



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

t. 5, nr 8, 2024
vol. 5, nr 8, 2024

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 Hapala (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:

Sylvia Szykowna (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Projekt graficzny/ Graphic Design:

Ewa Mikuła, Katarzyna Turkowska

Skład/ Typesetting:

Monika Rawska / Legut





8/2024

Spis treści/ Table of Contents

Archiwalia/ Archives

- 7 Obserwacje różne (*Przewodnik po jeziorach*, 1835)
William Wordsworth
- 19 William Wordsworth – przewodnik po górach i jeziorach (Słowo od tłumaczki)
Beata Frydryczak

Dyskusje/ Discussions

- 29 Krajobraz i melancholia
Anna Wolińska
- 45 Produktywna konstrukcja – uwagi o Novalisa rozumieniu „natury”
Ryszard Kasperowicz
- 59 „Sam pejzaż myśli we mnie”. Szkic o fenomenologii pejzażu
Monika Murawska

Archiwalia / Archives



Obserwacje różne (*Przewodnik po jeziorach, 1835*)

William Wordsworth

W znanym „Przewodniku po jeziorach” Pan West¹ zaleca okres od początku czerwca do końca sierpnia jako optymalny na odwiedzenie regionu [Krainy Jezior], a ponieważ dwa ostatnie miesiące to czas wakacji i wypoczynku, to niemal wyłącznie wówczas przyjeżdżają tu turyści. Jakkolwiek, ta pora roku wcale nie jest najlepsza: kolo-rystyka gór i lasów jest zbyt jednostajnie zielona, o ile nie urozmaicają jej skały. Brakuje również różnorodności, ponieważ duża część łąk w dolinach jest przeznaczona na siano. Łąki odradzają się po rozpoczęciu sianokosów, ale tutaj następuje to znacznie później niż w południowej części Wyspy. Poważniejszą niedogodnością jest deszczowa aura, która w tym okresie czasami występuje z energią i długotrwale. Rozczarowanemu i przygnębionemu podróżnikowi może przypominać ulewne deszcze, które spadają w górach Abisyńskich, stanowiąc roczne zapotrzebowanie Nilu. Wrzesień i październik (szczególnie październik) cechują się zazwyczaj lepszą pogodą, a krajobraz jest wtedy bez porównania bardziej zróżnicowany, wyborny i piękny. Z drugiej jednak strony krótkie dni uniemożliwiają dłuższe wycieczki, a ostre i chłodne wiatry nie sprzyjają relaksowi na świeżym powietrzu.

Niemniej jednak, szczeremu wielbicielowi natury, który pozostaje w dobrym zdrowiu i nastroju, i ma swobodę wyboru, można zarekomendować sześć tygodni następujących po 1 września zamiast lipca i sierpnia. Bowiem dla takiej osoby nie ma niedogodności wynikających z pory roku, które nie byłyby sownie zrekompen-sowane jesiennym objawieniem którejś z bardziej oddalonych dolin, do których nie dotarły jeszcze chaotyczne plantacje i niespójne budynki. W takich miejscach, o tej porze roku, we wszystkich [elementach krajobrazu] istnieje godny podziwu zakres i proporcjonalność naturalnej harmonii barw: w delikatnej zieleni traw na łąkach po żniwach, przeplatanej wypami szarej lub omszonej skały, zwieńczonych

¹ Richard West, *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*. Przewodnik wielokrotnie był wzniawiany, ale wydany po raz pierwszy w 1778 roku, przynosząc Westowi ogromny sukces. West – jezuita, antykwariusz i pisarz – żył w latach 1720 – 1779, czyli w czasach, gdy zapoczątkowane zostało zainteresowanie rodzimym krajobrazem. On też jako pierwszy zachwalał uroki Krainy Jezior. To on wskazał drogę Williamowi Gilpinowi, a następnie Wordsworthowi (przyp. tłum.).

krzewami i drzewami; w nieregularnościach pól kukurydzy lub ścierniskach, albo ich szachownicach; w zboczach gór lśniących różnobarwnymi paprociami; w spokojnych błękitach jezior i stawów, i w listowiu drzew, a także wszystkich odcieniach jesieni – od poblakłej, ale wciąż błyszczącej żółci brzozy i jesionu, do głębokiej zieleni dębu, olchy i bluszczu na skałach, drzewach i chatach.

Jednakże, ponieważ większość podróżników albo nie ma zbyt wiele czasu, albo im go szkoda, okres między środkowym lub ostatnim tygodniem maja a środkowym lub ostatnim tygodniem czerwca, też może być dobry z uwagi na długie dni, piękną pogodę i różnorodność wrażeń. Jeszcze niewiele rodzimych drzew jest w pełni zielonych, co oznacza, że brak im głębokiego cienia, ale to rekompensuje różnorodność ulistnienia, kwitnienie drzew owocowych, w które obfitują lasy, jak również złote kwiaty janowca oraz innych krzewów, które rosną w wielu zagajnikach. Wiosenne kwiaty wciąż kwitną w tych lasach, a także na północnych zboczach gór i w dolinach, podczas gdy otwarte i słoneczne miejsca są już pełne kwiatów nadchodzącego lata. A poza tym, czyż nie zaznał tej niezwyklej przyjemności ten, kto mógł wysłuchać chóru makolągów i drozdów śpiewających miłosne trele w zagajnikach, lasach i żywopłotach górzystego kraju, z dala od drapieżnych ptaków, które gnieźdzą się w niedostępnym skałach i o każdej porze roku można je usłyszeć lub zobaczyć, jak krążą w powietrzu?

Liczba tych groźnych stworzeń jest prawdopodobnie przyczyną, dla której w wąskich dolinach nie ma skowronków. Drapieżnik mógłby rzucić się na nie z otaczających dolinę skał, zanim skowronki byłyby w stanie sfrunąć do swoich gniazd na ziemi, aby się chronić. Słowik rzadko pojawia się w tych dolinach, ale liczne są stada naszych angielskich pokrzewek, a ich śpiew ma zdecydowanie większą siłę, gdy słucha się ich nad brzegiem szerokich, spokojnych wód lub gdy słyszy się je na tle pomruków górskich potoków. Albo też kukulka i jej głos działający na wyobraźnię, gdy jej kukanie wypełni górską dolinę w sposób jakże odmienny od tego, co odgłos ten niesie z sobą na płaskim terenie. Nie można też pominąć okoliczności, która sprawia, że koniec wiosny jest tutaj szczególnie interesujący. Mam na myśli zwyczaj sprowadzania owiec z gór do dolin i zamkniętych terenów.

Ścinanie traw odbywa się na początku jej wzrostu: ta pierwsza delikatna szmaragdowa zieleń sezonu, która w przeciwnym razie trwałaby niewiele dłużej niż dwa tygodnie, utrzymuje się na pastwiskach i łąkach przez wiele tygodni ożywiana przez całe mnóstwo beczących i podskakujących owiec. Gdy te zwinne stworzenia nabierają siły, są wypuszczane w otwartych górach, gdzie swoimi smukłymi kończynami, śnieżnobielnym futrem i dzikimi a lekkimi ruchami, pięknie współgrają lub kontrastują ze skałami i łąkami, na których muszą teraz szukać pożywienia. I na koniec, ale nie mniej ważne: w tym czasie podróżnik będzie miał pewność znalezienia noclegu i wygodnego zakwaterowania nawet w mniejszych zajazdach. Jestem świadomy, że niewielu będzie mogło skorzystać z tej rekomendacji, ponieważ czas i taki rodzaj zwiedzania w większości podlegają okolicznościom, które uniemożliwiają całkowitą

swobodę wyboru. Dlatego warto zauważyć, że chociaż lipcowi i sierpniowi można wiele zarzucić, to jednak często zdarza się, że pogoda w tym czasie nie jest bardziej deszczowa i burzliwa, niż by sobie tego życzyli ci, którzy naprawdę mogą cieszyć się wzniosłymi formami natury w czasie największej wspaniałości ich rozkwitu.

Jeżeli tylko podróżnikowi dopisuje zdrowie i dowolnie dysponuje czasem, może odwiedzić te krajobrazy pod warunkiem, że jest gotów znieść niedogodności zamknięcia lub przerwy w podróży z powodu widoku nadchodzącej lub ustępującej burzy lub jej odgłosów. Pozbawiony wrażliwości musi być ten, kto nie odczuwałby satysfakcji na widok wspaniałych błysków promieni słońca, opadających mgieł, przesuwającego się światłocienia oraz orzeźwiających potoków i wodospadów, z którymi związana jest zmienna pogoda w regionie górzystym. W takim czasie nie ma powodu do narzekań, ani na monotonię barw w środku lata, ani na jaskrawą atmosferę długich, bezchmurnych i gorących dni.

Dotychczas [odniosłem się] do zalet i wad odwiedzenia tego regionu w poszczególnych porach roku. Co do możliwości, w jakiej obiekty są najlepiej widoczne: jezioro jest zbiornikiem wód spływających z wyższych terenów i rozlewających się, aż wypełni się ono po same brzegi, z czego wynika, że najbardziej korzystne będzie podejść do niego od strony ujścia, zwłaszcza jeśli jezioro znajduje się w terenie górzystym. W ten sposób podróżnik staje na wprost scenerii i jej najwspanialszego ujęcia, stopniowo zbliżając się do najbardziej wzniosłych miejsc. Teraz to oczywiste, że przejście od udogodnień i piękna do wzniosłości jest łatwe i korzystne; ale nie jest tak na odwrót, ponieważ gdy rosną oczekiwania, nie da się ich zaspokoić skromniejszymi wrażeniami².

Jeśli celem turysty są szeroko roztaczające się widoki jest mało prawdopodobne, aby zdobycie góry obyło się bez rozczarowania, jeżeli szczyt nie zostanie osiągnięty przed wschodem słońca lub nie pozostanie się tam do zachodu słońca i dłużej. Strome zbocza góry i sąsiednie szczyty można z powodzeniem oglądać w każdej pogodzie, która pozwala na ich zobaczenie, ale najbardziej uszczęśliwionym podróżnikiem będzie ten, kto będzie mieć okazję znaleźć się w oparach [mgły], które przesuwając się, otwierają widok na jakiś fragment lub, rozpraszając się nagle, odsłaniają cały region.

Ktoś niezaznajomiony z górami może nie być świadomy, że spacer wczesnym porankiem, gdy słońce wschodzi, powinien odbyć się po wschodniej stronie doliny, w przeciwnym razie straci poranne światło, które najpierw dotyka szczytów, a stamtąd schodzi po zboczach przeciwnych wzgórz. Można też udać się na jakieś wzniesienie, otwierające się zarówno nad zacienioną stroną wschodnią, jak i światło po stronie zachodniej. Ale jeśli linia horyzontu na wschodzie jest niska, można wybrać

² Jedynie w przypadku Derwent-water i Lowes-water powyższe uwagi nie mają zastosowania. Derwent wyróżnia się spośród wszystkich innych jezior tym, że jest otoczony wzniosłością: fantastyczne góry Borrowdale na południu, samotnie majestatyczny Skiddaw na północy, strome zbocza Wallow-crag i Lodore na wschodzie, a na zachodzie skupiska gór Newlands. Lowes-water jest otoczone przez wspaniałe zgupowanie gór. Co się jednak dotyczy powstawania takich zbiorników, to słuszne jest ogólne spostrzeżenie: ani Derwent, ani Lowes-water nie czerpią żadnych zapasów ze strumieni tych gór, które dostojnie urozmaicają krajobraz w kierunku ujść.

zachodnią stronę ze względu na refleksy światła wschodzącego słońca odbijające się w wodzie. Z tych samych powodów, wieczorem należy obrać kierunek przeciwny.

W końcu to od zamysłu, który towarzyszy podróżnikowi, zależy, co czerpie [z tej wycieczki]: przyjemność, czy inne profity. Pozwolę sobie na kilka słów na ten temat.

Nie ma nic bardziej szkodliwego dla autentycznego uczucia niż pochopne i niełaskawe deprecjonowanie oblicza jednego kraju przez porównywanie go z innym. To prawda, że *Qui bene distinguit bene docet*³, jednak drobiazgowość jest nędznym towarzyszem podróży, a najlepszym przewodnikiem, któremu w kwestiach smaku możemy zaufać, jest satysfakcja. Na przykład, jeśli podróżnik jest w Alpach, niech jego umysł podda się dzikości gigantycznych potoków i niech rozkoszuje się on kontemplacją ich niemalże nieokiełzanej gwałtowności, i niech nie narzeka na monotonię spienionego nurtu lub nie czuje wzgardy do złąconej wody — widocznej nawet tam, gdzie jest mocno wzburzona.

Niech względnie słabszy nurt potoków w Cumberland i Westmorland nie będzie powodem, że podróżnik straci do nich sympatię, a korzystając w pełni z tego, do czego ma dostęp, z podziwem przyjrzy się niezrównanemu lśnieniu wody i tej różnorodności ruchu, nastroju i charakteru, którą [charakteryzują się te potoki] nie mając przecież aż takich możliwości, jak strumienie w Alpach.

Zatem, jeśli chodzi o góry, to chociaż są one stosunkowo niewielkich rozmiarów i jest tu niewiele wiecznego śniegu, nie słychać też odgłosu letnich lawin a ślady pozostawione przez pustoszące żywioły są stosunkowo rzadkie i mało imponujące, to jednak właśnie z tego niedostatku wynika poczucie stabilności i trwałości, które wiele umysłów sobie bardziej ceni — *While the coarse rushes to the sweeping breeze, Sigh forth their ancient melodies*⁴.

W Alpach są miejsca, które wywołują odczucie łagodnej wzniosłości. Spustoszenie, ruina, rozpacz i gwałt są wszędzie mniej lub bardziej obecne i trudno jest, pomimo wyniosłości nagich, ale też ośnieżonych szczytów gór, uciec od przygnębiającego wrażenia, że wszystko znajduje się w stadium postępującego rozpadu. Gdyby nie to, że destrukcyjna siła musi słabnąć wraz z coraz niższymi wysokościami, w przyszłości wszystko zostałoby sprowadzone do równin. Niemniej jednak, w najwyższym stopniu chciałbym rozkoszować się tymi procesami, by obserwować te zmiany.

Odchodząc od tych ogólnych widoków skupmy się na szczegółach. Osoba, dla której górskie widoki nie są czymś swojskim, przybywając tu po raz pierwszy, szuka wzniosłości w każdym obiekcie, który może się nią odznaczać i prawie zawsze jest rozczarowana. Na to rozczarowanie nie ma, jak sądzę, ogólnego środka zaradczego i raczej nie jest pożądane, aby taki istniał. Ale w odniesieniu do jednej klasy obiektów istnieje punkt, w którym te szkodliwe oczekiwania można łatwo skorygować. Ogólnie przyjmuje się, że wodospady są ledwie warte oglądania, chyba że po

³ Kto dobrze rozróżnia, dobrze też uczy (przyp. tłum.).

⁴ Fragment wiersza Wordswortha *The Pass of Kirkstone* (przyp. tłum.).

obfitych opadach i że im bardziej wezbrany potok, tym bardziej uszczęśliwi widza. To jednak prawda tylko w przypadku dużych wodospadów ze wzniosłymi dodatkami, a i tak trudno nie wskazać ich minusów. A jednak, co sprawia ten orzeźwiający chłód, który można poczuć tylko w suchą i słoneczną pogodę, gdy skały, zioła i kwiaty lśnią wilgocią rozproszoną przez bryzę rwącej wody?

Ale biorąc pod uwagę te rzeczy tylko jako obiekty godne postrzegania, można zauważyć, że główny urok mniejszych wodospadów lub kaskad polega na określonych proporcjach formy i kolorystycznej spójności pomiędzy częściami składowymi widoku oraz na kontraście zachowanym pomiędzy spadającą wodą a stojącą lub raczej stopniowo uspokajającą się wodą w zbiorniku poniżej. Piękno takiej sceny, gdzie w sposób naturalny pojawia się tak wiele żywiołowości, jest również w szczególności spotęgowane przez migotanie i świetlistość wokół brzegów zbiornika, refleksy otaczających obrazów. Jednak, wszystkie te delikatne zróżnicowania są niszczone przez silne powodzie, gdy spieniony potok pędzi w burzliwym zamięcie. Pomyślny stosunek części składowych jest rzeczywiście zauważalny w krajobrazach północnej Anglii. W tej charakterystyce niezbędnej do uzyskania doskonałego obrazu, przewyższają one widoki w Szkocji, a w jeszcze większym stopniu w Szwajcarii.

Jako mieszkaniec [Krainy] Jezior często słyszę, że tutejszy krajobraz porównywany jest z krajobrazem Alp, dlatego też dodam kilka słów do tego, co zostało już na ten temat powiedziane.

Jeżeli wspomnimy rodzime lasy sosnowe w Krainie Jezior, którymi wiele setek lat temu pokryta była znaczna część wyżyn, to z dużą dozą słuszności wiosną i jesienią można byłoby [ten krajobraz] porównywać ze Szwajcarią. Elementy krajobrazu są takie same: jeden kraj reprezentuje drugi w miniaturze.

Miasta, wsie, kościoły, wiejskie zagrody, mosty i drogi; zielone łąki i pola z ich różnorodnymi plonami i lasy o zróżnicowanym listowiu, które porastają doliny i niższe rejony gór, mogłyby, tak jak w Szwajcarii, być przeplatane ciemnymi lasami ciągnącymi się od grzbietów gór i pagórkowatych wierzchołków pokrytych śniegiem oraz ostrych szczytów i stromych zboczy tworząc nieregularny model pięknej przesłony. Podobieństwo byłoby jeszcze doskonalsze w dni, gdy mgły, spowijające szczyty i unoszące się wokół nich, powodują, że wysokość gór wydaje się mniej zależna od oka niż od wyobraźni. Ale lasy sosnowe całkowicie zniknęły. I tylko późną wiosną i wczesną jesienią realizuje się tutaj ta sama mozaika obrazów różnych pór roku, która trwa przez całe lato w Alpach: zima w oddaleniu a ciepłe, liściaste lasy, urodzajna zieleń – pod ręką i powszechnie dostępne.

Wykluczyć zatem należy ze stałych elementów krajobrazu ten etap wegetacji roślinności, który zdominowany jest przez lasy sosnowe, ponad którymi rozciągają się góry z wiecznym śniegiem. Tutaj najwyższe góry rzadko przekraczają 3000 stóp, podczas gdy w Alpach niektóre szczyty osiągają 14 000 lub 15 000, a wysokość 8 000 lub 10 000 nie jest niczym niezwykłym. W porównaniu [do Alp] nasze obszary

leśne i zbiorniki wodne są niemal tak samo skromne. Tym samym, o ile wzniosłość zależy od bezwzględnej masy i wysokości oraz związanych z nimi czynników atmosferycznych, jest oczywiste, że nie można mówić o jakiegokolwiek rywalizacji [między nimi].

Ale już krótki pobyt w brytyjskich górach dostarcza wielu dowodów na to, że na określonej wysokości, skłębione i wełniste chmury osiadające na szczytach lub przez nie się przetaczające, dają poczucie wzniosłości bardziej zależne od formy i relacji obiektów względem siebie niż od ich rzeczywistej wielkości; i że wysokość 3000 stóp wystarczy, aby przywołać w ogromnym stopniu twórcze, pogłębiające się i łagodzące moce atmosfery. Stąd, biorąc pod uwagę wzniosłość, przewaga Alp nie jest wcale tak wielka, jak można by pochopnie wnioskować. A co do piękna niższych terenów gór szwajcarskich, to jest zauważalne, że ponieważ wszystkie one są regularnie koszone, ich obszar nie ma w sobie nic z tego łagodnego tonu i różnorodności odcieni, którymi wyróżnia się górską darń nigdy niedotknięta kosą.

Na gładkich i stromych zboczach szwajcarskich wzgórz, rzeczywiście te zielone przestrzenie przyjemnie kolorystycznie współgrają z barwą drzew liściastych lub tworzą żywy kontrast z ciemnozielonymi sosnowymi zagajnikami, które je definiują i z którymi przeplatają się w nieskończonej różnorodności kształtów. Na pierwszy rzut oka to jest najbardziej urocze. Ale pełne zaspokojenie oka wymaga delikatniejszej gradacji tonów i delikatniejszego łączenia odcieni. Poza tym, tylko wiosną i późną jesienią bydło ożywia swoją obecnością szwajcarskie murawy i chociaż pastwiska wyższych rejonów, gdzie latem żeruje, pozostają w swoim naturalnym stanie kwiecistych łąk, są one tak odległe, że ich faktura i kolor nie mają znaczenia w kompozycji żadnego obrazu, którego cechą charakterystyczną jest jezioro jak to [z okolic] Vales. Jakże żywa jest roślinność tych wyżyn dzięki tamtejszemu łagodnemu klimatowi! Pośród bujnych kwiatów, jakie tam spotykamy, często można zobaczyć gaje lub lasy, jeśli mogą je tak nazwać, tojadu. Roślina ta ma głęboki, intensywnie niebieski kolor i jest tak wysoka, jak w naszych ogrodach, a wszystko to na wysokości, na której w Cumberland można znaleźć jedynie mech islandzki, a kamieniste szczyty są zupełnie nagie.

Zatem, biorąc pod uwagę kolorystykę Szwajcarii, mamy tu głównie żywą zieleni roślinności, czarne lasy i lśniące śniegi, obecne w tak majestatycznym nagromadzeniu, że trudno ich nie zauważyć. Ale sama Natura nie skaluje tej kolorystyki tak, aby wywołać łagodzącą harmonię, a to nie jest wdzięczne dla ołówka. Chociaż można tam znaleźć mnóstwo dobrych tematów, to nie można ich uznać za charakterystyczne dla tego kraju. Ta nieodpowiedniość nie ogranicza się tylko do koloru: góry, chociaż wiele z nich jest pod pewnym względem najszlachetniejszych, jakie można sobie wyobrazić, przybierają zbyt strzeliste formy przez co ich kontur, przeniesiony na płótno, jest zbyt poszarpany, co daje mierny efekt. Musieli to odczuć dawni mistrzowie, bo jeśli się nie mylę, nie pozostawili ani jednego krajobrazu, którego źródłem byłyby osobliwe cechy Alp, chociaż Tycjan spędził niemal całe życie w ich

sąsiedztwie, Poussinowie⁵ i Claude⁶ musieli być dobrze zaznajomieni z ich aspektami, a kilku podziwianych malarzy, jak Tibaldi i Luino, urodziło się we włoskich Alpach. Ostatnio kilku Anglików podjęło się tej próby, ale dowodzi ona tylko, że odwaga, umiejętności i osąd mogą pokonać wszelkie przeszkody. Można śmiało stwierdzić, że ci, którzy najlepiej poradzili sobie w tej śmiałej przygodzie, już nie będą skłonni powtórzyć tę próbę. Chociaż nasze widoki są bardziej odpowiednie do malowania niż alpejskie, byłoby mi przykro rozpatrywać którykolwiek kraj w odniesieniu do tej sztuki, bowiem ich stosowność lub niestosowność dla ołówka czyni je mniej lub bardziej przyjemnym dla oka widza, który przecież nauczył się obserwować i czuć głównie z samej Natury.

Uznając, że niektóre aspekty alpejskich obrazów przewyższają brytyjskie w sposób tak oczywisty, że nie trzeba ich przywoływać, zauważę, że lasy liściaste, choć w wielu miejscach niedostępne dla siekiery i triumfujące w przepychu i rozrzutności Natury, ogólnie rzecz biorąc⁷, nie charakteryzują się tą różnorodnością, ani pięknem, które istniałoby w górach Brytanii, gdyby pozostawić je samym sobie. Wspaniałe orzechy [włoskie] rosną na równinach Szwajcarii; a piękne drzewa tego gatunku można znaleźć rozrzucone na zboczach wzgórz. Rosną tu i ówdzie również brzozy i niektóre całkiem bujne. Ale ani brzozy, ani dęby nie są drzewami dominującym, nie można nawet powiedzieć, że są powszechne. O ile miałem okazję zaobserwować, dęby są znacznie mniejsze od tych w Wielkiej Brytanii.

W dolinach ilość buków i sosen jest tak wielka, że inne drzewa są ledwie zauważalne i z pewnością takie lasy o każdej porze roku nie są tak przyjemne [dla oka] jak bogate i harmonijne rozmieszczone dęby, jesiony, wiązy, brzozy i olchy, które dawniej okrywały zbocza Snowdon i Helvellyn, i których niemałe pozostałości przetrwały do dziś na wzgórzach wokół Ulswater. Po włoskiej stronie Alp, kasztany i orzechy rosną w górach na znacznej wysokości, ale nawet tam, listowie nie dorównuje pięknu „naturalnego produktu” klimatu angielskiego. W rzeczywistości słońce Europy południowej, którego tak się zazdrości, gdy się o nim słyszy, jest pod wieloma względami szkodliwe dla piękna wsi, szczególnie, że zachęca do zakładania upraw na terenach, które w chłodniejszym klimacie pozostałyby w rękach natury. Sprzyja jednocześnie uprawie roślin cenionych raczej ze względu na owoce, które zadowalają podniebienie, niż na dostarczanie przyjemności oku jako element krajobrazu.

Weźmy na przykład Bellagio, położone przy trzech odnogach jeziora Como. Sam grzbiet przylądka, w większości pokryty winoroślą na przemian z drzewami oliwnymi, nie współgra z rozciągającym się na drugim planie ogromem zielonych,

5 Być może Wordsworth pisać w liczbie mnogiej, ma na myśli Gasparda Dugheta, który był przybranym bratem malarza i też zapisał się w historii sztuki dzięki malarstwu krajobrazowemu (przyp. tłum).

6 Chodzi o Claude'a Lorrain (przyp. tłum).

7 Wielka różnorodność drzew rośnie w Valais.

niezagospodarowanych gór i nie ustępuje wzniosłości tych subtelnie kontrastujących obrazów.

Winorośl, uprawiana na dużą skalę, niezależnie od wszystkiego, co można o niej powiedzieć w poezji⁸, w krajobrazie ma nudny, formalny wygląd; a drzewo oliwne (choć niechętnie to przyznawać) nie jest bardziej wdzięczne dla oka niż nasza pospolita wierzba, którą bardzo przypomina, ale wspólna obu chropowatość ma w wierzbie odpowiednią delikatność, harmonizującą z usytuowaniem, w którym najbardziej zachwyca.

Bez wątpienia to samo można powiedzieć o drzewach oliwnych rosnących na suchych skałach Attyki, ale mówię o tych, które można znaleźć w ogrodach i winnicach na północy Włoch. Jaki Anglik [będąc] w Bellagio oprze się pokusie zastąpienia w wyobraźni tych formalnych skarbów uprawy naturalną różnorodnością jednego z naszych parków: jego trawników, żywopłotów z głogu, dzikiej róży i wiciokrzewu oraz majestatycznych drzew? Czy takimi dzikimi ostojami, jak brzegi jeziora Derwent-Water za czasów Radcliffe⁹, czy obecnie Gowbarrow Park, Lowther i Rydal?

Ponieważ moim celem jest pogodzenie Brytyjczyka z krajobrazem jego własnego kraju, choć nie kosztem prawdy, nie boję się stwierdzić, że pod wieloma względami nasze jeziora są o wiele ciekawsze niż jeziora alpejskie. Po pierwsze, jak wspomniano powyżej, lepiej komponują się z innymi cechami krajobrazu, a po drugie, są nieskończenie bardziej przezrocyste i mniej wzburzone przez wiatr¹⁰.

Como (które można nazwać królem jezior, tak jak Lugano jest z pewnością [ich] królową) jest okresowo nawiedzane przez wiatr wiejący od czoła o poranku

⁸ Lukrecjusz doskonale opisał taką scenę:

*Inque dies magis in montem succedere sylvas
Cogebant, infráquo locum coucedere cultis:
Prata, lacus, rivos, segetes, vinetaque laeta
Collibus et campis ut haberent, atque olearum
Caerula distinguens inter plaga currere posset
Per tumulos, et convalleis, campósque profusa:
Ut nunc esse vides vario distincta Lepore
Onmia, quae pomis intersita dulcibus ornant,
Arbustisque teneut felicibus obsita circúm.*

⁹ Ann Radcliffe - (1764-1823) – angielska preromantyczna poetka i powieściopisarka, autorka licznych romansów sentymentalnych oraz powieści gotyckich (przyp. tłum.).

¹⁰ To znaczące, że na Como (co prawdopodobnie jest przypadkiem jezior włoskich) częściej sztorm zdarza się latem niż zimą. Stąd następujące wersy:

*Lari! margine ubique confragoso
Nulli coelicolum negas sacellum
Picto pariete saxoque tecto;
Hinc miracula multa navitarum
Audis, nee placido refellis ore,
Sed nova usque pavas, Noto vel Euro
Aestivas quatientibus cavernas,
Vel surgentis ab Adduae cubili
Caeco grandinis imbre provoluto. Landor*

(Chodzi o Waltera Savage'a Landora, angielskiego pisarza, żyjącego w latach 1775-1864. Przyp. tłum.).

i w stronę przeciwną po południu. Wspaniałe Jezioro Czterech Kantonów, zwłaszcza jego najszlachetniejsza część zwana jeziorem Uri, jest nie tylko wzburzane przez wiatry, ale w nocy, jak mi powiedziano, bez żadnego widocznego ruchu powietrza, jest poruszane od spodu [przez podwodne prądy], czego rzeczywiście byłem świadkiem. Gdy woda pozostaje w spoczynku, oku wydaje się mętna, ma ciężki zielony odcień, tak jak toń wszystkich innych jezior, najwyraźniej w zależności od stopnia, w jakim są zasilane przez topniejący śnieg. Jeśli jezioro Genewskie stanowi wyjątek, to prawdopodobnie ze względu na jego ogromne rozmiary, które pozwalają zanieczyszczeniom osiąść na dnie. Tymczasem woda w angielskich jeziorach jest krystalicznie czysta, a odbicia otaczających ją wzgórz są często tak żywe, że niemal nie sposób zauważyć, gdzie kończy się rzeczywisty widok, a zaczyna jego niematerialna kopia.

