

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Irena Górska

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: igorska@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0002-6724-251X

Podróż bez końca. O doświadczeniu krajobrazu Marka Zagańczyka

Krajobraz konstryuuje się więc jako *obecność* nieskończoności w skończoności, a nie jako jej *przedstawienie*. Krajobraz jako przestrzeń jest ograniczony samoograniczeniem się skończoności, zarazem jednak jest on otwieraniem się skończoności [...]¹.

Georg Simmel w swoim eseju *Filozofia krajobrazu* zauważa, że sama natura nie jest jeszcze krajobrazem. Widok pól, łąk, chmur na niebie musi tworzyć jednolitą, uświadomioną całość nadrzędną wobec poszczególnych elementów. Stają się one krajobrazem „dopiero w wyniku pewnego procesu duchowego”². Czynnikiem konstytuującym krajobraz jest nastrój, który ujednolica poszczególne treści psychiki doświadczonego. Jednak – jak pisze Mateusz Salwa – w ujęciu Simmla nastrój nie poprzedza krajobrazu, a wyłania się razem z nim w momencie, gdy konstytuuje go ludzka psychika³. Zdaniem autora *Mostu i drzewi* krajobraz nie istnieje w świecie zewnętrznym, lecz jest konstruktem duchowym łączącym to, co dane i to, co pozostaje ludzką kreacją⁴. W takim ujęciu krajobraz jest więc tworem duchowym, bowiem ist-

¹ R. Assunto, *Metaprzestrzenność krajobrazu*, w: tegoż, *Filozofia ogrodu*, wybrał, przełożył i opracował M. Salwa, Łódź 2015, s. 225.

² G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, w: tegoż, *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa, 2006, s. 292.

³ Zob. M. Salwa, *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Łódź 2020, s. 81.

⁴ Zob. G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, s. 303.

nieje wyłącznie dzięki ludzkiej jednostce. Jest jednocześnie konstruktem wizualnym, gdyż – jak pisze Simmel – uobecnia się w spojrzeniu obserwatora przeżywającego go i odczuwającego w sposób estetyczny. Filozof akcentuje rolę spojrzenia w konstruowaniu krajobrazu, gdy pisze, że właśnie spojrzenie może grupować elementy krajobrazu w co rusz to innych konfiguracjach, przesuwając akcenty i granice. Konstytuowanie krajobrazu jest zatem zamykaniem tych elementów w granicach, które faktycznie nie istnieją. Krajobraz jest tym, czym jest wyłącznie dzięki ludzkiej aktywności i zaangażowaniu.

Analogiczny trop podejmuje między innymi Thomas Stearns Eliot, gdy pisze, że natura jest krajobrazem o tyle, o ile uobecnia się w spojrzeniu przeżywającego i odczuwającego ją w sposób estetyczny obserwatora⁵. Zatem znowu mowa tu nie tylko o sprawczej roli wzroku, ale też o doznaniach psychicznych czy wręcz psychosomatycznych. Krajobraz jako widok jest statyczny, ale jako doświadczenie topograficzne otwiera się na znacznie szersze doświadczenie, którego istotę stanowi droga. Bycie w drodze oznacza też sposób odczuwania okolicy, przypisywania jej sensów i znaczeń, naznaczenia własną obecnością i doświadczeniem. Droga wiąże się z porzuceniem punktu widokowego i wejściem w krajobraz, który wówczas zmienia swoją „lokalizację”. Nie jest *tam*, pozostaje *tutaj*. W takim ujęciu krajobraz staje się dynamiczny, a doświadczający go podmiot aktywnie go współtworzy i kształtuje na trzech obszarach: percepcji i doznania jako przeżycia, działania i świadomości⁶.

Także w ujęciu Williama J. T. Mitchella krajobrazy są nie tylko obiektem kontemplacji, podziwu, zachwyty, nośnikiem sensów, lecz także swoistym procesem, który kreuje doznania obserwatora. Prowokują więc, by pytać nie o to, czym krajobrazy są, lecz raczej o to, jak działają jako pewna kulturowa praktyka⁷. Człowiek czuje się częścią krajobrazu, gdy umiejscawia się w jego środku. Wówczas też przestaje być zwykłym widzem⁸, a głęboko go przeżywa, angażuje się weń, co za Rosario Assunto można określić formułą aktywnej kontemplacji. Streszcza się w niej właśnie bycie w konkretnym krajobrazie, przeżywanie go wszystkimi zmysłami, ale też głębokie przeżywanie siebie jako doświadczającego owego krajobrazu. Assunto pisze:

⁵ T. S. Eliot, *The Dry Salvages*, cyt. za: J. Ritter, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 45.

⁶ Zob. B. Frydryczak, D. Angutek, *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 15–16.

⁷ W.J.T. Mitchel, *Introduction*, w: *Landscape and Power*, Chicago, London 2002, s. 1–2.

⁸ Zob. R. Assunto, *Natura jako krajobraz i wolność człowieka*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 214.

Nie tylko wzrok, ale także słuch – pomyślmy o szumie fal [...], pomyślmy o odgłosie kasztanów spadających jesienią na dywan suchych liści... Wzrok i słuch. Ale także wszystkie pozostałe zmysły, także czysto fizyczne: węch (każdy krajobraz ma swój własny zapach, który zmienia się zależnie od pory roku); węch i dotyk, który nie ogranicza się do dotyku rąk, bo dotykanie to także poruszanie się, odczuwanie wokół siebie lekkości wiejskiego powietrza albo ciężaru miejskiej atmosfery; [...] Węch, dotyk, a także – czemuż by nie? – to odwieczne odnajdywanie dzieciństwa, jakim jest smakowanie jeżyny prosto z krzaka, jagody, poziomki – albo, po prostu smak soli i jodu w ustach, gdy wdycha się nadmorskie powietrze⁹.

Również Arnold Berleant podkreśla wagę bycia w krajobrazie i doświadczenia go całym sobą. Twierdzi, że „krajobraz to środowisko przeżywane”, gdyż świadome ciało nie tylko obserwuje czy kontempluje, ale przede wszystkim w pełni angażuje się w proces doświadczenia¹⁰. W tym kontekście warto także zwrócić uwagę na interesującą kwestię, którą stawia Robert B. Riley, pisząc o „krajobrazie tubylca” i „krajobrazie przybysza”. Wskazują one bowiem na odmienne rodzaje jego doświadczenia. Ten pierwszy doświadczaony jest zupełnie inaczej, znamy go, więc też go przeżywamy, angażujemy się weń, natomiast ten drugi jest niemal całkowicie wizualny (przynajmniej do czasu, nim go w jakimś stopniu rozpoznamy i oswoiimy). W przypadku „krajobrazu tubylca”, rzeczywisty krajobraz, ten obserwowany, wiedzie do krajobrazu przeżywanego wewnątrz, niezwykle osobistego, własnego¹¹.

W podobnym duchu wypowiada się Ewa Bieńkowska, pisząc o przestrzeniach Wenecji. Autorka podkreśla, że każde miasto ma swoją niepowtarzalną, jedyną w swoim rodzaju przestrzeń. Przybysz wyczuwa tę wyjątkowość, ale potrzebuje czasu, by ją pojąć i wyrazić w słowach. Pierwszych odkryć miasta dokonuje wszystkimi zmysłami: wzrokiem, węchem, słuchem. Skóra natomiast odczuwa temperaturę, wilgotność bądź suchość powietrza, czasem też nieznana słodycz aury¹².

