

Adam POTKAY

SŁOWO I WIEŻ

O etycznym wymiarze poezji topograficznej
na podstawie utworów Jamesa Thomsona i Williama Wordswortha*

Muzyka jest we wszystkich sensach tego terminu „ekosifą”. Umieszcza nas w złożonym środowisku, czyniąc nas jego częścią: słuchać muzyki czy też – szerzej – pozostawać wrażliwym na muzyczność to rozumieć świat w sposób w sensie dyskursywnym niedookreślony, w sposób, który sprawia, że zacierają się wszelkie granice między obiektywną jakością a subiektywną reakcją, między podmiotem a normami o charakterze intersubiektywnym.

OKO I UCHO

Etyka zaczyna się od słuchania. Często bywa ono słuchaniem głosu płynącego z góry, jak w Księdze Wyjścia, gdzie głos Jahwe z niebios przekazuje Mojżeszowi prawo moralne, a następnie Mojżesz, stojąc na górze, ogłasza je Izraelitom (zob. rozdz. 19 i 20). Według Emmanuela Lévinasa etyka zaczyna się od udostępnienia siebie Innemu, którego transcendencja jest zarazem jego wyniesieniem, od otwarcia się w rozmowie na jego pytania i odpowiedzi¹. Słuchanie może jednak mieć także wymiar horyzontalny, kiedy nasza uwaga zwraca się ku dźwiękom, które nas otaczają. Czy można powiedzieć, że w jakimś sensie ma ono wówczas sens etyczny? Na postawę, którą można by nazwać protoetyczną, czy też na formalny warunek etyki, zdaje się wskazywać sama fenomenologia słuchania, które zakłada gotowość do udzielenia odpowiedzi (czyli do wykonania kroku w kierunku podjęcia odpowiedzialności) i ujawnia pewną bezbronność (z której wyrasta również nasze poczucie obowiązku troski o innych).

W uwikłaniach tych „ucho” przeciwstawia się „oku”. W przeciwieństwie do oczu, uszy nie mają powiek. Analizując fragment eseju Heideggera *Logos (Heraklit, fragment 50)*, Gerald Bruns pisze: „Słuchanie nie jest postawą obserwatora; słuchanie oznacza zaangażowanie i uwikłanie, mówiąc krótko: uczestnictwo czy też przynależność. [...] Ucho pozostaje odsłonięte i bezbronne, zagrożone, podczas gdy oko często próbuje zachowywać dystans i być

* Niniejszy artykuł stanowi fragment przygotowywanej obecnie przez autora książki zatytułowanej *Wordsworth's Ethics* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2012, w druku).

¹ „Uznać Innego – to dawać. Ale dawać nauczycielowi, mistrzowi, temu, do kogo w wymiarze wysokości mówimy «panie» («vous»)”. E. L é v i n a s, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 75. Por. tamże, s. 76.

niewidziane, (ang. private eye – detektyw). Oko przywłaszcza sobie to, co widzi, ucho zaś zawsze pozostaje wywłaszczone, zawsze zaanektowane przez innego («Użycie uszu mi»²). Ucho otwiera innemu dostęp do nas, pozwala mu w nas wejść, czyniąc nas przedmiotem roszczenia, złączając nas bądź wywołując inne uczucia tego rodzaju. [...] Ucho sprawia, że czujemy się wezwani, pociągnięci do odpowiedzialności, że czujemy, iż musimy się odsłonić. Ucho nas usytuowuje. Umieszcza nas na otwartej przestrzeni, wystawia na ryzyko, podczas gdy oko pozwala się nam wycofać, pozostać z tyłu, samemu widzieć, ale pozostawać niewidocznym»³.

Słuchanie, w przeciwieństwie do spojrzenia, jest procesem; ma charakter otwarty, nie zaś podsumowujący; zaciera granice między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, między „ja” a innym, i wręcz przemienia nasze wyobrażenie „ja”. Jean-Luc Nancy pisze: „Słuchać to wejść w tę przestrzenność, która [...] mnie przenika, ponieważ otwiera się ona zarówno we mnie, jak i wokół mnie, odśrodkowo, ode mnie, jak i dośrodkowo, ku mnie: otwiera mnie we mnie i na zewnątrz mnie, i właśnie przez to dwojaki, czworaki czy sześcioraki otwarcie może zaistnieć «ja»”⁴.

Słuchanie wskazuje zatem na możliwość uporania się z problemem etycznym pojawiającym się wokół zaborczego „ja” i jego narzędzia, którym jest patrzące oko, a przynajmniej ujawnia coś, co może stanowić przeciwagę tego rodzaju postawy. W krytyce literackiej, jak i w krytyce kultury, przedmiotem nieprzerwanego zainteresowania są oczy uprzedmiotowiające – z reguły, chociaż nie w każdym przypadku są to „oczy mężczyzny”⁵, o czym pisała Laura Mulvey. Z problematyką moralną pojawiającą się wokół zjawiska uprzedmiotowiającego i zawłaszczającego spojrzenia mamy jednak do czynienia już we wcześniejszej pracy innego brytyjskiego krytyka Johna Barrella *The Idea of Landscape and the Sense of Place* [„Idea pejzażu i zmysł miejsca”]⁶. Barrell

² W. S h a k e s p e a r e, *Żywot i śmierć Juliusza Cezara*, w: tenże, *Dziela*, tłum. M. Słomczyński, [tomy nienumerowane], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 83 – przyp. tłum.

³ G.L. B r u n s, *Disappeared: Heidegger and the Emancipation of Language*, w: *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, red. S. Budick, W. Iser, Columbia University Press, New York 1989, s. 127n. (O ile nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – D.Ch.). Bruns analizuje następujące zdanie z eseju Heideggera: „Słyszmy (gehört), gdy należymy (gehören) do tego, co zawarte w przemowie do nas” (M. H e i d e g g e r, *Logos (Heraklit, fragment 50)*, w: tenże, *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Warszawa 2002, s. 190).

⁴ J.L. N a n c y, *Listening*, tłum. C. Mandell, Fordham University Press, New York 2007, s. 13n. Z o b. t e n ż e, *À l'écoute*, Galilée, Paris 2002 – przyp. tłum.

⁵ Z o b. L. M u l v e y, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 100.

⁶ Z o b. J. B a r r e l l, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge University Press, Cambridge 1972.

umieszcza problem spojrzenia wewnątrz konkretnego gatunku literackiego, a mianowicie w osiemnastowiecznym poemacie topograficznym (ang. loco-descriptive poem), wskazując na jego egzemplifikację w obszernym utworze Jamesa Thomsona *Pory roku*⁷ (powstałym w latach 1726-1744), w relacji do szczególnej postawy społecznej i kulturowej, a mianowicie do perspektywy bezstronnego obserwatora, który umiejscawia się ponad pejzażem i poprzez usunięcie z niego szczegółów redukuje go do malowniczego kadru. Wyniosły obserwator, zdaniem Barrella, jest w poemacie opisującym krajobraz przedstawicielem pozbawionej korzeni burżuazji, która dąży do zawłaszczenia terenu wiejskiego, nie zamieszkując w nim jednak ani też nie traktując go jako swojego własnego miejsca. Pozytywny opór wobec tego procesu, jeśli nawet ostatecznie okazał się oporem daremnym, dostrzega Barrell w dziele dziewiętnastowiecznego „chłopskiego” poety Johna Clare’a. Przed Clare’em był jednak William Wordsworth, którego debiut w ramach gatunku poezji topograficznej stanowiły poematy *An Evening Walk* [„Wieczorny spacer”] i *Descriptive Sketches* [„Szkice opisowe”], oba opublikowane w roku 1793. Utwory te współtworzą ten gatunek i są znacznie bardziej interesujące, niż zazwyczaj skłonni są twierdzić krytycy, wyraźniej bowiem ukazują one ożywczy konflikt między (zawłaszczającym) okiem a (receptywnym) uchem, widoczny już w dziele Thomsona.

