

Kruszelnicki, Zygmunt

Wizje sztuki średniowiecznej w literaturze polskiej

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 17 (226), 125-147

1991

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Historii Sztuki UMK

Zygmunt Kruszelnicki

WIZJE SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ W LITERATURZE POLSKIEJ

Kiedy czytamy opisy architektury, wystroju wnętrz, sztafażu średniowiecznego w różnych dziełach polskiej literatury pięknej, poczynając od niektórych utworów czołowych wieszczów naszego romantyzmu, a kończąc na baśniowych opowieściach dla dzieci z okresu międzywojennego — uderza nas w tym tak różnorodnym konglomeracie jedno wspólne zjawisko. Oto wszystkie te utwory — mniej lub więcej satysfakcjonując poczucie historyczne i archeologiczne laików — w historykach sztuki i przedstawicielach dyscyplin pokrewnych pozostawiają z reguły osad swoistych wątpliwości, a nawet umiarkowanej negacji.

Czym to tłumaczyć? Wniknąwszy nieco głębiej zaczynamy pojmować, iż mamy tu do czynienia z dwoma odrębnymi, chociaż niejednokrotnie równoległe działającymi splotami zagadnień. Z jednej strony, w wypadkach, w których mamy — w obrębie odnośnej fabuły literackiej — do czynienia z średniowieczem w czołowych krajach zachodnioeuropejskich czy też z jakimś uogólnionym „średniowieczem” w ogóle — będą to po prostu różnego rodzaju anachronizmy. Najczęściej jest to jakaś malownicza zbitka pełnego i późnego średniowiecza — z wyraźną przewagą tego ostatniego¹. Zbitka taka może być w dowolny sposób odnośzona zarówno do późnego, jak i do pełnego czy wczesnego średniowiecza, a czasem nawet zgoła do czasów protośredniowiecznych: drugiej połowy pierwszego tysiąclecia.

Klasycznym przykładem — można go tu potraktować jako pars pro toto — jest sposób ukazywania w literaturze powszechnej kręgu legend króla Artura z jednej, Karola Wielkiego zaś i Rolanda z drugiej strony². Można by tu w najgrubszym uproszczeniu wyróżnić trzy etapy. W pierw-

szym tworzone dopiero samą substancję treściową tych utworów: przy ówczesnym generalnym braku zmysłu historycznego nadawano owym wydarzeniom — mającym rozgrywać się w istocie gdzieś pomiędzy VI a początkiem IX w. — rysy współczesne twórcom tekstów, a więc XII, XIII, XIV, a nawet jeszcze późniejszych stuleci.

W drugim etapie — w ramach rozbudzonej twórczości „historycznej” w szerokim tego słowa rozumieniu — usiłowano te wątki traktować w sposób istotnie „uhistoryczniony”, mimo woli jednak tkwiono nadal przy dawnych anachronizmach lub też popadano w nowe³. W trzeciej wreszcie, najpóźniejszej fazie traktowano owe anachronizmy w ukazywaniu legendarnych wydarzeń ze świadomym już „przymrużeniem oka”. Widać to może najlepiej na produkowanych od lat filmach o tematyce arturiańskiej czy rolandowskiej, gdzie olbrzymie dawki anachronizmów mogą być zarówno wynikiem subtelnej i wyrafinowanej stylizacji, jak też i chęcią spotęgowania popularnej komercyjności odnośnego dzieła⁴.

Ponieważ jednak chcielibyśmy się skupić na literaturze polskiej — przejdźmy jak najszybciej do drugiego z wyjściowych zagadnień. Chodzić tu będzie o ukazywanie w naszej literaturze wizji szeroko pojętego sztafażu średniowiecznego przy okazji opisywania scen z dziejów Polski lub też sąsiadujących z nią krajów środkowej i środkowo-wschodniej Europy. Opisy takie, w postaci mogącej wzbudzić tu nasze zainteresowanie, rozpoczynają się gdzieś przy samym końcu pierwszej ćwierci XIX w. i dochodzą co najmniej do końca okresu międzywojennego.

Weźmy parę przykładów traktowanych zupełnie wyrywkowo, ale utrzymany w miarę możliwości we właściwej kolejności chronologicznej. W mickiewiczowskiej *Grażynie*, nazwanej przez S. Pigionia „śniegulką” (przebiśnięciem) romantyzmu⁵ odnajdujemy m.in. ukazaną ustami Litawora — przeciwstawną wizję rezydencji Witolda i jego własnej⁶. O ile ta ostatnia odpowiadałaby mniej więcej np. przeciętnemu zamkowi krzyżackiemu z tego okresu (schyłek XIV w.), o tyle zamek — czy raczej zamki — Witolda są od największych budowli krzyżackich nieporównanie wspanialsze⁷. Te wszystkie nieprawdopodobne gobeliny i inne elementy wystroju wnętrza odpowiadałyby mniej więcej atmosferze wczesno-piętnastowiecznej Burgundii. Nie jest rzeczą przypadku, że skojarzenia tego ostatniego typu będą nam towarzyszyły jeszcze niejednokrotnie w toku niniejszych rozważań. Mało tego: mówiąc o swojej własnej rezydencji — Litawor używa zwrotu: „pradziadów siedliska”⁸, z czego wynika, że ta surowa ceglano-kamienna budowla nie jest bynajmniej jakimś ówczesnym świeżym wytworem schyłku XIV stulecia, lecz że zdołała się już pokryć długoletnią patyną. Ten ostatni element — odnajdywania już u zarania dziejów „starodawnych” budynków — także jeszcze powróci w tym artykule.

Więcej oczywiście od poezji nastrecza interesujących nas tu tematów proza o tematyce historycznej, pochodząca z okresu romantyzmu.

Wydana po raz pierwszy w 1826 r. powieść F. Bernatowicza *Pojata*⁹ ukazać miała atmosferę i sztafaż Litwy przedchrześcijańskiej, jeszcze z głębi XIV stulecia. Atmosfera tegoczesnej Litwy, zwłaszcza zaś Wilna, tak jak opisana została zwłaszcza we wcześniejszych partiach powieści — przypomina raczej mutatis mutandis charakter tego miasta i kraju gdzieś w zaawansowanym XVI stuleciu¹⁰. Tyle tylko, że wszystkie niejako postacie i formy kulturowe zostały przetransponowane na wcześniejsze o półtora wieku — np. zamiast młodego Zygmunta Augusta występuje młody Władysław Jagiełło itp. Natomiast ideowe i liturgiczne przejawy wczesnonowożytnego katolicyzmu przemieniono na składniki odpowiednio fantastycznie ujętego „perkunowego” pogaństwa¹¹.

Niekiedy — i jest to zjawisko nader charakterystyczne, które napotykały także i później — następuje jakby swoiste zderzenie owej generalnie anachronicznej wizji oraz pewnych elementów świadomości historyczno-artystycznej, jakie autor pomimo wszystko już wówczas posiadał. Tak jest np. w opisie portretu królowej Jadwigi — wówczas jeszcze królowej — przechowywanego w tajemnicy przez Trojdana¹². Wprawdzie autor w dodanym ad hoc komentarzu podkreśla, iż miałyby to być dzieła „uczniów Cimabów i Giotto”, które zawdzięczało swe powstanie m.in. ożywionym stosunkom króla Ludwika Węgierskiego z Włochami¹³ — pomimo to jednak cały opis ujęty jest tak, iż wyobrażamy sobie mimo woli jakiś obraz z zaawansowanego XVI stulecia, a więc znowu zsynchronizowany z rzeczywistym, nie zaś z intencjonalnym kolorytem epoki, w jakiej się powieść rozgrywa¹⁴.

Problem jednak fantastycznej wizji kultury litewskiej z czasów przed przyjęciem chrześcijaństwa — niejednokrotnie zresztą i na różne sposoby później jeszcze podejmowany¹⁵ — stanowi zagadnienie odrębne, pozostające tu raczej na marginesie naszych właściwych zainteresowań. Dlatego zwróćmy się raczej ku współczesnym mniej więcej *Grażynie* i *Pójacie* i późniejszym nieco utworom, bliższym centralnemu nurtowi omawianej tu problematyki.

Interesujące zwłaszcza pod tym względem okazują się niektóre prozatorskie utwory młodzieńcze Zygmunta Krasińskiego¹⁶. W jednym z najwcześniejszych utworów poety *Pan Trzech Pagórków* od razu na samym początku tekstu natrafiamy na ów tak mocno wyczuwalny dla nas kontrast, jaki niejednokrotnie u młodego opinogórskiego twórcy jeszcze się odezwie.

Tam kiedyś dzielni rycerze na dziarskich rumakach walczyli za piękność. — Tu hoże dziewice obdarzały miłym wzrokiem mężnych wojowników. — Nieraz opadły mosty zwodzone, nieraz połyskujący świetnymi pancerzami męże wychodzili z tych wież, obwijanych teraz kręcącym się bluszczem. — Trawa gdzie niegdzie się zieleni na murach, deptanych żelaznymi nogi. — Gdzie chorągiew z herbem tęczowe rozwijała farby, tam dzisiaj krzak porasta, a na jego gałązkach kołysze się wróbel lub samotna pliszka. — Gdzie huczne odbywały się biesiady, gdzie wino bursztynowym łało się strumieniem, gdzie wieńce z róż zdobły niewinności

skronie, gdzie błyszczące szyszaki świetniały na głowach walecznych, tam dzisiaj samotność i głuche milczenie¹⁷.

Wizja przeszłości, jaka wskrzeszona zostaje w bardziej marginalnej i peryferyjnej części Mazowsza — Ciechanów wszakże nigdy nie dorównał Płockowi — to wizja życia rozkwitłego feudalizmu w najbardziej rozwiniętych krajach Europy Zachodniej, jak niektóre części Francji, Anglii, Hiszpanii, dalej Flandria, Burgundia, ewentualnie Nadrenia. Podobnie cała atmosfera wydarzeń i sztafażu, jakimi przepojone jest opowiadanie *Mściwy karzeł*¹⁸ — niby umieszczone w stosunkach polskich pierwszej połowy XI w. — przypomina w istocie raczej jakieś szekspirowskie ujęcia ze znacznie późniejszych dziejów Anglii, zwłaszcza Ryszarda III¹⁹.

