



**POLISH JOURNAL
OF LANDSCAPE STUDIES
POLSKIE STUDIA
KRAJOBRAZOWE**

t. 4, nr 7, 2022-2023
vol. 4, no. 7, 2022-2023

ISSN 2657-327X

Wydawca/ Publisher:

Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego

Rada redakcyjna/ Editorial Board:

Dorota Angutek (Uniwersytet Zielonogórski, Poland)
Timothy Edensor (Manchester Metropolitan University, United Kingdom)
Arto Hapaa (University of Helsinki, Finland)
Marcus Köhler (Technische Universität Dresden, Germany)
Iwona Lorenc (Uniwersytet Warszawski, Poland)
Urszula Myga-Piątek (Uniwersytet Śląski, Poland)
Ewa Rewers (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poland)
Anna Zeidler-Janiszewska

Redakcja/ Editorial Team:

Beata Frydryczak (Redaktor naczelna/ Editor-in-Chief) — Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Mateusz Salwa (Zastępca redaktora naczelnego/ Deputy Editor-in-Chief) — Uniwersytet Warszawski

Sekretarz redakcji/ Managing Editor:

Sylwia Szykowna (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Projekt graficzny/ Graphic Design:

Ewa Mikuła, Katarzyna Turkowska

Skład/ Typesetting:

Monika Rawska / Legut





7/2022-2023

Spis treści/ Table of Contents

Archiwalia/ Archives

- 7 O sztuce rysowania krajobrazu. Esej trzeci
William Gilpin
- 21 Słowo od tłumaczki: “Trzy eseje”
Beata Frydryczak
- 25 Pojednanie z naturą
Adam Wodziczko
- 39 Pojednać się z naturą – ochrona przyrody według Adama Wodziczki
Mateusz Salwa

Dyskusje/ Discussions

- 47 Aesthetics and the processual nature of landscape
Beata Frydryczak
- 61 The garden as a new ecological paradigm
Mateusz Salwa
- 75 Rola zieleni w kształtowaniu krajobrazu miejskiego Gniezna na przykładzie wybranych ogrodów publicznych
Maciej Kędzierski

Recenzje/ Reviews

- 93 O naturze w dobie posthumanizmu
(rec. książki *Naturakultura. Próby
z kulturoznawstwa krytycznego*,
red. J. Jeśman, M. Skrzeczkowski,
Gdańsk, 2022)

Beata Frydryczak

- 101 Szkoły, do których chce się chodzić,
(rec. książki M. Hawranek, *Szkoły, do
których chce się chodzić (są bliżej, niż
myślisz)*, Kraków 2021)

Mateusz Eder

Archiwalia



O sztuce rysowania krajobrazu. Esej trzeci (1792)

William Gilpin

Sztuka rysowania jest dla podróżnika malowniczości [*picturesque traveller*] tym, czym sztuka pisania dla uczonego. Każda [z tych umiejętności] jest w takim samym stopniu konieczna dla określenia i wyrażenia właściwych jej idei. Rysunek bierze się z wyobraźni albo z natury.

Bardzo cenny jest szkic z wyobraźni, który wychodzi spod ręki mistrza. To jego pierwsza koncepcja, zwykle najmocniejsza i najbardziej błyskotliwa. Wyobraźnia malarza, naprawdę u niego niezmiernie, jest magazynem obfitującym we wszystkie te eleganckie formy i zachwycające efekty, jakie można znaleźć w naturze. Jak czarodziej jednym ruchem dłoni przywołuje sceny z historii lub romansu, a czasami [obrazy] nieożywionych części natury. I w tych szczęśliwych chwilach, gdy ogarnia go twórczy entuzjazm i daje on upust płomiennej wyobraźni, często za sprawą kilku odważnych pociągnięć tworzy tak cudowne przebliski geniuszu, że nie mogą się z nimi równać bardziej stonowane, poprawne przedstawienia wychodzące spod jego ołówka.

Pamiętać jednak należy, że takie szkice muszą podlegać ocenie także przez oko uczone w sztuce i zaznajomione z ideą malowniczości – oko, które może przyjąć na poły skończone obrazy i pozostawione w takim stanie przez mistrza, by dać im nowy wyraz, dopełniając je o to wszystko, co nie zostało wyrażone. Nie będę się jednak dłużej rozwodzić nad szkicami z wyobraźni, gdyż mają one niewiele wspólnego z moim ulubionym przedmiotem. Dodam tylko, że chociaż niniejszy esej ma przede wszystkim pomóc podróżnikowi malowniczości w podziwianiu widoków z natury, to jednak zalecana metoda, o ile odnosi się do tworzenia [rysunku], może z powodzeniem być zastosowana do szkiców z wyobraźni.

Zamysłem widoków z natury może być utrwalenie ich w pamięci lub – w pewnym stopniu – podzielenie się własnymi ideami z innymi. Napotkawszy scenę godną narysowania, pierwszą kwestią jest ukazanie jej z jak najlepszego punktu. Kilka kroków w prawo lub w lewo robi wielką różnicę. W jednym miejscu niezgrabnie nierówności ziemi, okazują się całkiem znośne w innym, a zamek widziany jako nieznośna przesłona, gdy stoi się po jednej stronie, okazuje się całkiem przyjemny

z drugiej strony. Zatem, należy wpierw ustalić punkt widokowy, by następnie zastanowić się jak pomniejszyć widok na papierze. Nie posiadając doświadczenia w tej materii, pewną trudność możemy mieć z dostosowaniem skali natury do naszej, bo różnią się one znacznie. Jeśli krajobraz jest rozległy, należy uważać, aby nie zawrzeć zbyt wiele. Można go podzielić na dwa szkice. Gdy już ustali się interesujący widok, najlepiej skupić się na dwóch lub trzech najważniejszych punktach, które należy nanieść na papier. Ułatwi to ustalenie relacji względem kilku różnych obiektów.

Podstawowym powszechnie używanym narzędziem rysowania jest ołówek grafitowy. Nie ślizga się po papierze i pozwala szybko wyrazić określoną ideę. Ma on zresztą jeszcze jedną zaletę: jego szary odcień łatwiej wymazać niż czarną lub czerwoną kredę. Pozwala też na szybką korektę.

Zaletą tych pospiesznych, czarnych szkiców jest możliwość łatwego wychwycenia charakterystycznych cech danej sceny. Na tym etapie światło i cień nie mają jeszcze znaczenia. Wystarczą ogólne kształty oraz relacje, jakie zachodzą pomiędzy różnymi punktami przecięcia elementów w danej okolicy. Można to uzyskać za pomocą kilku naszkicowanych linii. „Choćby pół słowa – powiada pan Gray – utrwalone w danym miejscu lub okolicy, jest warte wszystkich naszych wspomnień. Ufając obrazowi oszukujemy samych siebie, że przedmioty same z siebie rysują się w umyśle. Bez dokładnej i szczególnej obserwacji nie można oddać obrazu w sposób poprawny: kontury szybko się zacierają, kolory z każdym dniem blakną i kiedy ostatecznie chcemy odtworzyć obraz słowami, musimy uzupełnić braki za pomocą naszej własnej wyobraźni”¹. To, co mówi pan Gray, odnosi się głównie do opisu literackiego, ale w takim samym stopniu ma zastosowanie do rysunku. Wiodące idee muszą zostać utrwalone w określonym miejscu – pozostawione w pamięci, szybko ulatują.

Linie kreślone ołówkiem, czy jakimkolwiek innym narzędziem, związane są z trudnością ujęcia odpowiednich odległości. Jeśli w krajobrazie pojawiają się dwie lub trzy rzeczy oddalone od siebie i każdą z nich można wyrazić za pomocą tego samego rodzaju linii, oko zapomina o tym zróżnicowaniu już nawet po zaledwie pół dnia podróży i wszystko się miesza. Aby temu zaradzić, jeśli krajobraz jest w ogóle skomplikowany, konieczne będzie uczynienie kilku notatek na miejscu. Podróżnik powinien być dokładnie w tym [szkicowanym] miejscu, ponieważ idea widoku zasadniczo polega na właściwym postrzeganiu odległości. Jakkolwiek, w wolnej chwili [podróżnik] powinien przejrzeć szkic, aby za pomocą kilku pociągnięć ołówka zaznaczyć to, co znajduje się bliżej, a za pomocą tuszu do kaligrafii wprowadzić światłocien, aby wszystko dobrze ująć. Takiego szkicu nie trzeba dalej rozwijać, gdyż ma on jedynie wspomóc naszą pamięć.

¹ List do Mr. Palgrave, s. 272, 4.

Ale kiedy rysunek ma na celu przekazanie – w określonym zakresie – naszych idei innym, niezbędne jest jego lepsze opracowanie. Scena, którą dobrze znamy z pamięci, może być naszkicowana za pomocą kilku szybkich pociągnięć ołówka, ale jeśli chce się przekazać określoną ideę tam, gdzie jej przedtem nie było, i zrobić to w sposób właściwy, w szkicu musi zawierać się jakaś kompozycja obejmująca wprowadzone poprawki i wyraźnie zaznaczone obrysy, a także efekty światła. Można również wprowadzić jakieś niewielkie ozdoby w postaci figur i innych szczegółów. Krótko mówiąc, rysunek powinien być tak dalece dopracowany, aby dać pewne wyobrażenie o obrazie. Nazywam to zdobnym szkicem [*adorned sketch*] i cokolwiek, co nie może być w taki sposób dopracowane, nim nie będzie. Jeżeli pojawia się konieczność przedstawienia jakiegoś niemalowniczego zbioru obiektów, czy w ogóle jakiś nieprzedstawialnych przedmiotów, to można je ujmować raczej pod postacią planów niż obrazów.

Po pierwsze, radziłbym podróżnikowi, aby w żadnym wypadku nie przerabiał oryginału na zdobny szkic. Pierwszy szkic wystarczy, aby wyrazić idee ogólne i jest on wzorcem, do którego będzie można powrócić w przypadku braku [widoków z] natury. Przerabiając go po raz kolejny, można utracić pierwotne idee, a całość pogrążyć w chaosie. Dlatego wielcy mistrzowie zawsze przywiązują tak dużą wagę do swoich szkiców z natury. I chociaż rysunek wykonany przez podróżnika malowniczości sam w sobie jest mało wartościowy, powinno się zachować oryginalny szkic i utrzymać go w odpowiednich ryzach.

Ustaliliśmy tę kwestię, możemy zacząć nasz zdobny szkic od nowa. Pierwszym punktem jest kompozycja. Ale kompozycja, ktoś powie, zawiera się w pierwotnym szkicu.

To prawda, ale mimo wszystko za sprawą [kompozycji] można wprowadzić nieznaczne zmiany, dzięki którym formy obiektów, zachowując swoje podobieństwo, można bardziej podkreślić. Tak jak utwór muzyczny, odtwarzany przez różnych mistrzów i uświetniany w odmienny sposób przez każdego z nich, wciąż pozostaje ten sam. Musimy jednak pamiętać, że natura jest ułomna i jej kompozycje wymagają drobnej asysty. Jej idee, jeżeli nie zostaną wprowadzone określone zasady, są dla malowniczości zbyt rozległe.

Swobodny stosunek do prawdy należy traktować z ostrożnością, a jednocześnie można dokonać rozróżnienia między obiektem a sceną. Jeżeli przedstawię najbardziej charakterystyczne cechy zamku lub opactwa, to trzymając się reguł sztuki mogę sobie pozwolić na odrobinę swobody w przedstawieniu szczegółów (które nie odgrywają kluczowej roli). Ale w przedstawionej scenie widok staje się portretem; i jeśli tu coś poprawiam, muszę to czynić z wyczuciem.

Bez względu na to, czy przedstawiam jakiś obiekt czy scenę, przede wszystkim mam całkowitą swobodę – ograniczoną jedynie przez zasadę zgodności z okolicą – rozporządzania pierwszym planem zgodnie z własnym upodobaniem. Biorę drzewo tu i przesadzam je tam. Obniżam pagórek lub coś do niego dodaję. Usuwam kawałek

dachu, chałupę, mur lub jakikolwiek inny obiekt, który mi się nie podoba. Krótko mówiąc, dokonując tych kilku prostych zmian, nie chodzi mi o to, by narzucać swobodę wprowadzania tego, co nie istnieje, ale biorę pod uwagę to, co jest podatne na takie zmiany i co zresztą sam czas nieustannie czyni.

Wszystko to wymogi sztuki:

*Ona [sztuka] zarządza pierwszym planem; może go wznosić lub obniżać
Tu liściaste ekrany stawiają opór,
a tam ustępują; tu rozmaite zielenie rozstępują się,
a tam tłoczą się w jeden nieprzenikniony mrok
Jak przystało na geniusza sceny.*

Pierwszy plan, w porównaniu z rozległym horyzontem, jest w istocie punktem: sam w sobie ma błahe znaczenie i nie można określić go elementem sceny. A jednak, chociaż jest tak mało istotny dla oddania podobieństwa danej sceny, jest jednak kluczowy dla samej kompozycji. Przypomina te głębokie tony w muzyce, które nadają wartość wszystkim swobodniejszym partiom i harmonizują całość.

Zatem, skoro pierwszy plan ma tak znaczące konsekwencje, rysunek należy rozpocząć od ustalenia tej w istocie kluczowej części. Łatwiej jest określić usytuowanie pierwszego planu, gdy zostanie on umieszczony na dole kartki papieru, bo wszystko inne będzie ustalane w stosunku do niego. Istnieje prawdopodobieństwo, że w szkicu wstępnym został on niedokładnie określony. Ale to będzie można jednoznacznie stwierdzić wtedy, kiedy krajobraz zostanie uchwycony w całość. Mógł też zostać naniesiony na papierze za wysoko lub zbyt nisko. Mając przed sobą ogólny schemat krajobrazu, można go odpowiednio dostosować i nadać mu odpowiednie proporcje. Mogę tylko dodać, że jeśli chodzi o pierwsze plany, nie trzeba być bardzo starannym w ich wykańczaniu, nawet jeśli zamierza się dopracować szkic. W gotowym obrazie pierwszy plan jest rzeczą bardzo subtelną, ale w szkicu chodzi o to zaledwie, aby uzyskać pożądany efekt.

Mając już pierwszy plan, można w ten sam sposób, ale z większą starannością, wprowadzić inne partie kompozycji. W pospiesznym szkicowaniu wystarczy zaznaczyć najważniejsze elementy okolicy w taki sposób, jak się ukazują, ale w zdobnym szkicu należy je poprawić w tych miejscach, gdzie wydają się fałszywe. Trzeba znaleźć sposób na ukrycie zbyt nachalnych części za pomocą drzew, zasłonić krzewami te, które są zbyt gołe i na usunięcie drobnych obiektów, które w naturze za bardzo rzucają się w oczy i tylko wprowadzają nadmiar elementów kompozycji. Od tej korekty zależy pomyślność rysunku. Żadne piękno światła, kolorystyki czy wykonania nie jest w stanie zrekomensować braku kompozycji. To jest fundament wszelkiego malowniczego piękna. Nie ma tak wyrafinowanego ubioru, który by przyozdobił kogoś, kto ma dziwną i nieokrzesianą posturę.



II. 1

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792



II. 2

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792

Przebrnąwszy w ten sposób przez kompozycję zdobnego szkicu wykonanego ołówkiem grafitowym, można przystąpić do mocniejszego podkreślenia pierwszego planu i bliższych partii. Rzeczywiście, niektórzy nie rysują konturów, ale swobodnie operują pędzlem na szkicu wykonanym ołówkiem. Jest to najbliższe idei malarstwa. To najbardziej swobodna i być może również najdoskonalsza metoda. Rysunek ołówkiem jest gorszym rozwiązaniem, bo wymaga staranniejszych zabiegów w zacieraaniu [konturów], aby uzyskać oczekiwany efekt. Oczywiście wymaga też ręki mistrza. Rzeczywiście, ręka mistrza daje oczekiwany efekt nawet przy użyciu najbardziej trywialnych narzędzi. Moje zalecenia mają na celu tylko udzielenie kilku wskazówek adeptom sztuki, którzy być może najskuteczniej wykonają swój szkic piórem. Pióro jest bardziej zdecydowane niż ołówek grafitowy, pozostawia mniej pędzlowi, który moim zdaniem jest trudniejszym narzędziem. Można użyć tuszu do kaligrafii (który można zagęścić lub rozrzedzić, co pozwala zaznaczyć bliższe lub dalsze plany). Za jego pomocą można wprowadzić tak delikatne akcenty, że nawet odległy dystans zmniejsza się, chociaż taką odległość najlepiej chyba zaznaczyć ołówkiem grafitowym.

Ale kiedy mówimy o obrysie, nie mamy na myśli prostego konturu, który (jakkolwiek konieczny dla właściwego wprowadzenia figury) w krajobrazie ma charakter formalny. Wystarczy zaznaczyć tu i ówdzie, kilkoma swobodnymi dotknięciami pióra, pęknięcia i chropowatości, bo to one świadczą o bogactwie obiektu. Ale najpierw trzeba określić działanie światła, aby znaczyć te akcenty po stronie zacienionej.

Główną cechą tych swobodnych muśnień piórem jest ekspresja, czyli sztuka odtwarzania każdego obiektu za pomocą tego osobliwego dotknięcia, czy to gładkiego, czy szorstkiego, który najlepiej wyraża jego formę. Sztuka malarska w swej najwyższej doskonałości nie jest w stanie oddać bogactwa natury. Kiedy badamy jakąkolwiek formę naturalną, znajdujemy wielość jej części, które pozostają jakby niedokończone. Rzeczywiście, na ogół próba wyśmienitego dopracowania ma w sobie coś ze sztuczności. Malarz jest więc zmuszony oszukiwać oko jakimiś naturalnymi odcieniami lub ekspresyjnymi muśnięciami, z których wyobraźnia czerpie inspirację. Czy w pejzażach Claude'a często można oglądać pełny efekt odległości, który przy bliższym zbadaniu składa się z prostej kreski, zabarwionej naturalnymi tonami i przeplatanej kilkoma ekspresyjnymi akcentami? Jeśli zatem te ekspresyjne muśnięcia są konieczne, tam, gdzie mistrz musi posunąć się do jakiegoś wybiegu, by oddać zarówno formę, jak i kolor, to jakże muszą one być nieodzowne w zwyczajnych szkicach, w których nie ma koloru, tego wielkiego narzędzia oszustwa? Jednak sztuka tworzenia ekspresyjnych znaków za pomocą pióra, która zachwyca ideą, nie jest powszechna. Słabszy artysta może ją osiągnąć przez przypadek, ale tylko mistrz posiada tę precyzję. Chociaż przecież również bez tych przeblysków geniuszu szkic może być pożyteczny, a nawet mieć swoją wartość.

Można pomyśleć, że pióro jest niewłaściwym narzędziem dla początkujących adeptów sztuki, skoro pojawia się tak duża trudność w posługiwaniu się nim. Traci ono swój wdzięk, jeśli używane jest przez nieprzygotowanego twórcę.

To prawda, ale jakie inne narzędzie będzie skuteczniejsze? Ołówek grafitowy, pędzel, nie dają gwarancji mistrzostwa. Głównym powodem tego, że najchętniej włożyłbym w ręce [adepta sztuki] pióro, jest to, że bez niego trudno byłoby mu wykonać rysunek i zaznaczyć odległości. Rysunek piórem nie będzie mistrzowski, ale przecież pozwoli utrwalić wizję krajobrazu, bez czego całość będzie tylko gali-matiasem. Zapewne również za pomocą pióra bez trudności można uzyskać odrobinę twórczej swobody. Widziałem, jak wytrwałość, której towarzyszyła krzyna geniuszu, pozwoliła poczynić znaczne postępy w posługiwaniu się tym narzędziem i wywołać całkiem przyjemny efekt. Jeśli rysunek ma być duży, polecam piórko trzcinowe, które swobodniej przesuwa się po papierze.

Po narysowaniu konturów pozostaje uzupełnić je o światło i cień. W tym działaniu efekt rozmycia jest znacznie lepszy niż kreska. Pędzel dokona więcej za jednym pociągnięciem i na ogół skuteczniej, niż pióro może zrobić po wielokroć². Do tego celu potrzebny jest tylko tusz do kaligrafii i może trochę ciemnego brązu lub spalonej umbry. Tym pierwszym наносimy szarości, które wyznaczają niebo i odległe obiekty; a z pomocą tego drugiego (po zmieszaniu bardziej lub mniej z tuszem do kaligrafii) ciepłe muśnięcia, które należą do pierwszego planu. Jakkolwiek sam tusz daje się dobrze rozprowadzić zarówno na pierwszym, jak i na dalszych planach.

Światłocien to nie wszystko. Celem zdobnego szkicu jest dodatkowy efekt. Światło i cień jedynie oświetlają obiekty. Efekt uzyskamy przez ich zrównoważenie, bo to nadaje całości większą siłę. Chociaż najczęściej w naturze spotykamy jedynie typowe oświetlenie obiektów, jednak również zdarzają się wielkie efekty, które są dla nas wystarczającym uzasadnieniem, aby po nie sięgnąć. W takich okolicznościach widzimy naturę w jej najlepszej kreacji a naszym zadaniem jest ją opisać.

Co się tyczy reguł, zgodnie z którymi można osiągnąć spodziewany efekt, to dopuszcza się tylko te najbardziej ogólne. Światło i cień muszą kontrastować tak, aby wiązały z sobą niebo i krajobraz. Ale wyłącznie uwarunkowania samej kompozycji decydują o tym, w jaki sposób te przeciwieństwa powinny być przedstawione: gdzie przeważa pełne zacienienie, gdzie jest pełne światło, czy też gdzie ta skala jest stopniowana. Wszystko, co można zrobić, to dokładnie przyrzeć się rysunkowi (ale w jego surowym szkicu) i sprawdzić, gdzie światło będzie miało najlepszy efekt. Zależy to bardziej od poczucia smaku niż zastosowanych reguł.

Należy zwrócić uwagę na jedną kwestię w odniesieniu do światła i cienia, a zwłaszcza tego pierwszego: mianowicie na gradację, która daje siłę wykraczającą poza to, co może dać jaskrawy promień. Efekt światła, padającego na kamień, stworzonego

² Rzadko widywałem rysunki wykonane piórem, które mi się podobały. Najbardziej mistrzowskie szkice tego rodzaju, zostały wykonane w czasach młodości przez dżentelmena, bardzo wysoko postawionego w swoim zawodzie, pana Mitforda z Lincoln's Inn. Zostały one wykonane w Italii i Anglii i chociaż są to tylko szkice wpierające pamięć, tematy są tak szczęśliwie wybrane i są tak charakterystyczne dla tych krajów, a także rysowane z taką swobodą i ekspresją, że oglądałem je z przyjemnością, nie tylko jako wierne portrety (którymi, jak sądzę, są one wszystkie), ale też jako dowód mistrzostwa, zarówno pod względem kompozycji, jak i wykonania.



II. 3

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792



II. 4

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792

jako ilustracja tej idei, nie będzie tak wielki, chyba że przejdzie w cień. W poniższej strofie pan Gray z wielką urodą i kulturą, zilustrował zmienne koleje życia za pomocą zasad malowniczości:

*Jeszcze tam, gdzie prowadzi różana rozkosz,
Smutek drepcze krokami nędzy,
Zbliżając się do tego, co daje pocieszenie.
Odcienie szczęścia świecą jaśniej,
Zrugane przez tony nieszczęścia,
Kunsztownie zmieszane, dają
Życiu siłę i harmonię.*

Mogę jeszcze dodać, że zwłaszcza w rysunku efekt jest konieczny. W malarstwie, w pewnym stopniu, ten niedostatek uzupełnia kolor, lecz niczym niewyróżniającego się światłocienia nie ma czym zastąpić. Jego siła zależy od efektu, bo jest on w stanie nadać wartość nawet najbardziej nijakiemu obiektowi. Tak jak uderzanie w struny instrumentu w końcu stworzy jakąś harmonię, lecz bez bogactwa kompozycji.

Można jeszcze zauważyć, że gdy obiekty znajdują się w cieniu, światło (jako że jest wtedy odbite) pada po przeciwnej stronie, niż by padało, gdy te obiekty oblewało słońce.

Przyozdabiając rysunek można wprowadzić jedną lub dwie figury. Przez figury rozumiem ruchome obiekty, takie jak wozy czy łodzie, a także bydło i ludzi. Ale powinny być one wprowadzane oszczędnie. Ich nadmiar szkodzi. Głównie potrzebne są do oznaczenia drogi, aby przełamać pierwszy plan, wskazać horyzont w pejzażu morskim, lub pokazać cofające się fale morskie za pomocą kontrastującego z nimi ciemnego żagla, ale niezbyt odległego, umieszczonego przed falami. Tak zaplanowane figury służą ozdobie rysunku i w tym celu wystarczy kilka delikatnych kresek. Szczegółowość tutaj nie popłaca³.

Rysując drzewa nie trzeba odróżniać ich od siebie, chyba że wprowadza się sosnę lub cyprys, lub jakieś inne pojedyncze drzewo. Dąb, jesion i wiąz są bardzo podobne do siebie i mogą być przedstawione w taki sam sposób. W szkicu wystarczy zaznaczyć drzewo. Wszak jedno rozróżnienie wydaje się konieczne: między drzewami w całości pokrytymi liśćmi a tymi o starych konarach. W kompozycji często pojawiają się obydwa i dlatego ręka powinna posiadać wprawę w przedstawieniu każdego z nich. Wystarczy, że mamy ogólną ideę na przykład dębu jako drzewa lekkiego, a buku jako ciężkiego.

Myszę, że rysunek zyskuje, gdy papier zostanie lekko zabarwiony czerwonym lub żółtym kolorem, którego zastosowanie ma na celu usunięcie połysku podłoża

³ Zob. wcześniejszy esej [Gilpin ma na myśli esej „On Picturesque Travel”, zob. W. Gilpin, *Podróż malownicza*, przekł. B. Frydryczak, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, pod red. B. Frydryczak, D. Angutek, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014, s. 161-168, przyp. tłumaczkil]

i nadanie przyjemniejszego odcienia tła. Wprowadza to również, o ile kolor nie jest zbyt silny, rodzaj harmonii z surowością czerni i bieli. Barwić można przed lub po wykonaniu rysunku. Ogólnie rzecz biorąc, wolę tę drugą metodę, ponieważ gdy szkicuje się jeszcze na białym papierze, rysunek można poprawić wilgotną gąbką, za pomocą której da się w znacznym stopniu wymazać tusz. Jeżeli natomiast wymazuje się jakikolwiek fragment rysunku już po nałożeniu koloru, to na przetartej części nie udaje się już tak łatwo ponownie nałożyć barwnika w taki sposób, aby uniknąć śladów nanoszonych poprawek.

Niektórzy wolą użyć odrobiny koloru w swoich rysunkach. Moje instrukcje nie dotyczą sztuki mieszania różnych barwników, co wymaga w ogóle użycia koloru od samego początku i dokończenia rysunku z natury bez użycia tuszu, może z wyjątkiem szarości, która łączy się z innymi kolorami. I rzeczywiście, [taki kolorowy rysunek] starannie wykonany przewyższa pięknem każdy inny rodzaj rysunku. Jednak nie czuję się kompetentny do udzielania jakichkolwiek rad dotyczących tego sposobu rysowania. Jedynie sugeruję sposoby użycia koloru w szkicu wykonanym tuszem. Nieznacznie wprowadzony kolor nadaje przedmiotom pewne zróżnicowanie i wprowadza trochę promiennego stylu do krajobrazu.

Kiedy więc kończy się szkic tuszem, należy rozprowadzić na całości lekki odcień widnokągu. Może to być różowy ton poranka, lub bardziej rude kolory wieczoru, można też połączyć szarość z żółcią. Za wzór mogą posłużyć kolory wieczoru. Pierwszy odcień, który można wprowadzić składa się z jasnoczerwonego i ochry, które tworzą kolor pomarańczowy. Może on, według uznania, przechylać się ku jednej lub drugiej barwie. W tym przykładzie skłania się raczej ku tej pierwszej. Rozprowadzając ten odcień na całym rysunku, kładzie się podwaliny pod harmonię. Należy powtórzyć to działanie na horyzoncie, gdy farba będzie już sucha. Im bliżej nieba, tym odcień powinien być słabszy. Następnie można wziąć barwnik purpurowy i za jego pomocą, gdy pierwszy podkład jest już suchy, uformować chmury. Trzeba go rozprowadzić na całym rysunku tak, jak pierwszy odcień, ale z wyjątkiem horyzontu. To wzmocni ideę harmonii. W tym momencie niebo i perspektywa są dopracowane.

Następnie można przejść do środkowego i pierwszego planu, by zróżnicować ziemię i roślinność. Za pomocą odrobiny umbry należy przetrzeć ziemię na środkowym planie. Jeśli chodzi o glebę to wystarczy. Ziemia z pierwszego planu może być zaznaczona odrobiną jasnej czerwieni. Tu roślinność może być rozmytą plamą zieleni uzyskanej z barwnika niebieskiego i ochry; można dodać trochę więcej ochry w miarę zbliżania się do oka, a na bliższym planie trochę palonej sjeny. To wystarczy dla środkowego planu. Pierwszy plan może wymagać, aby ziemia i roślinność zostały nieco odróżnione. W miejscach pełnych światła do ziemi można dodać paloną sjenę, w miejscach zacienionych granat, zaś roślinność podkreślić odrobiną żółci. Całość miejscami można urozmaicić odrobiną palonej sjeny.

Drzewa na pierwszym planie są jego częścią. Ich liście mogą być zabarwione tak, jak sąsiednia roślinność. Mogą być muśnięte paloną sjeną. Drzewa pośrodku powinny być ciemniejsze niż trawnik, na którym rosną.

Jeśli przedstawia się chmury o jasnym obrysie, obrys musi być pozostawiony w pierwszym nałożonym kolorze pomarańczowym, ale zabarwienie innych partii nad horyzontem – jak wspomniałem wcześniej – należy powtórzyć.

Dla obniżającego się, zachmurzonego nieba charakterystyczna jest szarość, złożona z granatu, niebieskiego i ochry. W miarę pogłębiania się cienia ton powinien skłaniać się bardziej ku niebieskiemu. Zanim przystąpi się do pracy, najlepiej zmieszać tych kilka wymienionych powyżej barwników, zwłaszcza jeśli rysunek ma być duży. Najlepiej rozetrzeć surowe kolory w małych spodkach: należy trzymać je w czystości i oddzielnie. A z nich można wymieszać odcienie w innych małych naczyniach.

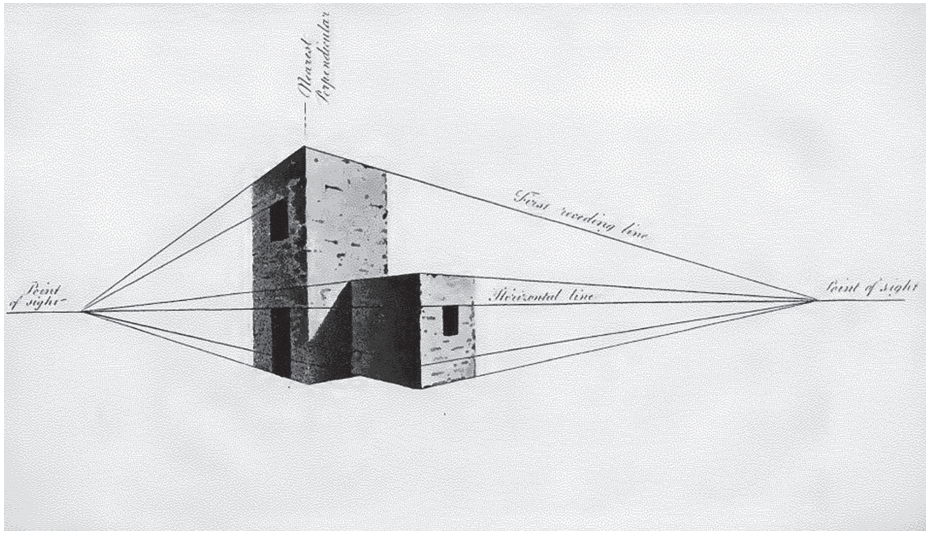
Dodam tylko, że intensywność kolorystyki, którą nadaje się szkicowi, zależy od mocy tuszu użytego do dopracowania rysunku. Jeśli w grę wchodzi szybki szkic, to będzie cechować się tylko delikatnym cieniowaniem.

