

MATEUSZ SALWA

Wydział Filozofii, Uniwersytet Warszawski (PL)
<https://orcid.org/0000-0003-4988-8912>

Rzymski antykrajobraz

Roman anti-landscape

Abstract

The intention of this article is to show how a traditional aesthetic comprehension of the landscape results in overlooking landscapes regarded as degraded. Such an approach appears to dominate contemporary perceptions of Italy, resulting in their depiction as *Bel Paese*, whose panorama is sometimes disturbed by ugly sites. In turn, unsightliness is regarded as the outcome of, i.a. a lack of sensitivity on the part of the inhabitants. Such an omission, however, is an act of injustice. The article's substance is a confrontation of a vision of Rome as seen by Georg Simmel and a depiction of the Eternal City in the documentary film *Sacro GRA* (2013); the director presents the daily life of the residents of the region of an extensive Roman urban highway, which can be easily described as anti-landscape. Such a confrontation also serves a depiction, based on selected examples, of the way in which the comprehension of the landscape in Italian literature from the second half of the twentieth century changed: by acquiring an ethical dimension the landscape ceased to be an exclusively aesthetic phenomenon.

Keywords: Rome; landscape; film

Abstrakt

Celem artykułu jest pokazanie, jak tradycyjne, estetyczne rozumienie krajobrazu skutkuje przeoczeniem krajobrazów uważanych za zdegradowane. Tego rodzaju spojrzenie zdaje się dominować we współczesnych wyobrażeniach o Włoszech, na skutek czego jawią się one jako *Bel Paese*, którego panorama bywa zakłócana brzydkimi miejscami. Ich brzydota ma zaś wynikać między innymi z braku wrażliwości krajobrazowej mieszkańców. Tego rodzaju przeoczenie jest jednak aktem niesprawiedliwości. Osnową artykułu jest konfrontacja wizji Rzymu zaoferowanej przez Georga Simmela z obrazem Wiecznego Miasta pokazanym w filmie dokumentalnym *Rzymska Aureola* (2013). Jego reżyser ukazuje codzienne życie mieszkańców okolic rzymskiej obwodnicy, które łatwo opatrzeć mianem antykrajobrazu. Konfrontacja ta posłuży także pokazaniu na wybranych przykładach, jak zmieniło się rozumienie pojęcia krajobrazu we włoskiej literaturze przedmiotu 2. połowy XX wieku: krajobraz przestał być wyłącznie zjawiskiem estetycznym, nabierając wymiaru etycznego.

Słowa kluczowe: Rzym; krajobraz; film

O autorze

Mateusz Salwa – adiunkt, kierownik Zakładu Estetyki na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się współczesną estetyką, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki reprezentacji oraz relacji między sztuką a przyrodą; opublikował m.in. *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią* (2016), *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji* (2010); publikował także w „Etyce”, „Kulturze Współczesnej” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”.

Rzymski antykrajobraz

Il paesaggio è il grande malato d'Italia.
Salvatore de Settis

1. Rzym Georga Simmela

Kilkanaście lat przed opublikowaniem swojego znanego eseju *Filozofia krajobrazu* (1913) Georg Simmel wydał inny, zatytułowany *Rzym. Analiza estetyczna* (1898)¹. I choć traktuje w nim o przestrzeni miejskiej, której on sam nie kojarzył – a przynajmniej nie kojarzył bezpośrednio – z krajobrazem, można dostrzec podobieństwa między ujęciami zaprezentowanymi w obu tych tekstach, co pozwala anachronicznie odczytać esej o Wiecznym Mieście jako esej o rzymskim krajobrazie².

Filozofię krajobrazu niemiecki autor rozpoczyna stwierdzeniem, że po to, aby mieć do czynienia z krajobrazem, nie wystarczy przyglądać się „drzewom, strumieniom, łąkom, łanom zbóż, pagórkom, domom oraz nieskończenie zmiennej grze światła i chmur”, ponieważ dodatkowo musi zajść w człowieku „szczególny proces duchowy”³. Należy mianowicie dostrzec w tym, co rozpościera się przed oczami, „nową jednolitą całość, nadrzędną wobec poszczególnych elementów, nie związaną ich specyficznymi znaczeniami i nie złożoną z nich na sposób mechaniczny”⁴. Otwierające esej przywołanie widoku, w kontekście włoskim kojarzącego się z *paesaggio agrario*, który niezmiennie – przynajmniej w kulturze popularnej – utożsamiany jest z bukolicznym pejzażem Italii, wynika z faktu, że Simmel wiąże ideę krajobrazu z naturą, którą pojmuje zarówno jako „nieskończony związek rzeczy”, „wielki strumień bytu”, jak i węziej – jako obszar przeciwstawiony ludzkim działaniom, „różny od sztuki i sztuczności”. Krajobrazem może stać się zatem „kawałek ziemi ze wszystkim, co na nim widać – łącznie z dziełami ludzkimi, jeśli stanowią całość z naturą – a nie ciągi ulic z domami towarowymi i samochodowymi”⁵, o ile owego „kawałka” doświadczy się we właściwy sposób. Przykładem – a zarazem paradygmatem tak rozumianego krajobrazu – są malarskie pejzaże. „Gdy widzimy już nie sumę poszczególnych przedmiotów naturalnych, ale naprawdę krajobraz, mamy – pisze Simmel – do czynienia z dziełem sztuki *in statu nascendi*”⁶, zresztą postrzeganie okolicy



Rzym, 1960, pocztówka z archiwum autora.

jako krajobrazu zdaje się on wiązać ze znajomością dzieł sztuki⁷.

Choć, jak pisze Simmel, jedności, o której mowa wyżej – w eseju o Rzymie utożsamianej przez niego także z pięknem – można doświadczyć przede wszystkim w naturze lub sztuce, to „bardzo rzadko zachodzi trzecia możliwość: gdy dzieła ludzkie, stworzone z myślą o dowolnych celach życiowych, złożą się ponadto w piękną formę całkiem przypadkowo”⁸. A zdaniem Simmla „taka jest treść estetycznej formy na przykład starych miast” i to nie gdzie indziej, tylko „w obrazie Rzymu owe nowe, mimowolne piękno [...], zdaje się osiągać najwyższy powab”⁹. Rzym – pełen przeciwieństw, wynikających z jego długiej historii – oferuje „zewnątrzny obraz”, dostarczający „pełnej, organicznej jedności wrażenia”¹⁰. Słowem, „Rzym jest dziełem sztuki najwyższej rangi”¹¹. Wieczne miasto ma przy tym wymiar nie tylko przestrzenny, ale i czasowy. Przeszłość i teraźniejszość stapiają się w nim ze sobą, co – o ile ktoś nie jest, jak pisze Simmel, „typowym”, „nieznośnym” turystą – pozwala między innymi uświadomić sobie swoje miejsce w świecie i historii, tzn. wykonać wspomnianą pracę duchową:

jedność, w jaką wiążą się elementy Rzymu, zawiera się nie w nich, lecz w oglądającym podmiocie. Albowiem nie ulega wątpliwości, że jedność Rzymu powstaje tylko w określonej kulturze, gdy spełnione są określone wstępne warunki nastroju i wykształcenia¹².

