

MARTA LEŚNIAKOWSKA

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0002-9847-6765>

Kamień, bluszcz i zmysły. Ogród jako performans i rzecz (spojrzenie fenomenologiczne)

Tone, Ivy and the Senses. The Garden as a Performance and a Thing (Phenomenological View)

Artykuł recenzowany

Abstract

The text is the first phenomenological analysis of one of the leading park developments of the 20th century: the park in Żelazowa Wola, the birthplace of Frederic Chopin. Starting from current methodological strategies that analyze the garden from the position of ecological engagement and ecocriticism, the author focuses on a materialist approach, derived from the axiological theory of Alois Riegl. She asks what role artifacts and their materiality have in the garden. The key question here is how the garden is as a thing. That is, how it emotionally engages viewers. Żelazowa Wola (1932–1939 design by arch. Franciszek Krzywda-Polkowski) is a model exemplum of this as a fictionalized staging whose formal, that is, sensual but also semantic solutions compile modernist discourse with the neo-romantic New Regionalism and academicism of the 1930s, and embed it in the political backdrop of state ideology. The punctum that organizes this semantically complex creation, with Masonic symbols encoded in it, is the so-called “Chopin Mansion”. The building was programmed according to the assumptions of the Manor House style – the basic, next to the Zakopane style, “Polish” national style, which reworked identity myths and superstitions during the period of fascist Sanation and the new management of tradition with its nationalist cult. Żelazowa Wola is a Gesamtkunstwerk creation, where the atmosphere of a “national idyll”, a “Polish” arcadia was programmed in an exemplary way, sublimely producing the desired reactions of the viewer. The form of the architecture, colors, smell, sound (Chopin’s music + nature’s voices), touch – the small space of the park has been arranged in such a way that it has a strong affective impact on the senses, the viewer’s body and his emotions, which in performance theory is defined as an involved and engaging action..

Keywords: garden; Żelazowa Wola; Fryderyk Chopin

Abstrakt

Tekst jest pierwszą fenomenologiczną analizą jednej z czołowych realizacji parkowej XX wieku: parku w Żelazowej Woli, miejscu urodzenia Fryderyka Chopina. Wychodząc od aktualnych strategii metodologicznych analizujących ogród z pozycji ekologicznego zaangażowania i ekokrytyki, autorka skupia się na ujęciu materialistycznym, wyprowadzonym z aksjologicznej teorii Aloisa Riegla. Pyta, jaką rolę mają w ogrodzie artefakty i ich materialność. Kluczowe jest tu pytanie: jak ogród jest jako rzecz. Czyli jak emocjonalnie angażuje widzów. Żelazowa Wola (1932–1939 projekt arch. Franciszek Krzywda-Polkowski) jest modelowym tego exemplum jako sfikcjonalizowana inscenizacja, której formalne, czyli sensualne, ale i semantyczne rozwiązania, kompilują dyskurs modernistyczny z neoromantycznym nowym regionalizmem i akademizmem lat trzydziestych, i osadzają go na politycznym backgroundzie ideologii państwowej. Punktem organizującym tę złożoną semantycznie kreację, z zakodowanymi w niej symbolami masońskimi, jest tzw. „Dworek Chopina”. Budynek został zaprogramowany według założeń stylu dworskiego –

podstawowego, obok stylu zakopiańskiego, „polskiego” stylu narodowego, który w okresie faszystowskiej sanacji i nowego zarządzania tradycją z jego kultem nacjonalistycznym przepracowywał tożsamościowe mity i przesady. Żelazowa Wola jest kreacją Gesamtkunstwerk, gdzie zaprogramowano w sposób wzorcowy klimat „narodowej sielanki”, „polskiej” arkadii, podprogowo wytwarzającej pożądane reakcje widza. Forma architektury, kolory, zapach, dźwięk (muzyka Chopina + głosy natury), dotyk – nieduża przestrzeń parku została zaaranżowana tak, by oddziaływała silnie afektywnie na zmysły, ciało widza i jego emocje, co w teorii performansu określa się jako działanie zaangażowane i angażujące..

