

Rozdział I

Pierwsze podejście: natura

Natura stanowi według Césara Manrique absolutny horyzont zarówno dla człowieka, jak i dla sztuki oraz postępu ludzkiej kultury. Jest ona również źródłem człowieka jako takiego, jego myślenia i działania, także wówczas, gdy w swoim myśleniu i działaniu bezsensownie przeciwstawia się on przyrodzie. W równym stopniu jest ona źródłem energii, która rządzi sztuką i umożliwia artyście tworzenie. Można co prawda podjąć działania przeciw naturze i wiele takich działań jest podejmowanych, jednakże postępując w ten sposób, ludzie krzywdzą samych siebie i postępują nie tylko wbrew własnym interesom, ale przede wszystkim przeciw własnemu szczęściu. Natura jest bowiem głównym źródłem ludzkiego szczęścia – a mianowicie nie jako martwy, istniejący już przedmiot ludzkiego podziwu i uwielbienia, lecz jako sprawcza siła, która wszystko tworzy i wciąż zmienia. Nawet jeśli chcemy nadać Césarowi Manrique etykietkę „ekologa”, to nie myśli i nie działa on ekologicznie ze względów pragmatycznych – jako osoba świadoma katastrof nadciągających z powodu bezmyślnego zawładnięcia naturą – lecz jako osoba, która pojmuje przyrodę jako prawdziwe źródło i horyzont człowieczeństwa.

Nie chodzi tu w żadnym razie o prostolinijny romantyczny zachwyt nad przyrodą ani o mocno rozpowszechnioną dezinterpretację

Rousseau, któremu przypisuje się pogląd, że człowiek powinien powrócić do stanu natury. Co prawda przyroda – jako istniejący już, wykształcony byt: *natura naturata* – stanowi punkt wyjścia do ludzkiego poznania, namysłu i prawdopodobnie także rozważań. Jednakże Manrique kładzie akcent na czynną stronę natury, na kategorię, która znana jest z historii filozofii i kultury jako *natura naturans* – natura tworząca⁷. Owa siła twórcza stanowi istotę pojęcia natury u Manrique. Nie jest ona przeciwstawiona ludzkiej (i artystycznej) wolności, lecz rozumiana jako filar tej wolności, o ile jest ujmowana właściwie, to znaczy jako wolność do tworzenia. Zatem człowiek związany jest z naturą głównie nie poprzez fakt, że sam należy do jej wytworów, czyli stanowi część istniejącej już przyrody, lecz raczej poprzez to, że posiada w sobie kreatywną moc, dzięki której może tworzyć nowe rzeczy. Ta moc okazuje się ostatecznie zbliżona do siły natury tworzącej, choć ich źródła wcale nie są tożsame. Kluczem do zrozumienia dynamicznego pojęcia natury u Césara Manrique zdaje się być *abundancia* – pojęcie nadmiaru. Natura, tworząc, tworzy w *abundancii* – generuje nadmiar form, kształtów, barw, zapachów, nie kalkulując, nie oszczędzając i nie ubolewając potem nad ilością i jakością tych wytworów. Niemniej jednak tworzy według wielkiego, uporządkowanego planu, który do tej pory pozostaje dla ludzi niepojęty i tajemniczy. Tło myślenia i odczuwania Césara Manrique stanowi wyobrażenie niepostrzymanej, a mimo to mocno uporządkowanej produktywności natury, która jest tak obfita, że człowiek nie musi robić nic więcej, jak tylko powrócić na swoje miejsce w naturze, odkryć dla siebie olbrzymią twórczość sił przyrody i uczynić ją źródłem użyteczności i szczęśliwości.

