

EWA CHOJNACKA

BIOGRAFIA ARTYSTY ZAKŁĘTA W OPOWIEŚCI  
O MIEJSCU I ROLI BAJKI W *PRÓCHNIE* WACŁAWA BERENTA

ZAGADNIENIE OBECNOŚCI bajki w literaturze Młodej Polski jest jednym z tych, które w obrębie określonego obszaru badawczego – tekstów powstałych po 1890 roku – pozwalają na wykazanie zaznaczającej się w nich różnorodności. Obok formy bajki klasycznej, „odrodzonej” za sprawą Jana Lemańskiego czy Juliana Ejsmonda (stanowiącej odrębny problem, niemieszczący się w zakresie podejmowanych rozważań), pojawia się cały krąg utworów świadomie nawiązujących do bajkowej czy baśniowej stylizacji, niezależnie od rodzaju literackiego. Dość tylko wspomnieć o *Zaczarowanym kole* Lucjana Rydla, określanym jako baśń dramatyczna, twórczości Bolesława Leśmiana (szczególnie *Przygody Sindbada Żeglarza* czy *Klechdy sezamowe*, a także utwory poetyckie) czy poezji Jana Kasprówicza, Kazimierza Tetmajera oraz Leopolda Staffa. Wspomniane w tym kontekście nazwiska przywołuje także Anna Czabanowska-Wróbel. Badaczka, analizując miejsce baśni w literaturze Młodej Polski, zwraca także uwagę na zjawisko zamiennego operowania terminami „bajka” i „baśń” przez młodopolskich twórców<sup>1</sup>.

Kolejną grupę utworów nawiązujących do gatunku bajki stanowią te teksty, w których zostaje ona włączona w tok fabuły. Jako przykład można wskazać chociażby *Popioły* czy *Walkę z szatanem* Stefana Żeromskiego, *Chłopów* Władysława Stanisława Reymonta czy powieści Gustawa Daniłowskiego (*Z minionych dni. Fragmenty powieściowe* oraz *Jaskółka*). W tej kwestii lite-

1 A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 10.

ratura Młodej Polski podkreśla swój dialog z epoką wcześniejszą. Taki sposób wykorzystania bajki w dziele ujawniał się przecież w twórczości pozytywistów – *Lalce* Bolesława Prusa, *W zimowy wieczór* Elizy Orzeszkowej, *Dewajtis* Marii Rodziewiczówny, *Zającu* Adolfa Dygasińskiego – dla których z pewnością nie bez znaczenia były najpierw „bajkowe” zainteresowania romantyków, przyczyniających się do popularyzacji takiej formy wypowiedzi poprzez balladę osnutą na jakiejś niesamowitej opowieści, dostrzeżenie ogromnej roli bajki jako nośnika dla wyrażenia pewnych ogólnych prawd, jak w *Kordianie* Juliusza Słowackiego (*O Janku co psom szył buty*) czy w *Dziadach* części III Adama Mickiewicza (*O diable i zbożu*). Żywe zwrócenie się ku bajce związane było też z działaniami Oskara Kolberga<sup>2</sup>.

Bajka, ujawniająca się w takiej postaci, często służyła jako parabola odzwierciedlająca losy bohaterów. Czabanowska-Wróbel szczególnie wskazuje na *Lalkę* Prusa, w której opowieść o pannie śpiącej na dnie potoku i rycerzu zdradza ciężenie ku modernizmowi<sup>3</sup>. Z jednej strony bajka, będąca elementem kształtowania fabuły, z drugiej sytuacja, w jakiej bajka dochodzi do głosu w przestrzeni dzieła literackiego (przeważnie w zainicjowanej przez bohaterów sytuacji opowiadania), powoduje, że można mówić tu o pewnej ciągłości.

Poczynione spostrzeżenia są niezbędne, aby podjąć właściwą refleksję nad miejscem i rolą bajki zawartej w *Próchnie* Wacława Berenta – powieści określanej jako „artystowska”. Ze względu na podejmowany temat, którym jest diagnoza kondycji sztuki i pozycji uprawiającego ją artysty, a także sposób jego realizacji, dzieło to niejednokrotnie uważano za dokument wiernie odzwierciedlający modernistyczną rzeczywistość, tak pod względem ideowym, jak i formalnym<sup>4</sup>. Tym bardziej ciekawe jest, że wśród wielorakich nowatorskich tendencji, zawartych w tej powieści, pojawia się opowieść *O księżniczce Bratumile, witeziu Niezamysłu i świętym Jaławie rzecz prawdziwa* stylizowana na średniowieczną historię o księżniczce i zakochanym w niej rycerzu.

Właściwa analiza miejsca i sposobu funkcjonowania wspomnianej bajki w powieści Berenta musi jednak zostać poprzedzona rozważaniami natury genologicznej. Historia o perypetiach witezia i księżniczki nie jest bowiem bajką *sensu stricto*, raczej można ją potraktować jako „wypadkową” różnych gatunków, takich jak średniowieczna legenda, bajka, w mniejszym stopniu baśń. W tym względzie ujawnia się problem zbieżności kryteriów klasyfikacji

2 J. Krzyżanowski, *Pogłosy bajki w literaturze polskiej*, w: tegoż, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 217.

3 A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 46.

4 M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 174.

wymienionych gatunków. Przypisywanie danej opowieści funkcji „nośnika” treści fabularnych sytuuje ją w obrębie cech właściwych zarówno legendzie, jak i baśni czy mitom<sup>5</sup>. Jednocześnie zaznacza się pewna labilność między terminami „bajka” i „baśń” w przypadku, gdy „bajka” staje się pojęciem szerszym, obejmującym również baśń<sup>6</sup>. Zarówno świat bajki, jak i baśni operuje przecież zmyśleniem, często też wyrasta z ustnej tradycji ludowej. Wyróżnikiem baśni jest z góry założona i traktowana jako normalny stan rzeczy cudowność<sup>7</sup>, która w bajce prawie nie występuje. Taki wyróżnik stanowi również nadanie bohaterom imion, czego nie spotyka się w baśni, a co jest znamienne dla bajki (także legendy). Bajka często staje się nośnikiem określonych treści, odzwierciedleniem ogólnej prawdy, nie zawsze wypowiedzianej wprost, ale ujawniającej się poprzez losy jej bohaterów.

Janina Abramowska, analizując kwestie gatunku w kontekście bajki ezopowej w ujęciu diachronicznym, wskazuje na liczne leksykalne przesunięcia terminu „bajka”<sup>8</sup>. Jej miejsce w płaszczyźnie genologicznej wiąże z sytuacją opowiadania oraz z jej folklorystyczną proveniencją. Podobnie jak *fabula*, pojęcie to obejmowało różne odmiany wypowiedzi fikcjonalnych. Badaczka wyraziła różnice między bajką a innymi gatunkami dostrzega w strukturze fabularnej – powtarzalności pewnych schematów fabularnych, gatunkotwórczej roli postaci, układzie ról (w przeciwieństwie do baśni angażującej tylko dwóch partnerów) czy też odmiennej realizacji opozycji<sup>9</sup>. Abramowska podkreśla także charakterystyczne dla bajki ezopowej ujęcie czasoprzestrzeni czy sposób konstruowania narracji<sup>10</sup>.

