

Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu



Uniwersytet Śląski



Katowice 1993



znajomym  
gościńcem

## Kraina Jezior William Wordsworth i romantyczna hermeneutyka 'miejsca'

Rozczulała mnie cichość i małość chat rozsianych po górach i dolinach między zwierciadełkami kilkunastu jezior [...], gdyby nie było na świecie poezji, to ta sama myśl, że człowiek który chodząc po ziemi zebrał tyle jasnych i zachwycających obrazów i z nimi do grobu pójść musi, urodziłaby ją.

J. Słowacki: List do Matki, Genewa 24 maja 1835.

### 1

William Wordsworth, nim rozpocznie oprowadzać czytelnika po górach i jeziorach otaczających Grasmere, zastrzega się, iż jego *Przewodnik po Krainie Jezior* (*A Guide through the District of the Lakes...*, 1810) jest przeznaczony dla „Umysłów” (*Minds*), i to umysłów ludzi obdarzonych „smakiem i wy-czuciem Pejzażu” („Persons of taste and feeling for Lanscape”)<sup>1</sup>. Szybko przekonujemy się jednak, że „Umysł” nie jest jedynie ośrodkiem kumulowania faktów i konstruowania logicznego wywodu, ale że w istocie stanowi organ odbierania i wywoływania obrazów. „Umysł” jest relacją między romantycznym podróżnikiem a światem oraz między romantycznym przewodnikiem i podróżnikiem. Wykonują oni dwie operacje: pierwszy z nich ma wywołać obraz tego, co drugi ma dopiero zobaczyć (a czego w trakcie lektury nie widzi) po to, by w chwili faktycznego kontaktu z ‘miejscem’ podróżny mógł zapomnieć o danym mu wyobrażeniu i zająć się troskliwą obserwacją

<sup>1</sup>W. Wordsworth: *A Guide through the District of the Lakes in the North of England*. London 1951, s. 35, wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tej edycji i sygnowane są skrótem GDL oraz numerem strony.

rzeczywistości. Powiedzmy więc, że *Przewodnik...* Wordswortha konstruowany jest wokół dwóch znaczących nieobecności: najpierw nieobecne jest 'miejsce' zastąpione wyobrażeniem, potem nieobecny staje się obraz, a pojawia się 'miejsce'. Ruch ten jest niezbędny, tylko bowiem dzięki pierwotnej nieobecności 'miejsca' stajemy się tak na nie uwrażliwieni, że może ono zrealizować się właśnie jako 'miejsce', a nie obojętny fragment przestrzeni.

Inaczej mówiąc, „Umysł” to taka relacja między wyobraźnią a światem, na mocy której 'miejsce' jest jakby 'stworzone' przez wyobraźnię, która nie tylko

O terapeutycznej roli wyobraźni w przywróceniu człowiekowi pełni możliwości percepcyjnych pisało wielu romantyków. Jednak zdecydowanie najpełniejszą próbę stworzenia teorii i praktyki wyobraźni odnajdziemy u Williama Blake'a. Przypomnijmy tylko, iż w jego koncepcji wyobraźnia jest ontologicznym fundamentem człowieka („Człowiek jest Cały Wyobraźnią”) oraz epistemologicznym ideałem zapewniającym nasycenie codzienności transcendencją („Gdyby wrota postrzegania były oczyszczone, wszystko jawiłoby się człowiekowi takim, jakim jest w istocie — to znaczy jako nieskończone”). Ta silna preferencja wobec wyobraźni sprawiła zapewne, że Wordsworth pragnący ustanowić pewną równowagę między wyobraźnią i światem naturalnym spotkał się z ostrą krytyką ze strony Blake'a: „Przedmioty naturalne zawsze osłabiają, unieruchamiają i zaciemniają we mnie wyobraźnię. Wordsworth musi wiedzieć, iż to, co uważa za wartościowe, nie znajduje się w Świecie Natury.”

W. Blake: *Complete Writings*. Oxford 1989, s. 115, 154, 783.

wytwarza obrazy scenerii, ale czyni to po to, by przygotować człowieka na rzeczywiste zaistnienie 'miejsca'. Stąd kiedy Wordsworth szukając sposobu „oddania zarysów opisywanej krainy”, poprosi czytelnika, „by w wyobraźni (*in imagination*) stanął wraz z nim w pewnym miejscu” (GDL, 55), uczyni to po to, by doprowadzić w konsekwencji do „obyczaju” (*habit*) ściślejszej i uważniejszej niż dotychczas obserwacji miejscowego pejzażu (*local scenery*) (GDL, 55). Akt wyobraźni jest, po pierwsze, aktem (s)twórczym (autor przewodnika przywołuje do życia świat, który ma zaistnieć dla podróżnego), po drugie, ma doprowa-

dzić do rzeczywistych zmian w sposobie percepcji świata przez podróżnego, umożliwiających pełne zaistnienie określonego 'miejsca' dzięki relacji 'troski' (tak można by podsumować sugestię „ściślejszej i uważniejszej obserwacji”) między człowiekiem a światem.