Ten rodzaj barwienia rysunku, nawet jeżeli postępuje się zgodnie z tymi instrukcjami, nie jest w żaden sposób obliczony na wywołanie jakiegoś szczególnego efektu koloryzacji: ale to wystarczy dla utrzymania harmonii. Warto pamiętać: efekt koloryzacji nie łatwo osiągnąć. Trzeba jednak unikać zbędnego nadmiaru: nie ma nic bardziej nieprzyjemnego dla oka jak barwny rysunek (a często takie widzujemy), w którym zielenie, błękity, czerwienie i żółcie są namazane bez respektu dla harmonii. Jest on dla malowniczego oka tym, czym dla muzycznego ucha dysonans fałszywych nut.

Zwolennik jaskrawych barw może powiedzieć, że nie czyni on nieba bardziej niebieskim niż natura, ani traw czy drzew bardziej zielonymi.

Być może tak, ale dopóki nie dopracuje się rysunku w zgodzie z naturą, efekt będzie bardzo niepewny. Natura miesza różne odcienie z najjaśniejszymi kolorami i chociaż oko ma trudność w ich odróżnieniu, mają one generalnie największy wpływ i utrzymują różne tony krajobrazu w odpowiednich granicach, czego nie jest w stanie uczynić blask głębokich kolorów. Poza tym, uwadze sztuki uchodzi to, że te barwy są wytwarzane w naturze przez niezliczoną ilość cieni, które padają na liście, źdźbła trawy i co drugą najdrobniejszą rzecz. Wszystko to, choć niełatwe do odróżnienia w szczegółach, przemawia w całości i nieustannie koryguje barwy natury.

Zanim zakończę uwagi na temat rysowania, warto dodać kilka słów na temat perspektywy. Jej przyjemniejsze partie sprawiają sporo trudności i są mało użyteczne w zwykłym pejzażu, ale skoro w rysunku od czasu do czasu pojawiają się budowle, które wymagają odrobiny wiedzy o perspektywie, ten temat nie może pozostać całkowicie nieporuszony.



II. 5

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792

Jeśli budynek stoi na wprost, trudno wykreślić linie perspektywiczne, ale jeśli jest usytuowany tak, że stoi pod kątem do oka, tak jak zwykle są usytuowane malownicze budowle, jego linie będą się zbiegać. Wyjaśni to następująca metoda mechaniczna.

Trzymaj płaską linijkę poziomo pomiędzy okiem a rysowanym budynkiem, aż zobaczysz jej krawędź. Tam, gdzie przecina się z najbliższą prostopadłą [krawędzią] budynku, którą już zaznaczyłeś na papierze, zrób znak i narysuj delikatnie linię równoległą do dolnej części kartki papieru. To linia horyzontu, która określa całą perspektywę. Następnie zaznacz kąt, jaki tworzą te schodzące się linie z najbliższą prostopadłą do budynku i przeciągaj ją aż zetknie się z linią horyzontu. Od punktu, w którym się przecina, narysuj kolejną linię biegnącą w dół najbliższej prostopadłej. Daje to perspektywę podstawy. W ten sam sposób wyznacza się wszystkie linie, które zbiegają się po obu stronach budynku, powyżej, jak i poniżej linii horyzontu, a także okna, drzwi i wszelkiego rodzaju występy (na tej samej płaszczyźnie). Punkty linii horyzontu, w których zbiegają się pozostałe linie, zwane są punktami widzenia [*points of sight*].

To, co tutaj nazywa się punktem widzenia, Brook Taylor nazywa i być może z większą poprawnością, punktem zbiegu [*vanishing point*].

Jakkolwiek, nie można oczekiwać dużego stopnia dokładności po zalecany tu sposobie rysowania (a polecam szkicowanie pejzażu tym, którzy rysują tylko dla rozrywki). Należy skupić się tylko na ogólnych ideach, a nie na szczegółowości portretu. Taki szkic dopuszcza krętą rzekę, wystający cypel, bydło, opactwo, równinę i górę wtapiającą się w horyzont. Uwzględnia również relacje, jakie zachodzą między tymi elementami. Nie sprowadza się on jednak do drobiazgowego przedstawiania obiektów. Poszarpany brzeg rzeki, gotyckie ozdoby opactwa, przepaście, spękane skały i zamek, każdy najmniejszy obiekt w dolinie, nie wymagają dokładności. [Szczegółowość] to domena gotowego rysunku i obrazu, w którym artysta przedstawia idee wszystkich najdrobniejszych cech okolicy, którą opisuje lub sobie wyobraża. Ale najwyższy stopień dopracowania, jak już wcześniej zauważyłem, to domena mistrza i jego ekspresji. Adept, którego tutaj pouczam i któremu daję rady wynikające tylko z mojego własnego doświadczenia, musi wykazać się pokorą i nie spodziewać się, że uda mu się osiągnąć coś więcej niż szkic, zdobny szkic, jak to zostało tutaj opisane.

Wielu dżentelmenów, którzy rysują dla przyjemności, spędza wolny czas na postaciach ludzkich, życiu zwierząt, portretach, być może historii. Tu i ówdzie jakiś genialny człowiek osiąga pewną biegłość w tych trudnych obszarach sztuki, ale rzadko spotykam takich, którym to się udało. Pokrzywione twarze i poskręcane członki widywałem wystarczająco często i nic dziwnego, bowiem nauka anatomii, nawet jeśli dotyczy tylko malarstwa, jest trudna do opanowania i niewielu, którzy studiowali ją przez całe życie, osiągnęło doskonałość.

Inni znowu, którzy rysują dla rozrywki, osiągnęli umiejętność radzenia sobie z paletą. Ale w tym zakresie, sukces kiepskiego [*ill-judging*] artysty rzadko spełnia jego nadzieje, chyba że jest całkowicie pozbawiony smaku i do niego można odnieść sarkastyczną uwagę krytyka:

*Sine rivali teque, et tua solus amares*⁴.

Malarstwo jest zarówno nauką, jak i sztuką. Bardzo niewielu, którzy poświęcili mu całe swoje życie, osiąga doskonałość, a co dopiero ci, którzy zajmują się malowaniem w czasie wolnym. Niewielu dżentelmenów-artystów, którzy celują w malarstwie, zachęca do zwyczajnych ćwiczeń.

Sztuka rysowania krajobrazu jest osiągalna dla ludzi interesu. Wyobrażam sobie, że osiągnięcie pewnego stopnia doskonałości na niższym poziomie jest z pewnością bardziej pożyteczne i dające więcej radości, niż bycie zwykłym partaczem na wyższym poziomie. Nawet jeśli realizacje niczym szczególnym się nie wyróżniają (czego w rzeczywistości nie można się spodziewać), można przecież przynosząc do domu szkic powabnej okolicy, w ten sposób go uhonorować. Sobie można sprawić przyjemność wspominając, a innym, pokazać swoje pomysły klarowniej przedstawiając je w zwykłym szkicu, niż w najbardziej wyszukanych słowach.

Tłumaczenie: Beata Frydryczak, we współpracy z Mateuszem Salwą

⁴ „byś bez rywala siebie nie wielbił jedynie” [Horacy, *Sztuka poetycka*, tłum. J. Sękowski, w: Kwintus Horacjusz Flakus, *Dzieła wszystkie. Gawędy, Listy, Sztuka poetycka*, II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, t. II, s. 462; przyp. tłumacza]



Słowo od tłumaczki: „Trzy eseje”

Beata Frydryczak

Instytut Kultury Europejskiej, Uniwersytet im. A. Mickiewicza

ORCID: 0000-0003-1700-1918

Tłumaczony tekst Williama Gilpina (1724 – 1804) ukazał się w 1792 r. w zbiorze zatytułowanym *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape*¹, wielokrotnie wznawianym na przełomie XVIII i XIX wieku. Pierwsze dwa eseje już jakiś czas temu ukazały się w polskim tłumaczeniu², co oznacza, że wraz z niniejszym mamy pełny wgląd w jeden z kluczowych głosów dla rozumienia *the picturesque*. Gilpin, estetyk-amator, a zarazem pastor, z artystycznymi ambicjami, pozostawił po sobie dużą pisarską spuściznę, w której przede wszystkim propagował zamiłowanie do angielskiego krajobrazu, odkrywał i opisywał malownicze zakątki Anglii, Walii i Szkocji. W swoich relacjach z podróży wprowadził ideę nowego odczuwania, a przede wszystkim postrzegania natury z uwagi na sposób jej przejawiania się i formę wyzwanych przez nią wyobrażeń, przez niego ujmowaną w terminach *the picturesque beauty*.

Trzy eseje: „O pięknie malowniczym”, „O malowniczych podróżach” i „O rysowaniu krajobrazu” stanowią klucz do zrozumienia *the picturesque* jako kategorii estetycznej, ale również kategorii „wdrażanej” praktycznie: poprzez obserwację okolicy, poprzez podróże i poprzez czynione w ich czasie szkice malowniczych widoków, do czego Gilpin gorąco nawoływał i sam taką aktywność zainicjował. Pierwszy esej w tomie poświęcony jest malowniczości, definiuje ją i wprowadza do dyskursu estetycznego jako „poważną” ideę. Drugi i trzeci esej mają w pewnym sensie wymiar praktyczny, bo zachęcają do wycieczek po Anglii w celu poszukiwania malowniczych krajobrazów, a zarazem stanowią szczegółową instrukcję sposobu rejestrowania krajobrazu w postaci rysunkowego szkicu.

¹ Trzonem Gilpinowskiej koncepcji malowniczości są faktycznie trzy prace: *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape, Remarks on Forest Scenery and Other Woodlands Views*, a także sześć tomów *Observations [upon some point of Great Britain] relative Chiefly to Picturesque Beauty*.

² W. Gilpin, *Esej I. O pięknie malowniczym*, przekł. A. Morawińska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*; wybór, przedmowa i komentarze E. Grabowska i M. Poprzęcka, PWN, Warszawa 1989.

Gilpin rozwinął ideę *the picturesque* w odpowiedzi na pojęcie wzniosłości Edmunda Burke'a³, która wydawała mu się niewystarczająca do opisu krajobrazu, ale też w nadziei, że wypełnia zalecenia Joshuy Reynoldsa dotyczące idei *wielkiego stylu*, a w szczególności wprowadzonego przez malarza pojęcia *common nature*, „prostej, nieskażonej natury”. Reynolds zalecał obserwację natury, porównywanie zjawisk, selekcję kształtów, linii, by dojść do formy idealnej. Według niego, natura sama w sobie ma wiele niedoskonałości, dlatego potrzeba „oka obserwującego”, które potrafi w tych zniekształceniach dostrzec formę idealną⁴. Dla Gilpina koncepcja ta stała się punktem odniesienia w jego własnych poszukiwaniach w obszarze refleksji nad naturą i sztuką. Tymczasem Reynolds dostrzegł w propozycji Gilpina antytezę „wielkiego stylu”, co odmawiało jej intelektualnych ambicji, sprowadzając do czystej rozrywki. Korespondencję z Reynoldsem Gilpin dołączył do eseju *O malowniczym pięknie* jako jego uzupełnienie. Dwa krótkie, uprzejme listy z całą wyrazistością ukazują dwie różne postawy i spotkanie dwóch różnych umysłów: Reynoldsa – malarza, akademika i neoklasycystę, niepodważalny autorytet ówczesnej Anglii, który zdecydowanie broni estetyki i historii sztuki przed – można powiedzieć – populistycznym, ale pozbawionym kompleksów, stanowiskiem Gilpina, wierzącego, a historia pokazała, że nie bez podstaw, że wnosi do ówczesnych dyskusji coś nowego⁵.

Kluczowy jest tutaj zwrot w stronę realnego krajobrazu. To on staje się wartością samą w sobie i od niego Gilpin oczekuje wielkiego spektaklu. Ten spektakl roztacza natura, a zadaniem widza jest rozpoznawanie scen. To źródło przyjemności estetycznej. Winniśmy jednak patrzeć na krajobraz za pośrednictwem dobrze znanych zasad i konwencji stworzonych dla potrzeb malarstwa. To te zasady stają się probierzem postrzeganej natury i one decydują o postawie estetycznej – pozwalają spojrzeć na krajobraz jak na obraz. Gilpin przez malowniczość rozumiał piękno tkwiące w naturze, oddziałujące efektami malarskimi, takie cechy, które „sprawiają przyjemność oku w swoim stanie naturalnym” oraz takie, „które można przedstawić przez namalowanie”⁶. W tej definicji, podobnie w jak podobnie brzmiącej, którą Gilpin sformułował w liście do Reynoldsa, czytelne jest jednoznaczne związanie malowniczości z malarskim widzeniem natury. Gilpin oczekuje od odbiorcy spojrzenia malarza, czyli takiego, które wyodrębniając jakiś poruszający fragment

3 W. Gilpin, *Podróż malownicza*, przekł. B. Frydryczak, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, pod red. B. Frydryczak, D. Angutek, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014, s. 161-168.

4 J. Reynolds, *Pisma o sztuce. Wybór*, wstęp M. Poprzęcka, przekład i opracowanie J. Jaźwierski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007 s. 40 -41.

5 Najbardziej charakterystyczny w tej korespondencji jest moment, gdy Reynolds odmawia „malowniczości” preferowanym przez siebie artystom renesansowym, m. in. Michałowi Aniołowi, na co Gilpin odpowiedział, że nigdy nie miał możliwości zaznajomości się ze sztuką włoskiego mistrza w oryginale. Listy datowane są na kwiecień, maj 1791 r. Co ciekawe, kilka lat wcześniej, korzystając z pośrednictwa swojego przyjaciela Williama Masona, Gilpin przesłał Reynoldsowi wcześniejsze rękopisy, które wówczas spotkały się z dużo przychylniejszym przyjęciem.

6 W. Gilpin, *Esej I. O pięknie malowniczym*, przekł. A. Morawińska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, dz. cyt., s. 56.

przyrody, postrzega go zgodnie z konwencjami malarskimi, oceniając jego formę i kompozycję. Potrzeba tutaj szczególnego spojrzenia wykształconego w studiowaniu natury, znajdującego i znającego sposoby, by ująć ją w całej jej różnorodności, a równocześnie z uwagi na jej formę i kompozycję, bo przecież to one są przedmiotem „analizy” oka wrażliwego na malowniczość. „*The Picturesque eye* wiąże je (formę i kompozycję) z atmosferą i wypatruje wszystkich tych różnorodnych efektów, które generuje natura”⁷. Dlatego radość bierze się nie z naukowej analizy, lecz z wrażenia, jakie wywołuje w nas malownicza sceneria. Jak tłumaczy Gilpin, wspaniałość krajobrazu uderza nas, porusza, oddziałuje poza wszelką refleksją, w momencie „pauzy intelektu”: „raczej czujemy, niż obserwujemy”⁸.

Three Essays wydane zostały stosunkowo późno, ale ich założenia sygnalizowane były już w serii bogato ilustrowanych jego własnymi rysunkami esejów z licznych podróży, w których zawarł refleksje na temat malowniczości. Pierwszą swoją wyprawę Gilpin odbył w 1770 roku wzdłuż rzeki Wye, zaś w latach 1772-1776 regularnie odwiedzał Krainę Jezior, północną Walię, południowe wybrzeże Anglii i Szkocję. Każda z tych podróży owocowała przygotowanym do wydania kolejnym tomem *Observations*, które zainicjowały i spopularyzowały tzw. *voyages pittoresques*, podróże w poszukiwaniu „malowniczych” krajobrazów, prowadzące do poznania i podróżniczego eksplorowania nieznanych rodzimych zakątków. Relacje z podróży zaczęły być publikowane dopiero od 1782 roku, jakkolwiek znane były dużo wcześniej, bowiem czytane były w tzw. towarzystwie w rękopisie na długo, zanim Gilpin zdecydował się wydać je drukiem. Podobnie „Trzy eseje” krążyły w salonach w rękopisie, były czytane i dyskutowane, zanim Gilpin zdecydował się je opublikować. Jego pisarstwo przysporzyło mu nie tylko popularności, ale spowodowało, że stał się autorytetem w zakresie malowniczych widoków. Często zdarzało się, że (najczęściej) panie ze śmietanki towarzyskiej Londynu sięgały opinii Gilpina i radziły się, jak odczytywać określone widoki. Trzeci esej, „O rysowaniu krajobrazu” jest wprost adresowany do „przygodnych” artystów, którzy wzorem swojego mistrza wybierali się w podróż wraz ze szkicownikiem i ołówkiem. Malowniczość stała się modna.

The picturesque jest efektem obserwacji natury oraz mody na parki krajobrazowe. Okazuje się jednak, że jeszcze jeden czynnik przyczynił się do rozwoju i popularności tej kategorii estetycznej: krótkie wyjazdy poza miasto. Tak więc podróże stały się przyczynkiem do zainicjowania nowej rozrywki angielskiego towarzystwa: wypraw w poszukiwaniu malowniczości. Gilpinowskie *the picturesque tours* stały się tak popularne, że amatorów pięknych widoków można było spotkać we wszystkich sławnych wówczas parkach krajobrazowych, ale też w kurortach, górach, nad jeziorami, nad morzem. „Z Gilpinem w ręce” można było mieć pewność, nie tylko tego,

7 W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape to which is Added A Poem On Landscape Painting*, London 1794, s. 44.

8 Tamże, s. 47.

że patrzy się z właściwego punktu, ale i w sposób właściwy reaguje na określony krajobraz. Pisał Gilpin w eseju *On Picturesque Travel*, że celem podróży jest „poszukiwanie efektów”, co sprowadza się do rozpoznawania malowniczych widoków i czerpania z tego przyjemności estetycznej⁹. Właściwie przygotowani do tego amatorzy takich wyjazdów dobrze wiedzieli, czego poszukiwali: chcieli odkryć naturę dziką, nie zmienioną przez człowieka, lecz gdy już poprawiali ją, świadomi zasad dotyczących tego, z czego składa się idealny krajobraz i w jaki sposób go utrwalić, by na dłużej pozostał w pamięci. Podczas jednej ze swoich wycieczek Horacy Walpole pisał w liście: „Byłem zmęczony wędrówką; zabawiając się myślą, że szybuję wzdłuż pięknej rzeki Wye, patrząc na klasztory i zamki, z Gilpinem w ręce, by nauczyć się krytycznego spojrzenia na pierwszy plan, dystans, perspektywę, operując całym tym żargonem konesera”¹⁰. Kontemplacja krajobrazu zakładała zrekonstruowanie go w wyobraźni, zgodnie z zasadami kompozycji malarskiej. Eseje Gilpina uczyły postrzegać i odczuwać krajobraz, a także wskazywały kierunek podróży, popularyzując, uważane dotąd za nieciekawe, rejony Anglii, Walii i Szkocji.

Należy przyznać, że *the picturesque* jako „wynalazek” stricte angielski i „zadomowiony” na tamtejszym gruncie nie zrobił większej „kariery”, porównywalnej choćby z kategorią wzniosłości. Pozostając do dzisiaj, w pewnym, sensie lokalnym i osadzonym w konkretnym czasie zjawiskiem, które przyczyniło się do estetyzacji angielskiej wsi i „naturalizacji” angielskiego krajobrazu¹¹, ma jednak wartość nie tylko historyczną. Potencjał kategorii *the picturesque* wciąż pozostał niewykorzystany, a jej wpływy są odczuwalne, choćby w procesach estetyzacji rzeczywistości zewnętrznej. Można zatem powiedzieć, że *the picturesque* wciąż jest aktywna jako zasada estetyczna, choć w samym dyskursie jest rzadko przywoływana.

9 Tamże, s. 41.

10 A. Bermingham, *System, Order, and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795*, w: W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 2002, s. 86.

11 A. Bermingham, *Landscape and Ideology. The English rustic tradition: 1740 - 1860*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1986, s. 57.



Pojednanie z przyrodą (1935)¹

Adam Wodziczko

I postawię dla ciebie przymierze dnia onego ze zwierzem polnym i z ptactwem powietrznym i z płazem ziemskim, a tuk i miecz i wojnę wyglądę z ziemi i sprawię, że bezpiecznie mieszkać będą.

(Ozeasz II, 18)

(1. Ochrona przyrody – 2. Opieka nad zwierzętami – 3. Przyroda w twórczości literackiej – 4. Socjologizm w przyrodoznawstwie – 5. Turyzm – 6. Wirydyzacja miast – 7. Planowanie kraju – 8. Regionalizm.– 9. Rasizm)

W okresie kryzysu kultury europejskiej, jaki przeżywamy, myśl szczególnie często zwraca się do tych objawów, które są zwiastunami lepszego, rozumnego ładu, jaki kiedyś nadejść musi. Nie ulega wątpliwości, że jedną z ciemnych stron naszej europejskiej kultury jest stosunek do przyrody, zlekceważenie jej wartości przez upojonego triumfami technicznymi człowieka. Toteż dziś, gdy wystąpiły liczne objawy zatrucia produktami dysharmonijnej, bo oderwanej od przyrody cywilizacji i groźne słowo degeneracja stało się rzeczywistością, zjawiają się liczne prądy kulturalne, które wskazują na głęboką zmianę w odnoszeniu się nowoczesnego człowieka do przyrody.

W historii kultury nie jest to zjawisko nowe. W starożytnej Grecji, Rzymie, w czasach Odrodzenia, a zwłaszcza z końcem XVIII w. rozlegały się również hasła powrotu do natury, gdy człowiek, zagubiony w cywilizacji materialnej, szukał w przyrodzie ratunku i odrodzenia. Dziś usiłowania nawiązania zerwanych węzłów z przyrodą zjawiają się w takim natężeniu, że możemy mówić o świtaniu nowego okresu w stosunku człowieka do przyrody. Po okresach zależności, walki, i wreszcie

¹ Pierwodruk: *Pojednanie z przyrodą*, „Ochrona Przyrody”, r. 15, 1935, s. 1-12; pisownia uwspółcześniona, wyróżnienia autora; jeśli nie podano inaczej, wszystkie przypisy od redakcji; przygotowując przedruk, zdecydowaliśmy pominąć niewielką partię tekstu, w której Wodziczko analizuje rasizm jako przejaw – jak pisze – „powrotu do przyrody”; trzeba otwarcie stwierdzić, że ten aspekt jego poglądów – w których nie był bynajmniej odosobniony – nie wytrzymał próby czasu, ale nie był on też szczególnie istotny w jego koncepcji ochrony przyrody; w późniejszych swoich tekstach nie wracał szerzej on do tej tematyki, choć pozostałe kwestie omawiane w *Pojednaniu z przyrodą* nie raz podejmował.

panowania, w którym rozbrat z przyrodą osiągnął szczyt rozwoju, wolni od sentymentalizmu ROUSSEAU², wchodzimy w okres pojednania nowoczesnej cywilizacji z niedocenioną dotychczas przyrodą, czego najwybitniejszym bodaj znamieniem jest żywiołowy rozwój ruchu ochrony przyrody i innych prądów pokrewnych.

Przeglądowi tych zjawisk i prądów w kulturze współczesnej poświęcone są niniejsze uwagi, przy czym ze względu na charakter artykułu ograniczam się do objawów najważniejszych, które, jak widać, będą zrębami nowego, bardziej harmonijnego i sprawiedliwego okresu kultury europejskiej.

Toteż należy dopomagać im do rozwoju, a zwłaszcza jako ideały wychowawcze stawiać młodemu pokoleniu.

1. Ochrona przyrody

Różne strumienie spływają w potężniejący z każdym rokiem prąd ochrony przyrody.

W Europie zjawiał się on w Anglii w latach 80-tych ubiegłego stulecia jako wychodząca z motywów estetyczno-etycznych propaganda pojedynczych jednostek za ochroną ginącego piękna przyrody (J. RUSKIN)³. W Ameryce od razu wysunęły się na pierwszy plan motywy higieny społecznej. «Dla pożytku i radości ludności» stworzono już w 1872 r. pierwszy rezerwat wolnej przyrody – Park Narodowy Yellowstone, za którym wnet poszły dalsze, aż obecnie idea parków narodowych ogarnęła całą kulę ziemską. W Niemczech, a mianowicie w Prusach Zachodnich, na naszym dzisiejszym Pomorzu, w początkach obecnego wieku rozwinął H. CONWENTZ⁴ z motywów głównie naukowo-przyrodniczych ruch za ochroną ginących pomników i zabytków przyrody (*Naturdenkmalpflege*) i to konserwatorstwo przyrodnicze rozszerzyło się wnet na inne kraje kulturalne.

W Polsce przed wojną, współcześnie z CONWENTZEM, M. RACIBORSKI⁵ rozwijał zabytkoznawstwo przyrodnicze, a J. G. PAWLIKOWSKI⁶ propagował ochronę przyrody dla motywów idealnych, tak naukowych jak estetycznych, lecz głównie społeczno-wychowawczych i patriotycznych («ochrona wspólnego mieszkania»

2 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), piszący po francusku filozof, urodzony w Genewie; jeden z najważniejszych twórców oświeceniowych, autor tekstów filozoficznych i powieści, w których głosił w duchu sentymentalizmu hasło powrotu do natury.

3 John Ruskin (1819-1900), słynny angielski pisarz, poeta, teoretyk i krytyk sztuki, autor bardzo poczytnych książek traktujących o historii sztuki, sztuce współczesnej, zagadnieniach społecznych, a także przewodników turystycznych, w których analizował zabytki oraz krajobrazy.

4 Hugo Conventz (1855-1922), niemiecki botanik, paleobotanik, pionier ochrony przyrody; był wieloletnim dyrektorem Zachodniopruskiego Muzeum Prowincjonalnego w Gdańsku, a także przyczynił się do stworzenia urzędu konserwatora przyrody (i pełnił go jako pierwszy w Prusach); rozpropagował pojęcie pomnika przyrody.

5 Marcin Raciborski (1863-1917), botanik i paleobotanik, propagator ochrony przyrody w Polsce.

6 Jan Gwalbert Pawlikowski (1860-1939), ekonomista, polityk, publicysta, taternik, pionier ochrony przyrody w Polsce; był członkiem Towarzystwa Tatrzańskiego, interesował się folklorem tatrzańskim, działał m.in. na rzecz przekształcenia terenu Tatr w park narodowy.

i «oblicza Matki-Ojczyzny»). Na tych podstawach rozwijała się powojenna praca Państwowej Rady Ochrony Przyrody i ten kierunek znalazł wyraz w nowej ustawie o ochronie przyrody z 10 marca 1934 r.⁷

W Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej i w Związku Sowieckich Republik Radzieckich obserwujemy znów, jak obecnie w ruchu ochrony przyrody wysuwają się na czoło - obok socjalno-higienicznych - motywy społeczno-gospodarcze. Idzie o to, by nieogłędną gospodarką zasobami przyrody nie niszczyć kapitału, z którego ludność żyje, i unikać szkód, jakie wywołuje chaotyczna eksploatacja, zaburzająca coraz głębiej bieg życia przyrody. Troska o utrzymanie równowagi w przyrodzie, choć przede wszystkim dla materialnych celów ludności, prowadzi do planowej, kontrolowanej, ochronnej gospodarki skarbami przyrody, które mają służyć również duchowym potrzebom człowieka⁸.

Ostatnio jesteśmy świadkami, jak te różnorodne kierunki ochrony przyrody zrastają się w jedną całość i w oparciu o ścisłe, naukowe podstawy rozwijają w nową gałąź wiedzy. Czerpie ona soki z różnych nauk szczegółowych, a równocześnie własnymi badaniami wypełnia luki, jakie istnieją w wiedzy o stosunkach i zależnościach między przyrodą a człowiekiem. Rozwój tej nowej wiedzy, którą nazywam fizjotaktyką⁹, jest nad podziw szybki, choć daleki jeszcze od ukończenia. Nie ulega wątpliwości, że nauki fizjotaktyczne odgrywać będą w rozwoju ludzkości rolę coraz bardziej doniosłą.

2. Opieka nad zwierzętami

Pięknie pisał J. MICHELET¹⁰, że dla Europejczyka cały powab Azji tkwi w jedności z przyrodą tamtejszego człowieka, który się jej nie przeciwstawia, ale uważa się za jej częstkę.

Indie np. od tysięcy są krajem, gdzie moralność ludności oparta jest na miłości zwierząt. Dla Hindusa świat nie jest oligarchią człowieka, lecz republiką równych, a podstawa tego poglądu tkwi niewątpliwie w panteistycznej religii, w szczególności w wierze w metempsychozę, według której dusza ludzka i boska mogą przybierać postać zwierząt i roślin. Wiara ta nie pozwoliła się rozwinąć przepaści między człowiekiem a zwierzęciem, jak to się stało w Europie.

Diametralnie hinduskiemu przeciwny pogląd judaizmu o bezdusznosci zwierząt, które, stworzone z niczego, poddane są człowiekowi i nie mają żadnych praw, przeniknął do chrześcijaństwa - przy udziale okrutnych dla zwierząt Rzymian - i na

7 Pierwsza w Polsce ustawa o ochronie przyrody, wzorowana m.in. na rozwiązaniach pruskich; do jej powstania walcie przyczynił się J.G. Pawlikowski.

8 A. Wodniczko, *Kierunki współczesnej ochrony przyrody*. „Przyroda i Technika”, z. 4, 1935 (przyp. aut.)

9 A. Wodniczko, *Fizjotaktyka - nowa gałąź wiedzy o stosunku człowieka do przyrody*. „Spraw. Pozn. Tow. Przyj. Nauk”, nr 3, 1934 (przyp. aut.).

10 Jules Michelet (1798-1874), francuski historyk.

wieki wykrzywił stosunek do zwierząt w kulturze europejskiej. Utrwalił ten pogląd KARTEZJUSZ¹¹ swą nauką o zwierzętach-maszynach, o której złośliwie zauważył VOLTAIRE¹², że „Bóg dał zwierzętom organa czucia po to, aby nie czuły».

Trzeba przyznać narodom anglosaskim, że pierwsze zajęły się polepszeniem doli zwierząt.

W Anglii R. MARTIN¹³ powoduje dojście do skutku pierwszej ustawy przeciw okrucieństwu wobec zwierząt i zakłada już w 1822 r. pierwsze w Europie stowarzyszenie opieki nad zwierzętami, którego praca staje się wzorem dla zagranicy (*Royal Society of the Prevention of Cruelty to Animals*¹⁴). Wskutek akcji tego zrzeszenia zniesiono zapasy kogutów, walki byków, strzelanie do żywych celów, roztoczono opiekę nad zwierzętami domowymi, stworzono lecznice dla zwierząt, zakładano liczne związki specjalne dla opieki nad końmi, psami itd.

W Niemczech analogiczne związki powstały w 1837 r. w Stuttgarcie, w 1839 r. w Dreźnie, w 1841 r. w Berlinie; dwa ostatnie do dziś dnia istnieją. Związki opieki nad zwierzętami rozwijały nieraz działalność w kierunku ochrony całej przyrody, a zwłaszcza stały się ośrodkami ruchu ochrony ptactwa. Obrońcy ptaków zorganizowali własne potężne związki, jak angielski *Royal Society for the Protection of Birds*¹⁵, amerykański *National Association of the Audubon Society*¹⁶, niemiecki *Bund für Vogelschutz*¹⁷ i inne.

Dziś, obok ustaw o opiece nad zwierzętami, większość kulturalnych państw Europy posiada odrębne ustawy o ochronie ptactwa. W Polsce mamy rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z 22 marca 1928 r. o ochronie zwierząt, na którym opiera się ożywiona działalność Towarzystw Opieki nad Zwierzętami, zaś uchwalenie przygotowanej ustawy o ochronie ptaków oczekiwane jest w najbliższym czasie, w wyniku przystąpienia Polski do Międzynarodowej Konwencji o ochronie ptactwa, zawartej w Paryżu w 1902 r.

11 René Descartes (1596-1650), francuski filozof, uchodzący za fundatora nowożytnego racjonalizmu; w swych poglądach przeciwstawiał duszę ciału (materii), co kazało mu widzieć w ciele (a tym samym w zwierzętach) maszynę rządzącą się prawami fizyki.

12 Wolter, właśc. François-Marie Arouet (1694-1778), francuski filozof, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli myśli oświeceniowej, propagator wolnomyslicielstwa i tolerancji. W 1764 r. wydał *Słownik filozoficzny*, w którym – w haśle *zwierzęta* – sprzeciwiał się traktowaniu zwierząt jako „maszyn” pozbawionych czucia, pamięci czy idei.

