

Beata Frydryczak

O spotkaniu i rozstaniu G. Böhme'go z estetyką przyrody T. W. Adorna

Sztuka i Filozofia 24, 30-33

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Beata Frydryczak

O SPOTKANIU I ROZSTANIU G. BÖHMEGO Z ESTETYKĄ PRZYRODY T.W. ADORNA

Propozycja Gernota Böhme, którą on sam określa w terminach „ekologicznie motywowanej estetyki”, wydaje się ważna i znacząca, chociażby z tego powodu, że lokuje się w nurcie refleksji poszukującej nowej formuły estetyki: poszerzonej lub odnowionej, i rozwijającej się w warunkach procesów estetyzacji świata. Wydaje mi się, wbrew temu co deklaruje jej autor, iż trudno ją jednoznacznie przyporządkować. Chociaż Böhme postrzega w niej część nowej filozofii przyrody rozszerzonej albo o ekologię, albo o estetykę, to ona sama bliższa jest estetyce niż filozofii przyrody, skoro da się o niej mówić w oderwaniu od filozofii przyrody, czego już nie można zrobić w izolacji od estetyki i najnowszych zjawisk kulturowych.

Niewątpliwą zasługą Böhme jest odnowione odczytanie Adorna, ukazujące autora *Teorii estetycznej* nie tylko jako „teoretyka” awangardy i eksperymentowania, ale również estetyka, który wraca do myślenia przedheglowskiego w takim zakresie, w jakim w ramach estetyki przywraca wyłączone przez Hegla pojęcie pięknej natury. Punktem wyjścia Böhme jest krytyka estetyki tradycyjnej, która skupiając się na dziele sztuki i jego ocenie, wyłączyła ze swojego obszaru miejsce na emocjonalne poruszenie przez sztukę lub przyrodę. Rozwiązanie widzi on w rozszerzeniu estetyki poza sztukę, powrocie do estetyki zmysłowości, do pojęć *aisthesis* oraz piękna naturalnego. Rehabilitację pojęcia pięknej natury zapośrednicza Böhme u Adorna, który w *Teorii estetycznej* nadmienił m.in., że ukierunkowanie się na piękno natury, czyli wyjście estetyki poza sztukę, oznacza dla niej moment „zaczernięcia oddechu”¹, co dla Böhme stało się znaczącą wskazówką.

Przy bliższym wglądzie okazuje się jednak, że Böhme, co prawda, oddaje Adornowi pierwszeństwo, ale równocześnie w ograniczonym zakresie przyswajają sobie koncepcję tego filozofa. Warto zwrócić uwagę na

¹ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 118.

moment, w którym Böhme niepostrzeżenie rozstaje się z Adornem, pozostawiając w tyle kwestie nierozstrzygnięte lub wymagające uzupełnienia.

Głównym pojęciem estetyki Böhme'go jest pojęcie atmosfer. Wprowadzając pojęcie aury, atmosfery, nastroju, przywołuje Adorna, a równocześnie wyraźnie stwierdza, iż pojęcie atmosfer, przez które rozumie „ogarniające siły emocjonalne”, zapożycza od Hermanna Schmitza. Już ta rozbieżność może wydawać się zastanawiająca. Adorno, wprowadzając pojęcie atmosfer, odwołuje się do Benjaminowskiej aury, a zwłaszcza tej definicji, w której Benjamin mówi o doświadczeniu przedmiotów naturalnych, co skądinąd nie uchodzi uwadze Böhme'go. To, co Benjamin definiuje jako aurę, Adorno nazywa atmosferą, „czymś, co wskazuje poza siebie”, co nie jest materialne, jest ulotne i trudno definiowalne. Charakterystyczne dla niej jest „odsunięcie w dal”, oznaczające dystans estetyczny. Doświadczenie estetyczne przyrody, dodaje jednak Adorno, to doświadczenie obrazów. Przyroda bowiem nie jest postrzegana jako obiekt akcji, dziania się, procesu, lecz jako obraz, którego nie sposób odtworzyć, czy w taki sposób odzwierciedlić, by jej równocześnie nie uprzedmiotowić lub, co równie negatywne, popaść w manierę kiczu lub karykatury.