Następstwem takiego stanu rzeczy jest niejasny status genologiczny przewodnika. Z jednej strony musi on podawać szczegóły topograficzne i ekonomiczne (i od tych Wordsworth nie stroni, na końcu książki zaś „wydawca za zgodą Autora” umieścił listę „szlaków w okolicy jezior”, na której widnieją nie tylko nazwy i odległości, ale również gospody, w których wędrowiec może się zatrzymać na noc), z drugiej strony wszelako nie może stronić od wyobraźni stanowiącej podstawę odzyskania szacunku wobec 'miejsca' — to bowiem zadanie stawia sobie za cel *Przewodnik...* Nie dziwi nas teraz obecność wierszy w tekście Wordswortha; stanowią one jakby miejsce ujawnienia się wyobraźni działającej w sposób dyskretny, lecz zdecydowany w całym *Przewodniku...*, a jednocześnie same modyfikowane są zasadą 'troskliwej' obserwacji świata. Poeta opisujący w wierszu pewne 'miejsce' nie może nie po-

wrócić doń, nie przynosząc mu w darze „uważniejszej obserwacji”. W ten sposób (by posłużyć się Freudowskimi pojęciami) „zasada przyjemności” weryfikowana jest „zasadą rzeczywistości”. Kiedy Wordsworth przytoczy w opisie miejscowości Ambleside swój własny wiersz (wchodzący w skład długiego poematu *The Excursion*), w którym nazwie pewne fragmenty pejzażu „cichym bezleśnym zakątkiem, gdzie dwa zielone pola”, wykona dwa znamienne gesty: poprzedzi cytat wyraźnym odniesieniem do topografii świata („Sceneria ta, w której znajduje się ów niewielki skrawek wody, podsunęła Autorowi następujący opis zakładający, iż podróżny spogląda na nią nie z drogi, lecz ze szczytu jednego ze zboczy”, GDL, 40), po czym przypisem odnoszącym się do cytowanego wersu poinformuje, iż zawarte w nim spostrzeżenie „nie jest już w pełni aktualne, a to z powodu niedawno zaprowadzonych tam upraw”, GDL, 41.

Obydwie procedury określają relację między światem a sztuką: rzeczywistość jednocześnie poprzedza akt estetyczny (poeta najpierw ujrzał, i to z pewnego wyraźnie określonego punktu dane ‘miejsce’) a jednocześnie w swej głębokiej strukturze ontologicznej jest od niego zależna (dopiero po odebraniu sygnału wyobraźni czytelnik jest w stanie zgłębić dane ‘miejsce’).

Takie ustawienie wyobraźni jako siły (s)twórczej, działającej w obrębie ludzkiego umysłu, przypomina słynne Coleridge’owskie propozycje z XIII rozdziału *Biographii Literarii*, gdzie „pierwotna wyobraźnia” (*primary imagination*) jest zdefiniowana jako „żyjąca siła i główny sprawca wszelkiej ludzkiej percepcji”, a w konsekwencji jako „powtórzenie w skończonym umyśle wiecznego aktu stworzenia w nieskończonym JAM JEST.”

S. T. Coleridge: *Biographia Literaria*. London 1857, s. 144.

wczas nie może stać się fizycznie jego częścią (przewodnik romantyczny jest genrem hybrydycznym wymagającym nieustannego infiltrowania poezji przez opis topograficzny i odwrotnie), a pojawi się jedynie jako pewna istotna nieobecność, zasygnalizowana bibliograficznym adresem: „Szczegóły dotyczące się rzek Duddon i Donnerdale znajdzie czytelnik w cyklu sonetów Autora poświęconych Duddon oraz w towarzyszących im notach” (GDL, 43). Przewodnik po świecie miejsc lokalnych staje się przewodnikiem po świecie miejsc zaznaczonych pismem; topografia przechodzi w écri-grafię. Najkrócej mówiąc, *Przewodnik...* Wordswortha wspiera się na:

1) filozofii odzyskania znaczenia codzienności;

2) zasadzie etycznej troski skierowanej nie na człowieka, ale głównie na świat zyskujący w ten sposób status Bliźniego/Drugiego (w tym kontekście trzeba powrócić do „smaku” wspomnianego przez Wordswortha w pierwszym zdaniu *Przewodnika...*; smak jest zjawiskiem nie tylko estetycznym, ale

Pozornie obiektywny ‘przewodnik’ zatem z konieczności będzie aktem poetyckim, a poezja musi się wykazać uważnym spojrzeniem odnotowującym precyzyjnie wszystkie faktycznie zachodzące zmiany. W skrajnych przypadkach poezja wyręczy przewodnik, przejmując całkowicie jego funkcje, lecz wów-

i etycznym — „Smak jest jednak w gruncie rzeczy władzą wydawania sądów o uzmysławianiu idei etycznych [...]”; w związku z tym staje się jasne, że prawdziwą propedeutyką w celu ukonstytuowania smaku jest rozwinięcie idei etycznych i kultura uczucia moralnego”<sup>2</sup>;

3) epistemologicznym nakazie przewartościowania sposobów percepcji świata opartego na działaniu wyobraźni.

