

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

Elżbieta Rybicka

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: elzbieta.rybicka@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7643-5647

Afektywne krajobrazy: dziwaczne i osobliwe

W 1960 roku John Steinbeck wyruszył na samochodową wyprawę przez Stany Zjednoczone. Po przekroczeniu linii granicznej Missouri, która oddziela wschód Stanów od zachodu, pisarz wjeżdża na znajdujące się na terenie Dakoty Północnej ziemie zwane Badlands, które okazują się dla niego zaskakującym doświadczeniem. Opowiada o nim w dzienniku *Podróż z Charley'em*:

nie byłem przygotowany na Złe Ziemie. Zasługują one na tę nazwę. Przypominają robotę złego dziecka. Takie miejsce mogłyby zbudować Upadłe Anioły na złość Niebiosom – suche i ostre, posępne i groźne, a dla mnie złowróżbne. Idzie od niego coś, co mówi, że nie lubi i niechętnie widzi ludzkie istoty. [...] I to jest dziwna rzecz, tak jak czułem się niepożądany na tych ziemiach, podobnie i niechętnie o nich piszę¹.

Jednak parę godzin później Badlands – Złe Ziemie – stają się dobrymi Ziemiami:

śpieszno mi było wyrwać się z tego niesamowitego krajobrazu. A potem późne popołudnie odmieniło wszystko. W miarę jak słońce się zniżało, pagórki i parowy, urwiska, rzeźbione wzgórza i rozpadliny traciły swój wypalony, przerażający wygląd i grały żółtością, soczyście brunatnymi tonami i stoma odmianami

¹ J. Steinbeck, *Podróż z Charleyem: w poszukiwaniu Ameryki*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 2023, s. 183.

czerwieni i srebrnej szarości, podkreślonymi przez pasma głębokiej czerni. Było tak pięknie, że zatrzymałem się w pobliżu gęstwiny karłowatych, powykrzywianych przez wiatr cedrów i jałowców, a gdy już raz przystanąłem, pochwycił mnie i usidlił kolor, olśniła czystość światła. [...] cały ten dziwny krajobraz krzyczał barwami. [...] W nocy Złe Ziemie przemieniły się w dobre ziemie. Nie potrafię tego wyjaśnić. Tak było².

W relacji Steinbecka pojawia się kilka elementów, które stanowić będą dla mnie punkt wyjścia dla zarysowania specyfiki afektywnych krajobrazów – aktywna rola samego miejsca, od którego płynie impuls odbierany najpierw jako niechęć pozaludzkiego wobec człowieka, swoiste dostrojenie emocjonalne przełożone na lekko demonizującą interpretację, a później na akt pisania. Do tych przyczyn Steinbeck dorzuca jeszcze niepokojącą dziwność (*strange*) i niesamowitość (*unearthly*) krajobrazu. Następnie światło – czynnikiem sprawczym przeobrażenia „złego” w „dobry” krajobraz są bowiem zmieniające się warunki świetlne, tworzące atmosferę, auratyczne otoczenie regulujące emocjonalnymi reakcjami. To światło złotej godziny i modulowane nim tonacje kolorystyczne sprawiają, że krajobraz „pochwycił” postrzegającego, przestrajając jego sposób postrzegania. Wreszcie sama procesualność, a więc nie tyle rzeczownikowe, ile „czasownikowe” rozumienie krajobrazu³ oraz dostrajającą się płynność atmosfery. Ich efektem są afektywne przepływy pomiędzy krajobrazem a doświadczającym podmiotem, które uzyskują artykulację w akcie twórczym.

Wskazane czynniki i procesy, to znaczy atmosfera, światło, tonacje kolorystyczne, procesualność, dostrojenie, emocjonalny oddźwięk konstytuują, za sprawą sieci relacji i oddziaływań, krajobraz afektywny. Taki więc, który wywołuje psychocieleśne poruszenie, czasem trudne do nazwania, czasem doprecyzowane. O ile zmysłowe doświadczenie krajobrazu zostało już dobrze opisane (by przywołać tylko ostatnią książkę Beaty Frydryczak⁴), o tyle emocjonalne aspekty relacji z krajobrazem wydają się mniej doceniane, być może ze względu na ryzykowność i nieostrość języka opisu. Niemniej w kręgu badań nad krajobrazem oraz w geografii emocjonalnej zyskały one już w miarę stabilną pozycję. By wskazać na dwa przykłady, brytyjski geograf John Wylie precyzuje, że afekt w tym przypadku oznacza „konfigurację ruchu i materialności – światła, koloru, morfologii i nastroju”, w której konstytuują się wzajemnie doświadczający i krajobraz⁵. Z kolei Ronan Foley sygnalizuje

² Tamże, s. 186, 187.

³ W.J.T. Mitchell, *Introduction*, w: *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago 2002, s. 1.

⁴ B. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, Łódź 2020.

⁵ J. Wylie, *Landscape*, London 2007, s. 215.

stosunkowo nowe, ale wzrastające zainteresowanie zwłaszcza odmiennością i specyfiką indygeniczných sposobów przeżywania i doświadczania krajobrazu, na coraz częściej przywoływaną terapeutyczną rolę krajobrazów, na lęk i solastalgię jako znamienne dla współczesności stany emocjonalne wywoływane kryzysem środowiskowym⁶.

Z tego szerokiego spektrum chciałabym jednak wyodrębnić – w ramach wstępnego rozpoznania – emocje i stany, które mogą wydawać się marginalne, a mianowicie poczucie dziwaczności i osobliwości (sygnałizowane w pierwszej części relacji Steinbecka). Są one próbą przybliżenia w języku polskim tych właściwości krajobrazu, które we współczesnych badaniach bywają określane mało precyzyjnymi, ale gęstymi semantycznie i genealogicznie pojęciami *weird* oraz *erie*. Sytuują się one w zróżnicowanym polu inspiracji wiązanych najczęściej z Markiem Fisherem i jego książką *Weird and Eerie*, opublikowaną w 2016 roku, której tytuł polscy tłumacze, Andrzej Karalus i Tymon Adamczewski, przełożyli jako *Dziwaczne i osobliwe*. W najkrótszym ujęciu – choć różnice semantyczne są wyjątkowo trudne do uchwycenia w polszczyźnie – Fisher chce odróżnić oba pojęcia od niesamowitego w znaczeniu Freudowskim, a które w jego interpretacji odnosi się przede wszystkim do psychologii podmiotu. W przekonaniu Fishera dziwaczne i osobliwe natomiast „pozwalają nam zobaczyć to, co w środku, z perspektywy tego, co na zewnątrz”⁷. I dalej wyjaśnia pierwsze pojęcie w następujący sposób:

dziwaczne jest tym, co nie pasuje – wnosi w to, co znane, coś, co zazwyczaj znajduje się poza nim i nie da się pogodzić z tym, co „swojskie” (nawet jako jego negacja). Formą najbardziej odpowiednią dla tego, co dziwaczne jest montaż: zestawienie dwóch lub więcej elementów, które do siebie nie pasują. Stąd umiłowanie dziwaczego w surrealizmie, który w podświadomości widział maszynę montażową generującą bardzo szczególne kompozycje⁸.

