

# Jadwiga Ficowska

---

## Ze studiów nad "Żywymi kamieniami"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 40, 170-201

---

1952

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## ZE STUDIÓW NAD „ŻYWYMI KAMIENIAMI”<sup>1</sup>

### I. „TRUBADURSKI TON“

„Ta jest powieść o duszach tułaczycy i ducha człeczego wiecznym niepokojem i n f i g m e n t i s rzeczy dalekich wam tu wiernie opowiedziana! A i w czwórton, jaki gęśle podały: — w trubadurski, żonglerów goliardowy mniszy ton...“<sup>2</sup>.

Tak oto brzmi wyznanie nieskorego do zwierzeń Berenta, który w „posłowniu“ daje jakby komentarz historyczny do swej powieści. Podane przez autora pierwiastki, wchodzące w skład jego dzieła, nie budzą na ogół zastrzeżeń: goliard jest właściwym bohaterem powieści, mnisi i żonglerzy grają w niej pierwsze role, co jednak znaczy „ton trubadurski“, zajmujący w czwórtonie honorowe pierwsze miejsce, skoro trubadurzy w „Żywych Kamieniach“ się nie ukazują i ze względów chronologicznych okazać się nie mogli, a na kartach powieści mamy o nich i ich twórczości drobne zaledwie wzmianki. Wątpliwość stanie się zrozumiała, gdy przypomnimy scenę, poprzedzającą opowieść o Lanselocie, w której żongler wobec natłoczonej, damami przeważnie, sali proponuje różne tematy. Odpowiedzi słuchaczek nie słyszymy wprawdzie, muszą one jednak być dość jednoznaczne, gdyż zdruzony artysta mówi: „zawsze wam tylko w trubadurskie tony, zawsze wam tylko o błędnych rycerzach“<sup>3</sup>, po czym, posłusznie rozpoczyna opowieść o Lanselocie i Ginewrze. A skoro Berent utożsamia romans ten z twórczością trubadurów, wówczas zrozumiałe się staje wyróżnienie ich „tonu“, opowieść bowiem rycerska jest nie tylko bardzo dużym epizodem, lecz również punktem wyjściowym akcji i idei powieści. Skąd jednak tak dziwne stanowisko, czyniące z romansu o pochodzeniu bretońsko-celtyckim produkt twórczości poetów południowych?

---

<sup>1</sup> Wyjątki z zakończonej w 1948 r. pracy o *Żywych Kamieniach* Berenta.

<sup>2</sup> *Ż. K.* = *Żywe kamienie*, Warszawa, „Biblioteka Polska“, 1922.

<sup>3</sup> *Ż. K.* s. 20.

Ton trubadurski bowiem, to ton literatury prowanckiej, rozwijającej się w XII i XIII wieku we Francji południowej. Wobec słabego na ogół zainteresowania Średniowieczem, trubadurzy mieli szczęście niezwykle: podczas gdy wyraz „goliard“ czy „żongler“ są jedynie pustymi dźwiękami, pojęcie „trubadur“ kojarzy się w umyśle każdego prawie z nocą księżycową, słowikiem, mandoliną, i oczywiście romantycznie upozowaną parą kochanków. Użycie jednak wyrazu „kochanek“, który w epoce naszej ma ściśle skonkretyzowane i niedwuznaczne znaczenie, w zastosowaniu do trubadurów wydaje się jakby świętokradztwem — z wierszy, które po poetach prowancskich zostały, (i które są jedynym prawie źródłem naszej o nich wiedzy) wiemy, że miłość była dla nich raczej sposobem doskonalenia się niż przeżycia, raczej sposobem zdobywania cnoty niż jej „tracenia“. Średniowieczny trubadur posuwał się najwyżej do pocałunku, nigdy niczego więcej nie żądał, o niczym więcej nie marzył, zdawałoby się, że się nie domyślał nawet, że można zajść dalej. Na tle ogólnej swobody obyczajów, krańcowej bezceremonialności i wulgarnego słownika — trubadurzy są unikatem. Kim oni byli? Sama nazwa nie kryje w sobie niczego niespodziewanego — jest to po prostu południowo-francuski odpowiednik północno-francuskiego *trouvera*, czyli „poety“. Wyrafinowana, delikatna i wysubtelniona aż do przesady poezja prowanccka nie jest oczywiście poezją studencką, ani tym bardziej duchowną czy ludową — ma ona na sobie wybitne piętno dworu. Trubadur jest to więc poeta nadworny; rodzaj poetycki, który uprawia — to prawie zawsze liryka miłosna; ukochana, do której się zwraca — to pełna zalet dama wysokiego urodzenia. Jeśli chodzi o formę liryków, to odznaczają się one niezwykłą kunsztownością, polegającą na wypracowanej strofie i skomplikowanym wyrażaniu się. „Trobar clus“ — styl ciemny, to to czym trubadur się chlubi i do czego przeważnie dąży twierdząc, że wzniosła myśl musi być ubraną w niecodzienną formę. Stylistyczna przesada i zawilóść doprowadziły wprawdzie do reakcji w łonie samych trubadurów (jeden z poetów oświadcza, że ideałem jego jest być zrozumiałym nawet przez jego małego wnuczka), lecz specjalna dbałość o formę pozostaje zawsze — trubadur nalega, by wykonawcy nic w jego utworach nie zmieniali, dumny jest ze swych strof, chlubi się przed innymi potocznością wiersza, a wyrazy *affiner* i *polir* to te, których używa najczęściej dla określenia swego poetyckiego trudu!

Za piękną formą ukrywa się równie piękna, wykończona i wywielczona treść. Lecz tak jak forma jest wypolerowana, wypraco-

wana i odbarwiona z wszystkiego co nagle, natchnione, tak samo miłość trubadurów jest pozbawiona wszelkiej zmysłowości i namiętności. Po martwej inwokacji do pięknej przyrody, do śpiewu słowika, do kwiatu czy wiosny, trubadur zaczyna mówić o pięknie swej damy, która łączy cnoty duszy i ciała w sposób niezwykle zrównoważony. Dama musi mieć więc prosty nos i czoło pięknie sklepienie i oczy lazurowe i białą cerę — a temu wszystkiemu towarzyszy zawsze szlachetność, dowcip, mądrość, obyczajność i szczodrość. Przy którymś z kolei liryku zaczynamy dochodzić wprost do wniosku, że to cechy nieodłączne, że piękny nos iść musi automatycznie w parze ze szlachetnością duszy, biała cera z dobrocią, łabędzia szyja z powściągliwością. Ustylizowana na anioła piękna dama wznieca, rzecz zrozumiała, miłość w sercu trubadura, lecz jest to uczucie „anielskie“ i zupełnie specjalne. Polega ono na wiecznej tęsknocie, na dążeniu do niedoścignionego ideału, na ciągłym doskonaleniu się. „Człowiek, który nie kocha, jest człowiekiem bez wartości“, twierdzą trubadurzy, stwarzający ową specjalną etykę, w której miłość jest cnotą bezwzględną, z której wywodzą się wszystkie inne. W tego rodzaju stosunku idealnym nie ma wiele miejsca na namiętność — trubadur widzi fizyczne piękno ukochanej, lecz jest ono dla niego tylko odbiciem pięknej duszy, sam zadowala się byle czym, uśmiechem ukochanej, jej spojrzeniem, niteczką z jej płaszcza. A gdy nawet to nie jest mu dane, gdy piękna dama okazuje nielaskę, pogardę i surowość, niezrażony a wierny trubadur kocha ją tym bardziej, tym bardziej stara się być przyjęty w poczet jej sług — gdy wreszcie dopnie tego, gdy dama przyjmie jego względy, przyjaźń zostaje przypieczętowana symbolicznym pocałunkiem i... „romans“ się kończy.

Poezja trubadurów doczekała się licznych opracowań stylistycznych, filozoficznych, moralistycznych itd. Uznano ją za skojarzenie obyczajów rycerskich z platonizmem, za wykwit szczytowy kultury średniowiecznej, a autorów jej otoczono pięknymi legendami, czyniąc ich godnymi twórcami tak „idealistycznej“ poezji. Otoczeni nimbem niezwykłości i poetyczności, trubadurzy w nieubłaganym świetle nowszych badań nimb ten jednak gwałtownie tracą okazując się zwykłymi ludźmi, pełnymi wad i to wad zakrojonych na małą skalę. Przy czytaniu nowszych życiorysów poetów prowansalskich, przypomina się mimo woli znana piosenka murzyńska, która w kolejnych zwrotkach przytacza różne legendy, a której refren brzmi niezmiennie: „But it mustn't be necessary true“ — lecz to niekoniecznie musi być prawda.

A więc:

P e i r e V i d a l — szalejąc z miłości dla pięknej pani, zwanej Loba (wilczyca) popełniał najdziksze czyny. Raz np. zakradł się do niej w skórze wilka i omal że nie został rozszarpany przez psy poszczute na niego przez pasterzy.

But it mustn't be necessary true!

(w rzeczywistości cała przygoda trubadura, zarówno jak i inne jego wyczyny, to tylko dosłowna interpretacja różnych jego pomysłów poetyckich <sup>4</sup>).

J a u f f r e R u d e l — kochał wizję pięknej księżniczki syryjskiej, o której opowiadali mu pielgrzymi. Chcąc ucieleśnić marzenie wybrał się do odległej krainy, lecz powalony chorobą zdążył tylko raz spojrzeć na ukochaną i umrzeć w jej ramionach.

But it mustn't be necessary true!

(Żadnej księżniczki syryjskiej nie było, a Rudel zmarł podczas wyprawy krzyżowej) <sup>5</sup>.

B a r b a s a n V i c o n — syn palacza nadwornego, dzięki talentowi niezwykle doszedł do honorów i nieprzeciętnej sławy.

But in mustn't be necessary true!

(W rzeczywistości zawrotna kariera trubadura to znów fałszywa interpretacja ironicznych słów rywala, który podejrzewa, że Vicon miał chyba ojca palacza, skądże bowiem inaczej tyle żaru zawierałaby jego poezja) <sup>6</sup>.

Mimo drobnych prób sprowadzania poszczególnych poetów prowankkich do właściwych rozmiarów, głosów sceptycyzmu w stosunku do całej grupy na ogół nie ma. Nawet Francuzi, odważni Francuzi, którzy pierwsi ośmielali się podważać autorytet papieża, a monarchom ścinali głowy, na trubadurów patrzą z dużym szacunkiem, a najpopularniejszy współczesny znawca Średniowiecza, Gustave Cohen, twierdzi, że przez wprowadzenie do poezji motywu dążenia do niedoścignionego i przez swe filozoficzne ujęcie miłości trubadurzy przynieśli zaszczyt kulturze swego kraju <sup>7</sup>. A zatem legenda trwa — podważono setki poglądów, skonfrontowano

<sup>4</sup> Stroński St. *Trubadurzy w legendzie i w rzeczywistości*. Odbitka ze *Sfinks*a, bez roku wydania.

<sup>5</sup> Paris Gaston, *Mélanges de littérature française du Moyen-Age*. Paris 1912. Rozdział: Jauffre Rudel, str. 498—538.

