

**Beata Frydryczak**  
(Gniezno)

**KRAJOBRAZ. PRÓBA UJĘCIA W PERSPEKTYWIE  
INTERDYSCYPLINARNEJ**

**Abstract**

The main purpose of the article is to try and locate the meeting points, but also the substantial discrepancies developed in the course of history, the aesthetics which devises its own notion of landscape and the empirical sciences, humanist geography in particular, which resorts to a broader understanding, incorporating it into the notion of environment. By drawing upon the Renaissance idea of landscape, I point to three factors: landscape painting along with the perspective, theatre and the development of cartography, which significantly contributed to the evolution of an aesthetic notion of landscape. The environmental aesthetics may however play a conciliatory role between the traditional, aesthetic presentation and the standpoint of humanist geography, if one takes into account the assumptions of the latter in terms of shaping the renewed cultural notion of landscape.

**Key words**

Aesthetics, humanist geography, aesthetic landscape, cultural landscape, view, panoram, perspective, map, environment

Krajobraz nie należy do pojęć łatwo poddających się klasyfikacji, pozwalających zdefiniować się w sposób jednoznaczny i niebudzący zastrzeżeń. Trudność, której nie odczuwa się w potocznym użyciu, bierze się z faktu, iż termin ten stosowany jest w różnych dziedzinach nauki: od humanistycznych po ścisłe, od estetyki przez geografię humanistyczną po geochemię. Każda z tych dziedzin narzuca własne rozumienie i interpretację, wynikające z przyjęcia odmiennych założeń wstępnych. Równocześnie jego pojęcie od dawna zakorzenione jest w sztuce, humanistyce i tych dziedzinach nauk empirycznych, które dostrzegły w nim właściwy przedmiot badawczy, czego najlepszym przykładem jest właśnie geografia humanistyczna, najszerzej i najżywiej obecnie rozwijająca badania nad krajobrazem. O ile estetyka jednoznacznie wiąże krajobraz z obrazem i artystyczną reprezentacją wycinka świata, zamykając go w granicach wyznaczonych przez realne lub wyobrażone ramy, o tyle inne dziedziny wiążą go z przestrzenią i środowiskiem, a zatem rozszerzają jego zakres. Faktycznie z krajobrazem obcujemy na co dzień, nie tylko w chwilach refleksji nad fenomenem przyrody lub przy okazji rekreacyjnej ucieczki na łono natury, odkąd w jego obszar włączona została również przestrzeń miejska, a przestrzeń naturalna coraz częściej zastępowana jest przez sztuczne warianty, czego najlepszym przykładem są parki tematyczne. To swoiste wtopienie krajobrazu w potoczne myślenie i życie codzienne oraz związanie go z wielością dziedzin nauki nie przesądza jednak o jego przejrzystości.

Obecnie obszar dziedzin bezpośrednio zainteresowanych krajobrazem, a do nich należy między innymi ekologia, i takich, które pośrednio się do niego zbliżają jak archeologia krajobrazu, zdecydowanie się rozszerza, krajobraz zaś i jego idea zaczynają nabierać szczególnej ważności z perspektywy ochrony środowiska naturalnego, a także kwestii dziedzictwa kulturowego i pamięci. Dzięki tym zainteresowaniom idea krajobrazu nabiera nowego wymiaru, stając się nie tylko pojęciem obrosłym w znaczenia symboliczne i metaforyczne, ale także żywym przedmiotem szerokich badań interdyscyplinarnych, w których świetle jawi się on nie tyle jako malowniczy pejzaż, ile jako środowisko życia człowieka. Te dwie perspektywy, zarysowujące różne sposoby obcowania z krajobrazem, uosabiają także dwa różne typy podejścia do krajobrazu, na których gruncie można mówić o jego dwóch sensach: estetycznym oraz naukowym<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Podział ten zastosowali Macnaghten i Urry (zob. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przekł. B. Baran, Warszawa 2005). Można mieć do niego zastrzeżenia, ale ze względu na jego przejrzystość i wynikającą stąd prostotę, przyjmuję go dla potrzeb tego artykułu.

Potwierdza to Denis Cosgrove, według którego dzisiejszy krajobraz jest albo przestrzenią badań naukowych albo przynależy do sfery prywatnej, odzwierciedlając indywidualne upodobania i zainteresowania<sup>2</sup>.

Naszkiecowane wstępnie dwa podejścia przypominają dwie drogi prowadzące z dwóch różnych kierunków do wspólnego celu. Z perspektywy historycznej, jedną z dróg reprezentuje sztuka i wspierająca ją estetyka dostrzegająca w krajobrazie przestrzeń doświadczenia wizualnego, drugą — geografia rozpoznająca w nim przestrzenne ukształtowanie terenu i środowisko życia człowieka. W obu przypadkach doświadczenie krajobrazu jest w pierwszym rzędzie doświadczeniem wizualnym, a zatem doświadczeniem, które swoje źródła ma we wzrokowym postrzeganiu świata zewnętrznego. Sięgając po kolejną metaforę, można powiedzieć, że estetyka reprezentuje widza, który z dystansu obserwuje podziwiany widok, dostrzegając w nim wartości estetyczne, geografia zaś przypomina mieszkańca danej okolicy, który, wrastając w nią, zna każde pofałdowanie terenu, każdą ścieżkę i każde drzewo. Metafora ta ujawnia istotne różnice pomiędzy przypisanym humanistyce i sztuce estetycznym pojęciem krajobrazu, a jego definicją formułowaną z perspektywy nauk empirycznych: geografii humanistycznej, archeologii krajobrazu czy ekologii. Równocześnie jednak pokazuje szczególną bliskość, przy całkowitej odrębności metod i narzędzi badawczych, tych dwóch obszarów poznawczych.

