

Mateusz Salwa

ORCID: 0000-0003-4988-8912

Uniwersytet Warszawski

Piękny okaz. Roślina jako dzieło sztuki

Abstrakt: Tradycyjnie estetyka filozoficzna przyrodą bliżej się nie zajmowała, ograniczając się do sfery sztuki. Paradygmat ten został przewyżniony przez przedstawicieli estetyki środowiskowej, którzy wysunęli liczne argumenty za tym, aby porzucić rozpowszechnione ocenianie zjawisk przyrodniczych przez pryzmat sztuki, oraz sformułowali teorię dającą się zakwalifikować jako nieantropocentryczna. Celem artykułu będzie przyjrzenie się w świetle tej teorii doświadczeniu estetycznemu przyrody w sytuacji, gdy jego przedmiotem są poszczególne rośliny, jak ma to miejsce w muzeach, kolekcjach, na naukowych ilustracjach czy fotografiach. Doświadczenie estetyczne okazji zostanie przedstawione jako taki rodzaj doświadczenia estetycznego przyrody, który ujmuje przyrodę jako dzieło sztuki, a zarazem wydobywa na pierwszy plan jej inny-niż-ludzki charakter. Tym sposobem doświadczenie to różni się od innych sztukocentrycznych podejść krytykowanych przez estetyków środowiskowych.

Słowa-klucze: estetyka, doświadczenie estetyczne, przyroda, sztuka, środowisko

Kwiaty winniśmy umieszczać w wazonach,
dzikie kwiaty w słojach.
Dziki kwiat pojmujemy etycznie,
kwiat w ogrodzie — estetycznie¹.

Wprowadzenie: krajobraz to nie wszystko

We wprowadzeniu do *Historii estetyki* Władysław Tatarkiewicz wskazuje, że obejmuje ona nie tylko wyodrębnioną w XVIII wieku dziedzinę filozofii, lecz także wszystkie idee, które można odnaleźć w rozmaitych tekstach, dziełach sztuki, poglądach, smaku i obyczajach kolejnych epok, słowem — we wszelkiej teorii i wszelkiej praktyce². Jeśli spojrzeć na estetykę tak szeroko, uwzględniając nie tylko estetykę wyłożoną *explicite*, ale też estetykę, by tak rzec, *implicite*, należy stwierdzić, że przyroda — jakkolwiek rozumiana — była od zawsze, przynaj-

¹ I.H. Finlay, *Unconnected sentences on gardening*, [w:] *idem, A Visual Primer*, red. Y. Abrioux, wstęp S. Bann, London 1995, s. 246. O ile nie podano inaczej, cytaty w przekładzie autora.

² W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 1985, s. 13–21.

mniej w dziejach Zachodu, przedmiotem jej zainteresowań. Literatura piękna, sztuki plastyczne, rozmaite praktyki kulturowe dostarczają wielu przykładów, z których można wyczytać, w jaki sposób pojmowano przyrodę jako „obiekt” estetyczny, to znaczy jakie wartości estetyczne kojarzono z przyrodą i jak pojmowano związane z nią doświadczenie estetyczne. Trzeba przy tym zaznaczyć, że przyroda była rozpatrywana przede wszystkim jako wzór dla sztuki i to właśnie sztuka była podstawowym przedmiotem teorii i praktyki. Również w chwili gdy estetyka rodziła się jako odrębna dziedzina filozofii, a zatem jako systematyczna refleksja nad kategoriami używanymi wcześniej do opisu przedmiotów i przeżyć estetycznych, przyroda była ważnym punktem odniesienia.

Niewątpliwym wzrost zainteresowania przyrodą jako źródłem doświadczeń estetycznych dokonał się wraz z nastaniem epoki nowożytnej, czego dowodem są między innymi narodziny pojęcia „krajobraz”, rozwój sztuki ogrodowej, która z czasem przekształciła się w architekturę krajobrazu, rozwój pejzażu jako gatunku malarskiego i rosnąca liczba literackich — poetyckich, ale też naukowych — opisów przyrody. Do tej tradycji należy także filozoficzno-estetyczna refleksja nad przyrodą, rozwinięta w wieku XVIII i w pewnej mierze kontynuowana współcześnie.

Zdaniem niektórych wskazana kulturowa zmiana każe myśleć, że przyroda jako obiekt estetyczny, to znaczy mający właściwości estetyczne, a przez to dostarczający doświadczeń estetycznych, została odkryta dopiero u progu renesansu i że wcześniejsze epoki były na ten jej aspekt zupełnie niewrażliwe³. Pozostawiając w tym miejscu na boku kwestię, czy tego rodzaju konstatacja jest słuszna, warto zauważyć, że zasada się ona w dużym stopniu na założeniu, że paradygmatycznym doświadczeniem estetycznym przyrody jest takie doświadczenie, z którym mamy do czynienia, gdy odnosimy się do niej jako do krajobrazu, czyli jako do pewnej całości złożonej z rozmaitych elementów, której widok rozciąga się przed obserwatorem czy obserwatorką. W ten właśnie sposób na przyrodę zapatrywała się osiemnastowieczna estetyka⁴ i ta perspektywa dominuje również we współczesnej estetyce przyrody⁵.

³ Por. np. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973; A. Roger, *Court traité du paysage*, Paris 1997; J. Ritter, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, przeł. C. Piecuch, [w:] *Studia z filozofii niemieckiej*, t. 2. *Szkola Rittera*, red. J. Rolewski, S. Czerniak, Toruń 1996, s. 45–66; G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, [w:] *idem, Filozofia krajobrazu. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 292–306; ograniczam się tu do wyboru pozycji, które rozpatrują krajobraz z perspektywy estetyki.

⁴ Można oczywiście wskazać wyjątki, na przykład teorię I. Kanta, który podając przykłady sądu smaku, przywołuje nie tylko widok wzburzonego morza czy szczytów górskich, lecz także różę; zob. *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 82–83.

⁵ Zob. przyp. 3 oraz np. A. Berleant, *Living in the Landscape*, Lawrence 1997; G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002; A. Carlson, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, New York 2000; *idem, Nature & Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, New

Przyroda może jednak być przedmiotem estetycznym nie tylko — by tak rzec — w postaci krajobrazu, lecz także jako poszczególne „obiekty”, okazy, które z jakichś względów okazują się szczególnie interesujące albo atrakcyjne. Przez estetykę — zarówno w XVIII, jak i w XXI wieku — zostało to w dużym stopniu przeoczone. Celem tego artykułu będzie zatem przyjrzenie się estetycznemu potencjałowi przyrodniczych okazów — ograniczonych w tym wypadku do roślin — a przez to wstępne uzupełnienie już dobrze rozwiniętych estetyki krajobrazu i estetyki środowiska o „estetykę okazu”.

Zwrócić uwagę na estetyczny wymiar okazów warto z kilku powodów. Po pierwsze, doświadczenie estetyczne okazu przyrodniczego jest pod wieloma względami o wiele bardziej potoczne i łatwiej dostępne niż doświadczenie krajobrazu — któż choć raz nie zachwycał się urodą liścia albo nie odczuwał wstrętu na widok glisty? Można chyba zatem pokusić się o stwierdzenie, że doświadczenie estetyczne tego rodzaju dawało o sobie znać i w tych epokach, co do których można mieć wątpliwość, czy charakteryzowały się wrażliwością krajobrazową. Znalazło ono też niejednokrotnie wyraz w literaturze, sztuce, a także innego rodzaju praktykach kulturowych. Jako estetyka *implicite* estetyka okazu wydaje się zatem rozwinięta, niemniej odpowiadająca jej systematyczna refleksja filozoficzna — nieszczególnie.