Tendencje te w pełni jednak doszły do głosu dopiero w znacznie obszerniejszej powieści Zygmunta Krasińskiego *Władysław Herman i dwór jego*²⁰. Oto trzecie i następne zdania pierwszego rozdziału tego utworu:

Wschodzące zboża zieleniły szerokie Mazowsza pola, a Płock wznosił się z ich środka z swojemi wieżami i niebotycznym zamkiem. Słońce błyszczało po srebrzystych strumieniach i kopule kościoła katedralnego stolicy²¹.

Mamy tu roztoczenie obrazu, jaki byłby i tak lekko wyolbrzymiony w odniesieniu do Płocka z głębi XVI w. a cóż dopiero z 1089 r., kiedy rozpoczyna się akcja powieści.

Sposób ukazania króla Władysława Hermana, jego komnaty i najbliższego otoczenia — z wielką ilością krzyży, obrazów sakralnych, z witrażami o tematyce pasyjnej²² — odpowiadały, ogólnie biorąc, gdzieś mniej więcej czasom i osobie Kazimierza Jagiellończyka. Z kolei istniejący rzekomo niezależnie od królewskiego w Płocku nad Wisłą zamek księcia Zbigniewa²³ — to jakaś ogromna i skomplikowana budowla, nie posiadająca na gruncie polskim odpowiedników nawet i w późnym średniowieczu. Autor zresztą usiłuje jakoś zracjonalizować i uzasadnić istnienie w XI w. całego labiryntu sędziwych, omszałych i częściowo zapomnianych lochów — stwierdzając iż powstały one po części jeszcze w głębi czasów przedchrześcijańskich²⁴. W ten sposób można było już w tych pradawnych czasach ukazać budowle dostatecznie skomplikowane i pełne „historycznych nawarstwień”. Chwilami jednak autor jakby reflektuje się, że trudno cały ów XI-wieczny Płock ukazać znacznie bogatszym nawet od tegoż miasta z początku XIX stulecia — podkreślając, że nie wszystko było wówczas aż takie wspaniałe:

I tak w Płocku oprócz zamku króla Władysława, księcia Zbigniewa i kościoła katedralnego wszystkie inne domy, do chat wieśniaczych podobne, były drewniane²⁵.

Opis płockiej sali tronowej i odbywanego w niej posiedzenia²⁶ wskrzesza znów atmosferę raczej wewnątrz wawelskich z zaawansowanego XVI w. I chociaż tu — podobnie jak Bernatowicz w *Pojacie* z okazji „portretu” królowej Jadwigi — autor zapewnia z kolei, iż malowidło przedstawiające chrzest Polski, „... za naszych czasów niezgrabnym i niekształtnym by się

wydawał..."²⁷ — to jednak atmosfera rozkwitu renesansu także i przy tej okazji nie przestaje nam towarzyszyć. Oczywiście sztafaż w sensie stroju, uzbrojenia, ozdób — wszystko to jest również znamienne, przynajmniej na naszym gruncie, dopiero dla przejścia od schyłku średniowiecza do odrodzenia. Owe jednak wnętrza zamkowe, im dłużej się w nie wczytujemy — okazują się być czymś, nawet jak na pełne średniowiecze zachodnioeuropejskie, zbyt rozległym i skomplikowanym²⁸.

Ciekawe jednak, że nie tylko architektura i sztafaż, ale nawet sam pejzaż ulega pod piórem młodocianego Krasieńskiego przemianom podobnym mniej więcej do widoku okolic Malborka na XVI-wiecznym obrazie Marcina Schonincka²⁹. Ostatnia partia powieści rozgrywa się, jak wiadomo, na obszarze nie sprecyzowanego geograficznie do końca Pomorza³⁰. Zobaczmy jednak, jak ta pomorska rezydencja wygląda:

Niedaleko wznosiła się niebotyczna skała, żadnym drzewem ni rośliną nie pokryta, a na jej wierzchu zmęczone oko nie dobrze już dostrzedz mogło białawych czterech wież, połączonych murem, w kwadrat wystawionym. Ognie, błyszczące z okien zamkowych, do małych gwiazdek podobne były. Na najwyższej wieży buchał ogromny płomień, zawsze w nocy zapalony dla zbłąkanych wędrowców³¹.

Oczywiście takie ukształtowanie terenu byłoby w jakimkolwiek zakątku Pomorza równie trudne do znalezienia, jak np. zagajnik palmowy. Jednakże w istocie mamy tu do czynienia bynajmniej nie tylko z samą opisową niejako przemianą pejzażu, ale z jego wyraźnym uwzniośleniem w kierunku malowniczości.

Rzecz jasna, analizowanie pod powyższym kątem najbardziej czołowych dzieł klasyków romantyzmu polskiego — rozgrywających się w mniej lub bardziej umownie pojętym średniowieczu — wydaje się niecelowe. Fantastyka bowiem *Balladyny* czy *Lilli Wenedy* albo norwidowskiego *Krakusa i Wandy* jest tak absolutna, że konfrontowanie jej z jakimikolwiek kryteriami realizmu historycznego przypominałoby przysłowiowe wyczerpywanie wody sitem.

W zasadzie odnosi się to tym bardziej do jednej z najpotężniejszych fantasmagorii, jakiej wydała literatura nie tylko polska — do *Króla Duchą*. Ale właśnie w tym niezrównanym poemacie jeden drobny passus zasługuje — pomimo wszystko — w tym kontekście na naszą uwagę. Jest to w Rapsodzie V pieśni IV wiersze 151-156:

Czart mi nastęrczał tę samą Krystynę,
Słodszą — w rajskiego owocu zapachu;
Jakoż w miesięczną wyszła osrebrzynę
Z okna — i prawie stanęła na dachu,
Rumieniąc światły na dachówkach glinę —
Biała jak anioł, niby pełna strachu
Nogę stawiała na blaszanych smokach,
Jak duch na srebrnych widmach i obłokach.
Jakiś jedwabne, złote pajęczyny
Trzymała w rękach... te rzuciła z góry
I złote one struny i drabiny
Wiodły ją na dół — a tu ryn w juszczury

Palily ogniem w źrenicach rubiny,
 Pokazywały paszcz wielkie purpury,
 Gotowe pożreć klejnoty i róże,
 Póki szła w srebrnej między nimi chmurze.

Owa płatanina wyniosłych dachów, rzeźb i zoomorficznych rynien — to przecież zsyntetyzowana wizja bynajmniej nie jedenastowiecznego Krakowa. To wizja Paryża ze schyłku XV w. — którą do literatury wprowadził Wiktor Hugo w *Katedrze Notre Dame* na paręnaście lat przed powstaniem najwspanialszej wizji Słowackiego³². Właśnie przez to, iż ustęp ten daje się dosyć wyraźnie zlokalizować chronologicznie i że można w nim wychwycić określone źródło inspiracji literackiej — odbija on w pewnym sensie od zupełnie na ogół ponadczasowej feerii, jaką reprezentują przeważające części poematu.

Okres schyłkowego romantyzmu, pozytywizmu i realizmu nie wnosi na ogół szczególnie interesujących motywów do zajmującego nas tu zagadnienia. Po części dlatego, że w ogóle w utworach o tematyce historycznej zajmowano się podówczas chętniej czasami nowożytnymi aniżeli średniowieczem. Częściowo zaś znowu — i to przede wszystkim — ze względu na pewien swoisty ostrożny umiar, jaki zachowywano podówczas w opisach architektury, strojów, uzbrojenia czy sztafażu³³.

Dopiero okres neoromantyzmu przynosi w literaturze polskiej całą gamę utworów, w których wizja średniowiecza i jego kultury stanowi znamieny stop elementów historycznego realizmu i umownej stylizacji. Jednakże — podobnie jak w epoce „właściwego” romantyzmu — także i tutaj na przełomie XIX i XX w. wiele utworów, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, w rodzaju *Nietoty* czy *Bazyliissy Teofano* Micińskiego³⁴ — ma z samego swego założenia charakter zbyt fantastyczny, aby je można było pod tym kątem analizować. W późniejszych jednak latach — raczej już rozpoczynających okres międzywojenny — pojawiają się, pomimo wszystko, dzieła godne poświęcenia im naszej uwagi.

Momentem w jakimś sensie zwrotnym stały się *Zywe kamienie* Wacława Berenta, powstałe, jak wiadomo, w latach 1917/1918³⁵. Utwór to, co prawda, w tym kontekście nietypowy: nie rozgrywa się bynajmniej w Polsce, lecz w jakimś nie określonym wyraźnie punkcie Europy środkowo-zachodniej na północ od Alp³⁶. Podobnie zresztą większość występujących tam postaci pozbawiona została w ogóle imion własnych. Sam jednak właśnie wybór miejsca i okoliczności akcji staje się na swój sposób symptomatyczny. O tle ideologicznym i naukowym genezy *Zywych kamieni* pisano już wiele³⁷ i nie ma potrzeby do tych spraw nawracać. Z naszego punktu widzenia istotne jest właśnie owo przesunięcie średniowiecznej fabuły do Europy zachodniej³⁸.

Być może, kilkadziesiąt lat wcześniej odważono by się umiejscowić taką powieść, jaką są *Zywe kamienie* — a więc jakby jakąś zbitkę *Katedry Notre Dame* Wiktora Hugo³⁹ i *Opowieści o Królu Arturze*⁴⁰ — na tle od-

powiednio uduziwnionej dawności polskiej. U progu okresu międzywojennego taki chwyt stał się już niemożliwy. Po prostu rozumiano, iż chcąc ukazać idealną wizję średniowiecza w całym jego bogactwie i rozciągłości — z kamiennymi „koronkami” i „bestiariuszami” katedr, z piętrzącymi się niebotycznie zamkami i bajeczną pstrokaczną tłumem mieszczańskiemu w plątaninie wąskich uliczek — można ją umiejscowić jedynie w jakimś określonym (lub też właśnie nie określonym) punkcie Europy zachodniej. Na naszym rodzimym gruncie — jak wówczas rozumiano — wizja taka się nie zmieści, chyba żeby uczynić Kraków, Płock czy Nowogródek sprzed kilkuset lat znacznie większym i wspanialszym niż był jeszcze w XIX w. — jak to zresztą czynili swego czasu w młodości Mickiewicz czy Krasiński.