Wsluchiwanie się i więź stanowią często niedostrzegane, aczkolwiek mające przełomowe znaczenie w wymiarze świata naturalnego, odpowiedniki obserwacji i panowania – jakości, które zaczęły charakteryzować długie fragmenty opisowe pojawiające się w osiemnastowiecznej poezji topograficznej. Linia interpretacyjna, która wywodzi się z pracy Barrella, jest cenna, ale zarazem jednostronna, zamyka bowiem dekonstrukcyjne możliwości gatunku poetyckiego, w którym „ja” – oko oraz podstawa tych możliwości leżąca w empiryzmie i technologii zostają zrównoważone przez słuchanie i potęgę muzyki (naturalnej bądź sztucznej, instrumentalnej bądź poetyckiej), wiążącej nas ze światem, którego rozumienie przekracza możliwości języka i nauki i który nie poddaje się całkowicie panowaniu człowieka. Innymi słowy, w pewnych romantycznych poematach opisowych modernizm abstrakcji i kontroli zde-

⁷ Tytuł oryginalny: *The Seasons*. Poemat ten nie został w całości opublikowany w polskim przekładzie, chociaż jego fragmenty tłumaczyli Julian Ursyn Niemcewicz, Alojzy Feliński, Konstanty Tymieniecki, Józef Korzeniowski, Feliks Jezierski, Jan Kasprowicz i Władysław Nawrocki. Zob. J. T h o m s o n, *Pory roku*, tłum. J. Kasprowicz, w: *Poeci języka angielskiego*, t. 2, wybór i oprac. H. Krzeczowski, J.S. Sito, J. Żuławski, PIW, Warszawa 1971, s. 49n. („Mgły jesienne”), 50-54 („Burza zimowa”); t e n ż e, *Wschód słońca w lecie (Z poematu „Pory roku”)*, w: *Obraz w poezji angielskiej*, wybór, tłum. i oprac. J. Kasprowicz, wydał z rękopisu Wojciech Meisels, Kraków 1931, t. 3, s. 29-31; t e n ż e, *Mgły jesienne (Z poematu „Pory roku”)*, w: *Obraz w poezji angielskiej*, s. 31n.; t e n ż e, *Burza zimowa (Z poematu „Pory roku”)*, w: *Obraz w poezji angielskiej*, s. 32-36 (przyp. tłum.).

rza się z protopostmodernistycznym charakterem ekoestetyki⁸. Muzyka jest bowiem, we wszystkich sensach tego terminu, „ekosiłą”. Umieszcza nas w złożonym środowisku, czyniąc nas jego częścią: słuchać muzyki czy też – szerzej – pozostawać wrażliwym na muzyczność to rozumieć świat w sposób w sensie dyskursywnym niedookreślony, w sposób, który sprawia, że zacierają się wszelkie granice między obiektywną jakością a subiektywną reakcją, między podmiotem a normami o charakterze intersubiektywnym (biologicznymi, kulturowymi, estetycznymi). Muzyka odsłania również naszą zależność od tego, co nas przekracza: wyraża, jak podkreśla Martha Nussbaum, „kryjącą się w nas, naglącą potrzebę rzeczy znajdujących się poza nami, rzeczy, nad którymi nie panujemy, i więzi z tymi rzeczami w całej ogromnej wielości jej form”⁹. Opierając swoją myśl na analizach Nussbaum, Andrew Bowie dowodzi, że muzyka pozwala nam wyobrazić sobie „inny sposób rozumienia metafizyki”¹⁰, dostrajając nas do świata, w którym sens nieredukowalny jest do zdań sprawdzalnych, a zatem nie przeczy teologii czy też, w interpretacji tego autora, „potrzebom rozbudzonym przez zmierzch teologii”¹¹. Niniejsze refleksje na temat filozofii muzyki – nie w sensie muzyki jako przedmiotu filozofii, lecz wskazywania przez nią na alternatywną metafizykę – mogą okazać się pomocne w interpretacji odniesień do muzyki przyrody w poezji, począwszy od Thomsona, przez Wordswortha, aż do poetów późniejszych.

POEZJA MIEJSCA

„Poezja topograficzna” to wywodzące się z epoki romantyzmu określenie gatunku poetyckiego, którego korzenie tkwią w wieku osiemnastym. Słownik języka angielskiego Oxford English Dictionary definiuje termin „topograficzny” (ang. *loco-descriptive*) jako „opisujący krajobraz danego miejsca itd.” i wywodzi jego pochodzenie z przedmowy Wordswortha do jego tomu *Poems* [„Wiersze”] z roku 1815, chociaż w istocie termin ten pojawia się wcześniej, w podtytule pewnego wiersza z roku 1780¹². Poezji topograficznej nie moż-

⁸ Teoretyczny wykład estetyki tego gatunku znaleźć można w pracy Timothy’ego Mortona *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Harvard University Press, Cambridge 2007).

⁹ M.C. N u s s b a u m, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 272.

¹⁰ A. B o w i e, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 34.

¹¹ Tamże, s. 364.

¹² Chociaż Wordsworth użyczył temu określeniu autorytetu swojego nazwiska, pojawiło się ono jeszcze wcześniej. Robert Aubin przytacza na przykład tytuł wiersza Daniela Waltersa *Landough: A Loco-descriptive Poem* [„Landough: poemat topograficzny”], opublikowanego w roku 1780 (por. R. A u b i n, *Topographical Poetry in Eighteenth-Century England*, Modern Language Association of

na nazbyt rygorystycznie oddzielać od poezji określanej bardziej ogólnie jako opisowa. W swojej przedmowie Wordsworth określa gatunek ten jako „idyllium – opisujące przede wszystkim procesy i zjawiska otaczającej przyrody, jak w *Porach roku* Thomsona, albo postacie, postawy i uczucia”, szczególnie „w połączeniu ze zjawiskami Przyrody”¹³. Inaczej niż rzecz się ma w poezji opisowej, która przedstawia otaczającą przyrodę w sposób ogólny, abstrakcyjny czy idealny, przedmiotem poezji topograficznej są miejsca lub obiekty noszące konkretne nazwy (posiadłości, budynki, rzeki, a w kilku przypadkach nawet kopalnie i jaskinie). Odróżnienie to ma jednak charakter raczej teoretyczny niż praktyczny, ponieważ nadanie wierszowi lokalnego siedliska i lokalnej nazwy nie jest gwarancją swoistości ani szczegółowości zawartego w nim opisu.

Pisząc o swoich poprzednikach, Wordsworth składa szczególnie hołd Jamesowi Thomsonowi, poecie natchnionemu, który od czasów Milтона jako jedyny, nie licząc pomniejszych wyjątków, rysuje oryginalne obrazy przyrody¹⁴. W istocie *Pory roku* Thomsona – poemat mający cechy wiersza topograficznego jedynie w niektórych fragmentach – miał duże znaczenie dla praktyki opisywania miejsc, częściej u romantyków. Jest to utwór hybrydowy, łączący fragmenty o charakterze topograficznym z ogólnymi opisami brytyjskiej (a w szczególności szkockiej) przyrody, georgikami, z opisami egzotycznych wypraw i panegirykami na cześć ważnych osobistości wśród wigów. Tym, co Wordsworth i późniejsi poeci romantyczni zaczerpnęli od Thomsona, były sposoby przedstawiania widoków i – jak sądzę – dźwięków charakterystycznych dla miejsc o bardziej czy mniej indywidualnym klimacie. W dwóch wspomnianych poematach topograficznych Wordswortha, *An Evening Walk* i *Descriptive Sketches*, więcej jest jednak zapożyczeń od Thomsona, niż generalnie się przyznaje; podobnie rzecz się ma w przypadku twórczości innych poetów epoki romantyzmu, jak George Crabbe, Charlotte Smith czy John Clare, których dzieło wyrosło w oparciu o szeroko wówczas dostępne utwory Thomsona.

W ostatnich latach uwagę krytyków przyciąga pewien konkretny aspekt dziedzictwa Thomsona w utworach romantyków, a mianowicie jego malarska kunsztowność oraz ideowy program łączący się z fragmentami topograficznymi. Barrell twierdzi, że Thomson uporządkował swoje widzenie krajobrazu według malarskich zasad zaczerpniętych od Claude’a Lorraina: horyzont przyciąga oko, które śpiesznie się ku niemu kieruje, by zaraz jednak powrócić

America, New York 1936, s. vii, 339). Popularność gatunku, który przynajmniej z nazwy deklarował zainteresowanie lokalną scenerią, jest zdumiewająca: sporządzona przez Aubina bibliografia poezji, którą określa on mianem topograficznej, zawiera około trzech i pół tysiąca pozycji, a wszystkie one, poza kilkoma wyjątkami, powstały między rokiem 1700 a 1840 (por. tamże, s. 297-394).

¹³ W. Wordsworth, *Preface*, w: tenże, *Prose Works*, red. W.J.B. Owen, J.W. Smyser, Clarendon, Oxford 1974, t. 3, s. 28.

