



„Sam pejzaż myśli we mnie”. Szkic o fenomenologii pejzażu

Monika Murawska

Wydział Sztuki Mediów, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

ORCID: 0000-0003-1975-0330

Streszczenie

Artykuł jest próbą opisu różnorodnych aspektów fenomenologii pejzażu, zwłaszcza w jej ujęciach pohusserlowskich i poheideggerowskich we Francji. W kontekście pejzażu fenomenolodzy odwołują się do Husserlowskiej kategorii horyzontu i *epoché*, ale także do Husserlowskiego ujęcia natury i kategorii *Lebenswelt*, do ucieleśnionej podmiotowości opisywanej przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego i jej przestrzennego współistnienia ze światem. W ich rozważaniach ważną rolę pełnią rozważania Martina Heideggera, ale także Ludwika Binswangera. Mimo to punktem wyjścia dla fenomenologicznie ujętego pejzażu pozostaje teoria niemieckiego psychologa, Erwina Strausa, który z pojęcia pejzażu uczynił kategorię kluczową, nadając jej znaczenie oryginalne i nietypowe. Artykuł podąża tropem Strausa, a następnie Maldineya, by w kolejnym kroku opisać pejzaż w ujęciu Merleau-Ponty’ego i Dufrenne’a, i ostatecznie skupić się na naszkicowaniu założeń eko-fenomenologii, zadając pytanie o to, czy jej praktyczne zaangażowanie może współgrać z metafizycznymi założeniami najnowszych koncepcji fenomenologicznych.

Słowa kluczowe

estetyka, eko-fenomenologia, fenomenologia, pejzaż, sztuka

Abstract

This article attempts to describe the various aspects of landscape phenomenology, especially in its post-Husserlian and post-Heideggerian approaches in France. In the context of landscape, phenomenologists refer to Husserl’s categories of horizon and *epoché*, but also to Husserl’s account of nature and the category of *Lebenswelt*, to the embodied subjectivity described by Maurice Merleau-Ponty and its spatial coexistence with the world. The reflections of Martin Heidegger, but also of Ludwig Binswanger, play an important role in these considerations. However, the starting point for a phenomenologically framed landscape remains the theory of the German psychologist Erwin Straus, who made the concept of landscape a key category and gave it an original and unusual meaning. The article follows Straus and Maldiney, describes landscape in terms of Merleau-Ponty’s and Dufrenne’s philosophy, and finally focuses on

sketching the assumptions of eco-phenomenology, asking whether its practical engagement can be reconciled with the metaphysical assumptions of recent phenomenological concepts.

Key words

aesthetics, art, eco-phenomenology, landscape, phenomenology

Pisanie o pejzażu nie jest dziś łatwe, ponieważ pociąga za sobą konieczność odwołania się do nadzwyczaj bogatej, wielowątkowej, ale także interdyscyplinarnej literatury przedmiotu¹; do dyskusji implikowanej przez pojawienie się tzw. zwrotu przestrzennego, czy też zwrotu geograficznego², ale także do estetyki środowiskowej i rozróżnienia między pejzażem a krajobrazem. Tutaj chciałabym jednak pisać o pejzażu, nie zgłębiając różnicy między tymi dwoma pojęciami, w języku polskim często odsyłającej do krajobrazu jako kontemplacji wycinka natury, także kontemplacji zawłaszczającej³, i do pejzażu jako jego artystycznej reprezentacji, również powiązanej, poprzez zastosowanie perspektywy, z opresywną postawą wobec rzeczywistości.

Dla mnie punktem wyjścia i dojścia będzie tu pojęcie pejzażu, choć przyjmuję, że można by go zastąpić pojęciem krajobrazu. Jednakże będzie mi chodzić o pejzaż w ujęciu fenomenologii⁴, być może ujęciu ocalającym krytyczny, niezawłaszczający jego wymiar. Maurice Merleau-Ponty napisał o Paulu Cézannie i jego malarskiej twórczości, że kielkuje wraz z pejzażem, i że artysta twierdził, iż pejzaż myśli się w nim, że to on, malarz, staje się jego świadomością⁵. To zlewanie się dwóch biegunów – pejzażu i zanurzonej w nim podmiotowości – zakłada według mnie powiązanie na tyle silne, że zanika tu już hierarchiczność, a pejzaż odzyskuje suwerenność, nie będąc wyłącznie przedmiotem konstytucji podmiotu, ale wywierając na niego istotowy wpływ. Podmiotowość i świat, podmiotowość i pejzaż mieszają się tu ze sobą, oddziałując na siebie nawzajem. Jednak chcę też podkreślić, że pojęcie pejzażu

1 Wiąże się to z pojawianiem się tzw. *landscape studies*. Nie jestem tu w stanie przytoczyć nawet najnowszej literatury przedmiotu, ponieważ jest jej za dużo; ale odwołam się do polskich publikacji, takich jak *Krajobraz i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Łódź 2020, czy książka Beaty Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego* (Poznań 2013) oraz do znakomitego wprowadzenia, jakim jest książka Mateusza Salwy z bogatą bibliografią ukazującą ogrom materiału, jaki wiąże się z tą tematyką: M. Salwa, *Krajobraz. Fenomen estetyczny*, Łódź 2020.

2 M. Gauchet, *Nouvelles géographies*, „Le Débat”, nr 92.

3 Można przypomnieć wypowiedzi W.J.T. Mitchella, wiążącego pejzaż z władzą imperialną, który stwierdził, że jest to współcześnie medium wyczerpane, nie mające racji bytu jako tryb wypowiedzi artystycznej: W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape w: Landscape and Power*, w: *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago 1994, s. 5-34.

4 Moje rozważania dotyczyć będą głównie fenomenologii francuskiej; zważywszy na to, że francuskie słowo *le paysage* występuje w komentowanych przeze mnie tekstach, będę używać wyłącznie określenia „pejzaż”, zdając sobie sprawę, z jednej strony, z tego, że traktuje się je synonimicznie ze słowem krajobraz, a z drugiej strony, z arbitralności takiego wyboru.

5 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, tłum. M. Ochab, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 84.



II. 1

C. Lorrain, *Widok z Sasso*, 1649/1655, rysunek na papierze. Art Institute Chicago. Domena publiczna

będzie tu implikowało próbę zmierzenia się z wieloznacznością tej kategorii i jej znaczeniami sprzężonymi z polem artystycznym, literackim, społecznym, filozoficznym, antropologicznym i wieloma innymi. Mówimy bowiem nie tylko o pejzażach w przyrodzie, ale również o pejzażach kulturowych, politycznych, dźwiękowych, audiowizualnych itd.⁶

Wynika z tego, że pejzaż jest wszechobecny i odnosi się zarówno do życia indywidualnego, jak i zbiorowego, stając się ostatecznie, jak określił to Michel Collot, myślą-pejzażem (*la pensée-paysage*)⁷. Francuski literaturoznawca opisuje ją w następujący sposób:

[...] zakłada nie tylko przekształcenie naszych sposobów działania i życia, ale także naszego myślenia, i z tej perspektywy pejzaż okazuje się powiązany z pewnym zagranieniem strategicznym. Nie jest wyłącznie terenem działania, czy też przedmiotem studiów, ale daje do myślenia i to myślenia inaczej. Między innymi proponuje nam model nowego typu racjonalności, który chciałbym tutaj rozważyć przez pryzmat jego współczesnych ekspresji filozoficznych, artystycznych i literackich.⁸

Pejzaż okazuje się więc narzędziem pojęciowym na określenie naszego kontaktu ze światem, który jest opisywany zresztą wielorako, do czego jeszcze powrócę. Pejzaż, by powtórzyć, oznaczałby nasze zanurzenie w świecie i cielesne z nim powiązanie, ale też to, co daje do myślenia, prowokuje innego rodzaju myślenie – myślenie, które rozpościera się jako pejzaż⁹. To jest właśnie trop, którym podążają

6 Odwołam się tu do tekstu Mateusza Salwy, który analizował głównie koncepcję Arnolda Berleanta, opisując związki między filozofią środowiskową a fenomenologią: M. Salwa, *Landscape, phenomenology, and aesthetics*, „Popular Inquiry. The Journal of Kitsch. Camp and Mass Culture”, vol. 2022, s. 185-196.

7 M. Collot, *La Pensée-Paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles 2011.

8 Tamże, s. 12.

9 A. Berque, *La Pensée paysagère*, Archibooks, Paris, 2008, s. 7.

fenomenolodzy, rozmywając wprawdzie, jak zobaczymy, znaczenie kategorii pejzażu, ale jednocześnie czyniąc z niego nadzwyczaj intrygującą kategorię i operatywne narzędzie pojęciowe.

Próbując opisać/stworzyć fenomenologię pejzażu, badaczki i badacze odwołują się do wielu punktów odniesienia¹⁰, których nie jestem w stanie przedstawić dogłębnie i wyczerpująco, ale które wymienię lub szkicowo omówię, pokazując, mam nadzieję, ich wagę dla współczesnych badań nad pejzażem, wytaczając arbitralną ścieżkę prowadzącą przez meandry fenomenologii pejzażu. Zacznę od konstatacji, że w kontekście pejzażu fenomenolodzy odwołują się do Husserlowskiej kategorii horyzontu i *epoché*, ale także do Husserlowskiego ujęcia natury i kategorii *Lebenswelt*, czyli świata życia; do ucieleśnionej podmiotowości opisywanej przez Merleau-Ponty'ego i jej przestrzennego współlistnienia ze światem, gdzie ważną rolę pełnią rozważania Martina Heideggera, ale także Ludwika Binswanger; do zagubienia się w pejzażu, zwłaszcza górskim, czego znakomitym przykładem są teksty Henri Maldineya; do ujmowanej wieloaspektowo natury, która jest dekonstrukcją jej kartezjańskiej wizji, jak u Merleau-Ponty'ego, lub przyjmuje charakter warunku transcendentnego, jak w fenomenologii Mikela Dufrenne'a, lub do konkretnych obrazów malarskich, wśród których dominują opisy malarstwa Cézanne'a, ale też Nicolasa de Staëla¹¹ lub Raoula Dufy'ego¹², choć zdarzają się także opisy artystów i artystek mniej rozpoznawalnych, jak choćby Elsa Maldiney¹³. Iwona Lorenc opisała pejzaż w ujęciu fenomenologii, starając się zwrócić uwagę na niwelowanie przez fenomenologię opozycji między naturą a kulturą, opisując go jako powiązany z ruchem transcendowania, ruchem istotowym dla podmiotowości. Włączyła też do swoich rozważań posthumanistyczne motywy filozofii, głównie Karen Barad oraz myślicieli niemieckich, takich jak Gernot Böhme¹⁴.