Dolna część jeziora Genewskiego, ze względu na to, że w tym miejscu jest ono bardzo wąskie, z pewnością jest znacznie mniej podatna na wzburzenie niż górne jego partie, a ponieważ woda tu jest czystsza niż w innych jeziorach szwajcarskich, najczęściej będzie oferować taki widok, chociaż przecież nie jest to możliwe zawsze w równym stopniu. Podczas dwóch długich wycieczek po Alpach ani razu nie zaobserwowałem, z wyjątkiem jednego z mniejszych jezior między Lugano i Ponte Tresa, tych pięknych odbić w lustrze wody otaczających widoków, które tak często można tu zobaczyć, nie wspominając o delikatnych, olśniewających drżących zmarszczkach [na wodzie], poruszeń wiatru, oraz linii i kręgów przeplatanych gładką i pomarszczoną wodą, które sprawiają, że tafla naszych jezior charakteryzuje się nieskończoną różnorodnością. Jednakże w Alpach, gdzie wszystko dąży do wielkości i wzniosłości, zarówno pod względem powierzchni, jak i kształtów, niemożność dostrzeżenia w jeziorach refleksów otaczających je widoków w pewnym stopniu znajduje rekompensatę w ich wielkości prezentując ciągle zmieniające się strefy zielonych, niebieskich i fioletowych cieni lub światła (trudno je nazwać), które przywodzą na myśl widok morza oglądany z wysokiego klifu.

Temat potoków i wodospadów został już poruszony. Warto jednak dodać, że w Szwajcarii nieustanne opady śniegu w wyższych partiach gór w dużym stopniu osłabiają efekt spienionych do białości potoków; z kolei ze względu na to, że występują one tak często, tracą siłę oddziaływania na umysł widza. Wyjątkiem jest wielki wodospad na Renie w Szafuzie. We wszystkich pozostałych przypadkach gwałtowność potoku, którego częścią jest pojedynczy wodospad, osłabia jego efektywność.

Wracając do refleksów w spokojnej wodzie, opiszę niezwykle zjawisko, którego byłem naocznym świadkiem.

Spacerując brzegiem Ulswater w spokojny wrześnieowy poranek, zobaczyłem w głębinie jeziora wspaniały zamek z wieżami i blankami, a cały budynek rysował się bardzo wyraźnie. Przez jakiś czas patrzyłem na niego z zachwytem, jak na magiczne zjawisko i żałowałem, że moja znajomość tego miejsca pozwoliła mi

zrozumieć, skąd wziął się ten widok. Było to w rzeczywistości odbicie domu rozrywki zwanego Wieżą Lyulfa — wież i blank powiększonych i tak bardzo zmienionych, że nie można było ich w pierwszej chwili rozpoznać. Tymczasem dom rozrywki został całkowicie przesłonięty przed moim wzrokiem przez mgłę zalegającą nad nim i na zboczu wzgórza, na którym stał, ale nie tak, aby przeciąć jego styczność z jeziorem. Gdyby to miejsce było mi obce, ten nowy i wywołujący nieodparte wrażenie obiekt długo utrzymywałby mój umysł w stanie przyjemnego zdumienia z powodu swojej niewytłumaczalności.

Oddziałując na wiarę wcześniejszych wieków, podobne zjawiska mogły dać początek historiom o podwodnych pałacach, ogrodach i terenach rekreacyjnych — wspaniałych motywach romansu i wzmacniać wiarę w te opowieści.

Do tego zwierciadlanego widoku dodam jeszcze bardziej niezwykle zjawisko, które pokaże, że inne eleganckie fantazje mogą mieć swoje źródła nie tyle w inwencji, co raczej w rzeczywistych procesach natury.

Pewnego dnia, w zimowe przedpołudnie około godziny jedenastej, gdy przede mną i moim towarzyszem nagle otworzył się krajobraz jeziora Grasmere, zaniepokoił nas widok nowo powstałej wyspy. W pierwszej chwili pomyśleliśmy, że powstała ona w wyniku trzęsienia ziemi lub jakiegoś innego naturalnego kataklizmu. Otrząsnąwszy się z przerażenia, które było większe, niż czytelnik może sobie wyobrazić, a które w pełni podzielał mój towarzysz, przystąpiliśmy do badania obiektu [rysującego się] przed nami. [Wyspa] wysokością znacznie przewyższała sąsiadującą z nią starą wyspę, miał również większy obwód, zajmując przestrzeń około pięciu akrów; jej powierzchnia była skalista, lekko ośnieżona, rosły na niej brzozy. Od strony południowej dzielił ją od drugiej wyspy wąski wąwóz i podobnie od północnego brzegu jeziora. Na wschodzie i zachodzie od brzegu oddzielała ją znacznie większa przestrzeń gładkiej wody.

Cudowna była ta iluzja! Porównując nową ze starą wyspą, której powierzchnia była miękka, zielona i niezmienna, nie waham się powiedzieć, że jako widok była ona o wiele bardziej wyrazista. „Nie należy pokładać wiary”, wykrzyknęliśmy, „tylko w jednym zmyśle, jeśli jego dowody nie zostaną potwierdzone przez inne zmysły! Jak wytłumaczyć, że to, o czym wiemy, że jest czymś nieprawdziwym, naprawdę takie jest; i że na tym pięknym jeziorze jest tylko jedna wyspa?” W końcu widok stopniowo zaczął się zmieniać, stracił swoją wyrazistość i przeszedł w migoczącą i słabą odwrotność siebie, a następnie całkowicie zniknął, pozostawiając za sobą czystą otwartą przestrzeń lodu o tych samych wymiarach. Teraz zauważyliśmy, że lód był pokryty cienką warstwą wody, stąd wywołał iluzję, odbijając i załamując obraz (co bez wątplenia łatwo wyjaśniłyby osoby zajmujące się optyką) skalistej i zalesionej części przeciwległej góry o nazwie Silver-how.

Rozwodząc się tak wiele na temat piękna czystej i spokojnej wody, i wskazując na przewagę, jaką jeziora północnej Anglii mają w tym względzie nad jeziorami alpejskimi, byłoby niesprawiedliwością nie wspomnieć o wzniosłości, jaką często

charakteryzują się alpejskie widoki, gdy tamtejsze ogromne zbiorniki spokojnej wody są wzburzone. Byłem świadkiem wielu potężnych burz w Alpach i najwspanialszych efektów światła i cienia, ale nigdy nie zdarzyło mi się być obecnym, gdy jeziora było smagane huraganami, które, jak sobie wyobrażam, muszą je często nawiedzać. Jeśli wzburzenie wody może być w ogóle proporcjonalne do rozległości i głębokości jeziora oraz wysokości otaczających go gór, to, jeśli mogę sądzić na podstawie tego, co często się tu widzi, widowisko to musi być zatrważające i zdumiewające.

Tego dnia, 30 marca 1822 r., wiatr tak wiał nad małym jeziorem Rydal, jakby otrzymał nakaz uniesienia jego wód z dna aż do nieba; gdzieniedzie białe bałwany fal znikwały w chmurach, lub raczej wirując wzbijały się w górę i rozpryskiwały dookoła wznoszone przez wiatr, szarżując na siebie w szwadronach w każdym kierunku. Drobinki wody, z pędem wzbijane w górę aż traciły swoją spójność i biel, sunęły wśród szczytów gór jak szybujący deszcz, który znika w oddali. Porywisty wiatr wyszarpywał wodę z jeziora i wyrzucał ją ku górze, tworząc islandzki gejzer, wrzącą fontannę, na wysokość kilkuset stóp.

Mała zatoka Rydal, ze względu na swoje położenie, jest szczególnie podatna na te zawirowania. Obecny sezon jest jednak niezwykle burzliwy: kilka dni temu wielka liczba ryb, a dwie z nich ważyły nie mniej niż 12 funtów, siłą fal została wyrzucona na brzeg Derwent-water.

Aby w powyższym porównawczym opisie nikt nie podejrzewał mnie o stronniczość wobec moich rodzimych gór, poprę moją opinię autorytetem pana Westa, którego „Przewodnik po jeziorach” jest niezwykle użyteczny dla turystów od prawie 50 lat. Autor, duchowny rzymskokatolicki, spędził wiele czasu za granicą i dobrze poznał krajobraz kontynentu. Tak się wyraża: „Ci, którzy zamierzają odbyć podróż na kontynent, powinni zacząć ją tutaj, ponieważ da to w miniaturze wyobrażenie o tym, co ich czeka tam, podczas przemierzania Alp i Apeninów, którym nasze góry na północy nie ustępują pięknem linii ani różnorodnością szczytów, liczbą jezior i przejrzystością wody; ani kolorem skał czy miękkością darni, ale jedynie wysokością i rozległością. Wszystkie szczyty gór tutaj są dostępne i dostarczają widoków nie mniej zaskakujących, a i bardziej różnorodnych niż Alpy. Szczyty najwyższych Alp są niedostępne, ponieważ są pokryte wiecznym śniegiem, który zaczyna się na stałych wysokościach ponad terenami uprawnymi lub zalesionymi, zielonymi zboczami, tworząc rzeczywiście najwyższy kontrast w naturze. Można tam bowiem w jednym widoku zobaczyć całą różnorodność klimatu. Jednak tamtemu widokowi można przeciwstawić widok oceanu ze szczytów wszystkich wyższych gór, poprzecinany przylądkami, ozdobiony wyspami i ożywiony żeglującymi po nim statkami”. (West's Guide, s. 5)

Tłumaczenie: Beata Frydryczak



William Wordsworth – przewodnik po górach i jeziorach (Słowo od tłumaczki)

Beata Frydryczak

Instytut Kultury Europejskiej, Uniwersytet im. A. Mickiewicza
ORCID: 0000-0003-1700-1918

Aż do XVIII wieku Kraina Jezior w Anglii postrzegana była jako mało przyjazna i właściwie nieciekawa, a czasami wręcz niebezpieczna. Podróżując w tych okolicach na początku wieku Daniel Defoe ocenił je jako najbardziej dzikie i przerażające, jakie spotkał w całej Europie. Z czasem, choć nadal „dziki”, region ten zaczął być postrzegany z większą przychylnością, przede wszystkim dlatego, iż w XVIII w. zmieniły się preferencje estetyczne, a w związku z tym również optyka: góry, wzgórza, jeziora zaczęto utożsamiać z naturą. A właściwie z Naturą, pisaną z wielkiej litery, bowiem ona sama stała się kluczowym tematem: estetycznych rozważań, poetyckich uniesień, pierwszym motywem w malarstwie. Zadanie „oswojenia” tego regionu przejęli zafascynowani Krainą Jezior artyści, poeci, estetycy, malarze, którzy nie tylko coraz częściej odwiedzali te okolice, ale także na różne sposoby zachwalali jej estetyczne walory, tak choćby jak William Wordsworth i Samuel T. Coleridge, którzy doczekali się miana „poetów jezior”. W sukurs tym zainteresowaniom pośpieszyła moda na krótkie wyjazdy w rodzime zakątki w poszukiwaniu malowniczych krajobrazów, do których zachęcał William Gilpin opisując te okolice i bogato je ilustrując w wydawanych „obserwacjach”¹ ze swoich podróży. Kraina Jezior była jednym z celów tych podróży. Pod koniec XVIII wieku infrastruktura turystyczna była już dobrze jak na ówczesne czasy rozwinięta: pojawiły się tam

¹ William Gilpin (1724-1804) rozwijał swoją ideę *the picturesque* w istocie we wszystkich swoich pracach, ale w szczególności wyróżnić należy *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape*. Znaczące dla tej koncepcji są również *Remarks on Forest Scenery and Other Woodlands Views*, a także sześć tomów *Observations [upon some point of Great Britain] relative Chiefly to Picturesque Beauty*, w tym *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmorland, Relative Chiefly to Picturesque Beauty*. Esej *O sztuce rysowania krajobrazu* ukazał się w moim przekładzie w poprzednim numerze „PJLS-PSK”.

niezłe drogi, gospody, lepszy dostęp do jezior, a zatem podróże w tych okolicach stały się łatwiejsze i przyjemniejsze.

Kraina Jezior stała się miejscem kultowym, do którego zaczęły przyjeżdżać rzesze turystów zafascynowanych nowym odkryciem, przyciągającym swoją naturalnością i różnorodnością krajobrazu. Turyści pojawiali się tam wyposażeni w popularne wówczas *Claude glasses*, żeby oglądać krajobrazy w ulubionej palecie barw Lorraina oraz szkicownicy, żeby utrzymywać malownicze pejzaże: „Latem karety wszelkiego kształtu i wielkości stukotały kołami wzdłuż brzegów jezior, z wysiłkiem pokonując urwiste przejścia i zatrzymując się przy drodze, podczas gdy pasażerowie wyskakiwali, aby szybko naszkicować zdeorientowanego pastuszka”². Trzeba dodać, że w XIX wieku proces ten przybrał na intensywności: wówczas popularne stały się dwa kierunki podróży: „do wód” i w góry. Kraina Jezior oferowała „dwa w jednym”: wodę i góry.

Natura podróży i związane z nią oczekiwania zmieniały się wraz z estetycznymi preferencjami i narastającym romantycznym „uwzniośleniem” przyrody. Sielankowa przestrzeń ówczesnych parków krajobrazowych miała naturę łagodzącą, ale dzika przestrzeń uwznioślonej przyrody stanowiła prawdziwe wyzwanie. Teraz oczekiwano już nie malowniczych zakątków, lecz pełnych żywiołu przestrzeni, z których najpopularniejsze stały się góry, szczyty, wodospady. Równocześnie rosło „komercyjne” nastawienie do przyrody, ugruntowały się zwyczajowe, znane po dzień dzisiejszy, zachowania turystów³, pojawiła się też nowa branża przemysłowa: przemysł pamiątkarski, nie wspominając o całym rynku ruchu turystycznego, łącznie z modą na określone stroje. W drugiej połowie XIX wieku turystyka rozwijała się już na masową skalę. „Wiara w ożywcze efekty pomyślnie konstytuowanych scen naturalnych i typ zwiedzania coraz bardziej zorientowany na romantyczną estetykę, odcisnęły swój ślad na późniejszej turystyce masowej”⁴ – zauważa Judith Adler wskazując bliskie związki między historycznymi typami podróżowania a jego dzisiejszym, masowym wariantem. Tak zatem Kraina Jezior, jako dzika i nielubiana wcześniej okolica, stała się przedmiotem turystycznych wypraw, lirycznych uniesień, malarskich przedstawień, aż w końcu trafiła do przewodników turystycznych.

W 1810 roku został wydany zbiór akwafort autorstwa Josepha Wilkinsona, przedstawiający widoki w Cumberland, Westmorland i Lancashire. Zbiór wzbogacony został o anonimowe, szerokie wprowadzenie poświęcone Krainie Jezior, które nie tylko doskonale opisywało region, ale z powodzeniem mogło stanowić samodzielny

2 M. Andrews, *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford 1989, s. 153.

3 Mam na myśli dewastujące w istocie „podpisywanie” zabytków jako dowód pobytu w danym miejscu. Zwyczaj ten upowszechnił się w XIX wieku, a jego świadectwa wciąż są obecne na wielu zabytkach, w szczególności egipskich piramidach, na których między innymi Juliusz Słowacki wyrył swoje nazwisko ku pamięci potomnych.

4 J. Adler, *Origins of Sightseeing*, „*Annals of Tourism Research*”, vol. 16, 1989, nr 1, s. 23.

przewodnik po tej okolicy. Tekst ten został ponownie wydany w 1820 roku, a akwaforty Wilkinsona zostały zastąpione przez poezję Williama Wordswortha. Tym samym, Wordsworth ujawnił swoje autorstwo opisu Krainy Jezior. Publikacja ukazała się pod znaczącym, ale wciąż niejednoznacznym tytułem: *The River Duddon, A Series of Sonnets: Vaudracour & Julia: and Other Poems. To which is annexed, A Topographical Description of the Country of the Lakes, In the North of England*. „Topograficzny opis” wzbudził znaczne zainteresowanie i dwa lata później został wydany ponownie jako *A Description of the Scenery of the Lakes in the North of England*. Ostatecznie, w 1835 roku kolejne wydanie opatrzone zostało tytułem: *A Guide Through the District of the Lakes in the North of England, with a Description of the Scenery etc. For the Use of Tourists and Residents*⁵.

Przewodnik, jak można byłoby się spodziewać, opisuje trasy turystyczne, ścieżki, drogi, miejsca, ale jest też czymś więcej: nadzwyczajnym świadectwem emocjonalnego podejścia Wordswortha do przyrody, jego docieklivosti w rozpoznaniu okolicy, docenienia wagi krajobrazu wpisanego w kategorie estetyczne oraz śledzenia procesów zachodzących w krajobrazie.

Wybrany i przedstawiony czytelnikowi fragment *Obserwacje różne* doskonale to ilustruje, a porównanie w tym fragmencie krajobrazu angielskiej Krainy Jezior z krajobrazem alpejskim wyraźnie pokazuje preferencje topograficzne Wordswortha. Wystarczy jednak zwrócić uwagę na tytuły poszczególnych rozdziałów *Przewodnika*, by zrozumieć, że Wordsworth nie tyle ma na myśli wytyczanie szlaków turystycznych, co wnikliwy opis okolicy: „Widok kraju, jaki stworzyła natura”, „Aspekty kraju, na który wpływają jego mieszkańcy”, „Zmiany oraz zasady smaku zapobiegające negatywnym skutkom”. Tom zawiera również relacje z wycieczek na szczyt Scawfell i nad jezioro Ullswater, *Odę do Przełęcz Kirkstone* oraz plan szlaków turystycznych po jeziorach, uzupełnionych między innymi polecanymi gospodami. W wydaniu z 1977 roku⁶ do tekstu dołączony został list Wordswortha z 1805 roku do sir George’a Beaumonta „O budowaniu, ogrodnictwie i urządzaniu terenów” oraz dwa listy z 1844 roku do redakcji *Morning Post*, tamże opublikowane, na temat planowanej kolei w Kendal i Windermere. Co znamienne, jak można przeczytać w samym podtytule tomu opublikowanym w 1835 roku, Wordsworth kierował swój opis Lake District zarówno do turystów, jak i mieszkańców⁷, dlatego opisuje nie tylko piękno natury, ale całą okolicę: wsie, mieszkańców i wprowadzone dzięki ich pracy dostrzegalne zmiany w krajobrazie⁸. Warto zwrócić uwagę na jeden aspekt, który pojawia się w listach z 1844 roku, gdzie pisze, iż jego celem jest „udowodnić,

5 Zob.: J.A.W. Heffernan, *Wordsworth and Landscape*, w: *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, ed. R. Gravil, D. Robinson, New York 2014, s. 614-628.

6 W. Wordsworth, *Guide to the Lakes with an Introduction, Appendices, and Notes Textual and Illustrative*, ed. E. de Selincourt, Oxford 1977.

7 Tytuł wydania z 1977 roku już tego nie przywołuje, zapewne decyzją redaktora wydania.

8 Tamże, s. 51.

że percepcja tego co zyskało miano malowniczej i romantycznej scenerii jest daleka od intuitywnej i może objawić się jedynie poprzez powolny i stopniowy proces kultury⁹. To zaskakująca i ważna wskazówka, która nie odmawiając krajobrazowi jego estetycznej wymowy, kieruje uwagę w stronę krajobrazu kulturowego, uznając rolę pozaestetycznych czynników w jego kształtowaniu¹⁰.

Charakterystyka Krainy Jezior nie tylko dowodzi niezwyklej znajomości tego rejonu, możliwej wyłącznie dzięki osobistym eskapadom, ale również emocjonalnego związku z okolicą. Nic dziwnego, przecież Wordsworth urodził się tam i wychował, i ponownie po latach sprowadził spędzając tam resztę życia¹¹.

Guide to the Lakes wpisuje się w nowy trend, zainicjowany wcześniej przez Williama Gilpina i jego *the picturesque travels* zachęcające do krótkich wypraw po kraju w celu odkrycia rodzimych, malowniczych krajobrazów. Opisy poszczególnych miejsc, gór, jezior, dolin, rzek, ich obserwacje przy zmieniającym się świetle, porach dnia, porach roku nie mają sobie równych i świadczą, podobnie jak poezja Wordswortha, o nadzwyczajnej wrażliwości na przyrodę: „Nie ma innego takiego regionu, gdzie można spotkać całą różnorodność światłocienia we wzniosłych i pięknych aspektach krajobrazu”¹² – pisał Wordsworth. Charakterystyczne wydaje się, że preferowany przez poetę widok rozpościera się ze szczytów, pozwalających objąć spojrzeniem okolicę, gdy wyobraźnia szybuje z miejsca na miejsce, wzrokiem obejmując szczyty i doliny, przywołując na myśl obrazy Caspara D. Friedricha. Kraina Jezior jako niezwykle połączenie gór i jezior dostarcza wrażeń „piękna” (*beauty*), „majestatyczności” (*grandeur*) i „dzikości” (*wildness*)¹³. Już ten aspekt refleksji nad przyrodą dowodzi, że Wordsworth bliższy jest poetyce romantycznej, aniżeli estetyce *the picturesque*. Wystarczy dodać, że wprowadzając kategorie estetyczne i odwołując się do nich, poeta nie trzyma się wykładni zaproponowanej przez Gilpina. Wordsworth częściej odwołuje się do wzniosłości i piękna aniżeli malowniczości, uznając, iż celem wzniosłości jest tworzenie piękna. Píše: „Wzniosłość jest efektem związku natury z powierzchnią ziemi, ale głównym jej celem jest tworzenie piękna”¹⁴.

Można pokusić się o stwierdzenie, że odkrywając, a właściwie uwznioślając krajobrazy Krainy Jezior i wprowadzając je w estetykę romantyzmu, Wordsworth – „poeta

9 Tamże, s. 157.

10 Jeśli weźmie się pod uwagę zaangażowanie Wordswortha w zachowanie okolicy w stanie nienaruszonym przez rozwój cywilizacyjny, jego krytyczny stosunek do rozwoju infrastruktury, a także wydzwięk jego poezji, nie dziwi, że uznaje się jego stanowisko za protoekologiczne.

11 William Wordsworth urodził się 1770 w Cockermouth, zmarł 1850 w Rydal Mount, gdzie mieszkał od 1813 roku.

12 W. Wordsworth, *Guide to the Lakes*, dz. cyt., s. 26.

13 Podkreśla to Tadeusz Sławek w znakomitym eseju poświęconym *Guide to the Lakes*. Zob.: T. Sławek, *Kraina Jezior: William Wordsworth i romantyczna hermeneutyka „miejsca”*, w: *Znajomym gościńcem: prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. D. Pawelec, A. Nawarecki, T. Sławek, Katowice 1993, s. 75-87.

14 W. Wordsworth, *Guide to the Lakes*, dz. cyt., s. 35.



II. 1

J. Constable, *Widok z Krainy Jezior*, 1806. Victoria and Albert Museum, Londyn. Domena publiczna

mistycznych więzi, łączących człowieka z otaczającym go krajobrazem”¹⁵ – odegrał taką samą rolę, co Gilpin inicjując dyskurs *the picturesque*. Wordsworth jednak nie podzielał entuzjazmu Gilpina do kategorii *the picturesque*¹⁶ i chociaż ta poetyka cały czas jest wyczuwalna w jego pismach, to właściwa dla jego myślenia o krajobrazie jest wzniosłość, wyeksponowana jako kategoria będąca odpowiedzią na dziką i nieskrępowaną przyrodę. Można powiedzieć, że poeta przeobraził malowniczość w rozkosz oglądania rzeczy nieregularnych, ulotnych i niepozornych, ale wzniosłość urosła do kategorii, za którą kryła się nabożna cześć i szacunek dla przyrody oraz przebiegających w jej ramach procesów.

Wzniosłość u Wordswortha kształtuje się procesualnie i dynamicznie w relacji tego co geologiczne i co krajobrazowe. Jest więc, jak zauważa Tadeusz Sławek, „bardziej prehistorią czy geologią niż historią pejzażu a część jej oddziaływania polega na odsłonięciu długiego trwania natury, uzmysłowieniu dramaturgii czasu zakrzepłego w naturalnych formach”¹⁷. W tym wymiarze, wzniosłość „wiąże się z geologicznymi ruchami kształtującymi pierwotną materię Ziemi”, „jest efektem sił kataklizmów, które odsłaniają ukryte pod powierzchnią ziemi możliwości powstawania nowych form. To, co wzniosłe, daje się zauważyć jako ruch prowadzący w stronę

15 S. Kryński, Wstęp, w: *Angielscy „poeci jezior”*, wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. XXV.

16 J.A.W. Heffernan, *Wordsworth and Landscape*, dz. cyt.

17 T. Sławek, *Kraina Jezior...*, dz. cyt., s. 80.



II. 2

J. Constable, *Widok Sty Head Tarn, Borrowdale*, 12 października 1806. Victoria and Albert Museum, Londyn. Domena publiczna

urozmaicenia form natury”¹⁸. Warto sięgnąć do analizy Sławka, bo tekst z 1993 roku faktycznie wprowadza esej Wordswortha w dzisiejszy dyskurs wówczas, gdy wiąże wzniosłość z troską, miejscem i zamieszkiwaniem. Jak argumentuje Sławek, w koncepcji Wordswortha, wzniosłości w pełni doświadczyć może „ten-który-mieszka”, co obliguje do spojrzenia głębszego i prawdziwszego, niż pierwsze wrażenie, krótkie zauroczenie. Zamieszkiwanie wiąże się z troską, pozwalającą odsłonić się wszystkim warstwom czasu właściwych dla danego miejsca:

Ale już krótki pobyt w brytyjskich górach dostarcza wielu dowodów na to, że na określonej wysokości, skłębione i wełniste chmury osiadające na szczytach lub przez nie się przetaczające, dają poczucie wzniosłości bardziej zależne od formy i relacji obiektów względem siebie niż od ich rzeczywistej wielkości.¹⁹

Wzniosłość „rozgrywa się więc w teatrum nieba, którego dramaturgię tworzy nie bezkresny lazur, lecz niespokojna gra chmur (*clouds*), oparów (*vapours*) i mgieł (*mists*)”²⁰. Albowiem, jak argumentuje Sławek, bez chmur nie byłoby Krainy Jezior; bez obłoków i różnorodności ich form nie byłaby możliwa filozofia miejsca i jego relacji z człowiekiem. Miejsce jest dramatem „sił atmosferycznych” rozgrywanym na ziemi²¹.

Do spostrzeżeń Sławka, który podkreśla powiązania wzniosłości z kategorią miejsca, dodałabym jeszcze jedną ujawniającą się cechę wzniosłości: jej wymiar

¹⁸ Tamże, s. 80–81.

¹⁹ W. Wordsworth, *Guide to the Lakes*, dz. cyt., s. 102.

²⁰ T. Sławek, *Kraina Jezior...*, dz. cyt., s. 81.

²¹ Tamże, s. 82.

topograficzny, która sprawia, że *Guide to the Lakes* można uznać za próbę estetyki stosowanej.

William Gilpin uczył jak rozpoznawać malowniczość w krajobrazach, ale w romantycznej wędrowce nie chodzi o widoki, a przynajmniej nie chodzi o nie w pierwszym rzędzie: romantyk chce zjednoczyć się z naturą, odczuć jej majestat, wznieść się niesiony jej siłą. Tę nową formę relacji z krajobrazem zaszczerpił Wordsworth, wkraczając takimi utworami jak *An Evening Walk* i *Descriptive Sketches* w jego topograficzny wymiar, by ukazać „ożywczy konflikt między (zawłaszczającym) okiem a (receptywnym) uchem”²². „Przechadzki warto cenić i miłować”²³ – pisał, w poetyckich strofach opiewając wycieczki o wschodach i zachodach słońca, kiedy niebo mieniło się wielością kolorów, a kukanie kukułki rozbrzmiewało w całej okolicy²⁴. W przewodniku po Krainie Jezior poeta opisał trasy wycieczek, dając cenne rady co do sposobu podróżowania, ale przede wszystkim skupił się na okolicach i ich charakterystycznych elementach. Tę postawę dostrzegł John Ruskin, w topografii i topograficznym podejściu do krajobrazu odnajdując drogę do uczucia, dzięki któremu artysta jest w stanie oddać i zaszczerpić w widzu wrażenie, a raczej ducha miejsca.

Topograficzna wrażliwość pozwala zbliżyć się do materialności i fizyczności przyrody, bardziej ceniąc sobie mikrologiczny wgląd w świat przyrody, niż rozległe spojrzenie panoramiczne: preferuje realny krajobraz, nie skupia się na rozległych pejzażach, lecz na drobnych przejawach piękna, takich jak rozbrzmiewający w całej dolinie śpiew kukułki, o której mówi Wordsworth²⁵. Topografia pozwala nastroje przekuć na uczucia, którymi obdarzamy każdy, najdrobniejszy przejaw przyrody, a doświadczenie topograficzne pozwala ująć krajobraz w jego realności – takim jaki on jest, a nie jakim się jawi – bowiem tylko „w najbardziej pospolitych miejscach” odnaleźć można, jak mówi Ruskin, głębokie uczucie. Faktycznie chodzi nie o obraz miejsca, lecz o jego ducha. Doświadczenie topograficzne ujawnia „nieskończone bogactwo” natury, pozwalając dostrzec, że „na niebie jest więcej chmur, w lesie więcej drzew”²⁶.

22 O poezji topograficznej zob. A. Potkay, *Słowo i więź. O etycznym wymiarze poezji topograficznej na podstawie utworów Jamesa Thompsona i Williama Wordswortha*, tłum. D. Chabrajska, „Ethos” t. 25, 2012, nr 1-2.

