

ANNA JAMROZIAKOWA

REKONSTRUUJĄCA INTERPRETACJA  
„ATMOSFER” I „CHARAKTERÓW”  
W ESTETYCE PRZYRODY GERNOTA BÖHMEGO<sup>1</sup>

W projekcie estetyki przyrody chodzi o piękno zawarte w naturze, co wiąże się z intersubiektywnym przekonaniem o wpływie piękna przyrody na jakość życia, z punktu widzenia np. planowania przestrzeni i rzeczywistych przestrzeni użytkowych, gdzie piękno może być konkurencyjne wobec innych, nieprzyjaznych naturze działań. Kluczowy dla głębszego zrozumienia tej filozoficznej estetyki przyrody jest termin i zjawisko „atmosfer”, a także możliwość oddziaływania „atmosferami” w skali społecznej.

---

Koncepcje Gernota Böhmeego muszą uchodzić za radykalne, bowiem opowiadając się nie za reaktywowaniem (bo co by właściwie miało temu podlegać?), lecz za ukonstytuowaniem współczesnej estetyki przyrody, wchodzi on w bardzo szerokie i dyscyplinarnie wielowątkowe pole badań. Ponadto, pole obecne już w początkach refleksji filozoficznej, lecz w czasach nowożytnych kształtowane w sposób ujednoznaczniający, obecnie jest rozwijane poza filozofią, w ramach orientacji ekologicznych<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tekst jest fragmentem większej całości, w której rekonstruowane poglądy Gernota Böhmeego służą m.in. analizie fenomenu „Ogrodu kosmicznych rozważań” (*The Garden of Cosmic Speculation*) Charlesa Jencksa i Maggie Keswick, położonego niedaleko Glasgow.

<sup>2</sup> Na wieloaspektowość ujęcia Böhmeego już w ramach zainteresowań i dziedzin filozoficznych, na gruncie których uprawia swe refleksje, zwraca uwagę Stanisław Czerniak, podkreślając, że: „Jeśli by rozłożyć zawarty w tych tekstach globalny projekt filozoficzny na interdyscyplinarne czynniki pierwsze, to mielibyśmy tu do czynienia z próbą reinterpretacji związków pomiędzy estetyką, antropologią filozoficzną, filozofią przyrody i ontologią – której zwieńczeniem staje się również swoiste rozumienie ekologii” (S. Czerniak „Gernota

Böhme traktuje estetykę jako część nowej filozofii przyrody, sytuując ją wobec problematyki środowiska naturalnego i faktu, że człowiek sam jest przyrodą i nie gdzieś indziej, lecz w niej egzystuje. Zadaniem, jakie sobie stawia to wkroczenie na pole estetyki, jednakże przyświeca mu spojrzenie na estetykę przez pryzmat rozszerzonej ekologii. Jest to zupełnie inna perspektywa niż upowszechnione w tradycyjnej estetyce podejście. Nie może ujść uwagi estetyka, że Böhme orientuje się przede wszystkim na kryzysową sytuację, którą sygnalizują ruchy ekologiczne i po pierwsze, zwraca uwagę na niszczący stosunek, jaki ma wobec przyrody współczesna gospodarka, technika, a także współczesne przyrodoznawstwo<sup>3</sup>. Łączy się z tym, po drugie: przeniesienie tej destrukcyjności w obszar myślenia o ludzkim ciele i praktykach z tym związanych. Nowa filozofia przyrody – deklaruje filozof – podjąć może krytykę klasycznej estetyki, na której bardzo mocno zaciążyło to, że chociaż będąc względnie samodzielną dziedziną badań, była jednak odbiciem wyobcowania z przyrody. Jednakże związek nowej filozofii przyrody i estetyki jest głębszy, ponieważ z racji zmian w środowisku natural-

---

Böhme antropologizacja estetyki” w: G. Böhme *Filozofia i estetyka przyrody* J. Merecki (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 2002 s. XI).

<sup>3</sup> Z uwagą, ale i prawdziwą pasją, podchodzi Böhme do aporetycznych zaniezań, na jakich opiera się współczesne przyrodoznawstwo. Zauważa, że już sam problem związany z pytaniem, czym jest natura (wobec wyróżniania nadal „natury zewnętrznej”), każe powątpiewać w istnienie nauki o przyrodzie, starań by określać jej przedmiot i przyświecający cel poznawczy. „Zwłaszcza dzisiaj, kiedy po długiej drodze do matek, tj. elementarnych praw, przyrodoznawstwo coraz częściej zwraca się ku fenomenom i faktycznej naturze, fraktalowym powierzchniom, turbulencjom ognia, staje się jasne, że to właśnie zostało zanieżbane w jej wielkim, zwycięskim pochodzie od Galileusza do Einsteina”. O ile w trzech pierwszych stuleciach przyrodoznawstwo nie zajmowało się przyrodą, lecz projektowało zakres jej możliwości i stąd też bliski związek tego myślenia z techniką, o tyle można powiedzieć, że niejako konsekwencją tego są współczesne wątpliwości co do trafności nazwy „przyrodoznawstwo”, skoro przyroda odnosi się do tego, co dane – faktyczne. Jako nauka o tym, co dane, miałaby za przedmiot np. technikę i produkcję, ale także nasuwa się: „poznanie jako uznanie”, co łączyć się musi z pytaniem o orientację w ogóle istniejącym porządku. Można mieć w związku z tym wątpliwości, „czy na tego rodzaju poznanie przyrody nie jest już za późno?”. Problem jeszcze bardziej się komplikuje, jeśli za przedmiot badań wziąć tę część natury, którą jest ludzkie ciało. Naukowo-techniczna wiedza, dominująca we współczesnej medycynie redukuje ciało do organizmu, tj. natury zewnętrznej – czegoś przedmiotowego. Zdominowanie ludzkiej cielesności przez wiedzę naukową spowodowało brak jakiegokolwiek szerszej społecznej orientacji i „lekceważenie własnej cielesności (...). Człowiek nie zna własnego ciała, nie panuje nad nim i dlatego nazbyt łatwo ucieka się do możliwości manipulacji zewnętrznej”. Wnioski, jakie po kilku stronach rozważań Böhme wyprowadza, są bardzo radykalne: „*Przyrodoznawstwo* albo będzie musiało się zmienić przez to, że w przyszłości skupi się bardziej na konkretnej przyrodzie i swego ideału nie będzie widziało w technicznym wytwarzaniu swych przedmiotów, albo będzie musiało tolerować obok siebie inne nauki o przyrodzie. W medycynie to ostatnie wydaje się nieuniknione” (G. Böhme wyd. cyt. s. 91, 92, 98).

nym człowiek zdaje sobie sprawę z jego destrukcyjnego oddziaływania i odczuwa to „na własnym ciele”, a zatem pogłębiony związek estetyki i przyrody każe mówić o „usytuowaniu człowieka” jako istoty zmysłowej „w otoczeniach”. Naturalność człowieka – świadomego wagi tych zmian – może łączyć się z jego „nową” samowiedzą i estetyka stoi teraz przed wyzwaniem tworzenia takiej, odniesionej do relacji człowieka i przyrody, świadomości, która umożliwi mu dysponowanie własnym „usytuowaniem”, a nawet rozgrywaniem go w sposób kreatywny. Chodzi zatem o pójście tym tropem, gdzie odsłaniają się zapomniane przez człowieka „stany” czy „wymiary” człowieczeństwa.

Byłoby uproszczeniem poprzestanie tylko na tak pozytywnie zarysowanych związkach i perspektywach, stojących teraz przed filozofem i estetykiem przyrody. Böhme w wielu miejscach, najczęściej w formie rozbudowanej dygresji, wskazuje też na drugą stronę zjawiska i problematyzuje sprawę, nie wahając się zauważyć:

Wszechobecność przyrody w mowie i wyobraźni może i powinna wzbudzać nieufność. Czy nie mówimy tyle o przyrodzie dlatego, że się ona nam wymyka? Czy nie powołujemy się na przyrodę w momencie, w którym całkiem inne wyobrażenia określają nasze działanie? Czy nie istnieją dobre racje na poparcie twierdzenia, że dla człowieka natura już dawno straciła swą oczywistość i że pojęcie natury właśnie traci swoje charakterystyczne rysy (...). Czy odwołanie się do natury nie jest wybujałą ideologią – czyli fałszywą świadomością?<sup>4</sup>

Tymczasem, liczący się nurt w estetyce, „od Schillera do Adorna” – jak pisze filozof – był zainteresowany przede wszystkim teorią sztuki, teorią dzieła i jego doświadczeniem i z tej perspektywy przyroda, jeśli w ogóle pojawiała się jako przedmiot, to potraktowana jako obrazowy wzór lub przeciwieństwo twórczości artystycznej. Tym, co dominowało w polu estetyki i sankcjonowało naukowy status, były kryteria wartości wynoszące to, co artystyczne i stanowiące jej autonomiczny obszar. Przy tych kryteriach pozostawał jeszcze Adorno, przeciwstawiając się stanowiącym ich zaprzeczenie praktykom i teoretycznym manifestom awangardy, dla której rozwój sztuki jakby miał na celu permanentne kwestionowanie ustaleń estetycznych przez odwoływanie się do tego, co obiektywne – urzeczowionych w sztuce kryteriów wartości.

