

JERZY BOROWCZYK

UNIwersytet ADAMA MICKIEWICZA

Granice niewinności i doświadczenia. Romantyczne topografie dzieciństwa (Lenartowicz – Blake, Kraszewski – Wordsworth)

„Z twarzą [...] w stronę horyzontu”

Spróbuję zacząć od fragmentu pewnej powieści, przedstawiającej terytorium bardzo trudne do ujęcia w karby jakichkolwiek granic i konturów – przestwór morza, wobec którego umieszczony został dziecięcy bohater:

A jednak najchętniej było powrócić nad morze i jeszcze w półmroku, z twarzą zwróconą w stronę otwartego horyzontu, usiąść na szczycie mola, powiewać chustką przepływającym dużym statkom i słuchać, jak małe fale z cichym rozgwarem uderzają o kamienne bloki; cała dal wokoło przepełniona była tym łagodnym i wspaniałym szumem, który dobrotliwie przemawiał do małego Jana i skłaniał go, by w bezmiernym zadowoleniu zamknął oczy¹.

To najmłodszy z Buddenbrooków, mały Jan, zwany przez najbliższych Hanno. Osiągnął wówczas mniej więcej połowę swego krótkiego,

¹ T. M a n n, *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny*, przeł. E. Librowiczowa, Warszawa 1971, t. 2, s. 254.

przerwanego przez tyfus, piętnastoletniego życia. Coroczne wakacje, spędzane na wybrzeżu w Travemünde, należały bodaj do najlepszych okresów w życiu syna Tomasza i Gerdy Buddenbrooków. Narrator określa morskie wywczasy Hanno jako „swobodnie i lekko rozłożone, cudownie beczynne i dobrze obmyślane, rozkoszne życie, płynące spokojnie i beztrąsko”².

Chłopiec nad morzem. Na granicy lądu i wody, a nawet nieco poza granicą, gdyż siedzi na krawędzi moła wysuniętego w wodny obszar. Twarzą do horyzontu i lekko sfalowanej gładzi. Półmrok wyostrza zmysły. Wzrok wychwytyje kształty przepływających fregat i zarys chusteczki w ręku Hanno. Słuch dziecka zatapia się w szumie wody wpadającej na przybrzeżne kamienne bryły. Na chwilę uchylone są wszelkie granice i ograniczenia, których od urodzenia nie brakowało w egzystencji małego Jana. Zwróć jeszcze uwagę na instruktywny ton tego urywka. Wybrzmiewa tu coś w rodzaju spisu kolejnych czynności, które powtarzają się codziennie i które prowadzą do stanu zakotwiczenia, bycia w miejscu, nienakładającym żadnych dodatkowych obowiązków, niezawierającym w sobie jakichkolwiek presji i opresji. Stanowiąc graniczny punkt dnia, staje się ono miejscem wyzwolenia i otwarcia. Statyczność skrywa w sobie znaczny potencjał ruchu. Wszystko to zaś przebiega w sytuacji bycia sam na sam z nadmorską przestrzenią. Znosi się tutaj na inicjację, a przynajmniej blisko już do linii demarkacyjnej, za którą dziecko stanie się kimś innym.

Dlaczego zaczynam od powieści z przełomu XIX i XX wieku? Po pierwsze, z powodu Hanno oraz drugiego wyjątkowego dziecka – Kaja – i zarazem jedyne przyjaciela małego Buddenbrooka. Najbardziej interesuje mnie, rzecz jasna, topografia niezwykle wizji dzieciństwa, wykreowanej przez Manna. Po wtóre, sięgam do jego dziecięcych bohaterów, mając w pamięci obserwację Marty Piwińskiej z pierwszej części jej „fragmentów romantycznej biografii”, a więc z książki *Złe wychowanie*, w której do galerii romantycznych dzieci włącza ona innego chłopca wykreowanego przez tego pisarza. Chodzi oczywiście o małego Nepomuka, zwanego także Echem, bohatera końcowej partii *Doktora Faustusa*. Piwińska pisze, iż pod piórem niemieckiego prozaika Echo stał się bohaterem

² Tamże, s. 252–253.

„powtórzenia romantycznego mitu dziecka w całej jego zagadkowości”³. Autorka powołuje się na autokomentarz Manna, dostrzegającego w chłopcu anioła, oraz na słowa Leverkühna („on jest z daleka”), i dodaje od siebie:

Postanieniec z daleka świadczy, że jest dal. I nic nie powiedziawszy, odchodzi daleko. Nie odkupia grzechów, nie zbawia, nie głosi dobrej nowiny. Jest dalekim powtórzeniem tamtego Dziecka. Powinien je powtarzać, chciałby powtarzać; nie może, choruje i umiera⁴.

Wydaje się więc, że dziecięcy bohaterowie Manna odchodzą w aurze niespełnienia, że ich życiorysy zostały nagle przerwane. Na pozór nie powtarzają biografii nieletnich herosów romantycznych, których odejścia poprzedza akt zbawczy, a przynajmniej udział w przemianie zastanego świata. To co łączy jednak Hanno i Kaja z *Buddenbrooków*, a także Nepomuka z *Doktora Faustusa* z dziećmi romantycznymi, to ich niezwykła zdolność do przenikania tajemnic egzystencji, do przekraczania granic, narzucanych przez naturę oraz przez dorosłych.

W eseju *O pewnym rozdziale Buddenbrooków* Mann stwierdza, iż „bez małego Hanno, bez tego schyłkowca, ludzkość oraz społeczeństwo nie zrobiłyby od przedpotopowych czasów ani jednego kroku naprzód. Właśnie życiowa nieudolność sprzyja rozwojowi życia, ponieważ bierze swój początek z ducha”. Ludzie wrażliwi – dodaje pisarz – „nie pozwalają, by im narzucano życie takie, jakie ono jest, lecz sądzą je z całą swobodą – nawet jeśli przy tym giną”⁵. Hanno i jego przyjaciel Kaj opuszczają mieszczańską, uporządkowaną utopię i wyruszają na peryferia, ku heterotopiom, aby móc dokonać przewartościowania świata, w którym nie widzą dla siebie miejsca. Takimi dziecięco-młodzieńczymi różnomiejscami stają się w powieści terytoria, na których może dojść do głosu artystyczny temperament młodych bohaterów. Wakacyjny, morski bezkres Hanno, na wpół dzikie domostwo Kaja von Molln i jego ojca, wreszcie pokój w domu rodzinnym Hanno. Dzięki temu przekraczaniu granic mogą oni stawiać naprzeciw siebie rozmaite miejsca, kazać im się w sobie przeglądać, podważać jedne przez drugie, wprawiać je w ruch.

³ M. P i w i ń s k a, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 25 (z rozdziału *Dziecko*).

⁴ Tamże, s. 26.

⁵ T. M a n n, *O pewnym rozdziale „Buddenbrooków”*, przeł. W. Kwaśniakowa, w: t e - g o Ź, *Wybór nowel i esejów*, oprac. N. Honsza, Wrocław 1975, s. 398.

Chłopcy z powieści Tomasza Manna pozwalają więc na otwarcie ważnej z punktu widzenia geopoetyki kwestii, mianowicie analizowania i interpretowania „relacji – jak ujmuje to Elżbieta Rybicka – między podmiotem a miejscem (lub nie-miejscem)”. Przy czym nie chodzi tu tylko o „związek spacialności i tożsamości”, ale także o „sprawczą rolę przestrzeni (i umiejscowień) w konstytuowaniu podmiotu”⁶. Odwołując się do pracy Tima Edensora, badaczka podkreśla, iż w takich odczytaniach w grę wchodzi „zarówno nasze konceptualizacje przestrzeni, jak i kulturowe praktyki przestrzenne, także te pochodzące ze sfery życia codziennego”, a będące „dynamiczną konfiguracją podlegającą nieustannym przeobrażeniom”⁷. Strategie i procedury wypracowane przez geopoetykę dają możliwość odświeżenia, a nawet nowego ujęcia podmiotowości i tożsamości. Szczególnie przydatne okażą się te aspekty doświadczenia miejsc, które wynikają ze „zmysłowej percepcji przestrzeni oraz jej literackich artykulacji” czy też biorą swój początek w „sferze relacji emocjonalnych człowieka z miejscami oraz ich literackich świadectwach”⁸.

Tak ujęta „antropologia miejsca” daje o sobie znać w cytacie otwierającym te rozważania. Hanno siedzi na molo – z twarzą zwróconą w stronę horyzontu i słuchem wyczulonym na przybrzeżny szum morza. Można odtworzyć na podstawie tego fragmentu *Buddenbrooków* topografię wizualną i dźwiękową, stanowiące istotne składniki kategorii badawczej zwanej – tu Rybicka odwołuje się do Paula Rodawaya – „literacką geografią sensoryczną”⁹. Do tego dodać jeszcze trzeba geografię emotywną.

Dalej spróbuję przeanalizować parę fragmentów poetyckich i prozatorskich romantyków polskich i angielskich, w których istotną rolę

⁶ E. R y b i c k a, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014. Odwołuję się do części pierwszej: *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, s. 51.

⁷ Tamże, s. 48. Autorka przywołuje książkę: T. E d e n s o r, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004. Dodaje przy tym, iż „zanurzenie w przedrefleksyjnym i somatycznym doświadczeniu” stwarza okazję do wplecenia w wywód naukowy „doświadczenia prywatnego” oraz dowartościowuje „dziecięcą percepcję miejsc, która kreśli pierwotną, jeszcze nie pragmatyczną, lecz ludyczną mapę przestrzeni codzienności”. W pracy Edensora przestrzeń jawi się jako „dynamiczna konfiguracja ideologii, codzienności, zmysłowości” (s. 48).

⁸ Tamże, s. 244. (cz. IV: *Antropologia miejsca*).

⁹ Tamże, s. 247–248. Chodzi o książkę: P. R o d a w a y, *Sensuous Geography*, London 1994.

pełni dziecięce spojrzenie na miejsce i w których medium dziecka służy artyście do wykreślenia map podmiotowego doświadczenia i artystycznego dojrzewania.