23 W. Wordsworth, *Spacer po zachodzie słońca*, w: *Angielscy „poeci jezior”*, dz. cyt., s. 152.

24 Przechadzki nabrały nowego znaczenia, a coraz popularniejsze spacerowanie spotykają się z teorią opartą na przekonaniu że „piechur stapia się z naturą”. O tym nowym w XIX wieku zwyczaju piszą m.in. John Urry, Tim Edensor i Tim In-gold.

25 Por. W. Wordsworth, *Guide to the Lakes*, dz. cyt., s. 95. Kukułce poeta poświęcił też strofy wierszy, co może świadczyć o silnym wrażeniu, jaki głos tego ptaka na nim wywierał, ale też o ważności fonosfery w jego doświadczaniu krajo-brazu.

26 Tamże, s. 72.

Bibliografia

- Adler, Judith. 1989. „Origins of Sightseeing”. *Annals of Tourism Research* 16(1): 7-29.
- Andrews, Malcolm. 1989. *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Stanford: Stanford University Press.
- Heffernan, James A. W. 2014. „Wordsworth and Landscape”. W: *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, ed. R. Gravil and D. Robinson, s. 614-628. New York: Oxford University Press.
- Kryński, Stanisław. 1963. „Wstęp”. W: *Angielscy „poeci jezior”*, wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński. Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum.
- Potkay, Adam. 2012. „Słowo i więź. O etycznym wymiarze poezji topograficznej na podstawie utworów Jamesa Thompsona i Williama Wordswortha”, tłum. D. Chabajska. *Ethos* 25(1-2): 193-215.
- Ślawek, Tadeusz. 1993. „Kraina Jezior: William Wordsworth i romantyczna hermeneutyka „miejsca”. W: *Znajomym gościńcem: prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. D. Pawelec, A. Nawarecki, T. Ślawek, s. 75-87. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Wordsworth, William. 1977. *Guide to the Lakes with an Introduction, Appendices, and Notes Textual and Illustrative*, ed. Ernest de Selincourt. Oxford: Oxford University Press.

Diskusje / Discussions



**POLSKIE
STUDIA
KRAJOBRAZOWE**

ISSN 2657-327X

<https://doi.org/10.14746/pls.2024.5.2>



Krajobraz i melancholia

Anna Wolińska

Wydział Filozofii, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-5720-3824

Streszczenie

Przedmiotem analiz są różnorodne związki jakie zachodzą pomiędzy krajobrazem a melancholią. Kluczowa, z perspektywy podjętej w tekście, jest zmiana polegająca na odejściu od alegorycznych przedstawień melancholii operujących kategorią krajobrazu w sposób instrumentalny na rzecz odczucia melancholii. Zmian ta spowodowała, że melancholia mocniej związana została z doświadczeniem krajobrazu. W tekście wskazują również na bliski związek z pokrewnym melancholii, doświadczeniem nostalgii, związanym bezpośrednio nie tyle z przemijalnością co odczuciem utraty i niemożliwością odzyskania tego, co utracone. Poddaję analizie również kategorię pustki wraz z jej przewrotną logiką tego, co więzi, jak i tego, co wyzwala; przestrzenności oraz ciasnoty, wskazując zarazem na twórczy potencjał melancholii.

Słowa kluczowe

alegoria, krajobraz, melancholia, nostalgia, pustka

Abstract

The analyses in this paper are concerned with the various relationships between landscape and melancholy. Crucial, from the perspective taken up in the text, is the shift from allegorical representations of melancholy, which operate with the category of landscape in an instrumental way, to the feeling of melancholy. This change has made melancholy more closely associated with the experience of landscape. The author also points to a close connection with the experience of nostalgia, which is associated with melancholy and is directly related not so much to transience as to the sense of loss and the impossibility of recovering what has been lost. The author also analyses the category of void, pointing to its perverse logic of what imprisons and what liberates, of spatiality and confinement, pointing to the creative potential of melancholy.

Key words

allegory, landscape, melancholy, nostalgia, void

Atmosferę melancholii możemy uzyskać zestawiając ze sobą w różny sposób elementy krajobrazu. Wyobraźmy sobie: jezioro zasnuwane mgłą, którego brzegi porastają wysokie, rdzawe trawy; zabawkę porzuconą w pustym parku, w deszczowy dzień; niszczące poprodukcyjne hale – znamię bezlitośnie upływającego czasu, a może współczesny odpowiednik świątyni dumania. Krajobraz ukształtowany z takich elementów może wywoływać melancholijne odczucia, bądź też może zostać odebrany jako melancholijny, zgodnie z przekonaniem, że niektóre pory roku, zjawiska atmosferyczne, kolory, dźwięki, ale również sam sposób ukształtowania przestrzeni mają melancholiczną naturę.

Do kulturowych zasobów melancholii może należeć wiele bardzo różnorodnych zjawisk pozostających w ścisłej relacji do kategorii krajobrazu. Z pewnością jest wśród nich wyłaniający się z Frontispisu do *Anatomii melancholii* Robert Burton¹ widok ogrodu, w którym przebywa „Stary Demokryt skryty w drzewa cieniu (...)”², wiecznie zamyślony, żyjący w odosobnieniu filozof, otoczonym szczątkami zwierząt rozkrawanymi w poszukiwaniu siedliska czarnej żółci³.

Wspomniany powyżej przykład Demokryta medytującego w ogrodzie, z dala od zgiełku świata, sytuuje się wśród tych przedstawień melancholii, które operują alegorycznym językiem. Już samo umieszczenie tej ryciny pośród pozostałych dziewięciu przedstawień, pomiędzy Zazdrością a Samotnością, pośród obrazów: hipochondryka, samotnika, osoby nadmiernie pobożnej, przesądnej, szaleńca oraz własnego wizerunku Autora, a także dwóch roślin mających właściwości lecznicze, tj. ogórecznika i ciemiernika, które oczyszczają i rozweselają organizm, pomagając tym samym odpędzić melancholię, sugeruje porządek alegoryczny. Porządek ten jednak wcale nie prowadzi do prostej syntezy znaczenia w ramach połączonych przez rytownika w jedną grawiurę dziesięciu rycin. Podobnie jest w przypadku sławnej ryciny Albrechta Dürera zatytułowanej *Melancholia I*, w której poszczególne

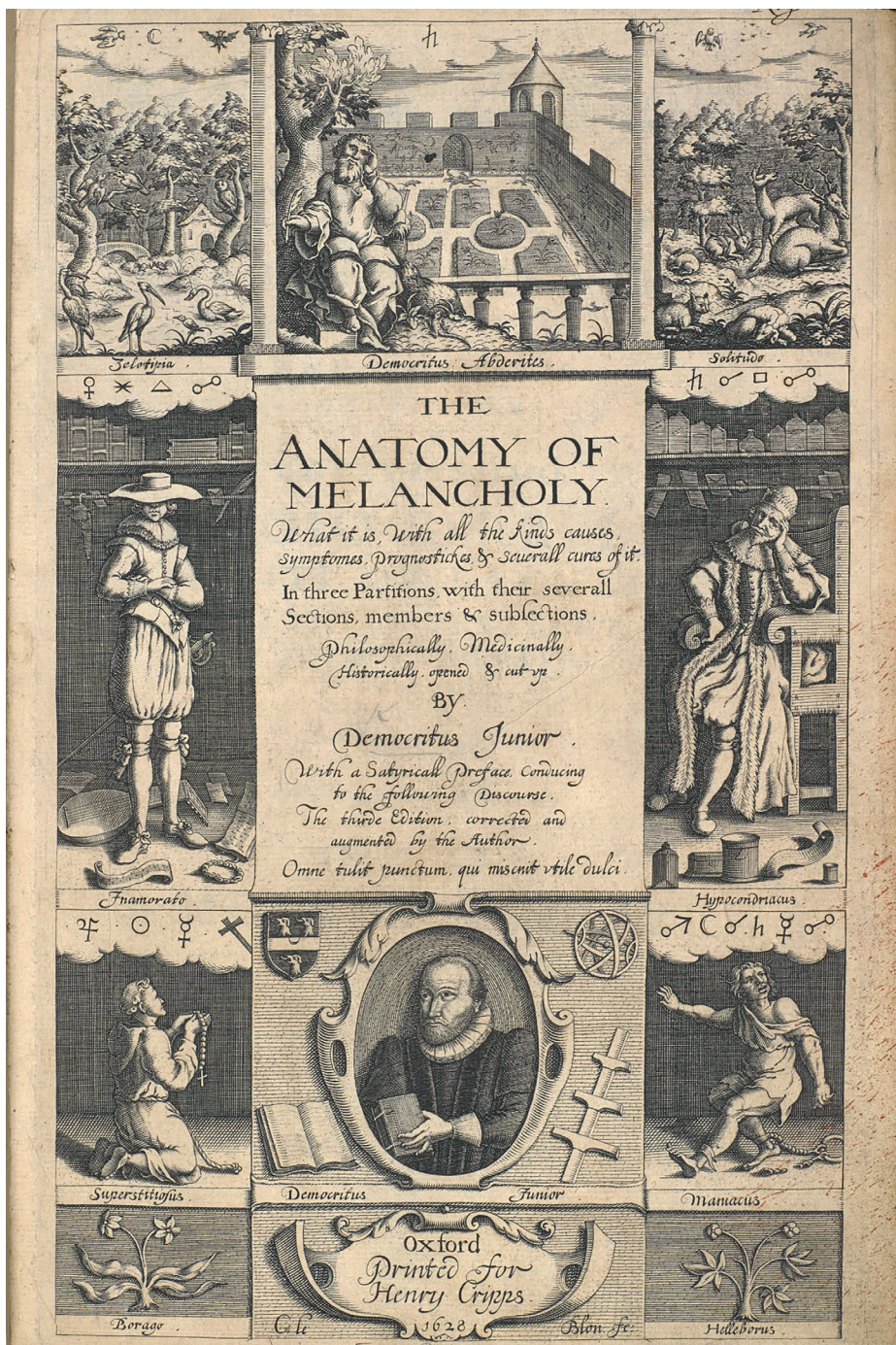
1 R. Burton, *Religijna melancholia*, tłum. A. Zasuń, Kraków 2010.

2 *Anatomię melancholii* Roberta Burtona rozpoczyna poetycki opis dziesięciu rycin, jak pisze Burton „różnych Wizerunków, które Rytownik zmyślnie złączył w jedną grawiurę” [R. Burton, *Anatomia melancholii*, przekład, wybór, wstęp i komentarze M. Tabaczyński, Kraków 2020, s. 93]. Burton w pierwszej kolejności odnosi się do ryciny znajdującej się na samej górze, pośrodku, pomiędzy wizerunkiem Zazdrości i Samotności:

„Stary Demokryt skryty w drzewa cieniu
Z księgą na kolanach siedzi na kamieniu;
Wokół rozrzuconych szczątków bez liku
Psów, kotów i stworzeń wszelakiego typu,
Na których uprawiał sztukę anatomii,
By czarnej żółci siedzibę wyłowić.
Nad jego głową niebo w swojej glorii

Jako i Saturn, ów książę Melancholii”. [R. Burton, *Religijna melancholia*, dz. cyt., s. 4].

3 Mieszkańcy Abderi myśleli, że Demokryt popadł w szaleństwo, gdyż wszystko wzbudzało w nim śmiech. W myśl fikcyjnej opowieści z apokryficznych listów, będących częścią *Corpus Hipocraticum* na prośbę Abderytów został wezwany do Demokryta, by go uzdrowić. Hipokrates, wysłuchawszy filozofa ostatecznie stwierdził, że śmiech Demokryta jest reakcją na absurd ludzkich działań, ludzką niewiedzę i głupotę. W myśl wystawionej przez Hipokratesa diagnozy to raczej Abderyci okazali się szaleni.



przedmioty, czy ich zespoły, odsyłać mają do pojęciowych treści związanych bezpośrednio między innymi z alchemią, geometrią czy astronomią.

W obydwu przykładach chodzi o melancholię ujętą raczej jako stan ducha, rodzaj postawy filozoficznej. W przypadku ryciny przedstawiającej Demokryta, melancholijna postawa ujawnia się poprzez odniesienie do przywołanej powyżej apokryficznej opowieści, „Samotność Demokryta – jak stwierdza Starobiński – jest więc doskonale uzasadniona: nie jest to samotność człowieka, którego dręczy skażony humor, ale samotność mędrca poszukującego ukrytych przyczyn, który podjął się naocznie poznać naturę i stan (*physis kai thesis*) żółci.”⁴ Natomiast w przypadku ryciny Dürera odniesienie do melancholijnej postawy dokonuje się poprzez wewnętrzne walory dzieła, ekspresyjne i kompozycyjne, wykraczające poza wizualne znaki pozwalające nam rozpoznać alegoryczne treści. Wojciech Bałus zwraca uwagę na wykraczanie znaczenia dzieła Dürera poza alegoryczny kontekst⁵, odwołując się do interpretacji ryciny Dürera autorstwa jego przyjaciela Joachima Camerarius, który w swoich *Elementa rhetoricae...* podejmując opis *Melancholii I* stwierdza: „Albert Dürer, malarz najdoskonalszy, przez którego boską rękę stworzone liczne istnieją dzieła nieśmiertelne, tak oto przedstawił wzruszenia głębokiego i myślącego umysłu, zwanego melancholicznym”⁶.

Należy również zwrócić uwagę, że w obydwu przypadkach melancholia zostaje wyobrażona w postaci figury ludzkiej, które łączy ikonograficzne podobieństwo przejawiające się w „motywie podpartej głowy”⁷. Alegoryczne przedstawienia, o których tu mowa, bez tej figury stawałyby się mało czytelne. I chociaż zarówno jedna, jak i druga postać wyrażająca melancholię znajduje się w nieprzypadkowo ukształtowanym krajobrazie, który dopełnia alegoryczne znaczenie, to nie mamy wątpliwości, że chodzi tu przede wszystkim o personifikację melancholii. W pierwszym przypadku ukształtowanie krajobrazu odsyła do apokryficznej opowieści pozwalając w zamyślanej postaci rozpoznać Demokryta. W drugim natomiast ekspresyjna funkcja otoczenia współdziała z personifikacją melancholii w postaci zadumanej kobiety, nie na zasadzie syntezy, prowadząc do ujednolicenia znaczenia, ale zgodnie z logiką nieciągłości, „napięcia”, uniemożliwiając scalenie znaczenia dzieła w spójną całość. „Wyobrażenie melancholii staje się przez to nie zewnętrzne,

4 J. Starobiński, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 119.

5 Zob. W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 70-75.

6 J. Camerarius, *Elementa rhetoricae...*, Basilea 1541, cyt. za: Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600, wybór i opracowanie J. Białostocki, Gdańsk 2007, s. 74.

7 „Pierwotnie ów prastary gest, obecny już na płaskorzeźbach z egipskich sarkofagów, oznaczał żalobę, później jednak również znużenie albo myślenie twórcze. Obrazował on, jeśli ograniczyć się do dzieł średniowiecznych, nie tylko cierpienia Jana od Krzyża czy *anima tristis* Psalmisty, lecz również sen, który zmorzył Apostołów na Górze Oliwnej, sny mnicha z *Pèlerinage de la Vie Humaine*, głębokie zamyślenie władających państwem, natchnioną kontemplację poetów, Ewangelistów i Ojców Kościoła, a nawet brzemienny myślą odpoczynek Boga po sześciu dniach stworzenia. Nie dziwi zatem, że motyw ten narzucał się artystom, jeśli chcieli przedstawić przedziwną jedność trójcy smutku, znużenia i zamyślenia, to znaczy Saturna i saturnijską melancholię.” [R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studium z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 213].

pojęciowe, lecz *wewnętrzne*, przeżyciowe”⁸. Obraz zawierający w sobie nie dające się uzgodnić antynomie wywołuje w odbiorcy doświadczenie przypadkowości, nierozstrzygalności, bycia w stanie zawieszenia.

Charakterystyczny dla połowy XVIII wieku zwrot, polegający na odchodzeniu od alegorycznych przedstawień melancholii posługujących się szyframi, różnorodnymi rodzajami znaków: symbolami, emblematami czy hieroglifami na rzecz mówienia o zjawisku melancholii, koncentrującego się na melancholicznym odczuciu⁹, spowodował, że melancholia mocniej związana została z doświadczeniem krajobrazu, szczególnie jest to widoczne w XIX wiecznych obrazach, w twórczości Caspara Davida Friedricha. W ewolucji prowadzącej od personifikacji melancholii w postaci człowieka zadumanego, ze zwieszoną głową, wspartą na dłoni bądź wpatrzonego w dal, do ukazania melancholii w postaci „czystych przedstawień natury”, szczególnym przykładem są obrazy Jean-Baptiste-Camille Corota, o których

(...) można powiedzieć, że są melancholiczne (...). Jego pejzaże zawierają melancholiczną nierozstrzygalność osiągniętą środkami formalno-przedstawieniowymi. Corot maluje «płytko» i laserunkowo, co w odbiorze daje wrażenie płynności form, przechodzenia jednego kształtu w drugi. Jego kompozycje nie zawierają dominant: poszczególne przedmioty, sylwetki i twory natury są w zasadzie równoważne, co sprzyja poczuciu płynności. Na to nakłada się stosowanie rozproszonego oświetlenia oraz częste wykorzystanie motywu wody odbijającej światło i słabo powtarzającej zarysy rzeczy znajdujących się na brzegu. W konsekwencji świat Corota jest dyfuzyjny, jakby nieuchwytny. Rozpraszające się formy, wspomagane biegiem wody, zmierzają ku horyzontowi, tonąc w nim. Wszystko jest i nie jest zarazem. Aura płynności karze widzieć w dziełach Francuza enigmę metafizyczną – świat, którego bytowa podstawa jest nierozstrzygalna.¹⁰

Odejście od alegorycznych przedstawień w niektórych przypadkach spowodowało zupełne wyeliminowanie wyobrażania melancholii w postaci figury ludzkiej. Interesującym przykładem tego zjawiska jest cykl kilku obrazów Giorgio de Chirico związanych z tematem melancholii¹¹, w których melancholia, podobnie jak w przypadku Corota ujawnia się przede wszystkim „w nastroju, nie zaś w topice”, jak stwierdza Bałus¹². Pisząc o przesłankach ikonograficznych tych obrazów, zwraca uwagę, że wszystkie one pomimo widocznych różnic mają podobne cechy:

8 W. Bałus, *Mundus melancholicus*, dz. cyt., s. 71.

9 Zob. tamże, s. 79.

10 Tamże, s. 119-120.

11 Giorgio de Chirico stworzył kilka obrazów związanych z tematem melancholii [*Melancholia* (1912), *Melancholia pięknego dnia* (1912-1913), *Dworzec Montparnasse, melancholia odjazdu* (1913-1914), *Melancholia odjazdu* (1916), *Melancholia hermeneutyczna* (1918-1919), *Tajemnica i melancholia ulicy*, (1914)].

12 W. Bałus, *Mundus melancholicus*, dz. cyt., s. 120



II. 2

C. Corot, *Przewoźnik na barce wśród trzcin*, ok. 1865. The Metropolitan Museum of Art. Domena publiczna

(...) formy arkadowej architektury, płaszczyzny placów, wytwory techniki (wóz, pociąg, zegar) lub ich fragmenty ..., płaskie bezchmurne niebo i zarysy wzgórz na horyzoncie. W tym pustym i sztucznym świecie, którym rządzi geometryczny rygor i schematyzacja, praktycznie nie ma miejsca dla człowieka. Zjawia się on jedynie jako sylwetowy zarys lub jako cień, lub wreszcie jako kamienna rzeźba.¹³

Brak figury będącej personifikacją melancholii, bądź też jej ograniczona obecność na obrazach *Melancholia* oraz *Melancholia pięknego dnia* w postaci rzeźby przedstawiającej Ariadnę w pozie podpierającej głowę dłonią powoduje, że przedstawienia te, jak stwierdza Bałus,

(...) są projekcją stanu ludzkiego ducha na obraz świata zewnętrznego. Że zatem smutek i nostalgia rozstania wyrażone zostały widokiem pustego (może: opustoszałego po czyimś odejściu) dworca kolejowego (*Dworzec Montparnasse*) lub mapą morskiej podróży i konstrukcją budzącą skojarzenia ze statkiem (*Melancholia odjazdu*). Albo że *Melancholia pięknego dnia* realizuje żywe do końca średniowiecza przeświadczenie, iż pewien typ krajobrazu, względnie jakaś pora dnia czy roku nastrajają melancholicznie.

¹³ Tamże, s. 16.

Czy wreszcie, że geometryczny świat pustych placów i niezamieszkałych domów jest freudowskim wyobrażeniem melancholicznego *ego*, przeżywającego stratę czegoś nieokreślonego, a będącą w istocie narcystyczną utratą samego siebie.¹⁴

Do zasobów kulturowych melancholii, koncentrujących się na melancholicznym odczuciu można z pewnością zaliczyć krajobraz z ruinami. Na dokonujące się w „cieniu melancholii” oddziaływanie ruin w krajobrazie zwrócił uwagę Georg Simmel, podkreślając jednocześnie możliwość przewyciężenia „kosmicznej tragedii” polegającej na załamaniu się siły ducha pod wpływem „ciężącej w dół”, „burzącej potęgi natury”, która wytworzy człowieka przemienia w ruiny.

Simmel sytuując artystyczną twórczość ludzką w odwiecznej wojnie „pomiędzy wolą ducha a koniecznością natury” stawia tezę, że wśród różnych dziedzin twórczości jedynie w architekturze siła działająca „wzwyż” – „wola ducha” zostaje zrównoważona siłą ciężkości dążącą w dół.

W poezji, malarstwie, muzyce prawa tworzywa muszą w milczeniu służyć idei artystycznej, która w skończonym dziele wchłania materiał i czyni go jak gdyby niewidzialnym. Nawet w rzeźbie dziełem sztuki nie jest konkretny kawał marmuru; to, co kamień czy brąz dają z siebie dziełu, wydaje się jedynie środkiem wyrazu twórczej wizji duchowej. Architektura zaś posługuje się i dysponuje ciężarem i siłą nośną materii – owszem, według planu, który mógł zrodzić się jedynie w duszy, ale w granicach tego planu tworzywo zachowuje się zgodnie ze swą bezpośrednią istotą, wykonuje ten plan niejako własnymi siłami. Jest to najbardziej wzniosłe zwycięstwo ducha nad naturą – jak wówczas, gdy tak umiemy pokierować człowiekiem, że z własnej nieprzymuszonej woli będzie realizował naszą wolę, że jego własne decyzje będą wspierały nasz plan. Ta niepowtarzalna równowaga między mechaniczną, bezwładną, biernie stawiającą opór naciskom materią a formującym, prącym naprzód duchem załamuje się, jednakże z chwilą, gdy budowla się rozpada. Oznacza to bowiem, że czysto naturalne siły poczynają brać górę nad dziełem ludzkim: budowla ucieleśniała równowagę natury i ducha, ale oto natura zyskuje stopniowo przewagę. To przesunięcie ma wymiar kosmicznej tragedii i w naszym odczuciu osnuwa każdą ruinę cieniem melancholii, bo teraz rozpad ukazuje się jako zemsta natury za gwałt, jakiego dopuścił się na niej duch, formując ją wedle swych wyobrażeń.¹⁵

Jednak zdaniem Simmela spowita w cieniu melancholii ruina nie oddziałuje na tej samej zasadzie jak uszkodzone, nadwątlone działaniem czasu przedmioty, z których łuszczy się farba, bądź częściowo zniszczone pozostają zawsze już niepełne. Simmel stwierdza: „wszystkie one oddziałują tylko tym, co jeszcze pozostało z ich formy artystycznej albo co wyobrażenia potrafi sobie z niej na podstawie

¹⁴ Tamże, s. 17-18.

¹⁵ G. Simmel, *Ruina próba estetyczna*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 169-170.

tych resztek skonstruować: ich bezpośredni widok nie składa się w artystyczną jedność, nie oferuje nic prócz dzieła sztuki umniejszonego o określone części”¹⁶. Działanie ruin przekracza powyższe znaczenie, bowiem tragedia, która tu się rozgrywa zrównoważona zostaje tym, że ruina zaczyna być przez nas odbierana jak obiekt naturalny.

Mury poddane zostały działaniu tych samych sił. Które powodują procesy wegetacji, erozję, wietrzenie, zapadanie się skał, nadają kształt górą (...) W wypadku ruiny dochodzi do starcia jeszcze skrajniejszych przeciwieństw. Budowlę wydzwignęła w górę ludzka wola, o jej obecnym wyglądzie decyduje mechaniczna, ciągnąca w dół, rozkładająca i burząca potęga natury. Ale (...) dzieło nie pogrąża się w bezkształcie gołej materii, powstaje nowa forma, z punktu widzenia natury całkiem sensowna, zrozumiała zróżnicowana (...) Ruina tchnie atmosferą ukojenia, bo opozycja dwóch światowych mocy działa w niej jako spokojny obraz bytu czysto naturalnego; dopasowuje się do otaczającego ją krajobrazu i zrasta się w nim w jedność, jak drzewo i kamień, podczas gdy pałac, willa, a nawet wiejska chata, choćby najlepiej harmonizujące z nastrojem krajobrazu, zawsze wywodzą się z innego porządku rzeczy i z porządkiem natury godzą się tylko jak gdyby wtórnie.¹⁷

Nasze odczucie ruiny, które „osnuwa ją cieniem melancholii”, związane jest z rozpoznaniem w niej czegoś w rodzaju martwoty „bezkształtnej gołej materii”, która jednak, zdaniem Simmela, dzięki działaniu kolonizujących sił natury oraz zdolności człowieka postrzegania jej jako uformowanej na nowo, ma zdolność „dopasowania się do otaczającego ją krajobrazu”.

Nierozerwalny związek melancholii z krajobrazem ujawnia się w blisko spokrewnionej z melancholią nostalgii, chorobliwej tęsknoty za domem¹⁸, odczuwanej zwykle przez emigrantów, uchodźców, żołnierzy przebywających na wojnie. Nie dająca się zaspokoić tęsknota powoduje, że nostalgia może przybierać melancholijne oblicze ujawniające się w poczuciu nie dającego się wyeliminować z życia braku oparcia, zagubienia i bezdomności, ale przede wszystkim tęsknoty, jakiegoś głębokiego pragnienia, którego nie sposób zaspokoić. Ujawnia się szczególnie wyraźnie w sytuacji, gdy lekarstwo na nostalgię, czyli zalecana przez medyków podróż do domu¹⁹, przynosi odwrotny skutek. Wzmaga cierpienie, gdy okazuje się, że ‘Dom’

¹⁶ Tamże, s. 170-171.

¹⁷ Tamże, s. 171-173.

¹⁸ Wyraz *nostalgia* stał się częścią terminologii medycznej w XVII wieku, za sprawą szwajcarskiego lekarza Jahannesa Hofera, który wydał w 1687 roku, niewielką objętościowo rozprawę doktorską, będącą opisem dwóch przypadków chorobliwej tęsknoty za domem. Hofer przetłumaczył na język grecki słowo *Heimweh* istniejące w szwajcarskim dialekcie, opisujące zjawisko chorobliwej tęsknoty za stronami rodzinnymi, prowadzącej do utraty apetytu i wyniszczenia organizmu oraz apatii. Greckie tłumaczenie uzyskał poprzez złożenie ze sobą dwóch greckich pojęć: *nostos* (powracający do domu) i *algos* (ból), co doprowadziło do powstania medycznego terminu *nostalgia*.

¹⁹ „W 1846 roku francuski lekarz Dupré spodziewał się, że syndrom tęsknoty za krajem szybko przejdzie do historii: «Nostalgia mózgowa staje się z dnia na dzień coraz rzadsza dzięki możliwościom szybkiej komunikacji między narodami, zapewnianym przez nowoczesny przemysł, wskutek czego narody te zachną wkrótce formować jedną wielką rodzinę» [cyt.

tymczasem również się zmienił, w skutek czego w obydwu światach poruszamy się zagubieni i bezdomni”²⁰. Cechą charakterystyczną melancholijnego oblicza nostalgii jest nieusuwalne napięcie pomiędzy tym, co „nieszczęśliwie pożądane a obcą rzeczywistością”²¹.

Co ciekawe, związek nostalgii z utraconym czasem pobrzmiewa również we fragmencie Kantowskiej antropologii.

Nostalgję Szwajcarów, ale także (jak się tego dowiedziałem z ust pewnego doświadczanego generała) Westfalczyków i Pomorzan z pewnych okolic, ogarniająca ich, gdy zostaną przeniesieni gdzie indziej, powoduje wywołana wspomnieniem obrazów beztróski i sąsiedzkiej przyjaźni w latach młodości tęsknota za miejscami, gdzie cieszyli się prostymi radościami życia. Potem, gdy na powrót odwiedzają swe rodzinne strony, ich oczekiwania doznają zawodu i w ten sposób oni sami zostają uleczeni. Oni sądzą wprawdzie, że tam wszystko się zmieniło, ale faktycznie są zawiedzeni, bo nie potrafią nawet tam przywrócić swej młodości.²²

Zatem, można stwierdzić, że:

Prawdziwą fabryką nostalgii jest (...) czas, który z każdego czyni emigranta (...). Nawet jeśli nadal pozostawałeś w starym miejscu i dorastałeś w znanym otoczeniu, również wtedy dosięgają cię reminiscencje, w tym sensie, że już od dawna nie przebywasz w kraju swej młodości. (...) Odbываяc w pamięci podróż powrotną, musisz się pogodzić z tym, że bardzo wiele istnieje jedynie w twoich wspomnieniach.²³

Bolesne odczucie upływu czasu charakterystyczne jest również dla melancholii, łagodzone jest przez chwilę, w której odczuwalne staje się przez moment przeświadczenie o istnieniu owego utraconego świata, wspomnienie tego, że *był*²⁴. Jednak kontrast powstały na styku doświadczenia tęsknoty za utraconym a świadomością

w: Ritivoi, *Yesterday's self*, s. 24]. Statki parowe, linie kolejowe, regularnie kursujące statki liniowe, telegraf – kurczący się świat z 1846 roku miał zlikwidować tęsknotę za krajem jako chorobę. Chociaż później dołączyły do tego komunikacja lotnicza, radio i telefon, fryzowie, którzy opuścili kraj sto lat po przepowiedni Duprégo, dowiedli, że nie miał on racji.” (D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010, s. 180). Lekarze, którzy zalecali podróż do domu jako lekarstwo na ból związany z tęsknotą, nie przewidzieli, że realizacja tego zalecenia wywołać może skutek nie tylko odwrotny, ale też, że zwykle wzmacnia nostalgię.