¹⁴ Por. tenże, *Essay, Supplementary to the 1815 Preface*, w: tenże, *Prose Works*, t. 3, s. 72-80.

do pierwszego planu i kontynuować ów ruch tam i z powrotem w coraz bardziej swobodny sposób¹⁵. Warunkiem tej „podróży oka” jest przyjęcie wysoko umieszczonego, a w konsekwencji bezstronnego punktu obserwacyjnego – dzieło poety czy malarza wymaga zatem rezygnacji z nadmiernej dokładności czy detalu¹⁶. Według Barrella estetyka ta spełnia ideowe zadanie będące odpowiedzią na zachodzący wówczas proces zajmowania przez szlachtę i właścicieli ziemskich gruntów gminnych (ang. commons, łac. communia), z których dotąd swobodnie korzystała wiejska biedota, i ogradzania tych gruntów, co odbierało szerszej społeczności dostęp do nich, i prowadziło do rozszerzania miejskiej władzy politycznej i kulturowej. Pozbywając się lokalnych form życia czy ukrywając je, nowa estetyka krzewi zatem punkt widzenia dżentelmena-konesera: oderwany, pozwalający zakrywać obiekty znajdujące się dalej od obserwatora przez obiekty znajdujące się bliżej niego – i pozornie obiektywne. Tak oto Thomson, podobnie jak później William Gilpin w swoich pismach na temat malowniczości (ang. the picturesque), zmierza do tego, by „poprzez p o z n a n i e naturalnego krajobrazu zapanować nad wszelką władzą, jaką wydaje się [...] dysponować przyroda”, a dzieje się to „w ramach szerszego ruchu w osiemnastym wieku, zmierzającego do tego, by w y j a ś n i ć krajobraz, by «otworzyć» go i sprawić, że każdy konkretny jego punkt stanie się bardziej dostępnym dla tych, którzy pozostają poza nim”¹⁷.

Wpływ Barrella na późniejszą krytykę gatunku poezji topograficznej jest bardzo wyraźny. Również Thomas Pfau odnajduje inspirację dla *Pór roku* Thomsona, jak też dla wczesnych wierszy Wordswortha reprezentujących ten gatunek, w twórczości Claude’a Lorraina, dostrzegając w nich świat będący wyobrażeniem „oka wykształconego”, które na poziomie symbolicznym odwzorowuje działalność produkcyjną i generującą społeczną nędzę dominację rodzącej się nowej formacji społecznej, którą jest klasa średnia¹⁸. Blanford Parker z kolei w kulturowym oddziaływaniu tego gatunku dopatruje się także wyeliminowania religii, odnajdując u Nicolasa Poussina, Thomsona oraz ich spadkobierców źródło „dosłowności (i jej bliźniaczej siostry empiryczności)”¹⁹, która pojawia się w „pustej przestrzeni powstałej wskutek usunięcia teologii zarówno analogicznej, jak i fideistycznej”²⁰. Zarówno Pfau, jak i Parker interpretują przedstawienia słońca u Thomsona jako figurę chłodnego oka poety i czytelnika, którego poeta

¹⁵ Por. Barrell, dz. cyt., s. 14-20.

¹⁶ Por. tamże, s. 22n.

¹⁷ Tamże, s. 84 (wyróżnienia w cytatach – A.P.).

¹⁸ Por. Th. Pfau, *Wordsworth's Profession: Form, Class, and the Logic of Early Romantic Cultural Production*, Stanford University Press, Stanford 1997, s. 44.

¹⁹ B. Parker, *The Triumph of Augustan Poetics: English Literary Culture from Butler to Johnson*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 18.

²⁰ Tamże, s. 20.

szkoli w patrzeniu²¹. Ron Broglio z kolei krytykuje ideał malowniczości jako krzewiący „optyczną hegemonię”²², wizualną dyscyplinę, która „mami podmiot poznający pokusą jedności, panowania i siły”²³. Broglio, wyczulony krytyk, odnajduje u Wordswortha napięcie między widokiem krajobrazu i umysłem pragnącym zastąpić potęgę przyrody a ucieczką od podmiotowości w poezji opisującej spacer, spotkanie międzyosobowe czy kontakt z bytami w przyrodzie, który odbywa się „pośród nich”²⁴. Mimo że Broglio ma świadomość zastrzeżeń Wordswortha wobec „oka”, nie odnosi się do zmysłu, który Wordsworth – tak jak przed nim Thomson – „oku” przeciwstawia, a mianowicie do zmysłu słuchu.

MUZYCZNOŚĆ ŚWIATA

Źle interpretujemy Thomsona, jeśli sądzimy, że dążył jedynie do tego, by zapanować nad przyrodą poprzez ujęcie jej za pomocą wyraźnie zdefiniowanych płaszczyzn optycznych (pierwszego planu, centrum, tła) – przez analogię do sztuki wizualnej. Krytycy nie doceniają roli, jaką w konstruowanych przez niego opisach odgrywa muzyka, a konkretnie przedstawianie za pomocą wersów poetyckich muzyki przyrody. Oto na przykład fragmeno lekkim deszczut opisujący ukazanie się słońca p – fragment ten analizuje Pfau, ale dostrzega w nim jedynie ilustrację swojej tezy o „osi łączącej oko i słońce”²⁵:

[...] in the western sky, the downward Sun
Looks out effulgent from amid the flush
Of broken clouds, gay-shifting to his beam.
The rapid radiance instantaneous strikes
The illumined mountain, through the forest streams,
Shakes on the floods, and in a yellow mist,
Far smoking o'er the interminable plain,
In twinkling myriads lights the dewy gems.
Moist, bright, and green, the landscape laughs around.
Full swell the woods; their every music wakes,
Mixed in wild concert, with the warbling brooks
Increased, the distant bleatings of the hills,
The hollow lows responsive from the vales,
Whence, blending all, the sweetened zephyr springs²⁶.

²¹ Por. P f a u, dz. cyt., s. 43-49; P a r k e r, dz. cyt., s. 156-173.

²² R. B r o g l i o, *Technologies of the Picturesque: British Art, Poetry, and Instruments, 1750-1830*, Bucknell University Press, Lewisburg 2008, s. 19.

²³ Tamże, s. 63.

²⁴ Tamże, s. 99.

²⁵ P f a u, dz. cyt., s. 43.

²⁶ J. T h o m s o n, „Spring”, w: 189-202, w: tenże, *The Seasons” and „The Castle of Indolence”*, red. J. Sambrook, Clarendon Press, Oxford 1987, s. 8.

[...] od zachodu na niebie zstępujące Słońce
 Wychyla się promienne spośród kłębowiska
 Poszarpanych obłoków, wesoło podążających za jego światłem.
 Nagły blask dosięga rozświetlonego
 Natychmiast szczytu, poprzez leśne strumienie
 Drży na powierzchni potoków, a w żółtawej mgle,
 Rozciągającej się obłokiem daleko ponad bezkresną równiną,
 W migoczących miriadach rozpala zroszone kamienie.
 Wilgotny, świetlisty i zielony, pejzaż rozbrzmiewa wokół śmiechem.
 Wzbierają lasy; budzi się cała ich muzyka
 Włączona w dziki koncert, wzmocniona
 Nuceniem potoków, odległym beczeniem wzgórz,
 Głuchymi rykami odpowiadającymi z doliny,
 [Dolina odpowiada głuchym rykiem],
 Skąd, stapiając wszystko, unosi się słodki zefir.

Pierwszych dziewięć wersów tego fragmentu w istocie opisuje malarski widok krajobrazu, który nauczył nas dostrzegać Barrell: oko gwałtownie kieruje się ku słońcu ponad horyzontem i ku szczytowi górskiemu znajdującemu się w tle, a następnie przesuwa się z powrotem, przez znajdujący się w centrum teren pokryty lasem i strumieniami, ku iskrzącej się od rosy równinie, co ponownie prowadzi nas ku jej „nieskończonemu” („interminable”) stapianiu się z horyzontem. Dla zrównoważenia tej schematycznej wizualnej ogniskowej zostajemy jednak zaskoczeni pejzażem, który „rozbrzmiewa wokół śmiechem” („laughs around”), a zaraz potem – w muzyczny sposób – napotykamy muzyczną scenę. „Wzbierają lasy; budzi się cała ich muzyka” („Full swell the woods; their every music wakes”) – wers ten, z jego spondejem na początku i zdecydowaną cezurą, spowalnia recytację i przygotowuje do zaakcentowania pierwszej sylaby w słowie „muzyka” („music”). Muzyka ta ma charakter autotematyczny, jak również mimetyczny, wers ten ustanawia bowiem aliteracyjny wzorzec: w kolejnym wersie powtarza się półsamogłoska „w” („wild/warbling”). Aliteracja powraca w wersie, który przykuwa uwagę pojawieniem się pewnej niejasności w słowach „The hollow lows responsive from the vales”, dających się interpretować na dwa sposoby: jako „Głuchymi rykami odpowiadającymi z doliny” lub „Dolina odpowiada głuchym rykiem”. Ze względu na kolejny z zastosowanych tu zwrotów („wzmocniona / Nuceniem potoków, odległym beczeniem wzgórz – „with the warbling brooks / [...] the distant bleatings”), w języku angielskim mający charakter przyimkowy, wers ten z pewnością odnosi się do ryku krów; a jednak słowo „low” w znaczeniu rzeczownikowym (jako „głuchy ryk”) nie jest często spotykane (nie zostało na przykład ujęte w słowniku języka angielskiego *Dictionary of the English Language* z roku 1755 autorstwa Samuela Johnsona). A zatem wers ten zaprasza odbiorcę, by usłyszał w nim samodzielne zdanie: słowo „dolina” („the

