

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Humanistyczny
Instytut Nauk o Kulturze

Fenomeny olfaktoryczne w kulturze i sztuce XX i XXI wieku

Zuzanna Sokołowska

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Adama Regiewicza

Katowice 2023

Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział I	
Nie)doceniany węch.....	7
1.1 Ćwiczenia z wąchania. Anatomia zmysłu węchu.....	19
Rozdział II	
Medialne przestrzenie olfaktoryczne. Kino, wirtualna rzeczywistość, malarstwo, fotografia, literatura, prasa i radio.....	38
2.1 Węch w kinie.....	39
2.2 Zapach w wirtualnej rzeczywistości.....	55
2.3 Malarstwo, fotografia i olfaktoryka.....	67
2.4. Zapach literatury.....	78
2.4.1 Model natury. Przestrzenie zapachowe-smellscapes.....	82
2.4.2 Model istoty ożywionej-zapach jako integralna część tożsamości.....	94
2.4.3. Modele aromatów stworzonych przez człowieka-zapachy ciał.....	100
2.5 Radio i prasa.....	105
2.6 (Nie)zmienne zwyczaje nosa.....	111
Rozdział III	
Zwrot sensoryczny i estetyka haptyczna. Zmysły w sztuce.....	114
3.1 Estetyka haptyczna.....	121
3.2 Dotykowe dzieła sztuki.....	129
3.3 Haptyczne ucho.....	136
3.4 Słyszenie dotyku.....	138
3.5. Wewnętrzne słuchanie.....	139
3.6 Udźwiękowione ucho.....	143
3.7. Antropologiczne związki zapachu, muzyki i dźwięku.....	148
3.8. Smak.....	157
3.9 Wzrok udźwiękowiony.....	162
3.10 Dotyk oka.....	168
3.11 Znaczenie antropologii zmysłów dla sztuki.....	174
Rozdział IV	
Olfaktoryczni artyści i wystawy zapachowe.....	177
4.1. Olfaktoryczna pamięć.....	194
4.2 Zapachy ciała, emocji i dźwięków.....	203
4.3 Czy perfumy mogą stać się dziełem sztuki?.....	225
4.4 Sztuka i węch.....	231
Zakończenie.....	234
Bibliografia.....	237

Wstęp

Odkąd pamiętam, zmysł węchu zawsze był mi niesamowicie bliski. To dzięki niemu intensywniej i pełniej odczuwam wspomnienia. Do tej pory potrafię przywołać zapach mojego liceum, w którym woń stęchlizny oblepiała na drodze wszystko, co spotkała: włosy, ubrania, a także szkolne zeszyty i podręczniki. Dzięki temu aromатовi, który przynosiłam ze sobą do domu, moja mama zawsze wiedziała, czy byłam w szkole, czy jednak zdecydowałam się udać na węgry z kolegami. Zdarzyło mi się to tylko parę razy w trakcie mojej licealnej edukacji. Za bardzo lubiłam swoją klasę, jak i nauczycieli (z małymi wyjątkami), których do dziś wspominam z wielkim sentymentem. Pamiętam także aromaty dezodorantów unoszących się w salach gimnastycznych. Dominował przede wszystkim zapach Impulse, w wersjach O2 i Spice. Ten ostatni został wykreowany przez członkinie zespołu Spice Girls, kultowego w tym czasie dla nas, licealistek. Były to lata 90. ubiegłego wieku. Takich wrażeń jestem w stanie przywołać sporo. Obiecałam sobie kiedyś, jako też niepoprawna wręcz miłośniczka i kolekcjonerka perfum, a także wielbicielka wszelkich zapachów natury, z którą przez całe życie jestem bardzo mocno związana, że przyjrę się tej percepcji bliżej. To tak naprawdę węch ukonstytuował moją tożsamość, stąd też pomysł na taką, a nie inną rozprawę.

Kiedy zaczynałam prace nad doktoratem, nie było jeszcze epidemii Covid-19. Cały świat zresztą nie spodziewał się, że rok 2020 będzie rokiem dramatycznych wydarzeń, wielu śmierci i totalnej izolacji. Epidemia dotknęła mnie przede wszystkim osobiście, jak i naukowo. Jako ratownik, czas ten poświęcałam przede wszystkim pacjentom, którzy walczyli o każdy oddech, błagając o pomoc – to jeszcze nie był ich moment na odchodzenie. Niestety, dla wielu z nich choroba zakończyła się ostatecznie śmiercią. Ten czas był dla mnie wyjątkowo trudny, przede wszystkim z powodu zgonów pacjentów. Pisanie w ogóle nie było mi w tym czasie w głowie, bo byłam najczęściej potwornie zmęczona. Zresztą, myśl skupiania się nad doktoratem w czasie, kiedy umierają ludzie, wydawała mi się nawet wątpliwie etyczna. Wynikało to wyłącznie z moich pasji do ratownictwa, jak i medycyny paliatywnej, które zresztą trwają już wiele lat.

