AUTOREFERAT

**Nature walks. peripatetic tradition in non-fiction travel writing of Robert Macfarlane**

**Przyrodnicze wędrówki. Tradycja perypatetyczna w niefikcjonalnym podróżopisarstwie Roberta Macfarlane’a**

Autorką pracy jest mgr **Anna Dziok-Łazarecka**

rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem **dra hab. Grzegorza Moroza, prof. UwB**, Kolegium Literaturoznawstwa

Niniejsza dysertacja — "Przyrodnicze wędrówki. Tradycja perypatetyczna w niefikcjonalnym podróżopisarstwie Roberta Macfarlane’a” (*Nature Walks.* *Peripatetic Tradition in the Non-Fiction Travel Writing of Robert Macfarlane*) — kładzie nacisk na akt pieszej wędrówki w długiej historii brytyjskiego pisarstwa podróżniczego i ukazuje w jaki sposób książki Roberta Macfarlane’a z jednej strony podtrzymują długoletnią tradycję literacką, a z drugiej – demonstrują otwartość na odnowę i rekonfigurację praktyk dyskursywnych. W obecnym badaniu rozważałam w dużej mierze estetykę tekstu, postrzegając go jako twórczą wizję autora realizującą się w języku. Przyświecało mi przekonanie, że książka podróżnicza jest dziełem literackim, w którym znaczenie tworzy się zawsze po zakończeniu podróży. nie jest zaś. Nie musi się zatem być odkrywane w jej trakcie, ale jest tak skonstruowane, by odbiorca tekstu odnosił takie wrażenie.

Kategoria przestrzeni, obok czasowości, pozostaje kluczowa dla pisarstwa podróżniczego. Jednak jak dotąd wiele badań krytycznych koncentrowało się głównie na kontekście postkolonialnym, omijając użyteczną perspektywę metodologiczną zaproponowaną w ramach geokrytyki i szeroko rozumianej humanistyki przestrzennej, rozwiniętej w pracach autorstwa Yi Fu-Tuana, Bertranda Westphala i Roberta Tally’ego. Propozycja czytania literatury z perspektywy przedstawień przestrzennych w tekście różni się od narratologi (która zajmuje się sama opowieścią), tekstuologi (która skupia się na historii tekstu) czy biografii. Ta interdyscyplinarna metodologia, w której zmysły często stają się kluczowym obiektem zainteresowania, proponuje „geocentryczną” lekturę tekstów w celu uzyskania wielowarstwowego obrazu miejsca. Sczególnie przydatna do badania tekstów łączących cechy przyrodopisarstwa i podróżopisarstwa jest kategoria „polisensoryczności”. Ponadto, perspektywa fenomenologiczna, zaproponowana i rozwinięta przez francuskiego filozofa Maurice’a Merleau-Ponty’ego, umożliwia zestawienie pisarstwa przyrodniczego i perypatetycznego w myśl zasady, że umiejętności motoryczne umożliwiają rozumienie miejsca, a wiedza o środowisku prowadzi do samopoznania.

