

Chwila:

estetyczne

doznanie

czasu

w

przyrodzie

BEATA FRYDRY CZAK

HISTORIA ESTETYKI w ograniczonym zakresie odnotowuje zainteresowania zmysłowością człowieka budzącą się – metaforycznie mówiąc – na łonie natury. Przyroda, odbierana jako piękna natura, w przeważającej mierze postrzegana była jako rozciągający się przed oczami krajobraz. A przecież nasze relacje z przyrodą częściej sprowadzają się do bezpośredniego obcowania z nią, aniżeli do zdystansowanego lub zapośredniczonego oglądu. Przeżywamy wówczas chwile, kiedy czymś poruszeni, choćby wschodem słońca, wieczornym śpiewem ptaków czy rozkwitającą na wiosnę jabłunką, tracimy poczucie miejsca i czasu, z całą intensywnością doznając wrażenia, które sprawia, że w danym momencie czas zatrzymuje się, a świat kurczy do granic spojrzenia. Nierzadko przytrafia się to zniecka, zaskakując intensywnością wrażeń i siłą zmysłowych doznań. W środowisku naturalnym sytuacje te nabierają szczególnej intensywności, sprawiając, że wszystkimi zmysłami odbieramy to, co nas bezpośrednio otacza i to, co się w tej sekundzie, w tej chwili zdarza, wciągając nas w zmysłowy wir wrażeń. Nabieramy wówczas pewności, że to jest właśnie *to miejsce i ta chwila*, zaś odczuwana przez nas harmonia sprawia, że osiągamy pewność bycia tu i teraz.

W sygnalizowanym problemie rysują się dwie kwestie: pytanie – oczywiste jak się wydaje – o miejsce zmysłowości w estetyce przyrody oraz o zmysłowe postrzeganie czasu, jeżeli założymy, że doznanie zmysłowe ma siłę przeobrażania upływu czasu w trwającą chwilę.

W STRONĘ ODNOWIONEJ ESTETYKI PRZYRODY

Pytanie o zmysłowe doznanie pięknej natury należy uzupełnić o kwestię dotyczącą *formuły* estetyki przyrody. Tradycyjna estetyka przyrody, korzeniami sięgająca Kantowskiej estetyki wzniosłości, wydaje się niewystarczająca wobec aktualnych zagadnień, odnoszących się – z jednej strony – do zaniedbanej przez stulecie zmysłowości człowieka, z drugiej strony, do postulatów rozszerzenia estetyki jako takiej, tak by była ona w stanie objąć

nie tylko nowe zjawiska kulturowe, ale również zagadnienia dotąd traktowane przez nią marginalnie. Na margines, po wykluczeniu przez Hegla pojęcia pięknej natury z obszaru estetyki, trafiła również estetyka przyrody. Dzisiejszy powrót do niej związany jest, między innymi, z nastawieniem ekologicznym, a w ślad za nim, z pojęciem środowiska, które pozwala rozszerzyć obszar badań, wykraczając poza środowisko naturalne w stronę sztucznego, stworzonego przez człowieka. Za zdecydowany krok w stronę rozszerzenia estetyki i przeformułowania pojęcia doświadczenia estetycznego należy uznać dwie propozycje: estetykę środowiska, reprezentowaną przez Arnolda Berleanta, oraz ekologiczną estetykę przyrody Gernota Böhmego. Obie te koncepcje, analizując odnowione nastawienie człowieka do świata przyrody, opierające się na świadomości ekologicznej, akcentują rolę postrzegania zmysłowego w relacji z naturą. Budowana na tych przekonaniach estetyka koncentruje się wokół pojęcia przeżycia estetycznego, na które składa się pojęcie zmysłowości, cielesności i emocjonalności. Tu przez postrzeganie rozumie się uczucie, emocje, zaangażowanie, czemu towarzyszy przekonanie o możliwości przeorientowania relacji człowiek-natura, tak by w miejsce panowania nad przyrodą i jej wykorzystania pojawiło się świadome, partnerskie współlistnienie. Równocześnie, zakładając że człowiek i środowisko stanowią rodzaj wzajemnej kontynuacji, nowa estetyka odwołuje się do formy przeżycia estetycznego, rozumianego jako doświadczenie w pełni zintegrowane, całościowe, w którym zawiera się wartościowanie i które powoduje, że możemy mówić o estetycznym zaangażowaniu w to co postrzegane. Taka estetyczno-emocjonalna postawa wymaga przerwania dystansu estetycznego, a zatem odrzucenia kluczowego w tradycyjnej estetyce Kantowskiego założenia o bezinteresownym oglądzie pięknej natury.

