

# Bogdan Zawistowski

---

## Fikcje "Żywych Kamieni" Wacława Berenta

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/2, 91-109

---

1987

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOGDAN ZAWISTOWSKI

### FIKCJE „ŻYWYCH KAMIENI” WACŁAWA BERENTA

Iluzoryczność wizji wykreowanej w *Zywych kamieniach* manifestuje się poprzez swoistą „arytmetykę” fikcji, poprzez fikcji tej potęgowanie, wielokrotne mnożenie przez nią samą. Immanentna fikcyjność powieściowej projekcji ulega zwielokrotnieniu w wyniku zamknięcia narracji ramą, która nie tylko znaczy sam fakt opowiadania znamieniem fikcji, ale też rozbija złudzenie autentyczności zaaranżowanego w utworze świata. Oto w ostatnim rozdziale-epilogu do głosu dochodzi rezoner, który redukując całą ukazaną rzeczywistość do przytoczonej przez siebie opowieści, kwestionuje prawdziwość kulminacyjnych zdarzeń: dowodzi, iż Graal nie został znaleziony, a przeor pomylił się w obliczeniach co do daty nastania Królestwa Ducha na ziemi. Zmiana perspektywy narracyjnej prowadzi tu do zweryfikowania fikcji z pozycji innej fikcji, a w następstwie do wyodrębnienia się w utworze dwu odmiennych porządków ontologicznych. Wewnątrz tej podwójnie napiętnowanej fikcją rzeczywistości *Zywych kamieni* zachodzą dalsze rozwarstwienia powodowane żywiołem narracji. Opowieść zonglera w piekarni o Lancelocie i Parsifalu, historia o Dianie i Echu opowiedziana przez menestrela na tyłach fary i inne wytwory waganckiej muzy są kolejnymi aktami ewokacji fikcji w fikcji. Aktualizacje tych utworów służą wzbudzeniu fikcji na innych jeszcze poziomach świata ukazanego w dziele, umożliwiając jej przeniknięcie w rzeczywistość, która jest udziałem postaci. Pieśni wędrownych artystów narzucają słuchaczom własną poetykę widzenia otaczających rzeczy i ludzi, przekształcając egzystencję w literacką projekcję, wyzwalając energię imaginacyjną.

Sferyczna konstrukcja fikcji, jej wielopoziomowe rozwarstwienie, wywołuje w *Zywych kamieniach* wewnętrzne napięcie między iluzją i realnością; Berent wielokrotnie, wariacyjnie odwzorowuje w tekście i w wielu kierunkach przesuwając granicę między tym, co urojone, a tym, co rzeczywiste. Ontologicznie równoważne w odniesieniu do świata pozapowieściowego, jednakowo „intencjonalne” rzeczywistości *Zywych kamieni* są względem siebie niewspółrzędne. Autorska fikcja powieści zawiera co najmniej trzy zhierarchizowane sfery fikcji w powieści.

Na najniższym poziomie sytuuje się rzeczywistość dająca o sobie mi-gawkowo znać w utworach przytoczonych. Nadrzędny wobec niej będzie świat „ludzi wędrownych” i ich audytorium, gdyż to oni ją ustanawiają bądź mają świadomość jej fikcyjności. W końcu ponad wszystkim, co się w powieści dzieje, znajduje się narrator epilogu, który fikcją mianuje całą rzeczywistość przedstawioną. W perspektywie odbioru dzieła tenże narrator również traci realność. Ostatni rozdział nie jest bezpośrednim, autorskim posłowiem, chociaż formalnie nosi jego cechy: uogólnia losy bohaterów i tłumaczy sens tych losów. „Opowiadacz” pamięta czasy, „gdy na podwórze zachodzili waganty” (328)<sup>1</sup>, a równocześnie apeluje do współczesnych przełomu XIX i XX wieku. Wyraziście rysują się jego powinowactwa mentalne, światopoglądowe czy etyczne z postaciami. Nie można traktować go jako „naddanego” elementu struktury tekstu, gdyż wielokrotnie zaznacza on swą obecność w powieści, zanim zdemaskuje się w ostatnim rozdziale — zawsze wtedy, gdy narracja przekracza perspektywę widzenia bohaterów. Wszystko to wyklucza tożsamość narratora epilogu z autorem. „Opowiadacz” jest kreacją mediummiczną, rozdartą między rzeczywistością a jej poetyckim rzutem, kreacją wbudowaną na zasadzie kontrapunktu w wewnętrzną tkankę utworu. Stanowi jeszcze jedno ogniwo w powieściowej strukturze fikcji.

Układem odniesienia realizowanej w *Zywych kamieniach* formy powieści historycznej czyni Berent średniowiecze w fazie schyłku. Już w pierwszej scenie utworu, poprzedzającej radosne wkroczenie wagan-tów do miasta, odmalowany został smutek istnienia w kulturze, która obumiera. Pisarz ukazuje świat w stanie rozkładu, atomizacji; ukazuje życie sparaliżowane wszechogarniającą chorobą dusz. Podobna wizja dez-integracji rysująca się w ostatnich rozdziałach i epilogu zamyka powieść klamrą. *Zywe kamienie* to obraz średniowiecza dekadencji, to opis sytuacji człowieka panicznie uciekającego przed nicością w dziedzinę sztuki czy — ogólniej — fantazji.

Piętrząc irrealne kreacje, unikając mimetycznej obrazowości, wpisując wielokrotnie fikcję w fikcję, Berent „demonstruje” kojące działanie złudzeń, a jednocześnie unaocznia towarzyszące tym złudzeniom napięcie między wyobraźnią a rzeczywistością. W następstwie rozbicia wykreowanego świata na kilka odrębnych sfer ontologicznych, które niekiedy przenikają się, częściej jednak hałaśliwie zderzają ze sobą, wyjaskrawia się konfliktowa rozbieżność wyobrażenia i stanu faktycznego. Fikcje napierające na byt zobiektywizowany w owych sferach wiodą do zdeprecjonowania, a nawet zakwestionowania realności świata. Wewnętrzna sprzeczność między wyobrażeniem a rzeczywistością tłumaczy się jasno w świetle słów Jürgena Landwehra, który zabierając głos w ożywionej dysku-

<sup>1</sup> W ten sposób odsyłamy do: W. Berent, *Zywe kamienie*. Wyd. 2. Warszawa 1982. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę.

sji, jaka toczy się we współczesnej refleksji metodologicznej na temat prawdy i fałszu w literaturze, usiłuje ująć realność i literackie zmyślenie w relację dynamiczną, uwarunkowaną:

Fikcyjne są przedmioty i stany, które są reinterpretowane intencjonalnie przez podmiot pod względem ich sposobu istnienia dla określonej czasoprzestrzeni wbrew obowiązującym w danym punkcie czasowym dla podmiotu pojęciom o sposobie istnienia tych przedmiotów i relacji<sup>2</sup>.

Z definicji tej płynie sugestia, że dla podmiotu odbierającego dzieło literackie fikcja to zmienne, przez kontekst ontologiczny uwarunkowane odczucie niekoherencji między obowiązującymi ten podmiot wyznacznikami obiektywności a lekturowym doświadczeniem stanu rzeczy. Jednak w tak rysującej się relacji, nawet przy odniesieniu jej do wewnętrznej struktury utworu ewokującego w wielu wariantach literaturę w literaturze, a więc cechującego się osobliwą niestabilnością kontekstu, fikcja jest zjawiskiem ściśle określonym. Zjawisko to zmienia się, dla różnych rzeczywistości przyjmuje inny kształt, ale podmiot nie ma władzy dowolnego o nim wyrokowania, gdyż każda rzeczywistość bezsprzecznie wyznacza to, co do niej nie należy, czyli to — co fikcyjne.