20 Tamże, s. 180.

21 W. Bałus, *Mundus melancholicus*, dz., cyt., s. 105.

22 I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, wstęp A. Bobko, Warszawa 2005, s. 85.

23 D. Draaisma, *Fabryka nostalgii*, dz. cyt., s. 183.

24 Kuczyńska stwierdza: „Jedyną co pozostaje, to sama możliwość ustawicznego przywoływania, powtórzeń, ukazywania, że tamto istniało, że było, że było ważne” (A. Kuczyńska, *Nostalgia jako projekt: u źródeł renesansowej filozofii zgody*, „Sztuka i Filozofia”, t. 12, 1996, s. 18).

niemożliwością powrotu, odzyskania tego, co utraciliśmy, wzmagają bolesne odczucie przemijalności²⁵.

Nostalgia mogła wywoływać dźwięki, słowa piosenki, widoki przypominające rodzinną okolicę, znane nam krajobrazy bądź rzeczy trwale związane z ich doświadczeniem²⁶. Tak, jak fryzyskie łyżwy w ostatniej chwili włożone do torby przez ojca Lyckele de Jonga z Oudeschoot udającego się na emigrację do Nowej Zelandii. Szczególnie w Nowej Zelandii, miejscu tak odmiennym krajobrazowo i klimatycznie od Holandii, ojczyzny Lyckele de Jonga, łyżwy potęgowały smutek za domem. Pozornie jedynie okazały się być lekarstwem chwilowo uśmierającym ból wynikający z niedającej się zaspokoić tęsknoty za domem, gdy „pewnego dnia w lipcu, w środku nowozelandzkiej zimy, pojawia się okazja”²⁷, by je użyć:

(...) palmy pokryte są bielą, chwycił duży mróz, jest to pierwszy wolny dzień Lyckele po miesiącach ciężkiej pracy przy tamie Tjeukemeer. Wypożycza konie, bierze worek owsa i kanapki, po czym znika między zboczami niedostępnego pasma gór Otago. Po wielogodzinnej wędrówce dostrzega, że w dole połyskuje coś niebieskiego. Opuszcza się po zboczu. Za chwilę stoi przed jeziorem podobnej wielkości co Tjeukemeer. Rozgląda się, tupie nogą, widzi, że lód wszędzie ma grubość dwóch dłoni, i przywiązuje łyżwy. Najpierw ostrożnie wzdłuż brzegu, słysząc złowieszcze trzaskanie i pękanie lodu, po którym ktoś się posuwa po raz pierwszy, potem na całego, z rękoma na plecach, ślizga się po nieskończonej płaszczyźnie.

I wówczas dzieje się coś, co jeszcze pół wieku później Lyckele uzna za cud.

Widzi, że na brzegu zapomnianego przez Boga i ludzi jeziora porusza się parę punktów. Lyckele sunie w ich kierunku i nieco później ściska dłonie trzech mężczyzn: pracownika rolnego z Akmaryp, budowlańca z Huizum oraz pomocnika rzeźnika z miejscowości Sneek. Wszyscy na fryzyjskich łyżwach. Spędzają to popołudnie na drugim końcu świata, sunąc rzędem po jeziorze.²⁸

Lyckele de Jong bowiem, jak stwierdza Draaisma, odczuwał tęsknotę za domem „w pękaniu dziewiczego lodu, w sunięciu po nim z rękoma na plecach (...), w doświadczeniu zimnego wiatru na skórze, w twardości lodu, w bezgłośnym robieniu śladów przez ostrze łyżew, w nieoczekiwanym towarzystwie innych Fryzów (...)”²⁹.

Można byłoby jeszcze spojrzeć na intensywność melancholijnego przeżycia i krajobrazu w jakim się ono rozgrywa nieco inaczej, nie tyle analizować je w perspektywie

²⁵ Tamże, s. 18.

²⁶ Znaczenie elementu np. krajobrazu okolic domu rodzinnego bądź jakiejś rzeczy związanej z jego doświadczeniem, w wywoływaniu bolesnego uczucia nostalgii ściśle koresponduje z XVII i XVIII wieczną filozofią asocjacionistyczną. Warto zaznaczyć, że mechanizmy działania wyobraźni opisywane w tym nurcie tradycji filozoficznej przyjęły się na gruncie medycznym i posłużyły między innymi do opisu mechanizmów chorobotwórczych, również w przypadku zjawiska nostalgii.

²⁷ D. Draaisma, *Fabryka nostalgii*, dz. cyt., s. 165.

²⁸ Tamże, s. 165-166.

²⁹ Tamże, s. 166.



II. 3

A. van Breen, *Łyżwiarze na zamrożonej rzece Amstel*, 1611. National Gallery of Art, Washington D.C.
Domena publiczna

przemijalności i niemożności odzyskania tego, co utracone, ile raczej właściwą dla melancholii przestrzeń doświadczenia, rozpoznać jako nieredukowalne pole napięć pomiędzy chaosem a możliwym uporządkowaniem, niekończące się nigdy oscylowanie pomiędzy „powtórzeniem a oryginalnością”, które „twórcę spod znaku Saturna (...) utrzymuje (...) w stanie ustawicznego poczucia niespełnienia, twórczej nostalgii, która nigdy nie może zostać zaspokojona”³⁰.

Ten dwuznaczny charakter doświadczenia widoczny jest w sposobie pojmowania pustki charakterystycznej dla melancholicznego krajobrazu. Jean Starobinski o melancholicznej przestrzeni ujętej w kategoriach pustki i zniszczenia pisze:

U granic milczenia, wydając najsłabsze tchnienie, melancholia szepce: „Wszystko jest pustką, wszystko jest marnością!” Świat jest martwy, dotknięty śmiercią, wchłaniany przez nicłość. To, co posiadane, zostało utracone. To, co było nadzieją, nie nadeszło. Przestrzeń jest wyludniona. Wszędzie rozciąga się jałowa pustynia. I jeśli jakiś duch wznosi się nad tą przestrzenią, to jest to duch zrozpaczonej pewności, czarny obłok jałowości, z którego nigdy nie tryśnie błyskawica żadnego *fiat lux*. Cóż pozostało z tego, co zawiera świadomość? Zaledwie parę cieni. I może ślady granic, które czyniły ze świadomości skarbnicę, naczynie – jak zapadnięty mur zniszczonego grodu. Dla melancholika jednak przestronność,

³⁰ Tamże, s. 44.

zrodzona ze zniszczenia, również znika. A pustka staje się bardziej ciasna niż najmniejsza cela więzienna.³¹

Jednak melancholia ujęta w jej twórczym aspekcie nie poddaje się tylko nastrojowi „jałowości”. Pustka jest dla melancholika przestrzenią, w której panuje przewrotna logika, ani tylko żal za tym, co bezpowrotnie odeszło, a może nawet nigdy nie było, ani tylko nie dająca się zaspokoić nadzieja na ocalenie, na jakąś formę zbawienia, melancholik bowiem nie ma nigdy pewności, że nadejdzie. Stan zawieszenia, jaki charakteryzuje wspomnianą przestrzeń „pomiędzy” jest dyskretnie zabarwiony odczuciem oczekiwania, choćby na zawsze pozostawałoby ono zawiedzione³². Jednak w tym przypadku oczekiwanie nie oznacza wychylenia w przyszłość, w stronę nie zrealizowanych jeszcze możliwości, które mogłyby przynieść ocalenie. Oczekiwanie nigdy nie jest domknięte, bowiem melancholik to ten, kto odwleka nadejście, kto opóźnia przyjsie tego, co nadchodzi. Podąża zatem kilka kroków z tyłu, wałęsa się, gubi drogę, zatacza kręgi, nie wykorzystuje okazji. Pustka nabiera wtedy innego znaczenia. Nie jest już tylko tym, co zupełnie jałowe, tym, co więzi, ale w jakimś sensie działa wyzwalająco, tworząc przestrzeń dla tego, co nadchodzi, co jednak stale opóźnia się, tego, co niepowtarzalne, pojedyncze, prawie niewidoczne, niepewne.

Konfrontacja z tak rozumianą przestrzennością może być zarówno trucizną, której działanie pogłębia przygnębienie, wzmacnia niepokój, a w skrajnym przypadku odbiera chęć do życia. Może też okazać się lekarstwem na ciasnotę życia unieruchomionego, skupionego na mozolnej pracy, życia jakie prowadzą „tkacze i poniekąd porównywalni z nimi uczeni i w ogóle ludzie piszący (...), skłonni (...) do melancholii i wszelkich wynikających z niej niedomagań” wynikających z konieczności „ciąglego garbienia się, stale wytężonej uwagi i wpatrywania się bez końca w zawilości wymyślnych wzorów”³³.

Narrator „pielgrzymiej książki”³⁴ – przywołanych powyżej *Pierścieni Saturna* W.G. Sebald - będących zapisem pieszej podróży, jaką odbył wzdłuż wschodniego wybrzeża Anglii, rozpoczyna swoją relację w następujący sposób:

W sierpniu 1992 roku, kiedy Psie Dni zbliżały się do końca, wyruszyłem w pieszą podróż przez wschodnioangielskie hrabstwo Suffolk, w nadziei, że zdołam się wymknąć pustce, rozprzestrzeniającej się we mnie po ukończeniu pewnej większej pracy. Ta nadzieja zresztą spełniła się poniekąd, bo rzadko kiedy czułem się tak nieskrępowany jak wtedy, dzień po dniu wędrując godzinami przez skąpo tylko zasiedlone nadmorskie okolice. Z drugiej

31 J. Starobiński, *Atrament melancholii*, dz. cyt., s. 399.

32 Por. tamże, s. 399.

33 W. G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 322-323.

34 Por. M. Heydel, *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu. Wizja końca w „Pierścieniach Saturna” W.G. Sebald*, w: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 199.

strony jednak wydaje mi się teraz, jak gdyby stary przesąd, że określone choroby duszy i ciała lubią lęgnąć się w nas właśnie pod znakiem Psiej Gwiazdy, nie był całkiem bezzasadny. Tak czy owak, w czasie, jaki nastąpił później, zaprzętało mnie zarówno wspomnienie pięknej swobody, jak paraliżującej grozy, której doznawałem niekiedy na widok śladów zniszczenia, sięgających nawet w tej ustronnej okolicy głęboko w przeszłość. Może więc dlatego dokładnie w rok po rozpoczęciu podróży zdarzyło się, że w stanie niemal kompletnego bezwładu zostałem zawieszony do szpitala w Norwich, stolicy hrabstwa, gdzie potem, przynajmniej w myślach, przystąpiłem do spisywania poniższych stronic. Przypominam sobie jeszcze dobrze, jak to zaraz po przybyciu do szpitala, w pokoju na ósmym piętrze poraziła mnie wizja, że przewędrowane poprzedniego lata w Suffok rozległe obszary zbiegły się ostatecznie w jeden ślepy i głuchy punkt. Faktycznie z mego łóżka nie widać było ze świata prócz bezbarwnego kawałka nieba w ramie okna.³⁵

Działanie tej porażającej wizji wywołało w nim pragnienie, aby wyrzeć przez okno „i upewnić się co do (...) na zawsze zanikłej rzeczywistości”³⁶. Kiedy z trudem dotarł do okna i wyjrzał, taki krajobraz ukazał się jego oczom:

(...) szare pustkowia (...), ciągnące się od bram szpitala aż po horyzont, wydawało się kompletnie obce. Nie mogłem sobie wyobrazić, by tam na dole, wśród bezładnie zaszewniających się murów, coś się jeszcze poruszało, i byłem przekonany, że spoglądam z wysokiej skały na kamienne morze albo żwirowisko, z którego niczym kolosalne głazy narzutowe sterczą posepnie bloki wielokondygnacyjnych parkingów. Przechodniów o tej bladej godzinie zmierzchu w pobliżu prawie nie było, z wyjątkiem pielęgniarki, która mijała akurat żalony skwerek przed podjazdem, spiesząc się na nocny dyżur. Ambulans z niebieskim sygnalizatorem na dachu zmierzał, w zwolnionym tempie biorąc zakręt, z centrum miasta do stacji pogotowia. Dźwięk syreny do mnie nie docierał. Tu, na wysokości, na jakiej się znajdowałem, otaczała mnie niemal, jak gdyby sztuczna, cisza. Słychać było jedynie podmuch powietrza, niosący się górą i napierający od zewnątrz na okna, a kiedy i ten odgłos ustał, już tylko nigdy całkiem niemilknący szum we własnych uszach.³⁷

W obydwu fragmentach wyraźnie pobrzmiewa dwuznaczny sposób rozumienia owej pustki – przestrzenności przeciwstawionej ciasnocie. Samotna podróż, motywowana chęcią „wymknięcia się pustce, rozprzestrzeniającej się (...) po ukończeniu pewnej większej pracy” okazuje się być dla pisarza nie tylko czasem wyzwolenia, „wspomnieniem pięknej swobody”, ale również „paraliżującej grozy, doznanej niekiedy na widok śladów zniszczenia”. Podróż doprowadziła również, jak możemy przypuszczać do stanu całkowitego wyczerpania, który zmusił narratora do pobytu w szpitalu, podczas którego „przynajmniej w myślach, przystąpił do spisania (...)”

³⁵ W. G. Sebald, *Pierścienie saturna*, dz. cyt., s. 7-8.

³⁶ Tamże, s. 9.

³⁷ Tamże, s. 9-10.

stronic” pielgrzymiej książki. Adam Lipszyc tak określa dialektyczną relację jaka zachodzi tu pomiędzy ciasnotą a przestrzennością; unieruchomieniem a wędrówką; oryginalnością a powtórzeniem: „melancholię, w jaką wpędziła go praca (pisarska?) w «trybie osiadłym», narrator stara się zażegnać dzięki pieszej wędrówce, tak jednak przyprowadza go o bodaj jeszcze poważniejsze przygnębienie, znów go unieruchamia – i popycha do podjęcia pisania”³⁸.

I chociaż książkę Sebalda patronuje Robert Burton i jego *Anatomia melancholii*, niejednoznaczność melancholicznej postawy w jej twórczej odmianie, o której wspomina narrator na wstępie dzieła, nie pozwala na konstatację bliskie terapeutycznym zaleceniom przeciwdziałania smutkowi, jakie formułował Burton – „dieta, powietrze, ćwiczenia”³⁹. Najwyższą formą ćwiczeń, pisze Tadeusz Sławek w tekście o *Anatomii melancholii* Burтона jest „*daambulatio per anoema loca*, «spacer w przyjemnej scenerii». «Krótka wędrówka, wesoła podróż, przedsięwzięta od czasu do czasu z miłymi sercukomilitonami [...], spacer wśród sadów, ogrodów, pagórków i zagajników, sztucznie ukształtowanej natury...» (AM, II, 74)”⁴⁰. Dla Burтона zatem podróż, podobnie jak pisanie, jest lekarstwem na melancholiczny smutek. Sebald tę kwestię komplikuje.

Obraz ogrodów i parków, form przyrody poddanej zamiarom człowieka, tak ważny w kulturze angielskiej, zostaje w Sebaldowskiej opowieści w subtelny sposób skomplikowany. Problematyczność relacji człowieka i natury w opisie pielgrzymki (...) ujawnia się między innymi w obrazach zarośniętych, zaniedbanych ogrodów, które biorą teren we władanie, ignorując wysiłki ogrodników. Przyroda – czy to sztuczna, jak papierowy krajobraz gabinetu Janine Dakyns, czy naturalna, jak parki w otoczeniu zrujnowanych pałaców, cmentarze, roślinność pochłaniająca dom Michaela Hamburgera, zaniedbane ogrody wokół rezydencji Ashburys, z których gospodyni zbiera i z absurdalną starannością przechowyje nasiona – bierze we władanie przestrzenie, które człowiek definiował jako już zdobyte, skolonizowane przez cywilizację, a więc poddane kontroli i służące przyszłościowym projektom.⁴¹

Wracając do zrekonstruowanej przez Lipszycą dialektyki pomiędzy podróżą a pisanem, mamy w niej do czynienia z następującą sekwencją zdarzeń: podróż, która ma być wyzwoleniem od melancholii będącej efektem intensywnej pracy pisarskiej, okazuje się być konfrontacją z napotkanymi po drodze wizjami katastrof: na każdym istnieniu i zamierzeniu ludzkim kładzie się bowiem cień końca. W efekcie następuje ponowne unieruchomienie narratora przykutego do szpitalnego

38 A. Lipszyc, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury*, Warszawa 2011, s. 138.

39 R. Burton, *Anatomia melancholii*, dz. cyt., s. 158.

40 T. Sławek, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, w: „Literatura na świecie”, nr 3/1995, s. 72.

41 M. Heydel, *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu...*, dz. cyt., s. 199.



II. 4

Krajobraz angielski, 2003. Fot. Mateusz Salwa



II. 5

Krajobraz angielski, 2003. Fot. Mateusz Salwa

łóżka. Ratunkiem na ten „neurotyczny paraliż”⁴² okazuje się spisywanie przeżytych doświadczeń i snucie opowieści. W ten sposób pozostałe z przeszłości ślady życia zostają ocalone.

Jeśli zaś weźmiemy za dobrą monetę – stwierdza Lipszyc – znak równości między melancholijnym, unieruchomionym tkaczem przykutym do warsztatu a melancholijnym, unieruchomionym – lub dosłownie sparaliżowanym! – pisarzem, można powiedzieć, że tekst staje się tutaj jedwabnym trenem, jedwabną tkaniną i jedwabną lamentacją. To pisanie nie rości sobie zbyt wielkich pretensji. Nie potrafi przewyciężyć utraty, ukończyć żywota, a zmarłych raz na zawsze odesłać do grobu. Potrafi jedynie odwlekać rozpacz, tkając kolejne wzory, czy – wedle innej metafory, za pomocą której Sebald opisuje prozę Thomasa Browne’a – rozciągać nieskończone zdania podobne do pogrzebowych konduktów.⁴³

Bibliografia:

- Bałus, Wojciech. 1996. *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków: Universitas.
- Burton, Robert. 2020. *Anatomia melancholii*, przekład, wybór, wstęp i komentarze M. Tabaczyński. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Burton, Robert. 2010. *Religijna melancholia*, tłum. A. Zasui. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Draaisma, Douwe. 2010. *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzalego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter. Wołowiec: Czarne.
- Heydel, Magda. 2015. *Pejzaż z pamięci, płomienia i prochu. Wizja końca w „Pierścieniach Saturna” W.G. Sebald*. W: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, s. 181-203. Wołowiec: Czarne.
- Kant, Immanuel. 2005. *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, wstęp A. Bobko. Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz. 2009. *Saturn i melancholia. Studium z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska. Kraków: Universitas.
- Kuczyńska, Alicja. 1996. „Nostalgia jako projekt: u źródeł renesansowej filozofii zgody”. *Sztuka i Filozofia* 12: s. 17-30.
- Lipszyc, Adam. 2011. *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Sebald, W.G. *Pierścienie Saturna*, tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Simmel, Georg. 2006. *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, s. 169-176. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Ślawek, Tadeusz. 1995. „Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego ‘Anatomia melancholii’”. *Literatura na świecie* 3: 58-73.
- Starobiński, Jean. 2017. *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid. Gdańsk: Słowo/ Obraz Terytoria.

⁴² A. Lipszyc, *Rewizja procesu...*, dz. cyt., s. 138.

⁴³ Tamże, s. 141.



Produktywna konstrukcja – uwagi o Novalisa rozumieniu „natury”

Ryszard Kasperowicz

Wydziału Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-1350-8738

Streszczenie

Niniejszy tekst stanowi próbę przybliżenia rozumienia natury w pismach Novalisa. W artykule położono szczególny nacisk na filozoficzny kontekst kształtowania się tej koncepcji, przede wszystkim na tradycję niemieckiego transcendentalizmu (Kant, Fichte) i krytyczny stosunek do modelu samostanowiącego się „Ja” Fichtego. Novalis zastąpił tę ideę Fichtego koncepcją „dialogiczną”, w ramach której każdorazowy akt samoświadomości „Ja” zakłada już obecność „nie-Ja”. Koncepcja natury Novalisa miała także niebagatelny wpływ na jego pojmowanie źródła i celów twórczości artystycznej, o wyraźnie utopijnym charakterze. W tym kontekście zwrócono także uwagę na model artysty, któremu Novalis nadaje wyjątkową rangę poznawczą – artysta odczytuje „hieroglificzne” pismo natury.

Słowa kluczowe

filozofia, Novalis, natura, romantyzm

Abstract

This article attempts to provide an overview of the concept of nature in Novalis' writings. Special emphasis is placed on the philosophical context of the development of this concept, especially the tradition of German transcendentalism (Kant, Fichte) and the critical attitude towards Fichte's model of the self-determining 'I'. Novalis replaced Fichte's idea with a 'dialogical' concept, according to which every act of self-consciousness of the 'I' already presupposes the presence of the 'not-I'. Novalis's conception of nature also had a considerable influence on his understanding of the source and aims of artistic creation, with its distinctly utopian character. In this context, attention has also been drawn to the model of the artist, to which Novalis gives a unique cognitive status - the artist reads the 'hieroglyphic' writing of nature.

Key words:

nature, Novalis, philosophy, romanticism



II. 1

Franz Gareis, Portret Novalisa, ok. 1799, olej na płótnie. Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloss Oberwiederstedt. Domena publiczna

Nie ulega wątpliwości, że problem rozumienia natury należy do zagadnień definiujących tożsamość niemieckiego wczesnego romantyzmu. Choć na poziomie ogólnej refleksji należy się wystrzegać uproszczeń, co w swoim czasie doskonale wykazała wybitna badaczka romantyzmu europejskiego, Lilian Furst¹, wskazując, że tzw. romantyczny stosunek do natury był niezwykle zróżnicowany, czasem pozbawiony sentymentalizmu (Keats), czasem odkrywający w naturze siłę złowrogą (Tieck) to jednak „natura” należała do żelaznego repertuaru romantycznych postulatów poznawczych i artystycznych. Odnosi się to także, rzecz jasna, do Novalisa, bowiem kwestia „natury” nieustannie powraca, w różnych odsłonach, w wielu jego tekstach².

John Neubauer wyróżnił ongiś trzy fazy rozwoju dyskusji nad problemem natury w pismach wielkiego poety, będące zarazem poziomami dyskusji: filozoficzną konstrukcję natury o transcendentalnej genezie, konstrukcję idei z perspektywy *Naturphilosophie*, wreszcie „konstrukcję poetycko-narracyjną”³. W ten sposób określić można zarówno sposoby ujęcia tej kwestii przez Novalisa, jak również scharaktaryzować aspekty natury (np. natura w optyce nauki, natura w optyce sztuki) i *modi legendi* samych wypowiedzi poety. Mamy przed sobą zarówno notatki, prze-myślenia, które z grubsza należą do wielokształtnego gatunku „filozoficznego aforyzmu”, esej filozoficzny, powieść, czy imaginowane dialogi⁴.

Różne formy wypowiedzi, cechujące się odmiennym stopniem intensyfikacji myśli i metaforyzacji, realizują w jakiś sposób postulat samego Novalisa – składania do za każdym razem innego natężenia uwagi, a w swojej aforystycznej zwięzłości i paradoksalności tworzą czytelnika współautorem⁵ – przede wszystkim poprzez

1 L.R. Furst, *Romanticism in Perspective. A comparative study of aspects of the Romantic movements in England, France and Germany*, London and Basingstoke 1979 (II wydanie), s. 85-96.

2 W niniejszym tekście sięgnięto przede wszystkim do notatek i aforyzmów Novalisa; kluczowy esej poety, *Uczniowie z Sais*, jest już dobrze znany w polskiej literaturze.

3 J. Neubauer, *Das Verständnis der Naturwissenschaften bei Novalis und Goethe*, w: *Novalis und die Wissenschaften*, hg. von H. Uerlings, Berlin 1997, s. 56. Badacze raczej są zgodni, że Novalis nie interesował się zbytnio problemem empirycznie zakorzenionych nauk szczegółowych, choć był dobrze zorientowany w ówczesnych osiągnięciach takich dyscyplin, jak medycyna, mineralogia, meteorologia, geologia, chemia czy w badaniach nad elektrycznością (zwl. badaniach Johanna Wilhelma Rittera). Istotne tutaj byłoby przejście od *Naturphilosophie* do krystalizowania się już poszczególnych dyscyplin – myśl Novalisa i Schellinga są tego egemplifikacją.

4 Już *Uczniowie z Sais* cechują się wielogłosowością, zakotwiczoną w wielości swobodnie traktowanych gatunków literackich, a także w triadycznej strukturze wypowiedzi: zob. o tym np.: H. Uerlings, *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*, Stuttgart 1998, s. 156-157 – jest to poza wszystkim jedno z najlepszych wprowadzeń do myśli i twórczości Novalisa. Przenikające się głosy w *Uczeniach* ... są ucieleśnieniem idei „niekończącej rozmowy”.

5 Zob. prezentację postaci „prawdziwego czytelnika”: „Prawdziwy czytelnik musi stać się rozszerzonym autorem. Jest wówczas wyższą instancją [Instanz], do której trafia sprawa wstępnie przygotowana w niższej instancji. Odczucie [Das Gefühl], za pomocą którego autor podzielił materię swego tekstu, podczas lektury ponownie oddziela to, co surowe, od tego, co ukształtowane w dziele – [...]” – cyt. za: *Theorie der Romantik*. Hg. von H. Uerlings, Stuttgart 2000, s. 192 (jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady z języka niemieckiego moje – R.K.). Uderzające jest wykorzystanie pojęć z zakresu prawa („Instanz”) oraz pojęcia „Gefühl” jako narzędzia określenia budowy tekstu i podziału uwagi czytelnika.

sposoby łączenia ze sobą poszczególnych uwag-aforyzmów⁶. Innymi słowy, Novalis apeluje nie tylko do różnych możliwości pojęciowego ujmowania, ale także – znów poprzez sam tekst – do różnych sposobów doświadczania oraz konceptualizacji natury. Można zasadnie postawić pytanie, czy Novalis zakłada jedność natury w wielości jej aspektów, czy też raczej należy się pogodzić z naturą rozbitą na odmienne, niespójne, niemożliwe do pogodzenia perspektywy jej oglądu⁷ i działania w stosunku do niej; czy teoria obejmie wszystkie możliwości i niepostrzeżenie przeistoczy się w praktykę?

W przypadku tekstów Novalisa, w których porusza on problem natury, mamy do czynienia z wielością sposobów jej interpretacji, które niewątpliwie zmierzają ku postulowanej jedności oglądu. Ta jedność jest postulowana – stanowi ideę regulatywną⁸. Droga do osiągnięcia tej jedności staje się, po pierwsze, konstrukcja. Pojęcie to wielokrotnie pojawia się u Novalisa, a jego tłem jest tradycja kantowskiej myśli transcendentalnej, przefiltrowana – krytycznie – przez lekturę pism Johanna Gottlieba Fichtego i wzbogacona o wątki wywodzące się np. z namysłu nad matematyką⁹. Konstruowanie jest tworzeniem – wolną w swojej spontaniczności czynnością

6 Najpełniejsza analiza aforyzmów Novalisa: G. Neumann, *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik bei Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München 1976, zwł. uwagi o modelach lektury, s. 381-400, z podkreśleniem roli paradoksu i wymiennego ruchu uwagi „do” i „od” formy oraz sensu aforyzmów. Zagadnieniem zasadniczym jest tutaj nieuchronna skłonność do wyjmowania pewnych uwag z ich kontekstu, ale takie właśnie postępowanie jest wręcz wpisane w możliwość traktowania fragmentu jako samodzielnego aforyzmu – budowa systemu zostaje utożsamiona z dążeniem do nieobecności systemu.

7 Charakterystyczny, wręcz stereotypowy zarzut romantyków, oskarżających nauki o parcelację i uśmiercanie natury. Jak to zwięźle zauważył William Wordsworth, *we murder to dissect*.

8 Zob. H.-J. Mähl, *Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern*, w: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, hg. von W. Voßkamp, Frankfurt am Main 1985, s. 273-302; tam przede wszystkim analiza teorii postulatów Immanuela Kanta w odniesieniu do myśli politycznej i historiozofii Novalisa; ponadto analiza formy i materii poznania z perspektywy koniecznych warunków, gdzie Novalis rozważa kwestię form empirycznych *a priori*: „Materia jako taka jest czymś, co jest kształtowane. Forma jako taka jest tym, co kształtuje. / Co znaczy „czysty” i „empiryczny”? / Czym są one dla pojęć? ‘Czysty’ oznacza to, co ani nie jest kształtowane, ani nie daje się kształtować [Novalis używa tutaj zwrotu „das Bezogene, beziehen, beziehbar”, który można także rozumieć jako oblekanie czegoś w konkretną formę, nadawanie postaci czemuś]. Formy tego, co kształtowane, są empirycznymi formami *a priori*. Czyste pojęcie jest zatem pustym pojęciem, *i.e.* pojęciem, któremu nie odpowiada żadna naocznność, pojęciem, które ani nie jest możliwe, ani realne, ani konieczne. Wszystko, co [w tym znaczeniu] czyste, jest złudzeniem wyobraźni, konieczną fikcją” – cyt. za: Novalis, *Werke in zwei Bänden. Band 2. Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, hg. von R. Toman, Köln 1996, s. 399. Por. także świetne ujęcie pozycji przypisanej Fichteńskiej rewolucji w filozofii: „Ja Fichtego jest Robinsonem [Crusoe], naukową fikcją, ułatwiającą przedstawienie oraz rozwój teorii wiedzy” – tamże, s. 593.