Takie propozycje i kształtujący się na ich gruncie typ relacji z naturą, potwierdzają – co będę chciała w dalszej części eseju bliżej omówić – że postawa widza, faworyzowana przez tradycyjną estetykę przyrody, może spotkać się z nastawieniem bliższym naturze, w którym eliminuje się charakterystyczny dla postrzegania krajobrazu dystans. Możemy mówić tutaj o przejściu od *bycia wobec krajobrazu* do *bycia w krajobrazie*, co skądinąd postuluje Berleant, odrzucając ideę bezinteresownego oglądu.

OD SPOJRZENIA PANORAMICZNEGO DO MIKROLOGICZNEGO

Klasyczna estetyka przyrody przyjmuje, iż główny sposób obcowania z przyrodą sprowadza się do rozpoznawania w niej pięknej natury, która przejawia się za pośrednictwem malowniczych lub wzniosłych krajobrazów, zaś zgodnie z klasyczną wykładnią krajobrazu, natura *staje się* krajobrazem, gdy uobecnia się w zdystansowanym i bezinteresownym spojrzeniu obserwatora przeżywającego ją i odczuwającego w sposób estetyczny. Krajobraz nie ujawnia się tam, gdzie z naturą wiążą się jakiegokolwiek wartości pozaestetyczne: nie można dostrzec piękna przyrody, którą się użytkuje i nie można odczuć jej zmysłowych wartości, gdy próbuje się nad nią zapanować. Takie rozumienie, zapoczątkowane przez Shaftesbury'ego, rozwinięte przez Kanta, towarzyszy estetyce faktyczne aż po wiek dwudziesty, co potwierdza, z jednej strony, wskazówka Theodora Adorno w *Teorii estetycznej*¹, z drugiej natomiast, Joachim Ritter² w eseju *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, a dzisiaj wciąż podtrzymywane jest w doświadczeniu turystycznym.

Charakterystyczne w tym ujęciu jest to, iż przeżycie przyrody wiąże się nie tylko z postawą bezinteresownego oglądu i kontemplacji, ale również wypracowanego przez wieki spojrzenia panoramicznego, zdystansowanego wobec tego, co postrzegane. Ten sposób postrzegania przyrody, zarezerwowany dla jej estetycznego oglądu, związany jest, z jednej strony, z wynalezieniem perspektywy, która od czasu renesansu (wówczas za pośrednictwem malarstwa, dzisiaj – fotografii), kształtowała sposób widzenia świata; z drugiej strony, z przekonaniem, realizowanym w malarstwie pejzażowym i zaszczeplonym w sztuce ogrodów, że natura przejawia się za pośrednictwem obrazów.

Trzeba jednak założyć, że oprócz typowo estetycznego oglądu, w którym natura staje się krajobrazem, towarzyszy nam inny, w pełni zmysłowy rodzaj relacji ze światem przyrody, w którym nie tylko wzrok, ale również pozostałe zmysły biorą w pełni aktywny udział w doznaniach czerpanych ze zjawisk naturalnych. Krajobraz bowiem to tylko jeden ze sposobów rozpoznawania świata natury:

panoramiczny obraz, którego ramy zamyka horyzont, wprowadzający dystans przestrzenny, ale również czasowy; roztacza się przed nami, ale przyroda cały czas otacza nas, działając na nasze zmysły, czy tego chcemy czy nie. Tylko stopień naszej wrażliwości decyduje o tym, czy jesteśmy w stanie na nią odpowiedzieć, a mówiąc metaforycznie: tylko to, czy jesteśmy gotowi pochylić się nad źdźbłem trawy przesądza o tym, czy jesteśmy w stanie zerwać dystans, jaki – będąc *wobec krajobrazu* – utrzymujemy wobec świata przyrody, by zbliżyć się, czy, jak to ujmuje Berleant, wejść *w krajobraz*, dać się pochłonać całej feerii doznań, jakimi natura jest w stanie nas obdarzyć.