Nie dosyć na tym; rozumiano podówczas, że — również od strony psychologicznej i ideowej — wielka problematyka ogólnoludzka nie daje się pomieścić w wąskim łonie rodzimego średniowiecza, a nawet wczesnej nowożytności⁴¹. Zrozumiano, że dopiero w późniejszej fazie czasów nowożytnych, zwłaszcza zaś w XIX i XX w. Polska stała się w całej pełni uczestniczką „wielkiego” życia kulturalnego i ideowego Europy i świata, i że dopiero w tym ostatnim okresie można także owe wielkie sprawy w naszym kraju umiejscawiać.

Toteż jako pewnego rodzaju celowa reakcja na to uświadomienie zrodziła się tendencja, ażeby ukazując wcześniejsze fazy rodzimych dziejów — ostentacyjnie podkreślać ową naszą kulturową i cywilizacyjną młodszość i odmienność w stosunku do tzw. „Zachodu”. Pojęto też wówczas, że lepiej ukazywać „własną” niejako i oryginalną malowniczość drewnianego dworzyszca — aniżeli zapożyczoną od innych malowniczość jakiegoś strzelistego kamiennego zamczyska, jakiego w istocie nigdy u nas nie było⁴².

W pewnym sensie tendencje takie ujawniają się u nas najpełniej w okresie neoromantyzmu i Młodej Polski. Jeśli idzie o stylizację w duchu „starosłowiańskim” — szczytowym chyba dziełem jest *Legenda* (w obu wersjach) Stanisława Wyspiańskiego⁴³ oraz niektóre partie *Bolesława Śmiałego* tegoż autora⁴⁴. W tym jednak wypadku cała wizja jest tak jednolita, tak wewnętrznie zamknięta w swym artystycznym, a jednocześnie zaś i w folklorystycznym charakterze — że rozpatrywanie jej musiałoby się rozgrywać na zupełnie innej płaszczyźnie aniżeli ta, która nas w tej chwili zajmuje⁴⁵.

Interesująca nas tu problematyka ujawnić się mogła natomiast najpełniej w twórczości powieściowej o tematyce historycznej w pewnej mierze realistycznej, w pewnej mierze nawiązującej do wzorców tradycyjnych — przy tym wszystkim zaś obejmującej dostatecznie szeroki krąg zagadnień treściowych, zarówno polskich, jak i ogólnoeuropejskich czy ogólnoludzkich. Wszystkimi tym kryteriami odpowiada w pełni twórczość piśarska Zofii Kossak-Szczuckiej, wypełniająca, jak wiadomo, cały okres

międzywojenny i do tego czasu — w istocie — ograniczona⁴⁶. Jej też powieści i opowiadania historyczne mogą nam tu posłużyć za ilustrację, oczywiście tylko pod postacią wybranych — jako pars pro toto — przykładów.

Największa pod każdym względem powieść Zofii Kossak *Krzyżowcy* posiada, jeśli ją rozpatrywać pod interesującym nas kątem, układ szczególny. Akcja tej powieści rozgrywa się jakby na scenie, na której unoszą się w górę kolejne kurtyny, ukazując w perspektywie coraz to dalsze, odleglejsze i bardziej egzotyczne światy. Tak więc pierwszy niejako plan stanowi ziemia rodzima, polska a jeszcze ściślej biorąc śląska — jakby w nawiązaniu do Gór Wielkich, w których powieść została napisana. Drugi plan stanowi Europa Zachodnia, a więc Alpy i później Prowansja. Trzeci z kolei plan — to świat grecko-bizantyński, czwarty wreszcie — arabsko-mahometański. Te dwa ostatnie są co prawda ze sobą różnorodnie sprzężone, jednak taki właśnie podział daje się na przestrzeni całej fabuły wyraźnie wyczuć.

Wprawdzie występująca na początku powieści ziemia śląska ukazana jest w konwencji bardzo archaicznej, typowo wczesnodziejowej⁴⁷ — to jednak kontrast pomiędzy nią a ziemiami Zachodu, przemierzanymi przez bohaterów, nie jest akcentowany przez autorkę rysami zbyt mocnymi⁴⁸. Raz może tylko, gdy chodziło o pozostałości antyczne, odmienność południowofrancuskiego świata ukazała się w oczach polskich uchodźców bardziej sugestywnie:

Wędrowców zdążających gościńcami, którymi rzymskie imperium pocięło tę ziemię wzdłuż i w poprzek, raz po raz uderzą w oczy ułamki powalonych posągów, ślady owych dawnych wierzeń. Zniekształcone, oszpecone, jaśnieją w cieniu makii lub dąbrowy żółtawą bielą marmuru, różną od bieli wapienia. Gdzieśgdzie na wzgórzach bezleśnych, porośniętych macierzanką wznoszą się szczątki budowli. Kolumny lekkie jak pręciki kwiatu nakryte rzeźbioną belką. Wszystko z kamienia, z tego samego marmuru [...] Rycerze śląscy spoglądali z ciekawością. Bogi te nie były w niczym a w niczym podobne do kłód drzewa lub ciężkich bab kamiennych czczonych przed laty w ich puszczech. Nie przypominały wcale pokracznego Trzygłowca, którego niedługo wyobrażenie, ukryte w dziupli olbrzymiego dębu, wykryło baczne oko świętego Ottona⁴⁹.

Wiadomo, jakimi czynnikami było to uwarunkowane. Poznanie egzotycznych wspaniałości świata bizantyńskiego⁵⁰, a następnie arabskiego⁵¹ — przeżywane jest przez Ślązaków pospołu z niezliczonym rycerstwem z krajów zachodnich. Prawdziwy szok kulturowy, dookoła którego snuje się fabuła powieściowa *Krzyżowców* — to zetknięcie wczesnośredniowiecznej Europy z chrześcijańskim i mahometańskim Wschodem, nie można więc go było zbyt mocno zaciemniać i komplikować dodatkowym kontrastem pomiędzy Europą środkowo-wschodnią a zachodnią.

Czasami tylko — w dosyć dyskretny i pośredni sposób — autorka różnicę tę jednak zaznaczy. Gdy więc Gotfryd de Bouillon pogrążony jest w podziwianiu wspaniałości Hagii Sofii⁵² — Hugo de Vermandois powiada doń: „Piękny kościół, co? Nawet w Paryżu takiego nie mamy...”⁵³.

Oczywiście nie do pomysłenia byłoby — przy odpowiedniej zmianie rozmawiających osób — aby zamiast tego stwierdzono, iż nawet w Krakowie (czy Wrocławiu) takiego nie mamy. Na ogół jednak podziw dla Bizancjum, Nicei, Antiochii czy samej Jerozolimy⁵⁴ — przebiega jednakowo u przybyszów ze Śląska, jak np. z Ile de France.

W końcowej rekapitulacji owych wędrówek po szerokim świecie — jakiej po powrocie do kraju dokonuje Imbram — również pobyt w Zachodniej Europie zostaje jakby „wchłonięty” przez bardziej sugestywne przeżycia w krajach egzotycznych.

Istotnie, o czym miał mówić, jak? Niewiastom, których stopy znały tylko glinianą polepę, opowiadać, że chodził po posadzce, naśladowującej do złudzenia wodę zmarszczoną wietrzykiem w drobniutkie fale z prześwitującym dnem i pływającymi w niej rybkami? [...] Przecież nie rozumieją ani nie uwierzą⁵⁵.

Znacznie więcej w istocie okazji dla ukazania charakteru sztuki i kultury materialnej tegoż Śląska — tym razem w ramach czasowych pierwszej połowy XIII w. — przysporzyła Zofii Kossak powieść *Legnickie Pole*⁵⁶. W początkowych partiach powieści wizja wczesnośredniowiecznego Śląska nie różni się zasadniczo od rozgrywających się prawie o półtora wieku wcześniej scen ze wstępnych części *Krzyżowców*. Najlepszą esencją tego ujęcia i jednym z najbardziej chyba zresztą sugestywnych opisów, jakie wyszły spod pióra tej autorki, jest pierwsza wizja kraju, do którego wjeżdża Mandaryn ze swą świtą.

Pod osłoną wielkich lip, upstrzonych barciami, stały chaty-sadyby, ciemne i utulne. Mieszkał w nich lud beztroski, gościnnie, o łagodnym obyczaju, choć pod węgiel nowo wznoszonej sadyby jeńca, imañca zabijał na szczęście — lud, który czcił Chrystusa Pana i Najświętszą Jego Matkę, lecz równocześnie sypał mąkę na dach domu jako ofiarę dla Chwista-Pochwista, a za znieważenie starego dębu karał rozplataniem brzucha. Szanował św. Jana Chrzciciela, św. Agrypinę i drzewa. Uroczyście powiadał jabłonie i grusze o zgonie albo narodzinach w chacie, oblepiał je ciastem wielkanocnym i zaklinał gorąco, by rodziły. Odziani w lniane płótniaki i kozuchy owcze czcili kmiecie stół świetlicowy, woły, gołębie i bociany, a lękali się wilkołaków, latawca i zmyry⁵⁷.

W podobnym duchu utrzymany został opis gospody plebańskiej, w której zatrzymuje się orszak legata⁵⁸, czy też wizyty księcia Konrada u wójta Spicymira⁵⁹. Kulminacją niejako tego nurtu treściowego powieści są odwiedziny księcia Konrada u pogańskiego żercy⁶⁰; tu odnajdujemy już zgola jakąś żywą „cudem” przechowaną enklawę prehistorycznego pogaństwa.

Alé mniej więcej po przejściu setnej strony powieści coś się w tych opisach zmienia. Już ogólny widok rozciągniętego przed oczyma Gaetana Wrocławia⁶¹ to wizja, która może by się i ostała w świetle krytycznej analizy jako przynależna do XIII stulecia; odpowiadałaby jednak co najmniej przełomowi XIII i XIV stulecia. Jak na czasy sprzed najazdu tatarskiego ten organizm miejski jest stanowczo zbyt duży, skomplikowany i zaawansowany rozwojowo. A później kiedy wieczór zapadał...

Klaszcząc trzewikami o ubitą, suchą ziemię, biegł żywo ze swym przewodnikiem przez ciemne już zupełnie uliczki grodu. Górą, między zębatą stromą linią dachów, przebyskiwało jeszcze bladą barwą niebo, lecz dołem leżał już mrok. Gdzie niegdzie tylko z oświetlonego okna padała na ulicę jasna plama, pocięta dziwacznym wzorem krat. Gdy weszli na platea Romanorum, chłopiec odsapnął i szarpnął kołatkę przy drzwiach narożnego domu. Mosiężny dźwięk brzęknał donośnie w mroku, aż psy jeły ujadać na sąsiedniej ulicy. Ze zgrzytem otworzono małą furtkę, wykrojoną w połowie okutych drzwi⁶².

