

BEATA FRYDRY CZAK

THEODOR W. ADORNO:
POJĘCIE KRAJOBRAZU KULTUROWEGO

W artykule analizuję pojęcie krajobrazu kulturowego w rozumieniu, jakie pojawia się w refleksji Theodora W. Adorna. Zakładam, że w samym pojęciu krajobrazu możliwe jest wyodrębnienie dwóch sensów: estetycznego, wpisującego się w historię estetyki i artystycznej reprezentacji świata, którego formułę doskonale ujął Georg Simmel, oraz krajobrazu kulturowego, podporządkowanego na nowo odczytanej estetyce wzniosłości, odrzucającej estetyczne zdystansowanie na rzecz procesu, w którym wyraża się przestrzennie pojmowane środowisko, historycznie i społecznie kształtowane zarówno przez człowieka, jak i przez siły natury. W ujęciu proponowanym przez Adorna krajobraz łączy się z historią jako procesami wytworów społecznych. W tym sensie krajobraz nosi w sobie ślady aktywności człowieka, podlegając procesom industrializacji. Przesądza to o nowym pojęciu krajobrazu, w którym mieści się jego kulturowa formuła w wariacie postindustrialnym lub turystycznym.

Estetykę Theodora W. Adorna uznaje się za jedną z ostatnich, a równocześnie najważniejszych propozycji formułowanych z perspektywy estetyki sztuki, która wyznaczyła kierunek rozwoju myśli estetycznej skupionej na sztuce nowoczesnej, jej kategoriach i rządzących nią mechanizmach omawianych w ramach awangardy i przez nią wyznaczonych modeli uprawiania sztuki. Tym samym stała się znaczącym wzorem uprawiania estetyki, dla której paradygmatycznym wyzwaniem jest awangarda i wpisane w nią pojęcie eksperymentowania¹. Od-

¹ Próby interpretacji estetycznej refleksji Adorna najczęściej sprowadzają się do ujęcia jej w terminach odwołujących się do dzieła sztuki i jego społeczno-historycznego usytuowania.

niesień do Adorna nie sposób wyliczyć, podobnie jak prób usytuowania jego koncepcji wobec nowoczesności i ponowoczesności. Pomimo szerokiej recepcji myśli Adorna dzisiaj może wydawać się, że jej formuła wyczerpała się, podobnie jak formuła estetyki awangardy czy szerzej: sztuki awangardowej. Pojawia się zatem pytanie, czy Adorno jest w stanie powiedzieć coś nowego i odkrywczego, czy może trafił już do panteonu znaczących dla rozwoju estetyki filozofów, których myśl wytyczyła kierunek rozwoju, ale straciła siłę oddziaływania? Można odnieść wrażenie, że im głośniejsze pobrzmiwają postulaty rewidujące kształt estetyki filozoficznej i nawołujące do rozszerzenia jej przestrzeni badawczej, tym wyraźniej myśl Adorna sytuuje się po stronie tego, co antykwaryczne.

Warto zastanowić się, czy estetyka Adorna ma swoje miejsce w idei estetyki poszerzonej mimo jej jednoznacznego powiązania z estetyką nowoczesności. Tak można rozumieć próbę Gernota Böhme, który lokując się w szeregu filozofów postulujących rozszerzenie estetyki, sięga do Adornowskiego pojęcia natury i estetyki przyrody, rozwijając promowaną przez siebie ideę ekologicznie motywowanej estetyki. Czyni to jednak z widocznymi zastrzeżeniami: „Estetykę Adorna musimy dzisiaj traktować jako ostatni wyraz estetyki mieszczańskiej”². Jakkolwiek Böhme, odkrywając dotąd przemilczane przyrodnicze wątki w refleksji Adorna, uczynił to w sposób niepełny, pomijając te, które – chociaż przygodnie przywoływane – mogą wnieść coś nowego również do idei estetyki poszerzonej. Jednym z nich jest pojęcie krajobrazu kulturowego, do którego Adorno odwołuje się co prawda okazjonalnie, ale w sposób prowokujący do głębszej refleksji.