Zmiana pozycji – z obserwatora na uczestnika – wymaga innego spojrzenia. Określam je jako spojrzenie mikrologiczne, chociaż już wstępnie należy zaznaczyć, że nie ogranicza się ono do samego zmysłu wzroku, lecz zgodnie z sugestią Seela³, łączy się z innymi, współpracującymi zmysłami. To ono, uruchamiając wszystkie zmysły, pozwala przystanąć przy roślinie, zasłuchać się w śpiew ptaków, zachwycić niezwykłym zjawiskiem atmosferycznym, odczuć pierwotne zadziwienie światem natury. Takie nastawienie przypomina sytuację, o której pisał Bachelard w eseju o miniaturze, sugerując, iż wymaga ona innego spojrzenia, bardziej przenikliwego, zaopatrzonego w szkło powiększające. Lupa określa bowiem sposób wchodzenia w świat, dotarcia do tego, co ledwie widoczne: *Lupa botanika pozwala odzyskać dzieciństwo. Przywraca powiększające wszystko spojrzenie dziecka. [...] Tak więc to co małe jest wąską bramą otwierającą cały świat*⁴.

Metafora Bachelarda wpisuje się w czasoprzestrzenne relacje, w jakie zmysły wchodzą z przyrodą. Wzrok, w przeciwieństwie do pozostałych zmysłów, wpisując się w opozycję blisko-daleko, może poszukiwać dwóch – w tym przypadku również metaforycznych – narzędzi wsparcia: teleskopu i mikroskopu. Spojrzenie przez mikroskop, tak jak przez lupę, oznacza zapośredniczone przybliżenie, ale skupiające wzrok spojrzenie mikrologiczne przekracza dystans na rzecz nieograniczonej bliskości, w której wzrok staje się wsparciem dla pozostałych zmysłów. W tym wymiarze skrócenie dystansu oznacza otwarcie się na bieżący moment, na bezpośredniość i momentalność, które osadzają nas w doznaniu tu i teraz.

Różne sposoby postrzegania zmysłowego są organizowane wokół modalności czasu i przestrzeni, które kształtują zmysły w ich relacjach z „przyrodą”, pośredniczą w tych relacjach i są pryzmatem dla zmysłów⁵. To spostrzeżenie Urry i Macnagthena, którzy zagadnieniom przestrzenności i czasowości przyrody poświęcili sporo uwagi w ich wspólnej pracy *Alternatywne przyrody*, pozwala zapytać o opierającą się właśnie na tej modalności różnicę między estetycznym przeżyciem krajobrazu a zmysłowym doznaniem natury.

Jedno z całą pewnością można stwierdzić z góry: każde z nich posiada właściwą sobie siłę oddziaływania, która znalazła swój wyraz już w sposobie oglądu, co można przełożyć na metaforę spojrzenia panoramicznego i mikrologicznego, szczególnie czytelną w odniesieniu do relacji przestrzennych. Z przyjętej przez mnie perspektywy kategoria czasowości w odniesieniu do natury już tak jednoznacznie się nie przejawia.

