

Magdalena Popiel

Gest powtórzenia w "Żywych kamieniach" Wacława Berenta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 119-133

1983

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAGDALENA POPIEL

GEST POWTÓRZENIA W „ŻYWYCH KAMIENIACH” WACŁAWA BERENTA

Powtórzenie w strukturze utworów epickich może być rozpatrywane pod względem funkcji syntaktycznej oraz funkcji semantycznej¹. Dla pierwszej istotna jest przede wszystkim problematyka spójności i delimitacji tekstu, dla drugiej — powstawanie znaczeń głębszych, najczęściej o charakterze symbolicznym. Ta ostatnia perspektywa, która będzie nadrzędna w oglądzie interesującej nas powieści, obejmuje powtórzenie elementów na tym samym poziomie tekstu, jak i elementy ekwiwalentne na różnych poziomach tekstu. Przy czym w wypadku utworu Berenta tego rodzaju ekwiwalentyzacji podlega właśnie figura powtórzenia. Umieszczając ją w centrum organizacji dzieła, wskazujemy na jej rolę gestu semantycznego w znaczeniu, jakie zaproponował Jan Mukařovský². Implikowany przez semantyczny gest rodzaj jednorodności struktury utworu sprzyja odkrywaniu makrokosmosu w mikrokosmosie dzieła. Stawia interpretatora w sytuacji odkrywcy ziemi nieznannej, którego najbardziej cieszy jej podobieństwo do znanego już ładu.

Problematyka powtórzenia w epice pojawia się najczęściej w orbicie zagadnień prozy poetyckiej i stylizacji (głównie archaizacji i stylizacji biblijnej). Z tych względów znalazła się ona m. in. w rozprawach Wacława Borowego o Żeromskim, Marii Dłuskiej o Żeromskim i Konopnickiej, Marii Janion o *Agaj-Hanie*³. Dwa konteksty stylistyczne: proza

¹ Zob. K. Kłosiński, *Powtórzenie w powieści*. W zbiorze: *Język artystyczny*. T. 1. Katowice 1978.

² J. Mukařovský, *O języku poetyckim*. W antologii: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Teksty przełożył i komentarzem opatrzył W. Górny. Warszawa 1966, s. 194—195.

³ Zob. W. Borowy, *Rytmika prozy Żeromskiego*. W: *O Żeromskim*. Warszawa 1960. — M. Dłuska: *Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza; Między prozą a wierszem; Od strony Smędy i od innych stron. Drugi szkic o pograniczu prozy i wiersza; Anafora*. W: *Studia i rozprawy*. T. 2. Kraków 1970. — M. Janion, „*Agaj-Han*” jako romantyczna powieść historyczna. W: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969.

poetycka i stylizacja, a także gatunkowy: powieść młodopolska, wystarczająco do nakierowania optyki analizy *Żywych kamieni* na kwestię powtórzenia. Nie umknęła ona uwadze badaczy twórczości Berenta. Powtórzeniem i paralelizmem zajmowano się w związku z instrumentacją głoskową (M. Des Loges, J. Paszek)⁴, chwytem nagromadzenia, *accumulatio* (P. Hultberg)⁵, triad kolorystycznych i kompozycyjnych *Próchna* (J. Paszek)⁶.

Żywe kamienie wyróżniają się jednak spośród pozostałych powieści Berenta szczególnie wyrazistą rytmizacją. Ale nie tylko intensywność jest miarą wyjątkowej roli powtórzenia, lecz przede wszystkim bogactwo jego form i funkcji. Powtórzenie, jak gest, staje się tu jednostką słowa i działania — podstawową miarą ruchu. System powtórzeń przekształca się w język, w którym pisarz przekazuje pewną ideologię. A co ważniejsze, akcentuje sens powtórzenia w głoszonej przez siebie filozofii człowieka, kultury, historii.

Powtórzenie jest w powieści tyleż czynnikiem konstrukcji, co destrukcji. Dla szczególnego wrażenia rozdrobnienia tekstu (S. Skwarczyńska wprowadziła tu termin „technika witrażowa”⁷) ogromne znaczenie ma zdominowanie powieści przez tzw. duży rytm — według terminologii W. Y. Tindalla⁸. Powtórzenie występuje tu w funkcji dodatkowej amplifikacji podziału tekstu na jednostki (akapity, rozdziały, części). Odnosi się to przede wszystkim do akapitów, które w *Żywych kamieniach* stają się jakby „utworami w utworze”. Tak nazwała Maria Dłuska — za Kazimierzem Nitschem —

[całości] związane wprawdzie z tematyką ogółu i konstrukcją całościową utworu, do którego należą, ale o tyle usamodzielnione tematycznie i formalnie, że się wyodrębniają i otrzymują własny byt. Zwykłym przy tym [...] zabiegiem jest wydobycie takiego mikroutworu z tła przez zastosowanie w nim systemu powtórzeń⁹.

Tekst powieści zostaje także rozbity przez wydzielenie enklaw wierszowanych lub kryptowierszowanych. Wyraźnie rysują się też cięcia tekstu wynikające z kompozycji podwójnej ramy: opowieść zonglera o Lancelocie — „opowieść o duszach tułaczach” — cała powieść. Jak zatem

⁴ M. Des Loges, *Paralelizmy głoskowe w powieściach Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 4. — J. Paszek, *O ekspresji dźwiękowej „Żywych kamieni”*. W: *Styl powieści Wacława Berenta*. Katowice 1976.

⁵ P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Przełożył I. Sieradzki. Wrocław 1969, s. 60.

⁶ J. Paszek, *Symboliczne triady „Próchna”*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4.

⁷ S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze*. W antologii: *Stylistyka polska. Wybór tekstów*. Wybór, opracowanie i wstęp E. Miódowska-Brookes, A. Kulawik, M. Tataro. Warszawa 1973, s. 235.

⁸ W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*. New York 1955, s. 218.

