

Beata Frydryczak
(Gniezno)

HISTORYCZNE FORMY WALORYZACJI RUIN

Abstract

On the historical and cultural plane, ruins are a lasting element of our landscape. The attitude towards ruins evolved, yet eventually, the 18th and 19th century “cult of ruins” allowed them to be perceived from the perspective of aesthetics, which, associating ruins with the category of the picturesque and the sublime, rendered a new meaning to them. The principal thesis of the article rests on the assumption that the discovery of ruins was possible due to the recognition of the landscape’s aesthetic dimension, while their essence lies in their permeation into the world of nature, which allows them to live a natural time.

Keywords

ruin, nature, landscape, the picturesque, the sublime, natural time

Obecność ruin w krajobrazie podnosi wartość danego miejsca, wzbogacając je o znaczenia symboliczne, umiejscawiając w porządku historycznym i uatrakcyjniając turystycznie. Ruiny mogą być uznane za wartościowe uzupełnienie krajobrazu w jego warstwie estetycznej. Przekonanie o symboliczno-turystycznej atrakcyjności ruin niezmiennie towarzyszy nam co najmniej od romantyzmu, po którym odziedziczyliśmy melancholijne rozmiłowanie we wszelkich nostalgicznych przedmiotach i przestrzeniach, ale rozpoznanie w nich cennego obiektu postrzegania estetycznego zawdzięczmy czasem wcześniejszym, które w ruinach dostrzegły istotne zjawisko estetyczne. Należy jednak pamiętać, że ruiny — jako zjawisko kulturowe i estetyczne realnie od wieków towarzyszące człowiekowi — mają swoją historię, z jednej strony, znaczoną nastawieniem do przeszłości, z drugiej zaś, uznaniem estetycznego wymiaru krajobrazu. Można powiedzieć, że bez estetycznego nastawienia do krajobrazu i prób jego definiowania nie byłoby również odkrycia ruin dla nich samych.

Jakkolwiek właśnie z perspektywy estetyki krajobrazu oraz szerzej rozumianej estetyki środowiska, a także przeobrażeń, podporządkowanych procesom historycznym, kulturowym i społecznym, coraz częściej mamy do czynienia z nowym rodzajem ruin, mieszczących się w sferze tego, co industrialne i post-industrialne¹, które wymagają nowego ujęcia i nowego nastawienia, wykraczającego poza ramy podejścia tradycyjnego. Uprzemysłowienie krajobrazu nie jest zjawiskiem obejmującym wyłącznie czasy współczesne. Już w XVIII wieku pierwsi teoretycy krajobrazu, a w szczególności William Gilpin — „pionier malowniczności”² — z niezadowolaniem obserwował zmiany w krajobrazie naturalnym wynikające z procesów uprzemysłowienia, które wówczas — chociażby za pośrednictwem stawianych wiatraków i młynów wodnych — psuły harmonię naturalnego widoku, dzisiaj zaś, kwalifikowane jako w sposób naturalny do niego przynależące, stanowią wyraz melancholijnych tęsknot za przeszłością, co David Lowenthal w pracy „The Past is a Foreign Country” utożsamiał

¹ Na uwagę zasługuje fakt, że już w XIX wieku w miejscach poprzemysłowych zakładano parki krajobrazowe. Przykładem może być park Buttes-Chaumont, który powstał w miejscu opuszczonego kamieniołomu. Nieregularności gruntu po wyrobiskach kopalnianych zostały wykorzystane do urządzenia malowniczej grotty, kaskad, jeziora ze skalistą wyspą. Dzisiaj podobnym działaniom patronuje rozbudzona świadomość ekologiczna: na wyrobiskach tworzy się ogrody botaniczne, centra edukacji ekologicznej i liczy zyski z ruchu turystycznego, tak jak w Kornwalii, gdzie w miejscu postindustrialnym powstał wspaniały Eden Project — zamknięty kopalnią ogród botaniczny.

² Określeniem tym posłużyła się Mavis Batey (M. Batey, *The English Garden in Welsh, Garden History* 22, 2, 1994, s. 156).

z nostalgicznym zwrotem w kulturze współczesnej³. Gilpin w swoich relacjach z podróży wzdłuż rzeki Wye narzekał na oznaki uprawy roli, dostrzegając ingerencję w krajobraz naturalny, chociaż w rzeczywistości ślady uprzemysłowienia akceptował o tyle, o ile zostały przeobrażone w formy dekoracyjne. W swoich „Three Essays” wymienia kościoły, zamki, młyny i mosty jako atrakcyjne cechy podróży: „wszystko to razem tworzy malowniczy asamblaż” — pisał⁴.



Fot. 1. Malownicze ruiny XIV w. zamku w Kazimierzu Dolnym (fot. Beata Frydryczak).

Jeżeli dzięki osiemnastowiecznym teoretykom krajobrazu i formułowanym przez nich kategoriom estetycznym można mówić o dwóch odczuciach odzywających się wobec kontemplowanych ruin: „ujmującej melancholii” wpisującej

³ Zob.: D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1988.