W 2020 Charles Forsdick zaproponował metodologię, która łączy w sobie postulowane wcześniej zabiegi, tj. spowolnienie ruchu, nacisk na miejsce (z jednoczesną detronizacją podróżującego „ja”) i w efekcie uniknięcie dominującego horyzontalnego (ekspansjonistycznego) charakteru podróżopisarstwa. Forsdick wprowadził pojęcie „podróży wertykalnej” (zaproponowane przez Krisa Lackey’ego i rozwinięte przez Michaela Cronina). Wertykalność przeciwstawia się konwencjonalnym parametrom aktu podróżowania -- „horyzontalnej ekspansywności, tęsknota za dzikimi przestrzeniami bez śladów człowieka; solipsyzmowi właściwemu podróży z epoki Romantyzmu, umiejscowienie narratora w centrum opowieści.” To horyzontalne widzenie świata jest także związane z dominująca rola zmysłu wzroku, który od początku odkryć geograficznych kształtował ludzkie wyobrażenie o przestrzeni, nieskończoności, odległości. W podróżopisarstwie ta dominacja patrzenia na krajobraz ukształtowała się pod wpływem dominującej w XVIII w. estetyki *picturesque*. Obie metodologie, wertykalność i geokrytyka, koncentrują się na przestrzenno-czasowej heterogeniczności miejsca. Koncepcja podróży wertykalnej realizuje się przez szereg nieortodoksyjnych metod percepcji, są to: bliskość fizyczna, postrzeganie wielozmysłowe, także w mikroskali, spowolnienie, często radykalne – wszystkie te tematy zawiera podróż piesza. Podróżujący skupia się do tego stopnia na najdrobniejszych aspektach przestrzeni, które zazwyczaj umykają w opisie, często kieruje uwagę w głąb miejsca (w wymiarze dosłownym lub figuratywnym). W konsekwencji przestrzeń podróży staje się bardziej nieosiągalną obecnością niż stałym punktem odniesienia; jest niestabilna, ulega modyfikacjom i konfrontacji z dotychczasowymi literackim przedstawieniami. W ten sposób *travel book* otwiera się na nowe sposoby widzenia świata i metaforyzacji przestrzeni.

Już sam ogrom badań dotyczących studiów nad przestrzenią potwierdza fakt, że jako składnik tematyczny przestrzeń dominuje nad czasem. Ponieważ jednak oba te elementy są zasadniczo integralne, przestrzeń może być (na nowo) odkryta w swojej heterogeniczności tylko wtedy, gdy podróż zostanie spowolniona. Koncepcja „wolnej podróży” (*slow travel*) pojawia się obecnie coraz częściej w badaniach nad podróżópisarstwem, podkreślając stojącą w sprzeczności z intuicją potrzebę zagubienia się i anty-destynacji. S*low travel* jest jednym z nurtów większego ruchu „slow”, obejmującego uczestniczenie w kulturze i gospodarce świata poprzez celebrowanie lokalności, dostrzeganie problemów ekologicznych i przedkładanie tego, co bliskie nad to, co dalekie. Powolne podróżowanie powinno być rozumiane jako seria świadomych wyborów, których dokonuje podróżnik. Miałaby to być swoista inżynieria czasu, kiedy podróż przekształca się w towar obfitości, nie zaś deficytu. Wartość takiego myślenia wydaje się szczególnie istotna właśnie teraz, po trzeciej fali pandemii COVID-19. Miesiące wymuszonego bezruchu, w serii *lockdown*’ów z 2020 roku, sprawiły, że świat podróży opustoszał a idea i sens globalnego podróżowania stanęły pod znakiem zapytania. Na gruncie badań nad podróżopisarstwem autorka Barbara Korte, w artykule “Chrono-types: Notes on Forms of Time in the Travelogue” (2008), wykorzystuje obserwacje m.in. Paula Ricoeur’a *Time and Narrative* (1983) z badań nad fikcją i tosuje je do *travel book*’a. Zauważa ona, ze opowieść o podróży przedstawiona w książce podróżniczej jest tak ukształtowana , aby mieć większe znaczeni od samej podróży, włączając w to swego rodzaju „konturowanie czasu narracji” („a specific *contouring* of narrated time”) . Na poziomie narracji dokonywane są różne zabiegi jak np. wytwarzanie dystansu między prawdziwą podróżą a opowieścią o niej, użycie czasu teraźniejszego, aby dla wywołania wrażenia natychmiastowości. Takie strategie tworzą rytm opowieści, która może ulec spowolnieniu przez opisowe „pauzy” („descriptive pauses”), które wydają się spowalniać lub wydłużać podróż, nawet gdy w świecie realnym trwała obiektywnie krótko. Paradoksalnie, choć, jak tłumaczy Korte społeczeństwo sprzed epoki przemysłowej mogło podróżować tylko powoli, sama idea slow journey pojawia się w literaturze podróżniczej dopiero w w. XIX jako odpowiedź na gwałtowne przyspieszenie podróży spowodowane zastosowaniem maszyny parowej w transporcie i masowo rozwijającym się przemyśle turystyczny. W odpowiedzi na fascynację prędkością (J.Verne W 80 dni …) powstają książki Aleksndar Kinglake’a Eothen 1844 oraz R. L. Stevenson (…; …).