„W biednej chatce skarby świata”.
Lenartowicz – Blake

Proponowane zestawienie mazowieckiego lirnika i angielskiego mistyka jest próbą terytorializacji, uprzestrzennienia samej analizy. Byłyby to mały eksperyment z jukstapozycją dziecięcych topografii wykreślonych przez obu autorów, w efekcie której mogłaby, choć na chwilę, wyłonić się analityczno-interpretacyjna konfiguracja, przejściowa całość¹⁰. Jej kontury mogłaby wyznaczyć hipoteza, według której wiersze z *Lirenki* (1855) to polska wersja „pieśni niewinności i doświadczenia”. O ile jednak Blake, dzięki połączeniu dwóch cykli (*Pieśni niewinności* wydanych w 1789 roku oraz *Pieśni doświadczenia* z roku 1794) w jeden zbiór, „postawił – jak zauważa Zygmunt Kubiak – dwa zwierciadła, jasne i ciemne, jedno naprzeciw drugiego”, przez co „dzieciństwo nie unicestwia doświadczenia, ani też doświadczenie nie wymazuje radości dzieciństwa”¹¹, o tyle Lenartowicz aranżuje takie konfrontacje w obrębie pojedynczych utworów należących do jednego cyklu. A są to figury i obrazki dziecięcej chłonności poznawczej, całkowitego wrośnięcia małych sierot w prowincjonalne terytorium oraz ujęte przestrzennie motywy wygnania, utraty

¹⁰ Może nie będzie zbyt zarozumiałe przywołanie jako usprawiedliwienia takiego posunięcia (praktykuję je także w kolejnym ogniwie pracy, gdy zestawiam dziecięce doświadczenia granicy w poemacie Wordswortha i powieściach Kraszewskiego) obserwacji Elżbiety Rybickiej: „Zwrot przestrzenny/topograficzny bowiem nie tylko bada współczesną przestrzeń w ruchu, ale i sam podlega nieustannie dyslokacjom, ruchom de- i reterytorializacji, a w konsekwencji kategorie i praktyki przestrzenne są zarówno przedmiotem, jak i wehikułem badania relacji”. E. R y b i c k a, dz. cyt., s. 33. Zob. też uwagę Michela Foucaulta, dotyczącą roli strukturalizmu w wieku XX, który uczony określił mianem „epoki przestrzeni” (tak jak stulecie poprzednie było wiekiem historii). Stwierdza on między innymi, że strukturalizm „stanowi wysiłek ustanowienia pomiędzy elementami, które można by umieścić na osi temporalnej, zestawu relacji, sprawiającego, że ukazują się one jako zestawione (*juxtaposés*), przeciwstawne sobie, implikujące się nawzajem – krótko mówiąc, powodującego, że jawią się one jako rodzaj konfiguracji”. M. F o u c a u l t, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, z. 6, s. 117.

¹¹ Z. K u b i a k, *Wstęp*, w: *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, oprac. i przeł. Z. Kubiak, Warszawa 2002, s. 8.

domowej wody (czyli rzeki), chaty, nieba, wreszcie grobów licznie porozsiewanych w wielu ogniwach zbioru. Niemałą rolę w tych układach odgrywa chwyt paralelizmu.

1.

SKORO OBAJ POECI TAK WYRAŹNIE STOSUJĄ CHWYT ZESTAWIENIA czystości i skażenia oraz nakładają na siebie przestrzenne ekspresje tych biegunowych doznań, to warto podjąć próbę zaprojektowania makiety wspólnego terytorium poetyckiego, zaaranżować w jej obrębie spotkania dziecięcych bohaterów Blake'a i Lenartowicza, naszkicować scenografię z użyciem elementów natury i cywilizacji (strumienie, kwiatki, ptaki, lasy, chaty, płoty...), wypełnić to miejsce odgłosami i dźwiękami zwierząt, wiejskich sprzętów oraz ludzkiego głosu. Tkanka akustyczna dopełnia bowiem u obu autorów usytuowanie przestrzenne scen i małych panoram.

Na pierwszy rzut oka wiersze z *Lirenki* oraz kolejne utwory składające się na *Pieśni niewinności i doświadczenia* zawierają niewiele danych topograficznych. Sytuacja taka, paradoksalnie, wzmacnia efekt przestrzennego pozycjonowania przeżyć dzieci, które wstępują w kolejne fazy dojrzewania i ich terytorialnych scenerii. Znikomość elementów umiejscawiających zdaje się zaś wynikać z ważnej cechy obu światów poetyckich – kreowania terytoriów ubogich i umieszczania w nich prostaczków, biedaków, sierot, istot zabłąkanych. Terytoria w wierszach Lenartowicza i Blake'a są jednym ze sposobów ekspresji ubóstwa, rozumianego w duchu *Kazania na górze*: „Błogosławieni ubodzy w duchu”.

Pora na przykłady kreowania ubogich, zredukowanych przestrzeni, w których Lenartowicz i Blake umieszczają swoich dziecięcych bohaterów. Wśród początkowych ogniw *Pieśni niewinności* znaleźć można dwa niewielkie utwory – *Baranek* oraz *Sen*. W pierwszym baranek, do którego zwraca się mówiący/śpiewający, pasie się na łące przy strumieniu. W drugim podmiot wraca do dziecięcego snu (bezpiecznego, strzeżonego przez Anioły), który stał się podstawą wizji. Jej bohaterką jest mrówka zbłąkana nocą w borze, „Którędy ma wędrować nie wie./Przez gąszcz gałązek,

igieł, trawy”¹². Łąka, ciemny las ukazane zostały z perspektywy baranka i mrówki, które są tu figurami dzieci. Baranek symbolizuje dziecięstwo, które przyjął także wcielony Bóg („On przyjął twoje imię,/Barankiem zwał się białym./Łagodny jest i cichy,/Dziecięciem stał się małym”. *Baranek* [*Pieśni niewinności*], 88). Mrówka zaś wszystkich kolejnych bohaterów obu cykli Blake’a, szczególnie dziewczynę imieniem Lika oraz chłopca, którym przypadły w udziale doświadczenia zbłądzenia¹³. Terytorium ich przeżyć, docierania do granic wieku dziecięcego, do linii demarkacyjnej, za którą dziecko poznaje cierpienie, otóż owa przestrzeń wydaje się ledwie zamarkowana. A jednak ma swą siłę wyrazu ta mikrokosmiczna perspektywa. Szczególnie w utworze o mrówce, bohaterce dziecięcego snu. Otóż nikła sugestia osaczającej przestrzeni nocnego boru pozwala poecie uwikłać mówiącego/wspominającego oraz czytelnika w sam gąszcz dziecinnych niepokojów, ale także wpleść go w ciemne podłoże wizji, która wybrzmiewa w wygłosie wiersza i ma charakter profetyczny, a objawia ją mrówce świetlik: „Za tym głosem pójdziesz...”.

Lenartowicz imaginuje dziecięce itinerarium *Lirenki* za pomocą prostych, ale poetycko i topograficznie sugestywnych zabiegów. Na przykład za pomocą motta z *Muzy Kochanowskiego*:

...słuchaczów próżen gra za płotem,
Przedrzeźniając się świerszczom, które nad łąkami
Ciepło lato witają wdzięcznymi głosami¹⁴.

Prosty, pozbawiony słuchaczy grajek podsłuchuje i przedrzeźnia cykady. Staje się figurą artysty-prostaczka, a jego zgrzebna twórczość i proste, podstawowe pragnienia zyskują niepowtarzalny wyraz dzięki zaaranżowaniu dla tego przygodnego śpiewaka ogołoconej, ascetycznej okolicy. Scenerię jego występów stanowią płot i pobliskie, jedynie dźwiękiem zasugerowane łąki. Nieustająca gra świerszczy markuje przestrzeń zgoła nieograniczoną, tętniącą życiem, sugerującą naturę w pełni lata.

¹² W. B l a k e, *Sen* (*Pieśni niewinności*), w: *Twarde dno snu*, s. 83. Wszystkie cytaty z utworów Blake’a pochodzą z tego wydania. W dalszym ciągu artykułu lokalizację cytatów podaję bezpośrednio po nich, w tekście głównym.

¹³ *Dziewczynka zabłąkana, Dziewczynka odnaleziona, Chłopiec zabłąkany, Chłopiec odnaleziony* (*Pieśni niewinności*), tamże, s. 84–87; 99–100.

¹⁴ T. L e n a r t o w i c z, *Lirenka*, oprac. A. Chorowiczowa, Warszawa [1930], s. 3. Jest to edycja oparta na wydaniu zbioru z roku 1855.

Na pozór mało konkretne, a w istocie silnie wskazane miejsce w cytacie z Kochanowskiego uczynił autor *Lirenki* czymś w rodzaju punktu odniesienia, obszaru o wyrazistych konturach, a zarazem zawierającego spacjalny potencjał oraz silną sugestię transgraniczności. Na tak pomyślanym, wiejskim terytorium Lenartowicz rozlokował i ulokował dziecięcych bohaterów, którzy w jego ujęciu jawią się jako osoby najtrwalej wrośnięte w dom i domu okolicę.

W wierszu *Wyroki*, otwierającym *Lirenkę*, podmiot lawiruje między obszarem sobie najbliższym (ukazanym przez strumień, mały gaj i obecność ptaków) a zaświatami, „rajskim ustroniem”¹⁵, które spowija „cień jałbłoni”. Mieszkańcy pozaziemskiej sfery, „Święci Pańscy” („gorliwi stróże około ludzi”), zajęci są czuwaniem nad każdym żywym stworzeniem, zamieszkującym wiejską okolicę. Ziemię i niebo łączy dobra nowina o narodzeniu chłopca, któremu Matka Królowa przepowiada „ubogą skrzypkę tułacką”, los sieroty oraz wytycza szlak przyszłej wędrowki małego poety: „samotny pójdzie smętną doliną,/Dni jego łzami, pieśniami spłyną”. Będzie kolejnym romantycznym bardem wędrownym, ale na razie ma schronienie „w biednej chatce”, na rękach ziemskiej matki, która widzi w nim „swe skarby świata”. Stąd dziecko wyjdzie w świat, w „smętną dolinę”. Uboga wieś, skromna chata zawsze już będą częścią jego egzystencjalnego i artystycznego itinerarium. Punkt wyjścia jest więc naznaczony doświadczeniem ogołocenia, ale zarazem ma w sobie wpisana przestrzeń nadprzyrodzoną. To zaś musi mieć wpływ na zasięg wędrowek przyszłego barda.