Przypomnijmy, iż cel ten nie różni się niczym istotnym od zadań stojących przed romantycznym poetą, które S. T. Coleridge przedstawił w *Biographia Literaria* jako „nadanie wdzięku nowości codziennym przedmiotom [...], obudzenie umysłu z głębokiego snu obyczaju i nakierowanie go na piękno i cudowność otaczającego nas świata; oto niewyczerpany skarb, dla którego jednak, dzięki spowijającej nas zasłonie rutyny (*film of familiarity*) i egoistycznie ukierunkowanej troski, mamy oczy, a nie widzimy, mamy uszy, a nie słyszymy, a nasze serca ani nie czują, ani nie rozumieją”<sup>3</sup>.

## 2

„Umysł, do którego zwraca się romantyczny przewodnik Wordswortha, nie jest abstrakcyjną zdolnością logicznego wnioskowania stojącą w opozycji do ‘ciała’ obdarzonego ‘spontanicznością’ bycia. Przeciwnie, „Umysł” ten to umysł wcielony, a ściślej mówiąc — przyzwolenie na to, by ciało nie poruszało się według ustalonych rozumem abstrakcyjnym zasad geometrii (najkrótszą drogą wiodącą od punktu *A* do punktu *B* jest linia prosta) czy ekonomii (należy dążyć do celu maksymalnie szybką drogą, przy maksimum oszczędności nakładów własnych sił). Podróżnik romantyczny nie wędruje więc „głównym gościńcem”, ten bowiem wytyczony został zgodnie z zasadami „rozumu praktycznego”, który w ogólnej ekonomii istnienia zdaje się pomniejszać rolę ciała na rzecz innych wartości (np. szybkość i wygoda podróży): „Wodospadów w Rydale [...] nie sposób docenić z żadnego miejsca głównego gościńca [podkr. — W.W.]” (GDL, 44). Podobnie „Bezpośredni gościniec z Grasmere do Keswick [...] nie uzmysłowi nam uroku Thirlmere lub jeziora Wythburn” (GDL, 45). Podróżny otrzymuje więc instrukcję drogi dookolnej, prowadzącej licznymi objazdami („trzeba zboczyć z głównego traktu”, GDL, 45), szlaku nie najkrótszego, wręcz przeciwnie — nieustannie dokładającego odległości.

W pewnym sensie cel wyprawy jest określony tym wszystkim, co dokonuje się przed jego osiągnięciem, tak iż on sam staje się drugorzędny. Romantyczny bedeker lekceważy więc ideę miejsca przezna-

<sup>2</sup>I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia*. Przeł. J. Gałęcki. Warszawa 1986, s. 307.

<sup>3</sup>S. T. Coleridge: *Biographia Literaria*. London 1876, s. 145.

czenia, zastępując ją ideą okrężności i zmęczenia. Pierwsza troszczy się o stronę epistemologiczną podróży: dzięki niej poznajemy rzeczywistość („aby ujrzeć dolną część jeziora w całej jej krasie, należy pójść dookoła drogą wiodącą przez Pooley Bridge”, GDL, 48). Druga zasada ma dwa walory: najpierw oznacza pewną bytową dzielność człowieka sprawdzaną w wędrówce („Wastdale warto jest uwagi Podróżnego, który nie boi się zmęczenia”, GDL, 48), a następnie potwierdza zakotwiczenie istnienia człowieka w ciele poprzez rezygnację z wszelkich pośredniczeń między drogą a człowiekiem — to, co szczególnie warto zobaczenia, jest położone w miejscach, do których docieramy pieszo („Pewien fragment tej ścieżki dla swego piękna pozyskał miano Pól Elizejskich; lecz biegiem strumienia może się posuwać jedynie pieszy wędrowiec”, GDL, 53).

„Umysł” zatem to ciało nie lękające się utrudzenia w trakcie formowania się wiedzy w procesie, który nie poddaje się wymogom ‘racjonalnej’ ekonomii rachunku zysku i strat ani naukowej ciekawości wiodącej do bezwzględного wyjaśniania tego, co tajemnicze. Najkrócej, „Umysł” to ciało w drodze.

Ta zasada kieruje również filozofią poezji romantycznej, w której nie bez powodu metafora podróży odegra rolę zasadniczą: „Czytelnik winien być raczej unoszony nie tyle mechanicznym impulsem ciekawości czy nienasyconym pragnieniem dotarcia do ostatecznego rozstrzygnięcia; winno nim powodować przynoszące przyjemność działanie umysłu pobudzonego atrakcjami

samej podróży.”<sup>4</sup> Nie może więc dziwić to, że *Dziennik z Grasmere*, jako siostra Williama Wordswortha, Dorothy, prowadziła między rokiem 1800 a 1802, wypełniając skrupulatne zapiski o codziennych wędrówkach po okolicy. I tak na przykład, pod

Podobnie Nietzsche, który relację z ‘miejscem’ kształtował wedle wymogów „natchnionego ciała”: „[...] można mnie było widzieć tańczącego; mogłem bez cienia znużenia, chodzić siedem, osiem godzin po górach [...]”

