktorze? – zapytałem, umierając z ciekawości. Szerokie czoło mojego rozmówcy zmarszczyło się niczym miech starego

akordeonu, kiedy spojrzał na mnie z pewną nieśmiałością szeroko otwartymi jasnymi oczami.

– Podobno Amadeuszowi ukazał się archanioł Gabriel i podczas ośmiu długich transów religijnej ekstazy opowiedział mnichowi, jak Bóg stworzył anioły, świat i człowieka. – Fovel zamilkł na chwilę. – Księga była tak zwaną *summa*, czyli kompendium. Rozumiesz? Posłaniec opowiedział mu o mechanizmach predestynacji, imionach siedmiu archaniołów stojących na straży bram do raj, a nawet o bardzo franciszkańskiej koncepcji, wtedy jeszcze nieuznawanej przez Kościół, niepokalanego poczęcia Marii Dziewicy. Ale co najważniejsze, podczas czwartej wizji rozmawiali o nadejściu Anielskiego Pasterza, który uratuje świat przed upadkiem. Kiedy Rafael malował papieża, ten doskonale o tym wszystkim wiedział i oczywiście chciał się przedstawić światu jako przepowiedziany w prorocztwie pasterz.

– To znaczy, że Leon X wierzył w przepowiednię błogosławionego Amadeusza, ponieważ to mu było na rękę...

– ...i polecił, aby Rafael zrobił na jego portrecie symboliczną aluzję do tego dzieła – dokończył mistrz. – Jeśli będziesz miał okazję, poszukaj porządnej reprodukcji tego obrazu i przyjrzyj się uważnie księdze, która leży przed papieżem na stole. To Biblia otwarta na Ewangelii świętego Łukasza, czyli na tekście, którym inspirował się Rafael przy malowaniu tej *Świętej Rodziny* – powiedział, wskazując na Perłę. – Świadczą o tym widoczne na obrazie szczegóły^[11]. Na przykład papież zdaje się odginać palcem kartkę, tak że robi się pod nią pusta przestrzeń. Czy wiesz, że zarówno papież, jak i kardynał Sauli wierzyli, że *Apocalipsis Nova* była objawioną kontynuacją Ewangelii świętego Łukasza? Leon X robi więc miejsce na tę nową ewangelię, według której rzekomo to on miał zostać mającym się pojawić Anielskim Pasterzem.

– I pewnie zaraz pan powie, że ten tekst był również tajnym źródłem inspiracji Perły?

– Zgadza się!

Był tak rozentuzjasmowany, że nie pozwolił mi dodać nic więcej.

– Traktat błogosławionego Amadeusza w rzeczywistości wyjaśnia wiele spraw, o których milczą ewangelie. Na przykład wyjawia nowe szczegóły na temat spotkania młodego Jezusa z uczonymi w Piśmie w świątyni czy dzieciństwa Dobrego Łotra. Okazuje się również, że archanioł Gabriel w czasie swoich objawień dużo opowiadał zakonnikowi o relacjach łączących Jana Chrzciciela z Jezusem od czasów dzieciństwa. Jednak w odróżnieniu od przepowiedni o nadejściu nowego papieża, ten temat niemal w ogóle nie zainteresował katolickich dostojników... Wzbudził natomiast zainteresowanie malarzy, którzy przeczytali to dzieło! A jednym z nich był Rafael.

– Jednym z nich?

– Tak. Drugim był Leonardo da Vinci, który wiedzę o rękopisie i tworzenie obrazów według jego nauk niemal przypłacił karierą...

[5] Łk 1, 5–25.

[6] Doktor Fovel ma na myśli *Nawiedzenie św. Elżbiety* (ok. 1517), obraz na desce namalowany przez Giulia Romana i Giovanniego Francesca Penniego według projektu Rafaela.

[7] Łk 1, 39–45.

[8] Święta Teresa powiedziała podobnie: „Widzenia tego, choć dzieje się za pomocą wyobraźni, ani żadnego innego, nigdy nie widziałam oczyma ciała, tylko zawsze oczyma duszy”. Św. Teresa od Jezusa, *Księga fundacji*, rozdz. 28, 4, przeł. ks. bp Henryk Kossowski, Warszawska Prowincja Karmelitów Bosych 2013.

[9] Patrz: Josephine Jungic, „Prophecies of the Angelic Pastor in Sebastiano del Piombo’s Portrait of Cardinal Bandinello Sauli and Three Companions”, w: *Prophetic Rome in the High Renaissance Period* pod red. Marjorie Reeves, Oxford University Press, Oxford 1992.

[10] Hipotezę tę przedstawił Diego Angulo, były dyrektor Muzeum Prado,

w odpowiedzi na inne niepotwierdzone próby utożsamiania szlachcica z Juanem de Silvą markizem de Montemayor czy głównym notariuszem miasta Toledo.

^[11] Josephine Jungic, *op. cit.*

ROZSZYFROWUJĄC RAFAELA

Doktor Fovel nagle przerwał swój wywód. Nie od razu zrozumiałem dlaczego. Mój gadatliwy przewodnik po historii obrazów zamarł bez ruchu niczym stojąca niedaleko nas rzeźba z brązu Pompea Leoniego. Miałem wrażenie, że usłyszał lub zobaczył coś, co go zaniepokoiło. I faktycznie, zbladł na widok zbliżającej się z drugiego krańca galerii milczącej grupy turystów. Było ich może siedmioro czy ósmioro. Szli posłusznie za drobną przewodniczką, która niosła w wyciągniętej do góry ręce zamkniętą parasolkę. Obserwowałem ich, nie mogąc jednak dostrzec nic niebezpiecznego ani w ich zachowaniu, ani w ubiorze. Przewodniczka poświęcała teraz całą uwagę idącemu na końcu mężczyźnie, który powłóczył lewą nogą, jak gdyby mu zdrętwiała i musiał ją od czasu do czasu popychać rękami. Pomimo nieszkodliwości tego widoku wyczuwałem strach Fovela i chociaż to nie ja się bałem, po raz drugi tego popołudnia przeszył mnie dreszcz.

– Jeśli przyjdiesz we wtorek, dokończę ci opowieść – szepnął, starając się nie patrzeć prosto na „intruzów”. – Byłoby dobrze, gdybyś wcześniej obejrzał *Madonnę wśród skał* Leonarda. Dobrze?

– Ten obraz jest tutaj?

Fovel spojrzał na mnie surowo.

– Nie. W Luwrze – oświadczył. – W Prado nie mamy żadnego obrazu Leonarda. Przynajmniej tak się uważa...

– Jak pana znajdę?

– Spotkajmy się tutaj. Zawsze tu jestem. A jeśli mnie nie zastaniesz, zajrzyj do mojej ulubionej sali numer trzynaście.

I ku mojemu zdziwieniu bez pożegnania odszedł w głąb galerii, zostawiając mnie samego.

Dziwne to było. Tak. Bardzo dziwne. Zaniepokoiły mnie słowa, które wypowiedział na koniec w taki sposób, jak gdyby muzeum do niego należało. Chociaż jego zachowanie na widok kilkorga turystów świadczyło, że nie czuje się tu całkiem swobodnie.

Tej niedzieli spóźniłem się na kolację w akademiku. Wyszedłem z Prado około dwudziestej, będąc nadal pod wrażeniem osobliwego spotkania, chociaż w drodze do stacji metra Banco de España otrzeźwiła mnie krótka ulewa. Dobrze mi zrobiła wędrówka w przemoczonym ubraniu, gdy kluczyłem między kałuzami po Paseo del Prado ozdobionym migotającymi światełkami bożonarodzeniowego oświetlenia i chowałem się przed deszczem pod gzymsami Muzeum Wojska i budynku poczty. Tak dobrze, że po przyjsciu do akademika zamiast zaprotestować, ucieszyłem się na widok czekającej na mnie połowy bagietki i zimnego kotleta z kurczaka. Nie miałem siły na jedzenie kolacji z innymi studentami, ale umierałem z głodu. Na oczekaniu zrobiłem sobie kanapkę i wsunąłem ją w drodze do pokoju. Zdjąłem przemoknięty płaszcz, wziąłem prysznic, włożyłem wygodne ubranie. I czym prędzej popędziłem do biblioteki. Na szczęście w okresie sesji była otwarta przez całą dobę. Przeszedłem pospiesznie wśród regałów i zebrałem na stole dość pokaźną kolekcję książek o sztuce. Przed snem chciałem się przekonać na własne oczy, czy wszystko, co mi opowiedział przypadkowo spotkany mistrz z Prado, ma jakiś sens.

W niecałe pięć minut znalazłem portret Leona X namalowany przez Rafaela. Doktor Fovel miał rację: obraz był naprawdę wspaniały. Na

twarzach modeli malowało się napięcie i wyczekiwanie. Niemal słyszałem ich szepty. W encyklopedii reprodukcja zajmowała trochę ponad pół strony i zgodnie z tym, co powiedział mistrz z Prado, przedstawiała papieża, który sugestywnym ruchem ręki robił wolne miejsce między kartkami Biblii. „Metafora *Apocalipsis Nova*” – wyszeptałem, jak gdybym dokonał jakiegoś odkrycia. Rozentuzjasmowany przejrzałem po kolei indeksy rzeczowe we wszystkich przyniesionych książkach, ale mimo że szukałem niemal godzinę, nigdzie nie natrafiłem na choćby jedną wzmiankę o błogosławionym Amadeuszu czy jego dziele. To oznaczało, że moje wątpliwe odkrycie zaczynało się jednak rozpywać w powietrzu niczym zjawą.



Papież Leon X i dwaj kardynałowie, Rafael Santi (1518). Galeria Uffizi, Florencja

„Jak doktor Luis Fovel” – pomyślałem.

Natychmiast odgoniłem od siebie tę myśl i postanowiłem kontynuować poszukiwania w innych kierunkach. Zanim się zorientowałem, była już prawie druga nad ranem. A ja nadal siedziałem pogrążony w wielkich albumach z reprodukcjami obrazów Rafaela, Sebastiana del Piombo czy Leonarda i rozprawach z zakresu historii średniowiecza. Przez te kilka godzin zebrałem więcej pytań niż odpowiedzi, ale przynajmniej dowiedziałem się kilku ciekawych rzeczy o malarzu, który sportretował

Leona X i namalował Perłę. Byłem zaskoczony, że żaden historyk nie wychwalał zdolności malarskich Rafaela, które wykazywał już we wczesnej młodości. Niektórzy sugerowali, że odziedziczył talent po swoim ojcu, Giovannim Santim, pochodzącym z Umbrii poecie i autorze obrazów ołtarzowych, który bardzo szybko wprowadził syna w arkany różnych sztuk. Dzięki niemu Rafael już jako chłopiec rozpoczął terminowanie u Perugina, który otworzył mu drogę do mekki ówczesnych malarzy: Florencji. Tam jako nastolatek Santi znalazł się w centrum głębokich przemian filozoficzno-kulturowych zapoczątkowanych przez wielkiego poprzednika Leona X, Kosmę Starszego. Poznał również rywalizujących ze sobą Michała Anioła i Leonarda da Vinci i stał się niebawem jednym z głównych przedstawicieli trwającej rewolucji artystycznej. Właśnie wtedy zaczął malować różne wersje sceny rodzajowej, dzięki której później stanie się sławny: Święte Rodziny. Nikt tak pięknie nie przedstawiał Madonny jak on: jako skromnej, młodej, pięknej i delikatnej kobiety. Bije od nich lekkość i zmysłowość. Ale wbrew wszelkiej religijnej logice Rafael niemal zawsze uwieczniał ją w towarzystwie dwojga dzieci. „Święty Jan i Dzieciątko Jezus nie są, jak w sztuce prymitywnej, litościwymi bożkami wtłoczonymi w swoją świętość – przeczytałem w jednej z książek. – Są prawdziwymi dziećmi, psotnymi i wesołymi. A mimo to można się domyślić, że między nimi dzieje się coś tajemniczego i na wyższym poziomie”^[12].

Uznałem to zdanie za dobrą wróżbę. Dowód na potwierdzenie tego, co kilka godzin wcześniej powiedział mi doktor Fovel w Prado: że Rafael ukrywał w swoich obrazach pewne sekretne informacje.

Czy tajemnica kryła się w przedstawianiu Jana i Jezusa jako braci bliźniaków? Ponieważ wtedy nie miałem pojęcia, że na dywagacje o istnieniu brata bliźniaka Chrystusa zużyto już tony papieru, nie wydawało mi się to zbyt dziwne. „Przecież – pomyślałem, bazując na swojej elementarnej znajomości Biblii – skoro obaj chłopcy zostali spłodzeni dzięki temu samemu ojcu z niebios i ogłosił to ten sam archanioł, logiczne,

że malarze chcieli upodobnić ich do siebie...”. A może nie o to chodziło? Poza tym sam Łukasz wspomniał, że ich matki były spokrewnione (*syggenis*). I chociaż ewangelie nie wyjaśniały stopnia tego pokrewieństwa, w średniowieczu zakładano, że były kuzynkami. Jeśli to prawda, Jan Chrzciciel i Jezus byli co najmniej kuzynami drugiego stopnia, a ich podobieństwo fizyczne było jak najbardziej uzasadnione.

Oczywiście tej nocy odnalazłem również porządną reprodukcję *Madonny wśród skał*. I postępując zgodnie z instrukcjami doktora Fovela, natknąłem się na kolejną niespodziankę: istniały co najmniej dwie *Madonny wśród skał* autorstwa Leonarda da Vinci. Starszą stworzył około 1483 roku, zaraz po przyjeździe do Mediolanu, żeby ozdobić nią ołtarz kościoła Świętego Franciszka. To był spokojny, majestatyczny obraz przywodzący wyraźne skojarzenia z Perłą Rafaela – w szczególności w rozmieszczeniu postaci – chociaż również ze znaczącymi różnicami. Znow moją uwagę zwróciło podobieństwo Jezusa i Jana w tej kompozycji. Obaj patrzą na siebie z mało dziecięcym wyrazem na twarzach, podczas gdy Madonna zdaje się ich osłaniać, a anioł wbija wzrok w widza i wskazuje jedno z dzieci, jak gdyby mówił: „To jemu powinienes się przyjrzeć”. Jemu, czyli Janowi Chrzcicielowi. Zaintrygowało mnie, że ręka anioła zniknęła na drugiej wersji obrazu, który znajduje się obecnie w National Gallery w Londynie. A jeszcze bardziej to, że w późniejszej wersji obrazu Leonardo postanowił uwypuklić różnice między chłopcami, nadając im całkowicie odmienne rysy. Na obu obrazach tło, na którym rozgrywa się scena spotkania dzieci, jest ciemne, jak u Rafaela. A jeśli porównamy *Madonnę wśród skał* z Perłą, bez wątplenia zauważymy wpływ, jaki Leonardo wywarł na swojego najzagorzalszego wielbiciela^[13].



Madonna wśród skał, Leonardo da Vinci (1483). Luwr, Paryż



Madonna wśród skał, Leonardo da Vinci (1497). National Gallery, Londyn

Ale nic, co przeczytałem tamtej nocy w bibliotece akademika, nie wywarło na mnie tak wielkiego wrażenia jak opis Giorgia Vasariego – malarza i biografa malarzy, który żył w tym samym czasie co geniusze renesansu – przedstawiający Rafaela i jego późniejszy przyjazd do Rzymu. Ten tekst ostatecznie przekonał mnie do istnienia rafaellowskiej

tajemnicy. Kiedy Santi olśnił już swoją sztuką Florencję Medyceuszy, jego przyjaciel Bramante zwerbował go do pracy przy gigantycznym projekcie odnowienia Watykanu. Rafael miał wtedy zaledwie dwadzieścia pięć lat i jak opowiada Vasari, „został życzliwie przyjęty przez Juliusza II i rozpoczął w tak zwanej *Stanza della Segnatura* pracę nad sceną, w której teologowie starają się połączyć filozofię i astrologię z teologią i na której uwiecznieni zostali wszyscy najsławniejsi mędracy. Dodał do nich inne postacie, jak astrologów rysujących wzory geomantyczne i symbole astrologiczne na tablicach, które oddają do rąk ewangelistów”^[14].



Szkoła ateńska, Rafael Santi (1509). Muzea Watykańskie, Rzym



Fragmenty *Szkoły ateńskiej*, na których widać Leonarda da Vinci sportretowanego jako Platona, autoportret Rafaela pomiędzy matematykami oraz złoty haft na tunice Euklidesa przedstawiający tajemnicze słowo RUSM

Malowidło opisane przez kronikarza to oczywiście sławny fresk *Szkoła ateńska*, który Rafael ukończył około 1509 roku, w tym samym czasie, kiedy Michał Anioł ozdabiał sufit Kaplicy Sykstyńskiej. To dzieło pełne ukrytych symboli. Platon umieszczony pośrodku kompozycji jest w rzeczywistości wierną podobizną tak podziwianego przez malarza Leonarda da Vinci. Sam Rafael również sportretował się w tej scenie. Patrzy na widza z prawej strony, stojąc pomiędzy Zaratustrą, geografem Klaudiuszem Ptolemeuszem a grupą astrologów. Nie było to nigdy tajemnicą i nawet Vasari stwierdził, że artyście udało się namalować siebie „za pomocą lusterka”^[15], chociaż związana jest z tym mała zagadka^[16]. Otóż bardzo blisko autoportretu Rafaela jako astrologa znajduje się sławny matematyk Euklides^[17], uważany za ojca geometrii. Artysta uwiecznił go z twarzą Bramantego, swojego mentora. Mędrzec pochyla się nad tablicą, wykładając swoje twierdzenia grupie uczniów. Z tyłu haftowanego złotem wycięcia przy szyi jego szaty można odczytać cztery litery: RUSM. Obecnie wiemy, że chodzi o podpis artysty. Ale w tamtych czasach, chociaż trudno nam w to uwierzyć, było to bardzo śmiałe posunięcie, ponieważ w XVI wieku żaden malarz służący Kościołowi nie miał pozwolenia na podpisywanie swoich dzieł. Żaden. Kościelni dostojnicy, którzy zlecali prace, pilnowali tego z wielką gorliwością, twierdząc, że chronią dzięki temu artystę od popełnienia

grzechu pychy.

Ale co dokładnie oznacza owo RUSM?

To bardzo proste: jest akronimem. Słowem utworzonym z pierwszych liter słów *Raphael Urbinas Sua Manu*, czyli „Wykonane ręką Rafaela z Urbino”.

Zastanawiałem się, co chciał nam za pomocą tego wszystkiego przekazać wielki Rafael. Nagle mnie oświeciło: autor Perły miał wrodzoną niechęć do narzucanych mu norm. Był buntownikiem. Kimś, kto z jakiegoś powodu – który zamierzałem zbadać – lubił pozostawiać ślady swoich przekonań w tym, co umiał robić najlepiej: w swoim malarstwie.

[12] Édouard Schuré, *Les prophètes de la Renaissance*, Perrin, Paryż 1920, s. 181.

[13] Zdziwiającej historii różnych wersji *Madonny wśród skał* poświęciłem cały rozdział książki *La ruta prohibida*, Planeta, Barcelona 2007, s. 285.

[14] Giorgio Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, I wyd. oryg. 1550, przekład pol. Karol Estreicher, PIW, Warszawa 1980.

[15] *Ibidem*, s. 525.

[16] Benjamin Blech, Roy Doliner, *Los secretos de la Capilla Sixtina*, Aguilar, Madryt 2010, s. 52.

[17] Istnieją co do tego wątpliwości. Niektórzy badacze obrazu utożsamiają tę postać nawet z Archimedesem czy Pitagorasem.

APOCALIPSIS NOVA

Następnego dnia, w poniedziałek, obudziłem się trochę później niż zazwyczaj. Nieprzytomnie otworzyłem oczy z uczuciem, jakbym przez całą noc wędrował wśród starych obrazów olejnych, a po głowie chodziła mi jedna dręcząca myśl. Czy doktor Fovel przypadkiem nie wspomniał, że w Eskurialu przechowuje się kopię rękopisu, który według niego zainspirował część wielkich dzieł Rafaela i Leonarda? Przetarłem twarz, patrząc na siebie w lustrze. A może pojedę tam i rzucę na nią okiem? Przecież to niecałe pięćdziesiąt kilometrów od Madrytu. Zastanowiłem się tylko, czy pozwolą mi ją obejrzeć, ale nic nie stracę, jeśli spróbuję.

Choć może wręcz przeciwnie?

Ubrałem się pospiesznie, wrzuciłem do płóciennej torby notatnik i wierny aparat fotograficzny, po czym szybko zbiegłem po schodach, przeskakując po dwa stopnie. Nigdy nie czułem tak wyraźnie, że sprzyja mi szczęście. Spotkanie z doktorem Fovelem naprowadziło mnie na trop czegoś fascynującego. Dokładnie takiego rodzaju historii, jaka spodoba się w czasopiśmie, dla którego pracowałem popołudniami. Poza tym sesja egzaminacyjna po pierwszym trymestrze dobiegła końca, zbliżała się przerwa świąteczna i wizja wyjazdu w góry pod Madrytem była milion

razy bardziej kusząca niż chodzenie na ostatnie w tym roku wykłady, a jednocześnie rozmyślałem o tym, co powie mi mistrz z Prado na kolejnym spotkaniu.

Na dodatek miałem jeszcze jeden ważny pretekst: na tylnym dziedzińcu akademika stał zaparkowany mój nowiutki samochód. Lśniący czerwony trzydrzwiowy seat Ibiza, którym przez ostatnie tygodnie jeździłem bardzo rzadko. Fakt, że właśnie teraz dysponowałem samochodem, był niemal cudem. Latem zrobiłem prawo jazdy, ale do tej pory uważałem, że rozsądniej będzie zostawiać auto w domu rodziców. Potem zabrałem je do Madrytu ze względów wyłącznie praktycznych, ponieważ za kilka dni miałem zamiar zapakować ubrania, książki i komputer i jechać do domu na święta. Ibiza prychała jak lokomotywa. Zawsze, kiedy odpalałem silnik, żeby rozruszać go po nocnych przymrozkach, z rury wydechowej wydobywało się więcej dymu niż z kominów elektrociepłowni. Wycieczka do San Lorenzo de El Escorial po spokojnych drogach dobrze zrobi mojej ibizie.

Zatem tego poniedziałku sprzyjało mi wszystko, więc mogłem spokojnie wyruszyć na poszukiwanie *Apocalipsis Nova*. Jednak w żaden sposób nie mogłem przewidzieć, że ktoś jeszcze zechce wziąć udział w tej przygodzie.

Ktoś o imieniu Marina. Niestety nie mogę powiedzieć, że byliśmy parą. A chciałbym!

Była prześliczna. Dwudziestoletnia blondynka o zielonych oczach, słodka, ciekawska i bardzo sympatyczna. Skradła mi serce w połowie ubiegłego roku akademickiego, kiedy któregoś dnia zobaczyłem ją moderującą panel dyskusyjny o modzie w auli mojego wydziału. Prawdę mówiąc, zjawiłem się tam z obowiązku, ale gdy usłyszałem, jak z entuzjazmem tłumaczy, że „glamour” to irlandzkie słowo, którego wróżki używały na określenie czarów sprawiających, że człowiek inaczej widział rzeczywistość, zrozumiałem, że będę miał z nią o czym rozmawiać. I nie pomyliłem się! Marina była inteligentna, elokwentna i urocza. Przekonałem się wkrótce, że posiada największą kolekcję dzinsów na

uniwersytecie Complutense oraz że ma duże szanse dostać się do składu pływackiej drużyny olimpijskiej. Ale najbardziej urzekła mnie jej bezgraniczna ciekawość tego, co mnie interesowało: od fantastyki czy badań przestrzeni kosmicznej po historię Egiptu i tajemnice ludzkiego umysłu. Inna sprawa, że sam nie stanowiłem nawet cienia jej ideału mężczyzny. I mimo że sporadycznie próbowałem zrobić kolejny krok w zacieśnianiu naszej przyjaźni, Marina zawsze utrzymywała między nami idealny dystans. Przyjaźń – zawsze. Miłość – jeszcze zobaczymy. Jednakże prawdę mówiąc, nie mogłem jej za to winić. W tych przedświątecznych dniach zaniedbałem swój samochód z powodu egzaminów i drobnych zleceń dla czasopisma, lecz zapomnienie o Marinie było o wiele poważniejsze. Studiowała na drugim roku farmacji, której budynek znajdował się w odległości zaledwie trzystu metrów od mojego Wydziału Dziennikarstwa. Mimo to, a może właśnie dlatego większość rozmów ostatnimi czasy prowadziliśmy przez telefon.

– Jedziesz do Eskurialu? Dzisiaj?

Jej głos zawibrował w słuchawce. Marina miała zwyczaj dzwonić do mnie przed wyjściem na wykłady. Robiła to, kiedy jej rodzice wyszli do pracy i zostawała sama w domu. „Lubię z tobą rozmawiać” – często powtarzała. Wiedziałem o tym i byłem zachwycony! O wpół do dziewiątej, po śniadaniu, czekałem niecierpliwie przy kabinie telefonicznej w recepcji akademika.

Tego ranka gotów do podróży, z płócienną torbą przewieszoną przez ramię, opowiedziałem jej o swoich planach.

– Tak... Właśnie wyjeżdżam... Do Eskurialu. – Zawahałem się. – Chciałem się spotkać z tobą po południu, ale wyskoczyło mi coś i...

– Świetny pomysł! – Jej wybuch radości zaskoczył mnie. – Wiesz co? Jadę z tobą!

Dotychczas Marina dość dobrze skrywała uczucia. Nigdy nie byłem pewien, czy nagłe przyпіływy entuzjazmu powodowała moja osoba, czy to, o czym mówiłem, ale wtedy chciałem wierzyć, że chodzi o to pierwsze. Być

może zgrzeszyłem naiwnością, ale nie widzieliśmy się prawie dwa tygodnie, więc spędzenie całego dnia w jej towarzystwie wydało mi się doskonałym uzupełnieniem przygody, która właśnie się rozpoczynała.

– Być może to, co muszę zrobić, nie będzie zbyt zajmujące – ostrzegłem ją bez przekonania. – Muszę przejrzeć pewną księgę w klasztornej bibliotece, żeby zebrać materiał do artykułu, i...

– Co? – odezwała się w słuchawce. – W bibliotece Eskurialu? Wybierasz się do klasztornej biblioteki? I nic mi o tym nie wspomniałeś?

– Tak, a dlaczego?

– Cóż... Nigdy tam nie byłam, ale na zajęciach często o niej mówimy.

– Naprawdę?

– No jasne! – roześmiała się. – Mój wykładowca z historii farmacji mówi, że w jej zbiorach znajdują się najcenniejsze na świecie książki z medycyny arabskiej, żydowskiej i indiańskiej. Tam musi być ciekawiej niż w klasztorze z *Imienia róży*! Chcę ją zobaczyć!

Podjechałem pod dom Mariny przed jedenastą. Wyglądała prześlicznie. Miała na sobie kremowy płaszcz i pasujące do niego wełniane rękawiczki. Jak gdyby się wystroiła na niedzielną mszę, a do tego jeszcze pachniała różanymi perfumami. „Idealna” – pomyślałem.

Dziesięć minut później wjechaliśmy na drogę krajową numer 6 prowadzącą na północny wschód od stolicy, mając nad sobą zachmurzone niebo grożące śnieżycą. Po drodze postanowiliśmy się zatrzymać na obiad w hotelu Suizo w San Lorenzo, a następnie szybko udać się do klasztoru, żeby obejrzeć ten przekłety manuskrypt błogosławionego Amadeusza... i oczywiście medyczne księgi, które interesowały Marinę.

Podróż minęła gładko. Marina nie robiła mi wyrzutów za to, że zaniedbałem ją w czasie sesji egzaminacyjnej, a ja wykorzystałem okazję, aby mniej więcej opowiedzieć jej, czego szukam. Starłem się jednak nie wystraszyć jej szczegółami spotkania z doktorem Fovelem, chociaż kiedy powiedziałem półzartem, że ten dziwny człowiek prawdopodobnie jest

zjawą, bardzo ją zaintrygowałem.

– Nie boisz się go? – zapytała.

– Nie, nie... – Uśmiechnąłem się. – To bardzo inteligentny duch. I bardzo rozmowny.

Jak już wspomniałem, szczęście nam sprzyjało: klasztor, podobnie jak muzeum Prado, w poniedziałki jest zamknięty dla zwiedzających z wyjątkiem kolegium augustianów, biur administracji, czytelni i sal przeznaczonych do konsultacji książek mieszczących się w innej części klasztoru, do której przechodzi się przez gigantyczną granitową sień. Osoby odwiedzające te miejsca znacząco różnią się od zwykłych turystów zjawiających się tam w pozostałe dni tygodnia. Poniedziałek był czymś w rodzaju dnia dla profesjonalistów i chociaż ani Marina, ani ja nie do końca nimi byliśmy, legitymacje studenckie i moja akredytacja prasowa bardzo ułatwiły wszystkie formalności. Podczas gdy Marina wpisywała swoje dane do rejestru, ja, bazgrząc jak kura pazurem, podałem w innym formularzu powód naszej wizyty: „Konsultacja *Apocalipsis Nova*”.

– Doskonale. Proszę iść do końca korytarza, który jest za tymi drzwiami, a dalej zobaczą państwo strażki do biblioteki – poinformował beznamiętnym głosem ochroniarz.

Udaliśmy się posłusznie do wejścia do biblioteki położonej na pierwszym piętrze, dokładnie nad głównym holem budynku. Do tej pory pamiętam odgłos pukania obcasów mojej towarzyszki, kiedy pięła się w górę po wąskich kamiennych schodkach z poręczą z liny. Na miejscu powitał nas ponury mężczyzna w czarnym habicie siedzący za biurkiem ozdobionym choinkowymi łańcuchami i świątecznymi kartkami.

– Dzień dobry. – Czterdziestokilkuletni zakonnik z okazałą czarną brodą i ogoloną głową spojrział na nas surowo. – W czym mogę państwu pomóc?

Ku rozczarowaniu mojej koleżanki nie znaleźliśmy się w czytelni prezentowanej na pocztówkach z Eskurialu: majestatycznej, długiej na pięćdziesiąt cztery metry, z siedmioma wielkimi oknami, zdobionym sufitem, udekorowanej astrolabiami i zastawionej oszklonymi regałami

pełnymi książek. Sala, do której nas skierowano, była o wiele nowocześniejsza i bardziej funkcjonalna. Można tam było przy jednoosobowych pulpitach wyposażonych w lampki przejrzeć codzienną prasę czy najnowsze wydania encyklopedii.

– *Apocalipsis Nova?* – Brodaty augustianin ze zdziwieniem uniósł brwi po przeczytaniu formularza, w którym ponownie wpisałem nazwę książki. – Czy to manuskrypt?

– Z początków szesnastego wieku, chyba... – wyszeptałem.

– Aha. Manuskrypty i inkunabuły przechowywane są w innym dziale. Zaprowadzę państwa do ojca Juana Luisa, u którego złożycie ten wniosek. On się zajmie resztą.

Bibliotekarz skwapliwie poprowadził nas niekończącym się korytarzem do ciągu pokoi, których okna wychodziły na Dziedziniec Królów. W każdym z nich siedzieli przed komputerami mężczyźni i kobiety w habitach lub białych fartuchach i bawełnianych rękawiczkach. Doszliśmy do głównego biura, które zajmował starszy zakonnik. Z ołówkiem i szkłem powiększającym w rękach pochylał się w skupieniu nad ogromnym, prawdopodobnie bardzo starym mszałem; w pomieszczeniu nie dostrzegliśmy nawet najmniejszych śladów nowoczesnych technologii.

– Hm... – mruknął. Nasza obecność najwyraźniej wybiła go ze skupienia.

Ojciec Juan Luis wziął moją fiszkę i przeczytał z uwagą. Tymczasem brodaty zakonnik z uśmiechem na twarzy odszedł, wracając do swojego miejsca pracy.

– Tak, oczywiście, znam ten traktat.

Podejrzewam, że moja twarz się rozpromieniła.

– Naprawdę?

– Oczywiście. A dlaczego chcecie go zobaczyć, jeśli wolno spytać?

– Eee... Przygotowujemy na studiach pracę o rzadkich rękopisach – powiedziałem, wręczając mu omyłkowo legitymację akademika Chaminade.

– Ach! Mieszkasz u marianistów! – Uśmiechnął się od ucha do ucha,

zanim zdążyłem podać mu legitymację swojego wydziału. – Ja też mieszkam w akademiku studenckim. Niedaleko stąd. To fantastyczne doświadczenie, nie sądzisz?

– Czy jest ojciec... studentem?

Augustianin się roześmiał.

– Tutaj wszyscy jesteśmy studentami. Ja jestem doktorem historii sztuki i nadal siedzę wśród książek, nie przestając się uczyć. I nie widzę końca tej nauki.

– To godne podziwu.

– Bez przesady – powiedział, starając się umniejszyć znaczenie swoich słów. – Przy takim mrozie trudno się skoncentrować na nauce, nawet siedząc przy grzejniku. Ale sami na pewno doskonale o tym wiecie! A jeśli przyjechaliście tutaj w poszukiwaniu rzadkich książek, to trafiliście do najlepszego pod tym względem miejsca na świecie. Manuskrypt, który chcecie zobaczyć, bez wątpienia jest wyjątkowy. Poza tym wchodzi w skład darowizny don Diega!

– Don Diega?

– Don Diega Hurtada de Mendozy, młodzieńcze – odpowiedział, dając nam znak, żebyśmy poszli za nim. Stary zakonnik, chociaż lekko przygarbiony i tak chudy, że wydawało się, iż złamie się pod ciężarem sutanny, raptem zaczął wykazywać godną pozazdroszczenia energię. – Nie słyszeliście o nim? Ba! Czego was uczą na historii? Don Diego był najstarszym synem namiestnika wojskowego Granady, który odbił ją dla Królów Katolickich, i właścicielem jednego z najważniejszych księgozbiorów w Hiszpanii. Wychował się w Alhambrze. O tym chyba wiedzieliście, co? – Spojrzał na nas spod oka. – No cóż, kiedy zmarł w 1575 roku, jego książki, kodeksy i rękopisy przeszły w posiadanie króla Filipa II. A ten oczywiście przesłał je do Królewskiej Biblioteki, pod naszą opiekę. Właśnie tutaj.

Ojciec Juan Luis zaprowadził nas do zamkniętego na klucz pomieszczenia bez okien i wpuścił do środka, włączając po drodze światło.

Wewnątrz unosił się dziwny zapach, jakby stęchlizny. W świetle migoczących jeszcze świetlówek ujrzeliśmy pokój wielkości około czterdziestu metrów kwadratowych, w którym stały drewniane regały wypełnione oprawionymi w skórę lub obwiązanymi jak paczki woluminami. Każdy z nich był opisany i opatrzony numerem.

– Interesujący was rękopis jest jednym z najciekawszych w całej kolekcji. A to wiele znaczy, jeśli mówimy o Królewskiej Bibliotece Eskurialu.

– Tak? – wtrąciła Marina, ogarniając zdumionym spojrzeniem ogromną liczbę starych ksiąg. Nigdy wcześniej niczego takiego nie widziała.

I prawdę mówiąc, ja też nie.

– Nie wyobrażam sobie Filipa II czytającego to wszystko... – mruknąłem.

– Ach, cóż. – Starzec pokiwał głową rozbawiony naszym zaskoczeniem. – Na pewno wyobrażacie sobie Filipa II tak, jak uwiecznił go na swoich portretach Tycjan. Jako mężczyznę ponurego, zawsze ubranego na czarno, zamartwiającego się niestabilnością polityczną kraju, bardzo religijnego. Uczyliście się chyba o tym, jak bardzo zaangażował się w wojnę przeciwko protestantom i Turkom, prawda?

Pokiwaliśmy głowami.

– Ale na uczelni nigdy nie wspomina się o tym, że był również humanistą ciekawym wszystkiego i mającym dość wyjątkowe pomysły.

– Wyjątkowe? To znaczy?

– Och, dzieci! Jaki wy macie fałszywy obraz historii Hiszpanii! – burknął, nie patrząc na nas. – Kiedy stąd wyjdziecie, z ciekawości rzućcie okiem na tablice pamiątkowe przy wejściu do bazyliki. Zobaczycie, że wielki monarcha figuruje na nich jako król wszystkich Hiszpanii, Obojga Sycylii i... Jerozolimy. Nasz ponury Filip miał obsesję na punkcie tego ostatniego tytułu. Tylko w taki sposób można wyjaśnić fakt, że kazał wybudować ten klasztor na wzór świątyni Salomona. O tym też nie wiedzieliście?

Marina i ja pokręciliśmy głowami.

– Ale co ważniejsze – mówił dalej – Filip skupował do swojego księgozbioru wszelkie teksty dotyczące tego biblijnego monarchy. Większość z nich to bardzo dziwne książki. Jedna na przykład opisuje objawienia proroka Ezechiela w świątyni. Są tu też podręczniki architektury, a nawet magii, alchemii czy astrologii, dzieła Rajmunda Lulla czy świętego Leona III. Wszystkie znajdują się tutaj. Filip II studiował wszystko, co się wiązało z tym najmądrzejszym monarchą w historii świata. Chciał być taki jak on. Nawet swojego ulubionego psa nazwał Salomon! – Zakonnik lekko się uśmiechnął. – Dlatego też cała ta Salomonowa mądrość musiała zostać tutaj zgromadzona.

– ...I przypuszczalnie również dlatego król zainteresował się *Apocalipsis Nova*, prawda? – zapytałem.

– Masz rację, chłopcze, masz rację. Z pewnością don Diego nabył tę księgę we Włoszech, kiedy był ambasadorem jego wysokości w Rzymie. Hurtado był równie wykształcony jak jego monarcha, a nawet bardziej. Wyobraźcie sobie, że według niektórych był prawdziwym autorem *Łazika z Tormesu* i interesował się tajemniczymi przepowiedniami tak samo jak jego pan.... A, tutaj jest! – powiedział, wyciągając rękę w stronę jednej z półek.

Zdecydowanym ruchem zdjął gruby wolumin o pergaminowych kartach i podał go Marinie. Księga miała rozmiary dzisiejszej powieści, ale ważyła więcej, niż się wydawało. Została oprawiona w coś, co w dotyku przypominało ciemnozielony drogi jedwab, na którym nie było tytułu.

– Skąd ojciec wie, że to książka, której szukamy? Tutaj nic nie jest napisane! – odezwała się Marina, waząc ją w rękach.

– Cóż, to bardzo ciekawa historia. Przez wiele lat stała zapomniana, aż w ubiegły piątek oglądał ją jakiś naukowiec – powiedział zakonnik. – Może z nim współpracujecie, co?

Marina i ja spojrzeliśmy na siebie, nie wiedząc, co odpowiedzieć.

– Nieważne, nieważne – kontynuował mnich, prowadząc nas do szerokiego biurka na środku pomieszczenia. – Wiem, że historycy pracują

każdy na własną rękę...

– Tak, oczywiście – zgodziła się z nim Marina.

Ja jednak nie mogłem się pohamować.

– Co za niezwykle zbieg okoliczności! – zauważyłem. – Pamięta może ojciec nazwisko tego naukowca?

– Och, nie! Mam bardzo słabą pamięć krótkotrwałą, chłopcze – odrzekł, wskazując palcem na swoją głowę. – Jeśli jakieś nazwisko nie ma co najmniej trzystu lat i nie zapamiętałem go w młodości, trudno mi je sobie przypomnieć. Ale mogę je odszukać, jeśli do czegoś ci to potrzebne.

Zabrał starą księgę z rąk Mariny, położył ją na pulpicie i wręczył nam rękawiczki.

– Na szczęście dla was nie jest utajniona – stwierdził. – Możecie czytać bez ograniczeń.

– Czy to znaczy, że wcześniej była zakazana?

Pytanie, które Marina zadała niewinnym, niedowierzającym tonem, rozczuliło augustianina.

– Oczywiście. – Uśmiechnął się. – To księga przepowiedni, młoda damo, a w czasach, w których została napisana, to była bardzo delikatna kwestia. Powiedziałbym, że wrażliwa politycznie. Spójrz na tę kartę. Przeczytaj to. – Palcem wskazał kawałek popielatej kartki przyklejony do wyklejki okładki. – To odręczna notatka dawnego przeora tego klasztoru. Ma około dwustu lat. Ojciec przeor napisał ją po zaznajomieniu się z treścią książki.

Marina i ja pochyliliśmy się z ciekawością i przeczytaliśmy:

Ujmując rzecz w sposób najbardziej łagodny, stwierdzam, iż zawarte tu wypowiedzi przypominają bardziej brednie rabina niż boskie objawienia; bardziej sztubackie, karygodne i bezużyteczne pytania niż doktrynę katolicką; z tego powodu żądam i rozkazuję, by niniejszą księgę zatytułowaną Apocalipsis S. Amadei schowano i nie pokazywano jej ani nie traktowano jako relikwii, jak to miało miejsce do tej pory, a nawet jako wartościowego dzieła, ponieważ

*nie uznaję jej za takowe. Dnia 5 maja 1815 r. / Przeor Cifuentes /
Umieścić w zbiorze ksiąg zakazanych biblioteki.*

– Czyli naprawdę była zakazana... – odezwała się Marina, szeroko otwierając swoje zielone oczy.

– Zamknięta na cztery spusty – potwierdził stary augustianin. – Podobnie jak wiele innych ksiąg znajdujących się w tym pokoju. Byliśmy pierwszą biblioteką chrześcijańską posiadającą utajniony dział. I nie bez powodu.

– Jak długo nikt nie mógł jej czytać?

– Oj, żeby odpowiedzieć na to pytanie, musiałbym sprawdzić w rejestrze. Chociaż powiem ci, że pracuję tutaj już prawie dwadzieścia lat i do tej pory nikt o nią nie pytał.

– Naprawdę? – Poczulem w żołądku ukłucie ciekawości.

– Nawet sam jej jeszcze nie przeglądałem.

– Czy w wolnej chwili mógłby ojciec sprawdzić w rejestrze, kto ją oglądał?

– Tak, tak... – zgodził się mnich, trochę zdziwiony moją natarczywością, chowając do kieszeni habitu kartkę z notatnika, na której nabazgrałem swoje imię i numer telefonu. – Sprawdzę, nie martw się.

– Otworzymy ją wreszcie czy nie? – przerwała nam Marina.

– Oczywiście, bardzo proszę. À propos, znacie łacinę?

– Łacinę? – zdziwiłem się.

– W całej *Apocalipsis Nova* po hiszpańsku napisano tylko to, co czytaliście przed chwilą. Pozostały tekst jest po łacinie. Naukowiec, który był tu przed wami, powiedział mi, że w Hiszpanii są tylko trzy egzemplarze ogólnodostępne tej książki: dwa w Bibliotece Narodowej i ten. Wszystkie trzy w języku Wergiliusza. Chociaż – uśmiechnął się z nieskrywaną dumą – nasz egzemplarz jest najstarszy. Widzieliście tytuł na pierwszej stronie? *Apocalipsis sancti Amadei propria manu scripta*.

Przeczytałem kilka razy nakreślone starannym pismem zdanie, które

wskazywał palcem bibliotekarz, aby się upewnić, że dobrze je zrozumiałem.

– Czy to jest... – zawahałem się – ...oryginał?

– Och, nie, nie sądzę! – Stary zakonnik parsknął jakby z pogardą. – To zostało dopisane, żeby dodać kopii znaczenia. Tytuł nawet nie wydaje się współczesny reszcie traktatu. Na tych kartach zobaczycie różne charaktery pisma pochodzące z różnych epok... Niektóre są niemal nieczytelne.

– Myśli ojciec, że mógłby nam pomóc ją przeczytać? – zapytała Marina, odsuwając kosmyk włosów z twarzy i wbijając swoje słodkie spojrzenie w starca.

Najwyraźniej jej strategia zadziałała, ponieważ augustianin bez wahania przysunął nam wszystkim krzesła, na których usiedliśmy, założył na nos okulary i zaczął się przypatrywać zapisanym kartom przez małą plastikową lupę.

Ojciec Juan Luis okazał się prawdziwym darem niebios. Czytał po łacinie lepiej niż w ojczystym języku, znał również trochę faktów dotyczących błogosławionego Amadeusza. Dzięki niemu tamtego popołudnia, w półmroku otaczającym rękopisy w klasztorze w Eskurialu, narodził się mój podziw do Juana Meneses (lub Mendesa) de Silvy, Amadeusza Hiszpańskiego, Amadeusza Portugalskiego, Amadeusza de Silvy lub błogosławionego Amadeusza. Pod tymi i kilkoma innymi imionami znany był człowiek pochodzący z rodziny Portugalczyków, urodzony w Ceucie w 1420 roku i zmarły w Mediolanie sześćdziesiąt dwa lata później.

Z tego, co powiedział nam ojciec Juan Luis, Amadeusz był mistykiem z bardzo mistycznej rodziny. Jego siostrą był nie kto inny jak Beatrycze z Silvy, założycielka zakonu koncepcjonistek, „błękitnych dam”, które walczyły o włączenie niepokalanego poczęcia Dziewicy Marii do katolickich dogmatów. Dowiedzieliśmy się również, że błogosławiony Amadeusz rozpoczął swoją drogę duchowną u hieronimitów, w klasztorze Guadalupe niedaleko miasta Cáceres. Postanowiwszy jednak umrzeć śmiercią

męczeńską, opuścił go i osiedlił się w muzułmańskiej Granadzie, chcąc nawracać tam niewiernych. Od śmierci z rąk innowierców z pewnością uratowało go islamskie przekonanie, że szaleńcy są ludźmi pochodzącymi od Boga. Zamiast wyciągnąć wnioski z tego doświadczenia, utwierdził się jeszcze bardziej w swoim misjonarskim powołaniu. Po powrocie na chrześcijańskie ziemie zmienił habit na franciszkański i z klasztoru w Úbedzie wyruszył do włoskiego Asyżu, gdzie rozpoczął błyskotliwą karierę. Udało mu się wybudować kilka klasztorów, a nawet założyć własny zakon amadeistów. W końcu został osobistym sekretarzem Sykstusa IV, również franciszkanina... i prorokiem przepowiadającym nadejście Anielskiego Papieża.

Ojciec Juan Luis cudownie opowiadał. Błogosławiony Amadeusz opętany był myślą o zbliżającym się Sądzie Ostatecznym. Według niego miał nastąpić za kilka lat, więc w swoim traktacie radził czujnie wypatrywać znaków. Jeden z nich wydał mi się szczególny: w obliczu bliskości końca świata Matka Boska objawi się w całej świetności za pośrednictwem obrazów, podobnie jak Jezus się objawia w Eucharystii. I napisał coś jeszcze. Że te wyjątkowe obrazy będą czynić na całym świecie cuda^[18].

Aluzja do malarstwa sprawiła, że zacząłem wiercić się niecierpliwie na krześle. Musiałem zadać ojcu Juanowi Luisowi dręczące mnie pytanie:

– Czy uważa ojciec, że ta koncepcja obecności Matki Boskiej w sztuce mogła zachęcić takich malarzy jak Rafael czy Leonardo do przedstawiania jej wielokrotnie na swoich obrazach?

– Rafael? Mistrz Rafael z Urbino? – Starzec otworzył szeroko oczy ze zdziwienia. – I Leonardo... da Vinci?

Przytaknąłem.

– Czy wiecie, że włoskie odrodzenie było tematem mojej pracy doktorskiej?

– Naprawdę? – ucieszyłem się, nie mogąc uwierzyć we własne szczęście.

– Tak... I rzeczywiście z kilku powodów można przypuszczać, że wielcy mistrzowie dokładnie zapoznali się z tym dziełem – odpowiedział

enigmatycznie.

– Jakie to powody? – nalegała Marina, równie zaintrygowana.

– Weźmy na przykład *Madonnę wśród skał*... Niektóre szczegóły sugerują, że Leonardo stworzył to słynne malowidło, inspirując się naukami błogosławionego zakonnika – mówił dalej, pukając teraz palcami w okładkę *Apocalipsis Nova*, jak gdyby chciał podkreślić swoje słowa. – Czy wiecie, kto i dlaczego zlecił mu ten obraz?... We wszystkich opracowaniach o sztuce zawsze piszą to samo: że Leonardo oraz bracia Ambrogio i Evangelista de Predis otrzymali zlecenie na namalowanie trzech obrazów ołtarzowych przeznaczonych do kaplicy Niepokalanego Poczęcia w mediolańskim kościele Świętego Franciszka. W umowie wyszczególniono, że główne malowidło powinno przedstawiać Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów i dwóch proroków^[19], a dwa pozostałe jedynie chór niebiańskich istot śpiewających i grających na instrumentach. Ale najwyraźniej Leonardo z powodów, o których nie wspomina się w książkach, nie wywiązał się z umowy i stworzył kompozycję całkowicie wymyśloną przez siebie... Chociaż po dokładnym zbadaniu tej kwestii nie jestem tego tak do końca pewien.

– Dlaczego? Niech ojciec wyjaśni – poprosiłem.

– Nikt wam tego nie powie, ale *Madonna wśród skał* została namalowana zaledwie w rok po śmierci błogosławionego Amadeusza. Ani tego, że mnich nie tylko umarł w Mediolanie, ale kilka lat wcześniej^[20] zamieszkał w odległości zaledwie kilku kroków od tamtego kościoła – augustianin podkreślił ostatnie słowa – i tam pisał o swoich apokaliptycznych wizjach. A co najważniejsze, jego pogrzeb odbył się właśnie u Świętego Franciszka, w kaplicy Niepokalanego Poczęcia. Moim zdaniem Leonardowi zlecono namalowanie obrazu, który miał uczcić idee zmarłego autora *Apocalipsis Nova*. A całą resztę o Madonnie i prorokach wymyślili sobie historycy sztuki...

– Chwileczkę! – przerwałem mu. – Jakie idee ma ojciec na myśli?

– Cóż... – Zakonnik, widząc, że skupił na sobie całą naszą uwagę,

spokojnie zdjął okulary i pogłaskał się po brodzie. – Amadeusz wspomina w swoim dziele o niezwyklej idei: otóż uważał, że Jezus był niższy stanem od Jana i właśnie dlatego Jan ochrzcił go w Jordanie, a nie odwrotnie. Przepuszczam, że to była zwykła metafora. Subtelny sposób skrytykowania Kościoła rzymskiego, Kościoła Jezusowego i Piotrowego, który w tamtych czasach trawiła korupcja i intrygi. Tymczasem franciszkanie, w tym błogosławiony Amadeusz, opowiadali się za powrotem do ubóstwa Jana, pustelnika, oraz do głoszonych przez niego na pustyni prorocत्व. Obraz Leonarda miał za zadanie przedstawić znaczenie tych właśnie wartości.

„Niebezpieczna koncepcja” – pomyślałem, przypominając sobie, co w muzeum usłyszałem od doktora Fovela.

– I wszystko widać na tym obrazie? – zapytała Marina z niedowierzaniem.

– Teraz, kiedy ojciec nam to powiedział, widać doskonale! – zawołałem. – Na obrazie Leonarda jest anioł: patrzy w kierunku widza i pokazuje palcem, które z dwojga dzieci powinniśmy wielbić. I wskazuje na świętego Jana. Nie ma co do tego wątpliwości.

– A to jeszcze nie wszystko, chłopcze – wtrącił zakonnik. – Kiedy da Vinci tłumaczył znaczenie tego obrazu, mówił, że przedstawia spotkanie dwojga dzieci, których przyjście na świat przepowiedział archanioł Gabriel. Jedno zwiastowanie miało miejsce podczas ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu. Nawiasem mówiąc, tego wydarzenia nie opisują ewangeliści, ale wspomina o nim Amadeusz i apokryficzna Ewangelia Pseudo-Mateusza^[21].

– W takim razie nie ma wątpliwości, że Leonardo miał dostęp do *Apocalipsis Nova...* – wyszeptałem.

– Najmniejszej. I co ciekawe, dowód na to dziwnym zbiegiem okoliczności znajduje się w Madrycie – stwierdził stary zakonnik, wstając ze starym rękopisem w ręku i odkładając go na półkę.

– Naprawdę?

– O tak. Kryje się w jednym z dwóch istniejących kodeksów Leonarda, przechowywanym w Bibliotece Narodowej. Nikt nie przypuszcza, że w Hiszpanii mamy tego rodzaju manuskrypty. W 1965 roku, po dziesięcioleciach zapomnienia, w archiwach biblioteki odnaleziono kilka oryginalnych ksiąg z zapiskami artysty. Interesujący jest również fakt, że zawierają kompletną listę książek, które mistrz posiadał w swojej pracowni. Listę tę spisał własnoręcznie i wyraźnie wymienia w niej *Libro dell'Amadio*^[22]. Niestety nieznane są jej losy, ale z całą pewnością chodzi właśnie o traktat błogosławionego Amadeusza.

– To mógł być nawet ten egzemplarz – zażartowała Marina, wskazując na odłożony na półkę wolumin.

– Wyobrażacie sobie? – Augustianin uśmiechnął się, patrząc na nas z błyskiem w oku. – To byłoby wspaniałe i oznaczałoby, że przed chwilą mieliśmy w rękach książkę, która należała kiedyś do osobistej biblioteki wielkiego Leonarda...

– A Rafael? – przerwałem jego rozmarzenie. – Nie wie ojciec, czy on również miał dostęp do *Apocalipsis Nova*?

Stary zakonnik ocknął się z zamyślenia.

– Rafael? Nie mam pojęcia. Chociaż jego obrazy, które zachowały się w Madrycie i od lat są dumą Prado, wcześniej przechowywane były w tym klasztorze. Ale powiem ci jedno: nie zdziwiłbym się, gdyby *il divino* z Urbino również znał prorocze koncepcje naszego Amadeusza.

– A skoro już spekulujemy, to może namalował swoje *Święte Rodziny* właśnie po to, żeby ułatwić objawienie się Matki Boskiej w obliczu końca świata?

Zakonnik i ja roześmialiśmy się, słysząc tę teorię Mariny, lecz nie wiedzieliśmy, co moglibyśmy dodać. Chociaż kto wie, może to był właśnie klucz do zrozumienia obrazów, o którym chciał mi powiedzieć mistrz z Prado?

Wkrótce miałem się o tym przekonać.

[18] Tę osobliwą koncepcję podkreślali niektórzy znawcy błogosławionego Amadeusza i jego epoki, a ostatnio Martijn van Beek w „The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literary and iconographical artistry as mystico-theological argument for Mary’s Immaculate Conception”, w: *Immaculatae Conceptionis Conclusio (1663)*, w *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 22 (2010), s. 220.

[19] Umowa z 25 IV 1483 r. przygotowana przez notariusza Antonia de Capitaniego. To pierwszy dokument zaświadcający o pobycie Leonarda da Vinci w Mediolanie.

[20] W latach 1454–1457.

[21] Pseudo-Mateusz w rozdz. XVIII wspomina epizod, w którym Święta Rodzina zatrzymuje się w grocie w drodze do Egiptu, ale nie cytuje dosłownie Jana.

[22] Hiszpańska Biblioteka Narodowa, rękopis 8936, karta 3-a.

CZYNIĄC WIDZIALNYM NIEWIDZIALNE

Ostatni wtorek przed przerwą świąteczną okazał się dziwnym dniem. Byłem tak podekscytowany tym wszystkim, czego się dowiedziałem w Eskurialu o *Apocalipsis Nova*, że nie mogłem się doczekać powrotu do Prado, aby udowodnić mojemu „przewodnikowi”, iż nowy uczeń zasługuje na jego nauki. Opracowałem nawet plan, żeby ten poranek minął jak najszybciej: pójdę na wykłady, zjem lunch z Mariną na jej wydziale i wreszcie około wpół do piątej spotkam się z doktorem Fovelem w muzeum. Musiałem tylko wymyślić wiarygodną wymówkę dla Enriquego de Vicente, naczelnego mojego czasopisma, żebym nie musiał po południu przychodzić do redakcji znajdującej się przy avenida de Fuencarral. Nie wziąłem pod uwagę, że moje plany może pokrzyżować nieprzewidziana okoliczność. Ale właśnie tak się stało. Był to nieistotny drobny epizod, pod którego wpływem uwierzyłem, że wszystko, co się wokół mnie dzieje, nie jest przypadkowe.

A może jednak było?

Już wyjaśniam.

Jako przyszli zawodowi dziennikarze, moi koledzy z roku i ja mieliśmy

obowiązek na bieżąco śledzić wiadomości. W tamtym czasie na arenie międzynarodowej dużo się działo: w sierpniu Irak dokonał inwazji na Kuwejt. ONZ od kilku miesięcy bez powodzenia próbowała zmusić Saddama Husajna do wycofania wojsk z pól naftowych nad Zatoką Perską. A na domiar wszystkiego zaledwie kilka tygodni wcześniej Rada Bezpieczeństwa zezwoliła na użycie siły przeciwko reżimowi w Bagdadzie. Poranne gazety podały najgorszą wiadomość z możliwych: Stany Zjednoczone wysłały w kierunku Zatoki swoje trzy lotniskowce. Miały dołączyć do przegrupowanych już wcześniej wojsk, co tylko mogło zapowiadać wojnę. A wojna jest najpotężniejszym z istniejących afrodyzjaków dla wszelkich form dziennikarstwa, jakich nas uczono.

Wydawało się, że nagle wszyscy powariowali. Na korytarzach i w salach wykładowych zapanowało ogromne ożywienie. Na dziedzińcu wydziału część studentów organizowała pikietę przeciwko operacjom zbrojnym, inni zwołali na poczekaniu dziwną „konferencję pokoju” ze studentami i wykładowcami mającymi jakikolwiek związek z Kuwejtem. Pozostali koncentrowali się na przygotowywaniu transparentów i ulotek, które miały podnieść temperaturę polityczną w kampusie. Wiadomość o tym, że Michaił Gorbaczow nie pojedzie do Sztokholmu na uroczystość wręczenia Pokojowej Nagrody Nobla ze względu na „ciśnienie w pracy”, podgrzała nastroje w Związku Radzieckim. Wszyscy uważali, że wielki atak aliantów na Bagdad jest nieuchronny, a odwet Saddama wymierzony w Izrael sąsiadujący z Irakiem rozpęta niemal trzecią wojnę światową.

Prawdę mówiąc, nie miałem o tym wszystkim bladego pojęcia. Niemal wszystkie moje priorytety liczyły w tej chwili pięćset lat i żaden nie miał związku z polityką międzynarodową. I właśnie wtedy mój wykładowca historii współczesnej podszedł do mnie i poprosił o coś, co raptownie ściągnęło mnie do poziomu zbiorowej rzeczywistości: „Czy nie ty powiedziałaś kiedyś podczas zajęć, że w Europie krążyły już kiedyś przepowiednie o tej wojnie?”. Teraz już wiedziałem, dlaczego profesor Manuel nie spuszczał ze mnie oka przez całe zajęcia. „Czy mógłbyś

przygotować na jutro prezentację na ten temat, żebyśmy mogli to przedyskutować w grupie? Z pewnością wyniknie z tego ciekawa debata”.