⁴ W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape*, London 1794, s. 49.

się w kategorię *the picturesque*⁵ oraz „miłej trwogi” wiążącej się ze wzniosłością⁶, to dzisiaj postulat powrotu do źródeł estetyki i idei *aisthesis* jako pola doznań zmysłowych możliwy jest wobec ruin industrialnych, czego świadectwo daje Tim Edensor⁷. Jest to, z jednej strony, efekt ubożenia krajobrazu o atrakcyjne, historyczne ruiny, z drugiej zaś, coraz większej ilości „ruin” przemysłowych, do których zaliczyć należy fabryki, dworce kolejowe, młyny, bunkry, hałdy śmieci czy pokopalniane wyrobiska zniekształcające i rujnujące krajobraz naturalny. Obok pielęgnowanych, restaurowanych ruin średniowiecznych obwarowań, gotyckich kościołów i zamków, znacznie więcej jest opustoszałych fabryk, hal, magazynów, bunkrów etc., nierzadko o wartości historycznej, które, znajdując się poza zainteresowaniem rynku turystycznego, tracą na znaczeniu i wartości jako postindustrialny „złom”.

W krajobrazie — zarówno naturalnym, jak i miejskim — spotkać można wiele zachowanych w dobrym stanie, pielęgnowanych, oświetlanych nocą ruin, które stanowią miejsca chętnie odwiedzane przez turystów. To właśnie one od XVIII wieku fascynują malarzy, poetów, podróżników, stanowiąc wdzięczny przedmiot poetycko-malarskich impresji. Spośród nich najbardziej znany jest chyba Kościół Pamięci Cesarza Wilhelma w Berlinie, zburzony podczas bombardowania w 1943 roku, po drugiej wojnie światowej częściowo zachowany jako przesłanie antywojenne. Pisząc o ruinach i poszukując ich egzemplifikacji, kieruję się jednak ku innym, których wydziwisk wydaje się silniejszy.

Podobna do berlińskiej historia związana jest z okazałym gotyckim kościołem św. Mikołaja w Głogowie, zburzonym w 1945 roku, który do dzisiaj stoi w otoczeniu całkowicie zrewitalizowanej starówki, w takim stanie, w jakim pozostawiła go wojenna pożoga. W jego pobliżu zachowane są silniej odcinające się do kolorowych kamienic pozostałości klasycystycznego teatru, zburzonego w tym samym czasie. Dzisiaj ta ówczesna chluba Głogowa poraża swą bezradnością i nieforemnością, nie pozwalając przypisać jej miana malowniczych ruin. Inny obraz, zapisany w mojej pamięci, nosi równie tragiczne znamiona.

⁵ O kategorii *the picturesque* pisałam szerzej w *The Picturesque: refleksja estetyczna na rzecz parków krajobrazowych*, [w:] L. Sosnowski, A. Wójcik (red.) *Ogrody. Zwierciadło kultury*. Zachód 2, Kraków 2008, s. 245–274.

⁶ Tym celnym rozróżnieniem posłużył się Malcolm Andrews w pracy: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*, Stanford 1989.

⁷ Zob.: T. Edensor, *The Industrial Ruins: Aesthetics, Materiality and Memory*, Oxford 2005 oraz idem, *Sensing the Ruin*, *Senses & Society* 2, 2, 2007.



Fot. 2. Ruiny kościoła św. Mikołaja w Głogowie, zburzonego w 1945 r., obecnie rewitalizowanego (fot. Beata Frydryczak).

To straszące w środku lasu, gdzieś w województwie lubuskim, w miejscu, do którego z pewnością nie byłabym w stanie trafić po raz drugi, pozostałości niemieckiej fabryki broni. Tragizm nie wyraża się w ścianach, które wybudowane z solidnej czerwonej cegły wciąż stoją z siłą przewyższającą siłę rosnących wokół i wewnątrz drzew, ale w naturze, która nie jest w stanie podporządkować sobie tego sztucznego tworu sterczącego w jej sercu. Tych murów nie pokonał człowiek, wojny, nie pokonały również żywioły. Wbrew naturze trwają, jakby rzucały pełne pychy wyzwanie przyrodzie, bo człowiek dawno już o nich zapomniał. Stanowią rodzaj zagadki i jawnego naruszenia równowagi między tym, co naturalne i co sztuczne. Nie są to „ujmujące oko” ruiny, które trafiają do albumów fotograficznych i na kartki pocztowe; nie jest to miejsce, do którego organizujemy wycieczki i płacimy bilety wstępu, by podziwiać „trwałą ruinę”⁸.

⁸ Z terminem tym można spotkać się na tablicach informacyjnych umieszczonych na terenie zabytkowych ruin, na przykład w Kazimierzu Dolnym.



Fot. 3. Klasycystyczny teatr w Głogowie, zburzony w 1945 r. Stan obecny (fot. Beata Frydryczak)

Obok malowniczych ruin o znaczeniu historycznym, którym nadajemy wartość estetyczną, spotkać można ruiny trudne do zakwalifikowania. Ten rodzaj przewartościowania nie jest zjawiskiem nowym, nowe natomiast wydaje się przyspieszenie, z jakim zarówno określone przestrzenie architektoniczne, jak i rzeczy, przedmioty odrzucające są jako zużyte, niepotrzebne czy wreszcie zrujnowane. Poszukując jakiegoś porządku, możemy wyznaczyć trzy klasy ruin: naturalne, historyczne i industrialne.