Kto jednak w epoce industrialnej czy wręcz postindustrial-

⁷ Na temat rozróżnienia między *natura naturans* a *natura naturata* por. paradygmatycznie w: Baruch Spinoza, *Etyka: w porządku geometrycznym dowiedziona*, przeł. Ignacy Mysłicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

nej posługuje się takim niezapśredniczonym pojęciem natury, może natychmiast zostać posądzonym o forsowanie naiwno-romantycznego obrazu przyrody z pominięciem wystarczającej analizy społecznych uwarunkowań powstania koncepcji natury. „Przyroda jest kategorią społeczną”⁸, jak pisał György Lukács. W podobny sposób ujął to także Joachim Ritter, przedstawiając w swym klasycznym eseju o pejzażu późne, uwarunkowane rozwojem przemysłowym „odkrycie” i kształtowanie krajobrazu⁹. U podstaw współczesnej estetyki od dawna leży przekonanie, że piękno natury, a nawet więcej: że natura jako wyjątkowej wagi obiekt estetyczny, jest dość późnym, uwarunkowanym historycznie i społecznie zjawiskiem kulturowym, interpretowanym przede wszystkim jako kompensacja (J. Ritter, O. Marquard). Dzięki tej kompensacji współczesny człowiek, który musi sprostać industrialnym wyzwaniom i który zdany jest całkowicie na funkcjonowanie w świecie sztucznych wytworów, może odreagować swe „przemysłowe” cierpienia. Jednakże pojęcie natury u Manrique nie jest w żaden sposób przeciwstawione kulturze i społeczeństwu. Manrique widzi silny stosunek zależności, choć nie może on zostać nazwany dialektycznym, między naturą, człowiekiem i kształtowaną przezeń kulturą. Jak zatem wygląda u Césara Manrique faktyczne zapśredniczenie natury mimo jej ideału pierwotnego niezapśredniczenia? Odpowiedź na to pytanie jest o tyle istotna, że w jego myśleniu i twórczości możemy odkryć właśnie w tym miejscu mieszanie elementów konserwatywnych, elitarystycznych, ale również społeczno-krytycznych.

Manrique z pewnością nie podpisałby się pod radykalnym poglądem, że natura stanowi sama w sobie kategorię społeczną.

⁸ György Lukács, *Historia i świadomość klasowa: studia o marksistowskiej dialektyce*, przeł. Marek J. Siemek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 436.

⁹ Por. Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, w: Joachim Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, s. 141–163.

To raczej człowiek stoi wobec niej w stosunku słuchania i mówienia. Ten właśnie status człowieka, a konkretnie: artysty, trafnie ujął Rafael Alberti, opisując Césara Manrique w swoich strofach jako pasterza wiatrów i wulkanów (*pastor de vientos y volcanos*)¹⁰. Natura czeka, aby człowiek wyraził jej istotę: czy to w mowie, czy w sztuce, czy też w architekturze. W ten sposób człowiek stoi wobec przyrody w takim stosunku, w jakim Heideggerowski poeta wobec Bycia. Jest on pasterzem natury, który poprzez swe myślenie, działanie i twórczość pozwala naturze się objawić. Dochodzimy tu do pewnego paradoksu: czy oznacza to, że natura nie może sama się ukazać, zobiektywizować się? Innymi słowy: czy ujęcie to implikuje, że proces ukazywania się natury wymaga człowieka? Oczywiście nie w trywialnym sensie, że bez człowieka nie jest możliwe doświadczenie ludzkie (a zatem także doświadczenie natury), ale w głęboko radykalnym sensie, że człowiek, interpretując istotę natury, sam odgrywa dla natury kluczową rolę?

Aby wytłumaczyć ten paradoks, musimy uwzględnić także jeszcze inny wymiar pojęcia natury u Manrique. Otóż artysta postrzega naturę nie tylko jako *natura naturans*, naturę tworzącą, ale również jako *natura abscondita* – naturę skrywającą się. Widać to szczególnie wyraźnie w opisie wrażenia, jakie wedle słów Manrique wywiera na przybyszu jego rodzinna wyspa.

Wyspa [...] nie chce być zrozumiana przy pierwszym spotkaniu, tak jakby chroniła się przed masową inwazją wulgarności¹¹.

Manrique często opisuje, jak ponuro i przygnębiająco oddziałuje na obserwatora księżycowy krajobraz wyspy, tak jakby chciała ona go odstraszyć, uchronić się przed jego natręctwem. W ten

¹⁰ Por. Rafael Alberti, *Lancelote. Primera estrofa*, w: César Manrique, *La palabra encendida*, s. 23.