Mimo tego, co trzeba podkreślić, punktem wyjścia dla fenomenologicznie ujętego pejzażu pozostaje dla fenomenologii niemiecki psycholog – Erwin Straus, który

10 Można wymienić chociażby tekst Johna Bintliffa zatytułowany *Contextualizing the Phenomenology of Landscape w: Human Expeditions: Inspired by Bruce Trigger*, ed. Stephen Chrisomalis, André Costopoulos, University of Toronto Press, Toronto 2013, s. 41–50; lub Joelle Mesnil *La Phénoménologie de l'espace du paysage* <https://www.scribd.com/doc/72476445/La-phenomenologie-de-l-espace-du-paysage> (dostęp: 28.08.2024); lub też Johna Wyliego, *Landscape and Phenomenology*, w: *The Routledge Companion to Landscape Studies*, ed. P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, Routledge, New York 2012, s. 54–65.

11 Chodzi tu o głównie teksty Henri Maldineya i Éliane Escoubas.

12 C. Montserrat-Cals, *Phénoménologie de la baie des anges. Cette lumière*, „Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace”, 2011, nr 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21815> [dostęp: 28.08.2024].

13 É. Escoubas, *Paysages avec figures absentes: La peinture d'Elsa Maldiney*, „Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace”, 2011, nr 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21684>.

14 I. Lorenc, *The Landscape – Beyond the Dichotomy of Nature and Culture*, „Polish Journal of Landscape Studies”, vol. 1, 2018, s. 55–64 (wyd. pol.: I. Lorenc, *Niepewność fenomenu. Fenomenologia w horyzontach nowoczesności*, WUW, Warszawa 2024, ss. 205–228).

z pojęcia pejzażu uczynił kategorię kluczową, nadając jej znaczenie oryginalne i intrygujące¹⁵, a jego wpływ na koncepcje Merleau-Ponty’ego, Maldineya i Dufrenne’a jest trudny do przecenienia. Chciałabym więc podążać tropem Strausa, a następnie Maldineya, by w kolejnym kroku opisać pejzaż w ujęciu Merleau-Ponty’ego i Dufrenne’a, i ostatecznie skupić się na naszkicowaniu założeń eko-fenomenologii, zadając pytanie o to, czy jej praktyczne zaangażowane może współgrać z metafizycznymi założeniami najnowszych koncepcji fenomenologicznych.

I.

Można przyjąć, że z perspektywy fenomenologii postrzeganie czegoś jako pejzażu, ale też projektowanie lub malowanie pejzażu jest pewnym sposobem istnienia, sposobem bycia w świecie i zamieszkiwania świata¹⁶. Innymi słowy, pejzaż, czy to rzeczywisty, czy też symboliczny, zawiera w sobie ludzką realność we wszystkich jej wymiarach w formie, jak ujmuje to obrazowo jedna z komentatorek, pewnego osadu¹⁷. Powtórzę, pejzaż odsyła do sposobu, w jaki podmiot splata się ze światem¹⁸.

Erwin Straus jest w tym kontekście ważny, bowiem kategoria pejzażu staje się dla niego kluczowa i opisuje on za jej pomocą to, co nazywa „pejzażem uczuć”, proponując dokonanie rozróżnienia między pejzażem zmysłowym, przestrzenią geograficzną i pejzażem malarskim lub, bardziej ogólnie, artystycznym. Wprowadzone przez Strausa podziały zostają później wykorzystane do opisywania konkurujących ze sobą znaczeń pejzażu, ujawniając opozycję między artystyczną, a nawet idealistyczną koncepcją pejzażu a koncepcją bardziej pragmatyczną, a nawet naturalistyczną¹⁹. Jean Besse pisze wprost, że koncepcja opracowana przez Strausa jest zerwaniem z klasycznym ujęciem, które postrzega pejzaż jako rozciągającą się w przestrzeni krainę, możliwą do objęcia jednym spojrzeniem. Pejzaż oznacza dla niego raczej uczestnictwo niż zdystansowanie, raczej bliskość niż oglądanie czegoś z góry, raczej nieprzejrzystość, zamglenie widoku niż widok panoramiczny²⁰. Można więc zapytać o to, czy ostatecznie pejzaż jest jedynie obrazową i poetycką przestrzenią, którą utożsamiać można z reprezentacją i którą świat zachodni opisuje od XVI wieku. Czy też krajobraz odnosi się do środowiska, w którym żyjemy, środowiska krajobrazowego, przekształconego w swoisty interfejs pośredniczący między

15 Wpływ badań i tekstów Strausa na francuską postfenomenologię jest przedmiotem rozważań współczesnych badaczy. Zob. F. Jacquet, *La transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney*, Paris 2017, s. 54.

16 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, „Studia phänomenologica”, vol. XIV, 2014, s. 191-213.

17 Tamże, s. 192.

18 É. Escoubas, *Paysage et phénoménologie*, „Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace”, 2011, nr 5, s. 2; jest to wprowadzenie do numeru poświęconego pejzażowi w fenomenologii opublikowanego także online <https://journals.openedition.org/paysage/21553> [dostęp: 28.08.2024].

19 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 193.

20 J.-M. Besse, *Le Goût du monde, Exercices de paysage*, Paris 2009, s. 123.



II. 2

N. Poussin, *Pejzaż z dwoma nimfami*, ok. 1659, olej na płótnie. Musée Condé, Chantilly. Domena publiczna



II. 3

C.G Carus, *Dolina w górach*, 1822, olej na płótnie. Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Domena publiczna

człowiekiem a światem, między różnymi grupami i ich światami?²¹ I ostatecznie, czy podział ten jest możliwy do zniwelowania?

Straus dąży do podkreślenia znaczenia tego, co doznaniowe, umieszczając swoje opisy w kontekście odczuwania i poruszania się związanych z naszym ucieleśnieniem. Na tej podstawie chce stworzyć nową koncepcję zgodną z rzeczywistością przeżywanego doświadczenia. Nazywa to doświadczenie pejzażem, a dokładnie pejzażem źródłowym. W swoich analizach stara się zdefiniować cechy charakterystyczne uczucia, które zdecydowanie przeciwstawia percepcji. To właśnie to przeciwstawienie stanie się podstawą rozważań Maldiney i jego opisu naszego spotkania ze światem. Porządek odczuwania, czy też uczucia wiąże się z poziomem przedpredykatywnym, czyli przedwerbalnym, jest on wspólny dla ludzi i zwierząt. Tak więc uczucie, jedna z najważniejszych kategorii, także w filozofii Dufrenne'a, jest formą naszej pierwotnej relacji ze światem. Oryginalność Strausa wynika z faktu, że silnie oddziela on uczucie od poznawania, które jest, w jego ujęciu, domeną percepcji. To ona porządkuje rzeczywistość i uchwytuje ją w znane sobie schematy; jest więc rozumiana jako proces obiektywizujący²².

Trzeba podkreślić, że uczucie nie jest sposobem poznania zdegradowanym lub gorszym, ale sposobem bezpośredniej komunikacji z rzeczami. Straus określa ten kontakt mianem „patyczności” lub „empatycznej” relacji ze światem – relacji bez tematyzacji lub refleksyjnego odnoszenia się do rzeczywistości. W odczuwaniu relacja z otaczającymi nas rzeczami jest zatem ulotna, częściowa, wrażeniowa, afektywna. Przestrzeń, która się przed nami roztacza, jest choreograficzna, jak to ujmując, promienieje, rozlewa się na wszystkie strony, lub inaczej jeszcze: zwija nas ona w siebie²³, owija się wokół nas, silnie do nas przylegając; nie wiemy, gdzie się kończy i gdzie zaczyna. Co więcej, brak językowego ujmowania oznacza, że rzeczy nie pojawiają się jako stałe i stabilne, ale jako szkice, jako „to” lub „tamto”, lub jako aspekty rzeczy, które są płynne, mobilne i odczuwalne jako jakości, takie jak na przykład czerwone plamy czereśni na drzewach, krzywizna ścieżki, zieleń liści, przytłumione światło błędzące w zaroślach²⁴. Wszystkie te aspekty stają się konkretnymi, to znaczy stają się stabilną rzeczywistością, obdarzoną właściwościami tylko pod wpływem języka, który reguluje obiektywną percepcję. Straus określa ją mianem gnostycznej, natomiast mianem patycznego określa moment związany z uczuciem, jego wrażeniowy sposób pojawiania się, który może być wrogi lub pokojowy, przyjemny lub nie. Uczucie wyznacza zatem doświadczenie, którego wymiar jest zasadniczo jakościowy, podczas gdy postrzeganie jest już ustrukturyzowane przez logiczną organizację języka, która dzieli świat na kategorie. W ten sposób, przestrzeń świata doznań jest dla świata percepcji tym, czym pejzaż dla

21 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 194.

22 E. Straus, *Du Sens des sens*, trad. Georges Thinès, Jean-Pierre Legrand, Grenoble 2000.

23 R. Messori, *Henri Maldiney et l'esthétique du paysage*, w: *Maldiney. Une singulière présence*, Paris 2014, s. 141.

24 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des Paysages*, dz. cyt., s. 194.



II. 4

E. Delacroix, *Widok plaży i klifów w Etretat*, bd., gwasz na papierze. Musée Fabre, Montpellier. Domena publiczna

geografii, a rzeczywistość dzieli się na dwie opozycyjne zhierarchizowane rzeczywistości, gdzie pejzaż oznacza nasze zanurzenie w świecie, a więc moment, gdy świat nie przybrał jeszcze rozpoznawalnych form, ale uderza nas i stanowimy jego integralną część. Percepcja z kolei odsyła do schematyzowania i obiektywizowania. Oczywiście, pytanie, jakie się tu pojawia, dotyczy powiązania między tymi dwoma doświadczeniami, niemniej można uznać, że podmiotowość nieustannie oscyluje między jedną a drugą postawą, choć w porządku logicznym uczucie pozostaje nadrzędne i fundujące.