## ODKRYCIE KRAJOBRAZU

Bliskość geografii i sztuki, wynikająca ze wspólnego przedmiotu zainteresowania, czytelna jest już u zarania idei krajobrazu. Odnotowane przez Jacoba Burckhardta renesansowe narodziny nowej wrażliwości towarzyszące odkryciom w obszarze sztuki i równoległe odkrycia geograficzne stały się przyczynkiem do nowych poszukiwań. W sztuce zaowocowały one usamodzielnieniem się pejzażu oraz wynalezieniem perspektywy jako środka artystycznego wyrazu, a w geografii — rozkwitem sztuki kartografii oraz rozwojem nurtu opisowego, który nie pozostał obojętny na odmienną krajobrazów krajów pozaeuropejskich. Wskazywana zbieżność, związana z renesansową ciekawością świata oraz chęcią jego poznania i naukowego zbadania, zaowocowała nowym stosunkiem do świata zewnętrznego, który z perspektywy jego odbiorcy przybrał kształt

---

<sup>2</sup> D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin 1998, s. 36.

krajobrazu. Tę historyczną koincydencję odczytać można już u Burckhardta, który w swoim dziele „Kultura Odrodzenia we Włoszech”, w rozdziale o odkryciu świata i człowieka skojarzył nie tylko podróżnicze zamięłowania Włochów z rozwojem geografii, ale także wskazał ich związek z ówczesną kosmografią i odkryciem piękna krajobrazu. Przywoływany przez niego Eneaszy Sylwiusz, późniejszy Pius II, jak przystało na ludzi renesansu, łącząc w sobie geografę, statystykę i historyka, w swoich dziełach i listach z podróży „z jednakowym mistrzostwem kreślił krajobrazy, pisał o miastach, obyczajach, rzemiośle, dochodach, stosunkach politycznych i prawodawstwie, na podstawie własnej obserwacji i tego, co zasłyszał”<sup>3</sup>. Według Burckhardta zdolność do rozpoznania piękna krajobrazu „bywa zawsze wynikiem długiego i złożonego procesu kulturalnego, a powstanie jej trudno dociec, gdyż mgliste uczucie tego rodzaju długo żyć może w ukryciu, zanim przejawia się w poezji i malarstwie, dochodząc tym samym do świadomości własnego istnienia”<sup>4</sup>. Burckhardt przywołuje Eneasza Sylwiusza, Dantego i Petrarke, w tym ostatnim dostrzegając nie tylko poetę, ale również geografę i kartografa, a według tradycji również zdobywcę Mont Ventoux, który „traktuje malarskie piękno krajobrazu niezależnie od jego strony użytkowej”<sup>5</sup>. Jednak jeszcze bardziej inspirujący okazuje się opis postawy Eneasza Sylwiusza: „Oko jego zdaje się być równie wyrobione jak oko człowieka nowoczesnego. Zachwyty ogarnia go na widok ogromnej, wspaniałej panoramy roztaczającej się z najwyższego szczytu Gór Albańskich [...] Widok zwięzającego się leśnego parowu z śmiało nad nim zawieszonym sklepieniowym mostem od razu pociąga jego wzrok. Także najdrobniejsze obrazki cieszą jego oko swym harmonijnym lub charakterystycznym wyglądem: falujące łąny niebieskiego lnu, żółty janowiec okrywający pagórki, nawet dzikie zarośla i pojedyncze wspaniałe drzewa czy strumienie wydają mu się cudem natury”<sup>6</sup>. Te krótkie fragmenty opisują postawę, która w pełni rozwinięta dopiero w wieku XVIII, kiedy estetyka uzna krajobraz za właściwy przedmiot badań i podjęła próbę jego definicji. Jakkolwiek warto zwrócić uwagę na to, że w postawie i wrażliwości Eneasza Sylwiusza Burckhardt zawarł najważniejsze aspekty krajobrazu estetycznego: jego wizualny charakter ukierunkowany na zmysł wzro-

---

<sup>3</sup> J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*. Próba ujęcia, przekł. M. Kreczkowska, Warszawa 1991, s. 180.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 185.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 189.

ku, panoramiczne widoki i skupione na detalach spojrzenie. I co najważniejsze: wartościowanie krajobrazu estetycznego z pominięciem jego funkcjonalności i użytkowej stosowności. Już u zarania rodzącego się pojęcia krajobrazu, jego malarska, poetycka czy literacka idea nie jest tożsama ze środowiskiem życia.