<sup>6</sup> Stroński. *Op. cit.*

<sup>7</sup> Cohen Gustave: *Chretien de Troyes et son oeuvre*. Paris 1931. Rozdział: Cligès, un anti-Tristan.

z prawdą dziesiątki tradycyji, odbrażowiono całą galerię osobistości, tylko odlegli trubadurzy tkwią niezmiennie na piedestale miłości szczerzej i czystej, na wyżynie wzniesłego idealizmu. A jednak zdawałoby się, że strącenie ich stamtąd w niziny banału i nawet utylitaryzmu nie byłoby zadaniem zbyt trudnym, że sama ich twórczość świadczy często przeciw nim, czy nawet przeciw sobie samej! Mimo pozorów szczerości, fałsz i poza zdają się królować w niej wszechwładnie, co podkreśla sama forma utworów: stała inwokacja do przyrody, portret damy, piękności o cechach anioła, westchnienia poety, jego wynurzenia, zawsze podobne, jego żale, stale takie same, jego radości, omal że nie identyczne! Przerażliwy banał, wiejący z całej twórczości, urozmaicony jest jedynie drobnymi zmianami: a więc wyznania są czasem dialogiem, czasem spowiedzią, czasem skierowane są do ukochanej, czasem konfidentem jest słowik. Nie ma w tej poezji prądów gwałtownych, wirów czy głębin, na jednolitej powierzchni kryjącej prawdę, ukazują się jedynie drobne fale, nawet nie fale, zmarszczki zaledwie; co więcej — poezja trubadurów kryje w sobie niespodzianki, trudne do zrozumienia. I tak, zwolennicy idealistycznej platońskiej interpretacji twórczości trubadurów, dzieląc całą poezję na poszczególne rodzaje, wśród chansons, ballades, pastourelles itd. wymieniają również bez zdziwienia, jako gałąź specjalną i „albę“! „Alba“ — jutrzienka, rodzaj parokrotnie spotykany, to ranna modlitwa kogoś, kto czuwa nad bezpieczeństwem swego przyjaciela, spędzającego noc z ukochaną. Modlitwa ta, a raczej pieśń czy hymn, to skarga do słońca, które przerywa sam na sam kochankom i zarazem dziękczynienie do Boga, który pozwolił na spokojne spędzenie nocy. Mimo bogobojnej nuty i wprowadzenia opatrności, trudno przypuścić, aby kochanków łączyło czyste idealne uczucie, aby aż nocy całej im trzeba było na jeden pocałunek, jedyny dozwolony znak łaskawości pani dla jej wielbiciela!

Takim drugim dziwnym rodzajem jest obok „alby“ „pastourelle“ — dialog poety z pasterką. Często zawiera on w sobie wiele sztuczności, gdyż pasterka średniowieczna ma nieraz sposób bycia wykwintnej damy, zdarza się jednak, że „chłopskość“ jej jest specjalnie podkreślona — i wtedy oto okazuje się, że poeta w stosunku do prostaczki ma wymagania inne, zupełnie normalne, dalekie od „idealizmu“, który zachowuje tylko na znajomość z paniami dworskimi<sup>8</sup>. Do komunału dochodzi więc coś na kształt obłudy. Ta obłuda

<sup>8</sup> Jeanroy Alfred: *Les origines de la poésie lyrique en France*. Paris 1925, 3 wyd. Rozdział: La pastourelle.

zresztą jest często źle zamaskowana, czy nawet wprost odrzucona. Arnaut de Mareuil zapomina w ogóle o cnotach damy, opisując w barwnych słowach jej piękność, która doprowadza go do ekstazy, do rozmodlenia. To, co go w ten stan wprowadza, to wyłącznie walory cielesne damy, jej stronie duchowej nie poświęca autor ani słowa. Lecz nawet i w poezji stereotypowej wśród „dobra“ i „piękna“, „wzlotów“ i „cnót“, „anielskości“ i „nieśmiałości“, przewijają się raz po raz również i takie wyrażenia jak „jaloux“, „médisant“, „ruse“. Zazdrośnik to oczywiście mąż, którego należy się strzec, médisant to złe języki, co wszystko powtórzą i wygadają, ruse to przebiegłość, którą trzeba rozwinąć, aby uchronić się od nieszczęścia. Bardzo typowe są rady, których udziela anonimowy „seigneur“ trubadurovi Borneuil:

Seigneur, quel conseil me donnez vous?  
 Un bon conseil et courtois.  
 Dites!  
 Va vite devant elle et demande lui son amour.  
 Et si elle le prend mal?  
 Ne t'en préoccupe pas!  
 Et si elle me fait quelque méchante réponse?  
 Supporte le, à la patience appartient toujours la victoire.  
 Et si le jaloux s'en aperçoit?  
 Alors vous agirez avec plus de ruse<sup>9</sup>.

Na tle miłości dalekiej, idealnej i wysublimowanej podobnie rajfurskie rady to jakby zgrzyty po szkle, cienie padające na zmysłowość trubadurów. Lecz to, co wydaje się zgrzytem dla czytelnika, naszpikowanej idealistyczną teorią poezji prowanckiej, nie razi specjalnie, mimo pozorów, w całokształcie literatury trubadurów, do której przecież zalicza się również i traktat „De Arte Honestae Amandi“ Andrzeja Kapelana, figury niezupełnie jasno jeszcze osadzonej w czasie i przestrzeni. Traktat ten, stosunkowo niedawno odnaleziony, a powstały w kręgu wpływów opiekunki poetów prowancskich — Marii Szampańskiej, przynosi rewelacje nielada. Czym jest miłość, jakie są jej cele i sposoby, oto zagadnienia, które interesują uczonego księdza-scholastyka; zagadnienia o charakterze par excellence prowanckim nie budzą żadnych zastrzeżeń, zadziwiająca jest jednak rozbłądzenie dawane przez autora. „Kto jest zdolny do miłości“ — za-

<sup>9</sup> Anglade, *op. cit.*, s. 133.

stanawia się on np. Spodziewamy się, znając poezję trubadurów i opinię o niej, że zapewne ten, kto potrafi wznieść się na wyżyny cnoty, kogo serce zdolne jest do świętych uczuć. Lecz odpowiedź uczonego kapelana brzmi w sposób oszałamiająco odmienny: „do miłości zdolny jest“ — stwierdza on sucho — „każdy, kto młody i nie chory“. „Jakie są granice miłości?“ „W miłości posunąć się można do uścisków“ — brzmi odpowiedź — „z tego bowiem żadna krzywda wypłynąć nie może“. Tu kapelan nie wykracza wprawdzie daleko poza przyjętą przez trubadurów granicę, lecz znów ton wypowiedzi jest niezadowolający: autor nie definiuje wprawdzie jaką „krzywdę“ ma na myśli, nie można się jednak oprzeć niemiłemu wrażeniu, że wraz z rozwojem środków eugeniki, granica, uznana za nieszkodliwą, przesuwalaby się coraz dalej. Wreszcie, stawiając kropkę nad i, kapelan Andrzej definiuje samą miłość: jest to według niego „pełne namiętności pożądanie tajemnych uścisków“<sup>10</sup>.

Trudno chyba o większą przepaść w traktowaniu tych samych zagadnień, niż ta, która istnieje między współczesną interpretacją poezji trubadurów, a uzupełniającą ją prozą, wyrosłą w tym samym kręgu dworów prowankkich. Prawdy, siłą rzeczy, chce się szukać raczej w poważnym traktacie łacińskim, niż w wynurzeniach lirycznych, skonfrontowanie zaś literatury z historią zdaje się także przemawiać na korzyść Kapelana Andrzeja, którego reguły wiernie odbijają atmosferę dworów południowych z całą ich zmysłowością, pozbawioną podkładu uczuciowego, atmosferą skandalu, zdrady małżeńskiej i uregulowanego cudzołóstwa. Skąd na takim tle mogła powstać poezja trubadurów, poezja idealistyczna? — oto pierwsze nasuwające się pytanie<sup>11</sup>.

Krytyczne spojrzenie na samą poezję zdaje się odsłaniać w niej sporą dozę fałszu i nieszczerości, przy czym zastanawiającym faktem jest ilość trubadurów, kochanków-filozofów. Można się głowić, jeśli kto ma ochotę, nad tym, jaki był stosunek Dantego do Beatrycze; Dante był bowiem osobistością niezwykłą i niezwykle też musiały być jego uczucia, czyż jednak można się spodziewać, aby około 400 trubadurów przedstawiało tę samą nieprzeciętną konstrukcję psychiczno-fizyczną, by aż 400 poetów żyjących na przestrzeni 2 wieków

---

<sup>10</sup> Paris Gaston: *Mélanges de littérature française du Moyen Age*. Paris 1912, str. 473—497.

<sup>11</sup> Porębowicz Edward: *Studia do dziejów literatury średniowiecznej*. Lwów 1904, część I: *Teoria średniowiecznej miłości dworskiej*.



pozbawionych było gorącej krwi, a gorzało jedynie chęcią moralnego doskonalenia się, i to nie gdzie indziej, jak w słynnej z temperamentu Francji południowej? To wszystko jest już nieprawdopodobne, nieprawdopodobne wprost fizycznie — i nieprawdopodobne psychicznie w zestawieniu z sylwetkami autorów. Z mało znanych ich biografii wiemy tylko, że nie byli oni ani filozofami, ani reformatorami obyczajów, że odznaczali się chciwością, zawiścią, plotkarstwem, że daleko im było do „mésure“ i „discretion“, cnót stawianych za niedozowne dla człowieka „doskonałego“. Cóż z platonizmem, z subtelną filozofią miłości, z ideałem życia odcieleśnionego i zapatrzonego w niedościgłą piękność mieć mogli wspólnego ci dworacy, czepiający się od dzieciństwa pańskiej klamki i myślący jedynie o karierze. Jeśli coś nimi kierowało, a kierowało niewątpliwe, skoro wszyscy śpiewali na jedną i tę samą nutę, to musiała to być niezawodnie moda, stworzona przez środowisko, w którym żyli, tworzyli i z a r a b i a l i. Lecz wiemy, że środowisko trubadurów nie odznaczało się filozoficznym ujmowaniem życia — czerpało pełną ręką z doczesnych radości, a atmosferę jego charakteryzowałyby lepiej „Żywoty pań swowolnych“ niż platońska „Uczta“. Skąd więc taka poezja w takim środowisku?