⁹ Dłuska, *Modernistyczny barok Żeromskiego*, s. 457.

przy tak mocnych i zróżnicowanych sygnałach delimitacyjnych przebiega proces wznoszenia architektury dzieła?

Kompozycja całej powieści aktualizuje na różnych poziomach dwa typy relacji między sąsiednimi elementami: w postaci powtórzenia troistego $A_1 A_2 A_3$ oraz powtórzenia antytetycznego $A_1 — B_1$. Przy czym pierwszy typ często występuje w wariacie rozszerzonym o czwarty, przeciwny element $A_1 A_2 A_3 — B$.

Wzór ten na poziomie zdania złożonego (będącego akapitem) może przybierać np. taką formę:

Daremnie pan szczodry płaszcz zbył, daremnie grzechem myśli grzechy cudzych czynów salwował, daremnie życie człecz przed grzechem, diabłem, trądem i śmiercią sobą rycersko zastawiał, — własne serce tylko dołą człecz obciążł. [1, 108]¹⁰

Konstrukcja tego zdania opiera się na dwóch zasadach: dwudzielności oraz rozbudowaniu pierwszego członu w rytmiczny szereg troisty. Trzy kolejne zdania składowe charakteryzują się nie tylko regularnością inicjalnego „daremnie”, ale także postanaforycznym paralelizmem składniowym. Troisty paralelizm prowadzi tutaj do typowego dla relacji trójelementowej rozpodobnienia w postaci gradacji. W następujących po sobie zdaniach składowych widoczne jest stopniowe rozbudowanie grupy orzeczenia, która w ostatnim stadium zostaje szczególnie rozciągnięta wyliczeniem. W opisie dwóch nieproporcjonalnych części całego wyrażenia można odwołać się do budowy okresu retorycznego (robił to już Borowy w odniesieniu do Żeromskiego). Związek między *protasis* a *apodosis* oparty jest, jak to w zdaniu okolicznikowym przyzwolenia, na przeciwieństwie niewspółmiernej przyczyny i skutku.

W *Żywych kamieniach* regułą jest podobieństwo funkcji zdania i akapitu. Stąd też identyczna konstrukcja może objąć cały wielozdaniowy akapit:

Daremnie Kościół, w obronie siebie samego, wzywał, za świętym Pawłem, aby ludzie pilnym przykładaniem rąk do spraw świeckich warowali się smutkom, które śmierć wzywają. Daremnie biskupi głosem Pawła wołali po kościołach: „Weselcie się w Panu! — I po wtóre powiadam wam: weselcie się w Panu!... Zawsze się weselcie!” — Daremnie chłopstwo onymi głosem ruszone zajmowało po grodach kościoły na święta prostaczej radości, na gburów weselisko, na przedrwinę pospółstwa z powagi i władzy każdej, bo choć się oną ciżbą roztańczyły kościoły, na duszne zniemożenie ludzi po grodach osiadłych nie było skutecznego słowa, tańca i leku. [1, 8—9]

Bogactwo powtórzeń sprowadza się tu także do rytmu trójkowego. Począwszy od troistej anafory i paralelizmu składniowego, poprzez powtórzenia dosłowne i wariacyjne przy zastosowaniu epanalepsy, aż po nagromadzenie wyrazów i grup wyrazów syntaktycznie współrzędnych.

¹⁰ W ten sposób odsyłamy do: W. Berent, *Żywe kamienie. (Opowieść rybata)*. T. 1—2. Poznań 1918. Pierwsza liczba wskazuje tom, następne — stronicę.

Architektonika akapitu oparta na troistym rytmie znajduje odpowiednik w zestawieniu szeregu akapitów. Może on występować w dwu wariantach: ciągu trzech akapitów o podobnej budowie oraz ciągu trzech jednozdaniowych akapitów, które połączone w jedno tworzyłyby ścisłą całość logiczną i syntaktyczną (zob. np. 1, 114).

Nietrudno zauważyć, że schemat $A_1 A_2 A_3 — B$ przypomina typowo barokowe kompozycje w rodzaju *Do Anny* Daniela Naborowskiego, gdzie część zbudowana z n -krotnych powtórzeń zostaje przeciwstawiona części drugiej, krótkiej, przynoszącej zaskakujące rozwiązanie zagadkowego poprzednika. Czesław Hernas wywodzi tę konstrukcję ze średniowiecznych listów miłosnych, w których upowszechniła się formuła „quot »x« — tot »y«” ulegająca z czasem ewolucji w kierunku zróżnicowania wielkości dwu członów¹¹. Dla nas istotny jest fakt aluzji do kompozycji barokowej, co można potraktować jako przyczynek do zagadnienia: „modernistyczny barok Berenta”.

Wędrując śladem naszego wzoru organizującego w pewnym zakresie strukturę poszczególnych poziomów powieści zauważamy jego występowanie na obszarze sceny oraz ciągu scen.

Niecierpliwe oczekiwanie brata Łukasza na przejazd królowej jest powodem trzech kolejnych omyłek w oddawaniu czci pannom dworskim zamiast ich pani; mnich trzykrotnie upada z zachwytem na kolana i po trzykroć jest z klęczek podnoszony przez przechodzące kobiety¹². Ta hołdownicza nadgorliwość nie zostaje nagrodzona: mnich o mało nie przegapił właściwej chwili i osoby. W scenie tej ulega nałożeniu to, co w starofrancuskim romansie dworskim, np. u Chrétiena de Troyes w *Persefalu z Walii* pojawiało się — niezbyt zresztą często — oddzielnie, tzn. informacja o trzykrotnym działaniu („Podejmuje od nowa naukę. Zacny pan trzy razy dosiada konia i trzy razy każe go dosiąść chłopakowi”¹³) oraz paralelizm formalny („W całym grodzie ani jeden młyn nie miele, żaden piec nie piecze; ani chleba, ani bułki, ani ciasta, niczego nawet za grosz nie kupisz”¹⁴). Zespolenie tych dwóch typów paralelizmu powoduje wzmocnienie taktu powtórzeń zamkniętego charakterystycznym finałem.