Przytoczone uwagi o rzymskim krajobrazie uzupełniają drobne, zdawałoby się marginalne zastrzeżenie. Autor bowiem pisze, że pomija

te dzielnice Rzymu, w których niepodzielnie zapanowała nowoczesność, a co za tym idzie brzydota; na szczęście położone są tak, że obcy przybysz, jeśli tylko zachowa ostrożność, będzie miał z nimi stosunkowo mało styczności¹³.

O ile tylko przyjmie się określoną optykę, powyższe stwierdzenie można uznać za zrozumiałe, a także wciąż aktualne, choć rzecz jasna dziś należałoby je odnosić nie do dzielnic, które miał na myśli Simmel – te bowiem Rzym jako „dzieło sztuki” zdążył już wchłonąć – lecz do obszarów powstałych znacznie później, bo dopiero w drugiej połowie XX wieku.

Przywołane zastrzeżenie jest o tyle istotne, że w innym świetle stawia wywód Niemca. Pokazuje bowiem, jak bardzo zestetyzowaną wizję krajobrazu w ogóle – w tym wypadku krajobrazu rzymskiego – proponował socjolog. Kluczowe dla niego okazują się nie tylko kultura i sztuka, rozumiane w duchu Jakoba Burckhardta, ale także – jak w przypadku analizowanych przezeń estetycznie ruin¹⁴ – historia, ten uszlachetniający wpływ czasu, odpowiedzialny za doświadczaną tu i teraz jedność przeciwieństw. Nic więc dziwnego, że w tak pojętym krajobrazie nie ma miej-

sca na teraźniejsze, codzienne życie miasta, pełne sprzeczności, niedających się w żadnym razie ująć w jeden spójny obraz.

Simmel wpisuje się zatem – i nie jest to żaden zarzut – w określoną tradycję myślenia o krajobrazie. Miał ją zaś – jak chciał m.in. Burckhardt – zapoczątkować nie kto inny tylko Petrarca swoją wyprawą na Mont Ventoux (26 kwietnia 1324 roku), a z czasem znalazła ona swój wyraz w malarstwie pejzażowym, opisach krajobrazów, tradycji *grand tour*, sztuce ogrodowej, a dziś trwa w tzw. spojrzeniu turysty, tzn. we wszystkim tym, co składa się na to, co można nazwać kulturą krajobrazu¹⁵.

W interpretacjach relacji Petrarke z wycieczki na szczyt nierzadko zwraca się uwagę na jego spotkanie z pasterzem, który zanim wskazał poecie drogę, ostrzegł go, że nie czeka go tam nic interesującego, lecz jedynie zmęczenie i podarte szaty¹⁶. Wieśniak o tym wiedział, bo sam kiedyś wybrał się tam, dokąd zdążył autor *Sonetów do Laury*. Jego wypowiedź bywa interpretowana jako dowód na to, że nie dysponował on wrażliwością pozwalającą mu rozkoszować się krajobrazem, ponieważ nie był on zdolny do dystansowanego oglądu, niezbędnego do tego, aby doświadczać krajobrazu. Zapewne bezpieczniej jednak potraktować ostrzeżenie pasterza jako wyraz nie braku kultury krajobrazowej czy innej, lecz jako dowód na zupełnie inny rodzaj zainteresowania światem dookoła – zainteresowania powiązanego z zaangażowaniem w codzienne sprawy, tzn. w najzwyczajniejsze, przyziemne działania wpisane w zamieszkiwanie danego miejsca czy też – mówiąc inaczej i wbrew Simmlowi – danego krajobrazu.

2. *Sacro Gra Gianfranca Rosiego*

Trudno znaleźć perspektywę dalszą od spojrzenia Simmla na Rzym niż ta zaofertowana w filmie *Sacro Gra* (2013; tytuł polski: *Rzymska aureola*). Wyreżyserowany przez Gianfranca Rosiego film dokumentalny – jako pierwszy w dziejach Festiwalu w Wenecji nagrodzony Złotym Lwem – ukazuje bowiem migawki z codziennego życia ludzi, dla których codziennym otoczeniem jest nie historyczne centrum Rzymu, lecz obiegająca je obwodnica¹⁷.

Rosi zainspirował się pomysłem Nicolò Bassettiego, który razem z Sapo Mateuccim, wydał książkę zatytułowaną *Sacro romano Gra. Persone, luoghi, paesaggi lungo il Grande Raccordo Anulare*¹⁸, będącą – jak zapowiada jej podtytuł – opisem spotkanych osób, odwiedzonych miejsc i krajobrazów obejrzanych w trakcie wędrówki wzdłuż autostrady obiegającej Rzym¹⁹.

Użyte w tytule filmu i książki słowo *Gra* to skrót pełnej nazwy obwodnicy (*Grande Raccordo Anulare*), ale także nazwisko jej pomysłodawcy, Eugenia Gra (1886–1973), swego czasu dyrektora generalnego urzędu odpowiedzialnego za budowę autostrad. Ta sześcioramienista arteria powstała w latach 1948–1970, a do początku XXI wieku. Była systematycznie poszerzana, aby pomieścić stale rosnący ruch samochodowy. Liczy niemal 70 km długości



Sacro Gra (2013) – teaser.



Rzym, 1960, pocztówka z archiwum autora.

i obiega stolicę Włoch w odległości około 10 km od Pantheonu. I – faktycznie – jej okolice odznaczają się swoistą „estetyką”. Wedle słów Bassettiego *Gra* to

gigantyczny, kinetyczny węz, dziecie ekonomicznego boomu i masowej motoryzacji, nowoczesny mur, który po drugiej wojnie światowej zaczął opasywać Wieczne Miasto. [...] Dziś to największa miejska autostrada Włoch. Jedna z największych w Europie. Opisu ją go wyrażenia układają się w istny zodiak duchów: „ściana hałasu”, „nośnik kolektywnych halucynacji”, „dinozaur nowoczesnego miasta”, „poziomy, sinusoidalny monolit”, „praktykowanie granicy”, „samozwrotna maszyna”. Jakieś „gdzie indziej”. *Gra* tymczasem to miejsce. A więc – krajobraz. Ludzki i miejski. A gdyby obwodnica była centrum nieskończonej współczesności Wiecznego Miasta? A czy w ogóle można nad tym się zastanawiać? Tak, choć to trudne. Dlatego *Gra* to potwór. Jedno z tych monstrów, których nikt nie zna i nie chce poznać. To „nic” wokół centrum. Stąd jego piękno²⁰.

