

KATARZYNA KOŚCIEWICZ

STRUKTURY PRZESTRZENNE W *ŻYWYCH KAMIENIACH* WACŁAWA BERENTA

Mój Boże! Mógłbym się zamknąć w łupinie orzecha
i czuć się królem nieskończonych przestrzeni.

William Szekspir, *Hamlet*, II, 2



d momentu wydania *Żywych kamieni* na łamach poznańskiego „Zdroju” w 1917 roku powieść ta stanowi trudne wyzwanie dla historyków literatury. Jest to bowiem dzieło pełne niespodzianek i pułapek interpretacyjnych. Przy całej rozległości badań nad tą książką Berenta, ciągle mamy wrażenie niedosytu. Każda kolejna praca otwiera nowe perspektywy badawcze.

Analizując dzieło literackie badacz staje przed problemem wyboru kategorii – narzędzi, za pomocą których można opisać je najpełniej. W przypadku *Żywych kamieni* za taki instrument badawczy postanowiłam przyjąć kategorię przestrzeni. Wydaje mi się, że poprzez struktury przestrzenne, z jakich składa się ta powieść oraz relacje, jakie między nimi zachodzą, wyraża się całościowy model ideologiczny tego dzieła. Mam nadzieję, że tak ukierunkowana analiza pozwala odpowiedzieć zarówno na pytania dotyczące konstrukcji powieści, jak i zawartych w niej znaczeń.

Struktura przestrzenna *Żywych kamieni* wydaje się jednak szczególnie trudna do interpretacji. Berent mnoży przed czytelnikiem coraz to nowe przestrzenie. Oczyma narratora widzimy świat antyku, średniowiecza i czasy przełomu XIX-XX wieku. Dodatkowo każdy bohater wnosi do utworu swoją osobistą przestrzeń. Odnosi się wrażenie, że powieść złożona jest przede wszystkim z różnych przestrzeni. Jednocześnie jest to siła antyfabularna – jej narastanie następuje kosztem akcji. Kolejne warstwy utworu nie zacho-

wują swej autonomii. Ich granice rozmywają się. Jeden świat wkracza w drugi, nie ma tu wyraźnych i hermetycznych granic. Na wyodrębnienie kolejnych warstw utworu, a co za tym idzie głównych całości przestrzennych, pozwala zmiana czasu – uniwersum *Żywych kamieniach* składa się bowiem z obrazu miasta ukazanego w czterech różnych okresach.

PRZESTRZEŃ HISTORYCZNA

„Średniowieczna Europa długo była aglomeratem, układanką z włości, zamków i miast wyłaniających się z nieuprawnych i pustych obszarów. Tam się chronią dobrowolni i mimowolni adeptci *fuga mundi*: pustelnicy, kochankowie, błędni rycerze – wszyscy wyjęci spod prawa”¹. Obraz, jaki nakreślił Jacques Le Goff, odpowiada podstawowej przestrzeni utworu Berenta. Świat głównych bohaterów powieści to właśnie przestrzeń zurbanizowana i pustkowie. Miasto, w którym rozgrywa się większa część akcji, otacza pusta przestrzeń. Przetkana jest jedynie siatką dróg, które prowadzą do kolejnych miast. W powieści są one jednak mgliście zaznaczone. Wiadomo o nich tyle, że prawa tam panujące są odbiciem społeczności grodu, do którego przybyli waganci. Spośród wszystkich miast wyróżnia się tylko jedno. Jest nim Paryż – miejsce mityczne, arkadia dla wszystkich wolnych duchem. Oprócz różnic społecznych ma ono także odmienną strukturę przestrzenną:

„Inny jest tam porządek niżli wszędzie. Króle tam panują święte, a duchowne władztwo dzierżą biskupy najuczestniejsze, kolumny Kościoła Bożego. Miasto zaś dla lepszej zgody podzielone jest na dwie części, mówią: na wyspie, przy zamku gród dla mieszczan i wszelkiego gburstwa; za rzeką zaś, na górze świętej Genowefy – miasto dla oświeconych: uniwersytet się zowie”².

Miasto, do którego wkraczają wędrowni artyści nie odznacza się oryginalną architekturą. Centralnie położona katedra, rynek z sukiennicami i wąskie, brukowane uliczki to elementy zabudowy wielu miast średniowiecznej Europy Zachodniej. Berent nie precyzuje jego położenia geograficznego, nie nadaje mu nazwy. Jak pisze Magdalena Popiel – „to bliżej nie określone miasto niemieckie, prawdopodobnie usytuowane w dolinie Renu”³. Jeśli chodzi o czas wydarzeń, sam tekst dostarcza nam jedynie pośrednich i często niejas-

¹ J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1994, s.143.