hollow”), zgodnie z definicją Johnsona, znaczyłoby wówczas: „pieczara, nora, jama” („cavern, den, hole”). „Pieczara” metonimicznie „odpowiada głuchym rykiem” – być może z większym pogłosem niż zazwyczaj. Zawieszony niepewnie w przestrzeni, wers ten zdecydowanie wzmacnia opisywany przez poetę „dziki koncert” („wild concert”), a co więcej, dodaje mu muzyczności: „dolina odpowiada głuchym rykiem” („the hollow lows”) to zwrot onomatopeiczny, dźwiękonaśladowczy, oddający echo, a konkretnie to, że w środowisku naturalnym byty, również te, których nie potrafimy z absolutną pewnością zlokalizować ani nazwać, udzielają sobie nawzajem „odpowiedzi”. Ostatni zaś wers w przytoczonym fragmencie poematu Thomsona przywołuje również współzależność „zmysłów”, zarówno pod względem semantycznym, jak i sensualnym: zefir, który unosi się nad dolinami – a może są to lasy? – dysponuje siłą, która wyczarowuje i dotyk, i zapach, i „słodycz” przemawiającą do smaku czy też, w sensie metaforycznym, do dźwięku, a być może do „zmysłu moralnego”, chociaż wyraźnie nie chodzi tu tylko o zmysł charakteryzujący człowieka. Wiatr, niczym otaczający nas dźwięk, rozchodzi się spontanicznie; w przeciwieństwie do pola widzenia nie daje się ująć w ludzkie (wytworne) ramy i nie można nad nim zapanować. Kiedy więc krajobraz przeobraża się w pejzaż dźwięku czy też bardziej ogólnie: w królestwo zmysłów, rozumienie i panowanie, ucieleśnione i symbolizowane przez oko (a wyrażane za pomocą sformułowań typu „widzę” czy „jasne, że”), zostają zrównoważone przez zatopienie się w otoczeniu, w sensie poetyckim zaś – przez wsłuchanie się w otoczenie.

Koncert, który opisuje w tym fragmencie Thomson, to przede wszystkim odgłosy ptaków lasu: to ich muzyka najpierw się budzi, a następnie w opisie pejzażu ulega wzmocnieniu. Ptasi śpiew w części poematu zatytułowanej „Spring” („Wiosna”) nieustannie wskazuje na stan wzajemnej więzi, która może obejmować człowieka, niebędącego jednak jej ośrodkiem. W części początkowej utworu poranny chłód sprawia, że sieweczki nie są pewne pory roku ani tego, czy nastał czas, by „rozproszyły się nad wrzosowiskiem / I wyśpiewywały swoje dzikie trele słuchającemu pustkowiu” („to scatter o’er the heath, / And sing their wild notes to the listening waste”²⁷). Fraza „słuchające pustkowie” („listening waste”), jakkolwiek może się początkowo wydawać oksymoronem, przywodzi myśl, że miejsca niepoddane działaniu człowieka wcale nie są niezamieszkałe. Przeciwnie, działanie, które mogłoby się wydawać w tym sensie „puste” („waste”), jak pusty wysiłek czy marnotrawstwo, może w szerszym kontekście, obejmującym środowisko naturalne, okazać się darem miłości. Rozwodząc się nad „pełnią brzmienia” ptasiego koncertu

²⁷ Tamże, w. 24-25, s. 3.

(„full concert”²⁸), wszystkich odgrywających go gatunków (kosów, drozdów i innych), określiwszy je i opisawszy, Thomson wyprowadza ten jego rozmach z więzi erotycznej: „To miłość ich melodię tworzy, a cała / Ta muzyka na pustkowiach jest głosem miłości” („T’is love creates their melody, and all / This waste of music is the voice of love”²⁹).

Śpiew ptaków nie jest już tutaj po prostu istotnym elementem współbrzmiającego otoczenia, ale czymś więcej: wykładnikiem twórczej miłości, Venus Genetrix, wychwalanej przez Lukrecjusza – poetę, którego Thomson czasami naśladuje w „Wiośnie” – hymnem w prologu do jego filozoficznego poematu *De rerum natura*, a którą Thomson ślawi po prostu jako ożywiającego wszystko „Boga” („God”)³⁰. Uporczywość, z jaką poeta nazywa śpiew ptaków „melodią” („melody”) i „muzyką” („music”), ma efekt odwrotny: sama muzyka zaczyna się wówczas wydawać naturalnym znakiem niezindywidualizowanej libidinalnej siły, która przejawia się we wszystkich zindywidualizowanych formach życia – jak w istocie ogłosił w dziele *Świat jako wola i przedstawienie*³¹ z roku 1819 Arthur Schopenhauer. Thomson jednak, w przeciwieństwie do Schopenhauera, a także – co w tym kontekście ma istotniejsze znaczenie – w przeciwieństwie do wzorca, którym jest dla niego Lukrecjusz, nie poszukuje wyzwolenia od pożądania na drodze większej bądź mniejszej ascezy, ale zamiast tego proponuje obrazy złotego wieku, który można przywrócić, wieku, kiedy muzyka miłości wiązała ze sobą wszystkie stworzenia. Gdy nastał „pierwszy rześki świt” („first fresh dawn”³²) świata – pisze Thomson – kiedy „Miłość wydawała swe niemowlęce westchnienia, wolne od cierpień / A wypełnione szczęśliwością” („Love breathed his infant sighs, from anguish free, / And full replete with bliss”³³),

[...] music held the whole in perfect peace:
Soft sighed the flute; the tender voice was heard,
Warbling the varied heart; the woodlands round
Applied the choir; and winds and water flowed
In consonance³⁴.

[...] muzyka utrzymywała wszystko w idealnym pokoju:
Cicho wzdychał flet; czuły głos rozbrzmiewał,
Wszystkie tony serca nuciły; lasy dokoła

²⁸ Tamże, w. 613, s. 19.

²⁹ Tamże, w. 614-615, s. 19n.

³⁰ Por. tamże, w. 848-867, s. 26.

³¹ Zob. A. S c h o p e n h a u e r, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1-2, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994-1995.

³² T h o m s o n, „Spring”, w. 242, s. 9.

³³ Tamże, w. 252-253, s. 9n.

³⁴ Tamże, w. 267-271, s. 10.

Chórem śpiewały; a wiatr i woda płynęły
W harmonii.

Ten właśnie miłosny, muzyczny raj pragnie przywrócić Thomson; erotyczne cierpienie pozostaje daleko w tle, gdy w przedostatniej części poematu pojawiają się barwy lukrecjańskie³⁵ i gdy za ich pomocą poeta odmalowuje w jego końcowych wersach „harmonię” („harmony”) i „zestrojenie” („attunement”), niezbędne elementy miłości cnotliwej³⁶. Szczęśliwą rodzinę spaja według Thomsona to samo, co stanowi o jej więzi z innymi stworzeniami, tak z ludźmi, jak i z bytami pozaludzkimi – jak w jego wersach wyrażających sprzeciw wobec trzymania ptaków w klatkach:

Oh then, ye friends of love and love-taught song,
Spare the soft tribes, this barbarous art forbear!
If on your bosom innocence can win,
Music engage, or piety persuade³⁷.

A zatem, przyjaciele miłości i pieśni, której miłość naucza,
Oszczędźcie delikatne gatunki, zaniechajcie tej nieludzkiej sztuki!
Jeśli w waszym sercu niewinność zwyciężyć może,
Muzyka je zjednać lub pobożność przekonać.

Do kontekstu tego mogą się odnosić dwie z definicji słowa „engage”, które podaje Johnson – trzecia: „werbować, wciągać do grupy” („to enlist; to bring to a party”) bądź piąta, którą preferuję: „jednoczyć, przywiązywać, zjednywać („to unite; to attach; to make adherent”).

Podsumowując, chociaż dla wielu krytyków, począwszy od Barrella, „Wiosna” jest poematem na temat wytrawnej obserwacji i elitarnego panowania zarówno nad przyrodą, jak i nad relacjami społecznymi, błędnie pojmowanymi w kategoriach przyrodniczych jako konieczne czy nieuniknione, jest to również – być może nawet w bardziej istotnym sensie – poemat o rzeczach, nad którymi nie można zapanować: o popędach i procesach naturalnych, o innych bytach, zarówno takich jak my, jak i od nas odmiennych. Jest to poemat o tym, w jaki sposób muzyka jednocześnie ucieleśnia wszystkie te rzeczy i stanowi na nie odpowiedź. Ostatecznie zaś opowiada on o tym, że muzyka może podbudowywać relacje etyczne.