Filmowa kamera w dużej mierze skupia się jednak nie na tytułowym motywie, lecz na ludziach, mieszkających i pracujących w bezpośrednim sąsiedztwie *Gra*²¹. Są to, między innymi, ratownik medyczny jeżdżący do wypadków samochodowych, podupadły arystokrata udostępniający wnętrza swojej „historycznej willi” na zamówienie,

pracownice seksualne rozmawiające w zdezelowanym kamperze zaparkowanym na poboczu, entomolog badający za pomocą mikrofonów, czy palmy zostały skolonizowane przez chrząszcze, ojciec rozmawiający z córką w niewielkim pokoiku domu socjalnego czy rybak łowiący węgorze w rzece. Przez większość czasu reżyser z bliska śledzi działania i rozmowy tych osób, przeplatając te rodzajowe sceny ujęciami okolic autostrady, w których ludzie ci mieszkają i pracują. Jak napisał jeden z krytyków, Rosi

nie prowadzi nas do serca monumentalnej rzymskiej dżungli, lecz [...] na obwodnicę Rzymu, jak gdyby był to jeden z pierścieni Saturna. [...] Zwarty montaż, niemal całkowicie pozbawiony formalnych zabiegów, sugeruje nie tylko odmienne podejście do (pod)miejskiej geografii humanistycznej, ale także inny sposób opowiadania: [oferuje] pozbawioną dramatyzmu mozaikę czy też *patchwork* (czasem dość dziwacznych) postaci oraz strzępy życiowych sytuacji, jak gdyby oglądanych przez teleskop. [...] Widziałbym w nim niezłe kinematograficzne antidotum na politycznie niejednoznaczny i niejednoznacznie zestetyzowany (choć przyjemny) *grand voyeurism*, z którym mamy do czynienia w *Wielkim pięknie*²².

Istotnie, Rzym z filmu Rosiego to rewers Rzymu Paola Sorrentino, i to nie tylko dlatego, że jego bohatero-

wie i bohaterki znajdują się pod wieloma względami na przeciwległym biegunie hierarchii społecznej w porównaniu z postaciami sportretowanymi w *Wielkim pięknie*, lecz także dlatego że z perspektywy kogoś, komu Rzym kojarzy się z Rzymem Sorrentina, miastu z *Rzymskiej aureoli* bliżej do wielkiej brzydoty.

Gra i jej okolice w dziele Rosiego są stale obecne, nie tylko w przerwaniach, czyli w ujęciach prezentujących tamtejsze krajobrazy czy w szumie samochodów niemal stale towarzyszącym kadrom, ale także – jeśli wręcz nie przede wszystkim – w samych bohaterach *Rzymskiej aureoli*. Choć „w strzępach życiowych sytuacji” miejsca i krajobrazy, o których wspomina tytuł książki, nie są pokazane bezpośrednio, ujawniają się w rozmowach i w działaniach – ratownik jeździ ambulansem po obwodnicy, pracownice seksualne gawędzą na poboczu jakiejś uliczki, badacz owadów krąży wśród palm, opowiadając o zwyczajach owadów, ojciec rozmawia z córką na temat tego, co widzi przez okno, rybak pływa łodzią po kanale.

W filmie Rosi proponuje zatem dwie perspektywy: zewnętrzną, z której rejestruje widoki miejsc, gdzie żyją jego bohaterowie i bohaterki, oraz wewnętrzną – punkt widzenia tych osób, co pozwala zrozumieć, jak one same się w tych miejscach odnajdują.

I choć bohaterowie Rosiego zdają się nie doświadczać swojego otoczenia jako wielkiej brzydoty, to trudno nie uznać, że realia ukazane w filmie stanowią współczesny odpowiednik tych rejonów, które Simmel celowo pomi-

nał w swojej analizie. Jednocześnie trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że *Sacro Gra* ukazuje

nową geografę Rzymu: wewnątrz znajduje się Rzym przeszłości, Rzym ikoniczny, Rzym, który zawdzięcza współczesność przeszłości, a nie teraźniejszości i z pewnością nie przyszłości; na zewnątrz – Rzym jest współczesny teraźniejszością i zwraca się ku przyszłości, lecz jest to Rzym, którego nikt nie ogląda i nikt nie słucha²³.

Skupianie się na „historycznym” Rzymie zasadzało się i wciąż się zasadza na swego rodzaju wyparciu, zrozumiałym, ale zarazem politycznie i estetycznie niejednoznacznym. Każdy bowiem, kto był w Rzymie – ale nie tylko tam, bo także w innych większych włoskich miastach; i nie tylko zresztą włoskich – wie, że obok (albo raczej: wokół) malowniczych pejzaży, zabytków, ruin czy interesujących przykładów architektury współczesnej znajdują się tereny przemysłowe lub poprzemysłowe, podupadające bloki mieszkalne i osiedla, chaotyczna zabudowa albo – przeciwnie – jednolite ciągi nijakich domów, a wszystko zdominowane infrastrukturą drogową upiększoną spalonymi słońcem, zaśmieconymi, wylasyłymi trawnikami, na których tu i ówdzie rosną drzewa, bynajmniej nie tonące w zieleni. To właśnie tego rodzaju krajobrazy należy przeciąć, aby cieszyć się „przewycięzonym dystansem między przypadkowością części a estetycznym sensem całości”, wynikającym z tego, „że pozostawiły tu swój ślad epoki, style osobowości i treści życia maksymalnie



Rzym, 1960, pocztówka z archiwum autora.

od siebie odległe, a mimo to tworzące jedność, harmonię i całość tak doskonałą jak nigdzie indziej²⁴.

Wygląd tych terenów, które się ogląda zwykle przejeżdżając z okna pociągu, autobusu lub samochodu, a o których nie chce się pamiętać, jest z jednej strony efektem boomu gospodarczego drugiej połowy XX wieku, którego owocem jest również *Gra*, a z drugiej – określonego stosunku do przestrzeni, zwłaszcza przestrzeni wspólnej, który doprowadził do tego, że – jak wskazuje niejeden włoski autor – krajobraz w wielu miejscach Włoch, nie tylko na przedmieściach, uległ daleko idącej degradacji.