5 A. Gawron, *Legenda*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tynieckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 380.

6 *Bajka*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 43.

7 Na element cudowności jako konstytuujący baśń zwraca uwagę Roger Caillois, analizując związek baśni z gatunkiem *science-fiction* (zob. R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”*, przeł. J. Lisowski, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, przeł. J. Błoński [i in.], wstęp J. Błoński, Warszawa 1967, s. 31–65; zob. też M. Kubisiak, *Baśń*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 79–81).

8 J. Abramowska, *Bajka ezopowa – opis gatunku*, w: *też*, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 5–12. Badaczka wskazuje synonimiczność terminu „bajka” między innymi z takimi gatunkami, jak przypowieść, parabola, apolog, przykład, mit, legenda etnograficzna, baśń. W dobie romantyzmu zauważalne staje się również poszerzenie pola genologicznych odniesień bajki: powiastka, bajka ludowa, bajka magiczna, bajka dla dzieci.

9 Tamże, s. 12–20.

10 Przestrzeń bajki jest przestrzenią izolowaną. Narracja realizuje się w dwóch formach podawczych. W aspekcie nawiązywania bajki do przypowieści bądź alegorii, bajka bliższa jest tej ostatniej (tamże, s. 21–61).

Refleksja o bajce, jako gatunku szczególnym, pojawia się w komentarzu Wacława Berenta do *Bajki* Johanna Wolfganga Goethego. Autor *Próchna* zwraca uwagę na warstwę zawartych w niej symboli oddziałujących na wyobraźnię, sięgających do najgłębszych pokładów uczuć. Bajka jest zarazem płaszczyzną „głębokich znaczeń”, docierania do czegoś niepoznawalnego. W ten sposób zaspokajają pragnienie tajemnicy, ale też kieruje się ku temu, co w człowieku pierwotne – wierze i wyobrażeniom<sup>11</sup>. Jej źródłem są nieuświadomione warstwy duszy twórczej, niedające się ująć w żadne alegorie czy epigramaty<sup>12</sup>. Autor podkreśla zarazem konieczność przyjęcia szczególnej perspektywy odbiorczej – siła oddziaływania symbolu najskuteczniej realizuje się w przypadku dziecięcego słuchacza.

Abstrahując od rozważań genologicznych na temat bajki, warto wspomnieć o hagiografii – narracji szczególnej i różnorodnej, gdyż obejmującej zarówno żywoty świętych, jak i opisy cudów czy legendy. Podobnie jak bajka, w pewnym zakresie okazuje się pojęciem szerokim, oscylującym między przekazem historycznym a opowieścią legendową, często zawierającą elementy fantastyki.

Jeśli rozpatrywać opowieść o księżniczce Bratumile i witeziu Niezamyślu w kontekście średniowiecznej legendy, należy zwrócić uwagę na osadzenie jej w konkretnym, realnie istniejącym miejscu – Tyńcowej Górze, gdzie wznosi się klasztor benedyktynów. Kolejnym znacznikiem są ujawniające się postaci świętych: Jaćława, który skłania witezia do stworzenia pieśni ku czci Madonny, oraz Franciszka; przywołany jest też wizerunek Maryi Panny i Ducha Świętego. Tutaj także mieści się nawiązanie do typowej symboliki chrześcijańskiej, jak biały kwiat lilii<sup>13</sup>, składany Przenajświętszej Pannie, gest leżenia krzyżem, jako forma wybłagania potrzebnych łask, czy zwrócenie się w trudnej chwili ku Duchowi Świętemu – najwyższej mądrości. Legendowy charakter opowieści kształtuje zarazem sam motyw nawrócenia

11 W. Berent, *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki*, w: tegoż, *Pisma rozproszone; Listy*, wstęp, oprac. tekstu, dod. kryt. R. Nycz, fragment *Wstępu*, dotyczący *Idei w ruchu rewolucyjnym i Onegdaj*, oraz oprac. tekstu i *Komentarze* do tych szkiców W. Bolecki, Kraków 1992, s. 230.

12 Tamże, s. 226.

13 *Lilia*, hasło w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 599. W sztuce chrześcijańskiej lilia wyraża czystość, niewinność, dziewictwo. Według tradycji kwiat ten miał wyrosnąć ze spadłych łez Ewy oplakującej wygnanie z Raju. W scenach Zwiastowania często wyobrażano archanioła Gabriela z lilią w ręku, podczas gdy druga lilia umieszczona była wazonie obok klęczącej Marii. Tym samym motyw lilii będzie łączył przestrzeń religii i nauki chrześcijańskiej z przestrzenią sztuki.

witezia, czego wyrazem są pieśni ofiarowane Matce Boskiej, szczególnie przywołana *Oblubienico moja*, która na stałe zapisze się w tradycji Kościoła. Na rzecz legendowej proveniencji opowieści przemawia również sformułowanie zawarte w jej tytule – *O księżniczce Bratumile, witeziu Niezamysłu i świętym Jaclawie rzecz prawdziwa*, co sugeruje, że opowieść ta staje się kolejną prawdą podaną do wierzenia, wykluczającą tym samym zmyślenie. Podobną rolę będzie pełniła formuła „Amen” („Niech się tak stanie”), wieńcząca przytaczaną historię. Należy dodać, że opowieść o księżniczce jest realizowana w specyficznej materii językowej, wziętej z utrwalonych przekazów o dziejach przyszłych świętych, materii operującej terminami z obszaru kultury chrześcijańskiej.

Również Czabanowska-Wróbel wskazuje na dokonany przez Berenta zabieg stylizacji na tekst średniowieczny, podkreśla bardzo odległy związek z baśnią, jednak nie klasyfikuje opowieści jednoznacznie jako legendy<sup>14</sup>. Przywołuje ją jako jeden z wielu przykładów wykorzystania bajki w utworze literackim. Tym samym mimowolnie sytuuje ją na pograniczu wspomnianych gatunków. Zawarty w niej tok fabularny nie służy ukazaniu drogi do świętości czy aktu nawrócenia. Zabieg stylizacji niejako ujawnia, że w historii tej, mimo sugerowania prawdy, mamy jednak do czynienia ze zmyśleniem, a postaci księżniczki czy witezia Niezamysła mogą być właściwe również dla bajki. Natomiast brak w niej elementów cudowności, z kolei kierujących historię o witeziu Niezamysłu w kierunku baśni. Odległą konotację w tym wypadku zdradzają jedynie wspomniane kościelne organy, które „westchnęły pobożnym echem” na śpiewaną przez bohatera pieśń.