W dziwnym labiryncie sprzeczności i niekonsekwencji na trop może naprowadzić to jedynie, co — jak mówi groteskowy już dzisiaj amator-detektyw, Sherlock Holmes — uderza swą niezwykłością. A takim szczególnie niezwykłym, zastanawiającym i zadziwiającym jest to, że ukochana trubadura, anioł, uosobienie czystości, ideał najwyższy i nieosiągalny, jest zawsze mężatką! Dziewicy trubadur nie uznaje, panna może dla niego nie istnieć! Jeżeli kobieta jaka przyciąga jego uwagę, to musi mieć ona przy sobie nieodłącznie „jaloux“ czyli... męża. Specyficzne upodobania trubadurów można tłumaczyć jakąś perwersyjną niechęcią, odrazą wprost do dziewictwa! Lecz tak mauriacowskie uczucia, takie zboczenia seksualne wydają się mało prawdopodobne — ten, kto zadowala się niteczką z płaszcza, nie może być chyba aż tak perwersyjny, cóż dopiero gdy chodzi nie o jakiś indywidualny i odosobniony wypadek lecz o setki. Teoria o podłożu erotycznym musi upaść, rozwiązania szukać należy już raczej w stosunkach społecznych. W nieobecności męża żona sprawowała rządy, była suwerenem, dawała dowody bohaterstwa, z nią się liczone, ona reprezentowała władzę — stąd uwielbienie trubadurów dla kobiety mężatki. Taka oto jest teoria ogólnie przyjęta, teoria niejako obiegowa, ma ona w sobie coś z prawdy i coś z fałszu, w każdym razie coś nie-

skończonego, nieprzekonywającego. Wydaje się, że choć idziemy w dobrym kierunku, to jednak przedzieramy się przez las, podczas, gdy wygodna ścieżka biegnie tuż obok. Teoria mężatki-bohaterki, kobiety-wodzina, ma w sobie znów jakąś wzniosłość, ubrana jest w koturny, stale towarzyszące każdemu ujęciu literatury prowaukiej. Zasugerowani legendą snujemy ją dalej! Spojrzujmy jednak na panujące stosunki nie od strony poezji, lecz życia. Kim byli trubadurzy? mało wartościowymi dworakami, w wiecznej pogoni za pieniędzmi i karierą — ich talent był wyłącznym narzędziem zdobycia jednego i drugiego, w tym więc kierunku musieli go rozwijać, do tego musieli go dostosować. Zniewieściałe dwory południowe, o przerafinowanej kulturze, przestały podówczas rozbrzmiewać pieśniami rycerskimi; Gesta Nobilium stały się niemożne, w pełnych wykwiutu zamkach rej zaczęły wodzić kobiety. Rycerze mieli nadal swe rozrywki, swe polowania, wojny i wasali, lecz poeta w tym towarzystwie wojowniczym a nie literackim mało miał roboty, oczy jego zwracały się ku kobiecie. Nie mająca żadnych praw panna, będąca w całkowitej mocy ojca, nie była obiektem atrakcyjnym, nie miała nic do dania, jej pozycja socjalna była nieciekawa. Zupełnie inaczej sprawa się miała z panią dworu, na którym trubadur przebywał. Ona to mogła mu życie osłodzić i ozłocić. Układanie legend, czy opisy srogich bitew były oczywiście bezcelowe, kobietom należało mówić jedynie o miłości, wychwalać ich piękno, ich urodę, czar i wdzięk. Lecz posunięcie się za daleko było niebezpieczne, mogło się nie spodobać mężowi — stąd trubadur kończy zwykle swe spostrzeżenia na szyi, pobieżnie zajmuje się resztą postaci i przechodzi do cech duchowych, wychwalając szlachetność, ogładę i s z c z o d r o ś ć damy! Poeta musi oczywiście skonkretyzować jakoś swój stosunek do protektorki, stosunek ten może być jedynie stosunkiem oddanej, wiernej miłości, uczucia czysto idealnego i poddańczego; poeta chce damie swej służyć, chce być przyjęty w poczet dworzaków, chce zostać pisarzem nadwornym. Tak jak młody rycerz czynami bojowymi zwraca na siebie uwagę pana i zostaje przez niego pasowany na rycerza, tak trubadur wierszami zwraca uwagę pani i zostaje przez nią wreszcie łaskawie przyjęty w poczet przyjaciół. Poezja prowauka, a raczej stosunek między poetą a damą wzorowany jest bardzo ściśle na obyczajach rycerskich: stąd częste wyrażenie „loyal amant“, stąd mowa o „wasalstwie miłości“, stąd takie wywyższenie ślepej, nigdy nie ustającej wierności!

W obyczajach rycerskich znajduje również swe wytłumaczenie symboliczny pocałunek, znak łaskawości pięknej pani, wzorowany na obrzędzie pasowania<sup>12</sup>.

Sztuczna i powierzchowna poezja trubadurów, za słaba jest by stworzyć formy własne, więc czerpie z już istniejących. Poza rycerstwem, na którym wzoruje się obficie, sięga również do religii: miłość przeistacza w kult, kobieta to bóstwo, którego łaski zdobywa się cnotami, włos i niteczka z szaty to relikwie, a uczucia poświęcane są damie na „oltarzu miłości“. W swym martwym naśladownictwie formy i obrządku nie opuszczają trubadurzy nawet sądownictwa: w zawilych sprawach serca wydawane są „wyroki“, a piękne damy tworzą pod przewodnictwem księżniczek „trybunały miłości“!

Tak ujęta literatura trubadurów to coś pośredniego między zabawą a panegiryzmem: podczas gdy biedni poeci traktowali ją jako źródło zarobków, bogaci panowie znajdowali w niej miły sposób spędzania czasu — a że jednych i drugich było poddostatkiem, liryka miłosna trubadurów zdobyła sobie niezwykłą popularność na dworach, które rozbrzmiewały wszechwładnie jej tonami. Odbiorców miała oczywiście wśród warstw najwyższych: kunsztowne rymy i kunsztowna treść skazane były na przebywanie w salonach, gdzie główne zalety trubadurów: umiejętność bawienia dam i mówienia im komplementów mogły być należycie ocenione.

Po wojnie przeciw Albigensom, wraz z upadkiem dworów południowych, poezja trubadurów pozbawiona oparcia — znikłaby — gdyby nie niespodziewane, a tylko w Średniowieczu możliwe podchwycenie jej przez Kościół! Wszechpotężni po wygranej przeciw heretykom wojnie Dominikanie, głoszący kult nowej Damy — Matki Boskiej, skorzystali z istniejących już form i, trochę zmieniając, trochę ujmując a trochę dodając, przekształcili erotyk w modlitwę. Że zmiana taka była łatwa, tego dowodzi chociażby przykład św. Franciszka, który z dobrą wiarą śpiewał różne „chansons“, podstawiając w miejsce kochanki „Panią Biedę“. Nagłe przeobrażenie się liryku miłosnego w hymn do Matki Boskiej stało się, w zrozumieniu krytyków późniejszych, ostatecznym krokiem na drodze sublimacji i idealizacji uczucia miłości, podczas gdy właściwie nie dowodzi ono niczego innego, jak charakterystycznej dla średniowiecza giętkości artystów: liczne Madonny tej epoki mają rysy znanych metres, co jeszcze nie jest dowodem świętości tych ostatnich, tak samo jak i fakt

---

<sup>12</sup> Anglade. *Op. cit.*, s. 310.

przekształcania hymnów do Chrystusa w hymny do Bachusa nie upoważnia do wyprowadzania daleko idących wniosków o charakterze lacińskiej literatury religijnej.

Wzrosła na gruncie Południa i tam najgłębiej zakorzeniona teoria prowancka nie ograniczyła się jedynie do „pay d'oc“. Wpływy jej, przeszedłszy na Północ, rozmiłowaną wówczas nie w lirycie, lecz epice, wybiły swoiste piętno na romansach rycerskich, kształtując na swoją modłę Tristana oraz przede wszystkim Lancelota, w którym teoria miłości dwornej znalazła swe odbicie w sposób najpełniejszy i najidealniejszy. Liryczne wynurzenia trubadurów nabierają tu cech monumentalnych, formułki zabarwiają się kolorami życia, a martwe zasady ukazane są w akcji. Pani — to królowa, żona Artura, Ginewra, jej wielbiciel to Lancelot. Ich miłość ma przebieg idealnie prawidłowy — rycerz zakochuje się w Królowej od pierwszego wejrzenia, jej widok odbiera mu przytomność, jej uśmiech doprowadza go do ekstazy, jej niechęć omal że nie do samobójstwa. Nieprawdopodobnie długa opowieść w rozwlekłej akcji demonstruje prawdę zasadniczą teorii prowanckiej, głoszącą, że miłość jest źródłem cnót. Ginewra ujęta jest jako „fontaine de vaillance“, pod wpływem uczucia do niej Lancelot rozwija w sobie wszelkie cnoty rycerskie, stając się wreszcie „miroire de la chevalerie“! W stosunku do królowej rycerz okazuje posłuszeństwo, wierność i cierpliwość — cechy typowe dla południowych kochanków, nieodzowne rekwizyty teorii prowanckiej, która zdaje się przenosić w dziedzinę miłości świeckiej chrześcijańską zasadę „doświadczenia“ wiernych przez Boga, w celu wypróbowania głębi ich uczucia.

Mimo zasadniczych zbieżności cała teoria ulega w romansie północnym pewnej zmianie: Lancelot nie zadawała się samym uśmiechem, a Ginewra nie jest zjawiskiem utkanym z zalet i idealnej piękności jedynie — jej portret jest raczej w stylu Rubensa niż Rafaela.

Lancelot zostaje kochankiem de facto, a zabawa w miłość przeinacza się w potężną namiętność. Mówi się na ogół, że Francja północna, bardziej surowa i barbarzyńska, nie poznała się na południowo-francuskiej teorii prowanckiej z jej ideałem nieosiągalnego szczęścia i piękności i zbrutalizowała ją, zniżając do poziomu życia. Lecz ujęcie takie nie wydaje się słuszne: spojrzymy na Lancelota od strony jego towarzyszy: czyż nie jest on pełen „discretion“, cechy nieodzownej w kodeksie trubadurów, czyż nie przyjaźni się z „jaloux“ — Arturem, czyż działanie jego nie jest pełne „ruse“, czy nie zwycięża wszelkich „médisants“, broniąc niewinności ukochanej?

W oczach dworu Lancelot nie odbiega od obrazu kochanka prowancckiego, a gdyby do wszystkich swoich zalet był jeszcze poetą, erotyki jego mieściłyby się niewątpliwie bez reszty w ramach literatury południowej. Zaryzykować by można twierdzenie, że przeniesiona w dziedzinę epiki teoria południowa, pozbawiona momentów autobiograficznych, przechodzi granice określone przez lirykę; pseudoplato-nizm, będący obawą przed mężem, strachem przed utraceniem łask, zostaje w romansie odrzucony jako niepotrzebny.

Charakterystyczne dla teorii prowancckiej ujęcie miłości jako wartości bezwzględnej kształtuje również i najwspanialszy romans arturiański: Tristana i Izoldę. Miłość zostaje tu podniesiona do najwyższej potęgi, uznana za uczucie wszechpotężne i despotyczne, nie liczące się z prawami przyjaźni, etyki czy religii. W stosunku do teorii południowej, romans ten idzie trochę za daleko, przechodzi określone mu granice: podczas gdy Lancelot jest idealnym „kochankiem dworskim“, Tristan w swym stosunku do Izoldy nie jest bez zarzutu; wierność, niewolnicze posłuszeństwo, dobre wychowanie nie są jego cechami zasadniczymi, a sama opowieść jest zbyt głęboko ludzka, by być tylko dworską!