Współcześnie, nieomal pokolenie po Adornie, mamy do czynienia z rehabilitacją estetyki przyrody i warto zastanowić się, na czym ta rehabilitacja jest oparta, jakie są jej „dobre racje” i czy nowe spojrzenie na piękno natury jest czymś – z punktu widzenia nowej estetyki – koniecznym? Adorno – powiada Böhme – może właśnie uchodzić za tego,

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 100–101.

kto dokonując krytyki społecznego cierpienia, poszukuje takiej instancji pozaspołecznej, jaką jest przyroda, bo to, co jest poddane społecznemu cierpieniu jest częścią przyrody – ciało, jednostka. Pod tym kątem odczytać można wypowiedź Adorna z *Teorii estetycznej*:

Piękno naturalne jest śladem nietożsamości w rzeczach pod ciśnieniem krępującej uniwersalnej tożsamości. Póki ta siła panuje, nic, co nietożsame, nie może być pozytywnie obecne. Dlatego piękno naturalne pozostaje tak rozstrzelone i niepewne jak to, czego ono jest obietnicą, przewyższa wszystko, co wewnątrzludzkie. Ból w obliczu piękna, nigdzie nie odczuwalny dotkliwiej niż w doświadczeniu przyrody, jest tyleż tęsknotą za tym, co ono przyrzeka, nie odsłaniając się przez to, ile cierpieniem nad niedoskonałością zjawiska, które zawodzi, chcąc mu dorównać. (...) Piękno naturalne podziela słabość wszelkich obietnic i ich niewymazywalność. Nawet jeśli słowa nie będą przystawać do przyrody, jej mowy zdradzać tym, od których się odcina swoją jakością – żadna krytyka teleologii w przyrodzie nie może usunąć tego, że kraje południowe znają takie bezchmurne dni, które jakby tylko czekają na to, żeby na nie patrzeć. Kiedy tak spokojnie i promiennie chylą się ku skłonowi, jak się zaczęły, mówią, nie wszystko jest stracone, jeszcze wszystko będzie w porządku<sup>5</sup>.

A zatem przyroda – będąc przedmiotem sztuki – udostępnia coś innego niż rzeczywistość społeczna, coś, z czym możemy wiązać nadzieje – „to, co w rzeczach nietożsame”. Zainteresowanie dla historii sztuki pozwala żywić przekonanie, że aż do czasów awangardy sztuka w ogóle nie wzięła rozbratu z przyrodą, ponieważ zawsze była przedmiotem realizacji artystycznych, zwłaszcza w malarstwie i poezji lirycznej, w popularnych motywach obrazowych malarstwa rodzajowego i w pieśniach. Romantyzm i neoromantyzm dokonał jeszcze jej popularyzacji, a niezależnie zostało to podjęte w malarstwie pejzażowym Barbizończyków i na mistrzowskim poziomie, w wielu dziełach impresjonistów. Dopiero od programowych działań dadaistycznych, futuryzmu, surrealizmu i sztuki konceptualnej, przyroda przestała oddziaływać na świadomość twórców. Jest to – jak mówi Böhme – „zradkalizowanie ograniczeń charakteryzujących ducha własnego czasu”<sup>6</sup>.

Warto zauważyć, że estetyka inspirowana nową filozofią przyrody może sięgać do XVIII-wiecznego dzieła Alexandra Gottlieba Baumgartena i Georga Friedricha Meiera – estetyki jako teorii poznania zmysłowego. Jednakże ten, także deklaratywnie nowy sposób określania metaświadomościowych założeń estetyki, jakie sformułował Baumgarten, nie znalazł innej kontynuacji niż wspierając teorię sztuk pięknych i Kantow-

<sup>5</sup> Th.W. Adorno *Teoria estetyczna* K. Krzemieniowa (tł.) PWN, Warszawa 1994 s. 135.

<sup>6</sup> G. Böhme wyd. cyt. s. 13.

ską krytykę czystego rozumu, co zaowocowało po pięćdziesięciu latach *Krytyką praktycznego rozumu*.

Adornowska rehabilitacja piękna przyrody dotyczy natomiast estetyki jako teorii. Jest to – po stu latach – zajęcie krytycznego stanowiska wobec tego nurtu w estetyce, który kończy się wraz z Heglem, zamykając epokę, gdzie naśladowanie przyrody stanowiło w ogóle cel sztuki i dokonywało się – jako realizacja piękna – także w samej naturze. Z punktu widzenia ducha absolutnego Hegel odnosi pojęcie piękna do sztuki<sup>7</sup> i nie jest ciekaw jakiejś innej jego odmiany, na przykład piękna manifestującego się, jak to było u Kanta, jako piękno i wzniosłość przyrody. Piękno, będąc blaskiem idei, jest przezeń odnajdywane w sposobie organizacji części danej rzeczy w całość i stąd różne stopnie tego, co Hegel pojmuje jako przejawianie się idei. Lecz idea piękna, jako jedność pojęcia z rzeczywistością, nie przejawia się w przyrodzie, ponieważ brak jej „blasku”. Z analiz Adorna, jakim ów poddaje Heglowskie wywody na temat nieobecności żywego piękna w przyrodzie, wynika, że to „idealistyczna zarozumiałość w stosunku do tego w przyrodzie, co samo nie jest duchem, mści się na tym, co w sztuce jest czymś mniej niż jej subiektywnym duchem”<sup>8</sup> doprowadziła Hegla do uznania stanu alienacji ducha w przyrodzie i sytuowania piękna przyrody jedynie w dziełach sztuki – w jej artystycznym przetworzeniu.

---

<sup>7</sup> Wprawdzie konstatuje to Hegel już w I tomie *Wykładów o estetyce*, ale chyba najbardziej radykalnie sformułował to w II tomie, w wywodach poświęconych sztuce romantycznej, zdając sprawę z tego, na czym polega piękno rzeźby, ale mającej za przedmiot nie postać człowieka, lecz zwierzęcia. „W przyrodzie – jak to widzieliśmy już przy omawianiu piękna naturalnego – idea jest tym czynnikiem, który nadaje sobie w niej swe pierwsze bezpośrednie istnienie i który w życiu zwierzęcym i jego całkowitym uorganizowaniu zyskuje adekwatną sobie egzystencję naturalną. Tak więc uorganizowana budowa ciała zwierzęcego jest wytworem totalnego w sobie pojęcia, które w tym swym cielesnym istnieniu posiada egzystencję jako dusza, ale będąc tylko życiem zwierzęcym kształtuje ciało zwierzęce w największą szczegółowość form, chociaż każdy określony typ dla siebie regulowany jest zawsze przez pojęcie. Jest rzeczą filozofii przyrody uczynić zrozumiałym fakt, iż pojęcie i postać cielesna, albo ściślej: dusza i ciało, wzajemnie sobie odpowiadają. (...) Natomiast postać ludzka nie jest, tak jak zwierzęca, cielesnością tylko duszy, lecz ducha. Należy bowiem duszę i ducha ściśle od siebie odróżnić; dusza to tylko idealny, prosty byt dla siebie cielesności jako cielesności, gdy tymczasem duch jest bytem dla siebie życia świadomego i samowiednego z wszystkimi uczuciami, wyobrażeniami i celami takiego świadomego istnienia”. Bowiem „właściwość ducha, która każe mu, zgodnie z jego własnym pojęciem, zdecydować się na to, by być czymś żywym, a przeto także w sobie samym duszą i egzystencją naturalną”. Zaś ciało ludzkie nie jest tylko egzystencją naturalną i „W tej należącej do niego samego realności duch czyni się również czymś żywym, przepajają swym blaskiem, przenika ją i staje się w niej jawny dla innych” (G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce* J. Grabowski i A. Landman (tł.) PWN, Warszawa 1966 t. II s. 456–458).

<sup>8</sup> Th.W. Adorno wyd. cyt. s. 140.

Sam Adorno wychodzi jednak poza Hegla, uznając, że to, co zdaniem Hegla pozbawione było w naturze pojęcia, właśnie „stanowi substancję samego piękna”<sup>9</sup> i krytykuje uznawane za historycznie najdoskonalsze w myśleniu Hegla ujęcie, będące świadectwem ostatecznego spełnienia się dziejów (*telos*), jako niezdolność do historycznego spojrzenia na antropologię racjonalistyczną, napiętnowaną niezdolnością do autorelatywizacji własnego stanowiska. Jednakże, co Böhme podkreśla – Adorno uprawia estetykę w ramach tradycyjnego paradygmatu, pojmując ją jako teorię piękna (i włączając wzniosłość jako jego odmianę), pozostaje więc nadal przy wąskim zainteresowaniu dla teoretycznego wyjaśniania piękna, nie poszerzając estetyki na obszary doświadczania rzeczywistości jako takiej. Przy czym Böhme skłonny jest przypuszczać, że to Adornowskie powstrzymanie się przed otwarciem szerszych horyzontów dla wartościowania estetycznego i odnajdywania w nim wielorakich jakościowych wyróżników tego, co estetyczne (np. brzydoty i w ogóle tego, co nie mieści się w „sztukach pięknych”) uwarunkowane było jego zaangażowaniem się w obronę autonomii sztuki, co Adorno skłonny był pojmować jako zadanie strzeżenia tożsamości artystycznej, w ścisłym rozumieniu formy dzieła – wielkiej sztuki awangardowej. Dla estetyki tradycyjnej natomiast przyroda stanowiła to, co pozostawało poza cywilizacją, poza techniką jako konstytuującą społeczno-kulturową tożsamość Zachodu. Wyraźnie więc jest poddawana przez Böhme krytyce antropologia racjonalistyczna – *homo sapiens* jako człowiek racjonalny – dystansujący się wobec własnej cielesności i nastawiony na eksploatację przyrody. I, można by powiedzieć, że stąd też dla Adorna przyroda nie stanowi pełniejszego tematu, pozostając tym, co pozaspołeczne, mimo że sam odsłonił utopijną treść, jaka zawsze związana była z relacyjnym układem sztuki i przyrody – ideę piękna przyrody. Adorno pozostał jednakże związany z krytyką smaku, elitarnym wyniesieniem twórczości w obszary sztuki wysokiej, zagwarantowanej rodzajem wykształcenia i niezbędnymi kompetencjami. Jest to przecież teoria piękna daleka od kultury masowej i popularnej. Nic więc dziwnego – z pewną nostalgią konkluduje Böhme – że nie jest to koncepcja otwarta na „teorię nastrojów” – zarówno w ich kształtowaniu, jak i twórczej percepcji, skoro towarzyszy jej wyobcowanie z przyrody.