U Adorna zatem natura doświadczana jest – poprzez aurę – jako obraz, Böhme natomiast chce doświadczać jej jako atmosfery, roztaczającego się nastroju. W pewnym sensie więc zatrzymuje się w pół kroku za refleksją Adorna. I jak można wnosić, czyni to w imię rehabilitacji pojęcia nastroju, wyłączonego z estetyki również przez Hegla.

Böhme łączy pojęcie nastroju z emocjonalnym odkryciem przyrody i jej moralnej idealizacji, przede wszystkim jednak wiąże z rozwojem ogrodu angielskiego (któremu skądinąd Hegel również nie był przychylny), ale w swoich rozważaniach ogranicza się do idei parku krajobrazowego, a szczególnie koncepcji XVIII-wiecznego niemieckiego teoretyka Hirschfelda i wyróżnionych przez niego typów scenerii krajobrazowych, nastawionych na wywołanie określonej reakcji emocjonalnej. Z tego powodu koncepcja ogrodu angielskiego nabiera znaczenia paradygmatycznego dla myślenia o nowej estetyce zorientowanej na filozofię przyrody. Jest to znaczący moment w koncepcji Böhme'go, jakkolwiek niedostatecznie przez niego wykorzystany, co więcej – będący, w moim przekonaniu, niedostrzeżoną pułapką. Pomija on bowiem fakt, że źródła ogrodu krajobrazowego tkwią w angielskiej refleksji estetycznej, która powołała do życia pojęcie *the picturesque* urastające do kategorii estetycznej, równorzędnej pięknu i wzniosłości. *The picturesque*, w języku polskim przyswojone jako malowniczość, wyrażając określoną, zmysłową postawę

wobec rzeczywistości zewnętrznej, kryje w sobie załączki dzisiejszej estetyzacji świata, procesów, których romantyzm, popadając w sentymentalizm, nie był w stanie już rozpoznać, a które na początku XX w. obserwował György Lukács, i ujął w terminach, co znaczące, kultury nastroju.

Do pojęcia malowniczości warto powrócić. Wymaga ono poszerzonych, ale również odnowionych badań przeprowadzonych z perspektywy dnia dzisiejszego i dzisiejszej estetyki – zdefiniowania, wynikającego nie tylko z etymologii, sięgającej do włoskiego *pitturesco*, ale również akcentowanej dzisiaj przewagi wizualności. Jakkolwiek, poszukując definicji malowniczości, można powiedzieć, że wyraża się ona poprzez percepcję i dany moment, doświadczenie podmiotu i szczególną aurę postrzeganego fragmentu natury. Malowniczość, na gruncie której kształtuje się pojęcie krajobrazu, staje się obowiązującą metaforą postrzegania, patrzenia na świat poprzez obrazy, patrzenia na świat jak na pejzaż. Gilpin, pierwszy teoretyk *the picturesque*, kształtował oko – uczył biegłości w rozpoznawaniu malowniczego krajobrazu wartego utrwalenia na płótnie. Równocześnie utożsamiał malowniczość z tym, co cieszy oko. Uvedale Price, kontynuator przedsięwzięcia Gilpina, odwoływał się do oka doświadczonego, które już wie, jak patrzeć lub czego wypatrywać. Nawet jeżeli można mówić tu o intensywności wrażeń zmysłowych, o naturze oddziałującej na zmysły, czy nawet pierwotnej scenie *aisthesis*, to faktycznie należy wziąć pod uwagę pozycję obserwatora, a więc wprowadzony dystans estetyczny, tym bardziej oczywisty, gdy uznamy, że to właśnie dzięki niemu ujmuje on to, co postrzegane, w ramy i kompozycję. Ale Uvedale Price mówił też, że istnieje różnica między patrzeniem na naturę z zamiarem namalowania pejzażu, a patrzeniem na nią z zamysłem „poprawienia naszej idei natury” w celu ukształtowania pożądanego krajobrazu.