13 Richard Martin (1754-1834), irlandzki wojskowy i polityk, działający na rzecz ograniczenia okrucieństwa wobec zwierząt (m.in. zakazu organizowania walk zwierząt); autor pierwszego w Wielkiej Brytanii aktu prawnego zabraniającego okrutnego traktowania zwierząt (krów tzw. *Martin's Act*, 1822).

14 Królewskie Towarzystwo Zapobiegania Okrucieństwu wobec Zwierząt, wciąż działająca organizacja charytatywna, założona w 1824 r.; najstarsza tego rodzaju instytucja na świecie.

15 Królewskie Towarzystwo Ochrony Ptaków, organizacja założona w 1891 r. przez działaczki związane z towarzystwami działającymi od 1889 r. w innych miastach Wielkiej Brytanii; wciąż działająca.

16 Amerykańska organizacja charytatywna mająca na celu ochronę ptaków i ich habitatów, założona w 1905 r.; wciąż aktywna.

17 Towarzystwo Ochrony Ptaków, organizacja założona w 1899 r. w Stuttgarcie, mająca na celu opiekę nad lokalnym ptactwem przez budowanie domków dla ptaków, dokarmianie ptaków i prowadzenie działań edukacyjnych.

Ruch opieki nad zwierzętami w wielu dziedzinach splata się nierozzerwalnie z nowszym, wszechstronniejszym i o naukowe podstawy opartym ruchem ochrony przyrody i na równi z nim świadczy o dokonywującej się w Europie zmianie w odnośzeniu się do przyrody.

Przoduje w tej dziedzinie praktyczny idealizm Ameryki, gdzie zwierzę staje się nie tylko pokarmem ciała, ale i duszy. Coraz więcej myśliwych zamienia strzelbę na aparat fotograficzny (*camera-hunter*), rozwija się akcja przeciw dręczeniu tresowanych zwierząt w cyrkach i menażeriach (*Jack London Performing Club*¹⁸), coraz powszechniej staje się zrozumienie, że nie można polepszyć stosunku człowieka do człowieka, jeżeli nie polepszy się równocześnie stosunku człowieka do zwierząt.

Wieszcz nasz A. MICKIEWICZ¹⁹ uważał polepszenie stosunku do zwierząt za znamię nowej nadchodzącej epoki i sądził, że doniosłą rolę odegrają w tym narody słowiańskie, a w szczególności nasz naród.

Obojętne, czy zechcemy w objawach tych widzieć wpływ przenikających do Europy poglądów «barbarzyńskiego» Wschodu, czy raczej budzenie się i rozszerzanie prawdziwie chrześcijańskiego ducha miłości, który, jak św. Franciszek z Asyżu²⁰, bratnim uczuciem ogarnia całość stworzenia – w każdym razie zmiana stosunku do zwierząt w sferze kultury europejskiej jest faktem niezaprzeczoną.

3. Przyroda w twórczości literackiej

«Z zestawienia zbiorów poezji, których w Polsce możemy liczyć na setki, widać, że na ogół poeci polscy pozostają w bardzo czułych z przyrodą stosunkach. Odpowiada to charakterowi kraju, o którym można powiedzieć, że miasta swoje buduje na wsi. Polska jest krajem przeważnie rolniczym, a życie miast, dość słabe, nie odcina inteligencji od tradycji sielskich» (Z. WASILEWSKI, 1928)²¹.

Przeprowadzona przez STANISŁAWA CZERNIKA²² statystyka tematów u poetów, oparta na analizie 60 tomów (z lat 1926-32) 40 współcześnie żyjących najwybitniejszych poetów polskich, wykazuje, że poezja polska pozostała wiejską co najmniej w 75%, przy czym ta «wiejskość» ograniczona jest do momentów przyrody,

18 Założona w 1917 r. w Massachusetts organizacja przeciwdziałająca wykorzystywaniu zwierząt w pokazach; organizowała protesty polegające na opuszczaniu widowni w trakcie pokazów; nazwa na cześć Jacka Londona (1876-1916), amerykańskiego pisarza.

19 Swoje poglądy A. Mickiewicz wyrażał zarówno w utworach poetyckich, jak i teoretycznych; nie umknęły one uwadze ani w czasach Wodniczki (por. W. Kulesza, *Pan Tadeusz ewangelją ochrony przyrody*, Druk W. L. Anczyca i Spółki, Kraków 1931), ani współcześnie (por. J. Schollenberger, „*Wejść między sfory*” – projekt duchowości zwierząt: Mickiewicz – Emerson, „Wiek XIX: Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza”, t. 3, 2010, nr 45, s. 36-49).

20 Z racji swojego stosunku do przyrody, zwłaszcza zwierząt, św. Franciszek jest traktowany jako prekursor myślenia ekologicznego; jest też patronem ekologów.

21 Zygmunt Wasilewski (1865-1948), polityk i publicysta.

22 Stanisław Czernik (1899-1969), poeta, powieściopisarz, zwolennik realizmu, przedstawiciel autentyzmu w poezji, inspirowany kulturą wiejską.

podczas gdy sfera kultury wiejskiej, problemów chłopskich, pozostaje właściwie na uboczu. Na czele tematów poetyckich kroczy krajobraz polski w różnych porach roku (15%), przy czym najbardziej ulubionym okresem jest jesień i wiosna, a jeżeli idzie o poszczególne miesiące, to prym dzierży bezkonkurencyjnie maj. Drugie miejsce zajmują tematy filozoficzne (14%), zaraz potem idą tematy regionalistyczne (11%), wśród których liczbą wyróżniają się morskie, tatrzańskie i beskidzkie.

Obszernie reprezentowany jest świat przyrody żywej, przy czym rośliny górują stanowczo nad zwierzętami (8% i 2%). Najczęściej opiewany jest las, z drzew pierwszeństwo przypada sośnie. Ilość motywów zwierzęcych jest stosunkowo niewielka, przy czym silnie zarysowana jest przewaga ptactwa, jako najbardziej spowinowaczonego z roślinnością. Za typowego przedstawiciela poezji «roślinno-ptasio-owadziej» o znamionach świętofranciszkańskich uważa CZERNIK EMILA ZEGADŁOWICZA²³, przywódcę «zboru poetów beskidzkich», którzy w ucieczce do przyrody od zwyrodniających wpływów miasta widzą nie tylko program literacki, ale program odrodzenia życia i kultury przez pojednanie z przyrodą. «Garstka pisarzy «Czartaka» - pisze jeden z teoretyków tego ruchu E. KOZIKOWSKI²⁴ - musi spełnić wielki czyn społeczny. Przeniknięci gorącym pragnieniem odrodzenia walącej się w przepaść epoki, apelujemy do serc wszystkich ludzi: nie opierajcie zasady życia na zrębach niezdrowej, dusznej atmosfery życia miejskiego... Miasto to potworne kłębowisko najniższych instynktów... Uświadamiając sobie to, ogłosiliśmy «urbi» hasło miłości do przyrody... Pożegnaliśmy miasta, udając się do naszej republiki górskiej. Przywiązanie nasze do ziemi, uwielbienie dla całokształtu przyrody jest jednym z ogniw nieskończonego łańcucha systematów religijnych...» (rocznik «Czartaka» z 1928 r.).

Tak reaguje instynkt poetów na tzw. urbanizm, odrywający człowieka od przyrody, tej organicznej podstawy wszelkiej prawdziwej kultury. Że budzący się w literaturze pięknej kult przyrody nie jest jedynie wyrazem plemiennych słowiańskich skłonności, świadczy m. in. rozwój powieści zwierzęcej, która wśród wszystkich narodów europejskich posiada znakomitych przedstawicieli. W Europie za odkrywcę duszy zwierząt, którą opisuje na równi z ludzką, uchodzi RUDYARD KIPLING²⁵ przez swe arcydzieło - «Księgi dżungli», a nie ustępuje mu nasz ADOLF DYGASIŃSKI²⁶ ze swoimi przesłicznymi powieściami i nowelami z życia zwierząt.

23 Emil Zegadłowicz (1888-1941), poeta, prozaik, tłumacz, jeden z przedstawicieli ekspresjonizmu; w swoich wierszach opisywał m.in. rejon Beskidów, w którym się urodził; założyciel grupy poetyckiej „Czartak” (regionalistycznej grupy, założonej w Wadowicach i aktywnej w latach 1922-1928; inspirowała się ekspresjonizmem, łączyła mistycyzm z uwielbieniem dla przyrody i prostego, bezpośredniego z nią kontaktu).

24 Edward Kozikowski (1891-1980), poeta i prozaik, założyciel „Czartaka”.

25 Rudyard Kipling (1865-1935), angielski poeta pisarz, noblista (1907), autor wierszy o brytyjskich żołnierzach służących w koloniach, sprawozdań z podróży oraz powieści dla młodzieży; uchodzi za propagatora imperialnej polityki Wielkiej Brytanii.

26 Adolf Dygasiński (1839-1902), powieściopisarz, publicysta, jeden z głównych przedstawicieli naturalizmu w literaturze.

Godnym współzawodnikiem KIPLINGA w Ameryce jest ERNEST THOMPSON-SETON²⁷, który w przedmowie do swych słynnych obrazków zwierzęcych, które doczekały się dziesięciu wydań w pierwszym roku, również wysuwa Kiplingowskie hasło: «My i zwierzęta jednej jesteśmy krwi» (*Wild animals I have known*. New-York 1898). KIPLING i THOMPSON-SETON mieli w anglo-amerykańskiej literaturze licznych kontynuatorów i naśladowców. [...]

4. Socjologizm w przyrodoznawstwie

W przyrodoznawstwie powojennym obserwujemy bujny rozkwit nowego kierunku badań, który nazywamy socjologicznym. Punkt ciężkości przenosi się z badań laboratoryjnych na badania życia roślin i zwierząt w wolnej przyrodzie, w naturalnych środowiskach i zespołach. Okazało się; że nie tylko człowiek jest istotą społeczną. Wszystkie organizmy w przyrodzie żyją w skupieniach, którym nie możemy odmówić charakteru socjalnego.

Rośliny tworzą w przyrodzie prawidłowo powtarzające się ugrupowania, których składniki oddziałują wzajemnie na siebie i wytwarzają zrzeszenia o charakterze socjalnym, zwane zespołami czyli asocjacjami. Jest zasługą polskiego botanika J. PACZOSKIEGO²⁸, że jeden z pierwszych badał życie społeczne roślin w zespołach i nauce o nich dał powszechnie dziś przyjętą nazwę socjologii roślin. Dziś socjologia roślin rozwija się wszędzie na kuli ziemskiej, gdzie tylko uprawiane są naukowe badania przyrodnicze.

Dalszym krokiem było stwierdzenie, że z zespołami roślinnymi związany jest nierozłącznie właściwy im świat zwierzęcy i dopiero oba te światy razem tworzą dopełniającą się całość wspólnotę życiową, zwaną biocenozą (MÖBIUS, DAHL, THIENEMANN, BEKLEMISZEW, GAMS i inni²⁹). Biocenoza jest więc jakoby organizmem wyższego rzędu, całością złożoną z różnorodnych elementów, z których każdy potrzebuje do życia innych czynników, dzięki czemu, mimo panującej między nimi walki o byt, żaden nie ginie całkowicie i całość utrzymuje się w równowadze. Tę w najdrobniejszych szczegółach zbalansowaną równowagę przyrody człowiek nieraz niebacznie zaburza, przy czym, gdy zostaną przekroczone granice samoczynnej regulacji w biocenozie, występują zjawiska, które gospodarce ludzkiej przynoszą szkody nieobliczalne. Wystarczy przypomnieć klęski szkodników owadzych, nawiedzających zubożałe, pozbawione ptactwa biocenozy naszych lasów

²⁷ Ernest Evan Thompson Seton (1860-1946), jeden z założycieli skautingu, twórca idei *woodcraft* (puszczaństwa), czyli idei kształtowania charakteru i postaw człowieka za pośrednictwem kontaktu z przyrodą; idea inspirowana filozofią R.W. Emersona, H.D. Thoreau oraz kulturą Indian północnoamerykańskich.

²⁸ Józef Paczoski (1864-1942), botanik, badacz m.in. przyrody Puszczy Białowieskiej; pionier badań fitosocjologicznych.

²⁹ Karl August Möbius (1825-1908), niemiecki zoolog, wprowadził pojęcie biocenozy; Karl Friedrich Theodor Dahl (1856-1909), niemiecki zoolog (arachnolog), uczeń Möbiusa; August Thienemann (1882-1960), niemiecki zoolog i hydrobiolog; Władimir N. Beklemiszew (1890-1962), rosyjski zoolog (entomolog); Helmut Gams (1893-1976), szwajcarsko-austriacki botanik (mykolog).

iglastych lub degenerację zwierzyny łownej wskutek wytepienia należących do biocenozy zwierząt drapieżnych i w związku z tym braku czynnika selekcyjnego. A jak pouczającą jest historia zawleczonych lub lekkomyślnie aklimatyzowanych gatunków roślin i zwierząt (królik, szczur piżmowy itd.), które, przeniesione w obcą biocenozę, gdzie nie znalazły naturalnych wrogów, stały się groźnymi szkodnikami.

Toteż znaczenie praktyczne badań w wolnej przyrodzie staje się dziś coraz oczywistszym, a w związku z tym powstaje konieczność tworzenia rezerwatów, nie tylko jako nowoczesnych laboratoriów dla badań, ale również ognisk regeneracyjnych przyrody (K. GUNTHER³⁰), realizowana najdoskonalej w akcji *Wild Life Protection* przez *Bureau of Biological Survey (Dep. of Agriculture)*³¹ w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. «Sto okazów zakonserwowanych w zbiorach nie ma tej wartości, co jeden żyjący w przyrodzie» (G. SCHLESINGER³²) - oto zdanie charakteryzujące trafnie zmiany we współczesnym przyrodoznawstwie.

5. Turyzm

Najwyraźniejszym chyba objawem nowo rozbudzonego zmysłu dla przyrody jest masowy rozwój turystyki. Są to prawdziwe nowoczesne wędrówki ludów, jakie obserwujemy między miastami a przyrodą. Oczywiście za objaw pociągu do przyrody trzeba uważać przede wszystkim turystykę krajoznawczą, której motywem jest potrzeba bodźców, jakie płyną z zetknięcia z przyrodą, bogacąc zarówno duszę, jak krzepiąc ciało. Odrębnym zjawiskiem jest turystyka sportowa, która uważa przyrodę tylko za boisko do zdobywania sprawności ciała, choć wybór terenu dla ćwiczeń i dla zdobywania rekordów świadczy też o nieświadomionej nieraz dążności do obcowania z przyrodą. Możemy dziś wreszcie mówić o turystyce dekadencej, która urządzenia cywilizacji i miejskie rozrywki przenosi na łono wolnej przyrody (górskie kolejki linowe, hotele szczytowe, pociągi dancing-narty-brydż i t. p.). Gdzie krzewi się taka turystyka, urok pierwotnej przyrody szybko niknie, a dla uczestników korzyść z niej jest podobna (jak słusznie zauważył J. G. PAWLIKOWSKI), jak dla tego kacyka, który pokarm dla siebie kazał przeżuwać swemu niewolnikowi.

Zwrot do przyrody, wyrażający się w turystyce, szczególnie żywy jest w Anglii i w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. [...] Dążność do życia w przyrodzie i z przyrodą osiągnęła swój punkt kulminacyjny w Ameryce, w prądzie, który od nazwiska jego twórcy jeszcze z połowy XIX w. nazwałbym thoreau'izmem.

30 Konrad Guenther (1874-1955), niemiecki przyrodniczek, działacz na rzecz ochrony; działacz narodowo-socjalistyczny, zwolennik eugeniki.

31 Agenda Departamentu Rolnictwa odpowiedzialna za *Fish and Wildlife Coordination Act*, przyjętą w 1934 r. politykę ochrony ryb i dzikich zwierząt; od 1939 agenda należy do Departamentu Zasobów Wewnętrznych.

32 Günther Schlesinger (1886-1945), austriacki przyrodnik i muzealnik, działacz na rzecz ochrony przyrody; działacz narodowo-socjalistyczny.

H. D. THOREAU³³, przyjaciel znakomitego filozofa R. W. EMERSONA³⁴, porzucił życie cywilizowane i całe dwa lata żył samotny w bezpośrednim zetknięciu z pierwotną przyrodą («Walden or Life in the Woods», Boston 1854). Ten «powrót do przyrody» był realną potrzebą jego ciała i ducha, lekarstwem i protestem przeciw warunkom cywilizowanego życia, które go od przyrody oddzielały i oddalały. Piękniejsze i cenniejsze były dlań «lilie polne, niż Salomon w całej swej chwale»³⁵ [...] W jego ślady idą dziś skauci i wszyscy ci, którzy okresowo porzucają warunki i nawyki cywilizowanego życia, aby szukać pokrzepienia i odrodzenia w najbezpieczniejszym obcowaniu z pramacierzą-przyrodą.

6. Wirydyzacja miast

Budując nowoczesne miasta, tworzył człowiek sztuczne środowiska, które najbardziej odcinały go od przyrody i jej bodźców. Już J.J. ROUSSEAU uważał je za «groby pokolenia ludzkiego»³⁶ i w sądzie swym nie był tak odległy od współczesnej eugeniki, która stwierdza, że rody czysto miejskie wymierają w 3-4 pokoleniach (W. SCHALLMAYER³⁷). Miasta żyją więc i rosną tylko dopływem rodów wiejskich, które ciągną do miast, jak ćmy do ognia, by ulec w nich rychłej zagładzie.

Nie można się łudzić, że postępy techniki potrafią w niedalekiej przyszłości zmienić nasze miasta w zdrowe siedliska życia ludzkiego. Człowiek potrzebuje w swym otoczeniu elementów przyrody, bez których życie ludzkie nie może się normalnie rozwijać. Toteż troską dzisiejszej urbanistyki jest wprowadzenie przyrody do miasta, przede wszystkim w postaci zieleni miejskiej, nie tylko dla celów ozdobnych lub jako jednego z pożądanych czynników higienicznych. Zieleni bowiem «poprawia powietrze», pochłaniając szkodliwy dwutlenek węgla i wydzielając tlen życiodajny, absorbuje inne gazy szkodliwe, ulatniające się z kominów, motorów i gnijących odpadków, oczyszcza powietrze z kurzu, filtrując je przez korony liści, wzbogaca go w ozon, zwilgotnia wydzielając parę wodną, daje odpoczynek oczom i nerwom, dostarcza zadowolenia i rozrywki, ukazując piękno roślin - jednym słowem okazuje się tym głównym czynnikiem biocenotycznym, który jest konieczny dla utrzymania w zdrowiu skupień ludności. Toteż wirydyzacja miast - jak nazywam wszelkie dążenia do wzbogacenia w zieleni roślinną pustynnej biocenozy miejskiej i zbliżenia

33 Henry David Thoreau (1817-1862), amerykański filozof i pisarz; jego najbardziej znanym dziełem jest *Walden, or Life in the Woods* (1854; wyd. pol: *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Ciepłińska, Warszawa 1991.), w którym zbiera on doświadczenia zebrane w trakcie dwóch lat, które spędził samotnie w leśnej chacie.

34 Ralph Waldo Emerson (1803-1862), amerykański pisarz, poeta i filozof, jedna z najwybitniejszych postaci amerykańskiego życia intelektualnego; przedstawiciel transcendentalizmu w filozofii i romantyzmu w filozofii.

35 Cytat zaczerpnięty z Ewangelii wg św. Łukasza (12.27).

36 Rousseau był krytycznie nastawiony do współczesnych sobie miast, zwłaszcza dużych takich jak Paryż, czemu dawał wyraz w różnych tekstach; cytatu nie udało się zlokalizować.

37 Friedrich Wilhelm Schallmayer (1857-1919), jeden z twórców niemieckiej koncepcji eugeniki, sprzeciwiał się łączenia idei eugeniki z przekonaniem o wyższości jednych ras (w tym aryjskiej) nad innymi.

mieszkańca miast do przyrody - jest naczelnym hasłem nowoczesnej urbanistyki. Sowieccy urbaniści mówią wprost o zielonym budownictwie (*zielenoje stroitelstwo*), stawiając je obok budownictwa kamiennego jako integralny, równouprawniony czynnik w strukturze miasta. Żywo dyskutowane są dziś zagadnienia: wielkości miasta pod kątem kontaktu z przyrodą, systemów rozmieszczenia zieleni miejskiej, koniecznego minimum zielonej przestrzeni na głowę mieszkańca, typów zieleni miejskiej, doboru gatunków roślin w zielonej architekturze miasta, ochrony lasów w regionie miasta - żeby wymienić tylko problemy najważniejsze.

Na niektóre inne jeszcze, szczególnie charakterystyczne objawy i dążenia do pojednania miasta z przyrodą pragnę zwrócić uwagę.

W r. 1898 ukazuje się książka Anglika E. HOWARDA³⁸: «Miasta - ogrody przyszłości, pokojowa droga do reformy społecznej». Ideałem HOWARDA jest niewielki, niezależny i samowystarczalny «organizm» miasta-ogrodu, zapewniający wszystkim mieszkańcom kontakt z przyrodą, łączący mieszkanie z warsztatem pracy, na gruntach stanowiących własność gminną, utrzymujący się z renty gruntowej, żywiony przez otaczający go i trwale zabezpieczony pas gospodarstwa rolnego. Niemal utopijna idea stała się ewangelią współczesnej urbanistyki. Już w 1904 r. powstaje 70 km od Londynu słynne miasto-ogród Lethworth, a o żywotności idei świadczą liczne dzielnice ogrodowe, również w naszych miastach, i żywiołowy pęd do budowy domków jednorodzinnych na przedmieściach miast i w osiedlach podmiejskich. Z miastem, odrywającym od ziemi, walczy tą drogą ideologia wiążących z ziemią «gniazd rodzinnych».

Już w połowie XIX w. dr SCHREBER³⁹ w Niemczech podał myśl tworzenia przez gminy miejskie ogrodów działkowych, które spajają niejako miasto z wsią, umożliwiając przynajmniej części ludności miejskiej pracę we własnym ogródku. Idea działkowych ogródków rodzinnych rozwija się wspaniale, jak świadczą miliony zorganizowanych działkowców, a w okresie szalejącego kryzysu gospodarczego i bezrobocia stwarza podstawy egzystencji tysiącom proletariuszy miejskich. [...]

7. Planowanie kraju

Ideę planowania kraju możemy nawiązać do nowoczesnej urbanistyki, która nie ogranicza się już do obszaru miast i dla planów regulacyjnych miasta szuka podstawy w opracowywaniu planów regionalnych. Wpływy i interesy miasta nie kończą się bowiem u jego granic administracyjnych, często przypadkowych, oddzielających powiązane życiowo obszary - regiony. Toteż najdokładniejsze zbadanie

38 Ebenezer Howard (1850-1928), brytyjski urbanista, twórca idei ogrodu-miasta (zob. E. Howard, *Miasta ogrody jutra*, 1902; wyd. pol. 2015).

39 Daniel Gottlob Moritz Schreber (1808-1861), niemiecki lekarz, dyrektor sanatorium w Lipsku; propagował ćwiczenia fizyczne; pomysłodawca tworzenia ogrodów (ogrody szreberowskie), sprzyjających przebywaniu dzieci na świeżym powietrzu.

przyrodzonych i wytworzonych przez człowieka stosunków regionu i tkwiących w nich tendencji rozwojowych prowadzi do planu podziału obszarów, co jest głównym zadaniem planu regionalnego. Wyznacza się więc obszary pod zabudowania przemysłowe – w sąsiedztwie występowania bogactw mineralnych; obszary mieszkaniowe umieszcza się w pobliżu naturalnych przestrzeni wypoczynkowych, jak lasy, jeziora, doliny rzek; nie dopuszcza się do zbyt gęstego zagęszczenia ludności, aby nie odrywać jej od przyrody, lecz tworzy szereg mniejszych osiedli, otaczających miasto – satelitów, oddzielonych od siebie i od miasta rezerwatami, przeznaczonymi dla gospodarki rolnej, dla celów wypoczynkowych i obcowania z przyrodą; wyznacza się pasy przeznaczone dla komunikacji, wytycza w nich arterie, wiążące dogodnie miejsca pracy, mieszkania i odpoczynku.

Planowanie regionalne powstało naprzód w Anglii, gdzie 80% ludności żyje w miastach, następnie akcja ta przeniosła się do Niemiec, a potem dotarła i do Polski, gdzie czynne są biura planów regionalnych w Warszawie, Łodzi, Poznaniu, Bydgoszczy i Gdyni, a kilka innych znajduje się w stadium organizacji.

Natomiast idea planowania kraju (*«land planning»*), tj. tworzenia planów generalnych dla całego kraju (względnie dzielnic) jest pochodzenia amerykańskiego. Celem jej jest taki podział kraju, aby nie była naruszona równowaga między przyrodą a ludnością i jej potrzebami. Plan generalny nie zatrzymuje się więc u granic regionu, który stanowi zawsze część dużej jednostki naturalnej, jaką przedstawia kraj jako całość, bo dla tej całości nie jest obojętną gospodarka żadnego regionu. Przykładem może być wycinanie lasów w naszych Karpatach, które wywołuje klęski powodzi na Pomorzu, lub tępienie łososi na Podhalu, w wyniku czego głodują Kaszubi. Toteż plan generalny winien pozostawić lasy tam, gdzie są konieczne jako zbiorniki wody i osłona gleby (w górach), lub dla wypoczynku i utrzymania zdrowia ludności (w okolicach wielkich miast), a nadto zabezpieczyć koniecznie minimum powierzchni leśnej kraju ze względów klimatycznych i gospodarczych; winien ustalić zasady racjonalnej gospodarki wodą, stanowiącą podstawę rolnictwa, aby przeprowadzane pod kątem szczegółowych lub lokalnych potrzeb regulacje wód nie przyczyniały się do wysychania kraju. Celowe rozmieszczanie rodzajów gospodarki rolnej, przemysłu, osad ludzkich, arterii komunikacyjnych, rezerwatów przyrody, oparte na szczegółowych studiach, położyć ma kres dotychczasowej chaotycznej, często rabunkowej gospodarce zasobami przyrody i zapewnić warunki pomyślnego rozwoju kraju, zgodnie z interesem ogółu i myślą o przyszłości, *«Land planning»* dąży zatem do rozumnego, planowego stosunku do ziemi i kontrolowanej, ochronnej gospodarki zasobami przyrody.

Realizacja idei planowania kraju jest jeszcze muzyką przyszłości, ale w wielu krajach widać pocieszające zaczątki planowania, choćby na mniejszych obszarach. U nas działa Komisja dla Spraw Regionalnych Podhala przy Urzędzie Wojewódzkim Krakowskim, a w stadium organizacji jest biuro planu regionalnego Huculszczyzny w ramach Towarzystwa Przyjaciół Huculszczyzny. Szczególnie potrzebne jest biuro

planu regionalnego wybrzeża morskiego i stworzenie prawnych podstaw pod akcję tę w postaci ustawy o planowaniu kraju.

8. Regionalizm

Regionalizm wychodzi z faktu istnienia przyrodzonych odrębności poszczególnych krain-regionów w obrębie całości i jako dążność do rozwijania tych swoich, rodzimych, przez naturę i rasę wytworzonych cech istniał bez tej nazwy od dawna. Uświadomił sobie swe zadania i rozwinął się jako nowy prąd kulturalny w południowej Francji (Prowansja), istnieje w postaci znamiennej w nowoczesnej Italii, Niemczech, Holandii, zaczyna się rozwijać pomyślnie u nas. Pierwsze uświadomiło sobie swe zadania Podhale i rozpoczęło pracę, której patronował jeszcze S. WITKIEWICZ⁴⁰, a duszę swą wkładał w nią W. ORKAN⁴¹. Pracę poznawczą nad wyróżnianiem i wszechstronnym badaniem regionów podjął Związek Nauczycielstwa Polskiego, organizując uniwersytety regionalne. Mamy już związki i czasopisma regionalne, mamy już nową literaturę podhalańską, beskidzką, śląską. Regionalizm słusznie możemy uważać za objaw powrotu do przyrody. Chce on wyrastać z własnego środowiska, oprzeć się o «ciaśniejszą ojczyznę» i wszystkie jej wartości, tkwiące w zewnętrznej naturze i w duszach ludzkich, doprowadzić do rozkwitu, aby jak najbogatszy plon przynieść kulturze całości. W regionalizmie przejawia się świadome zrastanie się narodu z ziemią i tą drogą odbywa się dziś dalszy, naturalny, organiczny proces rozwojowy narodu.

Na szczególną uwagę zasługuje odmiana ruchu regionalistycznego, wykształcona w Niemczech pod nazwą «*Heimatschutz*», ze względu na szczególny nacisk, jaki kładzie na ochronę przyrody i związanych z ziemią rodzimych wartości. Piękne słowo *Heimat* nie da się przełożyć na język polski, więc też dla ruchu tego nie mamy właściwej nazwy⁴². Cele założonego w r. 1904 związku *Deutscher Bund Heimatschutz* określił twórca jego E. RUDORFF⁴³ w sposób tak wyczerpujący, że rozwój późniejszy niewiele do nich dodał. Są nimi (w streszczeniu): 1. Ochrona pomników, zabytków i osobliwości przyrody rodzimej ze szczególnym uwzględnieniem świata roślin i zwierząt. 2. Ochrona i opieka nad krajobrazem naturalnym i kulturalnym. 3. Opieka nad wszelkimi pomnikami w najszerszym sensie. 4. Pielęgnowanie tradycyjnych sposobów budownictwa wiejskiego i miejskiego. 5. Opieka nad zabytkami ruchomymi. 6. Pielęgnowanie sztuki ludowej jako przemysłu domowego. 7. Pielęgnowanie ludowych obyczajów, zwyczajów, strojów i uroczystości.

40 Stanisław Witkiewicz (1851-1915), architekt, malarz, pisarz, teoretyk sztuki, propagator stylu podhalańskiego.

41 Władysław Orkan (1875-1930), pisarz, zaangażowany w nurt regionalizmu podhalańskiego.

42 Niemieckie Stowarzyszenie Ochrony Ojczyzny, założone w 1904 przez E. Rudorffa i mające na celu ochronę krajobrazu, fauny i flory określonych regionów, a także charakterystycznych dla nich architektury, sztuki i obyczajów.

43 Ernst Friedrich Karl Rudorff (1840-1916), niemiecki kompozytor i nauczyciel muzyki, jeden z inicjatorów ruchu ochrony przyrody; ukuł termin *Heimatschutz* (ochrony ojczyzny).

W ruchu tym żywe jest nowo rozbudzone uczucie do przyrody, które krajobraz naturalny uważa niemal za świętość, a do roślin i zwierząt rodzimych odnosi się z miłością i poszanowaniem. Porzuca on stanowisko bierne, tylko konserwatorskie, a chce współdziałać czynnie w harmonijnym łączeniu koniecznych działań człowieka z historycznie wytworzonym stanem rzeczy, kształtować artystycznie krajobraz i na swojskich podstawach rozwijać rodzimą kulturę.

J. G. PAWLIKOWSKI nazywa ruch ten «ochroną swojszczyzny», jednak wyraz swojszczyzna, podobnie jak inne staropolskie – swoizna, ojcowizna, gniazdowia, kolebie, siedliszcze itp. nie oddają całej treści pojęcia *Heimat*, które u nas zlało się z pojęciem «Ojczyzny».

Toteż analogiczne dążenia w Polsce nie znalazły jeszcze własnego wyrazu w odrębnej organizacji. Najbliższe ideologią jest Polskie Towarzystwo Krajoznawcze⁴⁴, gdyż ruch polskiego krajoznawstwa od początku był czymś więcej niż niemieckie *Heimatkunde*⁴⁵ i *Heimatsforschung*⁴⁶, ale odpowiadał zarazem niemieckiemu *Heimatschutz* (E. RUDORFF) i *Heimatlehre* (K. GUNTHER). Rozumna i głęboka miłość Ojczyzny jego twórców (A. JANOWSKI, K. KULWIEĆ⁴⁷) zawsze była połączona z troską o ochronę jej oblicza i o rozwój z ojczystą przyrodą nierozłącznie spojonej rodzimej kultury. [...]