Sposób w jaki Korte ujęła związek między ramami czasowymi w gatunku podróżniczym a rytmem narracji przywołuje może już może przywoływane na zasadzie truizmu, które powtarza John Zilcosky in *Writing Travel: The Poetics and Politics of the Modern Journey* (2008) „Podróż... nadaje nowy wymiar poststrukturalistycznemu twierdzeniu, że pisanie jest zawsze o pisaniu: jest ono również zawsze o podróżowaniu, przynajmniej w tym sensie, że podróżnicy również nigdy nie docierają ostatecznie do celu.”

Takie podejście sugeruje niekompletność i otwartość narracji oraz zakłada, że pisanie jest praktyką meandryczną. Dryfującą, peregrynującą jakość narracji podróżniczych odpowiednio oddaje forma eseju, który, jak zauważ Paul Fussell w książce *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars* (1980), stracił w oczach wydawców na atrakcyjności komercyjnej na przełomie wieków i został włączony do książki podróżniczej z lat trzydziestych XX wieku. Związek między esejem i pozdróżpisartwem zauważają także badacze Charles Forsdick oraz Guillame Thouroude Perypatetyczny aspekt tekstów Macfarlane’a można rozumieć także jako sposób pisania. Rytm wędrówki znajduje odzwierciedlenie w rytmie tekstu, a sens podróży ujawnia się nie przez szybsze, lecz wolniejsze tempo. W konsekwencji wyłania się perypatetyczny rytm opowieści; meandrująca, eseistyczna forma wyrasta z kolejnych kroków narratora. Tekst „perypatetyczny” wędruje, często bez przywiązania do celu, gromadząc fragmentaryczne wrażenia, idee, znaki i dźwięki, pozostając otwarty na znaczenia. Warto więc odczytać książkę podróżniczą nie jedynie poprzez jej komponent tematyczny (podróż), ale poprzez twórczy proces eseistyczny, który sam w sobie przypomina wędrówkę. Pojęcie „gatunku perypatetycznego”, które wprowadzone zostało w obecnej pracy, ma swoje korzenie w rozumieniu formy eseistycznej. Dodatkowe źródła wiedzy na temat brytyjskiej eseistyki stanowią prace Grahama Gooda (1988) i Denis Gigante (2008). Termin „esej” użyty w odniesieniu do poszczególnych rozdziałów omawianych książek Roberta Macfarlane’a ma przede wszystkim na celu wskazanie na meandryczną otwartość jego książek na różne konteksty i paralele, a także na fakt, że podróże nie zawsze są opowiadane w wyraźnie linearnym porządku, a nie, co należy podkreślić, zredukowanie tychże książek jedynie do „kolekcji” osobnych tekstów. Oznaczałoby to niedostrzeżenie ich wewnętrznej spójności i strukturalnej integralności. Forsdick podkreśla jego podobieństwo do literatury podróżniczej. „Zakorzeniony w codzienności, esej rozwija się logicznie, ale gawędziarsko, bez ścisłego trzymania się linearności, opierając się na przypadkowych zbieżnościach języka, filozoficznej refleksji i cielesnym odczucia".