*Zywe kamienie* odzwierciedlają poniekąd stosunek, o jakim tu mowa. Każde przesunięcie granic powieściowej rzeczywistości odmienia nie-rzeczywistość, materię fikcji, skoro świat „ludzi wędrownych” i „ludzi osiadłych” samoczynnie dystansuje się wobec świata mitycznych herośw, będąc sam fikcją dla narratora z epilogu, który to narrator w konfrontacji z odbiorcą także okazuje się tworem fikcyjnym. Każda obiektywizacja przechodzi w fikcję na wyższym, choćby bezpośrednio nadbudowanym nad nią poziomie ontologicznym. O ile jednak, zgodnie z duchem definicji Landwehra, przy całej dynamice przemian relacja realności i nierealności winna opierać się na nieziennej proporcji, wyrażającej się w twierdzeniu, iż fikcją staje się to, co przestaje być rzeczywistością wobec innej rzeczywistości, u Berenta odpowiedniość obu członów tejże relacji ulega silnemu rozchwianiu.

W *Zywych kamieniach* postacie nie zadowolają się „prawidłowym” postrzeganiem fikcji, starannym oddzielaniem jej od realności; pragną unicestwić przysługującą im w ramach własnego świata obiektywność, odrealniają siebie i wszystko, co się wokół nich znajduje. Wyobraźnia pobudzona literacką opowieścią czy też poetyckimi walorami oglądanych przedmiotów, hipnotyzującymi dźwiękami muzyki, ruchem tanecznego korowodu — oddaje się na pastwę halucynacyjnych żywiołów. W fantasmagoriach brata Łukasza czy goliarda ozywają martwe przed-

<sup>2</sup> J. Landwehr, *Fikcyjność i fikcjonalność*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4, s. 301.

mioty, rzeczywiste postacie przeistaczają się w zjawy, czas zatrzymuje się bądź nawraca do urojonej, mitologicznej przeszłości, tożsamość miejsca i sytuacji niknie w wyniku jakiegoś uniwersalizującego rozprze-strzenia się przestrzeni konkretnej na makrokosmos. „Błędny rycerz” i wędrowni artyści przekształcają swą biografię w fikcję, poszukując Graala na wzór literackich bohaterów z historii opowiedzianej przez zonglera. Witalizm wagantów magnetyzuje tłumy mieszczan, którzy w porywach entuzjazmu wcielają się w grecko-rzymskie bożki, przemieniają się w antycznych wyznawców kultu Dionizosa, wyzwalają się od przygnębiającej prawdy życia, by doznawać bakchicznych upojen.

We wszystkich zachowaniach tego rodzaju rozpada się alians wyobraźni i rzeczywistości, pierwsza uniezależnia się od drugiej: przestaje być władzą intelektu gwarantującą orientację w otoczeniu. W tak wystylizowanym świecie każdy przedmiot, zjawisko, człowiek podlega prawom transmutacji, ma zdolność przekraczania siebie, przezwycięzania egzystencjalnej określoności.

W uniwersum postaci wyznaczonym przez linearny, następczy porządek fabuły urojenia ścigają się i przenikają wzajemnie, gdy jednocześnie w pionowym przekroju formy rozumianej jako artystyczna totalność utworu ujawnia się bytowa nierównoważność sfer wykreowanych. Z konstatacji tej wynika, iż cała materia powieściowa została zorganizowana tak, by każda rysująca się w tekście realność podlegała samozagładzie, przetwarzając siebie w różnorodne fikcje bądź też uruchamiając wielorako ząbiebiające się tryby owych fikcji.

Głównym źródłem fikcyjności w *Zywych kamieniach* jest narracja, i to rozumiana nie tylko jako strukturalny element utworu, ale przede wszystkim jako przedmiot refleksji czy demonstracji. Powieść ogarnia żywioł narracyjności przedstawionej: wędrowni artyści w y p o w i a d a j ą legendy, mity, przekazy, teksty poetyckie itp.; narrator epilogu w y p o w i a d a całą ukazaną rzeczywistość. Nie wyczerpuje się w tym jednak jeszcze potęgą narracyjności unaocznionej. Jej formą jest i malarstwo, i rzeźba, i architektura, i sugestywnie rozbrzmiewająca w wielu scenach muzyka. Wszelka sztuka przemawia językiem fikcji, wywołuje urojenia, przenosi bohaterów w inny wymiar. Przygniata ich też lawina narracyjności snutej w życiu, czego najlepszym przykładem dynamicznie rozpowszechniająca się pogłoska o przybyciu do miasta Lancelota i Parsifala. Postacie żyją w jarzmie opowiadań, przekazów, wieści zasłyszanych. Wszyscy, którzy wypowiadają legendy, są też sami p r z e z l e g e n d y w y p o w i a d a n i. Wcielają się w osoby nie istniejące, by móc egzystować w porządku opowieści. Agresywność fikcji tego rodzaju płynie stąd, że są one tworzone środkami życia. Powieściowy świat pograża się tak dalece w imaginację, że staje się ona często jedynym motorem istnienia.

Fikcja wywołuje euforię, ale jest to euforia rozpaczy ludzi schyłku

średniowiecza, euforia zrodzona z gwałtownej potrzeby ocalenia siebie przed nicością, z poczucia zagrożenia ze strony obezwładniającej wszelkie życie, rozpadającej się cywilizacji. Lęk przed ową nicością wywołuje obsesyjne pragnienie doznawania pełni egzystencji, a w konsekwencji wyzwala siły zła w kulturze. Potrzeba fikcji staje się niekiedy tak silna, że w ich ustanawianiu przejawia się sadyzm czy nawet satanizm. Kozodoje zachowują się wyjątkowo brutalnie, goliard chce w piwnicznej gospodzie skoczkę naprawdę zamordować, pobyt wagantów w mieście kończy się rozlewem krwi...

W tradycji badawczej narastającej wokół powieści Berenta napięcie między wyobraźnią a rzeczywistością, powstające za sprawą fikcji, charakteryzowane było wielorako. Sądy wahały się między dwiema skrajnościami. Edward Porębowicz w recenzji opublikowanej w 1919 r. na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” pisał o symetrycznym ustawieniu obrazów rzeczywistości i fantastycznej projekcji, o „pomieszaniu jawy i zjawy”<sup>3</sup>. W takim ujęciu wyobraźnia przedstawiona w utworze to siła redukująca dystans między obydwoma odmiennymi porządkami bytu: urojeniem i realnością. Na przeciwnym biegunie ulokować można pogląd Magdaleny Popiel, która wskazuje na fakt, że liczne marzenia, fascynacje, rojenia bohaterów mają wspólne podłoże, że wymierzone są w obiektywność, że wyobraźnia i rzeczywistość znajdują się w stanie opozycji, wykluczają się wzajemnie<sup>4</sup>. Żadne z tych stanowisk nie znajduje pełnych potwierdzeń w tekście Berenta. Urojenia nawiedzające

---

<sup>3</sup> E. Porębowicz (*O „Żywych kamieniach” Berenta*. W: *Studia literackie*. Z przedmową M. Brahmiera. Kraków 1951, s. 264. (Pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1919)) pisze: „Rzeczywistość przedstawiana jest jak wizja: kozodoje i pankowie, którzy w zwidzeniach mnicha przedzierzgają się w bożki pogańskie; wedle pojęć ówczesnych z diablami identyczne; owe gonitwy satyrów i nimf jakby na obrazku z klasycznej sielanki lub owo wylatywanie skoczki kominem na grzbiecie kozła w oczach pijanego goliarda. Nawzajem wizja oddana jak scena realna: wizyta śmierci u płatnerza, walka braciszka z urojonym szatanem i zachwycenie pod figurką Matki Bożej. [...] podpatrzenie znamienne dla wieków średnich pomieszania jawy i zjawy, zatarcia granicy między światem dotykalnym a wymarzoną, jakiemu to zatarciu sztuka i literatura ówczesna zawdzięczała swe najdziwniejsze pomysły”. Porębowicz wskazuje na dowolne, zamienne, często nieadekwatne do przedmiotu opisu stosowanie techniki realistycznej i strategii wizyjnych skojarzeń. Swoboda w sposobach obrazowania miała — jego zdaniem — oddać manieryczność świadomości średniowiecznych bohaterów.