Zaskoczyła mnie jego propozycja. Od niedzieli moje myśli krążyły wyłącznie wokół przepowiedni. I to był plus. Ale komentarz, o którym wspomniał, wymysknął mi się na początku roku akademickiego, niedługo po inwazji Iraku na Kuwejt. Dlaczego Manuel przypomniał sobie o mnie właśnie w tej chwili? Niestety, moje oceny z tego przedmiotu były dość marne, więc albo przyjmę jego propozycję jako szansę, żeby je poprawić, albo odrzucę ją i skupię się na renesansowych prorokach.

Zgodziłem się z niechęcią.

I wbrew sobie na całe popołudnie puściłem w niepamięć *Apocalipsis Nova*, *Madonnę wśród skał*, *Eskurial* i – ponownie – *Marinę*, zająłem się natomiast jasnowidzami, objawieniami Matki Boskiej, czterowerszami Nostradamusa i najróżniejszych współczesnych proroków. Wtedy jednak nie zauważyłem, że dzięki temu zadaniu dowiedziałem się czegoś interesującego.

Około siedemnastej miałem już zarys prezentacji na zajęcia na następny dzień. Zauważyłem, że przepowiednie o wojnie w Zatoce Perskiej nie różnią się tak diametralnie, jak mi się wydawało, od profetycznego ducha, jaki opanował Europę w czasach Rafaela. W ciągu kilku godzin, przekopując biblioteczne archiwum prasowe – i to w czasach, gdy nie istniał jeszcze Internet, Google, a na uniwersytecie było zaledwie parę komputerów – zebrałem trochę informacji, które można było odnieść zarówno do współczesności, jak i do czasów, w których sułtani osmańscy zagrażali chrześcijańskiemu państwu leżącemu w basenie Morza Śródziemnego. Moją uwagę najbardziej zwróciły przepowiednie jedyne w historii papieża posiadające talent proroczy: Jana XXIII zwanego Dobrym. Według artykułu opublikowanego w połowie lat siedemdziesiątych przez włoskiego dziennikarza Piera Carpiego, przypadkiem znajdującego się w archiwach wydziału, około 1935 roku Angelo Roncalli – wtedy jeszcze biskup i nuncjusz papieski w Turcji – miał

siedem snów, dzięki którym stał się skromnym wizjonerem. W snach rozmawiał ze starcem „o siwiutkich włosach, wyostrzonych rysach twarzy, ciemnej karnacji i spokojnym, choć przenikliwym wzroku”^[23]; starzec ów pokazał mu dwie księgi zawierające przepowiednie o przyszłości rodzaju ludzkiego. Kilka dni później, ku jego zaskoczeniu, ten sam starzec odwiedził go w jego małym mieszkaniu na wybrzeżu Tracji i przekonał do poddania się rytuałowi inicjacyjnemu różokrzyżowców. Według Carpiego, właśnie tam biskup Roncalli spisał swoje prorocтва – po francusku na błękitnych kartkach. Kiedy ten sam tajemniczy starzec poddał Carpiego paru próbom, aby się przekonać, czy jest godzien uzyskać informacje, kilka tych kartek trafiło do rąk dziennikarza.

Wiem, że historia wydaje się nieprawdopodobna, ale pasowała idealnie, by przedstawić ją grupie przyszłych dziennikarzy. Im dokładniej badałem przypadek Roncallego, tym wyraźniejsze stawało się podobieństwo jego przepowiedni do wizji błogosławionego Amadeusza. Schemat obu historii był praktycznie taki sam: archanioł Gabriel lub starzec pojawia się Bóg wie skąd – chociaż to jest najmniej istotne – i wtajemnicza w prorocтва człowieka związanego z Kościołem: błogosławionego Amadeusza podczas ośmiu ekstaz i przyszłego papieża Jana XXIII w siedmiu snach. Jako ciekawostki przepisałem kilka przepowiedni do zeszytu, który miałem ze sobą w Eskurialu. Jedna brzmiała następująco: „Półksiężyc, gwiazda i krzyż zmierzą się ze sobą. Ktoś uniesie w górę czarny krzyż. Z doliny Księcia nadjadą ślepi jeźdźcy”^[24]. Albo: „Wielka wojna wybuchnie na Wschodzie, powodując wieczne rany. Haniebna blizna nigdy nie zniknie z ciała świata”^[25].

Późnym popołudniem, kiedy słońce zachodziło już za budynkami kampusu, opuściłem uczelnię z gotową prezentacją. Dziwnie się czułem. Czy to przypadek, że wszystko, co mi się przydarzyło przez ostatnie siedemdziesiąt dwie godziny, miało związek z papieżami i przepowiedniami? Co na to wszystko powie doktor Fovel?

Czy to wszystko sprawka osobliwego starca z Prado, który idealnie

pasował do opisu Carpiego?

Osiemnasta pięćdziesiąt. Dotarłem do muzeum w złym humorze. Bynajmniej nie z powodu mrozu. Denerwowało mnie, że straciłem cały dzień nad niespodziewaną pracą domową, a teraz na rozmowę z mistrzem została mi tylko godzina. Siedząc w kołyszącym się wagonie metra, wyobrażałem sobie najgorsze. Być może Fovel wystawił mnie na próbę, podobnie jak starzec Roncallego zrobił z Pierem Carpim. Jeśli nie stawię się w umówionym miejscu i czasie, stracę wielką szansę poznania jego sekretów. Może nawet już nigdy więcej go nie zobaczę.

Wbiegłem pospiesznie do muzeum przez ozdobione migotającymi lampkami wejście Velázquez. Nie zwracając na nie uwagi, skręciłem w lewo do galerii malarstwa włoskiego, w której rozstaliśmy się poprzednim razem. Nie zobaczyłem go przed Perłą.

Nie było go tam.

Z przyspieszonym biciem serca rozejrzałem się wokół, próbując dostrzec czarny płaszcz wśród ostatnich zwiedzających. Przeszedłem nawet przez przyległe sale, na wypadek, gdyby tajemniczy mistrz postanowił się rozerwać przed obrazami Botticellego czy Dürera. Ale wszystko na nic. Pozostała mi ostatnia opcja: doktor mógł być w sali numer trzynaście. Bo gdzie indziej? Wspomniał o niej w niedzielę przy pożegnaniu. „To moja ulubiona sala”. Podszedłem więc do jednej z tablic informacyjnych, żeby ją zlokalizować.

Plan budynku nie wyglądał na zbyt skomplikowany: składał się z siedemdziesięciu czterech sal na dwóch piętrach, lecz gdzie do diabła była sala numer trzynaście?

– Sala numer trzynaście?

Strażniczka, do której podszedłem, zmierzyła mnie od góry do dołu takim wzrokiem, jakbym zadał jej jakieś kosmiczne pytanie.

– Umówiłem się tam ze znajomym – powiedziałem, starając się nie wzbudzać podejrzeń.

Kobieta zachichotała.

– Co w tym śmiesznego?

– To, że ktoś zrobił ci kawał! W muzeum nie ma sali trzynastej. No wiesz – mrugnęła do mnie – bo przynosi pecha...

Potrzebowałem chwili, żeby przyswoić sobie tę informację. Narodowe Muzeum Prado, największa instytucja kulturalna w kraju, ominęła w numeracji sal liczbę przynoszącą pecha, tak jak niektóre linie lotnicze, które w swoich samolotach nie mają trzynastego rzędu foteli, czy hotele, w których z piętra dwunastego przechodzi się od razu na czternaste. Byłem w szoku.

Strażniczka upierała się dalej:

– Naprawdę jej nie szukaj. Taka sala nigdy nie istniała.

Tego popołudnia zrozumiałem, na czym polega pustka. Nicość. Nagle znalazłem się w uliczce bez wyjścia. Przed murem niemożliwym do pokonania.

Jak powinienem postąpić?

Czy Fovel zrobił mi żart w złym guście?

A może, jak wolałem w tamtej chwili myśleć, była to pewnego rodzaju próba?

Od początku Fovel przypominał mi – nie mam pojęcia dlaczego – innego mistrza, na którego natknął się młody Christian Jacq przed katedrą w Metz, niedaleko Luksemburga na początku lat siedemdziesiątych. Historia tego spotkania zrobiła na mnie duże wrażenie. Pewnego dnia Jacq, który nie był jeszcze znanym na całym świecie pisarzem, podziwiał płaskorzeźby na fasadzie katedry. Wkrótce podszedł do niego człowiek „średniego wzrostu, o szerokich ramionach i srebrzystych włosach”^[26] i zaproponował swoje usługi jako przewodnik. Kolejny mężczyzna podobny do starca Piera Carpiego! Powiedział, że nazywa się Pierre Deloeuvre, co nasuwało silne skojarzenia z masonerią, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu oznaczało „Kamień Dzieła”. Bez względu jednak na to, czy była to jego prawdziwa tożsamość, mężczyzna opowiedział Jacqowi

o znaczeniu inicjacyjnym ikonografii katedralnej i uniwersalnej funkcji chrześcijańskich świątyń, które od tej pory pisarz zaczął traktować jako „machiny” zbliżające do Boga.

Zanim jednak Deloeuvre wyjawiał mu swoje tajemnice, poddał Jacca kilku próbom. Przyszły autor bestsellerów musiał udowodnić, że zasługuje na zaufanie i że nowo nabytą wiedzę przekaże innym, a nie posłuży się nią, aby siać zamęt.

Czy Fovel robił coś podobnego ze mną?



Święta Rodzina pod dębem, Rafael Santi (1518). Muzeum Prado, Madryt

A może to ja sam, w ostatnich dniach bombardowany informacjami ze wszystkich stron, zaczynałem widzieć duchy tam, gdzie był tylko dobry człowiek gotów porozmawiać przez chwilę z młodym entuzjastą sztuki?

Musiałem zachować spokój, trzymać na wodzy wyobraźnię i uzbroić się w cierpliwość. Skoro mistrz powiedział, że przyjdzie, to tak będzie. Jeśli zaś nie przyjdzie, wrócę tu następnego dnia albo kolejnego lub za jakiś czas. Mogłem też zapomnieć na zawsze o całej tej sprawie. Przecież pomyśl, że jestem poddawany swego rodzaju próbie, był czystym absurdem.

Pocieszony tą myślą ruszyłem w kierunku galerii, w której wisiała między innymi Perła. Bez względu na to, czy mistrz się pojawi, postanowiłem ostudzić emocje, podziwiając obrazy, o których wiedziałem już dużo więcej. Nie mogło mi to zaszkodzić, tym bardziej że byłem świadom, iż jednym z głównych celów artysty było wywołanie doświadczenia duchowego w widzu.

Wybrałem – a może to obraz mnie wybrał, nigdy nic nie wiadomo – *Świętą Rodzinę pod dębem*.

Był to obraz namalowany na desce o podobnych rozmiarach jak malowidło, które w niedzielę oglądałem z Fovelem. Również przedstawiał Madonnę i dwoje dzieci, chociaż tym razem bez świętej Elżbiety. Jej brak w namalowanej scenie niewątpliwie wzbudził we mnie od razu dziwny niepokój. Ulegając tajemniczości malowidła i nie chcąc czekać bezczynnie, zacząłem uważnie mu się przyglądać.

Po chwili zdałem sobie sprawę, że niepokój, który pierwotnie przypisałem zdenerwowaniu, zmienił się w nieuzasadniony lęk.

„Chwileczkę. – Przetarłem oczy. – Dlaczego tak się czuję?”

Złożyłem to na karb wrażenia, jakie sprawiała geometria kompozycji. Podczas gdy w Perle postaci przedstawione są w grupie tworzącej trójkąt bardzo podobny do tego, który widać na *Madonnie wśród skał* Leonarda da Vinci, na tym obrazie ustawione były po przekątnej, przez co wydawały się bardziej rozproszone. Czy niepokoił mnie ten „nieporządek”? „Nie, to

niemożliwe” – uznałem od razu. Przede wszystkim dlatego, że w tej niezwykle sielskiej scenie trudno było dostrzec jakiegokolwiek zagrożenie. Co więcej, święty Józef, który na tamtym obrazie był niemal całkowicie ukryty, tutaj patrzył na chłopców w zamyśleniu i ze spokojem, jak gdyby w ogóle nie martwiła go czekająca ich przyszłość. Za nimi widoczny był świt podobny do tego na Perle. Zapowiedź jasności, którą obaj chłopcy mieli niedługo oświecić ludzkość.

Z malowidła biła więc pogodna, trochę melancholijna i kojąca atmosfera.

Co w takim razie nie dawało mi spokoju?

– I co, chłopcze? Zaniepokoił cię ten obraz, prawda?

„O Boże!” – podskoczyłem wystraszony. Surowy głos zabrzmiał za moimi plecami, jakby doktor Fovel pojawił się nagle znikąd.

– Cieszę się, że znowu cię widzę – dodał uprzejmie.

Spojrzałem na jego nogi. Wiem, że to zabrzmiało dziwnie, ale gdzieś przeczytałem, że duchy nie mają nóg. Nogi Fovela znajdowały się oczywiście na swoim miejscu. Miał na nich angielskie buty ze sprzączkami, więc nie pojmowałem, jak mogłem nie usłyszeć odgłosu jego kroków na kamiennej posadzce. Wyglądał tak samo nienagannie jak za pierwszym razem.

– Normalne, że ten obraz wywołuje w tobie swego rodzaju lęk, chłopcze...

– dodał, odgadując mój stan ducha.

Uśmiechnąłem się. Przypuszczam, że wymuszenie, aby ukryć strach. Mistrz pojawił się dokładnie w miejscu naszego pierwszego spotkania, tak jak obiecał. Może czekał, aż muzealne sale opustoszeją, w każdym razie w tamtej chwili galerię ponownie spowijała prawie kompletna cisza. A on mówił dalej:

– ...a to dlatego, że wprowadza widza w błąd w równym stopniu jak *Madonna wśród skał*, o której w niedzielę obiecałem ci opowiedzieć.

Pamiętasz? – Pokiwałem głową, on zaś ciągnął: – Wiesz, na czym polega ten błąd? Przyjrzyj się dokładnie obrazowi, proszę.

Zrobiłem to w milczeniu.

– Widzisz? Wyobraź sobie przez chwilę, że nie masz pojęcia o wierze chrześcijańskiej. Jeśli nie będziesz się skupiał na religijnych rozważaniach, zobaczysz portret rodziny z dwoma synami. Chociaż podobnie jak miliony chrześcijan wiesz, że Jezus był jedynakiem, prawda?

„Oczywiście! – pomyślałem. – Jak mogłem nie zauważyć tego wcześniej?”

– Jest jeszcze coś: zwróć uwagę na chłopców i na wiklinową kołyskę. Tę samą widzieliśmy już w Perle, tylko że w odróżnieniu od tamtego obrazu, tutaj obaj chłopcy stoją jedną nogą wśród rozrzuconych prześcieradeł. Nie trzeba wielkiej inteligencji, aby odczytać ten symbol, prawda? Rafael mówi nam, że obaj są z tej samej kołyski, co oznacza, że mają to samo pochodzenie.

– Archanioła Gabriela – powiedziałem z pewną ironią w głosie.

Fovel położył mi dłoń na ramieniu. Przeszył mnie dreszcz.

– To nie jest śmieszne, chłopcze. Na początku wieku wywodzący się z cesarstwa austro-węgierskiego filozof Rudolf Steiner twierdził, że zrozumiał wreszcie, dlaczego tak wielu renesansowych artystów uparcie malowało Madonnę z dwoma chłopcami podobnymi do siebie jak dwie krople wody. Oprócz Rafaela czy Leonarda na swoich obrazach uwiecznił ich również Tiepolo, Yáñez de la Almedina, Juan de Juanes, Luini, Cranach czy Berruguete. Dziesiątki artystów to robiły! Malowanie dwóch małych chłopców łądząco do siebie podobnych z jedną matką stało się wręcz potajemnym zwyczajem. Jak gdyby malarze raptem coś zrozumieli, dotarli do dotychczas utajnionej wiedzy i pragnęli podzielić się nią z ludźmi, którzy zamawiali u nich obrazy. Oczywiście robili to bardzo dyskretnie.

Rudolf Steiner – zapisałem to nazwisko w notatniku.

– Czy ma pan na myśli inną wiedzę niż zawarta w *Apocalipsis Nova*? – zapytałem.

– O, tak. Według Steinera te obrazy są dowodem na istnienie dwóch Dzieciątek Jezus, dwóch Mesjaszów urodzonych w tym czasie w Galilei, w spokrewnionych ze sobą rodzinach. Ich istnienie postanowiono ukryć

przed światem. Steiner podczas swoich wykładów wyjaśniał, że pierwsze chrześcijańskie społeczności zdecydowały się ukryć ten fakt, aby nie tworzyć niepotrzebnych podziałów. Kilkaset lat później ci, którzy dotarli do tej tajemnicy, zaczęli przemycać ją w ikonografii, chociaż przebrali jednego z chłopców za Jana Chrzciciela, by uniknąć skandalu albo czegoś jeszcze gorszego.

– Dwa Dzieciątka Jezus? Słyszałem, że święty Tomasz mógł być bratem Jezusa, ponieważ jego imię w języku aramejskim oznacza „bliźniak”^[27], ale to, o czym pan mówi, jest jeszcze bardziej niewiarygodne. To istne szaleństwo!

– Nie tak prędko, chłopcze – ostrzegł mnie z powagą. – Otwórz oczy i popatrz na świat bez uprzedzeń. Docieraj zawsze do źródeł, a potem sam decyduj, gdzie leży prawda. Na tym właśnie polega potęga drogi, którą chcę ci wskazać.

W tamtej chwili nie miałem pojęcia, jak wielki wpływ wywrze na mnie to zdanie. Niewiele też wiedziałem o Steinerze. Tylko tyle, że był poważanym filozofem, zwolennikiem Goethego, pisarzem i artystą, ale przede wszystkim propagatorem upraw biodynamicznych, klinik, w których choroby leczyło się równowagą fizyczną i duchową, czy szkół waldorfskich. Był takim Leonardem da Vinci początków dwudziestego wieku, który wymyślił system nauczania nie tylko wzmacniający naukę tradycyjną, ale również poznanie intuicyjne i zbliżenie do sztuki z perspektywy emocjonalnej. Jego nazwisko wypowiedziane przez Fovela zabrzmiało bardziej niż interesująco. Podkreśliłem je. A obok zanotowałem imię osoby, która mogła mi więcej opowiedzieć o Steinerze: Lucia.

– Wie pan co, doktorze? Cieszę się, że wspomniał pan o docieraniu do źródeł, ponieważ właśnie tym ostatnio się zajmowałem.

– Naprawdę?

– A tak. Byłem w bibliotece w Eskurialu i miałem w rękach *Apocalipsis Nova* – kontynuowałem. – Teraz już wiem, w jaki sposób traktat stał się inspiracją dla Leonarda i Rafaela; a nawet mogę udowodnić, że Da Vinci

miał to dzieło w swoim prywatnym księgozbiornie.

Moje odkrycie uderzyło w starego mistrza niczym grom z jasnego nieba.

Dostrzegłem to w jego spojrzeniu i po jego minie.

– No proszę... – szepnął. – To ci niespodzianka.

– A przy okazji... – Odzyskawszy pewność siebie, wykorzystałem okazję, żeby zapytać: – Czy w zeszłym tygodniu to pan oglądał w klasztorze rękopis Amadeusza?

Przez mroczne spojrzenie mistrza przebiegł ledwo zauważalny błysk.

– Nie. Dlaczego pytasz?

– Tak tylko... – Zawahałem się. – Bez powodu.

– A Rafael? Czy znalazłeś jego związek z *Apocalipsis Nova*?

Z rozczarowaniem pokręciłem głową.

– Tego nikt nie potrafił mi powiedzieć.

– Ale to bardzo proste. Kto zarządza biblioteką w Eskurialu?

– Augustianie.

– I nie powiedzieli ci?

– Niby o czym?

– Że jednym z głównych mentorów Rafaela Santiego w Rzymie był generał Zakonu Świętego Augustyna, ojciec Idzi z Viterbo.

– Nigdy o nim nie słyshałem.

– Przypuszczam, że również nie masz pojęcia o Tommasie Inghiramim, bibliotekarzu Juliusza II.

– To prawda.

– A właśnie ci dwaj, za sugestią Donata Bramantego, który również pochodził z Urbino, wprowadzili Rafaela na dwór Juliusza II i to oni byli odpowiedzialni za zamówienie u niego *Szkoły ateńskiej*. Zarówno jeden, jak i drugi byli zwolennikami Marsilia Ficina, wiesz, tego uczonego Florentyńczyka, który przetłumaczył na łacinę dzieła Platona i Hermesa Trismegistosa, rozbudzając bezgraniczną pasję do zapomnianych nauk starożytnego świata; oczywiście tylko do tych, które dały się pogodzić z chrześcijaństwem. Krótko mówiąc, Ficino był ojcem renesansu, który

„stworzył” w założonej przez siebie Akademii Platońskiej pod mecenatem Kosmy Starszego^[28]. I to on ukuł koncepcję, według której filozofowie powinni bazować na fizyce, żeby osiągnąć metafizykę. Dla członków Akademii materia, czyli wszystko, co jest widzialne, to tajna droga do tego co duchowe i niewidzialne. Do Boga^[29]. I Rafael dowiedział się od nich, jak wykorzystać swój talent, służąc tak ważnemu celowi.

– Chce pan przez to powiedzieć, że jego obrazy są czymś w rodzaju drzwi do świata duchowego?

– Podobnie jak były nimi katedry gotyckie wznoszone przez mistrzów budowniczych w dwunastym wieku^[30].

– W takim razie to bardzo stara idea...

– Prawdę mówiąc, prehistoryczna, chłopcze. Co najmniej czterdzieści tysięcy lat temu, w czasach, kiedy ludzie zamieszkiwali jeszcze jaskinie, malowano już na ścianach obrazy służące zbliżeniu się do innych ulotnych światów. Sztuka była ceniona nie za swoją wartość estetyczną, ale za praktyczną, ponieważ pozwalała uwieczniać sceny i symbole często przywołujące na myśl to co nadprzyrodzone. Należało nauczyć się patrzeć na nie duszą, a nie tylko oczami.

– A Rafael? Czy osiągnął swój cel? Czy otworzył te... drzwi?

Fovel ręką zaczesał do tyłu włosy, jak gdyby się zastanawiał, jak przekazać mi swoją kolejną koncepcję.

– W średniowieczu i renesansie, mój przyjacielu, przyjmowano, że tylko artyści i mędrzy, ale również szaleńcy są ludźmi przygotowanymi do doświadczenia w pełni mistycznych przeżyć. Postrzegano ich jako strażników sprawujących pieczę nad kluczami do innego świata. Jako ludzi potrafiących połączyć świat ziemski z mocami wyższymi.

– Jako media...

– Mówiąc o tym, trzeba ostrożnie dobierać słowa. Ale faktycznie byli kimś w rodzaju mediów. Powszechnie wierzono, że każde wzniosłe ludzkie dzieło jest podyktowane lub współtworzone przez siły pochodzące „z góry”. Sądono, że stamtąd pochodzi porządek i harmonia. Ficino wiele pisał na

ten temat, a nawet wiemy, że sam był odbiorcą takich nadprzyrodzonych wiadomości^[31]. Wypowiadali się na ten temat tak czcigodni mędrce Kościoła jak Tomasz z Akwinu. Bez wątpienia również rzymscy opiekunowie Rafaela uświadomili go o istnieniu tych związków i wskazali mu, jak może je wzmacniać.

– Mówi pan bardzo przekonująco.

– Bo to prawda i udowodnię ci to. Porozmawiajmy o Tommasie Inghiramim, watykańskim bibliotekarzu.

– Proszę bardzo.

– W 1509 roku, pracując nad *Szkołą ateńską*, Rafael przez kilka dni malował również jego portret, na którym ten zwolennik neoplatonizmu i przyjaciel malarza mocno zezuje. Taki sam defekt wiele lat później pojawia się u opętanego chłopca na innym arcydziele Rafaela, *Przemienieniu Pańskim*. W symbolice tamtej epoki zezowanie zarówno chłopca, jak i mędrca o osobliwym spojrzeniu świadczyło o dostępie do nadprzyrodzonych źródeł wiedzy. Obaj osiągnęli królestwo duchowe: jeden poprzez naukę, dzięki kabale i innym rodzajom wiedzy tajemnej, a drugi za pomocą ekstazy.

– Ależ to straszne! Zgodnie z tą koncepcją musiałbym przyjąć, że połowa wybitnych postaci w tamtych czasach była mistykami albo ludźmi natchnionymi. Błogosławiony Amadeusz, bibliotekarz papieża, a nawet Rafael...

– Nie połowa. Wszyscy! I nie tylko ci wybitni. Według neoplatonizmu Ficina, w który wtajemniczali Rafaela jego mistrzowie, Idzi z Viterbo i Inghirami, człowiek to „rozumna dusza, która jest częścią boskiego umysłu, lecz korzysta z ciała”^[32]. Jego misja po zejściu na ziemię polega jedynie na stworzeniu „połączenia pomiędzy Bogiem a światem”^[33]. A jeśli chodzi o błogosławionego Amadeusza – powiedział Fovel wyraźnie zrelaksowany – nie wspomniałem ci jeszcze o czymś, co jednoznacznie dowodzi, że Rafael znał jego *Apocalipsis*...

– Czyli?

– Łączącym ich ogniwem jest *Przemienienie Pańskie*. Oryginalny obraz znajduje się w watykańskiej Pinakotece. Powinieneś go zobaczyć.



Portret Tommasa Inghiramiego, Rafael Santi (1509). Galeria Palatyńska, Florencja

– Obawiam się, że to dla mnie trochę za daleko – westchnąłem.
– Masz szczęście. Możesz podziwiać go również tutaj w doskonałej kopii, którą wykonał jego uczeń Giovanni Francesco Penni. Vasari określił ten

obraz jako najpiękniejsze i najbardziej boskie dzieło mistrza. I zgadzam się z nim, ponieważ jak żaden inny obraz w historii pokazuje, jak komunikował się świat widzialny z niewidzialnym.

– Ale obrazy pokazujące świat niebiański na górze i ziemski na dole są dość powszechne – zaoponowałem.

– To prawda, tyle że w *Przemienieniu Pańskim* znajdziesz ukrytą mądrość, jakiej nie ma na żadnym innym obrazie. To cała filozofia wyjaśniająca, w jaki sposób oba te światy współgrają ze sobą, wykorzystując człowieka jako narzędzie zgodnie z twierdzeniami Ficina i jego Akademii.

Słuchałem tego z pewnym niedowierzaniem.

– Czy to znaczy, że *Przemienienie Pańskie* jest rodzajem wykładu o komunikacji z zaświatami?

– Sam się przekonaj. Kiedy staniesz przed obrazem, obserwuj go według moich wskazówek, a zobaczysz to. Posłuchaj: w dolnej części obrazu przedstawieni zostali apostołowie, którzy kłócą się, stojąc wokół dwunastoletniego chłopca, który wygląda jak opętany. To ten o osobliwym spojrzeniu. Przyjrzyj się uważnie: jedną rękę unosi do nieba, a drugą wskazuje na ziemię, wyraźnie dając do zrozumienia, że pełni rolę pośrednika pomiędzy oboma światami. Ta scena również nie została opisana w Biblii. Nigdzie nie wspomniano, że u podnóża góry Tabor apostołom towarzyszył jakiś opętany. Tymczasem widzimy tam Mateusza siedzącego z otwartą księgą, nie dotykającego stopami ziemi. Artysta chciał nam przez to powiedzieć, że tym razem tradycyjna wiedza nie pomoże nam zrozumieć tego co nadprzyrodzone. Mateusz wbija wzrok w klęczącą do nas tyłem kobietę, która kryje w sobie inny ważny symbol. To alegoria Sofii, hellenńskiej mądrości bożej, która palcem wskazuje na opętanego. Autor chciał w ten sposób zwrócić nam uwagę, że mądrość wie, gdzie znajduje się klucz, dzięki któremu można się przedostać do innego świata. Kluczem tym jest chłopak. Oczywiście nie wszyscy tak go postrzegają. Judasz przygląda się tej scenie z podejrzliwością. Podobnie

jak Szymon Kananejczyk, Jakub Mniejszy i Tomasz. Tylko Bartłomiej wskazuje na Jezusa, który wstępuje do niebios, chociaż jest oczywiste, że biedny apostoł tego nie widzi. Jednak zwróć uwagę, że palce, które wskazują najpierw chłopca, a następnie Zmartwychwstałego, mówią nam wyraźnie, że tylko poprzez takich wybrańców jak opętany (lub jak Inghirami!) osiągniemy niebiosa. Aby ich rozpoznać, musimy się zwrócić do Sofii, czyli mądrości bożej. Masz rację, to jest niemal wykład o pośrednikach pomiędzy oboma światami, a szaleniec i Syn Boży pojawiają się tu w ścisłej zależności. Co za wspaniała lekcja!



Przemienienie Pańskie, Giovanni Francesco Penni (kopia obrazu Rafaela Santiiego, 1520).
Muzeum Prado, Madryt

- A gdzie w tym wszystkim jest miejsce na *Apocalipsis Nova*?
- A tak, prawda. No cóż, chyba ci nie wspomniałem, że *Przemienienie Pańskie* było ostatnim obrazem, jaki Rafael namalował przed śmiercią, prawda? *Il divino* zmarł w wieku zaledwie trzydziestu siedmiu lat i nie

zdążył go dokończyć. Juliusz Medycejski, jeden z kardynałów przedstawionych z Leonem X na jego sławnym portrecie, zamówił go dla katedry w Narbonne, ale śmierć mistrza pokrzyżowała mu plany. Obraz ukończono w pracowni Rafaela w samą porę, żeby, jak twierdzą jedni, pokazać go artyście na łożu śmierci lub, jak uważają inni, ustawić przed jego trumną w starożytnym rzymskim Panteonie. Ale najdziwniejsze jest to, że Juliusz Medycejski zdecydował w końcu pozostawić malowidło w Rzymie i przekazał je... kościołowi Świętego Piotra na Złotej Górze!

– Nie nadążam za panem, doktorze – wyszeptałem.

– Zaraz wszystko zrozumiesz. Właśnie w tym kościele w 1502 roku, za panowania hiszpańskiego papieża Aleksandra VI, kardynał z Cáceres, który wierzył, że został wybrany, aby zostać Anielskim Papieżem, pokazał po raz pierwszy światu rękopis *Apocalipsis Nova*. To on rozpętał prawdziwą namietność do tej książki wśród elit tamtej epoki. Nazywał się Bernardino López de Carvajal. A czy wiesz, dlaczego wśród wszystkich świątyń rzymskich wybrał ten kościół? Ponieważ właśnie w nim u schyłku życia posługę kapłańską pełnił błogosławiony Amadeusz!

– Przepraszam, młody człowieku, ale zaraz zamykamy muzeum – wyrwał mnie z osłupienia głos strażnika.

Nagle krąg, który zamykał mistrz Fovel przed moimi oczami, nabrał właściwego sensu. Rafael. Błogosławiony Amadeusz. Leonardo. Sztuka jako narzędzie komunikacji z zaświatami i powierniczka sekretów Pisma Świętego... świętej historii...

– Czy pan mnie słyszał? Zamykamy.

– Tak, tak, już kończymy. Jeszcze chwilę – mruknąłem z rozdrażnieniem.

– Proszę się pośpieszyć.

Doktor Fovel wzruszył ramionami.

– *Tempus fugit*, przyjacielu – powiedział. – Może to i dobrze. Wydaje mi się, że masz wystarczająco dużo spraw do przemyślenia. Nie śpiesz się, zastanów się nad wszystkim, czego się dowiedziałeś, i wróć, kiedy będziesz

chciał. Będę tutaj na ciebie czekał.

– W sali trzynastej, tak?

Mistrz uśmiechnął się od ucha do ucha.

– Powiedzmy, że tak.

I znów bez pożegnania sfrancuziały mistrz z Prado odwrócił się do mnie plecami. Odszedł bezgłośnie korytarzem, który bynajmniej nie prowadził do wyjścia z muzeum.

– Młody człowieku... Zamykamy!

– Już idę.

[23] Pier Carpi, *Las profecías del papa Juan XXIII*, Martínez Roca, Barcelona 1977, s. 55.

[24] *Ibidem*, s. 104.

[25] *Ibidem*, s. 127.

[26] W ten sposób Christian Jacq opisał go wiele lat później w *El iniciado*, Martínez Roca, Barcelona 1998, s. 15.

[27] To nie wszystko. W tradycji chrześcijańskiej Tomasz nazywany był również Didymosem, co po grecku oznacza „bliźniak”.

[28] W swoich *Studies in Iconology* (1939) uczony Erwin Panofsky zdefiniował florencką Akademię Platońską jako „wybraną grupę mężczyzn związanych wzajemną przyjaźnią, wspólnym zamiłowaniem do ludzkiej inteligencji i kultury, darzących niemal religijną czcią Platona i namiętym podziwem dobrotliwego miłego mędrca Marsilia Ficina”. Moim zdaniem jest to najlepsze podsumowanie tej kolebki renesansu

[29] Marsilio Ficino, „On the Platonic Nature. Instructions and function of the Philosopher”, w: *Meditations on the Soul: Selected letters of Marsilio Ficino*, tłum. Language Department of the School of Economic Science, Londyn. Inner Traditions International, Rochester (Vermont) 1996, s. 88.

[30] Więcej na ten temat w mojej powieści „Bramy templariuszy”, Sonia Draga, Katowice 2013.

[31] Manuel Ríos Mazcarelle, *Savonarola: una tragedia del Renacimiento*, Merino, Madryt 2000, s. 132.

[32] Marsilio Ficino, *In Platonis Alcibiadem Epitome*, bibl. 90, s. 133: „*Est autem homo anima rationalis, mentis particeps, corpore utens*”.

[33] Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, III, 2, bibl. 90, s. 119.

DWOJE DZIECIĄTEK JEZUS

Przez kilka kolejnych dni przyswajałem sobie to, co zdarzyło się podczas krótkiego spotkania z mistrzem Fovelem. Czułem się, jakby jego drugi wykład wyssał ze mnie całą energię intelektualną. Byłem tak wyczerpany, że tamtego wieczoru padłem na łóżko, nie mając ochoty nawet na kolację czy oglądanie telewizji. Dzięki Bogu, następnego dnia moja prezentacja na temat przepowiedni i wojny wypadła nadspodziewanie dobrze^[34]. Dzięki niej udało mi się poprawić stopień i podwyższyć samoocenę. Po zajęciach nie byłem jednak w stanie spisać wrażeń z ostatniego spotkania z mistrzem z Prado ani opowiedzieć o wszystkim Marinie. Pozostały mi po nim tylko mgliste odczucia, przebłyski pamięci, przelotne i niewyraźne obrazy, których nie potrafiłem ogarnąć umysłem. Krótko mówiąc, odniosłem wrażenie, że popadłem w niezdrową obsesję, doznałem pewnego rodzaju malarskiego przedawkowania, które mogłem pokonać, jedynie dając sobie czas.

Miałem nadzieję, że Boże Narodzenie ukoi moje nerwy. Przez dziesięć dni nie będę myślał o Prado ani o jego dziwnym mistrzu. I wkrótce osiągnąłbym ten spokój, gdybym nagle nie postanowił odbyć nieoczekiwanej w pewnym sensie podróży do samego serca Kastylii. Nigdy

nie cieszyłem się tak bardzo z posiadania samochodu jak wtedy.

W miasteczku Turégano, w cieniu wspaniałego zamku jeszcze z czasów celtyckich, w którym więziony był Antonio Pérez, wszechmocny sekretarz Filipa II, włoska aktorka Lucia Bosé kupiła budynek starego młyna, planując otworzyć w nim pierwsze na świecie muzeum aniołów. I właśnie w zniszczonej hali, między workami z cementem, rusztowaniami, ceglami, przy dźwiękach starego radia, z którego leciały kolędy, w otoczeniu porozwieszanych na ścianach planów, Lucia umówiła się ze mną na kawę.

W tym spotkaniu nie kryła się żadna tajemnica. Sam zadzwoniłem do aktorki we wtorek zaraz po wyjściu z Prado. Już jakiś czas wcześniej przeczytałem w jednym z głównych madryckich dzienników jej wypowiedź, w której wyznała, że jest gorliwą czytelniczką Rudolfa Steinera. Zaintrygowało mnie to jeszcze bardziej, kiedy Fovel o nim wspomniał. Zmotywowany tym „przypadkiem” zostawiłem jej na automatycznej sekretarce długą wiadomość. Nie spodziewałem się jednak, że odezwie się tak szybko, zostawiając u recepcjonistki mojego akademika informację dla mnie: „*Venite presto. Lucia*”.

I oczywiście czym prędzej skorzystałem z zaproszenia.

Moja gospodyni okazała się uosobieniem radości. Lucia – Miss Italia 1947, gwiazda filmowa o międzynarodowej sławie, żona legendarnego toreadora Luisa Miguela Dominguína, matka Miguela Boségo i babka kolejnego pokolenia artystów – zgodziła się na spotkanie, kiedy tylko się dowiedziała, kim jestem. Niecały rok wcześniej opublikowałem kontrowersyjny artykuł na temat aniołów w jednym z jej ulubionych czasopism i jak mi później powiedziała, natychmiast skojarzyła moje nazwisko. „Czytam wszystko, co ma związek z aniołami, i zapamiętuję nawet najmniejszy szczegół”. To rzeczywiście był dziwny reportaż. Napisałem go niedługo po tym, jak w lutym 1990 roku kilku młodych ludzi z Paiporty w Walencji zapewniało w hiszpańskich mediach, że spotkało prawdziwe anioły, które wręczyły im tajemniczą *Księgę o dwóch tysiącach stron* zawierającą apokaliptyczne przepowiednie naszej przyszłości^[35].

Ujawniałem w artykule również istnienie drugiej grupy „odbiorców”, której przewodził pewien artysta malarz. I to właśnie zwróciło uwagę aktorki, która miała już w głowie pomysł na muzeum malarstwa związanego z aniołami.

– Wierzysz, że te dzieciaki widziały prawdziwe anioły? – zapytała zaraz po przywitaniu, ucałowaniu mnie w oba policzki i zaproszeniu do swojego muzeum w budowie.

Wzruszyłem ramionami zaskoczony pytaniem. Wkrótce się jednak przekonałem, że pomimo niezwyklej impulsywności aktorka ma złote serce.

– No cóż... – zawahałem się. – Oni tak twierdzą. Ale prawdę mówiąc, sam nie wiem.

– A ja *credo!* – rzuciła lekko w swojej pięknej hiszpańsko-włoskiej mieszance językowej.

– Ja też wierzę! – odezwał się nagle śniady mężczyzna od wejścia do prowizorycznej kuchni. Miał około czterdziestki, łysinę i inteligentne spojrzenie.

– Oh, *caro*. To mój przyjaciel Romano Giudicissi. Ponieważ powiedziałaś mi, że chciałbyś porozmawiać o Rudolffie Steinerze i jego teorii istnienia dwojga Dzieciątek Jezus, poprosiłam go, żeby przyjechał. To prawdziwy znawca tematu. Mam nadzieję, że nie masz nic przeciwko temu.

– Oczywiście, że nie!

– Nie ma nic dziwnego w przekonaniu, że nawet tutaj mógłby nam się ukazać prawdziwy anioł – stwierdził mężczyzna pewnym tonem, po czym przywitał się ze mną i z uśmiechem na twarzy wskazał mi stółek, na którym mogłem usiąść. – W Biblii zostało napisane, że dwaj aniołowie ukazali się Abrahamowi, zasiedli za jego stołem, jedli i widziała ich cała jego rodzina. Dlaczego nie mieliby tak samo ukazać się dzisiaj, gdyby chcieli?

– Może Romano jest jednym z nich i wpadł, żeby się napić mojej pysznej kawy? – zażartowała Lucia.

– *Certo!*

Dość długo rozmawialiśmy na ten temat, ale najbardziej interesowała mnie odpowiedź na pytanie, czy coś niewidzialnego może się zmaterializować. Z tego, co przeczytałem po spotkaniach z doktorem Fovelem, dowiedziałem się, że była to jedna z kwestii nurtujących również Rafaela. I że w odróżnieniu od wielkiego Leonarda da Vinci mistrz z Urbino nie porzucił malowania tego co nadprzyrodzone. Artysta doszedł do wniosku, że należy je przedstawiać z tą samą fizycznością i prawdopodobieństwem, z jaką przedstawia się każdy inny namacalny element świata. Mistrz z Prado miał rację, wspominając o świętym Tomasz z Akwinu jako o jednym ze źródeł inspiracji Rafaela. Słynny teolog średniowieczny próbował dać „naukowe” i „racjonalne” odpowiedzi na tego rodzaju pytania. Według niego niewidzialne może czasami stać się widzialne, a nawet namacalne. Czyli możliwe do przedstawienia na obrazie.

– Święty Tomasz! – wykrzyknął Romano, gdy wspomniałem o *Sumie teologicznej*. – Czy wiesz, że przez pewien czas trwały również zażarte dyskusje na temat koncepcji innego ważnego teologa, Piotra Lombarda, upartego jak Lucia mediolańczyka, który wierzył, że anioły mają ciała?

– I przypuszczam, że Tomasz temu przeczył...

– Cóż, nie do końca. Święty odrzucał twierdzenie, że aniołowie posiadają ciała z natury rzeczy. Uważał jednocześnie, że jeśli potrzebowali cielesnej powłoki, by na przykład ukazać się Marii i zwiastować jej stan błogosławiony, mieli odpowiednie środki do stworzenia ciała...

– Środki? – Spojrzałem na niego bardzo zaintrygowany. – Jakiego rodzaju?

– Tomasz w *Sumie teologicznej* napisał, że aniołowie byli w stanie stworzyć sobie ciała ze skondensowanego powietrza. A nawet z chmur.

Wydawało mi się, że kiedyś już na ten temat coś słyszałem... Chwilę później skojarzyłem fakty: Rafael był pierwszym nowożytnym artystą, który zaczął przedstawiać Jezusa, Ducha Świętego i Boga Ojca bez tych

światlistych owali, w których zamykali ich średniowieczni malarze. Te tak zwane mandorle służyły do wskazywania obecności istoty boskiej. Działały na wiernych patrzących na obrazy niczym współczesna sygnalizacja świetlna. Dawały im do zrozumienia, że dana postać posiada boską naturę. Rafael tymczasem zastąpił mandorle rozświetlonym powietrzem lub chmurami. Czy czytał świętego Tomasza?

Kiedy po powrocie do Madrytu przejrzałem napisaną przez świętego *Sumę teologiczną*, okazało się, że Romano miał całkowitą rację, kilkakrotnie się do niej odnosząc.

To stworzone podczas bezsennych nocy dzieło stanowi niewyczerpane źródło niespodzianek. „Doktor Anielski” – taki przydomek otrzymał święty z Akwinu po śmierci w 1274 roku – wiele z ponad dwóch milionów słów, które liczy traktat, poświęcił dywagacjom na temat sił nadprzyrodzonych, wyciągając odważne wnioski, jak na przykład wyjaśniający zależną od okoliczności cielesność aniołów:

Jakkolwiek powietrze w stanie rozrzedzonym nie otrzymuje kształtów ani barw, w stanie jednak zgęszczonym może nabywać kształty i odbijać barwy – świadczą o tym chmury. Tak to właśnie aniołowie biorą sobie ciała z powietrza: mocą Bożą zgęszczają je jak i ile trzeba do utworzenia ciała, które chcą przybrać. ^[36]

– To *veramente* poetycka teoria – stwierdziła Lucia, wlewając nam do filiżanek gęstą włoską kawę. – Anioły powstałe z chmur! Bardzo mi się to podoba.

Romano się uśmiechnął.

– Przynajmniej Tomasz z Akwinu przyznał rację tak wielu ludziom twierdzącym, że widzieli anioły.

– Ale jeśli tym biblijnym zjawom nadamy za dużą cielesność, czytanie Biblii robi się bardzo materialistyczne... Nie sądzą państwo?

– I bardziej zbliżone do prawdy – odpowiedział Romano z powagą. – Musimy wziąć pod uwagę, że we wszechświecie jest tyle samo fizyczności co duchowości. Oba te stany są w idealnej ciągłej interakcji. Nie chodzi o inne „miejsca”, jak sądzili teolodzy scholastyczni żyjący przed świętym Tomaszem.

– Ale przestańcie już *discutere!* – Lucia odstawiła kawiarkę i usiadła z nami przy stole. – Musicie spróbować ciastek...

Nasza gospodyni złagodziła ton rozmowy, opowiadając o swoich pomysłach związanych z muzeum i trudnościach, z jakimi musiała się zmierzyć, przedstawiając projekt miejscowym politykom.

– Umieją tylko gadać o sezonowych wypasach trzody i świniobiciu. Wyobraźcie sobie, jak by zareagowali, gdybym wyjawiała im *grande segreto* o dwóch Jezusach!

Przy trzeciej kawie i drugim ciastku byliśmy już gotowi zająć się kwestią, która przywiodła mnie aż do Turégano. Romano wręczył mi najpierw małą książkę, na którą spojrzałem z ciekawością. Na okładce widniała reprodukcja pierwszej wersji *Madonny wśród skał* oraz kilku innych obrazów o tematyce religijnej, których nie znałem.

– To ja napisałem – powiedział bez cienia zarozumiałości w głosie.

Książka nosiła tytuł *Dwoje Dzieciątek Jezus: historia spisku*, i została wydana przez małe wydawnictwo specjalistyczne^[37].

– Po pierwsze powinieneś wiedzieć, że nie tylko Steiner twierdził, że istniał nie jeden, ale dwóch małych Jezusów. Potwierdzenie tej teorii można znaleźć w ewangeljach. – Romano nie żartował. – Święty Mateusz pisze o chłopcu, synu pary, której drzewo genealogiczne ze strony ojca, Józefa, sięga króla Dawida. Ta okoliczność sprawia, że dziecko jest idealnym kandydatem do spełnienia proroctwa, zgodnie z którym królewski syn urodzony w Betlejem w Judei zostanie potężnym monarchą. Ponadto w Ewangelii czytamy, że zaślepiiony wściekłością Herod obmyśla plan, jak się pozbyć tego dziecka zagrażającego jego narodowi, a nawet próbuje je odnaleźć, śledząc wędrownych mędrców.

„Znów ta przeklęta obsesja przepowiedni” – pomyślałem.

Romano tymczasem kontynuował swój wywód:

– Natomiast święty Łukasz mówi o zupełnie innej genealogii. Według niego Jezus pochodził z rodu syna króla Dawida, Natana, którego rodowód sięgał Adama i Ewy. Chłopiec, o którym mówi Łukasz, pochodzi z Nazaretu i po zbadaniu chronologii na podstawie rzymskiego spisu ludności, wspomnianego przez ewangelistę, okazuje się, że nie jest tym samym Jezusem, o którym pisze Mateusz. Prawdopodobnie urodzili się w odstępie co najmniej czterech czy pięciu lat.

Romano otworzył swoją książkę na cytacie z Rudolfa Steinera, który przeczytałem:

Na początku naszej ery w Betlejem i Nazarecie mieszkali dwaj mężczyźni o imieniu Józef. Obaj żonaci byli z kobietami mającymi na imię Maria. Maria z Nazaretu jest czystą dziewiczą istotą; Maria z Betlejem nosi w sobie całe dziedzictwo swojej bolesnej przeszłości. Obaj Józefowie pochodzą z rodu Dawidowego: ten z Betlejem bezpośrednio z królewskiej linii, z której wywodził się również król Salomon. Józef z Nazaretu natomiast pochodzi z linii kapłańskiej, która sięga syna Dawidowego imieniem Natan.^[38]

– To dopiero początek historii – uśmiechnął się Romano. – Obu parom urodził się syn, który otrzymał imię Jezus. Chłopiec z rodu królewskiego czy Salomonowego, o którym pisze Mateusz, to ten, przed którym hołd złożyli trzej królowie, trzej mędrcy. Ten drugi, z linii kapłańskiej, inaczej zwanej Natanową, występuje u Łukasza i będzie adorowany przez pasterzy. Znamy te epizody na pamięć i zwykle mamy tendencję do łączenia ich, jak gdyby obaj ewangeliści opowiadali o tym samym zdarzeniu. A to nieprawda. Ewangeliści mówią o dwóch różnych historiach, w których jest wiele sprzecznych szczegółów...

– Trudno uwierzyć, że...

– Zaczekaj, Javierze – przerwała Lucia, dolewając mi kawy. – Zaraz usłyszysz najciekawszą część.

– *Grazie, Lucia.* – Romano się uśmiechnął. – Tylko Steiner jasno tłumaczy powód tych sprzeczności. I robi to dzięki stworzonemu przez siebie złożonemu systemowi myślowemu, który pozwolił mu dotrzeć do ukrytych prawd. W swoich książkach i wykładach często mówił o istnieniu „nauki duchowej” będącej przeciwieństwem nauki tradycyjnej. W tej wiedzy kwestie takie jak dusza, reinkarnacja czy dolne lub górne poziomy egzystencji nie podlegają dyskusji. Z tego punktu widzenia i mając zapewne dostęp do źródeł niematerialnych, Steiner zrekonstruował biografie obu chłopców.

– Czy to znaczy, że doznał jakiegoś objawienia? – zapytałem, myśląc o tym, czego błogosławiony Amadeusz doświadczył przed pięciuset laty.

– Nazywaj to, jak chcesz. Dla poznania tej „nauki duchowej” należy oczywiście uwolnić się od świata materialnego. I Steinerowi się to udało.

– Był medium?

– Oczywiście, że nie! Steiner był filozofem. Gdyby umarł w wieku pięćdziesięciu lat, a nie sześćdziesięciu czterech, gdyby odszedł, zanim zagłębił się w okultyzm, dzisiaj byłby poważany na równi z Bergsonem, Husserlem czy Karlem Popperem. Ale ciekawość popchnęła go do badania innych dróg, które nie miały nic wspólnego ze spirytyzmem.

– W takim razie... jak doszedł do tych odkryć?

– Możemy się tego tylko domyślać. Steiner był przekonany, że poza światem materialnym, który ukazują nam zmysły, istnieje świat duchowy. I wierzył, że każdy człowiek ma zdolność dostępu do obu. Wystarczyłby bardzo prosty trening, żeby na przykład nauczyć się kontrolować fazę REM snu i rzucić się podczas niej w ten niewidzialny świat.

– I twierdził, że każdy jest do tego zdolny?

– Bo to prawda. Kiedy czytamy książkę, która nas wzrusza, osiągamy inny stan umysłu. Jakbyśmy wchodzili do innego świata. Kiedy

podziwiamy jakiś obraz czy słuchamy utworu muzycznego, który dotyka naszych najgłębiej schowanych uczuć, dzieje się to samo. Jakbyśmy mogli się wznieść ponad to co materialne i przez to uczestniczyć w czymś wzniosłym. Steiner sam wprowadzał się w taki stan i wiele się podczas tych sesji dowiedział.

– Na przykład o dwóch Jezusach...

– Właśnie. W wielu swoich wykładach podawał interesujące szczegóły na temat tego, jak to się stało, że obaj chłopcy w końcu zamieszkali w tym samym miejscu, a nawet, że ich rodzice się zaprzyjaźnili. Chłopiec opisywany przez Mateusza od początku przejawiał oznaki wielkiej inteligencji. Natomiast jego towarzyszowi zabaw, Jezusowi z Ewangelii wg św. Łukasza, trudno było dostosować się do świata. Pierwszy miał rodzeństwo. Drugi był jedynakiem. Kiedy urodził się Jezus z rodu królewskiego, archanioł Gabriel ukazał się jego ojcu we śnie. Tylko jemu. Potwierdza to apostoł Mateusz. Tymczasem drugi Jezus urodził się po objawieniu się tego samego anioła Marii. Sam więc widzisz, że istniało między nimi wiele różnic.

– No dobrze – westchnąłem. – Załóżmy, że ci wierzę. Ale w takim razie jak to się stało, że w końcu połączyliśmy ich w jedną osobę?

– Coś się wydarzyło.

– Co?

– Coś, co jest nam najtrudniej zaakceptować. Spróbuję ci to wyjaśnić – obiecał.

Skinąłem głową, zachęcając go, by kontynuował.

– Steiner twierdził, że kiedy chłopiec wywodzący się z rodu Natana skończył dwanaście lat, obie rodziny wyruszyły w podróż do Jerozolimy na święto Paschy. Czy pamiętasz historię opisaną przez Łukasza, kiedy Jezus gubi się w świątyni? To był ten nieprzystosowany milczący chłopiec. Ale wyszedł stamtąd odmieniony, z wiedzą i znajomością Pisma niezwykłą jak na jego wiek. Steiner mówi nam, że w świątyni dusze obu chłopców połączyły się w jedną. To był trwający trzy dni proces duchowy trudny do

wy tłumaczenia. Ostatecznie Jezus z rodu królewskiego osłabł i w niedługim czasie zmarł, przekazując całą swoją inteligencję prostemu Jezusowi z rodu Natana.

– To brzmi jak science fiction.

– Zdaję sobie z tego sprawę. Mówimy tu o innej logice. Ale faktem jest, że od tego momentu ewangeliści nie napisali słowa na temat Jezusa i ponownie zaczęli o nim opowiadać dopiero, kiedy pojawił się nad Jordanem, po jego chrzcie i rozpoczęciu życia publicznego. Dopiero wtedy pojawia się Chrystus, którego znamy. Pomazaniec Boży. Człowiek, który wiedział, jaką ma misję do wypełnienia, i gotów był za nią umrzeć.

– I nikt do czasów Steinera tego nie zauważył? – zapytałem dość przewrotnie, przypominając sobie o rzeczach, o których kilka dni wcześniej opowiadał mi mistrz z Prado.

– Oczywiście, że tak! Wielu malarzy nieświadomie nawiązywało do tej idei i odważało się ją przedstawić w swoich dziełach. Ci artyści prawdopodobnie przeszli podobny proces jak nasz filozof.

Najwybitniejszym z artystów wizjonerów był Bergognone. Na początku szesnastego wieku w mediolańskiej bazylice pod wezwaniem swojego patrona, świętego Ambrożego, namalował obraz przedstawiający pobyt Jezusa w świątyni. To przepiękna bazylika, dlatego umieściłem jej zdjęcie na okładce mojej książki, spójrz.

Popatrzyłem na wskazane miejsce i oniemiałem. Znałem ten kościół. Kiedy byłem na wymianie studenckiej w Mediolanie, zauważyłem go, włączając się po uliczkach w pobliżu zamku Sforzów. Pamiętam, że podziwiałem tam ołtarz ze szczerego złota, węża z brązu, który według legendy spadnie z kolumny, gdy nastąpi koniec świata, a nawet widziałem mumię świętego Ambrożego, wystawioną na widok publiczny w jego krypcie. Ale nie pamiętam, żebym zwrócił uwagę na malowidła. Romano wytłumaczył mi, że ta praca przechowywana jest w skarbcu bazyliki. To obraz na desce namalowany w dość prymitywnym stylu. Ale nie jego archaiczny wygląd zrobił na mnie największe wrażenie. Na obrazie

rzeczywiście widać dwóch Jezusów: jeden siedzi na tronie w otoczeniu kapłanów; drugi stoi zasłonięty przez Matkę Boską i wygląda, jakby miał za chwilę odejść.

Jak to możliwe?

– No i co? Jak to zinterpretujesz?



Jezus wśród uczonych w Piśmie w świątyni, Ambrogio Bergognone lub jego uczniowie (pocz. XVI w.). Bazylika św. Ambrożego, Mediolan

Wzruszyłem ramionami. Romano mówił z przytłaczającą pewnością siebie:

– Jak już ci wspomniałem, inni artyści z tej epoki również przedstawiali tę koncepcję na swoich obrazach. Steiner sugeruje, że ci ludzie „nawiązali kontakt” z tajemnicą, ponieważ nadszedł czas, żeby ją wyjawić. W Prado znajduje się doskonały przykład. Jest nim malowidło na desce autorstwa

ucznia Bergognonego, który pracował również dla Leonarda da Vinci: Bernardina Luiniego. W galerii malarstwa włoskiego wisi jego *Święta Rodzina*, którą Filip II dostał w darze od Florencji. Zauważysz ten obraz od razu. Jest piękny. Przedstawia dwóch przytulających się do siebie małych chłopców, na których spogląda lekko zezowata Maria^[39], namalowana w stylu bardzo przypominającym da Vinci, oraz spokojnego świętego Józefa wspartego na lasce. Kiedy będziesz oglądał ten obraz, nie spiesz się. Spróbuj wczuć się w jego nastrój. Powąchaj kwiat lili, a potem spójrz na lewy dolny róg. Pod nogą jednego z chłopców leży krzyż o długim słupku, tradycyjnie kojarzony z Janem Chrzcicielem. Zapewne nie chodzi tu o aluzję do drugiego Jezusa... ale coś ci powiem: jestem przekonany, że obraz został zmanipulowany, aby można było go pokazać Filipowi II. Moim zdaniem ten krzyż został dodany później przez kogoś, kogo przerażała tajemnica istnienia dwóch Jezusów.

– Domalowano krzyż?

– Tak. Wielu właścicieli takich obrazów wolało ukryć jednego z chłopców za atrybutami Jana Chrzciciela. Nikt nie chciał mieć kłopotów z Inkwizycją. Więc ubierano go w baranie skóry czy dodawano mu taki właśnie krzyż, żeby zatuszować prawdziwe przesłanie malowidła. Czasami zamawiano poprawki u samego autora obrazu, ale jeśli ten umarł lub odmawiał ich dokonania, bez wahania zlecano je komuś innemu. Przedstawione sceny musiały być bardziej „ortodoksyjne”, żeby nikt nie zadawał niewygodnych pytań...



Święta Rodzina, Bernardino Luini (XVI w.). Muzeum Prado, Madryt

- Mógłbyś podać mi jakiś inny przykład takiego poprawionego obrazu?
- Ile tylko chcesz! *Madonna wśród skał* Leonarda da Vinci jest jednym z nich.
- Naprawdę?
- Oczywiście. Jej pierwsza wersja, która znajduje się w Luwrze, przedstawia dwóch chłopców bliźniaczo do siebie podobnych. Natomiast na drugiej, tej z londyńskiej National Gallery, jedno z dzieci ma długi krzyż Jana Chrzciciela na kolanach. Otóż tego krzyża ani aureoli wokół głów postaci nie namalował Leonardo. Zostały dodane później.
- Kto miał odwagę sprofanować dzieła mistrza?

– To najmniejszy kłopot, Javierze. W tamtych czasach artysta był o wiele mniej ważny niż przesłanie jego dzieł. Zapamiętaj to sobie.

