

Elżbieta Rybicka

Uniwersytet Jagielloński

Sensoryczna geografia literacka¹

Sensoryczna geografia literacka jako obszar badawczy w ramach geopoetyki ma charakter transdyscyplinarny, wynika z inspiracji zarówno geografią zmysłów zarysowaną przez Paula Rodawaya², jak i antropologią zmysłów wypracowaną przez środowisko skupione wokół Davida Howesa³ oraz perspektywą literaturoznawczą proponowaną przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik⁴. Tej pierwszej zawdzięcza zainteresowanie zmieniającą się rolą zmysłowej percepcji w doświadczeniu przestrzeni i miejsc, relacjami pomiędzy ludzkim *sensorium* a środowiskiem geograficznym oraz przekonanie, iż doświadczenie sensualne niesie ze sobą dodatkowe

¹ Artykuł został wcześniej opublikowany w: E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014. Wydawnictwo Universitas dziękuje za zgodę na przedruk.

² P. Rodaway, *Sensuous Geography*, London 1994.

³ Zob.: *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, ed. D. Howes, Oxford 2006.

⁴ M. Rembowska-Płuciennik, *Dlaczego warto wrócić do zmysłów? Wokół literaturoznawczych inspiracji antropologią zmysłów*, w: *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czaplński, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznań 2010.

sensy, nie jest tylko bierną recepcją bodźców, ale też źródłem informacji i znaczeń. Antropologii zmysłów zawdzięcza z kolei akcent położony na kulturowe ramy percepcji, na jej różnicowania uzależnione od czasu, miejsca, zjawisk społecznych, a także uwarunkowań podmiotowych i cielesnych. Analogiczne przesłanki przyjmowane są w literackich badaniach nad sensualnością, choć oczywiście kluczową kwestią jest tu zagadnienie, w jaki sposób literatura przeobraża kulturowe kody sensualne⁵.

Podstawowe założenia literackiej geografii sensorycznej, jako swoistej przestrzeni problemowej w ramach geo-poetyki, kładą nacisk na kilka czynników, przede wszystkim na fakt, iż ramy percepcji uwarunkowane są nie tylko biologicznie, kulturowo i historycznie, ale też geograficznie. Specyficzne formacje krajobrazowe (góry, morza, pustynie, doliny, jeziora itd.) oraz regiony i miejsca wiążą się bowiem ze swoistymi i rozpoznawalnymi wrażeniami sensorycznymi, które mogą tworzyć tożsamość terytorialną danych obszarów. Z tego punktu widzenia celem literackiej geografii sensorycznej będzie badanie sensualnych krajobrazów (dźwiękowych, zapachowych, wizualnych), których świadectwem są reprezentacje literackie, oraz poszukiwanie kodów kulturowych kształtujących percepcję miejsc i przestrzeni. Literacki wymiar badań pociąga oczywiście za sobą konieczność uwzględnienia konwencji historycznych, kształtu językowego oraz roli literatury (a także w szerszym ujęciu innych zjawisk kulturowych) w interpretowaniu i kształtowaniu sensualnych krajobrazów. Warto zwrócić także uwagę na fakt, iż geografia sensoryczna zależy nie tylko od specyfiki regionu i miejsca, jest też wypadkową indywidualnych predyspozycji i kompetencji podmiotu, pisarskich – wykształcenia (na przykład malarskiego jak w przypadku Zygmunta Haupta), wieku lub płci, od wewnętrznego lub zewnętrznego punktu widzenia związanego często z nadwrażliwością zmysłową w podróży. Badanie literackich praktyk i kodów sensualnych otwiera jednak także

⁵ Tamże, s. 134.

szersze pole problemowe, ponieważ, jak zauważa Magdalena Rembowska-Płuciennik, stawia pytania o ich rolę w „zbiorowej i indywidualnej tożsamości, o ich komunikacyjną i polityczną wartość, zwłaszcza w epoce globalizacji, multikulturowości i rozwoju nowych mediów”⁶.

Literackie topografie sensualne można porządkować za pomocą poszczególnych zmysłów: słuchu, smaku, węchu, wzroku i dotyku, ale taki najbardziej oczywisty typ konceptualizacji musi zostać oczywiście uzupełniony o zjawiska polisensoryczności i synestezji. Nie doświadczamy bowiem miejsc tylko jednym zmysłem, ludzkie *sensorium* aktywizuje się całościowo, choć zdarza się, iż bodźce percepcyjne jednego rodzaju mogą stanowić dominantę zarówno danego miejsca czy krajobrazu, jego literackiej reprezentacji czy wręcz decydować o sygnaturze autorskiej.

Kluczową kategorią audytywną w literackiej geografii sensorycznej jest krajobraz dźwiękowy⁷ (*soundscape*), rozumiany za twórcą terminu, R.M. Schaferem, jako środowisko akustyczne ujmowane w kontekście historyczno-społecznym i estetycznym⁸. Krajobraz dźwiękowy – w odróżnieniu od uniwersalnej fonosfery – jest związany z konkretną lokalizacją, a zatem z geograficznym usytuowaniem, ze specyfiką regionu bądź miejsca, dlatego może stanowić o jego *genius loci*⁹. Dla geograficznej specyfiki krajobrazu dźwiękowego istotne są tak zwane „dźwięki rozpoznawcze” (*soundmarks*), które decydują o swoistości miejsc i krajobrazów (na przykład hejnał z wieży Mariackiej, dźwięk kastanietów, cykad) i umożliwiają ich identyfikację. Dodać jeszcze należy, że o ich rozpoznawalności jako charakterystycznej wizytówce miejsc decyduje nie

⁶ M. Rembowska-Płuciennik, *Dlaczego warto wrócić do zmysłów?*, s. 135.

⁷ Kategoria krajobrazu dźwiękowego ze względu na swe wizualne konotacje nie jest oczywiście najlepszym rozwiązaniem, ale upowszechniła się już w obiegu naukowym.

⁸ R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9.