F. Nietzsche: *Ecce Homo*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1910, s. 92.

datą 3 stycznia 1802 czytamy: „[...] podczas pobytu u pani Clarkson codziennie chodziliśmy na spacer”, 17 marca tegoż roku William i Dorothy spacerują „tam i z powrotem między naszym domem a domem p. Olliff, aż poczułam się śmiertelnie zmęczona”. 28 kwietnia Dorothy notuje z wyraźnym żalem: „Rozpadało się na dobre i chyba dzisiaj już nie wyjdę na spacer.”<sup>5</sup>

### 3

Wspomnianej dzielności egzystencjalnej człowiek doznaje dzięki wzniosłości (*sublimity*), które Wordsworth odnotowuje kilkakrotnie w swoim *Przewodniku*... To etyczne nacechowanie wzniosłości znajdziemy u Kanta, który

<sup>4</sup>Ibidem, s. 149.

<sup>5</sup>Cytaty według wydania Dorothy Wordsworth: *The Grasmere Journal*. New York 1987.

utrzymywał, iż wzniosłe przedmioty „podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę”<sup>6</sup>. Nie wynikając w ewentualne relacje i powinowactwa z koncepcją Edmunda Burke’a, zwróćmy uwagę na dwie istotne cechy Wordsworthowskiego *sublime*. Po pierwsze, nie jest ono efektem ostatecznym działania natury, lecz wiąże się z geologicznymi ruchami kształtującymi pierwotną materię Ziemi. W historii ‘miejsca’ wzniosłość jest efektem sił kataklizmów, które odsłaniają ukryte pod powierzchnią ziemi możliwości powstawania nowych form. To, co wzniosłe, daje się zauważyć jako ruch prowadzący w stronę urozmaicenia form natury, przy czym sceną tego ruchu są wielkie obszary: „Wzniosłość jest skutkiem pierwszych oddziaływań natury na obszary powierzchni ziemi” (GDL, 69). Wzniosłość jest więc bardziej prehistorią czy geologią niż historią pejzażu i część jej oddziaływania polega na odsłonięciu długiego trwania natury, uzmysłowieniu dramaturgii czasu zakrzepłego w naturalnych formach.

Historia natury znajduje natomiast wyraz w pojęciu piękna, to bowiem ku niemu wiodą dalsze działania przyrody. Filozoficzna teza Wordswortha wyrażona w jego studium pejzażowym wygląda więc następująco: ‘troskliwa’ obserwacja przyrody danego miejsca ujawnia zamknięte w nim warstwy czasu, których ewolucja prowadzi od doznania wzniosłości do doznania piękna: „[...] ogólna tendencja dalszych działań natury prowadzi do wytworzenia piękna przez różnorodność symetrycznych fragmentów układających się w jedną zwartą całość” (GDL, 69).

Co więcej, zdaniem Wordswortha wzniosłość nie jest wymierna statycznie za pomocą konkretnych kryteriów liczbowych, lecz kształtuje się dynamicznie, jako siła relacji między poszczególnymi elementami pejzażu, chociaż aby można mówić o wzniosłości, niezbędne jest przekroczenie pewnego poziomu granicznego. Inaczej mówiąc, estetyka pejzażu Krainy Jezior konstruuje się na styku dwóch Kantowskich rodzajów wzniosłości: matematycznej i dynamicznej. Z jednej strony, jak w przypadku wzniosłości matematycznej, mówimy o podstawowym mierniku, gradiencie, od którego począwszy, doznanie wzniosłości może pojawić się w naszej percepcji świata, z drugiej strony natomiast wzniosłość ostatecznie prezentuje się jako fakt estetyczny, jako wzajemna relacja poszczególnych części. Porównując góry Westmoreland z Alpami, Wordsworth odnotuje dysproporcję w ich wysokości („[...] mamy góry, z których najwyższe niewiele tylko przekraczają 3000 stóp, podczas gdy niektórym szczytom alpejskim niewiele brakuje do 14 lub 15 000 stóp”, GDL, 137), ponieważ jednak zadaniem *Przewodnika*... jest pobudzenie rozumienia pewnego *genius loci*, przeto zasadniczej wagi nabiera sposób zamieszkania człowieka w danym miejscu. Gdy turysta może zadowolić się matematyczną skalą wysokości, ten-który-mieszka, traktuje przestrzeń inaczej: dla tego-

<sup>6</sup>I. Kant: *Krytyka*..., s. 158.

-który-mieszka, 'miejsce' jest obszarem, w którym następuje objawienie się „sił atmosfery” (*powers of atmosphere*).