Zakończenie

W szkicu niniejszym zestawilem niektóre tylko objawy i prądy, świadczące o dokonywującym się w kulturze europejskiej zwrocie do przyrody. Cały szereg dalszych prądów i zjawisk, nieraz związanych więcej z materialną stroną życia, pozostał poza nawiasem, choć niektóre z nich świadczą niemniej dobitnie o dążeniu do nowego przymierza z przyrodą. Więc np. rosnąca rola przyrodoznawstwa w wychowaniu, ukazywanie się i zwiększona poczytność dobrych popularyzacji przyrodniczych; zwiększające się znaczenie leków roślinnych - kosztem środków chemicznych - w medycynie; zmiana pożywienia na więcej naturalne - w myśl zdobyczy nauki o witaminach; reforma mieszkania i ubrania, by dawały największy dostęp bodźcom przyrody, jak słońce i powietrze; stosowanie metod biologicznych, opartych na wzorach przyrody w leśnictwie, ogrodnictwie i innych działach gospodarki; renesans ogrodnictwa ozdobnego w wyniku obudzonej miłości roślin - oto przykładowe wyliczenie niektórych innych objawów, świadczących, że na szczytach kultury

44 Towarzystwo założone w 1906 r. w zaborze rosyjskim, prowadzące działalność popularyzatorską (muzea), wydawniczą (przewodniki, czasopisma) i turystyczną (schroniska).

45 *Heimatkunde* (niem.) – krajoznawstwo.

46 *Heimatsforschung* (niem.) – badania nad historią lokalną.

47 Aleksander Janowski (1866-1944), pionier krajoznawstwa, jeden z założycieli Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego; autor przewodnika po Królestwie Polskim; Kazimierz Jakub Kulwiec (1871-1943), przyrodnik, krajoznawca, pedagog; jeden z założycieli Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, redaktor czasopisma „Ziemia”.

człowiek znalazł się u stóp przyrody... a hasło powrotu do natury - stało się hasłem walki o najwyższe dobra kulturalne (J. G. PAWLIKOWSKI).

Rozwijające się dziś prądy, nie «powrotu do przyrody» w sensie ROUSSEAU'A., ale raczej «pojednania z przyrodą», są lekarstwami i odtrutkami na schorzenia tzw. kultury europejskiej, jakimi są: urbanizacja, industrializacja, infiltracja obcych rasowo elementów, obcych idei, kapitalizm, materializm i jak się one jeszcze nazywają.

Toteż stanowić one będą zręby nowej, bardziej harmonijnej, pojednanej z przyrodą kultury, do której urzeczywistnienia każdy z nas może się przyczynić.



Pojednać się z naturą – ochrona przyrody według Adama Wodziczki

Mateusz Salwa

Wydział Filozofii, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-4988-8912

Adama Wodziczkę (1887-1948) uważa się powszechnie za postać niezwykle istotną dla ochrony przyrody w Polsce. I choć patronuje on niejednej szkole podstawowej, a ochrona przyrody wciąż jest tematem aktualnym, Wodziczko – tak jak wielu innych pionierów myśli ekologicznej, działających w pierwszej połowie XX w. – pozostaje znany przede wszystkim w kręgu osób specjalizujących się w historii myśli „ochroniarskiej”¹.

Wodziczko, po ukończeniu studiów biologicznych na Uniwersytecie Jagiellońskim (1906-1910), rozpoczął tam pracę, po czym się doktoryzował (1916) i habilitował na podstawie pracy z fizjologii roślin (1921). Pracował w Wyższej Szkole Gospodarstwa Wiejskiego w Bydgoszczy (1919-1922), następnie na Uniwersytecie Poznańskim, gdzie kierował Instytutem Botanicznym, zorganizował Ogród Botaniczny, a także piastował funkcję dziekana Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego (1930). Z uczelnią poznańską pozostał związany do końca życia i to tam powołał do istnienia przy Katedrze Botaniki Ogólnej pierwszy w kraju Zakład Ochrony Przyrody i Uprawy Krajobrazu oraz Międzywydziałowe Seminarium Biocenotyki i Ochrony Przyrody (1945). Zagadnienia ochrony przyrody wykładał nie tylko na macierzystym wydziale, ale także na filozoficznym – swoje wykłady łączył z wycieczkami krajoznawczymi.

1 A. Dzieńkowski, K. Latowski, *Homagium uczonemu, pedagogowi i twórcy trzech parków narodowych – Profesorowi Adamowi Wodziczce*, „Morena. Prace Wielkopolskiego Parku Narodowego”, 2013, z. 16, s. 9-55 (bibliografia prac A. Wodziczki oraz bibliografia prac na jego temat); A. Dzieńkowski: *Adam Wodziczko, Twórca nauki o ochronie przyrody. W 50-lecie fizjotaktyki*, [w:] *Studia z dziejów ochrony przyrody w Polsce*, red. J. Babicz, W. Grębecka, Z. Wójcik, Wrocław-Warszawa-Kraków 1985, s. 58-75; *Idee, praca naukowa i działalność Adama Wodziczki, 1887-1948*, Poznań 1988; <https://www.encyklopedialesna.pl/haslo/wodziczko-adam/> [M. Maciantowicz]; <https://gigancinauki.pl/gn/biogramy/83855.Wodziczko-Adam.html> [W. Grębecka]; <https://klubjagiellonski.pl/2021/09/08/tworca-nowej-nauki-o-stosunku-czlowieka-do-przyrody-i-inicjator-powstania-polskich-parkow-narodowych-sylwetka-adama-wodziczki/> [M. Kwiatkowski]; <https://dzikiezycie.pl/archiwum/2011/maj-2011/adam-wodziczko-botanik-ze-slotwiny> [J. Wysokiński]; dostęp: 04.04.2024].

Wodziczko działał również na niwie społecznej, angażując się w prace m.in. Państwowej Rady Ochrony Przyrody, Ligi Ochrony Przyrody, przyczyniając się do założenia szeregu parków narodowych (np. Słowińskiego, Wielkopolskiego, Wolińskiego), oraz popularyzując ideę pomnika przyrody czy przeciwstawiając się przepisom umożliwiającym np. tępienie ptactwa.

Oprócz działalności naukowej i organizacyjnej, Wodziczkę zajmowały zagadnienia związane z nauczaniem biologii, także w szkołach powszechnych, co w jego przekonaniu miało służyć wpajaniu od najmłodszych lat szacunku dla przyrody tworzącej bezpośrednie otoczenie mieszkańek i mieszkańców, bez czego jej ochrona – rzecz kluczowa dla przyszłości człowieka i samej przyrody – nie byłaby możliwa². Problematyce tej poświęcił sporo tekstów, w których przybliżał – także niewyspecjalizowanej publiczności – założenia, na których opierał swoją „filozofię” ochrony przyrody, a które wypracował, prowadząc badania naukowe. Jako biolog był on zaś zainteresowany przede wszystkim spojrzeniem holistycznym, pozwalającym badać przyrodę w perspektywie biocenotycznej.

W interesującym tu kontekście warto pokrótce wskazać dwie koncepcje Wodziczki, przywołane w publikowanym tu tekście *Pojednanie z przyrodą* (1935): idee fizjotaktyki oraz uprawy krajobrazu. O fizjotaktyce pisał w 1934 r., następująco:

Autor uważa za celowe i potrzebne zebranie w jedną całość i usystematyzowanie wszystkich zagadnień z dziedziny stosunków, jakie mają miejsce między przyrodą a człowiekiem, i proponuje nazywanie tej wyodrębniającej się dziś nowej gałęzi wiedzy *f i z j o t a k t y k ą*. Taksjami nazywamy ruchy kierunkowe organizmów ustosunkowujących się do otoczenia, fizjotaksją będzie więc ustosunkowywanie się człowieka do przyrody, a fizjotaktyką nauka badająca stosunki człowieka do przyrody, aby regulować je optymalnie.³

Dodatkowo w ramach fizjotaktyki wyodrębnił on „fizjofilaktykę” (praktyczną ochronę przyrody), „fizjoplastykę” (kształtowanie przyrody), „fizjocenotykę” (równowagę w przyrodzie), „fizjekonomikę” (gospodarka zasobami), „fizjeretykę” (oddziaływanie przyrody na człowieka), „fizetykę” (postępowanie wobec przyrody), „fizagogikę” (pedagogikę fizjotaktyczną), „fizeugenikę” („utrzymywanie wartościowych ras”), „fizjopolitykę” (kierowanie społeczeństwem w stosunkach z przyrodą).

Z kolei dekadę później (1945) tak prezentował wypracowaną w okresie międzywojennym koncepcję uprawy krajobrazu:

2 A. Wodziczko, *Ochrona przyrody w szkole*, Warszawa 1932; tenże, *Praca młodzieży na polu ochrony przyrody*, Kraków 1934; tenże, *Na straży przyrody: wiadomości i wskazania z dziedziny ochrony przyrody*, Kraków 1948; por. Z. Wójcik, *Adam Wodziczko jako nauczyciel i propagator ochrony przyrody*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, t. 37, 1992, nr 4, s. 47-57.

3 A. Wodziczko, *Fizjotaktyka - nowa gałąź wiedzy o stosunku człowieka do przyrody*. „Spraw. Pozn. Tow. Przyj. Nauk.”, nr 3, 1934, s. 1.

Jak gleba, aby utrzymać swą sprawność wymaga stałych zabiegów, które nazywamy uprawą gleby, a których celem jest «gleba w kulturze», tak samo krajobraz jako całość wymaga uprawy, aby można było mówić o «krajobrazie w kulturze», tj. krajobrazie prawdziwie kulturalnym. Uprawą krajobrazu nazywam całokształt zabiegów skierowanych na krajobraz jako całość, a mających na celu jego uzdrowienie i usprawnienie, tj. utrzymanie względnie przywrócenie mu zdrowia oraz wzmożenie jego siły produkcyjnej i innych wartości. Cele uprawy krajobrazu są przede wszystkim biologiczne, nie jak dawnej architektury krajobrazu estetyczne, choć dziś okazuje się, że to, czego architektura krajobrazu domagała się ze względu na piękno, służy również celom biologicznym. Uprawa krajobrazu jest więc stosowaną biologią krajobrazu (fizjocenotyką stosowaną).⁴

Na uprawę krajobrazu – fizjocenotykę stosowaną, którą określał także „krajostro-niem” – składa się z kolei: jego ochrona, pielęgnacja i kształtowanie. W podejściu Wodziczki – zarówno w idei fizjotaktyki, jak i uprawy krajobrazu – na pierwszy plan wychodzi przekonanie, że przyroda (krajobraz) to pewna całość, której niezbywalnym elementem – przynajmniej w realiach współczesnej Polski i nie tylko – stał się człowiek nieuchronnie zaspokajający swoje potrzeby. Rzecz zatem nie w tym, aby wyeliminować ludzką obecność ze świata przyrody, lecz w tym, aby ludzkie działania tak definiować i wprowadzać w życie, aby zapewnić optymalne funkcjonowanie owej całości. Oto cel ochrony przyrody. I taka też wizja wyłania się z tekstu *Pojednanie z przyrodą*, w którym Wodziczko prezentuje przede wszystkim kulturowe spojrzenie na fizjotaktykę i uprawę krajobrazu, wskazując na historyczne korzenie i współczesne przejawy szacunku do przyrody, czyli to, co wyraża – mówiąc dzisiejszym językiem – światopogląd ekologiczny.

Pisząc o pojednaniu, Wodziczko szkicuje obraz, zgodnie z którym człowiek wykorzystuje przyrodę, ale czyni to z umiarem, nie zadając jej niepotrzebnego gwałtu, ani nie eksploatując jej ponad potrzebę. W rezultacie człowiek nie zaburza całości, do której siłą rzeczy należy. Ochrona przyrody to *de facto* opieka nad nią, jej kultywacja. Nie przypadkiem porusza więc zagadnienie „wirydyzacji” miast, czyli „wszelkie dążenia do wzbogacenia w zieleń roślinną pustynnej biocenozy miejskiej i zbliżenia mieszkańca miast do przyrody”, oznaczające z jednej strony projektowanie zieleni miejskiej, z drugiej – przekształcanie miast w ogrody. I nie przypadkiem też pisze o *land planning*, tzn. o „planowaniu kraju”, dążącym do „planowego stosunku do ziemi i kontrolowanej, ochronnej gospodarki zasobami przyrody”.

W *Pojednaniu z przyrodą* autor syntetycznie charakteryzuje współczesne nurty ochrony przyrody, powody stojące za nimi, ich filozoficzne podłoże, jak również artystyczne i kulturowe świadectwa zainteresowania przyrodą. Przywołuje także postaci kluczowe dla idei pojednania z przyrodą, zarówno „światowe”, jak J.J. Rousseau, R.W. Emerson czy H.D. Thoreau, jak i „lokalne” (A. Mickiewicz). Zaprezentowany

4 A. Wodziczko, *O uprawie krajobrazu*, „Chrońmy przyrodę ojczystą”, t. 1, 1945, nr 2-3, s. 6.

przez Wodziczkę wywód nie odbiega od ówczesnego stanu wiedzy, a w ogólnych zarysach powieliła to, co w tamtym okresie dość powszechnie pisano na temat powodów i historii ochrony przyrody, choć zarazem jest pionierski pod względem idei, że ochrona przyrody jest koniecznym etapem historii człowieka i środowiska⁵.

Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że tekst Wodziczki pod wieloma względami pozostaje aktualny. Ochrona przyrody w Polsce, nie tylko zresztą w niej, wciąż – niestety! – pozostawia wiele do życzenia (to samo zresztą można ogólnie powiedzieć o tym, co Wodziczko nazwał uprawą krajobrazu). Ponadto, w dalszym ciągu wskazuje się te same źródła myśli ekologicznej, co on. Jest jednak jeszcze inny powód, dla którego *Pojednanie z przyrodą* – tekst w istocie rzeczy krótki i popularyzatorski – jest wart uwagi. Choć punktem wyjścia Wodziczki jest biologia, w ramach której proponował dziś oczywistą, ale wówczas nowatorską perspektywę biocenotyczną, w tekście tym przyjmuje humanistyczną perspektywę, wskazując, że za ochroną przyrody przemawiają nie tylko względy przyrodnicze czy techniczne, ale także aksjologiczne. Popularyzując niestrudzenie ochronę przyrody, Wodziczko propagował – by znowu odwołać się do współczesności – „zielony ład”, przy czym zdawał sobie sprawę – tak jak dziś jesteśmy, choć nie wszyscy, tego świadomi – że ekologia to dziedzina, którymi muszą zajmować się również nauki humanistyczne, bo ustanawia kulturowo-przyrodniczą więź⁶.

W 1939 roku Wodziczko opublikował artykuł, w którym prezentował historię zalesienia Europy środkowej i północnej – w odróżnieniu od *Pojednania z przyrodą* tekst ten ma charakter przyrodniczy. Co znamienne, zatytułowany jest *Pojednanie z lasem (z cyklu: zagadnienia fizjotaktyki)*⁷. Rozpoczyna go stwierdzeniem:

„Las to jest ociec nas/ A my dzieci jego, bo zijemy ś niego” mówią o lesie nasi górale podhalańscy, stwierdzając tym powiedzeniem swoją organiczną przynależność do lasu. Poczucie łączności z lasem jako naszą przyrodzoną kolebką zostało zatracone przez wielu współczesnych mieszkańców naszej biosfery. Widzą oni w lesie tylko dobro gospodarcze i obojętnie patrzą na postępujące odlesienie kraju [...].⁸

Kończy zaś cytatem z wiersza Juliana Ejsmonda:

Nad wszystko w dzikiej przyrodzie,
Co żyje, oddycha i śpiewa
Nad wszystko co kocha i tęskni
Miłuję leśne drzewa.⁹

5 Por. W. Grębecka: *Poglądy Adama Wodziczki na tle nauki o ochronie przyrody czasów międzywojennych*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, t. 36, 1991, nr 2, s. 67-78;

6 Por. W. Tyburski, *Dyscypliny humanistyczne i ekologia*, Toruń 2013.

7 A. Wodziczko, *Pojednanie z lasem (z cyklu: zagadnienia fizjotaktyki)*, „Biologia i życie”, 1939, z. 4, s. 221-228.

8 Tamże, s. 221.

9 Tamże, s. 228

Po czym stwierdza:

Należy więc rozbudzić tkwiące w sercu każdego Polaka przywiązanie do lasu oraz szerzyć zrozumienie nowych poglądów na jego istotę i znaczenie, aby zapewnić utrzymanie przyrodzonych podstaw naszej fizjocenozy i stworzyć warunki rozwoju organicznie z niej wyrastającej rodzimej kultury.¹⁰

Fizjotaktyczny wniosek, jaki formułuje Wodziczko, to twierdzenie, że ok. 1/3 powierzchni Polski powinna być zalesiona i że podstawowym zadaniem ochrony przyrody winno być zalesianie. Umożliwi to – jego zdaniem – nie tylko odzyskanie utraconej naturalnej równowagi, ale także „utrzymać zdrowie ciała i ducha”¹¹.

Nie da się zatem oddzielić przyrody od kultury. Nie dość o tym przypominać, jak również nie dość przypominać o tym, że myśl ta nie jest tak nowa – jak niektórzy mogliby sądzić – i że jej wczesne wyrazy można znaleźć w literaturze rodzimej, nierzadko zapomnianej. Oto powód, dla którego warto jest przypomnieć tekst *Pojednanie z przyrodą* po niemal 90 latach od jego publikacji. Przez ten niemal wiek wiele się zmieniło, ale równie wiele pozostało bez zmian. Okoliczność ta zaś pozwala docenić walor myśli Adama Wodziczki, zdaniem którego po okresach zależności, walki, panowania nad przyrodą, nadszedł czas, w którym człowiek musi się z nią pojednać, a jest to – powtórzmy – zadanie na równi przyrodnicze, co kulturowe¹².

¹⁰ Tamże.

¹¹ Na marginesie można zauważyć, że postulat Wodziczki został o tyle zrealizowany, że aktualnie lasy w Polsce zajmują ok. 30% powierzchni kraju, a do 2055 mają zajmować 33%.

¹² A. Wodziczko, *Ochrona przyrody nową gałęzią wiedzy*, „Ochrona przyrody”, t. 12, 1932, s. 88.

Diskusje



Beata Frydryczak

Instytut Kultury Europejskiej, Uniwersytet im. A. Mickiewicza

ORCID: 0000-0003-1700-1918

Aesthetics and the processual nature of landscape¹

Abstract

The main subject addressed in this essay is the idea of landscape approached from a new perspective, namely the aesthetic category of the sublime, as opposed to the historical category of the picturesque. I argue that landscape is something more than an image and a phenomenon, and we should consider it and define anew, since its meaning is both aesthetic and cultural. The re-reading of the sublime as a kind of common sensory experience free of metaphysical connotation offers an insight into the kind of experience accompanying the relationship with the landscape and redefines its essence. In the optics of the sublime, the landscape assumes the nature of a process in which one sees the overlapping of certain socio-cultural relationships and the natural world, as well as the meaning of the surrounding reality, the living, current environment and its sensual perception. We may assume that the significant difference emerging when we try to approach landscape, appears between the landscape as an idea (aesthetic landscape) and the landscape as a process (cultural landscape). Thus landscape is seen as a cultural space of human activity, not a pictorial part of the reality. As such, landscape is related to surroundings. Surroundings are a space of life and activity, while landscape is the space experienced, but both are two aspects of our living-in-the-landscape. Dwelling as the creation of the surroundings is nothing but practice to make landscape present.

Key words:

landscape, cultural landscape, aesthetics experience, the picturesque, the sublime, the participant, being-in-the landscape, the surroundings, dwelling

Streszczenie:

Głównym tematem niniejszego eseju jest idea krajobrazu ujęta z perspektywy estetycznej kategorii wzniosłości w opozycji do historycznej kategorii malowniczości. Twierdzą, że kra-

¹ The article was first published in *Aesthetics of Human Environment. VIII Ovsianikov International Aesthetic Conference*, ed. by S. Dzikevich, Lomonosov Moscow State University, Moscow 2017, p. 7-19.

jobraz jest czymś więcej niż obrazem i zjawiskiem, i należy go zdefiniować na nowo, skoro możemy mówić o jego sensie estetycznym i kulturowym zarazem. Redefinicja wzniosłości jako rodzaju doświadczenia zmysłowego pozbawionego konotacji metafizycznych pozwala na wgląd w rodzaj doświadczenia pojawiającego się w relacji z krajobrazem, co na nowo definiuje jego istotę. W optyce wzniosłości krajobraz przyjmuje charakter procesu, w którym dostrzega się nakładanie się pewnych relacji społeczno-kulturowych i świata przyrody, a także znaczenie otaczającej rzeczywistości, życia, aktualnego otoczenia i jego zmysłowej percepcji. Można założyć, że istotna różnica, jaka pojawia się, gdy próbujemy zdefiniować krajobraz, pojawia się pomiędzy krajobrazem jako ideą (krajobraz estetyczny) a krajobrazem jako procesem (krajobraz kulturowy). Krajobraz postrzegany jest więc jako kulturowa przestrzeń ludzkiej aktywności, a nie obrazowa część rzeczywistości. Jako taki krajobraz jest powiązany z otoczeniem. Otoczenie jest przestrzenią życia i aktywności, krajobraz jest przestrzenią doświadczaną, ale oba są dwoma aspektami naszego życia w krajobrazie. Zamieszkiwanie jako kreacja otoczenia to nic innego jak praktyka uobecniania krajobrazu.

Słowa kluczowe:

krajobraz, krajobraz kulturowy, doświadczenie estetyczne, the picturesque, wzniosłość, bycie-w-krajobrazie, otoczenie, zamieszkiwanie

The concept of landscape belongs to the group of concepts which are seemingly obvious, but prove to be complex and ambiguous under close scrutiny. Our everyday vocabulary and daily dealings with different landscapes do not reveal that intricacy. It is exposed when we realize that landscape belongs to the realm of inter- and transdisciplinary notions, and it owes its ambiguity to the multiplicity of disciplines involved in its definition. In this broad and multidimensional perspective, it reveals a wealth of meanings and possible references to the concept of landscape, whose idea - as an image - has long been rooted in the sphere of art and humanities.

When Jacob Burckhardt (Burckhardt 1991) introduced the notion of landscape into deliberations on the development of European Renaissance culture, he noted that the idea of landscape is connected to the modern perception and maturation of the aesthetic attitude to nature, as well as to changing concepts of nature, the rise of landscape painting, and the development of descriptive geography. The Renaissance discovery of the outer world was that of the landscape as an image and as a phenomenon as well. Although landscape is associated with a specific field of art or science, Burckhardt coupled it with a consciousness capable of revealing the quality of the world. Today, we may ask what has been ignored or neglected by aesthetics as the idea and concept of landscape developed, since nowadays we rarely discuss the relationship between the two facets of landscape, namely that of an image and a phenomenon?

Aesthetics combines landscape with an image and an artistic representation of the world, whilst situating it within real or imaginary frames, whereas geography

and anthropology associate it with space and environment, and thus extend its range to the limits which elude traditional aesthetics. This ambiguity and complexity of the concept of landscape suggests that landscape is something more than an image and a phenomenon, and we should consider it and define anew, since its meaning is simultaneously aesthetic and cultural. This “duality” can be read as two overlapping meanings and they can be treated as two aspects of the same phenomenon.

From the perspective adopted by this author, landscape is associated with a definite aesthetic attitude towards nature, and more broadly - the outside world, where perception does not end with the visual experience, but includes a kind of sense of communing with nature and the surrounding world. This brief formulation overlooks, and yet implies a vast area of related issues which are revealed in their fullness when a broader, - interdisciplinary context of the research is adopted. This engenders a distinct discrepancy between the aesthetic approach and the geographical and anthropological one. The search for junctures between these areas opens up new perspectives which allow one to transcend traditional approach and create opportunities for new solutions. Eloquent in this context, Denis Cosgrove aptly observed “that the idea of the landscape significantly expresses the historical attempt to bond the visual image and the material world” (Cosgrove 2003, 259). In fact, the rift occurred not only in methodology, approach and methods of research, but also in the attitude to landscape and the accompanying experience.

The traditional aesthetic idea of landscape identifies landscape with natural scenery, or its artistic representation, overlapping with an informal meaning of landscape. It seems that this understanding gained a significant advantage and became dominant over the centuries. In traditional terms, landscape is a kind of construct formed when a subject perceives the outside world through an aesthetically inclined eye; in other words nature becomes a landscape when it is reified in the eyes of the observer who experiences it as an aesthetic entity. Thus, the experience of landscape is a visual one and belongs to the subject: it is expressed directly, via visual perception. But landscape also constitutes measurable, topographical space, which is mediated by a pictorial representation of painting, photography, and film. On the other hand, it is associated with the environment and such concepts as space, place, territory, or patrimony, which do not have their source in the picture, but in the “country” as the very core of landscape (Jacson 2008, Olwig 2002). We may assume that the significant difference emerging as one attempts to approach landscape, arises between the landscape as an idea (aesthetic landscape) and the landscape as a process (cultural landscape). This notion echoes the one advanced by Arnold Berleant, who distinguishes between the panoramic landscape, which tallies with the traditional understanding of landscape and the participatory landscape, which takes into account a number of processes taking places within the confine of its field (Berleant 1994). The first and timeless definition of cultural landscape

was articulated by Carl Sauer in *The Morphology of Landscape*, where the author observes as follows: “The cultural landscape is fashioned from a natural landscape by a culture group. Culture is the agent, the natural area is the medium, the cultural landscape the result. [...] The shaping force, however, lies in the culture itself” (Sauer 1963, 343). The human has an impact on the environment – through his/her endeavours – thus shaping the cultural landscape. Arnold Berleant confirms this by stating that landscapes bear the marks left by their inhabitants, therefore cultural landscape is the result of practical activities: “Landscapes we inhabit are cultural landscapes, their shapes, vegetation, and processes are influenced by characteristic living patterns of the people who dwell in them” (Berleant 1997, 60). These patterns have changed in the course of history, influenced by new cultural trends, and – let us not forget – new technologies. Thus landscape is seen as the cultural space of human activity, not a pictorial component of reality.

In this perspective, landscape can be understood as a living process, which is constituted in the transition between an idea and a phenomenon, between an image and a topography. These two areas translate into two types of experiences that emerge in subject’s relationship with the landscape: a panoramic view, associated with the traditional, aesthetic meaning of the landscape and a topographic experience corresponding to the processual nature of the cultural landscape. Another distinction appears when we situate ourselves in front of the landscape or in the landscape. One element is common for both instances: the presence of the subject as a receiver or as a participant, since without the subject and their active contribution the landscape disappears. The receiver perceives a landscape as a space of contemplative aesthetic experience, according to the rules of perspective, which enforce seeing landscape as a picture. At the same time, the receiver is compelled by the idea of recognizing scenic or romantic views and having spiritual encounters with nature, although the place they are assigned allows them to commune with nature only at a distance. The participant takes part in the landscape that undergoes natural and cultural processes and for them it is a space of multisensory topographic experience. However, in traditional aesthetics the participant was alleged to lack a “feeling of the landscape”, which reduced them to a figure in the landscape. This conviction, rooted in Kantian tradition, is associated with the idea of perspective and distance as essential circumstances enabling one to distinguish a fragment of nature and space as an image. The idea of disinterestedness, which accompanies this conviction, establishes a distance between the admired view and the subject who experiences it. The experience is one of contemplative thought, resembling the perception of works of art. Joachim Ritter’s observation, that beautiful views such as mountains, forests, or sea need their recipient still holds valid, inasmuch as describes the receiver as a necessary condition for the landscape to exist in general. And if so, it is the attitude of the individual which “makes” landscape. As Ritter says, the eye of the subject transforms the face of nature. That is the question of a “distance of objectivity”.

Thus, the aesthetic landscape tolerates the attitude of a viewer, or receiver. On these grounds, those who are active parts of the landscape and co-create it are excluded from its perception, experience and feeling. This adheres to the Kantian belief that the perception of landscape as a scenery can be attained solely by those only who do not play any active part in it. However, this notion requires a revision and a renewed reflection concerning the part the receiver plays in landscape. As Arnold Berleant observed rightly, “without human presence there would be no perception of beauty and awareness of the value” (Berleant 1992, 82).

The aesthetic understanding of landscape is indebted in the eighteenth-century aesthetic reflection, which introduced two crucial categories into the discourse of landscape: the picturesque and the sublime. It suffices to outline the difference between them in order to grasp that aesthetics ignored an important, active aspect of the experience of landscape, which has become an object of study for geography and anthropology. It is this active aspect which makes it possible to focus on the processual nature of the landscape instead and venture beyond the conviction of contemplative, distanced attitude, which is manifested in the scenic character of landscape, i.e. in the aesthetics of the picturesque. The picturesque was successful, albeit only as a category which facilitated eliciting the landscape and granting it validity; it was incapable, however, of trace the processes and transformations occurring within the framework of landscape. It was also unable to approach nature any closer in order to recognize the living, acting and interacting nature it harboured.

Sublimity as an aesthetic category has a long and complicated history, yet it remains firmly established in philosophical thought and today's interpretations of contemporary culture. We can assume that – similarly to the picturesque – the sublime may be responsible for the experience and descriptions of the idea of landscape. According to the classical approach proposed by Edmund Burke and Immanuel Kant the sublime embraces the natural phenomena (and only the natural) characterized by greatness, magnitude, infinity and power, phenomena which transcend rational thinking but arouse imagination, which are not fully recognized, difficult to control and inspire fear or even terror. To illustrate the sublime, Kant invoked the magnitude of mountains, a stormy ocean or a thunderstorm: “threatening rocks, thunderclouds piling up in the sky and moving about accompanied by lightning and thunderclaps, volcanoes with their destructive power, hurricanes with all the devastation they leave behind, the boundless ocean heaved up, the high waterfall of a mighty river” (Kant, 1987: 120). He referred to phenomena which materialize in the form of elements and which manifest the immensity, infinity, mystery, power, and so on. But in fact, these phenomena themselves do not constitute the sublime; it is a kind of feeling one has when facing them. Nevertheless, in this sense, the sublime refers to the third form of nature manifesting in the city. The wild nature and its elements have the power to strip the human of its only weapon – i.e. rational thinking, thus condemning them to fully emotional and sensual perception of the

world. While the picturesque means contemplation and disinterested experience of landscape perceived as a picture, the sublime expresses itself in an experience of fear or even terror, along with an opportunity to conquer it: according to Burke and Kant we find pleasure in being able to overcome our fears: “our ability to resist becomes an insignificant trifle. Yet the sight of them becomes all the more attractive the more fearful it is, provided we are in a safe place. And we like to call these objects sublime because they raise the soul’s fortitude above its usual middle range and allow us to discover in ourselves an ability to resist which is of a quite different kind, and which gives us the courage [to believe] that we could be a match for nature’s seeming omnipotence” (Kant 1987, 120). Here Kant articulates his belief that “a safe place” gives us an opportunity to exchange our fears for aesthetic experience. However, what does “a safe place” mean? It is a distant place or a safe shelter?

A re-interpretation of the sublime not only allows us to answer the question, but also offers new perspectives on the relation between the human and nature, if the category is not perceived as a feeling, but as a power to resist the magnitude of nature. The sublime engendered new possibilities: the experience of the majesty of nature helped the human to become one with nature, as in the Romantic paradigm it assumed the form of worshipping wild nature, or its idealization and sanctification. However, the attitude to nature must change: on the one hand, it needs to be soulful, on the other hand - “materialized” – as only the twofold process offers access to the world available to the senses, and allows one to perceive the real landscape where life goes on, introducing the landscape into historical processes.

Also, one should take into account the suggestion advanced by Theodor W. Adorno, who stated that the sublime is a kind of existential situation. If we combine it with Arnold Berleant’s concept of engagement, we may understand the sublime as an experience which epitomizes an effort to adapt the living environment. In fact, the sublime appears in its two meanings: as a call for what is absent and as a daily effort of overcoming nature. The latter meaning is viable if we draw upon Edmund Burke yet again and realize that for the eighteenth-century philosopher the sublime means absence of what should be overcome. He specified the areas in question: lack of people means solitude, lack of light means darkness and the lack of sounds means silence. Edmund Burke describes the sublime as a path which “finds us in a dark forest and dead silence filled with roar” (Burke, 1968, 74). Such situations entail danger which we are able to overcome since the sublime stimulates the instinct of self-preservation. The sublime appears at the moment of threat, activating the entire body and alerting its sensitivity. This is the instant when perception wakes up by way of a rudimentary principle of “commitment” in the relationship with nature perceived primarily as an aesthetic scenery.