Analogiczny charakter ma drugie z pojęć:

osobliwe również łączy się z tym, co zewnętrzne. „Zewnątrze” możemy tutaj rozumieć w empiryczny sposób, jak również w znaczeniu bardziej abstrakcyjnym lub transcendentálním. Poczucie osobliwości rzadko pojawia się w przestrzeniach zamkniętych i zamieszkałych. Zazwyczaj napotykamy je w obszarach częściowo wyludnionych. Co musiało się zdarzyć, że powstały te ruiny? Jak doszło do tego zniknięcia? Jakiego rodzaju istota była w to zamieszana?⁹

⁶ R. Foley, *Affective landscapes. Capturing emotions in place*, w: *The Routledge Handbook of Methodologies in Human Geography*, ed. S.A. Lovell, S.E. Coen, M.W. Rosenberg, London 2022, s. 109–122.

⁷ M. Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, przeł. A. Karalus, T. Adamczewski, Gdańsk 2023, s. 14.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

Dodaje następnie, że poczucie osobliwości odnosi się do kwestii sprawczości, także „przedmiotów niematerialnych i nieożywionych: sprawczości minerałów czy krajobrazów” oraz „do sposobu, w jaki my sami dajemy się schwytać rytmem, pragnieniom i ukrytym formom sił nie-ludzkich”¹⁰. W samym opisie Fishera oba pojęcia wydają się mało klarowne – dziwaczne i osobliwe (choć także niesamowite) są dla niego jednocześnie afektami, właściwościami miejsc i krajobrazów, jak również „kategoriami, które definiują rodzaje filmów i powieści, tryby percepcji, a nawet sposoby bycia”¹¹. Próbując je przybliżyć, badacz odwołuje się do licznych przykładów z literatury, także gatunkowej (*weird fiction*, między innymi H.P. Lovecrafta, ale też Margaret Atwood), filmu (Davida Lyncha, Christophera Nolana), muzyki ambientowej (Briana Eno). Wspomina jednak także o osobistym doświadczeniu osobliwych krajobrazów wschodniej Anglii w okolicy Suffolk. Z tej mglistości znaczeniowej, specyficznej dla obu pojęć, chciałabym wyprowadzić wstępny wniosek, że dziwaczne i osobliwe są tym, co zaburza (nadmiarem lub deficytem obecności) krajobrazy codziennego doświadczenia, wywołuje efekt dezorientacji, zmaćcone stany emocjonalne, łączące niepokój, fascynację, choć czasem też dziwny rodzaj spokoju.

Obie kategorie mają jednak bardziej zróżnicowane odniesienia, a przede wszystkim dłuższą genealogię, dlatego pomysły brytyjskiego badacza będą dla mnie tylko jednym ze źródeł inspiracji. Drugim natomiast uwagi Roberta Macfarlane, jednego z najważniejszych pisarzy *new nature writing*, który w eseju opublikowanym w 2015 roku¹² *The Eeriness of the English Countryside* zwraca uwagę na doświadczenie osobliwości w angielskim krajobrazie, odróżniając je wyraźnie (ze względu na skalę i stopień napięcia emocjonalnego) od grozy horroru. Wychodząc od interpretacji opowiadania *Widok ze wzgórza* M. R. Jamesa, zauważa, że krajobraz jest „konstituowany przez niesamowite (*uncanny*) siły, częściowo pochowane cierpienia i spory o własność”¹³. Osobliwe krajobrazy ujawniają anomalie, zaburzają więc tradycyjne praktyki i postawy – zamieszkiwania czy poczucia przynależności, problematyzują jednocześnie ciągłość dziedzictwa. Dlatego osobliwy krajobraz będzie dla Macfarlane’a alternatywą dla angielskiego pastoralizmu, a zwłaszcza jego konsolacyjnej funkcji. Warto bowiem pamiętać, że tłem

¹⁰ Tamże, s. 15.

¹¹ Tamże, s. 13.

¹² R. Macfarlane, *The Eeriness of the English Countryside*, „The Guardian”, 10.04.2015. <http://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eerinessenglish-countryside-robert-macfarlane> [dostęp 12.02.2024].

¹³ Tamże.

dla rozważań pisarza jest ideologiczny pejzaż angielski (który scala porządek społeczny z przyrodą) i zapewne też narastające tendencje konserwatywne i nacjonalistyczne (artykuł ukazał się rok przed referendum w sprawie wystąpienia Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej). Prowadzi wreszcie w stronę tego, co spektralne, tworząc „osobliwą kontr-kulturę”, „mieszankę widmontologii, wrażliwości geologicznej i politycznego aktywizmu”¹⁴. Ślady doświadczenia osobliwych krajobrazów pisarz dostrzega w muzyce (w albumach *White Chalk* i *Let England Shake* PJ Harvey, utworach Richarda Skeltona), sztuce, filmie, literaturze (między innymi w *Pierścieniach Saturna* Sebald).

Swoją drogą, można odnieść wrażenie, że to właśnie Sebald poprzez swoją widmontologiczną opowieść o pieszej wędrówce po pustkowiach Suffolk – odkrył Brytyjczykom możliwości nowego sposobu artykulacji doświadczenia krajobrazu. I to zarówno w środowisku literaturoznawczym czy piarskim, jak i geograficznym. O wędrówce śladami Sebald opowiada na przykład Macfarlane w szkicu *Poblask albo wędrówki Sebald*¹⁵, z kolei o znaczeniu pisarza dla geografii spektralnych pisze John Wylie, wskazując, że kształtowanie miejsca odbywa się raczej przez nawiedzanie niż zamieszkiwanie¹⁶. Te inspiracje wzmocnione zostały później filmem Granta Gee *Patience. After Sebald*, w którym *nota bene* jedną z ważniejszych postaci, wprowadzających w twórczość pisarza, jest Robert Macfarlane.

Dodam jeszcze, że sam Macfarlane jako pisarz aktywnie uczestniczy w tym procesie od-swajania krajobrazów i to nie tylko angielskich – już wyraźnie w *Szlakach*, w których pełno swego rodzaju portali do innych, dziwnych, osobliwych miejsc:

Brakuje nam – a szkoda – określenia na miejsca, gdzie człowiek doświadcza „przejścia” między znanym krajobrazem a „niewidoczną stroną księżycą” [...], „nową krainą” [...], „innym światem” [...]: miejscem, gdzie odczuwamy i myślimy w sposób znacząco odmienny. Od jakiegoś czasu wyobrażałem sobie takie przejścia jako „punkty graniczne”. [...] Takie chwile są rytuałami przejścia rekonfigurującymi geografie danego terenu, za którymi znane miejsca zaczynają się wydawać obce albo przesunięte. Ujawniają kontynenty ukryte w obrębie kontynentów¹⁷.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ R. Macfarlane, *Poblask albo wędrówki Sebald*, przeł. M. Heydel, „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 193–195.

¹⁶ J. Wylie, *The spectral geographies of W.G. Sebald*, „Cultural Geographies” 2007, no. 14, s. 185.

¹⁷ R. Macfarlane, *Szlaki. Opowieści o wędrówkach*, przeł. J. Konieczny, Poznań 2018, s. 92.

