

Beata Frydryczak*

Zmysły w krajobrazie¹

Abstrakt

W artykule podejmuję problem roli zmysłów w doświadczaniu krajobrazu. Proponuję odejście od klasycznej wykładni i estetyki *the picturesque*, która ujmuje krajobraz w doświadczeniu wizualnym jako obraz, by sprawdzić, jak zmienia się rozumienie i postrzeganie krajobrazu, gdy kategorią go definiującą będzie „wzniosłość”. Redefinicja wzniosłości, przeprowadzona przez Theodora W. Adorna i Arnolda Berleanta, pozwala przywrócić jej wymiar antropologiczny i powiązać ją z ideą przetrwania. W tym zakresie wzniosłość odnosi się do takiego rozumienia krajobrazu, które opiera się na idei uczestnictwa, „bycia w krajobrazie”. Uczestnictwo wymaga zaangażowania zmysłów, które otwierają się na wielość krajobrazów: dźwiękowy, zapachowy, haptyczny. Doświadczenie wielozmysłowe w krajobrazie – synestezja zmysłów – otwiera się na zupełnie nowe odczuwanie, w którym przybliżony obraz staje się przestrzenią doznań zmysłowych.

Słowa kluczowe

krajobraz, *the picturesque*, wzniosłość, hierarchia zmysłów, bycie w krajobrazie, zaangażowanie, krajobrazy zmysłów

¹ Praca naukowa finansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019. Projekt: „Kulturowe studia krajobrazowe” nr 0059/NPRH4/H2b/83/2016.

* Zakład Teorii i Badań Interdyscyplinarnych
Instytut Kultury Europejskiej w Gnieźnie
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: beataf@amu.edu.pl

W ujęciu tradycyjnym doświadczenie krajobrazu ma charakter wizualny i wpisuje się w zakodowany w naszej kulturze okulocentryzm, przyznający wzrokowi rolę pierwszoplanową wobec pozostałych zmysłów. To tradycyjne ujęcie krajobrazu, w którym jawi się on w postaci przyjemnego dla oka widoku, obramowanego obrazu, zarówno postrzeganego, jak i przywoływanego w pamięci, doskonale oddaje jego wizualną naturę, zaś jednostkę go doświadczającą sytuuje w bezpiecznym dystansie, dzięki któremu może ona zachować kantowską bezinteresowność, ale nie może włączyć się w sam krajobraz. Proponowana przeze mnie w pracy *Krajobraz. Od doświadczenia the picturesque do doświadczenia topograficznego*² interpretacja, zgodnie z którą krajobraz winniśmy rozważać z perspektywy dwóch kategorii estetycznych: *the picturesque* i wzniosłości, pokazuje, jak w ich obliczu zmieniają się możliwości jego postrzegania i przeżywania. Obie kategorie wyłoniły się w XVIII wieku, kiedy dyskusje nad naturą, a przy okazji również nad krajobrazem, zyskały znaczenie kluczowych zagadnień estetyki angielskiej. Obie skutecznie ukształtowały modele krajobrazów preferowanych, odnosząc się zarówno do istoty, jak i jakości widoków estetycznych, i doskonale przyłgnęły do krajobrazu, uzasadniając nasz podziw dla widoków, które ujmujemy w wyobrażone ramy jako obrazy malowniczych widoków, naznaczonych przeszłością, z ruinami w tle, czy też dla dzikiej, nieposkromionej natury, która zgodnie ze wskazaniem Edmunda Burke'a oraz romantyczną tradycją swoimi żywiołami wzbudza w nas trwogę i wyklucza myślenie racjonalne, wtrącając w emocjonalny i zmysłowy odbiór świata.

Ważność tych kategorii polega na wyodrębnieniu nie tyle dwóch różnych typów widoków, ile dwóch rodzajów doświadczenia odzywającego się w obliczu przyrody i obcowania z nią. O ile *the picturesque* oznacza kontemplację i zdystansowane, bezinteresowne doświadczenie krajobrazu jako obrazu, który znajduje najlepszą egzemplifikację w parkach krajobrazowych, o tyle wzniosłość, potwierdzona później przez Kanta w *Krytyce władzy sądu*, wzbudza trwogę, a nie kontemplacyjne doznanie estetyczne. Obie kategorie doskonale mieszczą się w estetyce kantowskiej i chociaż Kant na temat *the picturesque* – w przeciwieństwie do wzniosłości – nie wypowiedział się, to faktycznie jego koncepcja doświadczenia estetycznego wpisuje się w doświadczenie malowniczości, które wymaga bezinteresowności, zdystansowania i kontemplacyjnego namysłu. Obie kategorie nie straciły na

² Zob. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

aktualności, a o ich żywotności świadczy to, że do dzisiaj podziwiamy krajobrazy, które jawią się nam w postaci postrzeżonego obrazu. Wzniosłość, mimo swojej skomplikowanej historii w obszarze estetyki i filozofii, nie straciła na wydzźwięku, nadal zachowując moc wobec zjawisk, w których żywioł przyrody ujawnia swoją grozę.