Epidemia, pomimo swojego mrocznego oblicza, przyczyniła się do namysłu nad zmysłem węchu. Przymus noszenia maseczek odcinał ludzi od doświadczania zapachów, za

którymi zaczęli szalenie tęsknić, pomimo, że wcześniej nie zwracali na nie uwagi. Chorzy, zrozpaczeni utratą powonienia, a także i smaku, z przerażeniem orientowali się, jak nagle stało się ubogie ich doświadczanie rzeczywistości. Wybierając ten temat rozprawy jeszcze przed wybuchem epidemii, nie spodziewałam się, że moje zainteresowania okażą się być prorocze. Ilość publikacji, a także książek na temat tej percepcji od pojawienia się Covid-19, systematycznie rośnie, co świadczy tylko o tym, że powonienie przeżywa właśnie swoje 5 minut, na które czekało tak naprawdę wiele wieków, co oczywiście nie znaczy, że przed koronawirusem takiego zainteresowania wokół niego nie było. Jak najbardziej, było. Coraz więcej też organizuje się w wielu miejscach na świecie *smellinaria*, które dotyczą percepcji węchowej w najróżniejszych kontekstach i skierowane są do wielu grup użytkowników: lekarzy, kognitywistów, kryminologów, neurobiologów, sommelierów, perfumiarzy, literaturoznawców, architektów, a także artystów działających wokół zapachu. Jeden z nich, Antoine Neufmars, stworzył serię zapisków, które powstały w trakcie Covid-19. Tworzą one kronikę olfaktoryczną, w której artysta dzieli się wspomnieniami ludzi, opisujących swoje wrażenia związane z utratą węchu w trakcie trwania tej choroby. Powstał w ten sposób przygnębiający portret roku 2020, w której strach przed śmiercią przeplatał się także z obawami trwałego uszczerbku na zdrowiu. Kiedy sama straciłam powonienie w trakcie przebiegu koronawirusa, starałam się w tym bezwęchowym okresie odtwarzać w głowie bliskie mi zapachy. O dziwo, przychodziło mi to z łatwością. Chciałam na wszelki wypadek zbadać potencjał mojej pamięci zapachowej. W trakcie choroby starałam się wąchać dobrze mi znane, ulubione perfumy. Nie dawałam nosowi odpocząć ani przez chwilę. Ta samodzielna rehabilitacja węchowa miała na celu stworzenie wyobrazeniowego depozytu olfaktorycznego w razie nieodwracalnej utraty tej percepcji. Na szczęście, tak się nie stało.

Temat mojej rozprawy wynika także z moich zainteresowań zogniskowanych wokół cielesności, jak i zmysłowości. Zostały one pogłębione przez kuratorkę i historyczkę sztuki Martę Lisok, która w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach tworzyła ekspozycje, sensorycznie pobudzające odbiorców. Zmysłowy sposób myślenia mojej serdecznej przyjaciółki Marty o ludzkiej percepcji, do tej pory jest mi niesamowicie bliski.

Moją rozprawa stara się w sposób syntetyczny odnosić do węchu. Sam tytuł już ustawia ramy czasowe mojej pracy, ponieważ XX i XXI wiek, to czas intensywnych przemian

zmysłowości, które właśnie zamierzam prześledzić. Treść pracy próbowałam przede wszystkim tematycznie ustawić wokół obszarów, w których powonienie może zostać silnie zastymulowane. Dlatego też rozważania poświęcam sztuce, kinu, literaturze, wirtualnej rzeczywistości, a także dźwiękom. Starłam się podjąć do zagadnienia węchu interdyscyplinarnie, korzystając przede wszystkim z metodologii badań kulturoznawczych, antropologicznych, literaturoznawczych oraz filmowych. W swojej rozprawie próbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób węch, a także zapach funkcjonuje w rzeczywistości, zdominowanej przez technologię, ale jak też pozostałe rodzaje percepcji radzą sobie w kontakcie ze współczesnym światem. Okazało się, że powonienie, pomimo moich pierwotnych obaw, ma się nadzwyczaj dobrze, co mnie niezmiernie cieszy. Będzie się można o tym przekonać w trakcie lektury tej pracy.

Pierwszy rozdział rozprawy poświęcam refleksji filozoficznej, jak i medycznej nad węchem. Drugi stanowi próbę rozeznania się w obszarze literackim, filmowym, wirtualnej rzeczywistości, fotografii, malarstwie oraz audycji radiowych, aby spróbować odnaleźć w nich zapachowe tropy. Okazało się ich być zaskakująco dużo. Trzeci natomiast skupia się wokół estetyki haptycznej i koncepcji „haptyczności poszerzonej” wprowadzonej przez Martę Smolińską, która skutecznie przekonała mnie o wielomodalnym odbiorze sztuki – „dotykamy” jej wszystkimi zmysłami, nawet własnym nosem. Teoria ta ma znaczący wpływ na całą moją rozprawę, ponieważ rozważania historyczki sztuki przenikają bardzo mocno do kontekstów, które staram się w mojej pracy poruszać. Nie sposób się na nie tutaj nie powoływać. Nie ukrywam, w tej rozprawie robię to nader często, nie mniej jednak ma to swoje metodologiczne uzasadnienie. Odnoszę się do nich przede wszystkim w kontekście realizacji artystycznych, choć „haptyczność poszerzoną” można także przenieść na grunt badań literaturoznawczych i filmowych, czego w tej pracy ostatecznie nie zdecydowałam się zrobić, skupiając się na nieco innych wątkach związanych z węchem.