Taka uliczka i taka atmosfera byłaby może realna we Wrocławiu z początku XVI w., ale nie z pierwszej połowy XIII. A kiedy w dniu targowym pojawiają się „hecownicy”...

Już zaciągnęli na nie pomost z desek łaskawie użyczonych przez gospodzkiego Kurcwrusta lubiącego krotochwile i krotochwilników. Już je zasłala obszarpaną, wyrudziałą płachtą. Przed pomostem niedźwiednik siadł okrakiem na zwalonej jak kupa starego wrzosowiska bestii i pobrzękuje łańcuchem czekając z tańcem, aż się zbierze większy tłum. Kosmaty jak miś, spocony, stoi na pomoście siłacz ważąc nad głowami widzów ciężkie żelazne kule. Rybałty siedzą zwiesiwszy w dół nogi⁶³.

Wszyscy ci barwni wędrowcy są jakby rodem z *Zywych kamieni* Berenta. Co więcej: owe prześwitujące nieco dalej pierwiastki pogańskie także stamtąd wywodzą swój rodowód. To już nie prymitywny prehistoryczny żerca z brzozową opaską na głowie — to poganizm w stylu zachodnioeuropejskim, jaki odzywał się w *Krzyżowcach* na terenie Prowansji⁶⁴.

A już do reszty przelał się na karty *Legnickiego Pola* wędrowny luddek z *Zywych kamieni*, kiedy Gaetano rozpoczął wędrowkę z Rybałtem⁶⁵. Wszystkie opisane tam zjawiska kulturowe i ideowe („humanistyczne” modlitwy do Bachusa itd.) możliwe byłyby w tak odległej geograficznie i czasowo scenerii powieści Berenta, ale nie na Śląsku w pierwszej połowie XIII w. Na naszym gruncie byłaby to rzecz ewentualnie do pomyślenia chyba po upływie zgoła trzystu lat. Także obydwie sekwencje więzienne: odwiedziny księżnej Jadwigi w lochach⁶⁶ i pobyt tamże Gaetana⁶⁷ nie licują bynajmniej z rzeczywistym ówczesnym charakterem zabudowy. W zabudowie tej — przeważająco drewnianej — z rzadka tylko i nieśmiało pojawiały się słabo jakby jeszcze zakorzenione budynki kamienne. Tu natomiast owe murowane podziemia sprawiają wrażenie głęboko wrosłych w grunt, od wieków spatynowanych i omszałych⁶⁸.

Jakby tematycznym przedłużeniem i wariantem na kanwie *Legnickiego Pola* jest opowiadanie *Powódź w Krośnie*, zamieszczone w zbiorze *Szaleńcy Boży*⁶⁹. Oto ulica, prowadząca do rynku w owym czasie w tym śląskim miasteczku:

Ulica była wąska i mroczna, bo wysokie szczyty trójokiennych domów omalże się stykały misternymi wykuszami, mostem rynien o paszczach rozwartych i lasem dziwacznie wyrzeźbionych z kamienia lub drzewa postaci siedzących na gzymsach. Dołem były ganki i podcienia, między którymi droga szła niby w parowie. Żelazne godła kupców i cechowych chwiała się na wietrze⁷⁰.

Tak ukształtowanej zabudowy nie mogło być w Krośnie Odrzańskim nie tylko w pierwszej połowie XIII w., ale nawet i w początku XVI; w ogóle zaś dla znalezienia takich form trzeba by się przetrząść setki kilometrów na zachód, i to w okres późniejszego średniowiecza ⁷¹.

Pewne przejawy tych tendencji odnajdujemy w okresie międzywojennym również w powieściach dla młodzieży. Tak sugestywny i spopularyzowany utwór, jakim jest *Historia żółtej cizemki* Antoniny Domańskiej ⁷² — wskrzesza na swój sposób raz jeszcze pewną od dawna dosyć głęboko zakorzenioną wizję XV-wiecznego Krakowa. Wizja ta wywodzi się chyba — w ostatniej instancji — z monumentalnego dzieła Essenweina opublikowanego jeszcze w końcu sześćdziesiątych lat ubiegłego stulecia ⁷³. Charakter owej wizji i jej wpływ nawet na realne formy niektórych rekonstruowanych w owym czasie elementów zabytkowych obiektów scharakteryzował sugestywnie K. Estreicher z okazji omawiania przebudowy krakowskiego Collegium Maius ⁷⁴.

W książce Domańskiej ten przetworzony charakter Krakowa może nie dochodzi tak wyraźnie do głosu, jeśli pominąć pewne drobne „licencje”, właśnie w kierunku teoretycznych rekonstrukcji Essenweina intendujące ⁷⁵: Jednakże same przedwojenne ilustracje Leli Pawlikowskiej ⁷⁶ — strzeliste ryglowe kamienice, roje postaci w barwnych, dziwacznych niekiedy swą wybujałością strojach — wszystko to stwarza atmosferę Krakowa, przypominającego w dużej mierze miasta południowoniemieckie, zwłaszcza zaś Norymbergę. Atmosfera ta — silnie, jak powiedziano, zakorzeniona w potocznej świadomości — odbija jakby jakiś nader specyficzny i odrębny w swej „zachodności” wizerunek piętnastowiecznego Krakowa ⁷⁷. Wizerunkowi temu brakuje w istocie właściwych „zazębień” z bardziej „rodzimyimi” w swym charakterze modelami wyobrażeniowymi Krakowa z czasów wcześniejszego średniowiecza z jednej, Odrodzenia zaś z drugiej strony.

Wydaje się — pomimo pewnych sugestii, wręcz temu przeciwnych ⁷⁸ — że przełamanie tej długotrwałej tradycji „przekształconej” wizji średniowiecza w literaturze polskiej nastąpiło z chwilą ukazania się *Czerwonych tarcz* Jarosława Iwaszkiewicza, a więc formalnie w 1934 r.

O szczególnej odmienności *Czerwonych tarcz* w stosunku do dotychczasowych powieści historycznych w Polsce pisano już tak wiele, że nie ma celu do tego powracać ⁷⁹. Z naszego punktu widzenia istotne jest, że J. Iwaszkiewicz wszystkie — ukazywane w swej powieści — istotne akcenty architektoniczne (niekiedy również z zakresu rzeźby czy rzemiosła artystycznego) może historycznie uzasadnić, jako bądź to zachowane po dziś dzień, bądź też dające się w sposób przekonujący zrekonstruować. Oczywiście, dokoła tych eksponowanych obiektów rozpościera się nastrojowy pejzaż, widnieją codzienne rodzajowe motywy dokomponowywane przez autora — jednakże najważniejsze elementy są historyczne.

Czy będą to główne z opisywanych w *Czerwonych tarczach* polskich centrów, jak Sandomierz, Płock i Kraków⁸⁰ czy też mniejsze miejscowości, jak Opatów⁸¹ — wszystkie ważne budowle ukazują się bądź to w postaci po dziś dzień nam znanej, bądź też takiej, jaka widnieje na uzasadnionych próbach rekonstrukcyjnych ich stanu z wczesnego średniowiecza. Ten zaś krajobraz, jaki się roztacza dokoła owych obiektów — chociaż niekiedy bardzo daleko odbiegający od dzisiejszego — jest na ogół uzasadniony naszą wiedzą o kulturze materialnej owych czasów.

Co zaś najistotniejsze — w przeciwieństwie do wszystkich chyba jego poprzedników w powieściach historycznych — Iwaszkiewicz nie wprowadza żadnych istotnych obiektów fikcyjnych, nie dających się zidentyfikować wśród zachowanych, czy też przynajmniej znanych z przekazów ikonograficznych zasobów zabytkowych. Nie ma tu więc żadnych fikcyjnych i nieuchwytnych „wspaniałości”, od których tak się roiło niegdyś w powieściach historycznych. Każdy opisywany obiekt — czy to będzie gród, kościół czy klasztor — da się dziś w jakiś sposób uchwycić jako podówczas istniejący, zaś jego forma i otoczenie zgodne są z naszymi dzisiejszymi wyobrażeniami o ich ówczesnym wyglądzie.

Wydaje się, iż ta stosowana przez Iwaszkiewicza metoda słownego wskrzeszania dwunastowiecznego krajobrazu zabytkowego posiadała w okresie międzywojennym swój plastyczny odpowiednik w postaci realizowanego podówczas swoistego typu malarskich i rysunkowych rekonstrukcji, wkomponowywanych w pejzaż. Kompozycje takie pojawiały się najczęściej w ramach prac naukowo-badawczych czy też popularyzatorskich z zakresu historii architektury⁸². Najtrwalej chyba z tych plastycznych rekonstrukcji przeniknęła do powszechnej świadomości wizja pierwotnego wyglądu rotundy św. Feliksa i Adaukta na Wawelu⁸³. Te międzywojenne rekonstrukcje plastyczne mają się do wcześniejszych — z XIX i początku XX w. — tak mniej więcej, jak słowne opisy Iwaszkiewicza miały się do dzieł jego poprzedników z dawniejszej powieści historycznej. Nie ma tu już owej masy wyimaginowanych a efektownych szczegółów, zarówno samej budowli, jak i jej dawnego otoczenia; w architekturze ujęto tylko te elementy, które są niewątpliwe, w rekonstruowanym otoczeniu dominuje również dostojny umiar.

Jedyny pod tym względem specyficzny wyjątek stanowi scena, w której biskup Aleksander pokazuje księciu Henrykowi na tzw. drzwiach płockich rzekome postacie Bolesława Kędzierzawego i Wierzchosławy⁸⁴. Tu jednak oparł się Iwaszkiewicz na sugestii F. Kopery z lat dwudziestych, sprostowanej zresztą jeszcze przed ukazaniem się pierwodruku *Czerwonych tarcz*⁸⁵. Autor mógł jednak — nie naruszając wierności historycznej — umiejscowić wizerunki pary książęcej w kwaterze, gdzie dziś znajduje się XIV-wieczny centaur. Kiedy natomiast tenże Henryk ogląda w portalu późniejszej kolegiaty opatowskiej rzeźby przedstawiające jego samego i króla jerozolimskiego Baldwina w strojach templa-

riuszy — to scena ta ma za sobą przynajmniej „ramową” słuszność historyczną⁸⁶.