Pobieżny rzut oka na literaturę francuską wykazuje więc, że teoria trubadurów miała dwa oblicza, południowe i północne, liryczne i epiczne; są to dwie strony tego samego medalu; różniąc się formą — odmienne są i co do istoty. Wyrosły w atmosferze Młodej Polski Berent sięga oczywiście do głębszej i tragiczniejszej twórczości północnej; „trubadurów ton“ łączy nie z twórczością Prowansji, lecz z filozofią miłości, której przejaw widzi zarówno w literaturze południa jak i północy. Ujęcie drugie — szczere, ludzkie, namiętne — odpowiada mu oczywiście bardziej, niż prowancckie, kunsztowno-dworskie zabawy, (które w dodatku ze względów chronologicznych w „Żywych Kamieniach“ pomieścić się nie mogą). W berentowskiej transpozycji „tonu trubadurów“ Lancelot i Tristan, a więc oba romanse, które odbiły w sobie najpełniej teorię miłości dworskiej, zlewają się w całość. Pozostając w głównych zarysach przy typowszym znacznie Lancelocie, Berent sięga jednak i do Tristana. Nie zadowolony się postacią Ginewry, która ma w sobie rysy bóstwa i histeryczki zarazem, Berent stara się przeszczepić jej coś z Izoldy, z jej wiernego oddania się ślepej namiętności i poświęcenia. Irytująca postać żony Artura nabiera w „Żywych Kamieniach“ cech ludzkich i żywych.

Opierając się na romansach arturiańskich Berent, którego celem jest zawsze synteza i który z umiejętnością zawodowego tkacza stara się nie opuścić żadnej ważnej niteczki, nie może ominąć i tak charakterystycznej twórczości prowanckiej, będącej przecież pierwowzorem i punktem wyjściowym. Lecz synteza w tym wypadku nie jest łatwa: frywolność i powaga, zabawa i przeżycie, erotyk i rozwlekła epika nie bardzo idą w parze! A w dodatku liryka prowanccka, zgnieciona wojną, pod koniec Średniowiecza już nie istniała. Berent z umieszczeniem jej w swej powieści ma, jak się zdaje, pewne trudności, w rezultacie traktuje ją dość zdawkowo i jakby z obowiązku! W „Żywych Kamieniach“ mamy raz tylko dłuższą wzmiankę o trubadurach w postaci aluzji do ich specyficznego zamiłowania w mężatkach: „Któż bo w pannie się kocha“ — mówi rycerz. „Ku czemu tu duszę przyłożyć? i o co? Gburów to najbardziej nieoświeconych afekty, mieszczan i żydów rzecz, łasić się na mdle miody dziewictwa“<sup>13</sup>. Aluzja druga to wplecenie urywka dzieła Andrzeja Kapelana do „opowieści Żonglera“. Gdy oszołomiony pięknnością Ginewry, onieśmielony swym uczuciem Lancelot siedzi niemy, nie odważając się odpowiedzieć na prowokacje królowej, ta wzywa księcia-dworaka, by poradził jej co robić. Książę-dworak (ciekawe podkreślenie!) zagaduje o spoczywających wśród głązów Karduelu regułach miłości. Z reguł tych książę-dworak przypomina Ginewrze dwie, które w danym momencie wydają mu się widocznie najaktualniejsze.

„Causa conjugis non est ab amore excusata i o“ — wzgląd na małżonka nie będzie wymówką w kochaniu i „Feminam nihil prohibet a duobus amari“ — nie wadzi bynajmniej kobiecie i dwoistego zażyć kochania<sup>14</sup>.

Cały przytoczony powyżej urywek, ma swoje źródło we wspomnianym wyżej traktacie „De arte honeste amandi — O sztuce uczciwego miłowania“. Uczony, jak widać, w różnych dziedzinach ksiądz podzielił swe dzieło na parę części, które w sposób bardzo ciekawy odzwierciedlają epokę, w której powstały. Jedna z nich, najzabawniejsza i najżarliwiej omawiana przez krytyków (z których jedni traktują ją poważnie, a drudzy jako zabawę), mówi o trybunale szlacheckich dam, wydających wyroki w zawyłych kwestiach miłosnych i przedyskutowujących skomplikowane problemy erotyczne. W tematyce swej arystokratki średniowieczne, reprezentujące ówczes-

<sup>13</sup> Z. K., s. 106.

<sup>14</sup> Z. K., s. 32.

sną inteligencję, nie są odosobnione. Oflagowcy Woldenbergu wspominają czasem, jak to długo w noc przeciągali dysputę nad zagadnieniem: „Czy wolę, aby żona zdradziła mnie z kimś gorszym ode mnie czy też z kimś wartościowszym?“ Operujące równie wolnym czasem i podobnymi zdolnościami dialektycznymi damy wieku XIII rozważały sprawy podobne, np.: „Czy chcesz doznać najwyższego szczęścia z żoną przyjaciela, jeżeli warunkiem jest, że i on tego dozna z twoją żoną?“<sup>15</sup>. Problemy inne były prostsze, lecz za to bardziej zasadnicze, np.: „Czy może istnieć miłość między małżonkami?“. Żony rycerzy nie mają na ten temat żadnych wątpliwości, zgodnie osądzają, że oczywiście: NIE. Tam, gdzie obowiązek góruje nad tajemnicą i zazdrością, nie ma miejsca prawdziwe uczucie<sup>16</sup>.

Poświęciwszy sporo miejsca takim to i podobnym sądom, ksiądz kapelan przystępuje z kolei do sformułowania „reguł miłosnych“. By dodać im powagi maskuje swe autorstwo, twierdząc, że były one wypisane ręką tajemniczą na pergaminie, ukrytym wśród skał zamku Artura. Mistyczny kodeks zawiera aż 31 reguł, z których trzy pierwsze są najpopularniejsze:

1. Małżeństwo nie jest wymówką od miłości,
2. Nie kocha, kto nie zna zazdrości,
3. Nic nie przeszkadza, aby kobieta była kochana przez dwu mężczyzn<sup>17</sup>.

Z tych to właśnie reguł zaczerpnął, jak widzimy, Berent, wkładając dwie z nich w ich oryginalnej wersji łacińskiej w usta księcia-dworaka.

Rzeczą znamionną jest, że Berent w swej próbie zsyntetyzowania twórczości o charakterze trubadurskim, w próbie złączenia północy i południa, spaja Lancelota i Tristana nie z tak powszechnie osławionymi lirykami, lecz z mało znanym traktatem Kapelana, który widocznie wydaje mu się najcharakterystyczniejszy. Zda się to wskazywać, że Berent z przedziwną jasnością i trzeźwością umiał ocenić twórczość *pay d'oc* i że celowo pominął powierzchownie idealistyczną lirykę, by jako skrót całej myśli Południa przytoczyć dwie cyniczne „reguły miłości“.

---

<sup>15</sup> Porębowicz Ed. *Antologia Prowansalska*, W-wa 1887. wstęp.

<sup>16</sup> Porębowicz Ed. *Studia do dziejów literatury średniowieczn.* Lwów 1904.

<sup>17</sup> Taylor Henry. *The Mediaeval Mind*. London 1911, s. 576 i nast.

## II. ANTY-DON KICHOT

Zasadniczy i konstrukcyjny wątek „Żywych Kamieni“ polega na pełnym dynamizmie ukazaniu zależności życia od literatury, na plastycznym wprowadzeniu aktywnego czynnika poezji w rzeczywistość codzienną: bohaterowie powieści pod wpływem opowiedzianego przez żonglera romansu ulegają pewnej złudzie, przeżywają to, co jest poetycką wyobraźnią, wprowadzają w życie to, co jest wytworem fantazji. Opowieść żonglera przeobraża się w umysłach rozgorączkowanych słuchaczy w prawdę, przybyły do karczmy rycerz wydaje się im Parsifalem, własną miłość stylizują na romans Lancelota i Ginewry, a Graal, mityczna święta czara staje się realnym bodźcem do awanturniczego przebicia się za mury miasta. Sami słuchacze grają jakby rolę usłyszanego dramatu, powieść płacze się z życiem, akcja poetycka przedłuża się w płaszczyznę rzeczywistości, przygody fantastyczne przyoblekają się w ciało.

Pomysł jest oryginalny, lecz oczywiście nie nowy — znamy go z „Don Kichota“. Analogia jest aż nadto wyraźna: rycerz z Manszy, bezkrytyczny idealista stylizujący swe życie wbrew otaczającej go rzeczywistości na miarę przeżyć dawnych bohaterów, pod wpływem lektury opowieści rycerskich wciela się jakby w jedną z ukochanych przez siebie postaci, buduje w oparciu o literaturę świat złudzeń, w którym przeżywa niezwykle przygody, zdarzenia o wymiarach realnych i fantastycznych zarazem. Don Kichot przeżywa złudę literacką tak właśnie jak przeżywają ją bohaterowie Berenta, rycerz, waganci i żacy. Lecz prócz niezwyklej analogii pomysłu — Cervantesa i Berenta łączy coś bardziej istotnego i zasadniczego: oto obydwie powieści biorą za punkt wyjściowy całej akcji rycerskie opowieści średniowieczne, będące w obu wypadkach kanwą, czy raczej wzorem, według którego snują się przeżycia bohaterów. Ta dziwna zbieżność nie tylko literackiego pomysłu, lecz i właściwego założenia usuwa możliwość przypadku czy nieświadomej zależności, a sposób ujęcia zagadnienia, usuwając podejrzenie bezkrytycznego wzorowania się czy niewolniczej imitacji, każe uznać w „Żywych Kamieniach“ celowe p r z e c i w s t a w i e n i e przez Berenta jego dzieła i jego idei — dzieła i idei Cervantesa.

Léon Gautier, uczony francuski, świetny znawca i wielbiciel Średniowiecza, w monografii „Les Epopées Françaises“, znanej niewątpliwie Berentowi, z zalem i rozgoryczeniem mówi o Don Kichocie, którego pokolenie współczesne czyta ze śmiechem, nie rozumiejąc



już uroku poezji czasów dawnych. Przyziemni, realistycznie patrzący czytelnicy z wielkim aplauzem przyjmują karykaturę Cervantesa, w której miniona twórczość i minione ideały zostały potraktowane bezlitośnie<sup>18</sup>. Może pod wpływem zdania wygłoszonego przez podobnie odczuwającego i podobnie idealistycznie myślącego uczonego francuskiego, może idąc za własnym impulsem, pisze Berent swego Don Kichota à rebours, w którym, przeciwstawiając się świadomie pisarzowi hiszpańskiemu, przeprowadza idealizację twórczości rycerskiej przy pomocy tego samego pomysłu, tak samo skonstruowanej akcji i identycznego chwytu poetyckiego.