Sposób rozpoznawania czasu w krajobrazie podpowiada Tuan, przedstawiciel geografii humanistycznej, który dostrzegł, iż perspektywiczne postrzeganie krajobrazu wprowadza zmianę w rozumieniu czasu i przestrzeni. Od czasu renesansu uwidacznia się jeden charakterystyczny rys: czas traci swój powtarzalny i cykliczny charakter, stając się coraz bardziej ukierunkowany, co zaowocowało jego wyobrażeniem jako strzały: *Przestrzeń i czas nabrały subiektywności, bo zostały zorientowane wobec człowieka*⁶. Zatem, czas to kategoria, którą przejął i wprowadził człowiek, i narzucił przyrodzie poprzez własne projekcje. Tuan twierdzi, iż wraz z wynalezieniem perspektywy, pod wpływem pejzaży *uczymy się organizować elementy wizualne w dramatyczną przestrzenno-czasową strukturę*⁷. Każdy namalowany w perspektywie pejzaż uczy widzieć czas „przepływający” przez przestrzeń – sięgając w przyszłość lub każąc spojrzeć w przeszłość. Otwarta przestrzeń sama w sobie jest wyobrażeniem niosącego nadzieję czasu, ale krajobraz w historii kształtowania się jego pojęcia zyskał wiele sensów i znaczeń odnoszących się tak do nastrojowości, jak i do

czasowości – jak choćby pejzaż nostalgiczny czy melancholijny, który z założenia wpisuje się w czas przeszły. Zatem, roztaczający się przed oczami horyzont może nabrać znaczenia jako krajobraz pamięci albo stać się wyobrażeniem przeznaczenia i przyszłości. Czytelne jest to szczególnie w motywie romantycznego zapatrzenia w dal, nostalgicznego zawieszenia wzroku na dalekim widnokręgu. W efekcie odczucie krajobrazu, jako wynalazek nowożytności, wprzęgnięte zostało w procesy nowoczesności, czego dowodem może być powiązanie turystyki z krajobrazem poprzez wyodrębnienie przez J. Urrego dwóch typów doświadczenia turystycznego, ujmowanego przez niego w terminach spojrzenia romantycznego i zbiorowego⁸.

A zatem, odczucie krajobrazu zaledwie przylega do czasu teraźniejszego, ale nie trwa w nim, rozciągając się poza aktualny moment w przeszłość lub w przyszłość. Wymyka się chwili. Zmysłowe doznanie natury jako doznanie bezpośrednio i momentalne nie wyłania się w procesie doświadczenia estetycznego, tylko objawia się jako doznanie i w przeciwieństwie do nowożytnego konstruktów estetycznego – za jaki można uznać doświadczenie krajobrazu – przylega do chwili. W nim zawiera się ten intymny moment spotkania z naturą, który przejawia się w pierwotnym zadziwieniu, że świat istnieje.

W odniesieniu do czasu możemy mówić o dwóch różnych porządkach, z których pierwszy ma charakter indywidualny, drugi – obiektywny. Ten pierwszy to czas przeżywany, subiektywnie odczuwany, w jednostkowym doświadczeniu ukierunkowany na przeszłość, przyszłość lub teraźniejszość. To czas naturalny, który karmi się chwilami, zdarzeniami, przeżyciami, żywi się aktualnym momentem. To czas, który wymaga doznania. Św. Augustyn, który jako jeden z pierwszych rozpoznał sposób istnienia teraźniejszości, pisał: *Obecnością rzeczy przeszłych jest pamięć, obecnością rzeczy teraźniejszych jest dostrzeganie, obecnością rzeczy przyszłych – jest oczekiwanie*⁹.

DOŚWIADCZENIE BEZPOŚREDNIE

Z tej perspektywy jednym z ważniejszych terminów estetyki przyrody staje się wprowadzone przez Adorna pojęcie doświadczenia bezpośredniego. Doświadczenie piękna przyrody to jedno z najwcześniejszych doświadczeń jednostki: otwiera się człowiekowi w dzieciństwie i staje się źródłem jego wrażliwości estetycznej, cały czas przez obcowanie z nią podtrzymywanej. To piękno objawia się w bezwiednym postrzeganiu, w sposób spontaniczny i nierefleksyjny. To rodzaj impulsu o bogatym „energetycznym” podłożu, w którym wyraża się spontaniczność, tęsknota, pragnienie, szczęście, emfaticzna prawda. Ten sposób postrzegania Adorno nazywa za Bergsonem *le temps duré*, dodając od siebie, iż taki sposób odbierania – jakby „na ślepo” – to najlepsza reakcja na piękno tkwiące w naturze, gdyż nic nie jest w stanie go oddać, a wszelka próba jego pojęciowego czy obrazowego ujęcia już sama w sobie jest formą uprzedmiotowienia.