Podobnie jednak jak „sens” muzyki jako takiej w poemacie Thomsona, żadna z zaproponowanych tu konkluzji nie jest całkowicie jasna, a tym bardziej nie mogłaby być zdaniem sprawdzalnym (przypuszczalnie z tego właśnie powodu

³⁵ Por. tamże, w. 963-1112, s. 29-33.

³⁶ Por. tamże, w. 1113-1176, s. 33n.

³⁷ Tamże, w. 710-713, s. 22.

krytycy pomijają liczne odniesienia do muzyki obecne w poezji opisowej). Konkluzje te są więc raczej zachętą, by w myśleniu wykraczać „poza dziedzinę, którą można wyjaśnić i uprawomocnić za pomocą dowodu i argumentacji”³⁸.

Zachęta, którą otrzymujemy w „Wiośnie”, w części poematu zatytułowanej „Summer” [„Lato”] staje się nakazem: trzeba się poddać – poprzez muzykę – temu, co pozaracjonalne. W „Wiośnie” obserwowaliśmy słońce, które po lekkim deszczu ponownie ukazuje się na niebie, w „Lecie” zaś – bardziej surowym fragmencie utworu – powraca ono po letniej burzy, podczas której piorun uderzył w parę wiejskich kochanków, zmieniając jedno z nich w „poczerwiałe ciało” („blackened corse”³⁹). Thomson przedstawia powracające piękno dnia i leśny koncert, który się wówczas budzi, znajdując w nich powód, by nie rozpacząć z powodu nieuzasadnionego cierpienia i śmierci:

As from the face of Heaven the shattered clouds
Tumultuous rove, the interminable sky
Sublimar swells, and o'er the world expands
A purer azure. [...]
[...]
'Tis beauty all, and grateful song around,
Joined to the low of kine, and numerous bleat
Of flocks thick-nibbling through the clovered vale.
And shall the hymn be marred by thankless man,
Most-favoured, who with voice articulate
Should lead the chorus of this lower world?
Shall he, so soon forgetful of the hand
That hushed the thunder, and serenest the sky,
Extinguished feel that spark the tempest waked,
That sense of powers exceeding far his own,
Ere yet his feeble heart has lost its fears?⁴⁰

Jak gdyby z Niebios oblicza poszarpane chmury
Burzliwe wędrują, bezkresne niebo
Majestatycznie nabrzmiewa i rozciąga ponad światem
przejrzystszy lazur. [...]
[...]
Całe to piękno i wdzięczna pieśń dokoła
Dołącza się do głuchego ryku bydła i głośnego meczenia owiec.
Czyż hymn ten zniekształcić miałby człowiek niewdzięczny,
Najbardziej uprzywilejowany, swoim głosem wymowny,
Który chór świata niższego prowadzić winien?
Czy tak łatwo niepomny ręki,

³⁸ B o w i e, dz. cyt., s. 280.

³⁹ J. T h o m s o n, „Summer”, w: tenże, „*The Seasons*” and „*The Castle of Indolence*”, w. 1216, s. 70.

⁴⁰ T h o m s o n, „Summer”, w. 1223-1243, s. 70n.

Która uciszyła piorun i uspokaja niebo,
 Poczujże ów błysk zgasły, który burza obudziła,
 Owe moce jego własne przekraczające,
 Zanim jeszcze jego wątłe serce porzuci łąki swoje?

Ten właśnie fragment poematu Thomsona, prowadzący czytelnika od zdarzenia śmierci do muzyki świata przyrody, odtworzy później Wordsworth w swojej poezji topograficznej, chociaż być może pozbędzie się on chrześcijańskiego przekonania, które wyznaje Thomson, że człowiek jest koroną stworzonego świata.

OCZYSZCZENIE I POKORA

Od ukazania się inspirującej pracy Geoffreya Hartmana *Wordsworth's Poetry 1787-1814* [„Poezja Wordswortha 1787-1814”]⁴¹ krytycy podkreślają napięcie między wizualną symboliką stosowaną przez Wordswortha, przynajmniej w okresie jego tak zwanej wspaniałej dekady, czyli między rokiem 1797 a 1807, a wizją twórczą poety. Widoczny jest bowiem pewien brak równowagi między sposobem, w jaki przedstawia on przyrodę świata zewnętrznego oraz inne „ja”, a przenikającym jego poezję pragnieniem transcendencji. Znacznie rzadziej natomiast mówi się o obecnym w tej twórczości napięciu między widzeniem a słyszeniem czy też, innymi słowy, między odmiennymi rodzajami wiedzy, którą uzyskują „oko” i „ucho”. Na pewnym poziomie jednak opozycja ta staje się wyraźna, na przykład w znanych wersach wiersza *The Tables Turned* [„Odwrócone stoły”], pochodzącego z tomu *Lyrical Ballads*:

Books! 'tis a dull and endless strife,
 Come, hear the woodland linnet,
 How sweet his music; on my life
 There's more of wisdom in it⁴².

Księgi! Owo bezduszne, niekończące się zmaganie,
 Przyjdźcie posłuchać drozda śpiewaka,
 Jakże słodka jego muzyka; na moje życie
 Więcej w niej mądrości.

Jeszcze bardziej uderzający jest jednak kontrast między naocznością śmierci a potęgą muzyki pojawiający się w poezji topograficznej Wordswortha pochodzącej z ostatniej dekady osiemnastego wieku: eufoniczny dźwięk służy w niej

⁴¹ Yale University Press, New Haven 1964.

⁴² W. W o r d s w o r t h, *The Tables Turned*, w: tenże, „*Lyrical Ballads*”, and *Other Poems, 1797-1800*, red. J. Butler, K. Green, Cornell University Press, Ithaca 1992, w. 9-12, s. 109.

bowiem zniesieniu dramatyzmu śmierci. Kontrast ten szczególnie uwidacznia się w poemacie *An Evening Walk*⁴³, zawierającym serię żywych obrazów z rodzinnego regionu poety, krainy jezior w północno-zachodniej Anglii – obrazów będących również efektem jego lektur i działania poetyckiej wyobraźni. Logika, zgodnie z którą Wordsworth wprowadza w tym poemacie kolejne sceny, często ogranicza się do naturalnego ruchu (na przykład gdy zmierzch przechodzi w noc), ale niektóre połączenia wyrazowe mają charakter wyraźnie tematyczny. I tak oto po opisie bezpiecznej rodziny łabędzi⁴⁴ następuje antytetyczna, dramatyczna opowieść o pewnej rodzinie ludzkiej, która nie może zaznać spokoju. Wordsworth rysuje obraz tułającej się po kraju wojennej wdowy, która w upale letniego dnia „ciągnie za sobą swoje dzieci na tej wyczerpującej drodze” („Hath dragg’d her babes along this weary way”⁴⁵) i nagle, przypadkiem („haply”) spostrzega łabędzia, a pewnego dnia odkryje, w świetle błyskawicy (a być może po uderzeniu pioruna), że są one martwe przy jej piersi:

Soon shall the Light’ning hold before thy head
His torch, and shew them slumbering in their bed,
No tears can chill them, and no bosom warms,
Thy breast their death-bed, coffin’d in thine arms⁴⁶.

Rychło piorun żagiew swą na twej drodze
Postawi, i ukaże ci, że na posłaniu swoim zasnęły,
Żadne łzy chłodu im nie przyniosą, a pierś żadna ciepła nie da,
Pierś twa ich śmierci łożem, trumną ramiona twoje.

Scena ta wyraźnie nawiązuje do opisu śmierci od uderzenia pioruna w poemacie Thomsona „Lato”, chociaż u Wordswortha opis jest znacznie bardziej wstrząsający: tragedia, jaka przydarzyła się szczęśliwym kochankom w poemacie Thomsona, tutaj dotyka bowiem nieszczęsnych tułaczy, nieustannie narażonych na niebezpieczeństwo ze strony żywiołów. Pfau zatrzymuje się nad malowniczością tej opowieści o tułaczce: spostrzeganie obiektów wizualnych, matki i jej dzieci, ustępuje w poemacie estetycznej „praktyce widzenia”⁴⁷, podkopując coś, co na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać krytyką „konsekwentnej obojętności złożonej ludzkiej ekonomii”⁴⁸. Pfau nie bierze jednak pod uwagę odwołania do muzyki, które pojawia się natychmiast po tej opo-

⁴³ Zob. t e n ż e, *An Evening Walk*, red. J. Averill, Cornell University Press, Ithaca 1984, s. 27-80. Fragmenty tego utworu cytowane są za jego wersją z roku 1793.

⁴⁴ Zob. tamże, w. 195-240, s. 55-60.

⁴⁵ Tamże, w. 242-244, s. 60.

⁴⁶ Tamże, w. 297-300, s. 66.

⁴⁷ P f a u, dz. cyt., s. 101.