Kompozycyjnym odpowiednikiem sceny oczekiwania na przejazd kró-

¹¹ Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1976, s. 287.

¹² Możliwe, iż pierwowzorem tej sceny był fragment opowieści o Tristanie i Izoldzie, w którym Kaherdyn zachwycony strojami i urodą dworek Izoldy dwukrotnie myli służące, Kamilę i Brangien, z królową. Zob. *Dzieje Tristana i Izoldy*. Przełożył T. Żeleński (Boy). W antologii: *Arcydzieła francuskiego średniowiecza*. Wybór M. Żurowskiego. Wstęp i przypisy Z. Czernego. Warszawa 1968, s. 399.

¹³ Chrétien de Troyes, *Perceval z Walii*. Przełożyła A. Tatarkiewicz. W antologii: jw., s. 503.

¹⁴ *Ibidem*, s. 507.

lowej są w płaszczyźnie ciągu scen np. kolejne trzy spowiedzi-monologi lekarza, goliarda i franciszkanina, na rozdrożu przed figurą Chrystusa, wprowadzające motyw wypowiedzi „u progu”. Ostatnia w przeciwieństwie do poprzednich kończy się zaniechaniem ucieczki z miasta, czyli nieprzekroczeniem progu — granicy dwóch światów.

I wreszcie kompozycja całości utworu: podział na trzy części z epilogiem — w nią również wpisany jest interesujący nas schemat ($A_1 A_2 A_3 — B$). Podkreślany epiforycznym zamknięciem rytm wyruszania na poszukiwania Graala można przeciwstawić ostatniej sekwencji znalezienia się na Monsalwacie; jak również dostrzec opozycję pomiędzy podzieloną na paralelne odcinki opowieścią zakończoną spełnieniem — odnalezieniem świętego kielicha, a niespełnieniem — oddaleniem daty nastania królestwa Ducha Św. na ziemi, o czym narrator mówi w epilogu.

Co oznacza ów przenikający całą powieść rytm troistych powtórzeń? W sam schemat wpisany jest rodzaj ruchu rozbitego na kolejne etapy. Każde z ogniw przez fakt następstwa jest elementem ruchu postępującego, lecz równocześnie pozostając tożsamym nie spełnia całkowicie warunków dynamiki. Poszczególne stadia zamykają w sobie linię wznoszącą i opadającą, czyli całą dramaturgię powtórzeń. W zależności od wielkości przedziału, w którym ów rytm występuje, przybiera on formę drgań lub zmienia się w monumentalny, miarowy takt. Pierwszy typ rytmu odnosi się przede wszystkim do kreacji postaci. Istnieją one w słowie, działaniu i geście, a wszystkie te trzy rodzaje ich literackiej egzystencji przenikają się nawzajem w formie i funkcji. Słowo nabiera materialności i siły czynu, gest stanowi mocną replikę, działanie — przekonującą odpowiedź. Równocześnie każda z postaci istnieje przeważnie na malej scenie; minimalna przestrzeń ruchu jest wielkim teatrem bohaterów Berenta. Teatrem drgających kukiełek nazwał *Żywe kamienie* Stefan Napierski¹⁵. Szczególnie kameralne ujęcia przynosi dialog. W nim często wypowiedzi słowne i gestyczne zostają troiście zrytmizowane. Przypomnijmy tylko trzykrotny akt skruchy Lancelota w rozmowie z ukrzyżowanym Chrystusem, scenę, w której interlokutorami są tłum i dworzanie (kolejne okrzyki tłumu to odpowiedzi na określone działania bohatera), czy też rozmowę goliarda z dziewczyną w różanym wianku, w której trzykrotną repliką jest zmienne intonacją słówko „ba”.

A zatem zarówno język, w jakim opowiada się cały romans, jak też wypowiedzi i działania bohaterów są zrytmizowane trzykrotnymi powtórzeniami (to tylko jeden z aspektów unifikujących te dwa szeregi obok np. metaforyki). Intensywniejsza staje się dzięki temu jednolitość całego *universum*.

¹⁵ S. Napierski, Z powodu „Diogenesa w kontuszu” Wacława Berenta. „Ateneum” 1938, nr 2, s. 32.

Ów rytm jakby przyspieszony, nienaturalny, powodujący pewną teatralizację, występuje, jak zauważyliśmy, na małych przestrzeniach gestów, działań, dialogu, czyli tam, gdzie poszczególne fazy powtórzeń następują zaraz po sobie. Większa odległość pomiędzy nimi, a zatem i rozciągnięcie całego schematu, zmienia sens taktu. Powtórzone sytuacje, w jakich znajdują się bohaterowie, nie mieszczą się wówczas w sferze zachowań, lecz doświadczeń. Stają się oni przedmiotami ponawianych prób; prób cierpienia i śmierci, a także próby pokusy. Po trzykroć rycerz oddala od siebie zwid czerwonej rękawicy — znak śmierci, trzykrotnie kamienny Chrystus za murem wypróbowuje swoje zbłąkane owieczki, a franciszkanin przeżywa męki św. Antoniego na wspomnienie trzewika królowej. Rytm powtórzeń zostaje wpleciony w schemat powieści próby w wersji średniowiecznej powieści rycerskiej i literatury hagiograficznej. Jak wykazał Michaił Bachtin, wątek Parsifala np. w dziele Wolframa von Eschenbach sprzyja połączeniu idei próby z ideą „stawania się”¹⁶. W *Żywych kamieniach*, nawiązujących do cyklu arturiańskiego, dominacja idei próby przejawia się w kreacji bohaterów jako „gotowych ludzi”. Ich statyczność zostaje jedynie zaburzona odchyleniami w ramach ściśle określonej amplitudy. Właśnie jej wielkość wyznaczają chwile prób. Pobudzeni takim lub innym doświadczeniem, przeżywają upadek i odrodzenie, powtarzają swój ruch zstępująco-wstępujący nie ulegając zasadniczej ewolucji.