Nie będzie wobec powyższego nadużyciem stwierdzenie, że w istocie krajobraz powstaje w przeżyciach, doznaniach, nastrojach, jednostkowych odczuciach. Takie rozumienie krajobrazu pozwala mówić o jego percepcji już nie tylko w wymiarze wizualnym, ale wielosensorycznym, psychosomatycznym. O doświadczeniu, które uruchamia rozmaite zmysły, ale

⁹ R. Assunto, *Paesaggio e natura nell'esperienza estetica*, w: tegoż, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo 2005, s. 119 [cyt. za: M. Salwa, *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, s. 88].

¹⁰ A. Berleant, *Estetyka i środowisko*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 66.

¹¹ R. B. Riley, *Pytania o wzrok, krajobraz i doświadczenie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 228–229.

¹² Zob. E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 2002, s. 96.

też pamięć, wyobraźnię, rozmaite skojarzenia, prowokuje do przywoływania różnorodnych kontekstów biograficznych, literackich i własnych minionych doświadczeń, a więc w istocie o szeroko pojętym doświadczeniu estetycznym.

I właśnie tego rodzaju doznania w swych relacjach z podróży próbuje pochwycić Marek Zagańczyk. Doświadczenie krajobrazu, które można zrekonstruować na podstawie szkiców pisarza, jawi się jako kreowanie wciąż na nowo tożsamości odwiedzanych miejsc, wystawianie na próbę własnej zmysłowości stale rozpiętej pomiędzy rozmaitymi stanami emocji i wreszcie także jako dramat egzystencji, zawieszenia na granicy pomiędzy byciem w podróży i jej wspomnieniem albo marzeniem o niej. W podróży – jak przyznaje autor – czas płynie szybciej niż zwykle i trzeba wracać nim zdoła się wszystko zobaczyć¹³. Podróż zawsze sytuuje podmiot w nowej, często nieznannej przestrzeni bądź znanej jedynie pośrednio. Daje się widzieć jako obszar różnorodnych doświadczeń, szczególnie sprzyjający weryfikacji posiadanej wiedzy, wszelkich wyobrażeń i oczekiwań, które konfrontowane z rzeczywistością przynoszą zupełnie nowy ogląd rzeczy bądź po prostu ulegają rozpadowi. Podróż bowiem, jak pisał Claudio Magris,

oznacza demontaż, ponowne porządkowanie, nową kombinację. Podróżuje się w rzeczywistości jak w teatrze, przesuwając dekoracje, otwierając nowe przejścia, gubiąc się w ślepych zaułkach i zatrzymując przed fałszywymi drzwiami narysowanymi na ścianie¹⁴.

W szkicach autora *Drogi do Sieny* odczucia zmysłowe, refleksje i emocje towarzyszące odwiedzanym miejscom, podziwianym dziełom sztuki, przywoływanym dziełom literackim łączą się w jedno polisensoryczne doświadczenie. Jak zauważa Dorota Siwor – zapiski te są nieśpieszne, skoncentrowane na detalach. Narrator z ciekawością i wyczulonymi zmysłami obserwuje zarówno miejsca powszechnie znane, dzieła sztuki, jak i codzienność i zwykłość. Podróż Zagańczyka są odkrywaniem odwiedzanych miejsc dla siebie, w sposób bardzo indywidualny i osobisty, zależny nie od hierarchii jakichkolwiek norm, a jedynie od własnych decyzji i wyborów¹⁵.

„W stanie pierwotnej natury formy nie istnieją, gdyż to dopiero nasze spojrzenie je tworzy, kadrując całe bogactwo danych wizualnych”¹⁶ – pisze Nicolas Bourriaud. Wzrok na swój niepowtarzalny sposób powołuje

¹³ Zob. M. Zagańczyk, *Nicolas Bouvier, w: tegoż, Droga do Sieny*, Warszawa 2005, s. 81.

¹⁴ Tamże, s. 15.

¹⁵ Zob. D. Siwor, *Włoskie wędrówki literackie*, „Konteksty Kultury” 2011, nr 7, s. 217.

¹⁶ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 50.

do istnienia obrazu. Patrzenie ma zatem performatywną moc ustanawiania sceny. Samo ma więc wymiar dramatyczny¹⁷, który wiąże się z aktywnością unaoczniającą procesualność i zmienność stwarzanych obrazów. Ale dramatyczność widzenia łączyć trzeba także z wpisaniem weń nierozzerwalnym spłotem tego, co widzialne i niewidzialne. Zdaniem Gottfrida Boehma rzeczywistość, którą postrzegamy wzrokiem, zawsze odsłania się tylko pozornie. W istocie ujawnia jedynie pewien optyczny potencjał. Temu, co widzialne, zawsze towarzyszy to, co pozostało niedostrzeżone.

Tak jak linia horyzontu stale wędruje, w miarę, jak się przesuwają spojrzenie, każde spojrzenie wpisane jest w horyzont niewidzialności. Ten horyzont, to właśnie podstawa produktywności widzenia, jego zdolności do konkretyzacji¹⁸.

Kadrując rzeczywistość, wzrok odsłania coraz to inne elementy konstytuowanych obrazów. Za każdym razem więc ten sam kadr może jawić się inaczej, odsłaniając wciąż nowe swe oblicza.

Co istotne, samo widzenie, prowokowane przez aktywne oddziaływanie oglądanych widoków, projektuje w decydującym stopniu swoistą dramaturgię krajobrazów. Warunkuje ją bez wątpienia sposób, w jaki patrzymy czy nawet swoisty rytm widzenia (na pewnych elementach skupiamy spojrzenie dłużej, poddajemy je drobiazgowej analizie, na inne patrzymy tylko powierzchownie, przelotnie), lecz także sama dynamika obserwowanych widoków – gra światła i cienia, lustrzanych odbić w morskiej toni, ruch chmur na niebie. Niewątpliwie więc dramaturgia krajobrazu i dramatyczność widzenia nierozzerwalnie się ze sobą łączą, gdyż widzenie i to, co widziane wzajemnie od siebie zależą. Widzenie jest działaniem, kreacją, ma swoją dynamikę, która w decydującym stopniu określa także charakter tego, co widziane. W spojrzeniu krajobrazu składają się w całość bądź rozpadają, zyskują wyrazistość bądź ulegają zatarciu, pozostają utrwalone na dłużej bądź szybko umykają. Zasadą łączącą widzenie z tym, co widziane jest zatem ruch. Dynamika krajobrazu warunkowana jest przez dynamikę widzenia, ale wrażenie ruchu uobecnia się też w ukształtowaniu krajobrazu, w urwiskach, przepaściach, górach, przełęczach, rwących potokach czy wzburzonej morskiej toni¹⁹.

¹⁷ Na temat relacji performatywności i dramatyczności zob. A. Krajewska, *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*, w: tejsze, *Dramatyczna teoria literatury*, Poznań 2009, s. 122–147.

¹⁸ Zob. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu*. *Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 251.

¹⁹ Na temat dramatyczności widzenia i dramaturgii krajobrazu zob. I. Górską, *Podróż jako doświadczenie dramatyczne. Grecja Herberta – Grecja Jastruna*, w: *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań 2019, s. 163–184.