⁹ S. Bernat, *Kierunki kształtowania krajobrazów dźwiękowych*, w: *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. S. Bernat, Lublin 2008, s. 105.

tylko empiryczne doświadczenie percepcyjne, ale i znajomość kodów kulturowych.

W literackiej geografii sensorycznej krajobraz dźwiękowy może pełnić różnorodne role, podstawową będzie jednak zaznaczanie kolorytu lokalnego, a w zasadzie można by powiedzieć, uciekając od metaforyki wizualnej, tonacji dźwiękowej określonego miejsca, obszaru, terytorium. Może ona być wyznaczana przez dźwięki naturalne, jak i cywilizacyjne. W opisie krajobrazu dźwiękowego, a więc sonotopografii, można wyróżnić dwie tendencje, pierwsza zmierza do onomatopeizacji deskrypcji, a więc naturalizacji opartej na szukaniu jak najbardziej bezpośrednich ekwiwalentów percepcji słuchowej – jak we fragmencie *Doliny Issy* Czesława Miłosza: „na wiosnę w bladym tutejszym niebie trwa wracający seriami warkot, wa-wa-wa bekasów – taki dźwięk wydaje powietrze w ich sterach z piór”¹⁰. W drugiej natomiast dużą rolę odgrywa metaforyka muzyczna, która organizuje, a zarazem tworzy ramę interpretacyjną sfery dźwiękowej, przyrodnicze i cywilizacyjne wrażenia audytywne są bowiem postrzegane jako symfonia, kantata czy chór. Ramy percepcji słuchowej są zatem, podobnie jak w przypadku percepcji wzrokowej, kulturowo uwarunkowane, „ucho” jest bowiem równie często jak „oko” wykształcone, choć oczywiście w tym przypadku decydujące znaczenie ma wiedza muzyczna. Konsekwencją takiej deskrypcji krajobrazu dźwiękowego jest jego estetyzacja, a przykładem może być opis z *Lapidarium* Ryszarda Kapuścińskiego:

Gdy idzie się przez pola z Nałęczowa do Wąwolnicy, słyhać, jak ziemia śpiewa. [...] Z obu stron drogi dobiegają nas świergoty i trele, soprany i alty, nucenia, szczebiotania. Przez cały czas z ziemi unosi się donośna muzyka – wielostronna, wielogłosowa kantata na ptasi chór i orkiestrę, która uprzyjemnia nam wędrówkę¹¹.

¹⁰ C. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1989, s. 5.

¹¹ R. Kapuściński, *Lapidarium III*, Warszawa 1997, s. 168.

Literacka sonotopografia może być także efektem pracy pamięci autobiograficznej – doskonałym przykładem jest opis brzmienia rzek, które Jerzy Stempowski przywołuje w 1945 roku w zrujnowanej wojną Austrii:

Wystarczy skupić się w pamięci, aby wśród setek innych poznać szum swojej rzeki. Każda z nich mówi innym językiem. [...] Inaczej szumi Dniestr, płynąc w jarach między stromymi zboczami o trawie krótko strzyżonej przez owce, inaczej Niemen, kiedy oddech jego wód bieli liście olchy i osiczyzny. Dźwina toczy swe głębokie wody po czarnym dnie w milczeniu. [...] Największą siłę magiczną posiada Czere mosz, który spośród wszystkich rzek górskich sam jeden płynie w cieniu stuletnich jodeł i świerków. Wody jego pienia się wartko w kamiennym łożysku, szemrzą na żwirowych mieliznach, dzwonią po kamieniach, bełkocą w cieśninach, huczą i dudnią w skałach, a każdemu z tych tonów, opóźniając się z lekka, wtóruje niskie, ciemne, basowe echo puszczy¹².

Takie dźwiękowe wspomnienia miejsca rodzinnego pojawiają się z dużą częstotliwością w prozie emigracyjnej, stając się medium prywatnej, jak i kulturowej pamięci danego obszaru. Podobnie jak Proustowskie zapachy i smaki, dźwięki teraźniejszości mogą przywoływać to, co utracone i odległe, stanowiąc „auralne pocztówki”, pamiątki z danego miejsca¹³.

Szczególne znaczenie w sonotopografiach krajobrazu dźwiękowego ma także cisza, bardzo często jest ona kojarzona ze sferą *sacrum*, z przestrzenią klasztorów i kościołów lub z krajobrazami bezkresu mórz czy wzniosłości gór. Cisza staje się tu warunkiem otwarcia na pozazmysłowe i pozaempiryczne zjawiska. W literackim ujęciu milczenie przestrzeni jest często semantyzowane za pomocą chwytu ewokacji dźwięków przeszłości, „głosu” historii i pamięci wydarzeń, które niegdyś miały w niej miejsce. W ten sposób

¹² J. Stempowski, *Dziennik podróży do Niemiec i Austrii*, w: tegoż, *Od Berdyczowa do Łafitów*, oprac. A.S. Kowalczyk, Wołowiec 2001, s. 87–88.

¹³ Zob.: F. Tonkiss, *Aural Postcards: Sound, Memory and the City*, w: *The Auditory Culture Reader*, ed. by M. Bull, L. Back, Oxford 2006, s. 306–307.

Adam Zagajewski opisuje swoje doświadczenie na krakowskim Kazimierzu – aktualna cisza jest pustką po dawnym życiu, śladem nieobecności: „To było inne miejsce, głucho i puste, wyspa w prawie samym środku miasta, pustynia, opuszczona przez ludzi”¹⁴. W tej głuchoj ciszy następuje jednak ewokacja dźwięków przeszłości:

szepty i jęki w różnych językach, w jidysz, po hebrajsku, po polsku, niemiecku, a także w języku nieludzkiego bólu, wciąż jeszcze muszą rozbrzmiewać w tym pozornie średniowiecznym mieście, które jest również płytą gramofonową¹⁵.