Tak więc te różne przestrzenie i różne poziomy pejzażu są zawsze zmieszane i przeplatają się ze sobą w naszym życiu. Straus chętnie przyznaje, że ludzkie zachowanie oscyluje między czysto teoretycznym lub praktycznym a czysto pejzażowym. Przeplatanie się odczuwania i postrzegania jest doznawane bezpośrednio, na przykład w świadomości spacerowicza, który przechodzi od jednej postawy do drugiej, łącząc te dwa pojmowania świata/przestrzeni/pejzażu, nawet nie zdając sobie z tego sprawy. Taką interpretację przyjmuje zresztą Maldiney i czyni ją swoją własną. Aczkolwiek odróżnia się zasadniczo od Strausa w swojej interpretacji artystycznych przedstawień pejzażu, bowiem Straus uważa, że pejzaż w sztuce jest zawsze tylko reprezentacją i nie wiąże go z doświadczeniem uczucia, podczas gdy dla Maldineya

uczucie i doznanie pozostają niezmiennie kluczowe dla naszego doświadczania dzieł sztuki²⁵.

Straus podkreśla, że malarstwo pejzażowe rzadko oddaje prawdziwy pejzaż – jakościową i mobilną przestrzeń uczuć – a jedynie przestrzeń, która jest ogólna, która została już pomyślana; przestrzeń, która została stworzona wraz z wiatrakami, mostem, owcami, rzeką; jest to tylko przestrzeń możliwa, która zapożycza się u idei. Dlatego właśnie to malarstwo stoi po stronie reprezentacji i powiązane jest z koncepcją, której podlega. Można uznać, że klasyczny pejzaż, doskonale oddany na przykład przez Clauda Lorraina lub Nicolasa Poussina, oferuje skomponowane, uporządkowane przedstawienie, w którym przestrzeń się ujawnia, ponieważ zostaje tam zastosowana perspektywa liniowa i powietrzna. Ta kontrolowana przestrzeń nie jest już, jak zauważa Dufrenne, wieloaspektową i żarłoczną przestrzenią, w której się gubie²⁶. Nawet jeśli pejzaż wydaje się transpozycją świata życia, zdaje się podążać za światem, w którym żyję, na wzór wielkich holenderskich pejzażystów, takich jak Jan van der Heyden czy Meindert Hobbema, wprowadza pewien gest abstrahowania w tym sensie, że izoluje, kadruje, schematyzuje i idealizuje. Niemniej, jest to tylko jeden z aspektów tego rodzaju malarstwa.

Pejzaż malarski wyraża, ma wyrażać i czynić widzialnym, a przynajmniej dawać wgląd w to, co zostało doświadczone i odczute. Bezpośredniość doznania i tematyzacja zlewają się tutaj, co sugeruje w swoich interpretacjach Strausa Maldiney. Jest tak, ponieważ kontemplacja tych obrazów ma przecież wpływ na nasz kontakt ze światem i uczy nas nawet, jak go postrzegać, pozwalając światu życia orientować się w kierunku ujmowania pejzażu jako uczucia, a zarazem pozwala mu na stanie się czymś innym niż znanym środowiskiem. Patricia Limido-Heulot pisze wprost, że ta wzajemna zależność pejzażu, w którym jesteśmy zanurzeni i pejzażu malarzkiego widoczna jest w geście artystycznym, gdy Eugène Delacroix maluje swoją plażę w Étretat, Jean Baptiste Camille Corot – swoje domy w Rzymie, a Gustave Courbet – swoje zarośla i fale²⁷. Transformacja spojrzenia możliwa dzięki i poprzez malarstwo pejzażowe jest zatem tym, co może doprowadzić nas z powrotem do pejzażu, którego doświadczamy, do proto-pejzażu, czyli pejzażu źródłowego, o którym pisze Straus. To trop interpretacyjny, który podejmie Maldiney.

Niemniej w ujęciu Strausa malarstwo pejzażowe odnosi sukces tylko w kilku rzadkich przypadkach, jak na przykład w przypadku Cézanne’a, gdy ujawnia ono ową niewidzialną i doznaniową przestrzeń, dostępną dla nas poprzez ekran porządku percepcyjnego. W ten sposób przypisuje malarstwu pejzażowemu misję prowadzącą ku temu, byśmy zobaczyli to, czego już nie widzimy, coś, co umknęło, a więc tę pierwotną relację ze światem, która charakteryzuje uczucie i która nie

25 H. Maldiney, *Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus*, w: H. Maldiney, *Regard parole espace*, Paris 2013, s. 189.

26 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953, s. 626.

27 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 204.



II. 5

P. Cézanne, *Góra św. Wiktorii widziana z kamieniołomu Bibémus*, ok. 1897. Baltimore Museum of Art. Domena publiczna

należy do świata percepcji. W ten sposób przypisuje mu zadanie reprezentowania tego, co jest wcześniejsze od reprezentacji, znalezienia w samej reprezentacji środków do pokazania czegoś, co się jej wymyka. Podobnie jak słowa, których znaczenie jest pojęciowo ustalone, mogą poprzez poetycką grę wyrażać to, co nieokreślone, dwuznaczne, utajone, malarstwo musi wykorzystać swoje własne zasoby, aby znaleźć sposób na uczynienie niewidzialnego widzialnym²⁸.

Straus posługuje się także pojęciem horyzontu: „W pejzażu jesteście otoczeni przez horyzont; bez względu na to, jak daleko się przemieścimy, horyzont zawsze porusza się razem z nami”²⁹. Horyzont odnosi się tutaj do zamkniętego kręgu widoczności, rozpiętości naszej aktywności i naszego spojrzenia. Horyzont to *horismos* – granica lub ramy, w których żywe istoty działają i poruszają się³⁰. Horyzont jest zatem powiązany z możliwościami działania, których centrum jest ucieleśniona żywa istota. To sławetne Heideggerowskie bycie-tu-oto, które stanie się także ważne dla fenomenologii Maldineya; to ucieleśniona podmiotowość. Straus rozumie więc horyzont jako granicę przestrzeni, która otwiera się poprzez ruch ciała, ale także

²⁸ Tamże.

²⁹ E. Straus, *Du Sens des sens*, dz. cyt., s. 378.

³⁰ P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 204.

zamyka. Horyzont w ten sposób otwiera i zamyka: otwiera krąg widoczności, czy też widoku i zamyka go krawędzią, jaka go wyznacza.

W tak rozumianym pejzażu nie ma panoramy, żadnej totalizującej wizji. Przemieszczając się wewnątrz horyzontu, nie uchwycimy całości otwierającej się przestrzeni. Pejzaż odnosi się po prostu do wielu widoków lub aspektów otaczającego obszaru. Zajmowane punkty widzenia stają się tożsame ze szkicami rzeczy, nie tworząc ich konkretnych obrazów, ani perspektywy, w której linie zbiegałyby się ku wspólnemu ognisku położonemu dokładnie w jednym miejscu. Jak ujmuje to wprost Straus: „W pejzażu nie ma jednolitych obrazów; nie ma trwałego bytu”³¹.

Rozumiemy, że Straus chce określić świat jako jakościowe pole działania, podzielone na przyjazne lub wrogie regiony, których otwarta struktura zmienia się w zależności od naszych życiowych potrzeb. W ten sposób podkreśla afektywny i emocjonalny aspekt środowiska przestrzennego. Jako pierwotna przestrzeń życia pejzaż jest nie tyle obliczem natury, co pewnym sposobem bycia w symbiozie z nią, bycia w symbiozie ze światem. Przestrzeń percepcji, jak widzieliśmy, odpowiada innej formie pojmowania świata, utrwalonej i zobiektywizowanej w języku, która, w przeciwieństwie do pejzażu, nie ma horyzontu. Przestrzeń geograficzna to przestrzeń mapy; to płaska przestrzeń widziana z góry, dwuwymiarowa. Jest to przestrzeń całkowicie przezroczysta, w której każde miejsce odpowiada układowi współrzędnych. Tutaj żywy podmiot nie jest już centrum systemu przestrzennego, nie jest już, jak w pejzażu, punktem odniesienia³².

Porządek uczucia oferuje więc dostęp do poziomu fundamentalnego, który dość ściśle odpowiada porządkowi przedosobowego konstituowania świata przez własne ciało, tak jak rozumie je Merleau-Ponty, a pejzaż nie ma tutaj obiektywnego charakteru; nie jest przedmiotem na przeciwko podmiotu (*Gegenstand*). Pejzażu najpierw się doświadcza, a dopiero potem się o nim mówi³³. Jest to sposób cielesnej obecności w świecie, którego nie da się wypowiedzieć, ale można go doświadczyć w kontakcie ze światem lub – gdybyśmy chcieli posłużyć się językiem Heideggera – w wydarzeniu bycia. Jednak, jeśli pejzaż w sensie obrazowym (ale może nawet już w sensie terytorialnym) zakłada serię aktów, które wycinają część natury z całości otaczającego świata, to zakłada on również milczącą świadomość tej całości, przynajmniej jako horyzontu aktów. Horyzont całości świata, jak podkreśla Husserl, jest zawsze horyzontem aktów, horyzontem wszystkich horyzontów. Husserl zakłada bowiem, że w każdej ludzkiej percepcji zawsze współwystępuje „mgliste tło” funkcjonujące jako coś nieokreślonego i otwartego na nieskończoność³⁴.

Wynika z tego, że przestrzeń pejzażu jest formą ludzkiego doświadczenia pierwotnej więzi ze światem, poprzedzającej jakąkolwiek obiektywizację i prawdopodobnie

31 E. Straus, *Du Sens des sens*, dz. cyt., s. 384.

32 P. Limido-Heulot, *Pour une phénoménologie des paysages*, dz. cyt., s. 205.

33 Tamże.

34 Tamże.

poprzedzające oddzielenie podmiotu i przedmiotu. To właśnie tak postrzega pejzaż Maldiney³⁵. Postrzega on pejzaż jako „pierwotną przestrzeń, fundujący przestrzenny schemat całej przestrzeni, kosmiczny schemat wszystkich światów”³⁶. I w ten sposób, podążając też za rozważaniami Strausa, pisze o naszym zagubieniu w pejzażu³⁷. Wiąże się ono z utratą poczucia równowagi, z tym, co określa on mianem *vertige*, zawrotu głowy, który wiąże się z naszym kontaktem z naturą; nie jest on jednak destrukcyjny; jest jakby staniem na krawędzi przepaści, w którą jednak nigdy nie wpadamy. Maldiney przytacza zresztą wielokrotnie opowieści o górskich wycieczkach, o ważnych dla siebie książkach alpinistów, o górze Matterhorn³⁸, która staje się dla niego paradygmatem doświadczenia pejzażu lub – inaczej to ujmując – zaczyna pełnić taką samą rolę, jaką góra Sainte-Victoire odgrywała w życiu Cézanne’a. Zagubienie i zaskoczenie to dwie kategorie nieustająco obecne w rozważaniach Maldineya o pejzażu³⁹.