Jednak dynamika krajobrazu wiąże się przede wszystkim z byciem w drodze, z wędrowaniem, które angażuje całe ludzkie sensorium. Aktywizują się wówczas

zmysły geograficzne, które dają orientację w przestrzeni i świadomość relacji przestrzennych oraz pozwalają rozpoznać cechy poszczególnych miejsc. To cały system haptyczny, od dotyku po świadomość i czucie poruszającego się ciała w fizycznym świecie, który posiada swoją materię, fakturę, zapach i dźwięki²⁰.

Bycie w drodze eksponując dynamikę krajobrazu, oznacza jednocześnie najdosłowniej cielesne jego odczuwanie. Wówczas ciało wędrowca dotyka świata, ale i przez ów świat jest dotykane.

„W trakcie przemieszczania się w krajobrazie coś nieustannie umyka, a jednocześnie czegoś przybywa w świecie wrażeń, znaków, widoków, zapachów i doznań fizycznych. Aby naprawdę poznać krajobraz, trzeba go poczuć” – zauważa Christopher Tilley²¹. I właśnie wagę psychofizycznego odczuwania krajobrazu wielokrotnie eksponuje Zagańczyk, co znamienne, nawet jeśli dotyczy to podróżowania samochodem, a nie wyłącznie bezpośredniego „bycia w krajobrazie”. I tak na przykład w relacji z podróży do Orvieto w szkicu *Sen cyprysów*, wskazuje, jak istotny jest sposób wchodzenia w dany krajobraz, zbliżania się do miasta, kierunku, z którego się do niego wjeżdża, gdyż to ma ogromne znaczenie, jak to miasto w pierwszym momencie ukaże się patrzącemu. Pisze:

Pewnego dnia wyruszyłem do Orvieto. Zmieniały się widoki, zrobiło się trochę chłodniej i bardziej zielono. Droga długo prowadziła pod górę. Nic nie rozpraszało mojej uwagi skupionej i przygotowanej na chwilę, która miała nadejść. Raz jeszcze zrozumiałem, ile znaczy sposób, w jaki zbliżamy się do wybranego miejsca, strona, z której przybywamy²².

Niewątpliwie ważną rolę odgrywa w tej sytuacji wzajemne splecenie dynamiki oglądanych krajobrazów z aktywnością wzroku, ze swoistym wzrokowym reżyserowaniem napotkanych widoków, ale też z psychosomatycznymi doznaniem zjawiającymi się podczas zbliżania się do miasta: fizyczne odczuwanie przestrzeni, napięcie, skupienie uwagi, niepokój w oczekiwaniu na

²⁰ B. Frydryczak, *Topografia tego, co estetyczne, czyli o zmysłowym wymiarze doświadczenia krajobrazu*, w: *Myślenie estetyczne*, red. T. Pękała, R. Kubicki, Lublin 2023, s. 150.

²¹ Ch. Tilley, *Praktykowanie krajobrazu (fragment z Fenomenologii krajobrazu)*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 419.

²² M. Zagańczyk, *Sen cyprysów*, w: *Droga do Sieny*, s. 14.

pierwszy obraz Orvieto, i wreszcie zaskoczenie, gdyż miasto pojawia się nagle i od razu w całości. Podobne spostrzeżenia pojawiają się w odniesieniu do górskich miasteczek Toskanii, na widok których przygotowuje oczy kręta droga biegnąca dnem wąwozu. Ogranicza ona bowiem pole widzenia jedynie do wąskiego toru szosy i gęstego dębowego lasu, co w efekcie przynosi wrażenie, że miasta te zjawiają się niespodziewanie, z zaskoczenia²³.

Zatem mamy tu do czynienia ze specyficznym doświadczeniem krajobrazu, który jest doznawany pośrednio, wyłącznie w postaci widoków oglądanych przez szybę samochodu, co niewątpliwie zmienia jego percepcję. Można go zobaczyć, ale nie można w nim uczestniczyć. Pozostaje on wówczas na wyciągnięcie ręki i jednocześnie poza jej zasięgiem. Staje się w tej sytuacji obrazem czy raczej dynamiczną sekwencją szybko zmieniających się obrazów do oglądania, niemniej także – jak dowodzi autor – może uruchamiać całą skalę psychosomatycznych doznań i emocji. Ów motyw obserwacji krajobrazu zza szyby samochodu pojawia się także w szkicu *Aniol z Gargano*. Jadąc autostradą, narrator rejestruje zapierające dech w piersiach widoki. Ekspozuje spostrzeżone detale. Podziwia wzgórza pokryte dębowym lasem, ich barwy i kolor nieba, wibrujące w upale powietrze i wreszcie zjawiający się przed oczyma cel podróży – masyw Gargano. Ukazujące się nagle wzgórza jawią się jakby były ścięte nożem. I choć zapewne w przypadku podróży samochodem szybkość przemieszczania się i odizolowanie podmiotu od wielu zmysłowych aspektów krajobrazu są nie bez znaczenia i należy je poczytywać za pewien ważny niedostatek doświadczenia, to jak konkluduje autor, migające za szybą krajobrazy i tak budzą zachwyty. Jednak w istocie dopiero widok podziwiany już na miejscu, z pensjonatu, opisze Zagańczyk jako niezrównany i odnotuje mnóstwo jego szczegółów: gaje oliwne, kamienistą plażę, białe łódki, jasne plamy usytuowanego nad zatoką miasta. Docenia także walory tegoż pejzażu podziwianego nocą. Píše o nim tak: „Nie odda tego żadna fotografia, bo ważne jest, by tu jakiś czas pomieszkać. I cieszyć się, że widok co rano powraca”²⁴. Raz jeszcze potwierdza więc, że to właśnie nie tylko doświadczenie wizualne (powracający widok), a przeżycie krajobrazu (zamieszkanie), zanurzenie się w nim pozwala prawdziwie głęboko go doświadczyć. Warto tutaj podkreślić, że wizualny wymiar doświadczenia nie wyklucza innych jego wymiarów, wręcz przeciwnie, najczęściej na nie otwiera, jest tylko wstępem, punktem wyjścia.

²³ Zob. M. Zagańczyk, *Jesienne widoki*, w: *Droga do Sieny*, s. 60.

²⁴ M. Zagańczyk, *Aniol z Gargano*, w: *tegoż, Cyprysy i topole*, Warszawa 2012, s. 74.

Interesująco na ten temat pisze przywoływany już Robert B. Riley. Badacz wyróżnia wzrok jako źródło informacji zmysłowych i mentalnych, jako źródło przyjemności, której dostarcza sam krajobraz i wzrok jako swoisty surowiec, z którego są konstruowane wewnętrzne narracje o krajobrazie. Pierwsze ujęcie pozwala chociażby pytać, na ile wiarygodne są widzialne aspekty krajobrazu, w drugim wzrokowy impuls, wykraczając poza percepcję i poznanie, prowadzi ku afektom, ocenom i znaczeniom, w trzecim natomiast obserwacja rzeczywistego krajobrazu prowadzi do powstania osobistych krajobrazów wewnętrznych²⁵. Z kolei Denis E. Cosgrove podkreśla jeszcze inny aspekt relacji wzroku i krajobrazu. Zauważa, że widzenie czy spoglądanie nie oznaczają jedynie prostej zmysłowej reakcji na bierny, neutralny obraz powstający w wyniku padającego na siatkówkę światła²⁶. Widzenie, patrzenie, obserwacja są zawsze intencjonalne i uwarunkowane kulturowo. Zazwyczaj widzimy po prostu to, co chcemy zobaczyć. Pewne cechy postrzeganego krajobrazu pozostają niedostrzeżone, zawsze w ukryciu, a chęć oglądania wciąż nowych krajobrazów ma także wymiar poznawczy.