Lucia spojrzała wtedy na mnie błyszczącym wzrokiem.

– *Ebbene*, i co o tym myślisz?

Nie miałem pojęcia, co powiedzieć. Nic nie myślałem. Absolutnie nic.

– Uważam, że ukrywanie takiej prawdy jest spiskiem na wielką skalę...
– dodał Romano.

– Ale jeśli Steiner miał rację, artyści epoki renesansu prawie go udaremni, ujawniając tajemnicę! – szepnąłem.

– Niektórzy. Tylko niektórzy to zrobili.

– Jak Rafael?

– Tak, jak on. Czy znasz jego *Świętą Rodzinę* zwaną Perłą?

„No pewnie, że znam!” – powiedziałem do siebie w duchu i pokiwałem głową.

– Steiner zauważył, że najważniejsze dzieła tego malarza, z wyjątkiem *Przemienienia Pańskiego*, odnoszą się do zdarzeń, które miały miejsce przed śmiercią Jana Chrzciciela. Zdaniem filozofa było tak dlatego, że artysta pozostawał pod wpływem osobowości, która we wcześniejszym życiu była właśnie tym biblijnym bohaterem.



Szkola ateńska (detal). Od lewej do prawej: Dzieciątko Jezus, mały Rafael, Perugino, dwunastoletni Jezus i trochę dalej stojący i patrzący na widza Chrystus

– Żeby to zaakceptować, najpierw trzeba uwierzyć w reinkarnację.

– To prawda – przyznał Romano. – A *Szkola ateńska*? Znasz dobrze ten

fresk?

– Ha! – podskoczyłem. – Czy tam również namalowany jest Jezus?

– Nie jeden. Trzech.

Przeszył mnie dreszcz.

– Naprawdę?

– I dwaj Rafaelowie.

To mnie całkowicie zaskoczyło. Wiedziałem o autoportrecie Rafaela stojącego między astrologami, ale nie miałem pojęcia, że był tam jeszcze jeden *il divino* z Urbino. Czy ktoś mógłby mi wytłumaczyć powód takiego powielenia postaci?

Romano już spieszył, żeby to robić:

– Jak pewnie wiesz, jest to malowidło ściennie zainspirowane ideami neoplatonickimi. Rafael postanowił pokazać swoim współczesnym, że teorie Platona, nauka i nauczanie Kościoła katolickiego mogą współistnieć w całkowitej harmonii. Dlatego też po prawej stronie malowidła umieścił elementy chrześcijańskie, a po lewej pogańskie.

– A gdzie jest Jezus?

– Jak już powiedziałem, został przedstawiony w trzech miejscach. Jako uczony chłopiec, o którym wspomniano w Ewangelii Mateusza, siedzi przy kolumnie wspierającej łuk oparty o podstawę innej niekompletnej kolumny. Drugi raz ukazany został jako dwunastolatek, który zgubił się w świątyni i stoi po drugiej stronie tej kolumny. A po raz trzeci widoczny jest już jako dorosły Chrystus: stoi ubrany na białą, patrząc na widza, obok Jan Ewangelista pokazuje mu księgę, na którą Jezus nie zwraca uwagi.

Pospiesznie zanotowałem te wskazówki, żeby sprawdzić je później w bibliotece, a następnie kontynuowałem swoje małe przesłuchanie:

– A Rafael?

– Znajduje się dokładnie pomiędzy dwoma pierwszymi Jezusami: to ten chłopak, który kładzie rękę na ramieniu mężczyzny w niebieskiej szacie. Mężczyzna opiera książkę na trzonie kolumny i ma twarz Perugina, pierwszego nauczyciela Rafaela. Santi, portretując się właśnie w tym

miejscu, chciał nam powiedzieć, że znał tajemnicę dwóch Jezusów, odkąd rozpoczął naukę w pracowni swojego mistrza.^[40]

– Ciekawe – wyszeptalem.

– Nie ciekawe – poprawiła mnie Lucia. – To *affascinante!*

^[34] Na podstawie tej prezentacji opublikowałem nawet artykuł pod tytułem *Przepowiednie i wojna* w numerze czasopisma „Más Allá de la Ciencia” w całości poświęconym wojnie w Zatoce Perskiej, marzec 1991, ss. 30–35.

^[35] *Paiporta: los Angeles y el „Libro de dos mil páginas”*, w: „Más Allá” nr 14 (kwiecień 1990), ss. 76–83. Opisałem również część jej historii w książce napisanej kilka lat później z Jesúsem Callejo pt. *La España extraña*, DeBolsillo, Barcelona 2007, ss. 239–242.

^[36] Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 4, zagadnienie 51, artykuł 2, opowieść 3. Przeł. O. Pius Bełch, O.P., Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”, Londyn.

^[37] Romano Giudicissi, Maribel García Polo, *Los dos niños Jesús: historia de una conspiración*, Muñoz Moya y Montraveta, Cerdanyola del Valles 1987.

^[38] *Ibidem*, s. 25.

^[39] Madonny malowane przez Luiniego posiadają tę szczególną wadę ze względu na symbolikę, jaką nadawano jej w XVI w. Vladimir Nabokov, autor *Lolity*, nazwał takie spojrzenie „oczami w stylu Luiniego” w swoim opowiadaniu *La Veneziana* z 1924 r. (przyp. aut.).

^[40] Tę koncepcję opisał w całości Giorgio I. Spadaro w: *The Esoteric Meaning in Raphael's Paintings*, Lindisfarne Books, Great Barrington (Massachusetts) 2006.

GARŚĆ ROZWAŻAŃ

– Byłeś u Lucii Bosé i nie zadzwoniłeś do mnie?

Zielone spojrzenie Mariny ciskało we mnie piorunami. Siedzieliśmy w naszej ulubionej kafejce w dzielnicy Moncloa, w której umówiliśmy się przed wyjazdem na przerwę świąteczną. Marina następnego dnia jechała do Pampeluny, a ja do Castellonu. W tamtych czasach utrzymywanie kontaktu na odległość było znacznie utrudnione. W 1990 roku telefony komórkowe stanowiły luksus, a rozmowy międzymiastowe kosztowały fortunę. Chciałem więc opowiedzieć jej o wszystkim, zanim się rozjedziemy, i w swojej wielkiej naiwności zacząłem od relacji z wyprawy do Turégano. To był wielki błąd. Tego popołudnia dowiedziałem się, że zarówno Marina, jak i jej ojciec są wielkimi fanami aktorki. Jak również tego, że moja przyjaciółka dałaby wszystko, aby ją poznać. Obrażonym i wściekłym tonem wymieniła mi tysiąc rzeczy, których nie wiedziałem o Lucii. Szczegóły o jej współpracy z wielkimi mistrzami włoskiego kina: Antonionim, De Santisem czy Fellinim, a nawet o jej sławnych awanturach z Luisem Miguelem Dominguínem, który w latach pięćdziesiątych nie pozwalał jej samej jeździć samochodem po Madrycie. Wywołała we mnie poczucie winy, że nie zabrałem jej ze sobą, ale moje

wyrzuty sumienia sięgnęły zenitu, kiedy położyła przede mną plik kartek.

– Co... co to jest?

– Podczas gdy ty sobie podróżowałeś, ja zrobiłam małe rozeznanie w archiwum materiałów prasowych – powiedziała ze złością.

– Ty? W archiwum? Czego tam szukałaś? – zapytałem, nie wiedząc jeszcze, czy powinno mnie to zaniepokoić.

– Ducha oczywiście!

Zaniemówiłem.

Marina i ja często rozmawialiśmy o moim zainteresowaniu tym co nadprzyrodzone. Mimo to od początku naszej znajomości stawiała sprawę jasno: takie rzeczy ją przerażają i woli o nich nie wiedzieć. Uważała się za osobę wierzącą, chodziła w niedzielę na mszę do kościoła i przystępowała do komunii, więc wołała nie zgłębiać tego rodzaju tematów. Co w takim razie spowodowało, że weszła na ten zarezerwowany dla mnie teren? Przyznała, że pewne sprawy, o których opowiadałem w drodze do Eskurialu, nie dawały jej spokoju, postanowiła zatem na własną rękę poszukać odpowiedzi.

– Zapomniałeś? – zapytała, patrząc w dal za oknem kawiarni i ignorując marcepanowe ciastka, które przed nami postawiono. – Wspomniałeś, że ten człowiek z muzeum zdawał się duchem. Tylko ty go widziałeś, w sali było pusto, a nawet poczułeś zimno, kiedy podał ci rękę. Powiedziałeś też, że zniknął na widok zbliżającej się do was grupy turystów...

– Powiedziałem ci o tym wszystkim?

– Oczywiście! I nie żartowałeś, prawda?

– Nie... Jasne, że nie.

– Wobec tego, jeśli masz rację i ten dziwny mistrz jest jakąś zjawą, jego duch musi należeć do kogoś, kto umarł w Prado, dlatego teraz snuje się po muzeum, prawda? – Uśmiechnąłem się od ucha do ucha, słysząc jej naiwną teorię. – A ponieważ tam na pewno zmarło niewiele osób, poszłam do archiwum, żeby się dowiedzieć, o kogo mogłoby chodzić.

– Nazywa się Luis Fovel. Jest doktorem – przypomniałem.

– Daj spokój! Okłamał cię. Żaden doktor Fovel nie zmarł w Prado. W ogóle to nazwisko nie figuruje w żadnym madryckim nekrologu z ostatnich czterdziestu lat. Natomiast – uśmiechnęła się tajemniczo – znalazłam kilku innych kandydatów na twojego ducha...

– Naprawdę?

Nie mam pojęcia, dlaczego wyobraziłem sobie ubraną na białą Marinę, która siedzi za brzydkim drewnianym pulpitem Narodowego Archiwum Materiałów Prasowych, czekając, aż pracownik w niebieskim fartuchu przyniesie jej stare roczniki gazet. Z pewnością musiała wyglądać dość dziwnie.

– Ostatni zmarł w 1961 roku – mówiła dalej Marina nieświadoma moich myśli. Odnalazła w pliku odpowiednią kartkę i położyła ją przede mną. – Spójrz. Tutaj jest o tym napisane. Widzisz?

– Chyba nie mówisz poważnie... – burknąłem.

– Bądź łaskaw to przeczytać.

Marina podała mi kserokopię strony z dziennika „ABC” z 26 lutego 1961 roku opatrzoną nagłówkiem: „Udaremniiona kradzież w muzeum Prado”. Wziąłem ją do ręki i zacząłem czytać z czystej ciekawości. W artykule było opisane, jak około pierwszej w nocy dnia 25 lutego stróż muzeum i jego żona usłyszeli ze swojej sypialni – znajdującej się na terenie galerii sztuki – kilka głośnych uderzeń dochodzących z ulicy. Poszli zobaczyć, co je spowodowało, i znaleźli rannego mężczyznę przewiązanego liną w pasie. Miał połamane kości i z trudem oddychał. Wyglądało na to, że spadł z elewacji muzeum od strony calle Ruiz de Alarcón. Najprawdopodobniej zleciał z gzymsu, próbując się dostać do budynku. I według gazety zmarł tuż przed przyjazdem pogotowia.

– Czytaj dalej... – zachęciła mnie Marina. – Przyniosłam ci również wiadomości o tym zdarzeniu, opublikowane w „El Caso” i „La Vanguardia”.

Relacja w „El Caso” okazała się bardziej szczegółowa: „Zabił się, próbując okraść muzeum Prado”. W gazecie dość dokładnie zrekonstruowano wspinaczkę złodzieja po fasadzie budynku. Chciał

dotrzeć do świetlika znajdującego się nad galerią malarstwa włoskiego. Planował dostać się przez niego do środka i przejść do Sali Goi, gdzie miał zamiar wyciąć z ram obydwie *Maje* i zabrać ze sobą owinięte w zwykły papier pakowy. Tyle że jego plan zakończył się fatalnie na skutek jednego fałszywego kroku.

Niedoszły złodziej nazywał się Eduardo Rancaño Peñagaricano, mieszkał w Vallecas, miał dwadzieścia osiem lat, żadnej przeszłości kryminalnej i był stałym bywalcem muzeum.

– Niemożliwe! – wyszeptałem. – To nie może być on. Za młody.

– Jesteś pewien?

– Całkowicie.

– Niestety nie zamieszczono jego zdjęcia. Wtedy mógłbyś się upewnić, czy...

– Nie trzeba – przerwałem jej. – To nie on. Doktor Fovel nie jest młody, Marino.

Spojrzała na mnie z rozbawieniem.

– No dobrze. Wspomniałam, że mam innego kandydata? Ten jest lepiej wykształcony. I jego opis pasuje idealnie do twojego doktora. Był poetą. Nazywał się Teodosio Vesteiro Torres. I popełnił samobójstwo przed muzeum.... Ponad sto lat temu.

– Nigdy o nim nie słyszałem.

– A należał do kręgu przyjaciół Emilii Pardo Bazán i nawet wydał jakąś książkę.

– Naprawdę?

– Jasne. Chcesz usłyszeć, czego się o nim dowiedziałam?

Przytaknąłem.

– Teodosio Vesteiro cenił sztukę. Urodził się w Vigo w 1847 roku i w wieku dwunastu lat rodzina oddała go do seminarium w Tuy w Pontevedrze. Musiał być inteligentnym chłopcem, ponieważ jeszcze jako uczeń zaczął wykładać nauki humanistyczne w swojej szkole. I to z polecenia samego biskupa tamtejszej diecezji. Ale nie trwało to długo.

Kiedy skończył dwadzieścia cztery lata, nie przystępując do święceń kapłańskich, opuścił seminarium i przyjechał do Madrytu w poszukiwaniu pracy.

– Hm... Wiesz, dlaczego porzucił życie zakonne?

– Zdaje się, że zaczął czytać Kanta i to zmieniło cały jego światopogląd.

Kto wie, może chodziło też o kobietę, chociaż nikt o tym nie wspomina.

– Ciekawe. Co było dalej?

– W Madrycie życie okazało się bardziej skomplikowane niż w Tuy.

Utrzymywał się z udzielania lekcji muzyki i bardzo dużo pisał. W wolnym czasie spacerował po muzeum albo spotykał się z innymi poetami. – Marina zerknęła do jednej z kserokopii i mówiła dalej: – Jego największym dziełem była pięciotomowa encyklopedia biograficzna znanych Galisyjczyków. Napisał również dwa traktaty teologiczne i filozoficzne, dwa dramaty, dwa tomiki wierszy, dwa zbiory legend... skomponował nawet zarzuełę.

– Wszechstronny talent. Wiadomo, dlaczego popełnił samobójstwo?

– Prawdę mówiąc, nie. Nie pozostawił listu pożegnania ani żadnego wyjaśnienia. Natomiast przed śmiercią spalił wiele swoich dzieł. Tych kilka informacji o jego życiu znamy dzięki pisemnym kondolencjom, które przyjaciele Vesteira wysłali do gazet, winą za tę śmierć obarczając jego zamiłowanie do dzieł Goethego czy Rousseau oraz atmosferę romantyzmu i defetyzmu panującą wśród intelektualistów tamtej epoki. Wiedziałaś, że wtedy wielu geniuszy wybierało samobójstwo zamiast banalnego życia? Gérard de Nerval czy Larra byli najsławniejszymi przykładami tego, chociaż można takich znaleźć dziesiątki.

– Jasne... – przyznałem bez większego przekonania. – I mówisz, że zabił się w muzeum?

– Nie w muzeum, tylko przed muzeum. W miejscu zwanym Salonem Prado. To się wydarzyło prawdopodobnie około pierwszej w nocy 13 czerwca 1876 roku, w dzień jego dwudziestych dziewiętych urodzin.

– Też zmarł młodo.

– Zastrzelił się. Spójrz, co o tym napisano w gazecie. To przerażające: „Skonał, klęcząc z oczami wbitymi w niebo, lewą rękę trzymając na sercu”^[41]. Zapomnieli dodać, że w prawej trzymał rewolwer.

– Jaka szkoda.

– Tak. To wydarzenie odbiło się szerokim echem wśród galisyjskiej społeczności mieszkającej w Madrycie. Jeszcze rok później jego przyjaciele poeci nadal wspominali „śmierć w Prado”. Pardo Bazán, Francisco Añón, Benito Vicetto i kilku innych napisali poemat na jego cześć zatytułowany *Wieniec żałobny w hołdzie oświeconemu pisarzowi i poecie galisyjskiemu, Teodosiowi Vesteirowi Torresowi*^[42]. Wywołało to ogromne kontrowersje.

– Dlaczego?

– Nie domyślasz się? Składali hołd samobójcy! Człowiek, który odebrał sobie życie, był w katolickiej Hiszpanii tamtych czasów jak zmarły na dzumę. Nawet nie można było pochować go na cmentarzu. Naprawdę, Javierze, wystarczy przeczytać te artykuły, żeby się domyślić, jaką gorzką pigułką była dla wielu jego śmierć.

W zamyśleniu przekartkowałem kserokopie.

– Spójrz na jego zdjęcie. – Marina zatrzymała mnie na kartce z fotografią mężczyzny o szerokim czole, orlim nosie i starannie przyciętej bródce. – Na szczęście dołączyli je do *Wieńca żałobnego*.

– To też nie jest Fovel – stwierdziłem natychmiast.

– Na pewno?

Spojrzałem na nią stanowczym, chociaż zarazem czułym wzrokiem, żeby jej nie urazić. Starła się dla mnie, a to oznaczało o wiele więcej, niż mogła przypuszczać.

– Po pierwsze, doktor Fovel ma około sześćdziesiątki i nie sądzę, żebym go pomylił z kimś o połowę młodszym. A po drugie, chociaż widzę w rysach Torresa jakieś podobieństwo do niego, zapewniam cię, że doktor nie ma takich uszu ani podbródka.

– W takim razie pozostaje tylko jeden sposób, żeby odkryć jego prawdziwą tożsamość. – I śmiało ujęła moją rękę, by podkreślić to, co

zamierzała powiedzieć. – Zapytaj go!

– Mam go zapytać? – przestraszyłem się. – Jego? Mam zapytać, czy jest duchem i nazywa się Vesteiro?

– Cóż – uśmiechnęła się. – Jeśli nie masz odwagi, możesz zabrać mnie ze sobą. Skoro nie przedstawiłeś mi Lucii Bosé, chciałabym poznać przynajmniej tego człowieka.

– Wiesz, co myślę? – Położyłem drugą rękę na jej dłoni. – Że zwariowałaś.

[41] List, który napisał Victorino Novo i G. M. Curros, opublikowany w „El Heraldo Gallego” z 18 lipca 1876 r.

[42] Praca zbiorowa *Corona fúnebre a la memoria del inspirado escritor y poeta gallego Teodosio Vesteiro Torres* w „El Correo Gallego”, Orense 1877.

BOTTICELLI, MALARZ HERETYCKI

Ósmy stycznia 1991 roku. Wtorkowe popołudnie. Calle Ruiz de Alarcón numer 23. Byłem tam po raz trzeci. I sam.

Po niemal dwudziestu dniach przerwy świątecznej, bez możliwości uprzedzenia „zjawy z Prado” o swoich planach i bez zapowiedzi, ruszyłem ponownie na poszukiwanie mistrza. Nasze wcześniejsze spotkania – niezwykle, niespodziewane i przejmujące – osobiwie zapadły mi w pamięć. Z błahej historii, o której można by opowiedzieć na spotkaniu z przyjaciółmi, w ciągu przerwy świątecznej przeobraziły się dla mnie w osobiste wyzwanie. Nawet gdy przebywałem w odległości pięciuset kilometrów od Madrytu, wydarzenia z muzeum całkowicie dominowały w moich myślach. Mistrz – kimkolwiek był – zajął pierwsze miejsce na liście interesujących osób, które poznałem w stolicy. I nie bez powodu. Pod wpływem naszych dwóch spotkań zacząłem badać kwestie, których istnienia nawet nie podejrzewałem. Jak gdyby los zetknął mnie z jedynym na świecie czarodziejem zdolnym zdjąć zasłonę oddzielającą to co w sztuce widzialne od niewidzialnego. Z demiurgiem, który nawet na odległość zmuszał mnie do refleksji o malarstwie. A teraz, nabrawszy dystansu podczas ferii, czułem się gotów wysłuchać dalszych jego nauk. Chciałem

więcej. Pokazał mi nowy ekscytujący świat. Potrzebowałem go obejrzeć. I kiedy stałem przed wejściem do muzeum, suchy styczniowy mróz i ogarniające mnie lekkie wyrzuty sumienia wydawały mi się błahymi przeszkodami wobec nagrody czekającej w środku.

Sumienie gryzło mnie oczywiście z powodu Mariny. Wróciłem do Madrytu kilka godzin wcześniej, ponieważ rozpoczynały się wykłady, ale nie wspomniałem jej, że zamiast najpierw wpaść na jej wydział, wybieram się do Prado.

Oczywiście, że się zastanawiałem, czy nie zabrać jej ze sobą, ale w końcu się rozmyśliłem. To nie był dobry pomysł. Najprawdopodobniej mistrz nie byłby zachwycony, gdybym się zjawił z nieproszonym gościem. Możliwe nawet, że gdyby zobaczył mnie w towarzystwie obcej dziewczyny, mój przewodnik po malarstwie mógłby się nie pojawić. A do tego nie zamierzałem dopuścić.

Tym razem jednak z myślą o Marinie zabrałem ze sobą dyktafon i dwie dziewięćdziesięciminutowe kasety, na których – jeśli Fovel wyrazi zgodę – chciałem nagrać dla niej naszą rozmowę. Kiedy Marina usłyszy poważny, mądry głos mistrza, być może przestanie mieć obsesję na punkcie muzealnych duchów.

I ja też.

Zaraz po wejściu do Prado poczułem, że to spotkanie będzie się różniło od wcześniejszych.

Mój Boże. Muzeum oblegali turyści. Wszedłem przez tak zwane „górne wejście Goi” położone nad kasami i naprawdę mnie przeraził tłum oblegający *Opętanie* – potężną rzeźbę z brązu, która przedstawia Karola V depczącego demona.

Lekko zdenerwowany tym tłokiem zszedłem do galerii malarstwa włoskiego. Jeśli mistrz, jak podejrzewałem, unikał tłumów, to nie był najlepszy moment na spotkanie z nim.

Pomyliłem się jednak.

Zobaczyłem go po przejściu przez dużą galerię, w której śpią obrazy Tintoretta, Rafaela czy Veronesego. Stał nieruchomo wśród gęstego tłumu grup i pojedynczych turystów, którzy wędrowali od obrazu do obrazu, jak gdyby oglądali okna wystawowe sklepów w czasie wyprzedaży. W swoim nienagannym wełnianym płaszczu Fovel w milczeniu obserwował otaczający go zgiefk. Nie wydawał się nim ani skrępowany, ani zainteresowany. Wyglądał raczej, jakby stał na straży tej muzealnej sali.

Ominąłem grupę pracowników, którzy właśnie Bóg wie skąd wynosili zeszlą choinkę, i podszedłem do niego pospiesznie.

– Dzień dobry, doktorze. Cieszę się, że znów pana widzę.

Odpowiedział mi nieznacznym skinieniem głowy. Nie wyglądał na zbyt zaskoczonego moim widokiem.

– Sądziłem, że nie lubi pan tłumów... – dodałem.

Mistrz, jakby się budząc z długiego letargu, odparł:

– Powinieneś wiedzieć, że istnieją tylko dwa sposoby, żeby być samemu. Bez nikogo obok siebie albo w tłumie.

W jego słowach nie wyczułem goryczy. Wręcz przeciwnie. Miałem wrażenie, że przerwaliśmy ostatnią rozmowę zaledwie kilka godzin wcześniej, a teraz wznawiamy ją w naturalny sposób.

– Dawno cię nie widziałem – stwierdził.

– Byłem poza Madrytem.

– W takim razie przypuszczam, że wykorzystałeś ten czas na przemyślenie wszystkiego, o czym rozmawialiśmy. Może nawet masz jakieś ciekawe pytanie?

– Mam wiele pytań, doktorze. Czy miałby pan coś przeciwko temu, żebym...? – zapytałem, pokazując dyktafon.

Fovel podniósł wzrok, spojrział na urządzenie z pogardą i gestem zakazał mi nagrywania. Nie pozostało mi nic innego jak posłusznie bez słowa schować dyktafon do kieszeni kurtki.

– Rzeczywiście jest pewne pytanie, którego nie mam odwagi zadać...

– Świat należy do odważnych. Pytaj. Wszystko pozostanie między nami.

Na twarzy mojego rozmówcy pojawił się ledwie dostrzegalny uśmiech, na jego policzkach zauważyłem dwa zabawne dołeczki. Wydał mi się nagle tak ludzki i bliski, że przez chwilę czułem, iż nie będę w stanie być z nim szczery.

– Słucham? – zachęcał. – Co to za pytanie, chłopcze?

– Proszę mnie źle nie zrozumieć, ale skoro zna pan tak dobrze to miejsce, czy słyszał pan o jakimś duchu z Prado?

Oczywiście najpierw ostrożnie badałem teren. Najchętniej zapytałbym go wprost: „Czy jest pan zjawą, doktorze?” albo: „Czy nie nazywa się pan przypadkiem Teodosio Vesteiro?”, lecz rozsądek mi na to nie pozwalał.

– O duchu?

– Tak. – Zawahałem się. – No wie pan, może ktoś popełnił tutaj samobójstwo, a potem... cóż...

Doktor przewiercił mnie wzrokiem, jak gdyby wreszcie zrozumiał sens mojego pytania.

– Nie wiedziałem, że tak bardzo cię interesują takie rzeczy, chłopcze.

Pokiwałem głową, wyczuwając jednocześnie, że uprzejmość mistrza w stosunku do mnie maleje. W tej chwili Luis Fovel odwrócił się na pięcie i przeciskając się przez otaczający nas tłum, zawołał:

– Chodź!

Oczywiście posłuchałem go.

Wędrówka była bardzo krótka. Zaprowadził mnie w róg jednej z sal przylegających do galerii malarstwa włoskiego. Ku mojemu zdziwieniu nadal ignorował turystów i biegające we wszystkie strony dzieci. Nagle wbił wzrok we wprawiony w starannie rzeźbione wsporniki przepiękny renesansowy tryptyk, przed którym się zatrzymaliśmy. Gdyby był lepiej oświetlony, przypominałby okno z widokiem na las i spokojne morze. Na piękny, pogodny świat.

„*Panneaux* Botticellego!” – pomyślałem.

Ktoś, kto chociaż raz zwiedzał muzeum Prado, musiał je widzieć. To trzy rzucające się w oczy drewniane tablice tego samego rozmiaru,

przedstawiające coś, co pod koniec XV wieku było malarską innowacją: pejzaż. W tym przypadku sosnowy las u wybrzeży Morza Śródziemnego ze sceną polowania, w której główną postacią jest uciekająca przed jeźdźcem naga kobieta. Są to jedyne prace autora *Wiosny* przechowywane w Prado. Wiedziałem, że dołączyły do muzealnych zbiorów w przededniu hiszpańskiej wojny domowej, kiedy kataloński konserwatywny polityk i kolekcjoner sztuki Francesco Cambó postanowił podarować je Prado, mówiąc: „Ponieważ zmieniły stan mojego umysłu [...] i wzbudziły w głębi mojej duszy ogromną radość”^[43]. I chciał, żeby tego samego mogli doświadczyć jego rodacy, którzy będą oglądać te dzieła. Doskonale znałem tryptyk, zatrzymywałem się przed nim tyle razy, ale zaskoczyło mnie, że mistrz przyprowadził mnie właśnie do niego.

– Oto i on – powiedział, wskazując na pierwszy z paneli. – To jedyny duch, jakiego znajdziesz w Prado.

Najwyraźniej wyglądałem na zmieszanego. Chociaż mogłem te obrazy opisać z pamięci, nie byłem w stanie dostrzec w nich niczego, co by przypomniało zjawę. Fovel to zauważył.

– Zdaję sobie sprawę, że w żadnym przewodniku po muzeum nie znajdziesz wzmianki o tym, że te obrazy przedstawiają upiorną zjawę... – wyszeptał konspiracyjnym tonem. – Ale to prawda. To trzy sceny grozy zainspirowane jednym z opowiadań z *Dekameronu*, który Giovanni Boccaccio napisał około 1351 roku.

– Opowiadaniem? O duchach? Jak u Dickensa?

– Właśnie tak, chłopcze. Moralizatorskim opowiadaniem podobnym do tych, które Karol Dickens pisał pięćset lat później. To, które stało się inspiracją malowidła, zatytułowane jest *Okrutne łowy*^[44]. i mówi o rzuconej klątwie i zemście.

Spojrzałem ukradkiem na najbliższą tabliczkę informacyjną. Kuratorzy nazwali te dzieła *Nastagio degli Onesti*. Ani śladu jakichkolwiek okrutnych łowów. Przez chwilę sądziłem, że mistrz, próbując się uchylić od odpowiedzi na moje pytanie, zaprowadził mnie przed fascynujący obraz

i zmienił temat rozmowy. Ale nie. On mówił całkowicie poważnie. Na tym obrazie były duchy.

– Bohaterem tryptyku jest ten młodzieniec w szarej tunice, czerwonych pludrach i żółtych butach, którego widzisz na wszystkich trzech obrazach. Na pierwszym panelu pojawia się nawet dwa razy. Widzisz?



Nastagio degli Onesti, Sandro Botticelli (1483), panel I. Muzeum Prado, Madryt



Nastagio degli Onesti, panel II



Nastagio degli Onesti, panel III

– Czy... czy to duch?

– Nie! – Roześmiał się. – Rzadko się zdarza, żeby ta sama osoba przedstawiana była kilkakrotnie na jednej kompozycji, co wcale nie wskazuje na jej nadprzyrodzony charakter. To raczej wskazówka.

– Wskazówka?

– Kiedy zauważasz na obrazie postać przedstawioną więcej niż raz, możesz być pewien, że kryje się za tym jakieś przesłanie. To obraz opowiadający jakąś historię. Niczym komiks, w którym bohaterowie pojawiają się na kolejnych rysunkach.

Przypomniałem sobie wtedy o „sobowtórach”, które odkryłem na *Szkole ateńskiej* u Lucii Bosé, ale powstrzymałem się od komentarza...

– Chłopak w kaftanie ma na imię Nastagio – mówił dalej mistrz. – Boccaccio opowiada, że ten bogaty młodzieniec od pewnego czasu kocha się w dziewczynie, o której wiemy tylko, że jest córką niejakiego Paola Traversariego. Tymczasem dziewczyna wbrew zwyczajom panującym w owych czasach postanawia odrzucić jego zaloty. Obraz po lewej stronie ukazuje Nastagia, który zrozpaczony jej odmową postanawia się ukryć w piniowym lesie w okolicach Rawenny i odebrać sobie życie. Przypatrz się mu. Wygląda na zdruzgotanego. Załamane. Gotowego popełnić jakieś szaleństwo.

– A co chciał powiedzieć Botticelli, malując go z kijem w ręku?

– Ach! I tu naprawdę zaczyna się nasza historia. Jest maj. W ówczesnej europejskiej wyobraźni wiosna była porą, gdy ludzie najczęściej ulegali wizjom^[45]. I również w tym wypadku, kiedy Nastagio zastanawia się nad sposobem odebrania sobie życia, obserwuje przerażającą scenę: ni stąd, ni zowąd z lasu wyłania się na czarnym rumaku jeździec, grożąc mieczem rudowłosej dziewczynie, która ucieka przed nim wystraszona. Nastagio postanawia zatrzymać napastnika, podnosi z ziemi gałąź i zagraadza drogę rycerzowi i jego psom, ale jeździec nakazuje mu zejść z drogi. „Zaniechaj walki, Nastagio, i pozwól mnie i psom moim uczynić z tą niewiastą to, na co zasłużyła! – krzyczy z wściekłością na twarzy. – ...Tak dzieje się w każdy piątek, o tej co dzisiaj godzinie i na tym samym miejscu”.

– Nie, nie rozumiem...

– To bardzo proste, chłopcze. Nastagio ujrzał zjawy. Wizję z istotami nie z tego świata powtarzającą się na leśnej polanie. Na drugim obrazie zobaczysz to o wiele lepiej. W tej scenie jeździec, niejaki Gwidon, zsiadł z konia i rzuca się na dziewczynę, której według słów Boccaccia wyrwie w końcu serce z piersi i rzuci je swoim psom na pożarcie. „Po krótkim czasie jednak zmartwychwstaje ona znowu za Boga sprawiedliwym wyrokiem i wszechmocy jego władzą, jak gdyby nigdy zabita nie była. Wówczas zaczyna się od nowa jej żalosna ucieczka i moja z psami wściekła pogoń za nią”, wyjaśnia autor *Dekameronu*.

– Ale dlaczego?

– Przecież łatwo to zrozumieć, Javierze. Gwidon i kobieta, którą ściga, od dawna nie żyją. Rycerz również przeżył miłosne rozczarowanie z winy tej nagiej damy. I podobnie jak Nastagio poszedł do lasu i popełnił samobójstwo. Wtedy oboje zostali skazani na wieczne męki: muszą się tak gonić przez całą wieczność. On dlatego, że był tchórzem. Ona „za okrucieństwo i za to, że cieszyła się z mąk moich, nie uważając tego nigdy za grzech, ale za zasługę”. Botticelli, chcąc podkreślić tę koncepcję wiecznego cyklu, na drugim obrazie, w tle kompozycji, przedstawił

ponownie obie zjawy goniące się bez wytchnienia. Widzisz?

Skinałem głową.

– To naprawdę smutna historia...

– Ale nie dla Nastagia!

Spojrzałem na Fovela zaskoczony, a on mówił dalej:

– Spotykając te duchy i identyfikując się ze słowami jeźdźca, nasz Nastagio uknuł plan. I właśnie to widzimy na trzecim panelu. Przyjrzyj się uważnie. Podejdź bliżej. To, co zrobił, było równie proste jak genialne: w kolejny piątek zaprosił rodzinę Paola Traversariego na ucztę na łonie natury. Na obrazie widać, jak wszystko starannie przygotował. I o tej samej porze co tydzień wcześniej na polanie pojawia się jeździec, psy i zjawa dziewczyny, wprawiając gości w osłupienie.

– Widzę ich. Ukochana Nastagia i jej przerażone damy przewracają stół, a mężczyźni patrzą zdziwieni na rycerza.

– A widzisz młodzieńca? Stoi niewzruszony w miejscu i spokojnie opowiada im wszystko, czego się dowiedział. Kobiety okazują litość nieszczęsnej dziewczynie, a dumna córka Traversariego w mig łapie morał tego epizodu. „Straszna zjawa nie tylko ten jeden szczęśliwy skutek wywarła, wszystkie bowiem białogłowy w Rawennie tak się zastrachały, że od tego czasu bardziej uległymi wobec mężczyzn się stały” – pisze Boccaccio.

– Ale niech mi pan powie, doktorze, czy Nastagio ożenił się w końcu z córką Paola Traversariego?

– Sam się domyśl. Spójrz na prawą część ostatniego panelu. Widzisz kobietę biorącą pod rękę Nastagia? To jedna z tych, które wcześniej krzyczały z przerażenia po drugiej stronie sceny. Dama w czerwonej sukni. Jego ukochana. Poza tym – dodał – istnieje czwarty panel, tyle że tutaj go nie ma, ponieważ znajduje się w weneckim pałacu rodziny, dla której został namalowany. Przedstawia scenę zaślubin, na których wszyscy świętują mądrą decyzję córki Traversariego.

– Zastanawia mnie jednak, kto mógł zlecić Botticellemu namalowanie

historii o duchach. I dlaczego.

– Wbrew pozorom stoisz przed drogocennym prezentem ślubnym z epoki *quattrocento*. Te obrazy prawdopodobnie wchodziły w skład ogromnej *cassone*, czyli bogato zdobionej skrzyni. Na trzecim panelu widać kilka zwisających z drzew herbów, które odpowiednio odczytane odpowiedzą na twoje pytania. Pierwszy po lewej należy do Puccich, bogatych i wpływowych florenckich kupców. Środkowy jest herbem Medyceuszy, władców Florencji, a ten po prawej należał do rodziny Binich. Wiemy z prowadzonych w tamtych czasach rejestrów, że w 1483 roku Giannozzo Pucci ożenił się z Lucrezią Bini w obecności Wawrzyńca Wspaniałego. Oto i on! Wpływowi Pucciowie rzucali narzeczonej zamaskowane ostrzeżenie w postaci wyrafinowanego dzieła sztuki, żeby była im wierna i oddana. Z pewnością panele te zdobiły przez lata kufer na ubrania stojący w komnacie pani Pucci.

Przez chwilę zastanawiałem się nad słowami mistrza, wpatrując się uważnie w obrazy, które do tej pory traktowałem jak zwykłe pejzaże. Jednocześnie byłem pod wrażeniem, że tak sprytnie moje pytanie o duchy z Prado skierował na teren dla siebie wygodny.

„Ten obraz opowiada historię...”.

– Jak widzisz – zakończył Fovel z zadowoloną miną – upodobanie do tego co nadprzyrodzone nie jest niczym nowym.

– To prawda.

– Natomiast całkowicie nowatorski w tamtych czasach był sposób, w jaki Botticelli przedstawił te zjawy. Malarz miał wtedy trzydzieści siedem lat. Rok wcześniej, będąc pod wpływem (znów!) Marsilia Ficina, skończył malować *Wiosnę* i niedługo później podjął się stworzenia *Narodzin Wenus*. Był więc u szczytu swojej kariery. Wiedział, jak malować istoty nadprzyrodzone, i robił to z prostotą, jakiej nie zobaczymy u nikogo innego, dopóki w mieście kilka lat później nie zjawi się Rafael.

– Wie pan co? Bardzo mnie ciekawi, w jaki sposób pan to wszystko łączy...

– Ależ wszystko już jest ze sobą połączone!

– Również przepowiednie? Czy jest pan w stanie włączyć Botticellego w epidemię wywołaną przez *Apocalipsis Nova*?

– Masz co do tego wątpliwości? – Uśmiechnął się kpiąco i ciągnął: – Wszyscy historycy zajmujący się tamtą epoką wiedzą, że zaledwie kilka lat po tym, jak Botticelli namalował te sceny, Florencja stała się miastem proroctw w pełnym tego słowa znaczeniu.

– Pan żartuje?

– Absolutnie nie, chłopcze. W kolejnych latach po powstaniu *panneaux* o historii Nastagia we Florencji wybuchła bezprecedensowa polemika, która uderzyła prosto w naszego mistrza.

– Trudno mi w to uwierzyć.

– Ja nie kłamię, Javierze. Winę za ten apokaliptyczny szal ponosi dominikanin Girolamo Savonarola, który stał się wtedy najbardziej szanowanym duchownym w całym mieście. Jego żarliwe kazania godzące w korupcję w Kościele i instytucjach politycznych, ale również przeciwko rozwiązłości, przepychowi i florenckiemu nieumiarkowaniu, wkrótce stały się sławne na całe Włochy. Nawet Michał Anioł po wysłuchaniu mowy Savonaroli stwierdził, że ton głosu miał tak przenikliwy i ostry, ale jednocześnie porywający, że zapamięta go do końca życia. Popularność i liczba zwolenników kaznodziei wzrastała do tego stopnia, że Wawrzyniec Medycejski i Aleksander VI wielokrotnie bezskutecznie próbowali się go pozbyć.

– Czy to, o czym mówił w kazaniach, było niebezpieczne?

– Bardziej niż niebezpieczne. Ten „pies Pański, *domine cane*, jak dominikanów nazywali Włosi, mówił często o Kościele jako o „pysznej ladacznicy”, która zdradziła ewangeliczne przesłanie Chrystusa. Publicznie nawoływał nawet francuskiego króla Karola VIII, żeby odzyskał swoje prawa do Neapolu i Mediolanu i przywrócił we Włoszech boski porządek, wyrzucając z Rzymu papieża. Savonarola marzył o ustanowieniu teokracji we Florencji i groził jej władcom wszelkiego rodzaju karami

boskimi, jeśli nie będą dążyli w kierunku zjednoczenia władzy religijnej i politycznej. W swoim klasztorze Świętego Marka modlił się przed natchnionymi dziełami Fra Angelico i chłonał ducha biblijnych proroków, a potem w ekstazie wygłaszał homilie.

– I przypuszczam, że zaczął mieć wizje i głosić przepowiednie...

– Zgadza się. Ten słabowicie wyglądający mnich o szalonym spojrzeniu i znoszonym habicie był idealnym kandydatem do tego typu transów. Wraz z innym zakonikiem, ojcem Silvestrem d'Andrea Maruffim, zaczął niebawem głosić niezliczone przepowiednie o strasznej przyszłości czekającej miasto. Maruffi był lunatykiem i często widywano, jak wałęsał się po dachu klasztoru. Po przebudzeniu relacjonował swoje straszne wizje, które Savonarola skrupulatnie spisywał. Wkrótce sam również poczuł dar wieszczzenia. Nie tylko uważał się za obdarzonego zdolnościami proroczymi. Napisał też dwa traktaty: *Dialogus de veritate prophetica* oraz *Compendio di revelatione*, w których z wielką stanowczością ogłosił wielką przemianę Kościoła i rychłe nadejście tysiącletniego królestwa Chrystusowego na ziemi.

– Czyli dominikanin, mnich z tego samego zakonu co inkwizytorzy, zaczyna głosić te wszystkie rzeczy ocierające się o herezję... I nikt nie był w stanie go powstrzymać?

Mistrz pokiwał głową.

– Florencja była w tamtych czasach miastem pełnym heretyków, tolerancyjnym na najbardziej odmienne idee. Pewnie z początku nikt nie zwracał na niego uwagi, ale wkrótce intelektualne kręgi florenckie, również trzymające się z dala od katolickiego kanonu, ale o wiele mniej dogmatyczne niż dominikanin, zaczęły go atakować. Marsilio Ficino, mistrz Botticellego, nazwał nawet Savonarolę „emanacją Antychrysta”. Wyobrażasz to sobie?

– A jak to się stało, że Botticelli przestał być zwolennikiem Ficina, a przyjął poglądy kogoś tak egzaltowanego jak Savonarola?

– Cóż... To wielka zagadka. Nikt nie wie, kiedy i dlaczego mistrz zaczął

się oddalać od neoplatoników i zagustował w kazaniach szalonego mnicha. Botticelli, bliski przyjaciel Leonarda da Vinci, z którym nawet otworzył niewielką tawernę^[46], oddalił się od światła i pogrążył w najgłębszej ciemności. W swoich sławnych biografiiach malarzy Vasari stwierdził, że „był wielkim zwolennikiem tej sekty” oraz że „to spowodowało, iż porzucił malarstwo i z braku dochodów popadł w wielką biedę”^[47].

– To straszne.

– Najgorsze dopiero miało nastąpić.

– Naprawdę?

– Jeszcze bardziej godne ubolewania było to, że Savonarola przekonał malarza, by zniszczył wszystkie swoje „pogańskie” dzieła. Namówił go do wyniesienia ich z pracowni i spalenia w „ogniskach próżności”, które organizował co tydzień w mieście. Być może słyszałeś o nich. Płonęły stosy rzeźb, mebli, ubrań, narzędzi, książek czy obrazów, pozbywali się ich skruszeni Florentczycy, żeby uniknąć gniewu boskiego, który według słów dominikanina miał zrównać miasto z ziemią.

Zakryłem twarz dłońmi.

– Mój Boże...

– To był ponury czas. Zupełnie niepasujący do renesansu. Niestety wpływ Savonaroli na Botticellego nie ograniczył się tylko do narzucenia mu swojego osobliwego fanatycznego *credo*, które nazywał *renovatio ecclesiae*. Nie. Genialny Sandro zaczął nawet malować zgodnie z ideami zakonnika, z zadziwiającą skrupulatnością postępując według jego ideologicznego programu.

– Nie... – wyszeptałem.

– Tak – poprawił mnie. – W 1501 roku, kiedy kontrowersyjny kaznodzieja umarł, Botticellego pochłaniało tworzenie obrazu, który zupełnie do niego nie pasuje, chociaż opatrzył go datą i swoim podpisem. Z jakiejś przyczyny zrobił to jeden jedyny raz w całej swojej karierze. Dzisiaj obraz ten znany jest pod tytułem *Mistyczne narodziny* i można go

obejrzeć w Londynie. Przedstawione na nim narodziny Jezusa nie są epizodem z przeszłości, ale zdarzeniem przepowiadany, któremu towarzyszyć mają inne znaki: anioły będą obejmować ludzi, a diabły zostaną pokonane. Między innymi taką właśnie scenę jego mistrz dominikanin przepowiedział w swoim kazaniu w Boże Narodzenie 1494 roku^[48]. Savonarola głosił upadek skorumpowanej Florencji Medyceuszy, klęskę papieżstwa, nawrócenie się na chrześcijaństwo Maurów i Turków oraz nadejście czasów dobrobytu i bezpośredniego kontaktu z Bogiem.

– Jest pan tego pewien?

– Całkowicie.

Doktor Fovel włożył nagle rękę do kieszeni i wyjął kolorową reprodukcję obrazu, o którym rozmawialiśmy. „Jak to możliwe, że miał przy sobie właśnie ten obraz?” – pomyślałem. Była to rozkładówka wyrwana z jakiejś gazety. Rozłożył ją starannie przede mną, nie zwracając uwagi na pięć czy sześć osób, które nieopodal przyglądały się uważnie każdemu jego ruchowi. Choć była to kolorowa reprodukcja, domyśliłem się, że nawet w przybliżeniu nie odzwierciedla majestatyczności i wspaniałości oryginału.

Mistrz rozprasował ją rękami, po czym powiedział:

– Botticelli namalował go trzy lata po tym, jak Savonarola, brat Silvestre Maruffi i brat Domenico da Pescia, kolejny jego żarliwy zwolennik, zostali powieszani i spaleni na stosie na florenckim piazza della Signoria. Skazano ich za herezję. A ponieważ zaczęto prześladować wszystkich zwolenników zakonika, malarz musiał starannie ukryć wszelkie związki, które go z nim łączyły.

– W takim razie dlaczego jest pan taki pewien związków *Narodzin* z herezjami Savonaroli?

– Och! Wystarczy przeczytać jego dzieła i wiedzieć, czego szukać na obrazie – odparł z uśmiechem.

– Jasne...

– Na przykład w swoim *Compendio di revelatione* Savonarola na kilku

stronach wyjaśnił to, co nazywał „dwunastoma przywilejami Maryi”. Chodziło o pewien rodzaj krótkich litanii, które śpiewali jego wierni podczas procesji przemierzających miasto. Jeśli przyjrzesz się filakteriom, czyli banderolom trzymanym przez dwunastu aniołów unoszących się na górze, zobaczysz, że są na nich napisane różne zdania. Możemy odczytać tylko siedem z dwunastu, ale wszystkie są właśnie „przywilejami” przepisanyymi słowo w słowo z książki Savonaroli. Dodatkowo są również napisane po włosku, jak oryginały. *Sposa di Dio Padre Vera, Sposa di Dio Padre Admiranda, Sacratio Ineffabile...*

– I tyle? To mają być te pańskie dowody?

– Oczywiście, że to nie wszystko. Obok podpisu Botticellego kryje się kolejna mała tajemnica. To najeżony błędami grecki napis, który mniej więcej można przetłumaczyć tak: „Ten obraz ja, Alessandro, namalowałem pod koniec 1500 roku w czasie zamieszek we Włoszech, w połowie czasów od zarania, wedle XI świętego Jana w drugim »Biada« Apokalipsy, kiedy diabeł został spuszczonej z uwięzi na trzy i pół roku. Następnie zostanie związany według XII Jana i zobaczymy go zdeptanego jak na tym obrazie”^[49].



Mistyczne narodziny, Sandro Botticelli (1501). National Gallery, Londyn

- I co to oznacza, doktorze?
- To oczywiście, że odsyła nas do dwóch rozdziałów Apokalipsy świętego Jana. Nie sądzisz?
- Do jedenastego i dwunastego.
- Tak. Rozdział jedenasty mówi o nadejściu wielkich mąk na ziemi i wspomina dwóch świadków, według ewangelisty Henocha i Eliasza,

którzy będą prorokować w świętym mieście przez tysiąc dwieście sześćdziesiąt dni, wypuszczając przez usta ogień i grzmoty. Obaj zostaną zgładzeni, a następnie wstąpią do nieba na obłoku. Savonarola myślał, że ten tekst odnosi się do niego i jego przyjaciela z zakonu, ojca Domenica da Pescii. Co ciekawe, obaj wygłaszali kazania przez trzy i pół roku, czyli trochę dłużej niż tysiąc dwieście sześćdziesiąt dni, po czym zostali skazani na śmierć, powieszani i spaleni na stosie. „Zgładzeni” i „wstąpią do nieba na obłoku”, tyle że dymu.

– I wypuszczając ustami ogień... – dodałem.

– Botticelli wykorzystał więc Apokalipsę, żeby szyfrem opowiedzieć o swoim mistrzu. Co się tyczy rozdziału dwunastego – kontynuował Fovel – wspomina się w nim inny okres trzech i pół roku. Po nim na ziemi pojawi się anioł, pokona Szatana i ustanowi tysiącletnie królestwo, w którym prawdziwi wierzący i męczennicy z Jezusem na czele będą władać światem. Kiedy Botticelli malował to dzieło, był przekonany, że żyje w okresie przed ponownymi narodzinami Pana.

– Czy on naprawdę wierzył w powrót Chrystusa?

– Nic w tym dziwnego. Wiele osób we Florencji było przekonanych, że stanie się to około 1500 roku. I chociaż sam Savonarola odrzucił tę datę w jednym ze swoich kazań, wspominając o niej, wywołał jeszcze większe spekulacje. A wiesz, co jest z tego wszystkiego najdziwniejsze? Że dominikanin spodziewał się momentu odnowy najpóźniej w 1517 roku^[50]. Jednak jego wyznawcy nie mogli wytrzymać tej ciągłej zmiany dat. Szalony mnich musiał się nawet zmierzyć z dwudziestoma swoimi uczniami, którzy zorganizowali własny konwentykiel i wybrali Papieża Anielskiego, niejakiego Pietra Bernardina, ponieważ nie byli w stanie dłużej czekać^[51].

– Znów ten Anielski Papież?

– Tak, chłopcze, znowu. W tamtych czasach idea papieża reformatora, niemalże anioła przysłanego z nieba, zawsze gdzieś się unosiła. A przy okazji, czy wiesz, kto już po śmierci Savonaroli i Botticellego był jednym

z ostatnich orędowników jego rychłego przybycia?

– Niech mnie pan zaskoczy – uśmiechnąłem się.

Fovel zmarszczył gęste siwe brwi i czoło, szykując się do zadania ostatecznego ciosu.

– Pamiętasz nazwisko rodziny, która zleciła Botticellemu namalowanie tryptyku?

– Pucci.

– Świetnie. Prawnuk tego małżeństwa, Francesco Pucci, napisał traktat pod tytułem *De Regno Christi*, w którym ogłaszał, że Kuria Rzymska zostanie zniesiona z powodu popełnianych przez nią grzechów przed końcem XVI wieku i że nastanie *uno nuovo ordine*, nowy porządek, z *uno supremo pastore*, z nowym pasterzem.

– Krąg się zamyka! – zawołałem. – Co się stało z tym Puccim?

– Cóż... Prawdę powiedziawszy, żył dość intensywnie. Podróżował po Europie. W Krakowie poznał słynnego angielskiego okultystę i astrologa Johna Dee, który, jak twierdził, nauczył go komunikować się z aniołami. Towarzyszył mu w podróży do Pragi, gdzie chciał oddać hołd Rudolfowi II, cesarzowi alchemikowi^[52]. Było więc do przewidzenia, że wyląduje w więzieniu. Właśnie w lochach poznał Giordana Bruna. Niestety, już nigdy nie wyszedł na wolność. Został skazany za herezję i spalony na stosie w 1597 roku na tym samym placu, na którym trzy lata później odda życie Giordano Bruno.

– Co to były za czasy!...

– I jacy ludzie.

– Tak. Ma pan rację. Co za ludzie!

Milczeliśmy przez chwilę. Odruchowo spojrzeliśmy ponownie na piękne *Nastagio degli Onesti*, jakbyśmy szukali odrobiny spokoju, który Botticelli stracił, zmieniając swoje przekonania. W tej samej chwili zrozumiałem, że wykład mistrza dobiegł końca, więc w obawie, że zniknie, nie precyzując daty naszego następnego spotkania, postanowiłem wziąć sprawę we własne ręce.

– Kiedy znów się zobaczymy, doktorze? – zapytałem.

Fovel odwrócił wzrok od obrazu i spojrzał na mnie pustym wzrokiem.

– Kiedy się zobaczymy?... – mruknął zdziwiony.

– Tak, chciałbym wiedzieć, czy mógłbym wrócić tu za kilka dni czy raczej...

– Czy musiałeś wpisywać sobie nasze spotkanie do kalendarza, żeby się ze mną zobaczyć? – przerwał mi ostrym tonem. – Zaufaj losowi, chłopcze. Niech twoje pragnienie światła ponownie cię tu przyprowadzi. Pamiętasz, co ci mówiłem o sztuce jako o drzwiach do innych światów?

Przytaknąłem zaskoczony.

– Naucz się samodzielnie je otwierać, a bez problemu zawsze mnie znajdziesz. To tyle.

Zignorowałem tę radę. Chciałem mu zadać ważniejsze pytanie.

– Czy mógłbym kogoś przyprowadzić?

Ale Fovel już nie odpowiedział. Bez słowa pożegnania odwrócił się i odszedł, wmieszawszy się w tłum zwiedzających.

[43] Francesco Cambó, *Memorias (1876–1936)*, Alianza, Madryt 1987, s. 403.

[44] Wszystkie cytowane fragmenty *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia w tłum. Edwarda Boyégo, Siedmioróg, Wrocław 2005 (przyp. tłum.)

[45] David Cast, *Boccaccio, Botticelli y la historia de „Nastagio degli Onesti”*, w pracy zbiorowej *Historias inmortales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2002, s. 74.

[46] Miało to miejsce około 1478 r. Lokal nazywał się Pod Trzema Żabami Sandra i Leonarda i najprawdopodobniej obaj artyści wspólnie zaprojektowali jego szyld, który nie dotrwał do naszych czasów.

[47] Giorgio Vasari, *op. cit.*, s. 414.

[48] John Pope Hennessy pierwszy zauważył związek tego kazania (które znamy tylko z relacji osób trzecich) z obrazem w: *Sandro Botticelli, the*

Nativity in the National Gallery, The Gallery Books, Londyn 1947, s. 8.

[49] Tekst oryginalny: ΤΑΥΤΗΝ ΓΓΡΑΦΗΝ ΕΝ ΤΩΙ ΤΕΛΕΙ ΤΟΥ Χ
ΣΣΣΣΣ ΕΤΟΥΣ ΕΝ ΤΑΙΣ ΤΑΡ[ΑΧ]ΑΙΣ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ Α ΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΕΓΩ ΕΝ ΤΩΙ ΜΕΤΑ ΧΡΟΝΟΝ ΗΜΙΧΡΟΝΩΙ ΕΓΡΑΦΟΝ ΠΑΡΑ ΤΟ
ΕΝΔΕΚ/ ΑΤΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥΙΩΑΝΝΟΥΕΝ ΤΩΙ ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ
ΒΩΙΟΥΑΙ ΕΝ ΤΗ ΑΥΣΕΙ ΤΩΝ Γ ΚΑΙ ΗΜΙΣΥ ΕΤΩΝ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ
ΕΠΕΙΤΑ ΔΕΣΜΟΘΗΣΕΤΑΙ ΕΝ ΤΩΙ ΙΒΩΙ ΚΑΙ ΒΛΕΨΟΜΕΝ... ΝΟΝ
ΟΜΟΙΟΝ ΤΗ ΠΡΑΦΗΙ ΤΑΥΤΗΙ.

[50] Tak rozważał w swojej książce pt. *Convivio de'segreti della Scriptura Santa* wydanej ok. 1508 r.

[51] Marjorie Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford 1969, s. 438.

[52] John Dee jest jedną z najważniejszych postaci historycznych mojej powieści *Upadły anioł*, Sonia Draga, Katowice 2013. Odsyłam do niej Czytelników, którzy chcieliby się więcej dowiedzieć na jego temat.

DROGA CHWAŁY

Zaniepokoił mnie pierwszy znak życia od Mariny po przerwie świątecznej. Nie zadzwoniła do mnie o wpół do dziewiątej, jak mieliśmy w zwyczaju, ale wczesnym rankiem zostawiła w mojej przegrodce w recepcji akademika krótką wiadomość: „Nie wiem, czy jesteś w Madrycie. Jeśli wróciłeś, przyjdź do mnie na wykłady, proszę. To pilne”.

Sekretarka o imieniu Toñi, która odebrała liścik około siódmej, powiedziała mi z troską w głosie, że dziewczyna wydawała się zdenerwowana, gdy to pisała. Chociaż rozpoznałem drobny, zaokrąglony charakter pisma Mariny, zapytałem sekretarkę, jak ta dziewczyna wyglądała, na wypadek gdyby chodziło o pomyłkę czy jakiś żart.

– Blondynka, szczupła, jasne oczy i mniej więcej twojego wzrostu.

To była ona.

– Javierze... Czy wszystko w porządku? – zapytała zaniepokojona Toñi.

Była dla mieszkańców akademika niczym druga matka. Wszystko o nas wiedziała: kiedy wychodziliśmy; kiedy wracaliśmy; kto do nas dzwonił; czy byliśmy zakochani; że nasze ostatnie oceny były katastrofą. Dlatego spojrzałem na nią zakłopotany. Pamiętam tylko, że zdenerwowany wróciłem biegiem do swojego pokoju, wziąłem płaszcz i teczkę z notatkami

i bez śniadania pobiegłem w dół obrosniętej szpalerem drzew avenida de Gregorio del Amo, w kierunku Wydziału Farmacji. „Przyjdź do mnie na wykłady, proszę”.

Marina z pewnością dwie ostatnie godziny spędziła w bibliotece, czekając na rozpoczęcie porannych zajęć. Ale dlaczego?

„To pilne”.

Dotarłem do głównego budynku farmacji – mało oryginalnego, okazałego gmachu z czerwonej cegły i betonu – na pięć minut przed rozpoczęciem pierwszych zajęć. Marina siedziała w ostatnim rzędzie sali wykładowej, patrząc nieobecny wzrokiem. Na pierwszy rzut oka było widać, że stało się coś złego. Kuliła się nad swoim pulpitem, ubrana w za duży męski golf, bez śladu makijażu na twarzy i z włosami związanymi w niedbały kucyk. Ale najbardziej moją uwagę przykuły jej podkrążone oczy. Dwa sine worki przyciemniały szmaragdowe spojrzenie i zdradzały, że Marina spędziła bezsenłą noc.