Burckhardt odnotowuje renesansową równoczesność narodzin krajobrazu i odkryć geograficznych. Ta zbieżność stała się przedmiotem analizy przedstawiciela geografii humanistycznej Johna B. Jacksona, który argumentuje, że w XVI wieku geografia, uwolniwszy się od kosmografii i towarzyszącej jej wiary w ziemię jako dzieło stworzenia, pod wpływem literatury antycznej stała się dziedziną opisową, dając świadectwo nowego sposobu postrzegania świata. Jednak rozwój geografii to nie tylko nowe odkrycia odległych lądów, spotkanie z obcymi kulturami, nieznaną florą i fauną, skamielinami i minerałami, które przyczyniły się do powstania coraz popularniejszych wówczas wśród entuzjastów nowej wizji świata gabinetów osobliwości, ale również rozkwit sztuki sporządzania map. Mapy towarzyszyły odkryciom geograficznym, choć z perspektywy idei krajobrazu ważniejsza okazuje się nie ich treść, ale forma, a raczej wyraz artystyczny. Jak zauważa Karl Schlögel: „Mapy stają się kwintesencją rozumienia i poznawania świata, sięgają do samego rdzenia duchowego życia nowoczesności”<sup>7</sup>. Były zatem dziełami sztuki, cennymi przedmiotami w kolekcji, pilnie strzeżonym skarbem<sup>8</sup>. Rozkwit kartografii szedł w parze z rozkwitem sztuki, a mapy niejednokrotnie sporządzali najwięksi artyści swego czasu: Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Hans Holbein. Swoisty hołd oddał im Jan Vermeer w obrazie „Geograf”. „Mapy były czymś w rodzaju portretów Ziemi, jej twarzy lub przynajmniej jej zwierciadłem. W portrecie lub obliczu mapa i sztuka wychodzą sobie naprzeciw. Istnieją między nimi paralele”<sup>9</sup>. Ich obrazowy charakter pozwalał wyobrazić sobie graficznie zapisany krajobraz.

Nowa wrażliwość na świat przyrody znajduje swoje potwierdzenie w żywo wówczas rozwijającym się malarstwie pejzażowym, sięgającym po nowe techniki i narzędzia, coraz śmielej operującym perspektywą, która staje się doskonałym środkiem ćwiczącym oko i uczącym kontroli nad światem rzeczy. John B. Jackson dostrzega jeszcze jedną dziedzinę, która istotnie przyczyniła się do sposobu rozumienia krajobrazu: teatr nowożytny. Według Jacksona nie

---

<sup>7</sup> K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przekł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 221.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 220.

jest przypadkiem, że na przełomie XVI i XVII wieku następuje równoczesny rozwój malarstwa pejzażowego i teatru<sup>10</sup>. Ten ostatni, sięgając po nowe środki artystyczne nastawione na wizualność, nauczył patrzeć na świat jak na scenę, uwodząc widzów wyszukaną, sięgającą po iluzję scenografią, której wiodącym motywem był nierzadko odległy horyzont, monumentalna architektura lub ruiny na tle pejzażu. W tym czasie, jak podkreśla Jackson, termin krajobraz oznaczał tło obrazu i scenografię w teatrze. Równocześnie teatr stał się metaforą bardzo pojemną — za jej pomocą opisywano wielość zjawisk, dzięki czemu metafora ta nabrała wymiaru *theatrum mundi*, sceny, na której rozgrywają się dzieje świata. Przyczynili się do tego między innymi kosmografowie i chorologowie — jak Abraham Ortelius, autor „*Theatrum mundi et orbis terrarum*” z XVI wieku — dzięki którym mapy i atlasy nabrały wymiaru wspaniałych inscenizacji, przeobrażających je z obrazu w panoramę, z kurtynami na stronach tytułowych, podium i sceną sugerującą teatr świata. Dodać należy, że termin teatr niezależnie od tego, czy dotyczył sceny, czy mapy, zawsze podkreślał wizualny aspekt środowiska, sugerując spektakl w sensie dramaturgii rozgrywającej się w danym miejscu i przestrzeni. W takim sensie teatralizacja krajobrazu czytelna jest w mitologizującym malarstwie pejzażowym Claude’a Lorraina. Teatralizacja świata nie pozostała obojętna wobec sposobu jego postrzegania — przeciwnie: wykształciła nowy sposób estetyzującego spojrzenia, w którym ludzie widzieli siebie jako widzów i aktorów na scenie świata.

Według Jacksona, ale też wielu innych badaczy z obszaru historii sztuki i estetyki, najistotniejsze dla postrzegania krajobrazu jest renesansowe odkrycie perspektywy, bowiem właśnie ona staje się narzędziem swego rodzaju nadzoru nad światem rzeczy. Natomiast teatr nowożytny uświadomił, że związki między ludźmi i ich otoczeniem mogą podlegać kontroli, jeżeli otoczenie uznane zostanie za rodzaj sceny, a raczej scenerii. Tym samym, wraz z renesansowym odkryciem perspektywy, rozwojem teatru oraz geografii opisowej i towarzyszącej jej kartografii, rodzi się wizualny, spektakularny charakter krajobrazu. Można powiedzieć, że wskazane elementy stały się warunkiem niezbędnym do wykształcenia nowożytnego rozumienia idei krajobrazu, tak silnie zakorzenionego w malarstwie i estetyce, iż przez co najmniej trzy wieki było myśleniem dominującym. Nie podlega również wątpliwości, iż ten rodzaj postrzegania krajobrazu wykształcił widzenie panoramiczne.

---

<sup>10</sup>J.B. Jackson, *Landscape as Theatre*, [w:] idem, *The Necessity for Ruins and Other Topics*, Amherst 1980, s. 67.

## MIĘDZY PANORAMĄ A MAPĄ

Spojrzenie panoramiczne przygotowała renesansowa teoria sztuki. Kluczowa, zdaniem Ernsta Gombricha, jest perspektywa centralna, która nie tylko stała się idealnym modelem odzwierciedlającymi świat zewnętrzny, ale też doskonałym mechanizmem ćwiczącym oko, w szczególności *oko pojedyncze*.