Hence the sublime should not be construed in terms of metaphysical ideas but thought of a possibility of applying the category in practice.

Theodor W. Adorno's sublime designates the exact place the human being occupies in the world of nature, which reminds them not only of their natural roots but also of their mortality. This way it specifies the limits of human domination over nature: the sublime is the aesthetic category which anticipates a moment when the human begins to become immersed in its own belonging to nature. Theodor W. Adorno noticed something that escaped Immanuel Kant's attention: "that aspect in which human domination has its limits and that calls to mind the powerlessness of human bustle" (Adorno 2002, 70). From this perspective, an attempt at re-defining the sublime can be considered as a search for foundations on which human experience is built or can be reconstructed. Arnold Berleant, as he proceeded with the re-definition of the sublime which had begun with Theodor W. Adorno, Berleant argued that the sublime is able to restore a sense of oneness with the natural world: it is feasible on the basis of the experience which assumes the form of engagement representing a kind of relationship with the surrounding world. "The idea of the sublime is a testimony of the great insight in distinguishing different types of aesthetic experience" (Berleant 2011, 2003).

The Berleant's chief objective is to undermine the idea of aesthetic disinterestedness: aesthetics should focus on its primary purpose, i.e. to restore sensual and spontaneous human contact with the world, whereby nature is fully included. The opportunity does arise given the potential of the sublime and the aesthetics of sublime.

Berleant also seeks to restore the concept of experience, which has lost the roots it had in the practice of everyday life, and its essence has been narrowed down to a disinterested, contemplative thought, now disengaged from the human sensorium. The re-reading of the sublime as a kind of common sensory experience free of metaphysical connotation provides an insight into the kind of experience accompanying the relationship with nature and defines its essence anew. It also allows one to go beyond the natural world towards the social and the cultural order, both natural and artificial one. In this new dimension, the sublime emerges as the daily effort of cooperating with and overcoming nature, which means that it is not a "modeling" category of the landscape (like the picturesque), but one which contributes to its shaping. In the optics of the sublime, landscape becomes a process in which multiple elements happen to overlap: certain socio-cultural relationships and the natural world, as well as the meaning of the surrounding reality, the living, current environment and its sensual perception.

The demarcation line which runs between the picturesque and the sublime engenders certain essential oppositions, which set apart: the idea of timelessness and ahistoricity of the beautiful nature and historical, processual dimension of beauty, the contemplation and the multisensory experience, the fixed and the variable (Frydryczak, 2013). Differences between these two aesthetic categories share the

limitations imposed by both aesthetic pleasure and aesthetic movement which galvanizes one into action. The attitude of engagement postulated by Arnold Berleanta seems to be crucial. The concept of engagement enables a conceptual transition from being against the landscape typical of the aesthetics of picturesque to being in the landscape typical of the aesthetics of sublime. An active being in the landscape is possible in two ways: as a resident of a neighbourhood and as wanderer in an area. In both cases, the topographical experience seems to be essential. It is a model which situates the participant in landscape precisely in its centre: the aesthetic experience positions us against the landscape, but the topographical experience leads us through a multiplicity of emerging sensual landscapes. The distance must be surmounted in either case, by means of practical action, or via the multisensory experience of the real, inhabited landscape. The latter belongs to the participant of the landscape, who has been neglected by the traditional aesthetics, i.e. the aesthetics of the picturesque. Being in the landscape means that the landscape takes on a spatial nature and it is detached from its connotation with image. Consequently, landscape transforms into surroundings. There is a difference between view and surroundings, between scenery and scene, space and neighbourhood. The view is a backdrop to human activities: the human functions therein merely as a figure. Surroundings are a space of human activities which unfolds into a symbolic and cultural dimension; they are constructed by being rather than thinking, by action and activity as opposed to contemplation.

The notion of surroundings seems crucial for the understanding of the difference between the aesthetic landscape and the topographic landscape, between a receptive and an active attitude. Surroundings are constructed and reconstructed in practice, "mapped" by work as a daily practical and symbolic activity which lends it its inner rhythm and clearly defined trajectories. They are formed by its residents in terms of cultural, social and topographical meanings. Here, the materiality of surroundings and their characteristics determine the method and type of actions, becoming more important than the view.

Surroundings are a space of life and action, in which an individual leaves his/her traces as signs and symbols readable in the landscape. In this sense, surroundings have their own history, preserved not only in their geomorphological configuration, their flora and fauna, but also in human cultural activity. Thus surroundings are locus where nature and culture, the nature-made and the human-made are reconciled. If this is a space of life with all its aspects, landscape will be the space of experience: we do not inhabit landscape, we are situated in it and activate all our senses, though we do inhabit the neighbourhood area, creating a living environment. The notion of surroundings corresponds with the ideas advanced by Gernot Böhme and Arnold Berleant. The surroundings seem to determine the manner in which the "neighbourhood" is growing. As our most immediate area, neighbourhood includes - according to Böhme - a mood, an atmosphere and all stimuli triggering

our senses. Lowenthal says that “only dwelling enables us to understand what surrounds us.” (Lowenthal 2007, 39). Hence, the surroundings are the “all-embracing context” (Berleant 2011, 131): social, cultural, and natural, where an area, or multiplicity of the surrounding areas are situated. Neighbourhood does not denote the physical and the natural environment exclusively: its cultural, emotional and sensual dimensions are even more important. When Lowenthal says that the landscape is where we make our homes, where we work, live and dream, it seems that he meant just such surroundings (Lowenthal 2007).

We owe to Martin Heidegger the philosophical interest in the notion of surroundings and dwelling should be credited to Martin Heidegger. Another point of reference, otherwise reminiscent of Heidegger and taking advantage of his deductions, is the concept of the temporality of landscape formulated by Tim Ingold. In a highly suggestive fashion, Ingold accepts “the prospect of dwelling” and demonstrates how surroundings are established and maintained using the example of Pieter Bruegel’s *The Harvesters*.

These can be Heideggerian surroundings – “the place of the epiphany of being”. The surroundings are linked to the manner in which a human being exists in the world. The most important is to assimilate what is foreign, render it less alien and make more familiar in order to constitute a relationship of intimacy between the human and its surroundings. That is a mode of creating a space and adapting it with a view to making it a place of habitation. Our being-in-the-world connotes dwelling in the world and establishing relations with it. The relations are nothing else but a process of familiarizing the surroundings. As Arto Haapala notes, “while we are living in the lifeworld, doing and making things, acting in different ways in different situations, we create ties to our surroundings, and in this way familiarize ourselves with it. We make the environment ‘our own’, we create relations which are significant for us and serve our purposes and interests.” (Haapala 2014). Surroundings thus understood not only comprise the environment itself, but also the space “re-worked” by the human in such a way that it expresses all meanings: emotional, cultural, historical, social and landscape-related as well. The Heideggerian surroundings are filled with topography, contents, meanings and ideas which make it complete. The surroundings are a landscape being experienced. In this sense, a person dwelling-in-the-world is an individual wandering-in-the-surroundings. It is that individual, who creates the surroundings and determines their scope and substance, as if wandering and experiencing effected an update, as it were.

Wandering broadens the surroundings. They have their directions that fill the content and lose the quality of being points on the map in order to become particular directions that can be distinguished on the basis of our previous experiences. This is a topography of sides, with a number of routes we take during our wanderings. There can be familiar and unfamiliar sides, social and unsocial sides - but the sides in and of the surroundings are always associated with specific meanings that

fill each space, making up our surroundings. The topography of sides is subjective and as such it constitutes a mental map, "the map in mind."

Place is close in its meaning to surroundings. Its essence lies in the unique content found between topography and the „spiritual content". Berleant says that place is the landscape we inhabit, it is a reciprocity that defines our emotional affiliation. Yi-Fu Tuan adds in a similar vein: place is a "port of call" which makes an area a core of values (Tuan 1987, 175). According to Tuan, surroundings need to possess a dimension of anthropological space where the close – distant, local - alien relationships can be determined. Here, landscape - as Tuan metaphorically puts it - becomes a "family tree." Consequently, place is connected to the surroundings and to the landscape. It has its centre (core) and it develops around a human being. Just as the immediate surroundings, it exists in human's close proximity. Surroundings, unlike place, may expand spatially thanks to the wandering man. Place and surroundings alike have no boundaries other than anthropological ones, contrary to the landscape, which is often circumscribed by natural boundaries. As the surroundings can be experienced through their topography, so the place (even in a topographic meaning) can be experienced by the one who inhabits it.

The idea of dwelling and the surrounding area as a space experienced and created in practice was adapted by Tim Ingold, who subsumed it under the notion of taskscape. Taskscape allows to construe surroundings as a kind of space being practiced - by work and everyday activity. Ingold defines landscape as a set of features, the taskscape - as a set of actions. That may suggest a kind of naturalistic view of landscape as an external background for human activities and a kind of cultural view of landscape as a symbolic ordering of space (Ingold 1993). In this context, Ingold's "perspective of dwelling" is expressed through a perceptual commitment to the environment understood as an all-encompassing universe. Taskscape means any human activity throughout history, an activity resulting in creation and constitution of landscape. Taskscape it is the way in which people "dwell" in a place from generation to generation.

In this sense, the surroundings are narrative: they tell a story of all previous generations which once dwelled there and formed the landscape. The concept of dwelling allows landscape to be interpreted as a kind of palimpsest composed of a plurality of layers to read. In such a landscape each element, whether architecture or nature, gains its meaning, laden with the past and imbued with memory. Memory is inscribed in the structure of landscape, and it finds its expression both in ruins, cemeteries and routes, or avenues of trees. Ingold argues that landscape is constituted as a permanent record of human activity: "Seeing the landscape means evoke memories, a reminder is not so much a matter of summoning the internal image, stored in the mind as active perception of the environment, which is itself pregnant with the past." (Ingold, 152-3). From this perspective, and according to Ingold, landscape is constituted as a testimony to the previous generations, which

lived and left their traces there: it is a world well-known to those who inhabit it, and to those who will be living in it and shape it as their fathers did. It is a world of living, which is forged in the course of people's lives. Taskscape exists as long as people take actions related to dwelling in a particular landscape. "Landscape is not the whole to which you can look, but rather a world in which we give a view of our surroundings." (Ingold, 171). Therefore, when speaking of landscape one should mean both its natural and cultural features and processes, which is why it is convergent with the idea of surroundings.

Bruegel's *The Harvesters* is a well-known painting. In the foreground it shows a group of villagers who take a rest in the shade of a spreading tree: one person is sleeping, some are eating a meal, while other figures are engaged in a conversation. Though it draws viewer's attention, the group of people does not exhaust what is happening in the framed scenery. Further grounds show a space of lively activity, where people work, play, go along a road. The surroundings encompass the space, places and significant landmarks: fields, roads, a church and a tree. The road in the painting seems to be singularly significant. The routes and paths combine the historical and natural orders and open onto the topographic experience: it is the experience of a man carrying a pitcher of water or people walking in the background. All the components which attracted focused Ingold's attention have contributed in constituting the surrounding area: they represent the "collective effort", taskscape, which makes the area a "dimension of life". Every element of the surroundings, each of its significant sites as well as people living there, participate in shaping the landscape, which becomes a kind of experience. Here, the landscape is an experience and the surroundings are the space of life and activity.

Surroundings are created with the well-known and wandered routes which become meaningful through the knowledge of their places, and through their landmarks, which are filled with a particular narrative. Being-on-the-way is a mode of appreciating the surroundings, endowing senses and meanings, and marking it by our presence and our experience. Therefore, we recognize traces of the past in the surroundings, determine how we belong in different places, better or less known, those on which we focus and those that we ignore. This kind of experience fuses the historical, the natural, the social and the cultural. This kind of experience belongs to the dweller of given surroundings. Another issue is that the journey triggers our senses, making the landscape a phenomenon in full sensual (Frydryczak, 2020).

Routes ensure orientation in the surroundings. As he explores these issues, Ingold makes a distinction between a creating maps and a wayfinding, which remains close to a mental map. In his opinion there is no such a thing like a "map in the head", because in finding the way we do not follow places, but our experiences (Ingold 2000, 217). A map needs navigation; a map involves spatial movement from one location to another, whereas wayfinding is about moving between places in the surroundings.

Places are not location, but stories which contain a vivid narrative complemented by the potential context of past experiences and people behind them. Places are the nucleus of the movement. They belong to daily practice, and thus - the daily performances and tasks, so the movement and wayfinding is a skill of the dweller of the surroundings.

Surroundings are also dynamic. Landscape is static as a view, but as an experience it opens itself to a much broader experience. When looking at Bruegel's painting, we can not only listen to the sounds, but also feel the scorching heat pouring down from the sky, which did not prevent a peasant from sleeping, feel the smell of the harvested crop, or "taste" the pears. The landscape is a part of us, as we become its part in our turn. Dwelling as the creation of surroundings is nothing but a practice to make landscape present.

Being-in-the-landscape changes its "location": the landscape is not there, it stays here, like the surroundings we constitute through action and perception. This approach allows to link the landscape with what is dynamic and reject its static model. Such interpretation has an impact on the individual: the viewer and the user should change into a "critical" participant, whose contribution to shaping the reality takes places in three domains : perception, action and awareness. Critical participation means co-creation and activity: an impartial spectator is superseded by an active model of the participant.

Reference list:

- Adorno, Th. W. 2002. *Aesthetic Theory*. Transl. R. Hullot-Kentor, London-New York: Continuum.
- Burckhardt, J. 1991. *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Berleant, A. 1992. *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia : Temple University Press.
- Berleant, A. 2011. *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*. Transl. S. Stankiewicz, Kraków: Universitas.
- Berleant, A. 1997. *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*. University Press of Kansas.
- Burke, E. 1968. *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Transl. P. Graff, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Cosgrove, D. 2003. *Landscape and the European Sense of Sight – Eying Nature*, in: K. Anderson, M. Domosh, S. Pile, N. Thrift (eds.), *Handbook of Cultural Geography*, London: Sage Publications.
- Frydryczak, B. (2013). *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Frydryczak, B. 2020. *Zmysły w krajobrazie*. Łódź: Oficyna.
- Haapala, A. 2014. *Estetyka codzienności [On the Aesthetics of Everyday]*. In: B. Frydryczak, M. Ciesielski (eds.), *Krajobraz kulturowy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Ingold, T. 1993. *The Temporality of the Landscape*, "World Archeology", vol. 25, 2.

- Ingold, T., 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London-New York: Routledge.
- Jackson, J. B. 2008. *The World Itself*, in: *The Cultural Geography Reader*, Th. S. Oakes, P. L. Price (ed.), New York: Routledge.
- Kant, I. 1987. *Critique of Judgement*. Transl. Werner S. Pluhar, Hackett Publishing Co.
- Lowenthal, D. 2007. *Living within and Looking at Landscape*, "Landscape Research" 5.
- Olwig, K. R. 2002. *Landscape Nature and the Body Politic. From Britain Renaissance to America's New World*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Sauer, C. 1963. *Land and Line. A selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Tuan Y.-F. 1987. *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa: PIW.



Mateusz Salwa

Wydział Filozofii, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-4988-8912

The garden as a new ecological paradigm¹

Abstract

This paper advances the suggestion that the garden (and gardening) may be a new ecological paradigm. Today's environmental aesthetics and ethics are mainly interested in wild nature. It is argued that nature enclosed in national parks, which provides the main topic for contemporary aesthetic and ethical considerations, should be replaced with nature cultivated in gardens. The author claims that – theoretically and practically – we should treat the garden as a model which makes it possible to reconsider the relationship between people and their natural environment.

Key words:

aesthetics, ethic, environment, garden, gardening

Streszczenie

W artykule zostaje postawiona teza, że ogród (oraz ogrodnictwo) można uznać za nowy paradygmat ekologii. Współczesna estetyka i etyka środowiskowa koncentrują się na dzikiej przyrodzie. Zdaniem autora przyrodę chronioną w parkach narodowych, do której się głównie odnoszą wspomniane dziedziny, należy zastąpić w rozważaniach przyrodą kultywowaną w ogrodach. Z teoretycznego i praktycznego punktu widzenia, to ogród należałoby traktować jako model pozwalający poddać namysłowi relacje między ludźmi a środowiskiem naturalnym

Słowa kluczowe:

estetyka, etyka, ogrodnictwo, ogród, środowisko

¹ The article was first published in *Aesthetics of Human Environment. VIII Ovsianikov International Aesthetic Conference*, ed. by S. Dziukevich, Lomonosov Moscow State University, Moscow 2017, p. 32-45. I elaborated on this topic in Salwa 2020, 149-170; Salwa 2022; Frydryczak, Salwa 2022.

1. Introduction

Today's environmental aesthetics and ethics are mainly interested in wild nature and it is not without a reason that they do so, stemming to a great extent from the 18th and 19th-century interest in wild nature. Such approaches identify nature either with nature untouched by human hand or with nature which may be treated as if it were not subject to human influence (even when in fact it is). Although it is widely acknowledged that the dichotomy culture vs nature is questionable, it is iterated by the above theories as the focus on wild nature necessarily amounts to placing nature outside culture or society. In order to avoid theoretical pitfalls and offer a view that corresponds better to the present situation in which, practically speaking, virgin nature hardly exists – we have been living in the Anthropocene, after all – we should look for another paradigm of nature.

My contention is that nature enclosed in national parks, which provides the main topic for contemporary aesthetic and ethical considerations, should be replaced with nature cultivated in gardens. Thus, the new paradigm of nature would be that of a garden. I suggest that – theoretically and practically – we should treat the garden as a model which makes it possible to reconsider the relationship between people and their environment. The fact that gardens are human environments, i.e. they are created by people, does not mean that nature is reduced to an artifact. Quite the contrary: it is impossible to understand gardens without the dichotomy culture vs nature and yet they are places where this opposition turns into a culture-nature continuum in which the two are not mutually exclusive.

In what follows, I would like to show briefly why gardens are important for environmental thinking as far as aesthetics and ethics are concerned. In order to do so, however, I shall first of all offer a provisional definition of garden.²

2. What is a garden?

The multiplicity of forms and functions that gardens may have necessarily precludes any possibility of offering one definition of what a garden is (Miller 1993; Ross 1998, 6-9). It seems more likely that it is at best possible to think of a sort of family resemblance between various gardens (Hunt 2000, 14). However, we are usually able to distinguish a garden (i.e. a place we call by that name or that we assume to be a garden) from a non-garden. As the editors of the *Cultural History of Gardens* put it: “The range of places that can be envisaged within this category [garden – M.S.] is enormous and various, and it changes from place to place, and from time to time. Yet this diversity does not wholly inhibit us from knowing what it is we want to discuss when we speak of the garden” (Leslie, Hunt 2013, XIII). The corollary of this

² My following arguments are based on a book that I published in Polish (Salwa 2016).

belief is that gardens – no matter what they look like and what purposes they may serve – differ from other “green spaces”. They are heretopias (Foucault 1986).

Given the abovementioned difficulties as well as intuitive knowledge of what a garden is, hardly ever do we find its explicit definitions in garden literature. One such definition has been offered by John D. Hunt. It is worthy of note because of its highly informative character:

a garden will normally be out-of-doors, a relatively small space of ground (relative, usually, to accompanying buildings or topographical surroundings). The specific area of the garden will be deliberately related through various means to the locality in which it is set; by the invocation of indigenous plant materials, by various modes of representation or other forms of reference (including association) to that larger territory, and by drawing out the character of its site (*the genius loci*). The garden will thus be distinguished in various ways from the adjacent territories in which it is set. Either it will have some precise boundary, or it will be set apart by the greater extent, scope and variety of its design and internal organization; more usually, both will serve to designate its space and its actual or implied enclosure. A combination of inorganic and organic materials are strategically invoked for a variety of usually interrelated reasons – practical, social, spiritual, aesthetic – all of which will be explicit or implicit expressions or performances of their local culture. (Hunt 2000, 15-16)

Hunt adds furthermore that:

the definition works in two distinctive ways (...) A site exists both as a physical objects and as a place experienced by a subject. So gardens will be conceived, first of all, in the abstract (their ontology, or essence); but the idea of a garden is at the same time paradoxically composed of the perception of gardens in many different ways by different people and different cultures and periods. (ibid.)

A much shorter and more general formula comprising all the elements enumerated by Hunt has been provided by Mara Miller, an analytic philosopher according to whom:

a garden is any purposeful arrangement of natural objects (such as sand, water, plants, rocks, etc.) with exposure to the sky or open air, in which the form is not fully accounted for by purely practical considerations such as convenience. (Miller 1993, 15)

Miller refers to the fact that nature in a garden is not reduced solely to its instrumental value as it is characterized by an “excess of form”, as she calls it. However, she does not refer to formal richness but to the fact that the way a garden is designed cannot be interpreted in purely utilitarian terms and thus excess of form “provides

some sort of satisfaction in itself, and some sort of ‘meaning’ or ‘significance’” (ibid.). What is more, given that such an excess of form is typical for works of art, a garden is a sort of work of art and hence it is to be aesthetically appreciated.

It is however possible to find an even more succinct and general definition, which nevertheless seems to be quite satisfactory as it distinguishes gardens from other places while encompassing even the most disparate types of gardens. It states that a garden is “a limited fragment of a territory which is cultivated in a particular way and – generally speaking – covered with plants in order to achieve nutritional and/or aesthetic goals” (Le Dantec 2006, 58). The key element of the above statement is the expression “in a particular way” which may be thought to denote the excess of form suggested by Miller and – in spite of its somewhat enigmatic character – it surpasses her idea insofar as it does not involve considerations whether gardens are artworks or not.³

What is, then, so particular about the way nature is cultivated in gardens? It is unanimously agreed that gardens – regardless of their possible economic, social or political functions – have always been created in order to fulfill various aesthetic needs rooted in human desire to be amid nature. Gardens are justly believed to offer aesthetic pleasure which stems not only from the fact that they are skillfully designed, crafted and maintained but also from the presence of animate and inanimate nature within there. An awareness (or at least a belief) that gardens are not completely artificial as they consist of something which is not human-made – i.e. an awareness that they are full of nature which, albeit shaped by gardeners, is not created by the latter in a manner akin to producing a sculpture or a building – is crucial for a garden experience. If we acknowledge that, for example, the gardens of Versailles are a manifestation of royal absolutism, the fact that they consist of living nature is of primary importance. It suffices to imagine how different they would have been if they had been made of porcelain, marble, wood or plastic.

If we imagine – Robert Harbison writes – the forms of a formal garden like the Boboli or Villa Medici in masonry instead of vegetation we get an unexpectedly bizarre construction which shows that people let themselves be confined by plants in ways that they would endure uneasily indoors. (Harbison 2000, 6)

My contention is that what Miller refers to as an “excess of form” which stems from a particular way gardens are cultivated is their aesthetic value. In other words, I claim that gardens are places which sharply differ in character from their surroundings because their internal organization is aimed at, among other things, offering an aesthetic experience of nature. A garden is a natural environment which – regardless of the functions it is designed to have – is shaped by humans

³ Such ruminations are very inspiring but do not really help in answering the question “what is a garden” (Salwa 2014).

with regard to the aesthetic experience of nature i.e. on the one hand the aesthetic experience of nature determines how it is organized and on the other – nature is organized and shaped in order to be aesthetically experienced. It means that in order to experience a garden as a garden (and not e. g. as a sheer “green space”) one has to take nature’s aesthetic dimension into account.

The argument that the constitutive element of all gardens is nothing else than their aesthetic dimension may seem flawed for at least two reasons. Firstly, it may sound essentialist and thus contrast with the Wittgensteinian approach mentioned at the outset. Nevertheless, it is not my intention to argue the fact that nature in a garden being an object of aesthetic experience suffices to define a garden. I merely believe that it is a necessary condition for a place to be a garden. Secondly, historically speaking, it can be rightly noted that gardens have been generally divided into utilitarian ones, i.e. kitchen or vegetable gardens, which have been said to have purely practical functions, and pleasure grounds of different kinds, where the fact that people are in a close contact with nature regardless of what they are doing has always been of primary importance. Thus, it has been contended that nature is shaped in such a way as to have aesthetic values only in the latter case. Such a belief stems from identifying aesthetic values with artistic ones. Hence, if utilitarian gardens are devoid of any artistic qualities (associated with stylistic properties or symbolic content), then they necessarily have no aesthetic significance. If, however, aesthetic qualities of gardens are thought of not so much in terms of the beautiful, the picturesque or the sublime, as in terms of sensory qualities (according to the etymology of the term aesthetics), then it is reasonable to claim that every garden – even the most humble one as long as it is a garden (i.e. as long as it has been designed and cultivated as a garden and is experienced as such) has an aesthetic value insofar as nature in it is aesthetically experienced as nature.

3. Aesthetic experience of nature in a garden

The above view is based on an approach offered by Rosario Assunto, Italian philosopher who, to the best of my knowledge, has been the only one to devote so much place to – as he used to call it – a “philosophy of the garden” (*filosofia del giardino*) and to treat the idea of a garden as a useful point of reference in environmental thinking (Assunto 1988).

Assunto, influenced to a great extent by Plato’s philosophy as well as that of German idealism, believes in a fairly essentialist vein that it is possible to define the essence of garden. He treats all the gardens as works of art and claims that gardening is an art, by which he means that on the one hand gardens should be appreciated in the same manner as artworks and on the other that gardening requires not only technical skills but also a particular attitude. In both cases a contemplative approach is needed and it results in the beauty of the garden or its aesthetic

dimension (*esteticià*). Thus, a gardener cultivates nature in a garden in such a way as to make it beautiful while a visitor or user of such garden is expected to discover the garden's beauty and have an experience of it. Contemplation does not, however, amount to being disengaged and it is not associated with an approach typical of a distanced observer. Assunto simply identifies contemplation with a disinterested attitude, i.e. an attitude which allows one to see things as they are and to respect them for what they are. In other words, nature in a garden (insofar as it is contemplated) is contemplated is treated as a goal in itself, which means that cultivating a garden differs from cultivating a field on a farm only in that it does not treat nature solely in instrumental terms. Nature in a garden may, obviously, have an instrumental value, yet it must never be reduced to being solely an asset of that kind. Therefore gardens are places where nature turns out to have an inherent value which, however, does not supplant nature's instrumental value but accompanies it. This is what makes gardens "absolutely other spaces", as Assunto writes. Thus, a disinterested approach and an aesthetic experience of nature result in particular gardening practices which respect nature's needs and cycles while allowing one to notice and appreciate them. What is more, they make people aware of the fact that they are one with nature and that it should not be abandoned or destroyed. For Assunto, gardens are earthly paradises and as such they offer an ecological ideal of what Earth should be like.

Assunto's garden theory may be fruitfully juxtaposed with environmental aesthetics, which is less interested in gardens than in wild nature but offers an interesting insight into the aesthetic experience of nature. According to Malcolm Budd, in order to define an aesthetic experience of nature one has to know what nature is and what it means to experience it aesthetically (Budd 2002). What is more, both of these issues have to be analyzed in reciprocal light as they mutually determine each other, since it is the understanding of the essence of aesthetic experience of nature as nature that is at stake. Budd suggests that we should conceive of nature as of everything which is not human creation, yet he admits that a natural object may stem from human activity and that it may be in an unnatural (artificial) state. An aesthetic experience of nature is thus an experience of something which is experienced as non-artificial, i.e. it is not appreciated as art. In other words, one has an aesthetic experience of nature whenever he or she experiences it as nature. An aesthetic appreciation of nature is therefore an appreciation that does not take into consideration any human design that may have been imposed on nature. In order to aesthetically experience nature as nature one has to know or believe that what they experience is natural. Budd claims that:

a response is aesthetic in so far as the response is directed at the experienced properties of an item, the nature and arrangement of its elements or the interrelationships among its parts or aspects, and it involves a positive or negative reaction to the item not as satisfying

a desire for the existence or non-existence of some state of affairs in which the item figures, but considered ‘in itself’ (...). By ‘experienced properties’ I mean properties the item is experienced as possessing, in perception, thought, or imagination, and the notion is to be understood in an all-embracing sense, covering not only immediately perceptible properties, but also relational, representational, symbolic, and emotional properties as they are realized in the item, and including the kind or type of thing the item is experienced as being. (Budd 2002, 14)

According to Budd, an aesthetic experience of nature consists in a disinterested sensory experience of what one takes to be natural, i.e. non-artificial, and consists of an aesthetic appreciation of it as independent from any human design. Such an experience may be directed at – as he calls it – “nature affected by humanity”, which may be found in gardens, among other places (*ibid.* 7-9).

If Assunto’s approach is now combined with Budd’s proposition, then it may be claimed that gardens are places where the human cultivates, shapes and organizes nature in a particular way implied by an aesthetic experience of nature as nature, and that they are managed in this particular manner in order to make other people have an experience of this sort. As a result, in a human-made garden people may aesthetically appreciate (positively or negatively) the naturalness of nature (or what they take to be nature’s naturalness) or – to put it differently – its non-human or other-than-human condition. It does not mean that garden nature is not subject to human intentions; it does mean, however, that human does not approach it in a purely instrumental way. In this sense, a garden is a place where the tension between disinterestedness and interestedness, disengagement and engagement necessarily arises. It is thanks to disinterestedness and disengagement that one may become aware that he or she is interested and engaged in the environment, especially when he or she is trying to alter it according to his or her own plans. It goes without saying that it is possible to aesthetically experience nature beyond gardens, in particular in national parks as environmental aestheticians suggest, but it is in gardens that nature is supposed to be experienced that way. Garden nature is intentionally designed to be an object of an aesthetic experience. Otherwise, why would anyone want to create a garden?

There is no doubt that one may experience gardens in various ways, different from the one discussed above. One must not forget that a garden is always an intentional human creation and thus may be experienced as a work of art. In this respect, the garden experience extends between two ends of a spectrum: human design and natural order.⁴ It is, however, the latter (which invariably accompanies the former and depends on it insofar as it is designed) which holds primary importance if we want to understand why gardens are so particular. That a garden is “made of”

4 It is a distinction suggested by Allen Carlson (2002, 115-121).

nature is crucial to its being an artwork, just as an aesthetic experience of nature is fundamental for any other possible way of experiencing a garden (let us recall Harbison's remark here). What is more, an aesthetic experience of natural order which is treated as natural despite being "human-affected" allows one to experience the human design that lies behind a garden in a different way. An aesthetic experience of nature in a garden makes it possible for people to experience aesthetically their art as art, i.e. as an activity which is completely dependent on them and as such is non-natural. Thus, it favors a critical reflection on the relationship between human beings and their natural environment. Certainly, it will not result in human becoming one with nature or in a transspecies harmony as Assunto hopes, yet it may certainly attenuate the anthropocentric paradigm and promote treating nature as respectful partner.

4. Ethics in a garden

As mentioned above, nature in a garden is cultivated and shaped in such a way as to make people aesthetically experience it as natural and therefore gardens are places where nature is "presented" as non-artificial despite that it is affected by humans. In other words, gardens are – as I contend – places where human activity aims at showing other-than-human character of nature. This particular aspect of gardens facilitates interpretation of otherwise quite enigmatic though widespread formulas stating that gardens are places between art and nature or that gardens are art-and-nature or, alternatively, that they are neither artificial, nor natural (Cooper 2006, 21-61; Parsons 2008, 114-127; Ross 1998, 1-24). They are places in which an art (culture) – nature continuum is created. It has to be noted that other places may be said to have this hybrid character, too, yet what makes gardens so particular in that respect is that their hybridity is intentionally made an object of aesthetic experience.⁵ It is a consequence of the fact that nature is aesthetically experienced as nature (i.e. as non-artificial) and that art is aesthetically experienced as art (i.e. as non-natural).