¹¹ César Manrique, *La palabra encendida*, s. 35.

sposób pisze o Vincente Veli, którego sam zaprosił na Lanzarote. Krajobraz „odstraszył go”, a wyspa „odrzucała”¹². To nie Vela odrzucił wyspę, lecz ona sama zamknęła się przed jego wzrokiem. To właśnie jedna z możliwości, jakie natura ma do dyspozycji: ukryć się, zamknąć, nie odsłaniać własnego piękna i mocy twórczej. Tylko w ten sposób Manrique może wyjaśnić, dlaczego krajobraz Lanzarote, który on sam właściwie uważa za jeden z najciekawszych i najpiękniejszych na świecie, uznawany był przez wiele dziesiątek, jeśli nie setek, lat za odpychający, pusty i nieprzyjazny ludziom. „Przez długi czas – pisze artysta – żywiono myśl, że krajobraz [Lanzarote] jest okropny i nie nadaje się do zamieszkania”¹³. To nie punkt widzenia człowieka czy moda uległy zmianie; to raczej wyspa w pewnym momencie swej historii otworzyła się na spojrzenie refleksyjnego, ale nie „wulgarnego”, obserwatora. Przy czym Manrique uznaje dominującą wcześniej odpychającą siłę krajobrazu Lanzarote wręcz za jej błogosławieństwo. W przeciwnym razie padłaby już przed dziesiątkami lat ofiarą bezmyślnego, skorumpowanego, masowego przemysłu turystycznego. Odstraszająca siła, emanująca ze skrywającej się natury wyspy, w praktyce ocaliła przyrodę Lanzarote, jej architekturę i krajobraz przed wulgarnością masowej i bezmyślnej turystycznej zabudowy.

Jeśli natura, a w naszym przypadku: natura wyspy, może się skrywać lub objawiać, oznacza to, że jest ona czymś więcej niż tylko tym, co jest widoczne. Manrique zbliża się tutaj na swój własny, oryginalny sposób do przypomnianej w podobnym czasie przez Theodora Adorno kategorii Kantowskiej estetyki: kategorii piękna przyrody¹⁴. Piękno przyrody u Adorno to właśnie owo „więcej”, które jest naturą i które wykracza poza to, co empirycznie dane. „Piękne w przyrodzie jest to, co jawi się jako coś więcej niż

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 26.

¹⁴ Por. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Jerzy Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 217–229.

ona sama w konkretnym miejscu i czasie”¹⁵. W innym fragmencie Adorno pisze: „Piękno przyrody polega na tym, że wydaje się ona przemawiać jako coś więcej niż to, czym jest ona sama”¹⁶. Piękno naturalne jest zatem możliwe dzięki temu, że przyroda kryje w sobie potencjał, który dopiero ma zostać zrealizowany. W ten sposób w samej naturze tkwi wymiar przyszłości, który umożliwia zarówno Theodorowi Adorno, jak i Césarowi Manrique pojmowanie jej nie jako odległej od wszelkiego postępu kulturalnego i społecznego ostoji, lecz jako obietnicy innej przyszłości. To, co jest ukryte w samej naturze, to właśnie to, co się jeszcze nie wydarzyło, co się jeszcze nie uzewnętrzniło, ale jednak prześwieca przez to, co już uzewnętrzniło, i budzi nadzieję. Naturalne piękno polega mniej na tym, co ukazuje natura, a bardziej na obietnicy tkwiącej w tym, co ona ukazuje. Adorno podsumowuje ten pogląd, pisząc w charakterystyczny dla siebie radykalny i celny sposób: „przyroda, póki definiuje się ją jedynie przez antytezę do społeczeństwa, wcale nie jest jeszcze tym, czym się wydaje”¹⁷.

Zdolność, aby zarówno skrywać się, jak i ukazywać, czasem chować się skromnie lub zazdrośnie, a czasem objawiać się z pełną siłą, jest bliska pojęciu zabawy. Natura jest dla Manrique nie tylko naturą tworzącą i skrywającą się, ale również bawiącą się – *natura naturata*, *natura abscondita*, *natura ludens*. Ów element zabawy jest częścią samego życia: bez zabawy nie można mieć życia, ani go utrzymać, nie można go zrozumieć, ani rozwijać. Właśnie w takim kontekście, a nie w nietzscheańskim, należy rozumieć zalecenie Manrique, aby traktować życie, również osobiste życie artysty oraz być może każdej jednostki, jako zabawę, jako pole możliwości i eksperymentowania. Artysta – i zapewne każdy artysta życia – żyje w zgodzie z naturą jedynie, jeśli pojmuje swoją egzystencję

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 131.