Słowa kluczowe: garden; Żelazowa Wola; Fryderyk Chopin

O autorce

Marta Leśniakowska – doktor habilitowana, historyczka i krytyczka sztuki, profesorka w Instytucie Sztuki PAN, wykładowczyni akademicka. Prowadzi badania w ujęciu transdyscyplinarnym i antropologiczno-kulturowym z zakresu architektury, kultury wizualnej, metodologii i nowej historii sztuki w perspektywie nowej humanistyki. Autorka dziesięciu książek, wielu tekstów naukowych i z obszaru krytyki artystycznej. Promotorka dziesięciu doktoratów w dyscyplinie nauk o sztuce. Członkini zespołów eksperckich i recenzentek (m.in. w MNiSW, Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, przy Prezydencji m.st. Warszawy ds. Dziedzictwa Kulturowego Warszawy i Historycznych Pracowni Artystycznych) oraz rad programowych instytucji kultury (m.in. do 2017 r. w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki) i fundacji. Kuratorka i jurorka wystaw fotografii oraz konkursów, m.in. w Instytucie Teatralnym, Narodowym Instytucie Architektury i Urbanistyki, MKiDN. Stypendystka PAN i MKiDN. Odznaczona medalami Bene Merenti (nadany za wybitne osiągnięcia dydaktyczne w 2021 roku) oraz Zasłużona Kulturze Gloria Artis (nadany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2014 roku). Poza pracą naukową uprawia fotografię-sztukę, reprezentując postawę artysty-badacza (*art-based-research*); jej prace znajdują się w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą, w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i Muzeum w Bydgoszczy.

Kamień, bluszcz i zmysły. Ogród jako performans i rzecz (spojrzenie fenomenologiczne)

Ogród ze swej natury jest zwykle analizowany przy zastosowaniu „ekologicznego zaangażowania”, jak to określił Lawrence Buell¹, oraz z pozycji ekokrytyki – dyscypliny dynamicznie rozwijającej się we współczesnej humanistyce, wewnątrznie zróżnicowanej, inspirowanej między innymi głęboką ekologią Heideggera czy dekonstrukcjonistycznymi manifestami Donny Haraway, formatującej takie pola tematyczne i pojęcia, jak ekofeminizm, bioregionalizm, *animal studies*, antropocentryzm / biocentryzm, pastoralizm, apokaliptyzm, ruch sprawiedliwości ekologicznej (*environmental justice*). Wszystkie te podejścia pokazują, że każdy albo prawie każdy tekst, a więc także ogród, „świadomie lub nie inscenizuje w jakiś sposób relację pomiędzy człowiekiem a naturą”². Odpierając zarzut naiwnego esencjalizmu, ekokrytycy problematyzują to pojęcie, wskazując na jego historyczne i ideologiczne uwikłania, broniąc zarazem „realności tego, co nazywamy «naturą» lub «środowiskiem naturalnym» albo środowiskiem (*environment*)”³ i ujawniając mechanizmy redefiniujące w długim trwaniu starą relację kultura–natura⁴. Mówi się więc o ogrodzie jako o „żyjącej rzeczywistości”⁵ będącej wytworem kultury. Nie sprowadza się on jedynie do biologii, skoro do wytworzenia jego „dwubiegunowości estetycznej i historycznej” (Cesare Brandi)⁶ używa się pozabiologicznych elementów (sztuka), nie upośledzając, przynajmniej w założeniu, żadnego z nich. Problem w tym, że ta warstwa artefaktów staje się wizualnie transparentna, niedostrzegalna dla widza skupionego przede wszystkim na percypowaniu natury, jak zwracają uwagę teoretycy ogrodu (Michael Rohde)⁷. Tymczasem dla istoty ogrodu jako tworu dialogującego między linearnym, zmiennym w czasie cyklem biologicznym a potencjalną trwałością / niezmiennością artefaktów wszystko ma znaczenie. To zaś pozwala skonceptualizować konsekwencje ich współdziałania w przyszłości. Nie ma jednak zgody co do tego, co ujawnia fundamentalny spór aksjologiczny między doktryną „idealistyczną” Karty Florenckiej (1981)⁸, definiującą ogród zabytkowy jako „kompozycję architektoniczną, której materiał podstawowy stanowi roślinność”, a doktryną „materialistyczną”, zgodnie z którą ogród „stanowi unicum, ograniczone, niszczące, niepowtarzalne, [...] mające własną historię (narodziny, wzrost, przemiany, rozpad), [która odzwierciedla] społeczeństwo i kulturę, które go zaprojektowały, stworzyły, używały”⁹. W stanowisku materialistycznym, wyprowadzonym z aksjologicznej teorii Aloisa Riegla, fundowanym na autentyczności materii i negującym ideę restytucji nieistniejących partii ogrodu, tkwi jednak znany paradoks: bo także tutaj nadal uprzywilejowuje się tylko jednego „gracza”, czyli naturę¹⁰. Ta konstatacja każe spytać, jaką w istocie rolę mają w ogrodzie do wypełnienia artefakty i ich materialność, czyli skupić się na tym, jak dzieło jest, a nie na tym, co oznacza. Jak emocjonalnie angażują one widzów.