Natura, w której poszukuje się istoty malowniczości, ma działać na zmysły, wzbudzać stany emocjonalne, uruchamiać wyobraźnię. Malowniczość staje się kategorią estetyzującą i dopuszczającą estetyzację świata, czego Böhme nie wziął pod uwagę, podobnie jak pominął estetyczne pojęcie krajobrazu. Tematem ekologicznej estetyki przyrody ma być to, „co chwyta za serce”, rehabilituje więc ona zmysłowe i emocjonalne doświadczenie, stawiając nacisk na pytanie o to, jak wygląda dobre lub godne człowieka otoczenie, a zatem, jak można założyć, w pewnym sensie kieruje się ku krajobrazowi malowniczemu. Przy czym Böhme wychodzi poza otoczenie przyrodnicze, a w związku z tym również poza krajobraz naturalny, zbliżając się do krajobrazu miejskiego, skoro pojęcie

przyrody obejmuje u niego również „przyrodę przyswojoną”, w ramy której włącza również przestrzeń miejską². W tym kontekście na myśl nasuwa się Adornowskie pojęcie krajobrazu kulturowego, które jednak nie znajduje swojego miejsca w koncepcji Böhme'go. A wydaje się ono ważne z kilku powodów, w nim bowiem odzwierciedlają się procesy, które obejmując całą sferę kultury zakleszczanej w mechanizmach przemysłu kulturowego, nie omijają również pojęcia pięknej przyrody. Pojęcie krajobrazu kulturowego ujawnia również, iż kategoria piękna naturalnego ma charakter historyczny i jest historycznie zmienna, ale również uzasadnia postrzeganie natury jako instancji oporu – jako ekspresji historii wyrażającej się estetycznie.

Gdy Adorno poszukuje ciągłości między doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem przyrody odnajduje ją w tym, co im wspólne, a mianowicie w postrzeganiu za pośrednictwem obrazów, „doświadczenia obrazów”: „Piękno naturalne bowiem – jako przejawiające się – samo jest obrazem”³. Jakkolwiek doświadczenie obrazów nie jest tożsame z pojęciem *the picturesque*, a raczej łączy się z tym, co można określić postrzeganiem „pierwotnej sceny *aisthesis*”, w odróżnieniu od „wtórnej sceny *aisthesis*”, czyli ukształtowanego lub odzwierciedlonego fragmentu postrzeganej natury, do którego odwołuje się Böhme, choćby przez fakt przywołania pojęcia atmosfery i odpowiadającej jej nastrojowości, charakteryzujących scenerie naturalne, które skądinąd doskonale oddaje Hegel: „cicha noc księżycowa, pogodny spokój doliny, na której dnie wije się strumyk, bezmiar wzburzonego morza, milczący majestat gwiazdzistego nieba”⁴.

Zmierzam do tego, by zasugerować możliwość wprowadzenia rozróżnienia między węższym – Adornowskim – i szerszym pojęciem atmosfery, związanym z pojęciem nastroju. Pozwoliłoby to na kolejny zabieg podobny do tego, jaki zastosował Welsch, pokazując różnicę między estetyzacją powierzchniową a głęboką. Można byłoby wówczas mówić o nastrojowości powierzchniowej, odpowiadającej u Welscha estetyzacji powierzchniowej, oraz nastrojowości głębokiej, ku której kieruje się Böhme. Tego „manewru” jednak w jego koncepcji brakuje.

² Zob. G. Boehme, „The atmosphere of a city”, *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, 1998, nr 7.

³ *Ibidem*, s. 124.

⁴ G.W.H. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966, t. 1, s. 216.