Czwarty, ostatni rozdział dotyczy „sztuki węchowej”/sztuki olfaktorycznej”, która wyodrębniła się jako osobna sfera działań artystycznych i kuratorskich. Autorkami tego pojęcia są Chiara Bacci oraz Chantal Jacquet. Badaczki rozszerzają to pojęcie także na inne obszary, takie jak muzyka czy literatura. Caro Verbeek, Larry Shiner oraz Jim Drobnick, na których rozważania w wielu miejscach będę się odwoływać w tej odślonie rozprawy, to

kolejni, najważniejsi współcześni teoretycy związani ze sztuką olfaktoryczną. Rozdział ten też pokazuje, jak długą drogę, przede wszystkim instytucjonalną, przeszły zapachy, zanim na stałe przeniknęły do przestrzeni muzeów i galerii. Zaznaczam, nie był to proces łatwy. Rozdział ten też stara się przekierować całość doświadczenia zmysłowego w stronę, którą definiuję jako sensocentryzm. Moja rozprawa na pewno nie wyczerpuje wszystkich wątków, związanych z węchem, jak i zapachem. Nie jest też specjalnie odkrywczą. Celowo pomijam rozważania zogniskowane wokół historii perfum, która jest dobrze znana, jak i omówiona. Rezygnuję też z rozważań dotyczących deprywacji sensorycznej związanej z brzydkimi woniami, które również zostały dobrze rozpoznane. Staram się przede wszystkim skupiać na nieoczywistej roli powonienia i jego zaskakujących obszarów, które zmuszają nas też przy okazji do zrewidowania myślenia o tym rodzaju percepcji, jako zmysłu mało ważnego, istotnego. Mam nadzieję, że moja rozprawa, chociaż w minimalnym stopniu, to sprawi. Zapraszam zatem do wędrówki, w której głównym przewodnikiem będzie nos.

ROZDZIAŁ I. (Nie)doceniany węch

Wyobraźmy sobie, że jesteśmy pozbawieni wszelkich zmysłowych doznań. Nie możemy dotykać, patrzeć, słuchać, wąchać, smakować¹. Pozostaje tylko bicie serca i oddech. Wyłączenie cielesnych odczuć równoznaczne jest z nieistnieniem, przypomina głęboką sedację. Niemiecki myśliciel Johann Gottfried Herder zauważył, że „bez ciała nasza dusza jest bezużyteczna”². To właśnie ciało umożliwia analizę doświadczeń napływających ze świata zewnętrznego. Dotyk, smak, węch, słuch i wzrok stanowią główne kanały zmysłowo-percepcyjne, za pomocą których można nawiązać głęboki, fizyczny kontakt z rzeczywistością. Dzięki zmysłom wiemy, że istniejemy. To one kształtują tożsamość i mają moc przywoływania najodleglejszych wspomnień oraz wrażeń. Jednak potrafią jednocześnie produkować złudzenia, które mogą wpływać na interpretację otaczających zjawisk. Jednymi z wielu takich egzemplifikacji są omamy słuchowe lub iluzje optyczne. Te ostatnie obecne są na rysunkach duńskiego psychologa Edgara Rubina, przekraczających wizualne granice pomiędzy tłem a figurą – patrzący nigdy nie był pewien, co tak naprawdę dostrzega³.

Każdy z ludzkich zmysłów jest istotnym elementem fizjologicznych i biochemicznych procesów zachodzących w ludzkim ciele. A jednak mimo to, jeden z nich pod względem ważności zajmuje mało zaszczytne miejsce. Jest nim zmysł powonienia, niedoceniany i utracony na rzecz wizualności. Oko zastąpiło węch, spychając je na margines doświadczania rzeczywistości. Zupełnie niesłusznie. „Bardzo potężny, lecz niewyraźny – nie da się z nim nic zrobić (można tylko nazywać). Sam akcent, brak składni. Wąchanie powoduje wrażenie zmysłowe, które wydaje się oczyszczone z myśli (w przeciwieństwie do słuchu i wzroku)”⁴ – definiuje oflaktoryczne zdolności człowieka Susan Sontag, podkreślając tym samym wyjątkowe cechy percepcji węchowej.

Jak zauważają badacze, Constance Classen, David Howes oraz Anthony Synott w swojej książce *Aroma. Cultural History of Smell*, zepchnięcie powonienia z obszaru istotnych

¹ Zob. Z. Sokołowska, *We władzy zmysłów, czyli haptyczna estetyka* [w:] Rita Baum, nr 33/2014.

² J. G. Herder, *Dziennik mojej podróży z roku 1769*, przeł. M. Kurkowska, Olsztyn 2002, s. 113.

³ Iluzje optyczne w ilustracjach, wpis na blogu: <https://papierowydizajn.pl/iluzje-optyczne-w-ilustracjach/> [dostęp: 7.03.2021].

⁴ S. Sontag, *Jak świadomość związana jest z ciałem*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2013, s. 29.

poznawczo zmysłów, jest konsekwencją jego odbiorczych współzależności – ten rodzaj percepcji uwarunkowany jest przede wszystkim wrażeniami wzrokowymi, jak i smakowymi, co sprawia, że węch i płynące z niego eksperyencje są rozproszone w procesie konwertowania pomiędzy doświadczeniem a znakiem⁵. Warto zwrócić uwagę, że doświadczenia zapachowe gubią się w językowych opisach, nie dając się łatwo klasyfikować. Jak twierdzi Diane Akerman, „różne wonie okrywają nas, wirują wokół (...) wnikają w nasze ciała i emanują z nich. Przebywamy stale w kąpieli zapachów, ale gdy próbujemy opisać któryś z nich, brakuje nam słów”⁶. Warto jednak w tym miejscu zadać pytanie, na które będę się starać odpowiedzieć w kolejnych rozdziałach pracy: czy aporie związane z językowym opisem doświadczeń węchowych drzemią ostatecznie w samym języku czy jednak uwarunkowane są hierarchią zmysłów i celowym wykluczeniem frazeologii węchowej z lingwistycznego obrotu z powodu instynktownego lęku przed woniami, wywołującymi silną depryzację sensoryczną?