<sup>4</sup> M. Popiel, *Epitafium Młodej Polski*. O „Żywych kamieniach” Berenta. W zbiorze: *Studia o Berencie*. Katowice 1984, s. 64, 70: „Marzenia, tak jak wędrówki bohaterów, chybiamy celu. Krzywym zwierciadłem okazuje się rzeczywistość dla ludzkich rojeń. Podróże w barwny świat fantazji [...] mają rytm nagłych przyspieszeń i szare powroty”; „Mamy tu do czynienia z tradycyjną opozycją rzeczywistości i fantazji wyrażoną w języku parodii”.

bohaterów często nie dają się wytłumaczyć ani jako pomieszanie, ani jako walka „jawy i zjawy”:

Zdało mu się, że wstąpiwszy na śliskie tu głązy, pod wielkie okapy tych kamienic, wkroczył niby w magów pieczarę, kędy po kuźnicach kowale uparte wykuwają w utrudzeniu bezkorzystnym świat wyższej mocy i piękności!... [103]

Zabłąkawszy się na ulicę płatnerzy i złotników, goliard doświadcza fikcji. Szkatuły, krucyfiksy, monstrancje, a nade wszystko Parsifalowa zbroja — dzieła płatnerza natchnionego waganckimi opowieściami, przedmioty poczęte z marzenia, pełnej sublimacji — przenoszą goliarda w „świat inny”, który wszakże nie stanowi antytezy realnego bytu, jest t y m s a m y m ś w i a t e m, tylko widzianym inaczej, w sposób intensywniejszy. Rzeczy konkretne, dostępne zmysłowej percepcji, lecz jednocześnie uposażone w sensory metaforyczne, wydają się goliardowi „m o c n e i p i ę k n e”. Choć poddane magii fikcji, nie tracą realnego znaczenia, zyskują ontologiczną pełnię, stają się bogatsze o doznania, emocje, walory, jakie łączy z nimi podmiot. Pragnienie zapomnienia o rozkładającym się świecie, ucieczki od monstrialnej próżni bytowej wywołuje w bohaterach motywację do poszukiwania „świata wyższej mocy i piękności”, absolutu doskonałości, esencji wszechświata. W fantastycznych projekcjach bohaterowie ci gorączkowo dążą do spontanicznego przeżywania samych siebie. Ich spontaniczność jest intencjonalna, świadomie zakładana, rodzi się w wyniku bezpośredniej reakcji na rzeczywistość. Fikcja nie może więc być dla nich kumulacją negatywności, zasłoną przed obiektywnością, lecz równoważnikiem obiektywności. Urojenia, będąc implikowane przez określone nastawienia wobec świata, mają zazwyczaj realne podłoże:

dziewczęta [...] zerkały wciąż, jak tam, w dali, pod zwiewnym gieźlem śmigają w pędzie włochate łydy igrca; rzekłbyś: on sam, Panek spłoszony, pluska kopcem po kałużach ulicy. [21]

Umykający przed kanonikiem menestrel przemienia się w wyobrażeniach dziewcząt w mitologicznego Pana, o którym moment wcześniej snuł opowieść. Iluzja otrzymuje jednoznaczny wykładnię motywacyjną: wyobraźnia nastrojona na literacką projekcję kojarzy rzeczywiste obiekty zgodnie z logiką tej projekcji.

W całym utworze Berent precyzyjnie uzasadnia urojenia. Żadna fantasmagoria nie jest skutkiem samoczynnej erupcji wyobraźni. Każda daje się wytłumaczyć jako rezultat determinacji sytuacyjnych. Motywacje kreacyjnej aktywności w *Zywych kamieniach* wydają się bliskie teoretycznym określeniom istoty fantazji, jakie w swych pracach sformułował Alain:

Zaburzenia cielesne i błędy umysłu, warunkując się wzajemnie, stanowią rzeczywistość wyobraźni; być może towarzyszą im również chwilowe wizje

albo raczej źle kontrolowane postrzeżenia... [...] Jeżeli czytelnik patrzy ostrożnie, tak jak zalecał Kartezjusz, spostrzeże, być może, iż wyobraźnia potrzebuje przedmiotu. Tak więc sztuki ukazują się [...] jako lekarstwo zawsze błądzącego i smutnego marzenia<sup>5</sup>.

Dla Alaina każde wyobrażenie jest — po pierwsze — funkcją ciała i uwarunkowanego nim umysłu, po wtóre — wynikiem desperackiego pościgu marzenia za przedmiotem, tęsknotą świadomości za cielesnością. W *Żywych kamieniach* wizjotwórcze działania wyobraźni również kryją w swych podstawach swoisty błąd umysłu i związane z nim zaburzenia somatyczne, za których sprawą wyobrażenie łączy się z przedmiotem. Racjonalizacja irrealnych obrazów powieści prowadzi do wniosków zbieżnych z refleksją Alaina: Berentowskie wizje cechuje zwykle motywacyjna dwuwymiarowość. Z jednej strony wyznaczają je warunki zewnętrzne, sprzyjające urojeniom utrudnienia zmysłowego postrzegania: ciemność, nieczytelność kształtów spowodowana przestrzennym dystansem, chaos splątanych dźwięków, itp. Determinują je też określone nastawienia percepcyjne wywołane czy to dziełem sztuki, czy psychologicznie uzasadnioną manierą poznawczą. Pobudzenie wyobraźni jest zawsze uwarunkowane przez umysł bądź zmysły. Z drugiej strony wizja ma zwykle oparcie w realnych przedmiotach. Wyjawszy nieliczne odstępstwa, wszystkie urojenia okazują się percepcyjnym zniekształceniem, widzeniem w onirycznych proporcjach konkretnego, bezpośrednio doświadczanego obiektu, a nie kreowaniem autonomicznych bytów. Zwykle nawet najbardziej fantastyczne obrazy obok aberracji zmysłowych wyrażają stosunek „Ja-wyobrażającego” do konkretnych przedmiotów przynależnych do obiektywnego porządku, jaki to „Ja” obowiązuje. W czasie uciech w piwnicznej gospodzie goliardowi pojawia się „*satanassa lubrica*” ujeżdżająca kominem na grzbiecie kozła. Z jednej strony dzieje się to wskutek utraty władz zmysłowych, odurzenia alkoholowego, z drugiej — wizja opiera się na bytach realnych: w „kuszającą diabolicę” przemienia się skoczka, w kozła któryś z jej obrońców, prawdopodobnie herold powstrzymujący agresję goliarda oburzonego występnością towarzyski. W czasie ekstazy w ruinach pogańskiej świątyni goliard komunikuje się z postaciami mitologicznymi, ponieważ jego wyobraźnia uległa nastrojowi chwili, poddała się urokom barw i światła południowej pory, muzyki owadów, powadze ciszy unoszącej się nad kamiennym cmentarzyskiem przeszłości. Jednakże obcowanie z osobistościami mitologicznej proveniencji nie jest wynikiem przypadkowych skojarzeń, swobodnej gry pozorów. Goliard słyszy dźwięk fletni Fauna, widzi nimfy, ponieważ w jego rozmarzeniu ożyły rzeźby przedstawiające te postacie.