Podobnie postępuje zresztą Iwaszkiewicz w odniesieniu do miast i za-
bytków Europy Zachodniej. I tu również — najlepiej widać to na przy-
kładzie Rzymu⁸⁷ — wszystkie opisywane obiekty istnieją lub wiadomo,
że istniały; również otaczająca je aura zgodna jest z tym co wiemy o
stanie Wiecznego Miasta w owych czasach. Także i tu nie wprowadzono
— a byłoby to możliwe także w odpowiednio większej skali niż w Pol-
sce — jakichś nie określonych bliżej wspaniałych budowli czy elementów
wystroju, o których by nikt nie wiedział, skąd się wzięły ani co się z ni-
mi później stało⁸⁸.

Powieść Iwaszkiewicza stanowiła w sferze interesujących nas tu za-
gadnień jakiś próg, po którego przekroczeniu nie można już było w pełni
świadomie powrócić do etapów poprzednich. A jednak — pomimo wszy-
stko — dzieło to pozostało czymś jednorazowym i odosobnionym. Wszel-
kie próby nawiązywania doń jakoś aż nazbyt wyraźnie zdradzają owe
koligacje, i łatwo ujawniają swoje źródło inspiracji⁸⁹.

Charakterystycznym wreszcie zespołem zjawisk są w tym czasie za-
równo literacko ukształtowane wizje, jak też ilustracje w książkach dla
dzieci. Dziedzina ta, jak wiadomo, była w okresie międzywojennym za-
równo bogata i różnorodna, jak też pełniła dość istotną rolę w ogólnej
atmosferze kulturalno-artystycznej tej epoki⁹⁰. Architektura średnio-
wieczna, zwłaszcza zaś wyobrażenie mniej lub bardziej baśniowego „zam-
czyska”, wcale nierzadko gościła na łamach owego nurtu twórczości. Re-
prezentacyjnym — a jednocześnie reprezentatywnym dla tego okresu
wydawnictwem dziecięcym były *Kolorowe obrazki* — zbiorowe dzieło
trojga literatów i paru plastyków⁹¹. Wśród zamieszczonych tam obrazków
z wierszykami zwraca naszą uwagę literacka i plastyczna wizja baśniow-
ego średniowiecznego zamku. Zarówno fantastyczne wyobrażenie archi-
tektury, jak też i ukazany na pierwszym planie fragment postaci zakute-
go w stal rycerza — wszystko to prezentuje nam średniowiecze w wersji
kosmopolitycznego, czyli inaczej mówiąc, zachodnioeuropejskiego roz-
kwitłego feudalizmu. Z kolei w powieści Słońskiego *Zatopione króle-
stwo*⁹² odnajdujemy wizję architektoniczną, kontaminującą średniowie-
cze ze stylizacją modernistyczną w charakterze początku XX w.

Jakie wnioski nasuwa owa przytoczona tu garść luźnych na pozór
uwag? Wnioski owe — jakkolwiek się do nich ustosunkować — będą w
każdym razie co najmniej dwustopniowe, dotyczące na pierwszym nie-
jako pięttrze Polski i niektórych innych krajów Europy środkowej i wscho-
dniej, na drugim zaś obejmujące szerszy jeszcze zasięg geograficzno—kul-
tury.

Otóż stworzenie czegoś, co nazwać można by ogólnie wskrzeszoną
wizją przeszłości — czy to będzie opis słowny, wyobrażenie plastyczne,
kompozycja sceniczna lub filmowa — wymaga na ogół możliwie szerokich

i dających swobodę ram. Kiedy np. w atelier filmowym budowana jest dla historycznej fabuły arcywspaniała nowożytna sala balowa — ujemnie działać będą wszelkie ograniczenia finansowe, nakazujące zmniejszyć liczbę żyrandoli, luster, dekoracji na plafonie i posadzce itp. Równie negatywnie krępujące byłyby „ograniczenia historyczne”, a więc stwierdzenie, że w czasie i miejscu, w którym się ów film rozgrywa, tak wspaniałego wnętrza nie było lub nawet być nie mogło. Pełna rozmachu wyobraźnia twórcza projektanta poczuje to od razu jako przymusowe okaleczenie.

To samo, mutatis mutandis, odnosi się do interesującego nas bezpośrednio ujęcia średniowiecza. Wyobraźmy sobie, że chcemy nagle wskrzesić przed oczyma „wizję życia średniowiecznego”. Widzimy więc olbrzymią salę tronową, zawieszoną herbowymi chorągiewkami, albo turniej: rycerzy zakutych w zbroje płytowe, konie w barwnych okryciach; albo znów wspaniałą kamienną katedrę z filigranowymi przyporami i masą rzeźb, a pod nią mrowiący się, równie barwny jak poprzednio, tłum mieszczan.

To co jest tutaj znamienne, to owa „gotowość” całej wizji — łącznie z jej wielkim bogactwem. Nie jest ona bynajmniej budowana sukcesywnie z małych elementów, które dopiero stopniowo by się jakoś sumowały i wzbogacały. Wprost przeciwnie: mamy tu od początku jakby jakąś doskonałą platońską ideę średniowiecza jako takiego, wizję, która dopiero w dalszej kolejności, i to z trudem, musi się dostosować do wymogów niedoskonałej rzeczywistości. Dostosowywanie to — o ile już w ogóle ma mieć konieczne miejsce — dokonuje się na dwu drogach, albo raczej na owych dwu piętach, o których była mowa poprzednio.

Po pierwsze więc, jeśli byśmy chcieli zlokalizować ową wizję w miejscu i regionie, czy choćby w kraju, w którym się znajdujemy — dojdziemy do wniosku, że nie było u nas nigdy ani takich turniejów, ani takich katedr, ani takich sal tronowych, ani nawet takich specyficznie „zachodnich” herbów⁹³. Po drugie zaś, nawet jeśli byśmy zlokalizowali tę wizję w Paryżu, Londynie, Madrycie, Dijon czy Neapolu — to i tam z reguły okaże się ona nie do przyjęcia w całej swej rozciągłości. Okaże się bowiem, że pewne elementy tej wizji nadają się dla wieku XV lecz nie dla XIII, inne na odwrót, jeszcze inne znamienne są tylko dla Anglii lub Hiszpanii, ale już nie dla pozostałych krajów itp.

Jednym słowem — zaryzykujemy to stwierdzenie — wszelka ścisła lokalizacja i wszelkie dokładne trzymanie się określonych realiów historycznych oznacza pewnego rodzaju zubożenie wizji⁹⁴. Tak ma się rzecz zresztą nie tylko w odniesieniu do średniowiecza. Weźmy, traktując rzecz dygresyjnie, sprawę zmitologizowanej wizji „wielkiego miasta” w literaturze i innych dziedzinach twórczości. W XIX w. był to na ogół określony Londyn, czy zwłaszcza Paryż⁹⁵, w XX stuleciu zastąpiono je zupełnie fantastycznymi wersjami jakiejś Megapolis czy Metropolis⁹⁶, gdzie owa „platońska idea” wielkiego miasta nie potrzebowała już przykrawania do jakichkolwiek realiów.

W odniesieniu do średniowiecza najbardziej swobodnie poczynano sobie z wątkami króla Artura oraz Karola Wielkiego i Rolanda⁹⁷. Było to zresztą najzupełniej zgodne z pierwotną tradycją literacką tych utworów, które — rozgrywając się nominalnie na przełomie antyku i średniowiecza lub we wczesnym średniowieczu — wyposażane były różnorodnie w akcesoria pełnego lub późnego średniowiecza, a więc czasów, w których odnośne tematy były opracowywane. Ustaliła się tu pewnego rodzaju norma, nakazująca wyposażać opisy, ilustracje czy sceny filmowe o tej tematyce we wszelkie najbardziej wspaniałe akcesoria sztafażu, zaczerpnięte ze średniowiecza zarówno późnego, pełnego, jak i wczesnego. Wszelka próba dostosowania np. historii Lancelota i Ginewry do realiów VI w. wydawałaby się nie tylko uboga i okrojona, ale wręcz dziwaczna⁹⁸.

Wszystko to oczywiście modyfikuje się w zależności od kraju i okresu, w jakim się dana fabuła historyczna rozgrywa. W każdym bądź razie ogólnie orzec można, iż jako najbardziej średniowieczne odczuwamy takie właśnie kreacje, które we właściwym historycznym średniowieczu wcale dokładnego odpowiednika nie posiadają. Gdyby chodziło o znalezienie najwspanialszego ze średniowiecznych zamków, albo inaczej: najbardziej średniowiecznego ze wspaniałych zamków — wybór nasz padłby najprawdopodobniej na Neuschwanstein, zbudowany od nowa z inicjatywy króla Ludwika II Bawarskiego w II poł. XIX w.⁹⁹ Jeśli nawet wysunięto by w tym kontekście jakiś inny obiekt, to w każdym razie byłby to zamek co najmniej poddany gruntownej, upiększającej restauracji w ciągu XIX w.¹⁰⁰

Jak się mają jednak te dosyć ogólne rozważania do naszego właściwego tematu, tj. do wizji architektury średniowiecznej w literaturze polskiej? Otóż wynika z nich, iż „zamknięcie” — jakby to można było określić — możliwie sugestywnej wizji życia średniowiecznego w tle i w ramach istniejącej, lub przynajmniej jakoś udokumentowanej rodzimej i autentycznej architektury polskiej jest co najmniej nader trudne. Istnieje w tym zakresie jakby ciągła, i co więcej, jakby naturalna grawitacja w kierunku form zaczerpniętych z „klasycznego” średniowiecza zachodnioeuropejskiego.