– Dziękuję, że przyszedłeś... – wyszeptała na mój widok, nie próbując nawet się uśmiechnąć. – Jak tam święta?

Nie odpowiedziałem. Nie dała mi szansy.

– Wyjdźmy stąd, proszę.

Jednym ruchem ręki zebrała swoje rzeczy, wrzuciła je do dużej płóciennej torby i opatuliła się szerokim wełnianym płaszczem. Wyszedłem za nią z duszą na ramieniu. Chciałem, żebyśmy jak najszybciej zaczerpnęli świeżego powietrza i żeby mi wytłumaczyła, o co do cholery chodzi. Sprawa wyglądała poważnie, więc pomyślałem, że najlepiej będzie się przespacerować. Pograżeni w ciężącym milczeniu ruszyliśmy więc wzdłuż avenida Complutense.

– Nie wiem, jak mam ci to powiedzieć, Javierze – odezwała się w końcu, jak gdyby chciała się pozbyć ogromnego ciężaru i zbierała do tego siły. – Musisz przestać spotykać się z tym człowiekiem!

Chyba spojrzałem na nią z głupią miną.

– Wczoraj wieczorem... – próbowała mówić, lecz musiała najpierw wziąć

głęboki oddech. Chwyciła mnie za ramię i idąc dalej, zebrała się w sobie. – Wczoraj wieczorem przyszedł do mnie do domu jakiś facet. Zapukał do drzwi. Dzięki Bogu, że rodzice wyjechali, inaczej najedliby się strachu – wyrzuciła z siebie jednym tchem.

– Chwileczkę. Czy... otworzyłaś drzwi nieznajomemu?

– Cóż... – westchnęła. – Tak. Bo... zjawił się jakby nigdy nic przed dziewiątą i oznajmił, że ma mi do powiedzenia coś ważnego. Wspomniał o tobie, a ponieważ nie było jeszcze późno i moja siostra była w domu, wpuściłam go. Napił się tylko kawy. Ale przestraszyło mnie to, co powiedział.

– A co powiedział? – zapytałem, nie wiedząc, jak zareagować.

– O to właśnie chodzi, Javierze. Przyszedł, żeby porozmawiać ze mną o tobie. Ten człowiek zna cię, wie, co studiujesz, a przede wszystkim wie o twoich wizytach w Prado. Powiedział mi, że nas śledził i że wie o wszystkim, co skserowałam dla ciebie w archiwum materiałów prasowych. Wiedział o twoim spotkaniu z Lucią Bosé i opowiedział różne szczegóły naszej wyprawy do Eskurialu, kiedy oglądaliśmy tę księgę przepowiedni...

– *Apocalipsis Nova* – przerwałem jej automatycznie.

– Właśnie... Posłuchaj, nie wiem, w co się wmieszałeś, ale prosił, żebym cię przekonała, że powinienes dać sobie z tym spokój. Dla twojego dobra.

– Z czym mam dać sobie spokój? – zapytałem zdziwiony.

– Masz przestać się widywać z tym duchem z Prado czy kim tam jest ten człowiek. Powiedział, że nie można mu ufać. A przede wszystkim masz nie mieszać się w sprawy, które cię nie dotyczą. Masz to zostawić, rozumiesz?

– Ale ja przecież...

– Javier... – Marina spoważniała i puszczając moje ramię, spojrzała mi zdecydowanie w oczy. – Ten facet mówił poważnie. Przysięgam. Nie groził mi, ale uwierz, że dużo mu do tego nie brakowało. Zauważyłam to w jego wzroku. Był przerażający.

– Przedstawił się? – dopytywałem.

– Nie. Powiedział tylko, że jest rzeczoznawcą sztuki i że myszkowanie w Eskurialu zagroziło ważnemu śledztwu.

– Aha! – Nagle, jak gdyby ktoś włączył światło w mojej pamięci, zrozumiałem, o co chodzi. – To na pewno ten człowiek, który przed nami oglądał książkę Amadeusza! Dlatego zwrócił na nas uwagę!

Twarz Mariny spochmurniała.

– Też o tym pomyślałam. Ale teraz to nie ma znaczenia. Nie podoba mi się, że ktoś zadał sobie trud, by nas odszukać. Śledził nas, rozumiesz? Z jakiegoś powodu to, co robisz, przeszkadza mu. A jego wczorajsza wizyta była ostrzeżeniem. Była taka... taka ponura.

– I chodzi mu tylko o to? – zapytałem, nerwowo się uśmiechając. – Żebym zapomniał o doktorze Fovelu? Żebym nie zadawał pytań o... sztukę?

– Do cholery, Javierze! Czy to ci nie wystarczy? – Ze strachu zaczęły drżeć jej usta. – Przez tego faceta nie spałam całą noc. Nie widzisz, jak wyglądam? Przyszłam na wydział jak najwcześniej, bo tu przynajmniej otaczają mnie ludzie i wiem, że on nie odważy się do mnie zbliżyć. Nawet kazałam siostrze jak najszybciej opuścić dom, na wypadek gdyby wpadł na pomysł, żeby wrócić.

– Marino, nie martw się, dobrze? – próbowałam ją uspokoić, odgarniając zabawny kosmyk niesfornych włosów, który opadł jej na twarz. – To na pewno jakiś świr. Jeden z tych moli książkowych, którzy łatwo wpadają w obsesję. Zobaczył twój adres w księdze zwiedzających i zjawił się, żeby cię zastraszyć... Nie sądzę, żeby...

– Był w moim domu, Javierze! Stał przede mną!

– No cóż... – Zawahałem się. Marina była przerażona. – Jeśli chcesz, możemy zadzwonić na policję i...

– I co powiemy? Że jakiś historyk nie życzy sobie, żebyśmy oglądali książkę, którą bada? Że napił się kawy w moim domu i wyszedł, nie zrobiwszy mi krzywdy? Daj spokój!

Odetchnęła głęboko, zaciskając pięści tak mocno, że zbieleły jej knykcie. Przez chwilę żadne z nas się nie odzywało. Jeszcze tylko brakowało, żeby

się pogniewała! Przedłużyliśmy spacer, doszliśmy najpierw do drogi na La Coruñę, omijając ostatnie zamarznięte kałuże w kampusie, następnie ogrzewani krzepiącymi pierwszymi promieniami słońca dotarliśmy do centrum handlowego w dzielnicy Moncloa. Opuściliśmy pierwsze wykłady w nowym semestrze. Kiepski początek. Ale chyba żadne z nas się tym nie przejęło.

Objąłem ją ramieniem, żeby dodać jej otuchy, i przez pewien czas spacerowaliśmy w milczeniu.

– Nie rozumiem tylko, dlaczego poczułaś się tak bardzo zagrożona. Przecież zachowywał się poprawnie, a potem sobie poszedł, prawda? – odważyłem się odezwać, kiedy zatrzymaliśmy się przed bezbarwnym oknem wystawowym księgarni wydawnictwa Fondo de Cultura Económica, jakby dalsze wspomnianie tego zdarzenia miało jej pomóc pokonać strach. – Przecież „pan X” powiedział ci tylko, że najlepiej będzie, jeśli nie będę spotykał się z tamtym facetem, o którym w zasadzie niewiele wiem. To wszystko.

Długo nie odpowiadała. Przyglądała się witrynie, jak gdyby od wystawionych na niej książek zależało jej życie. Po chwili z najsmutniejszym uśmiechem, jaki kiedykolwiek widziałem na jej twarzy, spojrzała na moje odbicie w szybie.

– Żartuj sobie, jeśli chcesz, ale nie wspominałam ci jeszcze o jednym – wyznała z żalem.

– Było coś jeszcze? Co?

– Ten człowiek dość długo mówił o śmierci. Mówił do siebie, prowadził monolog. Robił wrażenie, jakby miał na tym punkcie obsesję.

– Powiedziałaś, że ci nie groził...

– Bo to prawda! – przerwała mi. – Mówił o śmierci abstrakcyjnie. Powtarzał w kółko, że wielką cnotą jest przygotować się na dobrą śmierć. A! I dodał, że powinniśmy się nauczyć pozbywać balastu jak starożytni... I tym podobne rzeczy. To było dziwne. Bardzo dziwne...

Zauważyłem, że znów zadrzała na to wspomnienie, więc bez

zastanowienia przytuliłem ją, aby się uspokoiła. Nasze ciała zetknęły się w ten sposób po raz pierwszy i poczułem, że połączyła nas niezwykła energia. Nie mam pojęcia, jak długo staliśmy przytuleni, wiedziałem tylko, że chciałem tak stać bez końca. Uniosłem rękę i zatopiłem ją ostrożnie w jej włosach.

– Uspokój się, dobrze? To już minęło.

– Mówił i mówił tylko o śmierci. To bardzo dziwne – powtórzyła, nie zwracając uwagi na mój gest, jak gdyby jej umysł nie był w stanie porzucić tego wspomnienia.

– Po co miałby ci mówić o takich rzeczach?

– Nie wiem, Javierze! – Koniec przytulania. Wyślizgnęła się z moich objęć, zanim zdążyłem zdać sobie z tego sprawę. – Nalegał tylko, żebyś trzymał się z daleka od tego przeklętego mistrza z Prado. Powiedział, że wbija ci do głowy fałszywe filozofie, idee czasów pełnych pułapek. I ogarnął mnie wtedy strach! Tak bardzo się bałam!

Nagle w oczach Mariny pojawiły się łzy.

– To jakiś absurd – wyszeptałem z całym spokojem, na jaki było mnie stać. – Kompletnie bez sensu.

– Ach! – wykrzyknęła. – Przed odejściem dał mi coś dla ciebie...

Otarła oczy i nadal podenerwowana zaczęła grzebać w torbie, z której wyciągnęła w końcu kilka złożonych na pół kartek. Potrząsnęła nimi przede mną. Wyglądały na trzy czy cztery fotokopie przedstawiające jakiś szkic. Na pierwszy rzut oka wydało mi się, że to egipska mumia, lecz odrzuciłem tę myśl.

– Co to jest?

– Klucz.

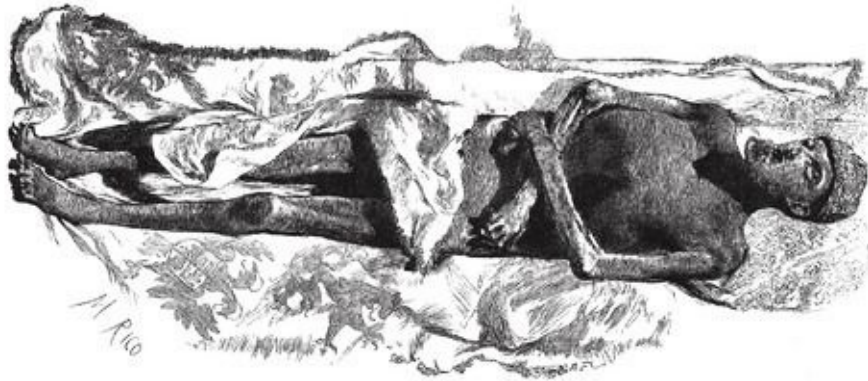
– Klucz?

– Tak powiedział. „Klucz pozwalający dostąpić chwały”. Podkreślił, żebyś zastanowił się nad nim z otwartym sercem, zapomniawszy o wszelkich zgubnych ideach. W ten sposób być może uda ci się oddalić od zła.

Wielce zaintrygowany spojrzałem na kartki. Były to kserokopie stron ze

starej gazety „La Ilustración de Madrid” przedstawiające – za bardzo się nie pomyliłem – wysuszone, szerniałe zwłoki z dość niezwykłym podpisem: „Cesarz Karol V, szkic z natury, 1871 rok”.

– Co... co masz zamiar z tym zrobić? – Zaniepokojona moim nagłym zainteresowaniem Marina spojrzała na mnie podejrzliwie przestraszonym wzrokiem.



Cesarz Karol V, szkic z natury, 1871 r.

– Oczywiście posłucham go – uśmiechnąłem się. – Oddalenie się od zła jest zawsze dobrym posunięciem, prawda?

– A może zapomnisz o wszystkim i dasz sobie spokój z tą historią?

– Nie mogę. – Objąłem ją znów ramieniem i odciągnąłem od okna wystawowego. – A tym bardziej teraz, kiedy zrobiło się naprawdę ciekawie.

Niestety wspólna energia, którą poczułem chwilę wcześniej, zniknęła.

SEKRET TYCJANA

Nie przeczytałem tych kartek. Pochłonałem je.

Najpierw jednak odprowadziłem Marinę do domu jej ciotki Esther i przekonałem małymi kłamstwami, żeby ona i jej siostra zostały tam na noc. Potem czym prędzej wróciłem do akademika, aby dokładnie przyjrzeć się dokumentom. Z jednej strony ciekawiła mnie ich treść sama w sobie, ale przeczuwałem jednocześnie, że mogą kryć w sobie jakąś wskazówkę, znak pozwalający mi zrozumieć, kim był mroczny „pan X”, który tak przeraził moją przyjaciółkę. Na początku trudno mi było się skoncentrować. Nie spodobała mi się wiadomość, że byłem śledzony. Kiedy jednak wreszcie skupiłem wszystkie pięć zmysłów na kserokopiach, zacząłem się uspokajać. Uwielbiam czytać stare publikacje. Z nimi jest podobnie jak z obrazami: po kilku minutach przestają być czymś konkretnym, namacalnym, stają się zaś punktem obserwacyjnym, który pozwala zagłębiać w przeszłość.

Okazało się, że dwutygodnik „La Ilustración de Madrid”, z którego pochodziły kopie, to zdumiewający miszmasz. Redagowany przez romantycznego poetę Gustawa Adolfa Bécquera – przy okazji miłośnika duchów, wróżek i dusz pokutujących – przechodził w sposób całkowicie

naturalny od tematów politycznych do artystycznych. Równie dobrze można było przeczytać w nim jakiś wiersz, notkę modową z Paryża czy opowiadanie o orientalnym smaczku, a w kolumnie obok informację o remoncie prowadzonym na calle Hortaleza. Jak się później dowiedziałem, czasopismo istniało dość krótko. Zaledwie trzy lata. Z otrzymanej od „pana X” kopii egzemplarza datowanego na 15 stycznia 1872 roku dowiedziałem się – o ile oczywiście informacja ta była wiarygodna – że ktoś dostał się do Panteonu Królów w klasztorze w Eskurialu, otworzył sarkofag Karola V i stwierdził, że jego ciało pozostało w stanie nienaruszonym, zmumifikowane, z brodą i całą resztą. Nigdy dotąd nie słyszałem, żeby grób największego hiszpańskiego monarchy został sprofanowany ani że istnieją dokumenty z tamtych czasów wspominające o tak makabrycznym fakcie. Ale dlaczego „pan X” chciał, żebym to zobaczył? Dokąd mnie kierował? A może – co wydawało mi się bardziej intrygujące – od czego próbował mnie odsunąć, wykorzystując tę informację?

Tekst pod rysunkiem był oczywiście jeszcze bardziej wymowny. Był to list otwarty jednego malarza do drugiego. Rodzaj dedykacji, którą najślawniejszy w kraju artysta tamtych czasów, Mariano Fortuny, otrzymał od autora rysunku, Martína Rica, zdolnego studenta Akademii Sztuk Pięknych San Fernando. List nie wyjaśniał, dlaczego Rico postanowił się podzielić z Fortunym szczegółami swojej wyprawy do grobu Karola V, lecz rozplýwał się w pochwałach dla mistrza. Widząc te nazwiska, przypomniałem sobie, że Fortuny był w szczególny sposób związany z Prado: przecież ożenił się z córką Federica de Madraza, również malarza i dyrektora muzeum. Czy właśnie na ten trop chciał mnie naprowadzić „pan X”? Może próbował mnie nakłonić, żebym odwiedził sale malarstwa dziewiętnastowiecznego? Kolekcję prac Madraza? Tylko po co?

Na wszelki wypadek bardzo dokładnie przeczytałem cały tekst.

Wielmożny Pan

Mariano Fortuny

Drogi Przyjacielu,

w numerze 49 „La Ilustración de Madrid”, który mam przyjemność Ci przestać, ujrysz szkic wykonany przeze mnie; przedstawia on mumię cesarza Karola V. [...] Zwłoki zachowały się w bardzo dobrym stanie, owinięte białym płótnem obszytym koronką szeroką na dwa palce; z wierzchu wszystko przykrywa czerwony adamaszek. Na mumii nie widać prawie żadnych zniszczeń, mimo że od pochówku upłynęło trzysta lat, i wbrew wszystkiemu, co się pisze i mówi, mogę Cię zapewnić, że jest w stanie nienaruszonym, nie brakuje jej absolutnie niczego; władcy przybyło raczej kilka kropli stearyny, bez wątplenia spadłych na cesarską pierś ze świec trzymanyh w drżących rękach przez jakichś ciekawskich, którzy mieli szczęście go oglądać, kiedy kilkakrotnie otwierano trumnę zawierającą czcigodne szczątki.

Zwróciło moją uwagę, że gęsta broda, krótko przycięta wokół ust, jest ciemnokasztanowa, a nie szpakowata czy niemal siwa jak na portretach dzielnego monarchy. Trudno dostrzec włosy, ponieważ zakrywa je czepiec ze złotogłowi; jedynie na obu przedramionach i odrobinę po lewej stronie szyi widać gołe kości.

Nie jestem w stanie opisać Ci emocji, jakich doświadczyłem, i uczuć, które poruszyły moją duszę, kiedy ujrzałem nagie szczątki tego, który po wypełnieniu świata swoją wielkością umarł z pokorą i skruchą w Yuste, ponieważ nie mam zamiaru zabierać Ci zbyt dużo czasu tą już i tak długą epistołą.

Ale muszę Ci powiedzieć, by zyskać Twoją wyrozumiałość, że nigdy nie napotkałem takich trudności ani nie pracowałem w takim dyskomforcie i trudzie jak przy tworzeniu tego szkicu, ponieważ nie dość, że pozycję musiałem przyjąć niewygodną, wyginając ciało w kształt litery C, to jeszcze od modelu dzieliła mnie odległość około trzydziestu centymetrów; Twojemu osądowi pozostawiam, jak trudno rysować w takich warunkach [...].

*Dlatego na tym kończę, prosząc, byś przyjął ode mnie tę
pamiątkę, którą z wielką życzliwością i przyjemnością dedykuję Ci
Twój przyjaciel*

*MARTÍN RICO
Eskurial, 18 grudnia.*

Siedząc w małej bibliotece akademika przy biurku oblanym zimnym fluorescencyjnym światłem, z tomem numer 51 *Ilustrowanej powszechnej encyklopedii europejsko-amerykańskiej* – słynnej *Espasy* o czarnym złoconym grzbiecie – otwartym na nazwisku autora listu, zaczynałem rozumieć wielkość jego wyczynu. Ten wybitny malarz realistyczny, mistrz dziewiętnastowiecznych pejzaży, którego maleńki obraz znajduje się w Prado^[53], jakimś cudem dostał się do nienaruszonych szczątków Karola V i widział na własne oczy człowieka wielokrotnie sportretowanego przez Tycjana. To musiało być dla niego niesamowite. Jedyne w swoim rodzaju przeżycie. Czego jeszcze doświadczył?

Kiedy zastanawiałem się nad tym, co się wydarzyło, chodziła mi po głowie pewna myśl. Marina powiedziała, że zaraz po wręczeniu jej tych kartek „pan X” zaczął mamrotać coś bez sensu o śmierci. Z jej relacji domyśliłem się, że mógł udawać, odgrywać przed nią tę scenę. Na studiach uczono nas, że jedna z najlepszych technik sprawiających, że nasz mózg zapamiętuje określoną informację, polega na skojarzeniu jej z czymś absurdalnym. Dla dziennikarza chcącego dotrzeć do odbiorców to było niczym objawienie. Dowiedziałem się na przykład, że jeśli reporter zdoła przekazać informację o strajku pracowników doków, zwisając głowę w dół z dźwigu, jego wiadomość pozostanie dłużej w umyśle widza niż gdy na przykład opowie o tym, stojąc na nadbrzeżu. Kiedy „normalność” zostaje naruszona, ludzka pamięć jest w stanie zachować wszystkie szczegóły związane z takim epizodem. Czy właśnie taki chwyt zastosował „pan X” w stosunku do Mariny? Czy chciał, żeby dobrze zapamiętała jego słowa? Tylko dlaczego? Po co?

Z braku innych pomysłów postanowiłem się skupić na tej hipotezie.

Po pierwsze wypisałem sobie na czystej kartce podstawowe tezy monologu „pana X”. I zaraz ograniczyłem je do dwóch. Pierwszą było brzmiące trochę archaicznie stwierdzenie, że „wielką cnotą jest przygotować się na dobrą śmierć”. Drugą: „pozbywać się balastu”. Następnie w hasłach encyklopedii związanych z Martínem Rico, Fortunym, a nawet Bécquerem zacząłem szukać czegoś, co tym stwierdzeniom mogłoby nadać sens albo kontekst. Niczego takiego nie znalazłem. Ale w długim tekście poświęconym w *Espasie* Karolowi V wkrótce wyłowilem te zdania. Przeczytałem, że z mumifikowany cesarz był jedynym ówczesnym władcą, który poświęcił ostatnie dwa i pół roku swojego życia na przygotowania do śmierci. „To było wielką cnotą”. Karol V zrzekł się wszystkich swoich koron i udał do klasztoru w prowincji Cáceres, w którym pozostał aż do śmierci. A najciekawsze, że „pozbył się balastu”, wydając jasny rozkaz, aby pochowano go bez klejnotów, ozdób czy zewnętrznych atrybutów władzy.

Wpadłszy na tak nikły trop, ruszyłem na poszukiwanie Santiago Jiméneza, studenta podyplomówki na Wydziale Geografii i Historii, który mieszkał w akademiku na tym samym piętrze co ja i pisał doktorat na temat Karola V. Santiemu zazdrościli wszyscy mieszkańcy akademika. Ze względu na staż jako jeden z niewielu miał pierwszeństwo wyboru pokoju na początku roku akademickiego. I zawsze wybierał ten sam. Duże pomieszczenie na trzecim piętrze w południowej części budynku, z małym przedpokojem i widokiem na basen, z własnym prysznicem, lodówką, telewizorem, kuchenką mikrofalową, a nawet komputerem. Złośliwcy twierdzili, że ma powodzenie u dziewczyn właśnie dlatego, że dysponuje tego rodzaju środkami, a nie oczywiście ze względu na swoją nalaną twarz, okulary ze szklami jak denka butelek czy swój niezwykły talent do zdobywania każdej rzeczy – od używanego aparatu fotograficznego po oryginalny dres Realu Madryt. Wszyscy mieszkańcy akademika szukali

u niego pomocy, kiedy mieli kłopoty. Trzeba przyznać, że był niezwykle otwarty na ludzi i obdarzony niesamowitym talentem do rozwiązywania problemów. Był urodzonym załatwiaczem. Zawsze miło cię witał i jeśli mógł w czymś pomóc – nawet jeśli byłeś świeżo upieczonym studentem – nie wahał się ani przez moment... chociaż nie robił tego za darmo.

Nadeszła chwila, żebym wreszcie i ja o coś go poprosił.

– Czy Karol V przygotowywał się do śmierci?

Santi popatrzył na mnie powiększonymi przez okulary oczami zaskoczony powodem mojego najścia.

– Naprawdę chcesz rozmawiać o historii? Tylko o to ci chodzi?

Wywołany przez wewnętrzny radiowęzeł Santi niechętnie stawił się w recepcji, trzymając w ręku niedopite piwo. Przeprosiłem go, tłumacząc, że chciałem tylko prosić o krótką profesjonalną konsultację.

– Czy ty czasem nie studiujesz dziennikarstwa? – zapytał z lekką ironią w głosie, zdejmując okulary i przecierając oczy.

– Tak... Ale bardzo mnie interesuje śmierć cesarza.

– Hm, nie dziwię się – przyznał z uśmiechem.

– To jak, odpowiesz na moje pytania?

– O Karolu V? Jasne, stary! To fascynująca postać – dodał, jak gdyby mówił o jakimś swoim krewnym. – Powiedziałbym, że był jedynym władcą swoich czasów, który miał pełną świadomość tego, że umiera.

– Opowiedz o tym.

Zapewne zaskoczony przyszły doktor Jiménez nie dał się prosić. Usiedliśmy przy stoliku w najbardziej ustronnym miejscu kawiarni – w oszklonym rogu niedaleko wejścia do akademika – i po zamówieniu dwóch podwójnych espresso i dwóch pączków zaczęliśmy rozmawiać.

– Pierwszym, co zwraca uwagę, kiedy się bada ostatni okres życia Karola V, jest to, że cesarz abdykował i zrzekł się wszystkich swoich koron prawie trzy lata przed śmiercią. Nikt nigdy czegoś takiego nie zrobił. Było przyjęte, że monarcha czy papież powinien pozostawać na tronie, dopóki Bóg nie postanowi go do siebie wezwać, ale Karol naruszył tę zasadę, jakby

przeczuwał, że jego koniec jest bliski.

– Coś mu się przydarzyło?

– Można tak powiedzieć. Na krótko przed abdykacją przeszedł głęboką przemianę osobowości. Z ekstrawertycznego władcy, który cały swój czas poświęcał na przyjmowanie ambasadorów, organizowanie wypraw wojennych i sprawowanie pieczy nad interesami swojego rodu, mającego wpływy na wszystkich europejskich dworach, stał się odludkiem. Być może spowodowane to było jego bardzo słabym zdrowiem jak na pięćdziesięcioczerolatka. Cierpiał z powodu podagry i hemoroidów. Wkrótce więc zaczął myśleć wyłącznie o odkupieniu swoich grzechów, zanim będzie za późno.

– I to wszystko? – mruknąłem. – Abdykował z powodu złego stanu zdrowia?

– Nie, nie. To nie byłby wystarczający powód dla człowieka, którego Erazm z Rotterdamu nazwał „nowym Cezarem” – przerwał mi rozbawiony Santi. – W rzeczywistości na krótko przed podjęciem tej decyzji wydarzyło się najgorsze, co może się przytrafić komuś, kto był przyzwyczajony, że zawsze wygrywał. Karol przegrał!

Santi wbił wzrok w blat stolika, na którym chwilę wcześniej postawiono nam drugie śniadanie, i rozpoczął krótki wykład historyczny. Wystarczyło, że zmrużył oczy, a wdychając aromat palonej kawy, był w stanie sięgnąć w pamięci do swego rodzaju encyklopedii Habsburgów. Przypomniałem sobie, że Karol V pierwszy sprowadził z Ameryki do Europy kawę i gorzką czekoladę. Być może to miało na Santiego taki wpływ. W każdym razie dowiedziałem się od niego, że około 1554 roku ni stąd, ni zowąd światły, uparty, o niespożytej energii i podziwiany przez swoich poddanych król zaczął tracić swój blask. Niektórzy historycy twierdzą, że być może przygnębiło go, że nie udało mu się stanąć na czele ostatniej krucjaty do Ziemi Świętej. Podobnej do tej, o której wcześniej marzył Kolumb i Innocenty VIII.^[54] Chociaż inni zrzucają to na karb pogarszającego się stanu zdrowia cesarza. Możliwe też, że załamały go niepowodzenia, gdy

próbował powstrzymać rozprzestrzenianie się idei Lutra, z którymi się nie rozprawił, kiedy miał ku temu okazję. Jakkolwiek było naprawdę, już około pięćdziesiątki sprawiał wrażenie, że nic wokół go nie obchodzi. Opętany był tylko myślą o tym, jak będzie wyglądało jego przejście w zaświaty.

Na krótko przed tym Karol V zaczął zdradzać inne oznaki odsuwania się od świata materialnego.

Na przykład zimą 1548 roku, kiedy pokonał Sulejmana Wielkiego, a nawet papieża Klemensa VII, którego dwadzieścia lat wcześniej ukarał podczas sławnego *sacco di Roma*, napisał w swoich dziennikach, jak bardzo się bał, że przerażające czyny wojenne zatręły mu duszę. Przerażała go już sama myśl o utracie nadziei na życie wieczne z powodu grzechów. Pod wpływem głębokiej wiary katolickiej 18 stycznia tego samego roku osobiście sporządził testament, na mocy którego wszystko, co posiadał, oddał przyszłemu królowi Filipowi II, „ponieważ z powodu ostatnich zajęć zwiększyły się niektóre moje dolegliwości i ostatecznie moje życie okazuje się zagrożone... I zastanawiając się, co może się ze mną stać zgodnie z wolą Bożą, uznałem za stosowne powiadomić niniejszym o tym, co w takim wypadku postanowiłem...”^[55].

– Dzisiaj, patrząc na to z perspektywy wieków – zastanawiał się Santi, który zrobił na mnie ogromne wrażenie, cytując te słowa z pamięci – łatwo się domyślić, że zaplanował sobie wszystko przed śmiercią.

– A czy nie było nieodpowiedzialne z jego strony przekazanie tronu synowi, skoro był jeszcze w pełni władz umysłowych?

– Nie, absolutnie nie. Na przełomie 1553 i 1554 roku katolicki Cezar, człowiek, który większość bogactw przywiezionych do Europy przez konkwistadorów z Meksyku i Peru przeznaczył na sfinansowanie wojen przeciwko protestantom, stracił nadzieję na przywrócenie w Niemczech katolicyzmu. Kiedy nadal lizał rany po upokarzającym ciosie zadany mu przez francusko-niemiecką koalicję pod Innsbruckiem, jego wierny książę Alby podczas nieudanego oblężenia Metz stracił połowę cesarskich wojsk,

którymi dowodził.

– I z tego powodu Karol zaczął umierać? – zaproponowałem, nie chcąc się wdawać w wojenne szczegóły.

Santi podrapał się po nosie coraz bardziej poirytowany moją dociekliwością.

– Chyba będziesz musiał pójść ze mną do pokoju. Pokażę ci coś, dzięki czemu wszystko zrozumiesz.

– Czyli?

– Jedyne w swoim rodzaju dzieło o dziwnym pięknie, niemal nadprzyrodzonym, najlepiej oddające odczucia Karola V na tym etapie jego życia. Spodoba ci się. Odzwierciedla to, czego doznawał Karol w tamtym czasie. Cesarz czuwał nad jego wykonaniem z taką samą skrupulatnością, z jaką napisał testament, a jego zaangażowanie przypomina mi poświęcenie, z jakim starożytni faraonowie dbali o wystrój swoich grobowców. No wiesz, ozdabiali je czymś w rodzaju map zaświatów, tak zwanymi *Tekstami piramid*.

– Ale co to jest? – zapytałem zaintrygowany.

– Obraz.

– O kurczę... chodźmy!

Na widok obrazu poczułem zdumienie, które zaraz ustąpiło euforii. Znałem go! Wiedziałem, że oryginał wisi nieopodal wspaniałej rzeźby *Karol V i Opętanie Leoniego*. W zasadzie to pierwszy obraz, który widzi zwiedzający, wchodząc do muzeum Prado przez wejście Goi. Prawdę mówiąc, widziałem go dziesiątki razy, ale nigdy się nie zatrzymałem, żeby mu się przyjrzeć. A teraz się zastanawiałem, jak mogłem być tak głupi.

– To wspaniałe dzieło Tycjana – uśmiechnął się Santi. – I chociaż trudno w to uwierzyć, jest w nim mało inwencji twórczej autora. Namalował go zgodnie z dokładnymi wytycznymi otrzymanymi od cesarza. Wiadomo na przykład, że Karol V tak bardzo interesował się postępem prac, że nawet co jakiś czas wysyłał do malarza swojego rzymskiego ambasadora, żeby się

dowiedzieć, czy Tycjan nadal żyje i pracuje nad jego zleceniem. I chociaż dopiero pod koniec 1554 roku mógł wreszcie zobaczyć końcowy efekt, nie ma wątpliwości, że obraz był owocem przemyślanego projektu. Wielka szkoda, że rzadko wspomina się o nim w opracowaniach historycznych.

Przyjrzałem się dokładnie obrazowi. Scena była wstrząsająca: nad niemal pustym kastylijskim polem otwarte niebo, a w nim Trójca Święta przyjmująca proroków, patriarchów i hiszpańskie osobistości żyjące w XVI wieku. Ponieważ Santi zdawał się wiedzieć wszystko o tym malowidle, nie otworzyłem nawet ust, by wyrazić zdumienie.

– To był skomplikowany obraz, malowany kilkoma etapami – mówił dalej. – Co ciekawe, nawet najbliższe otoczenie cesarza nie było w stanie odgadnąć, co zamierza z nim zrobić, póki malowidło nie znalazło się przy jego łożu śmierci. Czy wiesz, że Karol V osobiście zaplanował swój pogrzeb, a nawet rozkazał, żeby odbył się jeszcze za jego życia, bo chciał mu przewodzić?

– Naprawdę? – wyrwało mi się.

Santi pokiwał głową i pokazał mi tekst naocznego świadka, jezuitę Juana de Mariany, który opisał, jak cesarz „przy wtórze głosów mnichów śpiewających mszę żałobną modlił się o swój wieczny odpoczynek, jak gdyby już opuścił życie doczesne, a osoby towarzyszące mu podczas tej ceremonii bardziej szlochały niż się modliły”^[56]. Santi powiedział mi również, że cesarz modlił się z takim zapamiętaniem podczas tej pogrzebowej psychodramy, że w końcu położył się na ziemi, udając martwego.

– A ten obraz był elementem przedstawienia – dodał Santi. – Teraz rozumiesz, co przedstawia? Niebiański raj, który się otworzył, żeby przyjąć duszę zmarłego Karola V. To wizja cudu.

Otworzyłem szeroko oczy.



Gloria, Tycjan (1551–1554). Muzeum Prado, Madryt

– Znam cię, Javierze, nie doszukuj się innego znaczenia. Wiadomo, że cesarz podał dokładne wskazówki swojemu ulubionemu malarzowi, Tycjanowi, żeby sportretował go owiniętego w nieskazitelnie biały całun z twarzą zwróconą w stronę Trójcy Świętej, o którą stoczył tyle walk z protestantami. Karol wyraził się co do tego bardzo jasno: żadnych koron i zbytków. Chciał być sam w obliczu śmierci.

„Pozbawiony balastu” – przypomniałem sobie nagle szkic Martína Rica.

– Ale z pewnością wiesz, że to nie był pierwszy obraz, który Tycjan namalował dla cesarza – kontynuował Santi, nie zważając na moje zamyślenie. – *Karol V z psem, Karol V po bitwie pod Mühlbergiem...* Malarz był już stary, kiedy otrzymał to zlecenie. Starszy od monarchy, ale nie szczędził sił, by sportretować swojego mecenasa, dzięki któremu wzbogacił się i zyskał podziw w całej Europie. Monarchę, który pasował go na cesarskiego rycerza, kiedy odkrył jego malarski talent i erudycję. Spójrz uważnie. – Santi zatoczył palcem kółko po prawej stronie obrazu, pokazując konkretną grupę postaci. – Tutaj jest Karol V. Widzisz? Zdradza go wydłużony podbródek i rysy twarzy. Tycjan namalował cesarza ze wzrokiem utkwionym w Chrystusa. Za nim widać jego syna i następcę tronu, przyszłego Filipa II, jego zmarłą małżonkę Izabelę Portugalską oraz siostrę Marię Węgierską, chociaż niektórzy rozpoznają w niej matkę króla, Joannę Kastylijską zwaną Szaloną. Tylko cesarz i jego krewni są okryci białymi całunami. Poniżej uwiecznione zostały różne postacie: od Hieronima trzymającego swoją łacińską Biblię po króla Dawida, łącznie z Noem i jego arką czy Mojżeszem z tablicami. Wszyscy są postaciami ze Starego Testamentu. Zgadnij, jak został zatytułowany ten obraz.

Wzruszyłem ramionami, nie wiedząc, co odpowiedzieć.

– No, stary, wymyśl coś!

– *Koniec świata?*

– Eee, tam... – zakpił. – Z tymi tytułami to jakaś obsesja muzeów.

Artyści z zasady nie nazywali swoich prac, a jeśli już, to ich właściciele dowolnie je później zmieniali według własnego widzimisię. Ten obraz ma wiele nazw: *Sąd Ostateczny, Gloria, Chwała, Raj...*

– Czekaaj, czekaaj. Powiedziałeś: *Chwała?*

Przeszedł mnie nagły dreszcz, kiedy sobie o czymś przypomniałem. „To klucz pozwalający dostąpić chwały”. Tak właśnie „pan X” powiedział Marinie.

– Tak. To dość oczywiste. Niebiańska chwała, prawda?

– Tak, jasne... A wiesz może, czy Karol V uważał obraz za jakieś drzwi, bramę czy coś w tym rodzaju?

Santi spojrział na mnie z miną, jaką robili moi znajomi, kiedy opowiadałem im o „moich sprawach”.

– Stary... – powiedział z lekką kpiną i wygrzebał wśród papierów segregator ze swoimi notatkami. – Chyba mam coś dla ciebie. Jest taki dokument... zaczekaj... to ten. W tym tekście dotyczącym śmierci cesarza hieronimita José de Sigüenza wspomina obraz Tycjana. Píše, że kiedy monarcha postanowił się ukryć w klasztorze w Yuste, żeby czekać na śmierć, jednym z jego pierwszych rozkazów było przeniesienie tam *Glorii* Tycjana. Sigüenza wyraźnie opisał obsesję Karola V na punkcie tego obrazu. Przeczytam ci:

[Niedługo przed śmiercią] kazał wezwać do siebie nadwornego podskarbiego, a kiedy ten się zjawiał, polecił mu przynieść portret cesarzowej, swojej żony; wpatrywał się w niego przez chwilę. Rozkazał przywieźć płótno z Sądem Ostatecznym. Tutaj miał więcej przestrzeni, więcej czasu na rozmyślanie, aż Mathisio, medyk, ostrzegł go, że takie długotrwałe patrzenie na obraz może wpłynąć szkodliwie na jego duchowe siły, które kierują ciałem, a wtedy spojrział na medyka i z lekkim drżeniem powiedział: „Zły się czuję”; to było ostatniego dnia sierpnia o czwartej po południu^[57].

– Ale tu nie ma nic o bramach...

– Człowieku! Jak myślisz, po co Karol V spędzał tak dużo czasu, oglądając siebie po drugiej stronie? Z tego, co sugeruje ojciec Sigüenza, cesarz wchodził w trans, patrząc na swoją podobiznę na obrazie Tycjana. Ja nie wierzę w te wszystkie ezoteryczne bujdy, ale nie mam wątpliwości, że szukał natchnienia do długiej podróży, w którą miał niebawem

wyruszyć, i ten obraz traktował jako swoje prywatne drzwi do zaświatów. W jego sytuacji, jak sądzę, nawet największy sceptyk próbowałby w to uwierzyć.

[53] Jest autorem takich obrazów jak: *Nad brzegiem Azañónu* (1858), *Ujście rzeki Bidasoa* (1865), *Torre de las Damas* (1871), *Alcalá de Guadaira* (ok. 1890), a także wspaniałego *Pejzażu weneckiego* (ok. 1900).

[54] Patrz moja książka *La ruta prohibida y otros enigmas de la Historia*, Planeta, Barcelona 2007.

[55] Wytyczne Karola V dla Filipa II Habsburga, 18 stycznia 1548 r. Cyt. za: Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V, el César y el hombre*, Espasa, Madryt 1999, s. 705.

[56] Juan de Mariana, *Historia de España*, t. VII, ks. V, Francisco Oliva Impresor, Barcelona, s. 497.

[57] Cyt. za: Gabriele Finaldi, „*La Gloria*” de Tiziano, w pracy zbiorowej *Tiziano y el legado veneciano*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2005, s. 115.

KAROL V I WŁÓCZNIA CHRYSYUSA

Uwierzyć?

Być może Santi miał rację. Może dzieła sztuki takiego jak *Chwała* nie można zrozumieć, kierując się tylko rozsądkiem. Być może odkrycie całego przesłania wymaga wiary.

A jeśli zaryzykuję? Jeśli spróbuję uwierzyć?

Właśnie w pierwszych dniach 1991 roku doszedłem do wniosku, że w życiu trzeba pozwolić pokierować się przeznaczeniu. Wtedy również postanowiłem sprawdzić to w praktyce ze wszystkimi łączącymi się z tym konsekwencjami. Chciałem wierzyć, że pouczający wykład Santiago Jiménez – tak stosowny i w porę – nie był jedynie zbiegiem okoliczności, ale stanowił ostatnie ogniwo określonego planu, który rozpoczął się w dniu, kiedy natknąłem się na mistrza z Prado. Planu, który, jakkolwiek absurdalnie to zabrzmie, zbliżał mnie ku ukrytym tajemnicom pewnych obrazów znajdujących się w muzeum. A jeśli po prostu mu się poddam? Czy jest coś złego w śledzeniu znaków, dzięki którym poznałem tylu tak zaskakujących rozmówców w Madrycie, Eskurialu czy Turégano? A jeśli mnie to gdzieś doprowadzi, to dokąd?

Żeby się o tym przekonać, jeszcze tego samego dnia stanąłem przed

Chwałę.

Prawdę mówiąc, wszystko pchało mnie do niej. Od tajemniczego „pana X” i zostawionego przez niego artykułu na temat Karola V aż do Mariny jako pośredniczki czy samego Santiego.

Z drugiej strony przez cały czas rozmyślałem nad okolicznościami, w jakich najpotężniejszy człowiek na świecie oddał swoją duszę Bogu. Na koniec rozmowy Santi pożyczył mi kilka obszernych biografii, żebym wyrobił sobie pojęcie na temat życia cesarza. Dzięki temu dowiedziałem się, że około drugiej nad ranem 21 września 1558 roku, w dzień świętego Mateusza, w małej kamiennej przybudówce na terenie klasztoru, w odległości dwóch kilometrów od wioski Cuacos w okręgu La Vera, cesarz wydał ostatnie tchnienie. Ten szczupły i nerwowy mężczyzna miał wystarczająco dużo czasu, żeby uporządkować sprawy państwowe, a także wyrzec się wszystkiego, co posiadał. Obraz, do którego tak bardzo wzdychał, biblioteka, kolekcja zegarów i astrolabiów, a nawet specjalne krzesło z podpórką na nogę trawioną podagrą, pozostały po nim w zapomnieniu w Yuste. Ten sam los spotkał *Chwałę*, dopóki Filip II nie rozkazał przewieźć jej do Eskurialu wraz z nienaruszonymi szczątkami swojego ojca. W ten sposób na skutek kaprysów historii ta swoista „brama do zaświatów” i mumia cesarza razem znalazły się w miejscu wiecznego spoczynku hiszpańskich królów.

Łatwo mi było sobie wyobrazić konającego cesarza leżącego na górze poduszek, wyczerpanego bólem kończyn, ze wzrokiem wbitym w swój wizerunek, patrzącego na Trójcę Świętą. Otoczony hieronimitami najpotężniejszy człowiek na ziemi otrzymał ostatnie namaszczenie, zalewając się łzami, prosząc zgromadzonych o wybaczenie i Boga o litość, mając jednocześnie w pamięci słowa świętego Augustyna, który opowiadał o wizji wstępujących do niebios błogosławionych, identycznej jak przedstawiona na ogromnym obrazie Tycjana.

I rozmyślając o tej bolesnej, a zarazem przepełnionej nadzieją scenie, dotarłem do Prado.

Pospiesznie odebrałem darmową wejściówkę i wbiegłem do galerii na pierwszym piętrze. Tego dnia *Chwała* miała nabrać dla mnie innej wartości, wzniosłej. Stojąc przed obrazem wysokim na trzy i pół metra i szerokim na dwa metry czterdzieści centymetrów, domyśliłem się, że Karol nie mógł go mieć w domku, w którym umarł, ponieważ po prostu by się tam nie zmieścił. Najrozsądniej byłoby przypuszczać, że modlił się przed nim przy głównym ołtarzu przyklasztornego kościoła w Yuste, dokładnie nad miejscem, w którym później został pochowany obok swojej żony. Po dłuższej chwili przyglądania się obrazowi doszedłem do jeszcze jednego wniosku. Obraz będący pocieszeniem, afirmacją wiary i mapą życia po śmierci ucieleśniał również nadzieję, że droga cesarza nie skończy się wraz ze śmiercią. Że w pewien sposób, za wstawiennictwem Matki Boskiej i świętego Jana – który stoi odwrócony plecami po lewej stronie płótna – dzięki wstąpieniu do niebios i ciągłości rodu Karol nadal będzie miał wpływ na swoje królestwo.

– Tycjan i Karol Habsburg! Niezłe połączenie dwóch tytanów!

Ten okrzyk wyrwał mnie z zamyślenia. Nie były to przypadkowe słowa jakiegoś turysty. Wykrzyknął je za moimi plecami ktoś, kogo natychmiast rozpoznałem.

– Doktor Fovel! Nie... nie spodziewałem się dzisiaj pana tutaj spotkać.

Ostatni człowiek, którego pragnąłem widzieć po ostrzeżeniach „pana X”, odnalazł mnie w dziale muzealnym całkowicie różniącym się od miejsca, gdzie spotykaliśmy się dotychczas. Cofnąłem się o krok.

– Nie? – Mistrz uniósł z ironią jedną brew, jednocześnie rozpinając płaszcz. – Zawsze tutaj jestem. Zapomniałeś?

– Tak, oczywiście.

– Poza tym zatrzymałeś się przed jednym z moich ulubionych obrazów. Nasze spotkanie było więc nieuniknione.

– Mówi pan poważnie?

– Przyznam, że kiedy zobaczyłem cię przed dziełem, które zazwyczaj inni zwiedzający ignorują, pomyślałem, że opowiem ci o relacjach Tycjana

z Karolem V... Z pewnością cię to zaciekawia.

– Chyba dzisiaj nie będę miał na to czasu, doktorze.

Wykręcając się, patrzyłem ukradkiem, czy ktoś mógłby słyszeć naszą rozmowę. Niewielka sala numer 24 była niemal pusta. To było pomieszczenie przechodnie, w którym prawie nikt się nie zatrzymywał. I tego popołudnia było podobnie. Mimo to ze strachu, że tajemniczy „pan X” mógłby się kręcić gdzieś w pobliżu i zobaczyć nas razem, miałem się na baczności. Fovel to zauważył.

– Co ci jest, chłopcze?

– Nic...

Mistrz ponownie uniósł brwi.

– Nic. Naprawdę – upierałem się.

– Czekasz na kogoś?

Pokręciłem głową. Uśmiechnął się zadowolony.

– W takim razie skradnę ci tylko kilka minut, żeby opowiedzieć, co się kryje w pierwszym obrazie wchodzącym w skład arkanów Prado.

– Arkanów Prado?

– Och! – wykrzyknął protekcyjnie. – A widzisz? To mi się właśnie w tobie podoba: twoja ciekawość zawsze jest silniejsza od woli. Poświęcisz mi tych kilka minut?

– Oczywiście – westchnąłem. – Co to są te arkana?

– Wielka szkoda, że zna je tak niewiele osób. Otóż jest to osobliwa klasyfikacja dzieł znajdujących się w tym muzeum. Powstała dość niedawno, prawdopodobnie na początku dziewiętnastego wieku, kiedy na dworze królewskim przebywali rozmaici magowie, astrologowie i doktorowie filozofii okultystycznej. Grupa złożona z kilku z nich przez jakiś czas w tajemnicy badała historię tych obrazów, określając, które służyły celom nadprzyrodzonym, a które nie. Nazwano je „kanonem arkanów”, w skrócie arkanami...

„Sprytnie” – pomyślałem.

– I twierdzi pan, doktorze, że *Chwała* jest obrazem numer jeden na tej

liście?

– Tak. – Zauważyłem, że się skrzywił. – Ale coś ci powiem: być może powinniśmy przejrzeć tę listę, ponieważ to nie był pierwszy obraz mający podwójne znaczenie, który Karol V zlecił Tycjanowi. Chciałbyś zobaczyć ten, od którego wszystko się zaczęło? Wisi niedaleko stąd.

– Dobrze – skinąłem głową z powątpiewaniem. – Ale zrobmy to szybko...

Ruszyliśmy otwierając się przed nami galerią, mijając kolejne dzieła. Identyczne *Adamy i Ewy* Rubensa i Tycjana, *Obmywanie nóg* Tintoretta, magnetycznego *Jezusa wśród uczonych w Piśmie w świątyni* Veronesego... Aż w końcu mistrz postanowił się zatrzymać przy wylocie sali numer dwanaście. Tej, w której wisiały majestatyczne królewskie portrety pędzla Velázquez. Ale nie weszliśmy do niej. Odwróciliśmy się plecami do tego muzealnego *sancta sanctorum*, żeby stanąć twarzą w twarz z...

– ...*Karol V po bitwie pod Mühlbergiem* – ogłosił uroczyście Fovel.

Szczerze mówiąc, poczułem rozczarowanie. Widziałem ten obraz tysiące razy. Uważany jest za malowidło, które rozpoczęło modę na portrety konne królów i królowych, i każdy widz może zauważyć, że wszystko, co zostało na nim przedstawione, jest przeciwieństwem ezoteryzmu. Na pierwszy rzut oka nie ma nic tajemniczego w tym niemal kwadratowym płótnie o kolosalnych wymiarach – trzy trzydzieści pięć na dwa osiemdziesiąt trzy – przedstawiającym pewnego siebie Karola V w zbroi^[58], pozującego w całej swojej okazałości na grzbiecie gniadego konia rasy hiszpańskiej. To był jedynie obraz propagandowy upamiętniający ważną datę dla dumy imperium: 24 kwietnia 1547 roku. Dzień, w którym oddziały cesarza zmiażdżyły pod Mühlbergiem niedaleko Lipska wojska protestanckie. Każdy więc gest na tym portrecie podkreślał siłę, dominację i bezwzględność. Zewnętrzne, wszystkim znane atrybuty władzy. Akurat taki rodzaj malarstwa w ogóle mnie nie interesował.

– W tym obrazie ma być jakaś tajemnica? Do diabła, doktorze. Przecież to jeden z najbardziej realistycznych portretów w tym muzeum. Nic się w nim nie kryje – zaprotestowałem.

Fovel spojrzał na mnie z przebiegłą miną.

– Jesteś pewien? Przekonam cię w ciągu minuty, że jest inaczej.

– Ma pan minutę – zgodziłem się, ponownie rozglądając się dookoła.

Znajdowaliśmy się w bardzo często zwiedzanej części muzeum i trudno było zauważyć, czy ktoś nas nie śledzi.

– Karol V, podobnie jak każda potężna historyczna postać, był człowiekiem przesadnym – zaczął mistrz, nie mając pojęcia o moich obawach. – To, że był zagorzałym katolikiem, nie ma tu najmniejszego znaczenia. Czy wiesz, że cesarz interesował się „zakazanymi naukami”, takimi jak alchemia czy astrologia? I że nawet chronił tak sławnych wtedy okultystów jak Agryppa?^[59] Jak każdy wpływowy człowiek, chłopcze, potrzebował wsparcia symboli, żeby jako władca czuć się mniej samotnym na górze. A symbolikę od herezji dzieli kilka kroków.

– Chodzi panu o to, że używał... talizmanów?

– Zgadza się!

– To mnie wcale nie dziwi, doktorze. Ale przyznam szczerze, że ja tu żadnego nie widzę.

– Musisz przyrzeć się dokładniej. Jeden jest bardzo oczywisty: wisi mu na szyi na czerwonej tasiemce. To złote runo, symbol Zakonu Złotego Runa, który nosić będą wszyscy królowie jego dynastii niemal jako jedyny emblemat władzy. Ma przypominać o baraniej skórze, której szukał Jazon z Argonautami i która w końcu wylądowała w rękach Herkulesa, legendarnego założyciela Hiszpanii. Drugi symbol, o bardziej ukrytym znaczeniu, ale jednocześnie stanowiący główny element obrazu, jest ogromnie wymowny: to włócznia.

– Włócznia?

– Jedyna broń, jaką dzierży cesarz, ma swoją nazwę własną.

Przypomina najpotężniejszą relikwię znajdującą się w posiadaniu rodu królewskiego: *Heilige Lanze*, zwaną inaczej Włócznią Longinusa. Logicznie byłoby dać mu do ręki berło, może miecz, ale Tycjan wybrał włócznię. Tę włócznię.



Karol V po bitwie pod Mühlbergiem, Tycjan (1548). Muzeum Prado, Madryt

Z niedowierzaniem pokręciłem głową. Na tyle dobrze znałem mit o Longinusie, że mnie to stwierdzenie nie zaskoczyło. Napoleon pragnął mieć tę broń. Hitler miał na jej punkcie obsesję i był w jej posiadaniu na początku drugiej wojny światowej. Z tego, co wiedziałem, od czasów Karola Wielkiego uważana była za niezastąpiony talizman zdolny dać panowanie nad losem świata temu, kto miał go w swoich rękach. Było tylko jedno „ale”. Włócznia, którą ja znałem, znajdowała się w gablocie z kuloodpornego szkła w pałacu Hofburg w Wiedniu: metalowe podzielone ostrze obosieczne prawie metrowej długości, osadzone na żelaznym hufnalu okręconym sznurkiem. Absolutnie nie przypominała broni Karola V na obrazie, przed którym stałem.

Fovel zauważył moją podejrzliwość i jak gdyby czytał w moich myślach, wyszeptał mi do ucha:

– To oczywiste, że Tycjan namalował Włóczęgę Longinusa, chociaż nigdy wcześniej jej nie widział, chłopcze. Ale można mu to wybaczyć. To święta relikwia i w czasach, kiedy ten obraz powstawał, była starannie ukrywana w Norymberdze. Zapewniam cię jednak, że ta, którą namalował, symbolizuje mityczną Włóczęgę Przeznaczenia.

Zaniemówiłem.

– Pomyśl o symbolu, chłopcze – kontynuował. – Karol V trzyma w ręku broń, którą ugodzono w bok Chrystusa. To jeden z tych świętych przedmiotów, których pożąдали wszyscy chrześcijańscy monarchowie w Europie. Z drugiej strony fakt, że ją trzyma, nie powinien dziwić. Kiedy cesarz wstąpił na tron Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, odziedziczył również tę relikwię. To był najcenniejszy przedmiot posiadany przez jego dynastię. Znasz jego historię?

Przytaknąłem bez większego przekonania.

Wiedziałem tylko tyle, ile mówiła legenda. Że włócznia zawdzięczała nazwę żołnierzowi, który ugodził nią Jezusa, powodując krwotok i wypłynięcie wody z jego płuc, o czym pisze święty Jan w swojej ewangelii^[60]. Według historii Longinus zjawił się w Wielki Piątek na Golgocie, żeby przyspieszyć śmierć trzech skazańców. Dwaj ukrzyżowani z Jezusem łotrzy, Gestas i Dyzma, nadal konali, kiedy patrol Longinusa połamał im nogi. Jednak gdy żołnierze podeszli do Jezusa, centurion wysunął się przed swoich ludzi i zrobił coś niezwykłego: wbił koniec włóczni w jego bok, żeby sprawdzić, czy żyje. Skazaniec nawet nie drgnął. Jego głowa opierała się na piersi, a ciało wydawało się martwe. Dlatego nie złamano mu piszczeli, wypełniając tym samym starożytną przepowiednię Izajasza, że Mesjaszowi nie zostanie złamana żadna kość.

Od tego momentu legenda pełna jest elementów magicznych. Niektórzy kronikarze utrzymywali, że kiedy Longinus wbił włócznię w krwawiące ciało, został uzdrowiony z choroby oczu, na którą cierpiał, i że się nawrócił.

Inni twierdzą, że Rzymianin tego dnia nie miał ze sobą zwyczajnego *pilum*^[61], ale paradną włócznię Heroda Antypasa. Był to symbol władzy, który mu pożyczono, żeby za jego pomocą utorował sobie drogę wśród Żydów zebranych przy miejscu egzekucji. Włócznię wykuł inny prorok, Pinchas, który nadał jej nadprzyrodzone właściwości. Użył jej również Jozue podczas burzenia murów Jerycha, a nawet królowie Saul i Dawid. Legenda mówi, że po dotknięciu ciała Chrystusa pochłonęła z niego jeszcze więcej mistycznej mocy, stając się niezwyciężoną.

Później Longinus zabrał ją do swojej rodzinnej wioski – niektórzy uważają, że to niemieckie Zöbingen – a stamtąd, w okolicznościach przemilczanych w legendzie, a tym bardziej przez historyków, ostatecznie włócznia trafiła do rąk takich postaci jak Karol Wielki czy Fryderyk Barbarossa^[62]. I dzięki jej ukrytej mocy pierwszemu z nich udało się zwycięsko zakończyć niemal sto bitew. Moc włóczni pobudzała dar jasnowidzenia u władców, a nawet pomogła w odnalezieniu w Hiszpanii grobu apostoła Jakuba. Zatem nie dziwi fakt, że broń ta przez stulecia była jednym z najpilniej strzeżonych przedmiotów imperium frankońskiego wraz z koroną Karola Wielkiego – pierwotnie żelazną z osadzonym gwoździem z Krzyża Pańskiego – jego mieczem i złotym jabłkiem z XII wieku. Nawiasem mówiąc, przedmioty te odegrały szczególną rolę podczas intronizacji Karola V Habsburga w Akwizgranie w 1520 roku.

– Ale Tycjan namalował ten obraz w roku 1548 – zauważyłem.

– To prawda. Dlatego artysta nigdy nie widział włóczni. Przypuszczalnie po tych ceremoniach wróciła do Norymbergi. Ale jak już mówiłem, nie mam najmniejszej wątpliwości, że Tycjan otrzymał od cesarza wyraźny rozkaz, aby go z nią namalował. A na dodatek, żeby widać było, że trzyma ją mocno.

– Trzyma mocno? Co chce pan przez to powiedzieć?

– Według legendy, kiedy Karol Wielki wracał z jednej ze swoich kampanii wojennych w Saksonii, zrzucił go z grzbietu koń. Wierzchowiec przestraszył się komety, boskiego znaku, i cenny talizman spadł na ziemię

w tym samym momencie, w którym słowo „Princeps” zniknęło z napisu „Carolus Princeps” znajdującego się na jednej z belek katedry w Akwizgranie. Był to niewątpliwie złowieszczy znak. Karol Wielki zmarł niedługo potem. Coś podobnego przydarzyło się później Barbarossie, który również puścił włóczęgę, przekraczając rzekę w Turcji. Nie sądzę więc, żeby ich następca chciał uwiecznić się inaczej, jak trzymając ją mocno w garści. Sam zobacz.

– Czy w takim razie ten obraz był jego pomysłem? Samego cesarza?