<sup>5</sup> Alain, *Wyobraźnia twórcza*. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Przedmową poprzedził W. Tatarski. Wyboru dokonała oraz notami o autorach opatrzyła I. Wojnar. Warszawa 1980, s. 157 (tłum. M. Szpakowska).



Opisany powyżej mechanizm motywacyjny działa w całej powieści; funkcjonuje tym silniej, im mocniej odrealniona bywa wizja. Tyle tylko, że fikcje wytwarzane przez postacie nie świadczą o patologii wyobraźni. Obrazy niezgodne z dezyderatami potocznego rozsądku są wyrazem odstępstwa od schematyzmu zobiektywizowanej percepcji, a nie paranoidalnego pograżenia w odmętach jaźni. W doświadczeniach goliarda, brata Łukasza i innych postaci doznających nagłych rozbłysków świadomości fikcja staje się swoistym równoważnikiem literalnego sensu rzeczy.

Alain pisząc, iż wyobraźnia istnienie swe czerpie z błędów umysłu i ciała, powołuje się na Kartezjusza. Widoczne w powieści Berenta szczególne, podszyte zmysłowością odczucie materialności świata wydaje się bliskie kartezjańskiemu rozumieniu błędu umysłu. Zdaniem Kartezjusza błąd ten bierze się z ograniczoności umysłu i nieograniczoności woli, toteż nieskrępowana wola, nieokiełznana pożądlivość poznania zniewala świat zmysłami, ustanawia go niejako dla samej siebie<sup>6</sup>. Podobnie dzieje się u Berenta. Doznanie euforii poznawczej, a także ekstaza, spontaniczność są zawsze intencjonalne, biorą się z wmówień, płyną z woli widzenia uniwersum w proporcjach arbitralnie ustanowionych.

W modelunku świata przedstawionego zaznaczają się bezpośrednie nawiązania do topiki średniowiecznej. Kosmos, w którym istnieją bohaterowie, cechuje potencjalna alegoryczność: każdy przedmiot oprócz oczywistych, stanowiących o jego istocie cech kryje znaczenia nie mieszczące się w tej istocie, dostępne jedynie w intensywnym przeżyciu. Fikcyjotwórcze działania wyobraźni są często aktualizacją czy nadaniem rzeczy alegoryczności, naruszeniem równowagi między treściami, jakie rzecz sama przez się sobą wypowiada, a treściami w niej milczącymi, które dopiero pod wpływem komunikującego się z nią podmiotu przemawiają językiem sugestii, by w zwrotnym ruchu odsłonić sens ukryty. Fikcja niejednokrotnie bywa tym przekraczającym immanencję przedmiotu, konstytuującym się w perspektywie świat—wyobraźnia, nadbudowanym znaczeniem. Nie służy cna podważeniu realności, nie prowadzi do „pomieszania jawy i zjawy”. Najwyraźniej widać to na przykładzie artefaktu, który jest u Berenta znakiem symbiotycznego złączenia fikcji z rzeczywistością. Goliard obcując z dziełami płatnerza nie traci ani orientacji w świecie, ani związku z nim; odkrywa wyższą moc i piękno bytu. Podobnie rycerz, jego towarzysz w szukaniu Graala, za sprawą żywych kamieni przenika myślą poza zewnętrzną powłokę rzeczy:

A te żywe kamienie po kościołach teraz dopiero tłumaczyć mi się zaczęły swym duchem: leżą na grobach jak graalowe pątniki, które celu nie doszły, powalone w podróży. Zaś ta na ich licach frasobliwość wieczna — żywe to wyrzuty sumień naszych [...]. [59]

<sup>6</sup> R. Descartes, *Prawidła kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*. Przekład L. Chmaja. Wyd. 2. Warszawa 1958.

Żywy kamień, zgodnie z naturą artefaktu, przemawia do rycerza alegorycznie, uświadamia mu, że sens bytu ma strukturę dychotomiczną, że poza zewnętrznym nacechowaniem przedmiotu rozciąga się spirytualna przestrzeń jego działania, mieszcząca znaczenia ukryte. Artefakt będąc w pełni tożsamy ze swymi właściwościami fizycznymi, a więc całkowicie rzeczywisty, wyraża jednocześnie treści przekraczające owe właściwości: tłumaczy siebie komunikującemu się z nim podmiotowi własnym duchem, mówi głosem sumienia. Staje się siedliskiem fikcji, gdyż jego istota nie mieści się w tożsamości z własną substancją i formą. Złączone w artefakcie „fikcyjne” i „rzeczywiste” znaczenia nie mieszają się i nie przeciwstawiają sobie. Złudzenie nie jest rzeczywistością, ale wyrasta na jej podłożu. Nadając wyższą moc i piękno rzeczy, zwierając rzeczy tej duchową potencję, fikcja pozwala przeżyć pełnię bytu. W podobny sposób wpływa na bohaterów fikcja literacka i inne formy narracyjności. Nie przesłaniają one świata, przeciwnie — są źródłem energii poznawczej, kreacyjnej, energii kierowanej na byt w celu doznania niewypowiedzianej siły i estetyki życia.

Napięcie między wyobraźnią a rzeczywistością realizuje się w *Żywych kamieniach* nie tyle poprzez pomieszczenie czy wykluczenie, co poprzez przekraczanie realności w kierunku irrealności. Wyobrażenie jest błędem, wynikiem rozstroju zmysłów, choroby jaźni, ale ta szczególna fobia ma dodatni znak wartości: daje wyższe władze poznawcze, pozwala wyjść za oczywistość chwili, aby bez unicestwienia rzeczy dociec jej istoty. Dla podmiotu poznającego fikcja to akt interpretacji, nadawania wielorakich znaczeń. Podmiot w obliczu przedmiotu staje się kreatorem: uposażając rzecz w różnorodne treści, dąży do jej zwielokrotnienia, a nie zdekomponowania. Każdy kontakt tego rodzaju polega na eschatologicznym przekształceniu obiektu w ten sam obiekt, na takim rzutowaniu świata na ekran świadomości, w którym da się wmówić pełnię owemu osypującemu się w pustkę światu.

Na fikcjach poznawczych, realizujących się w wymiarze podmiotowym, w drodze intymnego kontaktu z otoczeniem, nie zamyka się Berentowska wizja. *Żywe kamienie* to obraz epoki, która młodopolskiemu pisarzowi jawi się jako teren krzyżowania się kultur (średniowiecze, antyk, renesans), mitologii (ciągłe przeplatanie się greckiego mitu o Panu i chrześcijańskiej legendy o Graalu), zderzania i mieszania świadomości, walki światów generującej obłędne fikcje. Jakkolwiek historyczny przekrój tekstu nie jest przedmiotem szczegółowego opisu w niniejszej pracy, zaznaczyć należy, że Berent rezygnuje z narracji faktograficznej, nie przywołuje poza drobnymi wzmiankami wydarzeniowego wątku dziejów. Obraz wyraża tu głównie kulturowe, obyczajowe, mentalne aspekty średniowiecza, toteż na plan pierwszy wysuwa się obrzędowość, życie publiczne z jego konfliktami między oficjalnością a intymnością, intencjami jednostkowymi a potoczną praktyką, z wszyst-

kimi relacjami między indywidualną i zbiorową świadomością. Pociąga to za sobą daleko idące konsekwencje dla przedstawień fikcji. Berentowska optyka widzenia średniowiecza wykazuje powinowactwa z romantycznymi, anti-Winckelmanowskimi wyobrażeniami tej epoki — pisarz traktuje wieki średnie nie tylko jako dobę heroiczej walki bezdomnych jednostek o sztukę, ale wręcz jako okres powszechnych, nadzwyczajnych przesileń ducha, które imaginacją rażą wszystkie poziomy życia społecznego. Dlatego też obok fikcji podmiotowo-epistemologicznych pojawiają się w powieści zbiorowe fikcje światopoglądowe, etyczne, ludyczne itp. Służą one innym jeszcze niż tylko poznawczym celom. Motywacje niektórych fikcyjotwórczych działań grupowych mają wręcz przeciwny wektor niż podmiotowe rojenia poznawcze; nie służą oddaleniu się od rzeczywistości ku „nadokreśloności”, lecz odwrotnie — mają na celu wyłączenie ze świata, pozbawienie rangi autentyzmu pewnych zjawisk z natury bardzo twardych bytowo. Działania takie rodzą fikcję prawa i fikcję wiary.