² W. Berent, *Żywe kamienie*, Warszawa 1982, s. 200. Wszystkie cytaty w pracy pochodzą z tego wydania; dalej oznaczone będą skrótem ŻK.

³ M. Popiel, *Wstęp*, [w:] W. Berent, *Żywe kamienie*, Wrocław 1992, s. LI.

nych wskazówek⁴. W architekturze miasta dominuje gotyk, bohaterowie wspominają o *Boskiej komedii* Dantego, zaś samego goliarda można utożsamiać z żyjącym w XII wieku Arcypoetą. Jedyne przy okazji obliczeń prowadzonych przez przeora klasztoru franciszkańskiego padają jakieś daty:

„Równość okresów, wedle pokoleń, pozwoliła z kolei obliczyć Gerardusowi, że Ducha królestwo nastanie na świecie w roku 1260!

I oto minął dawno rok ten! Nie nastąpi!” (ŻK, 286)

Daty te nie pozwalają jednak na dokładne osadzenie historii w czasie. Nie określają bowiem teraźniejszości, a odnoszą się tylko do wydarzeń minionych. Możemy więc czas akcji umiejscowić jedynie w przybliżeniu na przełomie XIII-XIV wieku.

Opis przestrzeni prowadzony jest z perspektywy konkretnych postaci. Pojawienie się obrazu jakiegoś miejsca w tekście możliwe jest jedynie za sprawą obecności w nim któregoś z bohaterów. Znajomość przestrzeni, jaką posiada czytelnik, nie wykracza więc poza znajomość przestrzeni samych postaci. Ważna jest tutaj perspektywa patrzenia, odległość, jaka dzieli obserwatora od oglądanego przedmiotu czy miejsca. Szczegółowe poznanie, np. katedry, możliwe jest dzięki temu, że bohaterowie patrzą na nią z bliska. Miejsca, od których dzieli ich większa odległość, nie nabierają rysów szczegółowości, bliskości widzenia. Tak jest z zamkiem, który zaznaczony jest w przestrzeni bardzo mgliście. Wiemy, że stoi na wyniesieniu, gdzieś z boku miasta, na jego obrzeżach. Nie widzimy szczegółów architektonicznych, nie znamy jego planu. W świadomości czytelnika przestrzeń miasta uobecnia się stopniowo, poznajemy najpierw niektóre jego wycinki, które z czasem składają się na ogólny obraz. Miasto oglądamy przede wszystkim od wewnątrz. Dopiero przekroczenie przez goliarda granic grodu – wejście na pogański cmentarz – uprawomocnia pojawienie się perspektywy zewnętrznej. Stojąc na wyniosłości bohater widzi miasto w całej okazałości:

„Za klasztorem ostro rysował się w tej chwili gród w baszt wieńcu pod obłoków przegonem.[...] Tuż pod sobą widział klasztoru rozłożyste dachy i cedru czarną nad nimi zastygłość. Spoglądał na te zamki, gród i klasztor jak na przystanie, w których stargał po kolei łańcuchy wszystkich kotwic nadziei” (ŻK, 233).

Zataczanie przez bohaterów coraz większych połąci przestrzeni umożliwia poznanie coraz większych jej partii. Narrator nie podąża krokiem tylko jednej postaci, lecz wielu. Zrzeka się też najczęściej swojej perspektywy na rzecz punktu widzenia bohaterów. Dzięki zmianie punktów widzenia pa-

⁴ Szerzej na temat chronologii pisze J. Ficowska; tejez, *Ze studiów nad „Żywymi kamieniami”*, „Pamiętnik Literacki” XL, 1952, z. 1.

trzymy na te same miejsca oczami różnych osób. Widzimy też więcej, bo śledzimy przemieszczanie się w przestrzeni wielu postaci.

W mieście oglądamy przede wszystkim fasady budynków. Do nielicznych wewnątrz, do jakich mają wstęp waganci, należą: piekarnia, karczma, dom płatnerza i klasztor franciszkański. Katedra, zamek czy wnętrza mieszkań bogatych mieszczan są niedostępne dla wagantów. Główna przestrzeń, w jakiej przebywają, to ulice – zwłaszcza główne arterie miasta i miejsce ich przecięcia, jakim jest rynek. Przypisani są więc do przestrzeni publicznej, dostępnej dla wszystkich. W przestrzeni intymnej samych mieszkańców grodu traktuje się ich jak intruzów. Geślarka, który zbyt mocno zbliża się do kościoła przepędza stamtąd kanonik. Miasto jest więc dla bohaterów przestrzenią braku – nieobecności miejsc intymnych, osobistych. Są oni tam jedynie przechodniami. Z własnej woli bądź też z konieczności to miasto jest tylko jednym z wielu punktów na mapie ich podróży. Są oni ludźmi bez domu, „bez ziemi”.