Zaskakujące jest użycie terminu „krajobraz kulturowy”, który za czasów Adorna stosowany raczej w granicach nauk empirycznych, w szczególności

W takim kierunku zmierzała interpretacja Petera Bürgera, który założenia sztuki autentycznej wykorzystał do sformułowania pojęcia sztuki awangardowej (zob. P. Bürger *Theory of the Avant-Garde* M. Shaw (tł.) Minneapolis 1989). Podobnie ukierunkowana została analiza Albrechta Wellmera, który estetykę Adorna ujął w triadzie: prawda, pozór, pojednanie i poszukiwał możliwości przeformułowania jej w terminach teorii działania komunikacyjnego (zob. A. Wellmer *Truth, Semblance, Reconciliation: Adorno's Aesthetic Redemption of Modernity* [w:] *The Persistence of Modernity. Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism* D. Midgley (tł.) Cambridge, Massachusetts 1991). Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż refleksja tego filozofa, wyrażona przede wszystkim w wydanej pośmiertnie w 1970 r. *Teorii estetycznej*, stanowi solidny fundament dla wielu koncepcji, z których wymienić należy choćby teorię awangardy Petera Bürgera czy J.-F. Lyotarda estetykę wzniosłości. Przynajmniej z tej perspektywy estetyce Adorna należy się miejsce tego samego rzędu, jakie w refleksji estetycznej wcześniej już zajęli Kant i Hegel.

² G. Böhme *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego* J. Merecki (tł.) Warszawa 2002 s. 15–16.

rozwijającej się dopiero geografii humanistycznej, do estetyki jeszcze nie trafił, ustępując, zresztą po dzień dzisiejszy, miejsca bardziej tradycyjnemu i silnie ugruntowanemu pojęciu krajobrazu jako takiego czy, już aktualnie, krajobrazu estetycznego.

O ile z perspektywy estetyki nie ma większych trudności ze zdefiniowaniem krajobrazu estetycznego, o tyle pojęcie krajobrazu kulturowego może przysporzyć nieco kłopotów, chyba że odniesione zostanie do niego szersze rozumienie, zgodnie z którym traktować go należy jako proces odzwierciedlający w sobie aktywność człowieka w środowisku naturalnym.

Można zatem wstępnie założyć, że istotna różnica, wyłaniająca się już przy próbie definiowania, pojawia się między krajobrazem jako ideą (krajobrazem estetycznym) a krajobrazem jako zjawiskiem (krajobrazem kulturowym). Jako idea krajobraz i jego pojęcie wpisują się w historię estetyki i artystycznej reprezentacji świata, przybierając formę statycznego obrazu, czego doskonałym wyrazem jest cała historia malarstwa pejzażowego. Znakomicie jego szczególność ujął Georg Simmel, który w krótkim eseju *Filozofia krajobrazu* faktycznie wyłożył wszystkie intuicje, które towarzyszyły estetyce od chwili, gdy krajobraz uznany został za przedmiot jej zainteresowania.

Jako zjawisko krajobraz jest przedmiotem badań nauk społecznych i empirycznych, reprezentowanych głównie przez geografii humanistyczną³, dostrzegających w nim proces, któremu podlega przestrzennie pojmowane środowisko, historycznie i społecznie kształtowane zarówno przez człowieka, jak i przez siły natury. Do tego rozumienia zbliża się estetyka środowiskowa, reprezentowana przez Arnolda Berleanta i Allena Carlsona, dzielająca z geografii humanistyczną główne intuicje dotyczące krajobrazu jako środowiska życia. Przyznać jednak należy, że również refleksja estetyczna nosi w sobie ślady myślenia o krajobrazie w tych kategoriach, nie eksponując go jednak, a jedynie sygnalizując. Czytelne jest to u Hegla i u Simmla, w szczególności wtedy, gdy ten ostatni nadmienia, że „na naturze odciska się forma kultury”⁴. Co zastanawiające, w znaczącym dla rozumienia krajobrazu artykule *Krajobraz. O postawie estetyczne w nowoczesnym społeczeństwie* Joachim Ritter uwagi na temat społecz-

³ Geografię humanistyczną należy wyodrębnić jako samodzielną dziedzinę mieszczącą się w obrębie nauk społecznych, w przeciwieństwie do geografii fizycznej, która mieści się w granicach nauk przyrodniczych. Zainteresowania geografii humanistycznej skupiają się, najogólniej mówiąc, na zagadnieniach takich jak idea miejsca, przestrzeni, środowiska zamieszkiwanego i przekształcanego przez człowieka. W jej granicach wyodrębnić można wiele obszarów: geografii kultury, historii, turystyki, zmysłów etc. Pisząc o geografii w niniejszym artykule mam zawsze na myśli geografii humanistyczną.

⁴ G. Simmel *Filozofia krajobrazu* [w:] tegoż *Most i drzwi. Wybór esejów* M. Łukasiewicz (tł.) Warszawa 2006 s. 168.

nego wymiaru krajobrazu umieścił w przypisie, gdzie dokonał jeszcze jednego istotnego stwierdzenia, pisząc o krajobrazach, a nie krajobrazie: „krajobrazy przenikają świat życia społecznego”⁵. Tym krótkim stwierdzeniem uwolnił krajobraz od idei, dostrzegając możliwość jego różnorodności nie tylko w sensie przejawiania się, ale również obcowania z nim.