Praktyka chodzenia ta wyłania się jako perspektywa dla postrzegania świata i narzędzie nieinwazyjnego tworzenia wiedzy. Obecne badanie nad obszernym materiałem perypatetycznego podróżopisarstwa ujawniają wyjątkowo wzniosłe traktowanie tego tematu w kulturze brytyjskiej. Taki romantyczno-sentymentalny stosunek do praktyki chodzenia nie istnieje bodajże w żadnej innej kulturze Zachodu. W istocie, dwa najważniejsze źródła do dyskusji o literackiej perypatetyczności czerpią właśnie z tradycji romantycznej. Są to studium autorstwa Ann D. Wallace pod tytułem *Walking, Literature, and English Culture: The Origins and Uses of Peripatetic in the Nineteenth Century* (1993), które próbuje zdefiniować teorię perypatetyczną i związek literatury z jej społeczno-politycznymi kontekstami, oraz praca Robina Jarvisa *Romantic Writing and Pedestrian Travel* (1997), która jest wnikliwą akademicką analizą anatomii pieszego podróżnika.

Termin "gatunek perypatetycki" może zatem obejmować takie teksty należące do piśmiennictwa podróżniczego, które wykorzystują literacki perypatetyzm zarówno jako element tematyczny, jak i sposób narracji. Jak pokazuje długoletnia tradycja pisarstwa wędrownego, dyskurs pieszy stale się rozwijał od czasu, gdy Coryat na początku XVII wieku określił perypatetykę jako samomodelującą się formę, nabierając nowych znaczeń w procesie ciągłych zapożyczeń i adaptacji. Te diachroniczne transformacje obejmowały gilpińską estetykę wizualną, retorykę nieregularności i ideę, że powtarzanie uzupełnia perambulację; poetycką osobowość Wordswortha, który znajdował wymowę w fizycznym akcie mozolnego spaceru; oraz romantyczny akt oddzielenia "podróży" od "trudu", który nadał podróżom poczucie wolności od ograniczeń. Jak dowodzi Ann D. Wallace w książce *Walking, Literature, and English Culture* (1993), kiedy spacerowanie na świeżym powietrzu stało się świadomym wyborem a sam akt znalazł się w centrum zainteresowania artystów i pisarzy, dziewiętnastowieczne chodzenie oderwało się od kontekstu historycznego czy okoliczności społeczno-ekonomicznych i zaczęło opierać się przede wszystkim na zaletach estetycznych. Pisarze piszący o spacerach (Hazlitt, Thoreau, Burroughs, Stephen i Stevenson) opisywali swoją perypatetycką praktykę jako uniwersalną, "'ponadczasową' działalność autorską, [która] wydaje się pochodzić z tekstu, a jednocześnie być wolna od jakiegokolwiek pochodzenia z tekstu" - zacierając jednocześnie, jak twierdzi Wallace, historycznie specyficzne pochodzenie spacerów, przekształcając je w ideologię. Ta celebrowana "ponadczasowość" usunęła perypatetykę z jej kontekstu społecznego i uczyniła ją ahistoryczną i abstrakcyjną w stosunku do jej literackiego antecedensu, "[utwardzając] perypatetykę w teorii estetycznej”.

Diachroniczny rozwój dyskursu perypatetyckiego jest znaczący, zwłaszcza w świetle powszechnie przyjętego założenia, że skoro powolność pieszego pozwala na głębszą, bardziej wnikliwą percepcję środowiska (czy to społecznego, czy naturalnego), to podróż może być odczytywana przede wszystkim jako metafora. Przekonująco wyraża to Ann D. Wallace, która twierdzi, że czytelnicy nie poświęcają wiele uwagi chodzeniu w tekstach; natychmiast przechodzą od kategorii materialnych do niematerialnych i abstrakcyjnych. Sam akt - ze swoją skromną pozycją w tle wśród tematów literackich - "znika, ponieważ jest zbyt powszechny, by go zauważyć" . Ale praktyka chodzenia pieszo może być pomijana z jeszcze jednego powodu. Może być postrzegana jako retrospektywna, nostalgiczna, tradycyjna.