Żelazowa Wola jest wprost modelowym *exemplum*. Zaprojektowane i zrealizowane w latach 1932–1939 za-

łożenie architektoniczno-parkowe było pomyślane jako sfikcjonalizowana inscenizacja, której formalne, czyli sensualne, ale i semantyczne rozwiązania dyskutowały różne koncepty obecne w ówczesnej europejskiej architekturze i sztuce ogrodowej, kompilując dyskurs modernistyczny z neoromantycznym nowym regionalizmem i akademizmem lat 30. osadzonym na politycznym backgroundzie ideologii państwowej. *Punctum* organizującym tę wykreowaną i złożoną semantycznie przestrzeń z zakodowanymi w niej symbolami masońskimi był oczywiście, wystawiony na miejscu dawnej zrujnowanej oficyny dworskiej, tak zwany „Dworek Chopina”. Zaprogramowano go ściśle według założeń stylu dworskiego jako podstawowego, obok zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza, „polskiego” stylu narodowego, który w okresie faszystowskiej sanacji i nowego zarządzania tradycją, z jego kultem narodowym / nacjonalistycznym o cechach jawnie autorytarnych, przepracowywał tożsamościowe mity i przesady. Użyte przez architekta i architekta krajobrazu Franciszka Krzywdę-Polkowskiego elementy realizowane zgodnie z koncepcją *Gesamtkunstwerk* budowały więc



Fot. Marta Leśniakowska.

w sposób wzorcowy klimat „narodowej sielanki”, nowej „polskiej” arkadii podprogowo wytwarzającej pożądane u widza reakcje. Forma, kolor, zapach, dźwięk (muzyka i głosy natury), dotyk – Krzywda-Polkowski rozgrywał za ich pomocą niedużą przestrzeń parku tak, by oddziaływała ona afektywnie na zmysły i ciało widza, co w teorii performansu określamy jako działanie zaangażowane i angażujące. Doświadczając zwrotów „akcji” w sposobie prowadzenia alejek, spacerowicz był poddawany szybko zmieniającym się wewnętrznym osiom widokowym, które wiązały jego wzrok z krajobrazem rozciągającym się poza parkiem, przywołując w pamiętającym spojrzeniu pejzaże malarskie. Dotyczyło to także widoków wnętrza samego parku, gdzie „japoński” mostek nad przecinającą park rzeczką „Utratą” wprost naśladuje mostek nad stawem znany z cyklu płócien Claude’a Moneta powstałych w wyniku studiów ogrodu w Giverny, który artysta zorganizował jako żywy model dla swoich impresjonistycznych studiów nad performatywnością natury.

To, co tradycja sztuki ogrodowej przekazała dwudziestowiecznej teorii i estetyce ogrodu, w Żelazowej Woli zostało wykorzystane do modernistycznej redefinicji parku jako miejsca zintensyfikowanych wrażeń zmysłowych, dzięki którym ogród daje się postrzegać jako „rzecz”, z którą spacerowicz wchodzi w bezpośrednią, intymną zażyłość, inną niż ma to miejsce w przypadku wielkich, deprymujących swą rozległością i *per se* agorafobicznych parkowych założeń wielkorezydencjonalnych. W małym parku teatralizacja / inscenizacja „ucieleśnia” się (*embodiment*) i jest odczuwana bezpośrednio, ujawniając performatywność tej przestrzeni (*site specific*) jako bezpośredniego, fizycznego, instynktownego doświadczenia, które odbiorcy dzielą wspólnie z twórcami¹¹. To finalny efekt projektu Krzywdy-Polkowskiego, który ujawnia się tutaj jako sensualista, poruszyiciel zmysłów pokazujący, w jaki sposób odpowiednio zaprojektowany ogród, jak każde narzędzie, wywiera wpływ na człowieka i jak każde „myśleć” ogrodem¹². Odczuwanie kontrastu i rytmu form, skali i proporcji, pustki i pełni, koloru i światła, faktury materiału i brzmienia przestrzeni: sensualizm Krzywdy-Polkowskiego jest typowy dla modernistycznego antropocentryzmu. Moderniści (*vide* twórczość Carla Scarpy) podążali za Heinrichem Wölfflinem, który w swej pionierskiej rozprawie o psychologii architektury (1886) zastanawiał się, „jak to możliwe, że formy [...] są w stanie wyrażać emocje lub nastrój?”¹³. Idąc tym tropem, życie form rozumiano jako prokreację, zdolność do „tworzenia organizmów” (Le Corbusier), które działają fizjologicznie pod presją zmysłów za pomocą „wrażenia” tworzącego percepcję emocji¹⁴. Percypowanie, oznaczające odbieranie zjawisk za pomocą zmysłów, u modernisty lokuje się więc najpierw po stronie twórcy, ze wszystkimi tego znanymi konsekwencjami (determinanty społeczne odbioru sztuki i architektury itd.). Dzisiaj z tą optyką konkuruje nowa materialność (*New Materialism*), która, wsparta na teorii rzeczy (*Thing Theory*), fenomenologii i ontologii

rzeczy (*Object-Oriented Ontology*), bada sieci powiązań między rzeczami (*networks of things*), a przy udziale neurobiologii i neuroestetyki wskazuje na powiązania pamięci, postrzegania i wyobraźni¹⁵, odsłaniając potencjał sztuki jako „rzeczy działającej”, przesuując pytanie o to, co decyduje o naszych reakcjach na artefakt, w nowy obszar.