Perspektywa centralna — wynaleziona przez Brunelleschiego, teoretycznie opracowana przez Albertiego, miała być zasadą pozwalającą stworzyć doskonałą iluzję — stała się teoretycznym uzasadnieniem wyłaniającego się malarstwa pejzażowego, a także idealną techniką pozwalającą przejąć kontrolę nad światem, zamrozić czas i udostępnić widzowi pod postacią obrazu. Do *oka pojedynczego* odwołuje się cała renesansowa teoria sztuki od Albertiego przez Leonarda da Vinci po wiek XVIII i Williama Gilpina kształcącego *the picturesque eye*. Swoisty paradoks polegał na tym, że widz postrzegający fragment rzeczywistości w jego obrazowym wycinku mógł znajdować się w danym momencie tylko w jednym miejscu, a zatem było to oko sprowadzone do jednego punktu widzenia: pojedyncze, samotne, statyczne a nie dynamiczne. Perspektywa — jak to ujmuje John Berger — ześrodkowuje wszystko w oku widza, czyniąc oko centrum widzialnego świata; „wszystko zbiega się w oku jak w punkcie zaniku nieskończoności. Widzialny świat urządzony jest dla widza tak samo jak uniwersum — jak niegdyś wierzono — zostało urządzone dla Boga”<sup>11</sup>. Oko pojedyncze nauczyło się patrzeć na świat w obramowaniu jak na obraz, a raczej serię obrazów, a nie w jego ciągłości i płynności. Na tym gruncie malarstwo krajobrazowe, poczynwszy od wieku XVI do dziś, i wszystkie techniki reprezentacji świata ukształtowały widzenie panoramiczne, przeobrażające świat zewnętrzny w zespół obrazów.

Co ciekawe, już w obszarze malarstwa szesnastowiecznego widać rysującą się granicę między różnymi typami widzenia krajobrazu. Obrazowy i spektakularny charakter pejzażu, charakterystyczny dla malarstwa włoskiego znajduje swoją przeciwwagę w skupionym na szczególne malarstwie holenderskim. Akcentuje to Denis Cosgrove, który, poszukując źródłowych związków geografii z artystycznymi reprezentacjami krajobrazu również w malarstwie niderlandzkim, dostrzega rysującą się tu swoistość w sposobie postrzegania świata zewnętrznego. Sztuka siedemnastowiecznego pejzażu italianizującego

---

<sup>11</sup>J. Berger, *Sposoby widzenia*, przekł. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 16.

sięga do tradycji wypracowanej przez renesansową teorię sztuki, w której malarstwo postrzegane jest jako okno na świat. Sztuka holenderska odnalazła inny model: mapy z jej szczegółowym wyliczeniem elementów krajobrazu, wymagającej teleskopowego przybliżenia i mikrologicznego spojrzenia. Model mapy obecny w malarstwie holenderskim wydobyla i zaakcentowała Svetlana Alpers w pracy „The Art of Describing”<sup>12</sup>, w której linia graniczna przebiegająca między malarstwem północy a południa została wyznaczona pomiędzy narracją a opisem. O ile tradycja włoskiego pejzażu, wywodząc się z najlepszych wzorów sformułowanych przez Albertiego w „Della pictura”, przedkłada w sztuce *storię* nad opis, o tyle malarstwo holenderskie oparte na wnikliwej obserwacji natury, opierając się pokusie alegoryzacji, rozwijało się drogą badania świata, a nie jego emocjonalnego odczuwania. „Jeśli istnieje model sztuki holenderskiej — komentuje Martin Jay — to jest nim mapa z jej niepokornie płaską powierzchnią i chęcią prezentowania w swojej przestrzeni wizualnej zarówno słów, jak i przedmiotów”<sup>13</sup>. Jay, omawiając renesansowy sposób postrzegania rzeczywistości, przypisał malarstwu włoskiemu model kartezyjańskiego perspektywizmu, holenderskiemu zaś, które Alpers związała z keplerowskim modelem *camera obscura*, empirycznie zorientowaną „baczonowską sztukę opisywania”. Jednak Jay mówi o „abstrakcyjnym chłodzie perspektywicznego spojrzenia” jako konsekwencji przyjętego porządku wizualnego, w którym następuje zerwanie z emocjonalnym zaangażowaniem, z czym nie można się zgodzić, jeśli przyjąć że ten model postrzegania obejmuje nie tylko renesansową teorię sztuki, ale również jej osiemnastowieczną kontynuację<sup>14</sup>.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że to właśnie według geografii podstawowym narzędziem humanistyki, za pomocą którego rozwija i ugruntowuje się pojęcie krajobrazu — jest perspektywa, wypracowująca jednooczny sposób widzenia, w przeciwieństwie do geografii, która sięga do widzenia okularcentrycznego i posługuje się mapą. Różnica między perspektywą a mapą polega również na stosunku jednostki do otoczenia. Perspektywa sy-

<sup>12</sup>Zob. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

<sup>13</sup>M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, przekł. M. Kwiek, [w:] E. Rewers (red.) *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań 1999, s. 85.

<sup>14</sup>M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993, s. 54–55.



tuuje podmiot na zewnątrz krajobrazu, mapa wymaga wejścia w krajobraz. Na tym gruncie wyróżnione mogą zostać dwa rodzaje spojrzenia: panoramiczne i mikrologiczne. W pierwszym ukazuje się obraz: krajobraz estetyczny. Drugi rodzaj wynika z poczucia niewystarczalności i zbytnej ogólności spojrzenia panoramicznego. Zawężenie pola widzenia w spojrzeniu mikrologicznym pozwala skupić się na szczególe, sięgnąć głębiej, pochylić się nad tym, co umyka w ogólnym oglądzie, ale wymaga zbliżenia, przybliżenia, wejścia w bezpośredni kontakt.