If so, then gardens may be claimed to be places where a human and other-than-human community is created. As Anthony Weston writes:

More gardens everywhere. Here a mixed community is already close to the surface. The tomatoes and cucumbers and collards become part of "us," they form a community with its own needs, and the gardener stands inside or alongside, not outside, that community as well, along with the neighbors who plow and advise, the friends and soup kitchen that get the extra food, the racoons who rummage in the compost pile, the horses whose manure fertilizes, the insects who make their homes among the vegetables and consume

⁵ The idea of hybridity and collective employed here has been borrowed from Bruno Latour (2009).

their more destructive cousins. Correspondingly “they” become the various threats: other plants (“weeds,” though lovely enough in their own rights), the groundhogs and deer that take more than they need or trample more than they get, the hornworms and cutworms and mites, the kids down the hill who lob baseballs into the corn. Even in this simplest and most modest of ways we already see the transformation of something fundamental. Species lines no longer determine our allegiances here; rather, our alliance is to one multispecies community and against various others who emerge as invaders and disrupters. A mixed community, a working landscape, a multicentric world. (Weston 2009, 123)

The communal character of gardens, i.e. the fact they are collectives gathering human and other-than-human actors, is enforced by the fact that gardening as a “particular way” of cultivating nature is based on an approach Gísli Pálsson (1996) calls communalism. Contrary to other possible approaches, which either treat nature as a raw material that can be freely used by humans or conceive of it as a good that has to be protected and thus in one way or another tend to separate nature from culture and “speak for nature”, communalism consists of treating nature as a significant other with which a dialogue has to be sustained, because all entities share a common fate and remain in a close mutual relationship. Seen in this way, a garden turns out to be a place where such a community is established by humans who adopt a multicentric perspective.

Even if the idea of a dialogue with nature may be associated with the stereotypical image of a gardener who talks to their beloved plants, it plays an important role in contemporary debates on how to cope with the ecological crisis. It is claimed that an ecological culture has to be promoted and that such a culture is to be a dialogical one (Tyburski 2013, 332-333). Obviously, the term “dialogue” does not denote an actual exchange of ideas, but it refers to an attitude which one has to assume whenever he or she wants to have a conversation with another person. As Hans-Georg Gadamer claims, a dialogue requires that one treats their interlocutor as a partner, i.e. as equal albeit different, and worthy of respect. Despite knowing that the way one understands the other person is determined by their language and therefore an adequate understanding of someone’s words is never possible, one should not cease in the efforts to grasp what their partner in the dialogue wants to convey. What is more, one should not abandon one’s point of view as it will make any understanding virtually impossible (Gadamer 1976). In other words, as far as human – nature relationship is concerned, the idea of dialogue refers to treating nature as a partner by humans, i.e. as their other which has its needs, interests and demands that can be defined (even if not once and for all) and have to be taken into consideration (Gadamer 1992, 221-236; Grün 2005). Additionally, it implies that humans do not have to surrender their needs, interests and demands. Quite the contrary: these factors allow people to define what nature “tells them”.

The idea of community of human and other-than human beings as well as the idea of a dialogue between them imply that nature is conceived as a sphere which should be approached in an ethical way. Contemporary environmental ethics is to a great extent defined by a discussion between proponents of anthropocentric theories and those who opt for biocentric ones (Piątek 1998). Biocentric theorists claim that nature has inherent value and therefore it should be respected and protected for what it is, regardless of any possible advantages people may gain from it. Conversely, advocates of the anthropocentric approach deny nature any inherent value and claim that the value of nature stems from the fact that it is good for people. Such an approach is based on the assumption that only human beings are qualified to assign values to nature, as exclusive possessors of applicable knowledge about them, which makes people the measure of all things. This theory does not preclude, however, a respect for nature but it justifies it in another way – nature is worthy of respect not for what it is *per se* but in view of its usefulness to people. There is an intermediate solution, too, namely so-called weak anthropocentrism, which states that humans necessarily value nature from their standpoint but at the same time they may assign it an inherent value. In other words, we do not always treat nature as instrumentally valuable for sometimes we do value it for what it is.

Weak anthropocentrism as a theory corresponds to what Michael Pollan termed a “garden ethic”. He describes it as follows (it deserves being quoted at length as there is no better description of weak anthropocentrism and a presentation of the garden as a new ecological paradigm):

1. An ethic based on the garden would give local answers. Unlike the wilderness area, it would propose different solutions in different places and times. (...) It's a weakness because a garden ethic will never speak as clearly or univocally as the wilderness ethic does. (...) The health of a place generally suffers whenever we impose on it practices that are better suited to another place.
2. The gardener starts out from here. By that I mean, he accepts contingency, his own and nature's. He doesn't spend a lot of time worrying about whether he has a god-given right to change nature. It's enough for him to know that, for some historical or biological reasons, humankind finds itself living in places (...) where it must substantially alter the environment in order to survive.
3. A garden ethic would be frankly anthropocentric. (...) We know nature only through the screen of our metaphors; to see her plain is probably impossible. (...) “Garden” may sound like a hopelessly anthropocentric concept, but it's probably one we can't get past.
4. That said, though, the gardener's conception of his self-interest is broad and enlightened. Anthropocentric as he may be, he recognizes that he is dependent for his health and survival on many other forms of life, so he is careful to take their interests into account in whatever he does. He is in fact a wilderness advocate of a certain kind. It is when he respects and nurtures the wilderness of his soil and his plants that his garden seems to

flourish most. Wildness, he has found, resides not only out there, but right here: in his soil, in his plants, even in himself. Overcultivation tends to repress this quality, which experience tells him is necessary to health in all three realms. But wildness is more a quality than a place, and though humans can't manufacture it, they can nourish and husband it. (...) The gardener cultivates wildness, but he does so carefully and respectfully, in full recognition of its mystery.

5. The gardener tends not to be romantic about nature. What could be more natural than the storms and droughts and plagues that ruin his garden?

6. The gardener feels he has a legitimate quarrel with nature – with her weeds and storms and plagues, her rot and death. (...) Better to keep the quarrel going, the good gardener reasons, than to reach for outright victory, which is dangerous in the attempt and probably impossible anyway.

7. The gardener doesn't take it for granted that man's impact on nature will always be negative. (...) The gardener doesn't feel that by virtue of the fact that he changes nature he is somehow outside of it. He looks around and sees that human hopes and desires are by now part and parcel of the landscape. (...)

8. The gardener firmly believes it is possible to make distinctions between kinds and degrees of human intervention in nature. (...) Because of his experience, the gardener is not likely to conclude from the fact that some intervention in nature is unavoidable, therefore 'anything goes'. This is precisely where his skill and interest lie; in determining what does and what does not go in a particular place. (...)

9. The good gardener commonly borrows his methods, if not his goals, from nature itself. (...) By studying nature's way and means, the gardener can find answers to the questions (...). It does seem that we do best in nature when we imitate her – when we learn to think like running water, or a carrot, an aphid, a pine forest, or a compost pile. (...)

10. If nature is one necessary source of instruction for a garden ethic, culture is the other. Civilization may be part of our problem with respect to nature, but there will be no solution without it." (Pollan 1992, 190-192)

Environmental ethic usually echoes such classics as Henry David Thoreau, John Muir or Aldo Leopold, and hence it focuses on wild nature. As a consequence, the ethical ideal finds its embodiment in national parks, which are treated as opposite to farms where nature is assigned only an instrumental value and which epitomize anthropocentric approaches. Wild nature protected in national parks from human intervention is a point of reference for biocentric theories. Garden ethic refers instead to nature which is subject to direct human actions motivated by people's interests, yet it suggests that nature's wildness should be appreciated and conserved. Given that natural environment that surrounds us is nowadays inevitably "affected by humanity", it seems that garden ethic is a much desired candidate to

replace the wild nature-oriented environmental ethics; or at least quite eligible as its adjunct.

Garden ethic offers guidelines (but not rules) which in fact allow one to establish a culture-nature continuum and thus create a place where other-than-human beings are introduced into the human world and vice versa: humans are immersed in a sphere which they usually place outside social reality. What is more, the fact that garden ethic acknowledges that people have a right to impose themselves on nature and suggests that they should impose limits on themselves may be much more appealing to the general public than radical biocentric theories and thus much more effective. At the same time it is not all too anthropocentric, either.

5. Conclusion

If we agree that gardens are places designed to offer an aesthetic experience of nature regardless of their other functions, and that hence they are places where human activity not only aims at fulfilling people's needs and demands but also at making people respectfully aware of nature's presence and agency for better or worse (this is what I would call the "excess of form"), then we see why garden (and gardening as a "particular way" of cultivating nature) is a sound candidate for a new paradigm of environmental thought and practice.

Gardening is not an activity that leads to protection of nature which should be left untouched and thus be placed outside social reality. On the contrary, it is a practice which subjects nature to human needs (consumption) while ensuring its protection. Thus, gardening implies negotiating people's demands and nature's interests. It goes without saying that it is possible to garden in a thoroughly unecological fashion, yet apart from some extreme examples (which, by the way, seem to be contrary to common sense) it may be claimed that every garden – a kitchen yard as well as a royal French or English garden – embodies an ideal of human-nature symbiosis. Such a symbiotic relationship is far from being harmonious. Gardens are places of incessant and in most cases unresolvable tensions. What is more, the ideal of unity – as suggested by Assunto, for example – requires that people as beings who create gardens and hence are responsible for the relationship between themselves and nature are able to recognize what nature needs. This, however, is impossible for obvious reasons – we will never find out what nature is really like. Even if we are to approach nature "on its own terms", it is we who lay down these terms.⁶ All this does not mean, however, that we should not try to find a balance between our anthropocentric perspective and the non-anthropocentric one. This is what all gardens are about.

⁶ The phrase used here originates with Y. Saito (Saito 2004).

Such an approach may be accused of being conservative, especially by the exponents of radically non-anthropocentric views. In the light of the latter, gardening is in fact a thoroughly anthropocentric practice. Yet it is precisely its anthropocentric character that makes gardening a good candidate for a new environmental paradigm. Non-anthropocentric theories are usually criticized for suggesting that one may relinquish his or her human perspective. As a result, non-anthropocentric demands are said to be futile and unrealizable. Gardening is immune to such criticisms as it is admittedly anthropocentric. It is a practice which is genuinely founded on the idea of yielding the human point of view, but at the same time it is accompanied by the awareness that it cannot be done. What is more, it relies on the premise that people do not have to waive their needs, demands or goals, while they still may respect nature construed as a partner.

Gardening does not consist in either subjecting nature or being subjected to it, but in creating a community with beings-other-than-human, a community which will not be destroyed by the inevitable tensions that lie at its core.

Reference list:

- Assunto, Rosario. 1988. *Ontologia e teleologia del giardino*. Milano: Guerini e Associati.
- Berleant, Arnold, and Carlson Allen, eds. 2007. *The Aesthetics of Human Environments*. Peterborough: Broadview Press.
- Budd, Malcolm. 1992. *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Clarendon Press.
- Carlson, Allen. 2000. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. New York: Routledge.
- Cooper, David E. 2006. *A Philosophy of Gardens*. Oxford: Oxford University Press.
- Foucault, Michel. 1986. "Of Other Spaces." Translated by Jay Miskowiec. *Diacritics* 16: 22-27.
- Frydryczak, Beata, and Salwa, Mateusz. 2002. "Wzniosłość z nami zostanie: postpandemiczna przyroda a kryzys człowieka" [The Sublime to Stay – the Post-Pandemic Nature and the Crisis of Humanity]. *Kultura współczesna* 4, 2022: 14-26.
- Gadamer, Hans-Georg, and Linge, David E. (trans.). 1976. *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley: University of California Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 1992. "The Diversity of Europe: Inheritance and Future." In *Hans-Georg Gadamer on Education, Poetry, and History*, edited by Dieter Misgeld and Graeme Nicholson, translated by Lawrence Schmidt and Monica Reuss, 221-236. Albany: SUNY.
- Grün, Mauro. 2005. "Gadamer and the Otherness of Nature: Elements for an Environmental Education." *Human Studies* 28 (2): 157-171.
- Harbison, Robert. 2000. *Eccentric Spaces*. Cambridge: MIT Press.
- Hunt, John Dixon. 2000. *Greater Perfections: the Practice of Garden Theory*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Latour Bruno. 2009. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences Into Democracy*. Translated by and Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press.

- Le Dantec, Jean-Pierre. 2006. "Jardin." In *Mouvance II*, edited by Augustin Berque, 58-59. Paris: Éditions de la Villette.
- Leslie Michael, and Hunt John Dixon, eds. 2013. *A Cultural History of Gardens*, vol. 1. London: Bloomsbury.
- Miller, Mara. 1993. *The Garden as an Art*. Albany: Sunny Press.
- Pálsson, Gísli. 1996. "Human–Environmental Relations: Orientalism, Paternalism and Communalism." In *Nature and Society*, edited by Philippe Descola, and Gísli Pálsson, 63-81. New York: Routledge.
- Parsons, Glenn. 2008. *Aesthetics & Nature*. London: Continuum.
- Piątek, Zdzisława. 1998. *Etyka środowiskowa. Nowe spojrzenie na miejsce człowieka w przyrodzie [Environmental Ethics. A New Look at the Place of Man in Nature]*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Pollan, Michael. 1992. *Second Nature: a Gardener's Education*. New York: Atlantic Monthly Press.
- Ross, Stephanie. 1998. *What Gardens Mean*. Chicago: Chicago University Press.
- Saito, Yuriko. 2004. "Appreciating Nature on Its Own Terms." In *The Aesthetics of Natural Environments*, edited by Allen Carlson and Arnold Berleant, 141-155. Peterborough: Broadview Press.
- Salwa, Mateusz. 2014. "The Garden as a Performance" *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* LI (VII) 1: 42–61.
- Salwa, Mateusz. 2016. *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią [Garden Aesthetics. Between Art and Ecology]*. Łódź: Przepis.
- Salwa, Mateusz. 2020. *Krajobraz. Fenomen estetyczny [The Landscape. An Aesthetic Phenomenon]*. Łódź: Przepis.
- Salwa, Mateusz. 2022. "Ogrody – pomniki antropocenu" [Gardens – Monuments of the Anthropocene]. *Przegląd Kulturoznawczy* 2(52), 2022: 253-272.
- Tyburski, Włodzimierz. 2013. *Dyscypliny humanistyczne a ekologia [Humanities and Ecology]*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Weston, Anthony. *Incomplete Eco-Philosopher. Essays from the Edges of Environmental Ethics*. Albany: SUNY Press.



Maciej Kędzierski

Rola zieleni w kształtowaniu krajobrazu miejskiego Gniezna na przykładzie wybranych ogrodów publicznych

Abstrakt

Artykuł ma na celu ukazanie wpływu terenów zieleni, szczególnie parków na funkcjonowanie miasta. Ten fenomen zostanie przedstawiony na przykładzie wybranych parków znajdujących się w Gnieźnie m.in. największego parku miejskiego. Zaprezentowana historia oraz charakterystyka gnieźnieńskich parków ma przede wszystkim zasygnalizować jak ważną rolę pełnią one w przestrzeni miejskiej Pierwszej Stolicy. Analiza miejscowych parków pozwoli także na podkreślenie, iż obok popularnych zabytków Gniezna, liczne tereny zieleni mogą stanowić interesującą atrakcję turystyczną.

Kluczowe słowa

Gniezno, parki, miasto, przestrzeń miejska, krajobraz, ekologia

Summary

The main purpose of this article is to present impact of green areas (especially parks) on the way of the functioning of the city. This phenomenon will be presented by example of selected parks located in Gniezno, including: the largest city park or the hospital's park. The presented history and characteristics of Gniezno parks are intended primarily to indicate how important role they play in the urban space of the First Capital of Poland. The analysis of local parks will also highlight that, apart from the popular monuments of Gniezno, numerous green areas can be an interesting tourist attraction.

Key Words

Gniezno, parks, city, urban space, landscape, ecology

Wprowadzenie

Parki miejskie mają wpływ na prawidłowe funkcjonowanie każdego miasta. Bez odpowiedniej liczby terenów zielonych, tkanka miejska ulega degradacji. Iwona Szumacher i Katarzyna Ostaszewska zwracają uwagę na dwie ważne role, jakie odgrywają parki w miejskiej przestrzeni: ekologiczną oraz społeczną (Szumacher i Ostaszewska 2010, 491). Ta pierwsza oznacza pochłanianie przez roślinność zanieczyszczeń pochodzących z transportu miejskiego i instalacji grzewczych, regulację wilgotności powietrza, izolację akustyczną bądź ochronę miejscowej flory i fauny (Cömertler 2007, 27). Parki publiczne jako przestrzenie otwarte stanowią neutralną oazę dostępną dla wszystkich warstw społecznych, niezależnie od pochodzenia etnicznego lub statusu ekonomicznego (Cömertler 2007, 26). Tereny zielone obok pozostałych funkcji: technicznych, zdrowotnych czy kulturowych, mają przede wszystkim dużą wartość estetyczną rozumianą jako upiększanie krajobrazu miejskiego.

Park jestem dobrem wspólnym, do którego wstęp ma każdy w przeciwieństwie do zamkniętych osiedli, a nawet placówek kulturalnych typu: kino lub teatr. Jednakże motyw ogólnodostępnych parków bądź skwerów w przestrzeni miejskiej obarczony bywa pewnym historycznym paradoksem. Otóż, jak przekonuje Gernot Böhme, park w pierwotnym rozumieniu jest produktem i spadkobiercą dworskiej formy życia (Böhme 2000, 54). Oznacza to, że pierwotnie był obszarem niedostępnym dla warstwy mieszczaństwa. Dopiero od XIX wieku parki w ramach „sprowadzania przyrody do miasta” oraz przewyższania opozycji miasto-przyroda, stały się integralną częścią miejskiego krajobrazu (Böhme 2000, 55). Według Böhme współczesne „zieleńce dla proletariatu”, które pierwotnie wiązały się z formą reprezentacyjną otaczającą zamek, utraciły estetykę oraz wyzbyły się idei kształtowania przyrody (Böhme 2000, 60). Wiek XIX był przełomowy dla ogółu publicznych założeń ogrodowych: parków, ogrodów, plantów, bulwarów, skwerów, ogrodów dziecięcych i parków zdrojowych (Majdecki 2008, 359). Nowo zakładane parki wpisywały się w powszechny ruch porządkowania przestrzeni miejskiej. Tym samym stawały się częścią otaczającego układu urbanistycznego (Majdecki 2008, 60). Pierwsze publiczne ogrody, oprócz realnego wpływu na urbanistykę, były przede wszystkim odpowiedzią na fatalny stan higieny, postępujące zanieczyszczenie środowiska oraz przeludnienie w miastach. Dlatego dzięki rozwojowi nauk przyrodniczych zdano sobie sprawę z tego, jak ważna jest zieleń w procesie kształtowania i zachowania środowiska przyrodniczego (Łukasiewicz, Łukasiewicz 2006, 27).

Obecnie parki zlokalizowane w centrach miast są łatwym celem dla deweloperów, którzy potrzebują atrakcyjnych terenów pod budowę nowych kompleksów mieszkalno-biurowych czy galerii handlowych. W ostatnich latach doszło do kilku przypadków wykarczowania zieleńców w polskich miastach m.in. w Rybniku przy ulicy Zebrzydowskiej (2015) lub w Ogrodzie Krasińskich w Warszawie (2013). Absurdalne

wydają się być również rewitalizacje, niektórych parków polegające na wycięciu drzewostanu m.in. w tarnowskim Parku Strzeleckim (2016). Na drugim biegunie tych działań władze planują budowę nowych parków: na warszawskim Ursynowie czy na poznańskiej Wildzie. W Stanach Zjednoczonych, Kanadzie czy Francji już od wielu lat lokalne społeczności dążą do tworzenia jak największej liczby publicznych parków, skwerów oraz ogrodów. Uwzględniając postęp technologiczny, nowatorskie parki powstają w coraz to osobliwszych lokalizacjach m.in. Riverbank State Park w Nowym Jorku, usytuowany na dachu oczyszczalni ścieków.

W dyskursie naukowym Gniezno pojawia się przede wszystkim w aspekcie mediewistycznym, archeologicznym lub etnograficznym. Jednym z dzieł związanych z Pierwszą Stolicą są *Dzieje Gniezna*, autorstwa Jerzego Topolskiego, które zostały wydane w 1965 roku. Jednakże wspomniana publikacja obarczona jest wpływem ówczesnej ideologii politycznej oraz nie zawiera interesujących faktów z życia codziennego Gnieźnian. Należy jeszcze nadmienić o serii monograficznej, wydawanej w latach 80. i 90. XX wieku – *Gniezno. Studia i materiały historyograficzne*. W wymienionych publikacjach często pomijano wybrane zagadnienia związane z gnieźnieńskim krajobrazem miejskim, którego ważnym elementem są m.in. tereny zielone. Dopiero w ostatnich latach zaczęto zwracać większą uwagę na wpływ zieleni miejskiej na życie codzienne mieszkańców miasta. W szczątkowy sposób zarys historyczny parków i ogrodów poruszano w wybranych pozycjach popularnonaukowych.

Problematyka dotycząca parków bądź ogrodów na terenie miasta Gniezna zasługuje na szersze omówienie. Oprócz wątków historycznych należy skoncentrować się na roli terenów zielonych w gnieźnieńskiej przestrzeni miejskiej oraz ich znaczeniu sanitarno-higienicznym, kulturalnym, estetycznym i klimatycznym.

Obok innych atrakcji turystycznych miasta, gnieźnieńskie parki stanowiły istotny punkt na mapie miasta, o czym świadczą zachowane przewodniki lub inne materiały promujące miasto z początku XX wieku. O „zielonym” charakterze miasta może świadczyć opis z historycznego folderu dotyczącego Gniezna, który został wydany w 1939 roku: „Samo miasto dzięki nowoczesnym budynkom i urządzeniom, szerokim ulicom, estetycznym wystawom sklepowym chrześcijańskiego kupiectwa, licznym parkom i ogrodom, ma wygląd zachodnio-europejski. Dzisiejsze konkursy hipiczne i targi końskie, nawiązują do dawnej tradycji jarmarków końskich, z których Gniezno w kraju i za granicą słynęło. Tuż pod Gniezmem Dalki letnisko podmiejskie, położone w lesie” (autor anonimowy, 1939). W folderze zamieszczono fotografie z Parku Miejskiego i Parku im. Tadeusza Kościuszki. Natomiast w książce *Gniezno i jego zabytki* z 1937 roku, na liście „Zabytki i ciekawsze budowle” pojawia się informacja o dziewięciu wzorowo utrzymanych parkach miejskich (autor anonimowy 1937, 14). Z kolei w przewodniku o Gnieźnie, wydanym w 1924 roku, autor nadmienia o: „pięknie założonym Parku Kościuszki” czy „pięknie założonym i starannie utrzymanym Parku Miejskim” (Galewski 1924, 15). Warto nadmienić,

że w 1933 roku w pierwszej stolicy powołano do życia Towarzystwo Miłośników Ogrodnictwa, które odpowiadało m.in. za planowanie ogrodów, ozdabianie balkonów czy organizację wykładów dotyczących ogrodnictwa (autor anonimowy 1933, 8). Również w latach 30. XX wieku w Gnieźnie przy ulicy 3 Maja założono ogród szkolno-botaniczny, w którym znajdował się plac zabaw oraz część botaniczna (autor anonimowy 1931, 5).

Czy Gniezno nadal jest „zielonym” miastem z licznymi parkami i ogrodami? By rozwiać wszelkie wątpliwości, należy odwołać się do statystyki oraz *Lokalnego Programu Rewitalizacji Obszarów Miejskich Miasta Gniezna na lata 2008-2015*. Miasto zajmuje powierzchnię 40,6 km², z czego 100 ha stanowią tereny zielone:

Porównanie powierzchni i liczby mieszkańców wybranych miast Wielkopolski z powierzchnią terenów zielonych (bez terenów leśnych) ¹			
Miasto	Liczba mieszkańców	Powierzchnia miasta	Powierzchnia terenów zielonych
Gniezno	69,686	40,6 km ²	100 ha
Leszno	64,722	31,86 km ²	118 ha
Ostrów Wielkopolski	72,754	41,90 km ²	124 ha
Konin	76,932	82,2 km ²	175 ha

Tabela 1.

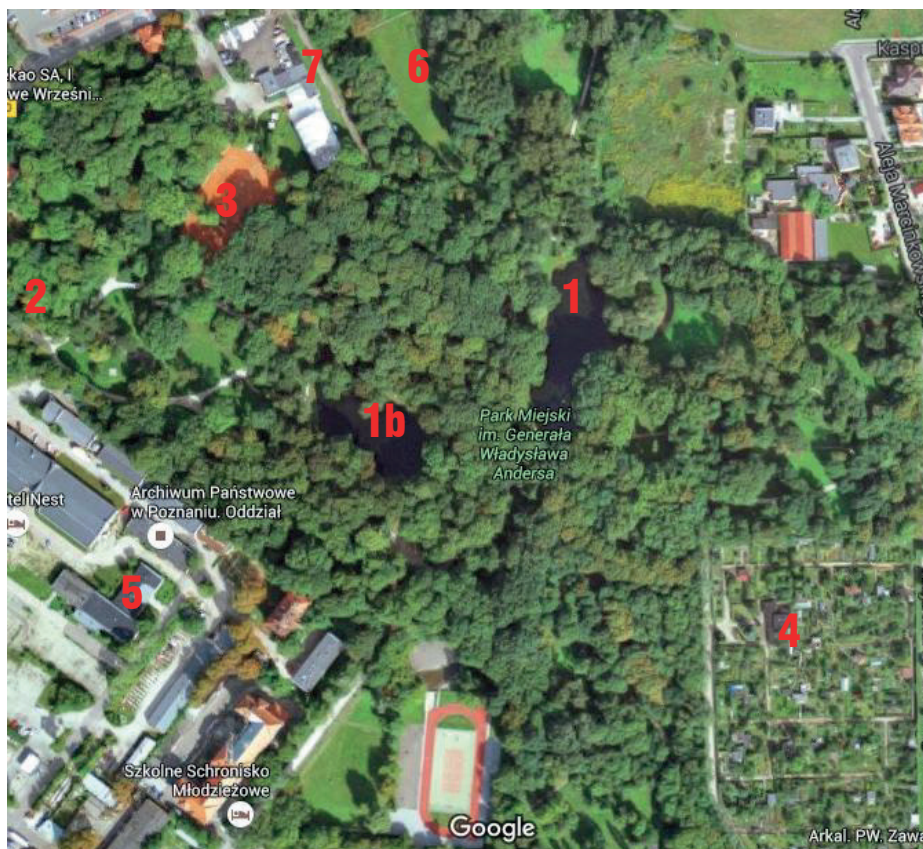
Powierzchnia terenów zielonych w Gnieźnie jest niższa niż w innych miastach województwa wielkopolskiego, które zostały ujęte w powyższym zestawieniu. Pojęcie „terenów zielonych” bywa szeroko interpretowane, co ma wpływ na dokładne oszacowanie zieleni miejskiej. Nie każda statystyka zawiera np. tereny leśne, występujące w granicach miasta lub cmentarze. Podana powierzchnia terenów zielonych w Gnieźnie nie zawiera 140 ha ogrodów działkowych oraz 494 ha terenów leśnych. Licząc lasy, parki, skwery i ogrody działkowe, na jednego mieszkańca Gniezna przypada 87 m² zieleni – przy normie 45 m². Jest to wysoki wynik nie tylko w skali województwa, ale i całego kraju.

Park Miejski jest największym w mieście parkiem z bogatą florą oraz interesującą, małą architekturą. To również ważne miejsce dla Gnieźnian, którzy od kilkadziesiąt lat mogą aktywnie spędzać czas w zaciszu zieleńca położonego praktycznie w samym centrum miasta. Na uwagę zasługuje także park, w otulinach którego znajduje się Wojewódzki Szpital dla Nerwowo i Psychiczenie Chorych „Dziekanka”. Ma on przede wszystkim wymiar leczniczy, wspomagający proces leczenia u pacjentów

¹ Opracowanie autorskie.

szpitala. Następnym przykładem jest Dolina Pojednania, zlokalizowana na gnieźnieńskiej starówce. To unikalny przykład zagospodarowania terenu, ale i zmarnowania dużego potencjału tego obszaru przez władze miejskie. Na zakończenie mojej refleksji, przypomnę historię planowanego uzdrowiska w Gnieźnie. Wybrane do analizy tereny zielone różnią się stopniem ingerencji człowieka w przyrodę, a także zróżnicowaniem flory.

Park Miejski im. Generała Władysława Andersa



II. 1

Zdjęcie satelitarne Parku Miejskiego im. Generała Władysława Andersa. Źródło: Mapy Google.
Legenda: 1 – staw, 1b – staw, 2- główne wejście do park od ulicy Jana III Sobieskiego, 3 – korty tenisowe, 4 – ogródki działkowe im. Karola Marcinkowskiego, 5 – teren po byłych koszarach wojskowych, 6 - „Gnieźninek”, 7 - miejsce pod dawnej bocznicy kolejowej, prowadzącej do rzeźni

Ukazanie współczesnej formy Parku Miejskiego w Gnieźnie wymaga nakreślenia historycznego krajobrazu tego miejsca. W okresie średniowiecza teren ten

był pokryty bagnami, natomiast w okolicach wzniesienia „Gnieźninek” skręcała nieistniejąca już rzeka Srawa. Na terenie parku znajdowała się osada służebna Łągiewniki. Na „Gnieźninku” funkcjonowała również strażnica, która strzegła drogi prowadzącej do Grodu Lecha. Opisywany teren przez kilka wieków pozostał niezagospodarowany, pozostając zarazem poza ścisłą zabudową miasta. Miejsce to upodobali sobie przede wszystkim żołnierze oraz członkowie bractw kurkowych, którzy ćwiczyli tu strzelectwo już w XVII wieku.

W XIX wieku rozpoczął się dynamiczny proces przebudowy i rozbudowy Gniezna, który był wynikiem wielkiego pożaru miasta w 1819 roku (Pawuła-Piwowarczyk 1994, 78). Wówczas wytyczono nowe ulice, dokonano elektryfikacji ciągów ulicznych oraz zbudowano wiele ważnych budynków m.in. dworzec kolejowy, szpital, pocztę, elektrownię, gazownię, cukrownię, garbarnię, szkoły, restauracje, hotele i sąd. W tym czasie przeprowadzono akcję estetyzacji miasta, w której największą rolę odegrało powołane Towarzystwo Upiększania Miasta (Pawuła-Piwowarczyk 1994, 78). Gnieźnińskie ulice zaczęto obsadzać drzewami; zakładano także nowe tereny zielone.

Proces XIX-wiecznej odnowy dotarł w dalsze rejony Gniezna. W ramach rozbudowy miasta w 1898 roku utworzono nowy park miejski przy obecnej ulicy Jana III Sobieskiego, znany dzisiaj jako Park Miejski im. Generała Władysława Andersa (Pawuła-Piwowarczyk 1994, 81). Z kolei Stanisław Pasiciel w albumie *Gniezno. Widoki miasta 1505-1939* wspomina, że już w 1868 roku w tym miejscu funkcjonował park krajobrazowy w stylu angielskim. Warto nadmienić, że w 1908 roku park poszerzono o kolejne tereny sięgające dzielnicy Konikowo (Pawuła-Piwowarczyk 1994, 81). Od południowej strony, park graniczył z ogródkami działkowymi, które funkcjonują do dzisiaj. W trakcie rozbudowy gnieźnińskiego parku powstały korty tenisowe, składnica oraz przecinająca park bocznicą kolejowa prowadząca do pobliskiej rzeźni. Od 1906 roku w okolicach Parku Miejskiego, niemiecka organizacja Verien für Gesundheitspflege zorganizowała tzw. „kurort powietrzny” dla osób mających problem z układem oddechowym (Tomkowiak 2010, 27). Na północy park graniczył z siedzibą Bractwa Kurkowego, gdzie usytuowana była strzelnica.