A jednak ta statyka powtórzeń zostaje w końcowym efekcie zanegowana. Kolejne próby należy rozpatrywać w perspektywie procesu. Ten punkt widzenia narzuca ujawniona w finale świadomość nadrzędna, nazywająca bohaterów powieści „kamieniami wschodów człecznych”. Zawarte w tym określeniu uprzedmiotowienie jest ekspresywnym dopowiedzeniem przesłanek płynących z samej konstrukcji postaci. W swym pojedynczym bycie, realizującym pewien wzorzec rytmiczny, pozostają bezproduktywnie statyczne. Lecz wchodząc w określone związki stają się ogniwami jednego łańcucha, fazami dynamicznego ciągu. Ów imperatyw optyki syntetyzującej bohaterów utworu wynika również z płynącej z różnych kultur tradycji łączenia i przenikania ról rycerza, mnicha, poety, lekarza. Była ona szczególnie silnie odczuta przez Berenta; w *Źródłach i ujściach nietszcheanizmu* pisał:

Gdy się [tęsknota] wyżej wzbije, w sfery ideału sięgnie, wytworzy może zlepek cnót rycerza i maga, twór bezcielesny bez podstawy na ziemi, lecz jako tęsknota tym bardziej fascynujący, wytworzy ideał mędrca, twórcy i bohatera zarazem¹⁷.

Przemiana, o której mowa, realizuje się w planie jaźni i osobowości, a także w planie zbiorowości ludzkiej. W tym podwójnym sensie *Żywe*

¹⁶ M. Bachtin, *Słowo w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 242.

¹⁷ W. Berent, *Źródła i ujścia nietszcheanizmu*. Warszawa 1906, s. 15.

kamienie są „pieśnią stopni” czy też „pieśnią wstępowań” jak w Miłoszowskim tłumaczeniu psalmów¹⁸.

Archetyp doskonalenia zazwyczaj łączył się z rytmem kroków, wystarczy przypomnieć choćby kryształowe schody wiodące do bram Raju, drabinę Jakubową czy spiralne stopnie jak w obrazie Williama Blake'a¹⁹. Berent w oryginalny sposób spleta motyw snu Jakubowego z typowym symbolem „stawania się”, jakim była katedra gotycka:

Wynurzają się z niej tryumfem dnia szóstego postaci w kamieniu człeczce. Pełno ich wszędzie. Po mrokach błędnych gdzieś ganków na wysokościach, po węglach i graniach hen, na tej górze muru, po zrębach i okopach dziwnie rojnych — wszędy tłoczą się kamienie żywe. Że zaś ich kształtu i świętości znaku nie dojrzeć pod rozblaski zachodu, więc zda się, że po tych Jakubowych drabinach dziewięć chórów anielskich wstępuje na kościoła szczyty z tym „Hosanna!” budowców i kamienniarzy tumu — jako to Bóg jest wysoki, straszny, król wielki nade wszystką ziemię!... [1, 125—126]

W tym samym paradygmacie symboli znajduje się także motyw podróży oraz eksponowany w powieści wątek mistrza i ucznia. W ten sposób zostaje w *Żywych kamieniach* odcisnięta literacka matryca idei „stawania się”, kształtowania osobowości.

W poszukiwaniu znaczeń wpisanych w troisty rytm powtórzeń zwróciliśmy się w kierunku powieści próby przede wszystkim w kształcie, jaki nadał jej romans rycerski. Ten trop wskaże też inne powiązania. Jak zauważa Eleazar Mielecinski, linia eposu bohaterskiego, a sądzę, że odnosi się to prawdopodobnie również do romansu dworskiego, zbiega się z linią bajki czarodziejskiej²⁰. Potrojenie uznał Władimir Propp za jeden z obligatoryjnych elementów bajki magicznej²¹. I właśnie bajka jest tym wzorem, do którego — m. in. przez powtórzenie — odwołuje się powieść Berenta.

Na poziomie relacji syntaktycznych istotne jest w tym względzie pojawienie się polisyndetonu po raz pierwszy w twórczości Berenta na taką skalę. Peer Hultberg podkreśla awersję pisarza do tego typu konstrukcji składniowej (a przed *Próchnem* do paralelizmu w ogóle), słusznie łącząc ją ze stylistyką naiwności i prostoty²². Wydaje się, że wprowadzenie w narracji paralelizmu syntaktycznego przede wszystkim w formie anafor spójnikowych i przyimkowych było celowym nawiąza-

¹⁸ *Księga Psalmów*. Tłumaczył z hebrajskiego Cz. Miłosz. Paryż 1981, s. 281—296.

¹⁹ Oczywiście znajdują się też w powieści przykłady lewitacji, która z procesem stopniowej sakralizacji nie ma nic wspólnego — to np. obraz skoczki unoszącej się na grzbiecie fauna w wizji pijanego goliarda (1, 185).

²⁰ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*. Przełożył J. Dancycier. Przedmową opatrzyła M. R. Mayenowa. Warszawa 1981, s. 341.

²¹ W. Propp, *Morfologia bajki*. Tłumaczyła W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976, s. 136—138.