Prawo — byt konkretny, oparty na normatywnych wyznacznikach i instytucjonalnie chroniony — jest w powieści ustawicznie pozbawiane swej racji. Waganci naruszają zarządzenia władz miejskich, młodzież rycerska urządza uliczną awanturę, królewski wyrok na rycerza bulwersuje tłumy mieszczan. Wszyscy myślą, jak ominąć prawo. W ten sposób staje się ono fikcją, tworem „w y p y c h a n y m” poza ramy rzeczywistości. Podobnie dzieje się z wiarą. Choć zakorzeniona w społecznej praktyce i zbiorowej świadomości, często okazuje się bytowo ulotna. Mimo przestróg Kościoła i nawoływań do weselenia się w Panu, wiernych nie opuszcza acedia i stać ich jedynie na radość z gruntu świecką, grzeszną. Brat Łukasz w świętokradczy sposób ulega pokusom świata. Legenda o św. Graalu traci ciągle oparcie w myślach postaci. Skoczka zaś stanowczo twierdzi, że diabła i grzechu nie ma. Prawo i religia przestają być zwyczajem życia społecznego, tracą oparcie w rzeczywistości. Bohaterowie odrzucają je lub odsuwają jako fikcje nie dające egzystencjalnej pełni.

Pełnię taką niesie inna, wszechogarniająca, mająca intersubiektywny charakter fikcja — fikcja obrzędowości karnawałowo-odpustowej. Jej działanie rozciąga się na cały pierwszy dzień i całą pierwszą noc akcji utworu. Popisy sztukmistrzów, opowieści zonglerów, hałaśliwość kramów, harce mieszczan z wagantami, muzyka, ruch, barwa, światło wszystko to splata się w jedno zbiorowe doznanie euforii głuszącej smutek istnienia. Bachanalia miejskie poprzedzające rytualne uniesienia skoczki i goliarda w ruinach pogańskiej świątyni, zabawy przebranych za kozodojów ludzi wędrownych z mieszczańskimi córkami i żonami wcielającymi się w role bachantek wiodą do całkowitego wyzwolenia się z realiów obyczajowych, społecznych, z rygorów moralnych i więzów rodzinnych. Wykroczenie poza rewir obiektywności pociąga za sobą

przeżycie zbiorowej ekstazy. Irrealne oddanie się zabawie wywołuje całkowite upojenie.

Fikcja w ostatecznym rezultacie niesie pełnię poznania i doznania; wywołuje szal wyobrażeń i wrażeń; daje możliwość przeżycia świata w zwielokrotnieniu, maksymalnym natężeniu zmysłów i ducha; jest mnożnikiem gnozeologicznych i ekstatycznych wzruszeń; symptomem intensywnego istnienia.

Poddane magii fikcji rzeczy jawią się w powieści w sposób szczególny:

wypłynął księżyc znad murów. I wejrzał na plac kościelny tą omgloną źrenicą zaświatów, która i grodu mury w zamki-niewidy odmienia, i człecze postacie tak odcieleśnia, że owo parobczak konny błędnym rycerzem na drodze się wyda [...]. [189]

Przedmioty tracą w utworze samodzielność, a dzieje się to za sprawą spojrzenia, które odbiera im jednoznaczność, ma cudotwórczą moc odcieleśniania, przekraczania dosłowności. To właśnie spojrzenie wnosi ze sobą bogactwo znaczeń i doznań, staje się najistotniejszym przejawem aktywności, sprawdzianem potencji twórczej. Jakkolwiek zachowania postaci stymulowane są i przez dotyk, i przez zapach, i przez motoryczność całego otoczenia, to jednak prymat ma tu spojrzenie. Całe dzieło jest nieprzeniknionym kłębowiskiem walczących, przecinających się czy uzupełniających spojrzeń, które gęstą siecią oplatają przedmioty, chwytają wrażenia, wprawiają w ekstazę.

Motyw oka uobecnia się w powieści na najróżniejsze sposoby. Obok bezmyślnych i trywialnych oczu gapiów, tępych spojrzeń ludzi osiadłych, pojawiają się wnikliwe „oczy rozmarzeń”<sup>7</sup>. Zdolność widzenia przysługuje też martwym przedmiotom i zjawiskom. Księżyc jest „źrenicą zaświatów” (189), gwiazdy „oczami powietrznej głębin” (183), „łuna mru-ga na murze” (181), „błyskawice mrugają ku sobie” (265), okiem obdorzony został kościół, a nade wszystko żywe kamienie: „Pan wytrzeszcza ślepią” (256), „głowa ze spiżu spoziera białkami” (245). Berent nie stroni też od wyrażen idiomatycznych czy metaforycznych typu: „wejrzenie światła łaknącej duszy” (222), „usypiska kamiennych szczętów, gdzie-niegdzie na oko jak ciało obłych” (234), „piach łyż [...] sypiesz w oczy” (237), „skrętny w oka mgnienu ruch spłoszonego na ziemię gada” (266), „niczym łyż krople [...] oka deszczu spadły [...] na głazy” (267).

Wielość użycia słowa „oko” i słów określających widzenie decyduje o powstaniu motywu o wielokierunkowych rozgałęzieniach semantycznych. Praktyka językowa Berenta wspiera jego koncepcję rzeczywistości zwielokrotnionej przez fikcję. Pisarzowi idzie nie tyle o przełamywanie znaczeń potocznych i etymologicznych, o dynamizowanie związku między nazwą i jej odniesieniem przedmiotowym poprzez podprowadzanie

<sup>7</sup> Określenie „oczy rozmarzeń” pojawia się w tekście wielokrotnie.

coraz to innych desygnatów do tego samego znaku, ile — odwrotnie — o wzbogacenie desygnatu nie mieszczącymi się w jego rzeczywistości sensami, właściwościami, rolami. Nawet związanie „słowa-oko” w bardzo skondensowaną i semantycznie nieprzejrzystą metaforę nie pozbawia go łączności z „przedmiotem-oko”. Wszystkie znaczenia słowa przynależą do bardzo w powieści rozbudowanego motywu widzenia i w nim się jednoczą. Nawet etymologicznie obce temu motywowi użycie „oka deszczu” zbliża słowo do przedmiotu poprzez skojarzenie ok deszczu z kroplami łez. Zabiegi, o jakich tu mowa, służą wspólnemu celowi: przezwyciężeniu ograniczoności przedmiotu, zwielokrotnieniu go, pomnożeniu jego istoty.