Pojęcie krajobrazu estetycznego jest jednoznacznie związane ze sztuką, literaturą, refleksją estetyczną i jego potocznym postrzeganiem oraz... nowożytnością. Można powiedzieć, że istnieje niepisana zgoda wszystkich, którzy zagadnienie to podjęli, co do ogólnie zarysowanych warunków koniecznych do wyodrębnienia krajobrazu jako idei. Estetyka, od Shaftsburego kierująca okazjonalnie swoje zainteresowania w stronę naturalnych widoków, określa krajobraz jako naturę samą w sobie kontemplowaną w sposób bezinteresowny: krajobraz to „forma uobecnienia natury w medium estetyczności”⁶, „owoc i wytwór ducha teoretycznego”⁷. To przekonanie, zadłużone w tradycji kantowskiej, wiąże się z ideą bezinteresownego oglądu, czyli dystansu jako warunku niezbędnego do wyróżnienia fragmentu natury i przestrzeni. Krajobraz istnieje o tyle, o ile uobecnia się wobec podmiotu, przyjmującego *stricte* estetyczną postawę: panorama rozciągająca się przed oczami widza, nierzadko z wyznaczonego punktu widokowego, staje się krajobrazem. A skoro tak, to postawa jednostki przemienia fragment natury – określa ją jako pejzaż. Krajobraz – posługując się metaforycznym językiem Simmla – to „natura rozdzielona ludzkim spojrzeniem”. To właśnie spojrzenie przetwarza wyodrębnione elementy widoku w odrębne jednostki, nadając mu indywidualny charakter. W tym sensie krajobraz, jak zauważa Simmel, to dzieło sztuki *in statu nascendi*⁸: jego forma artystyczna wyraża się w samym oglądzie, który w widzu budzi postawę artysty.

W tym tradycyjnym ujęciu krajobraz istotnie współtworzony jest przez tego, kto skupia na fragmencie przyrody swoje spojrzenie nie w celu praktycznym, lecz by w wolnym oglądzie kontemplować ją w sposób zupełnie bezinteresowny. Tym samym pojęcie krajobrazu dopuszcza jedynie postawę widza, odbiorcy, a zatem wykluczeni z jego odbioru i postrzegania są ci, którzy w nim uczestniczą, aktywnie go współtworząc: nie można dostrzec piękna przyrody, którą się użytkuje i nie można odczuć jej zmysłowych wartości, gdy próbuje się nad nią zapanować. Do odkrycia krajobrazu potrzeba przeżywającej estetycznie jakiś fragment przyrody jednostki, co oznacza, że natura *staje się* krajobrazem, gdy

⁵ J. Ritter *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie* Cz. Piecuch (tł.) [w:] *Szkola Rittersa. Studia z filozofii niemieckiej* S. Czerniak i J. Rolewski (red.) t. II Toruń 1996 s. 54.

⁶ Tamże, s. 55.

⁷ Tamże, s. 50.

⁸ G. Simmel *Filozofia krajobrazu* wyd. cyt. s. 299.

uobecnia się w spojrzeniu obserwatora przeżywającego ją i odczuwającego w sposób estetyczny.

Taka wykładnia krajobrazu obowiązuje faktycznie od czasu Shaftesbury'ego, angielskich empiryków, Williama Gilpina w szczególności, Kanta, Hegla, po Georga Simmla. Simmel jednak zaakcentował również nastrojowość udzielającą się w odbiorze krajobrazu. W obliczu krajobrazu nie da się oddzielić postawy estetycznej od postawy emocjonalnej, co oznacza, że wrażenie estetyczne i emocje stają się tym samym. Nastrój zatem, jak konkretyzuje Simmel, jest warunkiem krajobrazu: decyduje o jego jedności, przenikając i jednocząc wszystkie jego elementy. Równocześnie jest nie czymś stałym, lecz raczej chwilowym, jego granice – ramy – wciąż się rozmywają, ponieważ są ustanawiane przez człowieka, a właściwie przez jego subiektywne spojrzenie⁹. Jednak mówiąc o nastrojach, Simmel faktycznie tylko potwierdza to, co wcześniej spostrzegł Hegel:

Istnienie [krajobrazów] nie polega na tym, by czemuś służyć i sprawiać przyjemność (tak jak ogrody), lecz zdolne są same w sobie być przedmiotem, którym się interesujemy i rozkoszujemy¹⁰.

Radość z obcowania z krajobrazem bierze się z „obudzonych nastrojów duszy”. Piękno w przyrodzie

wywołuje nastroje duszy i harmonijnie się z nimi zestraja, jak np. cicha noc księżycowa, pogodny spokój doliny, na której dnie wije się strumyk, bezmiar wzburzonego morza, milczący majestat gwiaździstego nieba¹¹.