Związek tejże opowieści z bajką ujawnia zawarta w niej charakterystyczna formuła: „Na tyńcowej górze, za trzema murami, za dwoma zwodzonymi mosty kwitła księżniczka Bratumiła” (290)<sup>15</sup> – częsty chwyt pozwalający na przeniesienie się w świat przedstawianej historii. W myśl wcześniejszych uwag na temat wyróżników bajki, w opowieści mamy do czynienia z bohaterami obdarzonymi imionami i będącymi nośnikami określonych postaw i zachowań. Nie bez znaczenia jest również konstruowanie jej na bazie typowych mechanizmów obecnych w każdej bajce – odwiecznej walki dobra ze złem i wyższości tego dobra, choć realizowanych za pomocą innych narzędzi, które muszą pozostać w ścisłym związku z zamierzeniami powieści. Opowieść ta nie funkcjonuje bowiem jako tekst samodzielny. Dlatego

14 A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 48.

15 Wszystkie fragmenty powieści Berenta przytaczane są w niniejszej pracy według wydania: W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, po cytowanym fragmencie każdorazowo w nawiasie podano numer strony.

też jej przynależność gatunkowa w dużej mierze jest warunkowana relacją, w jaką zostaje uwikłana w dziele, przede wszystkim w świadomości zwracającego się ku niej bohatera. Henryk von Hertenstein wyraźnie nazywa ją bajką, która dla niego stanowi prefigurację jego losów. W takim kontekście przytaczać ją będzie Müllerowi. Aspekt relacji powieściowego bohatera do pojawiającej się bajki staje się zatem kluczowy dla rozstrzygnięcia problemu klasyfikacji.

Ważne okazuje się już samo określenie miejsca bajki w *Próchnie* (rozumianego w sensie dosłownym i przenośnym). W tym przypadku trzeba wydzielić dwa różne momenty jej pojawienia się w powieści: pierwszy, zwrócony ku bohaterowi zagłębiającemu się w średniowieczne księgi (a więc istniejący tylko w jego świadomości); drugi, który można nazwać właściwym, gdyż już wyłania się na kartach powieści – uwarunkowany sytuacją opowiadania, przez to nawiązujący do sposobu ujawnienia się bajki w fabule, tak jak w przypadku wspomnianych powieści Prusa czy Rodziewiczówny. Tym samym należy stwierdzić, że dokonało się pewnego rodzaju „otwarcie”, uzewnętrznienie bajkowego świata, uwolnienie go z czysto wewnętrznej świadomości Hertensteina. W tej sytuacji „powrotu”, czy też ponownej lektury, jednocześnie ma miejsce proces uprawomocnienia się bajki w świecie przedstawionym powieści.

Opowieść *O księżniczce Bratumile* zostaje przywołana w specyficznych warunkach. Przestrzeń egzystencjalna barona Henryka von Hertensteina mieści się w obrębie ponurej willi położonej na uboczu, z dala od zgiełku miasta, coraz wyraźniej naznaczonego piętnem aksjologicznego rozpadu i „próchnienia”. Wzniesiona ponad nim „twierdza” okazuje się dla bohatera bastionem chroniącym go przed wszystkim, co przychodzi z zewnątrz. On sam czuje się już stracony, głównie jako artysta tracący wiarę w wartość sztuki, w swój twórczy potencjał, ograniczający się jedynie do jej biernej kontemplacji. Jego otoczenie sprawia wrażenie przynależności do zupełnie innego świata, w którym wprost zadziwia panująca w nim wieczna, aż nie-naturalna cisza i spokój:

Zdawało mu się [Müllerowi – przyp. E.Ch.], że leży w czerwonej grocie: to płonące za purpurowym abażurem światło przenikało wszędzie cichym, uroczystym spokojem bajki. Wzrok jego, odurzony tym równym zalewem czerwonego światła, błąkał się sennie, szukał jakby oparcia i wytchnienia dla myśli. Natrafił na głowę kobiety na portrecie: twarz białą, chmurną, o wysokim, jasnym czole w ciemnym mahoniu włosów.

(260)

Przestrzeń spełnia zatem wszystkie możliwe warunki dla wyłonienia się bajkowej opowieści. Zawarta w niej prawda może być bowiem usłyszana tylko

w miejscu ogarniętym ciszą, gdzie do głosu dochodzą jedynie własne myśli. Właśnie wśród tych komnat, niekiedy przypominających śmiertelny grobowiec, Hertenstein uciekał w świat nietkniętych przez wieki ksiąg, poszukując w nich antidotum na wszechobecną degrengoladę. Nie bez przyczyny w tę przestrzeń przybywa także Müller, pragnący spędzić tu ostatnie chwile swojego życia. W willi przyjaciela, niczym w świecie baśni, czas zdaje się ulegać rozmyciu, jakby tracąc swój realny wymiar. Spowolnieniu ulega także tempo życia, tak silnie dające o sobie znać w przestrzeni miasta:

W pokoju zapanowała ta przyczajona cisza godzin wyrocznych, chwili trwożliwego oczekiwania, tajonego lęku, rzekłbyś, nierówna jak owo, w podobnych godzinach, od czasu do czasu jawne, choć w r y t m i e s k ł ó c o n e [podkr. – E.Ch.] cykanie kieszonkowego zegarka.

(267)

W odczuwanym szczególnie przez przybywającego z zewnątrz Müllera „przezwycięzeniu czasu” swój udział będzie miała także usłyszana przez niego opowieść, z jednej strony właśnie ze względu na fakt, że nawiązuje do epoki średniowiecza (czyli umożliwia zwrot ku przeszłości), z drugiej zaś poprzez sytuację snucia opowieści, która na jakiś moment przenosi bohatera z właściwej czasoprzestrzeni. Jednakowoż ten średniowieczny<sup>16</sup> charakter bajki, z uwagi na powiązanie go z przestrzenią życiową Hertensteina, można potraktować jako jej dopełnienie, co już z kolei warunkuje nawiązanie dialogu między światem bohatera a światem przywoływanym w bajce, pozwalała na rozpatrywanie jej w kategoriach pewnej aktualności.

Przekraczanie labilnej granicy czasu poprzez bajkę sugeruje fakt, że jest ona włączona we wspomnienia bohatera, ukazujące burzliwe dzieje jego rodziny. Te znamionuje przywołanie pamiętnych słów ojca, utrwalonych w jego ostatnim liście, ale nade wszystko wizerunku siostry – Hildy, na skutek rodzinnych nieporozumień zupełnie pominiętej w życiu Hertensteina, a powracającej w okolicznościach śmierci ojca.

W napływającej fali różnych refleksji Hertenstein analizuje moment, gdy po raz pierwszy pochylił się nad średniowieczną bajką, sytuację następującą po przyпыlywie niekontrolowanych pragnień, wyłaniających się w wyniku zawiązującej się relacji z siostrą, pragnień, które usiłował zdusić, jednak bezskutecznie:

16 O szczególnej obecności średniowiecza w powieściach Waclawa Berenta traktuje praca Małgorzaty Okulicz-Kozaryn *Średniowiecze Waclawa Berenta* (Warszawa 2006), w której autorka analizuje między innymi *Próchno* oraz *Żywe kamienie*.

Ukrywałem się przez dzień cały w bibliotece. Zaciszenie i bezpiecznie czułem się w tym trupim zaduchu starych ksiąg, pod czystym wejrzeniem zawieszono u błękitu lodowca.

Z rozkoszą pieściłem się starymi księgami. Cieszyły mnie naiwne rysunki miniatur, iluminowane z tak mozolnym przepychem w ciężkim złocie, głębokiej purpurze i w lazurze kryształowym.