Idąc tropem pytania W.J.T. Mitchella „czego chcą obrazy?”¹⁶, można więc spytać, czego chce od nas park w Żelazowej Woli. Czy jesteśmy świadomi jego życia jako „żyjącej rzeczywistości”, a więc jego władzy nad naszym ciałem i emocjami? I czy jesteśmy skłonni przyznawać tej przestrzennej kompozycji, tak jak obrazom malarskim czy fotograficznym, określone sprawcze własności, pozytywne lub negatywne? W jaki sposób funkcjonuje jako performans kulturowy będący procesem społecznym, poprzez który aktorzy (indywidualnie i / lub we współdziałaniu) przedstawiają znaczenie swojej sytuacji społecznej (*vide* teoria performansu społecznego Jeffreya Alexandra), angażując dramaturgiczne techniki kondensacji: kognitywnej symplifikacji (użyteczne metafory, quasi-teorie, stereotypy itp.), kompresji czasowo-przestrzennej, *mise-en-scène* będącej fuzją skryptu, działań i performatywnej przestrzeni? Zorientowanie na aktywną naturę działającego artefaktu pozwala przyrzeć mu się w paradygmacie nie-antropocentrycznym i performatywnym, sprawczości w znaczeniu latourowskim („działanie nie należy do ludzi, ale do związku aktantów”¹⁷). A także w polu rozważań nad słabym podmiotem, z którym artefakt, jako władza i dystrybutor symboliczny, „coś robi” (Bjørnar Olsen)¹⁸. Jakie doświadczenia zostają tu uaktywnione i wobec tego – to kwestia fundamentalna – czy daje się utrzymać przekonanie o prymarności doświadczenia w r o k o w e g o, tej „wąskiej koncepcji”, jak ją brutalnie określa szwedzki architekt Gunnar Asplund, bo upośledzającej świadomość fizycznego, zmysłowego, cielesnego, taktylnego charakteru rzeczy?¹⁹ Jak wartości sensualne działające w przestrzeni ogrodu czynią z niego rzeczywistość egzystencjalną – „ucieleśnioną mądrość”, której zmysłowa natura działa na nas jako aktorów tego złożonego ogrodowego spektaklu?

Intuicjoniści i sensualiści (jak Rasmussen), twierdząc, że sztuki nie należy wyjaśniać, lecz ją odczuwać, brali więc rozbrat z tradycją kulturowego uszeregowania zmysłów: uprzywilejowania jednych (wzrok jako zmysł centralny – kultura wzrokocentryczna) i upośledzenia innych (według hierarchii: słuch, dotyk, węch). Takie sankcjonowanie zmysłu wzroku, osadzone w polu rozważań nad właściwym, czyli zgodnym z zamierzeniem twórcy działaniem obiektu-rzeczy (oraz tekstu), analizowane było w dwóch kategoriach: intelektualnych (platońskie „pozbycie się” ciała i zmysłów na rzecz intelektu i abstrakcji matematycznej) bądź zmysłowych (arystotelesowskie tak zwane zmysły dalekosiężne: wzrok, słuch oraz dotyk). Jak wiemy, właśnie tradycja platońska, petryfikując refleksję nad kulturą wizualną, spowodowała, że namysł nad odczuwaniem artefaktu zmysłem innym niż wzrok mógł pojawić się w refleksji estetycznej dopiero w XIX, a zasadniczo

w XX wieku wraz ze zmianą estetycznych i kulturowych paradygmatów. Ale także tutaj nadal uprzywilejowany jest zmysł wzroku, dzięki któremu wskazuje się, jak formy mogą być różnie percypowane: z perspektywy odbiorcy statycznego lub poruszającego się, pieszego, jadącego, propriocepcji (odczuć somatycznych, kinestetycznych w przestrzeni: *vide* kazus Eisensteina interpretującego architekturę w kategoriach filmowych), od zewnątrz i wewnątrz, w świetle naturalnym i sztucznym, jako forma jasna / ciemna, mroczna / świetlna, pełna / transparentna, fakturowa / gładka, barwna / neutralna kolorystycznie (Ingarden). Wytwarzanie wielomodalnej afektywnej formy sfokusowane na wywołaniu pożądanych emocji u odbiorcy²⁰ wspierają teorie psychologii ekologicznej, teorii afordancji i systemów zmysłowych (James J. Gibson), w których zaciera się granica między podmiotem i środowiskiem²¹. Z tej perspektywy ogród, który traktuję tutaj jako praktykowanie teorii, pozwala obserwować zakres produktywności performansu jako kategorii antropologicznej, co nie oznacza rezygnacji z ujęcia odnoszącego się do społecznej pamięci performatywnej²².