9 U Novalisa można odnaleźć wiele spostrzeżeń, zrównujących matematykę z życiem bogów, z teofanią; ponadto liczby są „jak znaki i słowa, zjawiska, przedstawienia *katexochin*” – zob. liczne fragmenty w: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 234-235. Matematyczne podstawy muzyki czynią z niej „objawienie, twórczy idealizm” – toteż muzyka może posłużyć za wzór sztuki uwolnionej od obowiązku prostego naśladowania zjawisk natury empirycznej; o roli muzyki u Novalisa zob. szerzej np.: J. Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven and London 1986, s. 200-205.

myśli¹⁰, ale zarazem działaniem¹¹, dążącym do ustanowienia podstawy – zasady, tak w myśleniu filozoficznym¹², jak i poza nim:

Ustanawiać jest czasownikiem pochodzącym od zasady [Setzen ist das Verb von Gesetz]. – Zasada jest właściwością aktywności. Wszelkie działanie jest ustanawianiem, tj. o tyle, o ile jest poznawane. Wszystko, co poznane, jest ustanowione.”

Ten niezaprzeczalnie Fichteński punkt wyjścia jest jednak raczej tylko sprawozdaniem – koniecznym – ze związku projektu filozoficznego z historią filozofii jako taką, „przedstawieniem filozofii filozofii”.¹³ Fichte, co przyznać należy, wynalazł nowy sposób myślenia¹⁴, ale tak obiecująca droga „samostanowiącego się Ja” wie-

10 „Wszelka rzeczywistość, o której możemy mówić, musi być rzeczywistością pomyślaną. W konsekwencji [jest to] zasada wszelkiej rzeczywistości, jej gwarancja, podstawa myślenia – sens. Filozofia jest ściśle ograniczona do określonej modyfikacji świadomości. [...] Wolność refleksji prowadzi do wolności działającego Ja” – s. 404. Zob. także: „Możliwość wszelkiej filozofii polega na tym, że intelekt na mocy samopobudzenia wprawia sam siebie w zgodny z własnymi regułami ruch – tj. nadaje aktywności swoją własną formę” – cyt. za: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 422.

11 Dlatego też dla Novalisa wszelkie myślenie, poznawanie oraz tworzenie artystyczne mają wymiar moralny. Np. w *Heinrichu von Ofterdingen* mówi się o „sumieniu” jako najwyższym organie twórczym artysty. W licznych fragmentach poety wielokrotnie wspomina się o moralności, przy czym węzłem łączącym sztukę i moralność są, rzecz jasna, koncepcja wolności oraz prawdy w dziele sztuki, którą uznać za ufundowaną na poza-empirycznych regułach powinność, por. np. następujący fragment: „Różnica między prawdą i pięknem, jak różnica między prawem a moralnością. Artysty często biorą prawdę za piękno. Prawda i prawo są po prostu przygotowaniami do prywatnej [zasady] regulatywnej moralności, piękna i ich przedstawienia: kanon, który jest zmieniany, itd.”. Człowiek, pod względem etycznym, powinien kształtować się tak, jak kształtuje się dzieło sztuki, to znaczy jako całość, zbliżająca się *approximando* do stanu ideału (dziejowej utopii, tj. pozahistorycznego stanu, lub całkowitej harmonii z naturą), co zakłada teorię przyszłości: „Wszystko, co orzeka się o Bogu, zawiera w sobie teorię przyszłości człowieka. Każda maszyna, która teraz żyje [dzięki idei] wielkiego *perpetuum mobile*, sama winna stać się *perpetuum mobile*, każdy człowiek, który teraz żyje od Boga i przez Boga, winien sam stać się Bogiem. // Człowiek powinien stać się doskonałym, totalnym narzędziem samego siebie” – cyt. za: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 581. Por. także: „Sztuka bycia wszechmocnym – sztuka pełnego realizowania naszej woli. Musimy ciało, podobnie jak duszę, dostać w naszą moc. Ciało jest narzędziem do tworzenia i modyfikowania świata. [...] Modyfikacja naszego narzędzia jest modyfikacją świata” – cyt. za: Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 256. Utopijny perfekcjonizm jest całkowicie nakierowany na obszar samoświadomości, kształcenia jaźni – tutaj należałoby wskazać na istotne wątki kontynuacji myśli Plotyna, o czym szeroko i wyczerpująco: H.-J. Mähl, *Novalis und Plotin. Untersuchungen zu einer neuen Edition und Interpretation des „Allgemeinen Brouillon“*, „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts” 1963, s. 139-250. Zmysł moralny, według Novalisa, jest zmysłem harmonii z Bogiem, zmysłem istnienia, wreszcie „echte Divinantionssinn”. Zresztą i natura, jeśli ma się stać w pełni moralna, musi stać się sztuką, co jest możliwe tylko wtedy, gdy będzie czynić to, czego pragnie sama sztuka – ten stan moralnej natury zasługuje na nazwę „kosmogogiki” będącej właśnie „teorią przyszłości” – por. Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 252.

12 „Co czynię, kiedy filozofuję? Rozważam podstawę, a zatem u podstaw filozofowania leży dążenie do pomyślenia podstawy. Podstawa jednak nie jest przyczyną w ścisłym sensie – ale jest wewnętrzną własnością, powiązaniem całości. Wszelkie filozofowanie musi więc znaleźć swój kres w absolutnej podstawie” – cyt. za: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 381.

13 Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 420.

14 I jak mówi Novalis, był to rewolucyjny sposób myślenia: „Baadera, Fichtego, Schellinga, Hülsena i Schlegla nazwałbym filozoficznym dyrektoriatem w Niemczech. Jeszcze nieskończenie wiele dałoby się powiedzieć o tym kwinkwiracie. Fichte w nim prezyduje i jest *Gardien de la Constitution*” – cyt. za: Novalis, *Uczniowie z Sais...*, dz. cyt., s. 182. W zdaniu tym pobrzmiewa wyraźna ironia, i jest ono aluzją do sławnego aforyzmu Fryderyka Schlegla: „Rewolucja Francuska, *Teoria nauki* Fichtego i *Wilhelm Meister* Goethego to najważniejsze tendencje tej epoki. Kogo to zestawie-

dzie w rezultacie na manowce: i logiki, i teologii, a może raczej – anty-teologii¹⁵. „Czy mogę ustanowić Ja jako Ja bez innego Ja albo nie-Ja? (W jaki sposób Ja i nie-Ja zostają sobie przeciwstawione?) Ja posiada jakąś hieroglificzną moc. Musi być nie-Ja, żeby ja mogło się ustanowić jako nie-Ja”¹⁶. Zatem stanowienie się Ja – rozumiane z jednej strony czysto formalnie (poza psychologią jednostki, u Novalisa „ein Ich”) – narażone jest na zarzut błędnego koła i cofania się w nieskończoność, ponieważ Ja zakłada już uprzednią świadomość bycia Ja, toteż nie zdobędzie się w ten sposób bezwarunkowej podstawy wszelkiej wiedzy.

Odrzucając ten aspekt myśli Fichtego, Novalis mocniej akcentuje aspekt dynamicznej wolności w konstruowaniu, przy czym szczególny wymiar zyskuje rys nieskończoności w dążności do pełni ludzkiej natury. Właściwym bowiem celem jest najpierw – poprzez tworzenie – rozszerzanie naszej wolności. Nasze powołanie, będące zobowiązaniem, można zdefiniować jako tworzenie wewnętrznego świata, który stanowić będzie „właściwe *pendant*” do świata zewnętrznego – i owo *pendant* jest nie tyle dostosowaniem się do zewnętrznego wzoru, nawet gdyby upierać się, wzorem Platońskiego *Sofisty*, przy współmierności proporcji (relacji) wzoru i podobizny, ile wytworem ducha, pozostającym w „wymiennej”, ruchliwej współzależności, podporządkowując sobie to, co należy do owego zewnętrznego świata – tak postępuje np. poeta, który jest wynalazcą „symptomii” *a priori* – jego wytwory będą symptomem świata ducha i symbolem świata zewnętrznego.

Novalis podkreśla z siłą, że wolność może zostać pomyślana tylko poprzez jej determinacje, których źródłem jesteśmy my sami, czy też w przeciwstawieniu jej zewnętrznego świata. W procesie tworzenia świata wewnętrznego, w mozolnym jego konstruowaniu rozszerza się sfera naszej wolności dzięki stopniowemu „odrzućaniu” (poprzez ich realizację) owych determinacji. Proces ten jest wszelako nieskończony, cel zarysowuje się całkowicie poza czasem, i tylko człowiek w pełni doskonały byłby w stanie utworzyć taki świat, w którym wolność urzeczywistniła się już poza wszelkimi określeniami, będąc zarazem najpełniejszym określeniem filozofii. Jakakolwiek możliwość wkroczenia w ową przestrzeń całkowitej wolności poza czasem pojawia się jednakowoż tylko w czasie. Nie byłaby to zatem jakaś poza-czasowa kontemplacja czegoś, co pozaczasowe – bezwarunkowej wolności, ale stawanie się czystą substancją, z może zarazem pozaczasowymi rozbłyskami wolności na wzór epifanii.

nie razi, komu żadna niematerialna i niegłośna rewolucja nie wydaje się ważna, ten nie spogląda jeszcze z wysokiej, rozległej perspektywy, jaką daje historia ludzkości” – cyt. za: *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*. Wybrał i opracował T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 210 (tłum. J. Ekier).

15 „Działanie, które ustanawia Ja jako Ja, musi być powiązane z antytezą niezależnego nie-Ja i z odniesieniem do ogarniającej wszystko sfery: tę sferę można nazwać Bogiem i Ja” – cyt. za: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 407. „Bóg” nie jest tutaj zapewne Bogiem osobowym chrześcijan, raczej idzie o sferę Absolutu, będącą zarazem założeniem i celem działania Ja, przed-empirycznym warunkiem.

16 Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 407.



II. 2

C.D. Friedrich, *Pejzaż górski z tęczą* 1810, olej na płótnie. Museum Folkwang, Essen. Domena publiczna

Konsekwencje takiego rozwiązania dla sfery moralności na razie wolno pominąć. Dla transcendentalnej filozofii natury Novalisa z dynamiki konstruującego Ja i umożliwiającego jego aktywność nie-Ja rodzi się konieczność wyjaśnienia genezy (nie początków w domenie spekulacji historii naturalnej) natury – także w świetle jedności i ciągłości jej wszelakich przejawów. Według znakomitego spostrzeżenia Uerlingsa, przez genezę natury rozumie się nie tyle jej faktyczne (empiryczne) źródło (tym zajmują się nauki szczegółowe, ale potrzebują one wszakże transcendentalnej podstawy, nie tylko metodologicznego uzasadnienia), ale schematyczna, tj. ujęta w ramach transcendentalnej logiki, „logogeneza”¹⁷ natury. Innymi słowy idzie o sprowadzenie natury w jej jedności jako przedmiotu do pierwotnego związku z podmiotem, tj. o możliwość pomyślenia natury jako podmiotu – czyli uchwycenia natury jako czystej aktywności¹⁸.

Po pierwsze zatem, wspomniane już wyżej, wewnętrzne tworzenie przez nas, w sferze względnej wolności, *pendant* świata zewnętrznego, jest przejawem obecności nie-Ja, zatem warunkiem aktywności Ja. Natomiast czysta aktywność natury znajduje swój wyraz w uporządkowanym ruchu, istniejącym już w materii na

17 H. Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart 1991, s. 154. Tam także szczegółowe analizy ujęcia „natury” w pismach Novalisa w płaszczyźnie porównania z Schellingiem.

18 Uchwycenie tego wymaga znalezienia wewnętrznego, tj. dla duchowego organu, odpowiednika Kantowskich czystych form naoczności.

najbardziej pierwotnym poziomie; uorganizowany ruch ujawnia się w różnych stopniach złożoności i (pomyślanej, zakładanej) celowości wytworów natury; konstrukcji myśli na poziomie ujawnienia warunków możliwości pomyślenia czegoś odpowiada na poziomie natury empirycznej jej „Produktivität”¹⁹. Jak zobaczymy, pod tym względem sztuka w rzeczy samej nie różni się od natury.

Produktywność – wytwórcza siła natury odsłania się także w jej wytworach jako samoprezentowanie się abstrakcyjnej aktywności (*Selbstdarstellung der abstrakten Tätigkeit*). To jedność natury, widziana tym razem od strony jej przejawów, empirycznej obecności, która nie jest przypadkowym zespoleniem wytworów (fenomenów), ale wyrazem zestrzajającej wszystko siły. Wzajemne uwarunkowanie aktywności Ja i obecności nie-Ja, które Novalis wyraża także za pomocą formuły „Ja = Ty”, nie oznacza powrotu do przedkantowskiej (przedkrytycznej) ontologii; natomiast ich powiązanie musi wyjść poza transcendentalne uzasadnienie – owo powiązanie Novalis (znów inaczej niż Kant i Fichte) sytuuje nie w płaszczyźnie transcendentalnej dedukcji, lecz w obszarze doznawania, odczuwania i świadomości tego doznawania, któremu nadaje miano „Gefühl”²⁰. Termin ów, dobrany z rozmysłem, ma ukazywać moment pierwotnego nierozdzielenia myśli i natury, a precyzyjniej biorąc – ich wzajemnej zależności i przemienności: myśl, nieustannie aktywna, czuwa niejako nad potencjalnością zmysłów, zgodnie z pięknym obrazem Novalisa: „Człowiek jest słońcem, jego zmysły są jego planetami”²¹. Trzymając się tej wspaniałej, neoplatonńskiej z ducha metafory, pokażmy się o analogię: tak jak określone siły fizyczne utrzymują planety w uporządkowanym ruchu wokół Słońca, tak myśl, dzięki refleksji i wyobraźni, utrzymuje w równowadze immanencję

19 Produktywność natury splata się z produktywnością sztuki, jest jej ścisłym odpowiednikiem i odzwierciedleniem (w aspekcie ruchu, tworzenia podług reguły organicznych całości). „Natura ma instynkt sztuki”, stąd ich rozróżnienie to albo „czcza gadanina”, albo konieczna analogia. Dlatego natura, jako siła, która tworzy sama, pod wpływem własnego impulsu, może stać się kryterium oceny konkretnego artysty i jego wytworu o tyle, o ile dynamika natury, dla której analogią jest dynamika sztuki, wskazuje na autonomiczny i samowiedny sens formy artystycznej: „Schlegelowie przeoczyli, mówiąc o celowości i kunsztowności dzieł Szekspira, że sztuka należy do natury i zarazem sama jest samą siebie oglądającą, samą siebie naśladowującą, samą siebie kształtującą naturą” – cyt. za: Novalis, *Uczniowie z Sais...*, dz. cyt., s. 215. Koncepcja „poezji natury”, popularna w XVIII wieku, często aplikowana do Homera, ulega w myśli Novalisa przekształceniu: nie chodzi o surowość, pierwotność, czystość w przedstawianiu natury, o bliski, wręcz bezpośredni kontakt z naturą, ale o samoistność rozwijającej się niejako *sponte sua* formy, która jest jednocześnie teoretycznym „ogłędem” samej siebie. Klarowne ujęcie organicznej idei dzieła sztuki, w: F. Beiser, *The Romantic Imperative. The Concept of Early Romanticism*, Cambridge, Mass., 2003, s. 75-82. Por. także cenne spostrzeżenia na temat koncepcji języka muzycznego w twórczości Ludwiga van Beethovena, zgodnie z którą tworzenie muzyki, jako aktywność czysto duchowa, sięga w głąb swojej „siły formującej”, stając się, jako zjawisko dźwiękowe, „muzyką o muzyce”, reprezentacją samej siebie, lecz zdolną, dzięki spotęgowanej sile formowania, do udźwignięcia najwyższych idei – por. M. Geck, *Von Beethoven bis Mahler: die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993, s. 4-5, 15-18.

20 „Gefühl” jest jednocześnie, oprócz doznawania, obszarem przekraczania tego, co nieograniczone, ku temu, co jest ograniczone – a więc formą samoświadomości, przy czym *Gefühl* podkreśla jedność zmysłów i wewnętrznego odczuwania w akcie duchowej aktywności – innymi słowy, zanika wtedy, być może, rozszczepienie natury na świat fenomenalny i noumenalny, albo na świat konieczności i wolności.

21 Zob. także: „Świat jest uniwersalnym tropem ducha, jego symbolicznym obrazem” – cyt. za: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 321.

swego działania i wykraczania na zewnątrz, transcendowania siebie, tworzy zasady i odkrywa ukryty porządek natury. Ta zdolność polega na wykorzystaniu „cudownej różdżki analogii”.

Poznanie za pomocą analogii u Novalisa nie jest jednak ani klasyczną, Arystotelesowską analogią proporcji, ani też scholastyczną analogią bytu, nawet w niezwykłej, sięgającej Plotyna i Augustyna, *analogia lucis* Bonawentury. Analogia Novalisa nie pełni roli nowego opisu natury, choć zagwarantowano jej poczesne miejsce w tworzeniu poezji – Novalis sięga po analogię jako zdolność tworzenia rzeczywistości w akcie wprawienia w ruch i wzajemności (wymienności) obu członów analogii: ducha i natury – „ein Wechsel” to siła powiązania i wzajemnej reprezentacji – w tym właśnie znaczeniu natura jest symbolicznym hieroglifem. Można by powiedzieć, że każdy twór natury istnieje dla nas podwójnie – jako przejaw i jako symboliczna reprezentacja. Refleksja i działanie znajdują w naturze nie tylko oparcie dla swojej sytuacji „nie-Ja”, ale także fizyczno-biologiczne osadzenie.

Analogie między procesami tworzenia w naturze a naszymi procesami poznawczymi i twórczymi należą do najpiękniejszych fragmentów w dorobku Novalisa. Przeważa w nich metaforyka zaczerpnięta z takich dziedzin wiedzy, jak meteorologia, mineralogia, fizyka elektryczności, fizjologia – przy czym pamiętać należy, że nawiązanie do tych dyscyplin (opisywanych przez nie zjawisk) nie jest zabiegiem czysto poetyckim (jak np. zdarza się to w wierszach T.S. Coleridge’a, którego łączyła przyjaźń z wybitnym chemikiem, H. Davy’em), ale ujawnianiem jedności natury i wzajemności procesów jej działań. W jednym z fragmentów Novalis tak to proponuje nam zobaczyć:

(Fizyka ducha). Nasze myślenie jest koniec końców tylko galwanizowaniem, pobudzeniem ziemskiego ducha, duchowej atmosfery, a to dzięki niebiańskiemu, nieziemskiemu duchowi. Wszelkie myślenie i tak dalej jest więc samo w sobie *Sympraxis*. Teoria myślenia odpowiada meteorologii.²²

Wyrażenie „duchowa fizyka” jest czymś więcej niż metaforą. Wskazuje ono na jeden z najważniejszych aspektów rozumienia jedności natury i ducha u Novalisa, a poprzez to – jedności nauki i poezji. Natura empiryczna nie tyle jest wytworem naszej zdolności duchowej, nie tyle podporządkowuje się prawom naszego postrzegania i myślenia, ile wzajemnym pobudzaniem się; świat natury i świat ducha są w ciągłym ruchu, w ciągłym czuwaniu, a ruch ten pochodzi z ich wnętrza. Mimo to pozostają ze sobą w harmonii²³, w przeciwnym razie nasze poznawanie i działanie w ogóle nie byłyby możliwe, zaś natura sama nigdy nie mogłaby się stać przedmiotem poznania. W innym miejscu Novalis porównuje naszą aktywność do rozchożenia się światła i określa myślenie mianem *actio in distans*. Kartezjański dylemat

²² Cyt. za: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 189.

²³ Tamże, s. 204.

możliwości oddziaływania substancji duchowej i niematerialnej na substancję rozciągłą w takim ujęciu traci swoją rację bytu. W obszarze ontologii świat natury – także w swojej empirycznej odsłonie, i wyższej formie organicznej – stanowi modyfikację ducha, a lepiej należy powiedzieć – jest czymś na podobieństwo wymiany form energii; natura z kolei jest zdolna do modyfikacji ducha poprzez zmysły²⁴.

Co ważne, u Novalisa znajdziemy bogatą, rozwiniętą metaforykę, charakteryzującą królestwo zmysłów. Ma to swoje niebagatelne znaczenie, ponieważ niemiecki poeta nieprzerwanie dokonuje korelacji ontologii z możliwością przekształcenia, modyfikacji i udoskonalenia zmysłów – nawet do przyjęcia tezy o naszej zdolności do wytworzenia w nas nowych zmysłów – poprzez intensyfikację duchowej aktywności. Zmysł nieustannie podlega procesowi doskonalenia, lecz sedno problemu tkwi w tym, że zmysł – jako narzędzie – jest zarazem czynnikiem zmieniającym to, co zostaje osiągnięte dzięki poznaniu lub działaniu, a przede wszystkim jest dla nas sposobem reprezentacji.

„Zmysł jest narzędziem – środkiem. Zmysł absolutny byłby zarazem środkiem i celem. Tak więc każda rzecz sama jest środkiem jej poznania”, powiada Novalis. Każda rzecz musi zostać przeze mnie ożywiona, stając się jednocześnie „moim zmysłem i jego przedmiotem”²⁵. Poznanie zmierzałoby do wykształcenia w nas owego zmysłu absolutnego, ale w naszej ziemskiej egzystencji nie jest do końca możliwe. Inaczej mówiąc, poznanie w sensie doskonałym byłoby czymś na podobieństwo konsubstancjalnej jedności – określającej relacje między osobami Trójcy Św. w teologii trynitarnej. Novalis ma na myśli działanie w nas samych wewnętrznego organu, narzędzia, które, za pośrednictwem odczucia (Gefühl), „tworzy i uwalnia to, co stworzyło”²⁶.

Innym określeniem takiej relacji jest dla Novalisa miłość. Zważywszy jednak na samoistną aktywność ducha, poznanie bezpośrednio w swojej najwyższej postaci byłoby poznaniem niezmysłowym, albo też możliwością intelektualnej intuicji. Innym jej mianem staje się „Urhandlung”, nie może ona bowiem być powodowana czymś, co byłoby poza nią. „Intuicja” rozpada się na „odczucie” i „refleksję”, czy też jeszcze inaczej: tendencję i jej wytwór, powiązanie subiektywności i obiektywności, dyspozycji i siły. Czy należy w tym widzieć powrót do Fichtego, do pierwotnej jedności działania i poznania w akcie samostanowiącego się Ja?

Możliwe, że Novalis raczej zмага się tutaj z ograniczeniami samego języka pojęciowego. Jeśli konstruowanie – w kategoriach wykutych w warsztacie transcendentnym – odbywa się w obrębie czystej immanencji podmiotu, to pod znakiem zapytania staje jego wolność, która, jak pamiętamy, nie może się zrealizować, jeśli pozbawiona jest determinacji. Najwłaściwszym zatem określeniem relacji między Ja

²⁴ Tamże, s. 307.

²⁵ Tamże, s. 209.

²⁶ Tamże, s. 84.

i nie-Ja wydaje się być „das Schweben” – stan unoszenia się, falowania, zawieszenia pomiędzy dwoma, przeciwstawionymi sobie punktami skrajnymi:

Wszelkie poznanie musi spowodować [zaistnienie] moralności – popęd moralny [natomiast], popęd wolności musi wzbudzić poznanie. Bycie wolnym jest skłonnością Ja – zdolność do bycia wolnym jest wytwórczą wyobraźnią – harmonia jest warunkiem ich aktywności – unoszenia się pomiędzy przeciwieństwami.²⁷

Ten stan zawieszenia nie jest wszelako beczynnością, oczekiwaniem, lecz zawsze skierowanym w przeciwne strony działaniem, czynnością, która może stać się w pełni sobą, gdy zostanie uświadomiona, tj. przedstawiona. Wyzwaniu o takim charakterze najpełniej stawia czoła może sztuka. Po pierwsze, w sztuce anihilacji ulega rozdział pomiędzy pragnieniem, poznaniem i działaniem (tworzeniem) – każda czynność, nawet najłżejsze, najdelikatniejsze poruszenie dłoni artysty, zmienia formę dzieła. Po drugie, w sztuce działanie jest także poruszeniem ducha – jego modyfikacją o tyle, o ile, powiedzmy, każdy kolejny ruch pędzla zmienia to, co powstało wcześniej i przemienia ostatecznie całość. Po trzecie, w przypadku tworzenia artystycznego w stopniu największym dostrzec można, w jaki sposób narzędzie formuje nie tylko tworzywo, ale wręcz „siły i myśli artysty”²⁸.

W sztuce przeto można upatrywać jednej z najdoskonalszych dróg, prowadzących do samopoznania; gdyby za Friedrichem Strackiem²⁹ przyjąć, że samopoznanie ma dla Novalisa kształt *ordo inversus*, porządku odwróconego w tym znaczeniu, że – myśląc teraz o sztuce – należy odwrócić potoczny sposób pojmowania i odrzucić pogląd, iż sztuka naśladuje naturę, tj. empiryczny świat rzeczy, ale raczej przedstawia świat wewnętrzny, jest efektem działania ducha, nawet więcej – świat duchów prezentuje się w sztuce właśnie. Toteż Novalis na tej podstawie może wyprowadzić krytyczną ocenę sztuki, polegającą na odróżnieniu „sztuki określonej”, której cechami są ograniczoność, skończoność, pośredniość (ufundowana jest bowiem na przedmiotach i pojęciach), oraz „sztuki nieokreślonej”, ożywianej przez czyste idee, zdobnej przymiotami wolności, bezpośredniości, oryginalności, samodzielności i piękna³⁰.

Taka sztuka zatem, będąca tworem ducha, w swojej formie ostatecznie czerpać powinna z matematyki jako czystej konstrukcji; jest ona zarazem w pełni samowiedna, to znaczy, że sam wytwórca ogląda się w niej niczym w zwierciadle, staje

27 Cyt. za: *Theorie der Romantik*, dz. cyt., Stuttgart 2000, s. 137.

28 Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 212.

29 F. Strack, *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs*, Tübingen 1982; Strack wywodzi Novalisa „ordo inversus” z tradycji wejścia w głąb samego siebie Św. Augustyna, idei „Bekehrung”, charakterystycznej dla środowisk pietystycznych, wreszcie, rzecz jasna, z Fichtego, zob. s. 4-14, 72-75.

30 Warto tu dodać, że sztuka „nieokreślona” byłaby źródłem czystej rozkoszy, tj. całkowicie autonomicznej – pobrzmiwają tutaj może echa Kantowskiej bezinteresowności sądów smaku i pozostającej poza reaktywnym pożądaniem przyjemności, płynącej ze swobodnej gry intelektu i wyobraźni.

się „sam dla siebie zjawiskiem”, czy też, by przypomnieć inne sformułowanie poety, „jaźnią własnej jaźni”. Chodzi więc o to by sięgnąć do sztuki jako siły, „[...] która po prostu przedstawia po to, by przedstawiać”. W takim przypadku

przedstawianie dla przedstawiania jest wolnym przedstawianiem. Przez to chce się tylko zaznaczyć, że tę aktywność powinien określać nie przedmiot jako przedmiot, lecz Ja jako podstawa aktywności. Dzięki temu dzieło sztuki otrzymuje wolny, samoistny, idealny charakter [...].³¹

Całkowita wolność sztuki nie byłaby zatem autonomią czystej formy, lecz samą aktywnością, nieprzerwanym i nieskończonym ćwiczeniem, zmierzającym do uchwycenia ciągle wymykającej się podstawy. Przedstawianie dla samego przedstawiania spycha na drugorzędne pozycje zewnętrzne funkcje sztuki, ale chroni jej status narzędzia do osiągnięcia samoświadomości. Ponadto, choć „przedstawienie dla przedstawiania” może sugerować paradoks samo-odniesienia, w przypadku samej formy, jak i relacji między treścią a formą, nie jest trywialnym faktem. Zalecenie dla artysty brzmiałoby zatem: nie pytaj najpierw o znaczenie, najpierw bądź!

Ideał ten, skierowany jako punkt absolutnego rozwoju do wszystkich ludzi, przyjmuje formę utopijnego proroctwa, że wszyscy staniemy się poetami, czyli – ukończymy naszą wędrówkę powrotem do domu, odzyskaniem swojej ojczyzny, samego siebie, będziemy sami dla siebie dziełem i jego materią. Może to się ziścić także poprzez odpowiednie studiowanie natury – ono z kolei powinno nam wskazać drogę ku absolutnej jedności natury jako tajemniczego szyfru, którego odczytanie nie rozdziela przyjaciela natury od jej badacza, ani też od poety (artysty). Ta jedność natury jawi się także, oczywiście, jako jedność z duchem ludzi badających naturę, i tym samym natura staje się zwierciadłem, a właściwie przestrzenią moralną człowieka – obrazem jego wolności³². Był to, dodajmy, stan złotego wieku, który ludzie sam zdołali zniweczyć; lecz to nie polemiczne, krytyczne nawiązanie do „wolności” Ja Fichtego może ten stan przywrócić – skutecznic to może jedynie sama natura, przemawiając do nas i wywołując w nas wspomnienie harmonii duszy i wewnętrznej muzyki natury. Natura sama, podzielona na brzmiący unisono chór jej wszystkich wytworów, zwraca się do człowieka w taki oto sposób:

Czy kiedyś nauczy się czuć? Ten niebiański, ten najbardziej naturalny ze wszystkich zmysłów zna jeszcze niedostatecznie: dzięki uczuciu powróciłby dawno wytęskniony czas; żywioł uczucia to wewnętrzne światło, które załamując się ukazuje piękniejsze, mocniejsze barwy. Wtedy wzeszłyby w nim gwiazdy, nauczyłyby się czuć świat cały jaśniej i bogaciej

³¹ Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 373.