Genialna satyra hiszpańska powstała pod koniec XVI wieku w więzieniu, w którym autor, będący przedtem poborcą podatkowym, odsiadywał karę za niedbale sprawowanie swoich obowiązków. Cervantes nie był pierwszym krytykiem literatury feudalnej — na przeszło 200 lat przed nim Anglik Chaucer, również poborca nota bene, tym razem celny, był zdania, że romanse rycerskie są stekiem nonsensów — „gospodarz“ z *Canterbury Tales*, z którym autor się solidaryzuje, grubiańsko przerywa opowieść Sir Topas'a, uważając ją za głupstwo, nie nadające się do słuchania. Tego samego zdania był o wiele późniejszy Rabelais, a Pulci i Ariosto w dziełach swych dali wyraz ironicznemu stosunkowi do dawnej twórczości rycerskiej, którego odblask spotkamy później na kartach „Pana Tadeusza“ czy „Krzyżaków“. Żart, humor i pobłażliwość obce były reprezentującym postęp, poważnym reformatorom religijnym, zwolennikom ascetyzmu i surowości, którzy na przebrzmiała, lecz wciąż jeszcze żywą literaturę rycerską patrzyli z najwyższą pogardą i nienawiścią. „Cóż uznane jest za rozrywkę w romansach rycerskich, takich jak np. Śmierć Artura?“ — pyta jeden z reformatorów angielskich. „Dwojakiego są one rodzaju, a polegają na bezwstydnym zabijaniu ludzi i na bezczelnej rozpuście: a ci są uznani za najszlachetniejszych, którzy zamordują najwięcej mężów i popełnią przy pomocy podstępnych sztuczek najwięcej cudzołóstw“<sup>19</sup>. Tak oto w ujęciu Ascham'a wygląda opowieść o Arturze, Lanselocie i Ginewrze. Bohater nie ma tu żadnych szans, osądzony jest krótko jako zabójca i uwodziciel; według krytycznego umysłu XVI wieku jest on nie bohaterem lecz kryminalistą. Fakt, że najsurowszymi krytykami byli „poborcy“ czy refor-

<sup>18</sup> Gautier Léon. *Les Epopées Françaises*, Paris 1892.

<sup>19</sup> Jusserand J. J. *Les Anglais au Moyen Age. La vie nomade et les routes d'Angleterre au XIV siècle*. Paris 1884, str. 287.

matorzy religijni — ma swą symboliczną wymowę: przekształcające się po upadku feudalizmu społeczeństwo tworzy warstwy, które stawiając sobie nowe cele, zwalczają przeszkadzający im, niepotrzebny i nieżywotny tradycjonalizm. Wraz z upadkiem dworów prowanskich i ich teorii o uświęcającej mocy miłości, bezprawny romans staje się przestępstwem, wraz z nową wiarą w wartość człowieka, zgubienie przeciwnika jest nie nowym listkiem laurowym do wieńca, lecz krokiem do więzienia. Romanse arturiańskie, najbardziej wybujały kwiat twórczości feudalizmu, nie mogły być traktowane obojętnie czy obiektywnie, stając się zawsze prawie przedmiotem zachwytu lub nienawiści, oburzenia lub uwielbienia. Renesans romansów nie uznawał, okresy racjonalizmu i klasycyzmu potępiały je, lecz Romantyzm i kierunki pokrewne wraz z wiarą w irracjonalizm wskrzesiły stare opowieści rycerskie. Nowe poglądy na miłość jako na najwyższy motor życia, jako na siłę nie objętą wolą człowieka, obudziły dawny entuzjazm dla przeżyć Lancelota czy tragedii Tristana — pęd do niezwykłości, bujności, egzotyzy, podniósł wartość niesamowitych przygód rycerskich, idealistyczne ujęcie życia opromieniło dawno wyblakłe dążenia. Odwracając się od wstrętnej im rzeczywistości, okresy indywidualizmu i irracjonalizmu zwracały się ku przeszłości, w której szukały nie prawdy historycznej, lecz legendy, odpowiadającej ich własnym marzeniom. W okresach tych opowieści arturiańskie dostawały się na piedestał, na którym nie były nigdy. Do tego niezwykłego pietyzmu przyczyniało się coś jeszcze — oto, choć brzmi to paradoksalnie, nieznanostwo oryginałów i źródeł. Cervantes miał do romansów rycerskich żywe podejście człowieka, w którego bibliotece tasiemcowe dzieła epiki średniowiecznej wraz z ich bujną progeniturą stały na półkach, lecz dla romantyków czy neoromantyków utwory te były tylko szkieletem idei, który naginali do swoich poglądów, były abstrakcyjnym obrazem dawnego rycerstwa, upiękzonego przez tradycję. Cervantes do romansów arturiańskich i ich późniejszych replik podchodził rozsądnie i ze świetną znajomością, postawa Berenta była uczuciowa, filozoficzno-idealistyczna. Bohater Cervantesa brnie w realizmie, na którego tle jego pseudo-wzniosłe przygody są przezabawne, lecz bohaterzy Berenta to abstrakcje, w których nie ma miejsca na komizm. Przygody Don Kichota to przygody żywego człowieka, podczas gdy przeżycia bohaterów „Żywych Kamieni“ to symboliczny wykład ideologii Berenta i jego filozofii życiowej.

Jak ona wygląda?

Celem życia, jego istotą jest „nie ustawać“, jak mówi autor, „w szukaniu szukaniem“. Osią całego istnienia jest więc, reasumując, wieczny ruch, dynamizm, dążenie. Tę zasadę wygłasza Berent przez usta goliarda czy przeora, jako imperatyw, którego zaniedbanie jest zagładą ducha, zezwierzęceniem człowieka. Czegóż jednak bohaterowie „Żywych Kamieni“ szukają? Do czego dążą? Na to Berent nie odpowiada, a raczej odpowiada w sensie negatywnym: cel właściwy poszukiwania nie istnieje, co więcej, nie jest ważny — istotą bowiem szukania jest nie „znalezienie“, lecz ciągły ruch, ciągły niepokój, ciągle hartowanie ducha. Wieczne szukanie jest celem samym w sobie, dotarcie do celu jako pewne zakończenie wysiłku jest nawet szkodliwe, wprowadza bowiem moment zadowolenia, poczucie zwycięstwa i zaspokojenia: „Może to lepiej nawet będzie, jeśli nie doczekamy się ziszczenia Królestwa Ducha, gdy wzamian zostanie nam d a ż e n i e“<sup>20</sup>. Dążenie bowiem i tylko dążenie jest cechą ducha rewolucjonisty, niezadawalającego się radością przyziemną, nie związanego troskami codziennymi, upajającego się pięknem „bezkorzystnym“, radością nie z tego świata.

Tego rodzaju specyficzna filozofia życiowa obca jest oczywiście zupełnie postawie duchowej feudalizmu, na którego gruncie wyrosły romanse rycerskie; wyznawców berentowskiego credo możemy natomiast znaleźć w pokoleniu jemu współczesnym, pokoleniu, którego poeta najwybitniejszy za ideał stawiał przed człowiekiem „Wesołego Pielgrzyma“.

Jest w dali miasto tajne, skryte w mgle,  
W wieńcu ogrodów wiecznej, złotej wiosny.  
Idę ku niemu przez mroki i dżdże,  
A krok mój lekki i śpiew mój radosny.

. . . . .  
I posłyszała mej beztroski pieśń  
Smutna, zmęczona trudem dróg niewiasta,  
Litością piersi jej wezbrała cieśń:  
„Wstrzymaj się! nie ma tam żadnego miasta“.

<sup>20</sup> Ż. K., s. 351.

Wędrującego wesolo pielgrzymia uwaga ta nie tylko nie odstrasza, lecz nawet zachęca:

Gdyby to miasto kto znał, szedłbym-ż doń?  
Dążę doń przeto, że jest nieodkryte!

Hej! i to miasto nie jest moim celem!  
Každy sam siebie ciągle jeno śni,  
Przeżywa swoją własną baśń o sobie...  
Im piękniej złoci mi się cel mych dni  
Tym większym drogę swą urokiem zdobię<sup>21</sup>.

Zmęczonej „trudem dróg niewieście“ wesoly pielgrzym wy-  
daje się zapewne kompletnym szaleńcem. Romantyczne szukanie  
rzeczy nie istniejącej ma swe janusowe oblicze — Don Kichot znaj-  
duje Sanszo Pansę w każdej epoce. Filozofia wesolego pielgrzymia od-  
bita w trzeźwym zwierciadle „common sensu“ to popularna anegdota  
o wytworknym turyście siedzącym z wędką nad brzegiem jeziora.  
„Panoczku“ zwraca się do niego przechodzący chłop, „u nas nie ma  
nijakich ryb“. „Psia krew“ — gniewa się przyjezdny — „zepsuł mi  
całą przyjemność“. „Żywe Kamienie“ a anegdota o rybaku to w prze-  
rzuceniu w Średniowiecze — romans i fabliau, wyraz ducha rycerskie-  
go i plebejskiego idealistycznego i materialistycznego, abstrakcji  
i rozsądku. Na takiej właśnie antytezie: epiki feudalnej i twórczości  
plebejskiej buduje Berent „Żywe Kamienie“. Jego „opowieść żongle-  
ra“, jak widzieliśmy na podstawie analizy szczegółowej, jest owocem  
niesłychanie solidnych badań naukowych, jest pełną zrzeczności komp-  
ilacją, w której każdy najmniejszy nawet szczegół ma swe pełne  
uzasadnienie historyczne. Lecz interpretacja „opowieści, reakcja  
słuchaczy-bohaterów Berenta, myśl podsunięta dawnej epice jest ob-  
ca duchowi Średniowiecza. Jest to interpretacja artysty Młodej Pol-  
ski, który odległe i niezrozumiałe założenia romansów feudalnych  
sprowadza do popularnej w jego pokoleniu filozofii staffowskiej. Jego  
weseli pielgrzymi — waganeci przeczuwają, że święta czara, porywa-  
wająca ich do niezwykłych przygód, w ogóle nie istnieje, nie przeszkadza im to jednak dążyć do jej odnalezienia, wierzą w Graala, bo  
chcą, by był. Swe osobliwe credo życiowe ukazuje Berent „in figmen-  
tis rzeczy dalekich“<sup>22</sup>, przy pomocy przeciwstawienia romansów ry-  
cerskich i fabliaux, ideologii Don Kichota i Sanszo Pansy.

<sup>21</sup> Staff Leopold. *Dzień Duszy*, (1903). W-wa 1931, str. 139.

<sup>22</sup> Z. K., s. 426.