W tym też dopiero miejscu — u końca rozważań — dotknąć wypadnie twórczości Stefana Grabińskiego, twórcy o tak specyficznych zainteresowaniach, które w pewnych momentach musiały go nieuchronnie zbliżyć w jakiś sposób także i do interesujących nas tu zagadnień¹⁰¹. *Cień Ba-fometa*¹⁰² — podobnie jak i inne utwory tego pisarza — cechuje m.in. kontaminacja specyficznie polskich elementów w nazwach, codziennych akcesoriach, ogólnej atmosferze — przy zupełnie w istocie nieokreślonej geograficznie i chronologicznie lokalizacji wydarzeń. Jak ta nieokreśloność przedstawia się w dziedzynie architektury, urbanistyki, wnętrzarstwa — o tym pouczyć mogą dwa wybrane ustępy z tej najbardziej może charakterystycznej powieści Grabińskiego:

W głębi oszklonego witrażami korytarza stanął jej ołtarz. Codziennie w odwieczera godzinę, gdy dzwony na wieżach grały odwieczną melodię zwiastowania, rozkwiwały na mienie światła świec i kandelabrow, wśród blasku rozchybotanych płomyków perliły się rosy w kielichach lilii, narcyzów i tulipanów, których pęcze świeżo skropione troskliwą dłońią pochylały się w zamyśleniu mistycznym nad skrzynią tabernakulum. W miedzianych amforach spalały się cicho mira i kadzidło i wysnuwając się z wnętrza w sinobiałych runach, okalały woalem dymów jaspisowy piedestał koło ołtarza opleciony ich skrętami...

Podtrzymywana jego ramieniem, zstępowała w dół pod witraż wcedzający w kaplicę bladyniebieskie jaśnie. Trzymając się za ręce jak para dzieci, siadywali w stallach wysokich, strzelistych, z ciemnego mahoni [...] Weronika podszedłszy do smukłego, w czarne asfodele rzeźbionego leggio otwierała starą, pożółkłą księgę. W ciszy kaplicznego ustronia szeleściły karty foliału przerzucane ręką wąską, przeduchowioną...¹⁰³

Na kopułach kościoła i strzałach wież zapłonęły czerwone ognie, ponad dachami domów zaczęły przewalać się sinoszare woale dymów. Skądś od fabryk nadszły przeciągłe jęki syren...

Szedł powoli wąską uliczką między wieżą dzwonnicy a absydą katedry. Lubiał ogromnie ten zaułek, przypominający mu średniowieczne partie wielkich miast Europy, znane ze sztychów i starych obrazów. Unosiła się nad tą częścią miasta jakby jakaś tajemnicza półmgła wieków, jakieś senne, starcze dumanie. Potężny, brzemieniem lat ubiegłych przesycony nastrój spływał od bloków kamiennych wieżycowej baszty, drzemał po gzymsach i wnękach katedralnych wykuszy. Pod nogami dudniły czasem głucho płyty, zdradzając istnienie podziemnych lochów...

Podobno niegdys rozciągał się dokoła katedry cementarz; dziś miejsce jego zajęł zielony, trawą porosły wirydarz z kępami bukszpanu pod strażką kilku rozrzuconych cyprysów¹⁰⁴.

Pierwsza z tych scen ma w sobie coś z atmosfery kostiumowo-fantastycznego filmu, druga — z atmosfery średniej wielkości miasta z potężną średniowieczną kamienną katedrą. W obydwu jednak wypadkach wszystkie elementy i części składowe wywodzą się najwyraźniej z zabytków zachodnioeuropejskich. Rzecz w tym, że ogólnoludzkie treści, jakie przekazywał w swych utworach Grabiński, nader trudno dawałyby się zmieścić w przybraniu lokalnym czy regionalnym. Gdyby owa fantastyczna kaplica Siostry Weroniki przybrała postać jakiegoś znanego nam w kraju małego oratorium klasztornego, dominująca zaś nad miastem katedra, prostej ceglanej fary, to specyficzny dla ksiązek Grabińskiego ładunek treściowy nie byłby się zdołał wyrazić w całej swojej pełni¹⁰⁵.

Nie dosyć jednak na tym. Także i na Zachodzie — jak się okazuje na podstawie przykładowo wybranych utworów na ten temat — wcale nie zawsze chciano i nie zawsze umiano utrzymać się w granicach poświadczonych historycznie scenerii. Tam z kolei grawitowano w różnych okresach i na różne sposoby ku jakiemuś udoskonalonemu, oderwanemu od determinantów czasowych i przestrzennych — średniowieczu w ogóle.

Można by powiedzieć, iż nastawienie takie zaczęło się — w skali ogólnoeuropejskiej — bardzo wcześnie, jeszcze w okresie romantycznych początków nawrotu do średniowiecza. Wtedy to punktem wyjścia była raczej ogólna idea średniowiecza, aniżeli poszczególne konkretne, zachowa-

ne czy nie zachowane, średniowieczne obiekty¹⁰⁶. Później wizję tę wielokrotnie i gruntownie modyfikowano w kierunku większego historycznego urealnienia i silniejszego powiązania z zachowanymi autentycznymi obiektami, zwłaszcza zaś z bardziej określonym regionem i okresem historycznym. Jednakże jakaś nader głęboko zakorzeniona inklinacja do tzw. „idealnego średniowiecza” nigdy całkowicie nie wygasa i nieraz po długiej przerwie odzywała się niespodziewanie, zarówno na Zachodzie, jak i u nas.

Tak było przynajmniej do końca okresu międzywojennego, bo te właśnie czasy nas w tym miejscu interesują; jak dalece inna jest sytuacja w latach całkowicie nam współczesnych, nie próbujemy tu wyrokować¹⁰⁷.

Nieco inaczej, choć nie zupełnie różnie, miała się w literaturze polskiej rzecz z odtwarzaniem analogicznych do średniowiecza wizji architektury nowożytnej; te sprawy jednak wykraczają już całkowicie poza zakres tematyczny niniejszego artykułu.

PRZYPISY

¹ H. Malewska, *Kamienie wotać będą. Powieść z XIII wieku*, wyd. III, Warszawa 1955, passim; nie idzie tu o samą katedrę, której budowa i struktura opisane zostały w sposób wyjątkowo, jak na beletrystykę, ścisły, lecz o niektóre elementy mieszczańskiego budownictwa mieszkalnego.

² P. Mroczkowski, *Postowie*, [w:] S. Undset, *Legenda o królu Arturze i rycerzach okrągłego stołu*, Warszawa 1956, s. 271 i n.; A. Drzewiecka, *Starofrancuska epopeja rycerska, Szkice*, Warszawa 1979, passim. Na chwilę odrywamy się tu od literatury polskiej, w której tematy te odgrywają rolę marginalną i bierzemy pod uwagę zjawiska z zakresu tradycji ogólnoeuropejskiej.

³ Por. np. wśród wielu przykładów wkomponowanie wątku małżeństwa Rolanda w *Legendzie wieków* Wiktora Hugo, por. V. Hugo, *La legende des siècles. Oeuvre poétique*, Paris (b.r.), s. 54 i n.

⁴ Przykładem pierwszej z tych tendencji może być (z pewnymi zresztą zastrzeżeniami) francuski film *Lancelot z jeziora*, przykładem drugiej: amerykański film *Niezłomny Wiking* (książę Valliant). Najwięcej zresztą utworów filmowych pozostaje gdzieś na pół drogi pomiędzy tymi skrajnościami, czego przykładem może być wyświetlany swego czasu w Telewizji Polskiej film o Rolandzie według scenariusza Anouilh'a.

⁵ A. Mickiewicz, *Grażyna. Powieść litewska*, opr. S. Pigoń (Biblioteka Arcydzieł Poezji i Prozy), Kraków 1946, s. 51; por. również: K. Górski, *Uwagi o „Grażynie”*, *Pamiętnik Literacki*, R. 38, 1948, s. 150 i n.

⁶ *Grażyna*, w. 379—423.

⁷ *Ibid.*, w. 380—383.

⁸ *Ibid.*, w. 418.

⁹ F. Bernatowicz, *Pojata córka Lizdejki albo Litwini w XIV wieku, romans historyczny w czterech tomach*, Warszawa 1826. Por. również przykładowo: T. Jeske-Choiński, *Historyczna powieść polska. Studium krytyczno-literackie*

(od Niemcewicza do Kaczkowskiego), Warszawa (1899), s. 22 i n.; W. Kubacki, *Twórczość Feliksa Bernatowicza* (PAN Oddział w Krakowie, Prace Komisji Historyczno-literackiej Nr 12), Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, passim, a zwłaszcza s. 74 i n.

¹⁰ F. Bernatowicz, op. cit., por. zwłaszcza: t. 1, s. 9 i n, 34 i n, 41 i n i passim.

¹¹ Ibid., w szczególności: t. 1, s. 50 i n.

¹² Ibid., t. 3, s. 21 i n.

¹³ Ibid., t. 3, s. 22 i n.

¹⁴ Pozostaje sprawą otwartą, w jakim stopniu inspirował Bernatowicza spopularyzowany z dawien dawna portret Barbary Radziwiłłówny w stroju koronacyjnym, por. w szczególności: J. Ruszczykówna, *Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, 20, 1976, s. 88 i n., ryc. 57 i n.

¹⁵ Por. ogólne podsumowanie tego tematu we wciąż żywej i aktualnej pracy: A. Brückner, *Starożytna Litwa. Ludy i bogi. Szkice historyczne i mitologiczne*, Warszawa 1904, zwłaszcza s. 6 i n., 18 i n. i passim; w latach 1979 i 1984 ukazały się wznowienia tego dzieła. Por. również: K. Górski, op. cit., passim, a zwłaszcza s. 157 i n.

¹⁶ Z dawnej literatury przedmiotu por. przykładowo: S. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński*, t. 1, (wyd. 2), Kraków 1912, zwłaszcza s. 43 i n.; z nowszej: M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, zwłaszcza s. 43 i n., 63 i n.; też e, *Twórczość Krasińskiego do r. 1836 a problematyka ideowa romantyzmu*, [w:] *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci* (Historia i teoria literatury. Studia. Historia literatury, 4), Warszawa 1960, zwłaszcza s. 112 i n.

¹⁷ *Pisma Zygmunta Krasińskiego. Wydanie jubileuszowe*, t. I, Kraków—Warszawa 1912, s. 139.

¹⁸ *Mściwy Karzeł i Masław książę mazowiecki (powieść narodowa)*, [w:] *Pisma Zygmunta Krasińskiego...*, s. 283 i n.

¹⁹ Abstrahując świadomie od bezpośredniego źródła fabularnego utworu, które wywodziło się z Węgier z początku XVII w., por. *ibid.*, s. 285 i n.

²⁰ *Władysław Herman i dwór jego. Powieść historyczna z dziejów narodowych XI wieku*, [w:] *Pisma Zygmunta Krasińskiego...*, t. 2, Kraków—Warszawa 1912, s. 1 i n.