KRAJOBRAZ Z RUINAMI

Wartość ruin określić można w wymiarze estetycznym i historycznym, w kontekście czego ruiny uznawane są za cenne i znaczące lub odrzucające jako bezużyteczne. W historii kultury droga do myślenia waloryzującego ruiny była długa. Średniowiecze, które przecież obcowało z ruinami antycznymi i na gruzach cywilizacji antycznej odbudowywało świat, dostrzegło w nich doskonałe źródło materiału budowlanego. Niekiedy miało to rezultaty — z dzisiejszej per-

spektywy — zaskakujące, bowiem nierzadko zdarzało się, że fragmenty antycznych budowli — części kolumn, płaskorzeźb, mozaik — były wkomponowywane przez oprawę lub wmurowywanie w nowe budowle. Działanie to, określone jako *spolium*, znane było w starożytnym Rzymie, ale przeniknęło również do sztuki wczesnochrześcijańskiej, czego dowód znaleźć można między innymi w kaplicy pałacowej Karola Wielkiego w Akwizgranie. Z drugiej strony, już w średniowieczu ruinom nadano znaczenie dodatkowe, skoro traktowane były jako wyraz *memento mori*, poświadczając daremność ludzkich wysiłków i stanowiąc przestrożę przed grzesznym, pogańskim życiem. Przykładem zaś może być arcybiskup Hildebert, który w 1116 roku upominał, aby rzymskie ruiny pozostawić w takim stanie, w jakim są, jako świadectwo kary bożej⁹.

Przeświadczenie, że ruiny mogą stanowić łatwo dostępny, bogaty w surowiec kamieniołom trwało do renesansu, w którym marmury antycznych budowli aż do połowy XV wieku służyły jako materiał do wypalania wapna¹⁰. Wciąż jeszcze istniały stare rzymskie drogi, akwedukty, ruiny świątyń, szczątki rzeźb, które stały się dowodem — jak to ujmuje Jacob Burckhardt — „zmartwychwstania antyku”. Renesansowa wrażliwość musiała uporać się z materialną fragmentarycznością i niepełnością tego dziedzictwa, a równocześnie obcować z kulturą, której naoczne świadectwo dostrzegalne było w miastach i poza nimi. Rzym — „miasto ruin” — te zainteresowania i odczucia tylko wzmacniał. Rzymskie ruiny zauroczyły Petrarke, Boccaccio nazwał je „starymi zwaliskami”, które „są czymś nowym dla nowoczesnych umysłów”¹¹, Rafael nie tylko malował ruiny, ale również był inicjatorem wykopalisk i ruchu ich ochrony, wzywając papieża Juliusza II do opieki nad zabytkami. Dostrzegając w antyku najwyższy wzór artystyczny i kulturowy, renesans uznał wartość ruin, które nie tylko pobudzały do rozmyślań historycznych i zainteresowań archeologicznych, ale także — już wówczas — wzbudzały uczucie „elegijno-sentymentalne”. David Lowenthal ujmuje to jednoznacznie: „Początkowo cenione jako resztki wspaniałej przeszłości i dowód prawdziwego antyku, potem ruiny zyskały zainteresowanie dla nich samych. Patyna czasu stała się dopełnieniem sentymentalnych uniesień i kanonu smaku”¹². Jacob Burckhardt, który pierwszy sformułował tezę

⁹ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, s. 173.

¹⁰ J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, M. Kreczkowska (tłum.), Warszawa 1991, s. 123.

¹¹ *Ibidem*, s. 124.

¹² D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, s. 148.

o renesansowym odkryciu krajobrazu, niestety nie dostrzegł związku między uznaniem estetycznego wymiaru krajobrazu a odkryciem ruin i włączeniem ich w procesy historyczno-kulturowe. Zauważył jednak, że od czasu renesansu obecność ruin w krajobrazie nabrała nowego wymiaru, natomiast argumentem na rzecz tego przeświadczenia była coraz większa ilość sztucznych ruin, zdo-
biących ogrody w stylu krajobrazowym.

W ciągu następnych wieków znaczenie ruin uległo zmianie w takim stopniu, iż zaczęły być postrzegane jako znak trwałości kultury¹³, jakkolwiek dotyczyło to przede wszystkim pozostałości antycznych. Świadectwo tego nowego odkrycia daje nie tylko ogrodnictwo, ale również malarstwo i literatura. Sztuka temat ruin zaadoptowała już w XV wieku, w XVII wieku krajobraz z ruinami w tle stał się trwałym, istotnym motywem literackim i malarskim, a w XVIII i XIX wieku obrazy i szkice pełne będą przedstawień krajobrazów z ruinami rzeczywistymi lub wyobrażonymi. Dla malarzy kształcących się we Włoszech, ale też wszystkich tych, którzy odbywali tam rytualne Grand Tour, studium ruin antycznych — postrzeganych jako wysmakowane antyczne piękno — było obowiązkowym elementem edukacji artystycznej, co znalazło swoje przełożenie w XVII wieku w malarstwie Poussina i Lorraina, a w XVIII wieku głównie w Anglii — w odkryciu i uznaniu italianizującego malarstwa pejzażowego. To między innymi ci malarze pośrednio przyczynili się do rozwoju zainteresowań krajobrazem i towarzyszącego mu „kultu ruin”, chociaż zauważyć należy, że apogeum tego myślenia przypadło na romantyzm, a zatem rozwijało się w innych warunkach kulturowych, przez co nieco inaczej postawiło akcenty.