PRZESTRZEŃ RETROSPEKTYWNA

Konstatując swoją obecną sytuację, waganci wspominają bliską jeszcze przeszłość. Ujawnia się tutaj kolejna warstwa przestrzeni – nazwijmy ją retrospektywną. Przywołane obrazy osadzone są również w granicach miasta. Jego architektura nie zmienia się, zmienia się natomiast sposób bytowania w niej. Bohaterowie przywołują z pamięci okres, w którym chętnie zapraszała ich na swoje pokoje elita intelektualna i ekonomiczna miast. Nie tak dawno jeszcze goszczono ich również na zamkach.

„Nie spuszczaają się już dla nas zamkowe mosty, nie otwierają opactw furty, nie czekają na nas u biskupów ławy i misy – nie biją już na nasz widok serca mężów duchownych i świeckich” (ŻK, 43).

W tej warstwie przestrzeni uobecniają się miejsca dzisiaj już niedostępne dla bohaterów. Jest to przestrzeń wewnątrz: komnaty możnych, duchownych i królów. Zestawienie terażniejszości z przeszłością ukazuje degradację społeczną wagantów. Zostali oni wyrzuceni poza obręb wyższych warstw społecznych; zepchnięci na rynek; zrównani z warstwą rzemieślniczą i z ludźmi, dla których domem jest ulica: żebrakami, kalekami i pątnikami.

Na tym poziomie przestrzennym przywołane jest również wnętrze zamku. Opisuje je rycerz przy okazji zwierzeń o swoim romansie z królową. Umieszczenie tego miejsca w przestrzeni nostalgicznej uprzedza niejako wypadki późniejsze, tzn. wyrok wydany na rycerza. Jest on równoznaczny z wykluczeniem go z dworskiej społeczności. Przestrzeń zamku zostaje dla niego zamknięta.

PRZESTRZEŃ MITYCZNA

Kluczem do kolejnej warstwy przestrzeni jest opowieść jednego z rybałtów. Z przestrzeni średniowiecznego miasta przenosimy się w mityczny świat romansu rycerskiego. Losy dwóch bohaterów: Persifala i Lancelota rozgrywają się w przestrzeni o ramach podobnych do dwóch wyżej opisanych płaszczyzn utworu. Tu również tło akcji stanowi miasto. Jest ono ukazane analogicznie jak w warstwie przestrzeni retrospektywnej. Fasady budynków zostały tutaj tylko zarysowane. Narrator skupia się na przedstawieniu wnętrza. Wraz z Lancelotem wędrujemy po komnatach zamku, wchodzimy do wnętrza kościoła. Opis wnętrza zamku jest wręcz barokowy, przytłacza feerią barw i szczegółowością rysunku. Drobiazgowo oddane są szczegóły architektoniczne, detale stroju i każdego sprzętu. Szczególnie mocno zarysowane są tu takie przedmioty i części budynku, jak okno, próg, łóże, korytarze czy krzyż i posadzka w kościele. Mają one znaczenie symboliczne. Ukazują przechodzenie bohatera z jednej fazy życia do drugiej, przekraczanie progu – zaniechanie poszukiwań duchowych na rzecz doznań zmysłowych – upadek i próbę wydzwignięcia się.

Przywołana poprzez literaturę jest również przestrzeń mityczna przynależna do czasów antycznych. Przy jednym z kościołów artysta przedstawia losy Diany, Pana i Echa. Ta przestrzeń nie uobecnia się jednak w pełni. Okrzyk kanonika płoszy artystę i obraz rozmywa się. Jednak nie do końca:

„A dziewczęta słuchając duchowej nauki, zerkają wciąż, jak tam, w dali, pod zwiewnym giezłem śmigają w pędzie włochate łydy igrca; rzekłbyś: on sam, Panek spłoszony, pluska kopytem po kałużach ulicy” (ŻK, 21).

Świat antyczny powraca jeszcze parokrotnie w tekście. Pojawia się później w czasie uciech żaków z mieszczkami na ulicach grodu i na pogańskim cmentarzu. Jej uobecnienie się w przestrzeni grodu motywowane jest nie tylko literackim przywołaniem, ale również ma podłoże historyczne. Obecność cmentarza pogańskiego tuż poza murami wskazuje, że miasto powstało na ruinach antycznej polis. Dla mieszkańców miasta przestrzeń ta jest nacechowana negatywnie, dlatego jej artefakty zostały wyrzucone poza teren, który zamieszkują:

„Bracia to snadź ogrodnicy łopata i motyką, z zagonów swych dobyte, te białe grzyby pogaństwa wyrzucali tu pewnie – za klasztoru niedobrą granicę – jak to zło ruszone w ziemi” (ŻK, 234).