Prawdziwie doświadcza wzniosłości ten-który-mieszka, a zatem kto nie zadowala się pierwszym wrażeniem, lecz kto poświęca 'miejscu' tyle 'troski', by mogły odstąpić się wszystkie warstwy czasu właściwe dla danego 'miejsca', czyli ten, kto potrafi wysłedzić w pierwotnej wzniosłości obecność późniejszego piękna. „Nawet krótkie zamieszkanie pośród gór Brytanii dostarczy nam obfitych dowodów, iż powyżej pewnej wysokości, takiej która pozwala na osadzanie się lub przepływanie wokół wierzchołków gór gęstych i kłębiastych chmur, poczucie wzniosłości zależy bardziej od kształtów i relacji między przedmiotami niż od ich faktycznej wielkości” (GDL, 137).

Matematycznie wymierna wysokość potrzebna jest, by ustalić punkt, w którym to, co ściśle matematyczne, traci swoje oddziaływanie i przechodzi w grę relacji, przy czym granica owa wyznacza także obszar zmiennych form i gry wyobraźni. Owa graniczna wysokość to „3000 stóp”, powyżej której rozpościera się rejon „wpływów atmosferycznych”. Wzniosłość rozgrywa się więc w teatrum nieba, którego dramaturgię tworzy nie bezkresny lazur, lecz niespokojna gra chmur (*clouds*), oparów (*vapours*) i mgieł (*mists*). Trudno o bardziej typowego artystę wzniosłości niż autor wielu studiów chmurnego nieba John Constable, zafascynowany tyleż ruchem obłoków, co trudnością w ich przedstawieniu na płótnie (trudność tę dostrzegł i autor *Przewodnika*....: „[...] są one [chmury — T.S.] bardzo trudne do oddania w malarstwie”, GDL, 80) i bardziej paradygmatyczny wizerunek człowieka romantycznego niż Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec i morze mgieł*. Atmosferyczny teatr wzniosłości jest przy tym teatrem wyobraźni: „[...] jakże pełne wyobraźni są one [chmury] dla poety!” (GDL, 81).

To, co wzniosłe (czyli to, czemu poświęcimy wystarczająco dużo 'troski', byśmy mogli dostrzec rozwinięcie i kontynuację wzniosłości w pięknie) w pejzażu, regulowane jest mechanizmem różnicy. Topograficzne ukształtowanie Lake District będącego niezwykle konfiguracją gór i jezior stanowi o tym, iż dostarcza on obserwatorowi wrażeń „piękna” (*beauty*), „majestatyczności” (*grandeur*) i „dzikości” (*wildness*) (GDL, 52), ale przede wszystkim działanie opisanego przez Wordswortha 'miejsca' polega na nieustannej pracy różnicy między poszczególnymi formami. Kiedy poeta porówna niebo Egiptu z niebem Anglii, wyda się mu ono jałowe i puste (*blank*) z powodu nieobecności niemożliwej do nazwania i zdefiniowania różnicy między kształtami chmur. To właśnie brak owej różnicy, która sama w sobie jest niczym, lecz która stwarza dramaturgię nieba, sprawia, iż niebo włoskie jest „nudnym, a nawet smutnym spektaklem” (GDL, 81).



W ruchu chmur odnajdujemy tę samą zasadę różnicy, która kształtuje topografię Krainy Jezior, a którą Wordsworth nazywa prawem „linii granicznej” (*boundary line*). W przypadku jeziora prawo to reguluje doznanie ‘miejsca’ tak, iż „jego całość postrzegana jest od razu, szerokość zaś pozostaje w takiej proporcji do długości, iż choć kontur (*outline*) może być urozmaicony przez wcinające się głęboko w ład zatoki, wszelako jezioro nigdy nie przybiera kształtu rzeki” (GDL, 66). Prawo różnicy i linii granicznej jest więc najważniejszą zasadą percepcji ‘miejsca’, gdyż dba o tożsamość pewnego fragmentu świata i chroni go przed ześlizgnięciem się w stronę innych ‘miejszc’. To właśnie różnica stanowi o *genius loci*; dzięki niej jezioro nie jest rzeką, ani morzem (w innym fragmencie Wordsworth odróżnia jeziora angielskie od amerykańskich i azjatyckich, które zwodzą podróżnika pozorami „pustki pejzażu morskiego, nie nasycając go poczuciem wielkości ani towarzyszącym mu uczuciem mocy”, GDL, 68).

Obie te zasady (prawa linii granicznej oraz zmienności form) spotykają się w żywiole wodnym jednoczącym to, co niebiańskie, z tym, co ziemskie. Rola jeziora w *Przewodniku...* to rola ‘miejsca’, które powtarzając dramaturgię (nieograniczonego) nieba na małej, ograniczonej przestrzeni, tłumaczy ją tym samym na język dostępny ludzkiemu rozumieniu. Jezioro jest miejscem rozumienia nieba na ludzką skalę (oto dodatkowy powód, dla którego jezioro winno być na tyle małe, by można było zawsze dostrzec jego drugi brzeg, i dla którego Kraina Jezior stanowiła idealną topografię dla romantycznej hermeneutyki): jezioro dostarcza nam „pogodnego i spokojnego uczucia” wtedy, gdy jest „obszarem nieruchomej wody [...] odbijającym chmury, światło oraz wszystkie obrazy nieba i otaczających je gór” (GDL, 66). Jezioro jest dramatem nieba przedstawionym na ziemi.