Na jeszcze jeden problem związany ze specyfiką dźwiękową danego miejsca warto zwrócić uwagę – otóż na jego wymiar oralny. Związek geografii i dźwięku „usłyszeć” można bowiem także w toponimach czy w szczególnej, lokalnie nacechowanej dykcji nazw własnych. Zwraca uwagę na ten fakt Henryk Waniek, podkreślając przy tym, iż regionalny toponim nie należy do kultury druku czy tekstu pisanego, ale do kultury oralnej, a więc kultury „ucha”, nie „wzroku”:

Nie sądzę, by dzisiaj ktoś jeszcze tak mówił – Śląsko. Ostatni raz to słyszałem około 1965 roku nieopodal Rybnika. Powiedział tak człowiek stary [...].

Nazwa „Śląsko” – niegdyś częsta, obecnie chyba wymarła – przechwytyje odrobinę historycznej tajemnicy. Słysząc w niej poblizę Czech i Moraw. Tak jak w języku Kaszubów dźwięczy sąsiedztwo morza. Nic dziwnego. W XVI wieku czeski był językiem urzędowym na całym Śląsku. Czesko-niemiecko-polski wolapik z ówczesnych dokumentów jest bezwiednym wyrazem europejskiego kosmopolityzmu¹⁶.

Ta dźwiękowa mapa Śląska zmienia się jeszcze po II wojnie światowej, świadcząc o wewnętrznym zróżnicowaniu regionu na-

¹⁴ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, Kraków 2000, s. 71.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ H. Waniek, *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257–1957*, Kraków 1996, s. 18.

wet na tak krótkim odcinku, jak wyprawa tramwajem z Katowic do Chorzowa opisana przez Aleksandra Nawareckiego w *Lajermanie*:

Tuż za granicą Katowic z prawej strony witał nas biały dym, gęsty jak piana, z lewej – czarny, smrodliwy, gęsty jak smoła, o wyraźnym fenolowym posmaku. [...] Wraz z zapachami zmieniał się język, było coraz głośniejsze, swobodniejsze, dosadniejsze, a w Chorzowie absolutnie tryumfowało już godanie, aby dopiero pod Bytomiem osłabnąć na rzecz kresowej polszczyzny¹⁷.

Ten przykład zresztą świadczy, iż choć dominantą krajobrazu dźwiękowego jest audytywność, to percepcja ma często charakter polisensoryczny – łączy wrażenia akustyczne, olfaktoryczne i wizualne, dźwięk, zapach i obraz, tworząc całościowy spłot stanowiący o specyfice miejsca. W ten sposób na przykład Andrzej Kuśniewicz opisuje w powieści *Witraż* „hiszpańskość” francuskiej Tuluzy:

Tutaj, w starożytnym mieście Tuluzie [...] jest wiele podobieństw do atmosfery panującej poza górami: na Ziemi Świętego Jakuba. Jest to niewątpliwa hiszpańskość, którą z dawien dawna oddycha to miasto zwane „la ville rose”. [...] Z kilku naraz kawiarni na niedalekim placu Wilson dochodzi tutaj muzyka hiszpańska: różne tanga, a także trzaskanie kastanietów. Gdzieś tu w pobliżu popisuje się na podium otwartej werandy jakaś hiszpańska tancerka. To są cechy zewnętrzne i łatwe do rozeznania. Lecz i atmosfera sama w sobie: tkwi w zapachu liści na bulwarach wieczorem? Kwitnących pnączach nad kanałem? A także w ilości Madonn różnych kolorów¹⁸.

Przykład ten uzmysławia zarazem, iż często wrażenia audialne kojarzone na mocy konwencji i kodów kulturowych z określonym terytorium, klimatem, krajobrazem mogą przemieszczać się w inne miejsca i rejony. Dźwiękowe znaki rozpoznawcze (*soundmarks*) nie mają więc charakteru stabilnego, podlegają dyslokacji, ale ich funkcja pozostaje raczej stała – jako medium specyficznej atmosfery.

¹⁷ A. Nawarecki, *Lajerman*, Gdańsk 2010, s. 94–95.

¹⁸ A. Kuśniewicz, *Witraż*, Łódź 1995, s. 11.

Literacka geografia audytywna nie ogranicza się jednak tylko do krajobrazów dźwiękowych, przedmiotem jej badań mogą być także inne zjawiska – obecność i rola muzyki w określonych przestrzeniach oraz ich transpozycja do tekstów literackich¹⁹. Tożsamość danych miejsc kształtują bowiem także specyficzne dla nich rodzaje muzyki lub nawet piosenki, które coraz częściej grają rolę wizytówek, zwłaszcza w przypadku wielkich miast. Integralną częścią kultury i tożsamości Paryża są przecież piosenki Edith Piaf. W dobie migracji i globalizacji takie specyficzne dla lokalnych kultur rodzaje muzyki przemieszczają się wraz z nimi, tworząc także dźwiękowe diaspory²⁰. W literaturze polskiej funkcję oznaczania lokalności pełnią na przykład odwołania do warszawskich ballad podwórzowych w *Cwaniarach* Sylwii Chutnik czy hip-hopowa narracja w *Pawiu królowej* Doroty Masłowskiej. W obu jednak przypadkach odwołania do lokalnej kultury muzycznej są zarazem przywołaniem kultury kontestacji lub alternatywnego obiegu.

Tożsamość terytoriów geograficznych wyznacza także szeroko rozumiana sfera kulinarna. Kluczowe znaczenie ma w tym przypadku idea *terroir*, oparta na związku pomiędzy miejscem (jego klimatem i ziemią) a potrawami i produktami zeń się wywodzącymi. Jakkolwiek różnice w kuchniach regionalnych i lokalnych istniały od zawsze, to sama idea pojawiła się w XIX wieku jako odpowiedź na industrializację, standaryzację i początki globalizacji rynku, świadcząc przy tym, iż to, co nazywamy kuchnią regionalną, jest w gruncie rzeczy zjawiskiem historycznym i kulturowo uwarunkowanym²¹. Jak doskonale jednak wiadomo, obok po-

¹⁹ Zob.: D. Czaja, *Szmary, szepty i krzyki. Muzyka wenecka*, w: *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012.

²⁰ V. Seidler, *Diasporic Sounds. Dis/Located Sounds*, w: *The Auditory Culture Reader*, ed. by M. Bull, L. Back, Oxford 2006.