Jeszcze mocniej ten proces zaznacza się w *Podziemiach*, dla których czytelnym odniesieniem jest mroczna ekologia Timotheo Morton'a wraz z kluczową dla niej kategorią dziwności, czyli *weird*. Czy będą to katakumby Paryża, czy lodowcowe podziemia w Grenlandii, czy grobowiec dla odpadów promieniotwórczych w Finlandii – wszystkie te miejsca otwierają na dziwny afektywny rezonans. Pomysł na książkę pojawił się w 2010 roku, niejako w epicentrum katastrof (trzęsienia ziemi na Haiti, wybuchu wulkanu Eyjafjallajökull w Islandii, eksplozji platformy wiertniczej Deepwater Horizon), które stały się dla pisarza wyzwaniem i poznawczym, i emocjonalnym¹⁸. Narastający kryzys wywołany zmianami klimatycznymi przekształca bowiem także krajobraz, w którym czas i przestrzeń podlegają wywichnięciu, wyłamują się z linearności lub horyzontalnej płaskości powierzchni. „Rzeczy, które winny pozostać pogrzebane, nieproszone wychodzą na wierzch”¹⁹ – zauważa Macfarlane, pisząc o złożach metanu wyciekających z topniejącej zmarzliny, zarodnikach węgla w odmarzających ciałach reniferów, ciałach alpinistów i himalaistów odsłanianych przez cofające się lodowce. To, co ukryte, wychodzi więc na powierzchnię, wymuszając inne rozumienie czasu, przestrzeni i krajobrazu.

Trzecim natomiast źródłem inspiracji może być wspomniany wcześniej Timothy Morton ze względu na samą kategorię *weird* (tym razem przetłumaczoną przez Annę Barcz jako dziwne). Rekonstruuje on bowiem etymologię, sięgając do przednowoczesnych źródeł – *weird* wywodzi się z staronordyckiego *urth* i oznacza coś zapętlonego, powiązanego również z nordyckimi wieszczkami Nornami, a więc także z figurą przeznaczenia czy losu, choć jednocześnie z zaczarowaniem. Pokrętna logika Morton'a jest kłopotliwa i mało klarowna, ale o to właśnie chodzi w tym przypadku, o ułożenie wrażliwości *weird* w czymś, co sytuuje się przed fazą oświeceniowego rozumu, w sferze przednowoczesnej ciemności i mroku. Z perspektywy krajobrazów afektywnych ważne wydaje się zwłaszcza jego „wywichnięte” rozumienie miejsca, które „nie stoi spokojnie, lecz wygina się i wykręca”, gdyż „to, co lokalne jest najbardziej niesamowite”²⁰.

Rzecz znamienna, wszyscy trzej, Macfarlane, Fisher i Morton, opublikowali swoje artykuły czy książki mniej więcej w zbliżonym czasie – między 2015 a 2016 rokiem. To, co dziwaczne i osobliwe jest dla nich czymś wię-

¹⁸ R. Macfarlane, D. Ackerman, *An Interview with Robert Macfarlane*, „Conjunctions” 2019, no. 73, s. 63–77.

¹⁹ R. Macfarlane, *Podziemia. Podróż w głąb czasu*, przeł. J. Konieczny, Poznań 2019, s. 23.

²⁰ T. Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, przeł. A. Barcz, Warszawa 2023, s. 83, 84.

cej niż tylko konstatacją marginalnych emocji. Dziwaczne to także inne imię dla przeznaczenia, fatum, losu. Wydają się one archaiczne, ale celnie oddają współczesną wrażliwość i współczesne obawy: sytuację podlegania siłom, nad którymi nie możemy zapanować, niezależnie czy jest to kapitalizm, czy kryzys środowiskowy, czy konflikty społeczne i polityczne.

Podsumowując, obie kategorie z perspektywy badań krajobrazowych łączą, po pierwsze, wykraczanie poza estetykę pastoralną, krajobrazu udomowionego i niosącego konsolację. W ich miejsce proponują defamiliaryzację – wytrącenie z poczucia zadowolenia, zaburzenie koherencji, wynikające z konfrontacji z czymś, co w oswojony krajobraz wprowadza dysharmonię, dysonans, wyrwę lub zapadlisko. Po drugie, aktywizują one nie tyle „oko”, ile afektywne poruszenia, psychocieleśne doznania, bliższe jednak niejasnym i niewytłumaczalnym niepokojom niż grozie specyficznej dla horroru. Po trzecie, zmieniają wektory oddziaływania. Energia poruszenia przepływa bowiem najczęściej od krajobrazu do percypującego podmiotu. To różnica kluczowa, ponieważ w tradycji estetyki krajobrazu akcentowano raczej mechanizmy projekcyjne przebiegające od jednostki i jej stanów emocjonalnych do krajobrazu jako eksterioryzacji psyche lub korelatu obiektywnego. Prowadziły zatem do antropocentrycznego narcyzmu uniemożliwiającego dostrzeżenie materialności i sprawczości samego krajobrazu. Po czwarte wreszcie operują atmosferą, nastrojem, aurą, tymi kategoriami, które budzą coraz większe zainteresowanie antropologów, estetyków, socjologów, by przywołać tylko Gernota Böhmego, Tima Ingolda, Bena Andersona, Marka Krajewskiego, Friedlinda Riedela²¹. I dotyczy to zarówno krajobrazów doświadczanych, jak i kulturowo zapośredniczonych: literackich, fotograficznych, malarskich czy filmowych. Choć nie są one szczególnie precyzyjne, to staną się może bardziej uchwytnie, gdy – na przykład, śladem Tima Edensora – uwzględni się rolę światła w kształtowaniu relacji pomiędzy krajobrazem a doświadczającymi podmiotami²².

Taki sposób ujęcia krajobrazu pozwala się włączyć w ramy tak zwanych teorii nie-reprezentacjonistycznych, dla których kluczową kwestią jest nie tyle pytanie, co krajobraz znaczy, ile: jak działa? Jaki wywołuje re-

²¹ Zob. G. Böhme, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, „Thesis Eleven” 1993, no. 36, s. 113–126; T. Ingold, *Atmosferyczne krajobrazy*, przeł. D. Angutek, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 395–410; B. Anderson, *Affective Atmospheres*, „Emotion, Space and Society” 2017, no. 2, s. 77–81; M. Krajewski, *Atmosfera afektywna. Poznawcza użyteczność pojęcia*, „Teksty Drugie” 2022, nr 3, s. 285–301; F. Riedel, *Atmosphere*, w: *Affective Societies: Key Concepts*, ed. J. Slaby, Ch. von Scheve, New York 2019, s. 85–95.