Jak przyznaje Cosgrove — krajobraz nie poddaje się tak łatwo naukowej analizie, głównie z powodu swych historycznych obciążeń, które związały go ze sposobem widzenia, a w szczególności z zasadą perspektywy. Geografia otwiera się na szersze możliwości, badając krajobraz z ziemi, z powietrza, ale też na podstawie mapy. Główne oskarżenia geografia kieruje zatem pod adresem sztuki i zasady perspektywy jako „konwencji realistycznego widzenia”, która uznaje tylko jeden punkt widzenia.

## KRAJOBRAZ OBRAMOWANY

Tradycyjna estetyka określa krajobraz jako naturę samą w sobie kontemplowaną w sposób bezinteresowny. To przekonanie, zakorzenione w tradycji Kantowskiej — wiąże się z ideą bezinteresownego oglądu, czyli dystansu jako warunku niezbędnego do wyróżnienia fragmentu natury i przestrzeni. W tym ujęciu 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. Zgodnie z klasyczną wykładnią, charakterystyczną cechą krajobrazu jest to, że nie są nim jeszcze rzeki, jeziora, góry, lasy czy rozległe równiny jako takie. Krajobraz nie ujawnia się również tam, gdzie z naturą wiążą się jakiegokolwiek wartości użytkowe: 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 uobecnia się w spojrzeniu obserwatora przeżywającego ją i odczuwającego w sposób estetyczny. Jak mówi Joachim Ritter: „[...] nakierowanie [patrzącego] przemienia oblicze natury. To, co do niedawna jeszcze było użyteczne albo leżało odłogiem bezużytecznie i czego przez całe wieki nie oglądano i na co nie zwracano uwa-

gi, albo co odrzucało swą nieprzyjazną obcością, osiąga wielkość, wzniosłość i piękno; w [wymiarze] estetycznym staje się krajobrazem”<sup>15</sup>.

Śledząc w historii estetyki próby ujęcia krajobrazu, nie sposób nie dostrzec, iż trzymają się one „estetyki ram”<sup>16</sup>, korzeniami sięgającej zarówno myśli Kantowskiej, jak i kategorii *the picturesque*, istotnie współtworzącej pejzaż kształtowany w parkach krajobrazowych. Na takich filarach budowana estetyka krajobrazu wymaga sztywno wyznaczonych reguł i kategorii, które w osobie podziwiającej krajobraz dostrzegają odbiorcę, widza, a nie jego uczestnika. Idea bezinteresownego oglądu, która towarzyszy tym przekonaniom, ustanawia dystans pomiędzy podziwianym widokiem a osobą go przeżywającą, przy czym przeżycie ma charakter kontemplacyjnego namysłu, bliskiego rodzajowi odbioru dzieła sztuki. Słuszne skądinąd spostrzeżenie Rittera, iż góry, lasy, morza, czyli piękne widoki potrzebują odbiorcy, niewiele mówi o samym odbiorcy oprócz tego, iż wskazuje na niego jako na warunek niezbędny do zaistnienia krajobrazu w ogóle. Te przekonania na długo zaważyły na sposobie rozumienia krajobrazu, czego dowodem jest choćby kategoria malowniczości, ustanawiająca malarski sposób widzenia natury, ujmowania jej w ramy, postrzegania za pośrednictwem obrazów. Dzisiaj ta sama zasada przemawia do nas z albumów, kartek pocztowych, kształtujących nasze widzenie pejzażu i rodzaj doświadczenia turystycznego. Hans Belting ten rodzaj postrzegania nazywa spojrzeniem fotograficznym, nadmieniając, że zostało ono przygotowane w malarstwie<sup>17</sup>.

Rodzaj obramowania krajobrazu, charakterystyczny zarówno dla malarstwa krajobrazowego, fotografii, jak i parków krajobrazowych, staje się formą zatrzymania, zamrożenia tego, co żywe, płynne, podlegające wiecznym zmianom. Ten sam krajobraz, oglądany o innej porze dnia, o innej porze roku, w słońcu lub deszczu, albo spowity mgłą — zmienia się: to samo miejsce, ten sam widok, a za każdym razem inny. Z tej perspektywy, można powiedzieć, że próba uchwycenia pejzażu to nic innego jak próba przejęcia kontroli nad naturą, zapanowania nad nią w jej obrazie.

Proces wyodrębniania krajobrazu doskonale ujął Georg Simmel w eseju „Filozofia krajobrazu”. Simmel twierdzi, że krajobraz jest „tworem duchowym”:

---

<sup>15</sup>J. Ritter, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, przekł. Cz. Piecuch, [w:] S. Czerniak i J. Rolewski (red.), *Szkoła Rittera. Studia z filozofii niemieckiej*, 2, Toruń 1996, s. 54.

<sup>16</sup>A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia 1992, s. 82.