²¹ M. Montanari, A. Sonnenfeld, *Food is Culture*, New York 2006, s. 80. Zob. też: A.B. Trubek, *Place Matters*, w: *The Taste Culture Reader. Experiencing Food and Drink*, ed. C. Korsmeyer, Oxford, New York 2007.

traw rzeczywiście wywodzących się z kuchni regionalnych, mamy również często do czynienia z potrawami, których atrybucje geograficzne są różne w różnych krajach. Kolejną sprawą komplikującą autentyczność kulinarną są migracje smaku, wędrówki potraw, globalizacja kuchni. Geografii smakowej nie można zatem traktować stabilizująco, zwłaszcza w obecnych czasach jest ona raczej strefą fuzji, wskaźnikiem mobilności, kultury przepływu i kosmopolityzmu oraz często przedmiotem ekspansywnej ekonomii kulinarnej.

W literaturze wyróżnić można dwa główne kręgi problemowe związane z geografiami smaku. W dyskursie podróżniczym dominuje tendencja „smakowania” innego, egzotyki świata, należąca do podstawowych rytuałów podróżniczych²². Za pomocą zmysłu smaku można zatem uchwycić różnice geograficzne, ale w szerszym ujęciu także kulturowe. Manuela Gretkowska w *Światowidzu* osobliwości kuchni hinduskiej lub chińskiej czyni na przykład punktem wyjścia do interpretacji różnic kulturowych:

Najpierw nadmiar imbiru poraził czucie, by zapomniało o dawnych smakach. Z paraliżu wyrwał je skurcz objawienia. Miałam nie tylko niebo w ustach, ale i piekło: zimne–gorące, słodkie–kwaśne, nie będące gafą kulinarną, lecz zmysłowym paradoksem. [...] Różnice kulinarne zaczynają się nie w garnku, lecz od tego, jak smakujemy rzeczywistość. W filozofii kuchni chińskiej nieważne, czy coś jest słodkie, kwaśne. Ważne, czy ma w sobie zimny, pasywny, ciemny element żeńskiego *yin*, czy jasne, męskie *yang*. [...] Jest zasadą chińszczyzny, że na jednym talerzu miesza się w harmonijną całość słodkie i gorzkie kawałki potraw, w przeciwieństwie do polskości, przezuwającej ciężkostrawnie monoteistyczny schabowy²³.

Smakowanie kuchni lokalnych nie jest przy tym zjawiskiem związanym jedynie ze współczesną masową turystyką – znane przykłady z eseistycznego podróżopisarstwa Zbigniewa Herberta,

²² Zob.: A. Wiczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.

²³ M. Gretkowska, *Światowidz*, Warszawa 1998, s. 145.

Jarosława Iwaszkiewicza czy Tymona Terleckiego dowodzą, iż nie tylko wzrok odgrywał ważną rolę w poznawaniu nowych przestrzeni. Kulinaria należały do sfery dziedzictwa miast i regionów podobnie jak sztuka i architektura, a uwzględnienie wrażeń smakowych stawało się warunkiem pełnego poznania innej kultury, nie tylko intelektualnego, ale i cielesnego. Podróżnicze doznania kulinarne pozwalają bowiem znieść znamieny dla percepcji wizualnej dystans pomiędzy podróżującym a poznawanym światem. Taki typ wyrafinowanego podróżowania, poszukującego lokalnych, egzotycznych kulinariów, może być wszakże negatywnym punktem odniesienia w strategiach postturystrycznych. Ignacy Karpowicz, który w swej etiopskiej książce *Nowy kwiat cesarza* prowadzi krytyczną grę z wcześniejszymi wzorcami podróźniczymi, ostentacyjnie zamawia w Lalibeli pizzę, spaghetti i hamburgery.

Drugi krąg problemowy geografii smaku natomiast związany jest z tożsamością narodową lub regionalną, którą tworzą także specyficzne dla niej potrawy²⁴. Literackie reprezentacje polskich czy regionalnych potraw pozwalają zastanowić się nad relacjami pomiędzy jej cechami narodowymi a lokalnymi różnicami. Znamienny zwłaszcza w tym przypadku wydaje się status potraw wigilijnych, które urastają do rangi wyznacznika „polskości”, a zarazem regionalizacji kuchni. Kuśniewicz w *Mieszaninach obyczajowych* z ironią komentuje: „Kutia – Nadpotrawa, Obyczaj i Obrządek, niemal Sprawa Święta, jeśli nie Narodowa. Bo nasze Kresy całe – w tej kutii”²⁵.

W literaturze polskiej XX wieku można mówić o jeszcze jednym zjawisku przynależącym do geografii smaku – o smakach utraconych wraz z przestrzeniami i melancholijnie ewokowanych przez wygnańców. Miejsca utracone stają się wówczas jedynym gwaran-

²⁴ M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley 2007, s. 87.

²⁵ A. Kuśniewicz, *Mieszaniny obyczajowe*, Warszawa 1985, s. 153.

tem autentyczności i unikatowości potraw. Bohaterowie powieści *Nawrócenie* Kuśniewicza, próbując pejsachówkę w Paryżu, zauważają: „Też nieautentyczna – jak i wszystko inne. – Pamięta pan dawną pejsachówkę od nas, stamtąd? – To «stamtąd» brzmi jak tekst klepsydry”²⁶.