³² Szerzej o tym, także w nawiązaniu do romantyzmu angielskiego, zob. np.: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., oprac. nauk T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 677-721.

niż teraz, kiedy oko ukazuje mu granice i powierzchnie. Stałby się mistrzem w nieskończonej grze [...].³³

Nieskończona gra, odzywająca się potem echem w mistrzostwie gry w szklane paciorki Hermana Hessego, jest grą przyjaciół natury, badaczy natury, artystów (poetów); reguły te, jeśli tak można powiedzieć, współokreśla natura poprzez swoją jedność i symboliczne oraz dynamiczne powiązania między wszystkimi rzeczami i zjawiskami: nawet martwa materia *per se* nie jest martwa, gdyż (czego, zdaniem Novalisa, dowodziły eksperymenty Ritтера z elektrycznością albo zjawisko opisane przez Ernsta Chladniego) kryje w sobie schemat auto-organizacji. Ontologiczny poziom gry natury ma swój odpowiednik w swobodnej grze (uprawianej ze względu na nią samą) reprezentacji świata natury, reprezentacji zmodyfikowanej przez od-wewnętrzzną, duchową aktywność – w języku poezji, ale także innych sztuk. W sławnym *Monologu* niemiecki poeta wytyka nam (a także oświeceniowym dyskutantom o naturze i genezie języka) łatwowierną skłonność do traktowania języka jako narzędzia – a przecież język jest tajemniczą grą właśnie, toczącą się ze względu na niego samego, dbającego o samego siebie. W aspekcie semantycznym (reprezentacji) język ten staje się konstrukcją na wzór matematycznych, uniwersalnych formuł. W aspekcie ontologicznym jest rzeczywistością samą dla siebie³⁴.

W ten sposób może (wedle Novalisa – musi) przemawiać tylko poeta. Jak jednak poezja stanie się ukoronowaniem wiedzy i ostatecznie ukształtuje model „Enzyklopädik”, syntezę wiedzy, odwrócenie i rodzaj parodii francuskiej *Encyclopédie* Jeana d’Alemberta i Denisa Diderota³⁵, trzeba by zostawić już na inną okazję.

33 Novalis, *Werke*, dz. cyt. s. 72. Zob. także następującą charakterystykę przyjaciela natury: „Natura inspiruje zarazem prawdziwego jej miłośnika i tym pełniej się przezeń objawia, w im większej harmonii z nią pozostaje jego konstytucja. Prawdziwego miłośnika natury cechuje właśnie jego gotowość do zwiłokrotniania eksperymentu, do redukowania, do łączenia i do analizowania, do romantyzowania i do popularyzowania.” – cyt. za: cyt. za: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 569. Włączenie „romantyzowania” do zadań eksperymentatora z naturą oznacza, że nauka w myśli Novalisa całkowicie przekracza model nauki empirycznej. Także naukową hipotezę Novalis traktuje przede wszystkim jako założenie o transcendentalnym charakterze, a możliwość jej uprawiania wynika z przyjęcia pewnej koncepcji o idealnym charakterze, np. mechanika „żyje” dzięki idei *perpetuum mobile*. To, co niemożliwe w świecie empirycznych praw, jest koniecznym założeniem i celem.

34 Można dodać, że zmienia to także relację między symbolem (znakiem), przedmiotem, na który wskazuje, i znaczeniem symbolu – relacja ta jest możliwa tylko powiązaniu w poetyckiej wyobraźni, w taki sam sposób, jak odczytanie hieroglifów (szyfrów) natury. Ponieważ symbole przedstawiają, musiałyby istnieć, konsekwentnie, także symbole symboli, a relacja między symbolem i tym, co symbolizowane, jest odwracalna. Por. uwagę o następującym brzmieniu: „Cały przesąd i błąd wszystkich czasów, ludów i jednostek tkwi w myleniu symbolu z tym, co symbolizowane, w ich utożsamianiu, w wierze w prawdziwą, zupełną reprezentację i relację obrazu do jego pierwowzoru, zjawiska i substancji, w przechodzeniu od zewnętrznego podobieństwa do przenikającej wszystko wewnętrznej zgodności i do powiązania, słowem, na myleniu podmiotu z przedmiotem” – cyt. za: Novalis, *Werke*, dz. cyt., s. 564.

35 Zob. o tym także nawołujące do ostrożności uwagi Beisera: F. Beiser, dz. cyt., s. 43-55; romantycy mieli bowiem bardzo dwuznaczny i wcale nie tak skrajnie negatywny stosunek do Oświecenia. Odbija się to także na idei formowania człowieka „Bildung”, dla której podstawowa jest Kantowska zasada autonomii moralnej oraz Schillerowska z ducha koncepcja „duszy pięknej”, rozwijającej wszystkie zdolności człowieka, znajdująca swoje ucieleśnienie w modelu „religii sztuki”, zob. o tym np.: J.A. Herdt, *Forming Humanity. Redeeming the German Bildung Tradition*, Chicago and London 2019, zwł. s. 112-131; Herdt także akcentuje rolę tradycji pietystycznej („Menschen-Kunst”).

Bibliografia

- Beiser, Frederick. 2003. *The Romantic Imperative. The Concept of Early Romanticism*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Furst, Lilian R. 1979. *Romanticism in Perspective. A comparative study of aspects of the Romantic movements in England, France and Germany*. London-Basingstoke: MacMillan.
- Geck, Martin. 1993. *Von Beethoven zur Mahler: die Musik des deutschen Idealismus*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.
- Herd, Jennifer A. 2019. *Forming Humanity. Redeeming the German Bildung Tradition*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Mähl, Hans-Joachim. 1963. „Novalis und Plotin. Untersuchungen zu einer neuen Edition und Interpretation des „Allgemeinen Brouillon“. *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*: 139-250.
- Mähl, Hans-Joachim. 1985. „Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern“. W: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, hg. von W. Voßkamp, s. 273-302. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Namowicz, Tadeusz, red. 2000. *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*. Wrocław.
- Neubauer, John. 1986. *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven and London.
- Neubauer, John. 1997. „Das Verständnis der Naturwissenschaften bei Novalis und Goethe“. W: *Novalis und die Wissenschaften*, hg. von H. Uerlings, s. 49-64. Berlin: Max Niemeyer Verlag.
- Neumann, Gerhard. 1976. *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik bei Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*. München: Fink.
- Novalis. 1984. *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik.
- Novalis. 1996. *Werke in zwei Bänden. Band 2. Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, hg. von R. Toman. Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft.
- Strack, Friedrich. 1982. *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs*. Tübingen: Niemeyer.
- Taylor, Charles. 2001. *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., naukowo opracował T. Gadacz, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson. Warszawa: PWN.
- Uerlings von, Herbert, Hg. 2000. *Theorie der Romantik*, Stuttgart: P. Reclam.
- Uerlings von, Herbert. 1991. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Uerlings von, Herbert. 1998. *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*. Stuttgart: J.B. Metzler.



„Sam pejzaż myśli we mnie”. Szkic o fenomenologii pejzażu

Monika Murawska

Wydział Sztuki Mediów, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

ORCID: 0000-0003-1975-0330

Streszczenie

Artykuł jest próbą opisu różnorodnych aspektów fenomenologii pejzażu, zwłaszcza w jej ujęciach pohusserlowskich i poheideggerowskich we Francji. W kontekście pejzażu fenomenolodzy odwołują się do Husserlowskiej kategorii horyzontu i *epoché*, ale także do Husserlowskiego ujęcia natury i kategorii *Lebenswelt*, do ucieleśnionej podmiotowości opisywanej przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego i jej przestrzennego współistnienia ze światem. W ich rozważaniach ważną rolę pełnią rozważania Martina Heideggera, ale także Ludwika Binswanger’a. Mimo to punktem wyjścia dla fenomenologicznie ujętego pejzażu pozostaje teoria niemieckiego psychologa, Erwina Strausa, który z pojęcia pejzażu uczynił kategorię kluczową, nadając jej znaczenie oryginalne i nietypowe. Artykuł podąża tropem Strausa, a następnie Maldineya, by w kolejnym kroku opisać pejzaż w ujęciu Merleau-Ponty’ego i Dufrenne’a, i ostatecznie skupić się na naszkicowaniu założeń eko-fenomenologii, zadając pytanie o to, czy jej praktyczne zaangażowanie może współgrać z metafizycznymi założeniami najnowszych koncepcji fenomenologicznych.

Słowa kluczowe

estetyka, eko-fenomenologia, fenomenologia, pejzaż, sztuka

Abstract

This article attempts to describe the various aspects of landscape phenomenology, especially in its post-Husserlian and post-Heideggerian approaches in France. In the context of landscape, phenomenologists refer to Husserl’s categories of horizon and *epoché*, but also to Husserl’s account of nature and the category of *Lebenswelt*, to the embodied subjectivity described by Maurice Merleau-Ponty and its spatial coexistence with the world. The reflections of Martin Heidegger, but also of Ludwig Binswanger, play an important role in these considerations. However, the starting point for a phenomenologically framed landscape remains the theory of the German psychologist Erwin Straus, who made the concept of landscape a key category and gave it an original and unusual meaning. The article follows Straus and Maldiney, describes landscape in terms of Merleau-Ponty’s and Dufrenne’s philosophy, and finally focuses on

sketching the assumptions of eco-phenomenology, asking whether its practical engagement can be reconciled with the metaphysical assumptions of recent phenomenological concepts.

Key words

aesthetics, art, eco-phenomenology, landscape, phenomenology

Pisanie o pejzażu nie jest dziś łatwe, ponieważ pociąga za sobą konieczność odwołania się do nadzwyczaj bogatej, wielowątkowej, ale także interdyscyplinarnej literatury przedmiotu¹; do dyskusji implikowanej przez pojawienie się tzw. zwrotu przestrzennego, czy też zwrotu geograficznego², ale także do estetyki środowiskowej i rozróżnienia między pejzażem a krajobrazem. Tutaj chciałabym jednak pisać o pejzażu, nie zgłębiając różnicy między tymi dwoma pojęciami, w języku polskim często odsyłającej do krajobrazu jako kontemplacji wycinka natury, także kontemplacji zawłaszczającej³, i do pejzażu jako jego artystycznej reprezentacji, również powiązanej, poprzez zastosowanie perspektywy, z opresywną postawą wobec rzeczywistości.

Dla mnie punktem wyjścia i dojścia będzie tu pojęcie pejzażu, choć przyjmuję, że można by go zastąpić pojęciem krajobrazu. Jednakże będzie mi chodzić o pejzaż w ujęciu fenomenologii⁴, być może ujęciu ocalającym krytyczny, niezawłaszczający jego wymiar. Maurice Merleau-Ponty napisał o Paulu Cézannie i jego malarskiej twórczości, że kielkuje wraz z pejzażem, i że artysta twierdził, iż pejzaż myśli się w nim, że to on, malarz, staje się jego świadomością⁵. To zlewanie się dwóch biegunów – pejzażu i zanurzonej w nim podmiotowości – zakłada według mnie powiązanie na tyle silne, że zanika tu już hierarchiczność, a pejzaż odzyskuje suwerenność, nie będąc wyłącznie przedmiotem konstytucji podmiotu, ale wywierając na niego istotowy wpływ. Podmiotowość i świat, podmiotowość i pejzaż mieszają się tu ze sobą, oddziałując na siebie nawzajem. Jednak chcę też podkreślić, że pojęcie pejzażu

1 Wiąże się to z pojawianiem się tzw. *landscape studies*. Nie jestem tu w stanie przytoczyć nawet najnowszej literatury przedmiotu, ponieważ jest jej za dużo; ale odwołam się do polskich publikacji, takich jak *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2020, czy książka Beaty Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego* (Poznań 2013) oraz do znakomitego wprowadzenia, jakim jest książka Mateusza Salwy z bogatą bibliografią ukazującą ogrom materiału, jaki wiąże się z tą tematyką: M. Salwa, *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Łódź 2020.

2 M. Gauchet, *Nouvelles géographies*, „Le Débat”, nr 92.

3 Można przypomnieć wypowiedzi W.J.T. Mitchella, wiążącego pejzaż z władzą imperialną, który stwierdził, że jest to współcześnie medium wyczerpane, nie mające racji bytu jako tryb wypowiedzi artystycznej: W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape w: Landscape and Power*, w: *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago 1994, s. 5-34.

4 Moje rozważania dotyczyć będą głównie fenomenologii francuskiej; zważywszy na to, że francuskie słowo *le paysage* występuje w komentowanych przeze mnie tekstach, będę używać wyłącznie określenia „pejzaż”, zdając sobie sprawę, z jednej strony, z tego, że traktuje się je synonimicznie ze słowem krajobraz, a z drugiej strony, z arbitralności takiego wyboru.

5 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, tłum. M. Ochab, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 84.



II. 1

C. Lorrain, *Widok z Sasso*, 1649/1655, rysunek na papierze. Art Institute Chicago. Domena publiczna

będzie tu implikowało próbę zmierzenia się z wieloznacznością tej kategorii i jej znaczeniami sprzężonymi z polem artystycznym, literackim, społecznym, filozoficznym, antropologicznym i wieloma innymi. Mówimy bowiem nie tylko o pejzażach w przyrodzie, ale również o pejzażach kulturowych, politycznych, dźwiękowych, audiowizualnych itd.⁶

Wynika z tego, że pejzaż jest wszechobecny i odnosi się zarówno do życia indywidualnego, jak i zbiorowego, stając się ostatecznie, jak określił to Michel Collot, myślą-pejzażem (*la pensée-paysage*)⁷. Francuski literaturoznawca opisuje ją w następujący sposób:

[...] zakłada nie tylko przekształcenie naszych sposobów działania i życia, ale także naszego myślenia, i z tej perspektywy pejzaż okazuje się powiązany z pewnym zagranieniem strategicznym. Nie jest wyłącznie terenem działania, czy też przedmiotem studiów, ale daje do myślenia i to myślenia inaczej. Między innymi proponuje nam model nowego typu racjonalności, który chciałbym tutaj rozważyć przez pryzmat jego współczesnych ekspresji filozoficznych, artystycznych i literackich.⁸

Pejzaż okazuje się więc narzędziem pojęciowym na określenie naszego kontaktu ze światem, który jest opisywany zresztą wielorako, do czego jeszcze powrócę. Pejzaż, by powtórzyć, oznaczałby nasze zanurzenie w świecie i cielesne z nim powiązanie, ale też to, co daje do myślenia, prowokuje innego rodzaju myślenie – myślenie, które rozpościera się jako pejzaż⁹. To jest właśnie trop, którym podążają

6 Odwołam się tu do tekstu Mateusza Salwy, który analizował głównie koncepcję Arnolda Berleanta, opisując związki między filozofią środowiskową a fenomenologią: M. Salwa, *Landscape, phenomenology, and aesthetics*, „Popular Inquiry. The Journal of Kitsch. Camp and Mass Culture”, vol. 2022, s. 185-196.

7 M. Collot, *La Pensée-Paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles 2011.

8 Tamże, s. 12.

9 A. Berque, *La Pensée paysagère*, Archibooks, Paris, 2008, s. 7.

fenomenolodzy, rozmywając wprawdzie, jak zobaczymy, znaczenie kategorii pejzażu, ale jednocześnie czyniąc z niego nadzwyczaj intrygującą kategorię i operatywne narzędzie pojęciowe.

Próbując opisać/stworzyć fenomenologię pejzażu, badaczki i badacze odwołują się do wielu punktów odniesienia¹⁰, których nie jestem w stanie przedstawić dogłębnie i wyczerpująco, ale które wymienię lub szkicowo omówię, pokazując, mam nadzieję, ich wagę dla współczesnych badań nad pejzażem, wytaczając arbitralną ścieżkę prowadzącą przez meandry fenomenologii pejzażu. Zacznę od konstatacji, że w kontekście pejzażu fenomenolodzy odwołują się do Husserlowskiej kategorii horyzontu i *epoché*, ale także do Husserlowskiego ujęcia natury i kategorii *Lebenswelt*, czyli świata życia; do ucieleśnionej podmiotowości opisywanej przez Merleau-Ponty'ego i jej przestrzennego współlistnienia ze światem, gdzie ważną rolę pełnią rozważania Martina Heideggera, ale także Ludwika Binswanger'a; do zagubienia się w pejzażu, zwłaszcza górskim, czego znakomitym przykładem są teksty Henri Maldiney'a; do ujmowanej wieloaspektowo natury, która jest dekonstrukcją jej kartezjańskiej wizji, jak u Merleau-Ponty'ego, lub przyjmuje charakter warunku transcendentalnego, jak w fenomenologii Mikela Dufrenne'a, lub do konkretnych obrazów malarskich, wśród których dominują opisy malarstwa Cézanne'a, ale też Nicolasa de Staëla¹¹ lub Raoula Dufy'ego¹², choć zdarzają się także opisy artystów i artystek mniej rozpoznawalnych, jak choćby Elsa Maldiney¹³. Iwona Lorenc opisała pejzaż w ujęciu fenomenologii, starając się zwrócić uwagę na niwelowanie przez fenomenologię opozycji między naturą a kulturą, opisując go jako powiązany z ruchem transcendowania, ruchem istotowym dla podmiotowości. Włączyła też do swoich rozważań posthumanistyczne motywy filozofii, głównie Karen Barad oraz myślicieli niemieckich, takich jak Gernot Böhme¹⁴.

Mimo tego, co trzeba podkreślić, punktem wyjścia dla fenomenologicznie ujętego pejzażu pozostaje dla fenomenologii niemiecki psycholog – Erwin Straus, który

10 Można wymienić chociażby tekst Johna Bintliffa zatytułowany *Contextualizing the Phenomenology of Landscape w: Human Expeditions: Inspired by Bruce Trigger*, ed. Stephen Chrisomalis, André Costopoulos, University of Toronto Press, Toronto 2013, s. 41–50; lub Joelle Mesnil *La Phénoménologie de l'espace du paysage* <https://www.scribd.com/doc/72476445/La-phenomenologie-de-l-espace-du-paysage> (dostęp: 28.08.2024); lub też Johna Wyliego, *Landscape and Phenomenology*, w: *The Routledge Companion to Landscape Studies*, ed. P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, Routledge, New York 2012, s. 54–65.

11 Chodzi tu o głównie teksty Henri Maldiney'a i Éliane Escoubas.

12 C. Montserrat-Cals, *Phénoménologie de la baie des anges. Cette lumière*, „Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace”, 2011, nr 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21815> [dostęp: 28.08.2024].

13 É. Escoubas, *Paysages avec figures absentes: La peinture d'Elsa Maldiney*, „Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace”, 2011, nr 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21684>.

14 I. Lorenc, *The Landscape – Beyond the Dichotomy of Nature and Culture*, „Polish Journal of Landscape Studies”, vol. 1, 2018, s. 55–64 (wyd. pol.: I. Lorenc, *Niepewność fenomenu. Fenomenologia w horyzontach nowoczesności*, WUW, Warszawa 2024, ss. 205–228).

z pojęcia pejzażu uczynił kategorię kluczową, nadając jej znaczenie oryginalne i intrygujące¹⁵, a jego wpływ na koncepcje Merleau-Ponty’ego, Maldineya i Dufrenne’a jest trudny do przecenienia. Chciałabym więc podążać tropem Strausa, a następnie Maldineya, by w kolejnym kroku opisać pejzaż w ujęciu Merleau-Ponty’ego i Dufrenne’a, i ostatecznie skupić się na naszkicowaniu założeń eko-fenomenologii, zadając pytanie o to, czy jej praktyczne zaangażowane może współgrać z metafizycznymi założeniami najnowszych koncepcji fenomenologicznych.

I.

Można przyjąć, że z perspektywy fenomenologii postrzeganie czegoś jako pejzażu, ale też projektowanie lub malowanie pejzażu jest pewnym sposobem istnienia, sposobem bycia w świecie i zamieszkiwania świata¹⁶. Innymi słowy, pejzaż, czy to rzeczywisty, czy też symboliczny, zawiera w sobie ludzką realność we wszystkich jej wymiarach w formie, jak ujmuje to obrazowo jedna z komentatorek, pewnego osadu¹⁷. Powtórzę, pejzaż odsyła do sposobu, w jaki podmiot splata się ze światem¹⁸.

Erwin Straus jest w tym kontekście ważny, bowiem kategoria pejzażu staje się dla niego kluczowa i opisuje on za jej pomocą to, co nazywa „pejzażem uczuć”, proponując dokonanie rozróżnienia między pejzażem zmysłowym, przestrzenią geograficzną i pejzażem malarskim lub, bardziej ogólnie, artystycznym. Wprowadzone przez Strausa podziały zostają później wykorzystane do opisywania konkurujących ze sobą znaczeń pejzażu, ujawniając opozycję między artystyczną, a nawet idealistyczną koncepcją pejzażu a koncepcją bardziej pragmatyczną, a nawet naturalistyczną¹⁹. Jean Besse pisze wprost, że koncepcja opracowana przez Strausa jest zerwaniem z klasycznym ujęciem, które postrzega pejzaż jako rozciągającą się w przestrzeni krainę, możliwą do objęcia jednym spojrzeniem. Pejzaż oznacza dla niego raczej uczestnictwo niż zdystansowanie, raczej bliskość niż oglądanie czegoś z góry, raczej nieprzejrzystość, zamglenie widoku niż widok panoramiczny²⁰. Można więc zapytać o to, czy ostatecznie pejzaż jest jedynie obrazową i poetycką przestrzenią, którą utożsamiać można z reprezentacją i którą świat zachodni opisuje od XVI wieku. Czy też krajobraz odnosi się do środowiska, w którym żyjemy, środowiska krajobrazowego, przekształconego w swoisty interfejs pośredniczący między

15 Wpływ badań i tekstów Strausa na francuską postfenomenologię jest przedmiotem rozważań współczesnych badaczy. Zob. F. Jacquet, *La transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney*, Paris 2017, s. 54.

16 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, „Studia phänomenologica”, vol. XIV, 2014, s. 191-213.

17 Tamże, s. 192.

18 É. Escoubas, *Paysage et phénoménologie*, „Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace”, 2011, nr 5, s. 2; jest to wprowadzenie do numeru poświęconego pejzażowi w fenomenologii opublikowanego także online <https://journals.openedition.org/paysage/21553> [dostęp: 28.08.2024].

19 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 193.

20 J.-M. Besse, *Le Goût du monde, Exercices de paysage*, Paris 2009, s. 123.



II. 2

N. Poussin, *Pejzaż z dwoma nimfami*, ok. 1659, olej na płótnie. Musée Condé, Chantilly. Domena publiczna



II. 3

C.G. Carus, *Dolina w górach*, 1822, olej na płótnie. Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Domena publiczna

człowiekiem a światem, między różnymi grupami i ich światami?²¹ I ostatecznie, czy podział ten jest możliwy do zniwelowania?

Straus dąży do podkreślenia znaczenia tego, co doznaniowe, umieszczając swoje opisy w kontekście odczuwania i poruszania się związanych z naszym ucieleśnieniem. Na tej podstawie chce stworzyć nową koncepcję zgodną z rzeczywistością przeżywanego doświadczenia. Nazywa to doświadczenie pejzażem, a dokładnie pejzażem źródłowym. W swoich analizach stara się zdefiniować cechy charakterystyczne uczucia, które zdecydowanie przeciwstawia percepcji. To właśnie to przeciwstawienie stanie się podstawą rozważań Maldiney i jego opisu naszego spotkania ze światem. Porządek odczuwania, czy też uczucia wiąże się z poziomem przedpredykatywnym, czyli przedwerbalnym, jest on wspólny dla ludzi i zwierząt. Tak więc uczucie, jedna z najważniejszych kategorii, także w filozofii Dufrenne'a, jest formą naszej pierwotnej relacji ze światem. Oryginalność Strausa wynika z faktu, że silnie oddziela on uczucie od poznawania, które jest, w jego ujęciu, domeną percepcji. To ona porządkuje rzeczywistość i uchwytuje ją w znane sobie schematy; jest więc rozumiana jako proces obiektywizujący²².

Trzeba podkreślić, że uczucie nie jest sposobem poznania zdegradowanym lub gorszym, ale sposobem bezpośredniej komunikacji z rzeczami. Straus określa ten kontakt mianem „patyczności” lub „empatycznej” relacji ze światem – relacji bez tematyzacji lub refleksyjnego odnoszenia się do rzeczywistości. W odczuwaniu relacja z otaczającymi nas rzeczami jest zatem ulotna, częściowa, wrażeniowa, afektywna. Przestrzeń, która się przed nami roztacza, jest choreograficzna, jak to ujmując, promienieje, rozlewa się na wszystkie strony, lub inaczej jeszcze: zwija nas ona w siebie²³, owija się wokół nas, silnie do nas przylegając; nie wiemy, gdzie się kończy i gdzie zaczyna. Co więcej, brak językowego ujmowania oznacza, że rzeczy nie pojawiają się jako stałe i stabilne, ale jako szkice, jako „to” lub „tamto”, lub jako aspekty rzeczy, które są płynne, mobilne i odczuwalne jako jakości, takie jak na przykład czerwone plamy czereśni na drzewach, krzywizna ścieżki, zieleń liści, przytłumione światło błędzące w zaroślach²⁴. Wszystkie te aspekty stają się konkretnymi, to znaczy stają się stabilną rzeczywistością, obdarzoną właściwościami tylko pod wpływem języka, który reguluje obiektywną percepcję. Straus określa ją mianem gnostycznej, natomiast mianem patycznego określa moment związany z uczuciem, jego wrażeniowy sposób pojawiania się, który może być wrogi lub pokojowy, przyjemny lub nie. Uczucie wyznacza zatem doświadczenie, którego wymiar jest zasadniczo jakościowy, podczas gdy postrzeganie jest już ustrukturyzowane przez logiczną organizację języka, która dzieli świat na kategorie. W ten sposób, przestrzeń świata doznań jest dla świata percepcji tym, czym pejzaż dla

21 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 194.

22 E. Straus, *Du Sens des sens*, trad. Georges Thinès, Jean-Pierre Legrand, Grenoble 2000.

23 R. Messori, *Henri Maldiney et l'esthétique du paysage*, w: *Maldiney. Une singulière présence*, Paris 2014, s. 141.

24 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des Paysages*, dz. cyt., s. 194.



II. 4

E. Delacroix, *Widok plaży i klifów w Etretat*, bd., gwasz na papierze. Musée Fabre, Montpellier. Domena publiczna

geografii, a rzeczywistość dzieli się na dwie opozycyjne zhierarchizowane rzeczywistości, gdzie pejzaż oznacza nasze zanurzenie w świecie, a więc moment, gdy świat nie przybrał jeszcze rozpoznawalnych form, ale uderza nas i stanowimy jego integralną część. Percepcja z kolei odsyła do schematyzowania i obiektywizowania. Oczywiście, pytanie, jakie się tu pojawia, dotyczy powiązania między tymi dwoma doświadczeniami, niemniej można uznać, że podmiotowość nieustannie oscyluje między jedną a drugą postawą, choć w porządku logicznym uczucie pozostaje nadrzędne i fundujące.

Tak więc te różne przestrzenie i różne poziomy pejzażu są zawsze zmieszane i przeplatają się ze sobą w naszym życiu. Straus chętnie przyznaje, że ludzkie zachowanie oscyluje między czysto teoretycznym lub praktycznym a czysto pejzażowym. Przeplatanie się odczuwania i postrzegania jest doznawane bezpośrednio, na przykład w świadomości spacerowicza, który przechodzi od jednej postawy do drugiej, łącząc te dwa pojmowania świata/przestrzeni/pejzażu, nawet nie zdając sobie z tego sprawy. Taką interpretację przyjmuje zresztą Maldiney i czyni ją swoją własną. Aczkolwiek odróżnia się zasadniczo od Strausa w swojej interpretacji artystycznych przedstawień pejzażu, bowiem Straus uważa, że pejzaż w sztuce jest zawsze tylko reprezentacją i nie wiąże go z doświadczeniem uczucia, podczas gdy dla Maldineya

uczucie i doznanie pozostają niezmiennie kluczowe dla naszego doświadczania dzieł sztuki²⁵.

Straus podkreśla, że malarstwo pejzażowe rzadko oddaje prawdziwy pejzaż – jakościową i mobilną przestrzeń uczuć – a jedynie przestrzeń, która jest ogólna, która została już pomyślana; przestrzeń, która została stworzona wraz z wiatrakami, mostem, owcami, rzeką; jest to tylko przestrzeń możliwa, która zapożycza się u idei. Dlatego właśnie to malarstwo stoi po stronie reprezentacji i powiązane jest z koncepcją, której podlega. Można uznać, że klasyczny pejzaż, doskonale oddany na przykład przez Clauda Lorraina lub Nicolasa Poussina, oferuje skomponowane, uporządkowane przedstawienie, w którym przestrzeń się ujawnia, ponieważ zostaje tam zastosowana perspektywa liniowa i powietrzna. Ta kontrolowana przestrzeń nie jest już, jak zauważa Dufrenne, wieloaspektową i żarłoczną przestrzenią, w której się gubie²⁶. Nawet jeśli pejzaż wydaje się transpozycją świata życia, zdaje się podążać za światem, w którym żyję, na wzór wielkich holenderskich pejzażystów, takich jak Jan van der Heyden czy Meindert Hobbema, wprowadza pewien gest abstrahowania w tym sensie, że izoluje, kadruje, schematyzuje i idealizuje. Niemniej, jest to tylko jeden z aspektów tego rodzaju malarstwa.