Kantowska idea bezinteresownego oglądu powiązana z pojęciem pięknej natury to nic innego, jak otwarcie się na krajobraz i przyznanie wzrokowi roli zmysłu dominującego w kontakcie z naturą, a w efekcie odsunięcie człowieka na bezpieczną odległość, dystans, z którego przyrodę można podziwiać, lecz nie można uczestniczyć w jej żywiole. Dystans i bezinteresowna kontemplacja przesądza jednak o tym, że w doświadczeniu krajobrazu nie chodzi o bezpośredniość przeżycia, lecz o aktywność wyobraźni, która to, co bezpośrednio dane, ujmuje we własne ramy. Kategoria *the picturesque* pozwoliła wyodrębnić krajobraz jako taki, chociaż można odnieść wrażenie, że nie tyle chodziło w niej o realnie postrzeganą przyrodę, ile o model, który kreowała. Co więcej, pierwowzór nie znajdował się „gdzieś” w przyrodzie, ale w malarstwie ulubionych w XVIII wieku pejzażyistów: Claude’a Lorraina, Nicolasa Poussina i Salvatora Rosy. To pozwala domniemywać, że podziwiane i utrwalane krajobrazy, „poprawiające” – jak radzili ówcześni teoretycy i praktycy malowniczności – przyrodę w jej zamiarach, podobnie jak parki krajobrazowe „układane” na wzór otaczających je widoków, to nic innego, jak próba wydobycia krajobrazu idealnego. *The picturesque* to kategoria pozwalająca myśleć o krajobrazie jako ideale, do którego zmierzają wszystkie postrzegane obrazy, ideale pięknej natury, wyrażającej się w tym, co beczasowe, wieczne, niezienne, w końcu ideale, którego nie da się odnaleźć w przyrodzie w stanie naturalnym.

W klasycznej wykładni wzniosłość to stan ducha postrzegającego i doświadczającego zjawisk budzących grozę. Przy bliższym wglądzie okazuje się jednak, że wzniosłość pojawia się w dwóch odsłonach: jako kantowskie wezwanie tego, co nieobecne, oraz jako codzienny trud działania i pokonywania przyrody, gdy uznamy, że pierwotne konotacje wskazane przez Edmunda Burke’a wiążą ją z ostatecznym aktem przetrwania. Według Burke’a wzniosłość objawia się w zjawiskach naturalnych: „Ryk wielkich wodospadów, szalejących burz, grzmotów czy artylerii budzi w umyśle wielkie i pełne grozy doznanie”³. Burke odwołuje się do zjawisk, które w sposób oczywisty budzą lęk: nie do końca rozpoznane, trudne do

³ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968, s. 94.

opanowania, a równocześnie wykluczające racjonalne myślenie zjawiska, w których do głosu dochodzi żywioł przyrody, to dla estetyka najlepsze egzemplifikacje tego, co wzniosłe. Tu przejawia się ogrom, nieskończoność, tajemnica, moc, które człowiekowi wytrącają z rąk jego jedyną broń – myślenie racjonalne – i skazują na w pełni emocjonalny i zmysłowy odbiór świata:

Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzać wyobrażenia przykrości i niebezpieczeństwa, to znaczy należy do rzeczy strasznych, albo ich dotyczy, albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości, czyli wytwarza najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać⁴.

Wydaje się zbytnim uproszczeniem utożsamianie wzniosłości z grozą, lecz gdy uświadomimy sobie, że groza znajduje się na drugim biegunie harmonii i kontemplacyjnego namysłu, to wyraźnie widać, że Burke wytacza wzniosłości drogę, która „znajduje nas w ciemnym borze i głośzy pełnej ryku”⁵. W tym sensie wzniosłość ma charakter skrajnie indywidualistyczny, bowiem powiązana została z instynktem samozachowawczym.