Wejście w przestrzeń, która posiada jakikolwiek wyczuwalny nosem aromat, ustawia natychmiast jej percepcję, a tym samym całe ciało, będące nieustannie w gotowości do odbioru wrażeń płynących z otaczającej rzeczywistości. Jednakże w kontekście rozważań nad percepcją węchową, warto zadać kolejne, istotne pytania: czy w świecie zdominowanym przez technologię jest jakiegokolwiek miejsce dla zmysłowości, somatyczności? W końcu, jak zauważył Norbert Elias, proces cywilizacyjny to „postępujący proces abstrahowania, powodujący pogłębiający się dystans człowieka wobec własnego ciała i ciał innych ludzi”⁷. Sherry Turkle zauważa, że współcześnie „uczymy się widzieć siebie jako podłączone technociała”⁸. Jak zatem w warunkach przemian technologicznych należy mówić o zmyśle węchu, a także ludzkiej percepcji w ogóle? Aby móc odpowiedzieć na tak zadane pytania, warto poświęcić uwagę cielesności, a zwłaszcza jej intensywnym przemianom, jakie miały miejsce w XX i na początku XXI wieku, oraz pozostałym zmysłom. Nie sposób zresztą pisać o percepcji węchowej w oderwaniu od innych zmysłów.

⁵ C. Classen. Howes, Synott, *Aroma. Cultural History of Smell*, London 1994, s. 26.

⁶ D. Akerman, *Historia naturalna zmysłów*, Warszawa 1994, s.19.

⁷ Cyt za E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, Kraków 2008, s. 149.

⁸ Cyt. za R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 42.

Myślenie o ludzkim ciele, jak i percepcji, na przestrzeni wieków podlegało licznym przemianom. Filozofowie spierali się o hierarchię zmysłów, zastanawiając się, który z nich jest najważniejszy i tym samym stanowi źródło estetycznego przeżycia. Tradycyjne w kulturze zachodniej dowartościowanie wzroku sprowadzało wszelkie doświadczenie do ludzkiego oka. Kategoryzacja ta niosła ze sobą także inne konsekwencje. Jak twierdził Wolfgang Iser, uprzywilejowanie jednego zmysłu odbywa się zawsze kosztem innego, dlatego filozof proponuje przyglądanie się estetycznym zyskom z perspektywy strat anestetycznych:

uprzywilejowanie jednego zmysłu w stosunku do innych ma wymiar nie tylko estetyczny, ale zarazem anestetyczny: spycha inną strukturę na drugi plan, w stan utajenia, często w zapomnienie. Właściwe Zachodowi uprzywilejowanie wzroku jest tego klasycznym przykładem, szczególnie wyrazistym, ponieważ znajduje przedłużenie w ideale teorii, która wszak polega właśnie na *rozpatrywaniu*, stawia przede wszystkim na dystans i panoramiczny ogląd z góry, w przeciwieństwie na przykład do słuchu, który nastawiony jest na niespodziewane i angażujące zdarzenia. Ten patos dystansu i wyższości sprawić może, że teoria zachowa się w sposób fatalnie odporny na to, co wyrządza rzeczywistości – a wyrządza niemało. (...) Skoro wybory i preferencje dotyczące zmysłów mają takie skutki dla rzeczywistości, należy krytycznie przyjrzeć się sprzężeniu estetyki i anestetyki. Każda estetyka zresztą umiała zalecać się swoimi zdobyczami – chodziłoby zatem o to, by zorientować się w jej stratach⁹.

Historyczka i krytyczka sztuki Marta Smolińska przypomina, że klasyczna hierarchia zmysłów zaczyna się od Platona i Arystotelesa¹⁰. W swoich rozważaniach greccy filozofowie ustanowili hierarchię ich ważności. Zgodnie z ich koncepcjami zmysły powinny zostać sklasyfikowane w następującej kolejności: wzrok, słuch, smak, węch, dotyk¹¹. Warto też zwrócić uwagę, że klasyczny model poznania opierał się na podziale zmysłów na zewnętrzne i wewnętrzne¹². Pierwszy z nich związany był z odbiorem percepcyjnym, wewnętrzne tymczasem dotyczyły

⁹ W. Iser, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 537-538.

¹⁰ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s. 29.

¹¹ Tamże, s. 29.