(289)

Mając w pamięci tamtą chwilę, teraz przywołując ją Müllerowi, Hertenstein snuje opowieść o księżniczce Bratumile, pięknej pannie, której niezwykła uroda i młodzieńcza świeżość wzbudzały miłość w jej bracie – Niezamyśle. Siła uczucia potęgowała w rycerzu twórcze natchnienie, czego świadectwem były wygrywane przez niego pieśni, wzruszające wszystko, co żyje:

W gładkim licu i misternym kształcie księżniczki Bratumiły rozgorzał Niezamyśl miłością wielką. Witeż, brzydząc się imać lutniej pod alkierzem, z konia i przy zbroi (jako rycerz godnie) takowe minnesangi od boleści w grzesznym kochaniu tęskne, wszędy składał i głosił, że gdzie przybył, dworski fraucymer łzami głośnymi go witał i miesiąc po nim płakał.

(290)

Miłość do siostry-kochanki staje się dla Niezamyśla najważniejszą i jedyłą inspiracją. Okazuje się bowiem, że rycerz, zobligowany przez świętego Jaclawa, mimo swoich najszczerzych chęci nie jest w stanie stworzyć cudownej pieśni dla Przenajświętszej Panny przy jednoczesnym wyparciu ze swych myśli obrazu ukochanej:

Leżał witeż trzy dni krzyżem i, choć się szczerze modlił, nic mu do składu nie przychodziło. „Z konia tylko umiem!” – zerwie się w złości i tupnie w kamień posadzki, aż echo jętko gdzieś pod sklepieniem.

(291)

Nietrudno się domyślić, że w tej opowieści dochodzi do głosu kwestia relacji kobieta – sztuka, podkreślana przez badaczy analizujących powieść Berenta<sup>17</sup>. W tym kontekście witeż jawi się jako twórca aspirujący do rangi artysty, pragnący wznieść się na wyżyny sztuki prawdziwej, dążący do pogodzenia pragnień natury cielesnej z naznaczoną duchowością. Pojawiająca się postać szatana sugeruje jednak nieczystość twórczych natchnień Niezamyśla, który za jego namową próbuje nakładać wyobrażenie Bratumiły na wizerunek Najświętszej Panny:

17 Zob. I. Kaluta, „Ona – sztuka”. *Funkcje postaci kobiecych w „Próchnie” Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 51; M. Wyka-Hussakowska, *O „Próchnie” Wacława Berenta*, w: *Młoda Polska. Materiały do ćwiczeń*, wyboru cz. 1 dokonała I. Maciejewska, wyboru cz. 2 dokonała D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 2002, s. 171.



Gdy onego podawano, nawinął się grzesznie diabeł, strzeżnię dwornie trzyma i szepce: „Przeor wiedzieć nie potrzebuje, o kim ty myślisz. Madonna nawet, jako jawnie w pi-smach stoi, inną być nie mogła, jako jest Bratumiła”.

(291)

Wyraźnie wylania się szczególnie zakorzenione w modernizmie postrze-ganie kobiety jako symbolu niszczycielskiej chuci czy powiernicy diabła, która uniemożliwia osiągnięcie ideału. Bratumiła w tym względzie staje się figurą biblijnej Ewy, przywodzącej witezia do nieczystości, będącej prze-szkodą w połączeniu się z Transcendencją. Dlatego jej palce nie złożą się w kształt białej lilii. Wizerunek tej kobiety nigdy nie będzie mógł zastąpić obrazu Madonny – symbolu ideału, zawsze stanie się przyczyną grzechu, przed którym witeż próbuje schronić się w murach klasztoru:

Nawrócił się co rychło do klasztoru i w otwarte ramiona św. Jaćława padłszy, zapłakał gorzce z żalu do Przenajświętszej Panny, że pieśń i piękno diabłu na poniewierkę odstąpić raczyła i kusić nim pozwala.

(291)

W metaforycznym przeniesieniu prawdy o naturze sztuki na płaszczyznę średniowiecznej bajki jednocześnie ujawnia się motyw odwiecznej walki dobra ze złem. W historii o księżniczce Bratumile zostaje zrealizowany w duchu modernizmu. Symbolem zła jest zatem sama księżniczka, prowo-kująca do grzechu, oddająca się na usługi diabła. Siły dobra reprezentuje w tym wypadku święty Jaćław, w chwili doznawania największych pokus przez Niezamysła szukający oparcia w mocy Ducha Świętego i kierujący się miłosierdziem, przygarniający nawróconego grzesznika w mury klasztoru. Najwyższym symbolem tychże sił jest w końcu sam Bóg, o którego obecności świadczy wspomniany Boży palec, powstrzymujący witezia przed występ-kiem. Motyw sztuki, tak ważny i nadrzędny dla powieści artystowskiej, jest zatem skompilowany z wątkiem odnoszącym się do pewnych prawd ogól-nych, a tym samym ponadczasowych.

Mając na uwadze fakt, że opowieść zostaje przywołana ustami Hertensteina-artysty, nawiązującego do swej biografii, nie ulega wątpliwości, że postać bajkowej Bratumiły coraz wyraźniej ujawnia swoją konotację z postacią Hildy:

Radosne, niespodziane zdziwienie rozjaśniło w jednej chwili jej czoło, rozplomieniło twarz całą. Podbiegła prędką i lekka jak dziewczyna, i gdy m jedwabny poszum jej sukni uchem jeszcze łowił, otwierała z pośpiechem fortepian.

(288)

W swych wspomnieniach obrazu siostry Hertenstein podkreśla wprost napawającą go zdumieniem żywiołowość i młodzieńczą świeżość kobiety, którą później odnalazł w fizjonomii księżniczki z czytanej bajki. Nawiązu-

jąca się między bohaterami opowieści relacja powoduje, że artysta mimowolnie zaczyna dostrzegać w niej odniesienie do swego losu.

Małgorzata Okulicz-Kozaryn wskazuje pod tym względem analogię między Hertensteinem a bohaterem *Heinricha von Ofterdingena* Novalisa<sup>18</sup>. W bajce w sposób dosłowny nazwane zostaje to, co muzyk odczuwa w kontakcie ze swą siostrą – miłość, wieczna tęsknota, podszyta wyczekiwaniem, wymagowana projekcja kazirodzkiego związku, niemożliwego w realnym wymiarze: „W gładkim licu i misternym kształcie księżniczki Bratumiły rozgorzał Niezamysł miłością wielką” (290). Również Hertensteina przyciągała ta sama świeżość, jasność i przecucie jej mocy, której pożądał coraz bardziej:

H i l d a . . .

Drgnąłem. I spojrzawszy na tę jasną topiel łagodnego zachodu na szczytach, zrozumiałem, że mnie nieświadomego opływa już od wczoraj miękka atmosfera rodzącego się uczucia.

(293)

Izabela Kaluta podkreśla, że Hilda jest kimś w rodzaju jaśniejszej, lepszej połowy Hertensteina. Natomiast jej odnalezienie badaczka postrzega jako odnalezienie brakującej połówki, co warunkuje powstanie w pełni integralnego człowieka<sup>19</sup>.

Refleksja nad sensem bajkowego świata inicjuje w Hertensteinie proces otwierania się świadomości, dostarcza pewnej matrycy, na którą bohater nakłada elementy własnej rzeczywistości. Ten fakt powoduje, że stopniowo zmienia się jego stosunek do czytanej opowieści:

Ponad przepaście wieków przyniosło mi echo niespodzianie te prostą bajkę. Uśmiechałem się z początku czytając: bawiłem się nią, jak się bawi z dzieckiem. Przeczytałem po raz drugi, wciąż się jeszcze uśmiechałem, ale gdy oczy ciężko i uparcie przyłgły do pergaminowej karty, myśl w dal odbiegła. Ruszyły mi przed oczyma te ciemne szeregi liter w nieskończonych marszach, wirach i koliskach.