Geografia smaku ma podobnie jak inne zmysły swoje warianty polisensoryczne, często łączy się z zapachem i wzrokiem. Mistrzowskie opisy takich wielozmysłowych doznań, w których najgłębiej zarazem dochodzi do głosu fundamentalna w tym przypadku zasada *terroir*, związku ziemi i wina, znajdziemy w opisach Marka Bieńczyka:

Ta ziemia jest i w zapachu, i w smaku mojego Pomerola. Obok zapachu trufli, owoców macerowanych, nutki cynamonu i żywicy wdycham zapach drzewa, najpierw drzewa dosłownie zapachowego, bo sandałowego, lecz w chwilę potem, w oddali, drzewa butwiejącego i butwiejących, wsiąkających w ziemię liści [...]. Podobna gradacja – w skali od najlżejszego do najcięższego – w ustach: gdy miną już pierwsze wrażenia cierpkości, delikatnej, wstępnie drażniącej, a za nimi dyskretne smaki owocowe, jagoda i jeżyna przede wszystkim, i po nich coś ze zwierzęcego piżma, pojawi się smak bodaj ostatni, najbardziej natężony: trudno go określić inaczej jak smakiem gliny i kredy, i nutką zgnilizny, smakiem, zdawałoby się, skażonym, lecz stanowiącym o całym złożonym bogactwie doznania²⁷.

Dla opisu modalności wzrokowej w zmysłowym postrzeganiu przestrzeni geograficznych można zaproponować, za Paulem Rodawayem, termin geografia wizualna, która – w odróżnieniu od optycznej – obejmuje nie tylko doświadczenie wzrokowe, sam akt spojrzenia, ale też wszelkie wizualne narzędzia takie jak mapy, fotografie, diagramy²⁸ oraz takie kluczowe kategorie jak krajobraz.

²⁶ A. Kuśniewicz, *Nawrócenie*, Kraków 1989, s. 193.

²⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 131–132.

²⁸ P. Rodaway, *Sensuous Geography*, s. 116.

Oznacza to także, iż podstawy epistemologiczne geografii jako nauki o przestrzeni uwarunkowane są wizualnie. Rodaway zauważa jednak, że tendencja do redukcji pełnego, polisensorycznego doświadczenia zmysłowego w geografii do abstrakcyjnego, syntetyzującego wizualizmu „obiektywnego”, nie-cieleśnego oka, jest zjawiskiem nowoczesnym. I wiele w tym racji, ponieważ lektura pism geograficznych z dziewiętnastego wieku, Aleksandra Humboldta czy Wincentego Pola, dowodzi, iż „oko” geografa było wówczas jeszcze cielesne, subiektywne, niejako zanurzone w opisywany obszar, że spojrzeniu towarzyszyły inne zmysły, a zmysłem emocje. Obiektywny, wyposażony w technologiczne narzędzia, niejako „uzbrojony” wizualizm geografii nowoczesnej wiązałby się zatem z historyczną formacją rozwojową dyscypliny. Obecne zainteresowanie pozostałymi zmysłami oraz podkreślanie faktu, że percepcja ma charakter polisensoryczny, byłoby zarazem sygnałem próby wyjścia poza ten nowoczesny paradygmat wzrokocentryzmu. Niezależnie jednak od współczesnych wątpliwości widzenie odgrywa ważną, choć nie wyłączną rolę w geografii, pozwala, jak zauważa Rodaway, ująć syntetycznie środowisko jako całość, scenę lub widok, różnicować obiekty ze względu na ich kolor lub teksturę, kształt lub formę, rozmiar lub rozmieszczenie w przestrzeni, stabilność lub mobilność²⁹. Tym niemniej, jak dodaje, widzenie udostępnia tylko powierzchnię i przestrzega przed przecenianiem roli wzroku w percepcji – zależny jest on bowiem i od innych zmysłów, i od pamięci.

Ważną rolę w literackiej geografii sensorycznej odgrywa kolor, to on może bowiem świadczyć o różnicach geograficznych i specyfice miejsc. Herbert w *Barbarzyńcy w ogrodzie* zauważa: „Miasta włoskie różnią się między sobą kolorem. Asyż jest różowy, jeśli to banalne słowo może oddać ton lekko czerwonego piaskowca; Rzym utrwala się w pamięci jak terakota na zielonym tle. Orvieto jest na-

²⁹ Tamże, s. 117.

tomiast brązowożłote”³⁰. A Tymon Terlecki tak pisze o niepowtarzalnej zieleni Londynu: „Jest to zieleń swoista, niespotykana nigdzie, pozostająca w ostrym wiejskim kontraście z tym miastem”³¹.

Wizualne geografie są sposobami nadawania znaczenia widzianemu światu, dlatego krajobrazy naturalne czy cywilizacyjne często postrzegane są w literackich reprezentacjach jako malarzkie pejzaże, sceny, widowiska i spektakle. Świadczy o tym przykład z włoskiej prozy podróżniczej Jarosława Iwaszkiewicza: „Myśl o teatralności, o fantastycznej scenerii powraca na każdym kroku w tym kraju; wszędzie, w zimnej Wenecji czy w wyniosłym Mediolanie, bierze się jakby udział w przedstawieniu, jest się statystą”³². Literackie reprezentacje krajobrazów percypowanych wzrokowo bardzo często dowodzą zatem, iż „oko” postrzegającego jest okiem wykształconym, zaznajomionym z malarską tradycją pejzażową, tak będzie w przypadku Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta czy Zygmunta Haupta:

to jest Południe? [...] i równo dookoła z taką zielenią i żółcią, i lawendowo, zgadza się, to tu sobie malują, że to jednakowo i murowane światło, Cézanne, Aix, Gauguin, van Gogh, nasz Pankiewicz, te pokręcone oliwki, panie dzieju, i kobaltowe, i ugrowe wzgórza³³.

Kulturową ramę percepcji wzrokowej stanowić mogą także fotografie, mapy, filmy, powieści, legendy – jak w *Obmapywaniu Europy* Mirona Białoszewskiego³⁴. Filtry percepcyjne mogą mieć także charakter prywatny, kiedy osobiste wspomnienia, czasem na zasadzie kontrastu, nakładają się, jak powidoki, na postrzegane pej-

³⁰ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2002, s. 66.

³¹ T. Terlecki, *Londyn*, w: tegoż, *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach*, Gdańsk 2006, s. 172.

³² J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, w: tegoż, *Podróże*, t. 1, Warszawa 1981, s. 271.

³³ Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. A. Madyda, Warszawa 2008, s. 185.