KULT RUIŃ

„Kult ruin” rozwija się na przestrzeni dwóch wieków, jakkolwiek istnieje poważna różnica między XVIII a XIX wiekiem i chociaż na pierwszy rzut oka może wydawać się, że dzieli je niewiele, skoro pojawiają się te same motywy: góry, ruiny, krzyże, morze, to jednak odrębność wyraża się nie tyle w ich interpretacji, co w pojęciu natury, wobec której podejmuje się próbę ich ujęcia. W XVIII wieku przyroda, wprawdzie postrzegana w jej bezpośredniości i zmysłowości, podporządkowana była wizji wciąż jeszcze klasycznej — wypracowanej przez Shaftesbury’ego, Hume’a, Addisona dostrzegających w przyrodzie ład, porządek, harmonię. Zasadnicze znaczenie ma tu antropocentryczny punkt

¹³A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 31.

widzenia, który człowieka umiejscawia wobec natury, przez niego „kolonizowanej”, porządkowanej i kontrolowanej, za pośrednictwem jego wszechogarniającego — perspektywicznego — spojrzenia. W takim kontekście Denis Diderot mógł rozpocząć swój krótki esej na temat ruin znamieną inwokacją: „Och! Piękne, wzniosłe ruiny!”¹⁴, by dodać: „Z jakim zdumieniem, z jaką ciekawością patrzę na to strzaskane sklepienie, na zwały piętrzące się nad tym sklepieniem! Ludy, które wzniosły ten pomnik, gdzie są? Czym się stały? W jaką ogromną głębię, milczącą i ciemną, zanurzy się moje oko? W jakim cudownym oddaleniu znajduje się część nieba, którą dostrzegam w otworze sklepienia!”¹⁵. Nie ulega wątpliwości, że ruiny są pożywką melancholii, a ich poetyka kształtuje się w aurze nostalgicznych uniesień. Trudno więc odmówić prawdziwości stwierdzeniu, że fascynacja ruinami z pewnością wzięła się z tego szczególnego stanu ducha. Melancholijna zaduma przesycona rozmyślaniami o czasie i jego nieuchronności, o tym, co bezpowrotnie utracone i co zapomniane, stanowiąc naturalne tło ruin, pozwala odczytać symboliczno-alegoryczny obraz świata i dotrzeć do jego ukrytej istoty, tkwiącej już tylko we fragmentach¹⁶.

Do zmiany nastawienia do ruin przyczyniło się nowe pojęcie natury, która przestała być monumentalną ramą dla historycznych czynów, *istorii*, tak akcentowanej w siedemnastowiecznym malarstwie, przestała też być intymną scenografią pastoralnej liryki — stała się żywiołem, jak w malarstwie Constable’a czy Turnera, z którym człowiek podejmował walkę.

Pejzaż dziewiętnastowieczny, podparty romantyczną wizją przyrody, rozwijaną przez niemieckich romantyków na gruncie filozofii natury, jawi się na drugim biegunie tego rodzaju wyobrażeń. Począwszy od Schellinga, wizja natury przybiera coraz bardziej dramatyczny wydźwięk, apogeum swoje zyskując u Novalisa, u którego staje się ona „straszonym młynem śmierci”¹⁷. Novalis rysuje sytuację jednostki, która odkrywa, że wprzęgnięta jest wraz ze swoim życiem w te same tryby, które rządzą prawami natury, te same siły, którym pod-

¹⁴D. Diderot, Salon 1767, J. Kott (tłum.), [w:] E. Grabska i M. Poprzęcka (red.) Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700–1870, Warszawa 1989, s. 93.

¹⁵Ibidem, s. 96.

¹⁶Na tym gruncie można naszkicować dwa obrazy, dwa pejzaże: symboliczny i alegoryczny, które stanowić mogą odpowiedź na Benjaminowskie rozróżnienie terminów alegorii i symbolu, o czym pisałam w pracy: Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności, Poznań 2002.

¹⁷Novalis, Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna — studia — fragmenty, wybrał, przełożył i przypisał opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 61.



Fot. 4. Fragmenty fundamentów i piwnic renesansowych kamienic odkopanych pod nową zabudowę (fot. Beata Frydryczak).

lega wszelkie istnienie. „Romantyczna wizja natury, burząca dawne przeciwstawienie pejzażu, nie o naturze samej w sobie przecież mówi, lecz o człowieku wobec natury” — komentuje Alicja Kowalczyk¹⁸. Taka perspektywa pokazuje faktycznie „rozpięcie” ruin między ich poetyką a estetyką.

Wiek XVIII wciąż przywiązany do antycznej tradycji, cenił ruiny ze względu na ich kompozycję w krajobrazie, dostrzegając w nich malowniczy akcent pejzażu i elegijny wydźwięk. Z tej perspektywy samo przejście w stan ruin dodawało szlachetności, albowiem zasmucające piękno było symbolem przemijania i nietrwałości. Natomiast wiek XIX akcentował moralny wydźwięk takich miejsc: romantyzm, który odkrył średniowiecze i swoją estetykę budował na nowych wartościach, uczynił z ruin stały motyw ikonograficzny, dostrzegając i akcentując ich niekiedy wręcz mistyczną wymowę, wyrażającą się w prze-

¹⁸A. Kowalczykova, *Pejzaż romantyczny*, s. 38.

ciwstawieniu czasu i człowieka, natury i kultury. Na takim tle ruina miała być „gotycka”¹⁹, a jej wymowa symboliczna: w malarstwie wciąż powracać będą motywy zapadających się krzyży, zarosłego cmentarza, ruin kościoła, osiągając szczyt tego rodzaju reprezentacji w malarstwie Caspara Friedricha i jego uczniów²⁰.