W projekcie estetyki przyrody – twierdzi Böhme – chodzi o piękno zawarte w naturze, które wbrew Hegłowi wskazywał Adorno. Lecz o ile Adorno mówił o cierpieniu, którego źródłem jest społeczeństwo, to aktualność nowej estetyki przyrody – jaką postuluje Böhme – odwołuje się

---

<sup>9</sup> „Piękno naturalne wygasa, ale nie zostaje ponownie rozpoznane w sztuce. Ponieważ nie jest zdominowane i określone przez ducha, Hegel uważa je za przedestetyczne” (G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce* wyd. cyt. s. 141).

do cierpienia, jakie odczuwamy „na własnym ciele”<sup>10</sup>, bo otaczające nas cierpienie spowodowane przez przyrodę, której część stanowimy, to rzeczywiste odczytanie problemu środowiska naturalnego. Właśnie dlatego, że wielu ludzi odbiera to teraz w takiej postaci, możemy znaleźć potwierdzenie także w sztuce. W ciągu ostatnich dwóch czy nawet trzech dziesięcioleciach przyroda stała się tematem wielu realizacji artystycznych jako zagrożona przestrzeń życiowa, stojąca wręcz blisko katastrofy, i to krytyczne zaangażowanie (często podczas liczących się imprez artystycznych, jak Documenta w Kassel czy Biennale w Wenecji) wyrażają artyści „pokazując, przypominając, oplakując, przestrzegając”<sup>11</sup>. Böhme dopytuje się zarazem o to, czy sztuka istotnie może wnieść nowe spojrzenie i stać się przyczynkiem do zmiany w układzie człowiek – przyroda? Na pewno aktualność estetyki przyrody wiąże się z uspołecznionym przekonaniem co do wpływu piękna przyrody na jakość życia, z punktu widzenia np. planowania przestrzeni. Z tego punktu widzenia piękno może być konkurencyjne wobec innych, nieprzyjaznych naturze interesów, w ramach „rzeczywistych przestrzeni użytkowych”<sup>12</sup>.

Czy można wyrokować zatem, że jesteśmy już w drodze prowadzącej do ukształtowania estetyki przyrody, skoro nastąpiło rozszerzenie estetyki – wyjście poza sztukę i uprawianie dyskursów estetycznych w odniesieniu do piękna natury, a także wyjście poza elitaryzm teorii sztuki, tak wyraźny jeszcze u Adorna? Nie bez znaczenia jest fakt – podkreśla Böhme – opracowywania najkorzystniejszych dla natury diagnoz i projektów sankcjonowanych przez UNESCO, przykładowo „Człowiek i biosfera”. Zastanawiając się nad tym, warto uświadomić sobie, że dla budowania nowej estetyki przyrody istotne może być czerpanie z estetyki klasycznej – zwłaszcza z zakresu projektowania ogrodu angielskiego

---

<sup>10</sup> Böhme, rozwijając ten wątek, podkreśla, że z odczuciem na własnym ciele tego, iż jest się samemu przyrodą, łączy się ważny moment świadomości ekologicznej, który filozof nazywa „poruszeniem”. Chodzi o poruszenie spowodowane życiem w zanieczyszczonym środowisku, gdzie doświadczamy trudności z oddychaniem, dolegliwości alergicznych, wielu utrudnień, jakie atakują ze strony otaczającej nas przyrody. Są to doświadczenia „bezpośredniego dotknięcia: to mnie oddycha się ciężko. Owo mnie zawiera *implicitę* refleksyjność”, ponieważ zdaje sobie sprawę, że jestem zdany na powietrze w moim otoczeniu jako „na medium życia”. Na tym polega „dotknięcie” ciała przez to, co stanowi problem ekologiczny, lecz jest to zarazem doświadczenie „własnej natury”. Wiedząc o tym mogę pojąć relację stanowioną przez pełne smogu powietrze i człowieka oddychającego, który jak się okazuje jest „istotą powietrzną», istotą, która istnieje w przepływie żywiolu «powietrze». Cieleśne poruszenie ujawnia na czym polega „bycie sobą w byciu naturą”, że jest w nich zawsze ukryte odniesienie do siebie, bo „procesy życiowe są przeżywane tak, że w nich samych zawarte jest nieustanne zaangażowanie w ich możliwość” i to zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym. Por. G. Böhme wyd. cyt. s. 131–133.

<sup>11</sup> Tamże, s. 17.

<sup>12</sup> Tamże, s. 19.

dla współczesnych idei kształtowania krajobrazu. Böhme jest przekonany, że estetyka, o której mówi, może w istotny sposób doprowadzić do oczekiwanej zmiany w relacji człowiek – przyroda. Jest to możliwe nadal – zdaje się mówić autor nowej koncepcji estetyki przyrody – ponieważ odwołanie się do natury jako miarodajnego porządku pozwoliło człowiekowi – poczynając od starożytności aż do XIX wieku – odwoływać się do ważności relacji przyrody i ludzkich wytworów: sztuki i techniki. Pojęcie *mimesis* zapośredniczało poznawcze uwarunkowania dwubiegunowości istnienia: natury oraz sztuki i techniki, które rozmaicie to interpretując, naśladowały naturę. Złożoność tego kulturowego, ale i artystycznego (czy estetycznego) zjawiska wyrażała także to, co idealne w naturze, aż po udoskonalanie ewolucyjnych procesów przyrodniczych. Wiązała się też z klasycyzmem w sztuce i estetyce, gdzie naśladowanie natury już od przełomu XVI i XVII wieku było traktowane wymiennie z naśladowaniem starożytnych w przekonaniu, że to język sztuki starożytnej jest uniwersalnym przekazem, ponieważ grecka klasyka sięgała do tego, co w naturze istotne<sup>13</sup>. W myśleniu, jakie temu przyświeca, nie chodzi o zapaniewanie nad przyrodą, lecz o wyciągnięcie wniosków z funkcjonującego u Adorna, Marcusego i Blocha pojęcia *mimesis* odnoszącego się do przyrody jako podmiotu i przymierza z przyrodą. *Mimesis* odwołuje się do stanu „zestrojenia ludzkiej cielesności i jej poruszeń emocjonalnych z charakterami przyrody”<sup>14</sup>, chodzi o ukierunkowanie się w przyrodzie ku temu, co indywidualne i niepowtarzalne, a co stanowić może alternatywę dla człowieka poddanego dyktatom kulturowym, dominacji tego, co abstrakcyjne i zracjonalizowane. Kontemplacja przyrody to propozycja, by wyjść poza techniczne i technologiczne matryce poznawcze z ciekawością dla tego, co indywidualne, wrażliwością na możliwość komunikowania się z przyrodą w doświadczeniu mimetycznym.

U Adorna jest to jedno z kluczowych pojęć, „jest przeciwieństwem przywłaszczenia”<sup>15</sup>. *Mimesis* jest odwołującym się do innych i uznającym innych sposobem postępowania, a więc przedmiot, przyroda, inny człowiek stanowią porządek wart uwagi, a szczególnie przyroda to rodzaj budzącego uznanie i szacunek pięknego porządku. Artystyczne naśladowanie przyrody poprzedza zatem wzruszenie, jakiego doznał wobec niej ten, kto skupia na niej uwagę. Jest to niemanipulacyjne – mimetyczne – podejście do przyrody, związane z współodczuwaniem, a nawet

<sup>13</sup> Ciekawe egzemplifikacje zjawiska odkrył Böhme, odwołując się do Paracelsusa: „Zdarzało się również, np. u Paracelsusa, że przyjmowano, iż konkretna natura nie jest w stanie osiągnąć właściwej sobie doskonałości i dlatego człowiekowi jako alchemikowi przypada rola tego, kto doprowadza do pełnego rozkwitu złożone w niej ziarna” (G. Böhme wyd. cyt. s. 94).

<sup>14</sup> S. Czerniak wyd. cyt. s. XVI.