Wracając do kwestii sensualności ogrodu, na pytanie, czego ogród od nas chce, odpowiemy więc, że oczywiście chce być widziany, czyli percypowany wzrokowo. Ale równocześnie wytwarza działającą afektywnie „pluralistyczną teksturę” (sformułowanie Lefebvre’a)²³. W tym polu aktywizuje się drugi w arystotelesowskiej hierarchii zmysł: d o t y k, „matka ludzkich zmysłów”, bo rozwija się najwcześniej w okresie prenatalnym. Odsyłając czytelnika do tych zagadnień, które przedstawiałam obszernie w tekście *Czego chce architektura?*²⁴, warto w tym miejscu przypomnieć, że psychoanaliza pozwoliła modernistom uczynić z dotyku zjawisko spostrzeżeniowe, jeden ze „skórnych zmysłów”, pozostający w ścisłym związku z ruchem (analyzer skóro-kinestetyczny, definiowany najogólniej jako „kontakt jakiegoś przedmiotu z ciałem lub zmysłowe doznanie towarzyszące takiemu kontaktowi”)²⁵ i wzrokocentryzmem, uruchamiając pierwotny zmysł dotyku. Oglądanie przez dotyk, wartości haptyczne („taktylne”, jak to nazywał Bernard Berenson), stymulowane za pomocą dzieła sztuki²⁶, było rozumiane jako medium poznania świata wiodące do hermeneutycznego podejścia do rzeczywistości²⁷ (percepcja bierna: czuć; czynna: dotykać, macać; „czytać” formy: miękka–twarda, kanciasta–oblą, zimna–ciepła, niska–wysoka, płaska–wypukła, gładka–chropawa itd.). Używa się tu metafor dotykowych w rodzaju „oczy skóry” czy „myśląca dłoń” (Pallasmaa) uzmysławiających, że perspektywa tylko wzrokocentryczna czyni nas jedynie biernymi, niezaangażowanymi, a więc bezrefleksyjnymi obserwatorami, podczas gdy dopiero zmysł dotykowy prowadzi do intymnego powiązania naszego ciała i zmysłów z artefaktem („poetycka chemia” Bachelarda)²⁸, wzmacniając doświadczenie teraźniejszości w powierzchni gładkiej i przezroczystej *versus* świadomości czasowej głębi / kontinuum w powierzchni fakturowej, ujawniającej procesualność i zmiany, starzenie się materii,

erozję, co wiedzie do doświadczenia rzeczywistości czasu²⁹. Intuicjoniści i sensualiści otworzyli więc przestrzeń dla ekologicznej teorii percepcji, teorii systemów zmysłowych i „wizerunku ciała” (*body image*), które traktowały równorzędnie percepcję, czyli odbiór zmysłowy, oraz poznanie, czyli odbiór intelektualny. Dotykowe odczucia wywołane przez odpowiednio zaprojektowaną fakturę (czasem opartą na muzycznej skali wartości fakturalnych, *vide* Bauhaus i teorie Gropiusa) miały przywracać dotykową wrażliwość niegdyś posiadaną przez człowieka pierwotnego, a utraczoną przez człowieka cywilizowanego.

Funkcję zmysłu dotyku sfokusowanego na materiale i jego fakturze wyprowadzano z dwóch ponadczasowych i ponadregionalnych sposobów podejścia do ściany, niezależnych od kręgu kulturowego: powierzchni szorstkiej i światłocieniowej, która miała być wyprowadzona z archaicznej struktury kosza, oraz powierzchni gładkiej, wywodzącej się jakoby z tradycji gładko obrobionej powierzchni glinianego naczynia³⁰. Właściwości fizycznych materiału używano jako „języka”, którym artykułuje się jego semantykę: kamień opowiada o swoich geologicznych początkach i wrodzonej trwałości, cegła o ziemi, ogniu i odwiecznych tradycjach budowlanych, brąz ewokuje obraz jego produkcji i upływu czasu ujawniający się w patynie, drewno o swoich dwóch egzystencjach i skalach czasu – „wszystkie te materiały i powierzchnie mówią [...] o ułożonym w warstwach c z a s i e”³¹. Przepracowywano w ten sposób lekcję moralnej i moralizatorskiej teorii szczeroci materiału (*Materialgerechtigkeit*) jako „pierwszej zasady” w architekturze (Carlo Lodoli), która rygorystycznie podporządkowywała „skórę” formy naturze materiału i jego sprawczości w wywoływaniu określonych doznań.