Maldiney przejmuje więc na swoje konto kategorię pejzażu, która określa nasze doznanie rzeczywistości wykluczające odniesienie intencjonalne; w jego koncepcji owo doznanie prowadzi do zagubienia i kryzysu, nie będąc powiązane z doświadczeniem konciliacyjnym, jak u Merleau-Ponty’ego. Jednakże dla Maldineya ważne stają się opisy konkretnych pejzaży, ale także dzieł sztuki, które pejzaż przedstawiają, głównie chodzi tu o przejmujące interpretacje obrazów malarskich Nicolasa de Staëla i Tal Coata, które w jego ujęciu należą do malarstwa pejzażowego.

II.

W fenomenologii francuskiej mamy jednak do czynienia także z dwoma innymi myślicielami, dziś uznawanymi za klasycznych, którzy pisali o pejzażu. Nerwem obu tych koncepcji fenomenologicznych jest sztuka i obaj filozofowie zajmowali się dogłębnie kategorią natury. Merleu-Ponty’ego i Dufrenne’a, bo o nich tu mowa, bardzo wiele łączy, choć niewątpliwie znajdujemy w ich koncepcjach spotkania podmiotowości i świata także znaczne różnice, zwłaszcza, że Dufrenne, zawdzięczając wiele Merleau-Ponty’emu, wprost go krytykował. Dlatego warto przyrzeć się, skrótowo i niewątpliwie nazbyt szkicowo, ich koncepcjom z punktu widzenia interesującego mnie zagadnienia, jakim jest fenomenologia pejzażu.

³⁵ Warto przypomnieć konferencję poświęconą pejzażowi ujętemu wyłącznie w kontekście fenomenologii Maldineya, która odbyła się w Dijon w 2016 roku <https://www.fabula.org/actualites/76059/paysages-crees-paysages-createurs-penser-les-paysages-avec-henri-maldiney.html> [dostęp: 28.08.2024].

³⁶ H. Maldiney, *Le dévoilement de la dimension esthétique...*, dz. cyt., s. 189.

³⁷ Tenże, *L'art, l'éclaire de l'être*, Paris 2012, s. 22.

³⁸ Tenże, *Ouvrir le rien. Art nu*, Paris 2010, s. 36.

³⁹ Trzeba wspomnieć także o zainteresowaniu Maldineya malarstwem chińskim i obrazami malowanymi na rulonach. Analizy pejzażu tego typu i kategorii pustki, z nimi związanej, stanowią ważną część jego rozważań o pejzażu, na których rozwinięcie nie ma tu miejsca.

Już po śmierci Merleau-Ponty’ego zostały opublikowane jego notatki do wykładów poświęcone naturze⁴⁰. Projekt Merleau-Ponty’ego jest włączeniem kategorii natury do zajmujących go rozważań dotyczących widzialności i ucieleśnionej subiektywności. Pierwszy wykład jest przeglądem historycznofilozoficznych wątków podejścia do natury. Filozof analizuje tam Kartezjańską koncepcję natury, próbując zarysować jej wizję zgodną z odkryciami współczesnej nauki. Następnie podejmuje problem związków natury z polem ontologii. Kluczowym pytaniem jest tutaj to, w jaki sposób zwierzę odnajduje się w swoim świecie, a człowiek zostaje tu powiązany w pewnych aspektach swego istnienia właśnie ze zwierzęciem. W części zatytułowanej *Natura i logos: ludzkie ciało* Merleau-Ponty analizuje z kolei ludzkie ciało na przecięciu natury i logosu⁴¹.

Dla Merleau-Ponty’ego pejzaż oznacza pole doznania, ale także konkretny obraz malarski, co oznacza zlanie się perspektywy estetyczno-zmysłowej i estetyczno-artystycznej, o których pisał Maldiney⁴². Malarz wnosi ze sobą do działania, jakim jest tworzenie, nie tylko oko, ale całe swoje ciało⁴³. Tym samym, aby pejzaż ukazał się naszym oczom, my także musimy wnieść całe ciało. Fenomenologia, powtórzmy, zakłada, że pejzaż nie jest spektaklem, ale staje się pejzażem doświadczenia. Odpowiada percepcji przebiegającej w ramach jakiegoś horyzontu, a jego częścią jest sam ucieleśniony obserwator, stając się, jak określił to Husserl w *Ideach II*, „punktem zerowym”, z którego może dopiero rozpościerać się jakieś „tu” i „tam”, o czym była już mowa. Oczywiście, ten „punkt zero”, którym jest moje własne ciało, może zmienić swój system orientacji, ale z własnego punktu widzenia pozostaje niezmienny. Nie mogę odejść od mojego ciała, nie mogę zostawić go na chwilę, by pójść do drugiego pokoju; nie mogę ująć go z perspektywy zewnętrznej. Dlatego zawsze poruszam się wraz z pejzażem, którego stanowią część – kinestetyczność mojego ciała staje się warunkiem jego zaistnienia. Za Strausem i Merleau-Pontym opisywał to doświadczenie cytowany już Maldiney, ale doświadczenie to ujawnia też w pełni sztuka. Można przypomnieć tutaj choćby znany cykl obrazów malarskich przedstawiających nenufary, stworzony przez Claude’a Moneta i wystawiany obecnie w Musée de L’Orangerie w Paryżu. Są to długie, horyzontalne, wielkie obrazy nie dające się objąć jednym spojrzeniem i wymagające od widza nie tyle ruchu okiem, co przemieszczania się, przechodzenia wzdłuż tych malowideł, które podziwiać można dopiero w ruchu. Na podobnych zasadach wiele lat później skonstruował swoje postmalarskie abstrakcyjne obrazy chociażby Ellsworth Kelly.

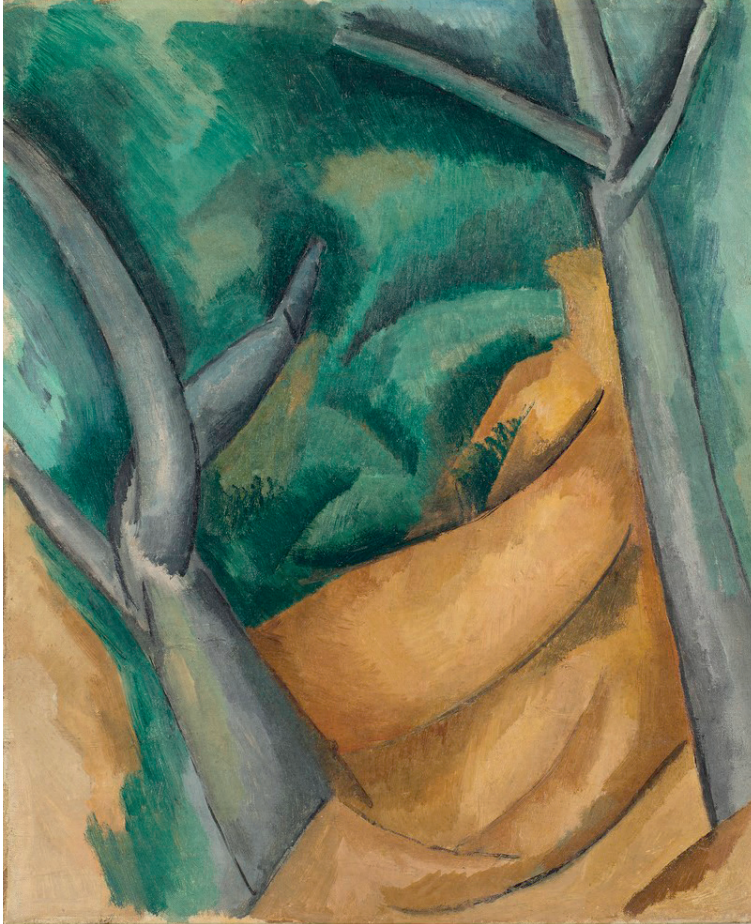
Françoise Dastur podkreśla, że ucieleśnione spojrzenie opisywane w fenomenologii od czasów Merleau-Pontego jest w istocie rezultatem metody, która umożliwia

40 M. Merleau-Ponty, *La nature. Notes. Cours du Collège de France*, Paris 1995.

41 Warto przypomnieć książkę Teda Toadvine’a poświęconą tej tematyce: T. Toadvine, *Merleau-Ponty’s Philosophy of Nature*, Evanston 2009.

42 R. Messori, *Henri Maldiney et l’esthétique du paysage*, dz. cyt., s. 139.

43 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, dz. cyt., s. 85.



II. 6

R. Dufy, *Drzewa w Estaque*, 1908. Centre Pompidou, Paryż. Domena publiczna

dostęp do fenomenów, do tego, co się pojawia, i która opiera się na operacji *epoché*⁴⁴. *Epoché* oznacza zawieszenie tezy o istnieniu świata, ale można uznać, że odnosi się też do stanu czy postawy podmiotowości, która poddaje się napływowi fenomenów, tzn. oddaje się, jak ująłby to Jean-Luc Marion, pojawianiu się tego, co się pojawia, i zarazem umieszcza to w innych kontekstach. Oznacza także, w ujęciu Dastur, Kantowską bezinteresowność, a więc zmianę sposobu, w jaki doświadczamy rzeczy, pozbywając się praktycznego nastawienia⁴⁵. Tak więc, aby pojawił się pejzaż, rolnik musi porzucić swoje narzędzia, a geograf i botanik muszą przestać postrzegać ziemię i rośliny, które ją pokrywają, jako obiekty badań. Dastur, podążając tropem

44 F. Dastur, *Phénoménologie du paysage*, „Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace”, 2011, nr 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21559>.

45 Tamże.

Heideggera, przypomina też, że na poziomie życia codziennego, wszystkie rzeczy ukazują się nam z punktu widzenia ich użyteczności tak, że nie postrzegamy ich dla nich samych, i że dotyczy to również perspektywy naukowej, gdzie są one zredukowane do zbioru zmiennych ilościowych⁴⁶. Jeśli więc chcemy zrozumieć, czym jest pejzaż, musimy wrócić do doświadczenia, które Merleau-Ponty nazwał prymordialnym, w którym percepcja, nie przekształciła jeszcze świata rzeczy w czyste przedmioty badania lub działania⁴⁷. Takie doświadczenie odsyłałoby do samych korzeni rzeczy, a najpełniej zaświadczałiby o nim artystki lub artyści (według Merleau-Ponty'ego zwłaszcza malarze), pozwalając ukazywać się rzeczom.