¹⁶ Tamże, s. 144.

¹⁷ Tamże, s. 121.

jako eksperyment, grę możliwości. Życie zgodne z naturą nie oznacza po prostu życia „ekologicznego”, lecz życie rozumiane w sposób właściwy – jako twórcze eksperymentowanie – i prowadzone zgodnie z tym przekonaniem.

Natura tworzy nieprzerwanie, jednak skrywa swą twórczość przed zmysłowym, obserwującym w wulgarnie powierzchowny sposób spojrzeniem, i igrając z człowiekiem, zaprasza go do zabawy ze sobą. Jako *natura naturata*, *natura abscondita* i *natura ludens* przybiera cechy ludzkie. Manrique nie waha się opisywać jej w kategoriach ludzkiego zachowania. Szczególnie dobitnie widać to w imponującym, niejako poetyckim fragmencie, w którym wyjaśnia źródła koncepcji *Jameos del Agua*. Artysta opisuje tu pewną noc spędzoną wewnątrz *jameo* (tunelu w lawie), który przemieni później w jedno ze swych najsłynniejszych dzieł (*Jameos del Agua*), oraz wrażenia, jakich doświadczył podczas tej jedynej w swoim rodzaju próby komunikacji z samą naturą.

Chciałem porozumieć się [z *jameo*], aby wyjawiał mi swą totalizującą tajemnicę. Tej nocy otworzyły się wszystkie moje zmysły, abym mógł zacząć słyszeć dźwięki w mowie, którą intuicyjnie rozumiałem [...]. Zacząłem wszystko pojmować, bo słyszałem bardzo wyraźnie jego wołanie i prośbę, abym pomógł mu przedstawić światu jego gigantyczne piękno. Zaskoczył mnie jego narcyzm [!], jego inteligencja [*sentido*] i jego świadomość własnej wagi. Chciał być podziwiany i przedstawiony w swej odświętnej szacie. [...] Jego piękno niewątpliwie nie było [dotąd] poznane [...]¹⁸.

Kompletnym błędem byłoby interpretować te słowa jako ciąg metafor. Manrique raczej zdaje się tu opisywać swoje prawdziwe przeżycie, początek twórczości artystycznej – pracy nad konkretnym dziełem sztuki. Przemówiła do niego nie cała natura, natura wszechświata, lecz *jameo*, tunel w lawie, który – choć olbrzymi –

¹⁸ César Manrique, *La palabra encendida*, s. 84–85.

stanowi jedynie część tej natury. Demonstruje to, jak różnorodnie może człowiekowi jawić się przyroda, gdy ten otworzy na nią swe zmysły. Tunel w lawie pokazuje się jako świadomy swego piękna i jednocześnie pragnący, aby to piękno zostało zaprezentowane, bo jego uroda nie została do tej pory *właściwie dostrzeżona i poznana*. Co więcej: *jameo* jest zazdrosny i narcystyczny. Zna swoją – i *tylko* swoją – urodę. Przedstawić należy *jego* piękno, a nie abstrakcyjne piękno przyrody jako takiej (lub jako całości). Natura działa konkretnie, przejawia się jako konkretne piękno, pojedyncze, indywidualne zjawisko. Również w ten sposób, a być może zwłaszcza w ten sposób, okazuje się być gwarancją także ludzkiej indywidualności, a zatem i ludzkiej wolności. Do wspomnianego wcześniej elementu wolnego, wywodzącego się z zabawy, eksperymentalnego tworzenia dochodzi uwypuklenie indywidualności i jej niezaprzeczalności.