²² T. Edensor, *Krajobraz i światło: spacer po Stanton Moor*, przeł. B. Frydryczak, w: *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2019, s. 55–80.

zonans? Z jakimi praktykami się łączy? Jaką rolę odgrywa w nich cieleśne doświadczenie? Koncentrują się one – jak zauważa Emma Waterton – na czynnościowym rozumieniu krajobrazu²³. O ile wcześniejsze badania były skalibrowane na znaczenia kulturowe oraz na interpretacje (postrzeganie krajobrazu jako tekstu kultury), to teraz przedmiotem uwagi stają się praktyki ucieleśnione, zmysły i afekty. Co ważne jednak, nie traktuje się obecnie reprezentacji i doświadczenia jako trybów alternatywnych. Daniel Weston, autor *Contemporary Literary Landscape*, książki, która stanowi propozycję translacji założeń teorii nie-reprezentacjonistycznych na język badań literackich, podważa tę dystynkcję²⁴. W jego przekonaniu „dynamika i poetyka form literackich nie wstrzymuje ucieleśnionego doświadczenia, ale działa na rzecz jego odzyskania”²⁵. By je doprecyzować, posługuje się kategorią artykulacji miejsca, które celniej odpowiada próbie myślenia poza alternatywami. W podobnym kierunku zmierza John Wylie, wiążąc doświadczenie z ekspresją²⁶.

Odwołując się do wcześniejszych badań, powiedziałabym jednak, że w spotkaniu z krajobrazami afektywnymi współpracują ze sobą doświadczenie (także cieleśne, zmysłowe), archiwum kultury, wyobraźnia, ale w równym stopniu stanowią one miejsce oporu, nie pozwalają sobą dysponować, uświadamiając utratę ludzkiej rozporządzalności²⁷. W konfrontacji z takimi krajobrazami wytwarzają się konfliktowe napięcia, podmiot doświadczający może czasem artykułować tylko świadomość porażki w próbie pochwycenia tego, co wywołuje poruszenie.

Tym, co wydaje się ważne w inspiracji teoriami nie-reprezentacjonistycznymi jest przesunięcie od wnętrza do zewnątrz. Koresponduje ono z wspominanymi wcześniej uwagami Fischera czy Macfarlene’a. Widać bowiem wyraźnie, że są to stanowiska w obrębie tej samej fali przechodzenia od koncentracji na tym, co wewnętrzne do tego, co przychodzi z zewnątrz jako poruszenie, wyzwanie, bodziec. Może najlepiej je uchwycić we wspomnianych już *Pierścieniach Saturna* Sebalda. Począwszy od pierwszej sceny pobytu w szpitalu, gdy narrator wspomina ambiwalentne doświadczenie

²³ E. Waterton, *Landscape and non-representational theories*, w: *The Routledge Companion to Landscape Studies*, ed. P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, London, New York 2013, s. 66–75.

²⁴ D. Weston, *Contemporary Literary Landscape. The Poetics of Experience*, London 2016, s. 2.

²⁵ Tamże.

²⁶ J. Wylie, *Landscape*, w: *Routledge Handbook of Literary Geography*, ed. A. Neal, D. Cooper, Oxford 2025, s. 113–122.

²⁷ Pisałam o tym szerzej w: E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 175–185.

krajobrazów w trakcie pieszej wędrówki przez Suffolk („zaprzętało mnie zarówno wspomnienie pięknej swobody, jak paraliżującej zgrozy, której doznawałem niekiedy na widok śladów zniszczenia, sięgających nawet w tej ustronnej okolicy głęboko w przeszłość”²⁸) cała opowieść naznaczona jest afektywnym, cielesno-trzewnym rezonansem pomiędzy erozją mijanych krajobrazów a psychosomatycznymi reakcjami.

Na pytanie o aktualną rolę tego, co dziwaczne i osobliwe (oraz widoczny wzrost zainteresowania nimi) Macfarlane i Fisher odpowiadają analogicznie – korespondują one z niepokojami późnego kapitalizmu. W takich krajobrazach, zauważa Macfarlane, „wyparte siły (kapitał, ropa naftowa, energia, przemoc, władza państwowa, inwigilacja) pulsują i migoczą pod ziemią i w powietrzu, oczekując na erupcję lub kondensację”²⁹. Dziwaczność i osobliwość krajobrazu współbrzmi równie mocno z lękami antropocenu i kryzysu środowiskowego, nieprzypadkowo Thomas Friedman już w 2010 roku pisał o „globalnym dziwnieniu” (*global weirding*)³⁰. W przypadku brytyjskiego punktu widzenia chodzi także o krytyczną alternatywę wobec konserwatywnych ideologii krajobrazu narodowego. O ich operacyjności i przydatności poza współczesnym kontekstem decyduje też jednak, jak sądzę, szukanie alternatywy dla landszaftyzacji, estetyki malowniczości, wciąż żywej w turystycznym spojrzeniu i wizualnej nadprodukcji uwodzicielskich widoków. Są to oczywiście landszafty podporządkowane logice kapitalizacji widoku, napędzającej rynek turystyczny i marketing terytorialny. Nie są też jedyną odpowiedzią na współczesną potrzebę wypracowania nowego instrumentarium. Równolegle funkcjonują bowiem ciągle odwołania do niesamowitego Freuda, ale też do krajobrazów spektralnych, widmontologicznych, nawiedzonych³¹.

Niewątpliwie jednak zainteresowanie tymi pojęciami o różnej genealogii, ale pokrewnym zabarwieniu emocjonalnym, zdecydowanie wzrosło od czasów pandemicznych. Wyraźnym sygnałem jest skokowy wzrost popularności estetyki fotograficznej zwanej *liminal spaces photography*. Niemniej prowadzi też ona do przypominania i wprowadzania ponownie do obiegu takich przedstawień krajobrazów, które uzmysławiają tę dziwną lub osobliwą atmosferę. Przykładem wystawa *Unsettling Landscapes. The Art of the Eerie* w St Barbe Museum i Art Gallery w Lymington, prezentowana jesienią

²⁸ W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 7.

²⁹ R. Macfarlane, *The Eeriness of the English Countryside*.

³⁰ T. Friedman, *Global Weirding Is Here*, „New York Times”, 17.02.2010.

³¹ A. Lubkowitz, *Haunted Spaces in twenty-first century British nature writing*, Berlin 2020.

2021 roku (do stycznia 2022 roku), której współkuratorem był zresztą Robert Macfarlane. Warto jeszcze dodać, że pojęcie dziwaczności (*weird*) stało się punktem wyjścia rozwijanej w ostatnich latach orientacji badawczej, której nazwę trudno przetłumaczyć – *weirding approach*, nastawionych na eksploatację ambiwalentnych, niepokojących i dezorientujących aspektów obecnej kondycji społecznej i ekologicznej³².

Gdyby szukać przykładów krajobrazów dziwacznych i osobliwych w kulturze i literaturze polskiej, to warto przywołać opowiadania z tomu *Samosiejski* Dominiki Słowik, w których to, co dziwaczne, czasem obce – jako anomalia – przychodzi z zewnątrz i zaburza nie tylko rodzinne relacje, ale też krajobraz. Analogiczne afekty wywołuje Marcin Dymiter w projekcie muzycznym *Sinus Balticus*, tworząc mroczny, dźwiękowy ambient głębi bałtyckich. Dostrzec je można też w *Domu ojców* Andrzeja Muszyńskiego, zwłaszcza w niewytłumaczalnych epizodach z jaskiniami jurajskimi. Obie kategorie wydają się również dobrym narzędziem do analizy pejzaży Henryka Wańka, zwłaszcza tych sudeckich, w których malarz wykorzystuje montaż surrealistyczny i zagięcia czasoprzestrzenne, by w znany i topograficznie rozpoznawalny krajobraz wmontować elementy z innego porządku. Najbardziej wyraźne są w prozie gatunkowej zwanej *new weird fiction*, a przykładem mogą być powieści Jakuba Bielawskiego *Ćma* i *Dunkel*.