W pewnym sensie piesze książki podróżnicze Macfarlane’a można łatwo uznać za tradycyjne – ponownie odkrywają wartość chodzenia i redefiniują (również poprzez gęste nagromadzenie literackich odniesień) *cogito* podróżującego. Jest tu więc eskapistyczna tęsknota za byciem „gdzie indziej”. Pojawia się poczucie dziecięcego zachwytu nad możliwością odkrywania świata, młodzieńcza ucieczka, która pozostaje warunkiem *sine qua non* wielu narracji podróżniczych. W tym sensie „ponadczasowość” wędrowania jest celebrowana w sposób niewiele różniący się od dziewiętnastowiecznych autorów perypatetycznych, tym bardziej, że wędrówki Macfarlane’a są w przeważającej części samotne lub przedstawione jako takie. Narrator wykreowany przez Macfarlane’a wydaje się w dużej części związany z brytyjskim dziedzictwem epoki romantyzmu. Romantycy, jak wiadomo, podróżowali z pasją, pod wpływem impulsu. Dziką przyrodę odkrywali samotnie, subiektywnie, wykazując przy tym perwersyjną gotowość do poświęcenia zdrowia lub życia. Wiele czynników, takich jak uprzywilejowana pozycja społeczna pisarzy piszących o wędrówkach, predyspozycje fizyczne, uzasadniało męski głos w formułowaniu dyskursu perypatetyckiego

Macfarlane posługuje się retoryką niebezpieczeństwa, często wędrując przez miejsca okryte złą sławą, niesamowite, dezorientujące i często, obiektywnie rzecz ujmując, skrajnie niebezpieczne. Ale jeśli więc Macfarlane reaktywuje, nawet czasami w sposób nostalgiczny, pewną dozę dziewiętnastowiecznego maskulinistycznego solipsyzmu, to są to działania w pełni celowe. W odpowiedni sposób równoważy je bowiem środkami wyrazu, które deprecjonują i decentralizują pozycję narratora. Podążając za narracją (i podróżą), czytelnik czuje, że autor nie mówi: „patrz na mnie”, ale „patrz ze mną”.

Książki Macfarlane’a rekonfigurują sposób, w jaki wyobrażamy sobie narracyjne „ja” narratora. Uczestniczy on w procesie wytwarzania świata (krajobrazu), ale jednocześnie wyłania się z niego i jest przez niego stwarzany. Buduje to napięcie, w którym narrator, z jednej strony dąży do rozpuszczenia się w materialnym krajobrazie, a z drugiej, wyłania się ponownie jako mobilne ciało fizyczne o twardo zarysowanych granicach, zarówno nieodłączne, jak i oderwane od zewnętrznej materialnej rzeczywistości. Podczas gdy książka podróżnicza tradycyjnie opiera się na wizualności języka narracji, Macfarlane dostrzega centralną rolę zmysłu dotyku w praktyce podróżowania i w pisaniu o podróżach. Terytorium badawcze dotyczące dotykowo-kinestetycznej natury podróży w książkach Macfarlane’a jest ogromne. Pomimo komplementarności z innymi zmysłami, dotykanie (także gołych stóp do ziemi, skały, wody) często dominuje jako źródło wiedzy o sobie i miejscu. Takie pisanie rehabilituje koncepcję czującego ciała w książce podróżniczej. Biorąc pod uwagę fakt, że gatunek podróżniczy poszedł drogą „odcieleśnienia”, literacka perypatetyczność nadaje właściwą wagę tym materialnym aspektom podróży, które są często doświadczane, ale pozostają niezauważone.