Po drugie, w wypadku okazów do głosu dochodzi napięcie uznane w estetyce — zarówno dawnej, jak i dzisiejszej — za kluczowe dla estetycznego doświadczenia przyrody w ogóle, mianowicie napięcie między sztuką a przyrodą. Istotne są bowiem pytania o relację między estetycznym doświadczeniem sztuki a estetycznym doświadczeniem przyrody — czy są to odmienne rodzaje doświadczeń, czy może jedno zdeterminowane jest przez drugie? Kariera pojęcia krajobrazu przyczyniły się do tego, że z jednej strony chętnie się dziś patrzy na doświadczenie estetyczne przyrody jako doświadczenie zapośredniczone przez doświadczenie estetyczne sztuki (pejzażu malarskiego), z drugiej zaś — tego rodzaju usankcjonowane kulturowo doświadczenie nierzadko uznaje się na gruncie estetyki przyrody za doświadczenie zniekształcające to, co doświadczane⁶. Tymczasem estetyka okazu skłania do nieco innego spojrzenia na te kwestie i do — paradoksalnie — zrehabilitowania doświadczenia sztuki w kontekście przyrody.

York 2009; P. D’Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Roma 2010. Można zauważyć, że inaczej jest w filozofii podejmującej kwestię życia wegetatywnego i roślin jako osób, w której ramach rośliny są traktowane przede wszystkim jako jednostkowe byty; por. M. Hall, *Plants as Persons. A Philosophical Botany*, Albany 2011; M. Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York 2013. Ograniczam się tutaj do odwołań do literatury filozoficznej, nie uwzględniając literatury kulturoznawczej jako prezentującej inną perspektywę badawczą.

⁶ Por. np. M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984; S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966; M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968; por. także M. Gołaszewska, *Święto wiosny: ekoestetyka — nauka o pięknie natury*, Kraków 2000.

Po trzecie wreszcie, doświadczenie estetyczne okazji przyrodniczego pozwala spojrzeć na relację człowiek–przyroda w inny sposób, niż skłania do tego doświadczenie estetyczne przyrody jako krajobrazu (środowiska). Choć często nie dostrzega się bowiem znaczenia doświadczeń estetycznych związanych z przyrodą dla etycznych postaw względem niej, można wskazać, że etyka środowiskowa tkwi korzeniami w estetycznych przeżyciach, ponieważ to między innymi zachwyt nad przyrodą doprowadził w XIX wieku do przekonania, że należy ją chronić, czego wyrazem są nie tylko parki narodowe, lecz także idea pomnika przyrody⁷. Ponadto można wskazać, że doświadczenie estetyczne przyrody, zarówno ze względu na swoją strukturę, jak i bezpośredniość, bywa najskuteczniejszym środkiem prowadzącym do etycznej postawy względem środowiska naturalnego. I jeśli uznać, że współczesna estetyka skoncentrowana na środowisku naturalnym ma wymiar nieantropocentryczny, to to samo można powiedzieć o estetyce okazji, choć jej nieantropocentryczny charakter jest nieco inny.

Jaki piękny okaz!

Choć — jak wspomniano — w myśleniu o tym, na czym polega doświadczenie estetyczne przyrody, dominuje idea krajobrazu, można wskazać bezlik przykładów tego, że przyrodniczym obiektem doświadczenia estetycznego bywały i bywają konkretne rośliny. Dość przywołać siedemnastowieczną tulipomanię czy powstające w tym samym okresie martwe natury — gatunek malarski, który nawet niosąc z sobą symboliczne sensory, ukazywał konkretne rośliny. Opuszczając teren sztuki, można z kolei wskazać konkursy na najpiękniejsze kwiaty czy najdozrodniejsze warzywa (i te czasem doczekiwały się malarskich konterfektów), kolekcjonowanie roślin, tworzenie amatorskich zielników, kult pomników przyrody czy hodowanie roślin w doniczkach na okiennych parapetach.

Gdy myśli się o estetyce przyrody, warto o tego rodzaju praktykach pamiętać, nie tylko dlatego, że były i są one istotne dla osób, które w nich biorą udział, a więc są kluczowe dla zrozumienia, jak można doświadczać przyrody, lecz także dlatego że sytuują się na jednym z dwóch biegunów kontinuum możliwych ujęć przyrody. Drugi biegun wyznacza podejście do przyrody jako do środowiska.

Owa dychotomia okaz–środowisko (krajobraz) daje o sobie znać nie tylko w estetyce. W o wiele wyraźniejszy sposób jest dostrzegalna w licznych debatach ekologicznych, politycznych i etycznych, w których próbuje się ustalać relację pomiędzy jej członami i decydować o ewentualnym pierwszeństwie któregoś z nich. Dychotomia okaz–środowisko (krajobraz) daje o sobie bardzo mocno znać również w sztuce, która — zwłaszcza współcześnie — wpisuje się we wskazane

⁷ E.C. Hargrove, *Foundations of Environmental Ethics*, New Jersey 1989; D.J. Gniazdowicz, *Ochrona przyrody*, Poznań 2009.

dyskusje. Z historycznego punktu widzenia można powiedzieć, że wyraża się ona w opozycji martwa natura–pejzaż, lecz także w podejściu do roślin w sztuce ogrodowej. Z jednej strony powstawały rozwiązania w rodzaju ogrodów botanicznych, podkreślających urodę poszczególnych roślin, z drugiej — projektowano ogrody, operując roślinnymi „masami”⁸. Dychotomia ta w o wiele istotniejszy sposób obecna jest w sztuce współczesnej spod znaku land artu, sztuki ekologicznej czy projektów, które najlepiej streszcza hasło „natura w sztuce”⁹. W części projektów rośliny są bowiem kluczowe w takim sensie, że to na nie odbiorcy i odbiorczynie mają zwrócić uwagę, w części zaś — funkcjonują jako metafory czy metonimie służące wyłącznie temu, by zwrócić uwagę publiczności na kwestie szersze, środowiskowe.

Obie perspektywy — indywidualizująca i generalizująca — bynajmniej się nie wykluczają, co właśnie pokazuje estetyka okazu. O ile bowiem estetyka środowiska (krajobrazu) koncentruje się na pewnej szerszej „całości”, a przez to przeczoza jej elementy — całość jest ważniejsza niż część — o tyle skupienie się na poszczególniej roślinie pozwala nie tylko doświadczyć jej estetycznych wartości, ale też dostrzec, że wartości estetyczne mają także inne rośliny należące do tego samego gatunku, do innych gatunków, wreszcie — środowisko jako stworzone z konkretnych bytów przyrodniczych.

Dobrą ilustracją tego, na jakiej zasadzie estetyka okazu łączy jednostkowość z ogólnością, są wyrafinowane plansze z atlasów botanicznych, tak popularne w XVIII i XIX wieku, jak te autorstwa Johna i Margaret Herschlów, prace fotograficzne angielskiej botaniczki i fotografki Anny Atkins, niemieckiego fotografa Karla Blossfeldta, amerykańskiego radiologa Daina Taskera czy ogrodnika Charlesa Jonesa¹⁰. Prace te ukazują konkretne rośliny, ale czynią z nich okazy, wydobywając nie tylko wartości estetyczne roślin, które przedstawiają, lecz także — właśnie dlatego że można na nie spojrzeć jako na przedstawicielki określonych gatunków albo w ogóle królestwa flory — wartości estetyczne innych roślin lub przyrody w ogóle.

Tego rodzaju obrazy, podobnie jak rośliny będące muzealnymi czy kolekcjonerskimi eksponatami, pozwalają jednocześnie dostrzec kwestię istotną dla

⁸ E.C. Hargrove, *op. cit.*, s. 77–107; Th. Heyd, *Botanic gardens as collaboration between humans and nature*, [w:] *idem, Encountering Nature. Toward an Environmental Culture*, Burlington, VT 2007, s. 167–180.

⁹ *Natura w sztuce/Nature in Art*, katalog wystawy, MOCAK, Kraków 2019; zob. także S. Spaid, *Ecoventions Europe. Art to Transform Ecologies, 1957–2017*, Sittard 2017.