Oko otrzymuje bardzo szerokie kompetencje. To ono ma zdolność przekraczania bądź dopełniania rzeczy, ono przenosi obserwatorów w „świat inny”, powołuje do istnienia zjawy, może „wywoływać przed siebie nimfy a muzy”. Oko wchłania przedmioty, ale też jest emanacją, źródłem światła, dociekaniem, ekspresją przeżyć. Patrzenie nie ma w *Zywych kamieniach* wiele wspólnego z kontemplacją rozumianą jako bezwolny przepływ obrazów, milczące obcowanie z martwymi obiektami. Znamienne konsekwencje pociąga za sobą uposażenie takich martwych obiektów w zdolność widzenia, a także wprowadzenie do rzeczywistości bohaterów rzeczy, które posiadają — metaforycznie mówiąc — właściwości „fluorescencyjne”. Te ostatnie tak samo jak „rzeczy widzące” narzucają się obserwatorowi; choć pozbawione oka, zawierają w sobie swoistą „energię spojrzeniową”. Barwistość kramów zmusza goliarda i rycerza do zmrużenia powiek, czara Graala „wyświetla się” goliardowi. Nazwanie „okiem” księżycy, gwiazdy, obdarzenie nim żywego kamienia, jak i podsuniecie receptorom przedmiotów promieniujących barwami i światłami, prowadzi do dereifikacji tła zdarzeń, dynamizuje akt postrzegania. Nie można tu mówić o biernej kontemplacji, lecz o interakcji. Spojrzenia obserwatorów i przedmiotów krzyżują się, narzucają się sobie, zapośredniczają:

Na poły ockniętemu mnichowi wypatrzyła smuga księżycowa u stóp tych postaci [tj. świętych] — dwóch rycerzy jak dwie mary pod okiem miesiąca bledsze życiem od onych pań w kamieniu. [189]

Kontakt człowieka i przedmiotu przebiega w sposób dialogowy. Obserwator narzuca rzeczom stworzone przez siebie fikcje, rzeczy próbują podporządkować go własnym sensom. Toczy się walka spojrzeń, w której ścierają się, nikną i powstają nowe treści, znaczenia, emocje. Rzecz staje się partnerem człowieka, bierze go w niewolę i wikła w rozmowę z rzeczywistością nawet w najsilniejszych porывach fantazji.

Dystans między obserwującymi się obiektami, temperatura uczucia ich przeżyć nie są stałe, ale spojrzenie odzwierciedla zmienność, jaka się w stosunkach między człowiekiem a światem rysuje. Podlega ono stopniowaniu.

Spojrzenia mieszczańskiego tłumu gapiów bywają zwykle trywialne. Wyczerpują się, spełniając somatyczne funkcje wzroku. Rola oka kończy się wtedy na biernym percypowaniu bodźców sensorycznych. Z obserwatorami wrażliwymi rzecz ma się jednak inaczej. Oto w pewnych chwilach widzenie przeobraża się w zapatrzenie:

Ramiona splotła [skoczka] na kolanach jego, zapatrzona weń w tej chwili jak w tęczę: że mądry jest i wszystko wie! Oderwały się na chwilę jej myśli od siebie samej; jęły się błakać po świecie. [239]

W innym momencie padają słowa:

[Lekarz] rozważa w sobie dziwne sprawy człecze; nade wszystko: jak to niejednemu porwaniu się ludzi przodują żywe kamienie grobów i żonglerych opowieści duchy. [...] Przechylała się głowa w kołpaku, gdy lekarz w tych dumaniach zapatrzył się oto w przepaść gwiezdną nad sobą. [195]

Zapatrzenie się skoczki w goliarda czy lekarza w przepaść gwiezdną wywołuje ruch świadomości, budzi jaźń. Spojrzenie wzmożone wprowadza obserwatorów w stan letargu marzeniowego. Ogniskowa ich widzenia przesuwana się z konkretnych obiektów na wyobrażenia. Czasami spojrzenie osiąga jeszcze wyższy stopień intensywności:

Słepną mnisze oczy pod ten rozruch uroczysty i lśnienia naokół; ledwie w nich zaświeci w błękitcie kształt niewiasty, smuklejszy od onych na murach kościoła [...]. [112]

Przepych, bogactwo barw, piękno kształtów, agresja przedmiotów na żądne „farb świata” oczy mnicha powoduje przeobrażenie spojrzenia w zaślepienie. Takie porażenie oczu odbiera rzeczom dosłowność, prowadzi do ich zniekształceń, projekcji hiperbolicznych. Im więcej energii spojrzeniowej, tym większa euforia, tym silniejsze zakłócenia w widzeniu, a w następstwie tym dalej idące modyfikacje obrazu. O ile zapatrzenie wywołuje „paralakse”, przesunięcie spojrzenia z konkretnego na wspomnienie czy projekt świadomości, o tyle w zaślepieniu świat traci realność. Ale i na tym możliwości spojrzenia się nie kończą. Może ono w chwilach olśnienia osiągnąć jeszcze wyższy stopień przenikliwości. Gdy przeor odnalazł błędy w obliczeniach dotyczących nastania Królestwa Ducha na ziemi i sprostował te pomyłki, padły słowa:

Jak gdyby oczyma olśnionymi słońcem wydarł bogom ich tajemnicę największą.

A w tym jasnowiedzeniu ogarnia go i to ostatnie uczucie szczęścia: wdzięczność przelewająca się modlitwą przez wszystkie wręby. [255]

Przeor przeżywa euforię, ponieważ dostąpił łaski jasnowiedzenia. Jakkolwiek pojęcie jasnowiedzenia w konwencjonalnej praktyce językowej nie odnosi się do percepcji zmysłowej, swym znaczeniem zbliża się ku intuicji czy spekulatywnej sprawności umysłu, Berent wiąże olśnienie przeora z kontekstem zmysłowym. Odkrycie daty nastania Królestwa Ducha na ziemi kojarzy z oczyma olśnionymi słońcem, czyniąc tym sa-

mym jasnowidzenie rezultatem aktywności wzrokowo-imaginacyjnej. Najwyższym rejestrem w gamie spojrzeń konstytuującej się w *Zywych kamieniach* będzie też typ widzenia pozornie najbardziej wysublimowany ze zmysłowości — urojenie:

Oczy wędrownego poety — jak źrenice mnicha w godzinie cudu — zdołały widzieć przed sobą już tylko świat inny.

[...] klęczał goliard prawdziwie u ołtarza, który odnalazł w środku tych ruin. I na marmurowej tafli jego, u samych stopni, głaszcze dłonią kształty tańczącego Pana z fletnią. [245]

Spojrzenie goliarda przeradza się w urojenie. Ożywia marmurowy posąg Pana. Rzeczywistość dotykalna przeistacza się w wizję mitologiczną. Urojenie okazuje się najdalej posuniętym przekształceniem przedmiotu pod wpływem spojrzenia. Kreacja jest tylko transformacją, rezultatem wzmożonej aktywności oka, interpretacją mentalną. W poetyckiej ekstazie doświadczenia zmysłowe łączą się z marzeniem, iluzją. Maksymalnie nasilone spojrzenie przekształca archetypową sytuację rozdarcia człowieka między niebem a ziemią w doznanie pełni egzystencji. Dualizm świata, ukazany w powieści poprzez synkretyczny symbol antagonizmu apollińsko-dionizyjskiego, niknie. Triumfuje rozkiełznane przeżycie, w którym obserwacja łączy się z kreacją, duchowość z cielesnością, światło z ciemnością, apollińskie rozświetlenie serca z dionizyjskim rozpasaniem zmysłów. W stopniowaniu spojrzeń od widzenia poprzez zapatrzenie, zaślepienie aż po jasnowidzenie czy urojenie wyrażają się różne stany wyobraźni, a także różne stopnie aktywności emocjonalnej.

W pogoni za cudownością bohaterowie wprowadzają w ruch świat narzucający się widzeniu jako niezmienny, podporządkowany formie, zniewolony jednoznacznością. W świecie tym substancją dominującą jest kamień — materia trwała, nieruchoma, martwa, zamknięta we własnej tożsamości. Cała powieściowa rzeczywistość sprawia wrażenie rzeźbionej w skale. Miasto ukazane zostało jako artefakt, „gigantyczna rzeźba”, a więc inaczej niż uobecniało się zwykle w młodopolskich mitach urbanistycznych, które traktowały je bądź jako kosmos, bądź jako chaos.