Spostrzeżenia te Hegel odnosił przede wszystkim do literatury, która miała ukazywać nierozzerwalny związek wnętrza jednostki ze światem przyrody: opis przyrody jako zewnętrzne otoczenie obrazował stan lub sytuację osoby.

⁹ Według Simmla nastrój przynależy do konkretnego krajobrazu i trudno go opisać „za pomocą zwykłych pojęć”, jakimi romantyzm swobodnie operował, określając różne typy krajobrazów: od melancholijnych po heroiczne, czego doskonałym przykładem znaleźć można w *Historii ogrodów* Hirshfelda, do którego odwołuje się Böhme, wprowadzając pojęcie atmosfer jako udzielających się jednostce nastrojom w określonym otoczeniu.

¹⁰ G. W. F. Hegel *Wykłady o estetyce* J. Grabowski, A. Landman (tł.) Warszawa 1964 t. I s. 398.

¹¹ Tamże, s. 219.

Aby jednak zewnętrzne otoczenie mogło wydać się czymś własnym, konieczne jest, by między indywiduum a jego otoczeniem zachodziła pewna istotna zgodność, która może być mniej albo bardziej wewnętrzna i w której może być nawet wiele momentów przypadkowych, byleby nie brakło im wspólnej identycznej podstawy¹².

Hegel stawiał na „współdźwięczność” zachodzącą między jednostką a otoczeniem, w taki sposób, iż staje się ono otoczeniem „rodzimum”.

Albowiem przyroda to nie tylko ziemia i niebo w ogólności, a człowieka to nie istota bujająca w powietrzu, lecz taka, która żyje, odczuwa i działa w określonych warunkach lokalnych, na które składają się potoki, rzeki, morza, wzgórza, góry, równiny, lasy, wąwozy itd.¹³

Krajobraz uobecnia się zatem zarówno w spojrzeniu, jak i w odczuciu, co oznacza, iż dystans estetyczny można porzucić na rzecz heglowskiego zestrojenia. Pogląd, iż warunkiem krajobrazu jest bezinteresowna postawa widza, wydaje się rozbieżny z przekonaniem o udzielającej się jednostce nastrojowości krajobrazu: poddawanie się nastrojom panującym w danym otoczeniu jest formą zerwania dystansu. Podobnie bezinteresowny, a tym samym harmonijny (w kantowskim sensie) ogląd, który pozwala rozpoznać piękno krajobrazu, wyrażając się w estetyce piękna i malowniczości, musi zostać zawieszony w obliczu estetyki wzniosłości, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę jej najnowsze odczytania¹⁴: trudno o niego wobec żywiołów natury.

W tym zakresie można sięgnąć po wskazówkę, której udzielił Adorno i z której warto skorzystać, zastanawiając się nad istotą krajobrazu wobec na nowo odczytanej wzniosłości. U Kanta wzniosłość w przyrodzie to stan ducha postrzegającego, odzywający się w obliczu tego, co potężne, ogromne, pozbawione formy i przekraczające wyobraźnię: „strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, naciągające wśród piorunów i grzmotów (...) bezkresny ocean, wysoki wodospad”¹⁵. Takie widoki – choć należałoby powiedzieć: krajobrazy – ujawniają, że poza postrzeganą rzeczywistością istnieje coś więcej: „przyroda jest wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności”¹⁶. Adorno wprowadza jednak poprawkę: wzniosłość bowiem antycypuje moment pojednania

¹² Tamże, s. 409.

¹³ Tamże, s. 406.

¹⁴ Mam tu na myśli A. Berleanta propozycję odczytania wzniosłości jako kategorii pozwalającej zerwać dystans estetyczny i porzucić kantowską bezinteresowność na rzecz zaangażowania jako postawy estetycznej.

¹⁵ I. Kant *Krytyka władzy sędzenia* J. Gałęcki (tł.) Warszawa 1986 s. 158.

¹⁶ Tamże, s. 148.

z naturą, ale również moment, w którym człowiek uzmysławia sobie własną przyrodniczość. Jak pisał, dzięki Kantowi „jako piękne weszły do świadomości te fenomeny przyrody, które wywołały wielkie wrażenie swą wspaniałością”, ale uwadze królewieckiego filozofa umknęło coś ważnego: „ów moment w przyrodzie [który] przypomina o bezsilności ludzkiej krzątaniny”¹⁷. Tylko zyskując tę samoświadomość, można zrozumieć swoje miejsce w świecie i wobec przyrody:

Uczucie wzniosłości nie odnosi się do tego, co się przejawia, wysokie góry przemawiają jako obrazy przestrzeni uwolnionej od tego, co krępuje i zawęża, oraz możliwego uczestniczenia w tej wolności, a nie wtedy, kiedy przytłaczają¹⁸.