¹⁰ Por. <http://www.botanicalartandartists.com> (dostęp: 28.05.2020); z polskich twórców w podobny sposób ukazujących rośliny należy wymienić S. Wyspiańskiego i jego *Zielnik*; na uwagę też zasługuje M.W. Zalewski wraz ze swym zbiorem ilustracji *Flore tropicale*, stworzonym na przełomie XIX i XX wieku, czy R. i J. Kobendzowie i ich fotografie okazów botanicznych z pierwszej połowy XX wieku; na temat Zalewskiego i Kobendzów zob. <http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca> (dostęp: 28.05.2020).

estetyki przyrody — jakkolwiek by rozumieć tę drugą — mianowicie pokazują relację między doświadczaniem sztuki a doświadczaniem przyrody. Bez względu bowiem na to, czy przedstawienia te miały służyć celom naukowym, czy też wydobyc swoiste piękno roślin, ich autorzy i autorki świadomie lub nie wykorzystywali przy ich tworzeniu konwencje artystyczne. W rezultacie nawet jeśli w pewien sposób wizerunki te są posłuszne idei *mimesis*, to zarazem ukazane na nich rośliny są „usztucznione”, upodobnione do dzieł sztuki, przez co można do tych obrazów odnieść słynne stwierdzenie Oscara Wilde’a mówiące o tym, że to natura naśladuje sztukę.

Taki zabieg rzecz jasna wystawia się na łatwą krytykę — można w nim na przykład widzieć skrajny wyraz antropocentryzmu. Zarazem nadaje się do obrony — i warto jej spróbować.

Doświadczenie estetyczne przyrody

Bardzo szczególnym przykładem przedstawienia botanicznego, łączącego walory artystyczne z naukowymi, a na dodatek interesującym z punktu widzenia estetyki, są wykonywane w drugiej połowie XIX wieku przez niemieckich rzemieślników Leopolda i Rudolfa Blaschków szklane kwiaty stworzone na potrzeby Muzeum Botaniki Uniwersytetu Harvarda¹¹. Są to niezwykle realistyczne modele roślin — chciałoby się rzec *trompe l’oeils* — wykonane z taką finezją, że nie sposób odróżnić ich od oryginałów¹². Rzecz w tym jednak, że wiedza o tym, iż patrzymy na majstersztyk obróbki szkła, a nie na prawdziwą roślinę, ma wpływ na to, jak doświadczamy owego okazu — zwracamy uwagę na co innego, co innego może budzić nasze zdumienie lub zachwyt. Analogicznie wiedza o tym, że słuchamy — by podać przykład użyty przez Immanuela Kanta — treli słowika, a nie gry na fujarce kogoś, kto podszywa się pod ptaka, ma wpływ na to, jak doświadczamy estetycznie (na przykład jak estetycznie oceniamy) słyszane dźwięki.

Ilekcję przyrodę — bez różnicy, czy pojętą jako środowisko (krajobraz), czy jako okaz — rozważamy jako „obiekt” mający właściwości estetyczne, nieuchronnie wikłamy się w dychotomię przyroda–kultura, zwłaszcza jeśli dodamy do tego rozważania na temat antropocentryczności bądź nieantropocentryczności sądów smaku. Refleksja estetyczna znajduje się jednak w o tyle dobrym położeniu, że dychotomię tę pozwala zastąpić bliską, acz nietożsamą dychotomią przy-

¹¹ Zob. <https://hmn.harvard.edu/glass-flowers> (dostęp: 28.05.2020); R.E. Schultes, W.A. Davis, H. Burger, *The Glass Flowers at Harvard*, New York 1982; S.M. Rossi Wilcox, D. Whithouse, *Drawing Upon Nature: Studies for the Blaschkas' Glass Models*, New York 2007; por. R. Moore, *Natural Beauty. A Theory of Aesthetics Beyond the Arts*, Peterborough 2008, s. 19–20.

¹² Swoistą współczesną wariacją na ten temat jest projekt fotograficzny R. Voita *The Alphabet of New Plants*, 2018; zob. http://www.robertvoit.com/bilder/serie3_alphabet_new_plants/index.en.php (dostęp: 28.05.2020).

roda–sztuka, w której z kolei można widzieć odpowiednik dychotomii inne-niż-ludzkie–ludzkie. W rozważaniach estetycznych kluczowe wydaje się bowiem nie rozróżnienie na to, co kulturowe, i to, co naturalne, ale rozróżnienie — rzecz jasna także dalekie od jednoznaczności — na to, co sztuczne, i to, co naturalne¹³. Dość pomyśleć o przywołanej już idei *mimesis*, zgodnie z którą sztuka miała naśladować przyrodę, albo o jej odwróceniu, na które wskazywał Wilde.

Jak już wspomniano, estetyka — zarówno w wersji *implicitae*, jak i *explicitae* — zajmowała się przede wszystkim tym, co sztuczne, to znaczy tym, co jest wytworem sztuki (*ars, techné*), czyli dziełem rąk ludzkich, stworzonym na podstawie określonego projektu, a przez to odnoszonym do ludzkich intencji lub do kontekstu społecznego, pomijając przy tym to, co naturalne, czyli to, co powstałe i istniejące bez udziału człowieka albo istniejące w taki sposób, że udział ludzkich działań i intencji można jeśli nie pominąć, to przynajmniej wziąć w nawias. Słowem, koncentrowanie się na sztuczności oznaczało pomijanie porządku innego-niż-ludzki.

Jeden z głównych zarzutów formułowanych przez estetykę środowiskową pod adresem tradycyjnej estetyki skoncentrowanej na sztuce głosi, że pozostawała ona w dużej mierze niewrażliwa na naturalne, czyli inne-niż-ludzkie, wartości estetyczne przyrody, dostrzegając w niej jedynie te wartości, które zauważała w wytworach ludzkich¹⁴. W tym sensie tradycyjna estetyka jawi się jako antropocentryczna, a osiemnastowieczna estetyka przyrody, jak również jej dwudziestopięcioletnia kontynuacja okazuje się przede wszystkim próbą przezwyciężenia jej antropocentryzmu. Próba ta zaś wynika nie tylko z przeświadczenia, że przyroda, rozumiana jako sfera inna-niż-ludzka, ma wartości estetyczne i dostarcza doświadczeń estetycznych, lecz także że wartości i doświadczenia estetyczne, które się z nią wiążą, są — przynajmniej po części — odmienne od tych, którymi charakteryzują się dzieła sztuki.

Na polu estetyki rozróżnienie przyroda–sztuka może wiązać się z podejściem esencjalistycznym, choć może także znaleźć wyraz w — by tak rzec — dialektycznym spojrzeniu na relacje tych członów, ujmowanych jako kategorie nie tyle opisujące rzeczywistość, ile określające przyjmowaną perspektywę. W taki sposób kwestię tę przedstawia między innymi angielski filozof Malcolm Budd¹⁵.

Budda — podobnie jak innych anglosaskich estetyków podejmujących problem przyrody — interesuje pytanie, na czym miałyby polegać estetyczne ocenianie (*appreciation*) przyrody, przy czym „przyroda” może oznaczać dla niego środowisko, pojedynczy obiekt czy proces. Twierdzi on, że takie doświadczenie (ocenę estetyczną można bowiem w tym wypadku utożsamić z doświadczeniem

¹³ Por. D. Birnbacher, *Naturalness: Is the “Natural” Preferable to the “Artificial”?*, przeł. D. Carus, Lanham, MD 2014.

¹⁴ Por. A. Carlson, *Aesthetics and the Environment...*

¹⁵ M. Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, Oxford 2002.

estetycznym) winno być przede wszystkim doświadczeniem przyrody jako przyrody, ponadto zaś powinno być doświadczeniem estetycznym. Jak bowiem nie każde doświadczenie przyrody musi być estetyczne, tak też nie każde doświadczenie estetyczne przyrody musi być jej doświadczeniem właśnie jako przyrody. Budd twierdzi więc, że doświadczenie estetyczne przyrody to takie doświadczenie estetyczne, w którym uwzględnia się fakt, że to, czego się doświadcza, uznaje się za przyrodę. Tę zaś można sensownie pojmować w opozycji do tego, co sztuczne (*artefactual*), to znaczy do tego, co należy rozpatrywać jako dzieło rąk człowieka uzależnione od jego zamysłu. Podkreśla przy tym, że tak rozumianej przyrody nie należy utożsamiać z przyrodą dziewiczą, bo i przyrodę poddaną działaniu człowieka można traktować jako przyrodę, przy czym w takim wypadku doświadczenie jej jako przyrody oznaczać będzie abstrahowanie w doświadczeniu od projektu (*design*) człowieka, któremu przyroda została podporządkowana.