Filozofia trubadurów z ich „nieziszczalnym pragnieniem“ i „zdobywaniem“ poprzez cnotę i doskonałość, romanse rycerskie z ich bohaterami-herosami, wydały się Berentowi najpełniejszym wyrazem jego poglądów, legenda o Graalu najidealniejszą ilustracją własnych idei, Monsalvat jedynym miastem wartym poszukiwania. Święta czara, znajdująca się w zaklętym zamku, otoczona atmosferą tajemniczości, której odnalezienie przynieść ma szczęście ludzkości, uznana zostaje przez Berenta za idealny symbol celu, do którego dążenie stanowi istotę życia wszystkich szlachetnych. Odwracając się od zniechęcającej „mieszczańskiej“ rzeczywistości, Berent szuka rozwiązania dla nowych treści we wskrzeszeniu przebrzmiałych form. W jego transpozycji legenda rycerska staje się pięknym mitem epoki minionej, wyznającej podobną religię życia nad miarę ludzką i osiągalnych zamierzeń. Powieść Cervantesa, który według Berenta patrzy na romanse rycerskie oczyma burżuazji, obliczającego wszystko według „ma“ i „winien“, wydaje się Berentowi profanacją, zbezczeszczeniem świętości. W przeciwieństwie do karykatury „Don Kichota“, apoteoza epiki feudalnej w „Żywych Kamieniach“ to wyzwanie Cervantesa i jego zwolenników, to atak na realizm życia i jego wyznawców. W myśl zasady, że przeciwnika pokonać jest najlepiej własną bronią, Berent używa identycznego chwytu literackiego, którym posłużył się Cervantes, chwytu polegającego na plastycznym wykazaniu wpływu czynnika idealistycznej powieści na życie. Lecz podczas gdy u Cervantesa wpływ ten jest rujnujący, u Berenta jest konstrukcyjny, podczas gdy bohater Cervantesa to szaleniec, bohaterzy Berenta to jedyni ludzie mądrzy, podczas gdy naśladowanie romansów u Cervantesa jest niecelowym marnowaniem wartościowych sił, u Berenta stanowi ono cnotę najwyższą. Cervantesa proboszcz czy siostrzenica to typy zdrowe, na których tle wyczyny Don Kichota są czystym wariactwem, w „Żywych Kamieniach“ wyśmiane jest właśnie rozsądne mieszczaństwo, a nierozsądni waganci podniesieni do roli wybawicieli ludzkości. Wątkowi Don Kichota nadana zostaje diametralnie przeciwna treść ideowa — bezsens pisarza hiszpańskiego podniesiony zostaje do godności jedynego sensu w życiu, zło Cervantesa uznane jest za najwyższe dobro.

Innej myśli towarzyszy inne jej podanie. Ujęcie Berenta jest raczej dramatyczne, Cervantesa epiczne; Berenta alegoryczne, Cervantesa realistyczne: Don Kichot rozczytuje się w opowieściach rycerskich latami, nim wyruszy na swą awanturyczną wyprawę; waganci, pod wpływem powieści żonglera, której nota bene nie słyszeli,

przeobrażają się jakby znienacka. Magia sztuki i rzeźby ukazana jest tu w działaniu piorunującym — opowieść zonglera, romans rycerza, zbroje płatnerza wytwarzają atmosferę podniecającą, łatwo zapalną. Rycerz w swej przygodzie miłosnej widzi odblask romansu Ginerwy i jej kochanka, rycerze w karczmie stają się w oczach wagantów Parsivalem i Lanselotem, opowieść o świętej czarze nabiera cech realnych, wrażliwe duchy wagantów i żaków z pełną zapalą wiarą stają się nagle rzeczywistymi poszukiwaczami Graala, który — nie istnieje, tak samo jak nie istnieją inne cuda i czarodziejstwa, o których marzy Don Kichot.

Lecz podczas gdy Cervantes neguje wobec tego wartość całej ideologii rycerskiej, Berent uznaje ją właśnie za jedynie słuszną, nie „żonka“ bowiem czy „bachory“, nie majątek nadają wartość życiu, lecz wieczne „dążenie“: nawet nie znalazłszy Graala znaleźli się przecież waganci na Monsalvacie! Idealizm autora polskiego podszyty jest więc nihilizmem, sceptycyzmem, dość niezwykłym w połączeniu z apoteozą Średniowiecza, które było uosobieniem bezkrytycznej wiary, ucieleśnieniem ideału w formy jak najbardziej realne. Więzy łączące jednak neoromantyka Berenta ze Średniowieczem nie polegają na podobieństwie takich czy innych przejawów życia, lecz na irracjonalnym ujęciu świata, na negacji materii. Naiwne Średniowiecze widziało piękno nie tego świata, lecz przyszłego w zmysłowym niebie katolickim; subtelni i wyrafinowani symboliści, pozbawieni dziecinnej naiwności przodków, dzielili z nimi niewiarę w ziemię, dodając do tego jeszcze to, czego nie mieli tamci — niewiarę w niebo czy piekło.

Przy tym podwójnym sceptycyzmie, dążenie do ideału, w którego osiągnięcie nie wierzyli również, wydawało się jedynym ratunkiem, jedyną wartością istnienia. Przedziwną czczość swego credo potrafił ubrać Berent w barwy niezwyklej poezji, tym nie mniej ideał jego pozostaje — chwytniem majaków, dążenie jego — bezmyślnym kręceniem się chochoła, który nie zna wartości czynu. Jeżeli „żywe Kamienie“ były rzeczywiście rękawicą rzuconą Don Kichotowi, którego wielopłaszczyznowość potraktował Berent z tradycyjną jednostronością, to trzeba przyznać, że z pojedynku tego pisarz hiszpański wyszedł bez szwanku.

III. NEOROMANTYCZNA STYLIZACJA OBRAZU HISTORYCZNEGO  
W „ŻYWYCH KAMIENIACH“

(Przekształcenie rzeczywistości historycznej)

Wyciągając wniosek z rozdziałów poprzednich, usiłujących zanalizować możliwie dokładnie mechanizm twórczy „Żywych Kamieni“ i ich elementy historyczne, należałoby konsekwentnie stwierdzić, iż powieść Berenta jest utworem mocno ugruntowanym na wiedzy, opartym na studiach rzetelnych, a nawet zadziwiająco solidnych, utworem, który w sposób świetny artystycznie, a wierny historycznie wskrzesił obraz średniowiecznego świata w całej jego złożoności: szczegóły charakterystyki poszczególnych postaci mają swe potwierdzenie w prototypach bohaterów, problematyka jest starannie przemyślana, budowa całych nieraz epizodów oparta na dawnych wzorach — autor wyraźnie unika wszelkiej dowolności, odrzuca starannie to, co nie ma potwierdzenia w nauce, a jego dzieło, pozbawione wątków charakterystycznych dla przeciętnych romansów w stylu Waltera Scotta, stara się być w każdym drobiazgu kwintesencją tej wiedzy, którą Berent o Średniowieczu posiadał. Ciężka, czasem niezrozumiała powieść, przy analizie dokładniejszej, ukazuje bogactwo historycznej prawdy, ukrytej początkowo w trudnej formie utworu, który rezygnując z wszelkiego dydaktyzmu mogącego go uprzystępnić ukazuje się w postaci doskonałej artystycznie, lecz treściowo hermetycznie zamkniętej przed czytelnikiem, nie zorientowanym w opisywanej epoce. Odszyfrowanie „Żywych Kamieni“ wychodzi im na dobre, rzekoma niejasność nabiera głębi, sam zaś utwór, który pozornie można by uznać za impresyjne studium przeszłości, okazuje się w istocie poważną pozycją naukową.

Stwierdzając lojalnie wszystkie zalety „Żywych Kamieni“ jako powieści historycznej, nie można jednak nie zauważyć, iż obraz ukazany jest zdeformowany i wystylizowany w pewien konsekwentny i jednolity sposób, zarówno w rysach drobnych, jak i zasadniczych, zarówno w odmalowaniu postaci głównych, jak i epizodycznych. W rozdziałach poprzednich nasuwało się niejednokrotnie porównanie metody Berenta do metody mozaiki, budującej obraz nowy z fragmentów realnych i zachowanych z przeszłości. Odwołując się raz jeszcze do tego porównania można by dodać, że jeśli „Żywe Kamienie“ są taką mozaiką, to jednak mozaiką, która po rozrzuceniu w czasach odległych, odtworzona została z tych samych elementów, w sposób

konsekwentnie odmienny — grubiański, surowy i prymitywny wzór oryginału układa się obecnie w wizję eteryczno-odmaterializowaną, w obraz subtelniejszy, przerafinowany, przepelniony zagadnieniami i elementami, których prototyp nie znał. Niezaprzeczona brutalność i prostota Średniowiecza, zawierająca w sobie urok szczeroci charakterystyczny dla każdego prymitywu, zatuszowane zostają przez Berenta, który opisywanej epoce nadaje kształty wyrafinowanej elegancji. „Wolę twój pocałunek od pieczonych, tłustych gołąbków“ — mówi średniowieczny kochanek swej ukochanej, a komentarz ten, dla nas zupełnie niestrawny, charakteryzuje jednak dobrze epokę, w której surowość obyczajów rywalizowała z surowością pojęć i stylu. W zestawieniu z powyższym wyznaniem miłosnym „dworski“ Lancelot w stosunku do panujących stosunków jest już wyraźną idealizacją, jakże jednak słabą w porównaniu z parafrazą Berenta. Na tle Ginewry z „opowieści żonglera“, postaci utkanej z włókien tak delikatnych, iż prawie niematerialnych, Ginewra romansu trzynastowiecznego wydaje się niemal dziewczką:

Była ona duża, prosta i pięknie zbudowana, nie gruba, ani chuda, lecz w sam raz, a jej piersi dobrze rozmieszczone, drobne i jędrne, wznosiły suknię niby dwa twarde jabłka. Jej talia była wąska, biodra rozłożyste, by lepiej znosić zabawy łoża... Ciało miała świeższe niż syrena czy wróżka, delikatniejsze niż kwiaty w maju, bielsze niż padający śnieg, a wargi purpurowe jak róża, mięsiste, by móc lepiej całować.

„jednym słowem“, konkluduje dość niespodziewanie autor, miała ona wygląd anioła, który zszedł na ziemię<sup>23</sup>. Tego rodzaju średniowieczny anioł jest jednak pełen zmysłowości i mocno zmaterializowany w porównaniu z Ginewrą berentowską, która jest przecież tylko — kobietą.

Przekształcając i wysubtelniając fragmenty „opowieści żonglera“, Berent przekształca również i jego ideę naczelną, którą jest wątek Graala. Podczas gdy Średniowiecze, ze swą wiarą dziecka szukającego zakopanych skarbów, rozumiało całą „aventure“ bądź à la lettre, jako poszukiwanie zaginionej czary mającej przynieść wyzwolenie od zła, bądź alegorycznie, jako pełną przygód wędrówkę poprzez życie ku zbawieniu — Berent, odejmując legendzie zarówno

<sup>23</sup> Boulenger Jacques. *Les romans de la Table Ronde, nouvellement rédigés par...* Paris. b. r. w *Les amours de Lancelot du Lac.*, s. 89.



jej cechy bajeczne jak i chrześcijańskie, przerzuca ją w sferę psychologii, nadając jej charakter pospolitego w okresie Młodej Polski symbolu wiecznej tęsknoty duszy ludzkiej do niedoścignionego ideału i podstawiając pod obieżyświatów średniowiecznych „wesołych pielgrzymów“ staffowskich.