Według Adorna wzniosłość wskazuje człowiekowi jego miejsce w świecie natury i uzmysławia granice ludzkiego panowania nad nią, dlatego może odrzucić kantowski podmiot przytłoczony potęgą przyrody na rzecz „silnego i rozwiniętego podmiotu, produktu wszelkiego panowania nad przyrodą i jego bezprawia”. To właśnie te granice decydują, że Adorno na krajobraz chętniej patrzy jak na wytwór procesów historycznych, niż jak na zjawisko estetyczne.

Jeżeli pojęcie krajobrazu estetycznego łączyć z ideą rozpoznawania pięknej przyrody, to Adornowski termin „krajobraz kulturowy” należy interpretować w kontekście nie estetyki, lecz historii, a raczej idei przyrodohistorii. W refleksji Adorna pojęcie przyrody łączy się z pojęciem historii, co znalazło swój wyraz już we wczesnych pismach filozofa, w których wyraża charakterystyczne dla frankfurczyków przekonanie, że człowiek, by przetrwać, musiał opanować strach przed przyrodą i poddać ją swojemu panowaniu. Takie stanowisko znajdujemy przede wszystkim w *Dialektyce oświecenia* i *Dialektyce negatywnej*. U ich podstaw leży również wczesna praca *Die Idee der Naturgeschichte*, w której Adorno szkicuje swoją koncepcję filozofii przyrody, bliską Benjaminowskiemu pojęciu historii naturalnej¹⁹.

Specyficznym momentem Adornowskiej koncepcji stosunku historii do przyrody jest wyraźny prymat przyrody nad historią. Historia to nie nagromadzenie faktów, lecz proces zachodzący w naturalnym medium: jest tylko momentem przyrody. Przyroda natomiast jest tym, co elementarne, amorficzne, wieloznaczne, ciemne; jest z sobą absolutnie tożsama i stanowi podstawę wszystkiego. Z niej wyodrębnia się indywidualium, które ustanawiając siebie jako podmiot,

¹⁷ T. W. Adorno *Teoria estetyczna* K. Krzemień (tł.) Warszawa 1994 s. 129–130.

¹⁸ Tamże, s. 361.

¹⁹ Według Benjaminina historia naturalna to czas doświadczenia, który nie jest odmierzany ani przez wskazówki zegara, ani przez kartki kalendarza: to czas, w którym życie, praca i święto odpowiadają rytmom natury.

próbując – w obliczu lęku – zapanować nad przyrodą, czyni ją swoim przedmiotem. Próba zapanowania nad przyrodą to ciągły akt autokonkretyzacji, wciąż ponawiany, ale przebiega on już w przyrodzie ludzkiej, „drugiej naturze”, czy – jak to ujmuje Lukács, od którego Adorno zapożycza ten termin – „naturze struktur ludzkich”²⁰.

Adorno dostrzega jednak, udostępnioną mu – co sam przyznaje – przez Waltera Benjamina w *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, możliwość pogodzenia historii i przyrody w taki sposób, iż stają się one współmierne. Ta możliwość otwiera się w *momencie przemijania*, w samym procesie przemijania objawiając się w postaci ruiny rozumianej jako wyraz uległych naturze śladów przeszłości, oznaka biegu dziejów. Idea „przyrodohistorii” (jak to określa Krystyna Krzemień: historia zastygła w przyrodę i przyroda przez swą przemijalność będąca historią²¹) wyraża to, co utopijne, tęsknotę za pojednaniem. Tak pojmowana, akcentuje nieciągłość, podkreśla dysharmonię i cierpienie, wyrażając się poprzez alegorię. Tu elementy historyczne i naturalne nakładają się na siebie, uzupełniając wzajemnie, a nawet zastępując. Dzięki tej fluktuacji objawia się piękno natury: „Piękno naturalne jest zatrzymaną historią, przerwany stawianiem się”²².

U Adorna poczucie piękna naturalnego jest odkryciem człowieka, który pozbył się lęku przed jej mitycznymi, nieopanowanymi siłami, ale potęgowało się ono wraz z „cierpieniem podmiotu skazanego na siebie samego” i żyjącego w świecie „przysposobianym i aranżowanym”, w którym przyroda stawała się przestrzenią ucieczki przed zgiełkiem cywilizacji, instancją oporu i „dziedziną możliwej wolności”²³. Podkreśla to również Ritter, wskazując, że wolność, rozumiana jako „istnienie ponad poskromioną naturą”, umożliwia postrzeganie natury jako krajobrazu i możliwe to jest jedynie na gruncie nowożytnego społeczeństwa.