2.

PRZYPOMNĘ W TYM MIEJSCU PIERWSZE ZDANIE ESEJU FRIEDRICHA Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej*:

Są w naszym życiu momenty, gdy odczuwamy rodzaj miłości i tkliwego szacunku dla natury objawiającej się w roślinach, skałach, zwierzętach, krajobrazach, a także dla ludzkiej natury manifestującej się u dzieci lub w obyczajach wiejskich i pierwotnych, nie dlatego, żeby

¹⁵ Tu i dalej w tym akapicie: tamże, s. 5–7.

zadowalała ona nasz instynkt albo nasz smak (pod obu tymi względami często może być wręcz przeciwnie), lecz jedynie z tej racji, że jest to natura¹⁶.

Dzieci, wieś, rośliny, skały, zwierzęta, krajobrazy – oto elementy, które najbardziej mnie interesują w tym cytacie i w Schillerowskiej wizji dziecka i jego roli w kulturze. Chodzi mi o jego topograficzne intuicje – obecne tutaj i w innych miejscach szkicu – dziecięcej naiwności. Szczególnie interesująco brzmi to wtedy, gdy autor *Zbójców* zwraca uwagę, że dziecko, noszące w sobie „zadatki i powołanie”¹⁷, uprzytamnia spełnionemu i ubogiemu dorosłemu pewien zadany, niespełniony jeszcze ideał. Tym, co wzrusza dorosłego, nie są bowiem dziecięce „słabości i granice”, lecz „jego siła czysta i wolna, jego nieskazitelność, jego nieskończoność”¹⁸. Nie chodzi tu wcale o idealizację dziecięctwa i jej topograficznych manifestacji.

Schiller rozumie już doskonale – zauważa Anna Kubale – nieustanną obecność w człowieku projektu skierowanego w przyszłość. Jako człowiek kultury w niej musi się doskonalić i dążyć do moralności – wie, że nie ma już możliwości powrotu do Arkadii¹⁹.

Badaczka podkreśla w związku z tym fascynację Schillera „wspaniale otwartą kondycją” dziecka, które jawi się jako „byt możliwościowy, nieskończony, nieograniczony”²⁰. Wreszcie Kubale dochodzi do konstatacji szczególnie ważnej dla niniejszej pracy – uznaje dziecko za „byt «graniczny» («synkretyczny»)”, który jeszcze tkwi w symbiozie z przyrodą, a już staje się „jednostką z jej doświadczeniami, również historycznymi, jeszcze na ziemi, a już bliżej nieba”²¹. Dziecko romantyków oscyluje,

¹⁶ F. S c h i l l e r, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, w: t e g o ż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, oprac. J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 305.

¹⁷ Tamże, s. 309.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ A. K u b a l e, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Warszawa 1984, s. 19.

²⁰ Tamże, s. 21. Autorka dodaje także, iż dziecko dla Schillera jest „bytem dwuznacznym”: „Jeszcze tkwi w naiwnej symbiozie z bytem, jest spontaniczne, szczere – choć małe i słabe, ale przecież zarazem już jest otwarte na życie w kulturze, pośród jej ucłowieczających cierpień” (s. 20).

²¹ Tamże, s. 22. Warto dodać, że Anna Kubale odwołuje się w tym miejscu nie tylko do eseju Schillera, ale również do prac dotyczących wizji dziecka w dalszej fazie romantyzmu

staje się figurą ich poszukiwań i zagubień. Ich topograficznych projektów i deskrypcji. Myślę, że najlepiej dziecięco-przestrzenne konfiguracje bohaterów mojego tekstu – Blake’a i Lenartowicza oraz Kraszewskiego i Wordswortha – oddaje wyznanie Schillera, wypowiedziane w sugestywnym, sygnalizującym wspólnotowość doświadczeń, *pluralis maiestatis*:

Gdy tylko zazналиśmy utrapień związanych z kulturą, zaczynamy odczuwać bolesną tęsknotę i pragnienie powrotu do domu; w dalekiej obczyźnie kunsztu i sztuki dochodzi nas stamtąd wzruszający głos matki. Póki byliśmy tylko dziećmi natury, byliśmy szczęśliwi i doskonali; odkąd staliśmy się wolni, straciliśmy jedno i drugie²².

3.

W MITOTWÓRCZEJ POEZJI BLAKE’A DZIECKO – JAK WIADOMO – PEŁNI rolę szczególną. Biograf pisarza, Peter Acroyd, podkreśla osobliwy przebieg wczesnych lat jego życia. Okazuje się, że naznaczone ono było niezbyt silnymi więzami z rodzicami (w bliższej relacji pozostawał jedynie z młodszym bratem).

Więzy naturalne – utrzymuje Acroyd – stanowiły dla niego pułapkę czy też zagrożenie, i rzeczywiście wyróżniał się spośród nich tak niezwykłymi, tak w pełni uświadamianymi przymiotami, iż równie dobrze mógł być zrodzić się sam z siebie²³.

Okazuje się, że Blake nie akceptował koncepcji *tabula rasa* Johna Locke’a, wedle której dziecko rodzi się bez uzdolnień. Biograf kreuje obraz poety jako wycofanego w głąb siebie i własnych mitów „odmieńca”, który sztukę traktował jako miejsce stwarzania „nowego dziedzictwa i nowej genealogii”²⁴. Już we wczesnym wieku doświadczał widzeń, co jednak

– szczególnie do Arnolda Hausera (*Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974), Marii Żmigrodzkiej (dziecko powiązane z synkretyzmem w *Dwóch obliczach wczesnego romantyzmu*, czyli paraleli twórczości młodego Mickiewicza i Malczewskiego), a także Piwińskiej (*Złe wychowanie*; tu o obecności dziecka zarówno w złotym wieku, jak i w XIX stuleciu).

²² F. S c h i l l e r, dz. cyt., s. 323.

²³ P. A c r o y d, *Blake*, przeł. E. Kraskowska, Poznań 2001, s. 21–22.

²⁴ Tamże, s. 22.

nie musi być uznane za coś niespotykanego. „Nadzwyczajny natomiast jest fakt, że tę dziecięcą zdolność zachował on do końca życia. Być może w jakimś sensie na zawsze pozostał dzieckiem”²⁵. Dlatego nie budzi zdziwienia przywołana przez Tadeusza Sławka notatka Blake’a na marginesie dzieł Berkeleya: „»Jezus sądził, iż Wszystko jest Oczywiste dla Dziecka, dla Ubogiego i Prostaczka. Tak mówi Pismo«”²⁶. Badacz dodaje, iż dziecko u Blake’a stanowi „wyłom w systemie Pamięci”²⁷, przychodzi spoza czasu oraz spoza systemu. W nim „ujawnia się to, co pozaczłowiecze w człowieku, jest ono – jak by powiedział Cioran – przywołaniem świata sprzed człowieka i jego systematyzującej oraz wszechrozumiejącej obecności”²⁸. Na tym zasadzałyby się graniczność dziecięcej egzystencji według Blake’a²⁹.

Tak wytyczone kontury dziecięctwa mają wpływ na ujęcie przez angielskiego mistyka kwestii niewinności i naiwności, przywołanych w związku z rozprawą Schillera i jego wizją dziecka jako bytu granicznego. Northrop Frye w rozważaniach na temat Blake’owskich archetypów zauważa, że stan dziecięcej niewinności nie oznacza egzystencji „bez grzechu lub winy”, ale zdolność do osiągnięcia „pełni, prostoty, łagodności – wartości utraconych przez dorosłych”³⁰. Sławek podkreśla natomiast, że droga do wzniosłości wiedzie przez „określone i oświetlone granice”, przez to, co Blake nazywał „Drobiną Egzystencjalną”, a Schiller naiwnością.

Poezja naiwna – dowodzi Schiller, a Blake mógłby dyktować mu te słowa – jest nieskończona w formie w takim stopniu, w jakim jej przedmiot zostaje przedstawiony w całej swej ograniczoności. Senty-

²⁵ Tamże, s. 38.

²⁶ T. S ł a w e k, *U-bywać. Człowiek, świat, przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001, s. 108.

²⁷ Rozumianej jako „kształt martwy”, leżący na antypodach Wyobraźni – „formy żywej, wyłaniającej zatem z siebie wciąż nowe kształty”. Tamże, s. 109.

²⁸ Tamże.

²⁹ Z zagadnieniem owej graniczności wiąże się kwestia ogólniejsza, obecna w dziele angielskiego artysty i mająca konsekwencje dla kondycji ludzkiej. Sławek zwraca uwagę na silną obecność motywu granicy w twórczości Blake’a. Jawi się ona jako *limes, peras*, jako drzwi, wrota, otwór jaskini, zasłona, wreszcie w postaci „linii obrysowującej przedmioty konturem”. „W wielkim uproszczeniu moglibyśmy powiedzieć, iż człowiek Blake’a jest **bytem liminalnym**, którego nie można zrozumieć inaczej, jak tylko jako byt znajdujący się w przejściu, nieustannie stojący w obliczu granicy i w drodze do innych form każdą granicę przekraczający. **Człowiek jest istotą »bezgranicznie« oddaną granicy, a to z kolei oznacza, że jest bytem metamorficznym**” [wyróżn. T. Sławka]. Tamże, s. 32.

³⁰ N. F r y e, *Blake i archetypy*, przeł. E. Kozubska, w: E. K o z u b s k a, J. T o m k o w s k i, *Mistyczny świat Williama Blake’a*, Milanówek 1993, s. 145–168. Rozdział z książki Frye’a *Fearful Symmetry*, New Jersey 1970, s. 148.

mentalność natomiast zakłada odrzucenie pojęcia granicy zjawiskowej rzeczywistości i czysto idealizujący, lecz także – dodałby Blake – ideologizujący stosunek do nieskończonego. Jeśli zatem utrzymamy pojęcie naiwności, to, co wzniosłe, zacznie się jawić jako ruch, który zawsze zmierza «ku», lecz nigdy nie osiąga całości bezosobowo ujawniającego się, piorunującego potężnego bycia³¹.