Podniesiona na koturny legenda ma konsekwentnie stojących na koturnach słuchaczy i twórców. Liryk średniowieczny, goliard, przeobraża się wskutek tego w delikatną, wrażliwą i nerwową postać artysty, świadomego twórcy. Dawny poeta, wyżeracz, błazen możliwych i natrętny żebrak, taki, jakim go znamy ze starych dokumentów, znika bez śladu, zastąpiony przez „wieszca“. W jego postaci samotnie kroczącej uliczkami miasta, w jego dumnym odosobnieniu, w jego sylwecie, okrytej opończą i kapturem, pobrzmiwa echo legendy romantycznej, która stawiała artystę na wyżynach boskości i kreowała go na kapłana. Towarzysze goliarda, waganci, to nie grupa włóczęgów, wyludżających co się da i gdzie się da, lecz prawdziwy „zakon“ pielgrzymów, którym przyświeca parafraza „spowiedzi“ Archipoety, w ujęciu Staffa:

Płyną klucze wędrowne! z nimi droga nasza!  
Poco nam drogowskazów, poco innych znaków?  
Dobre południe, ptaki! Tam w dal nas zaprasza,  
Beztraska, dar radosny, włóczęgów i ptaków...<sup>24</sup>

Radość życia, wyswobodzenie się z krępujących więzów posiadania, będące modą i konwenansem neoromantyzmu, zastępują dawny ideał „Bone Vie“, do którego żonglerzy średniowieczni, dążyli bez skrępułów. Ideał ten był prosty i łatwo dostępny dla każdego, kto miał pełną sakiewkę! Colin Muset, pełen wdzięku poeta francuski XIII wieku, typowy wagant, charakteryzuje go mówiąc, iż marzeniem jego życia jest pić wino, jeść mięso, siedzieć na łące i całować się z blondynką<sup>25</sup>. Lasy i gaje śniące się temu wybrańcowi Muz pełne są piezzonego ptactwa i dobranego, a niegrzeszącego pruderią towarzystwa. Ton identyczny pobrzmiwa z kart rękopisów goliardzkich, pełnych zmysłowości, zadowolenia z każdej zdobytej szaty, każdego dobrego obiadu, z wierszy, w których echem odbija się twarda walka o byt. Goliardzi średniowieczni dopominają się natarczywie o każdy datek i używają wszelkich sposobów, by go zdobyć. Metody ich są

<sup>24</sup> Staff Leopold. *Dzień Duszy* (1903). W-wa 1931, str. 157.

<sup>25</sup> Bédier Joseph. *Les chansons de Colin Muset*. Paris 1912.

niewybredne, nie przebijające w środkach: jeden z poetów proponuje Arnouldowi II, że zrobi z niego bohatera w popularnej Chanson d'Antioche, pod warunkiem otrzymania za to szkarłatnych spodni<sup>26</sup>. Mężny książę miał jakoby odrzucić propozycję z niesmakiem, takt więc i poczucie własnej godności przypisuje tradycja raczej rycerzowi niż poecie, który szedł na wszelki kompromis dla zysku, nawet drobnego. Jego twórczość miała jeden tylko cel przed sobą: dobry obiad, nowe ubranie, szczytem już wydawał się własny koń, czy trwała łaska możnych, gdzieś, w marzeniach najśmielszych, świecił własny zamek. Wbrew temu, co o średniowiecznym poecie Berent niewątpliwie wiedział, jego gęślarz „nie groszom się kłania“<sup>27</sup>, a jego goliard przeobraża się w twórcę samodzielnego, o naturze niesłychanie wrażliwej, w neurastenika, przeżywającego samotnie gorzkie problemy wartości fikcji, życia i miłości. Jego sylweta pasuje bardziej do zadymionego, przepelnionego długowłosymi „café chantant'u“ z początku XX wieku, niż do średniowiecznej gospody waganckiej.

Narzucona na ramiona goliarda opończa poety młodopolskiego jest jeszcze wyrazistsza w pierwszym ujęciu powieści, która ukazała się w poznańskim „Zdroju“. Analiza twórczości i fikcji, rozbieżność między życiem i literaturą, niemoc poetów, przybierają tam kształt aluzji tak „anachronicznych“, iż sam autor skreślił je w wydaniu książkowym. „Rzecz nasza w duszy się kończy, w życie nikogo nie powiedzie sama“<sup>28</sup>, oto jedna z typowych uwag goliarda skasowana w wydaniu powieści. Mimo skreślenia najostrzejszych rysów młodopolskich, mimo starannej podbudowy naukowej, mimo mnóstwa zaczerpniętych z przeszłości szczegółów charakterystyki zestawionych syntetycznie, berentowski goliard nie jest historycznie prawdziwy i trafny — pogodzić go można ostatecznie z dumnym „Archi-poetą“, zawodzi jednak zupełnie jako typ. Brak mu rysów prostackich i trywialnych, brak mu naiwnego zachwyty dla życia i jego przyjemności; ukazany w oderwaniu od stosunków społecznych i ekonomicznych, które go wytworzyły — jest nieprzekonywający, więcej nawet — jest historycznie niezrozumiały. Jego portret jest tak niepełny, jak niepełna jest słynna „Spowiedź“, najbardziej znany utwór twórczości waganckiej, przytoczony w „Żywych Kamie-

<sup>26</sup> Gautier Léon. *Les épopées francaisses*. Paris 1865, t. I, s. 380.

<sup>27</sup> *Z. K.*, s. 15.

<sup>28</sup> *Zdrój*, Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej. Poznań 1917—1918. T. 1, s. 141.

niach“ w dłuższym urywku. Urywek ten, tak jak inne, jest nie sfałszowany, na to nie pozwala uczciwość historyka, Berent jednak ma wolną rękę w dokonaniu wyboru strof i z prawa tego korzysta w całej pełni, dostosowując każdą przytoczoną cytataę do własnego poczucia piękna. „Confessio“ czy „Ordo Vagorum“ zostają umiejętnie, a bezceremonialnie skastrowane i — choć w przytoczeniu wierne prototypowi — sugerują jednak obraz zupełnie fałszywy.

W „Żywych Kamieniach“ brak całości twórczości waganckiej, są tylko jej krótkie urywki, które rozwinąć można w jak najbardziej różny sposób. Ich berentowska interpretacja fałszuje kompletnie myśl średniowieczną: zostawiając z twórczości goliardów to, co mówi o ich radości życia, o chęci doświadczenia wszystkiego i spróbowania wszystkiego, Berent w zręczny sposób pod niewybredny ideał życiowy poety średniowiecznego podstawia swój własny — zmieniając przy okazji zaciętą walkę o grosz — dumną niezależnością, marzenie o sytości i dostatku — marzeniem o wielkości ducha; ideał pełnego żołądka przeobraża się w „Żywych Kamieniach“ w ideał nigdy nienasyconej duszy.

Charakterystyczna dla „Żywych Kamieni“ idealizacja średniowiecznej rzeczywistości przebija zarówno w ujęciu postaci centralnych jak i epizodycznych: nie uniknął jej nie tylko goliard, lecz nawet pobocznie występujący jarmarczny doktor, który wygłasza diagnozę choroby rycerza, z trzech płynącej źródeł: śmierci, choroby i duszy „znieвозмоenia, na które każdy lekarstwa w życia ochocie żwawo szukać winien“<sup>29</sup>. Pełen poezji monolog starego doktora, siedzącego przed katedrą wśród rozłożonych specyfików jest trawestacją „Dit de l'Herberie“, w którym jarmarczny znachor zastrzegający się na początku, iż nie jest nędznym lekarzem siedzącym z pudłami przed kościołem, w buńczucznym monologu wygłasza własną auto-reklamę: jego kamienie zapewniają nieśmiertelność, jego zioła leczą ból zębów i hemoroidy; kto chce, niech korzysta z tych dobrodziejstw, „kto nie to nie“ brzmi konkluzja<sup>30</sup>.

Monolog doktora berentowskiego i lekarza z „Dit de l'Herberie“ mają mnóstwo punktów styecznych: tę samą formę monologu, to samo odwoływanie się do sław medycznych ze słynną panią Trotą na cze-

<sup>29</sup> *Ż. K.*, s. 788.

<sup>30</sup> Clédat Léon. *Rutebeuf*. Paris 1922. 4 wydanie, str. 142—146.

Cohén Gustave. *Le théâtre en France au Moyen Age*. Tom II. Le théâtre profane. Parsi 1931. Rozdział o „Dit de l'herberie“.

le<sup>31</sup>, to samo zachwalanie posiadanych medykamentów i opisywanie ich skuteczności. Lecz duch satyry i groteski, tak istotny dla utworu Rutebeufa znika bez śladu w parafrazie Berenta, w której średnio-wieczny szarlatan zmienia się we freudowskiego znawcę dusz.

Wysubtelntając niesłusznie i idealizując, zależnie od swych sympatii, niektórych bohaterów „Żywych Kamieni“, Berent potrafi jednocześnie ukazać innych w złośliwej, a nietrafnej karykaturze: los ten spotyka „mieszkańców grodu“. Podzielana przez Berenta nienawiść współczesnego mu pokolenia artystów do „filistra“ zaciemnia obraz historyczny powieści, odbiegający w danym wypadku daleko od prawdy. Rozwijając bedierowską antytezę szlachta-mieszcząństwo, Berent wprowadza do charakterystyki tych ostatnich cechy, które Bedier widział raczej w stanie potencjalnym, a nadmiernie antytezę tę rozwijając wydaje w rezultacie w „Żywych Kamieniach“ wojnę burżuazyjnemu kapitalizmowi i jego wszechwładzy, które w opisywanym przez niego okresie w ogóle nie istniały. Rodzące się pod koniec Średniowiecza mieszczaństwo nie było uznane za klasę odrębną, a w ogólnej segregacji społeczeństwa kastowego zaliczało się do „villains“, nad którymi feudalowie dzierżyli początkowo prawa niemal nieograniczone. Nowo powstały stan stał dopiero u progu władzy, którą nieprędko miał sobie wywalczyć. Otaczany pogardą seniorów cierpiał często ich despotyzm na równi z innymi, jego potęga była jeszcze odległa. Charakteryzując stosunki społeczne końca Średniowiecza jako nieograniczone prawie wszechwładztwo mieszczaństwa, Berent w drastyczny sposób mija się z historią, przerzucając w odległe czasy to, czego był świadkiem w parę stuleci później. Na „grodzie“ „Żywych Kamieni“ ciąży odium pisarza odzwierciedlające jego nienawiść do współczesnego mu mieszczucha. Miasto — to niewola, ciasnota, ograniczenie, za mury miasta wyrывa się wszystko, co w nim wartościowe i żywe. Jakże stąd daleko do miasta średniowiecznego, w którym powstawały nowe formy życia, w którym „powietrze“ nawet, jak mówiono, „czyni człowieka wolnym“<sup>32</sup>. W „grodzie“ berentowskim, — a jest to zaledwie pierwsza połowa XIV wieku — wszystko jest już zakrzepłe w tradycji i dobrobycie. Panuje nad nim król, operetkowy niemal, zwalczany przez

<sup>31</sup> „Pani Trota“ była w rzeczywistości słynnym lekarzem XII wieku. Pomyłka jest zapewne świadomym efektem satyrycznym i ironicznym Rutebeufa będącego jak się zdaje autorem utworu.

<sup>32</sup> Ostrowitianow K. W. *Zarys ekonomiki przedkapitalistycznych formacji*, s. 126 i nast. „Książka i Wiedza“ 1948.

mieszczan, którzy w rzeczywistości, w walce przeciw feudałom, popierali zawsze władzę centralną. W samym grodzie mieszkają „burżuże“, zgnuśnieni w dobrobycie, beczynni, zajęci intrygami i plotkami, kler otaczający się martwym rytuałem, nieżywotny i niepotrzebny, rzemieślnicy rozkochani w opowieściach feudalnych, szumowiny bez określonego zajęcia.