Taka interpretacja możliwa jest przy założeniu, że redefinicja wzniosłości, przeprowadzona najpierw przez Theodora Adorna, a następnie przez Arnolda Berleanta, otwiera nieujawnione i niewyeksplloatowane dotąd własności tej kategorii. W *Teorii estetycznej* Adorno, nawiązując do wzniosłości, uznał, że kryjąca się za nią trwoga przypomina człowiekowi jego miejsce w świecie natury i uzmysławia granice panowania człowieka nad przyrodą⁶. Tym samym filozof sprowadził wzniosłość na pozycję antropologiczną, z której łatwiej było umiejscowić ją ponownie w obszarze zjawisk naturalnych i przywrócić jej wymiar egzystencjalny. Można uznać, że za tą wskazówką podążył Berleant⁷, który uczynił jeszcze jeden ważny krok, pokazując, że wzniosłość – już jako doświadczenie nie tyle krajobrazu, ile środowiska, bezpośredniego otoczenia – faktycznie jest momentem, który pozwala odrzucić kantowską bezinteresowność na rzecz zaangażowania, podnoszącego ważność aktywnego uczestnictwa. W tym sensie wzniosłość może być rozumiana jako stan pobudzenia lub czujności zmysłów, a zatem wiąże się z tym, co polisensoryczne, angażując w odbiór krajobrazu

⁴ Ibidem, s. 42–43.

⁵ Ibidem, s. 74.

⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 129–130.

⁷ Zob. A. Berleant, *The aesthetics of art and nature*, [w:] *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, eds. S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1993.

wszystkie nasze zmysły. W ten sposób ponownie odczytana wzniosłość pozbawiona została metafizycznych obciążeń i sprowadzona do wymiaru zmysłowego doświadczenia potocznego. Co istotne, w proponowanym przez Berleanta ujęciu natura to nie tylko fizyczne otoczenie, ale również wykraczający poza świat przyrody porządek społeczny i kulturowy, przyrodniczy i sztuczny, to uwarunkowania geograficzne i klimatyczne, to fizyczna obecność, zmysłowe postrzeganie, jedność czasu i miejsca. W tym zakresie Berleant zbliża się również do stanowiska reprezentowanego przez geografii humanistyczną, odwołującą się do krajobrazu kulturowego jako przestrzeni, w której wyraża się dzieło natury i praca człowieka, a sam krajobraz nabiera charakteru procesualnego, wpisując się w zjawiska kulturowe i społeczne oraz procesy historyczne, a także wiążąc się z doświadczeniem topograficznym, rodzącym się w drodze i w działaniu. Geografia, doceniając estetyczne ujęcie krajobrazu, nie posiada jednak narzędzi, które pozwoliłyby jej przededefiniować krajobraz w terminach wzniosłości, jakkolwiek przyjmując ujęcie fenomenologiczne, w szczególności koncepcję Maurice'a Merleau-Ponty'ego, wypracowała obszar badań nad krajobrazem, w którym większy nacisk kładzie się na jego wielozmysłowość, mniejszy natomiast na samą wizualność. To zbliżenie stanowisk otwiera się na nową koncepcję krajobrazu, w której do głosu dochodzi jego podwójny sens: jako obrazu i jako procesu, na gruncie czego krajobraz nabiera sensu otaczającej rzeczywistości, żywego, aktualnego środowiska, w którym do głosu dochodzi jego w pełni zmysłowy odbiór. Zatem w odniesieniu do krajobrazu powinniśmy mówić o jego dwóch sensach, w których faktycznie dopełnia się istota krajobrazu jako zjawiska wizualnego, jak i doświadczenia empirycznego i egzystencjalnego, w którym w grę wchodzi nie wygląd świata, lecz jego „namacalne” cechy. Dopiero uwzględnienie obu tych zakresów pozwala ująć wszystkie aspekty krajobrazu, które dopełniają jego pojęcie, stapiając to, co estetyczne, i to, co topograficzne, to, co wizualne, i to, co materialne. Denis Cosgrove pisał, że krajobraz to „sposób postrzegania świata”⁸. Z przyjętej przeze mnie perspektywy należałoby stwierdzić, że postrzeganie krajobrazu to sposób doświadczania świata, doświadczania, które może przyjąć różnorodną postać: od uznania auratywnej natury krajobrazu do wielozmysłowego doświadczenia otoczenia.

W tym rozumieniu człowiek jest zarówno odbiorcą, jak i twórcą krajobrazu. Jako odbiorca włącza go w zakres doznań estetycznych bezpośrednich i zapośredniczonych przez pamięć lub przez obraz, czyniąc z niego

⁸ D. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin 1998, s. 13.

doskonały przedmiot artystycznych reprezentacji w malarstwie, a dzisiaj znacznie częściej w fotografii. Jako twórca, przekształcając go wedle własnych potrzeb, „uczłowiecza” go i wprowadza jego formy sztuczne, poddając go procesom historycznym i społecznym. Nie da się oderwać jednego od drugiego, choć długo krajobraz estetyczny postrzegany był głównie przez estetykę i sztukę, w oderwaniu od jego wymiaru kulturowego i społecznego.