Źródłem tego myślenia należy poszukiwać w dwóch nachodzących na siebie obszarach, z których jeden określa postawę człowieka wobec świata natury, drugi zaś proces (a może raczej „pracę”) natury wobec świata rzeczy. Ruiny powodują ich spotkanie, jakkolwiek jest to spotkanie przesiąknięte różnicą: między poetyką ruin a ich estetyką. W istotny sposób w grę włącza się inna rozbieżność, którą można określić przestrzennie: od osiemnastego wieku metaforycznym miejscem ruiny jest ogród, ruiny zaś nabierają znaczenia przez kontrast z otaczającym je pustkowiem. Z tej perspektywy chaos ruin rysuje się na drugim biegunie wdzięku ruiny, opozycję tę wyznacza zaś, z jednej strony, wpisujące się w romantyczną filozofię pojęcie „upadłej natury”, z drugiej — „światłego postępu”.

ESTETYCZNE WARTOŚCI RUINY

Wartości estetyczne ruiny uznane zostały wówczas, gdy kształtowało się pojęcie krajobrazu. Już jeden z pierwszych teoretyków krajobrazu, inicjator dyskusji nad kategorią *the picturesque*, William Gilpin pytał: „Czyż jest większa ozdoba krajobrazu niż ruiny zamku?”²¹. Potraktowane przez Gilpina jako dekoracyjny element krajobrazu zyskały na estetyczności, straciły natomiast na jednostkowości. Budząca się wówczas osiemnastowieczna estetyczna predylekcja do ruin, wiążąca je z tym, co sentymentalne i powabne, tajemnicze i przywołujące pamięć o przemijaniu, w angielskiej myśli estetycznej została wzmocniona, między innymi dzięki Gilpinowi, o koncepcję malowniczości (*the picturesque*), którą można uznać za solidne teoretyczne i estetyczne zarazem ugruntowanie myślenia o ruinach w kategoriach zjawiska kulturowego.

Rozumienie *the picturesque* wyłoniło się z esejów Williama Gilpina, który, relacjonując swoje podróże po Anglii, Walii i Szkocji, wprowadził w nich ideę nowego odczuwania, a przede wszystkim postrzegania natury ze względu na

¹⁹Ibidem, s. 35.

²⁰J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, 1, Warszawa 1982, s. 359.

²¹A. Kowalczykowska, *Pejzaż romantyczny*, s. 62.

sposób jej przejawiania się i formę wyzwalanych przez nią wyobrażeń. Gilpin przez malowniczość rozumiał piękno tkwiące w naturze, oddziałujące efektami malarskimi, takie cechy, które „sprawiają przyjemność oku w swoim stanie naturalnym” oraz takie, „które można przedstawić przez namalowanie”²². Dlatego patrzymy na świat, na krajobraz za pośrednictwem dobrze znanych zasad i konwencji stworzonych dla potrzeb malarstwa. To te zasady stają się probierzem postrzeganej natury i one decydują o postawie estetycznej — pozwalają spojrzeć na krajobraz jak na obraz.

Malowniczość jako „przyjemności oka” potrzebuje szczególnego spojrzenia wykształconego w studiowaniu natury, znajdującego i znającego sposoby, by ująć ją w całej jej różnorodności. Przyjemność estetyczna bierze się z rozpoznawania scen, w których swoją rolę grają „detale”: krajobraz bez wzgórz, grot, starych drzew pozostaje pusty, niepełny i mało interesujący, albowiem oko nie ma czego się uchwycić. Równocześnie aparat estetyczny malowniczości, jakim posługiwał się Gilpin, służył mu *de facto* do estetyzowania fragmentu: drzewo, skała, grot, stawały się „ornamentem”, z którego składał się krajobraz. Podobną rolę pełniły ruiny: „relikty starożytnej architektury, zrujnowane wieże, gotycki łuk, pozostałości pałaców i klasztorów” — były interesujące z uwagi na kompozycję, perspektywę, grę światła, czyli czysto estetyczne skojarzenia, wrażenie i nastrój.

Stanowisko Williama Gilpina, rozwijające się na gruncie refleksji angielskich empiryków, kształtuje dyskusję nad kategorią *the picturesque*, która, jako kategoria wartościująca przestrzeń naturalną i faktycznie definiująca krajobraz, stała się mechanizmem go estetyzującym, dostarczając narzędzi pojęciowych i zasad komponowania, czerpanych z malarstwa, ale testowanych wobec naturalnej przestrzeni, a z czasem również w ogrodnictwie krajobrazowym. To właśnie tutaj pojawia się paradoks, który wynosi ruinę do poziomu detalu krajobrazu, elementu dekoracyjnego, o funkcjach czysto ozdobnych, czego najbardziej ewidentnym przejawem jest „stawianie” ruin w każdym niemal nowo zakładanym wówczas parku krajobrazowym. Idea parków pejzażowych, w których ruiny były jednym z nieodłącznych elementów, pozwalają mówić nie tylko o ruinie, co również o jej atrapie. Anegdotycznej wymowy nabiera przytoczona przez Gilpina w jednym z listów, rozmowa gościa, zwiedzającego park i zaskoczonego tamtejszymi ruinami, z ogrodnikiem, który pytany o nie,

²²W. Gilpin, Esej I. O pięknie malowniczym, A. Morawińska (tłum.), [w:] Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870, s. 56.

odpowiedział: „Następne, które wybuduje mój pan, będą dużo starsze, *sir*”²³. Moment, w którym zaczęto stawiać sztuczne ruiny wydaje się znaczący dla ich estetycznego pojęcia, ale również dostrzeżonej przez teoretyków krajobrazu, teatralizacji przestrzeni. Krajobraz postrzegany jako spektakl potrzebował godnej siebie oprawy, potrzebował swojej „scenografii”²⁴.