Pejzaż, jeśli nie jest zredukowany do kawałka przestrzeni, ale obejmuje również wymiar czasowy, cielesny i afektywny, nie może być definiowany jedynie na podstawie doświadczenia wizualnego⁴⁸. Jest tak, ponieważ nasza relacja ze światem jest możliwa tylko dzięki naszym pięciu zmysłom, a każdy z nich ujawnia nam tylko jeden jego aspekt. A jednak, jak słusznie zauważa Merleau-Ponty, nasze zmysły są strukturalnie otwarte na siebie nawzajem. Doświadczając pejzażu, posługujemy się także zmysłem słuchu, słyszymy szum fal i szelest liści poruszanych wiatrem; posługujemy się też zmysłem węchu, ponieważ lubimy czuć zapach kwiatów, mokrej trawy, ziół w ogrodzie; zmysłem smaku, kiedy odczuwamy słony smak wywołany bliskością morza; a także zmysłem dotyku, kiedy przesypujemy piasek przez palce lub czujemy szorstkość skał⁴⁹. Malarz, według Merleau-Ponty'ego, ale również Dufrenne'a, próbuje oddać na płótnie właśnie owo powiązanie wszystkich zmysłów, synestezję doświadczenia. Akt malowania nie polega jednak na narzuceniu formy na wcześniejszą mozaikę wrażeń, ale raczej na natychmiastowym uchwyceniu jakiejś figury, która nabiera kształtu w sposób procesualny. To, co jest natychmiast dane, to dynamiczna konfiguracja, jaką jest pejzaż, a nie dane zmysłowe, których wielość zostaje zsyntetyzowana przez późniejszy akt intelektu. Jest to wyłaniająca się konfiguracja rozmaitych elementów, których nie da się od siebie oddzielić w pejzażu, w momencie, gdy spojrzenie zaczyna na nim spoczywać; można uznać, że jest to właśnie konfiguracja, którą Cézanne próbował uchwycić na swoich licznych przedstawieniach góry św. Wiktorii: „Szło o to, by – zapomniawszy o wiedzy – dzięki tej wiedzy uchwycić strukturę pejzażu jako rodzącego się organizmu”⁵⁰.

Dufrenne bliski jest w myśleniu o pejzażu Merleau-Ponty'emu. Widzi on w pejzażu realizację uczucia jako więzi, która ustanawia się między podmiotowością a światem. Warto podkreślić, że dla Dufrenne'a również niezwykle istotna okazuje się kategoria natury, ale zanim w jego ujęciu natura staje się swoistym gruntem (*Grund*, *fond*) i *natura naturans*, rozważa on problem tego, w jaki sposób

46 Tamże.

47 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 137.

48 F. Dastur, *Phénoménologie du paysage*, dz. cyt., s. 5.

49 Tamże.

50 M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, dz. cyt., s. 83.

doświadczenie estetyczne może dotyczyć natury rozumianej jako obiekty przyrodnicze⁵¹. Niemniej pejzaż, poprzez sztukę, jest sam w sobie w stanie doprowadzić do odsłonięcia Natury, pisanej ostatecznie wielką literą, i jest w stanie przywrócić oko nieoswojonemu widzeniu.

W tekście *L'expérience esthétique de la nature* Dufrenne zauważa, że w naturalnym pejzażu światło się zmienia, a chmury przepływają i to dopiero podmiotowość widzi w tym efekt estetyczny. Natura, jak to ujmuję, nie przestaje improwizować⁵². Powiązana zostaje z przestrzenią nieskonstruowaną, przynajmniej w niektórych przypadkach, ale jednocześnie jej zmysłowość okazuje się odmienna od zmysłowości dzieła sztuki, choć ta ostatnia może ją imitować. Jakie obiekty w naturze można poddać estetyzacji? – pyta Dufrenne. Właściwie wszystkie – odpowiada: „Na pierwszy rzut oka ich różnorodność jest nieskończona: pejzaże, drzewa, kwiaty, dzielnice miast, zarośla, obejścia, meandrujące rzeki: tutaj, podobnie jak w sztuce, nie ma hierarchii obiektów”⁵³.

Dufrenne zauważa ponadto, że musimy zdać sobie sprawę, że granica między tym, co naturalne a tym, co kulturowe, sama w sobie jest płynna. Świat otoczenia, świat ludzkiego życia, charakteryzuje się porowatością granic oddzielających sztukę od natury⁵⁴. Tak więc całość natury jest zdolna do wywołania estetycznego doświadczenia. Doświadczenie estetyczne dotyczące natury ma też cechy wspólne z doznaniem dzieła sztuki, zwłaszcza w przypadku pejzaży miejskich, parków czy ogrodów. Natura jest jednakże bardziej ograniczona w swojej ekspresji, pisze Dufrenne, nie może być komiczna lub groteskowa⁵⁵ i zawsze pozostaje w teraźniejszości, nie mając historii. Nie bez powodu Dufrenne cytuje też Carla Gustava Carusa⁵⁶, który był artystą i teoretykiem malarstwa romantyzmu, i który zakładał, że natura okazuje się jednocześnie demoniczna i powiązana z absolutem.

Brak znaczenia (*insignifiance*) jako płytkość, brak wielkości oraz nienaturalność, sztuczność (*non-naturel*) wykluczają doświadczenie estetyczne z kontaktu z naturą, choć obie te kategorie pozostają w filozofii Dufrenne'a nie do końca sprecyzowane i nie do końca, w mojej ocenie, przekonujące. Filozof dochodzi też ostatecznie do wniosku, że spojrzenie może zestetyzować naturę, jeśli narzuci na nią pewien kulturowy schemat. Co nie wyklucza odwrotnego przypadku, a mianowicie sytuacji, w której natura może sprawić, że inaczej postrzegamy obiekty kultury, gdy wpisują się one w kontekst natury.

⁵¹ M. Dufrenne, *Le Poétique*, Paris 1973, s. 137.

⁵² Tenże, *L'expérience esthétique de la nature*, „Revue Internationale de Philosophie” vol. 9, 1955, nr 31, s. 99.

⁵³ Tamże, s. 98-115.

⁵⁴ P. Limido, *L'Art de la nature. Sur la possibilité d'une expérience esthétique de la nature*, w: Mikel Dufrenne et l'esthétique. *Entre phénoménologie et la philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, Rennes 2016, s. 248.

⁵⁵ M. Dufrenne, *L'expérience esthétique de la nature*, dz. cyt., s. 111.

⁵⁶ A. Stanguennec, *L'esthétique de Mikel Dufrenne. De la phénoménologie à l'ontologie*, w: Mikel Dufrenne et l'esthétique. *Entre phénoménologie et la philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, Rennes 2016, s. 39-54.

Ostatecznie, moc natury potwierdza się poprzez pośrednictwo sztuki. Natura zaczyna tu już jednak oznaczać pewną podstawę, *natura naturans*, o której była mowa, i jak twierdzą niektórzy badacze, fenomenologia Dufrenne’a przekształca się w ontologię, stając się *Naturphilosophie*⁵⁷. Według Dufrenne’a poezja, rozumiana szeroko, eksponuje tę ekspresyjną moc Natury za pomocą archetypicznych obrazów. Jak zauważa przenikliwie jeden z komentatorów, w tej filozofii opisane zostaje odzyskiwanie *poiesis*, gestu twórczego właściwego naturze, przez sztukę; obserwujemy to w mitologiach i ich symbolice⁵⁸. Pojawiają się w nich właśnie obrazy drzew, sklepienia nieba, źródła, żywiołów⁵⁹. Dufrenne odnosi się dokładnie do tych tematów, dodając do tego wątki zaczerpnięte z Hezjoda, takie jak Chaos czy Ziemia. Jest to punkt, w którym jego analiza jest zgodna z tezami niemieckich romantyków na temat poezji źródłowej (*Urdichtung*), w szczególności autorstwa Augusta Wilhelma Schlegla⁶⁰. Dufrenne zakłada bowiem, że w dawnych wiekach rodziła się już poetycka (*dichterisch*) wizja świata, przesycona archetypami, a Natura ujawnia się w nich w postaci silnie ekspresyjnych obrazów.

Podążając tropem Strausa, Dufrenne poszukuje więc warunków związku z naturą, który byłby bezpośredni i spontaniczny, związany z uczuciem, i który prowadziłby nas ku Naturze. Szuka bezinteresownej postawy doznaniowej. Píše tak:

Smakowanie pejzażu to nie tylko kontemplowanie go z uprzywilejowanego punktu widzenia, to także wnikanie w niego, wędrowanie przez niego, odczuwanie rzeźkości powietrza lub ciepła słońca na twarzy, słuchanie śpiewu ptaków, wąchanie zapachu trawy, wchodzenie w cielesną komunę wraz ze wszystkimi erogennymi strefami zmysłów.⁶¹

Wkroczenie w pejzaż oznacza spotkanie z wszechogarniającą przestrzenią, która nie zostaje ujęta w jakieś ramy, skadowana, ale jakby owija się wokół nas, by nie powiedzieć, że nas zalewa. Odnosi się też i uruchamia wszystkie zasoby naszego ciała, wszystkie zmysły, o czym była już mowa, wywołując doznania zarówno przyjemne, jak i nieprzyjemne. W ten sposób, twierdzi Dufrenne, budzi się w nas uczucie cielesnej i głębokiej przynależności do świata. Cała powierzchnia naszego ciała komunikuje się i doświadcza natury, jesteśmy z nią zmieszani⁶². Dlatego właśnie doświadczenie to można porównać do zanurzenia w pejzażu, o którym pisał Straus. W ten sposób pejzaż, rozumiany jako pierwotna przestrzeń życia, odczuwany i doświadczany jako zanurzenie w świecie, nie jest czymś, naprzeciwko czego

57 A. Jdey, *Individuation, expression et a priori. Le statut de la Naturphilosophie dans l'esthétique de Mikel Dufrenne*, w: Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la nature, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, Rennes 2016, s. 79-100.

58 A. Stanguennec *L'esthétique de Mikel Dufrenne*, dz. cyt., s. 42.

59 M. Dufrenne, *Art et politique*, Paris, 1974, s. 193.

60 A. Stanguennec, *L'esthétique de Mikel Dufrenne*, dz. cyt., s. 44.

61 M. Dufrenne, *Les Métamorphoses de l'esthétique*, w: tenże, *Esthétique et philosophie*, vol. II, Paris 1976, s. 16

62 Tenże, *L'expérience esthétique de la nature*, dz. cyt., s. 112.

stajemy, ale naszym sposobem bycia w symbiozie ze światem. U Dufrenne'a zresztą, jak u Merleau-Ponty'ego, doznanie to jest zawsze powiązaniem zmysłowości, spontaniczności i sensu.