²² Hultberg, *op. cit.*, s. 85—86.

niem do zakorzenionej w polskiej tradycji literackiej poetyki baśni. Te właśnie cechy prozy poetyckiej uznała Dłuska, pisząc o baśniach Konopnickiej, za typowe dla gatunku²³. Analogicznie w sferze akcji — pewne powtarzane działania bohaterów mają wyraźne piętno działań magicznych. Można wśród nich dostrzec Jungowskie trójce ciemne i jasne. Przy czym nie korzysta Berent z częstej w baśni i micie rytmiczności troistej czasu, chwytu, którym posługiwała się nawet polska powieść pozytywistyczna. Wprowadza on bardziej wyrafinowaną grę trzema płaszczyznami czasu: przeszłością, zakorzenioną głęboko w mitycznym Złotym Wieku, teraźniejszością, obcą i wrogą, oraz przyszłością — przedmiotem proroczych wizji. Powtórzenie jest tylko jednym z aspektów poetyki baśni w powieści obok stałych epitetów i deminutiwów w warstwie języka, a sfery czarów, tajemnic, totalności współodczuwania ludzi, zwierząt, rzeczy, sakralizacji pewnych elementów rzeczywistości — w konstrukcji świata przedstawionego. Utworem swoim Berent wydobyl pewien istotny, nie w pełni dotychczas zauważony, rys literatury Młodej Polski: właśnie jej silne związki z baśnią. Liczne wątki, motywy, postaci mają, szczególnie w poezji, piętno swej proveniencji baśniowej. Czasami trudno określić, gdzie kończy się np. „niehistoryczne” średniowiecze, a zaczyna się baśń.

Pojęcie bajki u Berenta (termin używany przez pisarza wymiennie z baśnią) spleta się bardzo ściśle z pojęciem symbolu. Ten ostatni miał być formą genetycznie wtórną wobec bajki. Berent zwracał jednak uwagę na podobieństwo funkcji: wskazywanie na nieskończoność (znak wiecznej tęsknoty). Interesująco rysuje się w koncepcji Berenta nie tylko przenikanie się tych perspektyw jako zasady konstrukcji świata przedstawionego, ale także jako jednego ze stylów odbioru dzieła. W swym szkicu krytycznym poświęconym *Bajce* Goethego proponuje trzy wykładnie: historycznoliteracką (alegoryczną), teozoficzną oraz bajkowo-symboliczną. Równoprawność tych stylów odbioru jest wyraźnie zachwiana na korzyść tego ostatniego.

Czytelnika przełożonego poniżej utworu poproszę zatem, aby go raczej „wysłuchał” — uchem dziecka. Pomoże mu to między innymi w puszczeniu mimo uszu „znaczeń” zbyt dlań ciemnych: lepiej to po stokroć niż nukaniem nad nimi pozbawić się wszelkich wrażeń artystycznych. Piszący te słowa próbował, mimo tych zastrzeżeń, wszelkimi środkami zachodząc ze stron coraz to innych, podsuwać czytelnikowi i zasadniczą symbolikę osnowy, i niejedno znaczenie wątków, wystrzegając się jednak usilnie nazywania postaci bajkowych... pojęciem oderwanym, choćby ono wisiało niekiedy na końcu języka. Niech tego nie czyni i czytelnik, niech abstraktem nie zatrzaskuje sobie drzwi przed „perspektywą w dal”, a zarazem i „perspektywą wstecz”, ku bajkom matczynym — jakie tkwią w każdym symbolu. Tak będzie lepiej, choćby kosztem zbudowania moralnego i wtajemniczenia teozoficznego: — mamy tu do czynienia z dziełem sztuki!...

²³ Dłuska, *Od strony Smędy i od innych stron*, s. 503.

Komu to nie w smak, niech się obładowywa „znaczeniami” bodaj najgłębszymi w miarę siły nośnej i tary intelektu swego²⁴.

Wydaje się, że ta sama rada znalazłaby się w nie napisanym „Liście autora *Żywych kamieni*”.

Wielokrotnie zwracano uwagę na „symbolotwórcze” działanie powtórzeń. Spełnia ono rolę mistycznego węża z *Bajki* — tworzy pomost łączący brzeg ziemskiej rzeczywistości z nieziemską krainą. „Powtórzony znaczenie” odbija się „w samym sobie i w ten sposób przemienia się ze stałego określonego w nieokreśloną atmosferę znaczeniową” — twierdził Mukařovský w rozprawie *O języku poetyckim*²⁵. E. K. Brown nawiązując do pracy Edwarda Morgana Forstera tworzy nowy termin „*expanding symbol*”, dla nazwania środków rytmicznych w prozie. Powtórzenie wariacyjne pełni w tej teorii rolę kręgów światła obejmujących swymi promieniami coraz większe obszary przedmiotu. Ten stopniowy, migotliwy proces poznawania jest korelatem cech samego przedmiotu — jego wartości symbolicznych, nieokreślonych, transcendentalnych²⁶.

Rodzaj rytmu różnymi sposobami doprowadzający do powstawania wrażenia nieokreśloności jest w *Żywych kamieniach* rytmem szczególnym. Działa on bowiem nie wprost; przede wszystkim przywołuje zestaw określonych wzorów literackich i szerzej: kulturowych. W przeciwieństwie do np. Leśmianowskiej koncepcji rytmu utwór Berenta nie szuka replik rytmicznych w porządku naturalnym świata. Rytm dla Berenta to prawo kultury. U Leśmiana, jak tłumaczy go Janusz Sławiński, „Słowo jest zwrócone ku światu schematów. Rytm — ku światu pierwotnemu”²⁷. U Berenta właśnie rytm zamieszkuje wielki świat konwencji — *universum* kultury.

Przejdźmy teraz do drugiego typu powtórzeń ($A_1 — B_1$).

Na poziomie składni paralelizm przeciwstawny funkcjonuje w tradycyjnej formie zopozycjonowania dwóch szeregów anaforycznych, np.:

temu śmiechy, radość i nadzieja, temu klątwy, rozpacz i głową o mur bicie;
temu rozkosz w całowaniach pod ciche pieszczoty kochanki; temu ostatniemu
pacierze szeptane pod wiatyku ciche dzwony. [1, 108]

Można spotkać także rozbijanie frazy dzięki zderzeniu semantycznemu par wyrazów, np. „życia smutniki” — „życia igryce” (1, 10). Ciekawie wykorzystuje Berent intonacyjne modulacje powtórzeń dosłownych w celu wzajemnego ich przeciwstawienia. Krańcowa zmiana eks-

²⁴ W. Berent, *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki*. „Przegląd Warszawski” 1925, nr 41, s. 139—140.

²⁵ Mukařovský, *op. cit.*, s. 178.