– Hm... – mistrz obliznął usta. – To bardzo ciekawe pytanie. Zimą 1548 roku Tycjan został wezwany do Augsburga, żeby namalować ten portret. Malarz miał już wtedy sześćdziesiąt lat i wielu obawiało się o jego zdrowie, ale w rzeczywistości cesarz był w o wiele gorszym stanie. Co prawda pokonał protestanckich Niemców pod Mühlbergiem, ale nikt nie wiedział, jak długo jeszcze pożyje. Wiemy, że w tym czasie Karol V wielokrotnie próbował namówić Johna Dee, tego angielskiego maga o wielkiej sławie, o którym ci wspominałem, żeby został jego osobistym astrologiem. Król pragnął się dowiedzieć, ile czasu dają mu gwiazdy! Dee był wtedy słynnym znawcą talizmanów. Sześć lat później postawił nawet w Londynie horoskop Filipowi II. I chociaż w czasach, w których powstał obraz, podróżował od dworu do dworu w poszukiwaniu fortuny, uważa się, że nigdy nie spotkał się z Karolem. Ale kto wie? Być może sam astrolog albo ktoś z jego wielbicieli, jak Juan de Herrera, człowiek, który wiele lat później zarządzał remontem Eskurialu dla syna Karola, zasugerował cesarzowi, że powinien się sportretować z tak potężnym przedmiotem, by w ten sposób zyskać długie życie...

– Zdumiewa mnie pan, doktorze. Znowu pan wszystko ze wszystkim łączy.

– To nie moja zasługa, chłopcze. Te połączenia powstają dzięki odpowiedniemu spojrzeniu na historię.

Przez chwilę przyswajałem sobie te słowa. Zapomniałem prawie, że przyszedłem tam z winy „pana X”, który ostrzegał, jak zgubne jest

słuchanie nauk człowieka stojącego obok mnie. Ale dlaczego? Do tej pory wszystko, czego się dowiedziałem od Fovela, było fascynujące. Zaszczepił we mnie nowy sposób patrzenia na przeszłość, zwracając większą uwagę na głębokie wierzenia jej bohaterów niż na dokumenty czy bitwy zawsze będące przedmiotem manipulacji czy retuszu. Co może być złego w otrzymaniu takiej lekcji? Dlaczego poruszenie historycznej struny zdawało się drażnić „pana X”? Odsunąłem od siebie jak najdalej te ponure myśli i niesiony entuzjazmem kogoś, kto chciałby się dowiedzieć więcej, podzieliłem się z Fovelem swoją kolejną wątpliwością. Do końca wizyty w muzeum postanowiłem nie zerkać już na zegarek.

– Proszę powiedzieć, czy zna pan jakiś inny obraz, na którym namalowano tego rodzaju relikwie symbolizujące władzę?

– Och, oczywiście! Jeden z nich bardzo ci się spodoba. Namalowano go po śmierci cesarza, już za panowania Filipa II, i możesz mi wierzyć, że stanowi prawdziwe intelektualne wyzwanie. Kolejne. Chcesz go zobaczyć?

– Oczywiście – uśmiechnąłem się.

[58] Co ciekawe, pozłacana zbroja, w której Karol V pozował do tego obrazu, przechowywana jest w zbrojowni Pałacu Królewskiego w Madrycie. Porównując ją z portretem, można się przekonać, jak wiernie Tycjan potrafił oddać rzeczywistość.

[59] Mistrz ma na myśli Henryka Korneliusza Agryppę z Nettesheim (1486–1535), kabalistę, okultystę i uczonego służącego w młodości na dworze Maksymiliana I i Karola V. Nieco później napisał mający wielkie oddziaływanie traktat, w którym dowodził, że na świecie istnieją subtelne połączenia przyciągające lub odpychające bogactwo i władzę. Zatytułował go *De occulta philosophia* (przyp. aut.)

[60] Ewangelia św. Jana 19, 34–37: „...tylko jeden z żołnierzy włócznią przebił Mu bok i natychmiast wypłynęła krew i woda. Zaświadczył to ten, który widział, a świadectwo jego jest prawdziwe. On wie, że mówi prawdę,

abyście i wy wierzyli. Stało się to bowiem, aby się wypełniło Pismo: Kość jego nie będzie złamana”. I znowu w innym miejscu mówi Pismo: „Będą patrzeć na Tego, którego przebili”. Biblia Tysiąclecia, Pallottinum, Poznań 2005.

[61] *Pilum* było włócznią przypominającą oszczep, charakterystyczną dla legionów rzymskich (przyp. aut.).

[62] Duży zbiór tych mitów znajduje się w książce Trevora Ravenscrofta *The spear of destiny*, Neville Spearman, 1972.

ŚWIĘTY GRAAL Z PRADO

Przeszliśmy ponownie obok *Chwały* i po zejściu schodami rotundy dotarliśmy do holu na parterze. W jego pobliżu, w małej sali o łukowym sklepieniu i ścianach w odcieniu kremowym, znajdowało się kolejne z ważnych dzieł osobliwej listy: *Ostatnia Wieczerza* Juana de Juanesa.

– Witaj w sali Graala! – Słowa mistrza odbiły się echem w pustym pomieszczeniu.

Fovel zaprowadził mnie przed dzieło Juanesa. Zdziwiłem się na jego widok. Była to jasna kompozycja o żywych kolorach i precyzyjnym wykonaniu, ale w porównaniu z ogromnym „rycerzem wracającym spod Mühlbergu” jego rozmiary wydały mi się wręcz śmieszne.

– Przyjrzyj się dobrze. Ten obraz przeznaczony był na ołtarz w kościele Świętego Stefana w Walencji. A przy okazji: większość dzieł wiszących w tej sali wchodziło w skład tego ołtarza. Interesujący nas obraz zdobił pokrywę tabernakulum, do którego po mszy chowano poświęcony chleb i wino. Juanes namalował go za panowania Filipa II, przedstawiając Jezusa w otoczeniu dwunastu apostołów podczas ustanawiania sakramentu Eucharystii. Jak możesz zauważyć, postacie rozmieszczone są podobnie jak na *Ostatniej Wieczerzy*, którą Leonardo da Vinci namalował

sześćdziesiąt lat wcześniej w Mediolanie i której kopię Juanes oglądał w katedrze w Walencji. Istnieją jednak pewne różnice pomiędzy oboma obrazami: tutaj wszyscy apostołowie, z wyjątkiem Judasza Iskarioty i samego Jezusa, mają aureole z wpisanymi w nie imionami. Na stole leży chleb i wino. Talerze są czyste. Mesjasz unosi w ręku hostię, a przede wszystkim w samym środku kompozycji stoi Graal.

– Dlaczego powiedział pan: przede wszystkim?

– Ponieważ ten Graal namalowany przez Juana de Juanesa istnieje naprawdę. To kielich z agatu inkrustowanego złotem, perłami i szmaragdami, który od średniowiecza znajduje się w katedrze w Walencji i uważany jest za prawdziwego Świętego Graala, którego używał Chrystus podczas Ostatniej Wieczerzy.

– Co oczywiście jest przesadą – skomentowałem.

– Nie jestem tego taki pewien. Graal przedstawiony na tym obrazie... (a w Europie jest wiele innych)^[63]... otóż ten Graal prawdopodobnie jest jedynym, który wydaje się zbliżać do autentyku.

– Pan też wierzy w Graala?

– To nie jest kwestia wiary. Agatowy kielich z katedry w Walencji został zbadany przez znanych archeologów i nie ma wątpliwości, że jest drogocennym kamiennym naczyniem stworzonym w jakimś warsztacie na Bliskim Wschodzie, być może w Egipcie czy w Palestynie, i pochodzi z pierwszego wieku przed Chrystusem^[64]. Wtedy tego rodzaju naczynie uważano za bardzo cenne i nie wyklucza się teorii, że jakiś zamożny Żyd z Jerozolimy, żyjący w tamtych czasach, jak Józef z Arymatei, mógł posiadać podobny w swoim domu.

– Ale żeby od razu twierdzić, że to kielich z Ostatniej Wieczerzy? – zaprotestowałem. – Poza tym dlaczego taki przedmiot miałby się znajdować w Walencji, a nie w Izraelu?

– Jest na to odpowiedź, i to bardzo interesująca.

– Zamieniam się w słuch, doktorze. Niech pan opowiada.



Ostatnia Wieczerza, Juan de Juanes (1562). Muzeum Prado, Madryt

– W takim razie posłuchaj: zanim kielich uwieczniony przez Juanesa pojawił się w Hiszpanii, prawie przez trzysta lat znajdował się w Rzymie. Oczywiście najpierw należy przyjąć, że po śmierci Jezusa święty Piotr zabrał go ze sobą do ówczesnej stolicy świata i że tam był przekazywany kolejnym głowom Kościoła jako „kielich papieski”. Ta koncepcja mnie od razu wydała się o wiele sensowniejsza niż pomysły zgrai średniowiecznych francuskich i saskich kronikarzy, którzy w XII wieku twierdzili, że Józef z Arymatei zabrał ze sobą kielich do Wielkiej Brytanii zaraz po śmierci Mesjasza. Co za absurd! Po co miałyby jechać w tak odległe i mało znaczące miejsce, jakim były wówczas Wyspy Brytyjskie? I dlaczego nie istnieje nawet jeden ślad czy współczesny dokument, który potwierdziłby tę podróż?

– Tak, tak... Ale nie należy zapominać, że początki chrześcijaństwa są pełne nieprawdopodobnych podróży, jak na przykład apostoła Jakuba do Hiszpanii. To zwykłe mity.

– Ale ja nie mówię o micie! – Jego głos zadudnił w sali. – Z całą pewnością istniał „papieski kielich” i w Rzymie przechodził z rąk do rąk papieży żyjących w pierwszych wiekach naszej ery.

– Jak w takim razie ten cenny przedmiot dotarł do Hiszpanii?

– Już ci wyjaśniam. Wiesz, że chrześcijanie byli bezlitośnie prześladowani przez wielu rzymskich cesarzy, prawda?

Przytaknąłem.

– Dobrze. Zatem między 257 a 260 rokiem, za rządów cesarza Waleriana, imperium rzymskie rozpoczęło nową kampanię ataków na chrześcijan i systematycznego ich mordowania. Wyobraź sobie, że nawet przeszukiwano groby sekty w poszukiwaniu kosztowności. A teraz najciekawsze: opiekunem papieskiego kielicha w tamtym czasie był papież Sykstus II. Zanim ścięto mu głowę, powierzył ten zapewne najcenniejszy skarb Kościoła swojemu zarządcy, Wawrzyńcowi, diakonowi urodzonemu w hiszpańskiej Huesce. On zaś doszedł do wniosku, że najlepiej będzie, jeśli ukryje go w domu swoich krewnych, którym kielich dostarczy grupa nawróconych na nową wiarę legionistów pochodzących z jego rodzinnych górskich stron.

– Można to udowodnić?

– Można! – Oczy mistrza rozbliły się. – I to lepiej niż te bajeczki o Graalu króla Artura, Merlinie czy naczyniu Józefa z Arymatei, które zaczęto opowiadać prawie tysiąc lat później! Posłuchaj: kilka dni po wysłaniu kielicha do Hiszpanii Wawrzyniec zmarł zamęczony na śmierć przez podpiekanie na wolnym ogniu. Miało to miejsce w 258 roku. W miejscu pochówku nowego męczennika osiemdziesiąt lat później została wzniesiona rzymska bazylika Świętego Wawrzyńca za Murami. Właśnie w tej czternastowiecznej budowli wzniesionej przez papieża Damazego I istniał fresk, na którym święty Wawrzyniec wręczał klęczącemu żołnierzowi kielich zamontowany w podstawę z dwoma uchwyty. Niestety malowidło zostało zniszczone przez bombardowania Rzymu podczas drugiej wojny światowej, ale jego istnienie jest doskonale udokumentowane.

– I to był ten sam kielich? – zapytałem, wskazując na obraz Juanesa. – Jest pan pewien?

– To nie wszystko! – zawołał, ignorując moje pytanie. – W grobie

świętego Wawrzyńca spoczywają obecnie również szczątki... świętego Stefana! A powiedz mi, dla jakiego walenckiego kościoła Juan de Juanes namalował ten panel? Możesz przeczytać na tabliczce informacyjnej, ale ja ci odpowiem: dla kościoła Świętego Stefana. A kogo przedstawiają wiszące tu inne panele pędzla de Juanesa? Żywot świętego Stefana! I zarówno *Wieczera*, jak i te obrazy pierwotnie były częścią tego samego retabulum. Ale to już zbieg okoliczności. Sądzę, że Juanes doskonale wiedział, jaką relikwię malował i skąd pochodziła.

– Zgoda, zgoda. Przyjmijmy na chwilę, że wiedząc o tym wszystkim, Juanes namalował na ołtarz sceny z życia świętego Stefana i kielich sprowadzony do Hiszpanii przez jego towarzysza z grobu...

– Dobrze.

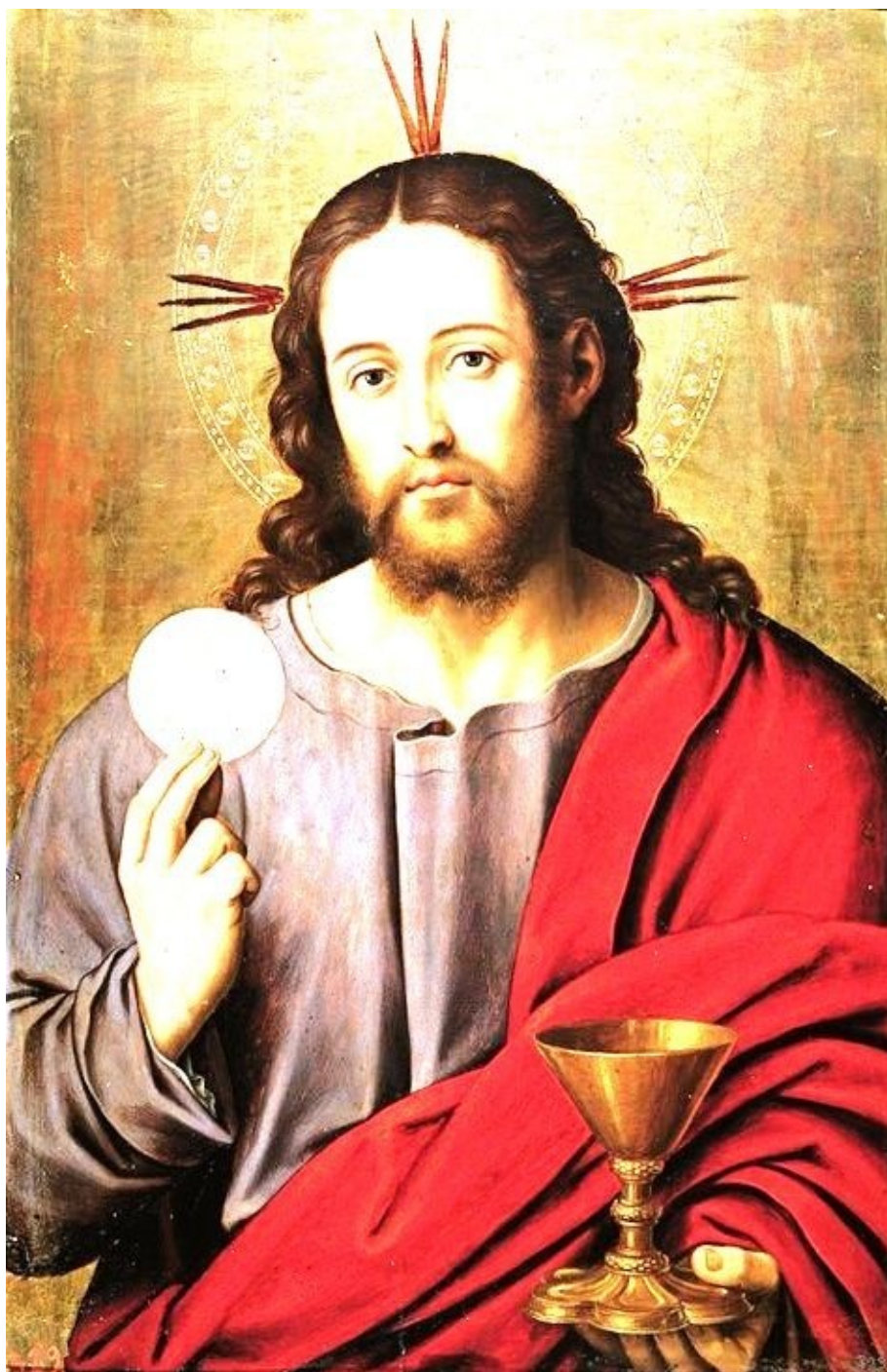
– Należałoby jeszcze wyjaśnić, jak ten papieski kielich dotarł do Walencji, nieprawdaż?

– To proste, chłopcze. Wiemy, że w 712 roku, zaraz po inwazji muzułmańskiej na Półwysep Iberyjski, biskup Hueski ukrywał relikwię w różnych miejscach w Pirenejach, żeby nie dopuścić do profanacji. Najpierw w jaskini w Yebrze, potem w klasztorze San Pedro de Siresa, a następnie niedaleko Santa Marí a de Sasabe... Aż wreszcie kielich dotarł do klasztoru San Juan de la Peña, gdzie był ukryty przez dwieście pięćdziesiąt lat. W miejscu każdej z tych kryjówek wybudowano kościół pod wezwaniem Świętego Piotra, prawdopodobnie w hołdzie pierwszemu człowiekowi, który użył papieskiego kielicha podczas nabożeństwa. Ale po śmierci króla Aragonii Marcina I Ludzkiego w 1410 roku, w schyłkowych czasach templariuszy i katarów, naczynie z agatu wylądowało w Saragossie, a na koniec w Walencji, gdzie pozostaje do dzisiaj. I zauważ, że Kościół zawsze zezwalał na jego kult, nawet Jan Paweł II użył go, odprawiając mszę^[65]. Nie zmyśliłem tego. Istnieją dokumenty i zapisy potwierdzające całą trasę, jaką relikwia pokonała w ciągu wieków. Nie możemy powiedzieć tego samego nawet o Całunie Turyńskim.

– W ten sposób docieramy do momentu, kiedy w XVI wieku Juan de

Juanes uwiecznia ją na swoim obrazie... – powiedziałem, jak gdyby kończąc jego opowieść.

– I pozostawia nam kolejną małą zagadkę do rozwiązania – dodał Fovel, znów podstępnie się uśmiechając. – Na długo przed namalowaniem tej *Ostatniej Wieczery* Juanes był już znany dzięki swoim wspaniałym *Zbawicielom Eucharystycznym*. To wspaniałe obrazy religijne malowane na złotej folii. Przedstawiają Jezusa trzymającego w prawej ręce hostię, a w lewej kielich, który może również stać przed nim, jak ten tutaj. Pierwszy obraz z tej serii znajduje się w tej sali. Powstał około 1545 roku i przedstawiony na nim Graal jest zwykłym kielichem. Juan de Juanes stworzył go, mając trochę ponad dwadzieścia lat. Ale później z jakiegoś powodu wielokrotnie malował tę samą kompozycję, zastępując pospolity kielich widoczny na pierwszym ze *Zbawicieli* tym „prawdziwym”, zrobionym z agatu. Wydaje się, że artysta miał obsesję na punkcie tego wizerunku. Z jednej strony chciał uwiecznić prawdziwy kielich użyty podczas Ostatniej Wieczery, przechowywany w Walencji, czyli stosunkowo blisko miejscowości Fuente la Higuera, z której artysta pochodził, z drugiej jakby pod wpływem wewnętrznego przymusu kopiował oblicze Jezusa czczone w Walencji i Alicante^[66].



Zbawiciel Eucharystyczny, Juan de Juanes (ok. 1545–1550). Muzeum Prado, Madryt
(eksponowany)



Zbawiciel Eucharystyczny, Juan de Juanes (ok. 1545–1550). Muzeum Prado, Madryt
(nieeksponowany)



Zbawiciel Eucharystyczny, Juan de Juanes (ok. 1560–1570). Muzeum Sztuk Pięknych, Walencja



Święty Graal (ok. I w. p.n.e.). Katedra w Walencji

– No proszę. To znaczy, że Juanes stał się specjalistą od relikwii, ale przede wszystkim od Graala. To właśnie chce mi pan powiedzieć?

– Tak. Chociaż nie stał się nim od razu. Ten proces trwał wiele lat. Dwaj *Zbawiciele Eucharystyczni* znajdujący się w Muzeum Sztuk Pięknych w Walencji, nazywani „blondynem” i „szatynem” ze względu na odmienny

kolor włosów, jeszcze nie przedstawiają dokładnie Graala. Jak gdyby Juanes malował go ze słyszenia lub z pamięci. Jednakże na ostatnich wersjach tego obrazu, jak na przykład na tej, którą można podziwiać w walenckiej katedrze i którą prawdopodobnie stworzył pomiędzy rokiem 1570 a 1579, kielich oddany jest z zadziwiającą dokładnością.

– Co oznacza, że go widział.

– Albo miał w rękach! Jednego możemy być absolutnie pewni: Juanes uważany był za człowieka równie wykształconego jak pobożnego.

Niektórzy twierdzą nawet, że pojechał do Włoch, żeby zapoznać się ze wspaniałymi dziełami Leonarda czy Rafaela, których styl potrafił odtworzyć jak mało kto ze współczesnych mu malarzy. Prawdopodobnie właśnie wtedy swoje imię i nazwisko, Vicente Juan Masip, tak podobne do imienia i nazwiska ojca, Vicentego Masipa, również malarza, zmienił na zlatynizowane Juan de Juanes, pod którym stał się sławny.

– Zostawił jakieś zapiski o Graalu?

– O niczym takim nie wiadomo. Dokładnie przestudiowałem jego życiorys na podstawie bardzo ograniczonej dokumentacji i powiem ci jeszcze, że Juan de Juanes, podobnie jak Rafael Santi, nigdy nie miał normalnego podejścia do malarstwa.

– Co to znaczy?



Niepokalane Poczęcie, Juan de Juanes (ok. 1568). Kościół Jezuitów, Walencja

– Dałem ci wskazówkę, chłopcze – uśmiechnął się z przekorą. – Niektórzy zaczęli go nazywać „drugim Rafaelem” i prawdę mówiąc, nie sądzę, żeby się kierowali tylko podobieństwem stylu. Chodziło raczej o to, że przed rozpoczęciem malowania każdego obrazu Juanes przez wiele dni pościł i modlitwą przygotowywał się duchowo. Drżał, ilekroć miał się

podjąć czegoś, co uważał za święte zadanie. W dniu, kiedy zaczął malować, szedł wcześniej rano na mszę i przyjmował komunię. Nic dziwnego, że niektórzy z krytyków sztuki twierdzą, że w jego pracach, a szczególnie w części *Zbawicieli Eucharystycznych*, jest piękno tak „boskie, że wprost nie można uwierzyć, że zostały stworzone przez człowieka”^[67]. Albo że „zdają się namalowane nie ręką, lecz duszą”^[68] i że „mogliśmy powiedzieć, że Bóg prowadził jego rękę, a najpiękniejszy z ludzi wybrał go do malowania swoich wizerunków, podobnie jak Aleksander wybrał Apellesa”^[69].

– I co to dokładnie oznacza?

– Że wydają się dziełami natchnionymi przez Boga. Nawet wiemy, że kiedy malował, czasami zdarzały mu się... pewne rzeczy.

– Pewne rzeczy? Jakiego rodzaju?

– Cóż... Wiele mówiło się o tym, co mu się przydarzyło, kiedy malował swoje arcydzieło, *Koronację Madonny* nazywaną także *Niepokalanym Poczęciem* czy *Tota Pulchra*, na zamówienie kościoła Jezuitów w Walencji. Cokolwiek by o nim powiedzieć, to nie jest zwykły obraz.

– Proszę, niech pan przejdzie do konkretów – nalegałem.

– Nie ma w tym nic skomplikowanego. Mówimy o ogromnym panelu wysokim prawie na trzy metry, namalowanym na zamówienie jezuitę Martína Alberro pochodzącego z Guipuzcoa. Ojciec Alberro pracował w kolegium Świętego Pawła w Walencji i tak się złożyło, że był spowiednikiem artysty. Miał ekstatyczne objawienie, w którym ukazała mu się Matka Boska jako spowita blaskiem kobieta mająca pod stopami księżyc, obleczona w słońce, z koroną z gwiazd na głowie, jak Madonna z Apokalipsy świętego Jana. Powiedział de Juanesowi, że dała mu wskazówki dotyczące obrazu, jaki powinien namalować. Dziwnego obrazu, który będąc pozbawiony perspektywy i geometrii, powinien przedstawiać w jakimś dobrze widocznym miejscu główne mistyczne miana Matki Boskiej, takie jak *Civitas Dei*, *Stella Maris*, *Speculum sine macula* czy *Porta Coeli*.

– Brama Nieba – wyszeptalem.

– Wlasnie. I musisz wiedziec, ze ten obraz natychmiast stal sie brama.

– To znaczy?

– Mowi sie, ze kiedy Juan de Juanes konczy malowac, ulegl wypadkowi, ktorego o malo nie przypalil zyciem. Stal na duzej wysokosci, poprawiajac gorną czesc obrazu, kiedy zlamało sie pod nim rusztowanie. I wtedy wydarzył sie cud: postac Matki Boskiej, ktora sam namalował, wyciagnęła rękę z płótna i złapala go, kiedy spadał, a następnie delikatnie postawila na ziemi^[70].

– Piękna legenda – przyznalem.

– Ktora jak kazda kryje w sobie ziarno prawdy, chłopcze. Dla Juana de Juanesa jego obrazy byly jak zywe istoty, ktore mogly ulatwic dostep do swiata duchowego. Krotko mowiac, byly drzwiami. Moze jego obrazy tak bardzo ceniono i naśladowano dlatego, ze umożliwiały posiadaczom przekraczanie granic swiata materialnego.

– Tak tez mowiono o dziełach Fra Angelico...

– Masz racje. I obaj, pomimo dzielacych ich stu lat, malowali z poczuciem, ze ich tworczość sluzi jakiemuś metafizycznemu celowi. Poza tym nalezy pamietac, ze ich obrazy byly konsekwencją wizji. Dlatego twierdzenie, ze za ich pomocą próbowali wywołac własnie tego rodzaju doświadczenia w widzu, nie jest do końca pozbawione sensu. Ciekawe, prawda?

– To coś o wiele więcej. To niemal jak objawienie!

– Tak. – Zaśmiał się po raz pierwszy. – Doskonale określenie.

Objawienie.

^[63] Dobrym tego przykładem są: genueński *Sacro Catino*, sześciokątny talerz odnaleziony podczas pierwszej wyprawy krzyżowej w Cezarei Nadmorskiej, leżącej pomiędzy współczesnym Tel Awiwem a Hajfą; marmurowe naczynie przechowywane w katedrze w Troyes we Francji,

zniszczone podczas rewolucji francuskiej; kielich mszalny z O Cebreiro leżącego na szlaku do Santiago de Compostela, uwieczniony w herbie Galicji; srebrny kielich z Ardagh datowany na VIII w. Niektórzy sądzą, że Graal nadal ukryty jest pod ziemią w kaplicy Rosslyn niedaleko Edynburga bądź na wyspie Oak czy nawet w Glastonbury, chociaż nie istnieją żadne historyczne dane, które by potwierdzały, że ta cenna relikwia może się znajdować w wymienionych miejscach.

[64] Antonio Beltrán, *Estudio sobre el Santo Cáliz de la catedral de Valencia*, Instituto Diocesano Valentino Roque Chabás, Walencja 1984.

[65] Miało to miejsce 8 listopada 1982 r. Benedykt XVI zrobił to ponownie 8 lipca 2006 r.

[66] Naliczono około dwudziestu *Zbawicieli Eucharystycznych*, które przez lata malowane były w pracowni Juanesa. Z zachowanych obrazów dwa znajdują się w Prado (jeden ze zwykłym kielichem pochodzi z Fuente la Higuera i uważany jest za pierwszy z serii namalowanej przez artystę; na drugim pojawia się już Graal świętego Wawrzyńca), pozostałe w urzędzie miasta i w katedrze w Walencji, w kościele w miejscowości Sot de Chera (Walencja), w kościele w miejscowości Jávea (Alicante), w budapeszteńskim Muzeum Sztuk Pięknych, madryckim Muzeum Lázara Galdiano, w kolekcjach Johna Forda w Londynie i rodziny Grassów w Barcelonie. Nie wiadomo, co się stało z obrazami z miejscowości Benimarfull (Alicante), Sueca (Walencja) i Segorbe (Castellón) oraz z wielu kościołów w regionie Walencji, chociaż prawdopodobnie zostały zniszczone podczas hiszpańskiej wojny domowej. Na prawie wszystkich Święty Graal widnieje w rękach Jezusa lub stoi przed nim.

[67] Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, t. 3: *El parnaso español, pintoresco y laureado*, Aguilar, Madryt 1947, s. 88. Pierwsze wydanie również składa się z trzech tomów i pochodzi z lat 1715–1724.

[68] Barón de Alcalahí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, F. Domenech, Walencja 1897, s. 173.

[69] Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valenciana*, w:

Xavier de Salas (red.), *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madryt 1930, s. 57.

^[70] Tę historię, opowiedzianą przez malarza Francisca Pacheca, podaje Richard Cumberland w swojej książce *Anecdotes of eminent painters in Spain*, t. I, J. Walter, Londyn 1782, s. 149. Wcześniej podał ją jezuita Juan Eusebi Nieremberg w *Firmamento religioso de luzidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, t. 2, María de Quiñones, Madryt 1644, s. 553.

„PAN X

Tamtego popołudnia opuściłem Prado godzinę przed zamknięciem. Nie mam pojęcia, jak to się stało, ale znów całkowicie straciłem rachubę czasu. Byłem w muzeum cztery godziny! Pomimo wszystkich powziętych środków ostrożności nawet strach przed natknięciem się na tajemniczego szpiega z Eskurialu nie pomógł mi wyrwać się z uścisku muzealnych sal.

Nad miastem nieubłaganie zapadła już noc, zmieniając majestatyczne okolice budynku zaprojektowanego przez Villanuevę, placu Neptuna i hotelu Ritz w ciemną przestrzeń usianą latarniami świecącymi blado i jasnymi prostokątami okien. Dopiero wtedy spojrzałem na zegarek. Było pięć po siódmej. Musiałem się pospieszyć, jeśli chciałem się jeszcze spotkać z Mariną w domu jej ciotki Esther i dowiedzieć, jak minął jej pierwszy dzień po niepokojącej wizycie „pana X”.

Oprócz taksówki najszybszym sposobem dotarcia do mieszkania Esther było przejście przez park Retiro. Ścieżkami wijącymi się wśród drzew należało dotrzeć do wylotu avenida Menéndez Pelayo, dokładnie po drugiej stronie tego lasu w mieście. Pora była jeszcze wczesna, nie panował zbyt duży chłód, więc ta opcja wydała mi się o wiele lepsza niż podróż metrem z dwiema przesiadkami aż do stacji przy calle Ibiza.

Owinałem uszy i usta szalikiem, wsadziłem ręce do kieszeni i szybkim krokiem ruszyłem w drogę. W głowie kręciło mi się od nadmiaru wrażeń. Oddychając głęboko rześkim powietrzem, zacząłem się zastanawiać, do czego mnie ta cała sytuacja może doprowadzić. Musiałem też podjąć decyzję, co zrobić z Mariną. Nie wiedziałem, czy powinienem pozwolić jej uczestniczyć w tej grze. Nie byłem przecież pewien, czy sam powinienem ją kontynuować. Niestety zamiast podjąć praktyczne decyzje, wkrótce pograżyłem się w rozmyślaniach nad sposobem patrzenia na sztukę, jakiego uczył mnie mistrz, ponownie całkowicie zapominając o „ludzkiej stronie” sytuacji. Niemniej cała ta sprawa wydawała mi się dość zabawna. Z winy nieznanego człowieka zacząłem patrzeć na niektóre obrazy w Prado jak na okazy z innej planety. Dzięki niemu wydawały mi się teraz stworzonymi przez niezwykle wrażliwe umysły układankami, których ostatnim celem było dostarczanie przyjemności estetycznej. Doszedłem do wniosku, że ukrytym zamiarem ich autorów było otwarcie pewnego rodzaju przejść umożliwiających percepcję „innego świata”. Jak gdyby sztuka zachowała w nienaruszonym stanie tę magiczną zdolność, jaką posiadała już czterdzieści tysięcy lat temu, kiedy zrodziła się w jaskiniach na północy Hiszpanii.

Jeśli Fovel miał rację, na tym właśnie polegała tajemnica, którą znali tylko artyści i być może jeszcze kilku ich mecenasów. A teraz również ja. Oczywiście w wieczornym zimowym chłodzie w odległości kilkuset metrów od budynku muzeum wydało mi się to dość niedorzeczne. Rafael, Tycjan i Juan de Juanes otwierający okna do zaświatów swoimi pędzlami? Nie mogłem uwierzyć, że zaledwie kilka minut wcześniej Fovel opowiadał mi o tym z tak miażdżącą logiką. Dlaczego mistrz z Prado zwrócił uwagę na jakiegoś studenta dziennikarstwa i opowiedział mu o tym wszystkim? Nie byłem specjalistą od malarstwa. Ani jednym z tych facetów, którzy ustawiają sztalugi przed jakimś arcydziełem i kopiują je z wielką cierpliwością. Nie należałem do tego świata. Prawdę mówiąc, nie byłem pewien, czy należę do jakiegokolwiek innego...

– Pan Sierra? – Usłyszałem za plecami wołanie dochodzące prawdopodobnie od strony ścieżki prowadzącej w kierunku alei rzeźb. Zabrzmiało, jak gdyby ktoś z trudem próbował mnie dogonić. – Czy pan Sierra? – powtórzył głos.

Natychmiast oprzytomniałem.

– To pan, prawda? Niech pan zaczeka, proszę!

To, że jakiś obcy człowiek wołał mnie po nazwisku, ukrywając się w cieniu parkowych drzew, zaskoczyło mnie bardziej niż to, że zwracał się do mnie „pan”.

– Proszę zaczekać! – nalegał. – Muszę panu o czymś powiedzieć!

Zanim zdecydowałem się na ucieczkę, stanął przede mną mężczyzna, który nosem i ustami wydychał wielkie kłęby pary. Pojawił się znikąd, doganiając mnie dokładnie pod rzeźbą królowej Leonu i Kastylii, doń i Urraki. Kiedy stanąłem z nim twarzą w twarz, pożałowałem, że nie uciekłem. A nie byłoby to takie trudne. Mężczyzna powłóczył lekko jedną nogą i na pewno by mnie nie dogonił.

– Cholera... Wiedziałem, że pana tutaj spotkam! – zawołał triumfalnie, łapiąc oddech, i nie czekając na moją odpowiedź, dodał: – Zawsze wpadacie.

– Słucham?

– Tacy jak pan zawsze lecą jak pszczoły do miodu – odpowiedział, klepiąc mnie niegrzecznie po plecach. – Tak, nie możecie się temu oprzeć! Ha, ha, ha. Gubi was ciekawość.

Wyglądał na rozbawionego. W mroku nie widziałem dokładnie, ale mógłbym przysiąc, że uśmiecha się od ucha do ucha. Miał raczej pospolitą twarz, rzadkie włosy i bladą karnację. Było w nim jednak coś znajomego. Jak gdybym już go gdzieś wcześniej widział. Chociaż nabrałem co do tego wątpliwości, kiedy spojrzałem na jego beżowy płaszcz Burberry, pod którym widać było nienaganny czarny garnitur i pasujący do niego krawat. Facet musiał być kimś ważnym. Oprócz wykładowców i kolegów z redakcji rzadko miałem do czynienia z mężczyznami w krawatach.

– Och, proszę mi wybaczyć. Co za nieuprzejmość z mojej strony! Nie przedstawiłem się. – Uśmiechnął się, zwijając w rolkę gazetę, którą trzymał w ręku, i wkładając ją pod pachę. – Nazywam się Julián de Prada i jestem inspektorem do spraw dziedzictwa narodowego.

– Jest pan policjantem? – zapytałem trochę onieśmielony.

– Kimś w tym rodzaju. Należę do brygady zajmującej się ochroną integralności dzieł sztuki i literatury naszego kraju.

Obserwowałem go z nieskrywaną nieufnością.

– Ach, tak? A co pana tak rozbawiło? – pytałem dalej. – O co chodziło z tymi pszczołami?

– Ha, ha. Pan pozwoli, że wytłumaczę: od wielu lat próbujemy zatrzymać człowieka, z którym spotykał się pan w ostatnich tygodniach. Jest bardzo sprytny i ujawnia się tylko od czasu do czasu. Dlatego też bez pana wiedzy użyliśmy pana jako przynęty, żeby go złapać... ha, ha, ha.

Otworzyłem szeroko oczy ze zdziwienia. Nie było wątpliwości, że miał na myśli mistrza.

– Co on zrobił?

– Raczej czego nie zrobił... – westchnął. – Wiele lat temu ten człowiek pracował w Zamku Królewskim, wie pan? Pełnił funkcję podobną do mojej. Inwentaryzował i kupował dzieła do muzealnej kolekcji. Problem w tym, że jednocześnie na własną rękę i poza naszą wiedzą zakupił nieokreśloną liczbę dzieł i nie mamy pojęcia, co z nimi zamierza zrobić. Nie chce nam o niczym powiedzieć. Unika nas. Ale przed Bożym Narodzeniem odkryłem, że skontaktował się z panem. Najpierw widziałem was w muzeum. Wyglądaliście na bardzo pochłoniętych rozmową, ha, ha, ha! Moje przypuszczenia, że coś was łączy, potwierdziły się, kiedy złożył pan w bibliotece Eskurialu wniosek o możliwość obejrzenia *Apocalipsis Nova*. Czy wie pan, że doktor ma do tej książki wielką słabość? Cały czas o niej opowiada.

– I twierdzi pan, że mnie z nim widział?

– Dokładnie przed świętami. Niech pan nie zaprzecza. Rozmawialiście,

stojąc przed Perłą. Pamięta pan?

Nagle zrozumiałem, dlaczego pan Prada wyglądał znajomo. Na pewno przez niego mistrz uciekł podczas naszego pierwszego spotkania. Pewnie ukrył się w grupie turystów, która nagle pojawiła się w galerii malarstwa włoskiego i tak go zdenerwowała. Ale dlaczego?

– W takim razie – domyśliłem się – to pan oglądał księgę błogosławionego Amadeusza w Eskurialu tydzień przed moją wizytą, prawda?

Julián przytaknął, ukazując w uśmiechu białe zęby.

– I to pan odwiedził wczoraj Marinę i powiedział jej, żebym trzymał się od Fovela z daleka...

Znów skinął głową.

– Miałem tylko adres pańskiej dziewczyny. Jako inspektor mam dostęp do rejestru biblioteki. Obserwowałem pana w muzeum, wiedziałem, że Fovel kręci się w pana pobliżu, ale nie miałem pojęcia, jak u diabła go odnaleźć. Na szczęście, tak jak przypuszczałem, łatwo było pana zwabić – dodał z kpiną w głosie.

– Łatwo?

– O tak, ha, ha, ha. Jedną ze słabości doktora jest to, że zawsze przyciąga do siebie ludzi podobnego pokroju. Młodych. Ciekawskich. Plastycznych. A po dwóch czy trzech spotkaniach prowadzi ich zawsze przed *Chwałę*. Ta metoda nigdy nie zawodzi – powiedział, trąc oczy i wypuszczając z ust więcej pary. – W rzeczywistości on interesuje się każdym obrazem, który ma coś wspólnego ze śmiercią i Habsburgami. Dlatego też pomyślałem, że jeśli uprzedzę jego zwyczaje, uda mi się wzbudzić pańską ciekawość obrazem Tycjana, powodując, że podczas jednej z wizyt w muzeum zatrzyma się pan właśnie przed nim. A wtedy wystarczy tylko poczekać, aż zjawi się doktor i... łaps!

– Łaps?

– Ha, ha. Pan tego nie wie, ale miałem wszystko przygotowane, żeby złapać go dzisiejszego południa. Szkoda, że Fovel się nie zjawił...

Oniemiałem.

Przeszliśmy aleją rzeźb i ruszyliśmy w kierunku parkowego stawu otoczonego starymi szkieletami orzechowców i kasztanowców. O tej porze łódki, którymi można było po nim pływać, już schowano, w pobliżu spacerowała tylko jakaś zakochana para i biegło trzech facetów w dresach. Spojrzałem na mojego rozmówcę w oczekiwaniu na dalsze szczegóły. Że mi wyjaśni, dlaczego nie zobaczył nas razem przed *Chwałą*.

– To bardzo sprytnie z pana strony, że zostawił pan Marinie kserokopię z mumią Karola V... – mruknąłem.

– Hm! – wyrwało mu się niczym kotu oblizującemu się z zadowoleniem.

– Mógłbym użyć czegokolwiek z tamtej epoki. Ci przekłęci Habsburgowie uważali, że obrazy żyją!

– Powiedział to pan, jakby to panu przeszkadzało.

– Szczerze mówiąc... to prawda. Niech pan sobie wyobrazi, że po tym, jak Karol V umarł, patrząc na *Chwałę*, jego następcę, wielki Filip II, król Eskurialu, oddał ducha w swoich komnatach otoczony obrazami, które, jak wierzył, były w stanie poczuć jego ból niczym żywe, niemal nadprzyrodzone istoty^[71].

– Nie od pana pierwszego o tym słyszę – powiedziałem, przypominając sobie starego ojca Juana Luisa z Eskurialu.

– No cóż, niestety w tamtych czasach to było dość powszechne szaleństwo. Ogarnęło nawet królewskich poddanych, którzy zarazili się tymi ideami bardziej, niż może pan sobie wyobrazić.

– Zarazili się? Co ma pan na myśli?

– Idee są zaraźliwe, panie Sierra. Dlatego właśnie tutaj jestem. Żeby zapobiec kolejnej epidemii. Czy wie pan, że wkrótce po śmierci Filipa II w całym kraju znaleźli się zakonnicy i ludzie świeccy, którzy utrzymywali, że widzieli duszę króla wychodzącą z czyścica i wstępującą do królestwa niebieskiego?

– No cóż...

– Naprawdę – przerwał mi. – Niektórzy, jak karmelita Pedro de la

Madre de Dios, twierdzili nawet, że zdarzenie to miało miejsce ósmego dnia od śmierci króla. Wiele lat później na przykład mój imiennik, Julián de Alcalá, utrzymywał nawet, że ujrzał w pobliżu Paracuellos del Jarama dwie dziwne kolorowe chmury, które połączyły się w jedną w czasie, kiedy dusza monarchy wstępowała do nieba.

– No proszę, UFO...



Objawienie ojca Juliána de Alcalá, Bartolomé Esteban Murillo (ok. 1645–1648). The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

– Niech pan nie mówi bzdur! Objawienie ojca Juliána odbiło się szerokim echem. Wspomina się o nim w wielu dokumentach z tamtych czasów, zostało też dokładnie opisane. Miało miejsce pod koniec września 1603 roku. W rzeczywistości było o nim tak głośno, że sam Murillo uwiecznił tę scenę na płótnie, które wisi w klasztorze Franciszkanów w Sewilli. Nie ma pan nawet pojęcia, jak bardzo ten obraz przypomina *Chwałę!* Widać na nim ziejący z ziemi słup ognia, który ucieleśnia czyściec, oraz otwór w niebie, a w nim Matkę Boską czekającą na króla. Nasi

monarchowie nie tylko wierzyli w dziwaczne rzeczy, mocno wykraczające poza ich katolicką wiarę, ale stworzyli nawet styl w malarstwie, by przedstawić to co nadprzyrodzone, i proszę mi wierzyć, że jest on irytujący dla współczesnego człowieka.

Pozwoliłem, żeby Julián przerwał na chwilę swój wykład, wyjął z kieszeni marynarki papierosa i rozświetlił zapalniczką mrok panujący w parku Retiro, zanim przeszedłem do próby zakończenia naszej rozmowy. Z jego słów biło coś dziwnego. Wydawało mi się, że ten człowiek wykracza poza swoje urzędnicze kompetencje. Czy na pewno był inspektorem? Jak mogłem to sprawdzić? W każdym razie jego wahania nastroju – ostry ton przechodzący w rozentuzjasmowanie – zaczynały mnie denerwować.

– Niech mi pan powie – odezwałem się, przygotowując dyskretnie do odwrotu. – Doskonale zna pan gusta Fovela, prawda?

– Wystarczająco dobrze. To człowiek starej daty. Prawie jak pan. Takie rzeczy bardzo go kręcą.

Puściłem mimo uszu ten grubiański komentarz, ale mój rozmówca mówił dalej:

– Niech pan da spokój, młody człowieku, he, he! Niech się pan nie obraża. Żyjemy pod koniec dwudziestego wieku. Człowiek dotarł na Księżyc. Mamy już prywatne kanały telewizyjne. A podróż concordem z Paryża do Nowego Jorku trwa niecałe cztery godziny. Jaki sens ma ciągle rozprawianie o mistykach, objawieniach, zmarłych czy cudach? Komu potrzebny jest teraz święty ukazujący się w dwóch miejscach naraz, skoro fizycy bliscy są już odkrycia możliwości teleportacji cząstek elementarnych z jednego miejsca w drugie? Po co wierzyć w opowieści o czarownicach latających na miotłach, jeśli odkryto już narkotyki, które mogą wywoływać podobne wrażenia?

– Ach...! – zawołałem, nagle bowiem dotarł do mnie powód całej jego mowy. – Mówi mi pan o tym wszystkim dlatego, że pracuję w gazecie. O to panu chodzi, prawda? Dlatego pan mnie śledzi. Boi się pan, że napiszę o tym, o czym opowiada mi Fovel, i to panu przeszkadza...

Julián de Prada nagle spoważniał.

– Proszę posłuchać: jest pan młody i utalentowany. Ma pan jeszcze czas, żeby nie zmarnować talentu na szukanie bzdur. Niech pan się skupi na studiach. Niech pan je skończy i przestanie wścibiać nos w sprawy, które pana nie dotyczą, albo...

– Albo co? – Spojrzałem na niego uważnie.

– Albo zmarnuje pan sobie przyszłość. Niech mi pan wierzy, że wszystko, o czym mówi panu doktor, opowiadał też wielu innym przed panem i wszystkich ogłupił.

Jego słowa nie zabrzmiały jak groźba, ale raczej jak dziwna szczerza troska. Wtuliłem się w kurtkę, jak gdybym potrzebował chwili na przemyślenie tej rady, i nie odrywając wzroku od pomnika Alfonsa XII, widocznego po drugiej stronie stawu, mruknąłem:

– Nadal nie rozumiem, dlaczego pana tak martwi to, co doktor Fovel mi powie. To są kwestie specjalistyczne, które interesują niewiele osób.

– Och, jest pan w błędzie – odpowiedział mój rozmówca, zaciągając się głęboko papierosem. – Nie martwi mnie to, co Fovel panu powie, ale to, co pan może powiedzieć potem. Prędzej czy później, jak sam pan przyznał, napisze pan o tym. Zrobi pan to, ponieważ wydaje się to panu intrygujące, oryginalne, a nie zdaje pan sobie sprawy, że w ten sposób naruszy porządek trwający od wieków. I tego właśnie chcę uniknąć. Obawiam się nasion, jakie Fovel może zasiać w realnym świecie, którego stworzenie kosztowało nas tak wiele wysiłku. Nie po to od dwóch wieków opieramy się na czystym rozsądku, zdobyczach nauki, żeby teraz zjawił się ktoś taki jak pan czy inni panu podobni i zaczął znów zawracać ludziom głowę tym co niewidzialne i trudne do pojęcia umysłem. Czymś, czego nie da się zmierzyć ani zważyć. Czy wyobraża pan sobie Narodowe Muzeum Prado pełne zwiedzających, którzy próbują wejść w trans, stojąc przed obrazami? Zmieniłby pan wielką świątynię hiszpańskiej kultury w mekkę szaleńców zjeżdżających się tu z całego świata? Na Boga, niech pan będzie choć odrobinę odpowiedzialny.

– Ale to jest bardzo mało prawdopodobne.

– Znów pan się myli. W latach sześćdziesiątych nie było pana jeszcze na świecie, prawda? Narodził się wtedy polemiczny nurt wokół książki zatytułowanej *Poranek magów*. Ten tak zwany „realizm fantastyczny” zakorzenił się w czasopiśmie, kolekcjach opowiadań, programach radiowych i telewizyjnych, a nawet uwiódł europejskie kręgi uniwersyteckie. Jego twórcy mówili o spiskach, światach równoległych, synchronizmach, cudach, zagubionych księgozbiorach i zapomnianych starożytnych technologiach, za pomocą których mieli zamiar od nowa stworzyć historię ludzkości. Dokonali nawet interpretacji drugiej wojny światowej z perspektywy okultystycznej, twierdząc, że Hitler i Churchill prowadzili coś o wiele poważniejszego niż zwykły konflikt zbrojny. Według nich była to wojna rytualna, w której uczestniczyli czarodzieje, astrologowie i różnego rodzaju jasnowidze niczym w średniowieczu! I walczone o przyszłość duchową Zachodu. Proszę sobie wyobrazić, że nawet sugerowali, iż dyscypliny te były echem prehistorycznej nauki, którą utraciliśmy w wyniku jakiejś katastrofy, a następnie źle zinterpretowaliśmy. Według nich alchemia kryje w sobie szeroką wiedzę o atomie, a astrologia o strukturze wszechświata. Ci ludzie opowiadali jeden nonsens za drugim! Ale wie pan co? Ich idee przeniknęły głęboko. Tak głęboko, że nawet pan nieświadomie jest ofiarą tej godnej pożałowania ideologii, którą na szczęście udało się w dużej mierze neutralizować... Do teraz.

Słyszając to, nabrałem podejrzeń.

– Powiedział pan, że kim jest? – zapytałem.

– Inspektorem do spraw ochrony dziedzictwa.

– A mówi pan jak ksiądz.

– Ha, ha, ha – rozbawił go mój komentarz. – Rozumiem pana. Jest pan jeszcze bardzo młody i to logiczne, że lubi pan atakować wszystko, co trąci instytucją państwową. Może pan nie wierzyć nawet w jedno moje słowo, ale powinien pan posłuchać mojej rady. Niech się pan nie zbliża do ciemnej

strony. Niech się pan trzyma z dala od Fovela... albo pan pożałuje.

– Czy to groźba?

– Może pan to rozumieć, jak chce.

– W takim razie uznaję, że popełnił pan po raz drugi dzisiaj *faux pas*.

Kwaśny uśmiech znikł nagle z twarzy Juliána.

– Co ma pan na myśli?

– Cóż... – zawahałem się. – Nie chciałem panu o tym wspominać, ale doktor Fovel, człowiek, którego pan prześladowa z takim uporem, rozmawiał dzisiaj ze mną w muzeum. Fakt, że pan go nie zauważył, dużo mówi o pańskich... umiejętnościach.

Zaskoczenie na chwilę zamgliło mu wzrok.

– A... gdzie się panowie spotkali?

– Przed *Chwałą*, tak jak pan przewidywał.

– To niemożliwe.

– I wie pan co?

Prada nie mrugnął nawet okiem.

– Mam już odpowiedź na pańskie ultimatum: nadal będę się z nim spotykał. Czy to będzie miało wpływ, czy nie na pańskie postrzeganie świata. Chyba mnie pan za to nie aresztuje, prawda?

– Nie, oczywiście, że nie. – Skrzywił się. – W takim razie proszę uważać, żeby nie stał się pan jego współnikiem. Przy następnym spotkaniu mogę już nie być dla pana taki miły. Ostrzegam.

^[71] Niektórzy historycy nawet słowem nie wspominają o tym przekonaniu króla. Ważnym odniesieniem w tej kwestii jest książka Geoffreya Parkera *Felipe II: la biografí a definitiva*, Planeta, Barcelona 2010, s. 951.

OGRÓD ZIEMSKICH ROZKOSZY

Jeszcze przez dwa dni czułem gorzki smak, jaki pozostawiła po sobie rozmowa z panem Juliánem de Pradą. Do tej pory nie zdawałem sobie sprawy, że postanowił zbliżyć się do mnie ze strachu. Ze strachu przed tym, że młody niedoinformowany niezdara jak ja naruszy porządek, którego nie będzie w stanie zrozumieć. Krótko mówiąc, ze strachu przed tym, że posługując się dziennikarskimi narzędziami, o których uczyłem się na studiach, ujawnię jakieś dla niego niewygodne fakty. Ale dobrą stroną spotkania z tym wcieleniem diabła w garniturze było to, że pomogło mi podjąć decyzję co do Mariny. Postanowiłem całkowicie wyłączyć ją z tej niejasnej sytuacji. Tak będzie najlepiej. Przynajmniej do czasu, aż dowiem się dokładnie, co się dzieje w Prado i jak bardzo niebezpieczne mogą się okazać groźby Juliána.

Przez kolejne czterdzieści osiem godzin nie wydarzyło się nic nadzwyczajnego. A przynajmniej tak mi się wydawało. Dwukrotnie odwiedziłem dom ciotki Esther, aż w końcu przekonałem Marinę i jej siostrę, że nie mają się już czego obawiać. Oczywiście nie powiedziałem im, że poznałem „pana X”, a tym bardziej że teraz całą uwagę skupił na mojej osobie. Wykorzystałem również ten czas, żeby nadrobić zaległości na

uczelni i w redakcji. I nawet zdążyłem się przygotować do kolejnej wizyty w muzeum. Choć wcześniej podjąłem decyzję, że nadal chcę widywać się z mistrzem, spotkanie z Juliánem tylko utwierdziło mnie w tym przekonaniu. Choć muszę przyznać, że cokolwiek robiłem, zawsze kątem oka szukałem wokół długiego cienia „pana X”, a ponieważ na szczęście nie ujawnił się w żaden sposób, jego nieobecność obudziła we mnie energię, której się po sobie nie spodziewałem. Pierwszy raz poczułem, że mam nad nim przewagę i sam mogę decydować o tym, kogo słuchać i jaki obraz oglądać. Postanowiłem nawet zapisywać każdy swój kolejny krok i każde odkrycie. Nie zdawałem sobie jednak sprawy, że ta niepożądana postać po raz drugi naprowadziła mnie na wybrany przez siebie kierunek. Na skutek tego, co powiedział mi w parku, chciałem teraz dowiedzieć się wszystkiego o Filipie II. Czułem taką potrzebę. Domyślałem się, że w osobie tego monarchy – a może w którymś z sześciuset portretów namalowanych za jego życia – znajdę wskazówki, które pozwolą mi zrozumieć, w co się wmieszałem.

W półmroku otaczającym moje biurko w pokoju numer C33 w akademiku Chaminade zacząłem rozgryzać ten temat.

Z łatwością znalazłem różne opisy monarszej śmierci, która nastąpiła w komnatach klasztoru w San Lorenzo de El Escorial 13 września 1598 roku. Wszystkie opisy opierały się na zapiskach hieronimity, ojca Joségo de Sigüenzy, który był mi już znany, ponieważ zrelacjonował również ostatnie chwile życia Karola V. Sigüenza był jedną z najważniejszych postaci w tamtych czasach: opiekował się należącymi do monarchy relikwiami świętych, jak również pełnił funkcję głównego kronikarza Eskurialu. Dlatego odnalezione przeze mnie inne źródła powtarzały mniej więcej to samo co on: że pod koniec czerwca 1598 roku, czując, że podupada na zdrowiu, siedemdziesięciodwuletni Filip II, opuchnięty i obolały na całym ciele, cierpiąc na podagrę i ciągłe pragnienie, postanowił opuścić królewski zamek Alcázar w Madrycie i zamieszkać w ogromnym kompleksie klasztornym, który zlecił wybudować z myślą o tym, że kiedyś

posłuży mu za grób.

Podróż króla ze stolicy do Eskurialu musiała być okropna. Przejechanie zaledwie pięćdziesięciu kilometrów zajęło mu sześć dni. Osłabiony monarcha i jego dwór podróżowali w upale, zatrzymując się w królewskich rezydencjach strategicznie usytuowanych po drodze. Dna moczanowa dokuczała mu tak bardzo, że ból zawładnął nie tylko jego nogami, ale również ramionami i rękami. Paliło go całe ciało. Nawet kontakt z ubraniem był dla niego bolesny. Z trudem wytrzymawał, siedząc w karocy, a z jątrzących się ran wydobywał się wywołujący mdłości smród, który nie wróżył nic dobrego.

Dowiedziałem się, że kiedy tylko dotarli na miejsce, Filip II został przeniesiony do skromnej komnaty, którą osobiście wybrał sobie w południowym skrzydle klasztoru. Gdyby nie łoże z baldachimem, które niemal całkowicie wypełniało pomieszczenie, sypialnia bardziej przypominałaby jedną z klasztornych cel. Ale nie królowi. Pomieszczenie znajdowało się w uprzywilejowanej części budynku, prostopadle do panteonu, w którym miał zostać pochowany. Przez niewielkie okno po lewej stronie Filip II mógł słuchać mszy odprawianych przy głównym ołtarzu, nie musząc ruszać się z łóżka. Poza tym dokładnie naprzeciwko łoża za dwuskrzydłowymi drzwiami znajdował się obszerny jasny korytarz ozdobiony prostym fryzem z kafli wypalanych w Talaverze – mogli nim przechodzić królewscy lekarze, spowiednicy i lokaje. Natomiast za ścianą, o którą opierało się wezglowie łoża, znajdowało się niewielkie pomieszczenie z sekretarzykiem i małym księgozbiorem liczącym nie więcej niż czterdzieści woluminów.

Pierwszego września 1598 roku, po niecałym miesiącu od zamieszkania w „boskiej budowli”, Filip II podpisał jako monarcha ostatni dokument i otrzymał ostatnie namaszczenie. Niemal sparaliżowany bólem, trawiony coraz silniejszą gorączką i nie mogąc wymówić ani słowa, spędził ostatnie dni życia, przyjmując osoby, które opowiadały mu o wszystkim, co się działo w jego dominiach, lub słuchając, jak jego ukochana córka Izabela

Klara Eugenia czyta mu fragmenty Księgi Psalmów. Król Rozsądny – tak nazwą go potomni – był gotowy na odejście. Świadom jednak bliskości swojej śmierci, chciał wyposażyć się w dwa pomocne narzędzia.

Po pierwsze, w swoje ukochane relikwie. W Eskurialu zgromadził siedem tysięcy czterysta dwadzieścia dwie kości świętych. Oprócz kilkudziesięciu poczerniałych kości palców, stopy świętego Wawrzyńca ze śladami zwęglenia, dwunastu nienaruszonych ciał i ponad czterdziestu ludzkich czaszek, posiadał również w swojej kolekcji kilka włosów Jezusa i Marii Dziewicy oraz ramię apostoła Jakuba, drzazgi ze Świętego Krzyża i ciernie z korony cierniowej. Nakazał, żeby kładziono mu je po kolei na oczy, czoło, usta i ręce, wierząc, że uśmierzą ból i odstraszą Zło. Ojciec Sigüenza stwierdził o tej kolekcji: „Nic nam nie wiadomo o tym, żeby nie było tu relikwii któregośkolwiek ze świętych oprócz trzech”^[72] i tłumaczył jej kolosalne rozmiary tym, że król nie chciał, aby relikwie wpadły w ręce protestantów, co mu nie przeszkodziło zmienić przy okazji klasztor w najbardziej uświęcony cmentarz w chrześcijańskim świecie.