Krajobraz przynależy zarówno do kultury, jak i do natury – natura jest jego tworzywem, kultura przydaje mu sensów i znaczeń. Uznanie kulturowej natury krajobrazu, a równocześnie założenie, iż jego pojęcie kształtuje się historycznie, oznacza przyznanie tej samej wagi w procesie jego kształtowania naturze i kulturze. Jednak nie wystarczy przyjąć, że krajobraz ma charakter kulturowy

²⁰ G. Lukács *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki* J. Goślicki (tł.) Warszawa 1968 s. 56.

²¹ Zob. K. Krzemieniowa *Koncepcja doświadczenia estetycznego Theodora W. Adorno* [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną* A. Zeidler-Janiszewska (red.) Warszawa–Poznań 1991.

²² T. W. Adorno *Teoria estetyczna* wyd. cyt. s. 132.

²³ Tamże, s. 502.

i uznać, że obejmuje on to, co naturalne, i to, co artefaktualne; to, co historyczne, i to, co terażniejsze.

Dzięki spostrzeżeniom niemieckiego filozofa możemy pojęcie krajobrazu kulturowego odnieść do nowoczesności i procesów industrializacji. Adorno nie definiuje go wprost, ale nawiązując do niego w kilku miejscach w *Teorii estetycznej*, konsekwentnie wiąże jego istotę z obecnością form architektonicznych zarówno miejskich, jak i pozamiejskich, takich jednak, które „dostosowują się do form i linii krajobrazu”: „Twory historyczne, często dopasowane do swojego otoczenia geograficznego, zbliżone do niego przez pokrewny budulec kamienny, zwykło się odczuwać jako piękne”²⁴. Jeżeli w krajobrazie wyraża się piękno naturalne, to – jak twierdzi niemiecki filozof – przenikają się w nim elementy naturalne i historyczne. To natomiast sprawia, że krajobraz kulturowy nie jest w stanie powtórzyć tej nieskazitelności, jaka przysługuje pięknu naturalnemu.

Gdy ma się w pamięci esej Simmla o ruinie jako miejscu spotkania czasu naturalnego i czasu historycznego²⁵, stanowisko Adorna wydaje się raczej ostrożne, jakkolwiek można odnieść wrażenie, że uczynił on krok do przodu, przyznając tę samą wagę w procesie kształtowania krajobrazu naturze i historii, ale także utożsamiając go ze środowiskiem przekształconym przez człowieka. Zauważa bowiem Adorno, że w wieku XIX w zakres krajobrazu włączony został obszar artefaktów, czego głównym przykładem jest przede wszystkim architektura, a zatem obszar aktywności i działalności człowieka, wiążący się z próbami ujarznienia sił natury. Tym samym w ramy krajobrazu włączone zostały nie tylko twory naturalne, lecz również wytwory człowieka. Do wyodrębnienia nowego – rozszerzonego – pojęcia przyczynił się romantyzm i towarzyszący mu kult ruin, które na trwałe wpisały się w otaczający je pejzaż, nadając mu melancholijny wydźwięk. Krajobraz kulturowy to estetyczna postawa wobec śladów przeszłości: „Bez pamięci o historii nie byłoby piękna”²⁶. Ale ta perspektywa ujawnia jeszcze jeden aspekt: krajobraz kulturowy jest rodzajem *memento*, przypomnienia o kruchości świata i przyrodniczości człowieka oraz losie, który przyroda wraz z jej rytmemi nieustannie ewokuje. Dlatego krajobraz kulturowy „już tam przypomina ruinę, gdzie jeszcze stoją domy”. Ten pesymistyczny wgląd w nie wiąże się jednak z estetycznością tego, co historyczne, ale ze „światem pustoszonego przez technikę”²⁷.

Tu Adorno otwiera furtkę, która na krajobraz pozwala spojrzeć z nowej perspektywy, wyznaczonej przez mechanizmy nowoczesności i postępujących procesów industrializacji, które coraz bardziej przeobrażają go w jego wariant

²⁴ Tamże, s. 118.

²⁵ G. Simmel *Ruina* [w:] tegoż *Most i drzwi...* wyd. cyt.

²⁶ T. W. Adorno *Teoria estetyczna* wyd. cyt. s. 118.

²⁷ Tamże, s. 87.

przemysłowy. Jeżeli krajobraz kulturowy to „technicznie formowana przyroda”, miejsce spotkania techniki i przyrody, to krajobraz industrialny będzie albo sztucznie wyprodukowanym krajobrazem turystycznym, albo pustkowiem odpadów przemysłowych.