²¹ *Ibid.*, s. 3. Dobrze koresponduje z tekstem Krasińskiego — może był to zresztą wynik bezpośredniej inspiracji powieści — „cesarsko-nadreńska” atmosfera architektury Płocka w obrazie A. Lessera „Władysław Herman zezwala synowi swemu Bolesławowi wyruszyć na Sieciechem przeciw Morawianom (1094)”; wiążącą się z tym skądinąd sprawę wpływu niemieckiego malarstwa historycznego na twórczość A. Lessera poruszam w innej mojej pracy.

²² *Władysław Herman i dwór jego...*, zwłaszcza s. 15 i n.

²³ *Ibid.*, zwłaszcza s. 26 i n., a także s. 268 i n.

²⁴ *Ibid.*, s. 268 i n.

²⁵ *Ibid.*, s. 27.

²⁶ *Ibid.*, s. 58 i n.

²⁷ *Ibid.*, s. 58.

²⁸ *Ibid.*, np. s. 28 i n., 102 i n., 158 i n., 182 i n., 270 i n.

²⁹ Z nowych publikacji por. Z. Kruszelnicki, *Historyzm i kult przeszłości w sztuce pomorskiej XVI—XVIII wieku*, Warszawa—Poznań—Toruń 1984, s. 22 i n.

³⁰ Podana jest co prawda nazwa: Waplew nad Czarną wodą (*ibid.*, s. 365); czyżby jakaś reminiscencja Waplewa, posiadłości Sierakowskich w dawnym powiecie sztumskim? Nie jest to bez kozery, jeśli zważyć, iż w pobliżu Waplewa od dawna zauważano znajdowanie zabytków prehistorycznych, por. *Słownik Geograficzny*

Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, pod red. B. Chlebowskiego, t. 12, Warszawa 1892, s. 943 i n. Por. też A. Bukowski, *Waplewo*, Wrocław 1989, *passim*.

³¹ Z. Krasiński, *Władysław Herman...*, s. 367 i n.

³² Bardzo ogólnie pisze o tym ustępie J. G. Pawlikowski, [w:] J. Słowacki, *Król-Duch*, Wydanie zupełne, komentowane, t. 2, Lwów [1925], s. 246. Nie ostatni to przykład wpływu tego utworu na literaturę polską w interesującej nas dziedzinie, por. w odniesieniu do *Zywych kamieni* W. Berenta: J. Petrażycka-Tomicka, *O żywych kamieniach*, Kraków 1928, s. 7 i n., *passim*.

³³ Te ostatnie czynniki ujawniają się zwłaszcza w *Krzyżakach* Henryka Sienkiewicza.

³⁴ Por. np. W. Gułowski, *Problematyka powieści Tadeusza Micińskiego Nietota, Xiądz Faust — próba reinterpretacji*, Zeszyty Naukowe UMK, Filologia Polska 11, Literatura, Toruń 1972, s. 83 i n. }

³⁵ J. Rosnowska, „*Zywe Kamienie*” *Wacława Berenta* (Studia z zakresu historii literatury polskiej, Nr 13), Warszawa 1937, s. 1 i n. i *passim*.

³⁶ Z ogólnej atmosfery wysnuć by można jakieś sugestie w kierunku Augsburga, Ulmu, a zwłaszcza Norymbergi. Ta ostatnia funkcjonowała przez długi czas w świadomości literackiej ogółu jako pewnego rodzaju platońska idea „miasta średniowiecznego w ogóle”; jednak nawet sam Berent w swoim wewnętrznym przekonaniu celowo nie chciał tej kwestii dopowiedzieć do końca.

³⁷ Por. przykładowo J. Rosnowska, *op. cit.*, s. 12 i n. i *passim*, oraz literaturę podaną tam na s. 75 n.; oczywiście od tego czasu literatura zdążyła jeszcze znacznie narosnąć.

³⁸ W dwadzieścia z górą lat później powtórzyła ten chwyt — w odmiennej, bardziej uściślonej historycznie technice — Hanna Malewska w powieści *Kamienie wołać będą*, o której tu już mimochodem wspomniano.

³⁹ Ten aspekt podkreśla zwłaszcza J. Petrażycka-Tomicka, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁰ Do tego jeszcze dodać by należało elementy ostentacyjnie ukazywanego franczkanizmu, potraktowanego w duchu książki: H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885, *passim*; później były dalsze wydania, poczynając od r. 1904.

⁴¹ Późnym przykładem takiej próby zmieszczenia szeregu wielkich problemów na szczyplym obszarze południowej Polski jest powieść: J. Wiktor, *Skrzydlaty mnich*, Wrocław 1947, *passim*; w powieści tej dominuje atmosfera bogatego i skomplikowanego późnego średniowiecza, podczas gdy nominalnie fabuła jej miałyby się rozgrywać gdzieś w zaawansowanym XVII w.

⁴² W pewnym sensie prekursorską pod tym względem rolę pełniła — jeszcze w głębi XIX w. — *Stara Baśń* J. I. Kraszewskiego. Wprawdzie nie ustrzeżono się tu — co było w owym czasie i sytuacji nie do uniknięcia — naiwnych anachronizmów zarówno w przód, jak i wstecz, lecz owa swoista, rodzima, słowiańska odmiennosc od dominującego dotąd stereotypu zachodniego została niewątpliwie wydobyta. Późniejsze oddziaływanie tego utworu nie da się wprost przecenić; por. w tym zakresie w szczególności: J. Kijas, *Stara baśń Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Biblioteka Analiz Literackich 12.), Warszawa 1964, zwłaszcza s. 30 i n.

⁴³ Z osobnych opracowań na temat *Legendy* por. np. O. Ortwin, *Metamorfozy „Legendy” i w „Legendzie” Wyspiańskiego*, Pamiętnik Literacki, R. 34, Lwów 1937, s. 18 i n.; w odniesieniu do zagadnień scenografii por. A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*, Wrocław 1961, s. 61 i n., 214 i n.

⁴⁴ Por. np. A. Okońska, *op. cit.*, s. 155 i n.

⁴⁵ O stopieniu wizji literackich i plastycznych w *Legendzie* i *Bolestawie Śmia-*

łym por. w szczególności T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim* (Biblioteka Pamiętnika Literackiego, t. 3), Warszawa 1935, s. 65 i n.; o stosunku wizji Bolesława Śmiałego do realiów historycznych por. m.in. H. Barycz, *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, Wrocław 1977, s. 103.

⁴⁶ Por. L. Brożek, *Materiały do bibliografii (1922—1957) Zofii Kossak*, *Życie i Myśl*, nr 3, 1957, s. 164 i n., a w odniesieniu do prac na temat Z. Kossak: s. 193 i n.

⁴⁷ Z. Kossak, *Krzyżowcy*, t. 1—2, wyd. IX, Warszawa 1971, s. 17 i n., *passim*.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 60 i n., *passim*.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 61.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 199 i n., 226 i n., *passim*.

⁵¹ *Ibid.*, s. 308 i n.: t. 3—4, s. 150 i n., 208 i n. i *passim*.

⁵² *Ibid.*, t. 1—2, s. 203 i n.

⁵³ *Ibid.*, s. 205.

⁵⁴ Ta ostatnia zresztą odbierana była z gruntu inaczej od wielkich miast Bliższego Wschodu, por. *ibid.*, t. 3—4, zwłaszcza s. 331 i n.

⁵⁵ *Ibid.*, t. 3—4, s. 416.

⁵⁶ Z. Kossak, *Legnickie Pole*, Warszawa 1969, dalsze cytaty według tego wydania.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 43.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 53 i n.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 63 i n.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 71 i n.

⁶¹ *Ibid.*, s. 102 i n.

⁶² *Ibid.*, s. 109.

⁶³ *Ibid.*, s. 113 i n.

⁶⁴ Z. Kossak, *Krzyżowcy*, t. 1—2, zwłaszcza s. 60 i n.

⁶⁵ Tejże, *Legnickie Pole*, s. 165 i n.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 118 i n.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 178 i n.

⁶⁸ Jakby ilustracją do odnośnego ustępu „Legnickiego Pola” mógłby być niemiecki drzeworyt L. Bartha, Św. Jadwiga u więźniów, por. A. Krautheimer, *Heilige Deutschlands*, Karlsruhe (1939), tabl. na s. 309; w architekturze i strojach ukazanych tam postaci znajdujemy znamiennej kontaminację pełnego i późnego średniowiecza, przy czym w architekturze przeważa to ostatnie.

⁶⁹ Z. Kossak, *Szałeńcy Boży*, wyd. VI, Warszawa 1979, s. 80 i n.

⁷⁰ *Ibid.*, s. 81.

⁷¹ Zauważmy, że i ten ostatni opis XIII-wiecznego Krosna ma rysy wspólne z opisem rzekomo XI-wiecznego Krakowa (czy też XV-wiecznego Paryża) w *Królu Duchu*, por. wyżej.

⁷² A. Domańska, *Historia złotej cizemki. Powieść z czasów panowania Kazimierza Jagiellończyka*, Poznań-Warszawa-Wilno-Lublin [b.r.] dalej cytowane jest to przedwojenne wydanie; po wojnie było szereg dalszych wydań.

⁷³ A. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869.

⁷⁴ K. Estreicher, *Collegium Maius, Dzieje gmachu* (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CLXX, Pracę z historii sztuki, zeszyt 6), Kraków 1968, zwłaszcza s. 234 i n.

⁷⁵ Opis wejścia do Krakowa przez Barbakan Bramy Floriańskiej wyprzedzający o z górą 20 lat rzeczywiste powstanie tego zespołu obronnego: A. Domańska, *op. cit.*, zwłaszcza s. 107 i n.; por. w związku z tym A. Essenwein, *op. cit.*, zwłaszcza tabl. XII.

⁷⁶ Idzie mi tu o ilustracje w cyt. wyż. wydaniu przedwojennym; w powojennym wydaniu z r. 1948 występują ilustracje teźże L. Pawlikowskiej — nowe, miejscami tylko nawiązujące poniekąd do poprzednich. Ten ostatni zmieniony cykl ilustracji nie interesuje nas w tym miejscu.

⁷⁷ Jakieś echo takiego ujęcia Krakowa znajdujemy w wydanej w czasie wojny ilustrowanej książeczce dziecięcej: J. Szczepańska, *Noc w czarowanym mieście*, ilustrowali A. Seifertowa, T. Gieszczykiewicz, b. m. 1944; por. na ten temat: S. Szuman, *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży. Zagadnienia estetyczne i wychowawcze*, Kraków 1951, s. 43, 45.