Oczywiście kulturowo uwarunkowane jest nie tylko doświadczenie widzenia, lecz całe spektrum rodzących się w doświadczeniu odczuć, emocji i wrażeń percepcyjnych. W każde doświadczenie – jak przekonuje Berleant – człowiek zawsze wnosi osobiste i kulturowe skojarzenia, które dookreślają i dopełniają całości jednostkowego doznania²⁷. Oznacza to, że rozmaite filtry percepcyjne (prywatne wyobrażenia, wspomnienia) „nakładają się, jak powidoki, na postrzegane pejzaże”²⁸. Krajobrazy czasem więc zaskakują, bo ujawniają swą oryginalność i niepowtarzalność, a czasem wydają się znajome i budzą po prostu skojarzenia z czymś, co już znane z innych doświadczeń, a jeszcze innym razem przyciągają uwagę ze względu na swój dekoracyjny, teatralny bądź filmowy charakter, czasem też rozzaczarowują.

I właśnie rozzaczarowanie i zawiedzione oczekiwania towarzyszą wizycie w San Gimignano, którą ocenia autor jako nieudaną. Bo choć samo miasto wydało mu się piękne, to nie odnalazł tu atmosfery, której się spodziewał. Wyznaje: „nie mogłem jednak oprzeć się wrażeniu, że oglądałem teatralną dekorację, że poruszam się wśród makiety wybudowanej do historycznego

²⁵ Zob. R.B. Riley, *Pytania o wzrok, krajobraz i doświadczenie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 223–229.

²⁶ D.E. Cosgrove, *Krajobraz i europejski zmysł wzroku – przyglądanie się naturze*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 81.

²⁷ Zob. A. Berleant, *Estetyka i środowisko*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 42.

²⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 259.

filmu o zmaganiach gwelfów z gibelinami”²⁹. Filmowe skojarzenia wywołuje też Asolo, w którym autor zatrzymuje się, opuszczając Italię. Tym razem jednak z zachwytem przygląda się wzgórzom, a z murów zamku podziwia panoramę północnych Włoch i wielość roztaczających się przed nim krajobrazów – od piętrzących się gór po równinę Veneto. Jego wzrok zatrzymują okalające miasto wysokie cyprysy, a także korona twierdzy usytuowanej na sąsiednim wzgórzu. Rozmaitość oglądanych w Asolo widoków przypomina film, który tylko tam można obejrzeć, będąc w tym krajobrazie³⁰. Z kolei widok katedry w Spoleto odsyła nie tylko do skojarzeń teatralnych, ale też fotograficznych. Odwołanie do teatru wynika z nietypowego usytuowania katedry, do której trzeba zejść stopniami w dół, a plac, na którym stoi wraz z otaczającymi ją zabudowaniami, tworzy właśnie rodzaj kamiennego teatru. Katedra

odslania się nagle, w prześwicie między domami. Pozwala podziwiać się w całości, jej widok przypomina doskonały kadr dobrze ustawionej fotografii. Wszystko mieści się w ramach jednego spojrzenia. Wzrok może bez przeszkód przesuwać się wzdłuż wieży ku zielonym wzgórzom, jakby celowo umieszczonym w tle dla wyrazistości obrazu³¹.

Jeszcze innego rodzaju kulturowe uwarunkowania doświadczenia, szczególnie osobiste, eksponuje Zagańczyk pisząc chociażby o Montemerano, które najczęściej wybiera na miejsce wypoczynku. Tutaj koncentruje się przede wszystkim na odczuciach zwyczajnej psychosomatycznej przyjemności czerpanej z otoczenia, z momentów beczynności, z możliwości skrycia się przed palącym słońcem w cieniu spowitych winoroślą domów. W kontekście wędrówek po tokańskich górskich miasteczkach autor *Drogi do Sieny* przyznaje, że lubi kluczyć bez celu ich wąskimi uliczkami pod rozwieszoną nad głową płataniną sznurów do bielizny i w prześwitach murów starać się dojrzeć okoliczne wzgórza i niebo. Szczególne doznania szczęścia i odprężenia przynoszą też nadmorskie widoki tokańskiego wybrzeża, długie spaceru i możliwość wygrzewania się w słońcu. Ów stan umysłu i radość, którą niesie nadmorski krajobraz, budzi u autora przede wszystkim skojarzenie z radosnym czasem wakacji. Podobnie relacjonując swą wizytę w Ferrarze, pisarz podkreśla panującą tu w letnie dni ciszę, swoisty umiar, ponieważ nic tutaj go nie przytłacza i zwraca uwagę na fakt, że to dobre miejsce dla zadumy, gdyż ferraryjskie ogrody zachęcają, by marzyć i śnić. Eksponuje także

²⁹ M. Zagańczyk, *Sen cyprysów*, s. 16

³⁰ Zob. M. Zagańczyk, *Asolo*, w: *Cyprysy i topole*, s. 7–11.

³¹ M. Zagańczyk, *Dzień szczęśliwy*, w: *Droga do Sieny*, s. 52.

doświadczenie cielesne, ruch, krążenie pośród starych domów niczym w labiryncie, akcentuje odczucie pewnej tajemniczości miasta, które nie przestaje go dziwić. Właśnie w Ferrarze autor może odetchnąć i – jak to ujmuje – być po prostu sam ze sobą.

Miejsce, które budzi szczególne doznania, jest dla pisarza Dolina Orcii. Uwagę przyciągają piękne widoki, pola zalane słońcem, cienie cyprysów, wzlatujące z głośnym furkotem ptaki, a wszystko to daje poczucie szczęścia. Autor kategorycznie stwierdza:

Nie ma piękniejszego miejsca od doliny, żaden obraz, żadne muzeum nie jest na jego miarę. Właściwie należałoby patrzeć od świtu do zmierzchu. Ustawić fotel na wzniesieniu i przyglądać się grze chmur na niebie, zmieniającym się kolorom na polach [...]. Nie sposób uwierzyć, że to miejsce istnieje naprawdę, że nie jest dziełem spragnionej piękna wyobraźni³².

Wyraźnie widać zatem, że eksponowane tutaj widzenie, patrzenie, oglądanie rodzi znowu także inne doznania; zachwyt, poczucie szczęśliwości i niedowierzanie. Podziwiany krajobraz przynosi spokój i ukojenie. Podobnie o lasach umbryjskich autor napisze, że pozwalają zebrać myśli, jawią się niczym krótki acz głęboki sen przynoszący wytchnienie. Wiąże się to zapewne między innymi z faktem, że w porównaniu z Toskanią, w której trudno skryć się przed słońcem, Umbria jawi się jako kraina cienia, jako „najlepsze miejsce, aby przystanąć, zrobić przerwę w podróży i ostudzić rozpalone słońcem widoki”³³.