¹² A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2013, s. 132.

tego rodzaju wrażeń, które charakterystyczne są zarówno dla człowieka, jak i zwierząt¹³. W obszarze tych ostatnich znalazły się węch, jak i dotyk. Arno Anzenbacher, przyglądając się filozoficznym ujęciom percepcji zauważa, że zmysły wewnętrzne były związane z instynktem, które utożsamiały podmiot z nie-ludzkim¹⁴. Dlatego też starano się je hierarchizować, próbując odróżnić człowieka od zwierzęcia, nadając mu walory duchowości, jak i umysłowości. Zarówno Platon, jak i Arystoteles twierdzili, że doznawanie zapachu nie posiada mocy intelektualnej, a co za tym idzie, wonie nie powinny podlegać namysłowi estetycznemu czy artystycznemu. Arystoteles ujął węch, kojarząc go z pierwotnymi, zwierzęcymi, pozarozumowymi instynktami, związanymi z tropieniem, węszeniem. Jak zauważa Anne-Sophie Barwich, niechęć do tego zmysłu wynikała również z utożsamienia powonienia, jak i przy okazji smaku, przede wszystkim ze sferą emocjonalną, afektywną i wspomnieniową, dlatego też ostatecznie nie starano się traktować tych rodzajów percepcji jako szczególnie istotnych w poznaniu, co nie oznacza, że ostatecznie zbędnych¹⁵. Jak zresztą słusznie zauważa Władysław Tatarkiewicz, pierwotnie greccy filozofowie uważali, że wszelka wiedza sprowadza się do zmysłów i to właśnie one stanowiły najważniejszy kanał poznawczy.¹⁶ Natomiast Platon postanowił ten rodzaj myślenia odrzucić, ponieważ w swojej koncepcji idei twierdził, że istnieją tak naprawdę dwa rodzaje poznania: rozumowe i zmysłowe¹⁷. Co istotne, uważał nawet, że ludzka percepcja nie jest wystarczająca do definiowania rzeczywistości, upatrując jedynej możliwości poznawczej w ludzkiej myśli¹⁸. Jak twierdził, doświadczeniom zmysłowym niezbędna jest translacja poprzez myślenie, a co istotne, nie wszystkie własności można poznać poprzez percepcję¹⁹. Richard Shusterman zwraca uwagę na niechęć Platona wobec ciała w ogóle. Jak zauważa, Platon twierdził, że

¹³ Tamże, s. 132-133.

¹⁴ Tamże, s. 133.

¹⁵ A-S. Barwich, *Węch. Co nos mówi umysłowi*, przeł. T.Chawziuk, Kraków 2022, s. 28.

¹⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, tom 1, Warszawa 2005, s.104.

¹⁷ Tamże, s. 104.

¹⁸ Tamże, s.104.

¹⁹ Tamże, s. 104.

ciało odwraca naszą uwagę od rzeczywistości oraz od poszukiwania prawdziwej wiedzy, zakłócając naszą koncentrację wszelkiego rodzaju zmysłowym zgiełkiem i zabawiając nasze umysły przeróżnymi namiętnościami, fantazjami i niedorzecznościami²⁰

W ślad za stwierdzeniami Platona i Arystotelesa, poszli później także inni filozofowie, którzy niemalże do połowy XX wieku traktowali powonienie jako najbardziej zwierzęcy, instynktowny zmysł, nie posiadający żadnego poznawczego pierwiastka. Jednakże, co warto podkreślić, pomimo ostatecznego niedoceniań zmysłu węchu przez starożytnych filozofów, zapachy były istotnym elementem życia społecznego, jak i kulturowego Greków, Rzymian, a także Egipcjan. Olejki zapachowe pełniły rolę pielęgnacyjną, jak i podkreślającą walory ciała. Można zresztą zauważyć, że perfumy posiadają wielowiekową historię, dlatego też tak bardzo zastanawiająca jest deprecjacja węchu²¹. To właśnie Arystotelesowi przypisuje się pierwszą w historii klasyfikację substancji zapachowych²². Historycy badający starożytne rytuały pogrzebowe zauważyli, że w ich trakcie używano specjalnie przygotowaną na tę okazję mieszankę olejków zapachowych, na którą składały się woń cedru, mirry, olibanum i galbanum²³. Koncentracja danego zapachu, a także określona woń definiowała również status społeczny zmarłego²⁴. Nawiano także przestrzenie teatrów, co miało wzmacniać doznania związane z oglądanym przedstawieniem. Szerzej o tego rodzaju praktykach, będę pisać w rozdziale drugim.

Powróćmy zatem do filozoficznych rozważań nad percepcją. Stoicy doceniali ludzkie zmysły, ponieważ ich sprawność była traktowana jako symptomatyczna dla zdrowia²⁵. Tradycja augustiańska tymczasem postulowała niezależność umysłu, jak i samych zmysłów, separując

²⁰ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2016, s. 23.

²¹ Tego stanu rzeczy może należy upatrywać w traktowaniu perfum, jak i olejków, jako zwykłego elementu codziennej higieny, która nie była przedmiotem filozoficznych rozważań. Jednakże, jak zauważył Alan Corbin, Sokrates, tak niechętny zmysłowi węchu, podkreślał, że młode mężatki nie powinny używać perfum, ponieważ ich ciało pachnie niezwykle przyjemnie (zob. A. Corbin, *Władza wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998, s. 52). Wynika z tego prosty wniosek-filozof interesował się zapachami, w końcu w powyższym przykładzie istotne stały się poznawcze aspekty tej percepcji. Dlatego też jego koncepcja deprecjonująca ten zmysł, trąci oflaktoryczną hipokryzją,

²² B. Hoffmann, *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*, Kraków 2013, s. 46.

²³ I. Kopacka-Brud, W. S. Brud, *Najlepsze olejki eteryczne. Moja aromaterapia*, Warszawa 2021, s. 18.

²⁴ Tamże, s.18.

²⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, tom I, Warszawa 2005, s. 150

tym samym doświadczenia płynące z percepcji²⁶. Święty Tomasz z Akwinu doceniał zmysłowe eksperyencje, ponieważ uważał je za jeden z najważniejszych kanałów poznania²⁷. Nie inaczej działo się w przypadku Rogera Bacona, Thomasa Hobbesa, a także Johna Locke'a, który twierdził, że wszelkie doświadczenie pochodzi z wrażeń odbieranych przez ciało²⁸.

Czasy nowożytne przyniosły liczne dyskusje dotyczące tradycyjnej hierarchii zmysłów. Najważniejsze zmiany w myśleniu o percepcji dokonują się w XVIII wieku, jednakże węch wciąż stał w opozycji do innych zmysłów. Łagodniej potraktował go Jan Jakub Rousseau, który powonienie nazywał „zmysłem wyobraźni i pożądania – węch zaburza psychikę głębiej niż słuch i wzrok; zdaje się sięgać do korzeni życia”²⁹. Immanuel Kant natomiast stwierdza, że dotyk należy traktować równie poważnie jak wzrok i słuch³⁰. Jednakże filozof ten uważał percepcję węchową za najmniej istotną, za najbardziej pozbawioną estetycznego namysłu, ponieważ jest zmysłem intymnym, wsobnym. Kant wskazywał, że węch nie daje okazji do kontemplacji w taki sam sposób, jak doświadczenie wizualne³¹. Magnus Hirschfeldt potraktował powonienie jako najbardziej prymitywne³². Zygmunt Freud miał również mało pochlebne zdanie o tym zmyśle, między innymi dlatego, że sam cierpiał na jego upośledzenie³³. Twierdził, że węch stał się niepotrzebny wraz z postępem ewolucji i uległ znaczącej dewaluacji³⁴.

Utrwaloną hierarchię zmysłów dekonstruuje ostatecznie postmodernizm, który zaatakował, posługując się słowami Marty Smolińskiej „skopiczny reżim i falokulologocentryczny porządek”³⁵. Wzrok, co warte podkreślenia, zaczął się dystansować

²⁶ Tamże, s. 316.

²⁷ Tamże, s. 316.

²⁸ B. Hoffmann, *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*, Kraków 2013, s. 43.

²⁹ Cyt. za A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998, s.12.

³⁰ Por. E. Struzik, *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, ss.. 69-94.

³¹ E. Badyda, *Upadły anioł zmysłów? Metaforyka zapachu i pamięci węchowej we współczesnej polszczyźnie*, Gdańsk 2013, s. 45.

³² B. Hoffmann, *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*, Kraków 2013, s. 45.

³³ Tamże, s. 46.

³⁴ Tamże, s.46.

³⁵ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s. 32.

od pozostałych zmysłów w momencie intensywnego rozwoju nauk ścisłych, co stało się szczególnie widoczne przede wszystkim w połowie XVIII i XIX wieku. Jak zauważa Michel Herzfeld, „oko stało się metaforą zdobywania wiedzy”³⁶. Wzrokocentryzm wspierany był także przez teorie filozoficzne i kulturowe, opierające się na poznaniu racjonalnym³⁷, które było jedynym, pewnym źródłem wiedzy nie tylko o świecie, ale i o ciele. Dlatego też, w momencie silnego akcentowania rozumowych jakości wzroku, zaczął być on separowany od innych zmysłów. Węch, jak i pozostałe zmysły nie były tak mocno skonceptualizowane i badane, ponieważ nie przypisywano im racjonalnych własności poznawczych. Jednak silne uprzywilejowanie wzroku nie pozbawiło go także krytyki, a zmysły dotyku, smaku i słuchu znajdowały coraz więcej filozoficznych rzeczników i sprzymierzeńców³⁸. Jak wskazuje Wolfgang Welsch, myśliciele tacy jak Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault, Jacques Derrida czy Lucy Irigaray poddali szczególnej krytyce wzorce, leżące u podstaw wzrokocentryzmu. Zauważyli, że zmysł ten nie jest, „ani w świecie współczesnej fizyki, która nie opiera się na naoczności, ani w świecie mediów”³⁹ niezawodnym kanałem kontaktu z rzeczywistością, za jaki był do tej pory uważany⁴⁰. Stąd też nastąpiło przekierowanie uwagi w stronę innych możliwości percepcyjnych człowieka. Jednakże zwrot ten nie nastąpił ostatecznie w kierunku węchu, który stał w ten sposób najbardziej pomijanym zmysłem w refleksji filozoficznej. Dlatego też niemal do początków XX wieku człowiek istniał dosłownie w „ciszy zapachowej”. Współcześni teoretycy, Larry Shiner i Yulia Kriskovets zauważyli, że „czysto zmysłowy, niepoznawczy charakter woni” nie pozwala objąć zapachu teoretycznym namysłem⁴¹. W nieco innym tonie za to wypowiedziała się Maria Gołaszewska, która powołując się na tezy postawione przez Karla Aschenbrennera, nazywa percepcję węchową

³⁶ M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2004, s.64.

³⁷ E. Struzik, *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, s.83.

³⁸ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 127.

³⁹ Tamże, s. 127.

⁴⁰ Tamże, s. 127.

⁴¹ D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, przeł. J. Luty, Kraków 2019, s. 347.