U podstaw wczesnego modernizmu i funkcjonalizmu lokuje się więc fakturowość i haptyczność powierzchni, synonimy nowego budowania, łączącego sensualizm z etycznymi aspektami prawdy i szczeroci materiałów („skóry”)³² z ukrytym w nich pierwotnym instynktem ornamentu, otwierającym dyskurs o psychosomatycznej konstrukcji człowieka (psychologia *Gestalt*, 1890), który oparto na przekonaniu, że „wszystkie rzeczy stają się piękne dopiero w zetknięciu z człowiekiem”³³. Oraz – co w odniesieniu do wprowadzanych w przestrzeń ogrodu artefaktów ma szczególne znaczenie – o związku natura–kultura, który w modernizmie, a zasadniczo już od XIX wieku, radykalnie przewartościowywał tę tradycyjną opozycję w nowy paradygmat triady natura–nauka–kultura³⁴ fundowany przy udziale nauk przyrodniczych, od XIX wieku mających wpływ na sztuki wizualne, gdy kontynuowano naukowe i kolekcjonerskie fascynacje artefaktami i osobliwościami świata naturalnego (co wiodło do koncepcji ogrodu botanicznego i zoologicznego). Tak zwana „eksplozja geologiczna” (od końca XVIII wieku) miała tu swój poważny udział (Buffon, *Théorie de la terre, Époques de la nature*) i przypisuje się jej powstanie nowego typu pejzażu malarskiego: pejzażu geologicznego – nowego rodzaju





Fot. Marta Leśniakowska.

malarstwa historycznego, który wykształcił się pod wpływem głośnej, kwestionującej biblijną teologię naturalną publikacji Charlesa Lyella *Principles of geology* (1830–1833) i teorii ewolucyjnych Darwina. Odpowiednikiem malowanych układów geologicznych opowiadających o „historii” planety Ziemia³⁵ był pejzaż „naturalny”, który aranżowano w ogrodach za pomocą efektownie zestawianych kamieni, wizualizując w ten sposób ów paradygmat natura–nauka–kultura. Możemy to percypować u Krzywdy-Polkowskiego, który po malarsku i zarazem rzeźbiarsku zestawiał wielokolorowe kamienie w *opus incertum* i *opus mixtum*, podbarwiając spajany beton niebieską farbą (słupy pergoli), przywołując neoromantyczny kult ruin, geologizm i archeologizm oraz eksponując wartości wizualne i dotykowe materiału jako zapis genetyczny najstarszych „świadków” narodzin Ziemi, z którymi teraz widz może obcować bezpośrednio i świadomie.

Park w Żelazowej Woli jest zatem kwintesencją tego myślenia. Ale nie jest wyjątkiem. Ma bowiem swój odpowiednik w (nieistniejącym już) parku, który powstał w tym samym czasie i miał do wypełnienia podobną misję ideologiczną i państwowotwórczą: w Zułowie na Wileńszczyźnie, miejscu urodzenia Piłsudskiego, zaprojektowanym przez architekta Romualda Gutta i czołową w połowie XX wieku w Polsce architekturę krajobrazu Alinę Scholtzównę (1935–1937), którzy, podobnie jak w Żelazowej Woli, przekształcali park w muzeum-emocjoneum jako miejsce muzealno-kultowe, „pamiętkę narodową”, „narodowe dzieło sztuki”, narodowe sacrum, park-sanktuarium i cel patriotycznych pielgrzymek³⁶. Obie te realizacje – jako apoteoza tak zwanego „swojskiego” krajobrazu mającego do wypełnienia funkcje dydaktyczne, patriotyczno-polityczne i estetyczne – spełniały wszystkie sensualne i psychologiczne wartości (odpowiednio dobrane kamienie pochodzące z kamieniołomów polskich i „swojska” roślinność). Obie stały się sztandarowymi przykładami realizacji emocjoneum, ogrodu „metafizycznego” w Polsce lat 30., czyli takiego, który – jak to z patosem ujął marszałek Rydz-Śmigły (1938) – „jedynie [taki] jest godny poparcia władz”, bo odradza się w nim „duch polski”, powodując „dławiące w gardle wzruszenie”³⁷.

Żelazowa Wola miała jednak dodatkowy atut związany z sensualną percepcją: wypracowywana tu mitologia i hagiografia chopinowska włączała „organicznie” drugi w arystotelesowskiej hierarchii zmysł: słuch. Muzyka, integralnie wpisana w semantykę parku, pozwalała kreować go jako wprost przestrzeń „muzyczną”, porównywalną z rytmem w muzyce. Temu podporządkowane były poszczególne strefy parku, łączące percepcję przestrzenną z psychologią odbioru, pobudzoną przez wrażenia dźwiękowe³⁸. Wreszcie ważnym graczem aktywizującym do percypowania przestrzeni był czwarty zmysł (ostatni u Arystotelesa), czyli w e c h , z jego aspektami psychofizjologicznymi i kulturowymi. Ale, co ciekawe, tak wydawałoby się oczywiste wartości węchowe w ogrodzie nie są jednak zbyt eksponowane, na co zwracał uwagę Juliusz Żórawski

w swej psychologii architektury, wskazując na ten element fizjologiczny jako składową modernistycznej definicji formy rozumianej w kategoriach jej jedności z treścią³⁹.