<sup>17</sup>H. Belting, *Antropologia krajobrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 79.

to, co rozpościera się w przestrzeni nie stanowi jeszcze krajobrazu — staje się nim w wyniku szczególnego procesu duchowego<sup>18</sup>. Natura sama w sobie nie jest jeszcze krajobrazem, bo krajobraz to zjawisko, w którym z natury jako „bezugranicznej jedności”, wyodrębniamy jakiś fragment „ujęty w ramy chwilowego lub stałego pola widzenia”<sup>19</sup>. Tym samym — mówi Simmel — optycznie, estetycznie lub emocjonalnie — krajobraz staje się czymś dla siebie. Równocześnie, nie jest czymś stałym, a raczej chwilowym, jego granice — „ramy” — wciąż się rozmywają, ponieważ są ustanawiane przez człowieka, a raczej przez jego subiektywne spojrzenie. Krajobraz — posługując się metaforycznym językiem Simmla, to „natura rozdzielona ludzkim spojrzeniem”<sup>20</sup>. To właśnie spojrzenie przetwarza wyodrębnione elementy widoku w odrębne jednostki: „Krajobraz powstaje wtedy, gdy życie pulsujące w oglądzie i odczuciu odrywa się od jednolitego bytu natury, wyodrębnia i na nowej płaszczyźnie samo z siebie znowu otwiera się na owo wszechzycie, gotowe w swoich określonych granicach zawsze być bezgraniczne”<sup>21</sup>.

Proces, w którego wyniku z rozciągającego się przed oczami widza widoku zostaje wyodrębniony krajobraz, znajduje swoje podobieństwo w malarstwie pejzażowym. Artysta, podobnie jak widz zachwycony widokami, z chaotycznego, nieskończonego strumienia świata wyodrębnia fragment, który formuje w jedność. W oglądzie natury — mówi Simmel — czynimy to samo: nie oglądamy łąk, lasów, gór czy jezior, lecz krajobrazy. Takiej postawie sprzyja „dystans obiektywności”<sup>22</sup>.

## DOŚWIADCZENIE KRAJOBRAZU

Z punktu widzenia badaczy krajobrazu przełom XVI i XVII wieku reprezentuje jeden z najważniejszych okresów w jego historii. To wówczas człowiek podjął próbę wprowadzenia porządku w obręb bezpośredniego otoczenia, by stworzyć nowy rodzaj relacji między sobą a naturą. Nowy rodzaj postrzegania, który narodził się w wieku XVI, towarzysząc doświadczeniu krajobrazu, określił

<sup>18</sup>G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przekł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 292.

<sup>19</sup>Ibidem, s. 293.

<sup>20</sup>Ibidem.

<sup>21</sup>Ibidem, s. 295.

<sup>22</sup>Ibidem.

miejsce człowieka wobec krajobrazu, obsadzając go w roli widza, obserwatora, narzucając doświadczenie z zasady wizualne i przypisując odczucie krajobrazu tylko jemu, a odmawiając je temu, kto jest jego częścią. Ten sposób myślenia, zakotwiczony w estetyce, jednoznacznie czytelny jest w osiemnastowiecznej refleksji angielskiej.

Wszelkie teoretyczne i praktyczne próby ujęcia krajobrazu podejmowane w ramach osiemnastowiecznej estetyki *the picturesque* z perspektywy doświadczającej jednostki lokują ją wobec krajobrazu, przypisując co prawda postawę aktywną, ale tylko w takim zakresie, w jakim jest ona w stanie wyodrębnić krajobraz z rozciągającego się przed jej wzrokiem widoku, albo zmodyfikować go w wyobraźni za pomocą środków zaczerpniętych z malarstwa. Chociaż wydaje się, że w estetyce malowniczości, z perspektywy malarstwa pejzażowego, ogrodów krajobrazowych oraz wycieczek w poszukiwaniu malowniczych zakątków, możliwa jest jedynie postawa widza, obserwatora, wykluczająca inne relacje pomiędzy człowiekiem a przyrodą, to nie można zapominać, że specyfika krajobrazu sprawia, że pojawiają się w nim zarówno jako jednostki postrzegające, jak i jednostki postrzegane. Widzenie zakłada wzajemność, ale tej wzajemności nie wychwycili estetycy, zakładając jedynie rolę obserwatora kontrolującego przyrodę: „Bowiemy w istocie, jeśli nie dosłownie, widz posiada widok, bo wszystkie jego składniki są ustrukturyowane i skierowane jedynie do jego oka. Podmiotowość to władza widza lub artysty, tego, kto kontroluje krajobraz a nie tego, kto do niego przynależy”<sup>23</sup>. Dlatego w malarstwie pejzażowym postaci ukazywane są z dystansu, jako ledwie zauważalne, a ich miejsce w krajobrazie jest zdeterminowane kompozycją obrazu. William Gilpin, inicjator osiemnastowiecznych debat na temat krajobrazu i definiującej go kategorii *the picturesque*, odwołując się do *the picturesque eye* i zastanawiając się nad istotą *ornamentu* w krajobrazie, nadmieniał, że w naturalnym otoczeniu ornamentalnego charakteru nabierają pojawiający się w nim ludzie, którzy wtapiają się w określoną kompozycję: „W figurze ludzkiej nie kontemplujemy ani właściwości formy, ani ekspresji czy działań: po prostu bierzemy pod uwagę kształty, strój, grupy i zajęcia”<sup>24</sup>. W krajobrazie ludzie stają się figurami podobnie jak drzewa czy architektura.

<sup>23</sup>D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, s. 26.

<sup>24</sup>W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape*, London 1794, s. 44.

Założenia malowniczości oznaczają, że figurom w krajobrazie odmawia się doświadczenia krajobrazu, chociaż przecież w krajobrazie, spacerowicz pojawia się raz jako widz, raz jako figura. Tę wzajemność podkreśla geografia humanistyczna, która bardziej zainteresowana jest tym, kto w krajobrazie żyje, aniżeli tym, kto go okazjonalnie postrzega. Cosgrove ujmuje to w terminach *outsidera* i *insidera* krajobrazu. Na tym gruncie można wprowadzić rozróżnienie między krajobrazem estetycznym a krajobrazem rodzimym.