„zmysłem kontaktu”⁴². Również Ernst Jünger doceniał węch, twierdząc, że jest „zmysłem nieuniknionym”⁴³. Jak pisał, „wdziera się w ludzki krajobraz jak góra między pola uprawne”⁴⁴.

Interesujące zdanie w rozważaniach nad powonieniem ma filozof William G. Lycan. Zwraca on uwagę, że przyczyna deprecjonowania węchu tkwi najprawdopodobniej w niereprezentowalności tego zmysłu⁴⁵. Jak zauważa, doznanie węchowe wprowadza jedynie modyfikację naszej świadomości⁴⁶. W swoich rozważaniach podaje prosty przykład: jeśli wnioskujemy istnienie jakiegoś obiektu, na przykład konia na podstawie jego charakterystycznego zapachu, woń nie „przedstawia” sama w sobie tego zwierzęcia⁴⁷. Jak konkluduje, wiemy po prostu z doświadczenia, jak dane obiekty czy przedmioty mogą pachnieć, nie mniej jednak ich woń nie staje się ostatecznie ich jednoznaczną reprezentacją⁴⁸. Innymi słowy, „charakteryzujemy zapachy w odniesieniu do ich normalnych przyczyn środowiskowych”⁴⁹. Lycan twierdzi, że proces identyfikacji zapachów często bywa zaburzony przez inne, nakładające się na siebie wonie, obecne na przykład w przestrzeni⁵⁰. Tymczasem Louise Richardson, na którą powołuje się filozof, ma odmienne zdanie w tym zakresie – uważa, że zmysł ten posiada jednak funkcje reprezentacyjne⁵¹. Węch według niej jest zmysłem eksteroceptywnym, to znaczy, jakości związane z doznawaniem określonej woni mogą stać się „przedmiotami”⁵². W ten sposób sam zapach staje się „przedmiotem”, pomimo braku określonych cech przestrzennych, wzrokowych⁵³. Można zauważyć, że treść samego aromatu materializuje się w ciele za pomocą obrazu powstającego w umyśle, nawet wtedy, kiedy mamy do czynienia z wieloma zapachami naraz. Pomocna w odbiorze tego rodzaju

⁴² M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997, s. 116.

⁴³ E. Jünger *Język i budowa ciała*, [w:] *Wybór esejów o słowach i drzewach*, s.109.

⁴⁴ Tamże, s. 109.

⁴⁵ W. G. Lycan, *The intentionality of smell*, dostępny online:
<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.00436/full> [dostęp: 20.05.2023].

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

eksperiencji może stać się teoria wczucia zaproponowana przez Teodora Lippsa, który twierdził, że przy doświadczeniu zmysłowym, świadomość zaczyna przejawiać pewną specyficzną aktywność⁵⁴. Polega ona na tym, że na przykład przy słuchaniu muzyki, podmiot odczuwa głębię dźwięków, a przy oglądaniu ukośnej linii pojawia się „doznanie „wewnętrzznego podnoszenia lub opadania”⁵⁵. Lipps zatem opisuje w ten sposób wrażenia dziejące się wewnątrz ciała. Podobne zresztą odczucia pojawiają się w trakcie doświadczenia woni – aromat zaczyna „pracować” w ciele, co sprawia, że ten rodzaj odczuwania jest zjawiskiem silnie somatycznym.

Powróćmy jeszcze na chwilę do rozważań związanych z deprecjonowaniem węchu. Pomimo lekceważenia tego zmysłu przez filozofów, sporo uwagi zaczęła mu poświęcać medycyna, zwłaszcza w XVIII i na początku XIX wieku⁵⁶. Piet Voon popełnił intrygujący artykuł *The Secret Seducer*, w którym dokonuje syntetycznej analizy zainteresowania tej dziedziny nauki węchem. Pozwolę się w tym miejscu nim posiłkować, bo wydaje mi się szalenie intrygujący. Przepelniony jest na dodatek osobliwymi ciekawostkami. Jak zauważa, lekarze przede wszystkim starali się dociec, skąd biorą się choroby zakaźne. Ich przyczyn dopatrywali się przede wszystkim w powietrzu, a także oparach uwalnianych przez zwłoki, ludzki mocz i odchody⁵⁷. Twierdzili również, że „wnętrze Ziemi” kryje w sobie „toksyczne laboratorium, z którego opary uwalniane są w trakcie trzęsień i mają moc przenikania przez skórę”⁵⁸. Medycy sądzili, że zapachy zdradzają także to, co dzieje się w ludzkim ciele, dlatego opracowano specjalny system diagnostyczny, opierający się na cielesnych woniach: „potu, oddechu, krwi, moczu, kału, plwociny, ropy, czyraków, a także przestrzeni pomiędzy palcami u stóp”⁵⁹. Tę ostatnią praktykę rozpropagował Awicenna już w XI wieku. Jak zauważa Voon, podejrzewano również, że „kiedy wdycha się powietrze w przestrzeni, w którym obecny był

⁵⁴ J. Rybicki, *Teoria estetycznego wczucia według Teodora Lippsa*, [w:] *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, vol. I, 27, Lublin 1976, s. 338.

⁵⁵ Tamże, s. 338.

⁵⁶ P. Vroon, *Smell. The Secret Seducer*, dostępny online, zarchiwizowany na stronie *The New York Times*: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/v/vroon-smell.html?_r=1&oref=slogin [dostęp: 8.05.2023].