Przykładem doświadczenia estetycznego przyrody, które zarazem nie jest doświadczeniem przyrody jako przyrody, jest — wedle Budda — doświadczenie jej, „jak gdyby” była sztuką, słowem — na wzór sztuki (jak w przypadku krajobrazu podziwianego za to, że podobny jest do malowanego landszaftu). Aby zatem estetycznie doświadczać przyrody jako przyrody, nie tylko należy jej doświadczać „nieartystycznie” lub „antyartystycznie”, to znaczy nie nakładając na nią schematów czy kryteriów kojarzonych ze sztuką, ale trzeba jej doświadczać jako przyrody, to znaczy jako sfery, która nie jest sztuką, czyli sfery, która nie jest sztuczna we wskazanym sensie. Słowem doświadczenie estetyczne przyrody musi koncentrować się na jej naturalności (*naturalness*) — zmieniając idiom, należałoby powiedzieć, że doświadczenie estetyczne przyrody jako sfery innej-niż-ludzka musi uwzględniać fakt, że owa sfera jest doświadczana jako inna-niż-ludzka, przy czym nie chodzi tutaj o obiektywny stan rzeczy, lecz raczej o sposób konceptualizowania (w tym sensie doświadczenie — estetyczne lub nie — przyrody jako przyrody jest zapośredniczone kulturowo)¹⁶.

Doświadczenia przyrody jest z kolei estetyczne o tyle, o ile jest reakcją na jej właściwości, układ i relacje między nimi. Właściwości te zdaniem Budda mogą być doświadczone w percepcji, myśli czy wyobraźni i mogą być dostrzegalne, relacyjne, symboliczne lub emocjonalne. Reakcja na tak rozumiane właściwości przyrody może być pozytywna — człowiek ma wówczas chęć, aby doświadczenie to się utrzymywało — lub negatywna — pragnie on, aby dane doświadczenie ustało — przy czym reakcja ta nie jest motywowana pragnieniem, aby dany obiekt czy zjawisko istniało lub nie w doświadczonej formie, ale owym doświadczanym obiekcie „samym w sobie”. Tak oto zdaniem filozofa należy rozumieć bezinteresowność doświadczenia estetycznego. Píše przy tym, że

spektrum sposobów, na jakie sama naturalność obiektu [...] może stanowić podstawę estetycznej reakcji na ów obiekt, jest mocno ograniczone, ponieważ tym, co łączy wszystkie naturalne

¹⁶ Pisałem o tym w *Estetyka ogrodu. Między sztuką a naturą*, Łódź 2016, s. 68–83.

obiekty jako obiekty naturalne, jest pewna cecha negatywna, a nie pozytywna — owe przedmioty nie mogą być wytworami ludzkich umiejętności, rezultatami ludzkich projektów lub pomyślności¹⁷.

Jak zauważa Budd, sama naturalność okazuje się jednak zbyt ogólnikowa, by być podstawą doświadczenia estetycznego przyrody. Należy zatem precyzyjnie wskazać, jakie właściwości mogą powodować, że przyrody doświadcza się estetycznie.

Łatwo — pisze — podać przykłady takich właściwości. Istnieją na przykład właściwości, które coś może uzyskać tylko dlatego, że jest jakąś formą życia. [...] Tak więc fakt, że drzewo jest naturalną rzeczą, pozwala dostrzec, że jego kształt określają jego wewnętrzna natura, wiek, środowisko, przyjazne lub wrogie działanie środowiska, a jego stan w każdym momencie jest określony cyklem pór roku. Wszystko to pozwala estetycznemu obserwatorowi rozkoszować się nie tylko widokiem jego kwiatów, lecz także tym, na co one wskazują, czyli doświadczać kwitnienia drzewa jako przejawu i pięknego wyrazu odrodzenia życia wywołanego nadejściem wiosny. Może on też podziwiać sposób, w jaki owo drzewo, ograniczone swoją naturą, dostosowało się do ograniczeń nałożonych na nie przez jego umiejscowienie, środowisko i klimat¹⁸.

Budd stoi przy tym na stanowisku, że o ile tylko podchodzi się do przyrody jako do przyrody, ma się dowolność w wybieraniu cech, które uznaje się za estetyczne, ale i w przyjmowaniu perspektywy, z jakiej się ich doświadcza¹⁹.

Zgoła odmiennie na tę kwestię zapatruje się autor bodaj najżywiej dyskutowanej w estetyce środowiskowej koncepcji, czyli Allen Carlson, który twierdzi, że taka swoboda jest niedopuszczalna, ponieważ grozi zafałszowaniem doświadczenia estetycznego przyrody²⁰. Wychodzi on z założenia, że zarówno w wypadku sztuki, jak i przyrody doświadczenie estetyczne (ocena) winno uwzględniać to, co charakterystyczne dla doświadczanego przedmiotu. W przypadku sztuki to cechy uznane za charakterystyczne dla danego dzieła determinują, z jakimi „kategoriami sztuki” owo dzieło należy wiązać. To one „decydują”, że doświadczany obiektem to na przykład obraz malarski (a nie rzeźba), że obraz ten to pejzaż albo martwa natura (a nie scena rodzajowa), że wreszcie jest to obraz impresjonistyczny (a nie abstrakcyjny). Są one przy tym uzależnione od intencji artysty i kontekstu historyczno-kulturowego. Wedle kanadyjskiego estetyka kategorie te determinują również doświadczenie estetyczne o tyle, o ile uznaje się, że winno być ono adekwatne, bo tylko w tej postaci pozwala uchwycić doświadczony przedmiot poprawnie i w pełni. Upraszczając, można zatem powiedzieć, że zdaniem Carlso-

¹⁷ M. Budd, *The aesthetic appreciation of nature as nature*, [w:] *idem, The Aesthetic Appreciation of Nature...*, s. 16.

¹⁸ *Ibidem*, s. 17.

¹⁹ M. Budd, *Nature, art, aesthetic properties, and aesthetic value*, [w:] *idem, The Aesthetic Appreciation of Nature...*, s. 108–109.

²⁰ A. Carlson, *Aesthetics and the Environment...*; *idem, Nature & Landscape...*; zob. także A. Głutkowska-Polniak, *Przyroda w ujęciu „estetyki ekologicznej” A. Carlsona*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1 (67), s. 34–42.

na estetyczne doświadczenie (ocenie) impresjonistycznego pejzażu w kategorii „realistyczna martwa natura”, czyli ujmowanie go jako dzieła należącego do tego gatunku, nawet jeśli możliwe, jest nieadekwatne, gdyż nie uwzględnia tego, co istotne dla impresjonistycznych pejzaży w ogóle, a przez to charakterystyczne dla określonego obrazu jako przykładu impresjonistycznego malarstwa krajobrazowego.

Tę samą logikę Carlson stosuje w odniesieniu do doświadczenia estetycznego przyrody, twierdząc, że dotychczasowa estetyka — zarówno w wersji *implicite*, jak i *explicite* — głosiła, że estetycznie doświadczać przyrody to doświadczać jej „jako” sztuki lub „jak gdyby” była sztuką (dziełem sztuki), czyli doświadczać jej wedle kategorii i kryteriów niemających do niej zastosowania z tej prostej przyczyny, że przyroda to nie sztuka. Carlson wskazuje kilka, jak pisze, tradycyjnych modeli doświadczenia estetycznego przyrody, które — każdy w inny sposób — są nieadekwatne we wskazanym sensie. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na dwa z nich.