Mimo tak oczywistych rozbieżności przedstawiciele geografii humanistycznej są gotowi przyznać, że idea krajobrazu bierze się z estetycznego nastawienia do świata zewnętrznego, ale tylko w wymiarze doświadczenia indywidualnego. Stanowisko historycznie wypracowane przez estetykę poddają wyraźnej krytyce, bardziej zainteresowani krajobrazem jako środowiskiem życia człowieka, a raczej wszystkim tym, co na środowisko się składa i co je współtworzy, łącznie z człowiekiem, którego udział w jego przekształcaniu jest niepodważalny. Cosgrove pisze: „Krajobraz nie jest po prostu światem, który postrzegamy, jest konstrukcją, kompozycją tego świata. Krajobraz jest sposobem postrzegania świata”<sup>25</sup>.

## KULTUROWY WYMIAR KRAJOBRAZU

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 co kulturze. Nie wystarczy jednak przyjąć, że krajobraz ma charakter kulturowy i uznać, że obejmuje on to, co naturalne i to, co artefaktualne, to, co historyczne i to, co terażniejsze. Tej pułapki nie ustrzegł się Theodor W. Adorno, który, twierdząc: „Bez pamięci o historii nie byłoby piękna”<sup>26</sup>, powiązał kulturowy wymiar krajobrazu z estetyczną postawą wobec śladów przeszłości. Przyjmując taką opcję, Adorno pozostał przy estetycznym rozumieniu krajobrazu, co spowodowało, że mógł jedynie wskazać jego transformacje w ramach wyznaczonych przez estetykę *the picturesque* i romantyzm. Przyznać jednak należy, że Adorno otworzył furtkę, która na krajobraz pozwoliła spoj-

<sup>25</sup>D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, s. 13.

<sup>26</sup>Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 115.

rzeń z perspektywy ustalonej przez mechanizmy nowoczesności i ich przejawy ocenione jako rodzaj degradacji, skoro krajobraz, przeobrażając się w wariant turystyczny, stał się artykułem reklamowym. Krytyczne stanowisko Adorna wyraża się w spostrzeżeniu, iż bezpośrednie doświadczenie przyrody w warunkach urzeczowienia i rynku zamienia się w przemysł turystyczny. Przyroda staje się *parkiem narodowym*, jej odczuwanie zaś jest coraz rzadszym przywilejem, dającym się spożytkować komercyjnie. Poszukiwania dzikiej przyrody stają się coraz trudniejsze, natomiast krajobraz coraz częściej przeobraża się w pejzaż miejski. Gdyby z tej perspektywy analizować doświadczenie towarzyszące odbiorowi krajobrazu, należałoby rozważania te przenieść w inne obszary, bliższe konsumpcyjnej i turystycznej naturze współczesności.

Geografia humanistyczna wprowadza w tym obszarze poważną korektę. Jednoznacznie ujmuje to Karl Schlögel: „Ponieważ nie ma już krajobrazów dziewiczych, krajobrazów naturalnych, każda historia krajobrazu staje się historią krajobrazu kulturowego”<sup>27</sup>. Nadmienia przy tym, że krajobraz kulturowy, jako przekształcany przez człowieka, obejmuje „czynnik ludzki, historyczny i kulturowy”: „Kultura jest czynnikiem tych przekształceń, obszar naturalny jest ich miejscem, a krajobraz kulturowy jest ich rezultatem”<sup>28</sup>. Z tej perspektywy, krajobraz kulturowy to przede wszystkim przestrzeń działalności i aktywności człowieka.

Od estetyki po geografę humanistyczną próby definiowania krajobrazu stawiają nacisk na jego historycznie zmieniające się (lub dookreślające) znaczenie. W eseju „Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie”, Joachim Ritter postawił tezę, iż pojęcie krajobrazu jest dziełem nowożytności i podlega historycznym przeobrażeniom<sup>29</sup>. Jednoznacznie ujmuje to również Cosgrove, który w pracy „Social Formation and Symbolic Landscape”, podając analizie pojęcie krajobrazu z perspektywy historycznych przeobrażeń kulturowych, społecznych i gospodarczych, jednoznacznie wskazuje na związki

---

<sup>27</sup> K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 280.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> To pozwala wnioskować, iż każda epoka wypracowuje własne, na swoją miarę i zgodnie z wypracowanymi przez siebie wyobrażeniami, estetyczne rozumienie krajobrazu. Nie należy jednak zapominać, że idea krajobrazu jest ściśle związana z pojęciem natury, które również nabrało historycznego znaczenia i jako konstrukt społeczny podlega zmianom warunkowym przez procesy modernizacji, które powodują, że natura coraz częściej jest postrzegana jako przestrzeń doświadczenia turystycznego, co nie umyka uwadze ani estetyki, ani geografii. Dodać należy, że obecnie trzeba uwzględnić jeszcze jeden aspekt krajobrazu: turystyczny, którego efektem jest komercjalizacja krajobrazu.

między geografią a sztuką, na ich podstawie próbując wyjaśnić fenomen krajobrazu. Według Cosgrove'a geografia, posiadając narzędzie do rejestrowania i opisywania zmian w środowisku naturalnym i wpływu człowieka na te zmiany, posiada możliwość ujęcia krajobrazu jako *produktu społecznego*. Mimo to posługuje się tym pojęciem nieprecyzyjnie, albowiem nie jest w stanie ująć we własnych granicach tego, co w pojęciu krajobrazu się wpisuje: sensów i znaczeń przydających mu symbolicznego wymiaru. Stąd, przynajmniej z przyjętej przez badacza perspektywy, niezbędne jest wsparcie ze strony nauk humanistycznych, a w szczególności sztuki, która pozwala ująć krajobraz nie tylko w jego wymiarze jakościowym, ale również znaczeniowym. Z drugiej strony, jakościowy wymiar krajobrazu, który przyjmuje estetyka tradycyjna, akceptowany przez geografię, jest równocześnie przez nią krytykowany jako zbyt wąski i oznaczający, że recepcja krajobrazu sprowadza się jedynie do roli obserwatora z pominięciem roli uczestnika.