<sup>15</sup> G. Böhme *Filozofia i estetyka...* wyd. cyt. s. 21.



współcierpieniem „we własnym ciele”<sup>16</sup>, co umożliwia człowiekowi przeżywanie pokrewieństwa z przyrodą, poczucia, że stanowi on jej część. Na takim poczuciu buduje się zasadniczo zmieniony stosunek do przyrody, który opiera się na zdolności mimetycznej.

Herbert Marcuse i Ernst Bloch posługiwali się pojęciem „przyrody jako podmiotu”, co jest skierowane przeciw dominującemu w nowożytności, teoretycznemu podejściu do przyrody, w celu jej poznania i posługiwania się nią jako materiałem. Na stanowisku podmiotowego podejścia doświadczamy tego, co nas porusza, kieruje się do nas, wprowadza w szczególny nastrój, a więc w przyrodzie wyłania się to, w czym działający w XVIII wieku Christian Cajus Lorenz Hirschfeld upatrywał obiektywnych jakości uczuciowych (tzw. „charakterów”) obecnych w przyrodzie, a odbieranych w estetycznych doświadczeniach, skupiających się na sceneriach wydobytych z pejzażu – teorii i sztuki ogrodniczej. W tym ujęciu przyroda dysponuje rodzajem języka czy szyfru służącego komunikacji stanów emocjonalnych i szeroko potraktowanym przekazywaniem ich. Böhme zaznacza, że niebezpieczną redukcją tej potencji przyrody byłoby pozostawienie interpretacji na poziomie animizmu, ponieważ rzecz dotyczy ważnych i badanych współcześnie w ramach estetyki ekologicznej – czy np. estetyki miasta i architektury – zależności między ich indywidualnymi jakościami a samopoczuciem człowieka.

Zapewne to też miał na uwadze Ernst Bloch, formułując pojęcie „przymierza z przyrodą” i odrzucając tradycyjnie funkcjonującą rolę techniki jako „okupanta” natury. Sztuka uprawy ogrodu mogłaby pozostawać w stosunku kooperacji z przyrodą, bo wprawdzie sztuka zmierza do zamkniętej formalnie całości, a przyroda jest tym, co podlega nieustannym zmianom, jednak „w sztuce ogrodu krajobrazowego znajdujemy godny uwagi i wcale nie oczywisty przykład połączenia sztuki i przyrody, która urzeczywistniała się w przyrodzie i wraz z przyrodą”<sup>17</sup>. Także współczesne realizacje artystyczne, traktujące jako twórczy problem ekologicznie tematyzowane zadania, stają nierzadko wobec związków o podobnym charakterze, np. wówczas, gdy ontyczny fundament dzieła przekształca się pod wpływem deszczu, wiatru, światła, zmian klimatycznych czy cyklicznych pór roku.

Böhme zastanawia się, w oparciu o co można tak wielkie nadzieje łączyć teraz z estetyką przyrody i zauważa, że obecna sytuacja estetyki jest analogiczna do tej z czasów romantyzmu, kiedy to w obszarze estetyki miało się dokonać pojednanie podmiotu i przedmiotu i kiedy Schelling stawiał sztukę ponad filozofią. Ważne spostrzeżenia odnaleźć możemy i u Adorna, wszak nadzieje na pojednanie pokłada on w sztuce, ostatecz-

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 22.

<sup>17</sup> Tamże, s. 24.

nie powątpiewając w siłę analizy filozoficznej. Nadzieje, jakie wiążemy teraz z estetyką przyrody, dotyczą nie tylko pojednania człowieka z przyrodą, ponieważ obejmują znacznie szerszy obszar ludzkiej aktywności – nie tylko sztukę i estetykę, ale i naukę. Oświeceniowa samoświadomość definiuje istotę ludzką jako rozumną, ciało nie było identyfikowane jako część przyrody. Dlatego człowiek nowożytny patrzy na przyrodę z dystansem i użytkowo. I z tej pozycji odkrywa jej wartość estetyczną.

Tak jak nowożytna nauka wyeliminowała stopniowo ludzkie ciało z procesu zdobywania doświadczenia, redukując ostatecznie wkład zmysłów do stwierdzenia sygnałów, podobnie nowożytna estetyka jako krytyka smaku od początku dyscyplinowała zmysłowość, aby w końcu – zdegradowana dzisiaj do semiotyki – zająć się znakami i ich znaczeniami<sup>18</sup>.

Warto więc zauważyć, że sytuacja wymaga rozstrzygnięcia, skoro – co sygnalizowałam już wcześniej – estetyka nie jest tym, do czego odwołuje się jej nazwa: teorią doświadczenia zmysłowego. Nie opiera się też na emocjonalnym poruszeniu, które wzbudzać by mogło dzieło sztuki i przyroda, nie buduje związków z cielesnymi odczuciami. Odwoławszy się do autora książki zabiegającego o to, by powstała ekologiczna estetyka przyrody, trzeba skonstatować, że zmiana, którą tropimy na gruncie estetyki jako dyscypliny filozoficznej, ekologicznych diagnoz i ich metaświadomości, musiałaby zająć w obrębie ludzkiego rozumienia siebie i przezwyciężenia nowożytnego ideału, co jest możliwe wraz z integracją przyrody, której częścią jest sam człowiek. Nie sposób pominąć tego, że łączy się to z przeciwstawieniem się tendencjom rozwijającym – w myśleniu człowieka – struktury racjonalności i poszukiwanie fundamentu ludzkiej samowiedzy w odwołaniu do ciała, w czuciu siebie – zmysłowych pokładach, na których (zgodnie z jeszcze XVIII-wiecznymi naukowymi deklamacjami) skupiona jest estetyka. A z tej perspektywy estetyka lokuje się w centrum antropologii, zaś sztuka uzyskuje szansę na kształtowanie najważniejszych funkcji człowieka, jakimi są zmysłowe pokłady jego samowiedzy. Problem polega więc na tym, by odejść od pedagogicznych celów, jakimi od czasów Oświecenia były – nakładane na człowieka – zadania samoopanowywania, traktujące ludzką zmysłowość jako receptywność – odbieranie bodźców i wydawanie na tej podstawie sądów.

Zmysłowość jest czymś całkiem innym: jest to cielesna obecność, w której udział mają dwie strony i mamy do czynienia z prawdziwą relacją – jesteśmy w konkretnym miejscu jakościowo wyposażonym i jednocześnie odczuwamy otoczenie i wprowadzamy w nie jakiś nastrój. Pod uwagę muszą być brane nie tylko spostrzeganie i rejestrowanie, ale i to

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 25.

wszystko co jest pod i przed progiem tego, co zracjonalizowane, „a mianowicie to, że na nasze otoczenie, jak to się mówi «reagujemy emocjonalnie»<sup>19</sup>. Człowiek ma więc – jak przekonująco dowodzi Böhme – siły i możliwości, by współdziałać w świadomym kształtowaniu przyrody, bo jego dyspozycje cielesne<sup>20</sup> w relacji do otoczenia mogą wpłynąć także na rozwinięcie przyszłej estetyki ekologicznej. I na tym też może polegać humanizacja przyrody, której program postulował już Marks, a którą rozumieć możemy – w odniesieniu do zewnętrznej przyrody – jako nieorganiczne ciało człowieka – jak to formułuje rzecznik ekologicznej estetyki przyrody.

Wypada jednak zaznaczyć, że ekologia nie dotyczy tu ani technik, ani w ogóle zabiegów ochrony przyrody, ponieważ w historycznym rozwoju gatunku ludzkiego została tak uspołeczniona, że jakakolwiek próba powrotu do stanu pierwotnego jest niemożliwa. Dlatego punktem wyjścia w rozważaniach ekologicznych jest ludzkie ciało, ten fragment przyrody, którym „sami jesteśmy”, a nowa świadomość ekologiczna to nowa samowiedza „ucieleśnienia człowieczeństwa”. Nie chodzi więc o ochronę przyrody, np. w rezerwach, ale o ochronę ludzkiego ciała – można by powiedzieć: jego dowartościowanie w niezbywalnej, podstawowej roli nośnika człowieczeństwa. I na tym polega sens humanistyczny ekologii, że reintegruje człowieka z przyrodą – wokół niego i w nim samym<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Tamże, s. 27.

<sup>20</sup> Jeśli analizujemy naszą cielesną obecność w naturze na poziomie zjawisk, to „stwierdzimy, że tworzenie pozorów i pośrednie osiągnięcie celów należą do podstawowych rysów przyrody, to wynika stąd, że miłość i jedzenie są sposobami naszego bycia przyrodą. (...) zasłona Mai jest częścią natury, a my ludzie, przez kultywowanie naszego bycia przyrodą podtrzymujemy tę zasłonę. Dlatego też bycie naturą nie oznacza wcale jedynie powrotu do *facta bruta*, lecz również owinięcie się zasłoną Mai i zagubienie się w niej”. Jednym słowem: człowiecza autentyczność przeżywania własnej natury dokonuje się zawsze w formach kulturowych, a bycie przyrodą łączy się z uruchomieniem dialektyki „bycia ciałem i posiadania ciała, bycia naturą i posiadania natury”. Dysponujemy obszerną wiedzą i chociaż jej zakres, poziomy, specjalizacje i jeszcze to, że często jest to wiedza pozorna, a ciągle obecna, powoduje, że „nie możemy już sami być przyrodą w sensie zagubienia się w zasłonie Mai, niezależnie od tego, jak bardzo zasłona ta jest naznaczona kulturowo. Wiedza nie doprowadza wprawdzie do zaniku zasłony, ale ją rozrywa”. Nad próbą rozstrzygnięcia problemu dominuje jednak jego złożoność, bo „uświadomienie sobie różnicy pomiędzy przejawem i stanem rzeczy w przyrodzie ludzkie przekształcanie przejawu przyrody, na przykład w postaci kultury jedzenia i kultury miłości, okazuje się czymś obcym wobec bycia samemu przyrodą”. Z jednej strony nie utożsamiamy kultury z formą bycia naturą, ale z drugiej *facta bruta* przyrody też nie przysługuje człowiekowi. „Bycie sobą zostaje wówczas przeniesione w sferę racjonalnego obchodzenia się z tymi czynnikami naturalnymi. Zanika względna pewność związana z byciem naturą, tj. zaufanie do tego, że cele naturalne zostaną zrealizowane w tradycyjnych czynnościach życiowych, ale nie zostaje ona zastąpiona wystarczającą wiedzą” (G. Böhme wyd. cyt. s. 136–140).