Podobnie więc jak waganicy i rycerz, również świat antyczny został wypchnięty poza ramy ówczesnej społeczności. Przeniesiono go w sferę nieświadomości, zapomnienia.

PRZESTRZEŃ NARRATORA

Zamykający powieść epilog wprowadza do świata powieści jeszcze jedną warstwę przestrzeni. Jest nią świat przełomu XIX i XX wieku, właściwy dla ujawniającego się tu narratora, który opowiada historię o czasach średniowiecznych. Stan ducha współczesnych mu artystów charakteryzuje opisując przestrzeń w jakiej żyją. Jest to również przestrzeń miasta. Modernistyczni waganci zdają się żyć podobnie jak mieszczenie ze średniowiecznego grodu. Zniewoleniu ducha towarzyszy przestrzeń zamknięta: „izby ciasne”, „baldachimy i pierzyny ludzi osiadłych”. W epilogu zbiegają się również wszystkie dotychczas pojawiające się warstwy powieści. Ogarniając wewnętrzne jej płaszczyzny staje się on nadrzędną przestrzenią, będącą ramą dla całego utworu. Nie są to jednak ramy ścisłe. Rok 1890, jak się okazało, nie był tą datą, kiedy miało nadejść pokolenie Chrystusa. Nie jest też nim rok 1920.

„Więc lepiej to może będzie, jeśli nowe niebo czasów przyszłych zająśniej nad głowami dzieci naszych? Gdy stare niebo i ziemia stara – miną wraz z nami” (ŻK, 331).

Historia toczy się więc dalej, wkrada się w pokolenia przyszłe. Powieść pozostaje niedokończona. Teraźniejszość otwiera się na przyszłość, a co za tym idzie i na nieskończoną ilość rozwiązań.

Kolejne warstwy utworu niejako wynikają z siebie. Przechodzeniu na kolejne płaszczyzny tekstu towarzyszy zmiana czasu akcji. Przestrzeń narratora jest najdokładniej osadzona w czasie – padają tu konkretne daty. Narrator nie ukrywa swojej przynależności do konkretnej epoki. Przestrzeń średniowieczna ma już bardziej zatarte ramy czasowe. Jesteśmy w stanie określić je jedynie z dokładnością do kilkudziesięciu lat. Wiadomo, że jest to późne średniowiecze, jego schyłek. Pojawiają się wskazówki chronologiczne w postaci wzmianek o historycznych postaciach. Przestrzeń powieści o mitycznych bohaterach można przyporządkować już jedynie do epok, w których konkretny mit się narodził. Biorąc jednak pod uwagę funkcję mitu można mówić o beczasowości tych przekazów. Dopóki bowiem mit funkcjonuje w świadomości bohaterów, dopóty jest aktualny, wiecznie teraźniejszy, a więc beczasowy.

W kolejnych warstwach można dostrzec pewne podobieństwa. Należy do nich miejsce zdarzeń. Zarówno w przestrzeni narratora, przestrzeni wagań i w romansie rycerskim pojawia się miasto. W każdej przestrzeni uobecnia się ono podobnie. Powtarza się ciągle jedna scena – scena wejścia jako ta, która uruchamia zdarzenia. Raz jest to wejście do miasta:

„Oto wielki bęben na wózku ogłasza gromko ich przybycie. A ów zgiełk i gwar wielojęzyczny, jakim wypełnili wraz ulice, zdał się niejednym uszom dziwośluchem wróżebnym niczym bełkot żurawi, słyszany niegdyś nad miastem. [...] tak to w smęty miejskiej ciasnoty, między życia smutniki, spadały nagle z szerokiego świata życia igryce” (ŻK, 11).

Innym razem wejście do zamku:

„W bizantyjskiej szacie z zielonego achmaradu, złotem w ptaki-gryfy szytej [...] – tak wstępował pan Lancelot po upływie roku na zamku schody” (ŻK, 29).

Czy też wkroczenie na podwórze kamienicy:

„Pomnę... jeschcem głową do szyb okiennych wonczas nie sięgał, gdy na podwórze zaszli raz waganty” (ŻK, 328).

W utworze Berenta można dostrzec pewne cechy poetyki powieści polifonicznej⁵. Pojawia się tu wiele płaszczyzn i perspektyw. Narracja prowadzona jest z punktu widzenia różnych postaci. Narrator zrzuca się wszechwiedzy na rzecz ograniczonej samowiedzy bohaterów. Wstawki narracyjne „przypominają didaskalia”⁶. Bohaterowie nie wdają się prawie w rozmowy. Większą część tekstu stanowią ich monologi albo opis tego co widzą. Odmiennosć środowiskową i światopoglądową postaci czytelnik dostrzega głównie na podstawie różnic przestrzennych. Konflikt, w jaki wchodzi bohaterowie, ujawnia się przede wszystkim nie na płaszczyźnie werbalnej, ale przestrzennej. Walczą ze sobą przestrzenie, przypisane do konkretnych osób czy też środowisk. Przestrzeń zdaje się pożerać fabułę, przenosząc dzianie się w sferę materii. Polifoniczności każdej warstwy towarzyszy wielogłosowość struktury powieści. W stosunku dialogowym są wszystkie warstwy utworu.