Trzeba też podkreślić, że Natura, pisana już wielką literą, okazuje się ostatecznie niewidzialna i niema; nie pojawia się, nie osiąga widoczności obiektu. Aby się ujawnić, jawić, musi znaleźć idiom i medium swojego pojawienia się. Musi zostać poddana estetyzacji, a my musimy stać się „poetami rzeczywistości”; innymi słowy, Natura musi zaczerpnąć ze sztuki możliwość pojawienia się jako świat natury, a zatem jako przedmiot estetyczny⁶³. W książce *Le Poétique* Dufrenne opisuje Naturę, która pragnie człowieka, i która pragnie siebie w człowieku – Naturę, która szuka ekspresji: „Natura nosi w sobie tego mówiącego człowieka, o ile powołaniem bytu jest ukazywanie się, gdzie władza jest w ostatecznym rozrachunku władzą odsłaniania”⁶⁴. Ponieważ Natura nie pojawia się bezpośrednio poza artystycznym wyrazem z wyjątkiem rzadkich doświadczeń oryginalnej lub dzikiej percepcji, zrozumiałe jest, że Dufrenne definiuje sztukę jako stający się świat Natury. Język sztuki jest tym, co pozwala jej stać się bardziej bezpośrednią, słyszalną, prowokującą estetyczne uczucie.

Niemniej, jak twierdzi jedna z komentatorek, można stwierdzić, że Dufrenne zauważa też, iż sztuka może działać przeciwko naturze, może stosować wobec niej przemoc, kpić z niej i ją instrumentalizować; natura nie wyrażałaby już wtedy samej siebie i nie zapraszałaby nas do zaślubin z nią⁶⁵, nie komunikowałaby nas z Naturą. Natura staje się w takich przypadkach środkiem, przedmiotem, nie jest już *quasi*-podmiotem, z którym możemy współdziałać i współistnieć.

Ostatecznie jednak doświadczenie uczucia świadczy o stałej obecności Natury jako dzikiego tła, którego rozumienie wykracza poza czysto zmysłową obecność, a zarazem poza reprezentację. To zlepek natury i kultury, bowiem odczuwanie Natury, ujętej jako owo ukryte *a priori*, które dzieło sztuki czyni jawnym, nie jest powrotem do jakiejś utopijnej naiwności czy doświadczeniem mistycznym. Podmiot, który w uczuciu otwiera się na przedmiot, jest zawsze także zanurzony w kulturze, jest w nią ubrany i tylko za jej pomocą może się przed nią bronić⁶⁶.

Kontakt z naturą odsyła więc do próby ujawnienia Natury, do której dostęp daje nam sztuka i doznanie estetyczne obecne też w naturze. A doświadczenie estetyczne jako przepełnione uczuciem dotyczy naszego kontaktu ze światem, dotyczy – by posłużyć się słowami z poematu Paula Valéry'ego *Młoda Parka*, do którego w *Le Poétique* odwołuje się Dufrenne – śladu poranka, jaki strząsamy z siebie, dotyczy drżenia, silnego poruszenia roztaczającym się przed nami pejzażem gór, nieba, morza, pustyni...:

63 P. Limido, *L'Art de la nature*, dz. cyt., s. 249.

64 M. Dufrenne, *Le Poétique*, dz. cyt., s. 159.

65 P. Limido, *L'Art de la nature*, dz. cyt., s. 250.

66 M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, Paris 1980, s. 307.



II. 6

C. Monet, *Nenufary*, 1906, olej na płótnie. Denver Museum of Art. Domena publiczna

Estetyczne doświadczenie pejzażu pozwala nam doświadczyć naszej współnaturalności (*connaturalité*) z Naturą: cichej lub radosnej intymności; jest jak pępowina, łącząca nas z górą, na którą się wspinamy, światem, który nas przenika, wiatrem, który nas pieści, krzykiem ptaków, który nas przesywa. Podobnie jak Młoda Parka o poranku, jesteśmy otwarci na żywioły, celebrując kazirodczne zaślubiny z chthonicznymi mocami, które nas zrodziły.⁶⁷

III.

Przedstawione powyżej, klasyczne już ujęcia pejzażu w fenomenologii nie powinny jednak przesłonić faktu, że pejzażem zajmują się różne dziedziny nauk, wykorzystując narzędzia pojęciowe fenomenologii do tworzenia własnych dyskursów;

⁶⁷ Tenże, *Le Poétique*, dz. cyt., s. 148.

formując to, co przyjęło się określać mianem fenomenologii aplikowanej lub, jak inaczej się to ujmuje, stosowanej⁶⁸. Wyrazistym przykładem takiego podejścia jest wydana w 1997 roku książka *Phenomenology of Landscape* napisana przez archeologa Christophera Tilleya. Książka ta jest także esejem fotograficznym. Jej celem jest filozoficzne podejście do percepcji pejzażu powiązane z antropologicznymi badaniami nad jego znaczeniem.

Pejzaż od dawna zajmuje zresztą ważne miejsce w archeologii jako kontekst, w którym zachowały się miejsca i zabytki. Stosując kategorię bycia-w-świecie, Tilley stawia pytanie o to, w jaki sposób jednostki doświadczają dziś świata i w jaki sposób doświadczały go w przeszłości. Obok fenomenologii Heideggera i Merleau-Ponty'ego autor zajmuje się badaniami nad konstrukcją pejzażu przez społeczności tak różnorodne jak Baktaman z Papui Nowej Gwinei i Indianie Mistassini Cree z Quebecu⁶⁹. Idea pejzażu ujętego jako zbiór miejsc połączonych ścieżkami istniejącymi na mapie i jako przestrzeń, którą przebywamy, ale też jako narracje, jakie się z tym wiążą, zostaje tu wykorzystana również do opisu neolitycznych stanowisk w Pembrokeshire i Górach Czarnych w Walii oraz w Cranborne Chase⁷⁰.

Trzeba jednak podkreślić, że przyjmuje się często, iż fenomenologiczne ujęcia malarstwa pejzażowego, czy sztuki w ogóle, nie uwzględniają problemu społecznej konstrukcji i kontekstów, koncentrując się raczej na zmysłowych i afektywnych aspektach doświadczenia. Można więc zadać pytanie, czy rozważania fenomenologów, którym zarzuca się oderwanie od kwestii społeczno-politycznych, jako że *epoché* i redukcje mają nas, przynajmniej w większości fenomenologicznych ujęć, uwolnić od tych kontekstów, nie powoduje, że ekologiczny i posthumanistyczny wymiar pejzażu zostaje gdzieś zagubiony? I czy sprowadzając kategorię pejzażu do synonimu zmagania podmiotowości ze światem i jego w nim zanurzenia, nie pomijamy jej społecznego uwikłania i unikamy tematów związanych na przykład z globalnym ociepleniem? Odpowiedzią na ten zarzut jest pojawienie się eko-fenomenologii, która od końca zeszłego wieku bada przecięcie fenomenologii z filozofią środowiska⁷¹. Analizuje ona znaczenie Husserla, Heideggera, Merleau-Ponty'ego i Emmanuela Lévinasa dla myślenia o filozoficznych dylematach związanych z kwestiami środowiskowymi i proponuje nowe fenomenologiczne podejście do natury. Fenomenologia odchodzi lub próbuje odejść tu od antropomorficznych założeń

68 N. Depraz, *Zrozumieć fenomenologię. Konkretna praktyka*, Warszawa 2010.

69 Ch. Tilley, *Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Oxford 1997.

70 Można tu także wymienić dwie inne książki Tilleya, rozwijające jego fenomenologicznie zainteresowania: *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology* (New York 2004) oraz *Body and Image Explorations in Landscape Phenomenology 2* (New York 2008).

71 D. Wood, *What is Ecophenomenology?*, „Research in Phenomenology”, vol. 31, 2001, nr 1, s. 78–95.

zakorzenionych w jej własnej metodologii⁷² i przeformułuje kategorie, na przykład takie jak *epoché*⁷³.

Niezwykle ciekawie do tej kwestii podszedł Petr Prášek, pisząc o fenomenologicznej etyce natury. Wykorzystuje on Deleuzjańskie pojęcie wydarzenia i łączy je z narzędziami pojęciowymi wypracowanymi przez współczesną fenomenologię francuską⁷⁴. Jego zdaniem, współczesna francuska fenomenologia jest w stanie badać przedintencjonalne i asubiektywne warunki doświadczenia, a tym samym pozwala ująć problemy etyki natury w innych kontekstach. Prášek analizuje idee współczesnych, tworzących tu i teraz, fenomenologów francuskich, uznając ich teorie za doskonały grunt dla rozważań ekologicznych.

Idąc tropem tego ujęcia, można zauważyć, że Renaud Barbaras zajmuje się kosmologią, a nasz dostęp do jawienia się jest według niego możliwy tylko wtedy, gdy wyjdziemy poza podział na subiektywność przeżyć i obiektywność świata⁷⁵. Zamiast podmiotu (świadomości) ujawnia się pra-ruch samego życia, czyli jego wewnętrzne zróżnicowanie, jego nietożsamość, którego wyrazem jest pragnienie. Kosmologia i asubiektywność tej filozofii stanowiłyby podstawę dla jej powiązania z filozofią środowiska. Jean-Luc Marion pisze z kolei o fenomenach przesycanych, wolnych od wszystkiego, co mogłoby ograniczać ich pojawianie się, a podmiot ujmuje on jako podmiot oddany i wystawiony na to, co mu się przydarza⁷⁶. Marc Richir w ramach swojej fenomenologii genetycznej opisuje pole fenomenologiczne jako pole „konkretności zagęszczonych” (*concrétudes en concrecence*), a także przedintencjonalne zindywidualizowane schematy afektywności, które stanowią warunek intencjonalnej świadomości, pozwalając przekroczyć podział na naturę i kulturę⁷⁷. Claude Romano, podążając za badaniami Maldineya nad wydarzeniem, w swoich wczesnych pracach próbuje przewyciężyć filozofię Heideggera i opisuje bycie-w-świecie, koncentrując się na wydarzeniu, które potrafi wstrząsnąć zarówno życiem indywidualnym, jak i społecznym⁷⁸.

Według Prášeka radykalizacja fenomenologii dokonana przez tych myślicieli i nowe narzędzia pojęciowe pozwalają na rozwijanie nowych wątków w eko-fenomenologii, przy czym chodziłoby tu o tropy, takie jak: wrażliwość podmiotu, który staje się tylko jednym z elementów świata, wydarzenie jako dotykające zbiorowości, czy też kosmologia.