Zatem krajobraz ogarnia ciało i umysł, pochłania całą uwagę. Jego wpływ na samopoczucie, stan umysłu potwierdza również *passus* otwierający esej *Droga do Sieny*:

Wiosną w dolinie dobrze wyjść rano przed dom, gdy mgła spowija wzgórza a słońce, zapowiadające piękny dzień, tka mleczną zasłonę. Zieleń traw i pszenicy jest wówczas najpełniejsza, omyta rosą, wolna od kurzu piaskowych dróg. Niewielkie czerwone plamy maków rozrzucone w nieładzie przyciągają wzrok. Ostre figury cyprysów coraz wyraźniej znaczą swoją obecność, choć ciągle widać zaledwie ich zarys. Niebawem wszystko okryje prażący blask, ale teraz, w tej chwili przesilenia, gdy przyroda zdaje się wahać, kształty są jeszcze rozmyte [...]. Jest cicho i nawet ptaki dopiero budzą się do lotu. To są rzadkie momenty skupienia, gdy myśl wolna od zajęć krąży swobodnie. Świat wydaje się piękny, doskonały w każdym szczególe, stworzony dla nas³⁴.

³² M. Zagańczyk, *Spacery nad Arno*, w: *Cyprysy i topole*, s. 45.

³³ M. Zagańczyk, *Todi*, w: *Droga do Sieny*, s. 56.

³⁴ M. Zagańczyk, *Droga do Sieny*, s. 31.

Wylaniający się z mgły krajobraz zjawia się nieśpiesznie, początkowo jest rozmyty, stopniowo ukazuje obserwatorowi swe kontury. Ów niewyraźny jeszcze widok sprzyja skoncentrowaniu uwagi, wyciszeniu, ale też swobodnemu przepływowi myśli. Oddziałuje na samopoczucie, na stan umysłu, pozwala na moment w swoisty sposób zawłaszczyć świat, przeżywać go tak, jak gdyby istniał tylko na chwilę, tu i teraz, i jakby tylko nam chciał objawić swą doskonałość. W kontekście tego głębokiego psychosomatycznego przeżycia krajobrazu warunkowanego przede wszystkim porą roku (wiosna), porą dnia (świt) i stanem pogody (mgła) warto zauważyć, że na przykład aura może też mieć po prostu wymiar praktyczny dla doświadczenia krajobrazu. Trop ten podejmuje Zagańczyk chociażby w szkicu *Jesienne widoki*. Zwraca tu uwagę na fakt, że jesienny deszcz, choć niweczy oglądane pejzaże, to jednocześnie – jak przyznaje autor – ma tę zaletę, że zniechęca do wędrówek innych turystów, a tym samym miejsca zazwyczaj zatłoczone pozwala podziwiać w samotności. Zatem ostatecznie ów wymiar praktyczny służy także zbudowaniu określonego stanu ducha. Samotność bowiem sprzyja skupieniu, wycieszeniu i głębokiemu przeżyciu tego, czego właśnie doświadczamy. W zmieniających się stanach aury dostrzega też pisarz element współkształtujący krajobrazy. I tak na przykład zauważa, że chociażby opadająca mgła nad tokańskimi polami może dodawać uroku ruinom klasztorów. Z kolei o jednym z opactw napisze:

Pamiętam groźną sylwetę San Galgano, bez dachu z wylupionymi rozetami, z gliniastą podłogą, zalaną wodą. W wielkich kałużach, zastępujących kamienną posadzkę odbijało się niebo z jego ołowianą szarością. Ściany opactwa zmywał deszcz. Miałem wrażenie jakbym patrzył na romantyczny pejzaż, gdzie natura zdaje się święcić tryumf nad dziełem człowieka³⁵.

Niewątpliwie tokański krajobraz jest dla autora synonimem słonecznej krainy, bowiem w jednym ze szkiców wyznaje, że zimą i jesienią nosi go w pamięci niczym talizman³⁶, a gdzie indziej dodaje, że w chwilach, gdy ogarnia go tęsknota za tokańskim krajobrazem, rekonstruuje go w myślach i w myślach doświadcza, przemierzając ścieżki wśród wzgórz, odtwarzając smukłe kształty cyprysów. Szuka obrazów swojej doliny w książkach, muzeach, rozmowach, fotografiach z wakacji, a nawet w smaku potraw. Jej namiastkę stanowi ciepło majowego słońca, rosa czy szemrzący strumień³⁷. W tym kontekście istotny wydaje się także fakt, iż sama myśl o tej słonecz-

³⁵ M. Zagańczyk, *Jesienne widoki*, s. 67.

³⁶ M. Zagańczyk, *Monte Amiata*, w: *Cyprysy i topole*, s. 19.

³⁷ Zob. M. Zagańczyk, *Wędrówki z vetturinem*, w: *Droga do Sieny*, s. 43.

nej zazwyczaj krainie pokrytej zimą śniegiem jest właściwie nie do przyjęcia, a wyobrażenie śnieżnej Toskanii przypomina narratorowi fotografię gabinetu osobliwości.

W tym miejscu warto przywołać także pojęcie geografii wizualnych, które odnoszą się nie tylko do doświadczenia wzrokowego, ale także do rozmaitych wizualnych narzędzi: map, fotografii, diagramów. Geografie te jawią się jako sposoby nadawania znaczeń widzialnemu światu, toteż krajobrazy w literackich ujęciach często ukazywane są jako sceny, widowiska czy spektakle³⁸. Wizualne reprezentacje niewątpliwie wpływają na nasze poczucie tożsamości, związane z konkretnymi miejscami, kształtują nasze wyobrażenia o konkretnych przestrzeniach. Kulturową ramę percepcji wzrokowej konstituować mogą nie tylko filtry percepcyjne o prywatnym charakterze, kiedy to osobiste przeżycia i wspomnienia nakładają się na postrzegane pejzaże, lecz także chociażby fotografie, mapy, filmy, powieści, legendy³⁹. I jedne, i drugie składają się na treść poszczególnych miejsc. Typ wyobraźni budowanej na nich można określić jako wyobraźnię turystyczną⁴⁰. W tym kontekście trafne wydaje się także przywołanie za Johnem B. Thompsonem rozróżnienia na dwa rodzaje doświadczeń: doświadczenie przeżyte (*live experience*) i doświadczenie zapośredniczone (*mediated experience*). Pierwsze obejmuje bezpośrednie interakcje z przedmiotem doświadczenia i uzyskiwane jest w różnych codziennych sytuacjach, drugie natomiast i czasowo, i przestrzennie jest odległe od rozmaitych obszarów codzienności i udostępniane jest podmiotowi właśnie za pomocą rozmaitych mediów⁴¹. Zagańczyk niejednokrotnie łączy w swych opisach te dwa typy doświadczeń. Relacjonuje bowiem własne doznania chwyte „na gorąco” w bezpośrednim kontakcie z konkretnymi miejscami, ale często też własne doświadczenia konfrontuje z wiedzą wyniesioną z rozmaitych lektur, niejako filtruje przez relacje innych osób, które uprzednio te same miejsca odwiedzały. Tym samym krajobrazy stają się nie tylko przedmiotem przeżycia estetycznego głęboko osobistego, wręcz intymnego, ale prowadzą także do refleksji kulturowych związanych między innymi z historią czy sztuką.

³⁸ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 257–258.

³⁹ Tamże, s. 259.

⁴⁰ Zob. A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2012, s. 169 i n.

⁴¹ J. B. Thompson, *Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Cambridge–Oxford, 1995, s. 82–87 i 228–232. John Urry mówi natomiast o spojrzeniu zapośredniczonym, mając na uwadze „spojrzenie zbiorowe polegające na oglądaniu różnych miejsc znanych z mediów” [J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 239].