Znamienny i nad wyraz wymowny jest fragment w *Minima moralia*:

Niedostatkami amerykańskiego krajobrazu jest nie tyle, jak chciało romantyczne złudzenie, brak historycznych wspomnień, ile raczej to, że nie ma w nim żadnych śladów ręki [...]. Jak gdyby nikt nigdy tego krajobrazu nie pogłaskał po głowie. Jest niepokieszony i beznadziejny. I taki też jest sposób jego postrzegania. Bo śpieszne oko nie może zatrzymać tego, co dostrzegło tylko z samochodu, i krajobraz, w którym nie pozostają żadne ślady, sam przepada bez śladu²⁸.

Brak historii czytelnej w amerykańskim krajobrazie nie jest jednak odkryciem współczesności. Tę samą refleksję mieli pierwsi kolonizatorzy „dzikiego Zachodu”, którzy w dziewiętnastym wieku odkryli dzikie przestrzenie Yellowstone i Yosemite, porównywane przez nich do angielskich parków krajobrazowych. Gdy Thomas Cole, amerykański pejzażysta, porównywał krajobraz europejski z amerykańskim, wskazał na jedną podstawową różnicę, polegającą na „nieobecności skojarzeń [w krajobrazie amerykańskim] wzbudzanych przez pejzaże starego świata”²⁹: brak przydającej znaczeń i sensów kultury, dostarczającej tego, co symboliczne, oraz tego, co historyczne.

Krajobraz rysowany przez Adorna jest krajobrazem bez historii, dokładnie tym samym, który przykuł uwagę Baudrillarda w *Ameryce*. „Śpieszne oko” nie jest w stanie zatrzymać żadnego krajobrazu nie tylko z powodu „metafizyki prędkości”, do której odwołuje się Baudrillard, ale również dlatego, że pozostaje pustkowiem. Jego synonimem, jak dodaje Baudrillard, jest pustynia – „scena pierwotna” i „triumf zapomnienia nad pamięcią”³⁰. To pustkowie, w którym prędkość zacierza wszelkie ślady i w którym jedyną możliwą estetyką jest estetyka znikania Virilia. Historyczny krajobraz Ameryki jest mało historyczny – można powiedzieć, kierując się spostrzeżeniami Umberta Eco, że jego historia ma cechy woskowej imitacji Starego Świata³¹. W tym wymiarze krajobraz nabiera cech przestrzeni wyobrażonej, fantazmatycznej, hiperrealnej, a właściwie *trompe-l'oeil*:

²⁸ T. W. Adorno *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia* M. Łukasiewicz (tł.) Kraków 1999 s. 50.

²⁹ Tamże, s. 337.

³⁰ J. Baudrillard *Ameryka* R. Lis (tł.) Warszawa 2001 s. 14.

³¹ U. Eco *Podróż do hiperrealności* J. Ugniewska (tł.) [w:] tegoż *Semiologia życia codziennego* Warszawa 1996 s. 23.

W *trompe-l'oeil* nie ma natury, ani krajobrazu, ani nieba, nie ma linii wytyczających perspektywę i naturalnego światła. [...] same sztuczne wytwory, wertykalne tło wynosi przedmioty wyrwane z ich macierzystego kontekstu do funkcji czystych znaków³².

W swoich spostrzeżeniach Baudrillard przekroczył próg wyznaczony przez Adorna, który porównał krajobraz naturalny – „przyrodę nie złagodzona przez ludzką kultywację” – do „nagromadzenia odpadów przemysłowych”³³, gdyż właśnie taki krajobraz uznał za najbardziej rzeczywisty. Ten jednak, czego Baudrillard nie wziął pod uwagę, przeobraża się w atrakcję turystyczną. Natomiast katastroficzna w swojej wymowie wizja krajobrazu postindustrialnego, krajobrazu odpadów przemysłowych, dzięki analizom Tima Edensora ma szansę przeobrazić się w swoje przeciwieństwo, nabrać wartości instancji oporu przez fakt, iż ruiny postindustrialne – „rodzaj przestrzeni negatywnej” – zepchnięte na margines tak wartości, jak życia społecznego i miejskiego, burzą ustalony porządek³⁴. Jeżeli krajobraz kulturowy to „technicznie formowana przyroda”, jak to ujmuje Adorno, miejsce spotkania techniki i przyrody, to krajobraz postindustrialny będzie albo sztucznie wyprodukowanym krajobrazem turystycznym, albo pustkowiem odpadów przemysłowych. W tym pierwszym wciąż niepodzielnie panuje estetyka *the picturesque*, w tym drugim do głosu dochodzi estetyka wzniosłości.