Park w Żelazowej Woli jest jedną z tych złożonych struktur, w których wykorzystano potencjał ciała jako aparatu poznania. Jeśli odwołać się do Richarda Shustermana, uznającego za istotę tworzenia i wartościowania sztuki c z u j ą c e , p r z e ż y w a j ą c e c i a ł o jako miejsce somatycznie skoncentrowanych uczuć estetycznych, somaestetyka łącząca to, co cielesne, i to, co estetyczne w doświadczeniu, „gdzie ciało traktowane jest jako środek zmysłowo-estetycznego wartościowania (*aisthesis*) i twórczej autokreacji”, kształtowany społecznie, a zatem wykraczający poza sferę prywatności⁴⁰.

Park w Żelazowej Woli ciągle pozwala to zobaczyć i odczuć. Jest doświadczeniem multisensorycznym, fuzją interakcji wytwarzających „polifonię zmysłów”⁴¹, które są częścią naszego egzystencjalnego świata. Miejscem, gdzie odbiorca jest gotowy na percypowanie ogrodu jako doznania w pełni sensualnego: wzrokowego, dotykowego, temperatury, wilgotności, zapachu i ruchu. Oraz jako sztuki t w o r z e n i a o b r a z ó w , które, jak każdy obraz, są zdolne do budzenia afektów, a nie są jedynie „przedmiotem spojrzenia znajdującym się na zewnątrz nas”⁴². Ogród jako rzecz stale negocjuje więc z nami swoje miejsce wobec nas i dla nas, i *vice versa*. Jego jakości „nadają percepcji wzrokowej poczucie pewności i życia w taki sam sposób, w jaki mistrzowski obraz projektuje wrażenia pełnego, zmysłowego życia”⁴³.

* Tekst jest rozbudowaną wersją referatu wygłoszonego na I Konferencji Naukowej *Nowoczesność i tradycja* w Instytucie Fryderyka Chopina, Żelazowa Wola 2018.

Przypisy

- 1 Określenie Lawrence’a Buella, badacza uprawiającego ekokrytykę jako nową formę badań literaturoznawczych, zob. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge–London 1995; tenże, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the United States and Beyond*, Harvard University Press, Cambridge–London 2001. Zob. też: Greg Garrard, *Ecocriticism*, Routledge, New York 2004.
- 2 jfg, *Krytyka ekologiczna (ekokrytyka)*, <https://ia.uw.edu.pl/institut/struktura/zaklad-literatury-amerykanskiej/badania-literaturoznawcze-w-zakladzie-literatury-amerykanskiej/krytyka-ekologiczna-ekokrytyka>, dostęp: 31.10.2024.
- 3 Tamże.
- 4 Zob. też Rosario Assunto, *Filozofia ogrodu*, wybór, przekł., oprac. Mateusz Salwa, Przypis, Łódź 2015; Mateusz Salwa, *Estetyka ogrodu: między sztuką a ekologią*, Przypis, Łódź 2016.
- 5 Christian Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, przeł. Barbara Gadomska, Murator, Warszawa 1999, s. 5.
- 6 Cesare Brandi, *Teoria restauracji*, przeł. Magdalena Kijanko, Międzynarodowy Instytut Konserwacji i Restauracji, Kraków 2006 s. 25.