<sup>21</sup> Trzeba jednak zauważyć, że w interpretacji filozofa nie jest to sprawa łatwa do rozstrzygnięcia, a na pewno niebywale złożona. Wnikliwość Böhme nie pozwala na

Z tego względu Böhme poddaje krytyce tradycję filozoficzną – post-kartezjańską teorię poznania i klasyczną filozofię niemiecką, stawiając poważne zarzuty za spowodowanie, że człowiecza cielesność stała się czymś dalekim i nieważnym wobec duchowej natury człowieka, którego funkcje zmysłowości ograniczone zostały do zbierania materiału dla twórczej pracy intelektu. Z dualistycznym i deprecjonującym ciałem podziałem na zmysłowość i duszę wiąże się analogiczny dualizm natury i kultury, przy czym, tak jak ciało jest zewnętrzne wobec duszy, tak i natura nie dorasta do kultury. Napiętnowany został np. Kant uznający cielesność za zwierzęce siedlisko żądz, na których tłumienie skierowana jest aktywność rozumnej dobrej woli i poszukiwanie prawd moralnych poza interesownością ciała.

Oświeceniowe zjednoczenie człowieka i natury opiera się na pozorach, sprowadzając się do zabiegów intelektualnych, polegających na ocenie przyrody w sędach smaku, przy zachowaniu dystansu wobec niej, gdzie piękno i wzniosłość poddane są osądom. Wiąże się z tym krytyka estetyki Kanta, jaka nacechowała intelektualizmem i moralizmem ludzkie obcowanie z naturą, i Hegłowskiego redukowania estetyki do dzieła sztuki, które stanowi wzór dla przyrody. Dla Stanisława Czerniaka, autora wprowadzającego do książki eseju, podsumowanie tych wątków jest jednoznaczne: „Dla racjonalistycznej epistemologii i estetyki natura ma w istocie status «tego, co inne»”<sup>22</sup>. Mamy tu do czynienia – jak wskazuje – z właściwą czasom kompensacją tęsknoty za tym, co niezrealizowane, wobec dualizmu duszy i ciała, człowieczeństwa i zwierzęcości, kultury i natury i właśnie wobec tej perspektywy – dokonując jej krytyki, buduje Böhme estetykę przyrody, odchodząc od klasycznej orientacji – wiedzy na temat wartości dzieła sztuki, lecz interesuje się kondycją człowieka w przyrodniczym otoczeniu. Chodzi o:

---

ujednoznaczniające analizy, a poza tym nie pomija tego, co zdaje się wykraczać poza proponowane przezeń ujęcie, a nawet temu przeczy. Zauważa, że mimo iż filozofia ciała zajmuje współcześnie wiele uwagi, to nie odgrywa istotniejszej roli, ponieważ pytania z tym związane są formułowane „spoza dyskursu filozoficznego”. Píše, że „Ludzkie ciało stało się widoczne – nie jako brakujący pośrednik, nie jako nieusuwalny fenomen czy opierające się ludzkiemu planowaniu to, co istnieje «w sobie», lecz jako *przyroda*”. Stosunek człowieka do natury najlepiej oddać może jego stosunek do siebie samego – do własnej cielesności i „również do własnego ciała nowożytny człowiek odnosi się tak, jak do zewnętrznej przyrody, tj. obiektywizująco, wykorzystująco, destruktywnie”. Możliwości ujęcia samego siebie i samokierowania związane są „po prostu z «pęknięciem w bycie»”, co przejawia się tak, „że sposoby, w jakie sami jesteśmy naszą naturą, naznaczone są alienacją, zapomnieniem o sobie, wykorzystywaniem samego siebie i niepewnością”. Do własnej natury odnosimy się w taki sposób, jak do przyrody (G. Böhme wyd. cyt. s.125–126, 140).

<sup>22</sup> S. Czerniak wyd. cyt. s. XIII.

zdolność człowieka do emanowania z siebie (...) swoistych „atmosfer” i jednoczesnego „otwierania się na charaktery”, „obiektywne jakości uczuciowe” otoczenia. To, co estetyczne pojawiałyby się w spotkaniu atmosfer z charakterami, w emocjonalnym zestrojeniu ludzkiej subiektywności i fluidów przyrody<sup>23</sup>.

Przy tak wysokim miejscu, jakie przysługuje nowej estetyce, Böhme decyduje się na skonfrontowanie przyrody stanowiącej jej przedmiot z pięknem i dobrem, których ranga, jeszcze w czasach archaicznych i u początków estetyki greckiej, także w okresie klasycznym przyświecała ważności ludzkich czynów, wielkiej roli sztuki, konkretnym realizacjom artystycznym i poznawczym. Można się zastanawiać, czy w ogóle jest sensownym wprowadzanie estetyki ekologicznej w specjalistyczne pojęciowe i problemowe ramy, w jakich kształtowała się estetyka od zarania kultury filozoficznej i z tego punktu widzenia rozważanie relacji piękna i dobra jako przysługujących przyrodzie. Okazuje się jednak, że to – w sensie przedmiotowym do pewnego stopnia bulwersujące – postawienie sprawy stanowi zamierzony i celowy krok, ponieważ autor nie włącza się w historycznie ukonstytuowany porządek dyscyplin filozoficznych i – szerzej – naukowych, ale obnaża ich skostniałą konwencjonalność i poprzez to może się ukazać nowe – nie tylko epistemologiczne, ale i ontyczne „zaplecze” przyrody, którą jako ludzie współstanowimy. Piękna przyroda (co do której orzecznika właściwości nie protestujemy) traci ową, związaną z estetycznym orzecznikiem banalność, nabiera zaś powagi to, jak istnieje, czym jest – właśnie w bliskości, w konfrontacji z orzecznikiem etycznym. Böhme bardzo przekonująco ten zabieg skonfrontowania jakości piękna i dobra przeprowadza – w odniesieniu do przyrody – pomijając doktrynalne i metajęzykowe spory, a rozwijając merytoryczne strony, ważne dla rozpoznawania problematyki filozofii przyrody, poprzez które ukazuje się modus bycia przyrodą. Jej skonfrontowane z tradycyjnym filozoficznym myśleniem piękno oraz dobro wyłaniają rzeczywiście nowe i w zupełnie nowy sposób promieniujące poznawcze i bytowe (ontyczne) fundamenty.

Piękno, dobro i prawda – argumentuje filozof – reprezentują ściśle oddzielone dyskursy, co utrwaliło się w nowożytnej nauce, lecz ekologiczna estetyka przyrody staje w opozycji do takiego myślenia, pytając: czy piękno jest wyróżnikiem dobrej przyrody? Zakłada się tu wyjście poza identyfikację nowożytnej nauki, gdzie tylko fakty i prawa wchodzą w jej zakres. Ekologiczna estetyka przyrody „łamie niemal wszystkie zakazy dotyczące myślenia, których przestrzeganie wydawało się gwaran-

---

<sup>23</sup> Tamże, s. XIV.

tować postęp<sup>24</sup>. Jakkolwiek jest to nowa estetyka, to Böhme podkreśla, że nie zrywa ona z uprawianym dyskursem estetycznym, lecz włącza się w filozoficzną krytykę. Chodzi o wykorzystanie nieuruchamianego wcześniej potencjału zmiany stosunku do przyrody wraz z tradycyjnie już w estetyce podejmowaną krytyką idealistycznej, metafizycznej i tradycyjnej opcji. Idealistycznej, jako że w teorii dzieła sztuki nie są brane pod uwagę obok twórczych także kreacyjne siły aktywności odbiorcy doświadczającego estetycznie, a również lekceważona jest społeczna funkcja sztuki. Krytyka aspektu metafizycznego każe powątpiewać w sprawczą rolę tego, co ahistoryczne i aspołeczne (duch, natura, istota ludzka), zaś krytyka tego, co ciągle pozostaje w tradycyjnie uprawianej estetyce, jest w istocie protestem przeciw włączaniu człowieczeństwa w określone cywilizacyjne ramy, wraz z towarzyszącą jej oświeceniową samowiedzą.