Chciałabym jednak sięgnąć do mniej oczywistego przykładu, który nie będzie miał charakteru ilustracyjnego dla założeń Fishera, Macfarlena czy Mortona, niemniej pozwoli, mam nadzieję, rozszerzyć nieco pole oraz uzmysłowić kluczowe dla krajobrazów afektywnych procesy związane także z narracyjną artykulacją. Dostrzegam taką możliwość w opowiadaniu Kornela Filipowicza *Krajobraz doskonały*, które pochodzi z opublikowanego w 1972 roku zbioru *Śmierć mojego antagonisty*. To rozpisane na kilka etapów studium przeistaczania krajobrazu w niepokojący pozaludzki innobyty. Punktem wyjścia jest przyjazd narratora i osób mu towarzyszących do miejsca określonego przez przyjaciela jako jedno z najbardziej niezwykłych. Sytuację inicjalną ustanawia więc postrzeganie i rama poznawcza wyznaczona przez przyjaciela, dla którego krajobraz, w którym znajdują się bohaterowie, jest materializacją równowagi i harmonii sił przyrody:

³² J. Turnbull, B. Platt, A. Searle, *For a New Weird Geography*, „Progress in Human Geography” 2022, no. 5, s. 1207–1231; J. Turnbull, *Weird*, „Environmental Humanities” 2021, no. 1, s. 275–280. O gatunkowej konwencji *weird* i *new weird* zob. przeglądowe artykuły: R. Luckhurst, *The weird: a dis/orientation*, „Textual Practice” 2017, nr 6, s. 1041–1061; M. Dajnowski, „Praca widma w epoce mechanicznej reprodukcji”. *China Miéville: koncepcje haute weird i abcerny*, „Literatura i Kultura Popularna” 2020, nr 26, s. 179–201.

Są takie krajobrazy na ziemi, które pamięta się przez całe życie. Ich ład i harmonia czynią wrażenie, jakby nic w nich nie było dziełem przypadku, jakby wszystkie elementy dobrane zostały i ułożone przez kogoś, kto dobrze wiedział, czego chce, wszystko widział, niczego nie przeoczył, o wszystkim pamiętał. [...] Naturą rządzi ślepy los – mówił – ale zdarza się czasem, że zmagające się z sobą na chybił trafił siły przyrody osiągają w jakimś nieoczekiwanym miejscu i chwili stan równowagi. Walka wtedy ustaje, proces zniszczenia zostaje zahamowany, a owocem tego „zawieszenia broni” jest właśnie ta zdumiewająca harmonia i doskonałość krajobrazu³³.

Już ten fragment, pomimo silnie zaakcentowanej, a w zasadzie dominującej harmonii, wprowadza jednak zapowiadająco i dzięki metaforze militarnej proces zerwania „zawieszenia broni”. Wskazuje, że równowaga krajobrazu jest zaledwie czymś efemerycznym, chwilową przerwą w walce. Pierwsza wędrówka, nazwana odkrywczą, wywołuje w narratorze skrajnie odmienne postrzeżenie:

Elementy, z których był zbudowany krajobraz, rozsypywały się na naszych oczach i skupiały znów, niby w kalejdoskopie. Zmieniały swoje położenie, kształty, funkcje. Były sojusznikami jakichś tajemniczych, nie znanych nam sił, aby po chwili stać się ich wrogami. Nie znaliśmy ani motywów, ani celów działania tych sił³⁴.

Realistyczne opowiadanie Filipowicza nie tłumaczy przyczyn tego zaburzenia, raczej przenosi na nas, czytelniczki i czytelników, drogą emocjonalnego rezonansu, poczucie niezrozumienia, konsternację wywołaną dynamiką elementów (przecież krajobrazy tak się zazwyczaj nie zachowują), wytrąca z rutynowej percepcji i uruchamia pytania o nieznane siły. Na naszych oczach odsłania się więc krajobraz, który łamie „zawieszenie broni”, niweczy harmonię, a tym samym potencjalną konsolację, jaką może przynosić doświadczenie doskonałego miejsca. Nie jest on tylko nieruchomym „widokiem” jak w fotografii czy opisach, zamiast tego zaczyna samorzutnie żyć własnym, autonomicznym życiem. Ustanawia też wyraźny dystans poznawczy płynący z niewiedzy doświadczających. Słowem, dziwnieje.

W kolejnych sekwencjach narrator, dialogując z osobami czytającymi, zastanawia się nad regułami opisu krajobrazu, a precyzyjniej nad problemem wynikającym z ograniczeń narracyjnego przedstawienia:

³³ K. Filipowicz, *Krajobraz doskonały*, w: tegoż, *Formikarium. Czyli w moim świecie mrówek. Opowiadania*, oprac. A. Dauksza, Kraków 2021, s. 157.

³⁴ Tamże, s. 159.

Chciałbym bardzo, aby ci, którzy będą czytali ten opis, nie wyobrażali sobie krajobrazu jako czegoś płaskiego, dwuwymiarowego. Ten krajobraz nie był obrazem, ale miał swoją głębię, która pozwalała wejść w niego, iść, poruszać się wśród ciągle zmieniających się widoków. [...] Poruszaliśmy się więc, chodziliśmy, przystawaliśmy, pochylaliśmy się i prostowaliśmy, kładli się i wstawali, a każdemu naszemu ruchowi towarzyszyła zmiana krajobrazu³⁵.

W tej części zarysowuje się główny problem, który był punktem wyjścia dla wprowadzania perspektywy nie-reprezentacjonistycznej. Filipowicz świetnie diagnozuje nieprzystawalność opisu i obrazu (jako sposobu widzenia i formy reprezentacji) do ciała w ruchu i ciągłej zmiany krajobrazu. Za sprawą tego pęknięcia pomiędzy płaskim i statycznym obrazem a dynamicznymi aktywnościami, dystansem a zanurzeniem, oglądaniem (kontemplacją) a praktykami cielesnymi przesuwając rozumienie krajobrazu w stronę czasownikową, czynnościową, procesualną. Uruchamia przy tym szczególną choreografię krajobrazowania³⁶, szczególną, ponieważ miejsce jednocześnie wchodzi w relację, ale zarazem pozostaje w niej bytem suwerennym i autonomicznym, niepodlegającym ludzkiej sprawczości czy intencji, było ono „jakby niezależne od nas, od naszych oczu i naszej woli”³⁷.