W refleksji angielskiego estetyka trudno doszukiwać się myślenia charakterystycznego dla ideologii romantycznej, u której podłoża pojawia się estetyczna kategoria wzniosłości, w czym swój udział miał Edmund Burke i jego rozprawa „Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna”. Praca Burke’a pozwoliła przeorientować ówczesną estetykę i pokazać, że obok piękna jako kategorii estetycznej istnieje również wzniosłość, a także wynikająca ze „spotkania” wzniosłości i piękna — malowniczość (*the picturesque*).

Analizując nastawienie do ruin w wieku XVIII i XIX, widzimy wyraźną różnicę, przebiegającą na linii dwóch estetyk. To, co dotyczy „łagodzącej natury” ruin w czasach malowniczości, zniesione zostaje w wieku melancholii podległej kategorii wzniosłości.

W koncepcji Edmunda Burke’a wzniosłość nie jest cechą świata zewnętrznego, lecz stanem ducha pojawiającym się wobec zjawisk naturalnych wywołujących lęk i trwogę: „Ryk wielkich wodospadów, szalejących burz, grzmotów czy artylerii budzi w umyśle wielkie i pełne grozy doznanie”²⁵. Ogrom, nieskończoność, trwoga wywołane wyobrażeniem niebezpieczeństwa, a równocześnie tajemniczość jako rodzaj oddalenia i ponure tonacje, to „scenografia”, która jest źródłem wzniosłości. Równocześnie wzniosłość, choć wyraża się w naturze, odwołuje się do tego, co metafizyczne. Konsekwencje tej koncepcji są jednoznaczne: otwierając się na romantyzm, wzniosłość stała się wyrazem tego, co posępne, groźne i niedostępne. Odtąd melancholia i trwoga, wpisujące się w estetykę romantyczną, będą nieodłącznie wiązać się z kategorią wzniosłości. W tej estetyce ruiny rysują się w nowym świetle.

MIĘDZY NATURĄ A KULTURĄ

W estetyce malowniczości dychotomia między naturą a kulturą wpisująca się w pojęcie krajobrazu wyraża się w tym, co temporalne. Związaną malow-

²³ Cyt. za: M. Andrews, *The Search for the Picturesque*, s. 49.

²⁴ Zob.: J.B. Jackson, *The Necessity for Ruins and Other Topics*, Amherst 1980.

²⁵ *Ibidem*, s. 94.

niczości z kategorią czasu — na co jednoznacznie wskazał Uvedale Price, drugi z ważnych teoretyków *the picturesque* — ma poważniejsze konsekwencje teoretyczne, niż to się na pierwszy rzut oka wydaje. Wskazany przez Price'a procesualny charakter kategorii estetycznych powoduje przenikanie piękna w malowniczość w wyniku upływu czasu. Piękno przekwitające traci na prostocie i jasności, zyskuje natomiast na malowniczości, piękny kwiat, piękne drzewo, piękna twarz człowieka z czasem nabierają innej jakości, zbliżając się do tego co malownicze: zawile, nieregularne, chropowate, tajemnicze. Również malowniczość ulega upływowi czasu, podpadając pod porządek natury.



Fot. 5. (fot. Beata Frydryczak)

Chociaż Price wskazywał na czas jako czynnik malowniczości, to zdecydowanie szerzej odniósł się do tego zagadnienia John Ruskin, który w „Siedmiu blaskach architektury” nadmienił, iż oznaki czasu, określona forma zniszczenia, mogą być postrzegane jako coś estetycznie pozytywnego, o ile związane zostaną z kategorią *the picturesque*. Jego rozumienie malowniczości nie jest jednak, pomimo uznania jej charakterystycznych jakości, zbieżne z propozycją poprzedników, którzy widzieli w niej samodzielną, równorzędną pięknu

i wzniosłości kategorię estetyczną. W warstwie jakościowej Ruskin przypisał malowniczości właściwie te same cechy, które od czasu Gilpina utożsamiane są z *the picturesque*: nieregularną zmienność, szorstkość, chropowatość, różnorodność, wiążąc je z takimi formami i zjawiskami naturalnymi jak: dzikość, górskie skały, wzburzone morze, ruiny czy wiejskie chaty. Niemniej właśnie w ruinach dostrzegł ewidentną egzemplifikację malowniczości, która staje się funkcją czasu samej natury, organicznej zmiany, upadku i rozkładu, ukazując w ruinach świadectwo upływu czasu i symbol daremności ludzkich wysiłków.

Kłopot polega na tym, że Ruskin zredukował malowniczość do formy wzniosłości, co oznacza nie tylko to, że odebrał jej samodzielność wobec pozostałych kategorii estetycznych, ale również odmówił jej udziału w pięknie. Istota tego, co malownicze, polega w jego przekonaniu na tym, że wzniosłość nie zawiera się w naturze, lecz jest efektem oddziaływania czynników zewnętrznych. Tym samym, Ruskin związał ją z rodzajem estetycznej przyjemności, ale nie z doświadczeniem.