Christopher Tilley zauważa, że krajobrazy tworzą przestrzenie i miejsca oraz ich wzajemne relacje, iż składają się nań rozmaite lokalności połączone ścieżkami, ruchem, ale też narracjami⁴². I właśnie obok własnych narracji o miejscach, które odwiedza, przywołuje autor *Snu cyprysów* także opowieści innych. Stąd między innymi liczne odniesienia do dzieł tych, którzy w odwiedzanych przez autora miejscach już byli i o nich pisali. Przy okazji swych relacji odwołuje się między innymi do twórczości Zbigniewa Herberta, Wojciecha Karpińskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Zygmunta Kubiaka, Jerzego Stempowskiego, Stendhala, Baudelaire'a czy Alberta Camusa. Przywołuje fragmenty ich dzieł, komentuje je, niektóre czyta po prostu dla przyjemności, innych używa, by wyrazić swoje własne odczucia i emocje związane z doświadczeniem poszczególnych miejsc. I tak na przykład Siena kojarzy się Zagańczykowi z Albertem Camusem i jego notatkami poświęconymi pobytowi w Toskanii. Mają one dla autora ogromną moc. Są źródłem wiedzy o Toskanii i samym Camusie. Szczególnie ważny jest taki oto fragment, o którym autor rozmyśla na wzgórzach pod Sieną wśród niezmiennych od wieków widoków:

Miliony oczu podziwiała ten pejzaż, a jest on dla mnie jak pierwszy uśmiech świata [...]. Świat jest piękny i tylko tyle. Jego wielka prawda, której uczę cierpliwie, jest w stwierdzeniu, że umysł jest niczym i serce nawet. I że kamień, który ogrzewa słońce, albo cyprys, który ogromnieje na tle nieba bez chmur, wyznaczają granice jedyne go świata, gdzie „mieć rację” nabiera sensu: przyroda bez ludzi. Ten świat mnie przekreśla. Prowadzi do końca. Neguje bez gniewu⁴³.

W jednym ze szkiców Zagańczyk wyznaje, że szczególne znaczenie ma dla niego pisarstwo Zygmunta Kubiaka, a niemal wszystkie jego książki stanowią dla niego zapis podróży. Wywołują podziw, rozbudzają wyobraźnię, przenoszą w inny świat i inny czas. Pozwalają zdystansować się wobec rzeczywistości. Jednak szczególnie cenne w twórczości autora *Przestrzeni dzieł wiecznych* nie są dla Zagańczyka, jak by się mogło wydawać, rozważania na temat rozmaitych książek, lecz te, które:

Są zapisem chwili, wschodu i zachodu słońca, barwy drzew, zapachu kwiatów. Dopiero potem pojawia się literatura. Pomaga uchwycić moment olśnienia, zamknąć go w słowach. Zachwyt nad pejzażem i uwielbienie dla linijki wiersza wzajemnie się uzupełniają. Stanowią o sile eseistyki Kubiaka. Nic nie jest wymyślone. Wszystko zostało przeżyte, uznane za własne⁴⁴.

⁴² Zob. Ch. Tilley, *Praktykowanie krajobrazu (fragment z Fenomenologii krajobrazu)*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 411–422.

⁴³ M. Zagańczyk, *Pierwszy uśmiech świata*, w: *Droga do Sieny*, s. 41–42.

⁴⁴ M. Zagańczyk, *Medytacje śródziemnomorskie*, w: tegoż, *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk 1999, s. 76.

Niewątpliwie, ważny dla autora *Drogi do Sieny* jest także wielokrotnie przywoływany Herbert. Idąc za jego radą, Zagańczyk przyznaje, że zawsze stara się znajdować jak najszerszą – jak to ujął autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* – „ptasią” perspektywę oglądu rzeczywistości. Herberta określa mianem niedoścignętego mistrza, który krajobrazy wyczarowuje tak, jak potrafią to zrobić tylko niektórzy malarze. Ceni w tych opisach nade wszystko obecność natury, która jawi się niczym zwierciadło dla dzieł sztuki. Spośród Herbertowskich zapisków uwagę Zagańczyka przyciągają także te, w których rozważaniom o rozmaitych dziełach sztuki towarzyszą informacje dotyczące codziennego funkcjonowania, chociażby na temat smaku potraw czy barwy i zapachu wina. Dopiero właśnie we Włoszech Zagańczyk zrozumiał – jak przyznaje – że nie służą one jedynie jakiemuś formalnemu rozluźnieniu, lecz stanowią istotne elementy w procesie wchodzenia w nową kulturę, jej poznawania i przeżywania.

Korsykę z kolei ogląda przede wszystkim oczami Konstantego Jeleńskiego. Własne refleksje zderza z uwagami zawartymi w jego korespondencji. Opis wyspy stworzony w listach Jeleńskiego do Vincenza i Miłosza konfrontuje z własnym realnym doświadczeniem jej krajobrazu podczas podróży do Nonzy, które tak opisuje:

Krajobraz zmieniał się jak w kalejdoskopie. Najpierw prosta i gładka jak stół droga do Bastii, później Cap Corse i wreszcie góry przecinające wyspę z północy na południe. Minąłem ukryte wśród wzgórz miasteczko, bajecznie położone niczym San Gimignano. Stamtąd ruszyłem jeszcze wyżej i nagle na szczycie olśnienie: skały i morze, spokojne, majestatyczne, zlewające się z niebem⁴⁵.

Znamienne, że to doświadczenie budzi skojarzenie z podobnym zaskakującym doznaniem z wyprawy do Doliny Pięciu Stawów, która także u celu zaskoczyła autora przepięknym widokiem gór i lazurowych jezior. U kresu wyprawy do Nonzy podróżującemu ukazują się poszarpane kontury małych zatoczek, morze rozległe i gładkie niczym aksamit oraz łódź żaglowa na horyzoncie, które przywodzą na myśl migawkę filmu o Indochinach. Autor odnosi wówczas wrażenie – jak przyznaje – że to najpiękniejsze miejsce na ziemi. Nonza jest dla autora niczym obraz Arkadii, jednocześnie piękna i niedostępna. Pisarz wprost stwierdza, że potrzebował tego widoku, aby zrozumieć, jak z podziwianego miejsca wydobyć szczęście⁴⁶. Przekonuje tym samym nie pierwszy już raz, że krajobraz może być nie tylko pięknym widokiem budzącym zachwyt, wywoływać rozmaite stany emocjonalne, ale nawet wpływać na odczucie intensywności własnej egzystencji.

⁴⁵ M. Zagańczyk, *Korsyka*, w: *Cyprysy i topole*, s. 62.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 64.

W szkicu *Majorka* natomiast wyruszeniu w drogę do Valdemosy towarzyszy jednocześnie wywoływanie z pamięci fragmentów biografii i listów Chopina, który kiedyś na wyspie przebywał, a w kontekście podróży do Florencji autor wyraża pragnienie, by patrzeć na nią oczyma pisarzy i przyjaciół, którzy to miasto świetnie znali. Opisu Florencji szuka więc w literaturze; w wierszach, powieściach, esejach, które pomagają mu zmierzyć się z tym miastem. I między innymi w kontekście podróży do Florencji, ale też innych włoskich miast, miasteczek i podziwianych krajobrazów przywołuje Zagańczyk twórczość Iwaszkiewicza, cytuje wiersze, w których pisarz te włoskie krajobrazy próbował pochwyć.