Pierwszy to „model krajobrazowy” (*landscape model*) polegający — w skrócie — na tym, że estetycznie doświadcza się otoczenia jako krajobrazu, to znaczy na wzór namalowanego pejzażu, koncentrując się na tych aspektach (barwy, faktury, kształty), które czynią z niego malowniczy widok. Dla Carlsona takie par-artystyczne spojrzenie skutkuje tym, że otoczenie czy też środowisko zostaje zredukowane tylko do jednego wymiaru, wizualnego, przez co zafałszowany zostaje „obraz” środowiska będącego pewną całością złożoną z licznych ożywionych i nieożywionych bytów tworzących skomplikowaną sieć, w ramach której biorą one udział w różnorodnych procesach.

Drugi model to „model przedmiotowy” (*object model*). Zgodnie z nim estetycznie doświadcza się wybranego obiektu przyrodniczego niczym dzieła sztuki w muzeum, to znaczy — „wyjmuje się” go z macierzystego kontekstu, czyli środowiska w omawianym tu rozumieniu, wskutek czego nie dostrzega się jego związków z innymi elementami przyrody, co z kolei również prowadzi do tego, że estetycznie doświadcza się barw, faktur i kształtów, nie dostrzegając innych aspektów doświadczanego przedmiotu.

W miejsce tradycyjnych modeli Carlson proponuje zatem model, który sam nazywa środowiskowym (*environmental model*), polegający na tym, że w doświadczeniu estetycznym przyrody nie projektuje się na nią „obcych” (artystycznych) jej kategorii, ale ujmuje się ją wedle jej „własnych”. Doświadczenie estetyczne przyrody jest więc doświadczeniem przyrody jako przyrody, a o tym, „czym” i „jaka” owa przyroda jest, mówią jego zdaniem nauki o przyrodzie. Innymi słowy, aby adekwatnie estetycznie doświadczyć przyrody, należy wiedzieć, z czym mamy do czynienia — podobnie jak w przypadku sztuki — czyli nasze doświadczenie estetyczne musi opierać się na wiedzy, jakiej dostarczają historia naturalna, geologia, ekologia, fizyka itp. To nauki tego rodzaju określają, co i jak należy uwzględnić w estetycznym doświadczeniu, oferując odpowiednie katego-

rie do jej doświadczania, albowiem ustalają kategorie, wedle których działa sama przyroda.

Choć koncepcja Carlsona sprowokowała wiele głosów krytycznych zarzucających mu redukcjonizm i w rezultacie badacz zmodyfikował swoje stanowisko, dopuszczając także inne rodzaje wiedzy i przekonań jako źródła kategorii, przekonanie, że przyrody nie należy doświadczać estetycznie przez pryzmat albo na wzór sztuki, jest często przyjmowane²¹. Można więc powtórzyć za Buddem, że stawką jest doświadczenie estetyczne przyrody jako przyrody, lecz że zarazem owo „jako przyrody” można rozmaicie rozumieć, ponieważ należy ono do porządku kulturowego.

Pojawiają się przy tym głosy, wedle których nie tylko krytykowana przez Carlsona perspektywa artystyczna (formalistyczna) jest w pełni do przyjęcia w pewnych przypadkach — zachód słońca to po prostu piękny spektakl i znajomość astronomii niczego w takiej ocenie nie zmieni — ale że zawsze można pozwolić sobie na estetyczny synkretyzm, polegający na tym, że przyrody estetycznie doświadcza się zarówno tak, jakby była dziełem sztuki, jak i jako przyrody. Jeden ze zwolenników tego poglądu, Ronald Moore, podkreśla, że traktowanie obiektu przyrodniczego, jak gdyby był dziełem sztuki, wcale nie oznacza, że przyrodę utożsamia się ze sztuką, zapominając o umowności tego rodzaju zabiegu. Zdaniem Moore’a przy całej swojej nienaturalności sztuka może — choć rzecz jasna nie musi — być pomocna w estetycznym doświadczaniu przyrody, nierządkiem bowiem pozwala dostrzec estetyczne właściwości przyrody, które w innym wypadku mogłyby zostać przeoczone, ale które — choć dostrzeżone dzięki sztuce — są w dalszym ciągu właściwościami przyrody jako przyrody. Fakt, że nasza percepcja przyrody może być ukształtowana przez znajomość sztuki, nie oznacza, że oceniamy przyrodę wedle kryteriów, które stosujemy w przypadku sztuki. Nie jest przy tym też tak, że w doświadczeniu estetycznym mamy nie uwzględniać naszej wiedzy — naukowej czy kulturowej — o tym, czego doświadczamy. W tym sensie estetyczne doświadczanie przyrody przez pryzmat sztuki nie kłóci się z bezinteresownością w rozumieniu Budda. Jest też bliskie kantowskiej idei celowości bez celu, zgodnie z którą sąd smaku pociąga za sobą ujmowanie przyrody, jak gdyby była celowa, tak jak celowe są wytwory rąk człowieka, z pełną świadomością, że celowa nie jest²².

Jak się wydaje, wypada także zgodzić się z normatywnym przekonaniem mówiącym, że jeśli chcemy zrozumieć, czym jest doświadczenie estetyczne przyrody jako doświadczenie szczególnego rodzaju — a należy zgodzić się z tym, że jest ono szczególnego rodzaju, bo można wskazać rozmaite kulturowe praktyki, które trudno byłoby inaczej zrozumieć — winniśmy przyjąć, że jest to doświadczenie

²¹ Por. teksty zebrane w *The Aesthetics of Natural Environments*, red. A. Carlson, A. Berleant, Peterborough 2004.

²² R. Moore, *op. cit.*

estetyczne przyrody jako przyrody, przy czym owo „jako” może być szeroko rozumiane i obejmować doświadczanie przyrody przez pryzmat sztuki.

Dobrym przykładem wyrazu z jednej strony fascynacji estetyczną stroną przyrody, z drugiej zaś — stopnia, w jakim owa fascynacja jest uwarunkowana sztuką, są przywołane ilustracje w atlasach botanicznych czy fotografie botaniczne²³. Widniejące na nich wyrwane z kontekstu przyrodniczego formy są wystylizowane tak, by fascynować swym pięknem odbiorców i odbiorczynię o konkretnym guście wykształconym przez obcowanie z określonym rodzajem sztuki. Ten estetyczny efekt — zamierzony przez twórców i twórczynię — ma jednak za zadanie pokazać, że owe formy są nie tylko piękne — czego być może zwykle się nie dostrzega — ale że zarazem są naturalne, a nie sztuczne, co najwyżej „jak gdyby” były sztuczne, to znaczy, jak gdyby były po mistrzowsku stworzone przez człowieka, tak jak sztuczne są szklane kwiaty Blaschków.

Okaz na pokaz

Jednym ze skrytykowanych przez Carlsona modeli doświadczenia estetycznego jest ten, zgodnie z którym przedmiotem doświadczenia estetycznego jest obiekt przyrodniczy wyjęty ze swojego „naturalnego” kontekstu. To, co tutaj zostało nazwane doświadczeniem estetycznym okazem, odpowiada właśnie takiemu modelowi i mamy z nim do czynienia, gdy doświadczanym obiektem jest eksponat muzealny albo przedmiot z kolekcji²⁴. W obu wypadkach przedmiot doświadczenia nabiera odmiennego charakteru, niż miał, gdy funkcjonował w „naturalnym” dla siebie środowisku — fakt, że jest on dostępny, by tak rzec, *in abstracto*, powoduje, że na plan pierwszy wychodzą właśnie jego wartości estetyczne jako te, które w tej sytuacji określają go w jego „pojedynczości”²⁵. Jako mające, jak pisał Walter Benjamin²⁶, wartości ekspozycyjne, eksponaty w muzeum lub kolekcji różnią się od obiektów, które eksponatami nie są, choć jednocześnie mogą je reprezentować czy zastępować właśnie dlatego, że mimo tej różnicy są do nich podobne. Z estetycznego punktu widzenia eksponaty i przedmioty w kolekcji liczą się zatem jako konkretne obiekty o konkretnych cechach estetycznych, a przy

²³ W trakcie pisania artykułu w Międzynarodowym Centrum Kultury otwarto wystawę „Rośliny i zwierzęta. Atlasy historii naturalnej w epoce Linneusza” (19 maja–18 października 2020 roku).