Należy dodać tu za Adornem, że czysta bezpośredniość, będąc warunkiem doświadczenia estetycznego, nim samym jeszcze nie jest, bo przeżycie estetyczne – obok spontaniczności – wymaga dodatkowych warunków, z których na jedno z naczelných miejsc wysuwa się rodzaj refleksji i analizy. Natomiast wobec piękna przyrody sytuacja jest odwrotna: wszelka refleksja, uważna obserwacja zamienia się w formę jego uprzedmiotowienia, zgodnie z zależnością, iż im intensywniej wpatrujemy się w naturę, tym mniej odczuwamy jej piękno. Adorno dodaje jednak, pozostając w zgodzie z tradycyjną estetyką przyrody, że doświadczenie piękna natury *odnosi się do przyrody jako zjawiska, a nie tworzywa dla pracy i reprodukcji życia, że nie wspomnimy o niej jako substracie wiedzy*¹⁰. Obcowanie z piękną naturą to stan, z którego wyłączony jest – lub być powinien – jakkolwiek „interesowny” rodzaj poznania.

To, co Adorno nazywa doświadczeniem bezpośrednim, ujęte może zostać w terminach postrzegania zmysłowego w takim rozumieniu, jakie przypisuje mu Martin Seel. Twierdzi on bowiem, odróżniając postrzeżenie zmysłowe i estetyczne, że to ostatnie to szczególnie rodzaj *sprzężenia widzenia, słyszenia, dotykania,*

wąchania i smakowania. Potwierdza zatem to, do czego zmięrzają Macnaghten i Urry, analizując zmysłowe postrzeganie natury: *Dotyk, zapach i dźwięk są wspólnie obecne w naszym zmysłowym postrzeganiu przyrody*¹¹. Tę zgodę co do ważności wszystkich zmysłów w doznaniu estetycznym, w szczególności w relacji z naturą, wzmacnia stanowisko Merleau-Ponty'ego, akcentującego nie tylko zmysłowość, ale też cielesność w spostrzeżeniu zmysłowym.

Na Merleau-Ponty'ego powołuje się Berleant, gdy w miejsce bezinteresownego oglądu wprowadza pojęcie zaangażowania, przez które rozumie zmysłową i cielesną obecność. *W krajobrazie* nie jesteśmy zatem biernymi widzami widoków, lecz aktywnymi uczestnikami, angażującymi wszystkie zmysły w percepcji świata: w rzeczywistości świat nie tylko postrzegamy, ale poruszamy się w nim i reagujemy na niego. *W krajobrazie* jesteśmy aktywnym, czującym, doznającym ciałem. Dominujące dotąd w relacji z naturą doświadczenie wizualne ograniczyło zmysłowość człowieka i jego doznania do zwykłej receptywności. Z tej perspektywy „powrót do natury” oznacza próbę przywrócenia naturalnych dyspozycji przejawiających się w zmysłowości i cielesności człowieka. W otoczeniu przyrody, *tu i teraz*, natura bezpośrednio oddziałuje na całe ludzkie sensorium, aktywizując wszystkie zmysły za pośrednictwem widoków, dźwięków, zapachów. Bycie *wobec krajobrazu* akcentuje przewagę oka doświadczonego w rozpoznawaniu widoków i ujmowania ich w ramy; bycie *w krajobrazie* „detronizuje wzrok”, aktywizując pozostałe zmysły, wobec których widzenie jest formą konfrontowania, „uzupełnienia” impulsów i bodźców napływających z zewnątrz. To sytuacja uwrażliwienia na to, co *tu i teraz wychodzi naszym zmysłom i naszej imaginacji naprzeciw, w imię tego spotkania*¹².