Warto podkreślić, że w ujęciu Zagańczyka krajobrazy stanowią z jednej strony inspirację do literackich czy malarskich odniesień, ale z drugiej, same okazują się też niezbędnym dopełnieniem istotnym dla odbioru sztuki. Znacząca jest w tym zakresie relacja z pierwszej wizyty w Toskanii. Autor przyznaje, że odwiedził ją przede wszystkim w celu oglądania obrazów. To one przede wszystkim miały być źródłem wrażeń. I choć niektóre z nich znał z opisów i reprodukcji, to uważa, że „trzeba widzieć je wraz z krajobrazem, oprawić w ramy codziennego życia. Oglądać niespiesznie. Patrzeć na nie oczami otwartymi na inne, zwyczajne widoki”⁴⁷. Nie dziwi więc, że autor właśnie takie widoki rejestruje: obserwuje wzgórza o łagodnych zboczach, rośliny, grudy ziemi przypominające ciężkie głazy i lśniące ponad nimi niewyraźne kształty zabudowań. Podziwia charakterystyczne dla tokańskiego krajobrazu barwy ziemi, których nie znał dotychczas: od brązu poprzez delikatne beże aż po czarne niemal plamy. I przyznaje, że obraz Toskanii, jaki ujrzał, różnił się od jego wyobrażeń o tej krainie. Niemniej jednak jej uroda zachwyca i śmiało może konkurować z dziełami sztuki. I tak na przykład, zdaniem autora *Snu cyprysów* w podróż do Monte Oliveto Maggiore warto wybrać się nie tylko w celu oglądania fresków Sodomy, ale też właśnie dla niezwykłych widoków. Jesień jest tu całkowicie pozbawiona zieleni, dominują żółcie, brązy i szarości, a pejzaż wygląda jakby właśnie został stworzony, jawi się jak na obrazach sienneńskich mistrzów: prosty, surowy, ale życzliwy⁴⁸. Z kolei widoki Sieny skłaniają pisarza do porównania jej do żywego obrazu:

Gaje oliwne zdają się podchodzić niemal do bram miasta. Na innym planie tego żywego obrazu dominuje płatanina krzewów o zielonych i brunatnych liściach. Z boku droga żwirowa, pusta o zmierzchu. Wieże katedry i Palazzo Pubblico wyrastają ponad dachy i są busolą w napowietrznym spacerze przez miasto⁴⁹.

⁴⁷ M. Zagańczyk, *Sen cyprysów*, s. 13.

⁴⁸ Zob. M. Zagańczyk, *Pierwszy uśmiech świata*, w: *Droga do Sieny*, s. 41.

⁴⁹ M. Zagańczyk, *Droga do Sieny*, s. 35.

Krajobrazy z jednej strony niewątpliwie współkształtują odbiór sztuki, ale z drugiej same niejednokrotnie jawią się niczym dzieła malarskie. Autor wyznaje, że podczas wędrówek po górach zatrzymuje się, by tak jak freskom, przyglądać się górskim szczytom i obserwować obłoki na niebie. Pragnie przede wszystkim cieszyć się pięknem pejzażu, zobaczyć nieznane dotąd oblicze Toskanii. W innym szkicu Zagańczyk napisze:

Wszystko, co stanowi o sile krajobrazu tokańskiego, mieści się w jednym spojrzeniu: wąż cyprysów, srebrne plamy gajów oliwnych, kremowoszare mury zabudowań, zieleń winnic. I niebo dopełniające obrazu⁵⁰.

Widoczny w tle tego krajobrazu szczyt Monte Amiata przyciąga wzrok podróżującego szczególnie o zmierzchu, gdy rozpoczyna się swoista gra słońca i cienia uwypuklająca kontur góry. Uwagę autora zwracają także trudno dostępne, zawieszone wśród gór miasta. Ich walory wizualne prowadzą do odczucia po prostu czystej radości wędrowania, z nich rodzi się pragnienie nasycenia się pięknem pejzażu. Zatem można powiedzieć, że doświadczenie bycia w określonym krajobrazie i doświadczenie sztuki wzajemnie się współkonstytuują. Zanurzenie w lokalnym krajobrazie stwarza szansę na zupełnie inny rodzaj artystycznych doznań, które nie byłyby możliwe poza bezpośrednim z nim kontaktem. Zagańczyk uważa, że zarówno w doświadczeniach krajobrazach, jak i w dziełach malarskich, w gąszczu szczegółów trzeba odnaleźć drogę. Dostrzec i utrwalić w pamięci to, co najistotniejsze. Również w krajobrazie trzeba nauczyć się odnajdywania znaków tylko dla siebie, tworzyć własną niepowtarzalną mapę ulubionych miejsc.

Na uwagę zasługuje także konfrontowanie krajobrazów uwiecznionych na obrazach z rzeczywistymi obserwowanymi widokami. Znamienna jest w tym zakresie refleksja dotycząca malarstwa Corota, który jak nikt „potrafił oddać skwar letniego popołudnia, namalować powietrze wibrujące drobinami kurzu, kontury domostw spowite srebrną mgłą, jakby topniejące w słońcu”⁵¹. Zagańczyk wyznaje, że uwiecznione na płótnach tego malarza widoki są bardziej wymowne i piękniejsze od tego, co sam był w stanie zobaczyć. Z kolei na płótnach Piera della Francesca odnajduje narrator ślady współczesnych tokańskich krajobrazów. Znajduje „te same drzewa, ten sam zarys pól i niebo o wyjątkowym błękicie”⁵² I choć ocenia, że właściwie nie jest tych elementów zbyt dużo, to jednocześnie odnotowuje, że najpięk-

⁵⁰ M. Zagańczyk, *Krucha pieczęć Arcidosso*, w: *Droga do Sieny*, s. 19.

⁵¹ M. Zagańczyk, *Wędrówki z vetturinem*, s. 46.

⁵² M. Zagańczyk, *Monte Amiata*, s. 21.

niejsze pejzaże mówią na ogół niewiele, nie przytłaczają. Ukazują tylko tyle, ile odbiorca jest zdolny przyjąć w pierwszej chwili olśnienia.

Z odmienną sytuacją w zakresie relacji krajobrazów z ich malarskimi ujęciami mamy do czynienia w szkicu *Castiglione Olona*. Do tego małego lombardzkiego miasteczka udał się Zagańczyk w celu obejrzenia fresków Masolina. Na jednym z nich ogląda węgierskie miasto Veszprém, które dość paradoksalnie staje się punktem odniesienia dla refleksji o krajobrazie Lombardii. Uwagę przykuwa pustka i bezruch. Pejzaż zostaje sprowadzony zaledwie do kilku szczegółów. Z trudem dają się rozpoznać kształty wież, baszt murów obronnych i drogi wiodącej do miasta. Obraz wypełniają w istocie dwa ścierające się kolory – brąz gór i szarość nieba. Nie ma tu żadnego drzewa czy rzeki, nie ma ludzi; żadnego ruchu. Pejzaż jest bardzo surowy. Autor konkluduje, że w Lombardii nic nie przypomina takich krajobrazów, gdyż dużo w niej słońca, zieleni, życia. Jednak samo Castiglione Olona leży na uboczu, ukryte przed zgiełkiem. Przypomina autorowi fragment Toskanii, tyle że przeniesiony na północ i wciśnięty pomiędzy okoliczne wzgórza. Czas spędzony w tym miasteczku określa on jako wyróżniony, podarowany. Odpoczynek na murze w pełnym słońcu, spacer wyludnionymi uliczkami, zapach pokrzyw na łące – wszystko to sprawia, że autor na moment traci pewność, gdzie właściwie jest i pyta samego siebie, czy to miasto naprawdę istnieje⁵³. Przykład ten przekonująco dowodzi, jak doświadczenie sztuki ściśle łączy się z doświadczeniem krajobrazu, odwiedzanego miejsca i jak intensyfikuje psychosomatyczne doznania pisarza.