²⁴ Zob. np. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych: artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008; M. Sommer, *Zbieranie: próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003; R. Tańczuk, *Ars colligendi: kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011.

²⁵ Można w tym miejscu zauważyć, że krytyka Carlsona *object model* doświadczenia estetycznego przyrody pokrywa się z krytyką estetyzacji, jakiej poddawane są eksponaty muzealne.

²⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. H. Orłowski, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.

tym — o tyle, o ile widzi się w nich reprezentantów innych obiektów — pozwala ją przekierować owo doświadczenie, w którym są dane *hic et nunc*, na przedmioty przez nie reprezentowane. W tym sensie, by pozostać w kręgu benjaminowskiej nomenklatury, mogą wywrzeć wpływ na „optyczną podświadomość”²⁷.

W opisie tej logiki — szczególnie wyraźnej w przypadku muzeów historii naturalnej, kolekcji naturalistów, lecz także w przypadku malowanych martwych natur, ilustracji w atlasach botanicznych czy fotografii — pomocna może być analiza pojęcia przykładu zaproponowana przez Giorgia Agambena.

Jedynym pojęciem wymkającym się antynomii ogólności i szczególności jest — pisze włoski filozof — doskonale nam znana kategoria przykładu. W każdy kontekście, w którym występuje i sprawuje swą władzę, przykład równoważny jest wszystkim przypadkom tego samego rodzaju, zarazem się do nich zaliczając. Choć przykład jest jednym z wielu poszczególnych przypadków, jako im równoważny może zastąpić każdy z nich. Z jednej strony każdy przykład rozpatruje się jako szczególny rzeczywisty przypadek, z drugiej zaś sądzi się, iż nie może się liczyć w swej szczególności. Ani szczególny, ani ogólny, przykład jest przedmiotem pojedynczym, który, jeśli można tak rzec, ukazuje się jako taki, uwidoczniając swą pojedynczość²⁸.

Przykład, paradygmat — jako że Agamben je z sobą utożsamia — sytuuje się zawsze obok tego, co jest przezeń egzemplifikowane, bo co prawda należy do zbioru, który powołuje do istnienia, lecz zarazem przez swą przykładowość odróżnia się od pozostałych jego elementów.

Paradygmat to pojedynczy przypadek, który jest odizolowany od swego kontekstu o tyle tylko, o ile ukazując swą pojedynczość, pozwala uchwycić nowy zbiór, którego spójność sam wytwarza. Innymi słowy podanie przykładu to złożona czynność zakładająca, że termin funkcjonujący jako paradygmat jest wyłączony z normalnego dłań użytku nie po to, by trafić do jakiegoś nowego kontekstu, ale — przeciwnie — po to, aby ukazać kanon — zasadę — tego użytku, czego inaczej nie da się pokazać²⁹.

Jak dalej pisze, w przykładzie (wł. *esempio*, ang. *example*) łączy się idea egzemplarza (łac. *exemplar*), którego można naocznie doświadczyć, z ideą intelektualnego wzoru, za którym należy podążać (łac. *exemplum*). Mówiąc inaczej, przykład to *exemplar* ogólnej zasady, normy, której nie da się sformułować *a priori*³⁰. Zarazem jednak właśnie dlatego, że ukazuje on swą przynależność do owej zasady, którą sam definiuje, jest z niej wyłączony, ponieważ obejmuje ona wyłącznie „normalne” przypadki, czyli te, które przykład ilustruje.

Swoje wywody Agamben ilustruje między innymi ustępem z *Krytyki władzy sądzienia* Kanta, w którym niemiecki filozof, zastanawiając się nad tym, na jakiej

²⁷ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] *idem, Anioł historii...*; notabene Benjamin napisał recenzję książki Karla Bloßfeldta *Urformen der Kunst (Neues von Blumen, „Die Literarische Welt”*, listopad 1928).

²⁸ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 16.

²⁹ G. Agamben, *The Signature of All Things. On Method*, przeł. L. Disante, K. Attel, New York 2009, s. 18; zob. także E. Stinson, *The work of art as paradigm*, „New Scholar: An International Journal of the Humanities, Creative Arts and Social Sciences” 2, 2013, nr 1, s. 1–12.

³⁰ G. Agamben, *The Signature...*, s. 24.

zasadzie uznajemy wydawane przez siebie sądy smaku za ważne nie tylko dla nas, lecz także dla innych, stwierdza, że

konieczność tę jako konieczność pomyślaną w sędzie estetycznym możemy nazwać tylko egzemplaryczną, to jest koniecznością wyrażania przez wszystkich aprobaty na pewien sąd, uważany za przykład jakiegoś powszechnie ważnego, [ale] niedającego się sformułować prawidła³¹.

W świetle teorii Agambena można uznać, że doświadczenie estetyczne okazuje się estetycznym doświadczeniem obiektu przyrodniczego jako przykładu przyrody doświadczanej estetycznie. Mówiąc inaczej, okaz doświadczany estetycznie jest przykładem obiektów przyrodniczych doświadczanych w taki właśnie sposób, to znaczy — doświadczenie estetyczne okaz ustanawia zasadę mówiącą, że tak należy do tych obiektów podchodzić, przy czym źródła tej „konieczności” nie należy szukać nigdzie poza samym doświadczeniem estetycznym danego okazu.

Zarazem jednak okaz — jako przykład — jest wyjęty spod tej reguły w takim znaczeniu, że nie tylko jest jej posłuszny, ale też ją ilustruje. Ukazuje ją zaś o tyle, o ile jawi się jako przedmiot doświadczenia estetycznego, w którego ramach jest doświadczany niczym dzieło sztuki. „Usztucznienie” służy tu nie zaproponowaniu pewnego obowiązującego modelu doświadczenia estetycznego przyrody, ale raczej zapewnieniu statusu przykładu.

Jeśli zgodzić się na dotychczasowe wywody, okazuje się, że sztuka — pojęta jako zestaw konwencji, przekonań i kryteriów estetycznych — może być pomocna w estetycznym doświadczaniu przyrody, ponieważ może przyczynić się do rozwoju estetycznej wrażliwości, bezinteresownej postawy, które — inaczej niż ma to miejsce w wypadku okazu — nie będą zasadzały się na estetycznym doświadczaniu przyrody, jak gdyby była sztuką. Postawy tej bynajmniej nie należy utożsamiać ze zdystansowaną kontemplacją form, ale raczej z postawą — również aktywną — zasadzającą się na chęci dostrzeżenia i estetycznego docenienia przyrody jako przyrody, czyli tworzących ją obiektów, relacji między nimi i procesów, którym tamte podlegają, jako sfery podlegającej działaniu człowieka, a zarazem takiej, której do owych działań nie sposób doprowadzić.

Podchodzenie do przyrody — pojętej jako całość, jej „wycinek” lub jako konkretne obiekty — niczym do sztuki może przyczynić się do tego, że szuka się w niej niuansów, próbuje zrozumieć, jak funkcjonuje i jakie zależności nią rządzą. Skoro dzieła sztuki można zrozumieć o tyle, o ile zdajemy sobie sprawę z istnienia art worldu, wówczas estetyczne doświadczanie przyrody na wzór sztuki może uświadomić nam, że w przypadku obiektów przyrodniczych, na zasadzie analogii, należy mówić o *nature world*³². Przywołując raz jeszcze przykład szklanych kwiatów Blaschków, można powiedzieć, że gdy je oglądamy w gablotach, tym, dzięki czemu odróżniamy je od botanicznych oryginałów, jest nie tyle ich

³¹ *Ibidem*, s. 20–21; por. M. Budd, *Kant's aesthetics of nature*, [w:] *idem*, *The Aesthetic Appreciation of Nature...*, s. 24–89.