⁴⁸ Tamże, s. 103.

wieści o poświęceniu. W „Lecie” Thomsona odwołanie takie miało charakter quasi-homiletyczny – opowieść o przypadkowej śmierci ustępowała nawoływaniu, by nie sarkać, lecz włączyć się wiodącym głosem w pieśń chwały, którą wyśpiewuje przyroda. U Wordswortha natomiast odwołanie to powraca jako szokujące zestawienie ludzkich zwłok i słodkich dźwięków:

Sweet are the sounds that mingle from afar,
 Heard by calm lakes, as peeps the folding star [Venus],
 Where the duck dabbles mid the rustling sedge,
 And feeding pike starts from the water's edge,
 Or the swan stirs the reeds, his neck and bill
 Wetting, that drip upon the water still;
 And heron, as resounds the trodden shore,
 Shoots upward, darting his long neck before⁴⁹.

Słodkie są dźwięki, które łączą się z oddali,
 Słyszą je spokojne jeziora, gdy spadająca gwiazda [Wenus] zerka
 Pomiędzy szeleszczące trzciny, gdzie się kaczka pluska,
 A żerujący szczupak rusza od brzegu
 Albo łabędź porusza źdźbła, a z szyi jego i dziobu
 Krople wody spadają na spokojną powierzchnię;
 Na udeptanym brzegu echo zaś odbija odgłos czapli,
 Która wyciągając długą szyję, zrywa się do lotu.

W poemacie nie ma wskazania na jakąkolwiek ciągłość między opisem upodlenia matki tułaczki a tą ekspansywną muzyką (opis wielorakich dźwięków ciągnie się aż do wersu 328). Wyrazistość owego b r a k u związku między tymi liniami tematycznymi pozwala jednak Wordsworthowi odnaleźć klucz do jego przyszłej interpretacji tragedii pojawiających się w ludzkim życiu (a zarazem kamień węgielny estetyki modernistycznej) – do takiej ich interpretacji, w której piękno przyrody, a w szczególności piękno jej muzyki, nie służy usprawiedliwianiu ścieżek Boga, lecz – wbrew wszystkiemu – nawiązaniu ponownej więzi z życiem. W poemacie *An Evening Walk* zasadnicze znaczenie mają słodkie dźwięki spokojnych jezior, a po tym właśnie fragmencie coraz silniej dominować zaczyna ogólny pejzaż dźwięku⁵⁰. Jednocześnie postawa słuchania – paradoksalnie – okazuje się przeciwwagą nie tyle faktycznego cierpienia w świecie, ile wizualnej wyobraźni samego poety, która – jak w opowieści o matce tułaczce – wypacza sens nieszczęścia, czyniąc zeń „wielką tragedię”⁵¹.

⁴⁹ Wordsworth, *An Evening Walk*, w. 301-308, s. 66.

⁵⁰ Por. tamże, w. 345-378, s. 70, w. 433-446, s. 80.

⁵¹ T e n z e, *The Prelude: 1799, 1805, 1850*, red. J. Wordsworth, M.H. Abrams, S. Gill, Norton, New York 1979, w. 532, s. 294.

W tym przejściu od „oka” do „ucha” dokonuje się twórcze oczyszczenie i ujawnienia postawa pokory wobec przyrody.

Implikację nagłego przeskoku Wordswortha od opisu śmierci do opisu dźwięku można ująć również za pomocą stwierdzenia: sens życia jest taki sam, jak sens muzyki – i przenika on życie w taki sam sposób, jak muzykę. Co więcej, rzecz ma się tak nie tylko w przypadku człowieka: wydaje się, że w wersach, które zacytowałem, „jeziora” („lakes”) – tak jak ludzie – mają zdolność słyszenia (sformułowanie „heard by calm lakes” – „słyszą je spokojne jeziora” – jest celowo niejasne). W poszerzonej wersji poematu *An Evening Walk*, pochodzącej z roku 1794, Wordsworth rozwinął tę intuicję, po raz pierwszy tworząc w swojej poezji fragment pansensualny:

A heart that vibrates evermore, awake
 To feeling for all forms that Life can take,
 That wider still its sympathy extends,
 And sees not any line where being ends;
 Sees s e n s e, through Nature's rudest forms betrayed,
 Tremble obscure in fountain, rock, and shade;
 And while a secret power those forms endears
 Their social accents never vainly h e a r s⁵².

Serce, które drga nieustająco, przebudzone,
 By czuć wszystkie formy, jakie życie przyjmować może,
 Tym szerzej swoją sympatię rozciąga,
 I nie widzi żadnej granicy, gdzie byt by się kończył;
 Dostrzega s e n s ujawniający się w najprostszych formach Natury,
 Gdy dygoce ukryty w źródle, w skale i w cieniu;
 A gdy tajemna moc drogimi formy te mu czyni
 Nigdy daremnie nie s ł y s z y ich akcentów społecznych.

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY I ZEWNĘTRZNY

W późniejszych poematach topograficznych Wordswortha muzyka bytów zmysłowych pojawia się w miejsce współczucia wobec ludzi podlegających

W *Preludium* (w wersji z roku 1805) Wordsworth spogląda w przeszłość na swoją młodość „krnąbrność wyobraźni” („willfulness of fancy”) i pisze: „Nie było zwykłych śmierci, nieszczęść zwykłych, / [...] / To, co dramatyczne, okazywało się wielką tragedią” (t e n ż e, *Preludium*, ks. VIII, tłum. S. Kryński, w: *Angielscy „poeci jezior”*: W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, w. 520, 529, s. 192). Końcowy wers przytoczonego tu fragmentu: „Then common death was none, common mishap, / But [...] / The tragic [was rendered] super-tragic”, nie został uwzględniony w tłumaczeniu Kryńskiego. Zob. t e n ż e, *The Prelude*, ks. VIII, w. 521, 530-532, s. 292-294.

⁵² T e n ż e, *An Evening Walk*, s. 135.

śmierci. W *Descriptive Sketches*, gdzie scenerii dostarczają Alpy, po epizodzie opisującym śmierć myśliwego polującego na kozice, który ginie zasypyany przez lawinę⁵³, następuje scena, w której podmiot (słuchacz) raduje się „łagodną muzyką płynącą z zanurzonego w chmurach szczytu” („Soft music from th' aëreal summit”⁵⁴) i nieobecnością człowieka:

--And sure there is a secret Power that reigns
Here, where no trace of man the spot profanes [...] [...]
An idle voice the sabbath region fills
Of Deep that calls to Deep across the hills,
Broke only by the melancholy sound
Of drowsy bells for ever tinkling round;
Faint wail of eagle melting into blue
Beneath the cliffs, and pine-woods steady sigh;
The solitary heifer's deepn'd low;
Or rumbling heard remote of falling snow⁵⁵.

--I bez wątpienia istnieje Moc tajemna, która króluje
Tutaj, w miejscu nieskalanym przez najmniejszy ślad człowieka [...] [...]
Bezczynny głos wypełnia krainę odpoczynku
Głos Głębi, która przyzywa Głębię poprzez wzgórza,
Przerywany jedynie melancholijnym dźwiękiem
Sennych dzwonów wieczyście tu bijących;
Słabym jękiem orła stapiającego się z błękitem
Poniżej urwiska i jednolitym szumem sosnowych lasów;
Głuchym rykiem samotnej krowy
Albo odległym hukiem spadającego śniegu.

Wersy te usuwają z centrum nie tylko świat znajdujący się poza kontemplacyjną świadomością, ale i samą tę świadomość, która zanika w procesie nagromadzenia specyficznych dźwięków wydawanych jak gdyby dla nich samych. W wersie „Głos Głębi, która przyzywa Głębię poprzez wzgórza” („Deep that calls to Deep across the hills”) – owym *b a s s o c o n t i n u o*, harmonicznym fundamencie utworu, ponad którym unosi się szereg „melancholijnych” (jakkolwiek nieniosących smutku) dźwięków – Wordsworth przywołuje pierwszą część wersetu siódmego Psalmu 42 (41), posługując się przekładem Biblii króla Jakuba: „Głębia przyzywa głębię / hukiem Twych potoków”, a jednocześnie

⁵³ Zob. *t e n z e*, *Descriptive Sketches*, red. E. Birdsall, P.M. Zall, Cornell University Press, Ithaca 1984, w. 366-413, s. 74-78. Fragmenty tego utworu cytowane są za jego wersją z roku 1793.

⁵⁴ Tamże, w. 421, s. 78.