Rosario Assunto (1915–1994) – włoski filozof, który wiele uwagi poświęcił filozoficzno-estetycznej interpretacji pojęcia krajobrazu i który koncentrował się właśnie na krajobrazach włoskich i od lat 60. krytykował konsekwencje gwałtownego rozwoju gospodarczego – miejsca w rodzaju tych ukazanych przez Rosiego w *Rzymskiej aureoli* nazwał antykrajobrazami²⁵.

Zwraca na nie uwagę także współczesny włoski teoretyk ochrony krajobrazu, Salvatore Settis, który pisze następująco:

Krajobraz to jedna wielka choroba Włoch. Wystarczy podejść do okna: tam gdzie kiedyś rozciągały się wydmy, plaże i piniowe lasy, ujrzymy szeregi domków; na dawniej harmonijnych dachach i niegdyś ukwieconych, przestronnych tarasach zobaczymy brzydko rozmieszczone dobudówki. Zobaczymy też lasy, łąki i pola, które cofają się pod naporem smętnych osiedli, zobaczymy, że chaotyczne domy i bezduszne wieżowce pożerają rozświetlone wybrzeża i tonące w zieleni wzgórza, że wszędzie wznoszą się groźne dźwigi. Zobaczymy, że to, co stanowiło *Bel Paese*, tonie pod warstwami betonu, od którego nie ma ucieczki. Wioski, które przez wieki rozrastały się, niosąc na sobie ślad kultury zamieszkiwania tym szlachetniejszej, im uboższej, są coraz częściej osaczane przez nowe, anonimowe dzielnice, które usuwają z horyzontu dzwonnice, wieże, mury, sędziwe drzewa²⁶.

Settis odnotowuje przy tym trzy paradoksy: degradacja krajobrazu jest odwrotnie proporcjonalna do opadającej krzywej demograficznej Włoch; Włochy to jeden z nielicznych krajów, w których konstytucji jest zapis o ochronie krajobrazu; we Włoszech ochronie krajobrazu poświęca się sporo uwagi na poziomie akademickim, ale jednocześnie

we włoskiej szkole krajobraz to krajobraz malowany przez włoskich i obcych malarzy bądź opisywany przez poetów i pisarzy. Nie jest to nigdy krajobraz, w którym żyjemy, który oglądamy z okna i którego degradacji doświadczamy każdego dnia²⁷.

Na marginesie można zauważyć, że dla Settisa to wszystko jest tym dziwniejsze, że ustawę nakazującą opiekę nad krajobrazami uchwalono w już w 1922 roku,

a jej ideę promował nie kto inny, tylko Benedetto Croce. Autor *Breviario di estetica* uznawał bowiem krajobraz za „materialną i widzialną reprezentację ojczyzny”, godną ochrony, bo budzącą uczucia podobne do tych, których się doświadcza, obcując z dziełami sztuki. Croce popierał więc ustawę, aby za jej pomocą, jak pisał, „położyć wreszcie kres nieusprawiedliwionej dewastacji, niszczącej najbardziej znane i ukochane cechy naszej ziemi”²⁸.

Mając w pamięci powyższe uwagi, łatwo nie tylko przeoczyć tego rodzaju krajobrazy albo wręcz odwrócić od nich oczy, ale także oskarżyć ich mieszkańców, w tym i bohaterów filmu Rosiego, o to, że są współczesnym wcieleniem pasterza, którego kiedyś spotkał Petrarca. Jednak – tak jak w przypadku tamtego wieśniaka – tego rodzaju zarzut byłby zbyt daleko idącym uproszczeniem, wynikającym m.in. z nadmiernego zaufania do spojrzenia turysty.

3. Dwa sensy krajobrazu

Zbytнім uproszczeniem byłoby również potępienie spojrzenia estetyzującego, dostrzegającego jedynie „wielkie piękno”. Stoi bowiem za nim długa tradycja, sięgająca korzeniami początków nowożytności i w której istotną rolę odegrała kultura włoska, nie tylko Petrarca. Jak się bowiem często wskazuje, analizując historyczne zastosowanie włoskiego terminu *paesaggio*, wywodzonego od *paese* (wł. kraj, kraina, miejscowość), idea krajobrazu ma silny związek z tradycją malarską²⁹.

Krajobraz był i wciąż bywa rozumiany jako przedmiot estetyczny, i to w podwójnym sensie. Jako przedmiot dostępny za sprawą doświadczenia estetycznego, pojętego jako kontemplacja, jak również jako taki obiekt, który odznacza się pięknem, powabem, urokiem, malowniczością, wzniosłością – katalog wartości nigdy nie został ostatecznie ustalony, bo zależał od gustu epoki, ale niezmiennie obejmował wyłącznie wartości pozytywne.

Historię terminu *paesaggio* przywołany już Assunto podsumowuje następująco: „każdy, kto spogląda na krajobraz, podchodzi do niego z takim samym nastawieniem, z jakim ogląda obraz albo inne dzieło sztuk wizualnych”³⁰. I choć tego rodzaju podejście on krytykuje, ponieważ każe ono szukać krajobrazów przede wszystkim w kulturowych reprezentacjach krajów czy krain, to zarazem pozostaje on wierny idei, że krajobraz – będący nie tyle reprezentacją, ile reprezentowaną rzeczywistością – dostępny jest za sprawą doświadczenia estetycznego, zdeterminowanego smakiem epoki, wyrażonym a zarazem ukształtowanym przez literaturę i sztukę danego czasu. Takie doświadczenie pozwala zaś estetycznie docenić immanentne walory krajobrazu, który sam w sobie jest estetyczny o tyle, o ile przypomina dzieło sztuki. W perspektywie Assunta krajobraz odznacza się zatem wewnętrzną estetycznością, która może być nieartystyczna, przedartystyczna lub paraartystyczna, ale która sprawia, że możemy się nim „rozkoszować [...] jako przedmiotem kontemplowanym,

a nie tylko konsumować go jako przedmiot do wykorzystania”³¹.