Miasto Berentowskie okalają mury. Budynki, ulice, zaułki zbudowane zostały z kamienia. Nad nimi górują kamienne wieże kościoła. Wszystkie zdarzenia toczą się bądź w kamiennych wnętrzach, bądź wśród ruin, na płytach sarkofagów, w kamiennej scenerii rynku itp. Wnętrze tego świata gęsto zasiedlają kute w marmurze rzeźby. Bruk wrywany z ulic służy żakom za narzędzie obrony przed napastliwą młodzieżą rycerską, to znów podbija stopy skoczki, porywa ją do tańca. Szlachetne kamienie kramarzy zdobią, kamienie magiczne chronią przed przeciwnościami losu, kamienie lekarza ułatwiają duchową terapię. Często bohaterowie posługują się przedmiotami użytkowymi z kamienia. Lekarz wecuje nóż o kamień przed puszczeniem krwi zamroczonemu goliardowi. W opowieści

o Lancelocie i Parsifalu ważnym komponentem sytuacji stają się nieoczekiwane kamienne szachy. Czasami w kamień przemienia się ludzkie ciało: staje się nim Parsifal, rycerz pełniący służbę w komnacie królowej, skoczka w czasie rytualnych tańców czy ekwilibrystycznych popisów. W pogrążonym w acedii świecie kamienieją dusze. W samym centrum miasta znajduje się kamienne *sacrum*, archetyp kamienia w powieści — katedra.

Cały świat w utworze Berenta zaklęty został w kamień, unieruchomiony w zakrzepłym spojrzeniu, które trwa w tradycji kultury materialnej. Jednak radykalnie przeciwstawiające się owemu spojrzeniu zakrzepłemu spojrzenie wzmożone — znak kultury żywej, stającej się, umykającej przed nicością, nadaje światu sens inny:

to rozkwicenie i gładów nawet samych pod kształtującą dłonią człeczka rozpajęcza się w oczach, rozdymia górą w szarosrebrzystą omgłą ciosu, w rosistość ożyłego gładu [...]. [...] wszędy tłoczą się kamienie żywe. [...] zda się, że po tych Jakubowych drabinach dziewięć chórów anielskich wstępuje na kościoła szczyty [...]. [97—98]

W spojrzeniu wzmożonym odmieniają się fizyczne właściwości przedmiotów z kamienia. Kamień przechodzi w inny stan skupienia — staje się materią ruchliwą, substancją przezroczystą, eteryczną. Drętwe, jednostajne trwanie martwego bytu przemienia się w egzystencję. Kamienne postacie ożywają, kwitną, tłoczą się. Napełniają się duchem, upodabiając do chórów anielskich.

Postacie w zastanym, martwym świecie nicestwiejącej kultury szukają oparcia dla własnego, żywego widzenia, szukają własnej formuły sensu życia. Próbują ustalić swą podmiotowość w kulturze. Tworzą sobie usilnie. Przenoszą się w wymiar iluzji, by doznawać pełni, bogactwa świata. Bogactwo to najmocniej daje o sobie znać poprzez barwy i światła, i to nie tylko dla brata Łukasza, gorączkowo sycającego oczy „farbami świata”. Wielu bohaterów wykazuje szczególną wrażliwość na kolorystyczne walory przedmiotu. Ilość i natężenie barw postrzeganych uwarunkowane są stopniem wewnętrznego pobudzenia, intensywnością spojrzenia. „Mnogobarwność” sięga apogeum w chwilach najbardziej fantastycznych rojeń. Tego rodzaju kolor nie służy mimetycznej charakterystyce rzeczy. Pojawia się w sposób niezgodny z prawami światłocienia, optyczną naturą zjawiska, jego rzeczywistą plastyką. Barwy mieszają się, wypierają wzajemnie, hałaśliwymi strumieniami przelewają się przed oczyma obserwatorów. Ich językiem przemawiają nagle wybuchy światła i nocne uciszenia. Kolor często kształtuje estetyczne i duchowe oblicze przedmiotu. Wyrażenia typu „srebrzy się świat” (26), „wybiela się droga” (192) sugerują, że barwy są swoistym wysiłkiem otoczenia, aktywnością skierowaną, a nie samorzutną, przejawem energii spojrzeniowej skumulowanej w obiektach postrzeganych. W chwilach poetyckich uniesień autonomizacja barw sięga tak daleko, że pojawiają się ujęcia ani-



mizacyjno-antropomorfizacyjne w rodzaju: „głucha siność” (261), „barw krzyk” (243). Niekiedy dochodzi do usamodzielnienia się koloru wobec przedmiotów. Manifestuje się ono określeniami typu: „rozogniły się na szybach płachty purpury” (35).

Rozgrywające się przed oczyma postaci misterium barw, światła, cieni, mroków, wywołuje upojenie, doznanie pełni. Znakiem owej pełni jest często pojawiający się w powieści motyw wkraczania w tęczę:

Tu jakbyś w tęczę wstąpił: mrużą się powieki przed kramów barwistością i weselą oczy. [71]

Motyw tęczy nie ma tu żadnego związku z prawami optyki. Wstąpienie w tęczę oznacza doznanie kolorystycznej totalności — totalności świata. Tęcza to wyraz piękna rzeczywistości oglądanej z udziałem świadomości nastrojonej na złudzenia:

zdawać się mogło, że między jej rękoma nad głową rozsnuwają się tęczą nici złudy wszystkobarwne, że w tych ramion kwietnym ku górze rozwarciu trzepoce się motyl w kielich zabląkany. [258]

Postacie wkraczające w tęczę przeżywają świat w maksymalnym natężeniu, poznają wewnętrzną istotę i piękno kosmosu. Ujrzeć tęczę znaczy bowiem osiągnąć apogeum spojrzenia, przeżyć cudowność, dotrzeć do jakiegoś duchowego i estetycznego absolutu. Apogeum spojrzenia jest zaś całkowitym zanurzeniem się w fikcję, doznaniem panestetyzmu rzeczywistości.

Fikcja daje bohaterom ukojenie, niekiedy sprawia im rozkosz. Nie przestaje wszakże być fikcją. Wszystko, co dzieje się w tekście, jest tylko narracyjnością przyjmującą różnorakie postacie, istnieniem na wiele sposobów, lecz zawsze w porządku opowieści. Wszyscy zatracają się w fikcji, ale to zatrącenie wydaje się motywacyjnie klarowne. Pod wpływem sztuki, jak Don Kichote czy artyści z *Próchna*, postacie *Żywych kamieni* wymieniają dusze na role, odgrywają fikcje, wmawiają w siebie zniekształcony obraz rzeczywistości, inscenizują teatr życia, by od życia umknąć. Wstępując w głąb imaginacji, gubią granicę między realnością a urojeniem. Wejście w sferę fantazmatów wyzwala ich od ciężaru egzystencji.

Jednak, zanim jeszcze padną ostatnie słowa utworu, narrator z epilogu wyzna, że nic się nie dokonało, że wszelkie przeżycia zostały upozorowane. Graal nie został znaleziony, wędrownka na Monsalwat nie dobiegła kresu. Nie wykrystalizowała się żadna świadomość z wyjątkiem nadrzędnej świadomości odbiorcy, który ma coraz jaśniejsze przekonanie, że został zwiedziony. Z perspektywy takiej nadrzędnej świadomości wszystko, co się w powieści zdarzyło, zmienia swój sens. W nowym świetle ukazuje się stosunek wyobraźni i rzeczywistości. Zdolność budowania fikcji przeczących prawdzie egzystencji nie przemawia za potęgą wyobraźni, prowadzi do jej kompromitacji. Sztuka wagantów wyzwala w

„osiadłych ludziach” żywioły rojeń, które nie lecą ze stagnacji, przesłaniają jedynie na moment autentyczną niemoc i natychmiast pękają pod naporem rzeczywistości.