(292)

I tak nieświadomie ucieczka w świat bajki, aby odzyskać duchową władzę nad samym sobą, okazała się powrotem do zakłętego kręgu własnych dziejów. Za każdym razem tę analogię bohater widzi coraz wyraźniej, a fizjonomie bajkowych postaci tracą nadaną im w bajce indywidualność. Hertenstein już nie jest w stanie skłonić się ku tej opowieści z dystansem i bez zaangażowania, gdy po raz pierwszy odkrył w niej zarysowane własne obli-

18 M. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 55.

19 I. Kaluta, dz. cyt., s. 51.

cze, odzwierciedlenie życia jawiącego się jako ciągle balansowanie między stanem niemocy i rezygnacji a pragnieniem i przypiływem twórczego ducha. To balansowanie jest z kolei uwarunkowane kolejnym inicjowaniem i traceniem kontaktu z Hildą. Nie bez przyczyny z chwilą jej pojawienia się w porażone w mroku przestrzenie wstąpiło tchnienie życia, które, choć na krótki czas, wyrwało Hertensteina z życiowego i twórczego marazmu:

– I czego ty się lękasz? Czego tobie jeszcze brak?

Prosiłem ją oczyma, aby się zbliżyła, i pochwycawszy te jej ręce, z całych sił wciśkałem je sobie w skronie.

– Mocy!... Mocy!...

(289)

Powyższy fragment można uznać za znaczący dla analizy wzajemnej relacji świata utrwalonego w bajce i rzeczywistości, w której żyje bohater, z uwagi na przeniesienie tego samego rodzaju pragnień, jakie bezpośrednio formułuje Hertenstein, a jakie odnajdzie w postawie bajkowego witezia. Tam motyw wciskanych rąk, symbolizujący konieczność bliskiego kontaktu z siostrą-kochanką, zostanie przetransponowany na proces wyobrażania, przywoływania w pamięci obrazu ukochanej Bratumiły. Hertenstein bez wątpienia orientuje się, że jego uczucie do siostry, choć wyzwoliło go z bierności, to jednak nie może dać szansy na wzniesienie się na twórcze wyżyny, wręcz przeciwnie, oddala od upragnionego ideału. Sztuka inspirowana chora miłością wiedzie bowiem głównie ku klęsce, czego dowiodły dalsze losy księżniczki i witezia:

Między błogosławione pańskie ojciec święty witezia łaskawie zaliczyć nie raczył, ile że księżniczka ona, Niezamysłowym śpiewaniem wielce w myślach swych rozręskniona, diabłu (na chucie) się oddała. Taka jest jedynie prawdziwa opowieść o księżniczce Bratumile, witeziu Niezamysłu i o świętym Jaławie.

(292)

Końcowe zdanie, zawarte w przywołanym fragmencie, dodatkowo wzmacnia przesłanie płynące z opowieści i pozbawia Hertensteina złudzeń co do prawdy o skutkach fatalnego uczucia. Istotą tej prawdy staje się także problem wyboru i doświadczenia straty, uwikłanie między wizją idei a znamieniem banalności, które jest obecne we współczesnej sztuce i tym samym podważa jej sens. Nie bez przyczyny także w tej przestrzeni bajkowego świata wyraźnie pobrzmiewa echo przestrogi, już wcześniej formułowanej i dobitnie wyrażonej w odnalezionym liście ojca:

Żyj! czyn! działaj! walcz!

Drżj tylko przed szatańskim zwierciadłem życia, co w barwach wspomnień, w błaskach marzeń, na wyżynach pragnień, w głębiach tęsknoty miraż bytu ukazywać ci

będzie: Strzeż się sztuki! [...] W obłocznych pałacach każą ci hołdować lirowym dziadom, co tłumę pochlebstwem żyją [...]. Wzgardzone życie zemści się grzechem i staniesz się dla samego siebie krwawym wyrzutem.

(276)

Przestroga, wielokrotnie powracająca w świadomości bohatera, w bajce o księżniczce Bratumile zyskuje rangę Bożej i daje o sobie znać w najbardziej przełomowym momencie: „Wypadł miecz z ręki witezia, jako że palec Boży w tym poczuł: od jawnego grzechu odwiedzenie” (291).

W symbolice biblijnej motyw palca jest interpretowany jako obraz miłosierdzia, łaski lub sądu. Palec Boży tłumaczy się jednoznacznie jako oznakę władzy Boga<sup>20</sup>. W konfrontacji rzeczywistości otaczającej bohatera i bajkowego świata dokonuje się tym samym przesunięcie w zakresie znaczenia ojcowskiej władzy – z rodzicielskiej (adresowanej w stronę Hertensteina-artysty) w kierunku władzy Boskiej (Stwórca jako ojciec), a więc mającej szerokiego adresata.

Marta Piwińska zwraca uwagę, że zawarta w opowieści pokusa bycia artystą to akt wymierzony przeciw Bogu, pragnienie tworzenia nowej rzeczywistości<sup>21</sup>. W tym kontekście ów Boży palec stanie się również skutecznym hamulcem, powstrzymującym potęgę twórczą, dzięki której witeź-artysta chciałby osiągnąć Boskiego ideału, a więc być równym samemu Bogu. Ta chęć kreacji jest powodowana pragnieniem powołania świata, będącego zaprzeczeniem Boskiego porządku, który okazuje się niedoskonały. Dopiero sztuka mogłaby być narzędziem nadającym mu kształt możliwy do zaakceptowania. Podkreślić tu trzeba, że sztuka pozwoliłaby tworzyć świat odmienny od Boskiego, czyli pozbawiony zmysłu moralnego, dopuszczający wszelkie występki, uzgadniający ziemskie pokusy w imię kroczenia ku wyższej idei, świat, który można określić jako jeden z wielu sztucznych rajów. Mimowolnie odzywają się zatem echa świadomości dekadencjonalnej, często skłaniającej się ku perwersji, uczuciowym dewiacjom, sztuczności, będącej zaprzeczeniem natury.

W obrębie analizowanej bajki mamy do czynienia z „przeniesieniem” z wymiaru jednostkowej prawdy o witeziu-artyście w wymiar uniwersalnej prawdy o Hertensteinie-muzyku, będącym z kolei symbolem kondycji modernistycznego artysty (a także dekadenta). Skutki nieusłuchania przestrogi dają o sobie znać we wspomnianych już losach witezia, z jednej strony tracącego miłość Bratumily, z drugiej zaś niemogącego dostąpić beatyfikacji,

20 *Palec*, hasło w: L. Ryken, J.C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2003, s. 669.

21 Cyt. za: I. Kaluta, dz. cyt., s. 53.

a także w losach Hertensteina – dla którego życie staje się powolnym osuwaniem w przepaść. Obu bohaterów łączy w końcu rodzaj uprawianej sztuki – muzyka, która, co podkreśla Okulicz-Kozaryn, przez Arthura Schopenhauera była uznawana za najwyższą formę sztuki<sup>22</sup>.