Autor *Il paesaggio e l'estetica* twierdzi przy tym, że krajobraz kryje w sobie swoją wewnętrzną prawdę – także formalnystylistyczną – którą są w stanie wydobyć artyści, poeci, ale także naukowcy. To zapośredniczenie jest istotne, ponieważ nawet wtedy, gdy Assunto podkreśla, że „także krajobraz rolniczy ukazujący ekonomiczną nędzę i zaniedbanie może mieć swoją jakość estetyczną, swój wymiar formalny właśnie jako wyraz nędzy i zaniedbania”³² lub kiedy zauważa, że na wewnętrzną estetyczność krajobrazu rolniczego składają się „różne sposoby uprawiania przez człowieka ziemi, również wtedy, gdy stanowią one świadectwo godnej pożałowania sytuacji polityczno-społecznej”³³, to jednocześnie zawsze przywołuje malarzy lub pisarzy jako tych, którzy ten rodzaj krajobrazu niejako sankcjonują, ukazując go w swych dziełach. Przykładowo, to właśnie ustęp pióra Chateaubrianda pozwala dostrzec

istotę, prawdę krajobrazu rzymskiej wsi, takiej, jaką jawiła się w jego epoce i jaka dotrwała do naszych czasów jedynie pod postacią rzadkich pozostałości, teraz już zniszczonych i jak gdyby ukrytych nie tylko wskutek rozwoju polityczno-ekonomicznego, który w dużej mierze poprawił warunki życia w tym regionie, ale także wskutek niezdyscyplinowanego rozwoju miast, zamieniającego z kolei większą część krajobrazu opisywanego przez Chateaubrianda w bezlitośnie wykorzystywane tereny fabryczne³⁴.

Dziś – kontynuuje Assunto, pisząc te słowa pod koniec lat 60. –

krajobraz ten gęsto usiany jest [...] domami, w których konsumpcyjna cywilizacja wykazuje wszelkie możliwe oznaki całkowicie innej nędzy niż ta opisywana przez Francuza. Jest to teraz krajobraz miejski, którego tragizm potrafiłby ukazać jedynie ktoś taki, jak Kafka albo Dostojewski³⁵.

Innymi słowy, włoski filozof pojmuje krajobraz tak czy inaczej w sposób estetyczny, wpisując się w tradycję, by tak rzec, artystycznego postrzegania krajobrazu. I choć w jego tekstach można znaleźć sformułowania wykraczające poza jej horyzont, ponieważ definiuje on krajobraz także jako „konkretne środowisko, środowisko, które przeżywamy i którym żyjemy”³⁶, to tego horyzontu nie przekracza, bo w ostatecznym rozrachunku interesuje go „artystyczny aspekt, który skrywa w sobie każde ludzkie działanie, bo każde działanie zdolne jest wytwarzać piękno, ale także brzydotę”³⁷. To zaś ostatecznie oznacza, że krajobraz jest dla niego tożsamy z krajobrazem estetycznie wartościowym, czyli pięknym, malowniczym, wzniosłym. Każdy inny to antykrajobraz przypominający, na przykład, sceny znane z płócien Hieronimusa Boscha³⁸.

Termin *paesaggio* bywa jednak interpretowany również inaczej. W tym wypadku zwraca się uwagę na jego łacińskie pochodzenie – słowo *pagus* oznacza wieś czy region i wywodzi się z czasownika *pagus*, *pagere*, oznaczającego między innymi ustawianie słupków granicznych. W takim ujęciu – znajdującym swój odpowiednik w interpretacjach terminu *Landschaft*³⁹ – wskazuje się na to, że krajobraz wiąże się z zamieszkiwaniem, tzn. jest nie tyle malowniczą „scenografią” dla ludzkich działań, ile „sceną”, która je umożliwia, a zarazem jest przez nie kształtowana⁴⁰. Luisa Bonesio proponuje, by rzeczownikowe rozumienie krajobrazu zastąpić czynnościowym, ponieważ jak twierdzi, końcówka *-aggio* występuje w czasownikach oznaczających właśnie czynności⁴¹.

Takie „czasownikowe” rozumienie krajobrazu można znaleźć między innymi w jednej z klasycznych pozycji włoskiej humanistyki na temat krajobrazu, jaką jest rozprawa włoskiego historyka i polityka (m.in. ministra robót publicznych) Emilia Sereniego (1907–1977) pt. *Historia włoskiego krajobrazu rolniczego*⁴². Sereni krajobraz rolniczy definiuje następująco:

Jest to ta forma, którą człowiek w trakcie swoich działań rolniczych i z myślą o nich świadomie i systematycznie nadaje krajobrazowi naturalnemu” oraz stwierdza, że znajdują w nim wyraz relacje między ludźmi tworzącymi społeczność, formy własności, ustrojów społecznych, politycznych i religijnych⁴³.

Włoski badacz oferuje perspektywę, którą – przywołując rozróżnienie swego czasu zaproponowane przez Kennetha Pike’a – można nazwać etyczną (*etic*). Jest to perspektywa historyka analizującego wygląd krajobrazu, w którym znalazły odzwierciedlenie przede wszystkim stosunki społeczne i warunki ekonomiczne. Na tak rozumiany krajobraz można jednak patrzeć również z emicznego (*emic*) punktu widzenia, tzn. z punktu widzenia osób zamieszkujących go. Tak rozumiany krajobraz to *taskscape* (krajobraz zadań)⁴⁴, ponieważ jest czymś, co wymaga działania i co istnieje o tyle, o ile zamieszkujący go – lub szerzej: przebywający w nim – ludzie w nim działają. Spojrzenie to odnaleźć można także w koncepcji Kennetha R. Olwiga, który sugeruje z kolei, że w historii Zachodu obok rozumienia malowniczego (*scenic*) stale obecne było rozumienie, które on sam nazywa materialnym (*substantive*)⁴⁵. Zgodnie z nim krajobraz to teren o granicach wytyczonych przez ludzi, którzy w ich obrębie tworzą wspólnotę zorganizowaną wokół podzielanych znaczeń, wartości, obyczajów i praw. Inaczej mówiąc, krajobraz jest środowiskiem kulturowo-naturalnym i rezultatem codziennych praktyk, ściśle powiązanych z doświadczaniem otoczenia przez jego mieszkańców, co oznacza, że nie da się go adekwatnie doświadczać „od zewnątrz”.

Aby zilustrować swoją tezę, Olwig przywołuje obraz Petera Breughla starszego *Żniwiarze* (1565), który ukazuje niderlandzkich chłopów i chłopki na polu: jedni drze-



Sacro Gra (2013) – teaser.

nią pod drzewem, inni żną zborze, ktoś spożywa posiłek, ktoś inny zbiera kłosa w snopki, a jeszcze ktoś zmierza drogą wśród pól do wsi widniejącej na horyzoncie. W interpretacji Olwiga pejzaż ten nie ukazuje malowniczego, wyidealizowanego widoku, lecz okolicę będącą obiektem codziennych czynności podyktowanych praktycznymi potrzebami i podporządkowanych panującej w danym miejscu umowie społecznej.