Ale Filip II zażądał czegoś jeszcze: chciał, żeby do jego skromnej sypialni przeniesiono kilka obrazów, przed którymi pragnął pogrążyć się w modlitwie w ostatnich chwilach życia.

Oczywiście ten rozkaz zabrzmiał mi bardzo znajomo.

Król, który pod tak wieloma względami naśladował swojego ojca, Karola V, również zapragnął odbyć *meditatio mortis* przed wybranymi przez siebie dziełami. Naśladował ojca do tego stopnia, że kilka dni przed śmiercią rozkazał specjalnej komisji otworzyć trumnę cesarza i dokładnie się przyjrzeć, w jakiej pozycji został złożony do grobu, żeby zostać tak samo pochowanym. Filip – o czym powiedział mi Julián – był przekonany, że zarówno dusza jego ojca, jak i „śmiertelne” malowidła będą obserwować go w jakiś sposób, litować się nad jego cierpieniami, a nawet przyjdą mu z pomocą w agonii.

Zapewne więc zaszokował wszystkich rozkazem, żeby postawiono mu przed łóżem obraz wchodzący w skład jednego z najdziwniejszych

tryptyków w jego kolekcji: *Ogród ziemskich rozkoszy*. Arcydzieło Hieronima van Akena – zwanego również Boschem lub Hieronimem z Akwizgranu – znajdowało się w Eskurialu zaledwie od pięciu lat, ale jego uchybiająca moralności treść zdążyła wzbudzić różnego rodzaju komentarze na dworze. W którym fragmencie Biblii opisany został tłum nagich mężczyzn i kobiet oddających się cielesnym rozkoszom w ogrodzie pełnym drzew owocowych i olbrzymich ptaków? Jednak nikt nie odważył się sprzeciwić ostatniej woli monarchy. I tak oto bez sprzeciwu zakonników opiekujących się chorym jakoś upchnięto w królewskiej sypialni wielkie retabulum o wymiarach dwa dwadzieścia na trzy osiemdziesiąt dziewięć. Odtąd monarcha mógł je podziwiać i modlić się przed nim.

Dlaczego najpotężniejszy człowiek w chrześcijańskim świecie chciał mieć przy sobie właśnie to dzieło? Odkąd w 1568 roku skonfiskowano je w Holandii protestanckiemu księciu Wilhelmowi Orańskiemu i przewieziono do Hiszpanii, gdzie trafiło najpierw w prywatne ręce, a następnie do Eskurialu, wzbudzało nieustające polemiki. To dziwny obraz. Nie ma żadnego związku z Biblią. Przedstawia nieziemskie zwierzęta i kohorty przerażających diabłów. A do tego Filip II, najbardziej katolicki monarcha w Europie, nie spoczął, dopóki go nie zdobył. W takim razie co stary król o nim wiedział, czego nie zdołano wyjaśnić przez stulecia?

To i jeszcze kilka innych pytań miałem zamiar zabrać ze sobą na kolejne spotkanie w muzeum Prado. Musiałem się dowiedzieć, na ile prawdziwe jest wyobrażenie, jakie stworzyłem sobie o Filipie II, który dokładnie w dzień czternastej rocznicy położenia kamienia węgielnego pod budowę Eskurialu wydawał ostatnie tchnienie, z przerażeniem patrząc na diabły przedstawione na obrazie Boscha.

Czekałem już tylko, żeby mistrz z Prado przybył na moje milczące wezwanie i wyjawiał mi powód tajemniczej fascynacji Filipa II Boschem.

Jedenasty stycznia 1991 roku. Piątek. Wspomnienia z tego dnia są równie

wyraziste jak surrealistyczne. Nieważne, że od tamtej pory minęło ponad dwadzieścia lat. Być może żywe kolory, które zachowałem w pamięci, są skutkiem ubocznym zbyt długiego wpatrywania się w *Ogród ziemskich rozkoszy*. Dlatego proszę Cię, Czytelniku, o wyrozumiałość, ponieważ wszystko, co opiszę na kolejnych stronach, stanowi produkt wyobraźni młodego chłopaka marzącego, by zrozumieć niewysłowione. Jest wytworem umysłu, na którym wyraźne piętno odcisnęło malowidło liczące pięć wieków.

Jaki byłem wtedy naiwny.

Każdy zwiedzający Prado wie, że „żałobny obraz” Filipa II od prawie pięćdziesięciu lat znajduje się w sali 56A. To prostokątne pomieszczenie na parterze muzeum mocno podgrzewane ciepłym powietrzem wpompowywanym dziesięcioma dyskretnie ukrytymi w marmurowym fryzie kanałami klimatyzacyjnymi. Kiedy długim krokiem przeszedłem przez muzeum z zakrytą szalikiem twarzą i ukryty za ciemnymi okularami na wypadek spotkania z niepożądaną osobą, natychmiast po wejściu do sali odczułem panujące w niej gorąco. Bliski byłem odkrycia, że w muzeum istnieją miejsca „szczególne”, w których człowiek czuje się zupełnie inaczej niż w innych, być może ze względu na wystawiane tam obrazy, a może z zupełnie innego powodu. W każdym razie tamtego piątku, gdy stanąłem na samym środku makabrycznej sali 56A, kurczowo ściskając w ręku torbę z aparatem fotograficznym, poczułem coś niezwykłego. Być może Czytelnik uzna, że to nic takiego, ale kiedy zacząłem zdejmować kolejne warstwy ubrania, owładnęło mną uczucie, którego nigdy nie doświadczyłem podczas wcześniejszych wizyt w muzeum. Wydawało mi się, że gorąco, pośpiech, tysiące oczu patrzących na mnie z obrazów oraz irracjonalny strach tak pobudziły moje nerwy, że zacząłem się trząść od stóp do głów. Zakręciło mi się w głowie. Położyłem torbę na podłogę i próbowałem wziąć się w garść. I kiedy przypuszczałem, że udało mi się odzyskać równowagę, ponownie uświadomiłem sobie – równie nagle jak po spotkaniu z „panem X” – kim jestem i co tu robię.

Zinterpretowałem to jako znak. Wzięłem głęboki oddech. „Jestem gotowy!” Tym razem moja pewność była niezłomna, niemożliwa do opisanego słowami i paliła jak ogień.

„Wszystko będzie dobrze” – dodałem sobie odwagi.

Zauważyłem pośrodku sali mebel. W całym muzeum nie ma niczego podobnego. To stół, a właściwie pozioma gablota, na której wsparto obraz na desce – jak się potem dowiem, znajdował się w gabinecie Filipa II aż do dnia jego śmierci. We wszystkich przewodnikach nazywa się go *Stołem mądrości*, ale tak naprawdę jest to dziwne okrągłe malowidło wykonane na topolowej desce, przedstawiające pokusy, jakim poddawana jest ludzka dusza. Największą uwagę zwraca rozmieszczenie serii niewielkich obrazków wokół swego rodzaju olbrzymiego hipnotyzującego oka, które zdaje się przeszywać na wskroś duszę widza. *Cave, cave, Deus videt*^[73], przeczytałem i jakby przyciągany siedmioma tondami okalającymi źrenicę malowidła, zacząłem krążyć wokół, przyglądając się im uważnie.

W końcu zrobiłem coś dobrze.

Kiedy przez jakiś czas chodziłem wokół „boskiego oka”, włączyła mi się swoista percepcja, widzenie, być może ten „najwyższy chochlik” Prado, który zdaniem psychiatry i znawcy sztuki Juana Rofa Carballa ukrywa się właśnie w *Stole mądrości* i „kpi sobie z krytyków, którzy nigdy w życiu nie czynili żadnego dobra i nie poznali mielizn i pułapek medytacji, przez co nie mają pojęcia, że wszystko to stanowi inną koncepcję świata”^[74].

Powinienem więc otworzyć swój umysł?

Krążyć wokół malowidła jak derwisz?

A może poszerzyć świadomość i zatracić się w otaczających mnie halucynogennych scenach namalowanych przez Boscha?

Ale jak?

Ze zdziwieniem nagle zdałem sobie sprawę, że mam przed sobą apokaliptyczne dzieło. Kolejne w całej intrydze, w którą się wplątałem. Świadczą o tym wyraźnie dwie filakterie zawierające łacińskie cytaty z Księgi Powtórzonego Prawa. „Gdyż jest to plemię niemądre i niemające

rozwagi. Jako roztropni zdołaliby pojąć, zważaliby na swój koniec”^[75], brzmi napis na umieszczonej na górze. A na dole: „Odwróć od nich oblicze, zobaczę ich koniec”^[76].

Poruszony rozejrzałem się i zauważyłem, że wszystkie obrazy wokół mnie są w ten czy inny sposób związane ze śmiercią. Czy właśnie dlatego mój mózg wyczuwa, że jest tu inaczej niż w innych muzealnych salach?

Zawahałem się.

Wisi tu jeszcze około dziesięciu arcydzieł zagranicznych malarzy, reszta wyszła spod pędzla Boscha: *Wóz z sianem*, *Leczenie głupoty*, *Kuszenie świętego Antoniego*. Ale również *Triumf śmierci* Bruegla, *Święty Hieronim i Charon przewożący duszę przez Styks* Patinira. A dominuje wśród tych wszystkich niepokojących malowideł *Ogród ziemskich rozkoszy*. Prawdziwy cel mojej wizyty.

Ponieważ dochodziła druga po południu i miasto szykowało się powoli do weekendu, muzeum było opustoszałe. Nie zauważając w pobliżu żadnego strażnika pilnującego tej części budynku, z większą pewnością siebie usiadłem na podłodze przed tym sławnym tryptykiem, postanawiając zaczekać, aż odnajdzie mnie doktor Fovel.

„Zjawi się – powiedziałem sobie w duchu z przekonaniem. – Zawsze przychodzi”.

Wyjąłem z torby swojego canona, włożyłem do bębna rolkę, ustawiłem przysłonę i tak przygotowany aparat trzymałem w rękach. „Wszystko będzie dobrze” – powtarzałem jak mantrę.

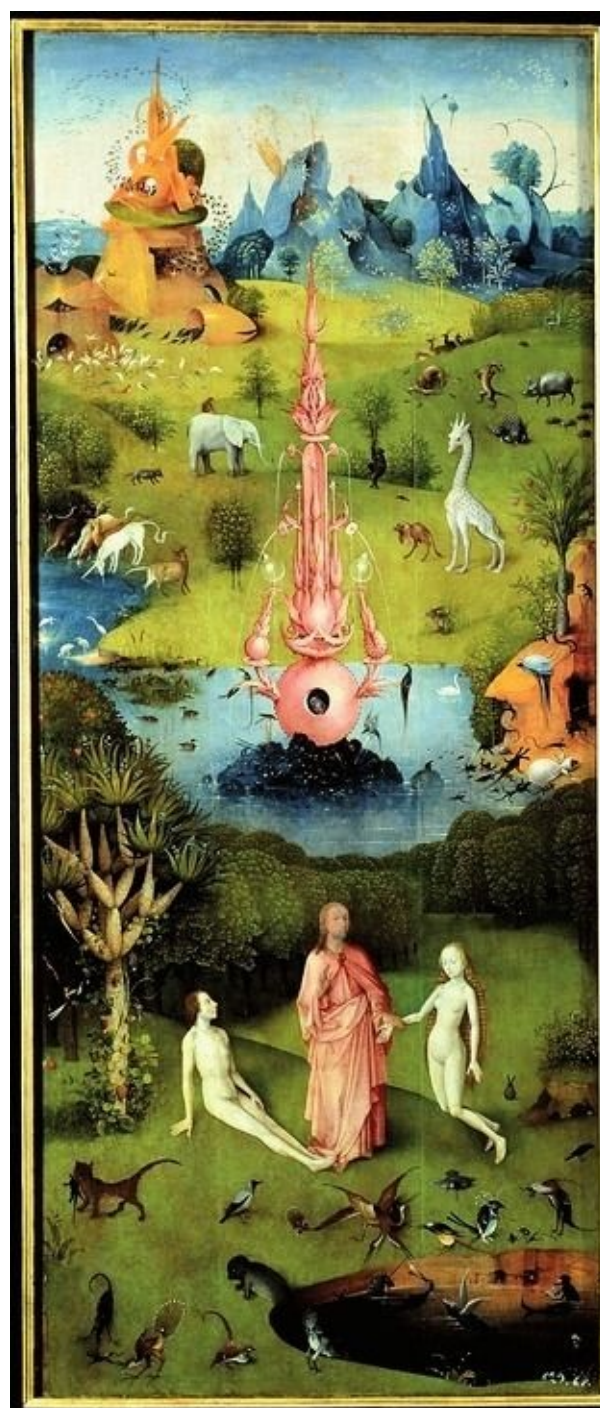
Dopiero wtedy po raz pierwszy pozwoliłem sobie spojrzeć na *Ogród*.

Panel po lewej stronie wydał mi się najspokojniejszy z całego tryptyku. Powiedziałem sobie, że jeśli skoncentruję na nim całą uwagę, uda mi się uspokoić. Zadziałało. Barwy i główne postacie, nagie, choć jednocześnie łagodne, wpłynęły na mnie kojąco. Po chwili zacząłem się wpatrywać w otwierającą się przede mną konstelację detali. Obraz jest cudowny. Można wiele razy oglądać to samo i zawsze zauważyć coś nowego. Pomimo że ten panel, w odróżnieniu od dwóch pozostałych, ma najmniej

przeładowaną kompozycję. Jest w zasadzie pozbawiony postaci, wydaje się dość łatwy do zrozumienia, chociaż to tylko zwykły efekt optyczny.

Wprawdzie na malowidle widać jedynie troje ludzi, ale otacza ich niezliczona liczba zwierząt: słoni, żyraf, jeżozwierzy, jednorożców, zajęcy, jest nawet niedźwiedź, który próbuje się wdrapać na drzewo owocowe^[77].

Z jakiejś tajemniczej przyczyny na panelu obok niektóre z nich – w szczególności ptaki – zwiększą swoje rozmiary i pojawią się już jako olbrzymy. Chociaż artysta nie skupiał się na tych szczegółach, chcąc raczej, żebyśmy zwrócili uwagę na trzy postacie ludzkie. Koncentruję się więc na nich.



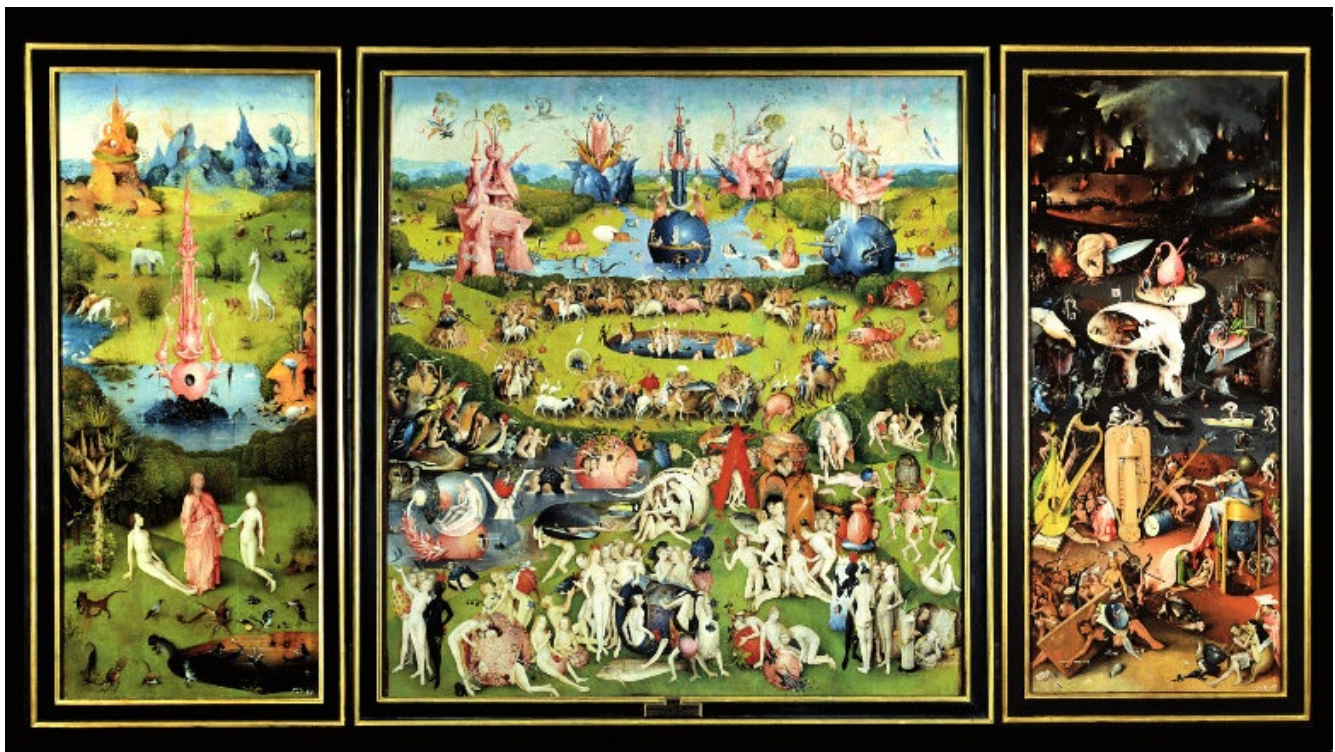
Ogród ziemskich rozkoszy, panel I, Ziemski raj.

Jedna z postaci jest ubrana. To prawdopodobnie Bóg. Ujmuje za nadgarstek nagą młodą Ewę i przedstawia ją leżącemu Adamowi, który – jak się domyślam – przed chwilą został pozbawiony zebra. Coś mnie w tej scenie zastanowiło: Wielki Chirurg, Bóg, nie zwraca w ogóle uwagi na stworzonych przez siebie ludzi. Nie wygląda nawet na zainteresowanego

tym, żeby ich sobie przedstawić. Patrzy na mnie. Wygląda, jakby miał zaraz powiedzieć: „Nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam”, jeśli uwierzyć temu, co napisane zostało w Biblii^[78].

Lekko skonsternowany uniosłem aparat i ustawiając odpowiednio dwustumilimetrowy teleobiektyw, klik, klik, sfotografowałem w zbliżeniu boskie spojrzenie. Jest przenikliwe. Poważne. I wraz ze wzrokiem sowy wychylającej się z drzewa, fontanny czy cokolwiek to jest, tworzy dość niepokojące połączenie.

Stojąc w milczeniu w odległości kilku centymetrów od obrazu, poczułem, jak raz po raz przez ciało przebiegał mi dreszcz. „Dlaczego? – zastanawiałem się. – Czy obraz rajy nie powinien przywoływać na myśl spokoju?” Na chwilę uniosłem wzrok znad aparatu i rozejrzałem się dookoła. Oba wejścia do sali nadal zionęły pustką i nie wyglądało na to, żeby zbliżał się do nich jakiś zwiedzający. Wobec tego, nadal siedząc po turecku na gresowej posadzce, ponownie odwróciłem głowę do obrazu. Gdzieś przeczytałem, że lewy panel przedstawia stworzenie człowieka. Idealny czas, kiedy Adam i Ewa razem cieszyli się życiem w rajskim ogrodzie, zanim popełnili błąd, zjadając owoc z drzewa poznania dobra i zła – jak się domyśliłem, mogłaby nim być ta różowa konstrukcja, w której wnętrzu gniazdo uwiła sobie tajemnicza sowa. Spojrzałem na nią. Ona spojrzała na mnie. Do tego momentu odczytywanie obrazu było łatwizną. I nagle zauważyłem, że zagadkowy ptak znajduje się dokładnie w geometrycznym centrum kompozycji. Poza tym coś jeszcze mi nie pasowało. Zrobiłem zbliżenie tego miejsca i odkryłem coś potwornego: obok „fontanny” na brzeg wychodzi trójgłowy gad. Sfotografowałem go. Po czym zauważyłem kolejnego mutanta – tym razem u dołu obrazu: to trójgłowy ptak, który wygląda, jakby walczył z małym jednorożcem i rybą z dziobem. Po prawej hybryda ptako-gad pożera żabę. A z drugiej strony kot złapał jakiegoś gryzonia i niesie go w pysku. „Czy w ziemskim rajy możliwa była śmierć?” – zastanawiałem się, próbując sobie przypomnieć, co na ten temat napisano w Biblii.



– Biedaku! Zwariujesz, jeśli będziesz oglądał ten obraz bez pomocy dobrego przewodnika...

Wysoki, poważny i kpiący głos mistrza z Prado wstrząsnął posadami muzealnej sali. A mnie aparat fotograficzny omal nie wypadł z rąk.

– *Ogród ziemskich rozkoszy* to wspaniały wybór. – Uśmiechnął się, przystając za mną, zadowolony, że mnie wystraszył. – Ten obraz stanowi swoisty egzamin końcowy dla kogoś, kogo interesują arkana Prado.

Nie mogłem zrozumieć, w jaki sposób Luisowi Fovelowi udało się przejść przez salę, nie zwracając mojej uwagi. Ale był tam. Stał nieruchomo ubrany w czarny wełniany płaszcz i buty na grubej podeszwie, stał w odległości kroku ode mnie.

– Jakiego... rodzaju egzamin? – bełkoczę, nie mogąc otrząsnąć się z zaskoczenia.

– Taki z mnóstwem podchwytliwych pytań – odparł, uśmiechając się. – O tym obrazie nie wiadomo nic pewnego. Nawet jego tytuł jest nieznany. Ogród to współczesna nazwa. Zwano go również *Tysiącletnim królestwem*, *Obrazem z owocami drzewa truskawkowego*, *Ziemijskim rajem*... I właśnie

ta zagadkowość sprawia, że tryptyk jest jednym z najważniejszych dzieł na liście arkanów Prado. Szczerze mówiąc, dla mnie jest to obraz proroczy. Ostrzeżenie. Przepowiednia dla naszych czasów. Obawiam się jednak, że jeśli chcesz to zrozumieć, będziesz musiał spojrzeć na niego pod innym kątem. Przyglądając mu się z przodu, jak zwykli robić turyści, nabierzesz tylko kolejnych wątpliwości...

Najchętniej objąłbym go na powitanie. Po rozmowie z „panem X” ponowne spotkanie z mistrzem, który oświecał mnie swoimi wykładami, wprawiło mnie w niepohamowaną euforię. Zauważył to i powstrzymał mnie lodowatym spojrzeniem. Ostrzegł, że zrozumienie *Ogrodu ziemskich rozkoszy* mogłoby nam zabrać całe życie, a i tak to nie byłoby wystarczające. Uprzedził również, że wszystko, co zamierza mi opowiedzieć, posłuży jedynie do zarysowania powierzchni tajemnicy. „Nie dotarłeś jeszcze do końca swojej podróży – powiedział. – Jesteś zaledwie na jej początku”. Zachowując wobec tego entuzjazm i pytania na bardziej odpowiednią chwilę i zamykając przykrywką obiektyw, wstałem, otrzepałem spodnie i pozwoliłem mu odprowadzić się na bok.

Wtedy mistrz zrobił coś, co wprawiło mnie w osłupienie: wyciągnął rękę do czarno-złotej ramy tryptyku i pociągnął ją mocno. Usłyszałem delikatny zgrzyt i ujrzałem, jak panel przedstawiający ziemski raj zbliżył się w naszą stronę, zakrywając centralną część kompozycji. Fovel powtórzył czynność z prawym skrzydłem, jak gdyby zamykał drzwi szafy.

– Od tego powinieneś być zacząć oglądanie tego narzędzia!

– Narzędzia?

Fovel się uśmiechał.

– Zaraz to zrozumiesz, chłopcze. Ale najpierw powiedz, co tutaj widzisz.

Zewnętrzna strona *Ogrodu ziemskich rozkoszy* była dla mnie niesamowitym odkryciem. Na odwrocie paneli widnieje starannie wykonane, lecz niemal pozbawione koloru malowidło. Przedstawia nierealną scenę, w której dominuje wyblakła przezroczysta kula. W jej wnętrzu widać ogromną płaską wyspę, która jakby wyłania się z wody. Na

łądzie w górnej lewej części można dostrzec małą postać starca w potrójnej koronie na głowie, z otwartą księgą w rękach. To Bóg, który spogląda na wszystko z góry w pobliżu wypisanych gotyckimi literami zdań: *Ipse dixit et facta sunt* oraz *Ipse mandavit et creata sunt*.

– Co to znaczy? – zapytałem po przeczytaniu.

– Te słowa pochodzą z Księgi Psalmów, chłopcze. Odnoszą się do drugiego dnia stworzenia, kiedy Bóg rozkazał, żeby spod wód ukazał się ląd i zapełnił się trawami i drzewami owocowymi. „Bo On przemówił, a wszystko powstało; On rozkazał, a zaczęło istnieć”.

– To znaczy, że obraz przedstawia świat przed pojawieniem się człowieka.

– Praktycznie przed pojawieniem się niemal wszystkiego – poprawił mnie. – Joachimici powiedzieliby, że scena przedstawia Okres Ojca.

– Joachimici?... Okres Ojca?... Nie rozumiem, doktorze.

– Ach, oczywiście. Trzeba ci wszystko tłumaczyć – odpowiedział bez irytacji w głosie. – Czy pamiętasz, jak rozmawialiśmy o Rafaelu i o słynnych zmaganiach Leona X i kardynała Sauliego, żeby stać się tym Anielskim Papieżem, który miał zjednoczyć świat chrześcijański?

Przytaknąłem. Jak mógłbym o tym zapomnieć?

– To dobrze – mówił dalej doktor. – Powiedziałem ci wtedy, że człowiekiem, który po raz pierwszy przepowiedział nadejście tego niemal nadprzyrodzonego papieża, był zakonnik żyjący w XII wieku.

Temperamentny Włoch, który nazywał się Joachim z Fiore. Stąd właśnie joachimici.

– Rozumiem... – Starłem się jak najszybciej wszystko spamiętać. – Przypominam sobie, że mówił pan o ogromnym wpływie, jaki wywarł na autora *Apocalipsis Nova*. Ale nie powiedział pan nic ponad to.

– Masz dobrą pamięć – pokiwał głową. – To prawda. Nie opowiedziałem ci, jaki ogromny zasięg zyskały jego koncepcje w Europie epoki renesansu, ponieważ dopiero teraz nadszedł odpowiedni czas na to. Ojciec Joachim z Fiore był prawdziwym wizjonerem. Zaczął wpadać w transy i ekstazy

zaraz po swoim pobycie na górze Tabor, którą odwiedził podczas pielgrzymki do Ziemi Świętej. Ale uwaga! Posiadał dar, choć był również mędrce, który rozwinął szczególną zdolność łączenia rozumu z wiarą. Nazwał tę zdolność *spiritualis intelligentia* i dzięki niej stał się jednym z największych myślicieli swoich czasów. Wszyscy liczyli się z jego zdaniem. Korespondował z trzema papieżami. Ryszard Lwie Serce przyjechał na Sycylię, żeby prosić go o radę. Jego dzieła uważane były za natchnione przez Boga. I właśnie w jednym z nich ogłosił bliskie nadejście Anielskiego Papieża, który połączy władzę świecką z duchową. Chociaż tak naprawdę Joachima interesowało to, co miało powstać później: tysiącletnie królestwo!

– Tysiącletnie królestwo?

– Tak, chłopcze. Tysiącletni okres, kiedy to według proroka Jezus powróci na ziemię i przejmie kontrolę nad naszym losem. Ciekawostką jest to, że ten tryptyk na początku nazwano *Tysiącletnim królestwem*. Idealnie oddaje to, co Joachim z Fiore przepowiedział światu. Prawdopodobnie jego teorie z prędkością błyskawicy dotarły przez całą Europę aż do Niderlandów dzięki głównym zakonom istniejącym w tamtych czasach.

– Nadal trudno mi uwierzyć, że ówczesni władcy akceptowali tego typu proroctwa...

– Tak się działo, ponieważ prorocy byli prawdziwymi mędrkami. Nie to co dzisiaj. Na przykład Joachim pilnie studiował Święte Księgi i na ich podstawie dokonał podziału dziejów ludzkości na trzy okresy zwane królestwami. To, co widzisz tutaj, na zamkniętych skrzydłach tryptyku, odpowiada Okresowi Ojca, podczas którego Bóg stworzył świat przedstawiony w tej przezroczystej kuli. Atrybutami tego okresu są: zima, woda i noc. Znajdują się tutaj wszystkie. A teraz, Javierze, otwórz tryptyk.

Spojrzałem na mistrza zaskoczony.

– Ja?

– Oczywiście, śmiało. Wybierz jedno skrzydło i pociągnij za nie.

Wybrałem lewe. Było cięższe niż się spodziewałem. I po chwili ukazał się

naszym oczom ziemski raj, który urzekł mnie wcześniej. Wyobraziłem sobie, jakie dramatyczne wrażenie musiało takie otwarcie wywierać w renesansie na widzu niespodziewającym się czegoś takiego. Z pewnością niejeden człowiek stał oszołomiony na widok wielobarwnego świata ukrytego za szarą kulą, która w żaden sposób nie zapowiada tego, co czeka po drugiej stronie paneli.

– Wspaniale. Wybrałeś drogę przestrogi – rzekł Fovel, kiedy otworzyłem do końca skrzydło.

– Słucham?

– Mogłeś wybrać panel po prawej stronie i otworzyć najpierw scenę piekła. Wtedy wybrałbyś drogę prorocstwa. W zależności od tego, od której strony zaczyna się analizę obrazu, zmienia on swoje przesłanie.

–Nie... nie rozumiem.

– Nie martw się – uśmiechnął się. – Zaraz ci wytłumaczę. Według części specjalistów do namalowania tego obrazu zainspirował Boscha w pewien sposób Joachim z Fiore, który dość ciekawie pojmował historię, i wygląda na to, że Bosch o tym wiedział. Mistyk uważał, że można ją interpretować na dwa sposoby w zależności od tego, czy badamy ją od momentu stworzenia świata i idziemy w stronę narodzin Jezusa, czy zaczynamy od tego wydarzenia i kierujemy badania na ponowne przyjście Jezusa na ziemię. Oba okresy są do siebie równoległe, trwają tyle samo i działają jak lustra: jeden jest odbiciem drugiego. Dlatego badając pierwszy okres, można przewidzieć, co się wydarzy w drugim. Ty wybrałeś właśnie pierwszy, który jest drogą przestrogi. „Czytając” ten tryptyk od prawej strony, najpierw ujrzysz ziemski raj i stworzenie człowieka, następnie jego rozmnażanie się na ziemi, a na końcu rozprzestrzenienie się i zepsucie moralne, do którego prowadzi grzech cielesny. Na samym końcu jest piekło. Kara za brak umiaru.

– A gdybym zaczął oglądać tryptyk od prawej strony, od piekła?

– Wtedy, jak już wspomniałem, wybrałbyś drogę prorocstwa. Na pierwszym panelu ujrzałbyś królestwo Syna, w którym obecnie żyjemy.

Przyjrzyj się dokładnie temu piekłu: natura aż iskrzy podczas nieobecności Chrystusa. Widać wyraźnie budynki i przedmioty stworzone przez człowieka, który obrócił się przeciwko Niemu. W takim świecie żyjemy obecnie. Dlatego kiedy spojrzysz następnie na panel główny, dowiadujesz się, że ludzkość skazana jest na uwolnienie się od ziemskiego brzemienia, żeby stać się bardziej niewinnym społeczeństwem, mniej oddanym kwestiom cielesnym. Skupionym bardziej na duchowości. Panel środkowy wtedy nie przedstawiałby człowieczych grzechów, ale etap ewolucji ludzkości wyższy od tego, na którym znajduje się w piekle. Wobec czego patrząc na ostatni panel, ten po lewej stronie, pojąłbyś, że w końcu wrócimy do raju i będziemy trwać tam u boku Chrystusa. Chyba zauważyłeś, że ubrany mężczyzna na obrazie z prawej strony bardziej przypomina Jezusa niż starego Boga znajdującego się na odwrocie panelu?

– Hm... – mruknąłem. – Tak właśnie uważał Joachim z Fiore? Że będziemy dzielić z Jezusem chwałę po wsze czasy?

– Zgadza się. Według niego, czy nam się to podoba czy nie, nasz los został już zapisany i nie da się go zmienić. U kresu czasów będziemy mogli widzieć Boga i rozmawiać z Nim, a Kościół i jego sakramenty staną się niepotrzebne.

– To niebezpieczna koncepcja...

– Tak, bardzo. Pomyśl, że Joachim z Fiore żył trzysta lat przed namalowaniem tych obrazów, dokładnie w czasach początków Inkwizycji. Ale nawet ona nie była w stanie powstrzymać rozprzestrzeniania się wiary w jego proroctwa. Co więcej, patrząc teraz na ten ogród, wiemy już, że ta wiara rozeszła się dyskretnie po całej Europie, zyskując przychylność tych, którzy w Kościele widzieli raczej instytucję ciemną niż duchową. Człowiek, który zlecił namalowanie tych obrazów Hieronimowi Boschowi, całkowicie zgadzał się z koncepcjami, o których rozmawiamy. I z pewnością chciał posiadać „narzędzie”, przed którym mógłby rozmyślać o dwóch znaczeniach historii i przyszłości ludzkości.

– Wydaje się pan tego bardzo pewien, doktorze. Ale dlaczego ktoś miałby

zamawiać coś takiego? Czy Bosch nie mógł namalować obrazu dla siebie?

– Daj spokój. Nie bądź naiwny, Javierze. W renesansie sztuka nie funkcjonowała w taki sposób. Chyba już o tym wspomniałem, kiedy opowiadałem ci o Rafaelu. Poza tym czy naprawdę dobrze się przyjrzałeś tryptykowi? Czy porównałeś go z innymi dziełami Boscha, które wiszą w tej sali? Nie tylko jest o wiele większy od pozostałych, zawiera więcej detali, malarz przedstawił na nim nieporównywalnie większą liczbę postaci i o wiele trudniej zinterpretować to malowidło. Bosch musiał poświęcić dużo czasu na jego namalowanie. I wydać więcej pieniędzy na materiały. W XV wieku nikt nie pracował dla przyjemności albo dla zabicia czasu. Malarstwo nie było hobby. Ludzie mieli po prostu inną mentalność. Jestem pewien, że obraz został zlecony.

– Przez kogo?

– To wielka niewiadoma. W czasie drugiej wojny światowej pewien prześladowany przez nazistów niemiecki uczyony, Wilhelm Fraenger, sformułował teorię, która nawet dzisiaj wydaje się jedynym sposobem wytłumaczenia wszystkich osobliwości tego obrazu. Według niej *Ogród ziemskich rozkoszy* był czymś w rodzaju narzędzia, dzięki któremu wierni jednego z heretyckich ruchów, zwanego Braćmi i Siostrami Wolnego Ducha, mogli rozmyślać nad swoim pochodzeniem i losem^[79].

– Braćmi i Siostrami czego?

– Wolnego Ducha. W Europie Środkowej nazywano ich potocznie adamitami, ponieważ wierzyli, że jako potomkowie Adama, a zatem stworzeni na jego obraz i podobieństwo, nie są zdolni do grzechu. Fraenger odkrył, że już tak wielkie postacie Kościoła, jak święty Epifaniusz^[80] czy święty Augustyn^[81], wspominały o nich jako o jednej z pierwszych wywodzących się z chrześcijaństwa grup religijnych odbywających nago swoje rytuały w jaskiniach. „Nadzy mężczyźni i kobiety – pisali. – Nadzy modlą się. Nadzy słuchają czytania. Nadzy przyjmują sakramenty i dlatego swój Kościół nazywają rajem”.

Rzuciłem okiem na tryptyk zaskoczony trafnością tego opisu.

– Wpływy adamitów docierają aż do czasów Boscha – kontynuował mistrz. – W 1411 roku, sto lat przed namalowaniem tego dzieła, we francuskim Cambrai, leżącym niedaleko Flandrii, tamtejsze wpływowe biskupstwo wszczęło wielki proces przeciwko tej sekcje. W konsekwencji na spalenie na stosie skazany został brukselski karmelita Wilhelm van Hildernissen i jego pomocnik, niejaki Aegidius Cantor. Dzięki przeprowadzonemu kościelnemu śledztwu oraz przesłuchaniom wiemy, że adamici praktykowali swoje obrzędy w jaskiniach, sprzeciwiali się podporządkowaniu władzy, mieli ambiwalentny stosunek do papieża oraz oczekiwali rychłego nadejścia końca czasów. Wierzyli, że kiedy nadejdzie ta chwila, świat zrozumie, że oni naprawdę są potomkami Adama i mogą chodzić po ziemi tak, jak Bóg ich stworzył.

– Dość śmiałe przekonania...

– To prawda – przyznał mistrz. – Co ciekawe, w pewien sposób przepowiadają zainteresowanie ludzkim ciałem, jakie rodzi się w tym okresie wśród artystów. Adamici uduchowiają erotykę. Nie uważają nagości za zachętę do rozwiązłości. Wręcz przeciwnie, będą bronić koncepcji, że miłość platoniczna i powszechna, bez pobudzenia cielesnego, jest na tym świecie możliwa. To było bardzo postępowe myślenie jak na tamte czasy!

– Czy Bosch należał do tej sekty?

– Fraengerowi nie udało się tego ustalić. Życiorys Boscha jest niejasny. Jego ojciec i dziadek byli malarzami, być może pochodzącymi z Akwizgranu, a on zarabiał na życie, ozdabiając pobliskie kościoły. I to w zasadzie wszystko, co wiemy. Jednakże Fraenger twierdził, że artysta posiadał głęboką wiedzę na temat kultu adamitów. Według badacza taką wiedzę mógł mieć tylko jeden z głównych przywódców sekty. Mistrz. Ktoś bogaty, będący w stanie sfinansować dzieło tej skali.

– Z pewnością ma pan na myśli kogoś konkretnego?

– Prawdę mówiąc, nie ma zbyt wielu możliwości. Może był to jakiś wpływowy, nieznan nam kupiec. A może ktoś z dynastii orańskiej.

Ostatnio spekulowano, że tryptyk mógł być prezentem ślubnym Henryka II Nassau dla jego małżonki^[82]. Kto wie? Być może ona albo któryś z władców Niderlandów byli wyznawcami adamitów. Ale jeśli Fraenger ma rację i ten mecenas został wielokrotnie sportretowany na tryptyku, być może niedługo go zidentyfikujemy.

– Słucham? – zapytałem zdumiony. – Czy to znaczy, że znamy twarz przywódcy tej sekty?

– Przecież mówię. Bosch, jak to było w zwyczaju w przypadku obrazów malowanych na zlecenie, przedstawił swojego mecenasa pośród tłumu postaci. Chcesz go zobaczyć?

Przytaknąłem. I niczym dziecko pragnące dostać cukierek, ruszyłem za mistrzem, który staje przed środkowym panelem *Ogrodu*.

– Jest tutaj. Spójrz. – Fovel wskazał na prawą dolną część obrazu. Obok małej grupy osób widać jakby jamę, z której wychyla się chłopiec i kobieta. – Widzisz tę grootę? – Odsunął się na bok. – Jak już mówiłem, adamici używali jaskiń jako świątyń. Ale spójrz na człowieka, który jest w środku. Ma dwie cechy, które czynią go wyjątkowym: po pierwsze, jest ubrany, a tylko Bóg ma na sobie szaty na lewym panelu. Po drugie, patrzy prosto na widza, tak samo jak Bóg. Fraenger twierdził, że to mistrz Braci i Sióstr Wolnego Ducha zamówił ten obraz. I faktem jest, że Bosch uwiecznił go w miejscu, w którym zazwyczaj widnieje podpis. Poza tym wyróżnił go spośród innych ludzi, żeby mogli go rozpoznać współwyznawcy.



„Mistrz” w *Ogrodzie ziemskich rozkoszy*, panel II (detal)

- A czy to nie może być autoportret malarza?
- Niektórzy właśnie tak sądzą, ale ja w to wątpię. Ten człowiek nie ma pozy malarza. Wydaje się, że chce nam raczej pokazać coś więcej niż przypisywać sobie autorstwo tego dzieła.
- Co nam chce pokazać? – szepnąłem, niemal dotykając obraz nosem.
- Według Fraengera wskazuje „nową Ewę”, dziewczynę trzymającą w jednej ręce słynne jabłko z rajskiego ogrodu. Ale przyjrzyj się uważnie, co widać za nim. Wychylającą się twarz postaci, która tym razem rzeczywiście może być samym Boschem. Ukrywa się pokornie w cieniu oparty o ramię swojego mentora.
- Hm... Dałbym wszystko, żeby mieć przy sobie jakikolwiek autoportret

Boscha, z którym mógłbym porównać ten detal.

Fovel uniósł brwi i westchnął, być może z rezygnacją wobec nieskończonej ignorancji swojego młodego towarzysza.

– Niestety nie ma czegoś takiego – powiedział. – Najstarszy istniejący autoportret artysty został namalowany pięćdziesiąt lat po jego śmierci przez flamandzkiego poetę i malarza Domenicusa Lampsoniusa^[83]. Dlatego nie może być uznany za całkowicie wierny. Chociaż Lampsonius włączył go do serii dwudziestu trzech bardzo wiarygodnych portretów niderlandzkich artystów, przedstawiając Boscha już jako starszego mężczyznę.

– A czy wykazuje jakiegokolwiek podobieństwo do tego towarzysza „mistrza Braci i Sióstr Wolnego Ducha” z *Ogrodu ziemskich rozkoszy*?

Zauważyłem, że moje pytanie zaniepokoiło mistrza, który potarł ręką nos i usta, jak gdyby chciał się uszczypnąć, poszukując właściwej odpowiedzi.

– Cóż... Być może Fraenger błędnie określił, kto jest kim na obrazie. A może to Lampsonius się pomylił. W każdym razie obie postaci mają jedną wspólną cechę z pierwszym znanym portretem Boscha. To zaledwie szczegół...



Rycina przedstawiająca Boscha autorstwa Domenicusa Lampsoniusa, 1572.

– Tak? Jaki?

– Jak wspomniałem, mężczyzna z ryciny Lampsoniusa jest starcem, ale prawą ręką robi taki sam wyraźny ruch jak mistrz Braci i Sióstr Wolnego Ducha. Pokazuje na coś.

– Na co?

– Na rycinie nie wiadomo. Ale tutaj, na panelu, obaj mężczyźni patrzą na nas, pozując obok tej Ewy wychylającej się z czegoś w rodzaju uchylonych szklanych drzwi. Zdają się wskazywać zarówno na kobietę, jak i na drzwi, jakby właśnie one były ostatecznym celem kompozycji.

– Narzędzie!

– Właśnie. – Na twarzy Fovela pojawił się tajemniczy uśmiech. – Obraz należy odczytywać jako drzwi. Bramę, przez którą przechodzi się do metafizycznej rzeczywistości. A odpoczywająca, drzemiąca dziewczyna stanowi klucz, którym można te drzwi otworzyć. Fraenger twierdził, że ten tryptyk używany był jako narzędzie do medytacji. Poprzez niego adepci Wolnego Ducha mogli uzyskiwać dostęp do wspaniałych nauk sekty oraz do głębokich mistycznych wizji, którym nadawali ogromną wartość duchową. Mam wrażenie, że te drzwi i zamyślona kobieta są hieroglifem tłumaczącym, do czego służy ten obraz i jak należy z niego korzystać. Chcesz, żebym przeczytał ci, co Fraenger twierdził na ten temat?

– Oczywiście!

Doktor Fovel sięgnął do kieszeni płaszcza i wyjął średniej wielkości pomiętą książkę w ciemnej okładce z nazwiskiem niemieckiego naukowca, który wywarł tak wielkie wrażenie na moim mistrzu. Otworzył ją w zaznaczonym miejscu i zaczął czytać:

Aby wkroczyć na własną ścieżkę duchową, Bracia i Siostry Wolnego Ducha stawali przed tym skrzydłem medytacyjnym. W chwili najwyższego skupienia oddalali się z wolna od codzienności i wkraczali w świat ducha, który odkrywany stopniowo odsłaniał przed nimi swoje coraz głębsze znaczenia. Jedynym sposobem zrozumienia malowidła było ciągłe koncentrowanie uwagi na nim. Tak oto widz przeobrażał się we współtwórcę, w samodzielnego tłumacza wzniosłych tajemniczych symboli, które miał przed oczami. Malowidło nigdy nie zastygało, bez ustanku bowiem ożywiało je nurt stawania się, organiczny rozwój, stopniowe odkrywanie. Wszystko zaś odbywało się w harmonii z ewolucyjną treścią, która składa się na intelektualną strukturę tryptyku^[84].



Sowy z *Ogrodu ziemskich rozkoszy*, panele I i II (detale)

Fovel przerwał i pozwolił, żebym spokojnie przyswoił sobie te słowa. Reaguję szybko.

– A więc... – szukam odpowiednich słów. – Pan wie, jak otworzyć te drzwi? Umiąłby pan wejść w obraz? W to narzędzie?

– Obawiam się, że nie. – Ponownie wzdycha. – Nawet Fraengerowi się to nie udało. Kiedy alianci podczas bombardowania Berlina zniszczyli jego mieszkanie i notatki, przez wiele lat próbował przejść przez tę bramę, ale bez powodzenia. Dzięki tym próbom nabrał jedynie podejrzania, że podróż się rozpoczynała, kiedy adept zatrzymywał wzrok na otworze z sową widocznym w podstawie „źródła życia” na lewym panelu, i przedostawał się właśnie tamtędy. Próbowałem to zrobić. Naprawdę. Co ciekawe, wiele tych ptaków porzrzucanych jest po całej kompozycji, jak gdyby były zamkami do tych samych drzwi. I chociaż ich znaczenie jest dla mnie

oczywiste, niełatwo sprawić, żeby „zadziałały”.

– Naprawdę? A jakie według pana znaczenie mają sowy?

– To ptaki widzące w ciemności, chłopcze. Od niepamiętnych czasów stanowią ucieleśnienie ideału najwyższej mądrości. Tego, co potrafi przeniknąć niewidoczne. Tylko one poruszają się bez problemu po ciemku. A to dla starożytnych oznaczało, że mogły przechodzić do świata zmarłych, do zaświatów. Były psychopompami. Przewodnikami dusz.

– Czyli mamy przed sobą obraz o właściwościach mediumicznych...

– W pewnym sensie tak. Ale musimy jeszcze ustalić, w jaki sposób artysta proponuje się dostać na „drugą stronę”, do Boga. Za pomocą zwykłej medytacji? Po zażyciu narkotyków? A może *Claviceps purpurei*, czyli sporysza rosnącego na kłosach zbóż, ongiś tak często dodawanego do napojów w Niderlandach? Fraenger nie ma jasnego zdania w tej kwestii, ale mogę się założyć, że kiedy pod koniec XVI wieku obraz dotarł do Filipa II, monarcha i jego zaufani mędracy wiedzieli już o jego bardzo silnych właściwościach wizjonerskich...

– Skąd ta pewność?

– Cóż – uśmiecha się – nie jest żadną tajemnicą, że Filip II był człowiekiem o sprzecznych przekonaniach. Z jednej strony za wszelką cenę bronił wiary katolickiej, rozpowszechniał sądy Inkwizycji we wszystkich swoich dominiach oraz ograniczał wpływy protestantów i heretyków. Z drugiej natomiast wspierał alchemiczne eksperymenty swojego architekta Juana de Herrery, był zapalonym kolekcjonerem heretyckich, magicznych i astrologicznych tekstów, a nawet przechowywał w swoim osobistym skarbcu, wraz z relikwiami, co najmniej sześć rogów jednorożców^[85]. Był człowiekiem interesującym się jednocześnie katolicyzmem i innowierstwem, wiarą i pogaństwem. Założę się, że kiedy tylko usłyszał o właściwościach obrazu, uparł się, by mieć go przy sobie na łożu śmierci.

– Czy to nie było kontrowersyjne? Nikt nie kwestionował zainteresowania króla tak dziwnym obrazem? Czy na najbardziej

katolickim dworze na świecie nikt nie miał podejrzeń w stosunku do artysty?

– Ależ oczywiście! – wykrzyknął mistrz. – „Malarz diabłów” to najdelikatniejszy przydomek, jaki nadano Boschowi. W większości ludzie, którzy widzieli jego obrazy, nigdy nie byli w stanie zrozumieć, dlaczego król miał na ich punkcie taką obsesję. Na szczęście Bosch nie był zbyt płodnym artystą. Namalował około czterdziestu obrazów. Ale wiemy, że Filip II stał się ich największym kolekcjonerem. W chwili śmierci posiadał dwadzieścia sześć dzieł, z których większość rozkazał zawiesić na ścianach Eskurialu. Być może zrobił to, ponieważ ojciec Sigüenza przekonywał przeciwników, że to tylko dzieła satyryczne, zachęcające do rozmyślenia o perwersjach czyhających na dobrego chrześcijanina i przestrzegające przed popełnianiem przedstawionych na nich grzechów. Co ciekawe, ta interpretacja była akceptowana niemal jednogłośnie aż do następnego stulecia.

– Wracając jednak do śmierci króla, dlaczego sądzi pan, że chciał mieć tryptyk przed oczami?

Doktor Luis Fovel obserwuje mnie z przebiegłym wyrazem twarzy. Wyglądza płaszcz, podnosi jego klapy i odwracając się tyłem do tryptyku, zaskakuje mnie pytaniem:

– A ty? Jak myślisz, dlaczego?

[72] Ojciec José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madryt 1988, s. 367. Pierwsze wydanie pochodzi z 1605 r.

[73] Strzeż się, strzeż, Bóg widzi (przyp. aut.).

[74] Juan Rof Carballo, *op. cit.*, s. 153.

[75] *Gens absque consilio est et sine prudentia. Utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent.* Księga Powtórzonego Prawa 32, 28–29.

[76] *Abscondam faciem meam ab eis et considerabo novissima eorum.*

Księga Powtórzonego Prawa 32, 20.

[77] Nie wymyśliłem tego. *Ogród ziemskich rozkoszy* nazywa się również *Obrazem z owocami drzewka truskawkowego*. Być może jest to aluzja do rośliny, która najprawdopodobniej była doskonale znana madrytczykom w czasach panowania Filipa II. Kiedy król nabył obraz w 1593 roku i wysłał do swojej kolekcji do El Escorial, w księdze rejestrowej klasztoru zapisano go jako „obraz o niestałości świata, który nazwano Drzewkiem Truskawkowym”. Każdy wie, że niedźwiedź i drzewko truskawkowe od czasu bitwy pod Navas de Tolosa (1212) są godłem, po którym rozpoznawało się mieszkańców tej części Półwyspu Iberyjskiego. Dlatego więc ten symbol znajduje się na obrazie, nadal pozostaje tajemnicą. Jedną z wielu.

[78] Księga Rodzaju 2, 18.

[79] Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch: Il Regno Milenario*, Abscondita, Mediolan 2006, s. 82–83.

[80] Epifaniusz z Salaminy, *Panarion (Adversus haereses)*, LXXII.

[81] Augustyn z Hippony, *De haeresibus*, XXXI.

[82] Ostatni tę koncepcję przyjął Hans Belting w: *Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste*, Prestel, Monachium 2002, s. 71 i nast.

[83] Domenicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferiores effigies*, Hieronymus Cock, Amberes 1572.

[84] Wilhelm Fraenger, *op. cit.*, s. 84.

[85] Manuel Fernández Álvarez, *Felipe II*, Espasa, Madryt 2010, s. 505.

Rogi te, jak wynika z rejestrów, zostały sprzedane w 1603 r.

SEKRETNA RODZINA PIETERA BRUEGLA STARSZEGO

Tego popołudnia mistrz Fovel prowadzi mnie jeszcze do innego zakątka sali 56A. Chociaż wydaje się to niewiarygodne, nadal obok nas nie pojawiła się żadna żywa dusza. Dochodzi siedemnasta, a my wciąż jesteśmy sami. Z ostrożności nie komentuję tego. On też nie. Nawet nie przychodzi mi do głowy, że już wcześniej byliśmy w podobnej sytuacji. Że jesteśmy jedynymi zwiedzającymi w muzeum, w którym bywają ponad dwa miliony osób w roku^[86]. Gdybym w tamtej chwili miał dość rozsądku, by obliczyć prawdopodobieństwo znalezienia się w takich okolicznościach dwukrotnie w czasie krótszym niż miesiąc, zrozumiałbym powagę sytuacji. Jednak przez własną głupotę minęło bardzo dużo czasu, zanim skojarzyłem fakty...

– Nie możesz odejść, nie oglądając tego – stwierdza mistrz nieświadomy ucisku w żołądku, którego wtedy nie potrafiłem sobie wyjaśnić. Obraz, przed który przyprowadził mnie doktor Fovel, nie poprawia mi nastroju.

Na wiszącym po lewej stronie obrazie, mającym trochę ponad półtora metra wysokości, oprawionym we wspaniałą ramę, armia szkieletów zdaje się szykować do zabicia kilku pozostałych przy życiu ludzi. To naprawdę niesamowite malowidło. Żołnierze śmierci zajęli swoje pozycje i nie mają

zamiaru się wycofać. Przejeżdżają przez pole bitwy na wozie wypełnionym czaszkami; kierowana przez złowieszczą zakapturzoną postać machina wojenna wyrzuca z siebie płomień i prze naprzód; w pobliżu widać szkielety, które z mieczami w rękach zabijają bezlitośnie mężczyzn i kobiety; jedne wieszają swoje ofiary, inne podcinają im gardła nożami czy wrzucają je do rzeki, w której ich nagie ciała puchną niczym balony. Oniemiały z wrażenia przyglądam się fortyfikacji stojącej nad morzem. Jest w niej tłum wiwatujących z radością kościotrupów. Za murami widok również nie pozostawia cienia nadziei. Na polach leżą trupy i rozkładające się szczątki bydła. Dym widoczny nad kilkoma statkami i budynkami na brzegu potęguje jedynie uczucie, że scena przedstawia finał. Bez żadnej nadziei. I to, co najgorsze: na horyzoncie widać kolejne zastępy szkieletów postępujących nieubłagane w stronę ruin cywilizacji. W sekundę uświadamiam sobie, że nikt nie oprze się ich naporowi.

Triumf śmierci przytłacza. Został namalowany około 1562 roku przez Pietera Bruegla Starszego, kiedy nikt jeszcze nie myślał o „apokalipsie zombi”. Goya, geniusz ohydy, urodzi się dopiero dwieście lat później, lecz dzieła Bruegla w niczym mu nie ustępują. Obaj artyści byli ofiarami swoich czasów. Flamand przeżył sześć wojen, jakie niemal bez przerwy toczyli Habsburgowie z Walezjuszami. Do rozpoczętych w 1515 roku walk o wpływy terytorialne wkrótce dołączyła groza epidemii dżumy, która zdziesiątkowała ludność bez względu na stan, zamożność i wiek. Bruegel miał około trzydziestu pięciu lat, kiedy namalował ten koszmar. I jak na ironię obraz ów okazał się dla niego proroczy, jak gdyby pędzle wyczuły jego przeznaczenie: „starszy” malarz nie dożył czterdziestki – umarł na dżumę, pozbawiając nas swojego talentu.

Chyba rozumiem, dlaczego mistrz chciał zatrzymać się przed tym obrazem. Podobnie jak *Ogród ziemskich rozkoszy*, również dzieło Bruegla zachęca do refleksji. A nawet w pewnym sensie można uznać, że oba dzieła się dopełniają. Podczas gdy obraz Boscha jest inspirowany pierwszą księgą Biblii i dość powierzchownie opowiada o stworzeniu naszego gatunku,

malowidło Bruegla można uznać za jego idealną antytezę. Inspiracją dla niego była ostatnia księga Pisma Świętego – Apokalipsa świętego Jana – i wydaje się skrajnym rozwinięciem piekła Boscha. Tutaj groteskowe potworności *Ogrodu* ukazują nam prawdziwe oblicze w całej swojej surowości.

Zamyślony przypominam sobie, że stoję przed ulepszoną wersją *Totentanz*, czyli „tańca śmierci”, gatunku malarskiego bardzo popularnego w kraju „starego” malarza. Ale w chwili kiedy już mam zamiar otworzyć usta, żeby podzielić się tą myślą z mistrzem, ten zmienia temat:

– Chciałbym zadać ci zagadkę – mówi z powagą. – Jesteś gotowy?

Słyszając jego słowa, odrywam wzrok od obrazu i patrzę na niego trochę zdziwiony, ale podejmuję wyzwanie.

– Jakiego rodzaju zagadkę?

– Związana jest z czymś, o czym jeszcze nie rozmawialiśmy. To się nazywa sztuka pamięci i mam nadzieję, że w przyszłości przyniesie ci wielkie korzyści, kiedy znajdziesz się w jakiejś galerii malarstwa.

– Jestem gotowy – potakuję zaintrygowany.

– Musisz wiedzieć, że była to dyscyplina zarezerwowana dla intelektualistów, arystokracji i artystów aż do czasu, kiedy w renesansie pojawił się druk. Dlatego też mało kto o niej słyszał. Później, w miarę popularyzacji ruchomych czcionek i coraz powszechniejszego dostępu do słowa pisanego, sztuka ta popadła w zapomnienie. A wraz z nią zanikła umiejętność czytania obrazów, którą posiadaliśmy kiedyś.

– Czytania obrazów? – powtarzam z pewnym sceptycyzmem.

– Mam na myśli dosłowne czytanie obrazów. Nie dzisiejszą interpretację symboli czy gestów: na przykład kiedy widzimy na wieży krzyż, wiemy, że to jest kościół. Sztukę pamięci, chłopcze, wymyślili Grecy w czasach Homera, gdy stanęli w obliczu konieczności zapamiętywania dużych ilości tekstu, którego nie mogli zapisać na kamieniu. To najwspanialsza mnemotechniczna konstrukcja, jaką stworzył człowiek. Dyscyplina, która przez wieki służyła do zapamiętywania wszystkiego, od wiedzy naukowej

po utwory literackie. Z grubsza mówiąc, polegała na kojarzeniu obrazów, krajobrazów, a nawet rzeźb czy budynków z wiedzą, która następnie mogła zostać odczytana i odtworzona przez elitę znającą odpowiedni kod.

– I takiej techniki używano ponad dwa tysiące lat temu?