Niewątpliwie więc doświadczenie krajobrazu jest dla Zagańczyka jednocześnie doświadczeniem literatury, sztuki, niejednokrotnie głębokim emocjonalnym spotkaniem z odwiedzanymi miejscami. W szkicu *Podróże i drzewa* napisze:

Czytać pejzaż to przede wszystkim docierać do ludzi, którzy przed wiekami nadali mu kształt. Kultura bowiem jest może jedyną, choć ułomną formą nieśmiertelności. Dlatego tak ważne jest umieć się w niej odnaleźć. Trzeba być niespiesznym przechodniem wśród innych ludzi, widzieć świat w jego różnorodności, cenić szczegóły⁵⁴.

Rozważania autora *Cyprysów i topoli* wyraźnie dowodzą, że trzeba tu mówić o „byciu w krajobrazie”⁵⁵, gdyż nieustannie angażuje on uwagę twórcy,

⁵³ M. Zagańczyk, *Castiglione Olona*, w: *Cyprysy i topole*, s. 14.

⁵⁴ M. Zagańczyk, *Podróże i drzewa*, w: *Cyprysy i topole*, s. 88.

⁵⁵ Zob. B. Frydryczak, *O doświadczeniu bycia w krajobrazie*, w: *Między integracją i rozproszeniem. Doświadczenie estetyczne w kontekstach nowoczesności*, red. I. Lorenc, M. Rychter, M. Salwa, Warszawa 2018, s. 146.

budzi rozmaite refleksje i skojarzenia, uruchamia wspomnienia, wyobraźnię, prowokuje do marzeń. Jak wielokrotnie przekonuje Zagańczyk, doświadczenie krajobrazu jest pełne i prawdziwie głębokie, gdy nie jest tylko jednorazowym doznaniem, lecz wielokrotnie powtarzanym przeżyciem. Krajobraz trzeba rozpoznać, oswoić go, przez jego pryzmat doświadczać rzeczywistości wokół. Za Davidem Loventhałem mógłby twórca *Drogi do Sieny* powtórzyć, iż krajobraz jest „wszechobecny, wszechogarniający i nieunikniony”⁵⁶. Nie da się poza nim funkcjonować. Ogarnia on całego człowieka, uruchamia rozmaite zmysły i emocje, kształtuje nastroje, budzi wrażliwość. I choć Zagańczyk wielokrotnie eksponuje wizualny wymiar krajobrazu, to przecież jednocześnie wyraża głęboką świadomość jego wielowymiarowego charakteru i złożonej natury jego doświadczenia. „Krajobraz jest jak partytura. Dla niewprawnego oka pozostaje gęstą siecią znaków, czasami pięknych, ale niepokojąco niemych. Widzieć pejzaż to umieć go śpiewać. Wydobyć z niego muzykę zaklętą w drzewach, w tafla jeziora, w delikatnej grze chmur na niebie”⁵⁷.

Bibliografia

- Assunto Rosario (2014), *Natura jako krajobraz i wolność człowieka*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 211–219.
- Assunto Rosario (2015), *Filozofia ogrodu*, wybrał, przełożył i opracował M. Salwa, Łódź: Przypis.
- Berleant Arnold (2014), *Estetyka i środowisko*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 63–77.
- Bieńkowska Ewa (2002), *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk: Słowo: Obraz/Terytoria.
- Boehm Gottfried (2014), *O obrazach i widzeniu*. *Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków: Universitas.
- Bourriaud Nicolas (2012), *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR.
- Cosgrove Denis (2014), *Krajobraz i europejski zmysł wzroku – przyglądanie się naturze*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 79–110.
- Frydryczak Beata (2018), *O doświadczeniu bycia w krajobrazie*, w: *Między integracją i rozproszaniem. Doświadczenie estetyczne w kontekstach nowoczesności*, red. I. Lorenc,

⁵⁶ D. Loventhal, *Życie z krajobrazem i oglądanie krajobrazu*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, s. 111.

⁵⁷ M. Zagańczyk, *Spacer nad rzeką*, w: *Droga do Sieny*, s. 9.

- M. Rychter, M. Salwa, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 143–157.
- Frydryczak Beata (2023), *Topografia tego, co estetyczne, czyli o zmysłowym wymiarze doświadczenia krajobrazu*, w: *Myślenie estetyczne*, red. T. Pękała, R. Kubicki, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 143–153.
- Frydryczak Beata, Angutek Dorota (2014), *Od krajobrazu naturalnego do krajobrazu kulturowego. Wprowadzenie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 7–19.
- Górska Irena (2019), *Podróż jako doświadczenie dramatyczne. Grecja Herberta – Grecja Jastruna*, w: *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce. Dramaturgia – nowe horyzonty*, red. W. Baluch, A. Krajewska, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 163–184.
- Krajewska Anna (2009), *Dramatyczna teoria literatury*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Loventhal David (2014), *Życie z krajobrazem i oglądanie krajobrazu*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 111–138.
- Mitchell William John Thomas (2002), *Introduction*, w: *Landscape and Power*, Chicago, London 2002, s. 1–2.
- Riley Robert B. (2014), *Pytania o wzrok, krajobraz i doświadczenie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 221–223.
- Ritter Joachim (2014), *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 37–54.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Salwa Mateusz (2020), *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Łódź: Wydawnictwo Oficyna s.c.
- Simmel Georg (2006), *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Siwor Dorota (2011), *Włoskie wędrówki literackie*, „Konteksty Kultury”, nr 7, s. 212–223.
- Thompson John B. (1995), *Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge–Oxford: Polity Press.
- Tilley Christopher (2014), *Praktykowanie krajobrazu (fragment z Fenomenologii krajobrazu)*, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 411–422.
- Urry John (2007), *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wieczorkiewicz Anna (2012) *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków: Universitas.
- Zagańczyk Marek (1999), *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk: Słowo: Obraz/Terytoria.
- Zagańczyk Marek (2005), *Droga do Sieny*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Zagańczyk Marek (2012), *Cyprysy i topole*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.

A Journey Without End: On the Experience of Landscape by Marek Zagańczyk

Abstract

The considerations undertaken are aimed at reconstructing the experience of landscape on the basis of selected travel sketches by Marek Zagańczyk. This experience manifests itself as a constant establishment of the identity of the visited places and as well as a test of the traveler's own sensuality, constantly stretched between different emotional states. Zagańczyk's notes show that the landscape is born in experiences, sensations and individual feelings, and that experiencing it is simultaneously a deep immersion in oneself. In this perspective, the visual aspect of the landscape, which the author often emphasizes, is merely an introduction to multisensory and psychosomatic experiences, activating all the senses, memory, imagination and various associations, which, in turn, open up new artistic, biographical and personal contexts. As a result, the landscape becomes for Zagańczyk a source not only of broadly understood aesthetic experience, but also of existential one.

Keywords: journey, landscape, sensuality, aesthetic experience, existential experience