Dziewczynka i chłopiec, baranek i mrówka oraz inne figury z *Pieśni niewinności* mają więc walor istot znajdujących się w ciągłym, czystym ruchu, w stanie potencjalności, jaki wynika z poruszania się na linii granicznej, na jakiejś egzystencjalnej przełęczy. Czystość ruchu polegałaby na tym, że nie zakłada on jednoznacznie ujętego celu oraz związanej z nim totalności. Byłby to ruch zanurzony w chwili obecnej oraz w przestrzeni, wyznaczonej przez wyraźne, wolne od maksymalistycznych dążeń, punkty odniesienia. Natomiast „Świat Doświadczenia – jak pisze Frye – zamieszkują dorośli, którzy zostali przebudzeni”³². Jest to obszerna, martwa kraina, która ciągle posiada jeszcze pewien sens. „Kiedy na nią patrzemy, odpowiada nam spojrzenie nieruchomych oczu. Zmiany, które tu zachodzą, możliwe do przewidzenia, wprowadzają ład”³³. Ów porządek nie może jednak przynieść ukojenia. Pochodzi z ludzkiego nadania i prędzej czy później okazuje się naznaczony rozgoryczeniem, utratą, niespełnieniem.

W drugim cyklu Blake’a, w *Pieśniach doświadczenia*, sceneria – na pozór – ani się radykalnie nie zmienia, ani tym bardziej nie ulega powiększeniu w porównaniu z obszarem zarysowanym w utworach o niewinności. W ostatniej strofie wiersza-wstępu do *Pieśni doświadczenia* śpiewak zwraca się do ziemi: „Nie odchodź między cienie!/Dlaczego pragniesz uciec ode mnie? Dlaczego?/To pełne gwiazd sklepienie,/Ta łąka, gdzie strumienie/Świecą – to ci jest dane aż do dnia nowego” (*Wstęp [Pieśni doświadczenia]*, 110). Łąka i sklepienie. Oświetlenie gwiazd, które wyróżnia tło nocnego nieba oraz odbija się w strumieniach płynących wśród łąk. Podobnie było w wierszach o baranku, zagubionej mrówce, zabłąkanych dziewczynce i chłopcu. Znów mamy do czynienia z misternie kreowanym mikrokosmosem, w którym do rangi osobnych obiektów urastają

³¹ T. S ł a w e k, dz. cyt., s. 163–164.

³² N. F r y e, dz. cyt., s. 145.

³³ Tamże.

drzewa, kwiaty, gruda gliny, kamyk, krzewy, niezaorane pola, zarosłe ścieżki. Zarówno w cyklu o niewinności, jak i o doświadczeniu przestrzeń ewokują podobne reakcje zmysłowe i emocjonalne. Dominują więc wizualne, okiem cielesnym ujmowane topograficzne szczegóły, spowite często nocą. Do nich dołącza słuch, który pozwala wychwycić śpiew poety i piastunki, grę fletów i fujarek, dźwięki ożywionej oraz nieożywionej przyrody („Tę pieśń śpiewała gruda gliny/Deptana była racicami;/Lecz ze strumienia kamyk mały/Tymi zaćwierkał słowami”, *Gruda i kamyk [Pieśni doświadczenia]*, 112), a przede wszystkim wyczulony jest na odgłos dziecięcego śmiechu i płaczu (czasami i on jest ze szczęścia). Przywołam tuzin krótkich literackich reprezentacji (najpierw z cyklu niewinności, potem doświadczenia) sonotopograficznych i – zarazem – topografii emotywnych, by móc wskazać wspomnianą pozorną zbieżność ukształtowania przestrzeni w obu zbiorach pieśni Blake’a.

[1] [Dziecko i grajek:]
„Jeszcze raz, grajku, tę melodię zagraj!”
Więc znów zagrałem. On, słuchając, płakał.

„Teraz ją odłóż, te fujarkę błogą.
Tę samą radość zaśpiewaj słowami”.
Więc zaśpiewałem słowami. On słuchał
I płakał, jakże szczęśliwymi łzami.

(*Wstęp [Pieśni niewinności]*, 82)

[2] Biedni rodzice Liki
Szli całą noc w rozpaczy
Przez pustkowie łez pełne

(*Dziewczynka odnaleziona [Pieśni niewinności]*, 86)

[3] Dzwoni – wśród ech
Mej pieśni – śmiech.

(*Radość dziecięca [Pieśni niewinności]*, 93)

[4] Ciemna noc, nie było tam ojca
Nigdzie, chłopiec mokry od rosy
Płakał, a z ziemi się wznosiła
Gęsta mgła nad ciernie i wrzosa.

(*Chłopiec zbłąkany [Pieśni niewinności]*, 99)

[5] Kiedy w zieleni dźwięczą głosy dzieci, śmiechem
Kiedy dzwonią wzgórz stoki,
Takie ciche w mej piersi, takie ciche serce,
Taki spokój głęboki.

(Śpiew piastunki [Pieśni niewinności], 101)

[6] Teraz, kiedy się śmieje każde ziele w lesie
I jasnym śmiechem pluszcze ten strumień przejrzysty,
I śmieją się obłoki, i echo, co niesie
Naszą wesołość w bory, nie milknąc wśród liści.

(Pieśń roześmiana [Pieśni niewinności], 107)

[7] [Słowa poety-bohatera wiersza:]
„O, żebyś ty powstała,
Podźwignęła się, Ziemi, z trawy, gdzie łyzy płyną!
Oto noc już omdlała,
Nowego świtu chwała
Budzi się nad skłębioną ciemnych snów gęstwina”.

(Wstęp [Pieśni doświadczenia], 110)

[8] Czy ich płacz jest dla nas pieśnią?
Może to pieśń, z bólu niema.
Bezdomne i głodne dzieci –
Oto jest niedoli ziemia.

(Wielki Czwartek [Pieśni doświadczenia], 113)

[9] [Skarga Kominiarczyka na rodziców:]
Ponieważ weseliłem się na wrzosowisku,
Ponieważ uśmiechałem się wśród lodów zimy,
Jak na śmierć mnie okryli płachtami zgrzebnymi
I nauczyli jęków bólu i ucisku.

(Kominiarczyk [Pieśni doświadczenia], 114)

[10] O, jakże się zdziwiłem
Wchodząc do Ogrodu Miłości:
Kaplicę zbudowano tam, gdzie nigdy
W zieleni igrałem beztroski. [...]

Tam, gdzie się nigdy szło po kwiatkach,
Teraz ciężkie kamienie nad grobami.
Kapłani w czarnych szatach szli, by radość opłatać

I tęsknotę moją cierniami.

(*Ogród Miłości [Pieśni doświadczenia]*, 123)

[11] Szlochała matka, płakał ojciec,
Kiedy samotny i bezradny
Jak diablik w chmurze, z tą fujarką
W ręce, skoczyłem w przepaść świata.

(*Smutek dziecięcy [Pieśni doświadczenia]*, 127)

[12] Co rodzi się z ludzkiego łona,
Będzie przykryte gliny warstwą, [...]

Z Wstydu i Dumy się poczęły
Płcie – o poranku urodzone, [...]

Potem trudziły się, płakały.
Matko śmiertelna! Okrucieństwem
Lepisz me serce, oczy, uszy
Z nieczułej gliny, łez przekleństwem

Ułudnych!

(*Do Tirzy [Pieśni doświadczenia]*, 131)

Ta długa – zapewne nadmiernie – lista cytatów skłania do kilku obserwacji. Wybrane fragmenty pozwalają uwypuklić rolę dźwiękowej mapy śmiechu i płaczu, jednych z kluczowych składników terytorium, które pełni rolę sceny dla równoległych żywiołów niewinności i doświadczenia. W pierwszych sześciu fragmentach dominuje śmiech, czasem spleciony z płaczem ze szczęścia, niekiedy ustępujący miejsca łzom nieszczęścia. Tak jest w czwartym urywku, gdzie chłopiec mokry jest od łez, ale i od rosy, a jego łkaniu towarzyszą mgły ziemi, co sprawia wrażenie jakiejś organiczności płaczu jako immanentnej części ziemskiej egzystencji. W kolejnych sześciu przytoczeniach łzy biorą się z faktu przebudzenia dorosłych, zamieszkujących – jak to zauważył cytowany wyżej Frye – świat doświadczenia.

Tak jest na przykład w *Smutku dziecięcym*, o którym pisze Sławek, że składają się nań dwa światy oddzielone „szczelną granicą”. Jeden z nich to domena matki i ojca. W tej rzeczywistości nawet narodziny dziecka osnute są smutkiem. Świat drugi przynależy dziecku, a dokładniej „śpiewowi

sięgającymu w niebiosa”. Dziecięcy bohater „w nagości swej wrażliwej skóry jest «nagi, bosy» (*helpless, naked*), lecz także przypomina «diablika» (*a fiend*), jest zatem siłą, która zmierza do odsłonięcia próżności tkwiącej we wszelkich systemach”. Ubiór w ujęciu Blake’a dyktują wymogi kultury. W ten sposób dochodzi do głosu spór „między pierwotną delikatnością skóry a przyodziewkiem”, czyli starcie „między byciem jako dramatyczną postacią u-bywania a byciem jako zaprzeczaniem u-bywania; zaprzeczaniem polegającym na nawarstwianiu się, gromadzeniu, obrastaniu w...”³⁴.