Struktura powieści jest niejako rozszadzana od wewnątrz. Każda kolejna warstwa ulega zwielokrotnieniu, otwiera się na kolejne wątki i na różne płaszczyzny czasowe i przestrzenne. Rozrasta się zarówno do wewnątrz: od terażniejszości w przeszłość, jaki i na zewnątrz: od terażniejszości w przyszłość. Relacje te obrazują dobrze dwie metafory: rozrastającego się wszechświata i szkatułki.

⁵ Por. M. Bachtin, *Poetyka powieści Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s.7-68.

⁶ O strukturze polifonicznej *Oziminy* i *Próchna* pisali: M. Głowiński, *Wstęp do: W. Berent, Ozimina*, Wrocław 1974 (BN, I, 213), s. XXX-XXXIII; tegoż, *Prace wybrane*, t. 1, Kraków 1997, s.277-288; K. Kłosiński, *Przestrzeń w „Oziminie”*, [w:] *Studia o Berencie*, pod red. J. Paszka, Katowice 1984; J. Paszek, *Wstęp do: W. Berent, Próchno*, Wrocław 1979 (BN, I, 234), s. XIX-XX.

Czytelnik w trakcie lektury jest świadkiem tego, jak nad przestrzenią wyjściową powieści nadbudowują się kolejne płaszczyzny przestrzenno-czasowe. Pojawiają się znamiona rodzącego się renesansu. Uobecnia się również przestrzeń młodopolska, otwarta na mającą nadejść przyszłość następnych pokoleń. Uniwersum powieści nie jest wszechświatem skostniałym. Oglądamy go od jego korzeni, w trakcie formowania się, ale nie widzimy jego końca – śledzimy jedynie kolejne fazy jakiegoś większego, nie zakończonego jeszcze cyklu. Każda warstwa zawiera w sobie jakąś siłę odśrodkową, która rozsadza jej granice, poszerza o kolejne wymiary. Również główne postacie dają początek nowym subiektywnym światom ogarniającym coraz to nowe horyzonty. Ma się wrażenie, że nad tym kreatywnym postrzeganiem rzeczywistości nie da się zapanować.

Szkatułkowość przestrzeni ujawnia się na wielu poziomach powieści. W każdej warstwie pojawia się ważny element toposu wędrowki, jakim jest wchodzenie do wewnątrz, w głąb przestrzeni. Bohaterowie ciągle przełamują jakieś granice przestrzenne: przechodzą przez bramy, progi, schody. Zagłębiają się w przestrzeń grodu. Mamy tu do czynienia z dialektyką wnętrza i zewnątrz. „Kosmos, w którym istnieją bohaterowie, cechuje potencjalna alegoryczność”⁷. Przedmioty odznaczają się semantyczną wielowarstwowością. W zetknięciu z przeżywającym je podmiotem odsłaniają ukryty sens. Przenikają się tutaj wzajemnie różne płaszczyzny czasu i przestrzeni. Jak pisze Gaston Bachelard: „w szkatułkach spoczywają rzeczy niezapomniane dla nas, dla tych, którym ofiarujemy nasze skarby. Zawarta jest w nich przeszłość, terażniejszość i przyszłość”⁸. Zaznaczona tu pamięć i współistnienie wszystkich wymiarów czasu jest bardzo znacząca dla interpretacji utworu Berenta.

Symbolika schodzenia w głąb widoczna jest także w samej strukturze powieści. Każda warstwa utworu daje początek kolejnym. Świat narratora otwiera nam przestrzeń miasta średniowiecznego. Ta z kolei umożliwia zejście jeszcze niżej: do przeszłości bohaterów, przeszłości epoki, jaką jest legenda o rycerzach i przeszłości zamierzchłej – czasów antycznych. Dla narratora z epilogu, podobnie jak dla bohatera *W poszukiwaniu straconego czasu*, impulsem do przywołania przeszłości jest skojarzenie. Widok wchodzących na podwórze artystów stanowi punkt wyjścia całej powieści.

⁷ B. Zawistowski, *Fikcje „Żywych kamieni”* Wacława Berenta, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2.