Z tego konglomeratu ujawniających się analogii wyłania się koncepcja twórcy, realizującego postawę artysty związanego ze Świętym Źródłem oraz Wieżą z Kości Słoniowej<sup>23</sup>. Nie bez znaczenia jest przecież przywołanie obrazu tynieckiego klasztoru, który stanowi bajkową figurę ponurej willi Hertensteina. W obu przypadkach staje się on przestrzennym symbolem wznoszenia się ku sztuce naznaczonej znamieniem duchowości. Jerzy Paszek wskazuje jednak, że o ile w przypadku witezia mogło dokonać się połączenie symbolu źródła i wieży, o tyle w przypadku bohatera powieści jest to niemożliwe<sup>24</sup>.

Analizowana bajka o księżniczce Bratumile, tak jak pod względem formalnym okazuje się wypadkową różnych gatunków, tak w zakresie ideowym staje się przestrzenią ścierania się dwóch przeciwnych biegunów, z jednej strony myśli powiązanej z etyką chrześcijańską, wspieraną nauką Kościoła, z drugiej zaś światopoglądu charakterystycznego dla postawy schyłkowca, często stojącego właśnie w opozycji do norm i zakazów sankcjonowanych religią. Jednocześnie utrwalony w tradycji, ujawniający się mechanizm funkcjonowania świata zostaje poddany rewizji za pomocą innych narzędzi (głównie nowych prądów filozoficznych i umysłowych), co konsekwentnie kieruje w stronę nowych interpretacji. Nie bez powodu chrześcijańska proveniencja artysty, tworzącego jedynie na chwałę Bożą, w bajce musi zostać uzgodniona chociażby z poglądami Schopenhauera czy Friedricha Nietzschego<sup>25</sup>. Na gruncie analizowanej powieści bajka stanie się zatem

22 M. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 55. Zob. też: J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 53. Schopenhauer sytuował muzykę ponad sztuką i poezją jako najdoskonalsze oddzielenie formy od materii. Tym samym muzyka najlepiej zbliża do poznania idei.

23 J. Paszek, *Wstęp*, w: W. Berent, *Próchno*, s. LXV–LXVI.

24 Tamże, s. LXVI. Paszek podkreśla, że to połączenie źródła i wieży w przypadku Niezamyśla ujawnia się z uwagi na fakt, że zaznał on uczucia miłości występnej i klasztornej skruchy. Natomiast Hertenstein odrzucił miłość Hildy.

25 Na nawiązania Berenta do filozofii Nietzschego wskazuje między innymi Paszek (*Wstęp*, w: W. Berent, *Próchno*, s. LXIX–LXX). O szczególnym miejscu autora *Poza dobrem i złem* w twórczości Berenta traktuje artykuł Ryszarda Nycza *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta* („Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 45–82). Badacz definiuje nietzscheanizm w kontekście rozważań metaartystycznych jako problem świadomości pisarskiej Berenta. Znaczenie myśli Nietzschego

pewnego rodzaju konfrontacją różnych światopoglądów dotyczących sposobu definiowania świata i człowieka.

Współwystępowanie dwóch skrajnych biegunów ideowych – chrześcijaństwa i dekadentyzmu – okazuje się ważne w refleksji nad wymiarem ówczesnej religii sztuki, która wyraźnie utraciła Boską proveniencję. Przekłada się to na symboliczne przechodzenie od idei sztuki jako *sacrum* w stronę jej desakralizacji, sprowadzającej się jedynie do estetycznej pozy, gestu czy biernej kontemplacji. To sztuka zacierająca granicę między życiem a tworzeniem, artyście nakładająca maskę dandysa, stająca się rzemiosłem, kuglarstwem, ograniczająca się do kwestii użyteczności, zaspokajania związanych z nią oczekiwań. Akt spontanicznej kreacji, w imię Bożych idei, mimowolnie staje się uwikłaniem w formę, z pieśni pełnej wzniosłości przeradza się w banalny aforyzm czy paszkwil. Uwalnianie głębi twórczego ducha wypiera epigonizm. Jeśli istnieje jeszcze gdzieś wiara w moc sztuki, to jest ona obliczona jedynie na zdobycie poklasku tłumu. Desakralizacja sztuki uwidacznia się również na poziomie przestrzeni, która jest ściśle powiązana ze sferą życia, pozbawiona aury wzniosłości, naznaczona dekadentckim estetyzmem. W blasku sztucznego światła dywagacje o sztuce są skompilowane z myślami o występnej miłości do kobiety, tak jak w przypadku Müllera czy Jelsky'ego. Twórczość ma więc posmak chorobliwości w sferze uczuć, prerafinowania, fizycznej niemocy. Stąd między innymi bierze się zakwestionowanie wiary bohaterów w sens sztuki, cel artystycznego tworzenia. Dlatego też Kunicki dokonuje zniszczenia swego dzieła i wybiera postawę społecznika. Sztuka okazuje się też balansowaniem między *sacrum* a *profanum*. W przypadku Hertensteina nadal daje o sobie znać marzenie o zdobyciu lodowca – symbolu czystej, idealnej sztuki, będącej przybliżaniem się ku Transcendencji, przepłatające się z zakwestionowaniem wartości twórczego aktu w jego obecnym wymiarze. Stąd też koncepcję sztuki idealnej wiąże bohater z kategorią śmierci i nirwany. W aspekcie przestrzennym jego podalpejska willa będzie zarazem symbolicznym ścieraniem się idei duchowej świątyni z wizją występnej miłości.

W kontekście *Próchna* – powieści autotematycznej, ukazana w niej kwestia ówczesnej religii sztuki, warunkowanej znamieniem dekadencji, zdaje się być dla samego Berenta jako twórcy nie do przyjęcia. Tylko sztuka pozostająca w relacji z *sacrum*, a więc kierowana ku wartościom duchowym, jest

---

analizuje w trzech aspektach – sytuacja współczesnej kultury i społeczeństwa, poszukiwanie wzorca osobowego, świadomość estetyczna Berenta. Zob. też M. Popiel, *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny”*. „Próchno” Wacława Berenta, w: tejsze, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 172–173.

w stanie przetrwać wobec rozpadu wszelkich form, wtórności, mierzonej poklaskiem tłumu, wobec sztuki podszytej niemoralnością czy perwersją. Tylko zwracanie się ku sferom ducha zawsze pociąga za sobą akt uwznioślenia, tworzenie jest wówczas wznoszeniem pomnika, pozostającego po wykuwającym go artyście. Sztuka uwikłana w rzeczywistość, sztuka, której inspiracją jest występna, zdegenerowana miłość, zatracza autonomiczność, staje się powielaniem otaczającego świata jako przestrzeni materii, gdzie zatraceniu ulega twórcze natchnienie. Przede wszystkim okazuje się ona antywartością, oddalającą perspektywę zbawienia, prowadzącą do klęski. W perspektywie moralnego rozstrzygnięcia bajka o witeziu i księżniczce będzie zatem symbolicznym odzwierciedleniem prawdy o nadrzędności sztuki-świętości wobec sztuki-kobiety.