We fragmencie dziesiątym (*Ogród Miłości*) oraz dwunastym (*Do Tirzy*) bardzo mocno uwidacznia się odrębność wspomnianych dwóch światów. Dojrzewanie jest wkraczaniem w obszar grobów i łąz przekleństwa. Próżno tu szukać stanu zakorzenienia i wewnętrznej harmonii. „Dorosły człowiek – zauważa Frye – nie wie, gdzie jest jego «tutaj», nie umie zakreślić wokół siebie koła i powiedzieć, że «tutaj» tkwi w jego wnętrzu. Nie potrafi umiejscowić niczego poza jakimś «tam»”³⁵. Zerwanie z ogrodem miłości i dzieciństwa jest ostateczne. Nic tu nie pomoże pamięć o dawnej zieleni i kwiatach. Wspomnienie może być co najwyżej przyczyną jeszcze dotkliwszego smutku. Bowiem dorastający, zanurzony w przestrzeni i czasie, człowiek traci swój dom. „Z kolei dziecko, nie w pełni jeszcze świadome faktu istnienia żelaznego łańcucha pamięci, który wiąże je z czasem i przestrzenią, posiada zdolność życia w teraźniejszości”³⁶, a także w konkretnym „tutaj”.

4.

GDY SIĘ CZYTA *LIRENKĘ*, DOŚWIADCZA SIĘ POWOLNEGO, ALE nieuchronnego wsiąkania w kreowane pejzaże, w ich wizualno-dźwiękowo-słowne reprezentacje. Są takie wiersze Lenartowicza, pisał przed laty Paweł Hertz, które

sprawiają wrażenie, jak gdyby ktoś po raz pierwszy rozwarł przed nami okno o takiej porze, gdy wszystko, co roztacza się przed

³⁴ T. S ł a w e k, dz. cyt., s. 254.

³⁵ N. F r y e, dz. cyt., s. 150.

³⁶ Tamże, s. 150.

naszymi zdumionymi oczyma, nabiera niezwykłego blasku i znaczenia. A z tego okna widać rzeczy najzwyklejsze. Niebo, drzewo, łąka, ptak. Wszystko dobrze znajome, swojskie, zwyczajne. A zarazem nowe, niezwykle, nalane światłem bijącym jakby skądinąd, spoza ziemskich jego źródeł³⁷.

Pierwszość i zwykłość. Znajome i niespotykane. Wyliczam te antytezy, bo dobrze oddają charakter cyklu mazowieckiego lirnika i ukazują wewnętrzną dynamikę zbioru, tudzież wpisanej weń dziecięcej topografii. Hertz uważał, że najlepsze utwory tego romantyka cechuje „odwaga prostoty, zwięzłości i ograniczenia”³⁸. Szczególnie owo ograniczenie daje tu do myślenia, akcentuje bowiem wyraźne dążenie poety do konstrukcji lirycznej, naznaczonej dużą dozą artystycznej samoświadomości. Celem Lenartowicza nie jest bowiem sentymentalny powrót do natury i dziecięcej naiwności, ale usytuowanie ich w obrębie bardziej złożonej, nie wolnej od napięć całości. Gra akcentami i przeciwnościami objawia się także na poziomie przestrzennych układów wpisanych w wiersze z *Lirenki*.

Miejsca wiejskiego, dziecięcego dramatu Lenartowicza ujmowane są przede wszystkim dzięki pracy oka cielesnego i słuchu. Podobnie więc jak w cyklach poetyckich Blake’a. Inny jest jednak efekt ich wysiłków. U Anglika sensoryczna geografia obsługuje mityczną aurę, w którą zanurzony jest świat człowieka, świat pocięty granicami między dziecięcością a dojrzałością. U Polaka istotniejsza staje się konkretna, mazowiecko-prowincjonalna faktura otoczenia, w którym mają się rozgrywać „idylle zranione”³⁹. Wiąże się to po części z tym, co Maria Janion nazwała autobiograficznym mitem Lenartowicza, odwołującym się do figury „dziecka sieroty – poety z ludu i dla ludu”, który przemawia „nie swoim, lecz jego głosem”. W przypadku poezji Lenartowicza, zdaniem badaczki, można wręcz mówić o „charyzmacie dziecka sieroty, wybrańca Boga, dziecka obdarzonego z racji podwójnego wyróżnienia” – dziecięctwa i sieroctwa – „sakra dobra, piękna i prawdy”⁴⁰.

³⁷ P. H e r t z, *Lenartowicz, w: t e g o ż, Gra tego świata*, Warszawa 1997, s. 206.

³⁸ Tamże.

³⁹ M. J a n i o n, *Wiersze sieroce Lenartowicza, w: t e j z e, Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 321.

⁴⁰ Tamże, s. 319.

Sieroco-dziecięca optyka świetnie nadaje się do topograficznych zabiegów Lenartowicza, polegających na wydobywaniu z prowincji jej najprostszych elementów. Z kolei poetyckie powołanie dziecka (o czym była mowa przy okazji analizy wiersza *Wyroki*) podkreślane jest silną obecnością motywu śpiewu – zarówno ptasiego, jak i ludzkiego.

Z jakich składników budowana jest więc wioska i jej okolice? Wystarczy wziąć pod lupę dwa wiersze – *Wiochnę* oraz *Ducha sieroty* – a wyłoni się przed czytelnikiem spory inwentarz miejsc i obiektów. W pierwszym z utworów⁴¹ pojawiają się: rzeczka i drzewa, kościół i dom ze studnią (żurawiem), ptaki i baranek. Poddane są jednak bardzo ciekawemu, charakterystycznemu dla całego cyklu, przetworzeniu. Najpierw ukazują się przed czytelnikiem jako składniki wiejskiej scenerii, potem stają się przedmiotem ludowo-artystycznej przeróbki, gdyż zostają ulepione przez tytułową bohaterkę z gliny, by jako figurki z bożonarodzeniowej szopki stać się częścią betlejemsko-wiejskiej scenografii. Wśród wiejsko-mazowieckich atrybutów nie mogło zabraknąć lirenki, kolejnego sygnału kreacyjnej umowności.

W *Duchu sieroty*⁴² występują z kolei zagony i pole, kościelna dzwonnica, zimna mogiła, ukwiecona łąka i wierzbowa fujarka. Wszystko to jednak zostało wyśpiewane przez dwóch bardów. Najpierw tego, który w prologu szkicuje najprostszą, pełną scenierię dla wędrującego do nieba, zmarłego pacholęcia. Dalej głos zabiera tytułowa sierota, opowiadająca o zgonie przy dzwonnicy, skromnym pogrzebie wyprawionym przez wioskowego dziada i wreszcie utyskująca nad straconą łąką, dąbrową i fujarką. Krótki wierszyk o złożonej strukturze. Podmiot-śpiewak opłakuje pacholę-śpiewaka, które najwyraźniej przyszło tutaj z ukraińskiego stepu, z *Marii Malczewskiego*.

Za jedną z kwintesencji wiejsko-muzycznych pejzaży Lenartowicza można uznać *Rozmowę ze słowikiem*, poetycki dialog, który otwierają cztery strofy wypełnione pytaniami pastuszki skierowanymi do słowika, a dotyczącymi przedmiotu jego śpiewnych popisów. Pytania zostały tak skonstruowane, aby dać sugestywny zarys miejsc, w których da się słyszeć ptasiego wirtuoza. Słowiczy koncert odbywa się, jak wiadomo,

⁴¹ T. Lenartowicz, dz. cyt., s. 17-23.

⁴² Tamże, s. 25-26.

wieczorem i nocą. A gdzie? Ano w „naszym ogródku”. Jego śpiew każe pastuszcze rekonstruować możliwe miejsca, odwiedzone przez skrzydlatego bohatera: „wonne ogrody”, drzewa, „lazurowe niebo” z gwiazdą, „woda, zwolna ciekąca”. Indagowany ptaszek odpowiada zaś w dwóch zwrotkach finalnych, z których pierwsza brzmi tak:

O, ja ci powiem, śliczna pastuszeko:
Śpiewam piosenkę twoją,
Kiedy ci za czemś tęskni serduszko
I oczy we łzach stoją⁴³.

Małoletni, sierocy śpiewacy i lirnicy z wierszy Lenartowicza wyraziście wpisują się w nakreśloną już wcześniej (za Schillerem i Kubale) graniczną, możliwościową kondycję dziecka. Mazowiecki bard w mistrzowski sposób opanował w *Lirence* chwyt niemal niedostrzegalnego przekraczania przez pastuszków i pacholęta granicy życia i śmierci, człowieka i przyrody, radości i łez, wesela i pogrzebu, pełni i ogołocenia. Maria Janion w związku z *Lirenką* odwołuje się do rozprawy Schillera, podkreślając, że

spełnieniem ideału dla uczuć «naiwnych», dla poezji «naiwnej» stało się dziecko lub dziecko-lud. Jego «czysta niewinność» zawiera w sobie te nieograniczone możliwości dopiero określenia i dopowiedzenia, które już przekształciły się w konieczności dorosłego życia⁴⁴.

Trzeba jednak od razu tutaj dorzucić rewizyjne względem tych uwag rozpoznania Wojciecha Hamerskiego, uczynione przy okazji analizy najważniejszego wiersza z *Lirenki* – *Złotego kubka*.

W swym lirycznym arcydziele Lenartowicz także ewokuje topografię prowincji i – podobnie jak w przywołanych wyżej wierszach – czyni to na dwóch poziomach. Pierwszy – poranek pod jabłonią „w szczerym polu na ustroni”, a w pobliżu mała chatka i strumyk – stanowi scenę kolejnego poetyckiego dialogu, tym razem między dzieckiem a złotnikiem. Między, można by rzec, zleceniodawcą i zleceniobiorcą. Ten pierwszy udziela wskazówek, które drugiemu mają pomóc w zrobieniu kubka,

⁴³ Tamże, s. 31.

⁴⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 316.

na którego bokach ma się pojawić obraz „małego sioła”. Mamy więc tu do czynienia z topografią podniesioną jakby do drugiej potęgi (poziom drugi), naznaczoną artystycznym zapośredniczeniem.

Złoty kubek – zauważa Hamerski – dzięki serii przekształceń ma być siołem, matką i dzieckiem, pozostaje jednak kubkiem (a i to jedynie *in potentia*), chce metaforycznie oznaczać poezję, ale sam funkcjonalnie naśladuje naturę – jest jak złożone ręce czy wklęsłość gruntu, której użyzycza nam przyroda, byśmy mogli pić wprost z jeziora⁴⁵.