⁸ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

W utworze ten moment inicjujący przechodzenie do głębszych sensów ujawnia się w postrzeganiu alegorycznym przedmiotów. Mamy tu jednak do czynienia z pewnym rozbiciem tego motywu. Skojarzenia bohaterów przywołują oprócz przeszłości indywidualnej również przeszłość przypisaną całej zbiorowości. Przywoływana przez narratora przeszłość nie jest egzemplifikacją jednostkowego bytu – jest to przeszłość dotycząca całej społeczności.

Opisując strukturę *Żywych kamieni* Bogdan Zawistowski podkreślał fikcyjność każdej warstwy powieści. Argumentem przemawiającym za programowym imaginacyjnym charakterem kolejnych płaszczyzn utworu miała być ich ontologiczna literackość. Tekst nie ukrywa, a wręcz przeciwnie, ujawnia twórców kolejnych historii, np. narratora z epilogu, który opowiada o losach waganatów i błędnych rycerzy, czy też rybałta snującego historię o Persifalu i Lancelocie. Wydaje mi się, że można spojrzeć na ten problem także z nieco innej perspektywy, tzn. przyjrzeć się bliżej roli artysty i sztuki oraz ich związku z historią.

Postać z epilogu nie jest artystą-kreatorem, który tworzy fikcję:

„Ta jest powieść o duszach tułających i o ducha wiecznego niepokoju *in figmentis* rzeczy dalekich wam tu wiernie opowiedziana. Sobie i wam wiernie” (ŻK, 328) – podkreśla narrator. Mocno jest tu zaznaczona odtwórcza rola tego artysty. „Wiernie opowiedziane”, „historia prawdziwa” – to słowa często pojawiające się w utworze właśnie w kontekście ujawniania się twórczości literackiej. Artyści w powieści nie roszczą sobie prawa do bycia kreatorem *ex nihil*, demiurgiem stwarzającym nowe, wyimaginowane światy. Przypominają raczej antycznych twórców, którzy byli strażnikami pamięci zbiorowej. Są niczym Homer, zachowujący w pamięci przeszłość całej społeczności, powtarzający ją jedynie potomnym. Również średniowiecze było kulturą w znacznej mierze opartą na pamięci. Jak zauważa Jacques Le Goff, w tej epoce „największym środkiem komunikowania się jest słowo mówione, bardzo starannie przechowywane. Człowiek średniowieczny jest obdarzony doskonałą pamięcią, naturalną lub wyrobioną w wyniku specjalnych ćwiczeń”⁹. Marek Zaleski pisząc o formach pamięci stwierdza: „Przedstawienie jest zastygłym i znieruchomiałym obrazem, którego zatarte partie co najwyżej zapełnia wyobraźnia, lecz którego nie stwarza: wywołuje z zapomnienia, niczym fotograf wywołuje w ciemni fotografię”¹⁰. Artysta jest więc jedynie medium między przeszłością a teraźniejszością. Obdarzony większą

⁹ J. Le Goff, *Człowiek średniowiecza*, [w:] *Człowiek średniowiecza*, pod red. Jacquesa Le Goffa, Warszawa–Gdańsk 1996, s. 45.

¹⁰ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Warszawa 1996, s. 24.

wrażliwością widzi więcej. Ten model artysty i sztuki pojawiał się w wypowiedziach twórców z przełomu XIX i XX wieku. Pogląd mówiący o odtworczym charakterze sztuki podzielał Nietzsche.

„Musimy bowiem, ku swemu poniżeniu oraz wywyższeniu, uświadczać sobie wyraźnie to oto zwłaszcza – pisze w *Narodzinach tragedii* – że cała ta komedia sztuki nie jest wystawiana dla nas, dla naszego powiedzmy, polepszenia i ukształcenia, że nawet nie jesteśmy właściwymi twórcami tego świata sztuki [...]. Tak więc cała nasza wiedza o sztuce jest w zasadzie zupełnie złudna, bo jako wiedzący nie jesteśmy tożsami z istotą, która jako jedyny twórca i widz owej komedii sztuki gotuje sobie wiekuistą przyjemność. Tylko stapiając się w akcie artystycznego tworzenia z owym praartystą świata, geniusz wie coś o wiecznej istocie sztuki; [...] Geniusz ów jest teraz równocześnie podmiotem i przedmiotem, równocześnie poetą, aktorem i widzem”¹¹. Z kolei Stanisław Przybyszewski podkreślał w *Confiteorze*:

„[...] sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc: odtwarzaniem istotności, tj. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy się w pojedynczym indywiduum przejawia”¹². Pamięć człowieka jest więc jednocześnie kodem genetycznym całej ludzkości. Zawiera w sobie nie tylko doświadczenia indywidualne, lecz również cały dorobek kultury i dziedzictwo przeszłości. Jednak – jak pisze Lutosławski – „aby tę przeszłość całkiem jasno pojąć trzeba by cudownych szkiełek, pozwalających nam przeniknąć do duszy aktorów na arenie świata, ujrzeć ich najskrytsze motywy, ich samotne zbrodnie, ich ukryte bohaterstwa”¹³. Wydaje się, że te „szkiełka cudowne” posiada właśnie artysta. Ma on narzędzia do przywołania przeszłości w całej jej bezpośredniości, jakimi są wyobrażenia, intuicja i otwartość na wszystkie przejawy życia. Dostrzega to również Przybyszewski. „Historyk czy filozof podchodzą do dziejów z zewnątrz – charakteryzuje jego poglądy Kuderowicz – opisują je z dystansu, chłodno i analitycznie.[...] Dziejów nie można uważać za zbiór wydarzeń, złożony z prostych i izolowanych od siebie elementów”¹⁴. Artysta może pójść dalej. Nie należy go jednak utożsamiać z twórcą pozytywistą czy naturalistą, który jest rejestratorem zastanej rzeczywistości. Odtwarzanie miało polegać nie na

¹¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, Kraków 1994, s. 57-58.

¹² S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. 140-141.

¹³ W. Lutosławski, *Wykłady jagiellońskie*, Kraków 1901-1902, s. 81.

¹⁴ Z. Kuderowicz, *Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980, s. 126.

fotograficznym zapisie rzeczywistości za oknem, ale na rekonstrukcji sensu ukrytego. Służyć temu miało zagłębianie we własną psychikę. Dopiero to zapewnić mogło pełne poznanie zarówno człowieka, jak i świata. Poprzez przeżycie, jakim jest akt twórczy, artysta mógł wydobyć przeszłość z odmętów podświadomości własnej psychiki, aby przenieść ją w rejony świadomości zbiorowej.

Wydaje się, że te postulaty spełnia powieść Berenta. Przywołana w tekście przeszłość przybiera znamiona naoczności i bezpośredniości widzenia. Kolejni narratorzy przełamują dystans czasowy, jaki dzieli ich od opisywanej przestrzeni. Pokazują nam przeszłość nie z perspektywy czasów minionych, lecz w trakcie dziania się wydarzeń. Żaden z narratorów nie przetwarza przeszłości, ani w nią nie ingeruje – dokonuje jedynie jej cytatu. Następuje tu ożywianie dawnych wieków – przeszłość staje się terażniejszością.

Już w samej konstrukcji *Żywych kamieni* można dostrzec schemat penetracji wnętrza psychicznego. Wydaje się ona zbieżna z jungowskim wyobrażeniem duszy jako gmachu. Wyższe jego piętro powstało w XIX wieku, parter w XVI itd., aż dochodzi się do samych korzeni ludzkości. „Czasem – jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska – w miejsce jednego budynku występuje całe miasto”¹⁵. Tak też dzieje się w utworze Berenta. Z XIX-wiecznego miasta schodzimy do przestrzeni średniowiecznego grodu, zagłębiając się w jeszcze niedawną jego przeszłość, by w końcu dotrzeć aż do jego antycznych korzeni. Wydaje się, że to ciągle to samo miasto, ukazane jedynie w różnych okresach. W każdej kolejnej płaszczyźnie utworu docieramy do przestrzeni niedostępnych w warstwach poprzednich. Poznajemy w grodzie najpierw fasady, by z czasem dotrzeć do wnętrza budynków. Dopiero w warstwie najgłębszej widzimy wnętrze zamku, a miasto odsłania swoje najgłębsze sekrety – marmurowe znamiona pogańskich czasów. To właśnie „zamki lub całe miasta z drogich kamieni – stwierdza Podraza-Kwiatkowska – występują w literaturze różnych czasów jako punkt dojścia: miejsce poznania ostatecznej prawdy”¹⁶. Oprócz tego w każdej warstwie powieści powtarza się motyw schodzenia w głąb. Bohaterowie wędrują po krużgankach, korytarzach, wchodzą do pomieszczeń. Miasto przypomina labirynt, w którym łatwo gubią się waganci.

Ważnym aspektem motywu schodzenia w głąb jest w powieści Berenta wrozkowy charakter wspomnienia. Zejściu na głębsze poziomy tekstowi towa-

¹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 170.

¹⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 176.

rzyszy słowo narratora „widziałem”. Obrazy przeszłości przesuują mu się niejako przed oczyma. Ten schemat towarzyszy również postrzeganiu bohaterów. Goliardowi patrzącemu na ruiny pogańskiego cmentarza wydaje się, że widzi „świat inny”. Jego spojrzenie ożywia świat antyczny uspiiony w marmurowych pomnikach. Wydaje się, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem podobnym do Mickiewiczowskiego „Widzę i opisuję”. Wzrok ma moc uobecniania przeszłości, transpozycji przestrzeni w czasie. Postacie patrząc na różne przedmioty dostrzegają ich ukryty sens. Są one również źródłem skojarzeń, rozbudzając wyobraźnię pobudzają umysł do tworzenia fantazmatów.