72 G. Hess, *De l'éthique environnementale à l'écophénoménologie et retour*, „Cités”, vol. 76, 2018, s. 97–108.

73 E. Buceniece, *Phenomenology as Ecology: Movement from Ego- to Geo- and Eco-Thinking*, w: *Eco-Phenomenology: Life, Human Life, Post-Human Life in the Harmony of the Cosmos*, ed. W., Smith, J.S. Smith, D. Verducci, „Analecta Husserliana”, vol. CXXI, 2018, s. 225–234.

74 P. Prášek, *Ecology, Eco-phenomenology, and the Immanent Ethics of Nature*, „Meta: research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy”, vol. XV, 2023, nr 2, s. 342–366.

75 R. Barbaras, *Phénoménologie et cosmologie*, Paris 2024.

76 J.-L. Marion, *Reprise du donné*, Paris 2016.

77 M. Richir, *De la négativité en phénoménologie*, Grenoble 2014, s. 32.

78 C. Romano, *L'Événement et le monde*, Paris 1998, s. 350.

Badając kolejne konteksty związane z fenomenologią pejzażu, można też zadać pytanie, w jaki sposób wyglądałyby opisy fenomenologiczne działań artystycznych, które są o tyle nowatorskim podejściem do pejzażu, że imitują i tworzą go we wnętrzach galerii, niekiedy oscylując na granicy pastiszu, a niekiedy dosłownie przenosząc pejzaż do galeryjnych wnętrz, próbując wytworzyć doświadczenia, jakie towarzyszą naszemu z nim kontaktowi. Wyrazistym przykładem takiego odtworzenia są prace Pierre'a Malphettesa, a zwłaszcza instalacja *Un arbre en bois sous un soleil électrique*, 2005-2007, gdzie sztuczność pejzażu wytworzonego jako sztuka ujawnia sprzeczności kryjące się w rozważaniach nad pejzażem i ich problematyczność.

Jednak najbardziej spektakularnymi projektami są w tym kontekście z pewnością działania Olafura Eliassona, ale także przekształcone działania *land artu* od delikatnej pracy Ewy Chacianowskiej O.K.N.O (2016) po projekty Christo i Jeanne-Claude, takie jak *The Floating Piers* z 2014-16 na jeziorze Iseo. Kolejnym tropem byłby tu urzeczywistniony tym razem opis dzieł sztuki, które mogą przekraczać ramy tradycyjnych mediów i stawać się monumentalnymi projektami, jak spektakularny *Roden Crater Project* (1979-) Jamesa Turrella opisany z perspektywy fenomenologicznej przez Matthew J. Goodwena⁷⁹, który stwierdził, że to dzieło, wykorzystujące wielki wygasły wulkan w Arizonie, staje się figurą spojrzenia zwróconego ku sobie samemu; spojrzenia nie tyle podmiotu, co kosmosu. Jest on też projektem w przestrzeni dbającym o to, by nie naruszyć tradycji rdzennych mieszkańców tamtejszych terenów.

Warto też wspomnieć o działaniach, które rozbijają klasyczne ujęcie pejzażu i starają się negować zawłaszczające spojrzenie subiektywności, jak eksperymentalny film autorstwa kanadyjskiego artysty Michaela Snowa *La Région centrale* (1971). Jest to trzygodzinny zapis ruchów kamery ustawionej w górskim krajobrazie północnego Quebecu. Skonstruowany specjalnie wysięgnik umożliwił obsługującemu kamerę automatowi zdalne wykonywanie nią ruchów 360 stopni we wszystkich osiach⁸⁰. Praca ta przywołuje na myśl projekty artystów, którzy wykorzystują kamerę 360 stopni. Reprezentacyjnym przykładem są tu prace choćby Laurenta Levesque'a wystawiane w 2016 roku w muzeum w Sherbrooke, określane przez komentatora właśnie mianem „nowej fenomenologii pejzażu”⁸¹. Jedną z prac prezentowanych na tej samej wystawie jest cyfrowa instalacja wyświetlana na dużym ekranie. Zatytułowana *Friendly Floatees*, przenosi widzów do wirtualnej przestrzeni online, w której mogą się poruszać na tej samej zasadzie, co w Google Street View⁸².

79 M. J. Goodwin, *Of Earth and Sky: The Phenomenology of James Turrell's Roden Crater Project*, w: *Phenomenology and the Arts*, ed. P. R. Castello, London 2016, s. 255-274.

80 P. Schollenberger, *Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, t. 8, 2014; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu> [dostęp: 28.08.2024].

81 <https://viedesarts.com/visites/laurent-levesque-une-nouvelle-phenomenologie-du-paysage/> (28.08.2024)

82 <https://vimeo.com/143887151> (29.08.2024)

Aby skonstruować instalację, Laurent Lévesque sfotografował dużą liczbę plastikowych toreb, które następnie umieścił na tle błękitnego nieba. W tej 360-stopniowej przestrzeni, klikając na zdjęcia plastikowych toreb za pomocą joysticka, odwiedzający mogli uzyskać dostęp do trójwymiarowej przestrzeni. Artysta wyjaśniał, że wybrał torby ze względu na ich zdolność do odbijania światła. Na spokojnym niebie bez chmur i gwiazd, w krajobrazie bez horyzontu i punktów orientacyjnych, światło odbijane przez sfotografowane obiekty wytwarzało wrażenie ruchomej przestrzeni. Torby wydawały się grawitować, a do tego widzowie słyszeli dodany przez artystę szum. Można też zauważyć, że plastikowe torby kojarzą się dziś z destrukcją środowiska naturalnego. Piękno instalacji kontrastuje tu z niebezpieczeństwem i zniszczeniem, jakie wiąże się z oglądanymi obiektami.

Nasuwa się tu też pytanie, czy pejzaż jako malarska forma artystyczna faktycznie wyczerpał swoje możliwości, czy odwrotnie, tacy artyści jak David Hockney nie dowodzą swoją twórczością malarską, także malarstwem digitalnym, powiązaniem z fotografią i monumentalnymi projektami wideo, że ten rodzaj sztuki jest po prostu niewyczerpywalny, jak być może sama sztuka. Warto wspomnieć w tym kontekście kolaże Tomasza Ciecierskiego z 2009 roku, które, jak pisze Dorota Jarecka, ukazują pejzaż w podwójnym sensie: ujmują go jako sposób „postrzegania i przeżywania natury w konkretnym miejscu na ziemi”, ale i gatunek sztuki, „który utrwalił się i zakademizował w Europie w okresie nowoczesności”⁸³. Pejzażowa twórczość Hockneya, wystawiana wielokrotnie i bardzo bogata, ale także oryginalne prace Ciecierskiego, nadal czekają na swoją fenomenologiczną interpretację. Podobnie zresztą, na fenomenologiczną interpretację czekają prace Anselma Kiefera, który pytał wprost o to, czy sztuka pejzażu możliwa jest do realizacji na zgliszczach II wojny światowej. Pytanie to można powtórzyć: czy możliwa jest na zgliszczach jakiegokolwiek wojny, w czasie, jaki po niej następuje?

Merleau-Ponty, podążając śladami Strausa, odróżnił od siebie pejzaż jako pole zmysłowe, jako nasze cielesne powiązanie ze światem, od pejzażu analizowanego w *Wątpieniu Cézanne’a*, tekście, w którym próbował opisać wyłanianie się góry Sainte-Victoire, której doświadczamy, oglądając konkretne obrazy malarskie. Pejzaż nabrał w fenomenologii znaczenia „podwójnie podwójnego”, można by powiedzieć. Z jednej strony, chodziłoby tu o doświadczanie pejzażu uczuciowo, a z drugiej strony, o możliwość ujmowania go we współrzędne geograficzne. Oznacza też, bądź nasz kontakt ze światem, bądź gatunek w sztuce, który ma mieć tę właściwość, że przywraca źródłowe współistnienie z naturą utracone w percepcji. Doskonale tę dwuznaczność pejzażu pokazuje, opisany przez Ritę Messori, obraz René Magritta zatytułowany *Kondycja ludzka*⁸⁴. W istocie Magritte namalował dwa obrazy. Jeden

83 <https://teatrstudio.pl/pl/galeria/kolekcja/tomasz-ciecierski-nostalgia/> (28.08.2024)

84 R. Messori, *Henri Maldiney et l'esthétique du paysage*, dz. cyt., s. 138.

pochodzi z 1933, a drugi z 1935 roku, ale oba pokazują otwarte okno, prezentujące nam pejzaż, przy czym częścią tego pejzażu jest obraz malarski, który zlewa się z rzeczywistością. Oba te wymiary, rzeczywistość i malarski obraz, nakładają się, pokazując niemożność oddzielenia ich od siebie. Są odrębne, a zarazem stanowią jedno. Tak właśnie można opisać różne wymiary doświadczania pejzażu, które znajdujemy w fenomenologii: pozostając odrębne, zarazem okazują się nierozdzielne.

Gdybym miała jednak wybrać dzieło sztuki oddające doświadczenie pejzażu bliskie fenomenologii, zwłaszcza w jej wydaniu pohusserlowskim i poheideggerowskim, którego przedstawicielami są opisywani, czy wymieniani przeze mnie myśliciele, byłoby to inne dzieło sztuki, wykorzystujące medium, jakim jest film, czy raczej wideo, a także słowo. Chodzi mi tu o przejmującą pracę Zuzanny Sadowy zatytułowaną *Słońca*⁸⁵. Do pewnego stopnia przypomina ona radykalne doświadczenie, jakiego podjął się Michael Snow, ale wydaje się nie tylko bardziej prze-myślane, co po prostu formalnie znacznie ciekawsze jako skończony projekt artystyczny. Wideo Zuzanny Sadowy pokazuje nam, za pomocą błędzącej kamery, pejzaż, który wymyka się uchwyceniu, ponieważ spojrzenie się w nim gubi przez ruchy obrazu, nazbyt wolne lub szybkie. Praca ta ujmuje pejzaż, naturalny i industrialny, także za pomocą kadru obracanego tabletu umieszczonego na stole, na którym ujawniają się coraz to nowe punkty widzenia; dzień miesza się z nocą, a dynamika ruchu kamery i montaż nie pozwalają nam ani na chwilę zapomnieć o tym, że to, co się przed nami rozgrywa jest procesualne i w gruncie rzeczy nieuchwytnie. Jest to sfilmowany obracającą się kamerą pejzaż, a następnie filmowanie sfilmowanego pejzażu ujawnionego na obracanym tablecie. To, co bezpośrednio i pośrednio, reprezentowane, to, co ruchome i nieruchome – wszystko zlewa się ze sobą. Projektowi towarzyszy książka, która jest fenomenologiczną interpretacją opisaną pracę, próbą opisu doświadczenia pejzażu wymykającego się zawłaszczającemu spojrzeniu podmiotowości. Trzeba jednak zaznaczyć, że podmiotowość w ujęciu fenomenologii pohusserlowskiej i poheideggerowskiej, zwłaszcza we Francji, jest raczej podmiotowością osłabioną, by posłużyć się określeniem Gianni Vattima, zranioną, niepewną, mgławicową i rozchwianą. Dlatego słowa: „pejzaż myśli we mnie” odsyłają zarazem do podmiotowości, która okazuje się w pełni od tego pejzażu zależna. To „ja myślę w pejzażu” i poprzez niego, ponieważ jestem w nim i okazuję się jego częścią.