³⁴ M. Białoszewski, *Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy* (1988), w: tegoż, *Małe i większe prozy*, Warszawa 2000, s. 188, 202–204.

zaże: „I tak z przezroczami na oczach Morza Śródziemnego i powidokami ślepej ściany z Garwolina wszedłem w swoje łóżko w kajucie”³⁵.

Ta silna obecność różnych kulturowych zapośredniczeń powoduje, iż ważnym zagadnieniem w literaturze wydaje się często tematyzowany problem niemożliwości bezpośredniej percepcji krajobrazu, a także przełożenia na język literatury (obecny w prozie Miłosza, Haupta czy Herberta). Zbigniew Herbert uczynił go na przykład punktem wyjścia *Próby opisanie krajobrazu greckiego*:

Jest to krajobraz wymykający się opisowi przez samą swoją naturę. Niepodobna znaleźć miejsca, które byłoby choć w przybliżeniu sumą, syntezą doznań wzrokowych podróżnika, niepodobna wykroić z tego splątania błękitu, gór, wody, powietrza i światła żadnego widoku i powiedzieć – to jest Grecja³⁶.

Kwestia kulturowego zapośredniczenia ma jednak charakter nie tylko estetyczny bądź literacki, lecz jest także sygnałem problemu innego, a mianowicie ideologii i hegemonii spojrzenia. John Maxwell Coetzee w *Białym pisarstwie* poddał krytycznej analizie literackie reprezentacje południowoafrykańskiego krajobrazu, stawiając przy tym pytanie, czy biały człowiek jest w stanie stworzyć jakikolwiek model relacji z tym rejonem. Zwraca nadto uwagę nie tylko na dominujące kody estetyczne wyprowadzone z europejskiego malarstwa pejzażowego: malowniczości i wzniosłości, lecz także na fakt, który często bywa pomijany, a mianowicie, iż oko patrzącego na krajobraz jest również okiem usytuowanym geograficznie, że konwencje i kody widzenia mają charakter lokalny, uwarunkowany nie tylko kulturowo, ale też czynnikami przyrodniczymi. Tym samym – denaturalizuje on uniwersalność pojęcia krajobrazu jako europejskiego wynalazku i dowodzi zarazem, iż logika rozwojowa literatury południowoafrykańskiego krajobrazu

³⁵ Tamże, s. 204.

³⁶ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 59.

musiała siłą rzeczy doprowadzić do poezji pustki i ciszy, która, jak zauważa, także może być podejrzana o wspieranie imperialnego zawłaszczania³⁷.

Dotyk wydaje się tym zmysłem, który najtrudniej przełożyć na perspektywę literackiej geografii sensorycznej. Trudno bowiem mówić o dotykaniu krajobrazu lub miejsca, trudno także wyznaczać specyfikę terytoriów poprzez wrażenia taktylne. A jednak gdy weźmiemy pod uwagę doznania zmysłowe związane z takimi czynnikami jak temperatura, wilgotność, tekstura, to pole geografii taktylnej znacznie się rozszerzy³⁸. W eseistyce polskiej odnajdziemy kilka doskonałych przykładów połączenia metaforyki dotykowej z dosłownie rozumianą percepcją taktylną, odgrywa ona szczególnie ważną rolę u Herberta. W *Barbarzyńcy w ogrodzie* pisal:

Rankiem wapień Paestum jest szary, w południe miodowy, o zachodzie słońca płomienisty. Dotykam go i czuję ciepło ludzkiego ciała. [...] Jak opisać miasto, które nie jest z kamienia, ale z ciała? Ma ciepłą, wilgotną skórę i puls spętanego zwierzęcia?³⁹

Dla Miłosza z kolei staje się punktem wyjścia do uchwycenia różnicy pomiędzy krajobrazami Ameryki i Europy:

Dały mi wiele szczęścia ulice Paryża, doliny i pagórki francuskiej prowincji, gdzie łupkowy dach w kępie zieleni, pole, mostek, gaj pękały niemal od gęstości swojego niepowtarzalnego, poszczególnego istnienia, wyładowując każdy kilometr nadmiarem rzeczy do obejrzenia i do dotknięcia⁴⁰.

³⁷ J.M. Coetzee, *Malowniczość, wzniosłość i południowoafrykański krajobraz, Czytając południowoafrykański krajobraz*, w: tegoż, *Białe pisarstwo. O literackiej kulturze Afryki Południowej*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2009. Zob. także zainspirowane pomysłami Coetzee analizy Mary Louis Pratt w: *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróźnicze a transkulturowanie*, przeł. E.E. Nowakowska, Kraków 2011, s. 283–308.

³⁸ P. Rodaway, *Sensuous Geography*, s. 44.

³⁹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2002, s. 44, 45.

⁴⁰ C. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 43.

Krajobraz europejski posiada teksturę, jest dotykalny, w przeciwieństwie do kontrastującego z nim krajobrazu amerykańskiego, niedotykalnego i abstrakcyjnego: „To co innego niż przelatywać trzysta mil autostradami Kalifornii wśród groźnych, spotworniałych widoków, niesamowitych barw światła na gołych górach”⁴¹. Przykład ten uzmysławia też, iż w literackich reprezentacjach krajobrazu dotyk często funkcjonuje jako metafora bliskości lub dystansu zarówno przestrzennego, jak i emocjonalnego. Jest on bowiem rodzajem komunikacji pomiędzy człowiekiem a światem, podkreślającym bardziej cielesność sytuacji percepcyjnej niż poznanie intelektualne.

Przedmiotem geografii olfaktorycznej jest badanie roli zmysłu węchu w doświadczeniu geograficznym, w orientacji przestrzennej i kształtowaniu relacji z miejscem⁴². Ważną dla niej kategorią będzie krajobraz zapachowy (*smellscape*), który, podobnie jak dźwiękowy, uzależniony jest od uwarunkowań geograficznych i specyfiki konkretnego miejsca. Termin, ze względu na konotacje związane z wizualnością, malarstwem i artystyczną kreacją niesie też ze sobą podobne problemy – nieuchronnej estetyzacji postrzeganej przestrzeni, choć przecież percepcja olfaktoryczna ma gruntownie odmienny charakter. Nie dotyczy widoków czy scen, lecz oderwanych i nieciągłych „wydarzeń”, nie zakłada też dystansu pomiędzy percypującym podmiotem a przestrzenią, jak w przypadku percepcji wzrokowej.