²⁶ Zob. E. K. Brown, *Rhythm in the Novel*. Toronto 1950.

²⁷ J. Sławiński, rec.: B. Leśmian, *Szkice literackie*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 227.

presji komunikowana jest w formach *inquit* funkcjonujących tu na zasadzie koniecznych didaskaliów. Tego rodzaju zróżnicowanie znaczeniowe może znajdować się w wypowiedzi jednej postaci lub obejmować kolejne repliki dwóch uczestników dialogu. Ten drugi przypadek Berent stosuje w związku z teatralnym chwytem przedrzeźniania (zob. np. 1, 86, 95—96, 67).

Paralelizm przeciwstawny przybiera czasem charakter symetrycznej relacji dwóch sąsiadujących ze sobą sekwencji. Wówczas konstrukcja opisów opiera się na tych samych motywach, dostosowanych funkcjonalnie do antytetycznych znaczeń całości. Tak jest np. w opisach dwóch grup żebraków przed świątynią: tych, dla których „Bóg rodził się w każdego święta rozradowaniu”, i tych, „którym Bóg, zda się, w piersiach umarł” (1, 5). Elementami powtarzalnymi są motyw słońca i gołębi. Promienie słońca kładły „płaszcz miłosierdzia” na głowę pierwszych, u drugich obnażały brud i brzydotę. Z pierwszymi „ptactwo kościelne gwarzyło ochotnie” (1, 5, 6), między drugimi snuło się milczące. Analogiczną konstrukcję, lecz mieszczącą się w sferze działań, odnajdujemy w scenie pojawienia się trędowatych na rynku. Następują kolejne spotkania chorych z rycerzem i mnichem. W pierwszym agresywny tłum trędowatych, porównany do chmary szatanów, oblega rycerza, usiłując zedrzeć z niego wspaniałą płaszcz, w drugim ten sam tłum zmienia się w łaszczącą się „pełgaczą chmarę”, którą franciszkanin osłoni „skrzydłami habitu” (1, 105—106). Ten sam układ interakcyjny występuje w wariacie agresywnym i łagodnym, podobnie jak akcesoria: płaszcz i habit oraz związany z nimi gest: szarpanie i okrywanie.

Te podobieństwa w kompozycji kolejnych sekwencji, opierające się na grze analogii i opozycji, posiadają swój odpowiednik w płaszczyźnie wyższych układów znaczeniowych. Pary bohaterów zespolonych związkami przyciągania i odpychania odnaleźć można m. in. w kreacji rycerza i mnicha. Połączeni przez magiczny pocałunek stają się dwoma etapami jednej biografii. Początkowy jej odcinek, należący do rycerza, jest nieustannym i nieudolnym zmierzaniem do mniszego zobojętnienia na pokusy świata, by móc poświęcić się jednemu: poszukiwaniu Świętego Graala. Jest zatem biografią z cieniem mnicha. Drugi odcinek podróży życia, którą odbywa brat Łukasz, jest równie trudną i bezowocną walką z przyjętym dobrowolnie grzechem rycerza. To jakby biografia z cieniem Lancelota. Rozdwojenie wewnętrzne obydwu postaci, posiadające ten sam biegunowy schemat ascezy i cielesności, zostaje rzutowane na linearną ciągłość akcji z charakterystyczną zmianą akcentów, a także zmianą czarno-białych dystynkcji w relacji postać—cień. Cień mnicha w rycerzu był pozytywnym celem osobowym, dążył do ucieleśnienia się. Natomiast drugie, Lancelotowe, „ja” w mnichu, od początku kojarzone z grzechem, szatanem, pokusą, stawało się przedmiotem zniszczenia.

Tego rodzaju osmoza postaci, w której biegunowa przeciwstawność

spotyka się z tożsamością, łączy się w powieści — *sit venia verbo* — ze sztafetową obsadą bohaterów. Nie ma w utworze postaci, której biografia obejmowałaby całą powieść od pierwszej do ostatniej stronicy. Bohater pojawia się, spotyka się ze swoim następcą i znika. Świat postaci *Żywych kamieni* jest światem meteorów. Meteorów poruszających się jednak po tej samej trajektorii. Metonimiczna zależność nabiera cech metafory.

Pary bohaterów tej powieści tworzą jakby system rymów bardziej lub mniej dokładnych. Rodzaj zależności nasuwa porównanie do zwierciadła. Albowiem tak jak w lustrze podobieństwo sylwetki łączy się tu z symetryczną odwrotnością. Konfrontowani ze sobą w toku fabuły zostają do siebie zwrócenie w relacji: postać — jej lustrzane odbicie. Akcja tych konfrontacji jest akcją rozpoznawania podobieństwa i symetrycznego przeciwieństwa partnera. Sprawia to wrażenie „płaskości” bohaterów powieści. Żyją oni jakby w jednym wymiarze analogii. Istnieją przez swoje odbicie i tylko w swoim odbiciu. Być może w tym tkwi też przyczyna ich *quasi*-alegorycznej konstrukcji.

Proces oglądania siebie w innych ma też w powieści znaczenie odślaniania nieznanego lub ukrytego rysów twarzy. Przeglądanie się w żywym lustrze przynosi odkrycie pewnej potencji, jest otwieraniem bram nowego *universum* w sobie. Takim doświadczeniom zostają poddani mieszkańcy grodu wobec najazdu wagantów, a w szczególności wobec opowieści żonglera o Lancelocie.

Opowieść ta w kompozycji całego utworu została dobitnie wyeksponowana klamrą początku i końca. Pełni ona w utworze rolę zwierciadła, a także soczewki, ponieważ w niej właśnie skupiają się główne wątki. Stosunek tej części utworu do jego całości odpowiadałby mniej więcej temu, co Eberhardt Lämmert nazywa dokładnym paralelizmem²⁸. Odmienny od tego typu, drugi wyróżniony przez Lämmerta rodzaj paralelizmu: „alegoryczne przebranie wątku głównego”, odnajdziemy w *Rzeczy prawdziwej o księżniczce Bratumile, Witeziu Niezamysłu i świętym Jacławie w Próchnie*. Przy czym pisarz nie wykorzystuje korelatywności wątków jako chwytu porozumiewawczego mrugania do czytelnika ponad głowami bohaterów, lecz eksponuje ich pełną świadomość w tym względzie. W *Próchnie* stopniowe odkrywanie analogii przez Hertensteina przybiera postać tragicznego *anagnorisis*.