Pejzaż malarski wyraża, ma wyrażać i czynić widzialnym, a przynajmniej dawać wgląd w to, co zostało doświadczone i odczute. Bezpośredniość doznania i tematyzacja zlewają się tutaj, co sugeruje w swoich interpretacjach Strausa Maldiney. Jest tak, ponieważ kontemplacja tych obrazów ma przecież wpływ na nasz kontakt ze światem i uczy nas nawet, jak go postrzegać, pozwalając światu życia orientować się w kierunku ujmowania pejzażu jako uczucia, a zarazem pozwala mu na stanie się czymś innym niż znanym środowiskiem. Patricia Limido-Heulot pisze wprost, że ta wzajemna zależność pejzażu, w którym jesteśmy zanurzeni i pejzażu malarzskiego widoczna jest w geście artystycznym, gdy Eugène Delacroix maluje swoją plażę w Étretat, Jean Baptiste Camille Corot – swoje domy w Rzymie, a Gustave Courbet – swoje zarośla i fale²⁷. Transformacja spojrzenia możliwa dzięki i poprzez malarstwo pejzażowe jest zatem tym, co może doprowadzić nas z powrotem do pejzażu, którego doświadczamy, do proto-pejzażu, czyli pejzażu źródłowego, o którym pisze Straus. To trop interpretacyjny, który podejmie Maldiney.

Niemniej w ujęciu Strausa malarstwo pejzażowe odnosi sukces tylko w kilku rzadkich przypadkach, jak na przykład w przypadku Cézanne’a, gdy ujawnia ono ową niewidzialną i doznaniową przestrzeń, dostępną dla nas poprzez ekran porządku percepcyjnego. W ten sposób przypisuje malarstwu pejzażowemu misję prowadzącą ku temu, byśmy zobaczyli to, czego już nie widzimy, coś, co umknęło, a więc tę pierwotną relację ze światem, która charakteryzuje uczucie i która nie

25 H. Maldiney, *Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus*, w: H. Maldiney, *Regard parole espace*, Paris 2013, s. 189.

26 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953, s. 626.

27 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 204.



II. 5

P. Cézanne, *Góra św. Wiktorii widziana z kamieniołomu Bibémus*, ok. 1897. Baltimore Museum of Art. Domena publiczna

należy do świata percepcji. W ten sposób przypisuje mu zadanie reprezentowania tego, co jest wcześniejsze od reprezentacji, znalezienia w samej reprezentacji środków do pokazania czegoś, co się jej wymyka. Podobnie jak słowa, których znaczenie jest pojęciowo ustalone, mogą poprzez poetycką grę wyrażać to, co nieokreślone, dwuznaczne, utajone, malarstwo musi wykorzystać swoje własne zasoby, aby znaleźć sposób na uczynienie niewidzialnego widzialnym²⁸.

Straus posługuje się także pojęciem horyzontu: „W pejzażu jesteście otoczeni przez horyzont; bez względu na to, jak daleko się przemieścimy, horyzont zawsze porusza się razem z nami”²⁹. Horyzont odnosi się tutaj do zamkniętego kręgu widoczności, rozpiętości naszej aktywności i naszego spojrzenia. Horyzont to *horismos* – granica lub ramy, w których żywe istoty działają i poruszają się³⁰. Horyzont jest zatem powiązany z możliwościami działania, których centrum jest ucieleśniona żywa istota. To sławetne Heideggerowskie bycie-tu-oto, które stanie się także ważne dla fenomenologii Maldineya; to ucieleśniona podmiotowość. Straus rozumie więc horyzont jako granicę przestrzeni, która otwiera się poprzez ruch ciała, ale także

²⁸ Tamże.

²⁹ E. Straus, *Du Sens des sens*, dz. cyt., s. 378.

³⁰ P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 204.

zamyka. Horyzont w ten sposób otwiera i zamyka: otwiera krąg widoczności, czy też widoku i zamyka go krawędzią, jaka go wyznacza.

W tak rozumianym pejzażu nie ma panoramy, żadnej totalizującej wizji. Przemieszczając się wewnątrz horyzontu, nie uchwycimy całości otwierającej się przestrzeni. Pejzaż odnosi się po prostu do wielu widoków lub aspektów otaczającego obszaru. Zajmowane punkty widzenia stają się tożsame ze szkicami rzeczy, nie tworząc ich konkretnych obrazów, ani perspektywy, w której linie zbiegałyby się ku wspólnemu ognisku położonemu dokładnie w jednym miejscu. Jak ujmuje to wprost Straus: „W pejzażu nie ma jednolitych obrazów; nie ma trwałego bytu”³¹.

Rozumiemy, że Straus chce określić świat jako jakościowe pole działania, podzielone na przyjazne lub wrogie regiony, których otwarta struktura zmienia się w zależności od naszych życiowych potrzeb. W ten sposób podkreśla afektywny i emocjonalny aspekt środowiska przestrzennego. Jako pierwotna przestrzeń życia pejzaż jest nie tyle obliczem natury, co pewnym sposobem bycia w symbiozie z nią, bycia w symbiozie ze światem. Przestrzeń percepcji, jak widzieliśmy, odpowiada innej formie pojmowania świata, utrwalonej i zobiektywizowanej w języku, która, w przeciwieństwie do pejzażu, nie ma horyzontu. Przestrzeń geograficzna to przestrzeń mapy; to płaska przestrzeń widziana z góry, dwuwymiarowa. Jest to przestrzeń całkowicie przezroczysta, w której każde miejsce odpowiada układowi współrzędnych. Tutaj żywy podmiot nie jest już centrum systemu przestrzennego, nie jest już, jak w pejzażu, punktem odniesienia³².

Porządek uczucia oferuje więc dostęp do poziomu fundamentalnego, który dość ściśle odpowiada porządkowi przedosobowego konstituowania świata przez własne ciało, tak jak rozumie je Merleau-Ponty, a pejzaż nie ma tutaj obiektywnego charakteru; nie jest przedmiotem na przeciwko podmiotu (*Gegenstand*). Pejzażu najpierw się doświadcza, a dopiero potem się o nim mówi³³. Jest to sposób cielesnej obecności w świecie, którego nie da się wypowiedzieć, ale można go doświadczyć w kontakcie ze światem lub – gdybyśmy chcieli posłużyć się językiem Heideggera – w wydarzeniu bycia. Jednak, jeśli pejzaż w sensie obrazowym (ale może nawet już w sensie terytorialnym) zakłada serię aktów, które wycinają część natury z całości otaczającego świata, to zakłada on również milczącą świadomość tej całości, przynajmniej jako horyzontu aktów. Horyzont całości świata, jak podkreśla Husserl, jest zawsze horyzontem aktów, horyzontem wszystkich horyzontów. Husserl zakłada bowiem, że w każdej ludzkiej percepcji zawsze współwystępuje „mgliste tło” funkcjonujące jako coś nieokreślonego i otwartego na nieskończoność³⁴.

Wynika z tego, że przestrzeń pejzażu jest formą ludzkiego doświadczenia pierwotnej więzi ze światem, poprzedzającej jakąkolwiek obiektywizację i prawdopodobnie

31 E. Straus, *Du Sens des sens*, dz. cyt., s. 384.

32 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 205.

33 Tamże.

34 Tamże.

poprzedzające oddzielenie podmiotu i przedmiotu. To właśnie tak postrzega pejzaż Maldiney³⁵. Postrzega on pejzaż jako „pierwotną przestrzeń, fundujący przestrzenny schemat całej przestrzeni, kosmiczny schemat wszystkich światów”³⁶. I w ten sposób, podążając też za rozważaniami Strausa, pisze o naszym zagubieniu w pejzażu³⁷. Wiąże się ono z utratą poczucia równowagi, z tym, co określa on mianem *vertige*, zawrotu głowy, który wiąże się z naszym kontaktem z naturą; nie jest on jednak destrukcyjny; jest jakby staniem na krawędzi przepaści, w którą jednak nigdy nie wpadamy. Maldiney przytacza zresztą wielokrotnie opowieści o górskich wycieczkach, o ważnych dla siebie książkach alpinistów, o górze Matterhorn³⁸, która staje się dla niego paradygmatem doświadczenia pejzażu lub – inaczej to ujmując – zaczyna pełnić taką samą rolę, jaką góra Sainte-Victoire odgrywała w życiu Cézanne’a. Zagubienie i zaskoczenie to dwie kategorie nieustająco obecne w rozważaniach Maldineya o pejzażu³⁹.

Maldiney przejmuje więc na swoje konto kategorię pejzażu, która określa nasze doznanie rzeczywistości wykluczające odniesienie intencjonalne; w jego koncepcji owo doznanie prowadzi do zagubienia i kryzysu, nie będąc powiązane z doświadczeniem konciliacyjnym, jak u Merleau-Ponty’ego. Jednakże dla Maldineya ważne stają się opisy konkretnych pejzaży, ale także dzieł sztuki, które pejzaż przedstawiają, głównie chodzi tu o przejmujące interpretacje obrazów malarskich Nicolasa de Staëla i Tal Coata, które w jego ujęciu należą do malarstwa pejzażowego.

II.

W fenomenologii francuskiej mamy jednak do czynienia także z dwoma innymi myślicielami, dziś uznawanymi za klasycznych, którzy pisali o pejzażu. Nerwem obu tych koncepcji fenomenologicznych jest sztuka i obaj filozofowie zajmowali się dogłębnie kategorią natury. Merleu-Ponty’ego i Dufrenne’a, bo o nich tu mowa, bardzo wiele łączy, choć niewątpliwie znajdujemy w ich koncepcjach spotkania podmiotowości i świata także znaczne różnice, zwłaszcza, że Dufrenne, zawdzięczając wiele Merleau-Ponty’emu, wprost go krytykował. Dlatego warto przyrzeć się, skrótowo i niewątpliwie nazbyt szkicowo, ich koncepcjom z punktu widzenia interesującego mnie zagadnienia, jakim jest fenomenologia pejzażu.

³⁵ Warto przypomnieć konferencję poświęconą pejzażowi ujętemu wyłącznie w kontekście fenomenologii Maldineya, która odbyła się w Dijon w 2016 roku <https://www.fabula.org/actualites/76059/paysages-crees-paysages-createurs-penser-les-paysages-avec-henri-maldiney.html> [dostęp: 28.08.2024].

³⁶ H. Maldiney, *Le dévoilement de la dimension esthétique...*, dz. cyt., s. 189.

³⁷ Tenże, *L'art, l'éclaire de l'être*, Paris 2012, s. 22.

³⁸ Tenże, *Ouvrir le rien. Art nu*, Paris 2010, s. 36.

³⁹ Trzeba wspomnieć także o zainteresowaniu Maldineya malarstwem chińskim i obrazami malowanymi na rulonach. Analizy pejzażu tego typu i kategorii pustki, z nimi związanej, stanowią ważną część jego rozważań o pejzażu, na których rozwinięcie nie ma tu miejsca.

Już po śmierci Merleau-Ponty’ego zostały opublikowane jego notatki do wykładów poświęcone naturze⁴⁰. Projekt Merleau-Ponty’ego jest włączeniem kategorii natury do zajmujących go rozważań dotyczących widzialności i ucieleśnionej subiektywności. Pierwszy wykład jest przeglądem historycznofilozoficznych wątków podejścia do natury. Filozof analizuje tam Kartezjańską koncepcję natury, próbując zarysować jej wizję zgodną z odkryciami współczesnej nauki. Następnie podejmuje problem związków natury z polem ontologii. Kluczowym pytaniem jest tutaj to, w jaki sposób zwierzę odnajduje się w swoim świecie, a człowiek zostaje tu powiązany w pewnych aspektach swego istnienia właśnie ze zwierzęciem. W części zatytułowanej *Natura i logos: ludzkie ciało* Merleau-Ponty analizuje z kolei ludzkie ciało na przecięciu natury i logosu⁴¹.

Dla Merleau-Ponty’ego pejzaż oznacza pole doznania, ale także konkretny obraz malarski, co oznacza zlanie się perspektywy estetyczno-zmysłowej i estetyczno-artystycznej, o których pisał Maldiney⁴². Malarz wnosi ze sobą do działania, jakim jest tworzenie, nie tylko oko, ale całe swoje ciało⁴³. Tym samym, aby pejzaż ukazał się naszym oczom, my także musimy wnieść całe ciało. Fenomenologia, powtórzmy, zakłada, że pejzaż nie jest spektaklem, ale staje się pejzażem doświadczenia. Odpowiada percepcji przebiegającej w ramach jakiegoś horyzontu, a jego częścią jest sam ucieleśniony obserwator, stając się, jak określił to Husserl w *Ideach II*, „punktem zerowym”, z którego może dopiero rozpościerać się jakieś „tu” i „tam”, o czym była już mowa. Oczywiście, ten „punkt zero”, którym jest moje własne ciało, może zmienić swój system orientacji, ale z własnego punktu widzenia pozostaje niezmienny. Nie mogę odejść od mojego ciała, nie mogę zostawić go na chwilę, by pójść do drugiego pokoju; nie mogę ująć go z perspektywy zewnętrznej. Dlatego zawsze poruszam się wraz z pejzażem, którego stanowią część – kinestetyczność mojego ciała staje się warunkiem jego zaistnienia. Za Strausem i Merleau-Pontym opisywał to doświadczenie cytowany już Maldiney, ale doświadczenie to ujawnia też w pełni sztuka. Można przypomnieć tutaj choćby znany cykl obrazów malarskich przedstawiających nenufary, stworzony przez Claude’a Moneta i wystawiany obecnie w Musée de L’Orangerie w Paryżu. Są to długie, horyzontalne, wielkie obrazy nie dające się objąć jednym spojrzeniem i wymagające od widza nie tyle ruchu okiem, co przemieszczania się, przechodzenia wzdłuż tych malowideł, które podziwiać można dopiero w ruchu. Na podobnych zasadach wiele lat później skonstruował swoje postmalarskie abstrakcyjne obrazy chociażby Ellsworth Kelly.

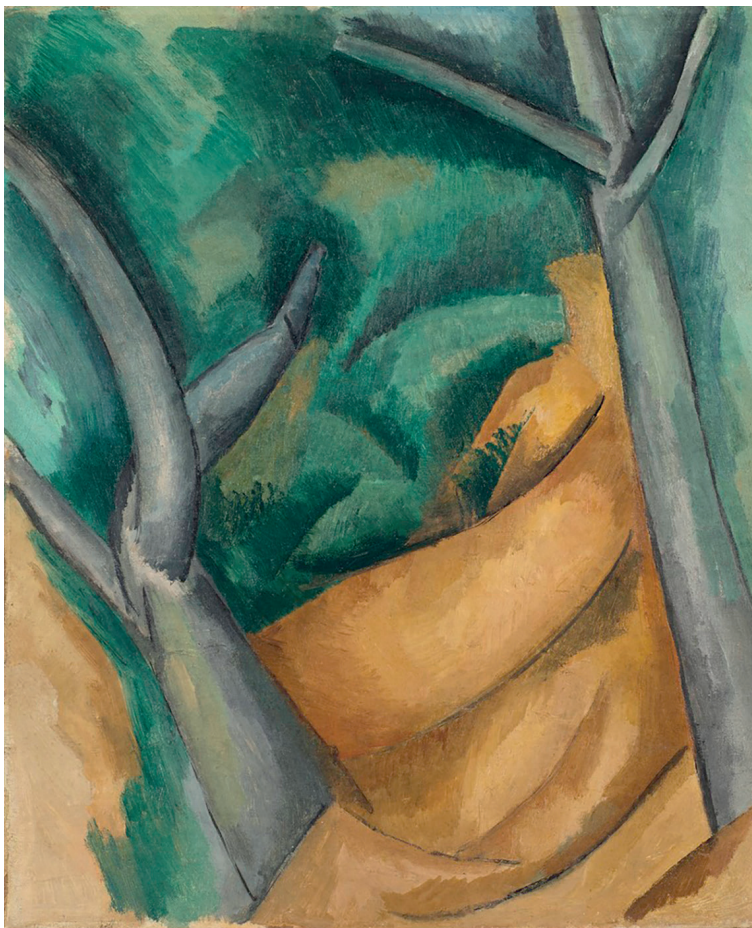
Françoise Dastur podkreśla, że ucieleśnione spojrzenie opisywane w fenomenologii od czasów Merleau-Pontego jest w istocie rezultatem metody, która umożliwia

40 M. Merleau-Ponty, *La nature. Notes. Cours du Collège de France*, Paris 1995.

41 Warto przypomnieć książkę Teda Toadvine’a poświęconą tej tematyce: T. Toadvine, *Merleau-Ponty’s Philosophy of Nature*, Evanston 2009.

42 R. Messori, *Henri Maldiney et l’esthétique du paysage*, dz. cyt., s. 139.

43 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, dz. cyt., s. 85.



II. 6

R. Dufy, *Drzewa w Estaque*, 1908. Centre Pompidou, Paryż. Domena publiczna

dostęp do fenomenów, do tego, co się pojawia, i która opiera się na operacji *epoché*⁴⁴. *Epoché* oznacza zawieszenie tezy o istnieniu świata, ale można uznać, że odnosi się też do stanu czy postawy podmiotowości, która poddaje się napływowi fenomenów, tzn. oddaje się, jak ująłby to Jean-Luc Marion, pojawianiu się tego, co się pojawia, i zarazem umieszcza to w innych kontekstach. Oznacza także, w ujęciu Dastur, Kantowską bezinteresowność, a więc zmianę sposobu, w jaki doświadczamy rzeczy, pozbywając się praktycznego nastawienia⁴⁵. Tak więc, aby pojawił się pejzaż, rolnik musi porzucić swoje narzędzia, a geograf i botanik muszą przestać postrzegać ziemię i rośliny, które ją pokrywają, jako obiekty badań. Dastur, podążając tropem

44 F. Dastur, *Phénoménologie du paysage*, „Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace”, 2011, nr 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21559>.

45 Tamże.

Heideggera, przypomina też, że na poziomie życia codziennego, wszystkie rzeczy ukazują się nam z punktu widzenia ich użyteczności tak, że nie postrzegamy ich dla nich samych, i że dotyczy to również perspektywy naukowej, gdzie są one zredukowane do zbioru zmiennych ilościowych⁴⁶. Jeśli więc chcemy zrozumieć, czym jest pejzaż, musimy wrócić do doświadczenia, które Merleau-Ponty nazwał prymordialnym, w którym percepcja, nie przekształciła jeszcze świata rzeczy w czyste przedmioty badania lub działania⁴⁷. Takie doświadczenie odsyłałoby do samych korzeni rzeczy, a najpełniej zaświadczałiby o nim artystki lub artyści (według Merleau-Ponty'ego zwłaszcza malarze), pozwalając ukazywać się rzeczom.

Pejzaż, jeśli nie jest zredukowany do kawałka przestrzeni, ale obejmuje również wymiar czasowy, cielesny i afektywny, nie może być definiowany jedynie na podstawie doświadczenia wizualnego⁴⁸. Jest tak, ponieważ nasza relacja ze światem jest możliwa tylko dzięki naszym pięciu zmysłom, a każdy z nich ujawnia nam tylko jeden jego aspekt. A jednak, jak słusznie zauważa Merleau-Ponty, nasze zmysły są strukturalnie otwarte na siebie nawzajem. Doświadczając pejzażu, posługujemy się także zmysłem słuchu, słyszymy szum fal i szelest liści poruszanych wiatrem; posługujemy się też zmysłem węchu, ponieważ lubimy czuć zapach kwiatów, mokrej trawy, ziół w ogrodzie; zmysłem smaku, kiedy odczuwamy słony smak wywołany bliskością morza; a także zmysłem dotyku, kiedy przesypujemy piasek przez palce lub czujemy szorstkość skał⁴⁹. Malarz, według Merleau-Ponty'ego, ale również Dufrenne'a, próbuje oddać na płótnie właśnie owo powiązanie wszystkich zmysłów, synestezję doświadczenia. Akt malowania nie polega jednak na narzuceniu formy na wcześniejszą mozaikę wrażeń, ale raczej na natychmiastowym uchwyceniu jakiejś figury, która nabiera kształtu w sposób procesualny. To, co jest natychmiast dane, to dynamiczna konfiguracja, jaką jest pejzaż, a nie dane zmysłowe, których wielość zostaje zsyntetyzowana przez późniejszy akt intelektu. Jest to wyłaniająca się konfiguracja rozmaitych elementów, których nie da się od siebie oddzielić w pejzażu, w momencie, gdy spojrzenie zaczyna na nim spoczywać; można uznać, że jest to właśnie konfiguracja, którą Cézanne próbował uchwycić na swoich licznych przedstawieniach góry św. Wiktora: „Szło o to, by – zapomniawszy o wiedzy – dzięki tej wiedzy uchwycić strukturę pejzażu jako rodzącego się organizmu”⁵⁰.

Dufrenne bliski jest w myśleniu o pejzażu Merleau-Ponty'emu. Widzi on w pejzażu realizację uczucia jako więzi, która ustanawia się między podmiotowością a światem. Warto podkreślić, że dla Dufrenne'a również niezwykle istotna okazuje się kategoria natury, ale zanim w jego ujęciu natura staje się swoistym gruntem (*Grund*, *fond*) i *natura naturans*, rozważa on problem tego, w jaki sposób

46 Tamże.

47 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 137.

48 F. Dastur, *Phénoménologie du paysage*, dz. cyt., s. 5.

49 Tamże.

50 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, dz. cyt., s. 83.

doświadczenie estetyczne może dotyczyć natury rozumianej jako obiekty przyrodnicze⁵¹. Niemniej pejzaż, poprzez sztukę, jest sam w sobie w stanie doprowadzić do odsłonięcia Natury, pisanej ostatecznie wielką literą, i jest w stanie przywrócić oko nieoswojonemu widzeniu.

W tekście *L'expérience esthétique de la nature* Dufrenne zauważa, że w naturalnym pejzażu światło się zmienia, a chmury przepływają i to dopiero podmiotowość widzi w tym efekt estetyczny. Natura, jak to ujmuję, nie przestaje improwizować⁵². Powiązana zostaje z przestrzenią nieskonstruowaną, przynajmniej w niektórych przypadkach, ale jednocześnie jej zmysłowość okazuje się odmienna od zmysłowości dzieła sztuki, choć ta ostatnia może ją imitować. Jakie obiekty w naturze można poddać estetyzacji? – pyta Dufrenne. Właściwie wszystkie – odpowiada: „Na pierwszy rzut oka ich różnorodność jest nieskończona: pejzaże, drzewa, kwiaty, dzielnice miast, zarośla, obejścia, meandrujące rzeki: tutaj, podobnie jak w sztuce, nie ma hierarchii obiektów”⁵³.

Dufrenne zauważa ponadto, że musimy zdać sobie sprawę, że granica między tym, co naturalne a tym, co kulturowe, sama w sobie jest płynna. Świat otoczenia, świat ludzkiego życia, charakteryzuje się porowatością granic oddzielających sztukę od natury⁵⁴. Tak więc całość natury jest zdolna do wywołania estetycznego doświadczenia. Doświadczenie estetyczne dotyczące natury ma też cechy wspólne z doznaniem dzieła sztuki, zwłaszcza w przypadku pejzaży miejskich, parków czy ogrodów. Natura jest jednakże bardziej ograniczona w swojej ekspresji, pisze Dufrenne, nie może być komiczna lub groteskowa⁵⁵ i zawsze pozostaje w teraźniejszości, nie mając historii. Nie bez powodu Dufrenne cytuje też Carla Gustava Carusa⁵⁶, który był artystą i teoretykiem malarstwa romantyzmu, i który zakładał, że natura okazuje się jednocześnie demoniczna i powiązana z absolutem.

Brak znaczenia (*insignifiance*) jako płytkość, brak wielkości oraz nienaturalność, sztuczność (*non-naturel*) wykluczają doświadczenie estetyczne z kontaktu z naturą, choć obie te kategorie pozostają w filozofii Dufrenne’a nie do końca sprecyzowane i nie do końca, w mojej ocenie, przekonujące. Filozof dochodzi też ostatecznie do wniosku, że spojrzenie może zestetyzować naturę, jeśli narzuci na nią pewien kulturowy schemat. Co nie wyklucza odwrotnego przypadku, a mianowicie sytuacji, w której natura może sprawić, że inaczej postrzegamy obiekty kultury, gdy wpisują się one w kontekst natury.

⁵¹ M. Dufrenne, *Le Poétique*, Paris 1973, s. 137.

⁵² Tenże, *L'expérience esthétique de la nature*, „Revue Internationale de Philosophie” vol. 9, 1955, nr 31, s. 99.

⁵³ Tamże, s. 98-115.

⁵⁴ P. Limido, *L'Art de la nature. Sur la possibilité d'une expérience esthétique de la nature*, w: Mikel Dufrenne et l'esthétique. *Entre phenomenologie et la philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, Rennes 2016, s. 248.

⁵⁵ M. Dufrenne, *L'expérience esthétique de la nature*, dz. cyt., s. 111.

⁵⁶ A. Stanguennec, *L'esthétique de Mikel Dufrenne. De la phénoménologie à l'ontologie*, w: Mikel Dufrenne et l'esthétique. *Entre phenomenologie et la philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, Rennes 2016, s. 39-54.

Ostatecznie, moc natury potwierdza się poprzez pośrednictwo sztuki. Natura zaczyna tu już jednak oznaczać pewną podstawę, *natura naturans*, o której była mowa, i jak twierdzą niektórzy badacze, fenomenologia Dufrenne’a przekształca się w ontologię, stając się *Naturphilosophie*⁵⁷. Według Dufrenne’a poezja, rozumiana szeroko, eksponuje tę ekspresyjną moc Natury za pomocą archetypicznych obrazów. Jak zauważa przenikliwie jeden z komentatorów, w tej filozofii opisane zostaje odzyskiwanie *poiesis*, gestu twórczego właściwego naturze, przez sztukę; obserwujemy to w mitologiach i ich symbolice⁵⁸. Pojawiają się w nich właśnie obrazy drzew, sklepienia nieba, źródła, żywiołów⁵⁹. Dufrenne odnosi się dokładnie do tych tematów, dodając do tego wątki zaczerpnięte z Hezjoda, takie jak Chaos czy Ziemia. Jest to punkt, w którym jego analiza jest zgodna z tezami niemieckich romantyków na temat poezji źródłowej (*Urdichtung*), w szczególności autorstwa Augusta Wilhelma Schlegla⁶⁰. Dufrenne zakłada bowiem, że w dawnych wiekach rodziła się już poetycka (*dichterisch*) wizja świata, przesycona archetypami, a Natura ujawnia się w nich w postaci silnie ekspresyjnych obrazów.

Podążając tropem Strausa, Dufrenne poszukuje więc warunków związku z naturą, który byłby bezpośredni i spontaniczny, związany z uczuciem, i który prowadziłby nas ku Naturze. Szuka bezinteresownej postawy doznaniowej. Píše tak:

Smakowanie pejzażu to nie tylko kontemplowanie go z uprzywilejowanego punktu widzenia, to także wnikanie w niego, wędrowanie przez niego, odczuwanie rzeźkości powietrza lub ciepła słońca na twarzy, słuchanie śpiewu ptaków, wąchanie zapachu trawy, wchodzenie w cielesną komunę wraz ze wszystkimi erogennymi strefami zmysłów.⁶¹

Wkroczenie w pejzaż oznacza spotkanie z wszechogarniającą przestrzenią, która nie zostaje ujęta w jakieś ramy, skadowana, ale jakby owija się wokół nas, by nie powiedzieć, że nas zalewa. Odnosi się też i uruchamia wszystkie zasoby naszego ciała, wszystkie zmysły, o czym była już mowa, wywołując doznania zarówno przyjemne, jak i nieprzyjemne. W ten sposób, twierdzi Dufrenne, budzi się w nas uczucie cielesnej i głębokiej przynależności do świata. Cała powierzchnia naszego ciała komunikuje się i doświadcza natury, jesteśmy z nią zmieszani⁶². Dlatego właśnie doświadczenie to można porównać do zanurzenia w pejzażu, o którym pisał Straus. W ten sposób pejzaż, rozumiany jako pierwotna przestrzeń życia, odczuwany i doświadczany jako zanurzenie w świecie, nie jest czymś, naprzeciwko czego

57 A. Jdey, *Individuation, expression et a priori. Le statut de la Naturphilosophie dans l'esthétique de Mikel Dufrenne*, w: Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la nature, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, Rennes 2016, s. 79-100.

58 A. Stanguennec *L'esthétique de Mikel Dufrenne*, dz. cyt., s. 42.

59 M. Dufrenne, *Art et politique*, Paris, 1974, s. 193.

60 A. Stanguennec, *L'esthétique de Mikel Dufrenne*, dz. cyt., s. 44.

61 M. Dufrenne, *Les Métamorphoses de l'esthétique*, w: tenże, *Esthétique et philosophie*, vol. II, Paris 1976, s. 16

62 Tenże, *L'expérience esthétique de la nature*, dz. cyt., s. 112.

stajemy, ale naszym sposobem bycia w symbiozie ze światem. U Dufrenne'a zresztą, jak u Merleau-Ponty'ego, doznanie to jest zawsze powiązaniem zmysłowości, spontaniczności i sensu.

Trzeba też podkreślić, że Natura, pisana już wielką literą, okazuje się ostatecznie niewidzialna i niema; nie pojawia się, nie osiąga widoczności obiektu. Aby się ujawnić, jawić, musi znaleźć idiom i medium swojego pojawienia się. Musi zostać poddana estetyzacji, a my musimy stać się „poetami rzeczywistości”; innymi słowy, Natura musi zaczerpnąć ze sztuki możliwość pojawienia się jako świat natury, a zatem jako przedmiot estetyczny⁶³. W książce *Le Poétique* Dufrenne opisuje Naturę, która pragnie człowieka, i która pragnie siebie w człowieku – Naturę, która szuka ekspresji: „Natura nosi w sobie tego mówiącego człowieka, o ile powołaniem bytu jest ukazywanie się, gdzie władza jest w ostatecznym rozrachunku władzą odsłaniania”⁶⁴. Ponieważ Natura nie pojawia się bezpośrednio poza artystycznym wyrazem z wyjątkiem rzadkich doświadczeń oryginalnej lub dzikiej percepcji, zrozumiałe jest, że Dufrenne definiuje sztukę jako stający się świat Natury. Język sztuki jest tym, co pozwala jej stać się bardziej bezpośrednią, słyszalną, prowokującą estetyczne uczucie.