Krytyczny wgląd w krajobraz prowadzi Adorna w dwie różne strony, które wydają się odpowiadać dwóm różnym estetykom. Gdy widoczne procesy uprzemysłowienia i „brzydotę krajobrazu zrytego przez przemysł”³⁵ wiązał z procesami historycznymi, zbliżał się do estetyki wzniosłości. Tam natomiast, gdzie dostrzegał przeobrażanie krajobrazu w jego wariant turystyczny, nieświadomie sytuował się w granicach estetyki *the picturesque*, odpowiedzialnej za procesy estetyzacji. Gdyby z tej perspektywy analizować doświadczenie towarzyszące odbiorowi krajobrazu, należałoby rozważania te przenieść w inne obszary, bliższe konsumpcyjnej i turystycznej naturze współczesności. Krytyczne stanowisko Adorna wyraża się w spostrzeżeniu, iż bezpośrednio doświadczenie przyrody w warunkach urzeczowienia i rynku zamienia się w przemysł turystyczny. Przyroda staje się „parkiem narodowym”, zaś jej odczuwanie jest coraz rzadszym przywilejem, dającym się spożytkować komercyjnie. Poszukiwania dzikiej przyrody stają się coraz trudniejsze, zaś krajobraz coraz częściej staje się pejzażem quasi-naturalnym. Procesy te analizowane były między

³² J. Baudrillard *O uwodzeniu* J. Margański (tł.) s. 62.

³³ T. W. Adorno *Teoria estetyczna* wyd. cyt. s. 125.

³⁴ Zob. T. Edensor *The Industrial Ruins: Aesthetics, materiality and memory* Berg, Oxford 2005 oraz tenże *Sensing the Ruin* „Senses & Society” 2007 Vol. 2.

³⁵ T. W. Adorno *Teoria estetyczna* wyd. cyt. s. 87.

innymi przez Urry'ego na przykładzie Lake District w Anglii na przełomie XVIII i XIX wieku, rejonu, który z postrzeganego jako dziki i nieprzyjazny zmienił się w najczęściej odwiedzaną i zwiedzaną atrakcję turystyczną³⁶. W krajobrazie amerykańskim podobny proces zaobserwować można w obszarze doliny Yosemite, Yellowstone i innych dzikich ostoi, które „odkryte” na początku dziewiętnastego wieku już kilkadziesiąt lat później zostały objęte prawną ochroną jako park narodowy. Malownicze piękno krajobrazu postrzeganego jako naturalny uwodziło swoją dzikością, która już nie nosiła pejoratywnych konotacji, lecz nabrała znaczenia jakości estetycznej, w której wyrażają się moralne podstawy wzniosłości. Tu dzikość odkrywanej natury stała się świadectwem Stworzenia. Jego symbolem stały się olbrzymie sekwoje, które okrzyknięto świadkami historii, dostrzegając w nich świadectwo Boga i łącznik między Nowym Światem a Starą Historią. Sekwoje stały się ikoną Ameryki, jej „naturalnymi świątyniami”³⁷. Rozbudzony w Ameryce mit nieskażonej natury i tęsknoty za rajem pociągnął za sobą całe rzesze turystów, którzy tłumnie wybrali się zwiedzać góry i doliny: wystarczyło zaszczepić nowe odczuwanie przyrody, by niemal natychmiast pojawiła się moda na zwiedzanie parków narodowych. Amerykańska demokratyzacja krajobrazu przebiegała w kilku różnych obszarach, przyczyniając się do rozwoju turystyki krajobrazowej i zamieniając krajobraz w „obszary rekreacyjne”³⁸ i przestrzeń narodowej dumy.

Theodor W. Adorno: the Concept of Cultural Landscape

In the article I take into consideration the concept of cultural landscape in the reflection of Theodor W. Adorno. I assume that in the notion of landscape there is possible to distinguish two meanings: the aesthetic one, which follows the history of aesthetics and artistic representation of the world. Georg Simmel in the article “The philosophy of Landscape” put its formula perfectly. The second meaning of landscape: a cultural one, is subordinated to the re-read aesthetics of the sublime. It rejects the aesthetic distance for the benefit of engagement and process. In it there is expressed spatially conceived environment, historically and socially shaped by both the man and the forces of nature. Adorno combine landscape with history and its the products, and social processes. In this sense, the landscape bears the traces of human activity. As such it undergoes to the processes of industrialization, which create its post-industrial or tourist variations.

Beata Frydryczak – e-mail: beataf@zg.home.pl

³⁶ J. Urry *Consuming Places* Routledge London 1995 s. 193.

³⁷ Simon Schama pisze: „Wielkie Drzewa były święte: naturalne świątynie Ameryki” (zob. S. Schama *Landscape and Memory* New York 1996 s. 189).

³⁸ A. Wilson *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to Exxon Valdez* University of Toronto Press 1991 s. 43.