– Zgadza się. Nawet wcześniej – parska. – Nie wiemy, w jaki sposób mędrcy klasycznej Grecji odkryli, że ludzka pamięć jest w stanie zatrzymać góry informacji, które bez problemu można odzyskać, jeśli powiąże się je z mniej lub bardziej niezwykłymi obrazami czy tworamii geometrycznymi, architektonicznymi i artystycznymi. W ten sposób opisali tę sztukę w starożytnych traktatach, takich jak *Rhetorica ad Herennium*, którego autorstwo przypisuje się samemu Cynceronowi. Wyjaśniono w nim, że jeśli nauczymy się łączyć na przykład wiedzę medyczną z jakąś budowlą czy określoną rzeźbą albo malowidłem, wystarczy tylko, żebyśmy wspomnieli to w myślach, aby automatycznie przypomnieć sobie treści, które powiązaliśmy z nimi. Rozumiesz?

Kiwam głową. Mistrz mówi dalej:

– W takim razie nietrudno ci będzie zrozumieć, że rozwijanie i ulepszanie tej sztuki było dobrze skrywaną tajemnicą przechodzącą z cywilizacji na cywilizację, ponieważ umożliwiała przekazywanie przesłań i skomplikowanej wiedzy tuż przed nosem ludzi niewtajemniczonych...

– Nie wiem, czy dobrze zrozumiałem: jeśli na przykład połączę w myślach jeden ze szkieletów przedstawionych na tym obrazie z jakimś wzorem matematycznym, to ilekroć zobaczę go realnie czy w wyobraźni, bez względu na upływ czasu zawsze przypomnę sobie ten wzór. A jeśli komuś powiem o tym skojarzeniu, ta osoba także za każdym razem, kiedy ujrzy ten szkielet, przypomni sobie ten sam wzór matematyczny co ja.

– Owszem, tak to mniej więcej działa – przyznaje mistrz z zadowoleniem. – Musisz też wiedzieć, że ostatni ludzie praktykujący tę sztukę żyli w czasach, kiedy Bruegel malował *Triumf śmierci*. Jak powiedziałem, wraz z pojawieniem się druku sztuka pamięci straciła bardzo na znaczeniu. Nikt już nie potrzebował „składować” dużych ilości

informacji w obrazach ani „pisać” za ich pomocą, chyba że...

– Chyba że co?

– Chyba że ktoś potrzebował stworzyć graficzny kod dla ochrony wiedzy, do której dostęp mieli tylko nieliczni.

– Kto mógł czegoś takiego potrzebować?

– Och, przychodzi mi na myśl wiele osób. Na przykład alchemicy.

Czytałeś któryś z ich traktatów? Powiedzmy *Mutus liber*, czyli *Niemą księgę*? To podręcznik alchemii, w którym nie ma ani jednego drukowanego słowa. Tylko obrazy... zawierające mnóstwo zakodowanych informacji! I księga jest czytelna. Pracując nad kwestiami wzbudzającymi tak wielkie pożądanie jak transmutacja metali, wtajemniczeni w „świętą sztukę” stworzyli całe mnóstwo najdziwniejszych obrazów i symboli, pod którymi ukrywali swoje tajemnice. Oczywiście ich kształty wydawały się absurdalne w oczach niewtajemniczonych. Lew pożerający słońce, feniks rodzący się z własnych popiołów, trzygłowy smok czy pół mężczyzna, pół kobieta w rzeczywistości przekazywały skomplikowane wzory chemiczne oraz wskazówki, dawki i składniki do tworzenia związków chemicznych.

– Hm... – mamroczę. – Przypuszczam, że te wszystkie środki ostrożności służyły ochronie przed Inkwizycją. Chociaż z tego, co wiem, Bruegel nie był alchemikiem. A może się mylę?

Mistrz marszczy czoło za każdym razem, kiedy jakiś mój komentarz go bawi, i pospiesznie odpowiada:

– Nie bądź naiwny, Javierze. Który malarz nim nie był? Czy przypadkiem dobry artysta nie powinien samodzielnie mieszać kolorów i eksperymentować w poszukiwaniu nowych faktur i odcieni? Czy nie to właśnie odróżniało jednych mistrzów od innych? I czy nie przypomina to pracy, jaką prawdopodobnie wykonywali alchemicy? Z drugiej strony – chrząka – Bruegel udowodnił, że doskonale znał się na tym zawodzie i związanych z nim trudnościach, przedstawiając go na jednej ze swoich najpopularniejszych rycin. Ukazał na niej laboratorium człowieka, który wydał ostatni grosz, żeby uzyskać kamień filozoficzny, podczas gdy

szalenie roznieca dla niego ogień, a żona nie ma jedzenia dla ich dzieci.

– To mi wygląda raczej na marną wskazówkę, mistrzu – odpowiadam.

– Być może. Oczywiście istnieją jeszcze inni. Pamiętam na przykład list Jana, starszego syna Bruegla, który w 1609 roku napisał do kardynała Fryderyka Boromeusza. Skarżył się w nim na to, że pasja kolekcjonerska Rudolfa II Habsburga pozbawiła go wszystkich obrazów jego ojca. A Rudolf II znany był ze swojego poparcia dla nauk okultystycznych. Nazywano go „cesarzem alchemikiem”, więc możesz się domyślić, dlaczego miał taką wielką słabość do malarza.

– Tylko do Bruegla?

– Och, nie, nie. Również do Boscha. Nie powiedziałem ci jeszcze, że Rudolf II był siostrzeńcem Filipa II, również kolekcjonera prac Boscha i Bruegla, i mieszkał na jego dworze w Eskurialu między ósmym a piętnastym rokiem życia.

– Aha, domyślam się, że na podstawie tego typu anegdot wnioskuje pan, że mistrz Bruegel, praktykujący po kryjomu alchemię, znał i praktykował również sztukę pamięci. Zgadza się?

Fovel przytakuje.

– To oczywiste. Ale nie tylko alchemicy używali tej techniki, chłopcze. Również wyznawcy heretyckich kultów stali się mistrzami w ukrywaniu swoich idei w pozornie katolickich obrazach. Właśnie takich jak na przykład ten *Triumf śmierci*.

– Czy mogę zapytać, co dokładnie Bruegel chciał tutaj ukryć?

– To samo co Bosch! – odpowiada.

– Jak to? – Jestem zaskoczony. – On również należał do Braci i Sióstr Wolnego Ducha? Był adamitą?

– Mniej więcej, chłopcze. Niektórzy historycy sztuki uważają, że Bruegel Starszy, a także Bosch, byli wyznawcami tajnego starodawnego kultu, którego wyznawcy również oczekiwali rychłego nadejścia końca czasu^[87]. I zdradził się, malując *Triumf śmierci*.



Alchemik, Pieter Bruegel Starszy (1558). Kupferstichkabinett, Berlin

– Ale Bruegel stworzył przecież wiele obrazów podejmujących zupełnie inne tematy niż ten! – protestuję. – Dzieł pełnych życia, odzwierciedlających obyczaje wieśniaków, wiejskie zabawy, pijaństwo...

– To prawda, to prawda – mówi, machając mi przed twarzą dużymi dłońmi. – Bruegel malował wszystko, za co mu płacono. Chociaż mogę cię zapewnić, że ten obraz nie jest podobny do pozostałych. Podobnie jak w przypadku *Ogrodu ziemskich rozkoszy*, nie zachował się ani jeden dokument czy wskazówka na temat jego zleceniodawcy. Nie wiadomo też, dlaczego w 1562 roku namalował *Szaloną Małgorzatę* oraz *Upadek zbuntowanych aniołów*, kolejne dwa obrazy podobnych rozmiarów, w tych samych odcieniach kolorów, przedstawiające tematy apokaliptyczne. Przypuszcza się, że wszystkie trzy obrazy miały zawisnąć razem, ale nie da się tego udowodnić. Chociaż mogę ci dowieść, że obraz ten miał kluczowe znaczenie dla Bruegla. Coś sprawiało, że był inny od pozostałych. Wyjątkowy.

– Tak?

– W jedynej współczesnej biografii malarza, wydanej w 1603 roku przez Karela van Mandera^[88], można przeczytać, że Bruegel zawsze uważał

Triumf śmierci za swoje arcydzieło. Co więcej, obraz ten stał się w pewnym momencie tak sławny, że synowie artysty wielokrotnie go kopiowali nawet wiele lat po śmierci ojca. A w przypadku tych sielskich obrazów, o których wspomniałeś, nic takiego nie miało miejsca.

– *Touché*, doktorze – przyznaję. – Ale nie rozumiem, dokąd ten argument ma nas doprowadzić...

– Słuchaj mnie uważnie, synu! *Triumf śmierci* nie był kolejnym obrazem w jego karierze. W latach trzydziestych XX wieku znany węgierski historyk sztuki, Charles de Tolnay, będący jednym z największych światowych autorytetów w dziedzinie sztuki flamandzkiej, zasugerował, że Bruegel musiał należeć do jakiejś nieznannej chrześcijańskiej sekty^[89]. Tolnay, kierując się jedynie doskonałym instynktem, nazwał go „niebezpiecznym libertynem”, torując tym samym drogę do dalszych badań.

– I... do jakich doprowadziły wniosków? – pytam zaintrygowany.

– Cóż... – Fovel bierze głęboki oddech. – Posłuchaj. Wygląda na to, że Bruegel był w swoich czasach człowiekiem doskonale ustawionym, posiadającym przyjaciół w najwyższych sferach intelektualnych tamtej epoki. Najwyraźniej po odbyciu długiej podróży po Francji i Włoszech... tego typu dokształcanie było popularne wśród ówczesnych malarzy... zaprzyjaźnił się z kartografem Abrahamem Orteliusiem, uczniem genialnego Merkatora i autorem pierwszego w historii atlasu świata opublikowanego w 1570 roku. Spotykał się również z humanistą Justusem Lipsiusiem, którego portrety malowali Rubens i van Dyck. Z orientalistą Andreaszem Masiusem. Oraz z najważniejszym drukarzem tamtej epoki, Christophe'em Plantinem, a nawet bibliotekarzem Filipa II, uczonym księdzem Benitem Ariasem Montano, który przebywał w tym czasie w Amberes i negocjował z Plantinem druk nowej poligloty, Biblii wielojęzycznej, zwanej *Biblia regia*. Montano przez wiele lat mieszkał w Niderlandach, wcielając w życie to kolosalne dzieło, na które uparł się król Hiszpanii, podróżując przy okazji po Europie i zarażając kilku

malarzy swoimi mało ortodoksyjnymi koncepcjami.

– I wszyscy oni się znali?

– W rzeczy samej – przyznaje. – A to dzięki temu, że po kryjomu byli członkami tej samej sekty, której istnienie nie podlega wątpliwości: Familia Caritatis, zwanej również familianami. Została założona przez pewnego charyzmatycznego holenderskiego kupca, Hendrika Niclaesa, około 1540 roku i wywarła duży wpływ na ówczesne elity Europy Północno-Zachodniej.

– Mój Boże – wyszeptałem. – I w co ci ludzie wierzyli?

– Od samego początku familiści, bo również tak nazywali ich przeciwnicy, byli przekonani o rychłym nadejściu końca świata. Wierzyli, że tylko Chrystus może ich uratować, chociaż nie ufali Kościołowi katolickiemu, który uznawali za zdemoralizowany i zepsuty. Ich podstawową ideą była wiara w to, że podczas nocy czasów człowiek był równy Bogu; stracił jednak tę cechę po tym, jak Adam zjadł zakazany owoc. Dla Niclaesa nawet z powodu tego grzechu nie straciliśmy boskiego blasku, więc głosił, że wszyscy posiadamy w sobie zdolność bezpośredniego komunikowania się z wiecznym Ojcem. Niclaes napisał pięćdziesiąt jeden książek, w których rozwinął swoje tezy. Zawierają one wszelkiego rodzaju metody, wskazówki oraz koncepcje dotyczące tego, w jaki sposób należy zmierzyć się z tym, co nazwał „ostatnią erą czasu”. Wszystkie swoje dzieła podpisywał inicjałami H.N.

– Hendrik Niclaes... – powtarzam.

– Nie tak prędko, chłopcze – powstrzymuje mnie doktor. – Niclaes ukrywał się za tymi literami, żeby uniknąć prześladowań Świętego Oficjum. I nie bez powodu. Twierdził, że jego książki to „ostatni dzwonek” dla chrześcijan, muzułmanów, żydów oraz wyznawców wszystkich innych religii na świecie do zjednoczenia się w jednej wierze z nim jako mesjaszem. A kiedy tak się stanie, przypomnimy sobie, że wszyscy jesteśmy potomkami Adama stworzonymi na obraz i podobieństwo Stwórcy.

– Chyba nie powie pan teraz, że ten Niclaes miał coś wspólnego z adomitami Boscha?

Twarz Fovela się rozpromieniła.

– Ostatecznym celem wiary Niclaesa był powrót do raju. Familiści chcieli przywrócić nas do pierwotnego stanu dzieci Adama, żebyśmy mogli ponownie stanąć twarzą w twarz z Bogiem. Głosili pojawienie się *Homo novus*, czyli H. N. A to między innymi oznaczałoby powrót do nagości pokazanej w *Ogrodzie ziemskich rozkoszy*... Jak widzisz, żadna z tych idei nie jest tak bardzo oddalona od *credo* Braci i Sióstr Wolnego Ducha^[90].

– Wobec tego – przerywam mu zaskoczony – Bruegel z pewnością był... familistą?

– Och, oczywiście! To jest równie pewne jak to, że zilustrował jeden z traktatów Niclaesa. Mam na myśli *Terra Pacis*, tekst, w którym opisuje za pomocą alegorii swoją podróż z Ziemi Ignorancji do Ziemi Duchowego Spokoju. Faktem jest, że tematy najbardziej absorbujące malarza, wielokrotnie pojawiające się w jego pracach: śmierć, sąd, grzech, wieczność czy odrzucenie więzów religijnych, były również ulubionymi tematami Niclaesa. Bez wątpienia!

Mistrz ponownie bierze głęboki oddech. Mam wrażenie, że podchodzi do tej kwestii bardzo poważnie. Chwilę później niemal uroczystym tonem wyjaśnia mi, że Hendrik Niclaes musiał bardzo przypominać proroków, o których wspominał mi przy okazji rozmowy o Rafaelu czy Tycjanie. Że swoje idee czerpał z tego samego źródła co Joachim z Fiore czy Savonarola: ze swoich wizji! Oraz że chociaż doświadczył ich po raz pierwszy, mając dziewięć lat, dopiero trzydzieści lat później zdecydował się zgromadzić wokół siebie wyznawców. Ze względu na swoją wysoką pozycję społeczną i ekonomiczną, obracał się w kręgach intelektualistów i wpływowych osób, które udało mu się przekonać, że jest kimś w rodzaju „mesjańskiego wysłannika” [*sic!*] posłanego na ziemię, aby kontynuował dzieło Jezusa. Niclaes miał – podobnie jak Joachim z Fiore czy Savonarola – odpowiedź na każde pytanie, potrafił zinterpretować wszystko, co się wydarzyło

w jego czasach. Miał zwolenników w Paryżu, ale przede wszystkim w Londynie, gdzie jego książki będą wydawane nawet sto lat po jego śmierci pod pseudonimem Henry Nicholis.

– A jaki właściwie wpływ wywarł Hendrik Niclaes na *Triumf śmierci*, jeśli mogę spytać? – przerywam mistrzowi.

– Och! – uśmiecha się Fovel, jak gdyby właśnie zdał sobie sprawę, jak długa była jego dygresja. – Oczywiście. Jeśli zna się *credo* Familia Caritatis, obraz ten nabiera dość... szczególnego znaczenia. Skoro *Triumf śmierci* był ulubionym dziełem Bruegla, który należał do sekty Niclaesa, logika mówi, że przedstawia apokaliptyczną wizję końca świata, o której malarz usłyszał od swojego mistrza. To jakby koniec pewnej epoki i początek następnej.

– Ja tutaj widzę tylko koniec...

– Bo właśnie o to chodzi!

– W takim razie...

– Bruegel oszukuje niewtajemniczonego widza obrazem, na którym nie widać nawet krztyny nadziei. Zastępy szkieletów idą w stronę ostatniego miasta na ziemi z zamiarem zniszczenia go. Wydaje się, że nikt tam nie pragnie lepszego życia. Czy zauważyłeś, jaki cel mają te kościotrupy?

Spoglądam znów na malowidło, próbując ogarnąć wzrokiem przedstawiony na nim chaos.

– Cel?

– Tak, chłopcze. Najwyraźniej ich jedyną obsesją jest zepchnięcie śmiertelników do ogromnego zbiornika znajdującego się po prawej stronie kompozycji. To wyraźna metafora bram piekieł, drzwi prowadzących do zaświatów. Tylko że w przeciwieństwie do tych, które pragnął ujrzeć Filip II w *Ogrodzie ziemskich rozkoszy*, prowadzących do chwały, tutaj możemy się domyślać, że po drugiej stronie panuje zamęt i przerażenie.

– Nie... nie rozumiem – szepczę.

Fovel wzrusza ramionami gotów do bardziej szczegółowych wyjaśnień.

– Wiesz, chłopcze? Przez lata próbowałem rozwiązać pozorną

sprzeczność, jaką kryje w sobie ten obraz, póki nie zdałem sobie sprawy, że artysta musiał bardzo uważać, zostawiając tak wyraźne ślady swojej wiary. Nicolaes był prześladowany przez Inkwizycję, a jego dzieła zostały włączone do Indeksu ksiąg zakazanych. Sytuacja była więc poważna. Skoro jednak Bruegel był wyznawcą tajnej wiary broniącej istnienia wyższego życia, jak mógł namalować taki obraz jak *Triumf śmierci*? Dlaczego uważał go za swoje arcydzieło? Uznałem więc, że malowidło musi kryć coś, co uszło mojej uwagi. Jakiś ukryty symbol. Cokolwiek.

– I znalazł pan to?

– Tak!

– Tak?

– Słyszałeś kiedyś o *Alfabecie śmierci*?

Musiałem chyba spojrzeć na niego z jakąś głupią miną.

– Rozumiem. – Mój przewodnik mlasnął z pogardą językiem, wbijając jednocześnie wzrok w konkretną część obrazu Bruegla. – Mam nadzieję, że zapamiętasz to sobie. Posłuchaj: kilka lat przed stworzeniem tego malowidła Hans Holbein Młodszy, wybitny malarz, przyjaciel Erazma z Rotterdamu, poważany w kręgach intelektualistów otaczających Nicolaesa, stworzył cykl dwudziestu czterech drzeworytów przedstawiających majuskuły o rozmiarach dwadzieścia pięć na dwadzieścia pięć centymetrów, ozdobionych szkieletami. Holbein zrobił z nimi pozornie coś strasznego: przy każdej literze przedstawił „żołnierzy śmierci” bardzo przypominających tych, których później namaluje Bruegel. Robiły wrażenie bezdusznych istot, które czerpią radość z polowania na ludzi, żeby zabrać ich ze sobą do grobu. I tak w tle litery A widoczne są dwa kościotrupy muzyków, którzy najwyraźniej rozpoczęli wieczny taniec śmierci, inne szkielety ścigają kobiety i niemowlęta, a nawet galopują w ślad za swoimi ofiarami, żeby w końcu stanąć przy literze Z przed obliczem Chrystusa przewodzącego ocalałym z Sądu Ostatecznego.

– Ach, drzeworyty!

– To coś znacznie więcej. A przynajmniej tak zrozumiałem.

Fovel pozwolił, żeby ostatnie zdanie zawisło na chwilę w powietrzu.

– Co pan zrozumiał?

– Że Bruegel nie zainspirował się Holbeinem, malując swoje kościołotrupy, ale celowo przedstawił niektóre z nich na obrazie. Skopiował je, wykorzystując do granic możliwości zasadę sztuki pamięci, zgodnie z którą naprawdę można pisać obrazami. Rozumiesz już?

Jednak ku jego desperacji z niedowierzaniem unoszę brwi.

– Do diabła, chłopcze! Zapożyczając obrazy z tego cyklu drzeworytów i dostosowując je do swojego malowidła, Bruegel ukradkiem wprowadził do niego litery. Napisał przesłanie szkieletami Holbeina! Użył sztuki pamięci! Udowodnię ci to!

Z tej samej kieszeni płaszcza, z której wcześniej wyjął książkę o Boschu, Fovel wyciąga plik kartek z pełnym *Alfabetem* Holbeina. Rozkłada je przede mną, zachęcając, żebym dokładnie się przyjrzał literom.





Alfabet śmierci, Hans Holbein Młodszy (ok. 1538)



Litera A z Alfabetu śmierci Holbeina oraz detal Triumfu śmierci

– Spójrz na A – nakazuje mi. – Widzisz dwa szkielety grające na trąbce i bębunku? Kroczą po terenie usłanym czaszkami, ledwo można tu dostrzec coś więcej. A teraz popatrz, proszę, na obraz Bruegla. W którym miejscu widzisz podobną scenę?

Przecieram oczy i wbijam wzrok w malowidło. Przez ponad minutę przyglądam się widocznym na horyzoncie małym grupkom kościotrupów, sądząc, że postacie z drzeworytów kryją się wśród nich. Ale jestem w błędzie. W oddali nie ma ani śladu szkieletów muzyków; jedynie jeźdźcy z włóczyniami, profanatorzy grobów, kaci i dwóch dzwonników. Jednak kiedy wbijam wzrok w zwłoki leżące na pierwszym planie, zauważam coś. W prawym dolnym rogu obrazu, obok pary zakochanych obojętnych na śmierć, stoi szkielet, który szarpie struny lutni. Inny, jeszcze bardziej przypominający obrazek, który wyszedł spod dłuta Holbeina, z wściekłością uderza w dwa bębny dokładnie nad sufitem „zbiornika piekieł”; krajobraz usiany czaszkami przypomina ten z drzeworytów *Alfabetu*.

– Czy to ten? – waham się.

– Doskonale! A teraz wyobraź sobie przez chwilę, że ta postać kryje w sobie literę A. Pozwól jej unosić się dalej nad wejściem do piekieł i szukaj dalej podobieństwa pomiędzy drzeworytami a malowidłem. Co jeszcze widzisz?



Litera V z *Alfabetu śmierci* Holbeina oraz detal *Triumfu śmierci*

Trzymając w ręku kopię *Alfabetu śmierci* i mając wrażenie, że gram w mrocznej wersji *Gdzie jest Wally?*^[91], koncentruję na obrazie wszystkie zmysły. W tym chaosie bardzo trudno znaleźć kolejne podobieństwa, a tych, które zauważam, nie jestem do końca pewien. Od czasu do czasu zakreślam w powietrzu kółka wokół niektórych postaci, spoglądając z ukosa, czy mistrz przytaknie z aprobatą czy nie. On jednak cały czas

kręci głową, aż przy czwartej bądź piątej próbie zatrzymuję wzrok na kościotrupie niemal w samym geometrycznym środku kompozycji. Rozwścieczona postać siedzi na wychudłym koniu i próbuje poruszać ogromną kosą.



Triumf śmierci, Pieter Bruegel Starszy (1562). Muzeum Prado, Madryt

– Jeździec – szepcze Fovel. – Masz rację. Zauważyłeś, że został również przedstawiony na literze V?

Rzucam okiem na kartkę. Przez chwilę się waham. Koń Bruegla niesie na grzbiecie tylko jeźdźca z zaświatów. Co prawda jego okrutna mina, powiewające na wietrze przerzedzone włosy, makabryczny uśmiech, a nawet postawa chabety nie pozostawiają raczej wątpliwości co do podobieństwa obu postaci.

– Masz więc kolejną literę. Szukaj dalej! Jest ich więcej.

Nagle ta zabawa zaczyna mnie wciągać. Z minuty na minutę mój umysł

zapamiętuje coraz więcej postaci z *Alfabetu śmierci* występujących na kompozycji Bruegla. Odnajduję walczącego ze śmiercią żołnierza, który przypomina postać z litery P. I kardynała, którego w literze E szkielet przytrzymuje za ramię niemal identycznie jak na obrazie. Jednak z jakiegoś powodu mistrz nalega, żebym skupił się bardziej na tłumie postaci kierujących się do wrót piekieł. „Klucz, którego szukamy, skrywa się właśnie tam – szepcze mi do ucha. – To najważniejsza część obrazu. Znajdują się tutaj ostatni żywi ludzie na ziemi”. Posłusznie to robię. Po kilku minutach odkrywam dwie zaskakujące analogie: jedną jest zakapturzony mężczyzna błagający o litość z twarzą zwróconą ku niebu; mistrz identyfikuje go jako postać z litery I. Druga, którą rozpoznaję z trudem, to szkielet wylewający płyn z dziwnej puszkki. Fovel kojarzy go z literą T Holbeina.



Litery I oraz T z *Alfabetu śmierci* Holbeina oraz detal *Triumfu śmierci*

- Co w ten sposób otrzymujemy? – Mistrz uśmiecha się z satysfakcją.
- Cztery litery: A, V, I, T.
- Czy coś ci przypominają?

Grzebię w pamięci w poszukiwaniu resztek łaciny, której uczyłem się

w liceum, i mruczę pod nosem kilka słów, które rozbawiają mistrza.

– Nie, chłopcze. Nie chodzi o ptaki ani o dziadków. Pomyśl, znalazłeś cztery litery, które ze wszystkich stron otaczają ostatnie istoty ludzkie. Ludzie prowadzeni bez nadziei do piekła. A jeśli Bruegel ukrył w tych czterech literach tajemnicę swojej wiary? A jeśli właśnie w scenie największego nieszczęścia, z którym każdy widz może się identyfikować, artysta objawia nam drogę ratunku?

Patrzę oniemiały na mistrza, który wbija we mnie swoje rozpalone spojrzenie. Zauważam delikatne, ledwo dostrzegalne drżenie jego ust oznaczające, że ma do powiedzenia coś ważnego.

– Jeśli pobawisz się tymi literami i ułożysz je, rozpoczynając od końca, potem błagającego o litość mężczyznę, kościotrupa z puszką i wreszcie tego, który gra na instrumencie, zrozumiesz, co mam na myśli.

– V, I, T, A – literuję zdumiony. – O kurczę! *Vita!* Życie!

– A co powiesz o ułożeniu tych liter? Życie zstępuje z nieba na ziemię, z góry na dół, a stamtąd ponownie wraca do niebios. Tak jak te litery. Czy to nie wspaniałe? Czy nie wydaje ci się to idealną proroczą obietnicą? Za bólem i przerażeniem związanym ze śmiercią kryje się... więcej życia!

Nie wiem, co powiedzieć. Milczę zakłopotany, nie będąc w stanie ocenić jego wniosków ani zaakceptować lekcji „mrocznej sztuki”, którą właśnie dostałem. Tymczasem mistrz, świadom chaosu, jaki spowodował w mojej głowie, klepie mnie po plecach z pewnym współczuciem.

– Jesteś jeszcze młody – mówi, sprawiając nagle wrażenie zmęczonego. – Nie przejmujesz się na razie śmiercią. Ale kiedy za kilka lat zaczniesz zaprzętać sobie nią głowę, będziesz chciał dowiedzieć się więcej o sztuce pamięci.

– Dowiedzieć się więcej? Czy to znaczy, że istnieje więcej obrazów z „zapisanymi” przesłaniami?

Fovel zbiera się w sobie, poprawiając płaszcz.

– Istnieją wszędzie.

[86] W 1990 r. według Biuletynu Muzeum Prado (tom XI, nr 29, s. 117) tę madrycką galerię sztuki odwiedziła rekordowa liczba 2 529 995 osób.

[87] H. Stein-Schneider, *Pieter Brueghel. Peintre hérétique. Illustrateur du message familiste*, „Gazette des Beaux Arts”, LVII (1986), ss. 71–74.

[88] Można to sprawdzić w: Karel van Mander, *Het Schilderboek*, Wereldbibliotheek, Amsterdam 1995.

[89] Charles de Tolnay, *Pierre Brueghel l'ancien*, 2 tomy, Nouvelle Société d'Éditions, Bruksela 1935.

[90] Alastair Hamilton, *The Family of Love*, James & Clark, Cambridge, 1981, s. 37.

[91] Seria książeczek dla dzieci autorstwa brytyjskiego rysownika Martina Handforda. Ilustracje przedstawiają w jednym miejscu (np. na plaży) bardzo dużo postaci, które wykonują różne czynności. Wśród nich należy znaleźć postać głównego bohatera, Wally'ego, oraz jego przyjaciół i psa. Książeczki różnią się poziomem trudności. Na ich podstawie powstał serial i komiks (przyp. tłum.).

„INNA NATURA LUDZKA” EL GRECA

Wydaje mi się, że nigdy nie przemierzałem muzeum Prado, bijąc się w myślach z tak wieloma wątpliwościami jak tamtego popołudnia. Instynkt mi podpowiadał, że bym postarał się zapamiętać wszystkie szczegóły oglądanych obrazów, ale był to próżny trud. Znowu czułem, że za chwilę pęknie mi głowa.

Wlokąc się za wykazującym coraz więcej energii doktorem Fovelem, w ciągu jednej chwili przeszedłem odległość dzielącą salę z dziełami Boscha i galerię obrazów El Greca na piętrze. Nie miałem pojęcia, gdzie tym razem prowadzi mnie mój przewodnik, lecz kiedy zauważyłem, że przyspieszył kroku, zbliżając się do kolekcji dziwnie pociągłych postaci stworzonych przez Dominikosa Theotokopouloza, ogarnął mnie dziwny niepokój. Jeśli to miał być nasz kolejny przystanek, czekał mnie poważny wykład. Czy mistrz odkrył może jakąś subtelną nić wiążącą malarzy flamandzkich z egzotycznym Grekiem osiadłym w Toledo, którego zawsze uważano za oryginalnego artystę?

Wkrótce miałem się tego dowiedzieć.

Mistrz zaprowadził mnie nie do jednej, ale do trzech połączonych ze sobą sal we wschodnim skrzydle muzeum. Przed samym wejściem do pierwszej,

zaledwie kilka kroków od *Panien dworskich* i *Triumfu Bachusa* Velázquez, zauważyłem, że się zawahał. Ostrożnie rozejrzał się po pomieszczeniu, po czym wszedł do niego bez słowa.

Zatrzymał się przed mrocznym *Zesłaniem Ducha Świętego* El Greca i jak gdyby chciał mnie przed czymś ostrzec, zapytał szeptem:

– Jesteś gotowy?

Zaskoczyło mnie to. Gotowy?

– Oczywiście – przytaknąłem.

Przeceniwszy jednak moją pewność siebie, mistrz powiedział prosto z mostu:

– Wiesz, chłopcze? Szkoda, że obraz ukazujący to, o czym chcę ci opowiedzieć, nie znajduje się tutaj, ale w Eskurialu. Powinieneś któregoś dnia tam pojechać i obejrzeć go.

– Czy to obraz... El Greca? – zapytałem naiwnie, patrząc na *Zmartwychwstanie* wiszące w głębi sali.

– Oczywiście, ale to nie jest zwykły obraz. Zdaniem wielu krytyków sztuki dzieło to udowadnia, że ten geniusz nad geniusze podziwiał i naśladował malowidła kontemplacyjne Bruegla i Boscha, które ci wcześniej pokazałem.

– Ale przecież pan nie za bardzo kieruje się opiniami krytyków, mistrzu.

– To prawda – przyznał. – Dla mnie obraz, o którym chcę ci opowiedzieć, stanowi przede wszystkim dowód czegoś o wiele głębszego. Bez czego zrozumienie otaczających nas dzieł byłoby niekompletne i błędne. Chodzi o wskazówkę dowodzącą tego, że Dominikos Theotokopoulos, którego na dworze Filipa II nazywano „Grekiem”, był członkiem apokaliptycznej sekty Familia Caritatis. Kolejnym artystą, dla którego obrazy były niczym więcej jak kryjówką rewolucyjnej wiary przepowiadającej nadejście nowej ludzkości, a przede wszystkim bezpośredni środek komunikowania się z tym co niewidzialne. Nie zapominaj, że El Greco był większym mistykiem niż malarzem.

– Co to za obraz? – spytałem z ciekawością, którą wzbudziły we mnie

jego słowa.

– W Eskurialu nazywany jest *Sen Filipa II*. W odróżnieniu od dzieł Boscha wisi nadal w miejscu, które wybrał dla niego król Roztropny. Ale nie kieruj się nazwą. Rozmawialiśmy już przecież o tym, że prawie żaden twórca nie nadawał tytułów swoim pracom.



San Felipe II, El Greco (ok. 1577). Klasztor w Eskurialu, Madryt

– Podobają mi się obrazy mające wiele tytułów... – powiedziałem. Przy mistrzu nauczyłem się, że im więcej nazw ma malowidło, tym więcej tajemnic w sobie kryje.

– W takim razie ten bije wszystkie o głowę. Nosi nazwy od *Adoracji Imienia Jezus*, ponieważ w jego górnej części widoczny jest świetlisty anagram IHS, po *Alegorię Ligi Świętej*, bo na dole przedstawieni zostali główni sojusznicy króla, którzy odnieśli zwycięstwo w sławnej bitwie przeciwko Turkom pod Lepanto: papież Pius V, doża Wenecji i Jan Austriacki. Ale żadna z tych nazw nie wydaje mi się trafna. Moją ulubioną, jak natychmiast się domyślisz, jest ta, którą nadali obrazowi zakonnicy z klasztoru w Eskurialu, kiedy tylko go ujrzeli: *Chwała El Greca*.

– *Chwała*? Jak dzieło Tycjana?

– Zgadza się, chłopcze. – Mistrz uśmiechnął się od ucha do ucha. – Ale ważne jest, żebyś się dowiedział dlaczego.

I tu mistrz Fovel opowiedział mi fascynującą historię. Chociaż obraz nie posiada konkretnej daty ani nie zachowała się umowa czy inny dokument, dzięki któremu można by określić, kiedy dzieło powstało, zdaniem wielu specjalistów El Greco stworzył malowidło wkrótce po przybyciu do Madrytu, czyli około 1577 roku. Według słów doktora Fovela był to pierwszy obraz namalowany przez artystę w Hiszpanii. Dominikos był doceniany we Włoszech, gdzie tworzył pod wpływem szkoły weneckiej Tycjana, Tintoretta i Correggia, a nawet dał się uwieść późnym dziełom wielkiego Michała Anioła. Ale po przekroczeniu trzydziestki zaczął stawiać sobie wyższe cele. „Właśnie wtedy – powiedział Fovel teatralnym tonem – uśmiechnął się do niego los”. Nikt dokładnie nie wie, jak to się stało, ale mistrz z Prado był przekonany, że Grek spotkał w Rzymie zdesperowanego Benita Ariasa Montano, który – jak gdyby opatrność postawiła go na drodze artysty – natychmiast został jego mentorem. Przyszły bibliotekarz Eskurialu przybył do Wiecznego Miasta w 1576 roku, żeby przekonać władze kościelne do wydania zgody na stworzenie *Biblia regia*. Arias Montano był już wtedy ważnym członkiem Familia Caritatis i zarówno dla niego, jak i dla jego współwyznawców skupionych wokół drukarza Plantina poparcie Kościoła w tej sprawie było bardzo ważne. W przypadku

otrzymania takiej zgody idea *unio cristiana*, połączenia wszystkich wyznań, pozwoliłaby Hendrikowi Niclaesowi zrealizować swój ukryty cel obwołania się mesjaszem Nowej Ludzkości. Ale coś poszło nie tak. W Hiszpanii uczeni z uniwersytetu w Salamance uznali jego przekład biblijnego tekstu za podejrzany, tym bardziej że Arias Montano jako jedno z ważnych źródeł, na których się oparł, wymienił Talmud. Obawy te dotarły do dworu papieskiego i ostatecznie pokrzyżowały plany humanisty.

I właśnie wtedy Arias Montano poznał El Greca. Obaj bywali w kręgu ludzi skupionych wokół kardynała Aleksandra Farnese, mecenasa Theotokopouloza, więc prawdopodobnie tam się poznali. El Greco zaprzyjaźnił się z bibliotekarzem purpurata, Fulviem Orsinim, i być może właśnie on przedstawił malarzowi Ariasa Montano. Potem sprawy potoczyły się naturalnie. Hiszpan zobaczył jego obrazy i namówił go, by pojechał do Madrytu i podjął się ambitnego zadania, jakim było ozdobienie klasztoru w Eskurialu. Było to w czasach, kiedy Filip II miał obsesję na punkcie wystroju swojego wielkiego architektonicznego dzieła, więc każda pomoc była mile widziana.

Pod koniec roku 1576 lub na początku 1577 niedawno przybyły do Hiszpanii El Greco, pragnąc zdobyć przychylność monarchy, namalował swoją *Chwałę*.

– Nietrudno sobie wyobrazić Dominikosa, który mógł po grecku rozmawiać tylko z Ariasem Montano, przechadzającego się samotnie po klasztorze i oglądającego ulubione obrazy króla – kontynuuje Fovel. – Na ścianach królewskich komnat wisiało kilka dzieł Boscha i oczywiście *Triumf śmierci* Bruegla. Jestem niemal pewien, że Montano, wpływowi familista, wyjawiał malarzowi, jak powinien je interpretować oraz udzielił mu wskazówek, jak powinien namalować własny obraz.

– I w ten sposób został przyjęty na królewski dwór...

– Mniej więcej. Jego *Chwała* oczywiście nie pozostała niezauważona. Ale według słów ojca Joségo de Sigüenzy, klasztornego kronikarza, malowidło nie spodobało się królowi. A ściślej mówiąc: „Nie zadowoliło Jego

Wysokości”. I to mimo że zawarte w nim były wszystkie jego ulubione symbole: nadprzyrodzone istoty unoszące się ponad głową monarchy, jak gdyby wspierały go z zaświatów; wyraźny podział na ludzi prawych i grzeszników, a nawet cyklop Lewiatan, który pożera grzeszne dusze, bardzo w stylu malarzy flamandzkich.

– I nie tylko w ich stylu – spostrzegłem.

Mistrz uniósł brew.

– Nie tylko w ich stylu? Co masz na myśli?

Na chwilę zapadło niewygodne milczenie. W tym czasie zdążyłem ocenić, czy warto było wprowadzić do rozmowy dodatkowy temat, który zdawał się bardzo odbiegać od „dydaktycznego planu” Fovela. Ale postanowiłem zaryzykować.

– Chodzi mi o starożytnych Egipcjan.

– O Egipcjan?

– Jestem pasjonatem starożytnego Egiptu, znam również obraz, o którym pan mówi. To jedno z najslawniejszych dzieł El Greca. Dlatego zauważam pewne podobieństwo: idea potwora pożerającego grzeszników za plecami króla często spotykana jest w religijnych tekstach faraonów... sprzed co najmniej trzydziestu wieków!

Fovel spojrzał na mnie wyczekująco. Nie zaoponował, a wręcz przeciwnie, okazał zaciekawienie. Ponieważ do tej pory to ja uczyłem się od niego, widok zaskoczenia na jego twarzy stanowił dla mnie małe zwycięstwo. Nie spodziewał się – ponieważ podczas naszych rozmów ten temat nigdy się nie pojawił – że jedną z moich pasji jest starożytna kultura narodu, który zbudował piramidy^[92].

– Proszę tak na mnie nie patrzeć, doktorze – uśmiechnąłem się. – W Egipskiej *Księdze umarłych* liczącej co najmniej trzy i pół tysiąca lat przedstawiony został identyczny potwór. Tego typu teksty malowano na papiusowych zwojach, które wkładano zazwyczaj zmarłym pod głowę jako „mapy zaświatów”. Każda z nich była niepowtarzalna. Powielana była jedynie scena z Lewiatanem, którą zawierał każdy taki tekst.

– Teraz, kiedy o tym wspomniałeś – pogłaskał się po brodzie – rzeczywiście potwór nie wydaje się biblijny...

– Bo nie jest. Ale co ciekawe, nawet na szesnastowiecznym obrazie kojarzy się z ideą jakiegoś ostatecznego sądu nad zmarłymi. Egipcjanie „wymyślili” trybunał dusz na długo przed żydami czy chrześcijanami. W Egipcie malowano potwora w kontekście prób, jakim poddawany był faraon, przechodząc drogą prowadzącą od ziemskiego do wiecznego życia. Był świadkiem, jak bóg o głowie szakala, Anubis, kładł na wadze duszę faraona i decydował, czy kryje w sobie grzech, czy nie. Jeśli wynik był pozytywny, potwór otwierał ogromne szczęki i połykał władcę, pozbawiając go wiecznego życia. Dla Egipcjan nie było na świecie nic straszniejszego od Ammita, pożeracza dusz.

Fovel wydawał się tak zachwycony moją opowieścią, że bez wahania zaczął wypytywać o szczegóły.

– Jak to możliwe, że od czasów starożytnych aż do El Greca nikt nie malował tego Ammita?

– To nie do końca prawda. Budowniczy gotyckich katedr często przedstawiali scenę „podróży duszy” na elewacjach tych budynków. Na jednej szali wagi znajdowali się ocaleni, a na drugiej skazani. Podobnie na *Chwale* El Greca błogosławieni stoją po lewej stronie potwora, przechodząc przez coś w rodzaju boskiej bramy. Największą więc różnicę pomiędzy Egipcjanami a gotyckimi budowniczymi stanowi to, że boga Anubisa zastąpili aniołem.

– To logiczne – uśmiechnął się. – Cieszę się, że potrafisz kojarzyć odmienne koncepcje przedstawione w formie obrazu i zastanawiasz się nad źródłami tego, co widzisz.

– Wie pan co, doktorze? Kiedy rozmawiam o śladach Egipcjan w kulturze zachodniej, zawsze się zastanawiam, w jaki sposób na przestrzeni stuleci niektóre metafizyczne symbole mogły przenikać z cywilizacji do cywilizacji, z religii do religii...

– To stanowi wielką zagadkę! – przyznał Fovel, wpatrując się

w *Zwiastowanie*, przed którym staliśmy. – Taki pęd do dotarcia do źródeł sztuki przypomina mi dyskusje, podczas których próbowano dociekać, z jakiej tradycji czerpali zarówno Bracia i Siostry Wolnego Ducha, jak i familiści. Uczestniczyłem w wielu z nich i wyciągnąłem własne wnioski.

– Odkrył pan wspólne źródła obu tych heretyckich sekt? Naprawdę?

– Zastanów się nad Familia Caritatis, która miała tak ogromny wpływ na Ariasa Montano, a później na El Greca – powiedział, pukając się palcem w skroń. – Członkowie tego niewielkiego ugrupowania uważali, że ich wiara przewyższa wszystkie inne religie. W przeciwieństwie na przykład do chrześcijan i żydów, familiści wierzyli w bezpośredni kontakt z Bogiem. W ich mniemaniu Stwórca mieszka w każdym z nas i wystarczy odnaleźć w sobie boski blask, żeby poczuć Jego obecność. Co ciekawe, wszystkie te elementy znajdujemy dwieście lat wcześniej u katarów, a nawet jeszcze wcześniej, w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, u gnostyków. Teraz wiemy, że sekta, z którą związany był Bruegel, stanowiła w pewnym sensie ostatni przebłysk wiary katarskiej^[93]. Nie bez powodu jedni nazwali się Rodziną Miłości, a drudzy Kościołem Miłości, stając w opozycji do Rzymu. Nawiasem mówiąc, po łacinie *amor*, miłość, to anagram słowa *Roma*, Rzym.

– Czy to znaczy, że katarzy są tym „źródłem”? – aż podskoczyłem ze zdziwienia. – Najbardziej prześladowani heretycy średniowiecza?

– Tak, zwani również *bons hommes* czy doskonałymi. Zanim w 1244 roku padli ofiarą masakry na południu Francji z rąk wojsk oddanych papieżowi, rozpowszechnili w całej Europie ideę o stworzeniu natury przez siły nieczyste. Dla nich materia, cielesność była jedynie więzieniem duszy. Dlatego wierzyli nie tylko w dobrego Boga Stworzyciela, ale również w wielkiego złego demiurga. Ich zdaniem coś tak kruchego i zwyrodniałego jak namacalny wszechświat nie mogło być tworem najwyższego, doskonałego Stwórcy. I zyskali wielu zwolenników. Katarzy dążyli również do tego, żeby Biblia została przetłumaczona z łaciny na języki narodowe, co udało się dopiero kardynałowi Cisnerosowi i Ariasowi Montano, którzy

stworzyli swoje poligloty. Jednakże ci chrześcijanie doświadczyli z rąk chrześcijan najstraszliwszych w dziejach prześladowań z tego samego powodu, który przyczynił się do powołania Świętej Inkwizycji i wypracowania jej potwornych praktyk: ponieważ wierzyli, że w ludzkiej materii ukrywamy odrobinę boskiego ducha umożliwiającego nam komunikację z Bogiem. Bezpośrednio, bez pomocy pośredników. I oczywiście Kościoła. Stąd właśnie malarze starali się przedstawiać sceny, w których mistycy, królowie czy biblijne postacie widzą świat nienamacalny, czysty. Stworzony przez dobrego Boga.

– Czy... – zawahałem się. – Czy wnioskuje pan intuicyjnie, czy są na to dowody?

Fovel się uśmiechnął.

– Och, Javierze. Oczywiście, że to zostało zbadane. Niestety, jak się pewnie domyślasz, z prowadzonych dyskusji wynika niewiele. Ten temat bada się zaledwie na kilku uniwersytetach. Pamiętam jeden kontrowersyjny esej pewnej historyczki sztuki z uczelni londyńskiej, Lyndy Harris, która postawiła tezę, że adamicci, którzy zamówili *Ogród ziemskich rozkoszy*, wywodzili się z grupy ocalałych katarów^[94]. Według badaczki po wytępieniu katarów w Europie sztuka stała się ich jedyną formą ucieczki przed mrokiem świata materialnego, w którym czuli się uwięzieni. Możliwość medytacji przed odpowiednim obrazem pozwalała im sobie przypominać, że nie wszystko, co istnieje, jest namacalne i mierzalne. Że istota ludzka posiada wymiar duchowy, który należy rozwijać, aby osiągnąć to, co Grecy nazywali *bios theoretikos*: życie kontemplacyjne.

– I sądzi pan, że El Greco świadom był tej zasady? – spytałem, rozglądając się po otaczających nas obrazach.

– O to również eksperci toczą zacieklą polemikę. Bezsporne jednak wydaje się to, że z jego twórczości emanuje nadnaturalność, w której bardzo by gustowali familiści. Tacy słynni biografowie artysty, jak Paul Lefort czy Manuel Cossío, nieznający koncepcji szerzonych przez sektę,

zgodnie przyznają, że El Greco poszukiwał mistycznego zjednoczenia się z Bogiem za pośrednictwem swojej twórczości. I jestem przekonany, że przy tworzeniu niektórych z tych arcydzieł czerpał inspirację bezpośrednio ze swoich wizji.

– W takim razie El Greco był mistykiem?

Fovel uśmiechnął się szeroko.

– W zasadzie tylko on mógłby odpowiedzieć na to pytanie, chłopcze. Ale uprzedzam cię, że prawdziwy mistyk swoje wizje pozostawia dla siebie. Dlatego jeśli nim był, bardzo uważał, żeby nikt się o tym nie dowiedział. Natomiast nie ma wątpliwości co do tego, że przy tworzeniu swoich najlepszych obrazów inspirował się tekstami innych mediów czy wizjonerów.

– Hm... – mruknąłem. – Czyich na przykład?

– Mam ci podać nazwiska?

– Oczywiście.

– Doskonale. Na przykład Alonso de Orozco.

Wzruszyłem ramionami.

Przez chwilę myślałem, że mistrz ma zamiar wyjawić mi kolejny ze swoich genialnych związków, tym razem kojarząc El Greca ze świętą Teresą z Avili.

– Nie słyszałeś o nim, prawda?

Przytaknąłem z ubolewaniem.

– Nie przejmuj się. – Nie wyglądał na zmartwionego moją niewiedzą. – Dzisiaj już prawie nikt nie pamięta o tym augustianinie, ale musisz mi uwierzyć na słowo, że był jednym z najsławniejszych duchownych XVI wieku. Po jego śmierci padła nawet propozycja, żeby ustanowić go patronem Madrytu zamiast świętego Izydora.

– Został świętym?

– Błogosławionym^[95]. Był kaznodzieją Karola V i Filipa II, jak również spowiednikiem i przyjacielem Gaspara de Quirogi, wszechwładnego arcybiskupa Toledo.

– A co miał wspólnego z El Grekiem?

– Cóż... Ojciec Orozco zamówił u niego wiele obrazów przeznaczonych na ołtarz w kolegium Wcielenia Pańskiego w Madrycie.

– Gdzie to jest?

– Zbudowano go w pobliżu Pałacu Królewskiego, zniszczony jednak został przez francuskie wojska podczas wojny o niepodległość. Obrazy El Greca przewieziono w różne miejsca i obecnie nie wiemy dokładnie, jak ten ołtarz wyglądał. A na miejscu kościoła wybudowano gmach senatu. Ale najważniejszy w tym wszystkim jest fakt, że kiedy Alonso de Orozco zlecił Dominikosowi ozdobienie klasztorного ołtarza, w Madrycie doskonale wiedziano o jego ekstazach i wizjach.

– Rozumiem. Kolejny prorok... – mruknąłem.

– W rzeczywistości był bardziej teologiem niż prorokiem, chłopcze. Chociaż najwyraźniej jego przeznaczeniem był mistycyzm. Posłuchaj: Orozco twierdził, że kiedy jego matka była z nim w ciąży, usłyszała we śnie „delikatny, jakby kobiecy głos”^[96], który nie tylko powiedział jej, że urodzi syna, ale poprosił ją, żeby dała mu na imię Alfons. Wiele lat później, kiedy był już przeorem Augustianów w Sewilli, przydarzyło mu się coś podobnego. Podczas snu ukazała mu się Matka Boska i wyraźnie nakazała: „Pisz”. I oczywiście Orozco z pełnym oddaniem stosował się do tego polecenia przez resztę życia: wydał trzydzieści pięć książek i zawarł przyjaźń z takimi sławnymi pisarzami jak Lope de Vega czy Quevedo, w ten sposób wchodząc na wąską drogę dzielącą wiarę od poznania umysłem.

– Co chce pan przez to powiedzieć?

– To, że wkrótce rozeszła się wieść, że swoimi kazaniami ten niezwykle szanowany człowiek, intelektualista, dokonuje cudów, leczy chorych, a nawet wskrzesza umarłych. Ale z tego, co mi wiadomo, tylko dwa razy ujawnił swoje zdolności jasnowidzenia. Po raz pierwszy w nocy, gdy hiszpańska Wielka Armada została zatopiona w kanale La Manche. Błogosławiony modlił się wtedy i wzdychał: „Och, Panie, ten kanał...!”.

Drugi raz tuż przed swoją śmiercią przepowiedział, że odda duszę Bogu w południe 19 września 1591 roku i tak też się stało.

– W takim razie nie dziwi mnie, że El Greco chciał uwiecznić na obrazach jego wizje...

– Prawdę mówiąc, nie mnich przekonał go do tego, ale Maria de Aragón, dama do towarzystwa ostatniej małżonki Filipa II i gorliwa protektorka błogosławionego teologa. Chociaż prace w kolegium Wcielenia Pańskiego, które zakonnik wybudował wraz z Marią, El Greco rozpoczął pięć lat po jego śmierci, ściśle trzymał się wskazówek, jakie Orozco otrzymał podczas swoich wizji.

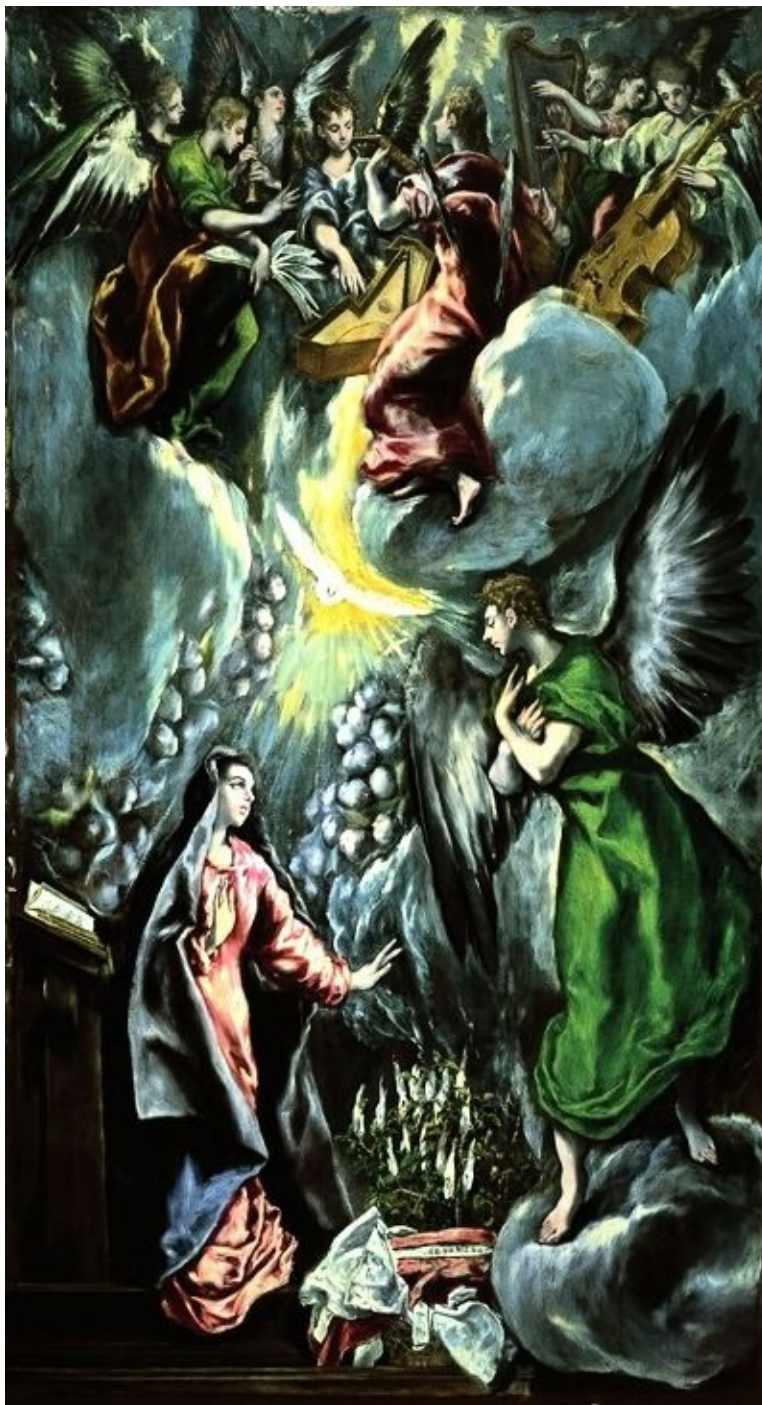
– Czyli to ona kierowała artystą, tak?

– Zgadza się. Z tamtego ołtarza pochodzą co najmniej dwa obrazy wiszące w tej sali: *Zwiastowanie* oraz *Ukrzyżowanie*. Przyjrzyj im się, Javierze. Są tych samych rozmiarów i zapewne obok nich znajdowały się dwa mniejsze malowidła, *Pokłon Pasterzy* i *Chrzest*, które niestety nie znajdują się w tym muzeum. Na wszystkich czterech obrazach we wszystkich scenach ukazane zostały anioły. Stanowią ważny element, ponieważ Orozco uważał, że kapłani powinni być właśnie ich naśladowcami. Krótko mówiąc, właśnie dla nich, a nie dla wiernych przeznaczony był ołtarz klasztornego kościoła. Dzięki temu wiemy, że nieobecność aniołów na *Zmartwychwstaniu* oraz *Zesłaniu Ducha Świętego* oznacza, że oba obrazy nie były częścią retabulum doñi Marii de Aragón...

– Ale tutaj napisane jest co innego – przerwałem mu, czytając tekst z tabliczki informacyjnej.

– Nieważne, co napisali. Ja zgadzam się z opinią doktora Richarda Manna^[97], historyka, który w niedawno opublikowanej pracy stawia tezę, że obrazy ołtarzowe z madryckiego klasztoru Augustianów kryją w sobie mistyczny plan pasujący jak ulał do wizji błogosławionego Alfonsa. Właśnie Mann zwrócił uwagę na anioły. Ale spójrz jeszcze raz na *Zwiastowanie*. Czy zauważyłeś, że malarz wyeliminował niemal wszystkie przedmioty z pomieszczenia, w którym znajduje się Maria? Alonso de

Orozco szeroko rozpisywał się na temat tego wydarzenia i zapewniam cię, że w chwili, kiedy archanioł Gabriel zasiał boskie nasienie w brzuchu Dziewicy, z jej izby zniknęły wszystkie sprzęty. Wtedy Gabriel założył ręce na piersi zaskoczony posłuszeństwem Marii. I właśnie tę scenę przedstawia to malowidło!



Zwiastowanie, El Greco (ok. 1597–1600). Jeden z paneli retabulum doñi Marii de Aragón.

Spojrzałem na nie. Aby podziwiać je w całej okazałości, należało się odsunąć na pewną odległość. Nadal jednak widok młodziutkiej Marii poddającej się woli gościa budził niepokój. Obraz miał w sobie coś halucynogennego. Kolory, zastęp cherubinów unoszących się na tle ołowianego nieba, a nawet pozycja, w której stoi archanioł. Wydawała mi się nierealna. Jak gdyby postacie topniały na naszych oczach. Fovel wspomniał z żalem, że kilka lat wcześniej muzealni konserwatorzy zmienili nazwę *Zwiastowanie* na *Zapowiedź*. „A to nie to samo!” Wyjaśnił mi subtelną różnicę obu słów. W pierwszym przypadku Maria jest brzemienna i nosi w sobie Syna Boga, w drugim natomiast – zaledwie chwilę wcześniej – dowiaduje się, że będzie w ciąży. Orozco zawsze interesowało pierwsze zdarzenie, ponieważ uważał, że lepiej służy medytacji nad dwoma najważniejszymi aspektami kapłaństwa: ślubami czystości i transsubstancjacją, czyli rzeczywistą przemianą hostii w ciało i krew Chrystusa podczas Eucharystii, podobnie jak słowo staje się ciałem w łonie Dziewicy.

– Nie byłoby niczym dziwnym, gdyby na *Zwiastowaniu*... bo nie ma wątpliwości, że o nie tu chodzi... no więc gdyby El Greco namalował archanioła z ręką wyciągniętą w stronę Dziewicy, podobnie jak na wielu innych obrazach przedstawiających tę scenę. Artysta przedstawił go nawet w ten sposób na *Zapowiedzi* znajdującej się w jednej z tych sal^[98]... Chodzi jednak o to, że Orozco w jednym ze swoich dzieł wyraźnie zaznaczył, że taka wycofana postawa i zdziwienie posłańca odnosi się do chwili, w której Maria zostaje matką. I Dominikos zastosował się do tego dosłownie.