W eseju „Of the Turnerian Picturesque”, występując przeciwko sztuczności kultu ruin w „epoce malowniczości”, Ruskin dokonał ważnego rozróżnienia między *noble*, szlachetną malowniczością, a malowniczością powierzchniową, teatralną²⁶ wykorzystującą ruiny jako modny ornament, na tym gruncie odróżniając ruiny autentyczne i nieautentyczne. Jak twierdzi, ruina podporządkowana malowniczości powierzchniowej, która kieruje się w stronę odbiorcy i jego wyobraźni, odwołując się do czasów swej „przeszłej wielkości”, systematycznie unika „bolesnych rozczarowań” i „chroni obserwatora przed pułapką potencjalnie tragicznych doświadczeń”²⁷. To, co wyraża się w poetyce malowniczości, jest dla Ruskina podejrzane i wątpliwe, bo dotyczy tylko tego, co powierzchniowe, a nie wnika w głąb, odkrywając istotę smutku i bólu. Niższy rodzaj malowniczości wykorzystuje ruiny do celów czysto estetycznych, pomijając aspekt wpisane w nie ludzkiego cierpienia. Pozytywne, estetyzujące waloryzowanie ruiny było właściwie rodzajem wybiegu, za którego pośrednictwem z jednej strony uciekano przed coraz widoczniejszymi w krajobrazie śladami przemysłowienia, z drugiej natomiast estetyzowano oznaki pogłębiającej się w tym czasie biedy.

²⁶R. Modino, *The Legacy of the Picturesque; Landscape, Property and the Ruin*, [w:] S. Copley, P. Garside (red.), *The Politics of the Picturesque; Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge 1994, s. 205.

²⁷*Ibidem*, s. 198.

Malowniczość szlachetna, wyższa, ma bardziej ludzki wymiar, nie roszcząc sobie żadnych dodatkowych znaczeń, żyje w czasie i poddaje się jego działaniu, czego przykład Ruskin znajduje w wieży kościoła w Calais: częściowo zniszczonej, poddawanej nieustannemu działaniu żywiołów, a jednak wciąż niezłomnej w swej trwałości: „Nie znajduję słów, by wyrazić przyjemność, jaką zawsze odczuwam [...] u stóp starej wieży kościoła w Calais. Ogromne zaniedbana w swej zacnej brzydocie nosi wyraźnie zapisane ślady wieków, chociaż nie ma w niej oznak słabości lub zepsucia; te surowe mury niszczone i trawione przez wiatry, porośnięte morską trawą, rozbite, dziurawe dachówki, które jednak nie odpadają. [...] W swej wielkości, powolnym upadku, ubożeniu, braku roszczeń, braku efektywności i troski o zewnętrzne aspekty, wieża w Calais posiada nieskończoną symbolikę...”²⁸.



Fot. 6. Ruiny pałacu z kaplicą na Lednicy (fot. Ewelina Schewior).

Dla obserwatora wieża jest symbolem nierozzerwalnego związku przeszłości z teraźniejszością, ale z perspektywy estetyki ruin można powiedzieć, że pokazuje nierozzerwalny związek z naturą i podporządkowanie czasowi natu-

²⁸Cyt za: ibidem, s. 204–205.

ralnemu. Myślenie, które pobudzało Ruskina do rozmyślań o nieuchronności czasu i sile działania natury, nie było jednak obce pierwszym teoretykom malowniczości. Już Gilpin odnotował, że autorem przeobrażeń jest nie człowiek, lecz czas, dodając, że bluszcze, mech, paprocie, to „ornamenty czasu, które dają [...] najbogatsze wykończenie ruinom”: „Musisz oddać ruiny w ręce natury, by mogły osiągnąć perfekcję. Czas kruszy stare mury, przydaje im perfekcyjnego piękna i zbliża do stanu natury”²⁹. W ten sposób twórcza natura odciska swoje piętno na dziele człowieka.

BLIŻEJ NATURY

Podporządkowanie ruiny procesom naturalnym pierwszy rozpoznał William Gilpin, który twierdził, że ruiny są: „od wieków zakorzenione w ziemi, zjednoczone z nią i stają się, w pewnym sensie, jej częścią, postrzegamy je bardziej jako dzieło natury aniżeli dzieło sztuki”³⁰. Wiek później Georg Simmel w eseju „Ruina” pokazał jej splątanie między czasem naturalnym i historycznym: „Urok ruiny — pisał Simmel — polega na tym, że dzieło ludzkie odbierane jest jako twór czysto naturalny. Mury poddane zostały działaniu tych samych sił, które, powodując procesy wegetacji, erozję, wietrzenie, zapadanie się skał, nadają kształt górom”³¹. To, co wznosił człowiek, ulega — jak to określił Simmel — „brutalnej” sile natury, która przeobraża dzieło sztuki w materiał własnej ekspresji, tak jak wcześniej służyło jako materiał sztuki; przeobraża w nową formę, która staje się czymś „sensownym, zrozumiałym i zróżnicowanym”. Naturalny proces, jakiemu podlega ruina, pozwala postrzegać ją jako coś pierwotnego, co wtapia się w krajobraz na podobieństwo drzewa czy głązu. Natura natomiast, podejmuje własne działania nad tym, co stworzone ręką człowieka i co zostało oddane w jej władanie, sprawiając, iż ruina wyzwala „nowe” znaczenie, które podpada pod porządek metafizyczno-estetyczny.

Nie przez przypadek Simmel mówił, iż w pejzażu ruina odwołuje się i realizuje zupełnie inne wartości, aniżeli jakikolwiek nienaruszony w swej struk-

²⁹R. Modino, *The Legacy of the Picturesque*, s. 159.

³⁰W. Gilpin, *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on Several Parts of England; Particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland and Westmoreland*, 2, s. 187–188, cyt. za: M. Andrews, *The Search for the Picturesque*, s. 49.