W swojej najnowszej książce *Underland: A Deep Time Journey* (2019) Robert Macfarlane kontynuuje wdrażanie fenomenologicznej wrażliwości podróżującego narratora. Tu jednak swobodę i nieskrępowanie chodzenia zastępuje nowymi formami przemieszczania się – czołganiem, wyginaniem i przedzieraniem się, narzuconymi cielesnemu podmiotowi przez ograniczone parametry przestrzenne, generując napięcie między poczuciem wyzwolenia, jakie daje podziemna wędrówka, a – z drugiej strony przestrzennym uwięzieniem . Eksploracja, która w ortodoksyjnej podróży horyzontalnej kojarzy się z rozległymi krajobrazami i nieskrępowaną wolnością, w *Underland* oznacza poddanie się ciałem i umysłem ograniczeniom, a czasem też akceptację doświadczenia klaustrofobii, radykalnego spowolnienia ruchu, ekstremalnej bliskości (pod)powierzchni i ruchu w dół, często w ciemność. Prowadzi to do ujawnienia wiedzy o świecie i o sobie. Eksperymentalna natura *Underland* ujawnia się w co najmniej podwójnym sensie. Po pierwsze, polega ona na rekonfiguracji przestrzennych parametrów podróży poprzez zepchnięcie jej pod powierzchnię ziemi, do kolejnych zamkniętych miejsc, komór, korytarzy, generując wyraźne napięcie pomiędzy nieskrępowaną mobilnością na zewnątrz a wyobcowaniem wewnątrz. Po drugie, w związku z tym, że książka często uprzywilejowuje przestrzeń ciała, którego lokomocja jest uważnie obserwowana, poddanie się zamknięciu jawi się jako warunek wstępny eksploracji. W szerszym sensie, by podkreślić wcześniejszą konkluzję, doświadczenie dotykowe, manifestujące się w tekstach Macfarlane’a czyni z nich miejsca oporu wobec postępującego odcieleśnienia i rosnącej pasywności ciała w pisarstwie podróżniczym.

Ta szczególna wrażliwość na zmiany zachodzące w świecie zewnętrznym jest zbieżna z praktykami wypracowanymi w ramach gatunku *nature writing*, któremu Macfarlane wiele zawdzięcza, choćby to, że przyrodę można badać lokalnie. Założenie twierdzące, że małe miejsca w przyrodzie są przejawem samego życia, jest spójne z ideami przyrodopisarstwa (w większym stopniu niż książek podróżniczych) i sięga daleko w czasie do XVIII wieku, a w przestrzeni do niewielkiej miejscowości Selborne, domu Gilberta White’a, ojca brytyjskiego przyrodopisarstwa. Potwierdza to fundamentalny fakt, że brytyjskie sentymenty wobec natury ugruntowały się wokół lokalności, a nie wokół rozległych otwartych przestrzeni. I choć jego piesze wędrówki często stwarzają okazję do badania idei odosobnionej, zamkniętej natury (wyspy w szczególności odnoszą się do koncepcji lokalności), jest on świadomy faktu, że zaangażowanie w takie totalizujące sentymenty nie prowadzi do całkowitego poznania.

W kontekście przyrodopisarstwa ciekawe jest, że spotkania Macfarlane’a z naturą (w swej uważnej szczegółowości porównywalne z prozą przyrodniczą J. A. Bakera, Richarda Jeffriesa i Edwarda Thomasa) stanowią zapis fraktalnego doświadczenia wplecionego w podróż. Są niedramatyczne, małe w skali lub wręcz miniaturowe (często posługujące się strategią mikrospekcji). Zakotwiczają chwilę w bezmiarze krajobrazu, przybliżając zdarzenie, które jest powszechnie rozpoznawalne, ale z trudem zapamiętywane. Zmniejsza ona dystans poznawczy, w ramach którego naturalny krajobraz i dzikość mogą być przedstawiane jako istniejące „gdzieś tam”, zawarte i zlokalizowane w sferze, która istnieje geograficznie poza narratorem. Teksty Macfarlane’a przekazują subtelną, ale konsekwentną fascynację dociekaniem tajemnic natury, ale autor nie tworzy jej holistycznej wizji, do której być może dążyłby pisarz-przyrodnik. Oferuje raczej pogłębioną refleksję dotyczącą naszego pragnienia zrozumienia nieludzkiego innego – jest ono zazwyczaj naznaczone niezrozumieniem lub obcością. Zachwyt, często nieskrępowanie młodzieńczy lub celowo bagatelizujący wiedzę autora, chroni teksty przed nadmiernym dydaktyzmem i stanowi źródło nowej wiedzy w pojęciu darwinowskim. Książki Macfarlane’a ukazują kontrasty skali między tym, co zbyt małe lub zbyt duże, zbyt bliskie i zbyt odległe.