Odnoszę wrażenie, że dzięki rozpisaniu dialogu na głosy i piętra znaczeń Lenartowicz osiągnął efekt zestawienia dziecięcości i dorosłości, naiwności i dojrzałości. Są już na zawsze zatrzymane w jednym wierszu. Raz jeszcze przywołam Hamerskiego, wedle którego owo tajemniczo-nierealne spotkanie dziecka i złotniczeńka, każe żywić „podejrzenie, że dialog może służyć dramatyzacji procesu zachodzącego wewnątrz pojedynczego podmiotu”⁴⁶. Do tego dodać można spostrzeżenie Piwińskiej, iż owo złote naczynie ma niejako streszczać „całe dzieciństwo”, a w takich wierszach jak *Złoty kubek* czy *Duch sieroty* dochodzi do ciekawego stopienia w jedno dwóch person – „sieroty i «starego lirnika»”, gdyż „starość poetycka ubiera się w złoto ducha dzieciństwa i płacząc, niesie [je] do grobu”⁴⁷.

Tak oto naznaczone prostotą i ubóstwem topografie Blake’a i Lenartowicza stały się nośnikami zjawisk wcale nie tak prostych i jednoznacznych. Obaj poeci, każdy na swój sposób, uczynili z dziecięcych bohaterów i scenerii, w których ich osadzili, terytorium niekończącego się, złożonego procesu oscylacji między „jeszcze nie” i „już nie”. Obaj dążą do takich konstrukcji lirycznych – zarówno w obrębie pojedynczych utworów, jak i całych cyklów – które pozwalałyby inscenizować niekończącą się odyseję pogranicza, miejsca, w którym doświadczają się nieśmiertelnej niewinności i nieuniknionego skażenia.

⁴⁵ W. H a m e r s k i, *Przerysowane z prze-pisanego. Prze-czytać „Złoty kubek” Lenartowicza*, „Teksty Drugie” 2013, z. 5, s. 240.

⁴⁶ Tamże, s. 243.

⁴⁷ M. P i w i Ń s k a, dz. cyt., s. 17-18.

„Wybrać dla siebie mieszkanie”.
Kraszewski – Wordsworth

Najpierw dwa cytaty – jeden wierszem, drugi prozą:

O, jakże błogi jest ten wiatr łagodny,
Który z zielonych pól, z chmur, z nieba wieje,
Twarz mą ogarnia. Zda się półświadomy
Radości, jaką przynosi. O, miły,
Wyczekiwany Gończe! Przyjacielu!
Więzień cię wita, z kamiennego miasta,
Z domu niewoli wreszcie wyzwolony,
Z lochu, gdzie długo więziły go mury.
Nareszcie wolny, rozpętany, mogę
Gdzie zechcę, wybrać dla siebie mieszkanie⁴⁸.

I kiedy wjeżdżał do Wilna Gustaw, jak mu się dziwnie wydało miasto po wdzięcznej wsi, tak poetycznej, tak spokojnej, naturalnej. [...] tłum ludzi obojętny, samolubny, głuchy na wszystko, prócz swojej korzyści – wydał się Gustawowi zupełnie innym światem; w tych wielkich murach, zimnych, pustych, widział groby, a miasto w jego oczach było smętarzem żyjących⁴⁹.

Pierwsze przytoczenie to inicjalne dziesięć wersów *Preludium* Williama Wordswortha (1805). Fragment prozą pochodzi z dziewiątego rozdziału *Poety i świata* Józefa Ignacego Kraszewskiego, zatytułowanego *Czym jest miasto dla poety*.

Miasto u obu autorów jest sferą śmierci. Narrator-bohater angielskiego poematu o poszukiwaniu artystycznej, podmiotowej tożsamości snuje aluzję do biblijnej, starotestamentowej ziemi wygnania i porównuje akt opuszczenia miejskich lochów do wyjścia narodu wybranego z egipskiej niewoli, a więc do faktu fundamentalnego dla judaistycznej, a potem także chrześcijańskiej historii zbawienia. *Exodus* z ziemi faraona był wszak Paschą, przejściem ze śmierci do życia.

W przeciwnym kierunku podąża sierota Gustaw, wygnany (wskutek fałszywego oskarżenia) z wiejskiego domu wujostwa, czyli obszaru

⁴⁸ W. Wordsworth, *Preludium – Księga I*, w: *Twarde dno snu*, dz. cyt., s. 198.

⁴⁹ J. I. Kraszewski, *Poeta i świat*, Kraków 2002, s. 33.

jego dziecięcej afirmacji natury oraz miejsca młodszej miłości. Trafia do Wilna, czyli – było nie było – metropolii, która w jego oczach jawi się jako nekropolia, przestrzeń zapełniona grobami i żywymi trupami. Toteż długo nie zagrzeje tu miejsca. Wróci w końcu na wieś, ale nigdy nie odnajdzie dziecięcej krainy. Trzeba jednak od razu powiedzieć, że nie ma mowy o kreowaniu przez Kraszewskiego arkadyjskiego azylu wczesnej fazy życia i to zarówno w przypadku *Poety i świata* (1839), jak i *Powieści bez tytułu* (1855), do której też chciałbym się odwoływać, nie tyle z racji podobieństw między bohaterami – Gustawem i Stanisławem – którzy poszukiwali artystycznego i życiowego spełnienia, ale raczej z powodu sposobów pozycjonowania, terytorializacji ich dojrzwania. Zresztą i u Wordswortha retrospekcje z dzieciństwa, które zajmują sporą część pierwszej księgi poematu, nie pozwolą na ufundowanie jakiegokolwiek trwałości⁵⁰.

Jak organizują obaj autorzy przestrzeń dzieciństwa swoich bohaterów? W pierwszej partii *Preludium* można odnaleźć całą serię scen z czasów pacholęcych. Najbardziej sugestywna wydaje mi się opowieść o wakacyjnej przygodzie ze skradzionym czółnem i nocną żeglugą po otoczonym górami jeziorze. Poeta finezyjnie splótł tutaj ekspresję przeżyć małego, przebywającego w obcej krainie, złodzieja z rejestracją przestrzennych współrzędnych, przemieszczaniem się w terenie i falowaniem uczuć oraz myśli wiosłującego dziecka. A oto relacja wspomnianego podmiotu z finału tej niespokojnej wyprawy:

Chyłkiem wróciłem do tamtej pieczary,
Aby zostawić czółno. I przez łąki
Szedłem do domu, w myślach pogrążony.
Przez wiele po tym śródnocnym widzeniu
Dni umysł mglistym i nieokreślonym

⁵⁰ W początkowych ogniwach *Preludium* poeta mówi o trudnym zadaniu, jakie go czeka. Oto jego żywotny umysł ma „pod dostatkiem rzeczy zewnętrznych”, czyli czerpanych z natury (W. W o r d s w o r t h, dz. cyt., s. 202) i w związku z tym postanowił zrezygnować z wyboru jedynej drogi, bowiem „nie ma girlandy pamiętanych imion” (s. 202). Sporządza więc katalog możliwych tematów i właściwych im form literackich, z których postanawia zrezygnować. Nie chce tworzyć pradawnej brytyjskiej sagi w stylu Milтона czy opowieści o męczenniku za prawdę w czasach tyranii, czy też eposu o walczącym za Szkocję bojowniku imieniem Wallace. Nie interesuje go też opowieść wysnuta z własnego serca ani opiewająca Prawdę „pieśń filozoficzna” „dostosowana do orfejskiej liry” (s. 204). Wszystko to przyćmiewa temat nowy – wyprawa w strefę dzieciństwa, źródło podmiotowej relacji z tym, co zewnętrzne.

Odczuciem innych sposobów istnienia
Trudził się. Myśli me zaległa ciemność –
Nazwij to pustką lub ogołoceniem,
Rozwianiem wszystkim obrazów. Nie było
Znanych postaci, codziennych przedmiotów,
Drzew, morza, nieba, zmiennej pól zieleni.
Wielkie, potężne kształty, które nie tak
Jak ludzie żyją, z wolna przechodziły
Za dnia przez umysł, nocą sen trapiły⁵¹.

Metamorfozy otoczenia wywołały nawałnicę odczuć, które w postaci obrazów bardzo głęboko osiadły w chłopięcym umyśle i wprowadziły go w dziwny stan otępienia, może nawet *kenozy*. Dochodzi tutaj do „utrwalania i omawiania takich chwil – zauważa Meyer Howard Abrams – gdy niebezpieczeństwo lub pożądanie wyciskają swe piętno na świecie zewnętrznym”⁵². Doświadczenie ogołocenia będzie bowiem niezbędnym warunkiem, aby podmiot dojrzał do poetyckiej ekspresji dziecięcych terytoriów oraz wewnętrznych doświadczeń. Dzięki niej w jego umyśle i pamięci mogły zakotwiczyć się, pod postacią widzenia, trwałe ślady natury, w tym wypadku takie, których scenerią pozostało górskie „ucichłe jezioro”. Elementy przyrody, przywoływane w akcji poetyckiej autorefleksji, stają się składnikami artefaktu spinającego dziecięce poruszanie się po granicy znanego i obcego z dociekaniem osoby dorosłej dotyczącymi tego, kim się jest i co dalej z sobą począć. Głównymi tematami pierwszej księgi romantycznego poematu stają się dusza poety i natura. „Rytm”, „głos”, „echo”⁵³ są tu atrybutami podmiotu podejmującego serię prób samoustanowienia. W chwilach proroczych uniesień wydaje się to wykonalne. Rychło nadchodzą jednak doświadczenia apatii i bierności. Poeta znalazł się w defensywie. Harold Bloom i Geoffrey Hartman, niezrównani egzegeci pism brytyjskiego romantyka, wpisują jego zmagania w podstawowy paradygmat nowoczesności: „Usiłując uporać się z problemem pierwszeństwa sztuka

⁵¹ W. Wordsworth, dz. cyt., s. 209.

⁵² M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 66. Badacz zauważa, że „zwyczaj wpiśywania w krajobraz namiętności, życia czy fizjonomii to jedna z cech wspólnych większości wybitnych poetów romantycznych”.