W głowie zaczęło mi iskrzyć. Na jak wielu „zapowiedziach” widziałem anioła z rękami założonymi na piersi? Niemal dokładnie pod nami, na parterze, znajdowała się jedna z nich. Być może najświetniejsza z całego muzeum. Jej autorem był Fra Angelico. Jeśli mistrz miał rację, z pewnością błogosławiony Alonso de Orozco zmieniłby jego tytuł na

Zwiastowanie^[99], ponieważ zarówno Dziewica, jak i zwiastujący anioł trzymają ręce na piersiach.



Ukrzyżowanie, El Greco (ok. 1597–1600). Jeden z paneli retabulum doñi Marii de Aragón.
Muzeum Prado, Madryt

– Przepraszam, że będę adwokatem diabła, ale czy to wszystko? Czy powiązanie Orozca z El Grekiem opiera się tylko na założonych rękach?

– Absolutnie nie! – zaprotestował. – Jest jeszcze jeden bardzo charakterystyczny dla augustianina szczegół, który również ujawnia źródła inspiracji tych obrazów. Przypatrz się miejscu pomiędzy Matką Boską a Gabrielem. Widzisz? To płonący krzew, z którym Mojżesz rozmawiał w czasie ucieczki^[100] i który według zakonnika ukazał się w izbie Dziewicy dokładnie w momencie zwiastowania. W całej historii sztuki próżno szukać innego obrazu, na którym Maria stoi obok tego krzewu. Ten widok... robi ogromne wrażenie.

– A *Ukrzyżowanie*? – zapytałem, przenosząc wzrok na wspomniane malowidło przedstawiające niesamowicie ponury widok Jezusa przybitego do krzyża. – Czy na nim również można znaleźć jakiś ślad wizji Orozca?

Mistrz zrobił kilka kroków w stronę płótna i rozpostarł ramiona w geście naśladującym ukrzyżowanego.

– Oczywiście! – zawołał. – Z pewnością jest najbardziej przemyślany. Nie wspomniałem ci jeszcze, że jedno z częstych ćwiczeń, jakim oddawał się błogosławiony mnich, polegało na wielogodzinnym wpatrywaniu się w krucyfiks podobny do tego na obrazie. Krzyż ten znajdował się przez wiele lat w kościele Świętego Filipa Neriego w Madrycie. Pewnego dnia podczas jednej z takich medytacji Ukrzyżowany otworzył oczy i spojrzał na Alfonsa wzrokiem, którego ten nie zapomniał do śmierci. Po tej wizji doświadczył wielu innych i dzięki nim opisał męki Jezusa surowiej i dokładniej niż ewangelie.

– To dość śmiałe stwierdzenie. Skoro błogosławiony był dobrym sługą Kościoła, dziwi mnie, że zlecił namalowanie tych obrazów, kierując się swoimi wizjami...

– Przypominam ci, że to nie on je zamawiał, ale jego mentorka Maria de Aragón. Jej obsesją stało się, aby grób Alonsa de Orozco, znajdujący się pod ołtarzem kolegium, ozdobiony został na miarę godności zmarłego, ułatwiając mu jednocześnie wstąpienie do niebios...

– Nadal wydaje mi się, że zmiana treści ewangelii w czasach Inkwizycji była bardzo niebezpieczna....

– To były subtelne zmiany i mało kto zdawał sobie z nich sprawę – doprecyzował mistrz. – Dam ci dwa przykłady. Pierwszy dotyczy tego, jak wbito gwoździe w stopy Jezusa. Na wszystkich obrazach Dominikosa przedstawiających ukrzyżowanie lewa stopa Mesjasza położona jest na prawej. Podobnie jest na większości obrazów innych artystów... z wyjątkiem tego dzieła. Bo według tego, co napisał Orozco, Rzymianie położyli prawą stopę na lewą, żeby sprawić skazanemu większy ból. Augustinianin wspominał o jeszcze jednym szczególe: ciało ukrzyżowanego Jezusa tak rozciągnięto na belce, żeby nie mógł wygiąć klatki piersiowej i nabrać w płuca powietrza, przez co o wiele bardziej cierpiał. Przyjrzyj się teraz strumieniowi krwi, która tryska z rany w boku. O nim również notorycznie wspominał błogosławiony w swoich dziełach, twierdząc, że wystarczyłaby tylko jedna jej kropla do odkupienia naszych grzechów. Dlatego zbiera je anioł, który ma stanowić alegorię „dobrego kapłana”. Pamiętasz? El Greco skrupulatnie zapoznał się ze wszystkimi tymi szczegółami i przedstawił je na swoim obrazie.

Na tym etapie naszej rozmowy pozostało mi ostatnie pytanie. Związek Dominikosa Theotokopoulou z sektą Ariasa Montano był już dla mnie jasny. Upodobanie artysty do mistycyzmu tłumaczyło, dlaczego tak chętnie uwieczniał objawienia, jakich doświadczył błogosławiony Orozco. Choć te wizje były bardziej ortodoksyjne i mniej prorocze niż Savonaroli, były jednak objawieniami. Czyli tym samym źródłem, z którego czerpał Hendrik Niclaes, Joachim z Fiore czy Portugalczyk Amadeusz. Ale dlaczego El Greco malował w ten sposób? Dlaczego nadawał swoim postaciom kształty tak wyjątkowe, przerysowane, tak... impresjonistyczne?

Fovel udzielił mi jednej z najdziwniejszych odpowiedzi tego popołudnia. Najpierw wspominał o najnowszych teoriach, zgodnie z którymi podejrzewa się, że El Greco cierpiał na jakąś wadę wzroku, a być może nawet miewał napady szaleństwa. Uznał za głupie koncepcje doktora Ricarda Jorgego: w 1912 roku uczony przyrównał salę muzealną, w której się znajdowaliśmy, do „laboratorium doktora Lombroso”^[101], w którym jest

wszystko: „odrażające twarze, ludzie niedorozwinięci, z wodogłowiem lub torsy w ogóle pozbawione głów”^[102]. Wreszcie opowiedział mi o swoim starym znajomym, historyku Elíasie Tormo y Monzo, który wiele lat wcześniej znalazł wiarygodną odpowiedź na moje pytanie.

– Może ci się ona nie spodobać – ostrzegł mnie. – Ale stanowi ukryty klucz do wszystkiego, co ci pokazuję, chłopcze. Tormo y Monzo podczas kilku wykładów, które wygłosił w madryckim Ateneo, powiedział mniej więcej tak:

Ośmielam się włączyć El Greca do wąskiej grupy malarzy, którzy stworzyli inną ludzkość niż ta, do której przynależymy [...]. Postacie wychodzące spod jego pędzla nie są ludźmi jak my; nie są też tytanami jak wieszczki czy prorocy z Kaplicy Sykstyńskiej; ani namalowanymi przez Correggia czarodziejami żyjącymi w świecie pełnym pokus. Ożywia ich potężne tchnienie życia, a raczej samo życie; powiedziałbym, że żyją.^[103]

Cytat ten był dla mnie tak niejasny, że nie wiedziałem, co powiedzieć. Drugi raz podczas naszych spotkań mistrz wspominał o postaciach z obrazów jako o żywych istotach. Czy naprawdę w to wierzył?

Nie odważyłem się już zapytać go o słynny *Pogrzeb hrabiego Orgaza*, arcydzieło El Greca znajdujące się w kościele Świętego Tomasza Apostoła w Toledo. Z pewnością zaczęlibyśmy rozważać, czy dwadzieścia jeden postaci zebranych wokół zmarłego kryje w sobie tyle samo wielkich tajemnic, i wyjaśniłby mi nawet, która z nich przedstawia familistycznego mentora artysty, Benita Ariasa Montano. Być może zastanawialibyśmy się, czy obraz kryje w sobie alegorię reinkarnacji, jak sugerowało niedawno kilku badaczy^[104], albo czy dwa klucze, które trzyma święty Piotr, służą do otwarcia wrót do świata materii i świata ducha uznawanych przez katarów za wieczne przeciwieństwa. Ale nie było na to czasu. Do mojej

powściągliwości dołączyło znane mi już pragnienie mistrza, żeby się ulotnić. I jak postanowił, tak zrobił, rzucając na odchodne zdanie, które dało mi do myślenia:

– Muszę już iść, chłopcze – stwierdził nagle. – Mój czas dobiegł końca. Żegnaj.

Co chciał przez to powiedzieć? Czas na co?

[92] Pełny opis tej legendy znajduje się w mojej książce *En busca de la Edad de Oro*, Plaza & Janés, Barcelona 2006, s. 50 i nast.

[93] H. Stein-Schneider, *Une secte néocathare du 16^e siècle et leur peintre Pieter Brueghel l'Ancien*, w: „Cahiers d'Études Cathares”, nr 36, 105 (1985), ss. 3–44.

[94] Lynda Harris, *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch*, Floris Books, Edynburg 1995.

[95] Wiele lat później, 19 maja 2002 r., Jan Paweł II kanonizował Alonsa de Orozco, włączając go w poczet świętych.

[96] Alonso de Orozco, *Confesiones del beato Alonso de Orozco del Orden de Ermitaños de N. P. San Agustín*, ks. 1, rozdz. 6, Imprenta de Amigos del País, Manila 1882, s. 14.

[97] Richard G. Mann, *El Greco and his Patrons: Three Major Projects*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

[98] Mistrz ma na myśli obrazek o wymiarach 26 x 20 cm namalowany ok. 1570 r. przez El Greca; widać na nim archaniola Gabriela, który wyciąga rękę do Marii, zwiastując jej, że będzie matką.

[99] W polskiej literaturze z zakresu historii sztuki hiszpańskie słowa *encarnación* i *anunciación* tłumaczone są jako „zwiastowanie” (przyp. tłum.).

[100] Księga Wyjścia 3, 2–5.

[101] Cesare Lombroso, włoski psychiatra, antropolog i kryminolog

(przyp. tłum.).

[102] Ricardo Jorge, *Nova contribuição biográfica, crítica e médica no estudo do pintor Doménico Theotocopuli*, w: „Revista da Universidade de Coimbra”, I, 4 (1912).

[103] Elías Tormo y Monzo, wykłady w Ateneo de Madrid, 7, 21 i 28 kwietnia 1900 r., w: José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madryt 1987, t. II, ss. 489–490.

[104] Juan Sánchez Gallego, *Esoterismo en la pintura de El Greco: el entierro del Conde de Orgaz*, Rosa Libros, Sevilla 2006.

SZACH DLA MISTRZA

Żywe oczka przyglądającej mi się zza blatu recepcji Toñi wbiły się we mnie, kiedy – bardziej ponury niż zwykle – przeszedłem obok jej małego pomieszczenia około wpół do dziewiątej wieczorem. Nagle stanąłem jak wryty, słysząc jej głos:

– Gdzie ty się podziewałeś? Szukam cię przez cały dzień! – mruknęła, machając czymś w rękę, żeby zwrócić moją uwagę. – Ten człowiek dzwonił już pięć razy i od piętnastej ciągle zostawia dla ciebie wiadomości!

Kiedy do niej podszedłem, wręczyła mi kilka kartek z zapisanymi wiadomościami.

– Powiedział, że to bardzo pilne – stwierdziła z naciskiem. – Masz do niego zadzwonić, jak tylko wrócisz. Więc zadzwoń.

– Dobrze, dobrze. – Niechętnie wziąłem od niej kartki.

Na początku nie skojarzyłem, o kogo chodzi. Kartki zapisane były charakterystycznym pismem recepcjonistki z porannej zmiany, widniało na nich nieznane mi nazwisko i numer telefonu.

„Kim jest Juan Luis Castresana?”

– Ach, jeszcze jedno... – odezwała się Toñi, zanim utkwiała wzrok w czarno-białym telewizorze, w którym nadawano prognozę pogody. – Ten

człowiek wspomniał coś tam o Eskurialu i że będziesz wiedział, kim jest.

„O Eskurialu?”

Nagle mnie olśniło.

„Ojciec Juan Luis! Jasne! Bibliotekarz!”

Bez słowa podziękowania rzuciłem się biegiem do kabiny telefonicznej i wykręciłem sześciocyfrowy numer podany w notatkach. Wrzuciłem do otworu automatu ostatnią pięciopesetową monetę, jaką miałem, i czekałem. Po pierwszym sygnale apatyczny głos poinformował mnie, że dodzwoniłem się do akademika braci augustianów w San Lorenzo de El Escorial. „Z ojcem Castresaną? Chwileczkę. Łączę”. Rozległo się z pięć czy sześć trzasków na linii, później w słuchawce rozbrzmiał jego charakterystyczny głos:

– Javierze! Dzięki Bogu, że oddzwoniłeś.

– Czy coś się stało? – zapytałem najtaktowniej, jak tylko mogłem.

Wydawało mi się, że jest czymś wzburzony. – Dobrze się ojciec czuje?

Właśnie przekazano mi wiadomości od ojca.

– Dobrze, dobrze... – burknął, jak gdyby się zastanawiał nad moimi słowami. – Niełatwo się z tobą skontaktować, chłopcze.

– Przez cały dzień byłem poza akademikiem. Przed chwilą wróciłem z Prado i naprawdę mi przykro. Gdybym wiedział wcześniej, że ojciec...

– Nie tłumacz się. To nie ma znaczenia – przerwał mi. – Posłuchaj, dzwoniłem do ciebie, ponieważ dzisiaj rano odkryłem coś bardzo ważnego, co w pewien sposób cię dotyczy.

Oniemiałem na te słowa ojca Juana Luisa.

– Javierze... – Usłyszałem, jak po drugiej stronie linii zakonnik przełyka ślinę. – Pamiętasz, że prosiłeś mnie, żebym ci coś sprawdził w bibliotece?

– Eee... – zawahałem się.

– Odkryłem coś bardzo, naprawdę bardzo dziwnego, chłopcze. Ale nie chcę o tym rozmawiać przez telefon. Czekam na ciebie jutro rano punktualnie o dziewiątej przed głównym wejściem do klasztoru. Wiesz, gdzie to jest. Obok akademika. Będziesz?

– A... ale... – próbowałem zaprotestować.

– Przyjedź. To ważne.

I rozłączył się.

Następnego dnia, w sobotę, za dziesięć dziewięta szedłem granitowym podjazdem pokrytym resztkami śniegu do klasztoru w San Lorenzo de El Escorial. Minąłem jego północne skrzydło i skierowałem się w stronę głównego wejścia. Jaką miałem alternatywę? Ponieważ kilka dni wcześniej postanowiłem przyglądać się dalszemu rozwojowi wydarzeń i pozwolić, żeby los – czy cokolwiek to było innego – pokierował mną, to była najlepsza okazja, żeby wprowadzić tę decyzję w życie. A może popełniałem błąd? Czy to rozsądnie tak eksperymentować? Na moje nieszczęście nie byłem tego do końca pewien. Byłem głodny i kompletnie zniechęcony. Najpierw wczesna pobudka, a później wiadomości, które wysłuchałem w radiu w samochodzie, spowodowały, że czułem ucisk w żołądku. Otaczający mnie świat stawał się coraz mroczniejszy. Sekretarz Generalny ONZ, Javier Pérez de Cuéllar, miał w południe spotkać się z tyranem Saddamem Husajnem i wymóc na nim wycofanie jego armii z Kuwejtu. W Stanach Zjednoczonych bito w wojenne bębny. Na domiar wszystkiego Felipe González rozkazał hiszpańskim żołnierzom rozpocząć przygotowania do ewentualnego wsparcia alianckiego ataku na Irak. I w samym centrum tego zbiorowego szaleństwa ja, student dziennikarstwa, uganiałem się z jednej strony za mistrzem, który pojawił się nie wiadomo skąd, starałem się uniknąć budzącego strach inspektora Dziedzictwa Narodowego, a teraz szedłem na spotkanie ze starym bibliotekarzem w Eskurialu, który miał mi coś ważnego do powiedzenia.

Czy to wszystko nie było zbyt dziwne? Czy nie wpadłem w spiralę wydarzeń, które mnie przerastały?

To nie miało znaczenia. Przecież nie mogłem się już wycofać.

Przetarłem oczy dłońmi w rękawiczkach, próbując skupić się na tym, co mnie tam przyprowadziło. Na szczęście nie byłem sam. Barwny ludzki

pochód złożony ze strażników, ochroniarzy, urzędników i kilku turystów, którzy wcześniej wstali, z całych sił starał się nie poślizgnąć na oblodzonym bruku i dotrzeć cało i zdrowo do głównej bramy klasztoru. Postanowiłem ostrożnie pójść w ich ślady i dotrzeć do miejsca spotkania wyznaczonego przez ojca Juana Luisa.

Klasztor o tej porze wyglądem naprawdę przytłaczał. Jego wielkość, powaga, cisza przerywana jedynie odgłosem kroków, do tego wrażenie trwałości i doskonałości emanujące z jego murów uprzedzały, że to nie jest zwykły zabytek. Klasztor bowiem jest niezwykły. W czworokątnej elewacji o boku dwustu metrów, wzniesionej za panowania Filipa II, znajdowało się tam ponad cztery tysiące obecnie niezamieszkałych komnat, dwa tysiące sześćset siedemdziesiąt trzy okna, osiemdziesiąt osiem fontann, pięćset czterdzieści fresków, tysiąc sześćset obrazów i ponad czterdzieści pięć tysięcy książek. Zapamiętałem na zawsze te przyprawiające o zawrót głowy liczby, które powtarzali przewodnicy. Eskurial zawsze mnie fascynował. Często go odwiedzałem. Znałem jego legendy i z łatwością potrafiłem sobie wyobrazić, jak wiele skrywa odpowiedzi na zagadki muzeum Prado. Czy właśnie o tym chciał powiedzieć mi w zaufaniu ojciec Juan Luis? Dać mi odpowiedzi? Dlaczego nie chciał zdradzić niczego przez telefon? Czy znalazł jakąś nową wskazówkę dotyczącą *Apocalipsis Nova*? A może kolejne proroctwo?

Dopiero teraz, kiedy o tym piszę, zdaję sobie sprawę, jaki byłem naiwny. Nawet przez chwilę nie podejrzewałem dramatycznego zwrotu wydarzeń, który miał wkrótce nastąpić.

O dziewiątej, punktualnie jak w szwajcarskim zegarku, ojciec Juan Luis pojawił się w drzwiach akademika imienia Alfonsa XII. Rozpoznałem go z łatwością. Przygarbiony, ubrany w czarny habit przepasany sznurem, bez płaszcza, wolnym krokiem zaczął się zbliżać do głównego wejścia, trzymając się blisko najdłuższej fasady gmachu. Nie zatrzymał się nawet, żeby się rozejrzeć. Jeśli wyszedł na dwór tylko po to, aby się ze mną spotkać, nie dawał tego po sobie poznać.

Ruszyłem pospiesznie w jego stronę i spotkaliśmy się w połowie drogi.

– Dzień dobry, ojcie. To dobra pora na...?

Starzec się wzdrygnął, kiedy poczuł, że ktoś dotyka jego kościstego ramienia.

– Na wszystkie piekielne demony! – zawołał przerażony. – Nieźle mnie nastraszyłeś, chłopcze!

– Nie bardziej niż ojciec mnie wczoraj wieczorem – odpowiedziałem grzecznie.

Zareagował odpowiednio, a w każdym razie tak mi się wydawało. Nikt, kto zobaczyłby nas w tej chwili, nie podejrzewałby, że nasze spotkanie nie jest przypadkowe.

– Dobrze, już dobrze... – mrugnął do mnie i wyszeptał: – Cieszę się, że przyjechałeś. Jesteś sam?

– Marina nie mogła przyjechać – skłamałem. – Mam nadzieję, że ojcu to nie przeszkadza.

Zakonnik rozłożył ręce, jakby chciał powiedzieć: „Nic na to nie poradzimy”, a następnie rzucił okiem na plac. Zrobił to podobnie jak mistrz z Prado, ukradkiem. Dlaczego wszyscy moi rozmówcy ostatnio czują się śledzeni?

– Najpierw porozmawiajmy lepiej na dworze – wymamrotał w końcu. – Dobrze?

Zgodziłem się z lekkim zdziwieniem.

– Doskonale. Po wejściu do biblioteki, kiedy pokażę ci, co odkryłem, musisz milczeć. Nie odzywaj się. O nic nie pytaj. Pozwól mi mówić. Zrozumiałeś? Jeśli ktoś nas usłyszy, mnie zamkną w wariatkowie, a ciebie... no cóż... nie wiem, co ci mogą zrobić.

– Naprawdę chce ojciec rozmawiać tutaj? – Skuliłem ramiona. – Na takim mrozie? Nie ma ojciec nawet szalika.

– Przejdźmy się!

Chwycił mnie pod rękę, żeby się nie poślizgnąć, i razem pokonaliśmy około pięćdziesięciu metrów dzielących nas od wejścia do klasztoru. Na nic

nie zdało się udawanie, że drzę z zimna, ani próby przyspieszenia kroku. Ojciec Castresana, nie zważając na moje męki, zaczął mówić tak cicho i powoli, że musiałem zbliżyć głowę do jego głowy, aby go słyszeć.

– ...że powinienem zauważyć to wcześniej – dokończył zdanie.

– Co, ojciec? – przerwałem mu zagubiony.

– Daty, chłopcze, daty! – kajał się. – Pamiętasz, jak mnie poprosiłeś, żebym sprawdził, kto interesował się *Apocalipsis Nova* przed wami?

Przejrzałem rejestr wizyt i odkryłem coś dziwnego.

Słyszając tytuł tej profetycznej książki, jeszcze bardziej przysunąłem się do niego.

– Z początku nie nadałem temu żadnego znaczenia, sądząc, że to jakiś błąd. Ale w tym tygodniu udało mi się wreszcie wrócić do tej kwestii i spotkała mnie duża niespodzianka.

– Nie rozumiem...

Zakonnik westchnął.

– Posłuchaj uważnie, Javierze. Rejestr wyraźnie mówi, że w zeszłym roku nikt, absolutnie nikt nie oglądał dzieła błogosławionego Amadeusza do czasu pojawienia się tego naukowca, a potem was.

– Julián de Prada. – Próbowałem opanować szcęknięcie zębów.

Oczy ojca Juana Luisa rozbłysły zaciekawieniem.

– Tak, właśnie... Sądziłem, że go nie znasz.

– Prawdę mówiąc, nie za bardzo. Marina i ja spotkaliśmy go w Madrycie po wizycie tutaj. Ale niech ojciec mówi dalej.

– A teraz najważniejsza sprawa: zaintrygowany faktem, że tak starannie skopiowana i bogato oprawiona księga jak ta była tak rzadko konsultowana, przejrzałem nasze rejestry od 1989 do 1987 roku... i nic! To niesłychane. Przez wiele lat wszyscy mieli *Apocalipsis Nova* w nosie. Jednak sprawa zaczęła być podejrzana, kiedy dotarłem do archiwów z lat siedemdziesiątych... i w nich również niczego nie znalazłem! Ani jednego wpisu!

– Nikt nie pytał o nią od dwudziestu lat i nagle zjawiamy się my w tak

krótkim odstępie czasu?

– Nie sądzisz, że to zastanawiające?

– Z całą pewnością – przyznałem.

– Pomyśl, że co roku w tej bibliotece składane są różne wnioski, czasem niezwykle. Ze względu na zgromadzony tu księgozbiór odwiedzają nas naukowcy z całego świata. Jednym z najczęściej poszukiwanych tytułów jest *Enchiridion*, który papież Leon III podarował Karolowi Wielkiemu. Od tamtej pory cesarzowi aż do śmierci sprzyjało szczęście, był bezpieczny i odnosił militarne sukcesy, dlatego też twierdzono, że księga ta miała magiczne właściwości. Karol V i Filip II, będący jego dalekimi potomkami, rozkazali ekspertom szukać tego cudownego pergaminowego talizmanu po całej Europie, ale jeśli nawet w końcu go zdobyli... tutaj go nie ma.

Czasami również naukowcy oglądają dzieła świętej Teresy, *Hymny świętej Marii* Alfonsa X Mądrego czy dzieła Beatusa z Liébany. W każdym razie fakt, że nikt w ciągu ostatnich dwudziestu lat nie wypełnił wniosku, żeby obejrzeć *Apocalipsis Nova*, która figuruje w spisie tak wybitnej kolekcji książek jak nasza, a potem nagle w tym samym tygodniu konsultują ją dwie osoby... wydał mi się zadziwiający.

– Chociaż domyślałam się – wtrąciłem, próbując go uspokoić – że biorąc pod uwagę liczbę przechowywanych tutaj książek, to normalne, że niektóre nie były otwierane od stuleci...

– Nie, nie. Nie to jest dziwne. Masz rację. W rzeczywistości zaskoczyło mnie, że ostatnia osoba, która oglądała tę książkę przed wami, wiosną 1970 roku... wiesz, jak ten człowiek się nazywał?

Pokręciłem głową. Skąd miałem wiedzieć?

– Julián de Prada!

– Niemożliwe – sapnąłem.

– Wszystko sobie zapisałem. To nie ulega wątpliwości. Pomiędzy kwietniem i czerwcem 1970 roku Julián de Prada i inny naukowiec, Luis Fovel, trzykrotnie oglądali *Apocalipsis* błogosławionego Amadeusza. Mikrofisze nie kłamią.

– Luis Fovel? – poczułem, że moją twarz oblał rumieniec. – Jest ojciec pewien?

– Tak. Jego również znasz?

Przytaknąłem trochę skrępowany.

– A kiedy widziałeś go po raz ostatni?

Zaskoczyło mnie to pytanie.

– Rozmawiałem z nim wczoraj. Dlaczego ojciec pyta?

Spostrzegłem wtedy, że się zawahał, a kiedy mocniej ścisnął moje ramię, zrozumiałem, że zakonnika ogarnął strach.

– I powiedz mi, chłopcze... czy on jest bardzo stary?

Wykrzywiłem usta, dając do zrozumienia, że nie jest zbyt stary.

– W każdym razie nie starszy od ojca – doprecyzowałem, na co mój towarzysz jęknął.

– Tego się właśnie obawiałem...

– O co chodzi, ojczy?

Wtedy stary bibliotekarz zrobił kilka kroków w kierunku drzwi kościoła, wychodząc z ocienionego podjazdu i stając w jedynym miejscu, na które padały pierwsze tego dnia promienie słońca.

– Wczoraj rano jeszcze raz sprawdzałem rejestr osób korzystających z naszej biblioteki – odezwał się w końcu. – I odkryłem kolejną niepokojącą rzecz. Dlatego postanowiłem do ciebie zadzwonić. Posłuchaj: w latach 1952–1970 również nie było żadnych wniosków o konsultację księgi Amadeusza. Odnalazłem natomiast wniosek z października 1952 roku. Z nazwiskiem Luisa Fovela.

– Z 1952 roku? Sprzed czterdziestu lat?

Augustianin przełknął ślinę i pokiwał głową.

– Ale to jeszcze nie wszystko. Poprosiłem jednego z młodych informatyków, którzy digitalizują nasze archiwa, żeby odszukał pozostałe trzy wnioski podpisane przez Luisa Fovela lub Juliána de Pradę, i znalazł coś, co... – wyraźnie zadrżał mu głos – ...coś, czego nie potrafię sobie wytłumaczyć.

– Co?

– Cóż... – Uśmiechnął się nerwowo, zwracając twarz do słońca. –

W komputerze nie ma śladu po Juliánie de Prada, za to Fovel jeszcze się pojawia. Według archiwów, składał wnioski w latach 1949, 1934... – zaczerpnął głęboko powietrza. – I w 1918, a nawet w 1902 roku. Niestety nie posiadamy wcześniejszych danych.

– To jakiś żart, prawda? – zapytał oniemiały. – Przecież to niemożliwe, żeby...

– Pomyślałem o tym samym, chłopcze! – przerwał mi. – Na początku podejrzewałem, że może chodzić o osoby ze sobą spokrewnione. No wiesz, być może dziadka, ojca i syna o tym samym imieniu, którzy odwiedzali bibliotekę w różnych czasach i interesowali się tą samą tematyką. Dlaczego nie? To się zdarza. Ale wtedy powstał problem.

– Jaki problem?

– Wczoraj w południe odnalazłem w końcu formularz wypełniony przez Fovela w 1902 roku. Najstarszy ze wszystkich przechowywanych. Na szczęście był na mikrofilmie. I po porównaniu podpisu z tym widniejącym na wniosku z 1970 roku...

Starzec zadrżał.

– Co?

– Podpisy złożyła ta sama osoba. Na Boga, Javierze, nie jestem grafologiem, ale mam prawie pewność. Oba podpisy są identyczne! Czy zdajesz sobie sprawę, co to oznacza?

Wciągnąłem do płuc ogromny haust zimnego powietrza.

Jeśli to, co sugerował ojciec Juan Luis, było prawdą, jakiś Luis Fovel w kilkuletnich odstępach wypożyczał w Eskurialu zakazany rękopis na przestrzeni prawie sześćdziesięciu lat. A jeśli był to Fovel, którego znałem i który nie wyglądał na więcej niż siedemdziesiątkę, w rzeczywistości mistrz z Prado musiał mieć jakieś sto dziesięć, sto dwadzieścia lat.

– To niemożliwe. Musi być w tym jakiś błąd, ojciec – zaprotestowałem z całym przekonaniem, na jakie było mnie stać. – Na pewno istnieje jakieś

wytłumaczenie.

– Ja go nie mam.

– Mógłbym zobaczyć te formularze?

– Właśnie chciałem ci je pokazać, chłopcze. Czy teraz już rozumiesz, dlaczego wczoraj nie chciałem opowiadać o tym przez telefon?

Dziesięć minut później człowiek, który znał klasztorną bibliotekę jak własną kieszeń, zaprowadził mnie do niewielkiego pokoju, w którym pokazał mi swoje odkrycia. Pomieszczenie wyglądało niemal tak samo jak podczas mojej poprzedniej wizyty. Położone w korytarzu, którym chodzili mężczyźni i kobiety o wiele młodszy od zakonnika, nadal stanowiło kryjówkę naukowca z innych czasów, ostoję przeszłości pozbawioną komputerów i niemal wszystkich oznak nowych technologii. Każdy, z kim się mijaliśmy, pozdrawiał nas, na co stary augustianin odpowiadał mruknięciem. Na jego znak spojrzałem na jedyny nowy przedmiot: stojący na stoliku ogromny żelazny aparat w kształcie dzwonu zwieńczonego małą wieżyczką z pokrętłami i dźwigniami.

– To „tipi” – mruknął ojciec Juan Luis, widząc na mojej twarzy zaskoczenie. – Pozostałość po zimnej wojnie. Amerykanie, którzy sprzedali go nam w latach siedemdziesiątych, mówili, że przypomina indiańskie namioty z Dzikiego Zachodu. A tak naprawdę to Recordak MPE-1, najbardziej niezawodny czytnik mikrofilmów na świecie.

I zakonnik, który w moim mniemaniu nie miał pojęcia o żadnych nowoczesnych urządzeniach, wsunął film do wieżyczki, zaczął o napinacze, włączył lampę oświetlającą wnętrze dzwonu i zrobił mi miejsce przed dużym otworem w kształcie ekranu w jednym boku urządzenia. Szukając po omacku w szufladzie okularów, nakazał:

– A teraz skup się, chłopcze.

Kiedy pierwsze zdjęcie ukazało się na płaskiej powierzchni wewnątrz „tipi”, poczułem lekkie rozczarowanie. Na pierwszy rzut oka nie przedstawiało nic nadzwyczajnego: kawałek wyblakłej ze starości kartki z rozmażanym nagłówkiem i logotypem – „Królewska Biblioteka Klasztoru

w San Lorenzo de El Escorial. Czytelnia. Wypożyczalnia” – opatrzonej datą niedługo przed wybuchem hiszpańskiej wojny domowej.

– Zapamiętaj ten podpis, proszę – powiedział bibliotekarz, wskazując dolną część dokumentu.

Juan Luis Castresana powtórzył całą operację jeszcze trzy razy, pokazując mi ręcznie wypisane wnioski z adnotacjami pochodzące od początku dwudziestego wieku aż do lat siedemdziesiątych. Po zakończeniu tego seansu moje początkowe rozczarowanie ustąpiło miejsca zawrotom głowy.

– I co? – spojrzał na mnie i dyskretnie uniósł palec wskazujący do ust, przypominając mi, żebym powstrzymał się od jakichkolwiek reakcji.

– Miał ojciec rację – wyszeptalem. – Już wiem, na czym polega problem. W rzeczywistości chciało mi się krzyżeć, powstrzymałem się jednak.

Jeśli to były autentyczne dokumenty – co do tego nawet przez sekundę nie miałem wątpliwości – mój towarzysz dokonał sensacyjnego odkrycia. Było oczywiste, że mieliśmy przed sobą biblioteczne formularze z okresu co najmniej siedmiu dekad podpisane w tym samym miejscu. Nie było mowy o pomyłce. Wielki czytelny podpis „Fovel”, rozpoczynający się wydłużoną stylizowaną literą F i kończący literą L, której dolna kreska zmieniała się w bicz zdający się trząść wokół całego nazwiska, był identyczny na wszystkich dokumentach.

Jak to możliwe?

Przez dłuższą chwilę porównywałem podpisy w czytniku, samodzielnie zmieniając filmy. Wpatrywałem się w nie, kiwając jedynie głową, żeby przechodzące korytarzem osoby nie mogły się domyślić, czym się zajmujemy. Kiedy po pewnym czasie moje zaskoczenie zmalowało, zacząłem odczuwać zwątpienie i... strach.

– No dobrze – zakończył sesję z „tipi” ojciec Juan Luis, odkładając rolki z filmami do pudełek i kładąc je bez żadnych środków ostrożności przy projektorze. – Chodźmy do bazyliki, dobrze? W domu Boga będziemy mogli porozmawiać w większym spokoju.

„Wspaniale”.

Nie wyobrażasz sobie nawet, Czytelniku, jak ta rozmowa miała zmienić wszystko.

Usiedliśmy dyskretnie w ostatniej ławce wielkiego klasztorного kościoła. Rozmowa zajęła nam prawie dwie godziny. Najpierw roztrząsaliśmy szeptem, co u diabła, może oznaczać to, cośmy zobaczyli. Podejrzewanie pomyłek, żartów czy spisków nie miało sensu. Sytuacja była frustrująca i w pewnym momencie doszliśmy wspólnie do wniosku, że obaj przez przypadek natrafiliśmy na coś, co nas przerasta. Na coś sprzecznego z logiką. I właśnie wtedy, kiedy mimowolnie ocenialiśmy, na ile możemy przed sobą odkryć karty, ja postanowiłem pójść o krok dalej. Musiałem się komuś zwierzyć. Zacząłem więc mówić, mówić, aż wyrzuciłem z siebie wszystko.

To była najdłuższa spowiedź w moim życiu. Opowiedziałem ojcu Juanowi Luisowi o wszystkim, co wiedziałem na ten czas o Fovelu. Wyłuszczyłem mu każdy szczegół historii, którą opisałem w tej książce. Podzieliłem się z nim teoriami mistrza na temat wpływu, jaki *Apocalipsis Nova* wywarła na włoskich i hiszpańskich artystów, podkreślając szczególnie naszą ostatnią rozmowę, podczas której doktor dał mi wykład na temat Boscha, Bruegla, El Greca, adamitów oraz Familia Caritatis Niclaesa. A nawet, lekko zawstydzony i ryzykując, że uzna mnie za fantastę, wspomniałem, że według doktora Fovela jednym z najważniejszych członków tej sekty był główny bibliotekarz Eskurialu, Benito Arias Montano.

– Czy to wszystko ma dla ojca jakiś sens?

Augustianin nie wydawał się poruszony.

Jego zdaniem nic, o czym mu powiedziałem, w żaden sposób nie tłumaczyło, dlaczego Luis Fovel i Julián de Prada składali wnioski o możliwość obejrzenia *Apocalipsis* w tak dziwnej sekwencji czasowej. Stary zakonnik stwierdził, że znaleźliśmy się w uliczce bez wyjścia, i pogрузzył się w milczeniu. Po pewnym czasie ponownie się odezwał, chcąc

wiedzieć, co ja o tym wszystkim sędzę. „I tylko mi nie mów, że oni są duchami. Duchy nie wypożyczają książek, chłopcze” – uprzedził mnie.

Jego pytanie mnie przerosło. Nie miałem pojęcia, co odpowiedzieć. I kiedy wydawało się, że moja przygoda dobiegła końca, starzec wyciągnął asa z rękawa.

– Nie powiedziałem ci jeszcze o pewnej rzeczy – stwierdził, kładąc ręce na kolanach i wbijając wzrok w ogromny ołtarz w głębi bazyliki.

– Tak? – burknąłem z niechęcią. Odsłoniłem się przed tym człowiekiem i teraz nie byłem pewien, czy starczy mi energii, żeby przetworzyć kolejny fakt.

– Pamiętasz, jak ci powiedziałem, że w archiwach cyfrowych szukałem wszystkich wniosków złożonych przez Luisa Fovela? – Milcząc, spojrzałem na pomarszczoną twarz zakonnika. – Kiedy wszedłem do historii jego zamówień bibliotecznych, a następnie do danych Juliána de Prady, zauważyłem, że obaj oglądali nie tylko *Apocalipsis Nova*. Składali również wnioski o inne dokumenty. Jednak za każdym razem te same.

Z niedowierzaniem zamrugąłem powiekami.

– To raczej heretyckie teksty, chłopcze – kontynuował, uprzedzając pytanie, które niechybnie bym zadał. – Poczynając od *Prognosticonu* Matíasasa Haco Sumbergense, który zawiera horoskop Filipa II i wiele przepowiedni dla jego panowania. Wypożyczali też traktaty o alchemii, książki o magii czy zapiski Ariasa Montano, ale też teksty z późniejszych epok, z XVII i XVIII wieku... W każdym razie, patrząc na te tytuły, mam wrażenie, że czegoś szukali, kręcąc się wokół tych samych tematów. I powiem ci coś jeszcze: jestem niemal pewien, że obaj prowadzą ze sobą jakiś wyścig... i chyba wiem jaki.

– Naprawdę?

– Zwierzyłeś mi się, chłopcze, więc teraz kolej na mnie. – Westchnąłem z ulgą, słysząc te słowa. – Zebrałem te pozycje w swoim biurze i odkryłem, że wszystkie bez wyjątku mają wspólną cechę. Były wypożyczane w krótkich odstępach czasu. Najpierw przez Fovela, a następnie przez

Pradę lub odwrotnie. Obaj składali wnioski zawsze na te same tytuły, zaczynając i kończąc na *Apocalipsis Nova*. Najpierw podejrzewałem, że mają bzika na punkcie alchemii, są poszukiwaczami kamienia filozoficznego, ludźmi, którym być może udało się stworzyć jakiś eliksir przedłużający życie.

– I... już ojciec tak nie myśli?

– Nie, nie w tym rzecz. Na pewno interesuje ich alchemia, ale sądząc po przeglądanych przez nich tekstach, mam wrażenie, że chcą również zgłębić pewne metafizyczne wizje, które by wspierały ich eksperymenty. Zrozumiałem to, kiedy zobaczyłem, że wypożyczyli dzieło Rajmunda Lulla, zwanego *Doctor Illuminatus*, najwybitniejszego alchemika i lekarza XIII wieku. Lull stworzył swoje formuły właśnie na podstawie tego rodzaju wizji i spisał je w księdze, której jedyny egzemplarz znajduje się w murach naszego klasztoru. Podejrzewam, że podobnie jak on, Fovel i Prada poszukują własnej formuły, dzięki której mogliby przejść z naszego świata do zaświatów. I wiesz co? Myślę, że Fowelowi się to udało, Prada natomiast czyha, żeby skraść mu ten „dostęp”. „Klucz”.

Zastanowiłem się nad tą teorią, nie mając sił jej obalić.

– Jaką rolę w tym wyścigu odgrywają obrazy? – udało mi się zapytać. – Jak ojciec sądzi, dlaczego przykładają do nich tak wielką wagę?

– Och... no tak. W *Apocalipsis Nova* zostało to dokładnie wyjaśnione. Właściwie już ci to powiedziałem podczas naszego pierwszego spotkania. Błogosławiony Amadeusz napisał, że kiedy nastanie czas męki, niektóre obrazy będą w stanie czynić cuda, stając się drzwiami pomiędzy dwoma światami. A jeśli starodawne księgi hermetyczne mówią prawdę, ludzie, którzy uzyskali dostęp do Wielkiego Dzieła alchemików, posiadli nie tylko eliksir życia i zdolność stawania się niewidzialnymi, ale też nie pozostają w jednym miejscu zbyt długo i umieją komunikować się z zaświatami.

– Ale...

– Nie ma znaczenia, czy ty i ja wierzymy bądź nie w takie rzeczy – przerwał mi. – Najważniejsze, że oni w to wierzą.

– No dobrze – zgodziłem się. – Z tym że takie postawienie sprawy pociąga za sobą kolejne pytanie pozostające bez odpowiedzi: jeśli Fovel posiadał tę tajemnicę, to dlaczego od kilku tygodni pokazuje mi w Prado te osobliwe dzieła i opowiada o nich? Dlaczego właśnie mnie? Z jakiego powodu wyjawia mi informacje, które mogą go zdemaskować?

Stary zakonnik zajął wygodniejszą pozycję na drewnianej ławce i pogłaskał się po brodzie. Nagle rozjaśniła mu się twarz.

– Żeby to zrozumieć, mogę jedynie odwołać się do „czynnika różokrzyżowców”.

Skrzywiłem się.

– Różokrzyżowcy – wyjaśnił – byli ruchem inicjacyjnym, który pojawił się w XVII wieku, przyciągając do siebie wszelkiego rodzaju intelektualistów i wolnomyślicieli. Obecnie uważa się, że już ich nie ma, a ludzie, którzy się za nich nadal podają, mają do tego takie samo prawo jak neotemplariusze czy neokatarzy. Czyli żadne. Ale ciekawe jest to, że na początku członkowie twierdzili, że ich wspólnota została stworzona przez grupę „mistrzów” lub „tajemniczych przełożonych”, na których czele stał niejaki Christian Rosenkreutz. Człowiekowi temu udało się osiągnąć niezwykły jak na owe czasy sędziwy wiek. Nie była to jednak nieśmiertelność, jaką podobno osiągnęli taoiści, himalajscy jogini, klasyczni bohaterowie poszukujący Świętego Graala czy tajemniczy imam, który żyje od XII wieku w Iraku i według wierzeń szyitów zjawi się, żeby pokonać Antychrysta. Nie. Rosenkreutz, czy jakkolwiek naprawdę się nazywał, przeżył ponad sto lat, pilnie strzegąc „wiedzy absolutnej” czy „najwyższego specyfiku”, dzięki któremu pokonał wszelkie możliwe biologiczne bariery. Najwyraźniej po przekroczeniu setki człowiek ten poświęcił się kształceniu uczniów, którzy mieli następnie przekazywać z pokolenia na pokolenie jego formułę długowieczności. I to są prawdziwi różokrzyżowcy, a Fovel i Prada są prawdopodobnie jednymi z nich. Tych ludzi pasjonaci alchemii nazywali „niewidzialnymi” i mówiło się, że jednym z ich celów było wywołanie w zachodnim świecie naukowej i społecznej rewolucji, dzięki której

formuła ta zostałaaby powszechnie zaakceptowana, nie wywołując chaosu.

– Czy naprawdę wierzy ojciec, że...?

Ojciec Juan Luis nie pozwolił sobie przerwać.

– Co ciekawe, chłopcze, ci „mistrzowie” podobno ukazują się co sto czy sto dwadzieścia lat, siejąc swoje intelektualne ziarno w wybrańcach z nadzieją, że pomogą im oni zmienić świat. Następnie znikają na kolejny wiek. Śledząc ich działania, można odkryć, że mieli wpływ na pierwszych gnostyckich chrześcijan, ariańskich heretyków, katarów czy członków Rodziny Miłości. Dlaczego więc nie przyjąć, że twój doktor z Prado, tak doskonale orientujący się w dawnych sektach, nie jest jednym z tajemniczych mistrzów, który wyszedł z cienia, żeby wybrać kolejnych strażników swojego sekretu?

– Sam nie wiem...

– Jestem już stary i na ten temat przeczytałem wiele ksiąg znajdujących się w tym świętym miejscu, uważam więc, że to oczywiste: jeden z tajemniczych mistrzów wybrał cię jeśli nie na powiernika swojej tajemnicy, to przynajmniej na kandydata. Jako dobry nauczyciel nie pokazuje ci wszystkiego; uczy cię tylko patrzeć, daje ci wskazówki, jak rozszyfrowywać przesłania innych „tajemniczych przełożonych” za pomocą sztuki pamięci. A kiedy uzna, że jesteś gotowy, zniknie, byś mógł sam dokończyć swoje kształcenie, co zazwyczaj trwa długo. Następnie w pewnym momencie wróci, żeby wyjawić ci twoją rolę i oznajmić, że stałeś się elementem maszyny. Oni postępują w ten sposób od wieków. Zawsze znikają, zanim ich uczniowie się zorientują, kim są naprawdę. Wyglądają jak zwykli ludzie, chociaż czasami umieją coś przewidzieć, wiedzą, co inni o nich mówią, i znikają bez ostrzeżenia, nie pozostając długo w jednym miejscu.

– Ależ to jakiś absurd! – zaproponowałem, rozpoznając wiele z tych cech w mistrzu Fovelu. – Dlaczego ktoś taki miałby wybrać właśnie mnie? Nie jestem specjalistą od sztuki. Nie znam nawet środowiska ludzi związanych z muzeum. Jeśli Luis Fovel jest tym, za kogo ojciec go uważa, to się

pomylił co do mnie. Źle wybrał swojego ucznia.

Zakonnik pokręcił głową.

– Ile razy się z nim spotkałeś, chłopcze? Trzy? Cztery?

– Pięć.

– W takim razie uwierz mi, że nie mamy czasu do stracenia – stwierdził z dziwnym błyskiem niecierpliwości w oczach. – Ci mistrzowie ukazują się niezwykle rzadko, więc jeśli chcemy poznać jego prawdziwą tożsamość, musisz jak najszybciej go odszukać, stanąć przed nim i zmusić go do wyznania, kim jest i czemu lub komu służy. Jeśli przyciśniesz go do muru, wyzna ci prawdę.

– Mam go zmusić? Przycisnąć do muru? – powtórzyłem z niepokojem. – Jak?

– Powiedz mu, że znalazłeś to.

Ojciec Castresana wyjął spod habitu złożoną na pół kartkę i podał mi ją.

– Co to jest?

– Zagadka. Wskazówka napisana własnoręcznie przez twojego mistrza.

Rozłożyłem kartkę ostrożnie. Zapisana była tym samym schludnym, wysmukłym charakterem pisma, jaki oglądałem za pomocą „tipi” na mikrofilmach. Papier był cienki, wyblakły i pachniał stęchlizną.

– Jak... to trafiło w ojca ręce?

– Fovel i Prada używali książek z tej biblioteki jako skrzynek pocztowych, w których zostawiali sobie wiadomości. To tłumaczy, dlaczego wypożyczali ograniczoną liczbę tytułów. Z jakiegoś jednak powodu ta wiadomość nie dotarła do adresata i pozostała w jednym z traktatów o astrologii. Znalazłem ją dzisiaj rano, przeglądając kartka po kartce książki, które obaj zamawiali.

Spojrzałem oniemiały na tekst.

– To był prawdziwy łut szczęścia – uśmiechnął się.

– I nie ma innych?

– Chwilowo nie, ale jak myślisz, dlaczego kazałem przynieść sobie do biura wszystkie pozycje, które wypożyczali? Ta kartka znajdowała się

w książce, którą Luis Fovel zamówił w 1970 roku, ale Julián de Prada jej nie wypożyczył. Wygląda mi to na ostrzeżenie. Jak gdyby twój mistrz chciał powstrzymać konkurenta, jednocześnie rzucając mu wyzwanie, żeby odkrył jego tożsamość. – Ojciec Juan Luis chwycił mnie za ramię i dodał radosnym tonem: – Kiedy zobaczy, że odebrałeś jego wiadomość i byłeś w stanie przechwycić zgadywanę, da ci to przewagę, którą możesz wykorzystać, żądając od niego wyjaśnień.

– Sądzi ojciec, że będzie do nich skłonny?

– Oczywiście. Przeczytaj to w spokoju, a nabierzesz takiej samej pewności jak ja. Jestem przekonany, że jeśli mu to pokażesz i dasz do zrozumienia, że niemal odkryłeś jego prawdziwą naturę, wyzna ci prawdę. Będzie wolał przedstawić ci swoją wersję wydarzeń.

– Jest ojciec wielkim optymistą.

– Kieruję się rozsądkiem, a nie optymizmem, chłopcze. Na jego miejscu tak bym właśnie postąpił. Żaden laik w ciągu stuleci nie dotarł tak blisko tajemnicy różokrzyżowców jak ty.

EPILOG: OSTATNIA ZAGADKA?

Z żalem piszę ostatnie linijki tego pamiętnika z Prado.

Po wizycie w klasztorze w Eskurialu i spotkaniu z ojcem Castresaną popędziłem z powrotem do muzeum, żeby odszukać mistrza Fovela i pokazać mu kartkę, którą dostałem od augustianina. Czy to możliwe, że „duch” Fovela był różokrzyżowcem? Że zyskał nieśmiertelność? A może czekała mnie odpowiedź, której nawet tak rozpalona wyobraźnia jak moja nie była w stanie przewidzieć? Byłem o krok od rozwiązania zagadki mistrza z Prado. A przynajmniej tak przypuszczałem. Kiedy dotarłem do muzeum, znałem już na pamięć tekst z kartki. Składał się z kilkunastu krótkich zdań o niejasnym znaczeniu. Powtarzałem je sobie przez cały czas niczym natrętną piosenkę z nadzieją, że odkryję w nich jakąś ważną tajemnicę, której będę mógł użyć przeciwko mężczyźnie w czarnym płaszczu.

Ale na próżno.

Ku mojej rozpaczycy w niedzielę 13 stycznia doktor Luis Fovel nie pojawił się w salach muzeum Prado i nie mogłem wręczyć mu swojego „prezentu”. Nie spotkałem go również w następny wtorek. Ani w czwartek, kiedy znów próbowałem go odszukać. Przez całe piątkowe popołudnie włóczyłem się zniechęcony po salach aż do zamknięcia muzeum, ale również się nie

pojawił. W tym czasie zacząłem nawet się modlić, żeby mistrz albo Julián de Prada podeszli do mnie, tak jak robili wcześniej, i dali mi możliwość zadania chociaż jednego pytania.

Nic takiego się nie wydarzyło.

Podczas tych frustrujących dni utrzymywałem kontakt telefoniczny jedynie z ojcem Juanem Luisem, który zachęcał mnie, żebym był cierpliwy.

– Coś musiało się stać – protestowałem. – Mistrz nigdy się nie spóźniał tak bardzo.

– Nieważne. Zjawi się. Bądź uparty, szukaj go!

Jednakże stary augustianin był w błędzie.

A 31 stycznia straciłem również jego wsparcie. Przez cały tydzień nadal odwiedzałem muzeum, udając się tam zaraz po wykładach. Zabierałem ze sobą notatki z danego dnia i siedząc na jednej z ławek w sali A, układałem je, obserwując kątem oka każdego zwiedzającego w czarnym płaszczu, który przeszedł obok mnie. To była strata czasu. Kiedy zaś w ostatni czwartek stycznia zadzwoniłem do Eskurialu, żeby powiadomić zakonnika o nieodwołalnej porażce, w słuchawce odezwał się nieznany mi głos, niszcząc świat Alicji w krainie czarów, w którym się znajdowałem. Poczułem, jak ziemia rozstępuje mi się pod nogami, pochłaniając wszystko, co przeżyłem w ciągu ostatnich dwóch miesięcy.

– Ojciec Castresana zmarł dzisiaj rano – rzekł mój rozmówca przygnębionym głosem. – Przykro mi. Czy był pan jego uczniem?

Odłożyłem słuchawkę, nie odpowiadając.

Nigdy w życiu nie czułem takiej bezsilności.

Z dnia na dzień nie tylko opuścił mnie mistrz z Prado. Właśnie straciłem również jedyną osobę, której opowiedziałem całą swoją przygodę. I ból z powodu śmierci dobrotliwego ojca Castresany wbił się w moją duszę niczym cierń.

Moje poczucie osamotnienia spotęgował fakt, że nie rozmawiałem już nigdy więcej o całej sprawie z Mariną. Prawdę mówiąc, prawie w ogóle przestaliśmy się widywać. Zaczęła się spotykać ze starszym od nas o cztery

lata chłopakiem, a ja... ja przepełniony smutkiem i zdezorientowany zająłem się innymi sprawami – studiami i pisaniem reportaży do czasopisma.

Jeszcze przez pewien czas walczyłem z opanowaniem napadów złości, które wywoływała ta sytuacja. Ilekroć wspominałem, jak się to wszystko zaczęło, i powtarzałem sobie, że „dobry mistrz pojawia się dopiero wtedy, kiedy uczeń jest na to gotowy”, ogarniała mnie wściekłość i czułem frustrację, nie rozumiejąc, dlaczego jeden z nich wybrał mnie i zaraz potem pozostawił na pastwę losu. Krótko mówiąc, trudno mi było zaakceptować fakt, że Fovel rozpląnął się w powietrzu, nie dając mi możliwości spotkania się z nim po raz ostatni.

Stopniowo jednak, ulegając erozji upływu czasu, Luis Fovel i jego zagadka popadli w zapomnienie, skrywając się w moim notatniku. Bóg jeden wie, dlaczego teraz nagle przypomniałem sobie o nich i postanowiłem opowiedzieć o wszystkim tym, którzy doczytali tę książkę do jej przedostatniej kartki. Dwadzieścia lat później nadal zastanawiam się nad ukrytym powodem, który sprawił, że przyszło mi uczestniczyć w tej historii. Chociaż teraz, kiedy opisałem już swoją tajemnicę, mam skrytą nadzieję, że ktoś znajdzie sens w łamigłówce, którą powierzył mi ojciec Juan Luis podczas naszego ostatniego spotkania w Eskurialu. Kto wie, być może cierpliwy Czytelnik ponownie spotka tajemniczego mistrza z Prado i zaskoczy go pytaniem, którego ja nie zdążyłem mu zadać.

Jeśli tak się stanie, proszę, poinformuj mnie o tym.

Dzisiaj ten zapomniany krótki tekst znaleziony w starej księdze z biblioteki w Eskurialu jest jedynym świadectwem, jakie mi pozostało, aby udowodnić, że nasze spotkania nie były tylko snem:

 Nie szukaj mnie.

 Mam klucz.

 Chcesz poznać moje imię,
 nie wiedząc jak.

Od zarania dziejów
stoję na straży obrazów.
I wiedz, że wśród nich
jest mój początek.

Chociaż okaleczony,
będę nadal z mozołem
rwał zasłonę śmierci.
Bosch, Bruegel, Tycjan,
Goya, Velázquez, Giordano.
Wszyscy mieli to samo
wielkie ludzkie pragnienie.

Spójrz w oczy śmierci.
Pozbądź się ograniczeń.
Zaufaj swojemu szczęściu,
a sprawię, że zrozumiesz.

Mistrz z Prado

Spis treści

Karta tytułowa

Dedykacja

Cytaty

Niektóre nazwy...

Opowieść ta...

1. MISTRZ Z PRADO (Święta Rodzina, Rafael, Nawiedzenie św. Elżbiety, szkoła Rafaela, Kardynał Bandinello Sauli, jego sekretarz i dwaj geografowie, Sebastiano del Piombo, Portret kardynała, Rafael)
2. ROZSZYFROWUJĄC RAFAELA (Papież Leon X i dwaj kardynałowie, Rafael, Madonna wśród skał, Leonardo da Vinci, Szkoła Ateńska, Rafael)
3. APOCALIPSIS NOVA
4. CZYNIĄC WIDZIALNYM NIEWIDZIALNE (Święta Rodzina pod dębem, Rafael, Portret Tommaso Inghiramiego, Rafael, Przemienienie Pańskie, Rafael i Giovanni Francesco Penni)
5. DWOJE DZIECIĄTEK JEZUS (Jezus wśród nauczycieli w świątyni, Ambrogio Bergognone lub jego uczniowie, Święta Rodzina, Bernardino Luini)
6. GARŚĆ ROZWAŻAŃ
7. BOTTICELLI, MALARZ HERETYCKI (Nastagio degli Onesti, Sandro Botticelli, Mistyczne narodziny, Sandro Botticelli)
8. DROGA CHWAŁY
9. SEKRET TYCJANA (Gloria, Tycjan)
10. KAROL V I WŁÓCZNIA CHRYSYDUSA (Karol V po bitwie pod Mühlbergiem, Tycjan)
11. ŚWIĘTY GRAAL Z PRADO (Ostatnia Wieczerza, Juan de Juanes, Zbawiciel Eucharystyczny, Juan de Juanes, Niepokalane Poczęcie, Juan

de Juanes)

12. „PAN X (Objawienie Juliana z Alcalá, Bartolomé Esteban Murillo)

13. OGRÓD ZIEMSKICH ROZKOSZ (Ogród ziemskich rozkoszy, Hieronim Bosch)

14. SEKRETNA RODZINA PIETERA BRUEGLA STARSZEGO (Triumf śmierci, Pieter Bruegel, Alchemik, Pieter Bruegel)

15. „INNA NATURA LUDZKA” EL GRECA (Sen Filipa II, El Greco, Zwiastowanie, El Greco, Ukrzyżowanie, El Greco)

16. SZACH DLA MISTRZA

EPILOG: OSTATNIA ZAGADKA?

Karta redakcyjna

Tytuł oryginału:
EL MAESTRO DEL PRADO

Copyright © Javier Sierra; Picatrix S.L., 2013
Copyright © 2014 for the Polish edition by Wydawnictwo Sonia Draga
Copyright © 2014 for the Polish translation by Wydawnictwo Sonia Draga

Projekt graficzny okładki: www.studio-kreacji.pl

Zdjęcie na str. 39 © Album; str. 42/43 © Album/Album; str. 51 © AESA, str. 77 © Eric Lessing, str. 121 © AESA; str. 165 © Museo de Bellas Artes, Valencia; str. 167 © Oronoy/Album; str. 177 © AESA; str. 231 © Akg-images/Album

Pozostałe zdjęcia pochodzą z prywatnych zbiorów autora

Redakcja: Bożena Sęk
Korekta: Barbara Meisner, Aneta Iwan

ISBN: 978-83-7999-112-9

WYDAWNICTWO SONIA DRAGA Sp. z o. o.
Pl. Grunwaldzki 8-10, 40-127 Katowice
tel. 32 782 64 77, fax 32 253 77 28
e-mail: info@soniadraga.pl
www.soniadraga.pl
www.facebook.com/wydawnictwoSoniaDraga

E-wydanie 2014



Plik mobi przygotowała firma eLib.pl
al. Szucha 8, 00-582 Warszawa
e-mail: kontakt@elib.pl
www.eLib.pl