Narrator, penetrując coraz niższe pokłady własnej podświadomości dochodzi do pokładów podświadomości zbiorowej. Dotarcie do głębokiej, wręcz mitycznej przeszłości umożliwia lepsze zrozumienie teraźniejszości. Jak podkreślał Eliot¹⁷, dopiero postawienie przed sobą obrazu dawnych wieków, poznanie własnej tradycji jest gwarantem świadomości własnych czasów. Poznanie przeszłości nie jest jednak łatwe. Narrator porusza się w odległych przestrzeniach niczym w labiryncie. Pamięć nie jest doskonała. Cechuje ją fragmentaryczna niespójność. Dotychczasowy przewodnik po pamięci zbiorowej, docierając do świata średniowiecza, zręka się swojej roli na rzecz bohaterów. W tę warstwę tekstu wkomponowane są również postacie artystów. Oni z kolei przenoszą czytelnika do warstw jeszcze niższych. Jednocześnie przekonujemy się, że twórczość ma tutaj jeszcze bardziej mediumiczny charakter. Rybałt w piekarni nie wysuwa żadnych roszczeń do bycia autorem opowiadanej przez siebie historii. To nie on jest jej twórcą, on jedynie ją przekazuje. Twórcą jest tutaj sama społeczność, w której łonie narodził się mit. Może on jednak ulegać zmianom. Zawsze istnieje ryzyko deformacji. Przekaz zakłada świadome przypomnienie. Właśnie w geście przypomnienia uczestnictwo podmiotu obciążonego osobistym багаżem doświadczeń rodzi niebezpieczeństwo zniekształcenia przekazu. Jest to margines w ramach przedstawionej wyżej teorii twórczości, w którym może pojawić się element fikcji.

W powieści Berenta ujawnia się mit mówiący o poszukiwaniu prawdy, transcendencji¹⁸. Cała przywoływana przez narratora przeszłość ma znamiona mityczności. Im głębiej w nią wchodzimy, tym bardziej mit się uobecnia; w każdej kolejnej warstwie jest on bardziej widoczny. To różne nasycenie

¹⁷ T.S. Eliot, *Szkice literackie*, Warszawa 1963.

¹⁸ O mityczności w powieści Berenta pisze również Magdalena Popiel, [w:] tejże, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Wrocław 1989, s. 76-79.

przestrzeni mitem obrazuje odsłanianie coraz głębszych warstw podświadomości. W kolejnych płaszczyznach utworu można dostrzec zanikanie historii pojmowanej jako losy jednostkowe, niepowtarzalne, na rzecz tego, co wieczne, powtarzające się, uniwersalne. Najgłębsza warstwa utworu jest już czystym mitem – archetypem sytuacji, w jakie ciągle wikła się człowiek. Penetracja psychiki jest więc totalna, dociera do samego dna – ujawnia postawy archetypowe.

Mircea Eliade zauważa, że „mit może ulec degradacji w legendę epicką, balladę lub powieść [...] nie traci on przy tym ani swej struktury, ani znaczenia”¹⁹. Można więc powieść Berenta rozpatrywać jako uobecnianie się tego samego mitu na różnych płaszczyznach utworu, jak również patrzeć na nią jako na obraz rozwoju tego mitu w czasie. Posługując się rozróżnieniem, jakiego dokonał Northrop Frye²⁰, można przypisać wydzielonym warstwom powieści odpowiednie fazy rozwoju mitu. Przestrzeń mityczna byłaby w tym wypadku momentem jego narodzin, świtu; fazie zenitu, najpełniejszej realizacji można przypisać przestrzeń retrospektywną; świat wagantów jest już fazą schyłku, mit zatracą coraz bardziej siłę oddziaływania. W przestrzeni młodopolskiej mit ulega degradacji, zanikowi. Jak stwierdza Nietzsche: „bez mitu każda kultura traci swą zdrową, naturalną siłę twórczą”²¹. Ten zanik mocy twórczej dostrzega narrator w swoich czasach. Współcześni mu artyści zaprzestali już dążenia, zamknęli się na wartości wyższe w „ciasnych izbach” swoich umysłów. Jest jednak nadzieja, że mit ten objawi się ponownie, kiedy nadejdzie Pokolenie Chrystusa.

¹⁹ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Łódź 1993, s. 414.

²⁰ N. Frye, *Archetypy literackie*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 315-316.

²¹ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 164.