³¹G. Simmel, *Ruina*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, M. Łukasiewicz (tłum.), Warszawa 2006, s. 171.

turze i formie budynek. Stąd, mimo paradoksalnej wymowy tego stwierdzenia, właśnie architektura, spośród wszystkich dziedzin sztuki, najbliższa jest ruinie. W „popadającej w ruinę” architekturze pojawia się moment, którego brak innym rzeczom: we wszystkich przypadkach zachwianiu ulega forma pierwotna, która wyłania coś nowego z tego, co aktualne. Ruina to zgłiszcza, rumowisko, szczątki. Terminy te oznaczają stan zniszczenia, upadek i częściowość lub niepełność wobec stanu pierwotnego, nieodwracalny porządek, w którego strukturę jest już wpisane przeznaczenie. Charakterystyczne jest, zwłaszcza gdy dotyczy to ruiny architektonicznej, że to, co stworzone przez człowieka, odrywa się od jego intencji i zaczyna podlegać pod inny porządek, ulegając zaś prawom natury, symbolicznie zwraca się ku człowiekowi, uobecniając *memento mori*. W tym sensie ruina reprezentuje stan powrotu do natury. Jako taka, bliska staje się ruinie naturalnej, a właściwie ku niej — w procesie swego przeistaczania — zmierza. Ten rodzaj „degradacji” sprowadza ruinę do postaci ruiny natury, która przecież w krajobrazie znajduje swoje miejsce i oddziałuje w sposób zbliżony do ruiny architektonicznej. Wystarczy przywołać słowa jednego z pierwszych piewców piękna naturalnego krajobrazu Lorda Shaftesbury’ego: „Gdy patrzą na zniszczenia i niedające się zasklepić wyłomy w zrujnowanej górze, i na jej młodość i spoglądają na jej pierwotny kształt, wydaje im się, że w jednym okamgnieniu widzą rewolucje przeszłych wieków, przemijające kształty i rozkład skorupy ziemskiej. Wszystko to ukazuje im cały świat jako pełną majestatu ruinę i każe im myśleć o nadchodzących czasach”³². W XVIII i XIX wieku myślenie o naturze w kategoriach ruiny czy rumowiska nie było niczym odosobnionym. Dostyc wspomnieć, że przez wieki góry nie były postrzegane jako zjawisko estetyczne i przestrzeń turystycznych peregrynacji, lecz jako geologiczne zwałisko gruzów³³.

Burząca potęga natury oddziałuje na stare mury. Ale, jak podkreślał Georg Simmel, „dopóki można mówić o ruinie a nie o kupie kamieni — dzieło nie pogrąża się w bezkształtnej gołej materii, powstaje nowa forma, z punktu widzenia natury całkiem sensowna, zrozumiała, zróżnicowana”³⁴. Przedmioty zyskują na pięknie — twierdzi Tim Edensor, gdy swoją formą, fakturą, zaczynają przy-

³²A.A.C. Shaftesbury, List o entuzjazmie, Moraliści, A. Grzelak (tłum.), Toruń 2007, s. 162.

³³Na temat historycznie zmieniającego się nastawienia do gór, zob.: J. Woźniakowski, Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach kultury europejskiej, Kraków 1995.

³⁴G. Simmel, Ruina, s. 172.

pominać geologiczną lub archeologiczną rzeźbę w opustoszałym krajobrazie. W każdym przypadku ruiny są oznaką biegu dziejów, nosząc w sobie ślady przeszłego życia. Do takiej interpretacji zbliża się Georg Simmel, poddając analizie to, co pojawia się pod postacią ruiny architektonicznej. Proces niszczenia, degradacji materiału dotyczy także tego, co pojawia się pod postacią ruiny industrialnej, chociaż badacz tego zjawiska, Tim Edensor nie stawia znaku równości między ruinami historycznymi, a tymi, które dzisiaj są efektem przyspieszonego procesu uprzemysłowienia. Wręcz przeciwnie, twierdzi, że „estetyka zrujnowanej przestrzeni industrialnej jest czymś całkowicie odmiennym od [...] średniowiecznych ruin, które były przedmiotem spojrzenia romantycznego”³⁵. Ruiny industrialne burzą ustalony porządek rzeczy, naruszają granice między tym, co materialne a co już niematerialne i ujawniają „ślady nie-ludzkich form życia”, zmierzając do rozpadu, który czyni z nich hybrydę tego, co organiczne i nieorganiczne. O ile w ruinie historycznej proces przeobrażania pozostałości w formę nieorganiczną może być poprzedzony „estetycznym życiem” ruiny, o tyle w ruinie industrialnej ten moment jest wykluczony. W obu przypadkach jednak los jest ten sam: wchłania je natura.

Beata Frydryczak

HISTORICAL FORMS OF THE VALORIZATION OF RUINS

Summary

The article analyses ruins construed as a historical, cultural and aesthetic phenomenon. Assuming that the discovery of ruins ensued with the discovery of the aesthetic nature of landscape, the deliberations shift into the domain of landscape aesthetics, which is where the tools to describe and evaluate ruins are sought. The 18th and 19th century “cult of ruins”, which sprang from the English aesthetic reflection and the new aesthetic categories: the picturesque and the sublime, permits to demonstrate the difference between the 18th century picturesque aesthetics which emphasizes the “captivating charm” of a ruin, and the romantic aesthetics of the sublime, which highlights the ruin’s moral and mystical aspect, and invoking “melancholic dread” in the

³⁵T. Edensor, *Waste Matter — the Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World*, *Journal of Material Culture* 10, 2005, s. 321.

communion with ruins. The deliberations of George Simmel allow a ruin to be situated at the juncture of historical and natural times, thanks to which the ruin may in fact be assigned to nature, which in turn subjects it to its own processes. The ruin — a work of the human — becomes closer to nature.