Można do tego dodać, że obraz Breughla nie ukazuje po prostu widoku rozciągającego się przed kimś, kto by spoglądał nań „z zewnątrz”, zajmując na przykład pozycję kogoś, kto wędruje. Obraz ten – także za sprawą swojego realizmu – wprowadza oglądającego między przedstawionych ludzi. I choć zapewne ta północnoeuropejska, pastoralna sceneria spełnia kryteria krajobrazu przyjmowane tak przez Simmla, jak i przez Assunta, to – jeśli pójdziemy tropem Ingolda i Olwiga – zarazem jest ona krajobrazem w innym rozumieniu niż proponowane przez nich, bo ukazuje *paesaggio* nie tyle jako „gotowy” estetyczny obiekt, ale jako warunek czynności podejmowanych przez mieszkańców i nieustannie powstający ich rezultat, słowem – jako ich „krajowanie”⁴⁶, owocujące formą, o której pisał Sereni.

W podobnym duchu, choć jeszcze bardziej „pierwszoplanowym”, utrzymane są ujęcia krajobrazu inspirowane m.in. fenomenologią. Prezentują one bowiem krajobrazy jako *mindscapes*, sposoby doświadczania świata przez człowieka⁴⁷. Jak pisze włoski antropolog, Eugenio Turri,

człowiek odkrywa świat za pośrednictwem krajobrazu, co z grubsza wyraża zasadę, że „światem jest to, czego doświadczamy”. [...] Za pośrednictwem krajobrazu dochodzi do wymiany między człowiekiem i środowiskiem, co z kolei oznacza dostosowanie się (także i przede wszystkim psychologiczne i umysłowe) człowieka do własnego świata⁴⁸.

Turri podkreśla zatem fenomenalny wymiar krajobrazu jako „krajobrazu postrzeganego, krajobrazu przeżywanego, krajobrazu, o którym się pisze i mówi”⁴⁹, czyli takiego, który interesuje geografii humanistyczną. Krajobraz jest w takim ujęciu ściśle powiązany z sytuacją, w której znajduje się człowiek, tzn. z relacją, jaką ustanawia on ze światem wokół siebie, czyli także z miejscem, w którym się znajduje i z którym nieuchronnie wchodzi w dialog. Człowiek nieuchronnie oddziałuje na każde miejsce, w którym przebywa i działa, a miejsce to z kolei zawsze oddziałuje na człowieka i w rezultacie krajobraz łączy w sobie „zjawianie się” – zjawia się w nim obiektywna rzeczywistość – z „przejawianiem się”, ponieważ przejawia się w nim duchowe życie człowieka⁵⁰.

Przyjmując takie rozumienie krajobrazu, oddalamy się od spojrzenia Petrarcki, utożsamiając krajobraz ze światem doświadczanym przez wieśniaka, którego tamten spotkał. Innymi słowy, wracamy do momentu, w którym *paese* nie stał się jeszcze *paesaggio*, bo wyobraź-

nią jeszcze nie zawładnęły malarskie pejzaże, a tym samym krajobraz nie jawił się jako estetyczny „obiekt”, który należy oglądać jako jednorodną całość przepełnioną nastrojem, całość, dla której wzoru należy szukać w sztuce.

Taki właśnie krajobraz ukazuje Breughel i taki krajobraz ukazuje Rosi, przy czym o ile obraz malarski z racji swej natury pozostawia nas mimo wszystko na zewnątrz – nie jest to co prawda krajobraz malowniczy, ale w dalszym ciągu krajobraz namalowany – o tyle *Rzymska aureola*, „neo-neorealistycznie”⁵¹ ukazując ludzi z bliska i pozwalając przysłuchiwać się ich wypowiedziom, czyni z nas – publiczności – niejako uczestników przedstawionego świata, przez co o wiele bardziej pozwala nam doświadczyć samego zjawiania się i przejawiania krajobrazu w doświadczeniu filmowych bohaterów.

Wracając do Petrarcki i wieśniaka – tego symbolicznego momentu narodzin krajobrazu estetycznego – można zadać pytanie, czy włoski poeta w ogóle chciałby zobaczyć świat oczyma wieśniaka? Pytanie to jest bez wątpienia anachroniczne i między innymi dlatego musi ono pozostać otwarte. Niemniej, w odniesieniu do współczesnych „petrarków” jest ono jak najbardziej aktualne, a z kolei fakt, że powstały książka i film, jest być może na nie odpowiedzią.

Zakończenie

Mając w pamięci fakt, że krajobraz współcześnie nie jest już jedynie malowniczym widokiem ani obszarem ukształtowanym przez człowieka i przyrodę, ale także doświadczeniem, wypada stwierdzić, że *Rzymska aureola* nie ukazuje antykrajobrazów, lecz krajobrazy, a czyni to niejako od środka, przez pryzmat osób, które je zamieszkują.

Nie zmienia to jednak faktu, że reżyser pokazał widoki nieodpowiadające wyobrażeniom o pięknej Italii, krajobrazy, które są – by przywołać bardzo przydatną w tym kontekście kategorię analizowaną przez Jacques’a Derridę – parergonalne, tzn. są uzupełnieniem „właściwego” krajobrazu, leżącym poza jego granicami, ale bez którego ów krajobraz pojęty tym samym jako *ergon*, czyli to, co wartościowe, nie mógłby istnieć. Koncentrując się na mieszkańcach okolic *Gra*, Rosi odwraca tę hierarchię: parergonem czyni rzymski krajobraz, którym zachwycił się Simmel i który okazuje się istotny o tyle tylko, o ile bez niego *Gra* nie byłaby obwodnicą.

Tym samym włoski reżyser każe spojrzeć na krajobraz *Gra* jako na zagadnienie etyczne. Trzeba przypomnieć, że grecki termin *ethos* oznaczał charakter miejsca, co pozwala myśleć o krajobrazach zamieszkiwanych właśnie w kategoriach etyki, czyli m.in. praw i obowiązków⁵². A jak zauważa Settis,

definicja operacyjna „krajobrazu” (także miejskiego) nie może abstrahować od piękna, ale nie może też do niego się ograniczać. Mało tego, musi przejść od krajobrazu jako obiektu „estetycznego” (do oglądania)

do krajobrazu jako czegoś „etycznego”: krajobrazu do życia, związanego ze zdrowiem, szczęściem i dobrostanem jednostek i wspólnot, z równowagą ekonomiczną i produktywnością⁵³.