Cała powieść obfituje w sceny obrazujące nadużycia wyobraźni i ich demaskacje, skazujące często bohaterów na śmieszność. W imaginacji brata Łukasza diabły spletały się ogonami; trzykrotna pomyłka franciszkanina w rozpoznawaniu królowej jest rezultatem arbitralności wyobrażeń, które natychmiast neutralizuje brutalne doznanie deziluzji; wizyta rycerza w karczmie traci baśniowy rozmach z powodu zbyt ciężkiej, źle dopasowanej zbroi. Przerosty wyobrażeń, konflikty zamierzeń i faktycznych możliwości, pozorowane próby zdystansowania świata przez wyobraźnię obnażają słabość „Ja-wyobrażającego”.

W *Żywych kamieniach* zderzone i skłócone zostały dwie logiki rzeczywistości: immanentny, wewnątrz powieści tylko obowiązujący porządek bytu wchodzi w sprzeczność z porządkiem świadomości górującym nad nim. Fikcja w powieści otrzymuje inny sens niż fikcja powieści. Skojarzenie tych dwu układów pociąga za sobą dwie z gruntu odmienne konsekwencje. Z jednej strony piramidalna konstrukcja fikcji wewnątrzpowieściowych potęguje szok deziluzji płynący ze świadomości zewnętrznej, doświadczającej fikcyjności literatury. Z drugiej strony spiętrzenie fikcji redukuje dystans między dziełem a rzeczywistością pozaliteracką dzięki wszechstronnemu wykorzystaniu możliwości tkwiących w gatunku powieści polifonicznej. W *Próchnie* polifoniczna konstrukcja świata przedstawionego służyła panoramicznemu ukazaniu wielorakich postaw „artystowskich”, ich bezstronnemu oglądowi, zaprezentowaniu bez konieczności utożsamiania się czy wartościowania<sup>8</sup>. W *Oziminie* podobna konstrukcja zastosowana została nie do problemów sztuki, lecz do „sprawy polskiej”, rewolucji. Polifoniczność była tam dodatkowo uzasadniona ukrytą tendencją dydaktyczną — utwór obrazował dynamiczne stawianie się światopoglądu Niny<sup>9</sup>. W *Żywych kamieniach* wydobyl Berent jeszcze inne właściwości gatunku. Bachtin pisał:

[w powieści polifonicznej] [...] występuje mnogość równorzędnych świadomości wraz z ich światami, a wszystkie, zachowując swą niespójną odrębność, układają się w całość pewnego zdarzenia<sup>10</sup>.

*Żywe kamienie* zasadę tę w pełni realizują. W utworze pojawia się wiele postaci będących nosicielami odmiennych racji. Poglądy ich równoważą się i zderzają, wchodzą w relacje polemiczne. Można wyróżnić

<sup>8</sup> Pogląd taki wyraził M. Jankowiak w pracy *Funkcja mitu w prozie Przyszewskiego i Berenta* (w zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Seria 1. Wrocław 1972).

<sup>9</sup> O ukrytej tendencji dydaktycznej w *Oziminie* pisze J. Paszek w pracy *Polifoniczność „Ozimy” Berenta* (w zbiorze: *Lektury i problemy*. Warszawa 1976).

<sup>10</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 11.

co najmniej kilka opozycyjnych par bohaterów: skoczka—goliard, goliard—rycerz, goliard—lekarz, brat Łukasz—przeor itp. Wyraziście rysują się też antynomie postaw zbiorowych: waganeci—mieszczanie, ludzie świeccy — osoby duchowne, dominikanie—franciszkanie. Narracja nie hierarchizuje i nie unifikuje światopoglądów. Narrator roztapia się w świecie wewnętrznym, traci tożsamość, wpadając raz po raz w mowę pozornie zależną. Powieść poprzez polifoniczność fikcji oddaje polifonię życia. Każda fikcja ma kilka ujęć. Wielorako relacjonowane są mity, legendy, pogłoski. Wypowiedzi grupują się w odrębne wersje. Narrator epilogu podkreśla:

Ta jest powieść o duszach tułających [...] wam tu wiernie opowiedziana. Sobie i wam wiernie. A i w czwórton, jaki gęśle poddały: w trubadurski, żonglerów, goliardowy i mniszy ton [...]. [328]

Tony, o jakich mówi narrator, przeplatają się w linearnym ciągu wypowiedzi; ponadto każda z czterech części utworu opowiedziana jest inaczej, w każdej dominuje odmienny ton. Bohaterowie są potencjalnymi, milczącymi, bo działającymi w fabule narratorami, kreatorami opowieści o sobie i o swoim świecie. Na tym się jednak zabiegi Berenta nie kończą. Najpełniej zasada wielogłosu realizuje się nie w szeregowym porządku narracji, lecz w układzie wertykalnym, który odzwierciedlając ontologiczną hegemonię jednej warstwy świata ukazanego nad innymi nie narusza warstw tych światopoglądowej równoważności. Fikcja została bowiem w taki sposób rozwarstwiona, że każda nadbudowana świadomość jest dialogowo zorientowana na niższy poziom świata. W ten sposób powstaje polifoniczne brzmienie odmiennych, lecz ekwiwalentnych sensów. Podstawowym typem relacji między wszystkimi trzema sferami ontologicznymi w powieści staje się ostry dysonans. Pojawiają się jednak pewne odstępstwa od tej relacji.

Nie wszystko, co dzieje się na jednym poziomie świata ukazanego, na następnym przechodzi w fikcję. Słuchacze żonglerowych opowieści znajdują paralelizmy między własnymi losami a losami literackich bohaterów. Narrator z epilogu kwestionuje prawdziwość kluczowych zdarzeń, ale nie przekreśla prawdziwości całej projekcji: Graal nie został znaleziony, ale był poszukiwany, przeor pomylił się w obliczeniach, ale je istotnie prowadził. Istnieją fikcje powtarzające się w różnych planach ontologicznych, fikcje, których żadna rzeczywistość nie jest w stanie podważyć. Dwie konstytutywne, polaryzujące się w powieści polifonicznej cechy: wariantowość i powtarzalność, wyraziście dają o sobie znać w *Żywych komieniach* — fikcje ciągle nawracają w nowych wersjach. Jednak z owych powtórzeń rodzi się efekt przekraczający założenia gatunku powieści polifonicznej. Berent piętrząc fikcje, budując je tak, że w każdym przekroju dzieła mają konstrukcję wielowarstwową, potęgując maksymalnie wielogłosowość — wzmacnia kontrast między ową wielogłosowością a głosami powtarzającymi się, z polifonii wydobywa w s p ó ł-

brzmienie. Fikcje powtarzając się w układzie pionowym, opierając się zaprzeczeniom wewnątrz powieści, wychodząc zwycięsko z kolejnych w tekście zaaranżowanych prób rzeczywistości, nabierają mocy i niejako zachowują swą ważność poza dziełem. Fikcje te dynamizują formę. O ile forma literacka dana w swej statyce stanowi ramę oddzielającą wytwór artystyczny od rzeczywistości, o tyle u Berenta, w wersji zdynamizowanej, zaznacza się ruch odśrodkowy formy, jej parcie na zewnątrz. Prawdy sztuki wdzierają się w realność pozaartystyczną.

Być może to właśnie wstrząs deziluzji jest przeżyciem negatywnym, fałszywym, płynącym z kłamliwości banalnych stereotypów percepcyjnych. Może to właśnie silna, bezkompromisowa fikcja jest świadectwem prawdy, jedynym autentycznym wymiarem istnienia... Rzeczywistością?