Ponad przepaść wieków przyniosło mi echo niespodzianie tę 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 przyłyły do pergaminowej karty, myśl w dal odbiegła. Ruszyły mi przed oczyma te ciemne szeregi liter w nieskończonych marszach, wirach i koliskach. Myśli pracowały gorączkowo: biły pulsem na skroniach, prześlizgiwały się przez świadomość lekliwie, przebiegały przez nią w popłochu i nikły, rozpraszały się, gasły.

²⁸ E. L ä m m e r t, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955.

Aż wreszcie opowieść nazwana początkowo bajką zmieni się w szatańskie zwierciadło („Szatanie, odwiedź zwierciadło swe ode mnie!...”) ²⁹.

Relacja utworu wewnętrznego do utworu-całości nie ogranicza się do paralelizmu wątków, lecz przenosi się w sferę znaczeń głębszych. I w zależności od rodzaju uogólnienia, jakie przyjmujemy wobec opowieści o Lancelocie, zarysowują się różne możliwości kontekstów i interpretacji całej powieści. Najczęściej zamykano sens wprowadzenia tego fragmentu w formule wpływu literatury na życie i sięgano głównie po *Don Kichota* ³⁰. Nie mniej istotna, na co zwrócił uwagę Jerzy Paszek, jest proveniencja romantyczna zagadnienia ³¹. W założeniach wyeksplikowana przez Herdera, w literaturę wcielona przez Novalisa ³². Autor *Henryka von Offtedingen* pisał do Friedricha Schlegla:

Książka każda, którą dostrzegam w jakimś kącie, którą najpospolitszy przypadek wkłada mi do ręki, jest dla mnie wyrocznią, otwiera mi nowe perspektywy, poucza mnie i wpływa na mnie ³³.

Podnosząc kwestię stosunku części i całości utworu chcieliśmy zwrócić uwagę na pewien istotny aspekt tej relacji, pozwalający traktować opowieść zonglera na sposób synekdochiczny. Możliwość odczytania jej jako *pars pro toto* zarysowuje się wyraźnie w ogólnym schemacie kompozycyjnym, zdominowanym przez zasadę paralelizmu antytetycznego. Opowieść dzieli się na dwie części. Każda z nich posiada paralelne elementy: przede wszystkim analogiczną konstrukcję stylistyczną ramy oraz fragmenty napisane wierszem. Ale równocześnie części te są sobie przeciwstawione przez odmienne ich zaadresowanie. Oto początek pierwszej części:

Tedy słowa „panowie!” na początek powieści, jak to inni czynią, poniechałem ja zupełnie. Prawdzie jeno świadczę, wręcz do was się zwracając: — gędźby, pieśni, wierszy i powieści słuchaczki a dobrodziejki dziś bodaj jedynie! [1, 25]

— oraz incipit drugiej części:

I mówi się dalej... ale teraz już do panów, choćby ich tu w piekarni nie było dziś wcale. [1, 40]

A to epiforyczne zakończenia — pierwszej części: „Gadł tęsknicę i tuchy niewieście, grał kobiet żądze strzeżone” (1, 33), i drugiej: „Gadł mężów tęsknicę i tuchy, grał ducha człeczego wieczne nieukoje” (1, 49).

²⁹ W. Berent, *Próchno*. Opracował J. Paszek. Wrocław 1979, s. 292, 293. BN I 234.

³⁰ Zob. J. Ficowska, *Ze studiów nad „Żywymi kamieniami”*. „Pamiętnik Literacki” XL, 1952.

³¹ J. Paszek, wstęp w: Berent, *Próchno*, s. LXXV.

³² Zob. Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty*. W: *Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1966, s. 363.

³³ Cyt. za: Łempicki, *op. cit.*, s. 343.

Kompozycyjna zasada tożsamości i przeciwieństwa zostaje przeniesiona w obszar problematyki płci. Relacje pomiędzy pierwiastkami męskim i żeńskim określa głównie sfera ogólnoludzkich postaw wobec rzeczywistości ziemskiej i transcendentnej. Jednak nie zachodzi tu proste przyporządkowanie kobiecości i męskości przeciwnych, wartościujących cech. Linia antytezy przebiega wewnątrz tych „idei płci”. Szczególnie wyrazista ambiwalencja zaznacza się w ujęciu idei kobiecości. Powie goliard:

Oto jest kraina opieszałości, gdzie nad lampami duszy baczenie mają już chyba tylko niewiasty mądre i głupie razem... [1, 63]

Motyw ewangelijnych panien mądrych i głupich pojawia się kilkakrotnie w powieści, a jego charakterystycznym zwieńczeniem jest umieszczenie tych postaci na portalu katedry górującej nad miastem. Zdominowanie kompozycji opowieści zonglera przez ową dwoistość jest odpowiednikiem głównego rytmu powieści splecionego z dwóch nici — motywów ogniskujących się wokół sfer *sacrum* i *profanum*. Klasycznym przykładem może być budowa sceny w sukiennicach, w której przeplatają się regularnie dwa wątki, przeciwstawione sobie postaciami strojnych dziewczek i mniszek, kupców i żebraków, motywami *eros* i *mors*, nasyceniem żywymi barwami i szarością lub czernią. Cała scena kończy się paradoksalnym przecięciem tych dwóch wątków, kiedy dominikanin rzucający gromy na rozmiłowanych w dobrach ziemskich, zebrawszy do kwestarskiej torby od przerażonych mieszczek dopiero co zakupione klejnoty, pocieszy nimi najbardziej załękłą a zarazem najpiękniejszą dziewczynę.