W literaturze osmotopografie jako opisy *smellscape* pełnią kilka istotnych funkcji. Po pierwsze, charakteryzują specyfikę danego miejsca, tworzą jego tożsamość terytorialną, pozwalają na identyfikację. Jak pisał w *Dukli* Andrzej Stasiuk: „miejsca i miasta wydzielają zapachy jak zwierzęta, trzeba tylko uparcie je tropić, aż trafi się na właściwy ślad i w końcu na kryjówkę”⁴³. Jakkolwiek formuła pi-

⁴¹ Tamże.

⁴² P. Rodaway, *Sensuous Geography*, s. 62.

⁴³ A. Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 1997, s. 13.

sarza brzmi metaforycznie, to w pisarstwie znajdziemy wiele przykładów świadczących o sile tego przekonania. Adam Zagajewski odróżnił w ten sposób Pragę od Krakowa: „Praga pachniała inaczej niż Kraków; to był koniec września, zaczynały się jesienne chłody i gdzieś palono już w piecach: węglem brunatnym, nie czarnym. Ja przyjechałem z kraju czarnego węgla”⁴⁴. Tak jak istnieją charakterystyczne dla określonego obszaru dźwięki (*sound-marks*), tak można też mówić o specyficznych zapachach, hiszpańskim zapachu pomarańczy, lawendowym czy rozmarynowym zapachu Prowansji.

Wrażenia olfaktoryczne odgrywają oczywiście dużą rolę w podróżopisarstwie, określając „koloryt” czy „nuty” zapachowe nowych, egzotycznych miejsc: „Nos też powinien zapomnieć o zachodnich zapachach. Pekieńskie zaułki pachną ludzką starością. Ludzie – czymś siennym: zaschłymi ziołami i ryżowym kleikiem”⁴⁵. Dlatego wydaje się rzeczą znamioną, że Gretkowska, opisując nowoczesny, kosmopolityczny i betonowo-szkłany Singapur, interpretuje nieobecność zapachu jako brak tożsamości: „Singapur jest potworkiem, wysterylizowanym nowoczesnością. Stracił nawet zapach dalekowschodnich miast: soi, wymieszanej z ryżem”⁴⁶.

Zapach – jako właściwość ulotna i dynamiczna – ma jednak skłonność do dyfuzji, rozprzestrzeniania poza granice terytorialne. Z tego powodu interesujące wydają się wszelkie dyslokacje, wrażenia olfaktoryczne charakterystyczne dla określonego krajobrazu mogą być rozpoznawane na innych obszarach. Dobrym przykładem jest opis dolnego biegu Rodanu w prozie Zygmunta Haupta: „Sam Rodan toczy się z nieprawdopodobną szybkością i skrzy się w słońcu Południa, ale pachnie lodowcami alpejskimi, z jakich

⁴⁴ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, s. 61.

⁴⁵ M. Gretkowska, *Światowidz*, s. 139.

⁴⁶ Tamże, s. 171.

wytopił się nie tak dawno. Dlatego ta woda taka czysta, lodowa i śniegowa”⁴⁷. Szczególnie wyczulony na takie dyslokacje związane z geografią Południa i Północy wydaje się Jarosław Iwaszkiewicz, który w czasie podróży po Sycylii rozpoznaje „północny” zapach bzu:

Ten sam bez, który u nas pojawia się w maju na rosłych krzakach, który zapełnia obfitymi zaroślami ogródki chat moich sąsiadów – na Polesiu, w Książenicach, Ojrzanowie – [...] tutaj, zakłęty w skromny, znikający wśród róż i cynarerii kształt, stoi i pachnie, po to tylko, aby zabłąkanym na Południe mieszkańcom Północy przypominać opuszczoną ojczyznę⁴⁸.

Przykłady te dowodzą zarazem jak silnie obecne w literackich reprezentacjach geografii sensorycznej są prywatne mitologie bądź geografie wyobrażone.

Drugą a niezwykle ważną rolę w twórczości literackiej odgrywa zapach jako medium lub mimowolne źródło pamięci miejsc i krajobrazów. Zwłaszcza literatura emigracyjna pełna jest takich zapachowych reminiscencji, w których przypadkowo napotkane wonie – jak w mechanizmie Proustowskim – ewokują inne, utracone przestrzenie. Andrzej Bobkowski na przykład zauważa:

Pode mną trzeszcza suche, zeszłoroczne liście i z ziemi paruje zapach zimy. Nie wiem dlaczego, ale ten zapach suchych liści i wilgotnej ziemi działa na mnie podobnie jak mgła: budzi wspomnienia dzieciństwa: wspomnienia lasów koło Lidy i Nowogródka, kontury zamku Gedymina⁴⁹.

Rzeczą znaną wydaje się także skala i jakość doznań olfaktorycznych w doświadczeniu emigracyjnym. „Utracone” zapa-

⁴⁷ Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, s. 186.

⁴⁸ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, s. 399.

⁴⁹ A. Bobkowski, *Szkie piórkiem*, Warszawa 1997, s. 253.

chy przeszłości często są bardziej intensywne niż aktualne zapachy teraźniejszości, jak dostrzega Józef Wittlin w *Moim Lwowie*:

Doprawdy nie wiem, czy to już starość, że straciłem węch na uchodźczą woń kwiatów i drzew, czy tutaj rzeczywiście nic nie pachnie? A przecież lwowskie parki przywędrowały tu ze mną z wszystkimi drzewami, kwietnikami i rabatami. I lwowskie apteki, szynki i owocarnie przepłynęły ocean i po tylu latach trwają jeszcze we mnie, wciąż żywe i błogie. Nawet samo ich wspomnienie pachnie. [...] Tam nawet dźwięki pachną. Pachną egzotyką nawet nazwiska⁵⁰.