Wchłonięcie parku w efekcie rozwoju miasta spowodowało, że stał się on popularny wśród mieszkańców, którzy szukali odpoczynku lub chcieli aktywnie spędzić czas. Duży obszar oraz idealna lokalizacja przyczyniły się do zorganizowania w tym miejscu Wystawy Rolniczo-Przemysłowo-Rzemieślniczej w 1925 roku. Wystawa była sporym wydarzeniem o charakterze ogólnokrajowym, w którym wziął udział ówczesny prezydent Rzeczypospolitej Stanisław Wojciechowski. Teren parku oraz jego najbliższa okolica stały się miejscem wystawienniczym. Z dostępnego w Archiwum Państwowym w Gnieźnie planu sytuacyjnego wystawy wynika, że przy obecnej ulicy Jana III Sobieskiego, przy wejściu prowadzącym do kortów tenisowych, funkcjonowało Biuro Komitetu Wystawy. Natomiast po północnej stronie bocznicą kolejową zlokalizowano kilka pawilonów oraz teren dla pokazów zwierząt. W sąsiedztwie parku, gdzie

obecnie znajduje się gmach Centrum Kultury Estede wraz z amfiteatrem zbudowano restaurację wystawienniczą. Na planie, znalazł się także cmentarz ewangelicki, który usytuowany był w pobliżu obecnego przedszkola nr 10 przy ulicy Jana III Sobieskiego. W 1926 roku Urząd Miasta Gniezna wydał rozporządzenie o przebywaniu w Parku Miejskim, w myśl którego zabroniono wszelkiej dewastacji drzewostanu, ławek, trawników oraz ścieżek, psy nakazano wprowadzać tylko na smyczy, zabroniono również przebywania w parku po zmroku (autor anonimowy 1931, 5). Niezastosowanie się do regulaminu oznaczało karę grzywny lub sześciodniowy areszt w przypadku braku finansów na pokrycie grzywny. Również w tym samym roku pod nadzorem inspektora gnieźnieńskiej zieleni miejskiej Edmunda Sokołowskiego przeprowadzono szereg prac porządkowych m.in. ustawiono więcej ławek, pogłębiono jeden ze stawów, włączono teren w rejonie Konikowa oraz usypano aleję od koszar wojskowych do kolonii kolejarzy (autor anonimowy 1926, 4). W latach 30. XX wieku okolice parku stały się przedmiotem prima aprilisowego żartu opublikowanego na łamach gazety codziennej „Lech”. Dziennikarze gazety donieśli o sensacyjnym odkryciu szkieletów oraz broni w trakcie prac melioracyjnych przy Alejach Marcinkowskiego (autor anonimowy 1934, 10). By podkreślić rangę wydarzenia, dziennikarze ostrzegali rodziców, by nie wysyłali swoich pociec do Parku Miejskiego w obawie przed strasznym widokiem rozkopanego cmentarzyska. W następnym numerze gazety poinformowano czytelników o zaplanowanym uprzednio dowcipie z okazji 1 kwietnia. Był to żart bazujący w pewnym stopniu na historii tego miejsca. Gnieźnieński Park Miejski w okresie międzywojennym był miejscem organizacji różnych wydarzeń o charakterze kulturalnym. Jak donosił „Lech” z 1934 roku w ramach Święta Morza na terenie parku odbył się koncert orkiestr wojskowych (autor anonimowy, 1933, 8).

Park miejski w 1929 roku zajmował powierzchnię 30 ha (Matłoka i Dudzińska-Bajorek 2014, 20), a jego głównym opiekunem był inspektor Sokołowski (Tomkowiak 2010, 228). Na terenie malowniczego parku znajdowały się cztery stawy (w tym dwa z fontannami) (Scholtz i Szczepaniak 2002, 17), dwie wyspy z wiatrakami, trzy drewniane mostki, place zabaw, boisko do gry w piłkę, altanka w stylu azjatyckim, kamienna kompozycja wzorowana na górski potok lub wodospad (Scholtz i Szczepaniak 2002, 17). Część z tych elementów małej architektury przetrwała do dzisiaj, m.in. fragment altanki oraz mostki. Jednakże wiele parkowych obiektów zostało zdewastowanych, a park nie odzyskał piękna znanego z okresu przedwojennego (autor anonimowy 1933, 7). Park utracił nie tylko interesującą architekturę, ale i bogatą florę. Obecnie w gnieźnieńskim parku miejskim dominują: sosna czarna, świerk kłujący, świerk pospolity, żywotnik zachodni, cis pospolity, klon jawor, klon zwyczajny, lipy szerokolistne, jesiony, graby pospolite, brzozy, wierzby, kasztanowce, robinie i topole (autor anonimowy 1933, 7).

Zainteresowanie wśród dziennikarzy i internautów sytuacją gnieźnieńskiego parku, świadczy o tym, że park miejski jest istotnym miejscem dla mieszkańców miasta. Z kolei zadaniem opiekunów Parku Miejskiego im. Generała Władysława

Andersa jest zapewnienie mieszkańcom i turystom wysokiego poczucia estetyki. Analizując historię gnieźnieńskiego parku, można dostrzec, że był on już wielokrotnie zagrożony, a jego przyszłość stała pod znakiem zapytania. Mianowicie na przełomie lat 80. i 90. XX wieku, pojawiła się koncepcja budowy trasy komunikacyjnej, która przecinałaby park. Wycięcie części drzew oraz przeprowadzenie trasy łączącej północ z południem miasta, miałyby z pewnością fatalne konsekwencje dla ekosystemu parku. Sprzeciw ekspertów m.in. architekta i urbanisty Zdzisława Piwowarczyka, zapobiegł zniszczeniu tych malowniczych terenów, położonych w centrum Gniezna (Pawuła-Piwowarczyk 1994, 187).

Dolina Pojednania



II. 2

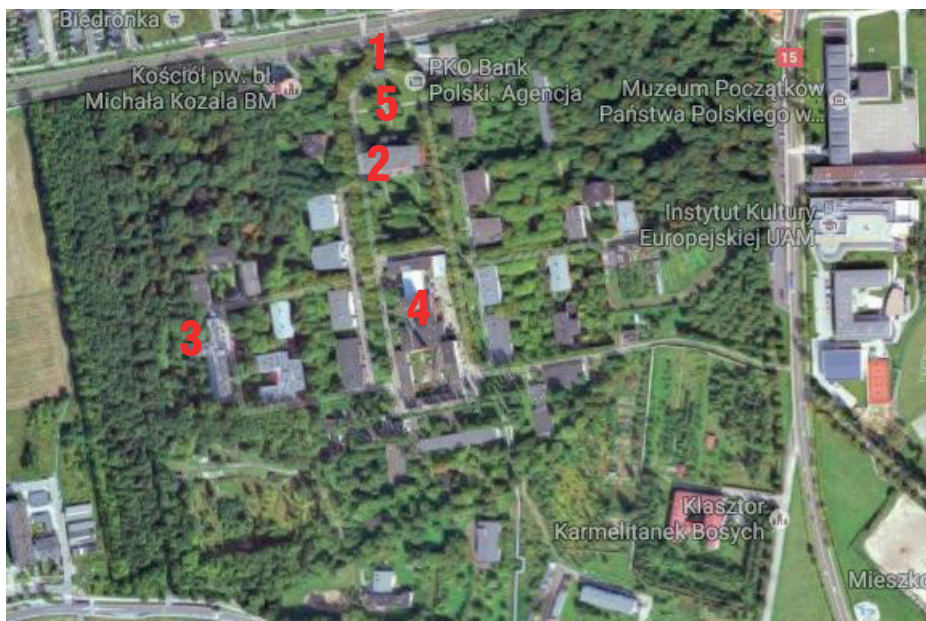
Zdjęcie satelitarne Doliny Pojednania. Źródło: Mapy Google. Legenda: 1 - Dolina Pojednania z alejkami i sztucznym zbiornikiem imitującym rzekę, 2- schody prowadzące na starówkę, 3 – taras widokowy, 4 – wejście od ulicy Świętego Wojciecha, 5 – wejście od ulicy Grzybowo, 6 – budynek Sądu Rejonowego, 7 – Klasztor Franciszkanów, 8 – budynek Gimnazjum nr 1, 9 – Kościół św. Jana Chrzciciela

Gnieźnieński park, znany jako Dolina Pojednania, należy do miejsc unikalnych w skali kraju, a jest zarazem najnowszym parkiem w pierwszej stolicy. Dolina Pojednania powstała w ramach rewitalizacji zaniedbanej części starego miasta, a za jej projekt była odpowiedzialna Barbara Namysł. Unikalność projektu w odniesieniu do pozostałych terenów zielonych w Gnieźnie polegała na stworzeniu parku od podstaw w zabytkowym centrum miasta w odległości zaledwie 250 metrów od katedry. Koncepcja parku zakładała opracowanie i zrewitalizowanie obszaru między dwoma wzgórzami: Panieńskim i Świętojańskim. W planach uwzględniono także bezpośrednie dojście z Rynku na taras widokowy i do Doliny Pojednania. Warto wspomnieć, że park miał stać się kolejną oazą wypoczynku i rekreacji dla mieszkańców oraz przybywających turystów.

Prace nad Doliną Pojednania rozpoczęły się pod koniec lat 90. XX wieku. Całość była gotowa na obchody 1000-lecia Zjazdu Gnieźnieńskiego, kiedy to szefowie kilku europejskich rządów zasadzili tam pięć symbolicznych dębów (Matłoka i Dudzińska-Bajorek 2014, 18). Sama koncepcja zagospodarowania terenu, na którym wcześniej znajdowały się opuszczone ogrody była trafna z racji położenia w zabytkowej części miasta. Zaniedbany i zdegradowany teren w centrum miasta, nieopodal starówki, wymagał pilnej interwencji ze strony lokalnych władz. W ramach nowego terenu zielonego wytyczono alejki, ustawiono ławki i latarnie, wybudowano taras widokowy oraz wykonano brodzik imitujący koryto rzeki Srawy. Otoczenie zieleńca czyli ogrody franciszkańskie, Klasztor Franciszkanów, Kościół św. Jana Chrzciciela, zabytkowy gmach gimnazjum i kamieniczki, dopełniały krajobraz tego miejsca. W przypadku szaty roślinnej, nie jest ona tak bogata jak w innych gnieźnieńskich parkach - drzewostan opisywanego zieleńca to wspomniane dęby, jarzab pospolity, klon jawor i śliwa wiśniowa (Matłoka i Dudzińska-Bajorek 2014, 18). Nadmierna koncentracja na tzw. drzewach pamiątkowych i ogólnym uporządkowaniu zastanego nieużytku przesłoniła dalszy proces zasadzenia nowych drzew. W przyszłości krajobraz Doliny Pojednania może wzbogacić się o roślinność i małą architekturę w ramach konkursu „Koncepcja zagospodarowania strefy śródmieścia Miasta Gniezna” zorganizowanego w roku 2017.

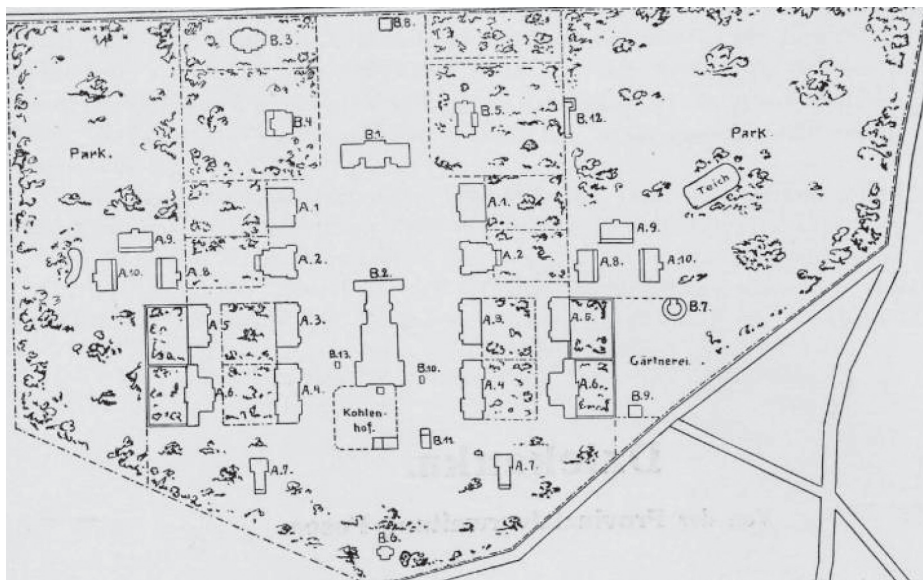
Już kilka lat po otwarciu parku miejsce zaczęło zamierać ze względu na liczne akty wandalizmu oraz pogłębiające się zaniedbania. W związku z permanentną dewastacją w maju 2015 roku Urząd Miasta w Gnieźnie podjął decyzję o zamknięciu dojścia do części tarasu. Próby uchronienia Doliny Pojednania przed chuliganami zakończyły się niepowodzeniem, dlatego w maju 2016 roku rozpoczęto montaż ogrodzenia i bram (Wichniewicz 2015). Dzięki tej decyzji, park otwarty jest tylko w ciągu dnia, zaś na noc bramy są zamykane. Włodarze miasta obawiali się, że odnowiona Dolina Pojednania zostanie zniszczona pod osłoną nocy przez miejscowych wandalów.

Park w ramach kompleksu Wojewódzkiego Szpitala dla Nerwowo i Psychicznie Chorych „Dziekanka”



II. 3

Zdjęcie satelitarne kompleksu szpitalnego „Dziekanka”. Źródło: Google Maps. Legenda (wybrane obiekty): 1 – główna brama od ulicy Poznańskiej, 2 – budynek główny szpitala, 3 – oddział ratunkowy, 4 – gabinety lekarskie oraz część mieszkalna, 5 – fontanna



II. 4

Historyczny plan kompleksu „Dziekanka”. Źródło: (Bresler, 1910, s. 238)

Tereny zielone występujące w sąsiedztwie placówek szpitalnych od zawsze odgrywały istotną rolę. W literaturze przedmiotu częściej wspomina się o przyszpitalnych ogrodach niż parkach. Pomijając rodzaj przyszpitalnych terenów zielonych (parki, skwery, ogrody) ich przeznaczenie jest niezmiennie – zielen wpływa pozytywnie na sferę cielesną oraz emocjonalną pacjentów. Parki lub ogrody, w których położone są budynki szpitalne, praktycznie nie różnią się od miejskich odpowiedników. Przystpitalne tereny zielone często posiadają urozmaicony drzewostan oraz elementy małej architektury typu: altany, kwietniki czy ławki. Według danych Centralnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków (obecnie Narodowy Instytut Dziedzictwa) z 1999 roku, powierzchnię parków przyszpitalnych w Polsce oszacowano na 30 ha.

Historia parku w kompleksie „Dziekanka” wiąże się z założeniem specjalistycznego szpitala psychiatrycznego pod Gniezmem. Budowę zakładu psychiatrycznego rozpoczęto w październiku 1891 roku na terenie liczącym 117 ha (Jaska, Piotrowski 1994, 6). Budowa części ogrodowej i parkowej rozpoczęła się jesienią 1894 roku, a zakończyła już rok później (Jaska, Piotrowski 1994, 22). Według przewodnika z 1924 roku, zakład posiadał 600 mórg ziemi z czego 100 mórg przeznaczono na dziedzińce, place, ogrody, parki i sady (Galewski 1924, 6). Resztę ziemi zakwalifikowano jako pola uprawne wchodzące w skład folwarku, na którym pracowali pacjenci szpitala (Piotrowski 1930, 112). W parku ulokowano kilkadziesiąt istotnych budynków m.in. gmach administracyjny, muzeum anatomiczno-patologiczne, aptekę, kasyno lekarskie, mieszkania dla lekarzy, personelu i urzędników. Na terenie

kompleksu nie zabrakło również kuźni, rzeźni, pralni, straży pożarnej, a nawet kortu tenisowego. W zachodniej części parku zbudowano 10 pawilonów dla kobiet, natomiast we wschodniej części postawiono 11 pawilonów dla mężczyzn, ciepłarnię, willę lekarską, domy dla pracowników, w tym ogrodnika (Piotrowski 1930, 112).

Brak literatury poświęconej parkowi oznaczał posiłkowanie się wyłącznie dokumentem urzędowym (wpis parku do rejestru zabytków) oraz mapą terenu „Dziekanki” z 1987 roku. W przypadku przekazanej mapy, nie posiada ona pełnej legendy – prawdopodobnie została ona zagubiona. Mapa wykonana przez Stefana Nowackiewiczą jest bardzo szczegółowa, ponieważ zaznaczono na niej całą szatę roślinną parku. W mojej rozmowie z pracownikiem szpitala Szymonem Koźlarkiem udało mi się ustalić, że mapa w momencie powstania nie była w pełni aktualna.

Analiza mapy z 1987 roku oraz wizja lokalna przeprowadzona w 2017 roku, dostarczyła interesujących informacji dotyczących roślinności znajdującej się na terenie parku. Od strony zachodniej zieleniec został oddzielony od gruntów rolniczych pasem leśnym (sosna, brzoza, klon, jawor, topola). Natomiast w samym parku występuje różnorodny typ drzewostanu liściasto-iglastego. Odnotowano również cztery drzewa z gatunku żywotnika zachodniego o cechach pomnikowych. Park poprzecinany jest licznymi alejkami, prowadzącymi do budynków; w niektórych miejscach zlokalizowano elementy charakterystyczne dla małej architektury, czyli latarnie oświetlające alejki, kwietniki bądź ławki. Zieleń wokół gnieźnieńskiego szpitala jest przykładem parku przyszpitalnego i parku leśnego.

Na mapie zaznaczono kilka ogrodów, warzywników oraz sady. Większość z tych obiektów nie istniała już w 1987 roku. Pomijając fakt zlikwidowania ogrodów i warzywników, należy nadmienić, że właśnie te ostatnie, stanowiły istotną część parku z uwagi na ich rolę w terapii, gdzie praca przy uprawie warzyw miała pozytywnie wpłynąć na stan psychiczny pacjentów. Analizując mapę, można zaobserwować w północnej części cztery ogrody warzywne i dwa sady, w południowo-zachodniej części duży warzywnik z obiektami szklarniowymi i jeden ogród warzywny, w południowej części ogród-sad. Z dostępnych informacji wynika, że w okresie powojennym zielenią przyszpitalną opiekowali się m.in. Stanisław Zabór oraz Roman Kowalski. W ramach terapii pacjenci pracowali przy uprawie kwiatów i warzyw.

Do wybuchu drugiej wojny światowej otoczenie parkowe szpitala było bardzo okazałe i zadbane. W czasie okupacji nazistowskiej park został częściowo zdewastowany poprzez usytuowanie schronów oraz szczelin przeciwlotniczych (Jaska, Piotrowski, 1994, s. 121). Dalsza degradacja nastąpiła w latach 50. i 60. XX wieku, kiedy to wycięto drzewa pod budowę boiska sportowego (1951) oraz gdy wycięto lipy wzdłuż oddziałów żeńskich i męskich (1965) (Jaska, Piotrowski 1994, 121). Dopiero w następnych latach zaczęto uzupełniać braki w drzewostanie sadząc drzewa iglaste. W 1974 w zachodniej części parku roku założono las sosnowo-świerkowy i dębowy o powierzchni 5 ha (Jaska, Piotrowski 1994, 121). Mimo akcji sadzenia drzew na

terenie kompleksu „Dziekanka” budowa trasy szybkiego ruchu i obwodnicy do Wrześni wymusiła wykarczowanie wschodniej części przyszpitalnego parku (Jaska, Piotrowski 1994, 121).

Podsumowanie

Gniezno jest „zielonym” miastem, o czym świadczy duża liczba parków, skwerów, ogrodów działkowych oraz terenów leśnych, leżących w granicach obszaru miejskiego. Przytoczony na początku niniejszej pracy stosunek liczby terenów zielonych w przeliczeniu na jednego mieszkańca należy do jednych z wyższych w kraju. Jednakże spora powierzchnia zieleni miejskiej wymaga ciągłej troski ze strony lokalnych władz i powołanych do tego odpowiednich służb. Analizując historię wybranych parków w pierwszej stolicy da się zauważyć znaczący regres w samym podejściu do ochrony zielonego dziedzictwa miasta, szczególnie po drugiej wojnie światowej. Dla urzędników parki były przeszkodą w realizacji różnych inwestycji. Idea lepszego skomunikowania miasta (zresztą słuszna w swoim zamyśle) przysłoniła rolę, jaką pełnią tereny zielone w każdej przestrzeni miejskiej. Plan wycięcia pokaźnej części Parku Miejskiego w latach 90. XX wieku pod budowę obwodnicy jest tego najlepszym przykładem. Kolejny zarzut dotyczy braku pomysłu wóldarzy na utrzymanie właściwego stanu Doliny Pojednania. Miejsce, które miało stać się symboliczną wizytówką miasta z każdy rokiem ulegało większej degradacji. Niewystarczająca kontrola i ochrona gnieźnieńskich parków publicznych przyczyniła się do nagminnej dewastacji tych terenów. Marginalna troska o bezpieczeństwo samych odwiedzających parki m.in. Park Miejski nie zachęcała do długiego przebywania pośród zieleni.

Niewystarczające zainteresowanie miejscowymi parkami spowodowało zniesienie lub ograniczenie typowych, ale istotnych funkcji zieleni miejskiej: społecznej, zdrowotnej czy estetycznej. Tereny zielone mają być nie tylko przestrzenią aktywnego bądź biernego wypoczynku, ale mają również aktywizować życie społeczne. Parki powinny być doskonałym miejscem dla różnych wydarzeń kulturalnych. Aspekt zdrowotny ma także duże znaczenie. „Zielone płuca” miasta oczyszczają powietrze ze spalin oraz innych zanieczyszczeń. Wbrew pozorom w Gnieźnie, w którym nie ma dużych zakładów przemysłowych, generujących zanieczyszczenie, powietrze nie należy do najczystszych w Wielkopolsce². Na złą jakość powietrza wpływają m.in. palenie w piecach paliwami stałymi i toksycznymi produktami czy wzrost ruchu samochodowego w centrum miasta. Zielen podnosi walory estetyczne tkanki miejskiej, wpływając na komfort życia mieszkańców. Ważnym elementem estetyki jest flora, oraz mała architektura parkowa: ławki, latarnie, kwietniki itp. Zaniedbania występujące w gnieźnieńskich parkach oraz skwerach zostały w końcu

² W 2015 roku w Gnieźnie, aż 61 razy powietrze przekraczało normy rakotwórczego pyłu PM₁₀ – przy dopuszczalnej liczbie 35 dni w roku (Brzeźniak, 2015)

dostrzeżone przez lokalne władze. Dzięki pozyskaniu zewnętrznych środków finansowych oraz wsparciu miejskiego urzędu rozpoczęto gruntowną rewitalizację terenów zielonych. W 2017 roku odnowiono Park Miejski im. gen. Władysława Andersa oraz nie wymienione w niniejszej analizie parki im. Tadeusza Kościuszki oraz im. Ryszarda Kaczorowskiego. Również latem tego samego roku rozpoczęto rewitalizację Doliny Pojednania. Warto nadmienić, że do gnieźnieńskich parków wraca kultura. W Parku Miejskim organizowane są koncerty m.in. festiwal muzyki elektronicznej Gamma Festival, a Dolina Pojednania jest miejscem dla licznych wydarzeń kulturalnych towarzyszących Koronacji Królewskiej. Gnieźnieńskie tereny zielone przywracane miastu i jego mieszkańcom mają długą tradycję oraz były symbolem troski włodarzy o ład przestrzeni publicznej w okresie międzywojennym. Podjęte w ostatnim czasie działania na rzecz poprawy ogólnego stanu parków dają nadzieję, iż w niedalekiej przyszłości miasto będzie znane nie tylko z Katedry i początków państwowości, ale i estetycznej zieleni dominującej w miejskiej przestrzeni.

Bibliografia

- Autor anonimowy. 1925. *Przewodnik po Wystawie Rolniczo-Przemysłowo-Rzemieślniczej w Gnieźnie*, Gniezno: Drukarnia Lech.
- Autor anonimowy. 1937. *Gniezno i jego zabytki*, Gniezno: Drukarnia Narodowa.
- Autor anonimowy. 1939. *Gniezno*, Poznań: Wydawnictwo św. Wawrzyńca.
- Böhme G. 2000. *Filozofia i estetyka przyrody*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bresler J. 1910. *Dziekanka. Von der Provinzialverwaltung Posen*, w: Bresler J. (red.), *Deutsche heil und pflegeanstalten für psychischkranke in wort und bild*, Halle: Marhold, s. 238.
- Cömertler S. 2007. *Rola terenów otwartych w podnoszeniu atrakcyjności i jakości życia miejskiego*, w: *Czasopismo Techniczne*, 1A, ss. 26-27.
- Dębski M., Dudkiewicz M., Durlak W., Konopińska-Mamej A. 2015, *Rola i kształtowanie zieleni w otoczeniu szpitali*, w: *Przestrzeń i Forma*, 24/1.
- Frydryczak B. 2013. *The cityscape: from garden city to park city*, w: *Studia Europea Gnesnensia*, 7.
- Galewski J. 1924. *Ilustrowany przewodnik po Gnieźnie i okolicy wraz z planem miasta*, Gniezno: Drukarnia Narodowa.
- Karaś J. 2011. *Istota i znaczenie turystyki uzdrowiskowej w Polsce*, w: *Seminar*, 29.
- Łukasiewicz A., Łukasiewicz Sz. 2006. *Rola i kształtowanie zieleni miejskiej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Majdecki L. 2008. *Historia ogrodów. Od XVIII do współczesności*, Warszawa: PWN.
- Mattoka A., Dudzińska-Bajorek B. 2014, *Rola parków w programie rewitalizacji Gniezna*, w: *Aura*, 2.
- Nowak-Rząsa M. 2008. *Współczesne funkcje parków miejskich w aspekcie oczekiwań społecznych*, w: *Nauka. Przyroda. Technologie*, 2.
- Pasiciel S. 1989. *Gniezno. Widoki miasta 1505-1939*, Warszawa-Poznań: PWN.
- Pawuła-Piwowarczyk R. 1994, *Gniezno u progu XXI wieku*, Gniezno: Krajowy Instytut Badań Samorządowych.

Redakcja zbiorowa, 2008. *Lokalny Program Rewitalizacji Obszarów Miejskich Miasta Gniezna na latach 2008-2015*, Gniezno: Urząd Miasta Gniezno.

Scholtz E., Szczepaniak M. 2002. *Gnieźnianina żywot codzienny*, Gniezno: Gaudentinum.

Sutkowska E. 2006. *Współczesny kształt i znaczenie zieleni miejskiej jako zielonej przestrzeni publicznej w strukturze miasta – przestrzeń dla kreacji*, w: Teka Kom. Arch. Urb. Stud. Krajobr. – OL PAN.

Szumacher I., Ostaszewska K. 2010. *Funkcje parków śródmiejskich w opinii przyrodników i użytkowników – przyczynek do dyskusji*, w: Krajobrazy rekreacyjne – kształtowanie, wykorzystanie, transformacja. Problemy Ekologii Krajobrazu, 27, s. 491.

Ziemski M., Piechocki T. 1934. *Wszereż i wzdłuż ziemi wielkopolskiej*, Poznań: nakładem autorów.

Materiały prasowe:

Autor anonimowy. *Lech. Gazeta Gnieźnieńska* 260, 1933.

Autor anonimowy. *Lech. Gazeta Gnieźnieńska* 126, 1931.

Autor anonimowy. *Lech. Gazeta Gnieźnieńska* 40, 1933.

Autor anonimowy. *Lech. Gazeta Gnieźnieńska* 175, 1931.

Autor anonimowy. *Lech. Gazeta Gnieźnieńska* 75, 1934.

Autor anonimowy. *Lech. Gazeta Gnieźnieńska* 107, 1926.

Strony internetowe:

Brzeźniak P. 2016, Czyste powietrze dla Gnieźnian: oddychać, nie truć się. Nasze Miasto [dostęp: 2018-02-09].

Dostępny w Internecie: <<http://gniezno.naszemiasto.pl/artukul/czyste-powietrze-dla-gniezna-oddychanie-truc-sie,3679974,art,t,id,tm.html>>

Łączkowski M. 2015, Sodoma i gomora, czyli innymi słowy park [dostęp: 2018-02-09].

Dostępny w Internecie: <<http://ciekawegniezno.blogspot.com/2015/06/sodoma-i-gomora-czyli-innymi-sowy-park.html>>

bryła.pl 2016) [dostęp 10.10.2016]

(tvnwarszawa.tvn24.pl, 2013) [dostęp 10.10.2016].

(tarnow.net.pl, 2016) [dostęp 10.10.2016].

(codziennypoznan.pl, 2016) [dostęp 10.10.2016]

Mapy

Bresler J., Dziekanka. Von der Provinzialverwaltung Posen [w:] Deutsche heil und pflegeanstalten für psychischkranke in wort und bild, pod red. J. Bresler, Marhold, Halle 1910.

Google Maps.

Recenzje



Beata Frydryczak

Instytut Kultury Europejskiej, Uniwersytet im. A. Mickiewicza

ORCID: 0000-0003-1700-1918

O naturze w dobie posthumanizmu (w kontekście książki *Naturakultura. Próby z kulturoznawstwa krytycznego*)¹

Naturakultura – natura uwikłana w kulturę, kultura zadłużona w naturze – wpisuje się we wciąż aktualne i żywe dyskusje lokujące się w nurcie posthumanizmu i postantropocentryzmu, dla których kluczowe jest założenie o uznaniu ważności i podmiotowości tego, co inne-niż-ludzkiego, a co nieodłącznie wiąże się z postulatem nieuniknionej zmiany pozycji zajmowanej dotąd przez człowieka, który utracił swoją priorytetową wagę. Kryzys klimatyczny, kryzys ekologiczny, zanik bioróżnorodności, nie tylko wzmocniły kluczowe dziś pytania o stan naszej planety, ale też pozwoliły sformułować nowe, uaktualnione o dotąd niedostrzegalne problemy, zagadnienia kluczowe dla myślenia o przyszłości ... z perspektywy błędów popełnionych w przeszłości, ale również teraźniejszości. Dzisiaj to właśnie pojęcie naturokultury stoi u podstaw pytania o stan świata w czasach, w których zagrożenie przybiera postać katastrofy.

Pojęcie naturokultury już na stałe zadomowiło się w słowniku nauk humanistycznych odnosząc się do kondycji natury w czasach kryzysu ekologicznego, ale także określając stopień ingerencji człowieka w procesy naturalne. Sam termin *natureculture* – jak wiadomo – ukuty został przez Donnę Haraway i przez nią rozumiany jest jako splątanie obu porządków i pojęcie wskazujące kulturowe przewartościowanie i zawłaszczanie tego, co naturalne (Haraway, 2003). W tym kontekście, podstawowe pytanie, jakie się nasuwa, nie dotyczy już dotychczas wskazywanych różnic między naturą i kulturą, traktowanych antynomicznie i podkreślające

¹ *O naturze w dobie posthumanizmu*, red. Joanna Jeśman, Mateusz Skrzeczkowski, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2022.

binarność naszego myślenia, lecz stopnia wchłonięcia tego, co naturalne, przez to, co kulturowe i społeczne. Tłumaczenie tego terminu w języku polskim, pojawiające się w dwóch wariantach: naturakultura, naturokultura, w literaturze przedmiotu traktowane raczej synonimicznie, pozwala sformułować dodatkowe zagadnienia, kluczowe dla rozpoznania i rozumienia przyrody w czasach kryzysu. Termin „naturakultura” wnosi nakładanie się obu porządków i do niego stosowałyby się pojęcie wprowadzone przez Haraway, przyjęte w debacie akademickiej i rozwijane przez badaczy, którzy podejmują wątki kryzysu czy „śmierci” natury. W tych granicach, między innymi, można przywołać Bruno Latoura z jego refleksją nad stanem przyrody (Latour 2009). Z kolei termin „naturokultura”, pozwala myśleć o takim przetasowaniu, w którym pojawia się inny, aniżeli dotychczas interpretowany, tryb styku natury i kultury, w którym obie te sfery stapiają się, wiążąc niewidzialnymi nićmi, które powodują nie tylko zatarcie granicy, ale też wzajemność pozwalającą na przenikanie trosk (po stronie natury) i wartości (po stronie kultury). Co więcej, w tym rozumieniu naturokultura jawi się jako porządek, w którym kultura pozostaje zadłużona w naturze, czerpiąc z niej życiodajne siły i pozwalając, by natura pozostała przewodniczką wskazującą określone rozwiązania i sterującą niektórymi procesami (np. życia i śmierci). Byłaby to „kultura afirmująca naturę”, zgodnie z wyrażonym w tomie postulatem Mateusza Salwy, który właśnie tę ideę odczytuje w koncepcji ogrodu jako miejsca styku natury i kultury. Być może wracamy tu do źródeł samego terminu kultura, do tradycji greckiej, w której wyraźnie wskazuje się na naturalne, przyrodnicze uwarunkowania tego, co kulturowe przez fakt, że pierwotnie, w duchu antycznej Grecji, kultura oznaczała uprawianie roli². Pojęcie naturokultury nabiera dodatkowego znaczenia w dyskursie prowadzonym w terminach posthumanizmu, który w dużej mierze skupia się na eksponowaniu i wartościowaniu tego, co inne-niż-ludzkiego, sprawiając, że naturokultura staje się domeną tego, co nie-ludzkie, a raczej przywracania temu należnej ważności i uważności. Znosząc dotychczasową binarność i nieprzystawalność tego, co kulturowe i tego, co naturalne, termin ten pozwala na nowo przyjrzeć się więziom, zależnościom i wzajemnym wpływom, których efektem może być nowa jakość relacji człowiek – przyroda. Wydaje się, że dzisiaj, jeżeli zgodzimy się, że żyjemy w dobie posthumanizmu, tylko takie podejście umożliwi odniesienie się do wszelkich procesów naturalnych i uwikłanych w nie działań człowieka. Termin „naturokultura” jest doskonałym przykładem przenikania się wartości, znaczeń i działań zarówno po stronie człowieka, jak i tego, co nie-człowiecze.