Zapewne to przypadek, ale to właśnie w ojczyźnie Crocego – co prawda nie w Rzymie, lecz we Florencji – w kolejnych dekadach, poczynając od lat 80., ogłaszano kolejne deklaracje dotyczące ochrony krajobrazów: w 1981 roku podpisano Kartę Florencką (ICOMOS) mówiącą o konieczności objęcia szczególną opieką ogrodów historycznych; w 2000 roku proklamowano Europejską Konwencję Krajobrazową, dokument zredagowany pod auspicjami Rady Europy; w 2012 roku UNESCO przyjęło dokument, w którym mowa o tym, że każdy człowiek ma prawo do krajobrazu, co znalazło potwierdzenie w dokumencie z 2014 roku (ICOMOS).

Fakt, że współcześnie mówi się o etyce krajobrazu i o prawie do krajobrazu, nie oznacza jednak, że krajobraz całkowicie pozbawiono walorów estetycznych. Przeciwnie. Niemniej walory te rozumie się inaczej i szerzej niż tradycyjnie, czyli odmiennie niż, między innymi, Assunto. Dziś już nie chodzi tylko o jakkolwiek rozumiane formalne czy stylistyczne piękno, ale także i przede wszystkim o wszelkie własności zmysłowe, wartości i znaczenia, które mają wpływ na samopoczucie fizyczne i duchowe osób zamieszkujących w krajobrazie.

I tę kwestię można dostrzec w filmie Rosiego. Bo jeśli nawet uznać, że krajobrazy w *Sacro Gra* to nie żadne antykrajobrazy, lecz krajobrazy *par excellence* jako krajobrazy zamieszkiwane przez bohaterów filmu, to trzeba też przyznać, że są one zdegradowane i systemowo zaniedbane. Nie oferują one wysokich walorów estetycznych we współczesnym sensie tego terminu i nie chodzi tutaj o turystów – ci są bez znaczenia – ale o ich mieszkańców. I właśnie dlatego powinny zostać zrewaloryzowane, jednak nie tyle na drodze ich „upiększania”, ile raczej dostarczenia i dowartościowania ich etosu.

Na zakończenie można zauważyć jeszcze jedno. Pod sam koniec *Rzymskiej aureoli*, entomolog nasłuchujący chrząszczy niszczących palmy i nagrywający wydawane przez nie dźwięki, aby je wykorzystywać do odstraszania insektów, wygłasza następującą kwestię:

Palma nie ma jak się bronić. Zaatakowały ją w samym sercu. To setki, setki gąb, które gryzą, wysysają, niszczą. To odgłos orgii, to posiłek wstydu. Nie jesteśmy dość przygotowani, by walczyć z taką organizacją. [One] Rozmawiają między sobą. Szum ich głosów ma znaczenie, nawet jeśli ono niesie ze sobą zniszczenie. Nie jest on odległy od szumu ludzkich głosów w restauracji.

Filmowi Rosiego towarzyszył plakat. Widniała na nim mapa Rzymu, na której naniesiono czerwoną linię odpowiadającą przebiegowi obwodnicy. U dołu mapy, na obwodnicy – a właściwie na samym plakacie – przysiadł

wielki chrząszcz, który jak gdyby otoczył Rzym czerwoną obwódką.

Wysłuchawszy monologu entomologa i spoglądając na plakat, trudno nie pomyśleć, że wszyscy – turyści na równi z mieszkańcami – są jak chrząszcze: wyszukują, kolonizują, degradują. Możemy to zobaczyć zarówno wtedy, gdy jako turyści odwiedzamy malownicze krajobrazy, często narzekając, że nie są tak malownicze z powodu nie kogo innego, tylko innych turystów, jak i wtedy, gdy zamieszkujemy jakiś krajobraz – wówczas nierzadko sami do owej degradacji się przyczyniamy. Udawanie, że jest inaczej, to oszukiwanie siebie, podobnie jak udawanie, że krajobrazy Włoch to tylko te piękne, przypominające dzieła sztuki krajobrazy. Ewentualnie także te brzydkie, ale zestetyzowane, bo oglądane kiedyś na dużym ekranie – dość przypomnieć filmy Pier Paola Pasoliniego – a dziś głównie w takich produkcjach jak *Suburra* (Netflix, 2017–2020), serial opowiadający o współczesnym rzymskim półświatku, czy rozgrywająca się w Neapolu *Gomorra* (Sky, 2014–2021).

To wyparcie to zarazem brak świadomości, że krajobrazy kojarzone z *Bel Paese* mogą istnieć jedynie za cenę krajobrazów takich jak te wokół *Gra*, a więc i za cenę ludzi, dla których są one codziennością. To kolejne oblicze splotu estetyki i etyki krajobrazu. Zestawienie esejów Simmla i filmu Rosiego pozwala dostrzec, jaką ewolucję w ciągu stulecia przeszło pojęcie krajobrazu. Można sobie jeszcze tylko życzyć, aby ta zmiana myślenia znalazła swoje przełożenie na praktykę, wykraczając poza mury akademii i festiwalowych sal kinowych. Rzecz jasna, nie ze względu na turystów, lecz mieszkańców. Tym, co jest potrzebne – i co dawniej postulował Assunto, a dziś Settis – to „szczególny proces duchowy”, jednak nie estetyczny, ale etyczny.

Przypisy

- ¹ Georg Simmel, *Rzym. Analiza estetyczna oraz Filozofia krajobrazu*, [w:] tegoż, *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 53–64 oraz 292–306.
- ² Notabene w eseju o Florencji Simmel pisze o „krajobrazie florenckim”, obejmującym nie tylko samo miasto, ale także – jeśli nie przede wszystkim okolicę, z którą – jego zdaniem – Florencja tworzy jedność (*Florencja*, [w:] tegoż, *Most i drzewi*, dz. cyt., s. 163–168).
- ³ G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, dz. cyt., s. 292.
- ⁴ Tamże, s. 292.
- ⁵ Tamże, s. 292.
- ⁶ Tamże, s. 299; pomocna w takim widzeniu może być znajomość dzieł sztuki (nt. Florencji).
- ⁷ Tenże, *Florencja*, dz. cyt., s. 163.
- ⁸ Tenże, *Rzym*, dz. cyt. s. 53.
- ⁹ Tamże, s. 54.
- ¹⁰ Tamże, s. 55.
- ¹¹ Tamże, s. 56.
- ¹² Tamże, s. 62.
- ¹³ Tamże, s. 55 (przypis).