Dzięki zbliżeniu stanowisk estetyki i geografii na krajobraz można spojrzeć z perspektywy wzniosłości nie tylko jako kategorii przekraczającej granice tego, co wzrokowe, ale również jako przestrzeni codziennej aktywności i polisensorycznych przeżyć. Estetyka i filozofia silnie w tradycji zakorzeniły przeświadczenie o nadrzędności wzroku wobec pozostałych zmysłów, pomniejszając rolę bodźców zmysłowych w odbiorze i ocenie świata bezpośrednio nas otaczającego. Od wieków kultywowana hierarchia zmysłów, przez powiązanie z postrzeganiem piękna, uprzywilejowując to, co wizualne, oraz sprowadzając wzrok i słuch do tego, co sensualne, doprowadziła do dyskredytacji zmysłów uznawanych za niższe i odpowiadające za zwykłą przyjemność zmysłową. Wywyższone „zmysły teoretyczne”: wzrok i słuch, powiązane zostały ze sferą wrażeń artystycznych, zaś pozostałe „zmysły praktyczne”: węch, smak i dotyk – z materialnością i jej zmysłowymi właściwościami⁹. Wzrok stał się narzędziem kontroli pozostałych zmysłów i izolacji od bodźców cielesnych: nieprzyjemnych woni, brudnego dotyku, kakofonii hałasów. Kontroli poddane zostały te jakości krajobrazu, które odpowiadają za przyjemności zmysłowe, między innymi poprzez zastąpienie ich formami sztucznymi. Najlepszym przykładem jest aromatyzacja współczesnej kultury, która wykorzystuje fakt, że najprzyjemniej kojarzące się zapachy naturalne: kwiatowe, leśne czy morskie, to równocześnie najbardziej popularne zapachy środków czystości czy odświeżania powietrza¹⁰. Innym, równie silnie oddziałującym przykładem, szczególnie czytelnym w miastach i na poboczach dróg, jest rodzaj odbierania przez obrazy reklamowe, nierzadko odwołujące się właśnie do przyrody i krajobrazu, pierwszeństwa widokowi.

Obecnie, gdy wzrok okazał się niepełny i niedoskonały, oferując jedynie obraz i ogład powierzchni, w przeciwieństwie do pozostałych zmysłów, które dają poczucie miejsca, według Berleanta nie da się już dłużej

⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966, s. 68.

¹⁰ O aromatyzacji kultury współczesnej zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.

podtrzymywać rozróżnienia na zmysły niższe i wyższe, bowiem burzy ono estetyczną percepcję środowiska, w którym nie wzrok, lecz pozostałe zmysły grają rolę nadrzędną, nawet w sytuacji, gdy bodźce odbierane są podświadomie¹¹. Przewartościowując dotychczasowy porządek estetyczny, geograf Yi-Fu Tuan rozróżnia zmysły bliskie i dalekie: takie, które pozwalają na bezpośrednią reakcję na określone bodźce emocjonalne i fizyczne, oraz takie, które utrzymują dystans. Zaproponowana przez Tuana zmiana, wiążąca bliskość z materialnością, a dal z wizualnością, pokazuje bliskie związki krajobrazu z miejscem jako takim: tylko bycie w określonym miejscu pozwala doświadczyć krajobrazu. „Materialność miejsca” poświadczona przez wrażenia zmysłów bliskich daje szerszą wiedzę i głębszą możliwość odczuwania krajobrazu doświadczanego przez zmysły dalekie. Takie przeformułowanie i uprzestrzennienie zmysłów otwiera również nową jakość krajobrazu, bowiem można mówić tu o swoistej „mapie”, w której obok krajobrazu wizualnego ujawniają się jego poszczególne rodzaje, dotąd skutecznie izolowane: dźwiękowy, zapachowy, taktylny, równie silnie oddziałujące na jego postrzeganie. „Postrzeganie krajobrazu nigdy nie ogranicza się do wizualności, lecz obejmuje także wrażliwość somatyczną, kinestetyczną oraz taktylną, które łączą się ze wzrokiem i słuchem”¹² – pisze Berleant. Każdy ze zmysłów: wzrok, słuch, dotyk, powonienie przyczynia się do bezpośredniego poznania miejsca i pomaga orientować się w przestrzeni. W tym sensie zmysły mają geograficzną naturę – są „osadzone przestrzennie”¹³, pomagają orientować się w otoczeniu i docenić zalety poszczególnych miejsc, kształtując naszą wiedzę o środowisku, w którym poruszamy się i w którym żyjemy. Przesądzają o tym, czy znajdujemy się w o b e c k r a j o b r a z u, czy w k r a j o b r a z i e, organizując przestrzeń za pośrednictwem zapachów, dźwięków, widoków i wrażeń haptycznych. Przestrzenność zmysłów pozwala przebudować ich hierarchię, dając prymat uaktywniającym się zmysłom kontaktowym i konwertując relacje czasoprzestrzenne: od natychmiastowych doznań smakowych po trwające w czasie doświadczenie audialne, od zdystansowanego widzenia po cielesność dotyku. Krajobraz zmysłowy – twierdzi Tuan – wynika z jego taktylnej jakości¹⁴. Wedle niego

¹¹ A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę, Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 102.