Gród Berenta mało ma wspólnego ze Średniowieczem; jedyne ustępstwo jakie Berent czyni na rzecz historii, to wielkość jego miasteczka. Mieszczanstwo było w opisywanym przez autora okresie młode, a więc i gród jego malutki; lecz jednocześnie ma on rysy zdegenerowanego karła, jest miniaturą stosunków o wieki późniejszych, przedstawia miasto takie, jakie widział Berent: z jego upadającą, lecz wyzywającą się w „złotej młodzieży“ arystokracją, wszechwładną burżuazją, przeżyłym duchowieństwem, i wreszcie — lumpenproletariatem. Samego „proletariatu“ w grodzie nie widzimy: o rzemieślnikach, stosunkach cechowych, majstrach i terminatorach, o tym wszystkim, co stanowi prężną siłę powstającego miasta średniowiecznego nie dowiadujemy się niczego — wszyscy są w czambuł reprezentowani przez płatnerza — rzemieślnika filozofa, apologetę feudalizmu.

Płatnerz właśnie, ulubiona przez Berenta postać, początkowo epizodyczna, wysuwa się przy końcu utworu na czoło, by wreszcie w akcie ostatnim przedstawiającym taniec ze śmiercią odegrać rolę główną. Ideą naczelną „tańca śmierci“, idącą w dwu kierunkach: filozoficznym i społecznym, jest stare jak świat przekonanie, iż śmierć jest nieuchronnym końcem każdego i że bez względu na zajmowane w świecie stanowisko i miejsce każdy jest wobec niej równy. Ponura myśl, zakłócająca spokój ducha już Adamowi i Ewie, nie przestawała zajmować ludzkości nawet w pogodnym antyku.

„Śmierć pewną stopą stuka blada  
do lepianki dziada  
jak do wież króla...

Śmierć nikogo nie oszczędzi:

Czyś pan wielki, tyran srogi,  
Czyś prostaczek, chłop ubogi<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Horatius Flaccus Q. *Poezje. Pieśni. Jamby, Satyry, Listy*, przełożył Jan Czubek. Warszawa 1924, str. 10 i 83.

konstantuje Horacy, który, stwierdziwszy nieuchronność zguby, nawołuje wobec tego do używania życia, do spędzenia go w sposób przyjemny dla siebie, pożyteczny dla drugih. Stoicko-epikurejska, spokojna i zrównoważona postawa późnego Antyku, ginie bez śladu w twórczości bezpośrednich spadkobierców starożytności, tak jednak od niej odległych — w twórczości Średniowiecza. Ludzie tej epoki myślą o śmierci w dreszczach panicznej trwogi, przetrawiają jej grozę wciąż na nowo, a lubując się jakby w jej okrucieństwie, nadają swym rozważaniom formę nie liryki refleksyjnej, lecz upiorną postać tańca „macabre“, tak powszechnego w malarstwie tej epoki. Ikonografia średniowieczna pozostawiła nam w oryginałach, lub tylko wspomnieniach freski i drzeworyty, których celem było wstrząśnięcie widzem i które snuły przed jego oczyma ironiczny taniec ostateczny, przedstawiający bądź długi szereg osób prowadzony przez ohydny, podskakujący szkielet, bądź też korowód par, których partnerem jednym jest niezmiennie uśmiechnięty i pelen galanterii kościotrup, partnerem drugim — przedstawiciele wszystkich stanów, płci i wieku. Wśród nich powtarzają się stereotypowe figury króla, papieża, biskupa, mieszczanina, rzemieślnika, chłopca, żebraka i odpowiednio dobrane postacie kobiet od królowej i przeoryszy po nędzarkę i prostytutkę. Różnorodność postaci jest naiwnym wyrażeniem wiary, iż śmierć jest nieprzekupna, że nikt jej się nie wymknie. O ile specyficzny dobór tańczących jest zupełnie przejrzystą próbą uplastycznienia myśli średniowiecznych demokratów, o tyle pochodzenie samej koncepcji tańca gubi się w mroku: nie jest wykluczone, że korzenie jego sięgają aż na daleki Wschód, gdzie taniec miał zabarwienie bardziej demonologiczne niż na Zachodzie i skąd wywodzą się inne pokrewne tematy makabryzmu średniowiecznego<sup>34</sup>.

Średniowieczne freski i późniejsze od nich drzeworyty, przedstawiające tańce śmierci, opatrywały pełne ekspresji rysunki podpisanymi, mającymi postać krótkiego wierszyka, zawierającego zaproszenie Śmierci do makabrycznego tańca. Zależnie od obrazu, Śmierć zwracała się albo do jednej tylko osoby, albo też wzywała wszystkie stany, króla, papieża, przeoryszę, chłopca itd. do podążenia za nią w tan ostateczny. „Taniec Śmierci“ wkraczał tym sposobem w dziedzinę literatury, która tematowi makabrycznym nadała w owym okresie formy niezmiernie bujne i różnorodne.

<sup>34</sup> Kozaky Stephan: *Tod Gedichte* (?), Budapeszt 1936.

Popularność swą tematyka makabryczna zawdzięczała niezawodnie wszechwładzy chrześcijaństwa, które pomysły te uznało za niezwykle skuteczny środek propagandy zasadniczego motto średniowiecznej etyki: *Memento mori!* Przejmując pomysły bądź ze Starożytności, bądź ze Wschodu, autorzy średniowieczni przekształcili je w odpowiedni sposób, nadając im zabarwienie dydaktyczne i moralizujące, a formy tradycyjne wzbogacili pomysłami własnymi, wśród których do najpopularniejszych należą „przykłady“ ukazujące zgubność pokus cielesnych. Do tej właśnie grupy należą opowiadanka, znane z czasów późniejszych, lecz mające niewątpliwie źródła w Średniowieczu, malujące przygodę namiętnego młodzieńca, którego ukochana okazuje się nagle rozkładającym się trupem lub szkieletem. Moralizatorski cel *Exemplum* jest tu zupełnie przejrzysty: wskazując na szatańskie pochodzenie pokus cielesnych, przypomina ono jednocześnie o nietrwałości ciała i piękności, zachęcając tym samym do ascezy i czystości.

Dopiero na tle makabryzmu średniowiecznego zrozumieć można berentowski *Taniec Śmierci*, działający swym artystyzmem zarówno na tych, którzy widzą jego nici i powiązania, jak i na tych, dla których historyczna strona obrazu jest zupełnie nieznaną. Berent odczuwający żywo Średniowiecze rozumiał, iż obraz tej epoki byłby w jego powieści niepełny, gdyby pozbawiono go tak charakterystycznego rysu, jakim był stosunek ówczesnego człowieka do śmierci, rzucającej swój wszechmocny cień na każdą radość i każdy przejaw instynktu życia. Swój opis zabawy mieszkańców miasteczka na rynku, pełnym zamorskich smakołyków, wspaniałych strojów, gwaru i śmiechu, przerywa Berent nagłym wprowadzeniem ponurego zakonnika, głoszącego żałobne „*Memento mori!*“. I oto nagle lekko-myślność gaśnie, kramy przestają bawić, dłonie, chciwie wyciągnięte po klejnoty, teraz je z pogardą odrzucają, piękna dziewczyna śniąca o przepychu i miłości, uświadamiając sobie przejściowość wszystkiego co piękne, doznaje uczucia obłędnej trwogi, zmieniającej się w atak hysterii.

Odmalowując moment lęku i chorobliwego strachu, cechującego stosunek ówczesnego człowieka do śmierci, posługuje się artysta również i formą średniowiecznego makabryzmu, „tancerem śmierci“, wprowadzonym do sceny zgonu płatnerza.

Scena ta jest zbudowana wyraźnie na zrębie dwu motywów<sup>35</sup> średniowiecznych: część jej pierwsza (milczące przyjęcie i zaloty płatnerza do ponurej damy) ma swój prototyp w opowiadaniach o kochance-szkielecie, część druga, gdy kościotrup występujący w całej swej nagości zaprasza artystę do tańca, wywodzi się bezpośrednio ze słynnych „Dance Macabre“. Co skłoniło Berenta do wprowadzenia tego pomysłu, jak dalece fragmenty jego utworu są oryginalne, na to odpowiedzieć nie umiemy. Nie wydaje się prawdopodobnym, aby autor samodzielnie splótł exemplum z Tańcem Śmierci — raczej oparł się na jakimś wzorze już istniejącym, zaczerpniętym może z kaznodziejstwa, które tak często, zwłaszcza na wsi, sięga bezpośrednio do parenetyki średniowiecznej, może na jakimś ustnym opowiadaniu. Z nieznanego nam wzoru zaczerpnął prawdopodobnie Berent i wierszyk, będący jednym z typowych zaproszeń Śmierci do ciągnącego za nią korowodu.

„Rozhulałeś we mnie ducha,  
 hej! zatańczy dziś Kostucha!  
 Na śmiertelną płasawicę  
 Ksienię z kurwą razem chwyć,  
 zrównam pany i żebraki:  
 każdy skoczek mi jednaki,  
 żwawe wszystkie taneczniki;  
 opat, prijor, kanoniki!...  
 Nie dbam o godności czyje:  
 Raz się ż y j e!... r a z s i ę ż y j e!“<sup>36</sup>

Zarówno rytm, jak i wyliczenie wszystkich stanów, od króla po żebraka, są stereotypowymi pomysłami średniowiecznych wierszyków tego rodzaju.

To, co Berent wprowadza bezsprzecznie oryginalnego do swego ujęcia „tańca śmierci“, to rozmyślania płatnerza, jego credo na temat zagadnień sztuki, jego tragiczne zrozumienie, iż sen o szczęściu już się nie przyśni<sup>37</sup>. Nie ma bowiem innej nieśmiertelności, sugeruje Berent, niż nieśmiertelność sztuki — po człowieku, który w proch się rozsypie, zostaje tylko jego dzieło. Rozmyślania płatnerza, jego refleksje o własnym życiu i jego wartości, jego rozmowa ze śmiercią,

<sup>35</sup> Krzyżanowski Julian. *Paralele - Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1935, s. 213.

<sup>36</sup> *Ż. K.*, s. 400.

<sup>37</sup> *Ż. K.*, s. 399.



denerwującą się słowem „Nieśmiertelność“, raz po raz zjawiającym się na ustach artysty, są niezaprzeczoną własnością Berenta, który w ramy „Tańca Śmierci“ wkłada bogactwo własnych przeżyć i poglądów. Lecz właśnie ten indywidualny wkład Berenta rozsadza ekspresyjne, lecz ubogie ramy dawnego utworu, podkopując istotę średniowiecznego makabryzmu, który wyrósł na gruncie wiary w piekło i pokuty za życie doczesne. Człowiek średniowieczny panicznie bał się śmierci, gdyż za nią kryła się otchłań tortur. Kościół zaś nadawał tej grozie formy coraz bardziej przejmujące, by nakłonić do życia „cnotliwego“, które osłabi potworność zgonu i piekło zmieni w raj. Przesycając średniowieczny „Taniec Śmierci“ myślą, że za grobem czeka pustka, nicłość, Berent burzy całą konstrukcję i sens średniowiecznego makabryzmu, który na tle takiej wiary, czy raczej bezwiary, nie mógłby się rozplenić.

*Jadwiga Ficowska*