Niemniej, jak twierdzi jedna z komentatorek, można stwierdzić, że Dufrenne zauważa też, iż sztuka może działać przeciwko naturze, może stosować wobec niej przemoc, kpić z niej i ją instrumentalizować; natura nie wyrażałaby już wtedy samej siebie i nie zapraszałaby nas do zaślubin z nią⁶⁵, nie komunikowałaby nas z Naturą. Natura staje się w takich przypadkach środkiem, przedmiotem, nie jest już *quasi*-podmiotem, z którym możemy współdziałać i współlistnieć.

Ostatecznie jednak doświadczenie uczucia świadczy o stałej obecności Natury jako dzikiego tła, którego rozumienie wykracza poza czysto zmysłową obecność, a zarazem poza reprezentację. To zlepek natury i kultury, bowiem odczuwanie Natury, ujętej jako owo ukryte *a priori*, które dzieło sztuki czyni jawnym, nie jest powrotem do jakiejś utopijnej naiwności czy doświadczeniem mistycznym. Podmiot, który w uczuciu otwiera się na przedmiot, jest zawsze także zanurzony w kulturze, jest w nią ubrany i tylko za jej pomocą może się przed nią bronić⁶⁶.

Kontakt z naturą odsyła więc do próby ujawnienia Natury, do której dostęp daje nam sztuka i doznanie estetyczne obecne też w naturze. A doświadczenie estetyczne jako przepełnione uczuciem dotyczy naszego kontaktu ze światem, dotyczy – by posłużyć się słowami z poematu Paula Valéry'ego *Młoda Parka*, do którego w *Le Poétique* odwołuje się Dufrenne – śladu poranka, jaki strząsamy z siebie, dotyczy drżenia, silnego poruszenia roztaczającym się przed nami pejzażem gór, nieba, morza, pustyni...:

63 P. Limido, *L'Art de la nature*, dz. cyt., s. 249.

64 M. Dufrenne, *Le Poétique*, dz. cyt., s. 159.

65 P. Limido, *L'Art de la nature*, dz. cyt., s. 250.

66 M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, Paris 1980, s. 307.



II. 6

C. Monet, *Nenufary*, 1906, olej na płótnie. Denver Museum of Art. Domena publiczna

Estetyczne doświadczenie pejzażu pozwala nam doświadczyć naszej współnaturalności (*connaturalité*) z Naturą: cichej lub radosnej intymności; jest jak pępowina, łącząca nas z górą, na którą się wspinamy, światem, który nas przenika, wiatrem, który nas pieści, krzykiem ptaków, który nas przesywa. Podobnie jak Młoda Parka o poranku, jesteśmy otwarci na żywioły, celebrując kazirodczne zaślubiny z chthonicznymi mocami, które nas zrodziły.⁶⁷

III.

Przedstawione powyżej, klasyczne już ujęcia pejzażu w fenomenologii nie powinny jednak przesłonić faktu, że pejzażem zajmują się różne dziedziny nauk, wykorzystując narzędzia pojęciowe fenomenologii do tworzenia własnych dyskursów;

⁶⁷ Tenże, *Le Poétique*, dz. cyt., s. 148.

formując to, co przyjęło się określać mianem fenomenologii aplikowanej lub, jak inaczej się to ujmuje, stosowanej⁶⁸. Wyrazistym przykładem takiego podejścia jest wydana w 1997 roku książka *Phenomenology of Landscape* napisana przez archeologa Christophera Tilleya. Książka ta jest także esejem fotograficznym. Jej celem jest filozoficzne podejście do percepcji pejzażu powiązane z antropologicznymi badaniami nad jego znaczeniem.

Pejzaż od dawna zajmuje zresztą ważne miejsce w archeologii jako kontekst, w którym zachowały się miejsca i zabytki. Stosując kategorię bycia-w-świecie, Tilley stawia pytanie o to, w jaki sposób jednostki doświadczają dziś świata i w jaki sposób doświadczają go w przeszłości. Obok fenomenologii Heideggera i Merleau-Ponty'ego autor zajmuje się badaniami nad konstrukcją pejzażu przez społeczności tak różnorodne jak Baktaman z Papui Nowej Gwinei i Indianie Mistassini Cree z Quebecu⁶⁹. Idea pejzażu ujętego jako zbiór miejsc połączonych ścieżkami istniejącymi na mapie i jako przestrzeń, którą przebywamy, ale też jako narracje, jakie się z tym wiążą, zostaje tu wykorzystana również do opisu neolitycznych stanowisk w Pembrokeshire i Górach Czarnych w Walii oraz w Cranborne Chase⁷⁰.

Trzeba jednak podkreślić, że przyjmuje się często, iż fenomenologiczne ujęcia malarstwa pejzażowego, czy sztuki w ogóle, nie uwzględniają problemu społecznej konstrukcji i kontekstów, koncentrując się raczej na zmysłowych i afektywnych aspektach doświadczenia. Można więc zadać pytanie, czy rozważania fenomenologów, którym zarzuca się oderwanie od kwestii społeczno-politycznych, jako że *epoché* i redukcje mają nas, przynajmniej w większości fenomenologicznych ujęć, uwolnić od tych kontekstów, nie powoduje, że ekologiczny i posthumanistyczny wymiar pejzażu zostaje gdzieś zagubiony? I czy sprowadzając kategorię pejzażu do synonimu zmagania podmiotowości ze światem i jego w nim zanurzenia, nie pomijamy jej społecznego uwikłania i unikamy tematów związanych na przykład z globalnym ociepleniem? Odpowiedzią na ten zarzut jest pojawienie się eko-fenomenologii, która od końca zeszłego wieku bada przecięcie fenomenologii z filozofią środowiska⁷¹. Analizuje ona znaczenie Husserla, Heideggera, Merleau-Ponty'ego i Emmanuela Lévinasa dla myślenia o filozoficznych dylematach związanych z kwestiami środowiskowymi i proponuje nowe fenomenologiczne podejście do natury. Fenomenologia odchodzi lub próbuje odejść tu od antropomorficznych założeń

68 N. Depraz, *Zrozumieć fenomenologię. Konkretna praktyka*, Warszawa 2010.

69 Ch. Tilley, *Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Oxford 1997.

70 Można tu także wymienić dwie inne książki Tilleya, rozwijające jego fenomenologicznie zainteresowania: *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology* (New York 2004) oraz *Body and Image Explorations in Landscape Phenomenology 2* (New York 2008).

71 D. Wood, *What is Ecophenomenology?*, „Research in Phenomenology”, vol. 31, 2001, nr 1, s. 78–95.

zakorzenionych w jej własnej metodologii⁷² i przeformułuje kategorie, na przykład takie jak *epoché*⁷³.

Niezwykle ciekawie do tej kwestii podszedł Petr Prášek, pisząc o fenomenologicznej etyce natury. Wykorzystuje on Deleuzjańskie pojęcie wydarzenia i łączy je z narzędziami pojęciowymi wypracowanymi przez współczesną fenomenologię francuską⁷⁴. Jego zdaniem, współczesna francuska fenomenologia jest w stanie badać przedintencjonalne i asubiektywne warunki doświadczenia, a tym samym pozwala ująć problemy etyki natury w innych kontekstach. Prášek analizuje idee współczesnych, tworzących tu i teraz, fenomenologów francuskich, uznając ich teorie za doskonały grunt dla rozważań ekologicznych.

Idąc tropem tego ujęcia, można zauważyć, że Renaud Barbaras zajmuje się kosmologią, a nasz dostęp do jawienia się jest według niego możliwy tylko wtedy, gdy wyjdziemy poza podział na subiektywność przeżyć i obiektywność świata⁷⁵. Zamiast podmiotu (świadomości) ujawnia się pra-ruch samego życia, czyli jego wewnętrzne zróżnicowanie, jego nietożsamość, którego wyrazem jest pragnienie. Kosmologia i asubiektywność tej filozofii stanowiłyby podstawę dla jej powiązania z filozofią środowiska. Jean-Luc Marion pisze z kolei o fenomenach przesycanych, wolnych od wszystkiego, co mogłoby ograniczać ich pojawianie się, a podmiot ujmuje on jako podmiot oddany i wystawiony na to, co mu się przydarza⁷⁶. Marc Richir w ramach swojej fenomenologii genetycznej opisuje pole fenomenologiczne jako pole „konkretności zagęszczonych” (*concrétudes en concrecence*), a także przedintencjonalne zindywidualizowane schematy afektywności, które stanowią warunek intencjonalnej świadomości, pozwalając przekroczyć podział na naturę i kulturę⁷⁷. Claude Romano, podążając za badaniami Maldineya nad wydarzeniem, w swoich wczesnych pracach próbuje przewyciężyć filozofię Heideggera i opisuje bycie-w-świecie, koncentrując się na wydarzeniu, które potrafi wstrząsnąć zarówno życiem indywidualnym, jak i społecznym⁷⁸.

Według Prášeka radykalizacja fenomenologii dokonana przez tych myślicieli i nowe narzędzia pojęciowe pozwalają na rozwijanie nowych wątków w eko-fenomenologii, przy czym chodziłoby tu o tropy, takie jak: wrażliwość podmiotu, który staje się tylko jednym z elementów świata, wydarzenie jako dotykające zbiorowości, czy też kosmologia.

72 G. Hess, *De l'éthique environnementale à l'écophénoménologie et retour*, „Cités”, vol. 76, 2018, s. 97–108.

73 E. Buceniece, *Phenomenology as Ecology: Movement from Ego- to Geo- and Eco-Thinking*, w: *Eco-Phenomenology: Life, Human Life, Post-Human Life in the Harmony of the Cosmos*, ed. W., Smith, J.S. Smith, D. Verducci, „Analecta Husserliana”, vol. CXXI, 2018, s. 225–234.

74 P. Prášek, *Ecology, Eco-phenomenology, and the Immanent Ethics of Nature*, „Meta: research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy”, vol. XV, 2023, nr 2, s. 342–366.

75 R. Barbaras, *Phénoménologie et cosmologie*, Paris 2024.

76 J.-L. Marion, *Reprise du donné*, Paris 2016.

77 M. Richir, *De la négativité en phénoménologie*, Grenoble 2014, s. 32.

78 C. Romano, *L'Événement et le monde*, Paris 1998, s. 350.

Badając kolejne konteksty związane z fenomenologią pejzażu, można też zadać pytanie, w jaki sposób wyglądałyby opisy fenomenologiczne działań artystycznych, które są o tyle nowatorskim podejściem do pejzażu, że imitują i tworzą go we wnętrzach galerii, niekiedy oscylując na granicy pastiszu, a niekiedy dosłownie przenosząc pejzaż do galeryjnych wnętrz, próbując wytworzyć doświadczenia, jakie towarzyszą naszemu z nim kontaktowi. Wyrazistym przykładem takiego odtworzenia są prace Pierre'a Malphettesa, a zwłaszcza instalacja *Un arbre en bois sous un soleil électrique*, 2005-2007, gdzie sztuczność pejzażu wytworzonego jako sztuka ujawnia sprzeczności kryjące się w rozważaniach nad pejzażem i ich problematyczność.

Jednak najbardziej spektakularnymi projektami są w tym kontekście z pewnością działania Olafura Eliassona, ale także przekształcone działania *land artu* od delikatnej pracy Ewy Chacianowskiej O.K.N.O (2016) po projekty Christo i Jeanne-Claude, takie jak *The Floating Piers* z 2014-16 na jeziorze Iseo. Kolejnym tropem byłby tu urzeczywistniony tym razem opis dzieł sztuki, które mogą przekraczać ramy tradycyjnych mediów i stawać się monumentalnymi projektami, jak spektakularny *Roden Crater Project* (1979-) Jamesa Turrella opisany z perspektywy fenomenologicznej przez Matthew J. Goodwena⁷⁹, który stwierdził, że to dzieło, wykorzystujące wielki wygasły wulkan w Arizonie, staje się figurą spojrzenia zwróconego ku sobie samemu; spojrzenia nie tyle podmiotu, co kosmosu. Jest on też projektem w przestrzeni dbającym o to, by nie naruszyć tradycji rdzennych mieszkańców tamtejszych terenów.

Warto też wspomnieć o działaniach, które rozbijają klasyczne ujęcie pejzażu i starają się negować zawłaszczające spojrzenie subiektywności, jak eksperymentalny film autorstwa kanadyjskiego artysty Michaela Snowa *La Région centrale* (1971). Jest to trzygodzinny zapis ruchów kamery ustawionej w górskim krajobrazie północnego Quebecu. Skonstruowany specjalnie wysięgnik umożliwił obsługującemu kamerę automatowi zdalne wykonywanie nią ruchów 360 stopni we wszystkich osiach⁸⁰. Praca ta przywołuje na myśl projekty artystów, którzy wykorzystują kamerę 360 stopni. Reprezentacyjnym przykładem są tu prace choćby Laurenta Levesque'a wystawiane w 2016 roku w muzeum w Sherbrooke, określane przez komentatora właśnie mianem „nowej fenomenologii pejzażu”⁸¹. Jedną z prac prezentowanych na tej samej wystawie jest cyfrowa instalacja wyświetlana na dużym ekranie. Zatytułowana *Friendly Floatees*, przenosi widzów do wirtualnej przestrzeni online, w której mogą się poruszać na tej samej zasadzie, co w Google Street View⁸².

79 M. J. Goodwin, *Of Earth and Sky: The Phenomenology of James Turrell's Roden Crater Project*, w: *Phenomenology and the Arts*, ed. P. R. Castello, London 2016, s. 255-274.

80 P. Schollenberger, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, t. 8, 2014; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu> [dostęp: 28.08.2024].

81 <https://viedesarts.com/visites/laurent-levesque-une-nouvelle-phenomenologie-du-paysage/> (28.08.2024)

82 <https://vimeo.com/143887151> (29.08.2024)

Aby skonstruować instalację, Laurent Lévesque sfotografował dużą liczbę plastikowych toreb, które następnie umieścił na tle błękitnego nieba. W tej 360-stopniowej przestrzeni, klikając na zdjęcia plastikowych toreb za pomocą joysticka, odwiedzający mogli uzyskać dostęp do trójwymiarowej przestrzeni. Artysta wyjaśniał, że wybrał torby ze względu na ich zdolność do odbijania światła. Na spokojnym niebie bez chmur i gwiazd, w krajobrazie bez horyzontu i punktów orientacyjnych, światło odbijane przez sfotografowane obiekty wytwarzało wrażenie ruchomej przestrzeni. Torby wydawały się grawitować, a do tego widzowie słyszeli dodany przez artystę szum. Można też zauważyć, że plastikowe torby kojarzą się dziś z destrukcją środowiska naturalnego. Piękno instalacji kontrastuje tu z niebezpieczeństwem i zniszczeniem, jakie wiąże się z oglądanymi obiektami.

Nasuwa się tu też pytanie, czy pejzaż jako malarska forma artystyczna faktycznie wyczerpał swoje możliwości, czy odwrotnie, tacy artyści jak David Hockney nie dowodzą swoją twórczością malarską, także malarstwem digitalnym, powiązaniem z fotografią i monumentalnymi projektami wideo, że ten rodzaj sztuki jest po prostu niewyczerpywalny, jak być może sama sztuka. Warto wspomnieć w tym kontekście kolaże Tomasza Ciecierskiego z 2009 roku, które, jak pisze Dorota Jarecka, ukazują pejzaż w podwójnym sensie: ujmują go jako sposób „postrzegania i przeżywania natury w konkretnym miejscu na ziemi”, ale i gatunek sztuki, „który utrwalił się i zakademizował w Europie w okresie nowoczesności”⁸³. Pejzażowa twórczość Hockneya, wystawiana wielokrotnie i bardzo bogata, ale także oryginalne prace Ciecierskiego, nadal czekają na swoją fenomenologiczną interpretację. Podobnie zresztą, na fenomenologiczną interpretację czekają prace Anselma Kiefera, który pytał wprost o to, czy sztuka pejzażu możliwa jest do realizacji na zgliszczach II wojny światowej. Pytanie to można powtórzyć: czy możliwa jest na zgliszczach jakiegokolwiek wojny, w czasie, jaki po niej następuje?

Merleau-Ponty, podążając śladami Strausa, odróżnił od siebie pejzaż jako pole zmysłowe, jako nasze cielesne powiązanie ze światem, od pejzażu analizowanego w *Wątpieniu Cézanne’a*, tekście, w którym próbował opisać wyłanianie się góry Sainte-Victoire, której doświadczamy, oglądając konkretne obrazy malarskie. Pejzaż nabrał w fenomenologii znaczenia „podwójnie podwójnego”, można by powiedzieć. Z jednej strony, chodziłoby tu o doświadczanie pejzażu uczuciowo, a z drugiej strony, o możliwość ujmowania go we współrzędne geograficzne. Oznacza też, bądź nasz kontakt ze światem, bądź gatunek w sztuce, który ma mieć tę właściwość, że przywraca źródłowe współistnienie z naturą utracone w percepcji. Doskonale tę dwuznaczność pejzażu pokazuje, opisany przez Ritę Messori, obraz René Magritta zatytułowany *Kondycja ludzka*⁸⁴. W istocie Magritte namalował dwa obrazy. Jeden

83 <https://teatrstudio.pl/pl/galeria/kolekcja/tomasz-ciecierski-nostalgia/> (28.08.2024)

84 R. Messori, *Henri Maldiney et l'esthétique du paysage*, dz. cyt., s. 138.

pochodzi z 1933, a drugi z 1935 roku, ale oba pokazują otwarte okno, prezentujące nam pejzaż, przy czym częścią tego pejzażu jest obraz malarski, który zlewa się z rzeczywistością. Oba te wymiary, rzeczywistość i malarski obraz, nakładają się, pokazując niemożność oddzielenia ich od siebie. Są odrębne, a zarazem stanowią jedno. Tak właśnie można opisać różne wymiary doświadczania pejzażu, które znajdujemy w fenomenologii: pozostając odrębne, zarazem okazują się nierozdzielne.

Gdybym miała jednak wybrać dzieło sztuki oddające doświadczenie pejzażu bliskie fenomenologii, zwłaszcza w jej wydaniu pohusserlowskim i poheideggerowskim, którego przedstawicielami są opisywani, czy wymieniani przeze mnie myśliciele, byłoby to inne dzieło sztuki, wykorzystujące medium, jakim jest film, czy raczej wideo, a także słowo. Chodzi mi tu o przejmującą pracę Zuzanny Sadowy zatytułowaną *Słońca*⁸⁵. Do pewnego stopnia przypomina ona radykalne doświadczenie, jakiego podjął się Michael Snow, ale wydaje się nie tylko bardziej prze-myślane, co po prostu formalnie znacznie ciekawsze jako skończony projekt artystyczny. Wideo Zuzanny Sadowy pokazuje nam, za pomocą błędzącej kamery, pejzaż, który wymyka się uchwyceniu, ponieważ spojrzenie się w nim gubi przez ruchy obrazu, nazbyt wolne lub szybkie. Praca ta ujmuje pejzaż, naturalny i industrialny, także za pomocą kadru obracanego tabletu umieszczonego na stole, na którym ujawniają się coraz to nowe punkty widzenia; dzień miesza się z nocą, a dynamika ruchu kamery i montaż nie pozwalają nam ani na chwilę zapomnieć o tym, że to, co się przed nami rozciąga jest procesualne i w gruncie rzeczy nieuchwytnie. Jest to sfilmowany obracającą się kamerą pejzaż, a następnie filmowanie sfilmowanego pejzażu ujawnionego na obracanym tablecie. To, co bezpośrednie i pośrednie, reprezentowane, to, co ruchome i nieruchome – wszystko zlewa się ze sobą. Projektowi towarzyszy książka, która jest fenomenologiczną interpretacją opisaną pracy, próbą opisu doświadczenia pejzażu wymykającego się zawłaszczającemu spojrzeniu podmiotowości. Trzeba jednak zaznaczyć, że podmiotowość w ujęciu fenomenologii pohusserlowskiej i poheideggerowskiej, zwłaszcza we Francji, jest raczej podmiotowością osłabioną, by posłużyć się określeniem Gianni Vattima, zranioną, niepewną, mgławicową i rozchwianą. Dlatego słowa: „pejzaż myśli we mnie” odsyłają zarazem do podmiotowości, która okazuje się w pełni od tego pejzażu zależna. To „ja myślę w pejzażu” i poprzez niego, ponieważ jestem w nim i okazuję się jego częścią.

Jest to, moim zdaniem, doskonały opis tego, czym jest fenomenologia pejzażu, a praca wideo Zuzanny Sadowy to wcielenie ambiwalencji samego pejzażu i jego doświadczenia, a także wizualna prezentacja naszego powiązania z pejzażem, ale też zagubienia w tym pejzażu, z którym łączy nas uczucie; naszego powiązania ze

⁸⁵ Praca Zuzanny Sadowy powstawała w latach 2015-2019 i składa się z czterech części, powiązanych ostatecznie w jeden ciąg. Towarzyszy jej tekst, który, w formie książki jest odautorskim komentarzem, zgłębiającym zarówno teorię krajobrazu, bo takim określeniem posługuje się artystka, jak i dogłębnym, kompetentnym i inspirującym autokomentarzem do dzieła. Z. Sadowy, *Jej nieruchomość – krajobraz*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2019.

światem, gdzie nie wiadomo do końca, gdzie kończy się świat, a zaczynam ja sama; i gdzie widzenie jest też peryferyjne, a porządkujące spojrzenie musi co jakiś czas poddać się sile bezwładu wrażeń, by po chwili znów się odnaleźć.

Fenomenologia zakłada bowiem – powtórzmy – że pejzaż o tyle jest, o ile istnieje oko, które go ogląda, lub dokładniej, ciało, które go doznaje, porusza się w nim i współistnieje z nim. Pojawia się tu jednak, zasugerowane już przeze mnie pytanie o to, czy pejzaż ujęty z perspektywy fenomenologii jest pejzażem zawłaszczającym. Czy przeciwnie, udaje mu się być pejzażem przeżytym i uwalniającym, czy też może staje się opisywanym przez badaczy pejzażem materialnym, skoro przedmiot i podmiot zlewają się tu ze sobą i, by odwołać się znów do Merleau-Ponty’ego, nie wiemy już, kto na kogo patrzy, lub, by posłużyć się innym sformułowaniem, oba człony wzajemnie się współkonstytuują? Skłaniam się ku temu, aby na to ostatnie pytanie odpowiedzieć twierdząco. Zwłaszcza, że fenomenologia jest też „myślą-pejzażem”, jest pejzażem poetyckim, bo tworzy opisy fenomenów, ujawniających, przynajmniej w założeniu, korzenie, z których one wyrastają.

Poeta natury, jakim jest Michael Krüger, porównał pejzaż do białej kartki papieru. Na niej może ostatecznie powstać wiele kształtów, a linia może przekształcić się w literę. Niemniej, nie mamy nad nią władzy, ponieważ okazuje się, że zmienia się w liść, któremu w każdej chwili grozi to, że odfrunie, uniesiony podmuchem wiatru: „pozволь, że będę oglądał pejzaż, tę białą kartkę przede mną, która wolno zwija się na brzegach jak wyschnięty na słońcu liść”⁸⁶.

Bibliografia

- Barbaras, Renaud. 2024. *Phénoménologie et cosmologie*. Paris: Vrin.
- Berque, Augustine. 2008. *La Pensée paysagère*. Paris: Archibooks.
- Besse, Jean-Marc. 2009. *Le Goût du monde, Exercices de paysage*. Arles: Actes Sud.
- Bintliff, John. 2013. „Contextualizing the Phenomenology of Landscape”. W: *Human Expeditions: Inspired by Bruce Trigger*, ed. S. Chrisomalis, André Costopoulos, s. 41-50. Toronto: University of Toronto Press.
- Buceniece, Ella. 2018. „Phenomenology as Ecology: Movement from Ego- to Geo- and Eco-Thinking”. W: *Eco-Phenomenology: Life, Human Life, Post-Human Life in the Harmony of the Cosmos*, ed. W., Smith, J.S. Smith, D. Verducci, „Analecta Husserliana”, vol. CXXI. s. 225-234.
- Collot, Michel. 2011. *La Pensée-Paysage. Philosophie, arts, littérature*. Arles: Actes Sud.
- Dastur, Françoise. 2011. „Phénoménologie du paysage”. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21559>.
- Depraz, Natalie. 2010. *Zrozumieć fenomenologię. Konkretna praktyka*, tłum. A. Czarnacka. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Dufrenne, Mikel. 1953. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: PUF.

86 M. Krüger, *W lesie, w drewnianym domku*, tłum. P. Marcinkiewicz, Mikołów 2023, s. 71.

- Dufrenne, Mikel. 1973. *Le Poétique*. Paris: PUF.
- Dufrenne, Mikel. 1974. *Art et politique*. Paris: 1974.
- Dufrenne, Mikel. 1976. *Esthétique et philosophie*, vol. II. Paris: Klincksieck.
- Dufrenne, Mikel. 1980. *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originaire*, Paris: C. Bourgois.
- Escoubas, Éliane. 2011. „Paysage et phénoménologie”. *Projets de paysage Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21553>.
- Escoubas, Éliane. 2011. „Paysages avec figures absentes: La peinture d'Elsa Maldiney”. *Projets de paysage Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21684>.
- Frydryczak, Beata, Salwa, Mateusz, red. 2020. *Krajobraz i doświadczenie*. Łódź: Oficyna.
- Frydryczak, Beata. 2013. *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN.
- Gauchet, Marcel. 1996. „Nouvelles géographies”, *Le Débat* 92: 38-41.
- Goodwin, Matthew J. 2016. „Of Earth and Sky: The Phenomenology of James Turrell's Roden Crater Project”. W: *Phenomenology and the Arts*, ed. P. R. Castello, s. 255-274. London: Lanham.
- Hess, Gérald. 2018. „De l'éthique environnementale à l'écophénoménologie et retour”. *Cités* 76: 97–108.
- Jacquet, Frédérique. 2017. *La transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney*. Paris: Classiques Garnier.
- Jdey, Adnen. 2016. „Individuation, expression et a priori. Le statut de la Naturphilosophie dans l'esthétique de Mikel Dufrenne”. W: *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, s. 79-100. Rennes: PUR.
- Krüger, Michael. 2023. *W lesie, w drewnianym domku*, tłum. P. Marcinkiewicz. Mikołów: Instytut Mikołowski.
- Limido, Patricia. 2016. *L'Art de la nature. Sur la possibilité d'une expérience esthétique de la nature*. W: *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, s. 241-260. Rennes: PUR.
- Limido-Heulot, Patricia. 2014. „Pour une phénoménologie des paysages”. *Studia phænomenologica* XIV: s. 191–213.
- Lorenc, Iwona. 2018. „The Landscape – Beyond the Dichotomy of Nature and Culture”. *Polish Journal of Landscape Studies* 1: 55-64.
- Maldiney, Henri. 2010. *Ouvrir le rien. Art nu*. Paris: Encre Marine.
- Maldiney, Henri. 2012. *L'art, l'éclaire de l'être*. Paris: Cerf.
- Maldiney, Henri. 2013. *Regard parole espace*. Paris: Cerf.
- Marion, Jean-Luc. 2016. *Reprise du donné*. Paris: PUF.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1996. *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. M. Ochab. Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2001. *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1995. *La nature. Notes. Cours du Collège de France*. Paris: Seuil.

- Mesnil, Joelle. *La Phénoménologie de l'espace du paysage*; <https://www.scribd.com/doc/72476445/La-phenomenologie-de-l-espace-du-paysage>.
- Messori, Rita. 2014. „Henri Maldiney et l'esthétique du paysage”. W: *Maldiney. Une singulière présence*, s. 133-150. Paris: Encre Marine.
- Mitchell, William J.T. 1994. „Imperial Landscape”. W: *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, s. 5-34. Chicago: The University of Chicago Press.
- Montserrat-Cals, Claude. 2011. „Phénoménologie de la baie des anges. Cette lumière”. *Projets de paysage Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21815>.
- Prášek, Petr. 2023. „Ecology, Eco-phenomenology, and the Immanent Ethics of Nature”. *Meta: re-search in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy* XV (2): 342-366.
- Richir, Marc. 2014. *De la négativité en phénoménologie*. Grenoble: Million.
- Romano, Claude. 1998. *L'Événement et le monde*. Paris: PUF.
- Salwa, Mateusz. 2020. *Krajobraz. Fenomen estetyczny*. Łódź: Oficyna.
- Salwa, Mateusz. 2022. „Landscape, phenomenology, and aesthetics.” *Popular Inquiry. The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture* 1: 185-196.
- Schollenberger, Piotr. 2014. „Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu”. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 8; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu>.
- Stanguennec, André. 2016. „L'esthétique de Mikel Dufrenne. De la phénoménologie à l'ontologie”. W: *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, s. 39-54. Rennes: PUR.
- Straus, Erwin. 2000. *Du Sens des sens*, trad. Georges Thines, Jean-Pierre Legrand. Grenoble: Jérôme Millon.
- Tilley, Christopher. 1997. *Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford: Berg Publishers.
- Tilley, Christopher. 2008. *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. New York: Routledge.
- Tilley, Christopher. 2008. *Body and Image Explorations in Landscape Phenomenology* 2. New York: Routledge.
- Toadvine, Ted. 2009. *Merleau-Ponty's Philosophy of Nature*. Evanston: Northwestern University Press.
- Wood, David. 2001. „What is Ecophenomenology?”. *Research in Phenomenology* 31 (1): 78-95.
- Wylie, John. 2012. „Landscape and Phenomenology”. W: *The Routledge Companion to Landscape Studies*, ed. P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, s. 54-64. New York: Routledge.