Zmiana dotycząca estetyki nie sprowadza się tylko do jej ekologicznego zorientowania, ponieważ – stanowiące bezpośredni przedmiot tej estetyki – usytuowanie człowieka w otoczeniach każe odwoływać się, po pierwsze, do zmysłowego doświadczenia cielesnego człowieka, którego miejsce przebywania i działania (zamieszkania, pracy, środowiska przyrodniczego i społecznego) ma zasadniczy wpływ na to, co on estetycznie odbiera i jak może kształtować siebie. Po drugie, nie można tej ekologicznej estetyki przyrody uprawiać tak, jakby była ona formą kontynuacji dotychczasowych tradycji i dyscyplinarnej specyfiki estetyki. Można powiedzieć, że „społecznie ukonstytuowana przyroda” sięga najszerszej – w obszary miejskie, przestrzenie wewnętrzne człowieka, nie tyle zaś estetyczne doświadczenie przyrody, estetyczną ocenę jej piękna czy moralnej oceny tego, co naturalne. „Estetyka przyrody będzie należała do ekologii właśnie wtedy, gdy swym tematem uczyni usytuowanie (Befindlichkeit) człowieka w strukturach ekologicznych”<sup>25</sup>. Ten antropologiczno-estetyczny stan ma u Böhme ważne odniesienie ontyczne. Trzeba powiedzieć, że związek człowieka z przyrodą opiera się na tym, iż rzeczy mają swoje „wyrazy” – „fizjonomię” i że „wyrz” – na co zwraca uwagę Czerniak – to podstawowa kategoria ontyczna:

Zdolność ekspresji ma przy tym, rzecz jasna, na równi z przyrodą ludzkie ciało. (...) Dlatego też piękno cielesne jest ważnym tematem estetycznych rozważań Böhme, który dowodzi, że doświadczenie estetyczne piękna ma swe źródło w „byciu ogarnianym” przez piękno, w „stawaniu się pięknym” w medium piękna, które emanuje z wybranych ludzi i konfiguracji przyrody<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 30.

<sup>25</sup> Tamże, s. 33.

<sup>26</sup> S. Czerniak wyd. cyt. s. XVI.

Tradycyjnie uprawiana estetyka przyrody zdaje natomiast sprawę z wyobcowania z przyrody. Przyroda bowiem nie jest rezultatem działalności człowieka – istnieje sama z siebie, będąc tym, co dzikie, nierrefleksyjne, niecywilizowane. Stąd też człowiek tęskni za tym, co inne, zwłaszcza – co podkreśla Adorno – gdy jego życie społeczne jest naznaczone cierpieniem<sup>27</sup>. Mimo tego estetyka nie odkryła przyrody jako nosiciela człowieczych tęsknot, nie odnalazła w nim „innego”, który w tradycyjnym, mieszczańskim ryzostunku jest osamotniony. Można powiedzieć, że wbrew metaświadomości estetycznej zadeklarowanej w tytule dzieła Baumgartena, estetyka nie była faktycznie (i nie jest) teorią postrzegania zmysłowego ani też emocjonalnego uczestnictwa. Pokantowska estetyka to przede wszystkim krytyka smaku – wydawania ocen, a nie doświadczania piękna. W Kantowskim wartościowaniu piękna konieczny jest należyty dystans, odczucie „bezinteresownej przyjemności”, jaka temu towarzyszy, rezultatem czego jest wymóg podmiotowego niezaangażowania, zaś przedmioty – podobnie jak i dzieła sztuki – jakby same z siebie, ukazują regularność, równowagę wewnętrzną, odpowiedniość, stosowność. Taką rolę odgrywa też przyroda, stając się nie przedmiotem doświadczenia i zrodzonego w nim entuzjazmu, lecz obiektem kompetencyjnej oceny angażującej władzę poznawczą człowieka<sup>28</sup>. Warto dodać, że jedną z klasycznych opozycji wyjaśniających, czym jest natura – a czego nie sposób pominąć – o dalekosiężnych implikacjach, określił

---

<sup>27</sup> „Przez długie okresy poczucie piękna naturalnego potęgowało się wraz z cierpieniem podmiotu skazanego na siebie samego, cierpieniem powodowanym przez świat przysposobiany i aranżowany” (Th.W. Adorno wyd. cyt. s. 117).

<sup>28</sup> Warto jednak zauważyć, że przeczy temu licząca się w kręgu odbiorców literatury filozoficznej fikcja artystyczna obrazująca kontakty starego Kanta z naturą. Narrator, którym jest opiekujący się Kantem diakon Andreas Christoph Wasianski, organizujący już od wiosny 1802 przejażdżki bryczką na świeżym powietrzu, poza bramy miasta, zauważa w 1803 roku (w którym nastąpiła śmierć filozofa), że zbawienne dla jego samopoczucia były wycieczki na łono natury, spędzanie czasu w pięknym miejscu i – choć Kant był częściowo niesprawny – oddawanie się radościom, doznawanie zmysłowego wdzięku otoczenia i branie udziału w czymś uobecniającym się jako piękno. Jednak trzeba dodać, że Kant daleki był od świadomego uczestnictwa w tym, z czym miał pod- i przedprogowy kontakt. „W szczególności sam domek, znajdujący schronienie pośród olch, nad cichą i niezamieszkaną doliną rozciągającą się poniżej, w której wiał się potok, przelamany wodospadem, którego odgłos miło łaskotał ucho, dawał Kantowi, w spokojny, słoneczny dzień, ożywcze zadowolenie. Pewnego razu przypadkowe ułożenie wiosennych chmur i światło słoneczne w tym sielankowym krajobrazie obudziły w nim żywotne, choć od dawna uspięne, wspomnienie niebiańskiego letniego poranka w młodości, który spędził w altance na brzegu strumyczka biegnącego przez ziemie drogiego i dawnego przyjaciela, generała von Lossowa. Siła tego wrażenia była taka, że zdawał się ponownie przeżywać poranek, myśleć o tym, o czym myślał wtedy, i rozmawiać z ukochanym przyjacielem, którego już nie było” (Th. de Quincey *Ostatnie dni Immanuela Kanta* A. Przybysławski (tł.) Oficyna Literacka, Kraków 1999 s. 40–41).

Kant. Charakterystyczna aporia natury i tego, co ludzkie bierze pod uwagę opozycję do wewnętrznej przestrzeni ludzkiego rozumienia siebie i doświadczania. Odróżnienie wnętrza od tego, co zewnętrzne, pozwoliło Kantowi odróżnić przyrodę jako to, co zewnętrzne od duszy<sup>29</sup>. To, co mogłoby w kontaktach estetycznych z przyrodą budzić uczuciowy entuzjazm (i budzi emocjonalne poruszenie) w Kantowskiej diagnozie sądów estetycznych w ogóle nie bierze udziału, ponieważ w wypowiedaniu oceny o pięknie bierze się pod uwagę formę, a nie empiryczne bodźce<sup>30</sup>.

Tak więc w ramach tradycyjnej estetyki warunkiem obcowania z pięknem przyrody, lecz i granicą – jak zauważa Böhme – są odpowiednie kompetencje intelektualne – bycie człowiekiem wykształconym, który rozwinął także autorepresyjność charakterologiczną: stosuje dyscyplinę i ma kontrolę nad własnymi zmysłowymi inklinacjami, zwróconymi ku emocjonalnym, uczuciowym zaangażowaniom<sup>31</sup>.

Przyroda porusza człowieka wykształconego tylko, o ile w swej naturalności stanowi dla niego przeciwieństwo życia uspołecznionego. Mieszczańska estetyka przyrody jest zatem bez reszty wyrazem człowieka, który nie potrafi uznać przyrody w sobie i dlatego poszukuje jej na zewnątrz, jako utopijnego przeciwieństwa swej społecznej egzystencji<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Kant w *Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft (Metafizycznych zasadach nauki, 1786)* pisze, że rozróżnienie na przyrodę i naturę wewnętrzną (duszę) każe też zawęzić pojęcie natury do tego, co tylko zewnętrzne, a więc natura wewnętrzna została zredukowana do empirycznej samowiedzy lub do świadomości wolności. Böhme konkluduje, że „w tej koncepcji natury jako tego, co zewnętrzne, ważne jest to, że z jednej strony natura rozumiana jest jako to, co obce, jako Nie – ja, z drugiej strony zaś, jako to, co wszechobejmujące, w czym każda empiryczna egzystencja ma swoje miejsce. W tym sensie koncepcja natury jako dziedziny tego, co zewnętrzne, przejmuje wizję natury jako matki, jako niosącej podstawy” (G. Böhme wyd. cyt. s. 88).

<sup>30</sup> „Przyznaję wprawdzie chętnie, że zainteresowanie pięknem sztuki (do czego zaliczam też sztuczne posługiwanie się pięknem przyrody dla ozdoby, a więc dla [schlebiania] próżności) nie dowodzi bynajmniej charakteru oddanego dobru moralnemu lub choćby doń skłonnego. Twierdzę natomiast, że bezpośrednie interesowanie się pięknem przyrody (nie samo tylko posiadanie smaku, by wydawać o niej sąd) zawsze jest oznaką dobrej duszy. (...) Należy jednak pamiętać, że mam tu właściwie na myśli piękne formy przyrody, a pozostawiam jeszcze na uboczu powaby, jakie przyroda zazwyczaj tak szczerze z nimi łączy, gdyż zainteresowanie nimi – wprawdzie też bezpośrednio – jest jednak empiryczne” [I. Kant *Krytyka władzy sądzienia* J. Gałęcki (tł.) PWN, Warszawa 1964 s. 218].