Szybko iszczą się zazwyczaj marzenia kobiet pięknych. Oto klejnotami z torby mnich ją pewnie przystroi za sułtanę. Od stóp do głowy przyozdobi dla się jej ciało, jak ten Albimelach Sarę nieplodną... [1, 102]

Fakt przecięcia się tych wątków w fazie kulminacji, jak również ich ścisłe przyleganie w całej scenie, ma istotne znaczenie dla określenia typu zespolenia jako *coincidentia oppositorum*. Zasada ta, przenikająca kompozycję powieści, znajduje symboliczny odpowiednik w postaci bożka Pana przebiegającego ulicę, place, ścieżki *Żywych kamieni*, a także całą twórczość Berenta (pojawia się już w utworze *W puszczy* z r. 1896). W swojej refrenicznej funkcji przypomina kukłę Murzyna z *Oziminy*, która również zyskała znaczenie symbolu dzięki rytmicznej powtarzalności. Koźlonogi bożek otrzymuje w powieści ramę treści symbolicznych:

Gra cicho [...]. Czyni się wtedy muzyka zaklęta: mrużą się — bacz grają! — gwiazdy na wyży. Świat cały za organy staje, na których wygrywa się gęźba tęsknoty niebieskiej — pod te chóry na niży, jak pod wielki spazm namiętności ziemskich.

Dmie Panek w dwoiste fletnie obie nuty życia i wiąże, wieczyście sprzeczne, w swoich uroków harmonie. [2, 15]

Kariera „wieczyście sprzecznych” nurtów życia przypada na każdą epokę romantyczną, a ostatnia z nich, Młoda Polska, miała w nich szczególnie upodobanie. Pomiędzy poetyką i światopoglądem spod znaku oksymoronu tragicznego — Micińskiego³⁴, oraz oksymoronu optymistycznego — Staffa³⁵, mieści się cały wachlarz odcieni przeciwieństw, paradoksów, zaprzeczeń literatury przełomu wieków. Berent łągodzi przeciwieństwa nie tylko „urokami harmonii”, lecz przede wszystkim podważa sformułowaną opozycję ujawniając w niej elementy paralelne.

Pora na wnioski.

Zywe kamienie są utworem na dwa sposoby skomponowanym. Są „pieśnią stopni”, rozwijającą się w troistym rytmie powtórzeń. W swym wymiarze wertykalnym rozbudowują się wzwyż strzelistością łuków katedralnych. Jak w Berentowym pejzażu średniowiecznego miasta górują wieże gotyckiej świątyni, tak w krajobrazie poetyki powieści gradacyjne triady znaczą się widocznymi wyniosłościami. Ten rodzaj kompozycji odsłania symboliczną wartość centrum świata utworu: katedry. Monolityczna, pełna wewnętrznych, harmonijnych rymów konstrukcja wydaje się ostoją dla *homines irrequieti*³⁶. Dla niestrudzonych w dążeniu do ucieleśnienia w sobie ideału osobowego nie utożsamionego wszakże w pełni z gospodarzem świątyni. Najbardziej wyeksponowany szczegół budowli — postać błędnych rycerzy na drzwiach kościoła — nieco tłumy ściśle chrześcijańskie konotacje katedry-symbolu³⁷. Architektonika utworu oparta na układzie triad skłania się jednak, mimo istotnych pierwiastków „kacerskich”, do idei „Księgi Książ”.

W przeciwieństwie do tej kompozycji, oscylującej w kierunku centralności i strzelistości, drugą regułą orientującą strukturę powieści jest powtarzalność refreniczna elementów wewnętrznie sprzecznych. Symbolicznym centrum tej kompozycji linearnej uczynił Berent postać Pana. Te dwa rodzaje ściegu zszywają dostatecznie mocno materię powieści. Jakież jednak przybiera ona krój? Otóż szata to dosyć już obnoszona i przetarta: Katedra i Pan to przecież substytuty najbardziej znanego młodopolskiego duetu Chrystus—Dionizos. Strój jednak zasadniczo inaczej świadczyć może o osobie, gdy ta włoży go nie w intencji ubrania

³⁴ Zob. E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*. W zbiorze: *Studia o Tadeuszu Micińskim*. Kraków 1979.

³⁵ Zob. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966, rozdz. *Poeta paradoksu*.

³⁶ Zob. R. Nycz, *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2.

³⁷ Wzór aktywnej twórczej postawy także wiele zawdzięcza Nietzscheńskiej woli mocy. W paradoksalnym skojarzeniu istnieją obok siebie w *Zywych kamieniach* oprócz średniowiecznych tekstów źródłowych dwie księgi: *Biblia* i dzieło Nietzschego.

się, lecz przebrania. „Modernista szukał dla swojej epoki podobieństw w innych czasach, szukał perspektywy, z jakiej mógł oglądać okres, na jaki był skazany” — pisał Michał Głowiński³⁸. Metoda równania kulturowego pozwalała postawić po drugiej stronie znaku matematycznego historię lub mit, za którymi kryła się diagnoza epoki współczesnej. Katedra i Pan to znaki pewnych konkretnych kultur, a także pewnych typów kultur. Ich przywołanie ma znaczenie przede wszystkim w sferze paralel mentalnych. Przy czym kierunek interpretacji Berenta określa układ, jaki tworzą wspólnie te dwie perspektywy. Szansa synkretyzmu jako świadomego, rozumnego wyboru z żywej tradycji kultury, a zatem tego, co — zdaniem Marii Janion — legło u podstaw XX-wiecznej humanistyki³⁹, była testamentem Berenta-goliarda.

³⁸ M. G ł o w i ń s k i, *Maska Dionizosa*. W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni*. Kraków 1977.

³⁹ M. J a n i o n, *Humanistyka: poznanie i terapia*. Wyd. 2. Warszawa 1982, rozdz. *Wizje nowej humanistyki*.