³² R. Moore, *op. cit.*, s. 137–138.

wygląd — ten jest identyczny — ile świadomość, że są one elementem świata sztuki. Gdyby z kolei odwrócić tę sytuację, należałoby powiedzieć, że odróżniamy prawdziwe rośliny od ich szklanych imitacji, ponieważ wiemy, że należą one do świata przyrody.

Można w tym miejscu dodać, że zyski z porównania przyrody do sztuki są nie tylko poznawcze. Czy to się bowiem komuś podoba, czy nie, w kulturze zachodniej, między innymi za sprawą estetyki *explicite*, w dalszym ciągu utrwalony jest pogląd, że dzieła sztuki mają wyższą wartość niż dzieła przyrody — najpełniej wyraził to nie kto inny, tylko Georg Wilhelm Friedrich Hegel w swoich *Wykładach o estetyce*. Z tego względu patrzenie na przyrodę w kategoriach sztuki może funkcjonować jako swoisty akt nobilitacji, czego dowodzi między innymi przywołana już idea pomnika przyrody — kolejnego przyrodniczego okazu funkcjonującego jak agambenowski przykład³³.

Podsumowanie: etyka okazu

Wszystko, co zostało tu powiedziane na temat „usztuczniającego” doświadczenia estetycznego przyrody, można by zasadniczo odnieść także do estetyki środowiska (krajobrazu). Wydaje się jednak, że pod pewnymi względami przywołane konstatacje do estetyki okazu pasują lepiej.

Estetyka krajobrazu jest krytykowana nie tylko za to, że skutkuje powierzchownym i selektywnym obrazem przyrody — przykładem może być osławione „spojrzenie turysty”³⁴ — który można by i zaakceptować, gdyby towarzyszyła mu świadomość jego szczególnego charakteru, lecz także za to, że prowadzi ona do tego, że za godne uwagi, a tym samym opieki czy po prostu właściwego zarządzania, uznaje się obszary, które są estetycznie, to jest „landszaftowo”, atrakcyjne, bo tylko je uznaje się za krajobrazy. Oto powód, dla którego we współczesnych kulturowych badaniach nad krajobrazami odeszło się od estetycznego rozumienia krajobrazu³⁵.

Nie ulega wątpliwości, że podobna trywializacja zagraża również estetyce okazu³⁶. Okaz można bowiem rozumieć jako obiekt, który wyróżnia się na tle innych i który właśnie z tego względu zasługuje na estetyczną uwagę, a przez to i ochronę. Jeśli jednak myśli się o okazie w sposób wcześniej zasugerowany,

³³ Pisałem o tym w *Pomnik przyrody i przekraczanie antropocentryzmu*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 1, s. 45–62.

³⁴ J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007.

³⁵ Por. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013; U. Myga-Piątek, *Krajobrazy kulturowe: aspekty ewolucyjne i typologiczne*, Katowice 2012; *The Routledge Companion to Landscape Studies*, red. P. Howard et al., New York 2018.

³⁶ R. Hepburn, *Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature*, [w:] *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, red. S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1993, s. 65–80.

wówczas tego rodzaju niebezpieczeństwa można uniknąć. Istotnie, dostrzega się wartości estetyczne okazji jako wartości przysługujące jemu właśnie, ale ponieważ widzi się w nim przykład, dostrzega się, że nie tylko ów okaz je ma.

W przypadku krajobrazu tego rodzaju „poszerzenie” doświadczenia jest o wiele bardziej problematyczne. O ile można bowiem uznać, że okaz egzemplifikuje inne obiekty — co sprawia, że zachwyty nad paprocią z fotografii Blossfelda jest zarazem zachwytem nad innymi paprociami lub innymi roślinami — o tyle trudno przyjąć, że konkretny krajobraz egzemplifikuje inne krajobrazy, a więc że zachwyty nad nim może stać się też zachwytem nad innymi krajobrazami. Pod tym względem krajobrazy są — jak się wydaje — zbyt niepowtarzalne, zbyt konkretne. Można zarazem zauważyć, że przy całej swojej konkretności doświadczenie krajobrazu jest na swój sposób abstrakcyjne. Co prawda, jest to doświadczenie czegoś realnego, bo w końcu podziwiamy widok wycinka rzeczywistości, ale zarazem właśnie dlatego, że jest to doświadczenie w dużej mierze widoku — jest ono bezcielesne, zdystansowane i — jak na malowanym pejzażu — ukazuje „fizjonomię” ziemi, spychając na dalszy plan to, co się na nią *de facto* składa: konkretne obiekty, relacje i procesy.

W przypadku okazji doświadczenie estetyczne nie może tymczasem, jak się zdaje, uciec w tego rodzaju abstrakcję, nie tracąc jednocześnie tego, co jest jego obiektem i towarzyszącymi temu wartości — ta konkretna roślina w określony sposób pachnie, wygląda raz tak, raz inaczej, daje takie, a nie inne wrażenie w dotyku, budzi dane skojarzenia itp. — i dlatego podoba się lub nie. I jeśli, jak już zasugerowano, w estetyczne doświadczenie konkretnego okazji wpisana jest możliwość przeniesienia go na inną roślinę, to nie dlatego że treści tego doświadczenia można „odcieleśnić” i oderwać od tej konkretnej doświadczanej estetycznie rośliny, ale dlatego że analogiczne treści będą równie konkretnie obecne w doświadczeniu innych roślin.

Kwestia abstrakcyjności i konkretności doświadczenia estetycznego to nie tylko zagadnienie dwóch różnych *modi* estetycznego doświadczania świata. Wiąże się bowiem także z etyką. Otóż estetyka przyrody jest ważna nie tylko dlatego, że tworzy istotny obszar ludzkiego doświadczenia, który zasługuje na refleksję, lecz także, a może nawet przede wszystkim dlatego że jest ona niezbędnym uzupełnieniem etyki przyrody zarówno w jej postaci *implicite*, jak i *explicite*³⁷. Doświadczenie estetyczne jest bowiem silnym bodźcem, który może skłaniać ludzi do określonych zachowań, a jeśli dodatkowo rozumiemy je w sposób zarysowany wcześniej, okazuje się ono komplementarne do postawy etycznej — wpisana w nie postawa bezinteresowna pozwala podchodzić do przyrody jako sfery mającej wartość niezależną od ludzkich interesów.

³⁷ Pisałem o tym szerzej w *Znaczenie estetyki przyrody dla etyki środowiskowej*, „Etyka” 2018, nr 56, s. 29–50.

W estetyce środowiskowej spod znaku „doświadczenia estetycznego przyrody jako przyrody” można widzieć projekt estetyki nieantropocentrycznej w takim sensie, że postuluje się w niej odrzucenie kategorii krajobrazu jako kategorii antropocentrycznej, to znaczy stworzonej w odniesieniu i na potrzeby dzieł człowieka i nakładanej na sferę inną-niż-ludzka. Na miejsce pojęcia krajobrazu wprowadzono pojęcie środowiska (przyrody), które — jakkolwiek rozumiane — ma służyć za narzędzie pozwalające ująć ową inną-niż-ludzką sferę w jej „naturalności”, czyli niesztuczności, odmienności-od-sfery-ludzkiej. W próbę tę wpisane jest przy tym — przynajmniej u niektórych teoretyków — przeświadczenie, że i to ujęcie ma siłą rzeczy antropocentryczny charakter.

Jeśli jednak przyjąć, że pojęcie środowiska jest wolne od skrajnie antropocentrycznego charakteru wpisanego w pojęcie krajobrazu, to zarazem podziela ono jego stopień abstrakcyjności. Odniesione do konkretnego otoczenia wydobywa na pierwszy plan procesy i relacje zachodzące między jego elementami i determinujące ich funkcjonowanie, miejsce i kształt. Gdyby z obszaru estetyki przenieść je na grunt etyki środowiskowej, można by je zastąpić pojęciem „ekosystem”. Rodzi się więc pytanie, czy estetyczne doświadczenie środowiska nie okazuje się w gruncie rzeczy doświadczeniem przede wszystkim intelektualnym, wymagającym wiedzy, a nie zmysłowym³⁸. Jeśli zaś przyjmujemy, że istotnym elementem doświadczenia estetycznego jest jego wymiar zmysłowy, wówczas osłabienie zmysłowej strony doświadczenia estetycznego skutkuje osłabieniem całego doświadczenia. A jeśli ponadto przyjmujemy, że doświadczenie estetyczne może być bodźcem modyfikującym postawy ludzi względem przyrody, wówczas osłabione doświadczenie estetyczne środowiska może nie okazać się takie skuteczne. Okazywanie troski czy szacunku ekosystemowi — bez wątpienia potrzebne i słuszne — może się jawić jako bardzo abstrakcyjny imperatyw.