⁷⁸ Por. np. Z. Bąk, *Czerwone tarcze Jarostawa Iwaszkiewicza* (Biblioteka Analiz Literackich 40), Warszawa 1973, zwłaszcza s. 12 i n., 21 i n.; w istocie jednak odnośna problematyka jest tam omawiana na zupełnie innej płaszczyźnie, aniżeli ta, o którą idzie w naszym niniejszym artykule.

⁷⁹ Zestawienie najważniejszych pozycji bibliograficznych por.: Z. Bąk, op. cit., s. 86 i n.

⁸⁰ Zwłaszcza charakterystyczny pod tym względem jest rozdział XVII powieści, por. J. Iwaszkiewicz, *Czerwone tarcze*, Warszawa 1976, s. 203 i n.

⁸¹ Ibid., s. 262 i n.

⁸² Por. przykładowo następujące publikacje: A. Szyszko-Bohusz, *Z historii romańskiego Wawelu. Pierwsza katedra krakowska*, *Rocznik Krakowski*, t. 19 (Kraków 1923), zwłaszcza ryc. 13; tenże, *Wawel średniowieczny*, *Rocznik Krakowski*, t. 23, (Kraków 1932), zwłaszcza ryc. 19, 26; T. Szydlowski, *Pomniki architektury epoki piastowskiej w województwach krakowskim i kieleckim*, *Kraków 1928*, ryc. 4 na s. 15, ryc. 14 na s. 24; J. Ekielski, S. Świszczowski, *Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej (Rekonstrukcja architektoniczna)*, *Prace Komisji Historii Sztuki, (PAU)*, t. 7, Kraków 1937—1938, s. 61 i n., zwłaszcza ryc. 15, 29, 39; *Sprawozdania z posiedzeń za rok 1947*, *Prace Komisji Historii Sztuki (PAU)*, t. 9, Kraków 1948, s. 275 i n., a zwłaszcza ryc. 76. Z tego samego nurtu wywodzi się szereg ilustracji w innych pracach powojennych.

⁸³ A. Szyszko-Bohusz, *Wawel średniowieczny*, odnośny fragment ryc. 26, potem osobno w szeregu dalszych publikacji. Była to zresztą już owa „druga” rekonstrukcja A. Szyszki-Bohusza; do „pierwszej” por.: K. Żurowska, *Studia nad architekturą wczesnopiastowską* (*Zeszyty Naukowe UJ, DCXLII, Prace z historii sztuki, zes. 17*), Warszawa-Kraków 1983, passim, a zwłaszcza s. 56 i n., tabl. 12 i n.; po „drugiej” rekonstrukcji Szyszki-Bohusza nastąpiło szereg dalszych prób innych autorów, por.: *ibid.*, w szczególności s. 57 i n., tabl. 20 i n.

⁸⁴ J. Iwaszkiewicz, *Czerwone tarcze*, s. 215 i n.

⁸⁵ F. Koper, *Średniowieczne malarstwo w Polsce*, Warszawa-Kraków (b.r.), s. 17 — zresztą tylko w formie supozycji; F. Pohorecki, *Goldschmidt Adolph, Die Bronzetüren von Nowograd und Gnesen* (recenzja), *Roczniki Historyczne*, R. 9, 1933, s. 122; por. również: K. Askanaś, *Brązowe drzwi płockie w Nowogrodzie Wielkim*, Płock 1971, s. 16 i n. i passim. Jeszcze w parę lat po Koperze koncepcja wizerunków Bolesława Kędzierzawego z żoną wystąpiła w A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. 1, Kraków 1931, s. 297 i n.; być może również, że to właśnie było istotne źródło informacji dla J. Iwaszkiewicza.

⁸⁶ Mówiąc dokładniej, istnieje pewność, że były tam kiedyś rzeźby oraz przekaz pisemny, że miały one wyobrażać templariuszy, por. T. Szydlowski, op. cit., s. 34.

⁸⁷ J. Iwaszkiewicz, *Czerwone tarcze*, s. 123 i n.; znamienne pod tym względem są zwłaszcza rozdziały XI i XII.

⁸⁸ To samo oczywiście odnosi się i do innych, występujących w *Czerwonych tarczach* miejsc w Europie, a także mutatis mutandis w Ziemi Świętej. Jeśli idzie

o Rzym i jego okolice, to jakieś analogie do *Czerwonych tarcz* odnaleźć można w *Srebrnych orłach* Teodora Parnickiego, książce wyrastającej jeszcze swymi korzeniami w dużej mierze z ducha okresu międzywojennego.

⁸⁹ Tak poniekąd miała się rzecz z filmem *Bolesław Śmiały*, w którym różnoki wpływ *Czerwonych tarcz* wydaje się niewątpliwy. Jednakże architektura i sztafaż wypadły tam — w odczuciu wielu historyków sztuki — zbyt „wspaniale”, a więc uległy w jakimś stopniu temu niebezpieczeństwu, którego właśnie uniknąć zdołał J. Iwaszkiewicz w swej powieści. Sprawa wydaje się więc wciąż trudna w realizacjach czysto wizualnych.

⁹⁰ Por. w szczególności J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918—1939. Zarys monograficzny, materiały*, (Warszawa 1979) *passim*.

⁹¹ Teksty do tej książki napisały: S. Baczyńska, J. Porazińska i E. Szelburg (późniejsza Zarembina); omawianą ilustrację wykonał E. Norblin.

⁹² J. Z. Białek, *op. cit.*, s. 98, 101, zwłaszcza ryc. 28.

⁹³ Szczególnie radykalne zderzenie wizji „turniejowego” średniowiecza ze współczesną autorowi mazowiecką rzeczywistością znajdujemy w *Panu Trzech Pagórków* Z. Krasińskiego, *por. wyżej*.

⁹⁴ Tak się ma rzecz zresztą w różnych dziedzinach szczegółowych — np. klasyczna wizja rycerza krzyżackiego w pełnej zbroi płytowej — z przętową przybicią, w narzuconym na zbroję białym płaszczu z krzyżem — „rzutowana” jest w naszej powszechnej świadomości nie tylko na bitwę pod Grunwaldem, ale nawet i pod Płowcami; w rzeczywistości taka wizja, jeśli w ogóle kiedykolwiek była w pełni adekwatna, to dopiero gdzieś na samym przełomie XV i XVI w. To co było przedtem wyglądało inaczej, i to — na ogół biorąc — mniej atrakcyjnie, *por. m. in.* na ten temat A. Nowakowski, *Uzbrojenie wojsk krzyżackich w Prusach w XIV w. i na początku XV w.* (*Acta Archeologica Lodziensia* Nr 29), Łódź 1980, *passim*, a zwłaszcza s. 80 i n., 140, ryc. 44 i n. /

⁹⁵ Por. w szczególności R. Caillois, *Paryż, mił współczesny*, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967, s. 101 i n., *passim*; R. Caillois nie porusza jednak zupełnie w tym szkicu ogromnie ciekawego zagadnienia: jak dalece przebudowa Haussmanna w trzeciej ćwierci XIX w. — „przerywszy” od fundamentów całe centrum Paryża — przyczyniła się do stopniowego podkopania w tym mieście owej „tajemniczości przez nikogo do końca nie zbadanych zaułków” itp.

⁹⁶ Por. jako klasyczny przykład Th. v. Harbou, *Metropolis. Roman*; Berlin [1926]; w języku polskim Th. v. Harbou, *Metropolis* (tłum. W. Zechenter), Warszawa 1927; o filmie Fritza Langa zrealizowanym na podstawie tej powieści *por. m. in.*: S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, (Warszawa) 1958, s. 127 i n., 138 i n.

⁹⁷ *Por. wyżej, passim*.

⁹⁸ W zakresie ilustracji książkowej, zrealizowanej w Polsce na pokrewny temat Tristana i Izoldy wystarczy przytoczyć dwa przykłady: J. Bedier, *Dzieje Tristana i Izoldy* (opr. T. Boy-Zeleński, zdołił N. Jurgielewicz), Warszawa [1949]; M. Twain, *Yankee na dworze Króla Artura* (okładkę i ilustr. wyk. I. Witz), Warszawa 1949. Z samoistnej grafiki polskiej okresu międzywojennego można by przytoczyć przykładowo drzeworyt A. Młodzianowskiego z 1939 r. „Tristan i Izolda”, *por. M. Grońska, Nowoczesny drzeworyt polski*, Wrocław 1971, s. 253, ryc. 157.

⁹⁹ A. Menzell, *Die Königsphantasien. Eine Wanderung zu den Schlössern König Ludwigs II von Bayern*, Leipzig 1892, 99 i n.; tamże wyjątkowo bogaty zestaw materiału ilustracyjnego.

¹⁰⁰ H. G. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939, zwłaszcza s. 205 i n.

¹⁰¹ Na temat całokształtu twórczości Stefana Grabińskiego i związanej z nią

problematyki, a także m.in. i bezpośrednio *Cienia Bafometa* por. wyjątkowo wnikliwą i wyczerpującą monografię: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887—1936)*, Toruń 1959, passim.

¹⁰² S. Grabiński, *Cień Bafometa*, [w:] S. Grabiński, *Utwory wybrane*, t. 2, Kraków (1980); dalsze cytaty odnoszą się do tego wydania.

¹⁰³ S. Grabiński, op. cit., s. 176 i n.

¹⁰⁴ Ibid., s. 221.

¹⁰⁵ To samo dotyczy zresztą mutatis mutandis innych partii książki i innych zawartych tam motywów: tak np. cały ów opis miasta zawarty pod sam koniec *Cienia Bafometa*, zwłaszcza zaś ten lśniący bielą marmurów taras gmachu Sprawiedliwości bardziej przywodzi na myśl Paryż czy Rzym, aniżeli którekolwiek z miast polskich:

¹⁰⁶ Por. m.in. *Historismus und Bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif*, München 1965; J. Petsch, *Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19 und 20 Jahrhundert*, Köln-Wien 1973, s. 285 i n.

¹⁰⁷ W odniesieniu do niektórych powieści historycznych wydanych w Polsce po drugiej wojnie światowej szeroko zakrojoną analizę pod kątem autentyczności historyczno-archeologicznej podjęła H. Szoldrska, *Polska wczesnodziejowa. Wizja literacka i fakty naukowe* (Popularnonaukowa Biblioteka Archeologiczna Nr 21), Wrocław 1979.