I wreszcie jeden z ostatnich fragmentów, w którym narrator przechodzi od praktyk cielesnych do emocjonalnych reakcji:

w pięknie tego miejsca było coś nad wyraz niepokojącego. Coś, co sprawiło, że po kilku dniach pobytu tutaj poczuliśmy się jacyś niepewni swojego losu, jakby czymś zagrożeni. Skąd się to brało? Może właśnie z tej skończonej doskonałości otaczającego nas krajobrazu? Tak skończonej, że wydawało się, iż może trwać tylko chwilę. Że musi się coś stać, i to zaraz. Że w następnej sekundzie rozpocznie się trzęsienie ziemi, zerwie straszliwa burza i przyjdzie powódź, i wszystko będzie zniszczone, powalone, zmyte z powierzchni ziemi!³⁸

I kontynuuje, próbując znaleźć przyczyny niepokoju:

Ale nic się nie działo i w tym nieustannym a skrytym zagrożeniu mijały dni i tygodnie. A może krajobraz nie był niczemu winien, może źródło niepokoju było w nas samych? W naszych myślach, uczuciach, nastrojach? W naszych ambicjach, wspomnieniach, rozmowach, o których nic nie powiedziałem, gdyż wydawało mi się, że nie mają nic wspólnego z otaczającym nas krajobrazem?³⁹

³⁵ Tamże, s. 161.

³⁶ Zob. E. Waterton, *Landscape and non-representational theories*, s. 70; J. Wylie, *Landscape*, s. 166.

³⁷ K. Filipowicz, *Krajobraz doskonały*, s. 161.

³⁸ Tamże, s. 162.

³⁹ Tamże.

Narrator zawiesza odpowiedź na pytanie o źródło niepokoju, formułuje hipotezy, ale nie rozstrzyga ostatecznie kwestii przyczyn. Można więc odpowiedzieć, że krajobraz – jako bodziec – wyzwoił reakcje afektywne, stał się katalizatorem przepływającego niepokoju, wywołał serię pytań, ale nie przyniósł rozwiązania. Najbardziej istotne wydaje się tu zestrojenie zagrożenia, niepewności, pytań, braku odpowiedzi, tego nieustannie pojawiającego się w opowiadaniu „jakby”. W całym opowiadaniu Filipowicz konsekwentnie posługuje się niejasnością, chociaż kontrapunktuje ją tradycyjnymi, werystycznymi opisami. Narracja fałuje więc pomiędzy sekwencjami bardziej stabilnymi a tymi, w których krajobraz wyłamuje się z kategoryzacji zdroworozsądkowych. Rezonans zawiązuje się wraz z przejściem od płaskiej powierzchni do wejścia w głąb krajobrazu, wraz z tym procesem następuje też zejście w strefy podpowierzchniowych stanów emocjonalnych. Co ważne, w jednym z początkowych fragmentów pojawia się opis gwałtownej erozji brzegowej, ziemia poszarpana ruchem rzeki, „zryta była niby od pocisków armatnich i zasłana pogruchotanymi konarami drzew”⁴⁰. Poharatana powierzchnia (swoisty krajobraz po bitwie) wyraźnie koresponduje z późniejszym pobudzeniem i odsłonięciem reakcji emocjonalnych. Czy w takim razie można potraktować opowiadanie jako powojenny pogłos? Zapewne byłaby to jedna z możliwości, odwołując się do Hansa Ulricha Gumbrechta, poharatany krajobraz otwierałby na to, co pozostaje w „dyskretnym stanie latencji”, kiedy „czujemy, że nieuchwytne i niedotykane coś (lub ktoś) jest z nami – i że owo coś (bądź ktoś) posiada materialny wymiar, to znaczy: zajmuje przestrzeń”⁴¹. W opowiadaniu Filipowicza krajobraz nie jest jednak obiektywnym korelatem stanu emocjonalnego, ale przede wszystkim bodźcem, wyzwalaczem reakcji łańcuchowej, która, być może, stanowi wojenny pogłos.

Najbardziej jednak zaskakujący jest ostatni opis, w którym krajobraz staje się pochłaniającą wszystko czarną dziurą:

Gasły światła i kolory, rzeka ciemniała i gęstniała, jakby odbierała barwy drzewom, trawie, kamieniom. Potem wydawało się, że woda w rzece przestaje płynąć, że wycieka i zapada się gdzieś w głąb, a po rzece zostaje tylko ciemny, głuchy, zięjący pustką i chłodem jar⁴².

W przeciwieństwie do gatunkowej prozy *weird*, która w ramach konwencji może sobie pozwolić na przeskoki w nieskończone otchłanie kosmosu

⁴⁰ Tamże, s. 158.

⁴¹ H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, wstęp A. Krzemiński, Warszawa 2015, s. 44.

⁴² K. Filipowicz, *Krajobraz doskonały*, s. 162–163.

i wprowadzanie elementów fantastycznych, Filipowicz cały czas pozostaje w granicach realizmu i zwyczajnej wyprawy za miasto. Ze względu na te ramy tym bardziej niespodziewany wydaje się ten opis zapaści miejsca jako kulminacja spotkania z dziwnieniem krajobrazu. Całe opowiadanie prowadzi do sytuacji, w której krajobraz autonomizuje się, staje się suwerennym innobytem, o własnej żywotności, poza ludzką władzą, także językową i narracyjną. A jednocześnie silnie oddziałuje na doświadczających. Niczym w filmach Davida Lyncha doskonałość i piękno stają się kategoriami podejrzanymi, a przede wszystkim fasadowymi. Filipowicz uzmysławia ich drugą stronę: to tylko ludzkie etykiety naklejane na coś, co żyje niezależnie od naszej woli. I co może zapaść się w głąb czarnej dziury.

Opowiadaniu Filipowicza towarzyszy motto z wiersza Juliana Przybosia *Równanie serca*: „Świat beze mnie się spełnia wolny i beczuły”. Dla poety, który był nauczycielem pisarza w cieszyńskim gimnazjum, miejsca i krajobrazy bywały takimi pozaludzkimi innobytemi, stawiającymi opór władzy wyobraźni czy pisania. Przestają one wówczas podlegać prawu rozporządzalności. Ten brak rozporządzalności bliski jest temu, co John Wylie nazywa nie-przynależnością (*not-belonging*): nie możemy zamieszkać w krajobrazie, krajobraz nie jest naszą ojczyzną⁴³. Zarówno utrata rozporządzalności, jak i nie-przynależność są rozpoznaniem alternatywnymi dla figury fenomenologicznego zamieszkiwania, spadku po filozofii Martina Heideggera. Kwestionują one próby postrzegania krajobrazu jako miejsca udomowionego, oswojonego, familiarnego. Podobnie dzieje się w opowiadaniu Filipowicza, w którym dziwnienie krajobrazu nie tylko ujawnia jego afektywną sprawczość, ale też od-swojenie, uwolnienie od ludzkiej rozporządzalności.

Na koniec więcej uwagi chciałam poświęcić fotografii krajobrazowej Marcina Urbanowicza, w której spotykają się dziwaczne z osobliwym. Od 2020 roku, czyli od czasu pandemicznego (i początkowo w reakcji na pandemię), realizuje on projekt fotograficzny, najpierw roboczo zatytułowany *Prowincja* i prezentowany na Instagramie, obecnie dostępny także w publikacji książkowej *Dzień dobry, Polsko*⁴⁴. Celem projektu była dokumentacja prowincji, wsi i miasteczek do 10 tysięcy mieszkańców, krajobrazów przede wszystkim zwyczajnych i codziennych. Są one jednak osobliwe w rozumieniu Fishera i Macfarlene’a: opustoszałe, z deficytem obecności. Ich osobliwość jest modulowana przede wszystkim kolorem i światłem. To krajobrazy nie-

⁴³ J. Wylie, *A Landscape Cannot Be a Homeland*, „Landscape Research” 2016, no. 4, s. 408–416; J. Wylie, *Landscape as Not-Belonging: The Palce, Earth-Writing and the Impossibilities of Inhabitation*, „Philological Quarterly” 2018, no. 2, s. 177–196.