Znamienne jest, że nawiązany przez Hertensteina dialog z bajką o księżniczce nie kończy się wraz z zakończeniem opowiadanej historii. Wspomniano już o procesie dochodzenia do odkrycia przez bohatera miejsca, jakie w jego świadomości zaczyna zajmować średniowieczna opowieść. Siła jej oddziaływania powoduje, że Hertenstein nadal w jakimś stopniu kontynuuje powiastkę:

Zamarzyłem o klasztorze pokutnym w poszumie lasów jodłowych, o białych podwórcach w balsamicznej woni cedrów, o kawek wokół wieży rojnych lamentach, o chórze mnichów głębokim, o organów kościelnych jęku psalmicznym i o sygnaturki wysokim tonie... I błędę, ja mnich, w białym podwórku, po złotych plamach słońca i sinych cieniach gałęzi [...].

(293)

W nasuwającej się refleksji znów dają o sobie znać pragnienia ciszy i klasztornej zadumy. W wyobraźni, poprzez wspomnienie, bohater krok po kroku dokonuje rekonstrukcji psalmicznego śpiewu mnichów i dźwięku organów, zdających się przenikać w jego przestrzeń. Zachodzące w niej wypadki będzie postrzegać już jako dalszy ciąg tamtej bajki:

Ta narożnica kamienna z oknem na lodowiec, te księgi stare, miniatury złote, ta opowieść naiwna, ten klasztor wyczarowany z myśli, [...] ta całego świata wokół mnie muzyka; owo światło złote i cień ponury; rozkosz pieściwa i ból trawiący w tym jednym imieniu Hilda! – przecież to wszystko, wszystko razem jest jakby niedopowiedzianą do końca bajką, jest bezpłodnym, zabójczym marzeniem!...

(293)

Historia o księżniczce Bratumile i witeziu Niezamyślu okazuje się dla bohatera tylko jednym z wielu elementów jego świata, który w przeciwieństwie do średniowiecznej opowieści nie ma jeszcze swego zakończenia, jest pełen tajemnic i niepewności, posługuje się sugestią i domniemaniem.

W tym względzie Hertenstein za pomocą intuicji dokonuje procesu konkretyzacji. Z drugiej strony stwierdzenie „niedopowiedziana do końca bajka” wskazuje, że odkryta w starych księgach przypowieść jest przez niego postrzegana jako literackie przetransponowanie jego marzenia. Znowu daje się zauważyć pewne przesunięcie znaczeń z bajki-opowieści w stronę bajki jako drzemiącego w bohaterze pragnienia. Taki stan rzeczy stanowi z kolei dalszą inspirację dla wyobraźni, misternie budującej wizję osiągnięcia artystycznego wyzwolenia, sankcjonowanego Boskim prawem, a mającego się dokonać za sprawą Hildy:

I mówisz do mnie [Hilda – przyp. E.Ch.]: „Wstań i ty, grzechem niemocy najgrzeszniejszy. Patrz, oto na wątle piersi kładę ci złotą Chrystusową tarczę miłości: tworzyć będziesz!... [...] Patrz – oto po prawicy Boga Ojca zasiada Chrystus Pan nasz miłościwy.

*Urbi et orbi!... Urbi et orbi!...*

(296)

Należy pamiętać, że bajka o Bratumile zostaje wypowiedziana, a więc również skierowana do konkretnego adresata. W tym względzie nasuwa się refleksja dotycząca jej odbioru przez Müllera. Również i on w swoich wspomnieniach, utrwalonych z kolei na kartach zeszytów, czyni bajkę doskonałą ilustracją własnych losów<sup>26</sup>. Poeta zdaje się rozumieć związek słuchanej opowieści Hertensteina z biografią przyjaciela, biografią również w jakimś stopniu będącą zapisem tragicznych i powikłanych dziejów artysty świadomego własnej klęski. I w jego świadomości ujawnia się proces ciągłej analizy, nawiązania do wątków wyjętych ze średniowiecznej opowieści, przywoływanych przez niego w rozmowie z muzykiem:

Müller mrużył już oczy, wpatrując się coraz natarczywiej w jego [Hertensteina – przyp. E.Ch.] białą, wygasłą twarz i oczy o smutnym w tej chwili, gorączkowym połysku. Wreszcie nie wytrzymał i rozłożywszy ramiona krzyknął niemal:

– Czemuś ty do klasztoru lepiej nie wstąpił, jak t a m t e n z b a j k i [podkr. – E.Ch.]?

(309)

W powyższym fragmencie, który już bezpośrednio wiąże wątek biografii Hertensteina z diagnozą kondycji współczesnej bohaterom sztuki, wyraźnie

26 Müller przywołuje z kolei bajkę o dwóch braciach bliźniakach, których nawałnica skierowała w przeciwne strony świata. Lata rozłąki i zachodzące zmiany stworzyły między nimi ogromną przepaść, uniemożliwiając porozumienie: „Spotkali się bracia, spojrzeli i – za noże chwycili! – Czas, przestrzeń, dwóch wielkich duchów odmienna potęga, wyrwały między nimi przepaść tak głęboką, jak jednego stulecia myśl, i tak wielką, jak dwóch wielkich duchów nienawiść” (208). Bajkę tę bohater opowiadał Zosi Borowskiej, czyniąc aluzję do swych relacji z Jelskym.



zostaje potwierdzony dialog poety ze światem bajki. Müller również przekracza granicę między zmyśleniem a rzeczywistością, nakładając na nią gotowe schematy i klisze przejęte z zasłyszanej opowieści. Dla niego bajka o Bratumile z jednej strony też jest refiguracją losów Hertensteina, ale także dobitnym argumentem przeciw jego dotychczasowym sądom o charakterze współczesnej mu sztuki. Tym samym właśnie opowiedziana bajka dokonuje przemiany jego świadomości, rewizji i redefinicji zakorzenionych w niej prawd. Te prawdy bohater analizuje w odniesieniu do znanej mu artystycznej przestrzeni:

A opowieść Hertensteina biła mu jeszcze pulsem w skroniach. I te dwa biegunowe światy jęły mu się wikłać i plątać w obrazach. [...] W mizernych ramach kulis, wśród malowanych murów starego zamczyska, gra oto Borowski z ojcem i z aktorką o rudej peruce tę samą opowieść, która wciąż jeszcze tętniała mu w skroniach.

(308)

Mowa jest tu o opowieści obejmującej wspomnienia bohatera, ale należy pamiętać, wspieranej interesującą nas bajką. Płaszczyna teje będzie odtąd skompilowana z szeregiem już utrwalonych w pamięci Müllera obrazów, warunkowanych zagadnieniem sztuki. Stąd też i dla niego wyraźny staje się przede wszystkim uniwersalizm, potwierdzony chociażby losem przywołanego aktora Borowskiego, który z kolei porzuca żonę, widząc w niej przeszkodę na drodze do spełnienia się jako artysty. Podobnie motyw zawarty w bajce, motyw ona-sztuka, zostanie wykorzystany przez Turkula w jego dramacie *Przeznaczenie*.