- 7 Michael Rohde, *La cura dei giardini storici. Teoria e prassi*, Olschki, Firenze 2012, s. 542, za: M. Salwa, dz. cyt., s. 108.
- 8 Ogród zabytkowy definiowany jest tu jako „kompozycja architektoniczna, której materiał podstawowy stanowi roślinność”, jego wygląd wyznaczany przez rytm przemijania pór roku i wolę artysty, jest wyrazem „ścisłego związku pomiędzy cywilizacją i naturą”, stanowiąc „znanie danej kultury, danego stylu, danej epoki, czasem oryginalności twórcy” [Międzynarodowa Karta Ogródów IFLA ICOMOS (Karta Florencka), 1981].
- 9 A zatem to w tym procesie „zmaterializowały się ewolucja struktury oraz kolejne konfiguracje ogrodu, jakie następowały po sobie w czasie. [...] Z tego względu wszelkie działanie, które uprzywilejowuje tylko jedną fazę historyczną i odtwarza ją *ex novo* kosztem faz późniejszych, zubaża ów zasób i ma charakter redukcyjny i zdecydowanie antyhistoryczny”, zob. M. Salwa, dz. cyt., s. 115–116 i nast.
- 10 Zwraca na to uwagę Mateusz Salwa, dz. cyt., s. 117.
- 11 Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. Barbara Gadomska, Murator, Warszawa 1999, s. 29.
- 12 Peter Zumthor, *Myslenie architektura*, przeł. Artur Kożuch, Karakter, Kraków 2010, s. 54.
- 13 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie Architektur*, Kgl. & Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn, Munchen 1886.
- 14 Le Corbusier, *Précisions sur un état de l'architecture de l'urbanisme*, Paris, Cres et Cie, 1930, cyt. za: Mark Wigley, *Architektura protez: uwagi do prehistorii świata wizualnego*, przeł. Marta A. Urbańska, [w:] *Co to jest architektura?/What is Architecture? Antologia tekstów/Anthology of texts*, red. Adam Budak, Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej, Kraków 2002, s. 235.
- 15 *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* (<http://differentvisions.org>). Zob. też George Steiner, *Rzeczywista obecność*, przeł. Ola Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.
- 16 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015; zob. rozdziały *Czego chce rzeźba? Miejsce Antony'ego Gromleya* (s. 273–298) i *Romantyzm i życie rzeczy* (s. 197–213), gdzie Mitchell, przekraczając socjologiczne lub psychologiczne ramy badania reakcji na obrazy, sonduje możliwości interpretacyjne otwierające się przez nadanie im jakiejś formy życia i pragnień.
- 17 Bruno Latour, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press Cambridge–London 1999, s. 182.
- 18 Za: Ewa Domańska, Bjørnar Olsen, *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa, Instytut Filozofii UWM, Olsztyn 2008, s. 85–86.
- 19 Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 6.
- 20 Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*, American Philosophical Society, Philadelphia 1952, s. 447; tenże, *Architecture in the Age of reason Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Harvard University Press, Cambridge 1955, s. 130, 251.
- 21 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1979. Gibson wprowadza pojęcie agenta określające zarówno człowieka, jak i zwierzę lub rzecz, który wchodzi w relacje ze środowiskiem.
- 22 Paul Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. Marcin Napiórkowski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- 23 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, „L'homme et la société” 1974, nr 31–32, s. 15–32.
- 24 Marta Leśniakowska, *Czego chce architektura?*, [w:] *Znaczenie architektury/architektura znaczeń*, red. Małgorzata Omilanowska, słowo/obraz terytoria Gdańsk 2019, s. 27–71.
- 25 Arthur S. Reber, Emily S. Reber, *Słownik psychologii*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2002, s. 152.
- 26 Za: Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper&Row, New York 1986, s. 308–309; J. Pallasmaa, dz. cyt., s. 11.
- 27 Manfred Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. Jarosław Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- 28 Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. Leszek Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 46.
- 29 J. Pallasmaa, dz. cyt., s. 6.
- 30 S.E. Rasmussen, dz. cyt., s. 102.
- 31 J. Pallasmaa, dz. cyt., s. 7–8.
- 32 Problemy te omawiam w: Marta Leśniakowska, *Architekt Jan Koszczyk Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998.
- 33 Juliusz Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Warszawa 2008, s. 17, 22.
- 34 Elżbieta Gieysztor-Milobędzka, *Natura, nauka, kultura – nowy paradygmat*, [w:] *Sztuka a natura*, red. Ewa Chojecka, Oddział Górnośląski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice 1991 s. 15–29.
- 35 Jacek Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 307; Rebecca Bedell, *The history of the Earth. Darwin, geology and Landscape art*, [w:] *Endless forms. Charles Darwin, natural science and the visual arts*, red. Diana Donald, Jane Munro, Yale Univ. Press, New Haven–London 2009, s. 52 i nast. Por. Gabriela Świtek, *Darwin, darwinizm i kultura wizualna XIX wieku*, „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 70–71.
- 36 Zob. Marta Leśniakowska, *Zulów Marszałka Piłsudskiego: metafizyka miejsca czyli refleksje nad wyciętym lasem*, „Arche” 1998, nr 17/18, s. 31–35.
- 37 Tamże, s. 33.
- 38 Woda wzmacnia doświadczenie ciszy i dźwięku, zauważa Pallasmaa i tak opisuje *Dom nad wodospadem* F.L. Wrighta: „głos wodospadu [...] tworzy gęstą, zmysłową falę, niemal jak tkanina spleciona z wizualnych i słyszalnych składników, tworząc tym samym unię architektury i obejmującego ją lasu: mieszka się tam w dobrym nastroju w naturalnym trwaniu, tuż przy bijącym sercu samej rzeczywistości”, J. Pallasmaa, dz. cyt., s. 11.
- 39 J. Żórawski, dz. cyt., s. 68–69, 26.
- 40 „Sztuka oznacza bowiem dla mnie również sztukę życia, w której wcielone jaźnie są równocześnie podmiotami i przedmiotami autokreacji”, Richard Shusterman, *Somaestetyka*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego” 2005, nr 7(1) s. 1–2. Zob. tenże, *Myslenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.
- 41 G. Bachelard, dz. cyt. s. 14.
- 42 J. Pallasmaa, dz. cyt., s. 11.
- 43 Tamże.