⁵³ Tamże, s. 199.

staje do nierównej walki z naturą na gruncie tej drugiej, dlatego musi przegrać”⁵⁴.

A jak to było z dziecięcymi doświadczeniami topograficznymi bohaterów Kraszewskiego? Gustaw w dwóch pierwszych rozdziałach *Poety i świata* – opatrzonych znamionnymi tytułami: *Dzieci i kwiaty* oraz *Pocałunek* – zgłębia sekrety natury oraz własnego umysłu i serca. W przypadku tych ogniw powieści można z powodzeniem mówić, podobnie jak przy okazji uwag o *Preludium*, o tym, co Rybicka nazywa literacką geografią sensoryczną. U obu twórców – podobnie jak w przypadku dziecięcych topografii Blake’a i Lenartowicza – silnie zaangażowane są zmysły wzroku i słuchu. Ponadto pojawiają się jednak wyraźne sygnały emocjonalnego i uczuciowego zaangażowania dziecięcych bohaterów angielskiego poematu i polskich powieści. *Pieśni niewinności*, *Pieśni doświadczenia* oraz *Lirenka* nie były – rzecz jasna – z emotywnych elementów odarte. Wydaje się jednak, że tam rola pierwiastków przynależnych do geografii emocji/geografii afektualnej⁵⁵ pozostawała w cieniu bardziej elementarnych odruchów dziecka, poruszającego się po określonych obszarach. U Wordswortha i Kraszewskiego mamy zaś wyraźnie narzucony filtr dorosłego podmiotu/narratora, który posługuje się topografią lat dziecięcych jako jednym ze składników większego projektu – poszukiwania podmiotowej i artystycznej tożsamości człowieka nowoczesnego. I tak na przykład w *Poecie i świecie* jedna z badaczek odnalazła „pierwszą próbę zmierzenia się z istotnym dla pisarza zagadnieniem, w ramach którego kwestia przeszłości, przemiany i tożsamości ja-artysty-pisarza staje się kluczowa”, na co dowodem jest autokomentarz Kraszewskiego (*Kilka słów od autora*), dodany do powieści w 1840 roku: „człowiek zmienia się umysłowie i starzeje co chwila; [...] tworzy w różnych umysłu usposobieniach, do których potem prostym skierowaniem swej woli przyjść nie potrafi”. Okazuje się, że „pisarskie dawne «ja» jest [...] dla Kraszewskiego nie do odzyskania”⁵⁶.

⁵⁴ Uwaga Hartmana wpleciona w wywód Blooma. Cyt. za: H. B l o o m, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, oprac. A. Bielik-Robson, Kraków 2002, s. 53.

⁵⁵ E. R y b i c k a, dz. cyt., s. 267.

⁵⁶ E. O w c z a r z, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski, Ludwik Sztyrmer, Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009, s. 38 (z rozdziału »Tragikomedie życia poety« – »Poeta i świat»). Za tym opracowaniem cytuję także fragment przedmowy pisarza.

Mały chłopiec z początkowych partii *Poety i świata* jest zanurzony w obserwacji i odczytywaniu kwietnej szaty wiejskiej łąki, wskutek czego doznaje poczucia jasności, pojmowania wszystkiego „przed oczyma drugimi, oczyma umysłu – że jakiś głos wewnętrzny mówi do duszy, że długi, czarny sen rozbija się jasnym marzeniem” i dalej narrator jeszcze raz podkreśla źródło tego dziecięcego wtajemniczenia: „Takie były uczucia Gustawa na widok kwiatka, który mu pierwszą myśl w duszy zaszczeplił”⁵⁷. W rozdziale drugim Gustaw ma już lat siedemnaście i w trakcie wieczornej schadzki z Marynią w ogrodzie oboje doznają kolejnej inicjacji, której wyrazem będzie pocałunek. Miejsce staje się jakby akuszerem intymnego doświadczenia, które powoduje, iż w jednej chwili młodociani, niedozrli kochankowie tracą niejako poczucie obecności świata zewnętrznego. Przybliżam ten moment, gdyż przestrzeń, w której miał miejsce, powróci w toku powieści i uświadomi młodym ludziom, że nie ma powrotu do tamtego czasu i tamtego sposobu odczuwania świata. Coś podobnego stanie się udziałem Stasia Szarskiego z *Powieści bez tytułu*. Przed wyjazdem na studia ślubuje sobie z kuzynką Adelą dogonną wierność. Narrator mówi o tym, że poetycki adept na zawsze zapamięta „fizjognomię nieba i ziemi”, co mają poświadczać niezapominajki z murczyńskiego ogrodu, które zakochani wymienili zamiast pierścionków. Niewiele później przyjdzie bolesne rozczarowanie, Adela przybędzie do Wilna i miejskie pokoje oraz ulice będą świadkami odrzucenia, jakiego doświadczy Stanisław. To tylko niektóre akordy z dziecięco-młodzieńczej melodii przewijającej się przez ten utwór, zasługujący na miano powieści rozwojowej. Ewa Owczarz powie w tym kontekście, że „scenariusz inicjacyjny” jest tutaj rozpięty „na realistycznie zarysowanych momentach kryzysu duchowego, które stają się równocześnie momentami objawienia, epifanii dla bohatera i dla czytelnika”. W konsekwencji wolno szukać w *Powieści bez tytułu* sfery głębszej, przesłania ukształtowanego na wzór archetypów i mitów, biblijnych parabol oraz konstrukcji metaforyczno-symbolicznych⁵⁸.

Interpretatorzy *Poety i świata* zwracają uwagę na złożony charakter swoistej, komentatorskiej nadobecności narratora, już od pierwszych

⁵⁷ J. I. K r a s z e w s k i, dz. cyt., s. 8.

⁵⁸ E. O w c z a r z, dz. cyt., s. 112 (z rozdziału *Wileńska „Lalka” – „Powieść bez tytułu”*).

scen powieści⁵⁹. Hamerski podkreśla, iż w pierwszych akapitach powieści „narrator apostrofami przytwierdza odbiorcę do świata, z którego sam najchętniej od razu by uciekł”, a postawa taka „daje jednak do myślenia – widać że od początku możliwe są przynajmniej dwie ścieżki lekturowe”, z których jedna podsuwa obietnicę ciągłości (w tym także stopienia się bohaterów z narratorem), druga zaś „jest pełna dziur i ostrzega, że nad narracją ciąży niebezpieczeństwo zerwania”⁶⁰.

W gruncie rzeczy cała dalsza droga życiowa obu bohaterów-poetów Kraszewskiego będzie pasmem nieudanych prób powrotu – rozumianych dosłownie i metaforycznie – do tej, i tak chwilowej (oraz podminowanej narratorskimi wtętami), spójni z miejscami i kobietami, których doświadczyli w chwilach dziecięco-młodzieńczych epifanii. Inne wydają się jednak motywacje każdej z historii. W przypadku *Poety i świata* mamy bowiem do czynienia, jeśli zgodzić się z Hamerskim, z utworem ironicznym, który zdaje się informować czytelnika: „mam w sobie wszystkie charaktery i nie mam żadnego. We wszystkie wcielić się umiem, żadnego nie przyjmuję. Powieść, oprócz proteuszowych przemian, nie obiecuje nic więcej!”⁶¹. Z kolei biograficznymi zapaściami bohatera *Powieści bez tytułu* zdaje się rządzić zasada rozczarowania i odczarowania, która nie przynosi jednak owocu indywiduacji, ale staje się zapisem upadku młodego człowieka. Kolejne nieudane relacje Stanisława z rodziną wpisane zostały w okoliczności litewskiej prowincji

⁵⁹ Zob. M. Zielińska, „Poeta i świat”, czyli *Raskolnikow po polsku*, w: tejże, *Polacy, Rosjanie, romantyzm*, Warszawa 1998, s. 137–147; E. Owczarz, dz. cyt.; W. Hamerski, *Na przecięciu „dróg kłamnych”. O artyście*, w: *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego, Szyrmera i Korzeniowskiego*, Poznań 2010, s. 57–63.

⁶⁰ W. Hamerski, *Na przecięciu...*, dz. cyt., s. 64–65. Konsekwencją takiej diagnozy jest też rozpoznanie z finalnej części przytaczanej i omawianej tu interpretacji, gdzie mówi się, że „romantyczna biografia Gustawa jest metaforą niemożliwości zbudowania spójnej narracji, również biograficznej” (s. 70).

⁶¹ Tamże, s. 70. Ważne będą w tym kontekście także obserwacje Ewy Owczarz i Marty Zielińskiej. Pierwsza z nich pisze, że „Gustaw jest człowiekiem wykorzenionym. Sieroctwo i bezdomność od początku pokazywane są nie tylko w sensie dosłownym, ale także przenośnym – jako nieprzynależność do świata pojęć i wartości, wśród których przyszło mu dorastać. Wygnanie z domu dzieciństwa pozbawi go egzystencjalno-symbolicznej przynależności do miejsca. Odtąd Gustaw nigdy i nigdzie nie będzie u siebie” (E. Owczarz, dz. cyt., s. 45). Druga stwierdza w finale swego tekstu, że Gustaw „z góry więc skazany był na swój dwuznaczny, niespełniony los – skazany podwójnie – przez ówczesną rzeczywistość polityczną oraz ówczesną tradycję literacką, w której ramach musiał pozostać bierną, groteskową marionetką, czymś w rodzaju antybohatera, potencjalnej raczej, niż żywej postaci” (M. Zielińska, dz. cyt., s. 147).

i miejsce domu rodzinnego, zaś z Żydówką Sarą – w coraz bardziej obcą przestrzeń wileńskiej dzielnicy żydowskiej, okolic tamtejszego uniwersytetu oraz przedmieść. Karty obu powieści stają się swoistymi heterotopiami, by przywołać termin zaproponowany przez Foucaulta, a więc miejscami posiadającymi „osobliwą właściwość pozostawania w relacji z wszystkimi innymi miejscami, ale w taki sposób, że zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany czy odzwierciedlany”⁶².