PRZYSIĄŚĆ NA PROGU CHWILI

Spojrzenie mikrologiczne sprowadza, jak u Bachelarda, świat do wymiaru mikrokosmosu albo do przestrzeni intymnej, pozostającej w najbliższym zasięgu. Trop wskazany przez Bachelarda podpowiada jeszcze jedną wskazówkę: w świecie w miniaturze „zegar nie tyka”, tu działają inne prawa czasu: czasu naturalnego, który wyraża się nie poprzez minuty i godziny, ale chwile. W spojrzeniu mikrologicznym, otwartym na całą gamę doznań zmysłowych, możemy – jak to sugestywnie ujmuje Seel – *poświęcić swój czas dla chwili*¹³.

Dla Martina Seela „chwila” to uwrażliwienie na czas teraźniejszy.

Wydaje się, że o takim rodzaju uwrażliwienia mówi Benjamin, ilustrując definicję aury doznaniem zmysłowym: *Wypoczywając w letnie popołudnie przesuwając wzrokiem po grzbiecie wrzynającego się w horyzont górskiego łańcucha, czy po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, aż chwila lub godzina będzie miała swój udział w tym zjawisku – to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi*¹⁴. To, co Benjamin definiuje jako aurę, Adorno nazywa atmosferą, dodając, iż jest to niematerialna, ulotna, trudno definiowalna właściwość, sięgająca poza siebie. „Odczucie dali”, przypisane przez Benjamina aurze, może nabrać wymiaru metafizycznego, jeżeli uznamy, że *chwila*, jaką niemiecki filozof ma na myśli, lokuje się nie tyle w czasie teraźniejszym, co w czasie naturalnym. Nietzsche w tym kontekście daje jeszcze jedną wskazówkę: chwila zawiera w sobie całość, odsyłając do wieczności.

Św. Augustyn utożsamiał chwilę z teraźniejszością, *której nie da się podzielić na jakiegokolwiek, choćby najdrobniejsze cząstki. [...] Taka zaś chwila tak szybko z przyszłości przelatuje do przeszłości, że nie sposób jej przypisać jakiegokolwiek trwania*¹⁵. Podobnie kilka wieków później Simmel, definiując teraźniejszość, mówił: *Czas teraźniejszy, w logicznym sensie tego terminu, nie zawiera nic ponad absolutną „nierozciągłość” chwili. Jest to czas równie krótki jak punkt w przestrzeni*¹⁶. Chwila zatem to moment, który przyłgnął do teraźniejszości, Simmlowskie *jeszcze nie i już nie*, Nietzscheańskie „oka mgnienie”¹⁷, którego nie da się zatrzymać.

Chwila nie podlega żadnym obiektywnym sposobom pomiaru, nie da się zatem „zmierzyć” jej trwania, chociaż, jeżeli uznamy, że chwila przynależy do czasu naturalnego, to wówczas ona sama może być miarą czasu. „Okamgnienie” może trwać, dopóki trwa w nas postrzeżenie chwili, wówczas staje się ona *bezpośrednią teraźniejszością*, jak to ujmuje Martin Seel. Chwila bowiem to subiektywne postrzeżenie czasu, a zatem wyraża się w sposób bezpośredni i momentalny, ale to ani nie sprowadza chwili do „punktu”, ani też nie rozciąga jej w czasie.

Ale postrzeżenie chwili, tak jak przypomnienie, wymaga impulsu jako naprowadzającego tropu na zawiłe ścieżki wspomnienia; nie wrażenia, ale doznania o sile bodźca, który budzi zmysły. Chwila dosięga nas znieca, zaskakując swoją intensywnością. Przeżycie chwili to rodzaj doznania, które pozwala na intensywność wrażeń, to z niego płynie radość z każdego dostrzeżonego momentu, z jakich składa się nasze życie. Jednak ta intensywność nie wyklucza trwania. W tym sensie można zgodzić się z Merleau-Pontym, iż *ciało [...] tworzy czas, zamiast go doznawać*¹⁸, bo pytanie dotyczy właśnie momentu trwania: czy chwila trwa w czasie, czy trwa ona w nas? Można powiedzieć, że doznanie chwili to doznanie czasu, jaki zawiera się w chwili.