Monografia *Naturakultura. Próby z kulturoznawstwa krytycznego* wyraźnie to pokazuje, bowiem podstawą rozważań podjętych przez autorów tomu nie jest analiza procesów prowadzących do decentralizacji pozycji człowieka, ale zaakcentowanie

2 Każdy, kto uprawia w jakikolwiek sposób „rolę”, nawet w postaci przydomowego ogródka wie, że wpisywany w te zabiegi zamysł podporządkowania sobie przyrody jest zawsze skazany na przynajmniej częściowe niepowodzenie, jeżeli nie uwzględni się potrzeb, możliwości i uwarunkowań pielęgnowanego kawałka ziemi.

miejsca tego, co inne (zwierząt, roślin, rzeczy i in.) w świecie, który jako „formacja” człowieka (antropocen), doszedł do swojego krytycznego momentu. Faktycznie, to-co-ludzkie i sam człowiek w niniejszym tomie zajmuje pozycję zmarginalizowaną, wysuwając na plan pierwszy to, co nie-ludzkie, chociaż często człowiek jest tego sprawcą lub przyczyną. W ten sposób, nawet deklaratywne odejście od tropów człowieka, którego wkład w kształtowanie świata polega na aneksji jego części i jego udostępnieniu już w postaci kultury, pokazuje, że nie da się całkowicie odstąpić od człowieka i jego dzieła, nawet jeżeli uwaga zostanie skupiona na innych obszarach. Chociaż temat ten jest już od dawna obecny w dyskursie nauk humanistycznych, to wciąż jest niewyczerpanym i inspirującym źródłem refleksji, czego dowodem jest przywoływana monografia. Pokazuje ona bowiem, że „myślenie krytyczne” pozwala przełamywać stereotypy i w sposób właściwy porządkować świat, w którym ludzie, zwierzęta, rośliny odzyskują swoją podmiotowość i tożsamość w procesie jego kształtowania, współuczestniczą w nim na tych samych prawach, ale zgodnie z własnymi zasadami.

Naturakultura. Próby z kulturoznawstwa krytycznego jest efektem namysłu posthumanistycznego. Redaktorami monografii są Joanna Jeśmian i Mateusz Skrzeczkowski, aczkolwiek jej pomysłodawczynią i inicjatorką, jak piszą redaktorzy we „Wstępie”, była śp. prof. Anna Zeidler-Janiszewska. To ona nadała jej podstawowy rys i wyznaczyła kierunek badawczych poszukiwań, które podjęli autorzy – jej uczniowie – zebranych w tomie artykułów. Można pomyśleć, że w tomie obecność prof. Zeidler-Janiszewskiej jest symboliczna, sprowadzająca się do krótkiego, wspomnieniowego wprowadzenia redaktorów i planowanego, lecz niedokończonego artykułu, który po sobie pozostawiła. Trzeba jednak przyznać, że duch prof. Zeidler-Janiszewskiej wciąż jest w niniejszej publikacji obecny, a ona sama patronuje wyrażonej refleksji: w sposobie zadawania pytań, szukania na nie odpowiedzi, trybie prowadzonej narracji i samej tematyce tomu. Tomu nie byłoby, chociaż długo trzeba było na niego czekać, bez jej inicjatywy i siły oddziaływania jej myśli, wciąż dającej się odczuć na stronach monografii. Czy można tę niedokończoną myśl potraktować jako swoisty drogowskaz, który Anna Zeidler-Janiszewska pozostawiła nie tylko swoim uczniom, ale polskiej refleksji kulturoznawczej i estetycznej? Na to pytanie nie znajdzie się bezpośredniej odpowiedzi, z pewnością jednak można jej poszukiwać w ledwie zarysowanym tekście *Między Arystotelesem a Latourem. O kilku instalacjach Marka Diona*, który przygotowywała. Ten nieukończony, a raczej zaledwie rozpoczęty tekst zapowiada ramy przestrzeni badawczej, w których myśl posthumanistyczna nie przesłania całej humanistycznej tradycji, nie stawia granicy, a raczej poszukuje płynnych przejść i inspiracji, tam gdzie inni stawiają barykady. Nie do końca jest jasne, do których z prac Marka Diona Zeidler-Janiszewska chciała się odnieść, a ta którą przywołała – ogromna instalacja realizowana w Martin Gropius Bau w Berlinie w 2010 r. na wystawie *Welt Wissen*, wydaje się głęboko osadzona w myśleniu oświeceniowym, skoro jej wiodącym motywem/przewodnikiem była filozofia Leibniza

oraz nawiązanie do idei kolekcji i gabinetów osobliwości. Zebrane w pracy artefakty reprezentujące różne dziedziny myśli i świata natury, mogą przypominać oświeceniowe kolekcje, dzieła Schwittersa, a nawet współczesne muzea historii naturalnej. To mieszanie porządków, tak charakterystyczne dla tego typu ekspozycji, może być rozumiane jako spotkanie się i nakładanie sensów i znaczeń niezbędne dla całościowego oglądu, nie wykluczającego żadnego z aspektów. Jeżeli to wskazówka, to można wnosić, że myśl prof. Zeidler-Janiszewskiej operowała na „pograniczu” nie wykluczając, a raczej poszukując przejść i przesmyków między tym, co humanistyczne, a posthumanistyczne, ludzkie, a tym, co inne-niż-ludzkie ...

Jeżeli to ten traktować jako rodzaj drogowskazu, pokazującego drogę refleksji w czasach kryzysu, to wyraźnie zarysowują się tu dwa podstawowe problemy. Pierwszy – wyrażony wprost i analizowany w poszczególnych artykułach – to podkreślenie ważności i obecności tego, co „inne-niż-ludzkie”; drugi sam się nasuwa po lekturze monografii i faktycznie wpisany jest w ideę serii: to jest zakres studiów kulturowych i charakter ich prowadzenia w dobie postantropocentryzmu. Monografia pokazuje, że „kulturoznawstwo krytyczne”, to rodzaj Adornowskiej mikrologii, która daje wgląd w to, co dotąd nie pojawiała się w optyce zainteresowań studiów kulturowych, a jeżeli, to w stopniu marginalnym, a dziś urosło do zagadnienia ważkiego i wciąż dającego szerokie pole odniesień. „Inne-niż-ludzkie” przejawia się tutaj w wielu kontekstach: miasta, ogrodu, sztuki i „istot”, i nie sprowadza się wyłącznie do zwierząt i roślin, czy pytania o ich status. Odnosi się również do tego, co nie-ludzkie w szerokim znaczeniu: takim jest przywoływany w monografii bydgoski pomnik łuczniczki, ale takim jest również – w bardziej dosłownym znaczeniu – katastrofa nuklearna w Hiroszimie.

W duchu Adornowskiej mikrologii, monografia pokazuje również, że nawet najmniejsze zjawisko zasługuje na uwagę krytyczną, która pozwala poddać go wnikliwej analizie, tak jak obecność jerzyków w mieście (czyli ptaków, które cieszą, bo kojarzą się z latem, jakkolwiek dla mieszkańców miasta ich obecność często utożsamiana jest z trudno akceptowalnym zabrudzeniem okapów okiennych, dachowych, a nie wsparciem w eliminacji komarów). Dlatego, w pierwszym rzędzie zwróciłabym uwagę na towarzyszącą monografii ideę „kulturoznawstwa krytycznego”, a szerzej humanistyki krytycznej, która wpisując się w nurt posthumanistyki rozumianej jako przekraczanie dotychczasowych granic, uczy na nowo formułować pytania i poszukiwać nieoczywistych odpowiedzi. Jeżeli książka jest próbą „naturokulturoznawstwa”, jak czytamy we wprowadzającym do monografii artykule, to tutaj połączenie natury i kultury jest wyrazem troski o obie te sfery i ich kondycję, a zarazem przekraczaniem dotychczasowych granic i poszerzaniem obszarów badawczych kulturoznawstwa, które dostrzega wagę natury dla samej kultury i związanych z nią obszarów. Tytułowy termin, co warto zacytować, jest: „wezwaniami do zerwania z dyscyplinarnością na rzecz transdyscyplinarności, rozumianej jako sieci precyzyjnie posplatane z metod badawczych i aparatów pojęciowych,

nakładane na wyimki rzeczywistości, niezależnie od ich dyscyplinarnej przynależności” (*Naturakultura*, 26). W istocie zebrane w monografii artykuły prowokują do dwóch kluczowych pytań: o rolę, jaką kulturoznawstwo jako dyscyplina może odegrać w szerokim spectrum badań posthumanistycznych, oraz o status natury we współczesnym świecie, która – o czym nie należy zapominać w trakcie lektury – znalazła się w krytycznym momencie zmian klimatycznych.

Tytułowa naturakultura i duch posthumanistyki patronują na różne sposoby obecnym w tomie artykułom, które odwołują się do idei „przełamania paradygmatu humanistycznego”, by dyskurs ulokować wprost „w centrum posthumanizmu” (*Naturakultura*, 15) rozumianemu jako próba – lub wskazanie – sposobów decentralizacji tradycyjnie przypisywanej człowiekowi roli jako nadającego znaczenia i wartości, ale również kontrolującego otoczenie. Kontrola otoczenia, jakkolwiek rozumiana, to zrazem biblijne przykazanie, jak i sposób zamieszkiwania człowieka w świecie, w czym wyraża się Heideggerowski sens zagospodarowania ziemi. O ile jednak w biblijnym przykazaniu, „by czynić sobie ziemię poddaną”, może kryć się całe zło wyrządzone przez człowieka matce-ziemi, to Heideggerowskie zamieszkiwanie niesie z sobą nie tylko przystosowanie ziemi pod potrzeby człowieka, ale również troskę o to, co zamieszkane. W tym duchu odczytywałabym omawianą monografię, w której przecież poszczególne teksty wprost się do tej postawy odnoszą.

Książka została podzielona na cztery części, w których odpowiednio zebrane zostały artykuły skupiające się na czterech kluczowych zagadnieniach: „Istoty”, „Ogrody”, „Miasta” i „Sztuki”. Warto zwrócić uwagę, że w każdym przypadku, redaktorzy tomu posługują się liczbą mnogą, wskazując tym samym na wielość możliwych odniesień do stawianych tu kwestii i sposobu ich analizy. Cztery części monografii układają się w logiczno-posthumanistyczny ciąg, odnoszący się do podstawowych dychotomii wciąż obecnych w refleksji nad kulturą, pomimo posthumanistycznych prób ich przekroczenia: to co ludzkie i nie-ludzkie, natura-kultura, przyroda-miasto, i w końcu sztuka i sztuki. Ale warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt tego wyboru: tytuły rozdziałów nie celują w to, co inne-niż-ludzkie. Zdradzają, że natura jest w równym stopniu uwikłana w to, co kulturowe, społeczne i ludzkie, co oznacza że nawet jeżeli deklaratywnie podejmuje się próbę zmiany optyki, to i tak punktem wyjścia jest świat człowieka, a nie świat natury: bez miasta nie byłoby problemu jerzyków, czy wszelkich innych „dzikich” zwierząt je zamieszkujących; bez kulturowej idei ogrodu, nie byłoby prób pojednania kultury i natury w jego przestrzeni, bez ogrodów zoologicznych nie byłoby problemu uwieczonych w nich zwierząt. Już na pierwszy rzut oka widać jak trudne jest porzucenie antropologicznego namysłu i optyki, nawet z intencją zwrócenia się w stronę tego co inne-niż-ludzkie.

Teksty poprzedzają w istocie dwa wstępy: krótszy („Wstęp”), mający charakter wspomnienia przywołuje ideę powstania monografii i osobę profesor Anny Zeidler-Janiszewskiej, dłuższy, autorstwa redaktorów tomu: Joanny Jeśman i Mateusza Skrzeczkowskiego zatytułowany „Nauki o naturzekulturze? Kulturoznawstwo

w dobie posthumanizmu”, traktowałabym jako właściwy wstęp do tomu, skoro zakresła on obszar badawczy i stawia strategiczne pytania. Osobne miejsce w tomie zajmuje niedokończony, umieszczony jako ostatni, tekst Anny Zeidler-Janiszewskiej „Między Arystotelesem a Latourem. O kilku instalacjach Marka Diona”. Tyle tytułem wstępnych informacji.

Na część pierwszą, „Istoty”, składają się dwa artykuły: „Wokół *Zoopolis*. Pozaludzkie obywatelstwo, rezydentura i suwerenność w teorii politycznej” Dariusza Gzyry, który w istocie poświęcony jest szerokiej krytycznej analizie książki „*Zoopolis*” oraz artykuł „’O człowieku, który malał’. Posthumanistyczna etyka zrównoważonego rozwoju” Joanny Jeśman. Oba te teksty odnoszą się do najbardziej podstawowego zagadnienia posthumanizmu wyznaczającego obszar *animal study* i paradygmat etyki zwierząt, a mianowicie relacji tego, co ludzkie i nie-ludzkie, praw zwierząt i ich podmiotowego rozumienia, statusu istot ludzkich („monstrum”) i nie-ludzkich („zwierząt pozaludzkich”), uznaniu ich podmiotowości i etycznych relacji z nimi. „Istoty” to część odwołująca się do zwierząt w dyskursie posthumanistycznym, a także kategorii monstrualności jako tego, co nie-ludzkie i ludzkie zarazem.

„Ogrody” – druga część tomu – składa się z dwóch tekstów: Mateusza Salwy „Ogród – kultura natury” oraz Mateusza Skrzeczkowskiego „Widma natury w ogrodach zoologicznych w powieści *Austerlitz* W.G. Sebald”. Łącznikiem dla obu tekstów jest pytanie o naturę i jej status, relację człowiek-przyroda, szczególnie w sytuacji utraty przez nią przynależnych jej własności w efekcie działań człowieka. Przywołuje się tutaj różne typy ogrodów: od ogrodów klasycznych do ogrodów zoologicznych, w tym przypadku pomijających najważniejszą dla nich kwestię: status zwierząt zamkniętych w sztucznych przestrzeniach, skupiając się właśnie na tych ostatnich. O ile tekst Salwy ma wydźwięk pozytywny, zakreślając warunki rozwoju „kultury afirmującej naturę” i postulując partnerskie traktowanie przyrody, to Skrzeczkowski pozbawia nas nadziei, i kierując się raczej ku koncepcji „śmierci natury”, poddaje analizie skazane na wartościowanie negatywne jej „widma”: sztuczne, karykaturalne w istocie krajobrazy imitujące naturalne środowisko zwierząt zamkniętych na wybiegach lub w klatkach.

Na część trzecią „Miasta” składają się trzy artykuły: Macieja Biedzińskiego „Architektura międzygatunkowa. Możliwości koegzystencji” dotyczący zagadnienia architektury uwzględniającej współzamieszkiwanie budynków przez ludzi i zwierzęta, Katarzyny Machtyl, „Ekologia linii, sploty i Umwelt. Trajektorie życia ptaków i ludzi w tkance miasta” podejmujący zagadnienie obecności jerzyków jako najbardziej miejskich ptaków w przestrzeni zurbanizowanej oraz Aleksandry Brylskiej, „Rozbłysk katastrofy. Środowiskowa opowieść o atakach atomowych na Hiroszimę i Nagasaki”, przywołujący opowieść o odradzaniu się życia w miastach dotkniętych katastrofą, dla czego pierwszą oznaką było odrodzenie się przyrody. Tu natura, w szczególności krajobraz, rozumiane są jako świadkowie i ofiary katastrofy, podobnie jak ludzie i miasta, które legły w ruinach. Jak podkreśla autorka, drzewa

stały się swoistymi pomnikami i nośnikami opowieści o atakach atomowych na Hiroszimę i Nagasaki. Również inne nie-ludzkie byty (zwierzęta i rośliny) zostały na stałe wpisane w narrację o ataku.

Chociaż tytuł tej części odsyła czytelnika do obszaru analiz miejskich, to czytelna jest tu również kontynuacja wątków już zgłoszonych w części pierwszej i drugiej, bo również tutaj rozważania dotyczą zwierząt i roślin, ale uwaga przesuwana się w stronę tego, co nie-ludzkie jako stały element ludzkiej, miejskiej przestrzeni rozumianej jako twór kultury, chociaż uwzględniający rolę i sprawczość zwierząt je zamieszkujących. Podejmuje się tutaj zagadnienia dotyczące współistnienia człowieka, miasta i przyrody, dokładnie tak, jak ujęte to zostało w podtytule tekstu Katarzyny Machtyl „Trajektorie życia ptaków i ludzi w tkance miasta”. Co ważne, Machtyl pokazuje, jak zmiana perspektywy, zmienia również optykę tego, co analizowane: przyjęte przez nią biosemiotyczne ujęcie kultury pozwala widzieć w niej zaledwie cząstkę natury, w ten sposób przyznając pierwszeństwo temu, co dotąd było marginalizowane. W ten sposób, rozważania nad wspólną egzystencją ptaków i ludzi ukazują również miasto, czy szerzej przestrzeń zurbanizowaną jako przestrzeń wspólnotową dla tego, co ludzkie i inne-niż-ludzkie.

I czwarta, ostatnia część, „Sztuki” pozornie tylko nie mieści się w ramach naturokultury. Mamy tu bowiem jednoznaczne odniesienie do ciała jako tego, co cielesne, jego hybrydyzacji, możliwych granic biologicznych i traktowania nagości jako przynależnej porządkowi „dzikiej” przyrody, a nie kultury. Karol Jachymek w tekście „Przekładaniec, czyli gdzie leży człowiek pogrzebany?” odnosząc się do filmu Andrzeja Wajdy z 1968 r. podejmuje temat możliwych definicji człowieczeństwa oraz precyzujących go granic. Natomiast Sandra Frydrysiak i Monika Sadowska w artykule „Poruszyć posąg. Feministyczno-nowomaterialistyczne spojrzenie na bydgoskie łuczniczki” uczyniły tematem dwa bydgoskie pomniki przedstawiające nagie, kobiece ciała, które zostały skonfrontowane z performansem Agnieszki Kryst Łuczniczki, podejmującej dialog właśnie z tymi pomnikami.

Monografia *Naturakultura* i zebrane w niej artykuły są wyrazem zainteresowania światem poza-ludzkim i przyznania mu statusu tematu badawczego, który jest w stanie odpowiedzieć na kluczowe problemy wciąż ożywiające dyskurs posthumanistyczny kierujący się ku zrozumieniu współczesności jako świata w którym żyjemy, a na który – jak się okazuje – nie mamy ostatecznego wpływu. Monografia jest również świadectwem, że krytyczny wgląd w rzeczywistość staje się metodą badawczą.

Bibliografia:

- Jeśmian Joanna, Skrzeczkowski Mateusz (red). 2022. *Naturakultura. Próby z kulturoznawstwa krytycznego*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra,
- Haraway, Donna J. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Vol. 1. Chicago: Prickly Paradigm Press.



Mateusz Eder

Recenzja książki Marii Hawranek *Szkoły, do których chce się chodzić (są bliżej niż myślisz)*¹

Można zastanowić się, w jakim stopniu szkoła i realizowany przez nią program przygotowuje młodego człowieka nie tyle do pokonywania kolejnych szczebli edukacji, ale przede wszystkim do uczestnictwa w świecie: społecznym, kulturalnym, przyrodniczym, etc. Na ile pozwala na spontaniczny – emocjonalnie i intelektualnie – rozwój dziecka? Na te i podobne pytania próbuje odpowiedzieć Maria Hawranek w książce „*Szkoły, do których chce się chodzić (są bliżej niż myślisz)*”, opublikowanej w 2021 roku nakładem Społecznego Instytutu Wydawniczego Znak. Jest to reportaż dokumentujący zbadane przez autorkę odłamy polskiego szkolnictwa alternatywnego: pod hasłem tym kryją się szkoły odchodzące od tradycyjnych metod nauczania stosowanych w systemie edukacji na rzecz zindywidualizowanego i wszechstronnego rozwoju ucznia, jak również stosujące odrębne metodyki własne oraz eksperymenty dydaktyczne². Dziennikarka przedstawia przebieg codziennego życia w omawianych placówkach, poszukując zniuansowanego, miarodajnego portretu owych miejsc, w których autorskie programy pracy przyczyniają się do rewolucji myślenia o szkole.

Chociaż szkolnictwo alternatywne pozostaje tutaj głównym wątkiem, to reportaż nasycony jest zaangażowaną społecznie postawą autorki, dzięki czemu otrzymujemy barwną opowieść o indywidualnych ludzkich historiach, których bohaterowie – uczniowie, rodzice, jak i ich otoczenie – odnajdują się w szkołach alternatywnych z różnym skutkiem, często otwierając się za sprawą pasujących do ich osobowości propozycji edukacyjnych, jak również konfrontując się z własnym brakiem

1 M. Hawranek, *Szkoły, do których chce się chodzić (są bliżej, niż myślisz)*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2021.

2 Źródło: <https://instytutprawobywatskich.pl/szkola-bez-szkoly-alternatywne-sciezki-edukacji/>, data dostępu: 31.03.2024 r.

komfortu, niepewnością co do efektywności stosowanych metod oraz zasadności procesu, czy też diagnozując brak dopasowania ucznia do modelu danej szkoły (owe diagnozy stawiane są oczywiście głównie przez rodziców, czujnie obserwujących rozwój swoich dzieci). Książka idealnie wpisuje się w oczekiwane od formy reportażu syntetyczne, wnikliwe ujęcie, możliwie wolne od autorskich, emocjonalnych komentarzy.

Dużo o samej istocie alternatywnego podejścia do edukacji dowiadujemy się we wstępie, gdzie autorka wprowadza dwie kluczowe dla tej formy szkolnictwa postaci: Kena Robinsona i André Sterna. Chociaż każdy z nich wychowywał się w odmiennych warunkach (Robinson ukończył szkołę publiczną, Stern nigdy do szkoły nie chodził), to obaj zajmują się promowaniem kreatywnego modelu szkoły, uznającego zabawę za poważną sprawę, zaś entuzjazm i ciekawość – za niezbędne dla prawidłowego rozwoju dziecka. Ten ostatni element zostaje zresztą już na pierwszych stronach książki poparty odniesieniem do konkretnych badań: tutaj autorka przywołuje postać Geralda Hüthera, neurobiologa, który w trakcie badania procesu zdobywania wiedzy doszedł do wniosku, iż „mózg nie jest mięśniem, który można wyćwiczyć poprzez powtarzanie celowych zadań (...) do jego rozwoju potrzebna jest stymulacja emocjonalna, której nie da się sztucznie wygenerować – entuzjazm” (s. 11). Podążając tym tropem, sama Hawranek czyni punktem wyjścia zasadę, iż zabawa jest pierwotnym, instynktownym sposobem zdobywania wiedzy.

Oczywiście pewną wiedzę na temat sposobu funkcjonowania szkół alternatywnych można zdobyć poprzez udział w dniach otwartych, jakie placówki często organizują. Hawranek wskazuje jednak, że jej książka jako źródło wiedzy może dawać więcej, ponieważ miała ona osobiście szansę spędzić z dziećmi cały dzień, obserwując je zarówno w lepszych, jak i w gorszych momentach. Uzupełnieniem jej spostrzeżeń i odpowiedzią na ewentualne pytania czytelników są znajdujące się na końcu każdego rozdziału fiszki informacyjne, które „w pigułce” przedstawiają najważniejsze informacje dotyczące omawianego w rozdziale typu szkół, ich liczebności czy też podają linki do stron internetowych, na których można samemu zgłębić wątek konkretnego szkolnego systemu.

Niewątpliwie książka wprowadza w świat edukacyjnych alternatyw w sposób spójny, praktyczny i przejrzysty. Hawranek zawarła w swojej narracji elementy, które można uznać za delikatne, a jednocześnie niezbędne do prowadzenia dyskusji nad daną szkołą: podstawy prawne funkcjonowania alternatywnych systemów szkolnictwa, ich historię i rozwój, relacje co najmniej kilku uczniów, którzy zgodzili się podzielić swoimi wrażeniami z nauki, obserwacje reportażystki oraz – co równie istotne – wspomniane fiszki informacyjne, pozwalające każdemu (nawet czytelnikowi traktującemu książkę powierzchownie i nastawionemu na otrzymanie syntetycznego zbioru konkretów) zorientować się w najważniejszych informacjach dotyczących danej szkoły.

Wyjątkowo ciekawym aspektem reportażu wydaje się relacja pomiędzy otoczeniem i uczniem oraz sposoby, za pomocą których owa zależność się kształtuje. Wpływ na uczniów wywierają tutaj nie tylko alternatywne systemy uznanych szkolnych „rewolucjonistów”, bowiem obok metod Metossori, Steinerja czy Freineta pojawia się równy istotny aspekt – relacja ucznia z naturą oraz jej oddziaływanie na funkcjonowanie podopiecznych opisywanych szkół. Niektóre z nich wprost wychodzą poza ograniczenia szkolnych murów, a nauka oparta jest właśnie na częstym przebywaniu w otwartej przestrzeni. W takim nurcie prowadzone są górskie szkoły Montessori, zrodzone z inicjatywy rodziny Sawickich, jak również szkoły leśne oraz Wolna Szkoła Demokratyczna „Bullerbyn”. W naturalnym otoczeniu, jak pokazuje wiele sytuacji opisywanych przez Hawranek, jeszcze silniej wybrzmiewają założenia alternatywnych systemów, takie jak przyglądanie się w spokoju uczniom, pozwalanie im na organizację pracy własnej oraz czasu, jak również wzmacnianie ich wiary w siebie oraz w to, że sobie poradzą. Uczniowie nie spędzają ponadto całego czasu w naturze, chociaż np. w „Puszczyku”, przedszkolu leśnym, jest to osiemdziesiąt procent, bowiem jest to pierwsze w Polsce przedszkole bez budynku. Posiada ono co prawda sferyczne namioty, w których sporadycznie odbywają się zajęcia dydaktyczne, nastawione jest jednak właśnie na przebywanie wśród przyrody i czerpanie z niej inspiracji. Podopieczni „wchodzą na drzewa, gotują w błotnej kuchni, bawią się w domkach z palet...”. Obserwowane przez Hawranek dzieci w jednej z opisywanych sytuacji, na pozór banalnej, poświęcają więcej uwagi zabawie niż temu, że na zewnątrz temperatura spadła znacząco poniżej zera. Zachowują się tutaj wbrew oczekiwaniom nauczycieli, którzy spodziewali się raczej, że dzieci będą chciały wracać do używanych przez szkołę namiotów. Wygrała dziecięca ciekawość oraz zaangażowanie w zabawę. Jednak placówki takie jak „Puszczyk” oferują nie tylko zabawę, mają swoje własne plany zajęć, pomysły oraz przyrządy dydaktyczne. Istotną rolę w opisie leśnych szkół odgrywa przytoczenie stanu badań nad wpływem natury na dzieci. Hawranek przypomina, iż według tych badań „fińscy nastolatki często udają się na łono natury, aby ochłonić po trudnych emocjonalnie wydarzeniach, szwedzkie dzieci mogące bawić się na otwartych polach w każdą pogodę mają lepszą koordynację ruchową od tych bawiących się tylko na placach zabaw, zaś amerykańskie dzieci wśród zieleni bawią się bardziej twórczo niż te w zamkniętych pomieszczeniach” (s. 91). Do innych korzystnych aspektów przebywania przez dzieci w naturze należą chociażby tworzenie lepszych relacji z dorosłymi oraz – istotne w kontekście podnoszonych w XXI wieku problemów oraz postpandemicznego zjawiska depresji wśród dzieci i młodzieży – łagodzenie stresu oraz zaburzeń deficytu uwagi. W kontekście ostatniego ze wspomnianych aspektów autorka przytacza postać Richarda Louva, autora książki „Ostatnie dziecko lasu”, przypominającego, iż liczba dzieci z ADHD rośnie na całym świecie, oraz twierdzącego, iż „jeśli terapia naturalna faktycznie łagodzi objawy ADHD, prawdziwe może być też tego przeciwieństwo: ADHD to zestaw objawów zaostrzonych

przez brak kontaktu z naturą” (s. 92). Ponadto Hawranek przypomina stan badań w obszarze biologii nad leczniczymi aspektami lasu, pochyłając się chociażby nad działalnością doktor psychiatrii, Katarzyny Simonienko, która swoim pacjentom las przepisuje na receptę.

Niektóre z dominujących w omawianych szkołach tematów mogą budzić zastanowienie. Najczęściej kwestie te dotyczą rygoru lub jego braku w danym typie szkół. Inną zwracającą uwagę kwestią jest położenie akcentu na rozwój indywidualizmu ucznia bądź – opozycyjnie wobec niego – na naukę funkcjonowania w grupie i czerpania przyjemności z bycia jej częścią. Oczywiście idealnym rozwiązaniem w tym przypadku zdaje się znalezienie złotego środka – harmonijnego rozwoju indywidualizmu i wiary we własne siły połączonego z odnajdywaniem się wśród rówieśników, jednak silny kontrast w tym względzie pomiędzy systemem Montessori (akcentującym najmocniej pracę własną dziecka) a innymi systemami, żeby wspomnieć waldorfski, freinetowski czy „unschoolingową” Szkołę Bullerbyn, kładącymi nacisk na rozwój więzi międzyludzkich, zdaje się jasno wskazywać, iż na popularnym systemie włoskiej lekarki znajduje się drobna rysa.

Nie jest jednak najistotniejsze, jakie drobne wady odnaleźć można w omawianych szkołach i zjawiskach, ponieważ bodaj najmocniejszą stroną reportażu jest uchwycenie elementów wspólnych dla omawianych edukacyjnych alternatyw. Do takowych niewątpliwie należą podkreślanie wiary w to, iż dziecko kierujące się ciekawością, poparciem mądrych przewodników (nauczycieli oraz rodziców) oraz dobrze zrozumianą odpowiedzialnością za samo siebie zdobywa wiarę we własne umiejętności, jest gotowe do rozwijania się na płaszczyznach, które stanowią jego mocną stronę oraz potrafi komunikować się z ludźmi w sposób otwarty i bezpośredni. Równie istotny wydaje się wątek czasu: dzieci albo muszą nauczyć się nim samodzielnie zarządzać, co wprowadza je powoli w dorosłość, albo robią to połowicznie – dostając np. więcej czasu na własne poszukiwania, pytania i eksperymenty. Ma to uspokajający wpływ na ich psychikę, zwłaszcza, iż często przychodzą do alternatywnej szkoły przebudcowane i sfrustrowane z poprzednich placówek, narzucających wszystkim taki sam rytm. Możliwość odnalezienia własnego tempa zdaje się bardzo współczesnym, aktualnym wątkiem w reportażu Hawranek.

Nie ulega wątpliwości, że zmiana w edukacji jest zjawiskiem nieuniknionym, ponieważ większość publicznych szkół wciąż funkcjonuje w oparciu o przestarzały model pruski, mający w swoim założeniu wykształcić przede wszystkim ludzi posłusznych. Nie posłuszeństwo jednak, a wspomniane wyżej cechy uczniów szkolnictwa alternatywnego: wiara w siebie i świadomość swoich mocnych oraz słabych stron, umiejętność myślenia niezależnego oraz komunikatywność i otwartość na innych mogą przesądzić o ich sukcesie w obecnym, dynamicznie zmieniającym się świecie. Wydatnie zwiększają także ich szansę na szczęśliwe dzieciństwo oraz harmonijne dojrzewanie.