Jest to, moim zdaniem, doskonały opis tego, czym jest fenomenologia pejzażu, a praca wideo Zuzanny Sadowy to wcielenie ambiwalencji samego pejzażu i jego doświadczenia, a także wizualna prezentacja naszego powiązania z pejzażem, ale też zagubienia w tym pejzażu, z którym łączy nas uczucie; naszego powiązania ze

⁸⁵ Praca Zuzanny Sadowy powstawała w latach 2015-2019 i składa się z czterech części, powiązanych ostatecznie w jeden ciąg. Towarzyszy jej tekst, który, w formie książki jest odautorskim komentarzem, zgłębiającym zarówno teorię krajobrazu, bo takim określeniem posługuje się artystka, jak i dogłębnym, kompetentnym i inspirującym autokomentarzem do dzieła. Z. Sadowy, *Jej nieruchomość – krajobraz*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2019.

światem, gdzie nie wiadomo do końca, gdzie kończy się świat, a zaczynam ja sama; i gdzie widzenie jest też peryferyjne, a porządkujące spojrzenie musi co jakiś czas poddać się sile bezwładu wrażeń, by po chwili znów się odnaleźć.

Fenomenologia zakłada bowiem – powtórzmy – że pejzaż o tyle jest, o ile istnieje oko, które go ogląda, lub dokładniej, ciało, które go doznaje, porusza się w nim i współistnieje z nim. Pojawia się tu jednak, zasugerowane już przeze mnie pytanie o to, czy pejzaż ujęty z perspektywy fenomenologii jest pejzażem zawłaszczającym. Czy przeciwnie, udaje mu się być pejzażem przeżytym i uwalniającym, czy też może staje się opisywanym przez badaczy pejzażem materialnym, skoro przedmiot i podmiot zlewają się tu ze sobą i, by odwołać się znów do Merleau-Ponty’ego, nie wiemy już, kto na kogo patrzy, lub, by posłużyć się innym sformułowaniem, oba człony wzajemnie się współkonstytuują? Skłaniam się ku temu, aby na to ostatnie pytanie odpowiedzieć twierdząco. Zwłaszcza, że fenomenologia jest też „myślą-pejzażem”, jest pejzażem poetyckim, bo tworzy opisy fenomenów, ujawniających, przynajmniej w założeniu, korzenie, z których one wyrastają.

Poeta natury, jakim jest Michael Krüger, porównał pejzaż do białej kartki papieru. Na niej może ostatecznie powstać wiele kształtów, a linia może przekształcić się w literę. Niemniej, nie mamy nad nią władzy, ponieważ okazuje się, że zmienia się w liść, któremu w każdej chwili grozi to, że odfrunie, uniesiony podmuchem wiatru: „pozволь, że będę oglądał pejzaż, tę białą kartkę przede mną, która wolno zwija się na brzegach jak wyschnięty na słońcu liść”⁸⁶.

Bibliografia

- Barbaras, Renaud. 2024. *Phénoménologie et cosmologie*. Paris: Vrin.
- Berque, Augustine. 2008. *La Pensée paysagère*. Paris: Archibooks.
- Besse, Jean-Marc. 2009. *Le Goût du monde, Exercices de paysage*. Arles: Actes Sud.
- Bintliff, John. 2013. „Contextualizing the Phenomenology of Landscape”. W: *Human Expeditions: Inspired by Bruce Trigger*, ed. S. Chrisomalis, André Costopoulos, s. 41-50. Toronto: University of Toronto Press.
- Buceniece, Ella. 2018. „Phenomenology as Ecology: Movement from Ego- to Geo- and Eco-Thinking”. W: *Eco-Phenomenology: Life, Human Life, Post-Human Life in the Harmony of the Cosmos*, ed. W., Smith, J.S. Smith, D. Verducci, „Analecta Husserliana”, vol. CXXI. s. 225-234.
- Collot, Michel. 2011. *La Pensée-Paysage. Philosophie, arts, littérature*. Arles: Actes Sud.
- Dastur, Françoise. 2011. „Phénoménologie du paysage”. *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21559>.
- Depraz, Natalie. 2010. *Zrozumieć fenomenologię. Konkretna praktyka*, tłum. A. Czarnacka. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Dufrenne, Mikel. 1953. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: PUF.

86 M. Krüger, *W lesie, w drewnianym domku*, tłum. P. Marcinkiewicz, Mikołów 2023, s. 71.

- Dufrenne, Mikel. 1973. *Le Poétique*. Paris: PUF.
- Dufrenne, Mikel. 1974. *Art et politique*. Paris: 1974.
- Dufrenne, Mikel. 1976. *Esthétique et philosophie*, vol. II. Paris: Klincksieck.
- Dufrenne, Mikel. 1980. *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originaire*, Paris: C. Bourgois.
- Escoubas, Éliane. 2011. „Paysage et phénoménologie”. *Projets de paysage Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21553>.
- Escoubas, Éliane. 2011. „Paysages avec figures absentes: La peinture d'Elsa Maldiney”. *Projets de paysage Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21684>.
- Frydryczak, Beata, Salwa, Mateusz, red. 2020. *Krajobraz i doświadczenie*. Łódź: Oficyna.
- Frydryczak, Beata. 2013. *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN.
- Gauchet, Marcel. 1996. „Nouvelles géographies”, *Le Débat* 92: 38-41.
- Goodwin, Matthew J. 2016. „Of Earth and Sky: The Phenomenology of James Turrell's Roden Crater Project”. W: *Phenomenology and the Arts*, ed. P. R. Castello, s. 255-274. London: Lanham.
- Hess, Gérald. 2018. „De l'éthique environnementale à l'écophénoménologie et retour”. *Cités* 76: 97-108.
- Jacquet, Frédérique. 2017. *La transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney*. Paris: Classiques Garnier.
- Jdey, Adnen. 2016. „Individuation, expression et a priori. Le statut de la Naturphilosophie dans l'esthétique de Mikel Dufrenne”. W: *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, s. 79-100. Rennes: PUR.
- Krüger, Michael. 2023. *W lesie, w drewnianym domku*, tłum. P. Marcinkiewicz. Mikołów: Instytut Mikołowski.
- Limido, Patricia. 2016. *L'Art de la nature. Sur la possibilité d'une expérience esthétique de la nature*. W: *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, s. 241-260. Rennes: PUR.
- Limido-Heulot, Patricia. 2014. „Pour une phénoménologie des paysages”. *Studia phænomenologica* XIV: s. 191-213.
- Lorenc, Iwona. 2018. „The Landscape – Beyond the Dichotomy of Nature and Culture”. *Polish Journal of Landscape Studies* 1: 55-64.
- Maldiney, Henri. 2010. *Ouvrir le rien. Art nu*. Paris: Encre Marine.
- Maldiney, Henri. 2012. *L'art, l'éclaire de l'être*. Paris: Cerf.
- Maldiney, Henri. 2013. *Regard parole espace*. Paris: Cerf.
- Marion, Jean-Luc. 2016. *Reprise du donné*. Paris: PUF.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1996. *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. M. Ochab. Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2001. *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1995. *La nature. Notes. Cours du Collège de France*. Paris: Seuil.

- Mesnil, Joelle. *La Phénoménologie de l'espace du paysage*; <https://www.scribd.com/doc/72476445/La-phenomenologie-de-l-espace-du-paysage>.
- Messori, Rita. 2014. „Henri Maldiney et l'esthétique du paysage”. W: *Maldiney. Une singulière présence*, s. 133-150. Paris: Encre Marine.
- Mitchell, William J.T. 1994. „Imperial Landscape”. W: *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, s. 5-34. Chicago: The University of Chicago Press.
- Montserrat-Cals, Claude. 2011. „Phénoménologie de la baie des anges. Cette lumière”. *Projets de paysage Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* 5; <https://journals.openedition.org/paysage/21815>.
- Prášek, Petr. 2023. „Ecology, Eco-phenomenology, and the Immanent Ethics of Nature”. *Meta: re-search in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy* XV (2): 342-366.
- Richir, Marc. 2014. *De la négativité en phénoménologie*. Grenoble: Million.
- Romano, Claude. 1998. *L'Événement et le monde*. Paris: PUF.
- Salwa, Mateusz. 2020. *Krajobraz. Fenomen estetyczny*. Łódź: Oficyna.
- Salwa, Mateusz. 2022. „Landscape, phenomenology, and aesthetics.” *Popular Inquiry. The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture* 1: 185-196.
- Schollenberger, Piotr. 2014. „Odosobnienie. Próby dekonstrukcji krajobrazu”. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 8; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/8-powrot-krajobrazu/odosobnienie.-proby-dekonstrukcji-krajobrazu>.
- Stanguennec, André. 2016. „L'esthétique de Mikel Dufrenne. De la phénoménologie à l'ontologie”. W: *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la nature*, éd. J.-B. Dussert, A. Jdey, s. 39-54. Rennes: PUR.
- Straus, Erwin. 2000. *Du Sens des sens*, trad. Georges Thines, Jean-Pierre Legrand. Grenoble: Jérôme Millon.
- Tilley, Christopher. 1997. *Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford: Berg Publishers.
- Tilley, Christopher. 2008. *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. New York: Routledge.
- Tilley, Christopher. 2008. *Body and Image Explorations in Landscape Phenomenology* 2. New York: Routledge.
- Toadvine, Ted. 2009. *Merleau-Ponty's Philosophy of Nature*. Evanston: Northwestern University Press.
- Wood, David. 2001. „What is Ecophenomenology?”. *Research in Phenomenology* 31 (1): 78-95.
- Wylie, John. 2012. „Landscape and Phenomenology”. W: *The Routledge Companion to Landscape Studies*, ed. P. Howard, I. Thompson, E. Waterton, s. 54-64. New York: Routledge.