Różnica jest tą siłą, która umożliwia kontynuację wzniosłości i jej przejście w stronę piękna; wzniosłość często bywa domeną olbrzymich i jednostajnych przestrzeni, dzięki różnicy (pojawieniu się możliwości heterogenicznych form) otwarta zostaje droga w stronę piękna, a owa postać pośrednia, typowa dla pejzażu Krainy Jezior postać tego, co wzniosłe, wyrażającego się w tym, co piękne, nazwana zostaje „cichą wzniosłością” (*tranquil sublimity*, GDL, 134).

#### 4

Bez chmur nie byłoby Krainy Jezior; bez obłoków i łagodnej różnorodności ich form podkreślających działanie niewidocznej, acz fundamentalnej różnicy nie byłaby możliwa filozofia ‘miejsca’ i jego relacji z człowiekiem proponowana w *Przewodniku...* ‘Miejsce’ jest dramatem „sił atmosferycznych” rozgrywanym na ziemi. Wykroczenie przeciwko zasadzie ‘obłoczności’ różnicy, przeciwko temu, że różnica musi być różnicą wyraźną

choć minimalną, nieodzowną choć niedostrzegalną, uwidacznia się w sposobie interwencji człowieka w pejzaż 'miejsca'. Inaczej mówiąc, różnica — tak jak rozumiał ją romantyzm — winna być różnicą harmonijną; działanie człowieka natomiast wspiera się na działaniu różnicy dysonansowej: „Prawdę rzekły, nie można już podróżować najbardziej uczęszczanymi szlakami tak, by nie raził nas niemal na każdym zakręcie widok przedmiotów kłócących się z otoczeniem (*discordant objects*)” (GLD, 107). „Niezgoda” ta, po pierwsze, określa stan sprzeczności estetycznej między człowiekiem a naturą, po drugie, wskazuje na etyczne napięcie między człowiekiem a 'miejscem' spowodowane brakiem 'troski' uważnego spojrzenia, po trzecie, odnosi się do zaburzeń i zniekształceń w rozumieniu czasu 'zawartego' (jak powiedzieliśmy) w przedmiotach tworzących 'miejsce' (oznacza to, iż nie jesteśmy w stanie odnieść się do ko-

**DYSKORDANCJA** — zaburzenie we wzajemnym układzie warstw skalnych, w zwykłych warunkach leżących poziomo, kolejno na sobie.

Wielka encyklopedia powszechna PWN.

lejnych 'warstw' czasu, zauważając jedynie ich najbardziej powierzchniowe struktury, a tym samym powodując, przez nie przemyślane interwencje w pejzaż 'miejsca', zakłócenia w układzie 'złóż' czasu: pomijamy to, co 'stare', nie dostosowujemy się do jego warunków, konstruując w efekcie „przedmioty kłócące się z otoczeniem”, które tworzą 'nową', całkowicie niezgodną z pozostałymi, 'warstwę' czasu).

Teza generalna filozofii 'miejsca' proponowana przez Wordswortha brzmi następująco: działanie człowieka opiera się na pewnym fundamentalnym prawie, które nazwalibyśmy prawem linii granicznej, a które reguluje zarówno dziedzinę estetyki („percepcja ładu, regularności”), jak i sferę umysłu praktycznego („pomysłowość”, *contrivance*): „Wszystkie występkі w tym względzie [deformacji pejzażu — T.S.] pochodzą bez wątpienia z przyrodzonego i przynoszącego chwałę ludzkiemu umysłowi poczucia przyjemności, jakie wywołują w nim odrębne i wyraźne idee (*distinct ideas*), a także postrzeżenie ładu, regularności i pomysłowości” (GLD, 107). Dalszym etapem argumentacji Wordswortha jest jednak modyfikacja tej oświeceniowej tezy, głoszącej ostrość granicy: prawo linii granicznej nie jest prostym prawem „ostrego kontrastu” (*harsh contrast*) stabilizującego formy przedmiotów, lecz złożoną zasadą, którą współtworzą trzy pojęcia:

Wordsworth, podobnie jak Heidegger, łączy ze sobą krytykę typowego dla Zachodu motywu ciekawości (*Neugier*) z wytknięciem filozofii jej nieumiejętności „towarzyszenia przedmiotowi” (*verweilen*) oraz przesadnego i niszczącego poznanie uprzywilejowania metafor światła, które „nie może pogodzić się z tym, iż coś jest niemożliwe do zrozumienia”. „Ciekawość nie stara się przebywać wraz z przedmiotem, obserwując go uważnie, lecz raczej poszukuje niecierpliwie wszy-