¹² A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły, Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków 2011, s. 236.

¹³ P. Rodaway, *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, London–New York 1994, s. 144.

¹⁴ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 79.

słuch i wzrok sprawiają, że świat jest dostępny, dotyk i powonienie poświadczają jego realność. Polisensoryczny odbiór świata nie tylko odsłania zmysłową wielowymiarowość krajobrazu, ale także otwiera przestrzeń dla doświadczenia topograficznego, które rodzi się i otwiera w drodze, w trakcie wędrówki. W tym wymiarze wzrok nie odgrywa roli dominującej – jest pomocniczy, pozwala ocenić sytuację, ale nie jest w stanie oddać całej zmysłowej jakości krajobrazu: polifonii dźwięków, zapachów i smaków... Jako polisensoryczne doświadczenie topograficzne staje się medium, poprzez które doświadczamy świata i organizujemy go.

Zmienia to sytuację odbiorcy krajobrazu, który z biernego obserwatora przeobraża się w aktywnego uczestnika. Aktywne bycie w krajobrazie możliwe jest na dwa sposoby: jako mieszkańca danej okolicy i jako wędrowcy. Tego pierwszego tradycyjna estetyka oskarżyła o brak „odczucia krajobrazu” i sprowadziła do statusu figury, tego drugiego powiązała z ideą rozpoznawania malowniczych widoków lub romantycznego, duchowego spotkania z naturą. Konieczne jest tu zerwanie dystansu realizowane albo przez praktyczne działania, albo przez polisensoryczne doświadczenie krajobrazu realnego. Ewentualny dylemat wejścia w krajobraz zmienia jego „lokalizację”: krajobraz nie jest t a m, pozostaje t u t a j. Takie ujęcie pozwala jednoznacznie powiązać krajobraz z tym, co dynamiczne, i odrzucić jego statyczny model, co nie pozostaje bez wpływu na rolę jednostki, która z widza i użytkownika powinna zmienić się w „krytycznego” uczestnika, którego wkład w kształtowanie rzeczywistości przebiega na trzech polach: percepcji, działania i świadomości. Krytyczne uczestnictwo oznacza współtworzenie i aktywność zmysłów: w miejsce niezaangażowanego widza wkracza polisensoryczny, aktywny model postrzegającego. Oznacza to również, że nie można już mówić o krajobrazie jako takim, ale o wielości różnych, zmysłowych krajobrazów, dla których wizualność jest formą dopełnienia i scalenia tego, co objawia się w bogactwie wrażeń. A zatem nie powinniśmy mówić o krajobrazie, lecz o krajobrazach, pamiętając, że poszczególne krajobrazy zmysłowe, nawet jeżeli interpretowane są w odizolowaniu, nie istnieją w odosobnieniu od siebie. Nakładają się one na siebie, wzmacniając bodźce. Wzrok współpracuje z tym, co taktylne, dotyk ze smakiem, smak z powonieniem...

Punktem wyjścia jest założenie, że nie tylko wzrok, ale i pozostałe zmysły, w stopniu niekiedy nieuświadomionym, warunkują naszą ocenę, waloryzację i akceptację (lub jej brak) określonych przestrzeni. Dlatego zarówno geografia, jak i estetyka kierują się ku źródłowemu znaczeniu *aisthesis* jako sfery doznań zmysłowych. Wprost pisze o tym Tuan, gdy postuluje

przywrócenie „impulsu estetycznego” w relacji z przestrzenią i miejscem oraz rozróżnia wrażenie i doświadczenie estetyczne, sugerując nową wizję kultury estetycznej, takiej, w której estetyka nie będzie rozumiana jako wymiar lub aspekt kultury, lecz jej „emocjonalny rdzeń”, wyrażający nastroje, emocje i uczucia¹⁵. To rodzaj postrzegania zmysłowego również w takim rozumieniu, jakie przypisuje mu Martin Seel. Twierdzi on bowiem, rozróżniając postrzeżenie zmysłowe i estetyczne, że to ostatnie to szczególny rodzaj „sprzężenia widzenia, słyszenia, dotykania, wąchania i smakowania”¹⁶.