⁵⁵ Tamże, w. 424-425, 432-39, s. 80-82. Wordsworth definiuje czasownik „sugh” (w. 437, s. 80) w przypisie jako: „szkockie słowo oddające dźwięk wiatru wśród drzew”.

znacząco pomijając drugą jego część, w której huk potoków staje się powodem duchowego przygnębienia podmiotu mówiącego: „Wszystkie Twe nurty i fale / nade mną się przewalają”. W poemacie Wordswortha mamy zatem do czynienia z odwróceniem kierunku biblijnej dynamiki – pejzaż wewnętrzny ustępuje tutaj zewnętrznemu. Głębie, którymi zajmuje się poeta, to głębie pojawiające się w przyrodzie, nie zaś głębie ludzkiego ducha, i chociaż są to głębie, które przyzywają, nie wołają one – bez względu na świadectwo podmiotu mówiącego – przede wszystkim do człowieka. Podczas gdy w całym Psalmie 42 (41) wykorzystywane są symbole odwołujące się do natury, aby – poprzez analogię – opisać wewnętrzne dążenie jednostki do Boga („Jak łania pragnie / wody ze strumieni, / tak dusza moja pragnie Boga” – w. 1.), Wordsworth opisuje wzajemnie antytetyczną relację żywiołów przyrody „w miejscu nieskałanym przez najmniejszy ślad człowieka” („where no trace of man the spot profanes”). Krótko mówiąc, Wordsworth wywraca Biblię do góry nogami.

A jednak chociaż etyka Wordswortha przeciwstawia się etyce biblijnej, poetę przyciąga do wyrażeń biblijnych, w szczególności zaczerpniętych z Biblii króla Jakuba, ich *a n t y i k o n i c z n a* wzniosłość. W istocie Wordsworth wykorzystuje święte teksty jako skarbnicę dla swojej antywizualnej wyobraźni. W języku hebrajskim, podobnie jak w angielskim z przekładu Biblii króla Jakuba, trudno jest stwierdzić, jak dokładnie wygląda głębia „przyzywająca” głębię, a zatem komentarze dotyczące rozumienia tego wersu bardzo się różnią. Większość ich opowiada się za interpretacją naturalistyczną: w popularnym w czasach Wordswortha objaśnieniu tego wersu wskazywano, że „kiedy «na dźwięk» opadających «potoków» bądź potoków deszczu głębie się podnoszą i zostają wprawione w straszliwe wzburzenie”, jest tak, jak gdyby „obłoki ponad ziemią wołały [...] do wód poniżej, a fale ośmiały się i podnosiły nawzajem, łącząc swe siły i przytłaczając pogrążonego w rozpacz, cierpiącego człowieka”⁵⁶. Nieco bliżej naszych czasów Abraham Cohen proponował inną naturalistyczną interpretację „przyzywania” głębi przez głębię: „Śniegi topniejące na szczycie Hermonu tworzą burzliwe wodospady; do nich zaś dołączają się wodospady Jordanu”⁵⁷. Robert Alter, jak się jednak wydaje, bliższy jest odkrycia tego, co przyciągało Wordswortha do stylu Biblii króla Jakuba, wskazuje on bowiem na wieloznaczność „głębi” obecnych w Psalmie 42 (41): „Mógł to być skojarzeniowy skok z wysokości [pojawiających się w wersie 7] do antytetycznych głębi, z gór do mórz”; przy czym owe „głębie” czy też „otchłanie” są natury „geologicznej bądź kosmicznej”⁵⁸. Nieokreśloność ta

⁵⁶ G. H o r n e, *A Commentary on the Book of Psalms*, Clarendon, Oxford 1784, t. 1, s. 254.

⁵⁷ A. C o h e n, *The Psalms: Hebrew Text & English Translation with an Introduction and Commentary*, The Socino Press, London 1945, s. 132.

⁵⁸ R. A l t e r, *The Book of Psalms: A Translation with Commentary*, Norton, New York 2007, s. 150.

stopniowo przechodzi we wskazanie na nie-skończoność. Wyjaśnienie Altera harmonizuje z nieoznaczonością, ową wzniosłą zniewą wyrażnego przedstawienia, która tak pociągała Wordswortha w Biblii hebrajskiej i w jej tłumaczeniu dokonany w czasach króla Jakuba. Tę antyikonieczną estetykę wyklada poeta we wspomnianej już, pochodzącej z roku 1815 przedmowie do tomu *Poetical Works*: „Wielkimi skarbami rozentuzjasmowanej i kontemplacyjnej Wyobraźni, Wyobraźni [...] poetyckiej, są prorockie i liryczne fragmenty Pisma Świętego i dzieł Milona. [...] Wybieram tych autorów, przedkładając ich ponad autorów starożytniej Grecji i Rzymu, ponieważ antropomorficyzm [sic] religii pogańskiej zbyt mocno poddawał umysły największych poetów w tamtych krajach niewoli jednoznaczności formy; od czego dzięki swojej odrazie do idolatrii zachowani zostali Izraelici. Odraza ta była niemal równie silna w wypadku naszego wielkiego Poety epickiego. [...] Bez względu na powierzchowne nasycenie [jego dzieł] literaturą klasyczną, był on z ducha Izraelitą; i wszystko w nim zmierzało ku wzniosłości”⁵⁹. Słowa Wordswortha na temat antyikoniecznej wzniosłości Milona oraz „prorockich i lirycznych fragmentów Pisma Świętego” pozostają w zgodzie z ważną diagnozą Edmunda Burke’a, iż oba te źródła ukazują wzniosłość tego, co nieokreślone bądź ciemne, niejasne⁶⁰.

KU HARMONII WSZECHŚWIATA

W poemacie *Descriptive Sketches* Wordswortha ową „Mocą tajemną, która króluje / [...] w miejscu nieskalanym przez najmniejszy ślad człowieka” („secret Power that reigns / [...] where no trace of man the spot profanes”), są zapewne rozbrzmiewające wokół dźwięki, których wyrazistość oddają niosące pocieszenie wersy i obecność w nich ech biblijnych. Ponadto, jeśli poeta daje do zrozumienia, że pisząc o owej „Mocy tajemnej” („secret Power”), wskazuje na boskość, to jest to boskość nieokreślonego i niedającego się ująć w konkretne wyobrażenie demiurga, który nie stawia człowieka ponad chórem stworzenia ani w żaden sposób nie wskazuje na wymiar wertykalny, nie mówiąc o tym, że mógłby go przypisywać samemu sobie – nie jest to zatem „Bóg ojców twoich” (Rdz 49, 25). Ma on natomiast moc maksymalnego oddziaływania na ucho, podczas gdy oko jest – antycypując wspaniałą synestetyczną

⁵⁹ Wordsworth, *Preface*, s. 34n.

⁶⁰ W części drugiej swojej pracy *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* z roku 1757 Edmund Burke wymienia różne atrybuty wzniosłości, w tym trwogę, tajemniczość i moc, sięgając do źródeł, którymi są poezja Milona, Księga Hioba i Księga Psalmów. Por. E. B u r k e, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, PWN, Warszawa 1968, s. 63-99.

figurę Wordswortha z poematu *Opactwo w Tintern* z tomu *Lyrical Ballads* – „ukojone” („made quiet”)⁶¹. „Unikanie” oka i dostrajanie ucha do dźwięku poezji (tutaj zaś dźwięk poezji naśladuje następowanie po sobie dźwięków niepoetyckich bądź przedpoetyckich) stanowi dla Wordswortha etyczny imperatyw, który łączy początek jego poetyckiej drogi z jej końcem: w powstałym w lutym 1846 roku sonecie, a zarazem ostatnim wierszu, który można uznać za istotny w perspektywie całej jego twórczości, zatytułowanym *Illustrated Books and Newspapers* [„Ilustrowane książki i gazety”], zawarł on krytykę ilustracji książkowej i gazetowej, a zarazem krytykę kultury stawiającej element graficzny ponad słownym. „Sztuka niema («a dumb Art») – ubolewa poeta – najlepiej odpowiada («best can suit») / Smakowi tego niegdyś intelektualnego Kraju («The taste of this once-intellectual Land»)⁶². Wordsworth kończy ten wiersz tercyną, która, przy całej górnolotności, charakterystycznej dla późnego stylu poety, wyraża przede wszystkim troskę, która ożywiała jego poetycką drogę:

Avaunt this vile abuse of pictured page!
Must eyes be all in all, the tongue and ear
Nothing? Heaven keep us from a lower stage!⁶²

Precz z tym paskudnym nadużywaniem stron z obrazkami!
Czyż oczy muszą być wszystkim we wszystkim, a język i ucho
Niczym? Niebiosa zachowajcie nas od degradacji!

Zdaniem Wordswortha etapem życia, na którym obrazy słusznie dostarczają człowiekowi przyjemności, jest dzieciństwo. Jednak dzięki lekarstwu, które stanowi słuchanie, a które zapewniają poeci – przynajmniej poeci Izraela i poeci protestancy – z niedojrzałości tej, a także z narcyzmu wyłonić się może prawdziwa ludzkość.