Ku czemu natomiast zmierza wysiłek przeszukiwania dzieciństwa i jego przestrzennych lokalizacji w pierwszej księdze poematu Wordswortha? Utwór ten urósł do rangi poetyckiego zapisu procesu formowania umysłu poetyckiego. Procesu, trzeba dodać, skazanego na rozmaite, tożsamościowe i estetyczne, perturbacje. Oto jeden z końcowych akordów tej księgi, w którym podmiot zwraca się do „Przyjaciela”:

⁶² M. F o u c a u l t, dz. cyt., s. 120.

Ograniczone ramy tego tekstu zmuszają do jedynie odsyłaczowego sygnału na temat roli przestrzeni miejskiej, wileńskiej w obu utworach Kraszewskiego, szczególnie zaś w *Powieści bez tytułu*. Stanisław Burkot w artykule *Kraszewski w Wilnie* (w: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*, red. T. Bujnicki i A. Romanowski, Kraków 2000, s. 15–26) podejmuje próbę odtworzenia wileńskiej topografii młodego Kraszewskiego, odwołując się także do miejsc, obiektów oraz mieszkańców tego miasta umieszczonych w *Powieści bez tytułu* i mających charakter kryptoautobiograficzny. Warto tu wspomnieć o dwóch sugestywnych zbieżnościach między składnikami wileńskiego rozdziału w życiu pisarza i topograficzno-biograficznym wymiarem kreacji powieściowego artysty. Chodzi mianowicie o pierwszą studencką stancję, którą zarówno Kraszewski, jak i Szarski znaleźli w domu przy ul. Trockiej, za kościołem ojców franciszkanów, a także o miłosnej relacji między studentem-korepetytorem a jego piękną żydowską uczennicą, czyli między Stanisławem a Sarą oraz Józefem Ignacym a córką bogatego wileńskiego kupca Hersza (siostrą Juliana Klaczki). Z kolei Iwona Węgrzyn (*Wilno Józefa Ignacego Kraszewskiego – miasto snów, wspomnień i historii*, „Acta litteraria comparativa. Vilnius: kulturine-literaturine refleksija. Mokslo darbai”, t. 4, Vilnius 2009, s. 31–45) podkreśla, iż „miasto bywa także kontrpunktowo potraktowanym odniesieniem samotności bohaterów tych powieści. Portretowane o zmierzchu bądź nocą staje się labiryntem pustych ulic, którymi przekradają się tajemnicze postaci. W nocnej ciszy słychać urywany oddech i bicie serca samotnego wędrowca, któremu odpowiada głuche echo miasta. Jeszcze intensywniej efekt alienacji osiąga Kraszewski kontrastując roztańczone, rozbawione, pełne światła Wilno z duchowymi rozterkami swych bohaterów. Miasto dręczy ich swym blichtrzem i lekkomyślnością, podczas gdy oni szukają samotności i wyciszenia – tak jest w *Historii o błędach dziewczyn*, ale dobrym przykładem wydają się też *Powieść bez tytułu* oraz *Poeta i świat*” (s. 36).

Zob. także prace Inesy Szulskiej (*Wileńskie impresje Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Acta litteraria comparativa. Vilnius: kulturine-literaturine refleksija. Mokslo darbai”, t. 4, Vilnius 2009, s. 46–52) i Marcina Lula (*Literackie fizjonomie Wilna czasów Kraszewskiego z Litwą w tle. Przegląd problematyki w świetle najnowszego stanu badań*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, z. 2, s. 135–145), jak również uwagę Rybickiej na temat roli miasta w *Poezie i świecie* (*Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 55–56).

Chciałem tu przecież myśli przywołać
 Z mych lat minionych, by utwierdzić umysł
 Rozchwiany, jak też usłyszeć zarzuty,
 Które by w męskich latach już dojrzałych
 Mogły mnie skłonić do zacnego trudu.
 Jeśli to jednak próżne są nadzieje
 I nie nauczę się rozumieć siebie
 [...]

 Czyż muszę lękać się twojej nagany,
 Jeśli tak przykro mi rozstać się z tymi
 Wspominanymi godzinami? Rzekłbym,
 Że są to wizje [...]

 które nas cofają w przeszłość
 I pozwalają niemal oglądać
 Własne dzieciństwo, słońcem oświetlone.

Jeden przynajmniej cel tu osiągnąłem:
 Umysł ożywił się⁶³.

Próby utwierdzenia i stany rozchwiania. Ożywienie umysłu i prosta droga. Poeta nauczył się wytyczania marszruty, posiadał sztukę samoograniczenia, a zdobycze opisuje – między innymi – za pomocą topograficznych aluzji. Tak jakby pojął, że praca nad sobą polega na ciągłym pertraktowaniu z miejscem zamieszkania, na elastycznym podejściu do terytoriów i miejsc, składających się na jednostkę, na ciągłym stwarzaniu „topografii stanów umysłu”, jak pisze Mikołaj Wiśniewski w swej interpretacji ogromnie popularnego w XIX wieku przewodnika Wordswortha po krainie jezior⁶⁴. Poeta powracający do dziecięcego mikrokosmosu nie przestaje być stworzeniem delikatnym i krnąbrnym, kimś równie kapryśnym jak kochanek⁶⁵. Ponadto nie ma złudzeń, iż dzięki powtórzeniu, przerysowywaniu mapy pierwszych doznań i przeżyć zdoła reaktywować stan pierwotnej harmonii. Jedyne, co jest tu do osiągnięcia, to – jak pisze o angielskim poecie Agata Bielik-Robson – stan zawieszenia

⁶³ W. Wordsworth, dz. cyt., s. 216.

⁶⁴ M. Wiśniewski, *Kraina czystych efektów*, „Literatura na świecie” 2012, z. 9–10, s. 348. Autor poddaje interpretacji rzecz Wordswortha zatytułowaną *A Guide through the District of the Lakes in the North of England, with a Description of the Scenery, etc. For the Use of Tourists and Residents* (London 1835).

⁶⁵ W. Wordsworth, dz. cyt., s. 202.

miedzy wpływem świata zewnętrznego a poetycką ekspresją umysłu poety⁶⁶. Poemat pozostaje permanentnym preludium, wprowadzeniem, przygotowaniem.

Na zakończenie jeszcze kilka zdań z rozprawy Schillera:

Droga, którą idą poeci nowsi, jest zresztą tą samą, którą przebyć musi człowiek w ogóle, indywidualnie i jako gatunek. Natura czyni go jednością, kunszt dzieli go i rozdwa, poprzez ideał wraca on z powrotem do jedności. Ponieważ jednak ideał jest ideałem nieskończonym, którego nigdy się nie osiągnie, przeto człowiek o wysokiej kulturze w swojej specyfice nigdy nie może stać się tak doskonały jak człowiek naturalny, który w swojej specyfice mógł osiągnąć doskonałość⁶⁷.

Literackie georeprezentacje, którym poświęciłem te stronicie, pozwalają – w kontekście refleksji niemieckiego twórcy – dostrzec w zmaganiach „nowszych” pisarzy z dziecięcym terytorium wymiar antropologiczny. Rozdwojeni, w sobie podzieleni poeci i powieściopisarz podjęli w swoich utworach niezwykle oryginalną próbę ukazania (nierozwiązywalnego) węzła, którym naznaczony jest proces dojrzewania, a szczególnie jego ostatnia faza – życie człowieka dorosłego. Autorzy i ich bohaterowie muszą przebywać wędrówkę, która nigdy nie osiągnie celu. Wszyscy oni, dzieci i dorośli, zasiadają wraz z Hanno Buddenbrookiem na bałtyckim mołu z twarzą zwróconą w stronę horyzontu. Słuchają i patrzą. Medytują i machają dłońmi do przepływających w dali okrętów. Podróż trwa.

⁶⁶ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 139–146.

⁶⁷ F. Schiller, dz. cyt., s. 336.

Boundaries of Innocence and Experience: Romantic Topographies of Childhood (Lenartowicz and Blake, Kraszewski and Wordsworth)

The author begins with a reference to a fragment of Thomas Mann's *The Buddenbrooks*, as an example of the perception of place by a child (the little Hanno on the sea), which becomes the starting point for an anthropological interpretation of territories in the works by Polish and English Romantics, who represented the world as seen by a child. In the second part, the author proposes a juxtaposition of William Blake, a mystic poet, with the Masovian lyricist, Teofil Lenartowicz, which constitutes an attempt at the territorialization or spatialization of the analysis itself. The author aims to juxtapose the juvenile topographies delineated by both authors in an attempt to create a temporary interpretative configuration. Blake's and Lenartowicz's juvenile topographies, marked by simplicity and poverty, can be seen as carriers of intricate meanings. Both poets construed their child characters and settings as the territories of an unending and complex process of oscillation between "not yet" and "nevermore". Moreover, both of them use their works as staging grounds for an endless odyssey of the borderland, a place where immortal innocence and unavoidable corruption can be experienced. In the third section, the author juxtaposes juvenile experiences of nature in the first book of Wordsworth's *Prelude* and in Ignacy Kraszewski's novels *Poeta i świat* (*The Poet and the World*) and *Powieść bez tytułu* (*A Novel without Title*), which feature a confrontation between provincial and urban boyhood. In the novels, the whole life of both poet-protagonists is a sequence of unsuccessful attempts to return to the momentary union with places and women, which they experienced as youthful epiphanies. In Wordsworth's text, the poet returning to the microcosm of childhood does not cease to be gentle and unruly, someone as whimsical as an adult lover. He is under no illusion that the repetition and copying the map of his first experiences may bring back initial harmony. The study focused on literary geo-representations of divided artists, who tried to show the inextricable knot that marks the process of coming of age.

JERZY BOROWCZYK – dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu UAM, historyk literatury polskiej XIX wieku, dokumentalista, autor książek *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823–1824*, Poznań 2003, *Zestane pokolenie. Filomaci w Rosji 1824–1870*, Poznań 2014. Interesuje się także najnowszą prozą i poezją. Wraz z Michałem Larkiem przeprowadził wywiady z pisarzami (m.in. *Rozmowa była możliwa*, Poznań 2008) oraz wydał antologię *Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna*, Poznań 2011.