Pojęcie krajobrazu dźwiękowego (*soundscape*) do literatury wprowadził kanadyjski kompozytor, muzykolog i krytyk kultury, pionier „ekologii dźwięku” Raymond Murray Schafer, szczególnie zainteresowany fonosferą miasta i narastającego w nim hałasu oraz fonosferą dziewiczego krajobrazu, w którym wciąż jeszcze można poszukiwać utraconej równowagi między dźwiękiem i ciszą. O krajobrazie zapachów jako pierwszy pisał John Douglas Porteous¹⁷, a pośrednio Alain Corbin w pracy *We władzy wstrętu*¹⁸. Pojęcie krajobrazu zapachów sugeruje, że podobnie jak wrażenia wizualne, zapachy mogą być uporządkowane przestrzennie lub powiązane z miejscem. W powiązaniu ze wzrokiem i dotykiem, zapach oraz inne „nie-przestrzenne” zmysły znacznie wzbogacają nasze poczucie przestrzeni i charakter miejsca. Jak sugeruje Porteous, badania nad krajobrazem dźwiękowym, znacznie bardziej rozwinięte od pozostałych, mogą stanowić model w konstruowaniu podstawowego słownika przestrzennego. Skoro krajobrazy dźwiękowe składają się ze zdarzeń dźwiękowych (*sound events*), w których wyróżnić można dźwięki orientacyjne,

¹⁵ Idem, *Passing Strange and Wonderful. Aesthetics, Nature, and Culture*, Washington 1993, s. 2. Można odnieść wrażenie, że postulaty odnowionej estetyki doskonale odczytane zostały przez Yi-Fu Tuana. Idea estetyki poszerzonej promowana jest przez Arnoldda Berleanta, Wolfganga Welscha i Gernota Böhmego. Szerzej pisałam o tym w dwóch artykułach: B. Frydryczak, *Estetyka poszerzona: w stronę nowego paradygmatu*, [w:] *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, red. T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydurowicz, Poznań 2004, s. 211–224; eadem, *Estetyka krajobrazu jako narzędzie pojęciowe kulturoznawczo ujętej turystyki*, [w:] *Kulturoznawstwo – dyscyplina bez dyscypliny*, red. W. J. Burszta, M. Januszkiewicz, Warszawa 2010, s. 219–230.

¹⁶ M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.

¹⁷ J. D. Porteous, *Smellscape*, [w:] J. Drobnick, *The Smell Culture Reader*, Oxford–New York 2006.

¹⁸ A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1998.

porównywalne z punktami orientacyjnymi w terenie, to również krajobrazy zapachów zawierać mogą określone zdarzenia zapachowe i zapachy orientacyjne.

Chociaż krajobrazy zmysłowe są tutaj przywołane i analizowane osobno, w rzeczywistości nie da się wyłączyć poszczególnych zmysłów: podziwiamy widok (zmysł wzroku), wsłuchując się śpiew ptaków (zmysł słuchu), ale najpierw musieliśmy dotrzeć do miejsca (zmysł dotyku, taktylność), z którego roztacza się najlepsza perspektywa. Możemy zamknąć oczy przed widokiem, ale z pozostałymi zmysłami rzecz nie przedstawia się tak prosto. Nie da się wyłączyć powonienia, możemy się natomiast przyzwyczaić do pewnych zapachów; nie da się wyłączyć słuchu, można natomiast przyzwyczaić się do pewnych odgłosów, o czym najlepiej wiedzą mieszkańcy dużych miast. „Świeże powietrze” jako zasadniczy element naturalnego środowiska to częsty powód ucieczki z miasta, ale również ono przybiera różne formy: od przyjemnych do odpychających. Zapachy mogą być przyjemne, ale także odpychające¹⁹. W kontekście malarstwa Jeana-Baptiste’a-Camille’a Corota Adorno nadmieniał: „uwieczniony zapach jest paradoksem”²⁰. Nie da się zatrzymać tego, co ulotne. Ale to stwierdzenie dotyczy krajobrazu jako idei, która ma ograniczony zakres: nie wyczuwa zapachów, nie słyszy śpiewu ptaków, nie czerpie kinestetycznej przyjemności ze spaceru, nie dostrzega brzydoty, a przejawy industrializacji poddaje korekcie lub ukazuje jako malownicze. Zapach jest wprawdzie jednym z integralnych elementów ogrodów, lecz w stylistyce parków krajobrazowych podporządkowanych estetyce *the picturesque* odgrywa znaczenie minimalne. A przecież zapachy otaczają nas, przenikają ciało, wypełniają najbliższe otoczenie, zachęcając przyjemnymi aromatami lub powodując nasze wycofanie przez wonie nieprzyjemne. Zapachy nieodłącznie związane z przyrodą są przyjemne w przeciwieństwie do zapachów „miejskich”: samochodowych spalin, odoru przemysłowych i chemicznych cieczy czy woni cielesnych. Jak twierdzi Porteous, krajobraz zapachów jest nieciągły, fragmentaryczny w przestrzeni i epizodyczny w czasie, ale nie może być oderwany od innych zmysłów. „Naoczność” znajduje tutaj zastępstwo w postaci świadectwa uszu i nosa. Dowód wizualny przeobraża się w coś „na nos” i pogłos.