Muzyka, tak werbalna, jak i pozawerbalna, uszczęśliwia – mówi Wordsworth, mimo że twierdzenia tego nigdzie wyraźnie nie uzasadnia. Już od czasu *Opactwa w Tintern*, z jego ewokacją „mocy głębokiej harmonii”⁶³ („the power / Of harmony”⁶⁴), Wordsworth coraz częściej wykorzystuje h a r m o n i ę w ten sam metafizyczny sposób, który tak bardzo podziwiał u swojego po-

⁶¹ „With an eye made quiet by the power / Of harmony, and the deep power of joy, / We see into the life of things”. W. W o r d s w o r t h, *Tintern Abbey*, w. 48-50, w: tenże, „*Lyrical Ballads*” and *Other Poems*, s. 117. „Podczas gdy okiem, co jest ukojone / Przez moc głęboką harmonii, radości, / Wglądamy w życie rzeczy”. T e n ż e, *Opactwo w Tintern*, w. 47-49, tłum. S. Kryński, w: *Angielscy „poeci jezior”*, s. 12.

⁶² T e n ż e, *Illustrated Books and Newspapers*, w: tenże, *Last Poems, 1821-1850*, red. J. Curtis i in., Cornell University Press, Ithaca 1999, s. 406.

⁶³ T e n ż e, *Opactwo w Tintern*, w. 47, s. 12.

⁶⁴ T e n ż e, *Tintern Abbey*, w. 48-49, s. 118.

przednika Marka Akenside'a, i na drodze aluzji nawiązuje do pitagorejsko-platońskiej i średniowiecznej wiary w harmonię wszechświata, której analogię i ucieleśnienie odnajduje w harmonii muzycznej. Terminy te nie należą jednak do słownika, jakim posługuje się Wordsworth w swojej wczesnej poezji topograficznej. Jeśli rozkosz płynąca z muzyki niesie w niej jakiegokolwiek pocieszenie – a przyzywając po opisie straty muzykę, Wordsworth wydaje się tak właśnie sądzić – to pocieszenie owo leży w samej bliskości, w jakiej dźwięk pozostaje wobec mechanizmu i siły życia, która leży u podstaw indywidualnej egzystencji i jest od niej niezależna.

John Keats zwraca się do śpiewającego słowika słowami: „Nie dla śmierci stworzonyś, nieśmiertelny ptaku! / [...] / Jak ja teraz głos słyszę twój na nocnym szlaku, / Tak ongi król i prostak słuchał twego pienia”⁶⁵. W tym umiarkowanym sensie również my, słuchacze, nie jesteśmy śmiertelni. Na podstawie tej właśnie intuicji metafizykę muzyki tworzyli późniejsi romantycy, poczynawszy od Schopenhauera, dla którego wywoływane przez muzykę poruszenia były wykładnikiem „woli” czy też siły życia mającej charakter seksualny i stanowiącej podstawę wszystkich przemijalnych zjawisk, do Friedricha Nietzschego, który twierdził, że „dopiero na tle ducha muzyki rozumiemy radość ze zniszczenia jednostki”⁶⁶. Dzięki muzyce odnajdujemy radość z siły życiowej podtrzymującej wszystkie byty fenomenalne i okresowo roszczonej sobie do nich prawo. W ostatniej dekadzie osiemnastego wieku Wordsworth nie posunął się jednak aż do takiego stwierdzenia: w swojej poezji topograficznej traktującej o ludzkim cierpieniu i ponadludzkiej pieśni pozostaje zawieszony między chrześcijańską teodyceą a nietzscheańskim wglądem w muzykę.

*

Jeśli poezja ma oddziaływanie moralne, to jest ono podobne do moralnego oddziaływania muzyki i częściowo się w nim zawiera, bez względu na słowo, którym operuje. Poezja zatem, przynajmniej w jakimś swoim wymiarze, powinna, nie mówiąc, co mamy czynić, otwierać nas i dostrajać do otoczenia, w którym żyjemy, tak faktycznego, jak i wyobrazonego. Zagrożeniem dla „języka” i „ucha” jest jednak pożądlivość oka – to jeszcze jeden temat, którego korzenie sięgają Księgi Wyjścia, gdzie Izraelici odwracają się od słowa, by uformować cielca ze złota i otoczyć go czcią. W *Preludium* Wordsworth

⁶⁵ J. Keats, *Oda do słowika*, tłum. J. Pietrkiewicz, w: *Poeci języka angielskiego*, t. 2, tłum. zbiorowe, wybór i oprac. H. Krzeczkowski, J. Sito, J. Żuławski, PIW, Warszawa 1971, s. 381.

⁶⁶ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 74.

ubolewa, że w jego czasach zbyt wielką wartość przywiązuje się do widzenia, tak z powodu ówczesnej nauki („teleskopy, i tygle, i mapy”⁶⁷), jak i estetyki malowniczości wymagającej porównawczych ocen pejzażu („[...] bom zazwyczaj / Scenę za sceną porównywać wołał, / Zbyttnio zważając rzeczy powierzchowne”⁶⁸). To stan, w którym oko, „najsamowładniej z naszych zmysłów rządzące”⁶⁹, jest „władcą, panem serca”⁷⁰ i umysłu. Wordsworth podkreśla tymczasem konieczność równowagi czy też wspólnoty zmysłów i ich służebną rolę wobec celów moralnych:

[...] Tu bym chętnie,
Wdając się w spory bardziej oderwane,
Spróbował środki te wyliczyć, których
Przyroda pilnie używa przeciwko
Tyranii owej [tyranii oka – A.P.], każdy zmysł pozywa,
By przeciwdziałał innym i sam sobie;
Sprawia, że wszystkie są tak jak przedmioty
Ich obcowania, z kolei podległe
Tym wielkim celom: Wolności i Mocy⁷¹.

Argument ten poeta odkłada jednak jako przedmiot „dla innej pieśni”⁷², która ostatecznie nigdy nie została napisana.

W poezji Wordswortha niewątpliwie jest miejsce dla elementu wizualnego, przede wszystkim w jej symbolice, która pozostaje niedookreślona i wzniosła, a czasami przybiera charakter biblijny, nigdy jednak nie jest tym, „czym krajobraz [...] dla oka ślepcy”⁷³. Mimo to poeta dostrzega niebezpieczeństwo wiążące się z „okiem”, które wykazuje z jednej strony skłonność do ulegania iluzji, że panuje, z drugiej zaś – wręcz przeciwnie – do unizania się przed

⁶⁷ Wordsworth, *Preludium*, ks. V, w. 330, s. 165. „Telescopes, and crucibles, and maps”. T e n ż e, *The Prelude*, ks. V, w. 330, s. 168.

⁶⁸ T e n ż e, *Preludium*, ks. XI, w. 158-159, s. 230. „[...] a comparison of scene with scene, / Bent overmuch on superficial things”. T e n ż e, *The Prelude*, ks. XI, w. 158-159, s. 424.

⁶⁹ T e n ż e, *Preludium*, ks. XI, w. 174, s. 230.

⁷⁰ T e n ż e, *Preludium*, ks. XI, w. 172, s. 230. „[...] eye, in every stage of life / The most despotic of our senses, gained / Such strength in me as often held my mind / In absolute dominion”. T e n ż e, *The Prelude*, ks. XI, w. 171-175, s. 424.

⁷¹ T e n ż e, *Preludium*, ks. XI, w. 175-184, s. 230n. „[...] Gladly here, / Entering upon abstruser argument, / Would I endeavour to unfold the means / Which Nature studiously employs to thwart / This tyranny, summons all the senses each / To counteract the others and themselves, / And makes them all, and the objects with which all / Are conversant, subservient in their turn / To the great ends of liberty and power”. T e n ż e, *The Prelude*, ks. XI, w. 175-183, s. 424.

⁷² T e n ż e, *Preludium*, ks. XI, w. 185, s. 231. „Another song”. T e n ż e, *The Prelude*, ks. XII, w. 184, s. 424.

⁷³ T e n ż e, *Opactwo w Tintern*, w. 25, s. 11. „As is a landscape to a blind man’s eye”. T e n ż e, *Tintern Abbey*, w. 25, s. 117.

idolami. Myśl ta sięga korzeniami idei Lutera i Kalwina, lecz teologia i historia Kościoła nie stanowią ani początku, ani końca samego problemu. Życie ludzkie jest w dwudziestym pierwszym wieku na niespotykaną wcześniej skalę uwikłane w percepcję obrazów, uwaga człowieka – ze względu na napierające nań zewsząd ekrany – nieustannie ulega rozproszeniu, a zakres technologii umożliwiających wytwarzanie obrazu i nadzór nad ich odbiorcą raptownie się poszerza. Słuch został zasadniczo zredukowany do sfery audiowizualnej. Opór wobec obrazu, przynajmniej wobec obrazów dotyczących rzeczywistości ziemskiej, wydaje się obecnie oporem najbardziej radykalnym z możliwych.

Tłum. z języka angielskiego *Dorota Chabrajska*