⁴⁴ M. Urbanowicz, *Dzień dobry, Polsko*, Lubliniec 2024.

ostre i zamglone, zimowo-jesienne, z szarym zachmurzonym niebem, nisko nasycone barwą, ciężące w stronę monochromatyczności, fotografowane często w świetle porannym, rozproszonym i rozmywającym ostrość. Zarówno przyszarzałe barwy, jak i stonowane, przymglone oświetlenie materializują odrealnioną atmosferę zdjęć krajobrazowych⁴⁵.

Na tym osobliwym tle pojawiają się jednak często elementy dziwaczności. Oko i aparat Urbanowicza nakierowane są bowiem na dziwaczne anomalie w krajobrazie – dinozaur wyrastający znad bariery drogowej, plastikowy bałwanek leżący głową w stosie węgla, podwojone jak *doppelgänger* obiekty, ogłowione drzewa, dom ustawiony do góry nogami, helikopter jako ozdoba ogrodowa – wywołujące efekt surrealistycznego montażu. Powtarzalnym elementem fotografii pejzażowej Urbanowicza są również przekrzywione obiekty: pochylone znaki drogowe, słupy, tablice informacyjne, drzewa, które nie trzymają pionu. Te obsesyjnie powracające krzywizny, odchylenia od linii prostych destabilizują symetrię i koncentrują uwagę na drobnych anomaliiach w osobliwym, opustoszałym krajobrazie. Wykoślawiając rygor symetrii, odginają stabilny porządek, a przede wszystkim niepokoją statykę i spokój miejsc.

Dziwaczność niezwykle mocno eksponuje cykl *Cicha noc na prowincji* – seria zdjęć nocnych wykonanych w okresie świątecznym. W kulturze polskiej to czas najbardziej domowy i familiarny, na zdjęciach Urbanowicza możemy jednak zobaczyć to, co na zewnątrz, iluminacje świąteczne. Te wszystkie reniferki, bałwanki, gwiazdy, choinki, mikołaje rozbłyskujące jaskrawymi kolorami w mroku są jednak na fotografiach obiektami dziwaczными i wywołującymi dysonans swoją ostrą poświatą promieniującą barwami na otoczenie. Stają się czymś w rodzaju świetlno-kolorystycznego ekscesu naruszającego – niczym zjawy z innego świata – „cichą noc”. Dzięki temu fotografie Urbanowicza kapitalnie uzmysławiają podwójną rolę światła – naturalnego, rozproszonego i sztucznego, niepokojącego.

Najbardziej znaną afektywną teorią fotografii jest oczywiście koncepcja Rolanda Barthesa⁴⁶. To *punctum*, detal, wywołuje poruszenie, nakłucie, ranę. A jeśli afektywne poruszenie nie ma charakteru punktowego nakłucia? I przypomina raczej mgłę, rozproszone światło, mżawkę, w które się zanurzamy. Formułując tę uwagę, myślę o fotografii krajobrazowej, która nie zawsze oddziałuje nakłuciowo, nie zawsze jest punktowym użądleniem. Fotograficzne krajobrazy Urbanowicza – dziwaczne i osobliwe – proponują

⁴⁵ O afektywnej roli kolorystyki i światła zob. T. Edensor, *What Color Is This Place?*, „GeoHumanities” 2023, no. 2, s. 427–444.

⁴⁶ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 47.

bowiem inny rodzaj zawiązywania relacji, przypominający w większym stopniu stany kojarzone z percepcją muzyki, zwłaszcza ambientu, a więc wywołujące afektywny rezonans i emocjonalne dostrojenie. Takie przesunięcie wydaje się o tyle istotne, że analogicznie działa krajobraz – nie tyle jako jednokanałowe percepcyjnie medium, „widok”, ile jako środowisko, *milieu*, wibrujące polisensorycznie otoczenie⁴⁷. Może najcelniej ujął ten stan immersji Robert Macfarlane porównując krajobraz do światła słonecznego:

Powiedziałbym, że krajobrazy jawią się nam nie jako molo albo półwysep, skończony i ograniczony w swoim rozmiarze i zasięgu, ale jako rodzaj światła słonecznego, nieuchwytnego w swej migotliwości a jednak często pogłębiającego i rozjaśniającego⁴⁸.

Bardzo wyraźna w fotografiach krajobrazowych Urbanowicza jest metoda montażu – jukstapozycyjne zestawienie krajobrazów życia codziennego i dziwacznych obiektów. Nie ma w nich jednak efektu egzotyzacji prowincji (znamiennego chociażby dla projektu *Hawaikum* Agaty Pankiewicz i Marcina Przybyłki) – uruchamiają one raczej ambiwalentny melanż wyciszenia i zaniepokojenia, zaskoczenia i rozchwiania. Nieustającego przepływu pomiędzy osobliwym spokojem tła, światła, kolorystyki a niepokojem krzywizn bądź dziwacznych obiektów. Wywołują w ten sposób poczucie, które można określić jako percepcyjną i emocjonalną defamiliaryzację.

Ziemowit Szczerek, autor brawurowego wstępu do książki, zatytułowanego *Obraz najpolstszy*, umieszcza fotografie Urbanowicza na tle pejzażu polskiego:

Czy można sobie wyobrazić bardziej polski pejzaż? Co, jakieś niby bociany? Jakaś wierzba płacząca? Topola? Topolę jak się zobaczy raz na kwartał to jest dobrze, a wierzby płaczące to głównie w Łazienkach. Nie, nie. Polska to jest „kroczący” słup elektryczny, betonowy i z dziurami. I wytarta trawa odsłaniająca ziemię w charakterystycznym kolorze⁴⁹.

Komentarz wyjątkowo celnie trafia w zamysł cyklu – jest on alternatywą dla landszaftyzacji krajobrazu w najmocniej spopularyzowanej wersji albumowej, ale też dla piktorialnej estetyki krajobrazu ojczystego Jana Bułhaka. Sam Urbanowicz lokuje siebie w ramach nowej topografii – ruchu fotograficznego z lat siedemdziesiątych, który był reakcją na idealizowane pejzaże

⁴⁷ O polisensoryczności krajobrazu zob. B. Frydryczak. *Zmysły w krajobrazie*, s. 49–64.

⁴⁸ R. Macfarlane, *Szlaki. Opowieści o wędrówkach*, s. 36–37.

⁴⁹ Z. Szczerek, *Obraz najpolstszy*, w: M. Urbanowicz, *Dzień dobry, Polsko*, brak numeracji stron.

i pozostaje ciągle jednym z bardziej wpływowych nurtów współczesnej fotografii. Urbanowicz ani nie egzotyzuje, ani nie krytykuje krajobrazu prowincjonalnej Polski, raczej wywołuje konfuzję (świetnym zapisem tej konfuzji i zmaconych emocji jest wstęp *Szczerka*). Wciąga w immersyjną atmosferę fotografii, a zarazem punktowo wytrąca z bezrefleksyjnego zanurzenia.