<sup>31</sup> Pisze Kant znamiennie, że „wirtuozi smaku, jako ludzie nie tylko często, lecz nawet zazwyczaj próżni, kapryśni i hołdujący zgubnym namiętnościami, mogą mniej może jeszcze niż inni rościć sobie pretensję do tej zalety, jaką jest przywiązanie do zasad etycznych. Toteż wydaje się, że poczucie piękna nie tylko różni się (co też rzeczywiście ma miejsce) w sposób specyficzny od uczucia moralnego, lecz że także zainteresowanie, jakie można z nim wiązać, trudno pogodzić z moralnym” (I. Kant wyd. cyt. s. 217).

<sup>32</sup> G. Böhme wyd. cyt. s. 36.



Taka sytuacja dominuje jeszcze w estetyce Adorna, który mówi o przyrodzie tak, jakby mogła ona wprowadzić pozaspołeczny obraz pojednania. Natomiast estetyka przyrody jako estetyka ekologiczna zainteresowana jest człowiekiem jako istotą naturalną, osadzoną w tym, co stanowi jej otoczenie, a co angażuje ją zmysłowo i emocjonalnie. Tym, co wydaje się być bardzo ważne jest zmysłowe doświadczenie w możliwie najpełniejszym ujęciu.

Böhme konstatuje jednak, że w ramach tradycyjnej estetyki odnaleźć możemy taki element, który zdaje się rozsadzać ją od wewnątrz i teraz posłużyć może w próbie powołania do istnienia ekologicznej estetyki przyrody – jest to teoria i praktyka ogrodu pejzażowego. To, co da się ująć i wyrazić jako uprawa ogrodu pejzażowego proponuje określić – za Ernstem Blochem – techniką zawierania przymierza i syntetycznie ją analizując, określa przez układ relacyjny ogrodnika i natury w ogrodzie angielskim. Patronuje tej technice sztuka ukierunkowana na autonomicznie istniejącą i z tego punktu postrzeganą przyrodę, gdzie działania aranżacyjne i możliwości inscenizacji wyznaczone są przez konkretny świat przyrody. Przyroda dysponuje bowiem bardzo różnymi jakościami uczuciowymi, w oparciu o które budują się odbieralne przez człowieka „charaktery” miejsc, widoków, krajobrazów, zakątków... Böhme wymienia niektóre z jakości uczuciowych: „radosny, łagodno-melancholijny, poważny”<sup>33</sup>, które określają celowość artystycznej kompozycji, jaką sztuka – powiedziałabym – unaocznia jako wkomponowane w pejzaż. Jednak zawsze podejmuje się to zgodnie z konkretnymi predyspozycjami fragmentów przyrody – w taki sposób, by to charakter były bardziej dopowiedziane, ciekawiej się ukazywały, objawiały swój wielki ładunek emocjonalny. Tym, co w takiej sztuce zupełnie nowe i może zarysowywać perspektywę dla rozwoju estetyki ekologicznej, jest wydobywanie tego ładunku, który w tradycyjnej estetyce był nie tylko pomijany, ale i (wypada powiedzieć może trochę zbyt mocno, ale jednoznacznie) zakazany – rolę uczuć. Budowanie całości o podłożu emocjonalnym, które ukształtowane jako bliższe kontaktom poznawczym, „charaktery”, umożliwiają obcowanie z czymś, co dla rozeznania się człowieka w sferze uczuć jest bardzo budujące. Uwalnia bowiem twórcze nastawienie wobec przyrody, wprowadza poszukiwanie konstrukcyjnych i kompozycyjnych możliwości, budzi dociekliwość wobec zmian właściwych danym miejscom, układów zapachów i barw, i w ogóle szeroko inspiruje i otwiera ludzi twórczych – przebywających w różnych otoczeniach, ale i trzeba dopowiedzieć: ludzi głodnych uczuć.

Powiedziałabym, że ekologiczna estetyka skupia się na tym w przyrodzie, co sprzyja człowiekowi i w tym sensie jest godne pożądania

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 37.

– jest piękne, zaspokajając także głód emocjonalny i uwrażliwiająca na uczuciową obecność. Stąd też poza zasięgiem estetyki są starania o właściwe funkcjonowanie rezerwatów czy dopełnienie postulatów z zakresu innych ekologicznych faktów np. jakimiś dekoracyjnymi – i w tym sensie – estetycznymi dodatkami. Böhme mówi nawet o potrzebie piękna jako pokarmu, ponieważ zaangażowana tu została cała zmysłowość człowieka. To właśnie „zmysłowość jest sposobem, w jaki człowiek sytuuje się w otoczeniu”, bo wszystkie zmysłowe kontakty powodują, że zawsze znajduje „się w pewnym stanie”<sup>34</sup>. Chodzi tu nie tylko o związki bodźców i stanów, ale także o wyobraźniowy wymiar zmysłowości. Związanie nastroju z określonym widokiem powodowane jest przez aktywność wyobraźni, która też – w bardzo istotny sposób – oddziałuje na tożsamość cielesną człowieka. Już w XVIII wieku – zauważa Böhme – mówiono, że wyobraźnia poruszona widokiem „kształtuje” ludzkie ciało i to tak dalece, że człowiek – w wyniku takiego poruszenia – „wyraża określoną dyspozycję”<sup>35</sup>. Jednym słowem, jakości estetyczne struktur ekologicznych na tyle szeroko wpływają na stan i dyspozycje cielesne ludzi, którzy żyjąc w określonych miejscach, tego właśnie doświadczają, że można by określić je jako pokarm. Przy czym pokarm mógłby być nazywany także duchowym, gdyby nie obawa, że zapomnieniu ulegnie cielesna obecność człowieka. A rzeczywiście, wbrew ekologicznej estetyce przyrody, badanie i diagnozowanie miejsc zamieszkiwania człowieka nadal przebiega w oparciu o naukowe fakty ekologiczne i ich technologiczne mierniki, abstrahując od „biowskaźników”, jakimi powinny być ludzkie stany. To ludzki stan, a nie piękno struktury ekologicznej jest niezawodnym kryterium tego, że jest ona dobra. Böhme jest zdecydowany powiedzieć, że „piękno jest miarą dobroci, tak jak stan jest miarą ogólnej jakości życia. Tym samym piękno przyrody staje się koniecznym, choć niewystarczającym, kryterium jej dobroci”<sup>36</sup>.

Należałoby zatem utrzymywać, że estetyka ekologiczna powinna stać się częścią ekologii. Chodzi bowiem o pojmowanie tego, co estetyczne jako wymiaru przedmiotowego „przyrody”, jako struktury ekologicznej – zdefiniowanych i funkcjonujących społecznie elementów mezokosmosu. Nie sposób odwoływać się do natury jako do raz na zawsze danego – miarodajnego porządku, bo „w odróżnieniu od Greków – natura nie jest dla nas wiecznym kosmosem, lecz określa ją raczej proces ewolucji”<sup>37</sup>. Łączy się to z koniecznością przewyciężenia charakterystycznego dla nowożytności podmiotowego punktu widzenia, co wydaje się moż-

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 39.

<sup>35</sup> Tamże, s. 39.

<sup>36</sup> Tamże, s. 41.

<sup>37</sup> Tamże, s. 90.

liwe ze względu na opracowania z zakresu teorii środowiska, na które składają się różne organizmy, cały świat zwierzęcy. Tym, co możemy odnajdywać w przyrodzie jest – powiedziałabym – urzekający pogłos, zestrój, uobecniająca się tonacja... we wszystkim, co natura wyraża i jak wszystko to, co naturalne jest współobecne – w jaki sposób wszystkie rzeczy „współprzenikają” się. Nie chodzi tutaj o jedność, która polega na wymianie materii i energii, a rodzaj przekazów – komunikatów, których „promowanie” na całe otoczenie czyni je ważnym, w sposób szczególny nacechowanym i odkrywczym – właśnie w sensie estetycznym. To rodzaj ustrukturuwanego porządku, wewnętrznego ładu przejawiającego się zarówno w sposób pozytywny, jak i negatywny, również jako zamierzony estetyczny nieład, apeluje do człowieka rodzajem zaszyfrowanego, w układzie form i barw, brzmień i szmerów mentalnego przekazu. Powiedziałabym, że to kuszące dla człowieka – wyjątkowe „atmosfery”, nastroje, jakimi emanują różne doświadczane przez nas miejsca, uruchamiając aktywność człowieka, który je odnajduje i wprowadza potem (nawet pozostając uwarunkowany miejscem i czasem, w jakim przypadło mu egzystować) pod postacią nowych mentalnych świadomości całości, które mogą być niezwykle przychylne wszystkiemu wokół. Tak, że dobrze nastrojają, budzą ciekawość – angażują ludzi wyobraźniowo chętnych do poszukiwania kolejnej całości, także na drodze komunikacyjnej syntezy.