Sprawa wygląda inaczej w wypadku okazu. Przy całym swoim antropocentryzmie, dopuszczającym „artyfikowanie” przyrody, przedmiotem estetycznego doświadczenia jest konkretny obiekt, przy czym doświadczenie to ma przede wszystkim charakter zmysłowy, nawet jeśli doświadczanych właściwości nie sposób sprowadzić wyłącznie do cech empirycznych. W rezultacie to ten konkretny okaz zasługuje na opiekę i szacunek, a wraz z nim inne konkretne okazy, które razem można rozpatrywać jako całość zwaną przyrodą.

Wydaje się przy tym, że ta właśnie droga — od konkretnego do większej całości, w której ów konkretny obiekt nie znika — jest skuteczna, a pomocne w niej jest między innymi zestawianie przyrody ze sztuką. Doświadczenie estetyczne okazu może bowiem pozwolić dostrzec w nim to, czego bez takiego artystycznego „filtra” nie dałoby się zauważyć, a zarazem właśnie dlatego, że jest doświadczeniem okazu-przykładu, pozwala doświadczać w podobny sposób i innych okazów, już bez

³⁸ Por. Ch. Foster, *The narrative and the ambient in environmental aesthetics*, [w:] *The Aesthetics of Natural Environments...*, s. 197–213.

pośrednictwa sztuki. Sztuka odegrała tym samym swoją rolę — nie tylko ukazała przyrodę jako przyrodę, ale dała nadzieję, że mimo niemożności porzucenia antropocentrycznej perspektywy można przyjmować perspektywę nieantropocentryczną, czyli taką, która nie widząc racji istnienia przyrody wyłącznie w obszarze tego, co ludzkie, nie sprowadza tej sfery innej-niż-ludzka do jakiegóż odseparowanej od człowieka natury, którą opisać może tylko nauka.

A beautiful specimen: The plant as a work of art

Abstract

Traditionally, philosophical aesthetics was limited to arts and hence not interested in nature. This paradigm was overcome by the exponents of environmental aesthetics who advanced a number of arguments against appreciating nature in terms of art and offered a theory that can be seen as an example of non-anthropocentric aesthetics. Following some of their claims, the article aims to analyze the aesthetic experience directed at individual natural objects as seen in museums, collections, scientific illustrations or photographs. The aesthetic experience of a specimen is discussed as an aesthetic experience of nature, which treats nature as if it were art, but at the same time it makes nature's other-than-human character come to the foreground. Thus, it is different from other art-centered approaches criticized by environmental aestheticians.

Keywords: aesthetics, aesthetic experience, art, environment, nature

Bibliografia

- The Aesthetics of Natural Environments*, red. A. Carlson, A. Berleant, Peterborough 2004.
- Agamben G., *The Signature of All Things. On Method*, przeł. L. Disante, K. Attel, New York 2009.
- Agamben G., *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973.
- Benjamin W., *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Berleant A., *Living in the Landscape*, Lawrence 1997.
- Birnbacher D., *Naturalness: Is the "Natural" Preferable to the "Artificial"?*, przeł. D. Carus, Lanham, MD 2014.
- Budd M., *The Aesthetic Appreciation of Nature*, Oxford 2002.
- Carlson A., *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, New York 2000.
- Carlson A., *Nature & Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, New York 2009.
- D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio*, Roma 2010.
- Finlay I.H., *A Visual Primer*, red. Y. Abrioux, wstęp S. Bann, London 1995.
- Foster Ch., *The narrative and the ambient in environmental aesthetics*, [w:] *The Aesthetics of Natural Environments*, red. A. Carlson, A. Berleant, Peterborough 2004, s. 197–213.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

- Glutkowska-Polniak A., *Przyroda w ujęciu „estetyki ekologicznej” A. Carlsona*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1 (67), s. 34–42.
- Gniazdowicz D.J., *Ochrona przyrody*, Poznań 2009.
- Gołaszewska M., *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Święto wiosny: ekoestetyka — nauka o pięknie natury*, Kraków 2000.
- Hall M., *Plants as Persons. A Philosophical Botany*, Albany 2011.
- Hargrove E.C., *Foundations of Environmental Ethics*, New Jersey 1989.
- Hepburn R., *Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature*, [w:] *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, red. S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1993, s. 65–80.
- Heyd Th., *Encountering Nature. Toward an Environmental Culture*, Burlington, VT 2007.
- Kant I., *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004.
- Marder M., *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York 2013.
- Moore R., *Natural Beauty. A Theory of Aesthetics Beyond the Arts*, Peterborough 2008.
- Myga-Piątek U., *Krajobrazy kulturowe: aspekty ewolucyjne i typologiczne*, Katowice 2012.
- Natura w sztuce/Nature in Art*, katalog wystawy, MOCAK, Kraków 2019.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966.
- Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych: artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008.
- Ritter J., *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, przeł. C. Piecuch, [w:] *Studia z filozofii niemieckiej*, t. 2. *Szkoła Ritтера*, red. J. Rolewski, S. Czerniak, Toruń 1996, s. 45–66.
- Roger A., *Court traité du paysage*, Paris 1997.
- Rossi Wilcox S.M., Whithouse D., *Drawing Upon Nature: Studies for the Blaschkas' Glass Models*, New York 2007.
- The Routledge Companion to Landscape Studies*, red. P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, M. Atha, New York 2018.
- Salwa M., *Estetyka ogrodu. Między sztuką a naturą*, Łódź 2016.
- Salwa M., *Pomnik przyrody i przekraczanie antropocentryzmu*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 1, s. 45–62.
- Salwa M., *Znaczenie estetyki przyrody dla etyki środowiskowej*, „Etyka” 2018, nr 56, s. 29–50.
- Schultes R.E., Davis W.A., Burger H., *The Glass Flowers at Harvard*, New York 1982.
- Simmel G., *Filozofia krajobrazu*, [w:] *idem, Filozofia krajobrazu. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 292–306.
- Sommer M., *Zbieranie: próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003.
- Spaid S., *Ecoventions Europe. Art to Transform Ecologies, 1957–2017*, Sittard 2017.
- Stinson E., *The work of art as paradigm*, „New Scholar: An International Journal of the Humanities, Creative Arts and Social Sciences” 2, 2013, nr 1, s. 1–12.
- Tańczuk R., *Ars colligendi: kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wrocław 2011.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 1985.
- Urry J., *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007.
- Wallis M., *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968.

Źródła internetowe

- <http://www.ogrod.uw.edu.pl/floratheca>.
- http://www.robertvoit.com/bilder/serie3_alphabet_new_plants/index.en.php.
- <https://hmn.harvard.edu/glass-flowers>.
- <https://www.botanicalartandartists.com>.

* * *

Mateusz Salwa — adiunkt w Zakładzie Estetyki na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Jego aktualne zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień estetyki przyrody oraz estetyki krajobrazu. Opublikował między innymi *Estetykę ogrodu. Między sztuką a ekologią* (2016) oraz opracował tłumaczenie i wstęp do publikacji Rosaria Assunto *Filozofia ogrodu* (2015); publikował w takich czasopismach jak „Art Inquiry”, „Etyka”, „Przegląd Humanistyczny”, „Aesthetic Investigations”, „Contemporary Aesthetics”, „Estetika”, „Rivista di estetica”. Jest współautorem strony internetowej www.studiakrajobrazowe.amu.edu.pl.

mateusz.salwa@uw.edu.pl