- ¹⁴ Tenże, *Ruina. Próba estetyczna*, [w:] tegoż, *Most i drzwi*, dz. cyt., s. 169–175.
- ¹⁵ Swoją wyprawę Petrarca zrelacjonował w znanym liście, por. Francesco Petrarca, *Do Dioniego da Borgo San Sepolcro, augustianina i profesora Pisma Świętego. O swoich troskach*, [w:] tegoż, *Pisma podróżnicze*, przeł. i oprac. Włodzimierz Olszaniec, WUW, Warszawa 2009, s. 43–59 (notabene: uważa się, że list powstał później, w 1353 roku (przyp. na s. 43); zob. także John Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka, Warszawa, PWN 2007; na temat kultury krajobrazu zob. Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*, Editions Belin, Paris 2000; z włoskich autorów polemizuje z nim m.in. Paolo d'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Roma, Quodlibet, 2010.
- ¹⁶ W Polsce zapewne najlepiej jest znany tekst Joachima Rittera *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, przeł. Czesława Piecuch, [w:] *Szkola Rittera. Studia z filozofii niemieckiej*, t. 2, red. Stanisław Czerniak, Jarosław Rolewski, Toruń 1996, s. 45–66.
- ¹⁷ Film wpisuje się w dłuższą włoską tradycję kinematograficzną, por. Rocco de Martino, *La poesia dell'ombra. La città e il suo riflesso oscuro*, [w:] *La Città altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, red. Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone, Federico II University Press, Napoli 2018, s. 915–922.
- ¹⁸ Nicolò Bassetti, Sapò Mateucci, *Sacro romano Gra. Persone, luoghi, paesaggi lungo il Grande Raccordo Anulare*, con uno scritto di Renato Nicolini, postfazione di Granfranco Rosi, Quodlibet, Macerata 2013.
- ¹⁹ Jednocześnie film stanowi element większego projektu, zob. www.sacrogra.it, dostęp: 21.06.2023.
- ²⁰ Cyt. za: www.sacrogra.it/p/oggetto/grande-racconto-anulare-note-sul-viaggio-a-piedi-intorno-al-gra, dostęp: 21.06.2023.
- ²¹ Na temat narracji Rosiego oraz Bassettiego i Mateucciego, dodatkowo w kontekście ujęć urbanistycznych zob. Letizia Modena, *Senza raccontarli i luoghi non esistono*: *Il GRA di Roma tra urbanistica e transmedia storytelling*, „Forum Italicum” 2016, t. 50 (1), s. 194–221.
- ²² Flavia Brizio-Skov, Flavia Laviosa, Millicent Marcus, Alan O'Leary, Massimo Riva, Pasquale Verdicchio, Christopher Wagstaff, *Forum: The Present State and Likely Prospects of Italian Cinema and Cinema Studies*, [w:] *A Companion to Italian Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford 2017, s. 563 (Massimo Riva).
- ²³ Jean A. Gili, *Entretien avec Gianfranco Rosi: filmer au prix d'une souffrance infinie*, „Positif” 2014, nr 638, s. 33–37; cyt. za: Letizia Modena, *Senza raccontarli i luoghi non esistono*, dz. cyt., s. 210.
- ²⁴ Georg Simmel, *Rzym...*, dz. cyt., s. 54–55.
- ²⁵ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Il Novecento, 1973; tenże, *Filozofia ogrodu*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył Mateusz Salwa, Officina, Łódź 2015.
- ²⁶ Salvatore Settis, *Paesaggio, Costituzione, Cemento. La battaglia per ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2012, s. 3
- ²⁷ Tamże, s. 15.
- ²⁸ Cyt. za: Salvatore Settis, *Paesaggio, Costituzione, Cemento...*, dz. cyt., s. 163.
- ²⁹ Zob. np. Piero Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992; Raffaele Milani, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2017; Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna 2007; Maurizio Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Einaudi, Torino 2005; zob. także Cathérine Franceschi, *Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes*, [w:] *Les Enjeux du paysage*, sous la dir. de Michel Collot, Ousia, Bruxelles 1997, s. 75–111.
- ³⁰ Rosario Assunto, *Metaprzeszterenność krajobrazu*, [w:] tegoż, *Filozofia ogrodu*, dz. cyt., s. 222.
- ³¹ Tegoż, *Krajobraz jako przedmiot estetyczny a relacja człowieka do natury*, [w:] *Filozofia ogrodu*, dz. cyt., s. 219.
- ³² Tamże, s. 206.
- ³³ Tamże, s. 216.
- ³⁴ Tamże, s. 207.
- ³⁵ Tamże, s. 208.
- ³⁶ Tegoż, *Krajobraz – środowisko – terytorium: próba doprecyzowania pojęć*, [w:] *Filozofia ogrodu*, dz. cyt., s. 237.
- ³⁷ Tegoż, *Krajobraz jako przedmiot estetyczny...*, dz. cyt., s. 216.
- ³⁸ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, dz. cyt., s. 121.
- ³⁹ Kenneth R. Olwig, *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, [w:] tegoż, *The Meanings of Landscapes. Essays on Place, Space, Environment and Justice*, Routledge, New York 2019, s. 18–49
- ⁴⁰ Tim Cresswell, *Landscape and the Obliteration of Practice*, [w:] *Handbook of Cultural Geography*, red. Kay Anderson, Mona Domosh, Steve Pile, Nigel Thrift, Sage, London 2003, s. 269.
- ⁴¹ Luisa Bonesio, *Luoghi e forme*, [w:] *Paesaggio. L'anima dei luoghi*, a cura di L. Bonesio, L. Micotti, Diabasis, Reggio Emilia 2008, s. 72–85.
- ⁴² Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma 2020 (I wyd. 1961).
- ⁴³ Tamże, s. 29.
- ⁴⁴ Tim Ingold, *Czasowość krajobrazu*, przeł. Beata Frydryczak, [w:] *Krajobrazy. Antologia*, red. Beata Frydryczak, Dorota Angutek, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014, s. 141–164.
- ⁴⁵ Kenneth R. Olwig, *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, dz. cyt.
- ⁴⁶ Florian Plit, *Krajobrazy kulturowe w geografii polskiej. Szkice*, Dialog, Warszawa 2016, s. 13.
- ⁴⁷ Vittorio Lingiardi, *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.
- ⁴⁸ Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio Editori, Venezia 2008, s. 103.
- ⁴⁹ Tamże, s. 21.
- ⁵⁰ Maurizio Vitta, *Il paesaggio*, dz. cyt., s. XII–XV.
- ⁵¹ Zob. przyp. 22.
- ⁵² Por. Maurizio Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio: il progetto del mondo umano*, Editori uniti, Roma 2002.
- ⁵³ Cyt. za: Vittorio Lingiardi, *Mindscapes*, dz. cyt., s. 22–23.