Opowieść Hertensteina, a więc również zawarta w niej bajka, dla Müllera okazuje się także potwierdzeniem jego przekonań o świecie, życiu dostarczającym jedynie rozczarowań i cierpienia. Nie bez powodu sytuację warunkowaną opowieścią muzyka, jak też związaną z nią refleksję o sztuce, wieńczy moment samobójstwa obu twórców. W tym przypadku można zaryzykować tezę, że siła oddziaływania zawartej w niej bajki stała się jedną z wielu motywacji tragicznych decyzji bohaterów, przez to ponownie podkreśla swoją rolę w kształtowaniu powieściowej fabuły. Wystarczy wspomnieć wyzierający z całej powiastki ogólny pesymizm, prawdę o niemożności zaspokojenia pragnień, które nadają sens życiu, o wypełniającym się w przypadku bajkowego witezia przeznaczeniu – bohater traci wszystko, o co zabiegał, ciesząc się tylko połowicznym szczęściem. Perspektywa przywdziania pokutnego płaszcza i okazanie skruchy zdaje się w przypadku bohaterów nie do przyjęcia, mimo że Hertenstein próbował zerwać z nastawioną na poklask banalną sztuką. Nie mogą zatem dostąpić tej niewielkiej łaski, która mogła być udziałem Niezamyśła. O ile w świecie bajki siły twórcze zostają

zrealizowane w klasztornych murach i nakierowane na chwałę Najświętszej Panny, o tyle w świecie powieści pozostaną tylko jako wypowiedziane, wobec niemocy ich zrealizowania w jakimkolwiek obszarze sztuki. Takie przekonanie towarzyszy zwłaszcza Hertensteinowi, aż do chwili jego samobójczego aktu:

– Więc są jednak wieczne wartości?!

– Te nie udzielają się ani za jarmarczne, ani za żadne inne ceny. One, jeśli się w człowieku rodzą, są w nim też i pozostają. Dla nich nie ma wyrazu. One są milczeniem: jak Bóg, jak fatum!...

(327)

Ujawnia się problematyka istnienia wiecznych wartości, podejmowana w kontekście sztuki, a raczej wyraźnej do niej opozycji, jako sytuującej się poza wartościami przez niemożność ich wyrażenia. Hertenstein wkracza w obszar aksjologii, jasno wskazującej najwyższe idee i wyznaczającej ich status. Okazuje się, że to właśnie w pokornym milczeniu, w pokutnej witeziowej pieśni, wyśpiewanej z głębi serca na chwałę Najświętszej Panny, tkwi pierwiastek wieczności, stawiającej ją na równi z Bogiem i przeznaczeniem, tym przeznaczeniem, które zarówno witezia Niezamyśla, jak i bohaterów powieści naznaczyło znamieniem artysty. Choć w tym przypadku myśl Hertensteina zdaje się być już odległa od analogii z opowiadaną bajką, to jednak nawiązana z nią relacja nadal istnieje, chociażby poprzez pogodzenie wyłaniających się hierarchii wartości. To uzgodnienie, zarówno dla barona, jak też dla Müllera, staje się zarazem puentą obejmującą ich artystyczne życie.

Refleksja nad miejscem i rolą bajki w artystowskiej powieści Berenta uruchamia zatem różne, wydawałoby się odległe od siebie, obszary. Ze względu na swą gatunkową niejasność warunkuje ujawnienie się rozważań natury genologicznej. Przecież w opowieści o księżniczce Bratumile mieszczą się zarówno elementy charakterystyczne dla legendy, jak i bajki, w mniejszym stopniu baśni. Decydujący staje się jednak w tym przypadku sposób ich postrzegania i odbioru przez bohaterów – Henryka von Hertensteina i Müllera, jednoznacznie traktujących ją jako prefigurację bliskiego im stanu rzeczy, opowieści, z której płynie również określone przesłanie. Dla Hertensteina bajka okazuje się kluczem do zrozumienia własnej biografii, przeniesieniem własnych tęsknot w świat średniowiecznych księżniczek i rycerzy. Dla Müllera zasłyszana historia wraz ze wspomnieniami Hertensteina będzie z kolei przede wszystkim odzwierciedleniem i potwierdzeniem prawdy o naturze sztuki odartej z *sacrum*. Analiza wyłaniania się z pozoru różnego, a jednak ząbwiąjącego się doświadczania bajki przez bohaterów, stymuluje zaś do wnikięcia w samą sytuację opowiadania, warunkowaną zarówno

procesem przekazu, jak i odbioru. W świecie przedstawionym *Próchna* bajka zdaje się być jednym z ważniejszych elementów tego świata, jego dopełnieniem. Poprzez kontekst, w jakim się pojawia historia o księżniczce Bratumile, stanowi również niezbędny czynnik umożliwiający podtrzymywanie powieściowej fabuły jako oscyłowania wokół problemu sztuki i życia, pragnień i niemocy osiągnięcia twórczego ideału. Włączona w refleksję na temat zmarnowanego życia, zjawiska upadku sztuki, okazuje się po części motywatorem prowadzącym do zakończenia losów doświadczających go bohaterów.

Ponad tymi wszystkimi dywagacjami należy uznać bajkę o księżniczce Bratumile i witeziu Niezamyślu za znaczący pomost łączący tradycję i nowatorstwo w jednym młodopolskim dyskursie, odnoszącym się do właściwych dla modernizmu założeń filozoficznych, światopoglądu, problemów z dziedziny aksjologii czy kultury. Współwystępowanie myśli chrześcijańskiej i dekadentki jest symbolicznym odzwierciedleniem zjawiska przechodzenia aktu twórczego ze sfery *sacrum* w sferę *profanum*, odejścia od Boskiej proveniencji działania artysty. Jednocześnie wyraża prawdę o nadrzędności sztuki, zwracającej się ku przestrzeni ducha wobec tej inspirowanej życiem czy występłą miłością. W artystowskiej powieści Berenta bajka staje się zatem starym, ale odkrytym na nowo, sposobem dokumentowania wizerunku modernistycznego artysty, naznaczonego piętnem schyłkowca oraz otaczającej go rzeczywistości, wyraźnie zdradzającej wszelkie oznaki „próchnienia”, świadectwem rejestrującym konsekwentnie ginięcie świata w potoku banalności.



ABSTRACT

AN ARTIST'S BIOGRAPHY ACCURSED IN A STORY.  
THE PLACE AND ROLE OF FAIRY TALE IN WACŁAW BERENT'S *PRÓCHNO*

The article focuses on the place and role of fairy tale in literary work, based upon the *Real story of Princess Bratumila, Niezamyśl the brave knight, and Saint Yatslav* comprised in Wacław Berent's novel *Próchno* ['Rotten Wood', 1903]. The analysis extends to genological questions considering the said story on the borderline of genres – legend, fairy tale and, particularly, fable, along with afterthought on the ways of functioning of such a story in the context of 'aesthetic' or 'formalistic' novel. The fable of a princess and a knight (described using the obsolete Polish word *witez*) is, following the consideration applied, a prefiguration of the vicissitudes of the character who evokes it. The story appears to be a key to his biography as a decadent artist, and thereby

unwittingly becomes part of a diagnosis of the art of the period, which emerges in the light of the entire novel. The emphasis put in the novel on the aspect of concurrence of the Christian tradition and a decadent worldview reflects the process of desacralisation of art, its transfer from the space of the sacred toward the profane, and its being marked by a decadent aestheticism. Within this sphere of problems, the relations of art–sacredness and art–femininity are comprised. A linkage between the message borne by the fairy tale and in the whole novel leads to proving a superiority of the art whose provenance is Divine, against a life-inspired art.

KEYWORDS

fairy tale, art, modernism, desacralisation, decadence