1) pojęcie 'troski' wynikającej ze zmiany nastawienia człowieka z postawy podróżnika/wędrowca na postawę tego-który-mieszka, przy czym nie oznacza to przymusu rezydowania w danym 'miejscu', lecz obowiązek 'zatrzymania' się przy jego przedmiotach i obdarzenia ich

stkiego co nowe [...]” W tym sensie ciekawość jest zabójcza dla zrozumienia ‘miejsca’, gnana bowiem pragnieniem „wciąż nowych spotkań”, nie ma „umiejętności mieszkania”, jej charakterystyczną cechą jest właśnie *Aufenthaltslosigkeit*, czyli bycie wszędzie i nigdzie, brak możliwości wejścia w relację rozumienia z przestrzenią, która przez to nie może stać się ‘miejscem’, czyli nie gromadzi w sobie Członki (bogów i śmiertelnych, nieba i ziemi), a zatem, nie może stać się ‘miejscem zamieszkania’.

M. Heidegger: *Sein und Zeit*, sekcja 36; Idem: *Building, Dwelling, Thinking*. In: Idem: *Poetry, Language, Thought*. Trans. by A. Hofstadter. New York 1911, s. 154.

mu jej funkcjonowania („odnajdą oni [wyznawcy »ostrego kontrastu« — T. S.] w krainie tak szczerze obdarzonej przez Naturę obfitą różnorodnością form wyznaczonych z precyzyjnością, która zadowoli ich pragnienia”, GLD, 107);

3) punkt docelowy, odpowiadający pojęciu granicy jako różnicy nieforemnej i nieokreślonej, a jednak nieodzownej, choć niewidocznej.

Różnica jest siłą, która sama pozbawiona formy stanowi o formie przedmiotów ‘miejsca’. Jak już powiedzieliśmy, tak rozumiana różnica to nic innego, jak *genius loci*. Teraz uzupełnijmy nasze sformułowanie o nowy, ważny element: różnica stanowi nie tylko o formie, lecz przede wszystkim destabilizuje formy, umożliwia powstawanie form przez ich erozję. Jeżeli można mówić o formie ‘miejsca’, to tylko dlatego, że forma ta jako dzieło różnicy (przywołajmy wreszcie teraz Derridańskie *différance*, wokół którego nasza myśl krążyła od dłuższego czasu: siła Wordsworthowskiej analizy różnicy jest tą samą siłą, o której pisze francuski filozof jako o „niepełnym, nieprostym ‘źródle’, źródle ustrukturuowanym i różniącym różnice”<sup>7</sup>), jest heterogeniczna, pozbawiona jednoznaczności, że stanowi o ‘miejscu’ dlatego właśnie, iż sama jest ‘bezdonna’ i pozbawiona macierzystego/ojczystego ‘miejsca’. Wordsworth postuluje „nowy rodzaj przyjemności”, powstający z „subtelnych gradacji, dzięki którym jeden przedmiot przechodzi w Naturze w inny, granice zaś tworzące jednostkowy przedmiot znikają w jednej chwili po to, by odrodzić się gdzie indziej w bardziej powabnej postaci” (GLD, 107).

ważnym spojrzeniem („należy najpierw [przed wprowadzeniem zmian — T. S.] uważnie studiować to, co już istnieje”, GLD, 107). Człowiek ‘troskliwy’ to ten-który-mieszka, czyli kto wedle głębokiego spostrzeżenia Słowackiego w *Dzienniku podróży na Wschód* przeszedł metamorfozę z „podróżnika w pasterza”<sup>7</sup>;

2) pojęcie granicy stopniowalnej, relatywnej raczej niż absolutnej, co nie oznacza wcale nieprecyzyjności różnicy, a jedynie zmianę pozo-

<sup>7</sup>J. Słowacki: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. Wrocław 1952, T. 11, s. 186.

<sup>8</sup>J. Derrida: *Różnica*. Przeł. J. Skoczylas. W: *Drogi współczesnej filozofii*. Red. M. Siemek. Warszawa 1978, s. 387.

## 5

Jeżeli prawo linii granicznej jest prawem subtelnej i bezdomnej różnicy, przeto na plan pierwszy wyłania się kwestia domu. Dla Wordswortha zrozumienie 'miejsca' oznacza przede wszystkim usunięcie z uprzywilejowanej pozycji własnego domostwa; ten-który-mieszka („pasterz”, a nie tylko „podróżnik”), dzięki 'trosce' spojrzenia dostrzega siebie jedynie jako jeden z elementów 'miejsca': „Wśród takiej scenerii, dom nigdy nie będzie miał wystarczająco dużo godności i nie wzbudzi takiego zainteresowania, by spojrzenie podporządkowało mu góry, jeziora i strumienie, którymi jest otoczony” (GLD, 11).