Wyróżnione przeze mnie na wstępie dwa pojęcia krajobrazu — estetyczny i naukowy — z dotychczas zarysowanej perspektywy wydaje się dzielić droga tak odległa, że możliwość ich spotkania wciąż sprawia wrażenie punktu niknącego w oddali. Aczkolwiek rozszerzenie estetycznego pojęcia krajobrazu do jego kulturowego wymiaru pozwala poszerzyć zagadnienie krajobrazu o kwestie pozostające dotąd poza zainteresowaniem estetyki tradycyjnej, a równocześnie zbliżyć się do stanowiska reprezentowanego przez geografię humanistyczną.

Tę potencjalność odczytała estetyka środowiskowa, coraz żywiej rozwijający się nurt estetyki zrywającej z tradycyjnym ujęciem, poszukujący swojego ugruntowania w ekologii i odwołujący się do środowiska jako organizującego sposób relacji ze światem i towarzyszącego mu doświadczenia. Takie stanowisko reprezentuje Arnold Berleant<sup>30</sup>. W ramach estetyki środowiskowej rozwija on koncepcję estetyki zaangażowania, której celem jest rozpoznanie warunków, w jakich możliwe jest przywrócenie zmysłowego i spontanicznego kontaktu człowieka z przyrodą. Co ważne, Berleant, dzieląc z geografią humanistyczną podstawowe przesłanki dotyczące koncepcji krajobrazu kulturowego, zakłada, iż punktem wyjścia nowej formuły estetyki zainteresowanej ideą krajobrazu powinno być pojęcie natury, bowiem również ono uległo zmianie za przyczyną ludzkiej interwencji. W tym kontekście trudno odwoływać się do idei krajobrazu naturalnego. Jeżeli jednak w jego miejsce włączone zostanie pojęcie krajobrazu rodzimego, jak chce geografia, to wówczas może być on postrzegany

---

<sup>30</sup> A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia 1992.

jako przestrzeń życia, zewnętrzny porządek, w którym człowiek może osiągnąć równowagę. Oznacza to powiązanie krajobrazu ze środowiskiem. W tym sensie krajobraz staje się naturalnym otoczeniem człowieka, który, porzucając postawę widza, staje się jego częścią, *figurą* wkraczającą w krajobraz. Wejście w krajobraz oznacza, że nie podlega on już obiektywizacji, nie można wskazać jego granic ani też zdystansować się wobec niego. Postrzeganie przybiera charakter aktywny — nie jesteśmy w stanie zachować dystansu i nie możemy pozostać niezaangażowani, gdy jesteśmy otoczeni przez naturę i kształtujące ją czynniki. Możemy zatem mówić o przejściu od *bycia wobec krajobrazu* do *bycia w krajobrazie*, co skądinąd postuluje Berleant. Tym samym głosem rozbrzmiewają deklaracje płynące ze strony geografii humanistycznej, w której postuluje się „przywrócenie wrażliwości i poczucia zaangażowania”<sup>31</sup> obejmujące miejsce jako przestrzeń zamieszkiwania, w celu przywrócenia dyskursu moralnego i geograficznej wyobraźni.

**Beata Frydryczak**

**THE LANDSCAPE. AN ATTEMPT AT PRESENTATION IN THE  
INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE**

**Summary**

The main aim of this article is the attempt to render the idea of landscape from the perspective developed by two separate disciplines of science: aesthetics and humanist geography, with the assumption that despite substantial methodological divergences, the object of study for both of these disciplines remains common. They also embody two different approaches to landscape, which warrant speaking about two meanings: the aesthetic and the scientific. This makes it possible to attempt the interpretation of the idea of landscape from the interdisciplinary perspective. This possibility appears already at the very beginning of the concept of landscape, which was influenced not only by the culture and mindset of the Renaissance, but also its accompanying phenomena: geographic discoveries along with the rise of cartography, the modern theatre and its associated metaphor of *theatrum mundi* as well as the development of painting and the invention of perspective.

---

<sup>31</sup>D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, s. 34.



From this standpoint, taking into account the Renaissance experience of nature, it seems obvious that the aesthetic notion of landscape is primary to all other concepts which appeared later. In this light, the landscape subordinated to the painterly vision of the world appears pictorial and framed at the same time, compelling the viewer to accept a distanced, contemplative manner of reception. A new kind of deliberation on the picture appears with the progression of geography in its humanist aspect. While duly recognising the achievements of art and aesthetics in this respect, humanist geography embraces a broader understanding of landscape, incorporating it into the notion of environment, which means that the landscape is construed not only as the space of aesthetic examination, but as the human habitat. This viewpoint is also adopted by environmental aesthetics, which may play a conciliatory role between the traditional, aesthetic interpretation and the standpoint of humanist geography, if one takes into account the assumptions of the latter in terms of shaping the renewed cultural notion of landscape.