Do swoistych właściwości percepcji olfaktorycznej należy powiązanie czasu i przestrzeni, dlatego pejzaże zapachowe mogą także pogłębiać horyzont czasowy, wychodzić poza temporalność tu i teraz, nie tylko w perspektywie pamięci prywatnej. Wittlin w ten sposób opisuje międzywojenny Cieszyn: „W całej Polsce jest teraz rok 1933; w tym obcym mieście majaczy mi się rok 1910. [...] Całe miasto pachnie dawnym Pursitschanem. Także zapachy ciągnące z chłodnych wnętrz sklepów korzennych, sukiennych, galanteryjnych, z kawiarni, aptek, restauracji – wskrzeszają przedwojenność”⁵¹.

Wrażenia olfaktoryczne ze względu na swą efemeryczność i nieuchwytność stanowią szczególne wyzwanie dla literackiej deskrypcji. W osmotopografiach najczęściej mamy do czynienia z pojedynczymi wrażeniami, jedną nutą zapachową można rzec. Do rzadkości należą tak rozbudowane opisy, jakie pojawiają się w prozie Zygmunta Haupta:

W powietrzu śmierdziało od zimy, ale śmierdziało jesienią od butwiejących liści, od badyli śliskich od mokrości, od dymu chałup chłopskich, śmierdziało od siniutkiej mgiełki, od powróseł słomianych, od grochowin ohacających chaty, od buraków dołowanych za

⁵⁰ J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*, postł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 396.

⁵¹ Tamże, s. 266.

oborą, od krowiego nawozu, od koksu w kuźni, od wiórów stelma-cha, od kurzych odchodów, dolatujących od kurników, od mleka wirowanego w mleczarni, od psów, które obwąchiwały końskie pęciny, od rżysk na polach, od skóry pokrowców i futerałów na strzelby, od grzybni toczącej się w mchu i trawach parku, od kisańcych w ciepłe stogów słomy po wymłóceniu⁵².

Znamienny wydaje się tu fakt, iż Haupt nie nazywa samych zapachów, ale podaje jedynie ich źródła. Nadaje tym samym ca-łemu opisowi krajobrazu zapachowego charakter wizualny, rozróż-nia poszczególne składniki i wiąże je z obiektami, tworząc mapę olfaktoryczną miejsca. Z drugiej strony opis ten projektuje szcze-gólny rodzaj wspólnoty: pisarza i czytelnika, których łączy wspólne doświadczenie geograficzne i wspólna pamięć zapachowa. Czytel-nik nie znający specyfiki rejonu i percypowanych zjawisk, a przede wszystkim jego kultury materialnej, dostrzega tylko wizualne tło pejzażu, nie może jednak dotrzeć do tych efemerycznych „wyda-rzeń” zapachowych, woń i *genius loci* tego miejsca są zatem dla niego niedostępne. Przykład ten uzmysławia zarazem, iż literacki krajobraz zapachowy, choć bywa uwarunkowany kodami kulturo-wymi, to chyba jednak bardziej niż inne odmiany geografii senso-rycznej zależy od empirycznych doświadczeń odbiorcy.

* * *

Literackie badania nad sensualnymi reprezentacjami narażone są na silne niebezpieczeństwa – katalogowania i poruszania się w obrębie prawd ustalonych w innych dziedzinach. Gdzie zatem szukać oryginalności sensualnych topografii w twórczości literac-kiej? Jedną z odpowiedzi mogłaby brzmieć tak: tam gdzie literatura próbuje wyjść poza spetryfikowane wzorce i kulturowe kody po-strzegania, wynajdując takie języki i tryby artykulacji, które prze-łamują konwencje, zaburzają i destabilizują schematy percepcyjne. Literatura może stać się dzięki temu laboratorium wrażliwości,

⁵² Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, s. 107.

swoistą „edukacją sensualną”, wyostrzającą zmysłową percepcję świata. W ten sposób, za sprawą poetycznej inwencji, twórczość literacka może kształcić ludzkie *sensorium*, poszerzać pole percepcyjne, nastrojać na wszechstronny, polisensoryczny odbiór przestrzeni geograficznej. Może także proponować taki tryb percepcji, który niewiele ma wspólnego z doświadczeniem codziennym, a stanowi raczej wyzwanie-wezwanie do eksperymentów wyobraźniowych. Skoro bowiem, jak powiada Juhani Pallasmaa, percepcja zawsze jest aktem kreatywnym⁵³, to tym bardziej literacka geografia zmysłów winna nie tyle reprodukować, ile kształtować takie twórcze interwencje.

Drugą odpowiedź na pytanie o specyfikę literackiej geografii zmysłów chciałabym wyprowadzić z konfrontacji dwóch głosów, najpierw Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattari, którzy tak opisują percept: „uczynić odczuwalnymi nieodczuwalne siły, które wypełniają świat i oddziałują na nas, pozwalają się nam stawać”⁵⁴. Drugi głos należy do poety:

Całym ciałem, wszystkimi zmysłami chłonałem lasy i rzeki, góry-doliny, wieże i place miejskie. To nie przenośnia ani hiperbola: całym ciałem – proces doznawania przeze mnie nieznanych miejsc na ziemi był jak przyśpieszone krążenie krwi. Każdy widok tak przyjęty utrwalał się w ciele dreszczem, ziębnęłam na twarzy, ciarki mnie przejmowały – skurcz serca, rozszerzone oczy, obudzony słuch, powonienie...⁵⁵

Ten dwugłos pozwala uchwycić kluczowy dla antropologii miejsca problem – współzależności i współkonstytucji człowieka i zmysłowo doświadczonych przestrzeni.

⁵³ J. Pallasmaa, *Krajobrazy zmysłów*, przeł. M. Choptiany, „Autoportret” 2011, nr 3, s. 9.

⁵⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 201.

⁵⁵ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 235–236.

Sensory Geography in Literature

Summary

Sensory geography in literature presents receptive experience of places and space. This area of research is structured according to particular senses into soundscapes, smellscapes, as well as visual, tactile, and gustatory sensations. The analyses presented in the article use examples of the 20th century Polish literature.