Fot. 1. Wiejska chata w Ormathwaite

Lake District Joseph Wilkinson

„Godność” domu polega nie na jego wielkości i widoczności, ale przeciwnie — na stopniu wtopienia się w całość scenerii;

Uwagi Wordswortha o domu potwierdza filozoficzna analiza Heideggera (patrz opis chłopskiego domu w końcowych partiach eseju *Budować, żyć, myśleć*) oraz holistyczna filozofia głębokiej ekologii. Zasadniczym elementem jest odejście od humanocentrycznego

'miejsce' może stać się lokalizacją domu tylko wtedy, kiedy struktura budowlı wykaże się swoistą grawitacją przyciągającą ją do ziemi. Znaczenie 'miejsca' daje się objaśnić za pośrednictwem Heraklitemskiej koncepcji etosu, który stając się miejscem zamieszkania człowieka (tak interpretuje to ważne pojęcie Martin Heidegger), jednocześnie otwiera ziemię na spotkanie ze sferą tego, co boskie. Bliskość ziemi może się stać dostępna tylko dzięki siłom, które nie należąc do kręgu śmiertelnych, mają moc tworzenia przestrzeni, gdzie człowiek istnieje w sposób rozumny. 119 fragment Heraklita mówi, że etos człowieka jest jego demonem. Paradoksalnie, filozoficzna architektura domu powstającego w 'miejscu' koncentruje się wokół ruchu w dół raczej niż w wypiętrzaniu się ku górze: „kolor domu powinien [...] mieć barwę lub odcień koloru ziemi” (GLD, 112). Dominującą zasadą architektoniczną jest więc to, by „dom był tak ukształtowany, był takiej wielkości i koloru, by roztopić się łagodnie wśród tworów Natury”, (GLD, 117). Analiza domu prowadząca w stronę architektury maksymalnie zbliżonej do naturalnego procesu („skromne chłopskie domostwa [...] raczej wyrosły, niż zostały wzniesione”, GDL, 96) staje się również krytyką ekonomii politycznej opartej na zasadzie rachunku zysku i strat, kumulacji ziemi i mechanizacji produkcji. Hermeneutyka 'miejsca' proponowana w *Przewodniku*... Wordswortha ma również swój aspekt społeczny: dzięki bowiem filozofii 'troski', a także ciepłego towarzyszenia przedmiotom oraz metamorfozie z człowieka-który-przechodzi

stanowiska, uprzywilejowanego pozycję człowieka jako dominującego czynnika świata. D. Wordsworth notuje pod datą 23 kwietnia 1802 znamienne zdanie, które może zostać uznane z braku miejsca na dokładniejszą analizę za podsumowanie wielu wątków hermeneutyki 'miejsca': „Wzgórza nie należące do człowieka, ale do siebie, niebo i chmury, i kilka dzikich stworzeń”.

Wielu współczesnych teoretyków architektury zwraca uwagę na związany z jej funkcjami społecznymi przerost elementów ornamentyki i fasady zarówno nad konstrukcją, jak i relacją z szerokim zapleczem krajobrazowym budowlı. Skromne chłopskie chaty, których opis poprzedza u Wordswortha krytyka orna- i monumentalnych nowobogackich rezydencji letnich wznoszonych w Krainie Jezior, są dokładnym zaprzeczeniem tego, co nazwane zostało „architekturą nakierowaną na konsumenta” (*other-directed architecture*), a której celem jest właśnie maksymalnie odróżnienie się od wszystkiego co otaczające, czyli codzienne: „Konieczne jest, by zniknął wszelki ślad codziennego dnia pracy, wszystkiego, co łączy się z domowością [...], surową praktyką dnia codziennego, by zniknęło to, co proste i zwyczajne.” Tyczy się to zresztą nie tylko zabiegów architektonicznych, lecz i lingwistycznych: „nowo wznoszone przydrożne bary nie nazywają się już tradycyjnie (np. »Astora« czy »Ritz«, lecz wymyślnie i egzotycznie, jak »Casa Manana«, »Bali«, »Sirocco«, »Shangri-la« [...], tak by sugerowały egzotykę bez wywoływania szoku.” Uwagi Wordswortha w tej materii wydają się wręcz profetyczne.

Jest także charakterystyczne, że późniejsi o 150 lat teoretycy głębokiej ekologii będą posługiwać się znaną, nam z Wordswortha retoryką politycznej utopii odniesionej do natury. I tak, mowa jest o „wizjonerskiej republice, nowej ekologii i nowej demokracji”, prowadzących do „afirmacji życia” i „twórczej dezintegracji społeczeństwa przemysłowego”.

J. B. Jackson: *Landscapes*. University of Massachusetts Press 1970, s. 55—72;

T. Roszak: *Person/Planet: Creative Disintegration of Industrial Society*. New York 1978.

w człowieka-który-mieszka, osiągamy pewien model relacji społecznych, w których natura staje się nie tylko partnerem, ale także suwerenem człowieka. Dolina Grasmere jest „doskonałą wspólnotą (*pure Commonwealth*); jej członkowie żyją [od lat — T. S.] wśród potężnego imperium niczym pewna idealna społeczność, której konstytucję podyktowały góry strzegące porządku i bezpieczeństwa tej wspólnoty” (GLD, 102).