U Benjamina aura to doznanie chwili. Nie da się jej zatrzymać, nie da się jej zmierzyć, ale w przytoczonym powyżej cytacie chwila zdaje się trwać. Podobną sugestię można odczytać w metaforze, którą ukuł Nietzsche, a która stała się mottem niniejszego fragmentu.

Przeżycie chwili to życie w rytmie natury: życie w spowolnieniu. Takie rozumienie podpowiadają Urry i Macnaghten analizując pojęcie czasu w odniesieniu do przyrody i sugerując porzucenie czasu społecznego, przenikniętego obsesją prędkości, na rzecz czasu naturalnego, którego najbardziej charakterystyczną cechą jest spowolnienie: *trzeba obserwować, nasłuchiwać i wyczuwać jak wolno przyroda pracuje i przykrawać nasze działania do tej powolności lub odwiecznego charakteru natury czasu*¹⁹.

Poddanie się rytmowi natury pozwala z całą z wyrazistością ujawnić się feerii wrażeń, odczuć, spostrzeżeń, z których składa się chwila jako miara czasu. Są one w sposób szczególny powiązane

ze zmysłową naturą relacji z przyrodą; to w niej zakorzeniona jest chwila i z niej wypływa naturalny rytm, któremu się poddajemy, gdy wsłuchujemy się w krzyczące żurawie na polu lub rozkoszujemy się zapachem fiołków na polanie. Spowolnienie to rodzaj przyjemności czasu. Podobnie wyraził to Simmel: *Urok letniej pory południowej polega na tym, że bezruch i sen wokół nas kołysze i koi także nas samych; cząstka natury, którą nosimy w sobie żyje o tej porze rytmem całej natury i wraz z nią zażywa spokoju. A przecież oświadnięci całym tym spokojem natury, czujemy zarazem wibrujące w nas życie, bijące, czujące, roztrzepotane serce*²⁰.

przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie, przeł. B. Baran, SCHOLAR, Warszawa 2005, s. 145.

⁶ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 158.

⁷ Tamże, s. 159.

⁸ Zob. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przekł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2007.

⁹ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Zygmunt Kubiak, Znak, Kraków 1994, s. 271.

¹⁰ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 121.

¹¹ P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, op. cit., s. 178.

¹² M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, op. cit., s. 29.

¹³ Tamże, s. 28.

¹⁴ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przekł. J. Sikorski, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 117.

¹⁵ Św. Augustyn, *Wyznania*, op. cit., s. 268.

¹⁶ G. Simmel, *Transcendentny charakter życia*, przekł. S. Magała, w: S. Magała,

¹ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.

² Zob. J. Ritter, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, przekł. Cz. Piecuch, w: *Szkoła Ritтера. Studia z filozofii niemieckiej*, pod red. S. Czerniaka i J. Rolewskiego, t. 2, Toruń 1996.

³ M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przekł. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2008.

⁴ G. Bachelard, *Miniatura*, przekł.

K. Mokry i T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 161.

⁵ P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne*

Simmel, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 162.

¹⁷ *Chwila, nadchodząca w oka mgnieniu, w mgnieniu oka przemijająca*, por. F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, przekł. M. Łukasiewicz, w: *Niewczesne rozważania*, Znak, Kraków 1996, s. 86.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia*

percepcji, przekł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 256.

¹⁹ P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody...*, op. cit., s. 205-206.

²⁰ G. Simmel, *Pejzaże Böcklina*, w: *Most i drzewi. Wybór esejsów*, przekł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 9.

Wiesław Gołuch RYSUNEK NIESKOŃCZONY bit

Beata Frydryczak

A MOMENT: AESTHETIC EXPERIENCING OF TIME IN THE REALITY

The history of aesthetics includes only limited aspects of human sensuality in the context of nature. From the perspective of traditional aesthetics, the nature is most often considered as beautiful landscape, although people are involved in the nature, and not merely see it. We experience the nature, and our experiences prompt us to different reactions. Sensual experiences are both direct and momentary; they are connected with what happens now and here. Aesthetic experiencing of moments is closely connected with spatial perception of landscape.