Böhme zauważa, że można by tu widzieć rehabilitację koncepcji mowy przyrody, a nawet mówić o fakcie jej rozumienia przez człowieka. W innym miejscu, zastanawiając się nad charakterami przyrody z pozycji współczesnej nauki, zdecydował się nawet powiedzieć, że jaźń i komunikacja wyrażają nasze podobieństwo z przyrodą. Na ile jest to odważne pytanie, na ile jego zasadność znajduje potwierdzenie w odkryciach nauki? „Czy przyrodzie należy rzeczywiście przypisać charakter jaźni? Czy można we właściwym sensie mówić o komunikacji z przyrodą?”<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Tamże, s. 121. Wywód Böhmeo wart jest chociaż krótkiej rekonstrukcji, ponieważ włącza on w filozoficzną perspektywę, jaka organizowała podstawy kulturowych identyfikacji Europejczyków i ich nowożytny przebieg, współczesne odkrycia nauk przyrodniczych. Dla Platona i Arystotelesa jaźń przysługiwała przyrodzie, a Platon postrzegał kosmos jako obdarzony duszą. Zarówno Platon, jak i Arystoteles mówią o spontanicznym ruchu, o bycie naturalnym, który ma w sobie zasadę swego ruchu, co zostało odrzucone w okresie rozwoju nauki nowożytnej. Nowożytne przyrodoznawstwo pozbawiło przyrodę charakteru jaźni z dwóch powodów: Kartezjańskiego rozróżnienia substancji rozciągłej i substancji myślącej – duszy – oraz wyjaśniania wszystkich procesów przyrodniczych przez relacje przyczynowe. Jaźń dla nowożytnych przysługuje podmiotom i nie może odnosić się do charakteru przyrody. „Dzisiaj natomiast – powiada autor książki – doznaje ona rehabilitacji za sprawą odkrycia procesów, które można by określić jako mechanizmy o charakterze jaźni. Chodzi tu o samoregulację, cyrkularną przyczynowość, procesy autokatalityczne i autopojetyczne. Dzięki tym procesom widoczne stało się samoodniesienie systemów na-

Człowiek może bowiem być otwarty nie tylko na rozkodowywanie komunikatów, ale odbiór różnych sygnałów, jako – po prostu – wyrazu obecności. Taka artykulacja, związana z poczuciem piękna przyrody, mogłaby być wówczas „nie tylko współpostrzeganiem tego, co dla niego korzystne, lecz doświadczeniem własnej egzystencji jako unoszonej i potęgowanej przez otaczającą go przyrodę w grze jej obecności”<sup>39</sup>.

Myślę, że pojęcie „atmosfer” i zjawisk oraz procesów, które Böhme stara się ująć w ramach *Filozofii i estetyki przyrody* dotyczy czegoś bardzo ważnego, co towarzyszyło ludziom od dawna i czego świadomi byli nie tylko artyści – ogrodnicy, twórcy krajobrazu, ale także większość mecenasów sztuki i ich przyjaciół, tych, którzy odnajdywali się w czułym otoczeniu pobliskich dolin, wznoszących się oddalonych wzgórz, luster jezior, potoków i rzek, barwy nieba, kolorów podejmujących grę kontrastów i dopełniających walorowo całość, która nie tylko zachwyca, ale i intensyfikuje bycie. Opisy tych stanów rzeczy i zjawisk wypełniają nie tylko stronicę tekstów literackich, fragmenty wspomnień, wymianę korespondencji, ale także, pisane przez znawców problemu, historie ogrodów<sup>40</sup>. Powiedziałabym nawet, że historię ogrodów odbierać można jak historię „atmosfer”. I dlatego, jak sądzę, Gernot Böhme, dążąc do opracowania współczesnej estetyki przyrody, kładąc nacisk na „atmosfery”, sięga do tych wyobrażeń, które kazały postrzegać środowisko człowieka jako uwarunkowane jakościami estetycznymi. Stąd też postrzeganie, odczuwanie wyczerpanie na otoczkę umożliwiającą obcowanie – nastrój, jaki rzeczy spowija.

Wydźwięk argumentacji Böhmego zdaje się natomiast kierować ku społecznemu uświadomieniu roli „atmosfer” w środowisku współczesnego życia, jego skomercjalizowanej degradacji i wyłonieniu oraz opianowaniu służącej temu wiedzy. I także z tego punktu widzenia filozof skłonny jest pojmować miasto jako element przyrody – strukturę ekologiczną, „nieustannie reprodukowaną przez ludzkie użytkowanie i pracę

---

turalnych, które nadaje im charakter jaźni, chociaż nie oznacza to, że trzeba je tym samym traktować jako podmioty. Osłabia to opozycję między czysto faktyczną przyrodą i naznaczonym przez subiektywność światem człowieka, która w przyszłości da się być może przekroczyć” (G. Böhme wyd. cyt. s. 121–122).

<sup>39</sup> Tamże, s. 45.

<sup>40</sup> W takim charakterze utrzymana jest niezwykle ważna książka Gerarda Ciołka *Ogrody polskie* Arkady, Warszawa 1978. Co ciekawe, na ten aspekt kładzie nacisk w odniesieniu do ogrodów neoklasycystycznych i romantycznych Tom Turner (*Garden History Philosophy and Design 2000 BC–2000 AD* Spon Press, London and New York 2005 s. 186–224). Swego rodzaju dokumentację stanowiąc może *Hortus Vitae. Księga pamiątkowa dedykowana Andrzejowi Michałowskiemu* napisana w formie artykułów przez grono specjalistów, związanych z ochroną zabytkowego krajobrazu z większości państw europejskich (*Hortus Vitae. Księga pamiątkowa dedykowana Andrzejowi Michałowskiemu* Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, Warszawa 2001).

człowieka ze spontanicznością przyrody<sup>41</sup>, i dlatego też postuluje, jak to określa Krzysztof Kolek, „politykę nastrojów”<sup>42</sup>. Ponieważ „atmosfery” przysługują naszemu otoczeniu i można je praktycznie wytwarzać, są bowiem intersubiektywnie komunikowalne, „ogólną teorią usytuowań, jak i teorią atmosfer”<sup>43</sup> można wprowadzić sprzyjający egzystencji i rozwojowi człowieka klimat, nastrój nakierowujący ku pełnemu zaangażowaniu w procesy życiowe, postrzeganiu środowiska jako miejsca pozytywnych orientacji i odczuć, zgodnych z greckim – z którego korzystał Baumgarten – szerokim pojmowaniem *aisthesis*.

Niewątpliwie Böhme sięga do współczesnego odczytania metaświadomości estetycznej, jaka przyświecała Baumgartenowi, odwołującemu się do estetyki jako teorii poznania zmysłowego, „pięknego myślenia”; w jego interpretacji oczywistym jest, że nie sposób poznając, brać w nawias cielesnej obecności w przestrzeni, określonych dyspozycji zmysłowych, wchodzących w kontakt z otoczeniem. Chodzi o to, że obecność w przestrzeni społecznej zawsze warunkuje emocjonalność stanu ducha – nastroje, jakie ludzi kształtują, co jest bardziej pierwotne niżeli estetyczne obcowanie z dziełami sztuki, bo angażujące w pełne doświadczanie rzeczywistości, a nie tylko w rodzaj opartej na kompetencjach kontemplacji. Dlatego też zasadniczym pytaniem, jakie formułuje omawiający stanowisko filozofa Krzysztof Kolek, jest „czym jest przyroda?”<sup>44</sup>.

Przyroda jest ukonstytuowana społecznie, a jej estetyczne doświadczanie wskazuje, że granice między estetyką ogólną a estetyką przyrody są wręcz nieczytelne, ponieważ estetyka zawsze miała udział w kształtowaniu środowiska, tyle że zdominowana była przez jego rolę użytkową. Böhme proponuje szersze spojrzenie, ale też sam w centrum zainteresowania stawia te funkcje. Tradycyjne ujęcie ekologiczne traktuje przyrodę jako rodzaj środowiska pośredniczącego w utrzymaniu równowagi, nie poddawanego ingerencji, lecz wyczulonego na fizjologiczne standardy zdrowia i kondycji człowieka. Natomiast estetyka przyrody stawia przed świadomą decyzją odbiorcy jego udział w tym, czego nieświadomie, podprogowo doznawał w wyposażonym estetycznie, jakościowo ukształtowanym krajobrazowym otoczeniu, niosącym klimat miejsca i radość z tego, że nawiązuje się z nim kontakt, że się na nie patrzy, słyszy, czuje zapachy, ciepło, gorąco, lekki powiew, martwą lodowatość. Proponuje także zadumę nad możliwościami, jakie stamtąd płyną.

---

<sup>41</sup> G. Böhme wyd. cyt. s. 64.

<sup>42</sup> K. Kolek „Gernot Böhme: koncepcja atmosfer a estetyka środowiska ludzkiego” *Estetyka i Krytyka* nr 11 (2/2006) s. 169.

<sup>43</sup> G. Böhme wyd. cyt. s. 7.

<sup>44</sup> K. Kolek wyd. cyt. s. 167.

THE RECONSTRUCTIVE INTERPRETATION OF ATMOSPHERES AND  
CHARACTERS IN GERNOT BÖHME'S ENVIRONMENTAL AESTHETICS

In the project of environmental aesthetics, the beauty of nature has always been as its core. It is linked to an intersubjective belief about a good influence of nature on the quality of life in terms of, for example, land use planning or living spaces design in which, however, the beauty may be in competition with some other activities against nature. The key to understanding environmental aesthetics is the term character, as well as, atmosphere and its possible social-scale impact.

Anna Jamroziakowa – email: [nimia@main.amu.edu.pl](mailto:nimia@main.amu.edu.pl)