Co ciekawe, jeśli chodzi o charakterystykę bohaterów, Macfarlane stosuje zabieg potwierdzający jego dług wobec gatunku *naturist novel*. Nasuwają się analogie z postromantyczną literaturą naturystyczną wyrastającą z dziewiętnastowiecznego darwinizmu, rozwijaną przez Thomasa Hardy’ego, W.H. Hudsona, Normana Douglasa, Samuela Butlera i D.H. Lawrence’a, którą cechuje nacisk na autorytet biologii, niechęć do duchowości czy idealizacji natury, przy jednoczesnym uznaniu kurczenia się obszarów naturalnych,. Macfarlane przedstawia swoich bohaterów jako zbudowanych z organicznej materii krajobrazu, kontinuum przyrody. Często nietuzinkowi, ekscentryczni, a nawet oportunistyczni wobec systemu, w którym żyją, ci współtowarzysze wędrówki wykazują się świadomością świata natury, charakterystyczną dla brytyjskiego pisarstwa przyrodniczego. *Underland* realizuje tę samą intencję, ale charakterystyka postaci, zasilająca ideę sąsiedzkiej międzygatunkowej kohabitacji, ma mniej optymistyczną wymowę. Radykalne przemiany, które wtargnęły w postaci nowoczesności i zmian klimatycznych, wpływają na jednostki i społeczności. Jeśli natura ludzka, wystawiona na działanie środowiska naturalnego, staje się jego przedłużeniem, to pęknięcia w ekosystemie nieuchronnie wpływają na ludzi.

Pisarstwo Macfarlane’a odzwierciedla jego powszechnie znane zainteresowanie funkcją języka w kształtowaniu ludzkiego zaangażowania w środowisko naturalne. Rosnący analfabetyzm Ziemi jest częścią większego procesu urbanizacji, a także towarzyszącej mu marginalizacji i „odczarowania” (*disenchantment*) świata natury, wyraźnego zwłaszcza wśród młodszych pokoleń. Bez magicznego zaklęcia, jakie niosły ze sobą transcendentne wartości, to „odczarowanie” powoduje wyobcowanie, wycofanie i alienację na wielu poziomach: fizycznym, duchowym, percepcyjnym i językowym. Należy podkreślić, że ukłon w stronę magii i mistyki obecny w książkach Macfaralane’a tylko pozornie odbiega od rzeczowości gatunku *non-fiction*. Ta próba ponownego zaczarowania (*re-enchantment*) nie jest po prostu biegunowo przeciwstawna do tego, co faktyczne. Nie powinna być też wtłoczona w znany dylemat między wiernością faktów a fabrykacjami wydarzeń. Książka podróżnicza (*travel book*) jest dziełem twórczym i jako taka może być użytecznym narzędziem w walce z kryzysem wyobraźni, który – jak głosi popularne ostatnio założenie – pozostaje w ścisłej korelacji z kryzysem klimatycznym. W tym sensie, w połączeniu z topograficzno-geologiczną niesamowitością, a niekiedy także z podróżniczą science-fiction, narracje te ocierają się o granice rzeczywistości. Taki element fikcyjny (choć stale równoważony przez „uziemioną” fizyczność narracji) przywraca potrzebę ponownego zaczarowania (*re-enchantment*), entuzjazmu wobec nieznanego. Tajemnica rekompensuje także poczucie globalnej skończoności, która zagraża podróżom banalnością. Przede wszystkim prace Roberta Macfarlane'a pokazują, że literacki piechur jest w stanie sprostać najbardziej palącym wyzwaniom nowego świata - nie tylko jako rewizjonista.