Korekta, jaką wprowadzają kategorie dziwności, dziwaczności czy osobliwości do badań nad krajobrazem (oraz jego artykulacjami w kulturze) wydaje się ważna przede wszystkim z jednego powodu. Fenomenologiczne ujęcia (także w optyce nowej fenomenologii) często pomijają mroczną, ciemną i brudną stronę krajobrazu. Nie znaczy to oczywiście, że nie możemy szukać w krajobrazie konsolacji, ich rola terapeutyczna jest w naszych czasach bezcenna. Niemniej chciałabym – dla niezbędnej równowagi – wskazać, że nie żyjemy tylko w pięknych krajobrazach, nie są one ani naszą ojczyzną, ani schronieniem, że wzniosłość jest obecnie mało adekwatną kategorią. Lepiej zestrojone ze współczesnymi doświadczeniami wydają się natomiast te ujęcia, które pozwalają dziwność i ciemność nie tyle oswoić (bo to oznaczałoby zdławienie, wyparcie lub zamaskowanie problemu), ile uzmysłwić. Choć przydarzają się nam krajobrazowe urzeczenia, to przydarzają się nam też krajobrazy poruszające inne tony.

Bibliografia

- Anderson Ben (2017), *Affective Atmospheres*, „Emotion, Space and Society”, no. 2, s. 77–81.
- Barthes Roland (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Böhme Gernot (1993), *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, „Thesis Eleven”, no. 36, s. 113–126.
- Dajnowski Maciej (2020), „Praca widma w epoce mechanicznej reprodukcji”. *China Miéville: koncepcje haute weird i abcerny*, „Literatura i Kultura Popularna”, nr 26, s. 179–201.
- Edensor Tim (2019), *Krajobraz i światło: spacer po Stanton Moor*, przeł. B. Frydryczak, w: *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź: Oficyna, s. 55–80.
- Edensor Tim (2023), *What Color Is This Place?*, „GeoHumanities”, no. 2, s. 427–444.
- Filipowicz Kornel (2021), *Krajobraz doskonały*, w: K. Filipowicz, *Formikarium. Czyli w moim świecie mrówek. Opowiadania*, oprac. A. Dauksza, Kraków: Znak, s. 156–163.
- Gumbrecht Hans Ulrich (2015), *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, wstęp A. Krzemiński, Warszawa: Krytyka Polityczna.

- Fisher Mark (2023), *Dziwaczne i osobliwe*, przeł. A. Karalus, T. Adamczewski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Foley Ronan (2022), *Affective landscapes. Capturing emotions in place*, w: *The Routledge Handbook of Methodologies in Human Geography*, ed. S.A. Lovell, S.E. Coen, M.W. Rosenberg, London: Routledge, s. 109–122.
- Frydryczak Beata (2020), *Zmysły w krajobrazie*, Łódź: Oficyna.
- Ingold Tim (2014), *Atmosferyczne krajobrazy*, przeł. D. Angutek, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 395–410.
- Krajewski Marek (2022), *Atmosfera afektywna. Poznawcza użyteczność pojęcia*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 285–301.
- Luckhurst Roger (2017), *The weird: a dis/orientation*, „Textual Practice”, no. 6, s. 1041–1061.
- Lubkowitz Anneke (2020), *Haunted Spaces in twenty-first century British nature writing*, Berlin: De Gruyter.
- Mitchell W.J.T. (2002), *Introduction*, w: *Landscape and Power*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago: The University of Chicago Press, s. 1–4.
- Macfarlane Robert (2014), *Poblask albo wędrówki Sebalda*, przeł. M. Heydel, „Konteksty”, nr 3–4, s. 193–195.
- Macfarlane Robert (2015), *The Eeriness of the English Countryside*, „Guardian” (10.04.2015). <http://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eerinessenglish-countryside-robert-macfarlane> [dostęp 12.02.2024].
- Macfarlane Robert (2018), *Szlaki. Opowieści o wędrówkach*, przeł. J. Konieczny, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Macfarlane Robert (2019), *Podziemia. Podróż w głąb czasu*, przeł. J. Konieczny, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Macfarlane Robert, Ackerman Diane (2019), *An Interview with Robert Macfarlane*, „Conjunctions”, no. 73, s. 63–77.
- Morton Timothy (2023), *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, przeł. A. Barcz, Warszawa: Oficyna Związek Otwarty.
- Riedel Friedland (2019), *Atmosphere*, w: *Affective Societies: Key Concepts*, red. J. Slaby, Ch. von Scheve, New York: Routledge, s. 85–95.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sebald W.G. (2009), *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Steinbeck John (2023), *Podróże z Charleyem: w poszukiwaniu Ameryki*, przeł. B. Zieliński, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Szczerek Ziemowit (2024), *Obraz najpolstszy*, w: M. Urbanowicz, *Dzień dobry, Polsko*, Lubliniec: Marcin Urbanowicz [brak numeracji stron].
- Turnbull Jonathon (2021), *Weird*, „Environmental Humanities”, no. 1, s. 275–280.
- Turnbull Jonathon, Platt Ben, Searle Adam (2022), *For a New Weird Geography*, „Progress in Human Geography”, no. 5, s. 1207–1231.
- Urbanowicz Marcin (2024), *Dzień dobry, Polsko*, Lubliniec: Marcin Urbanowicz.

- Waterton Emma (2013), *Landscape and non-representational theories*, w: *The Routledge Companion to Landscape Studies*, ed. P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, London, New York: Routledge, s. 66–75.
- Weston Daniel (2016), *Contemporary Literary Landscape. The Poetics of Experience*, Oxford: Routledge.
- Wylie John (2007), *Landscape*, London: Routledge.
- Wylie John (2007), *The spectral geographies of W.G. Sebald*, „Cultural Geographies”, no. 14, s. 171–188.
- Wylie John (2016), *A Landscape Cannot Be a Homeland*, „Landscape Research”, no. 4, s. 408–416.
- Wylie John (2018), *Landscape as Not-Belonging: The Palce, Earth-Writing and the Impossibilities of Inhabitation*, „Philological Quarterly”, no. 2, s. 177–196.
- Wylie John (2025), *Landscape*, w: *Routledge Handbook of Literary Geography*, red. A. Neal, D. Cooper, Oxford: Routledge, s. 113–122.

Affective Landscapes: The Weird and the Eerie

Abstract

The aim of this article is to describe the relationship between landscape, affective experience and its articulations in culture. It focuses on weird and eerie landscapes and the emotional responses they evoke. The methodological framework is provided by non-representational theories (E. Waterton), focusing on senses, affects, atmospheres, embodied practices, and the concepts of weird and eerie in the approach of M. Fisher, R. Macfarlane, T. Morton. The basic issue is the correspondence between the material, atmospheric and affective. The weird and eerie landscapes, as analyzed in the literary and photographic examples, produce the effect of perceptual and emotional defamiliarization.

Keywords: affective landscape, atmosphere, weird, eerie, literature, photography