¹⁹ O kontrolowaniu zapachu zob. ibidem. Zapach jest jednym z czynników pozwalających rozróżnić przestrzeń miejską i wiejską.

²⁰ T. W. Adorno, op. cit., s. 125.

Dźwięk może być odbierany jako kakofonia lub symfonia. To przestrzeń akustyczna lub dźwiękowe środowisko otaczające bliski krajobraz. Uderzająca jest tu, podobnie jak w przypadku krajobrazu zapachów, bezpośredniość i momentalność doznań w przeciwieństwie do wyabstrahowanej kompozycji widoku. Długo przyroda postrzegana była jako hałaśliwa czy też, jak to ujmuje Tuan, hałas był przywilejem przyrody, a nie człowieka. Śpiew ptaków zachwyca nas i jest kojący. Zapomnieliśmy, że czasami może być sygnałem zagrożenia. Przez wieki najgłośniejszymi dźwiękami, jakie przenikały środowisko naturalne, były odgłosy przyrody: śpiew ptaków, odgłosy burzy, szum wiatru, co oznacza, że przestrzeń pierwotna była akustyczna, dzisiaj natomiast została przeobrażona w wizualną, a odgłosy natury zostały zagłuszone przez ludzką kakofonię. Dotyczy to w szczególności odgłosów miasta²¹, chociaż coraz częściej wieś przenika podobnymi hałasami, związanymi z odgłosami pracy maszyn. Hałaśliwa przyroda, która kiedyś niekoniecznie była źródłem przyjemnych skojarzeń, często sygnałem zbliżającego się zagrożenia, dzisiaj wydaje się wyobrażać utracony raj, za którym najbardziej tęsknią mieszkańcy miast: znużeni jego zgiełkiem, w naturze poszukują ukojenia, które pozwoli im usłyszeć huk spienionej wody, szmer liści, świergot ptaków. Dźwięki natury zachwycają jak obietnica czegoś lepszego, najczęściej lepszego życia.

Zagadnienie krajobrazów zmysłowych podejmuje Paul Rodaway w książce *Sensuous Geographies*, w której rozwijając koncepcję geografii zmysłów, rozumianej jako jeden z obszarów geografii humanistycznej, postuluje „przywrócenie wrażliwości i poczucie zaangażowania”²², obejmujące krajobraz jako przestrzeń zamieszkiwania. Jego celem jest rekonstrukcja dyskursu moralnego i geograficznej wyobraźni w oparciu o polisensoryczną naturę doświadczenia geograficznego²³. Na uwagę zasługują jego analizy taktylności, którą ujmuje w trzech wymiarach; doświadczenia taktylnego, haptycznego i kinestetycznego. Taktylność to najbardziej intymny zmysł, modelowy sposób doświadczenia zmysłowego: „dotknąć, znaczy być dotkniętym”²⁴. Tak jak można rozróżnić widzenie i patrzenie, słyszenie i słuchanie, tak można odróżnić czucie od odczucia. Można powiedzieć,

²¹ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, op. cit., s. 176. Według Tuana obecnie następuje odrodzenie kultury akustycznej, ale w postaci negatywnej. Zewsząd dochodzą do nas sztucznie generowane odgłosy: muzyki, megafonów, rozmów przez telefon, klaksonów, ruchu ulicznego. Coraz trudniej znaleźć miejsce wolne od sztucznych dźwięków.

²² D. E. Cosgrove, op. cit., s. 34.

²³ P. Rodaway, op. cit., s. 37.

²⁴ Ibidem.

że gdy sytuujemy się w krajobrazie, krajobraz sytuuje się w nas. Ta zwrotność uwypukla cielesność naszego bycia w świecie, która według Maurice'a Merleau-Ponty'ego posiada ontologiczne pierwszeństwo wobec postrzegania rzeczy i zmysłowości naszego odczuwania świata. Utrata taktylności oznacza utratę czucia bycia-w-świecie, unieruchamia nas w anestezii i eliminuje możliwości kinestetyczne. Haptyczność bowiem określa zdolność uczestnictwa – pasywnego (jako bycia dotkniętym) lub aktywnego (jako dotknięcia) – w krajobrazie, obejmując kinestezję jako świadomość obecności i ruchu w percepcji przestrzeni oraz w relacji ciała do miejsca. W tym sensie doświadczenie haptyczne daje dostęp do świata życia i do świata materialnego. „Dotyk sytuuje nas w świecie”²⁵.