César Manrique, jaskinie Jameos del Agua

W koncepcji tej Manrique znów zbliża się do perspektywy estetyki Adorno, który pisze: „każdy poszczególny obiekt przyrody doświadcza jako piękny prezentuje się tak, jakby był jedynym pięknem na całej ziemi”, i dodaje, że przenosi się to także na każde dzieło sztuki¹⁹. Uzupełniając tę myśl: dotyczy to również wolności jednostki. Sztuka, odzwierciedlając w sobie to, co konkretne w naturze, ocalając to i zachowując, nosi w sobie możliwość i obietnicę prawdziwej indywidualizacji, niezbywalnej wyjątkowości i niezastąpioności jednostki. Piękno natury, objawiając się zawsze tylko indywidualnie, uczy sztukę, aby pretendowała do niezastępowalnej, wyłącznej indywidualności dzieł; z kolei sztuka, faktycznie to czyniąc, przypomina człowiekowi o innym, nieurzęczywistnionym rodzaju indywidualizacji, która uczyni z niego istotę wyjątkową, lecz nie samotną, istotę niezastąpioną, lecz nie wyizolowaną. W ten oto sposób „narcyzm” pięknego wytworu natury, jego „świadomość” własnej wyjątkowości i „żądanie”, aby zademonstrować to piękno światu i „zmusić” świat do podziwu, jest intuicją prawa każdej osoby – jako właśnie tej, a nie jakiejś innej – do bycia akceptowaną, uznaną i traktowaną z szacunkiem. Słusznie zatem może się dziwić czytelnik, że Manrique do opisu piękna przyrody wybiera właśnie takie słowa jak „narcyzm”, które zazwyczaj używane są do określania egocentrycznych i społecznych postaw. Naturalne piękno, które manifestuje się jako zazdrosna i narcystyczna wyjątkowość, wykluczająca wszelkie inne przejawy piękna natury, jest społeczne w podwójnym sensie. Po pierwsze jest społeczne, ponieważ, jako fenomen przedspołeczny, nie ma, i nie chce mieć, nic wspólnego z generalizacją cechującą współczesne społeczeństwo. Wyjątkowość każdego pięknego zjawiska natury może zniknąć, gdy tylko zaczyna być „postauratycznie”

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 130. Por. także: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, red. Gretel Adorno i Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2012, s. 111.

reprodukowane, na przykład w folderach turystycznych; jednakże nawet przy powieleniu w tysiącach egzemplarzy nie znika owo „więcej” w pięknie przyrody, jakie odczuwamy, obserwując na przykład zachód słońca na Santorini. Po drugie, piękno naturalne jest aspołeczne, ponieważ zachęca człowieka do roszczenia sobie prawa do wyjątkowości, której odmawia mu odgórnie uporządkowany społeczny świat.

Idąc tym tropem, artysta z Lanzarote odkrywa w naturze coś, co zdaje się być bliskie staremu Kantowskiemu pojęciu wzniosłości, ale jednocześnie całkowicie zmienia znaczenie tego uczucia. U Kanta wzniosłość, której przykłady pochodzą, nota bene, z obszaru natury, działa na emocje obserwatora zarazem pociągająco, jak i odpychająco. Budzi jego zachwyt, lecz jednocześnie powoduje, że w obliczu wielkości i grozy zjawiska czuje się on odrzucony, skierowany ku sobie. Jednak we własnym wnętrzu odkrywa to, co stawia go ponad pochodzącą z natury, zewnętrzną wzniosłość: swą autonomię moralną²⁰. Może więc powrócić do wzniosłości przyrody i słowami królewieckiego filozofa wyrazić swój podziw dla „nieba gwiazdzistego nade mną” oraz jednocześnie dla jawiącego się jako jeszcze potężniejsze „prawa moralnego we mnie”²¹. Piękno natury wywołuje u Manrique zbliżony efekt, choć jednak różny od Kantowskiego prawa moralnego. Obserwator *jameo* czuje się na początku przerażony: tajemnicza głębia tego zjawiska natury może go odstraszyć, tak jak księżycowy krajobraz Lanzarote odstraszył już wielu. Jednakże ten, który od niego nie ucieka i zdobywa się na odwagę, aby nawiązać swoistą komunikację z naturą, próbuje zrozumieć język tego zjawiska przyrodniczego

²⁰ „Wzniosłość nie tkwi więc w żadnym przedmiocie przyrody, lecz tylko w naszym umyśle, o ile jesteśmy zdolni uświadomić sobie naszą przewagę nad przyrodą w nas samych, a dzięki temu też nad przyrodą poza nami (jako że ta na nas wpływa)” (Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, s. 162).

²¹ Por. Immanuel Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. Jerzy Gałęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 256.