Aspekt cielesności odgrywa znacznie ważniejszą rolę, gdy w grę wchodzi doświadczenie kinestetyczne, percepcji w drodze, ciała-w-ruchu. Doświadczenie kinestetyczne przesądza o rodzaju jedności (ciała) ze środowiskiem, integracji osoby i miejsca, umiejscowieniu w przestrzeni, w obrębie której ciało stanowi zarówno kontinuum, jak i medium pośredniczące między jaźnią i otoczeniem. Samo taktylne odczucie ma bierną naturę, dopiero w połączeniu z ruchem, w połączeniu z doświadczeniem topograficznym przeobraża się w aktywne bycie-w-świecie²⁶. Ciało stanowi medium, poprzez które doświadczamy świata i odczuwamy go. Zmysły działają, aby powiadomić o obecności i zobowiązaniu do ustanowienia „bycia-w-świecie”²⁷. Zarówno doświadczają przestrzeni, jak i nadają jej strukturę. Ciała należą do miejsc i pomagają je ustanawiać niezależnie od tego, czy pozostają w bezruchu, poruszają się, czy zmieniają przestrzenie²⁸. Z tej perspektywy rolę „przewodnika” przez krajobraz pełni zmysł kinestetyczny, który pośrednicząc między naszym ciałem a środowiskiem, aktywizuje pozostałe zmysły, otwierając nas na wielość zmysłowych krajobrazów. Oznacza to, że krajobraz nie podlega już obiektywizacji, nie można wskazać jego granic ani też zdystansować się wobec niego: doświadczenie topograficzne, uzupełnione i wzmocnione przez synestezję zmysłów, otwiera się na zupełnie nowe odczuwanie, w którym przybliżony obraz staje się przestrzenią doznań zmysłowych, a relacje jednostki ze środowiskiem „ucieleśniają się”.

²⁵ Ibidem, s. 44.

²⁶ Ibidem, s. 50.

²⁷ T. Csordas, *Embodiment and Experience*, Cambridge 1994, s. 10.

²⁸ E. Casey, *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena*, [w:] *Senses of Place*, eds. S. Feld, K. Basso, Santa Fe 1996.

Doznania kinestetyczne, wrażenia taktylne, pozwalają wyostrzyć doświadczenie topograficzne: skupić się na szczególe, na tym, co umyka w ogólnym oglądzie, ale wymaga zbliżenia, przybliżenia, wejścia w bezpośredni kontakt – wejścia w krajobraz. Staje się zmysłowym uniwersum, które nas obejmuje. To nowy sens krajobrazu, który należy dopiero wypracować, ale którego jesteśmy w stanie doświadczyć, o ile tylko uwrażliwimy zmysły.

The Senses in the Landscape

Abstract

In the article I take the problem of the role of the senses in the experience of the landscape. I suggest a leaving the classical interpretation and aesthetics of the picturesque, which recognizes the landscape in the visual experience as a picture, to see how the understanding and perception of the landscape change, when we try to interpret it by means of the sublime. The redefinition of the sublime, conducted by Adorno and Berleant, allows to restore its anthropological dimension and relate it with the idea of survival. In this respect, the sublime refers to the understanding of the landscape, which is based on the idea of participation, "being in the landscape". Participation requires the involvement of the senses, which open up the multiplicity of the landscapes of senses: sound, smell, haptic. Multi-sensory experience in the landscape – the synesthesia of senses – opens up a new sensation, in which an approximate picture becomes a space of experience of senses.

Key words

landscape, *the picturesque*, the sublime, hierarchy of senses, being in the landscape, engagement, landscapes of senses

Bibliografia

1. Adorno T. W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
2. Berleant A., *Prze-myśleć estetykę, Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
3. Berleant A., *The aesthetics of art and nature*, [w:] *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, eds. S. Kemal, I. Gaskell, Cambridge 1993.
4. Berleant A., *Wrażliwość i zmysły, Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków 2011.
5. Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968.
6. Casey E., *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prologema*, [w:] *Senses of Place*, eds. S. Feld, K. Basso, Santa Fe 1996.

7. Corbin A., *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1998.
8. Cosgrove D., *Social Formation and Symbolic Landscape*, Wisconsin 1998.
9. Csordas T., *Embodiment and Experience*, Cambridge 1994.
10. Frydryczak B., *Estetyka krajobrazu jako narzędzie pojęciowe kulturoznawczo ujętej turystyki*, [w:] *Kulturoznawstwo – dyscyplina bez dyscypliny*, red. W. J. Burszta, M. Januszkiewicz, Warszawa 2010.
11. Frydryczak B., *Estetyka poszerzona: w stronę nowego paradygmatu*, [w:] *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, red. T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz, Poznań 2004.
12. Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
13. Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1966.
14. Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.
15. Porteous J. D., *Smellscape*, [w:] J. Drobnick, *The Smell Culture Reader*, Oxford–New York 2006.
16. Rodaway P., *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, London–New York 1994.
17. Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.
18. Tuan Y.-F., *Passing Strange and Wonderful. Aesthetics, Nature, and Culture*, Washington 1993.
19. Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.