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże.

także umierający człowiek, toksyny uwalnianie w agonii mogą się przedostać do mózgu osób zdrowych”⁶⁰. Należało być również, według ówczesnych medyków, ostrożnym, kiedy przebywało się w otoczeniu bydła, ponieważ „zwierzęcy oddech może powodować kolki i nudności”⁶¹. Remedium na tego rodzaju dolegliwości był czosnek, który służył odpędzaniu, jak i neutralizowaniu niebezpiecznych oparów – w praktykach medycznych używano go prawie do końca XIX wieku⁶². Nie była to zresztą jedyna recepta na pozornie niebezpieczne wyziewy, które mogą zaszkodzić ludzkiemu organizmowi – lekarze najczęściej badali pacjenta „jedną ręką, w drugiej trzymając blisko nosa specjalne pudełeczka, zawierające bursztyn, kadziło, a także siarkę”⁶³. Również tym materiałom przypisywano właściwości chroniące przez „złym oddechem”⁶⁴. Zalecano również bliskim chorego, dla zachowania własnego bezpieczeństwa, „wypluwanie, a nie połykanie śliny, która mogła zostać zainfekowana w kontakcie z oddechem pacjenta”⁶⁵. Te środki zapobiegawcze, które dzisiaj brzmią dość kuriozalnie i nieprawdopodobnie, miały także silny związek z obecnością nieprzyjemnych woni w szpitalach, jak i więzieniach⁶⁶. Osadzeni, prawnicy oraz sędziowie, umierali od przeraźliwego smrodu unoszącego się w celach, podobnie, jak i medycy zaangażowani w opiekę nad chorymi w szpitalach. Jak zauważył Alan Corbin, dostęp przede wszystkim więźniów do czystego powietrza, był zasadniczym problemem, któremu starano się zaradzić⁶⁷. Badacz określa to zjawisko mianem „więziennej gorączki”⁶⁸. Jeszcze w XIX wieku odwiedzający więźniów sędziowie, chcąc ustrzec się przed chorobami, stosowali specjalne olejki eteryczne mające na celu ochronę ich organizmu⁶⁹. Ten sposób myślenia sprzyjał badaniom nad opracowaniem

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998, s. 68.

⁶⁸ Tamże, s. 69.

⁶⁹ P. Vroon, *Smell. The Secret Seducer*, dostępny online, zarchiwizowany na stronie *The New York Times*: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/v/vroon-smell.html?_r=1&oref=slogin [dostęp: 8.05.2023].

substancji neutralizujących brzydkie wonie, jak i skutecznych środków dezynfekcji, które miały zapewnić bezpieczeństwo zarówno medykom, jak i pacjentom. Jak pisze Piet Voon,

w obawie przed chorobami i epidemiami, panujący niemal wszędzie niewyobrażalny smród doprowadził do interwencji „higienistek” i miejskich zarządów sanepidu. Higienistom udało się zwalczyć smród w miastach, szpitalach, więzieniach i mieszkaniach prywatnych. Budowano zamknięte systemy kanalizacyjne, ustawiano wentylatory i miechy, zamykano fabryki, szpitale wyposażono w toalety i nocniki, cmentarze wysypano solą, wapnem, kwasem siarkowym, opróżniano kloaki, sporządzono kodeksy postępowania dla kanalizacji, osuszano śmierdzące bagna, mury, sklepienia[...]. Pewien szkocki higienista posunął się nawet do wybicia okien w domach robotników, aby uwolnić smród⁷⁰.

Myślano również nad stworzeniem specjalnych narzędzi i instrumentów medycznych, które miały wzmacniać dystans, a tym samym ograniczać bezpośredni kontakt z pacjentem. Jednym z takich wynalazków był stetoskop, który nie tylko pozwolił lepiej słyszeć to, co dzieje się w organizmie chorego, ale i też uchronić medyka przed bliskim kontaktem z osobą, która brzydko pachniała⁷¹. Warto też w tym miejscu podkreślić, że lekarze zajmowali się również „praktykami leczniczymi, w których główną rolę odgrywały zapachy. Aromaterapia, osmoterapia czy kąpiele ziołowe miały sprzyjać szybkiemu powrotowi do zdrowia”⁷². Zalecano także specjalne „kuracje powietrzne” dla osób mających problemy z płucami, które znacząco poprawiały kondycję chorego. Do tej pory zresztą aromaterapia stosowana jest szeroko w praktyce medycznej, psychologicznej, jak i neurologopedycznej, które przede wszystkim skupiają się na holistycznym podejściu do problemów pacjenta. Aromaterapia, jako rodzaj techniki relaksacyjnej, polega na aromatyzacji powietrza lub masażu za pomocą olejków eterycznych⁷³. W języku łacińskim słowo *aroma* definiowane jest jako "przyprawa", a *terapia*, wywodzące się z greckiego *therapeuēin* oznaczało „leczyć”, „opiekować się”⁷⁴. Ten rodzaj

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże. W praktyce neurologicznej, aby określić zdolności zapachowe pacjenta, stosowano w tym czasie woń kawy. Reakcja pacjenta była dla lekarzy wskaźnikiem wpływającym na postawienie trafnej diagnozy.

⁷³ A. Regner, *Zastosowanie aromaterapii w holistycznym podejściu do pacjenta – porady praktyczne*, Wrocław 2022, s. 5.

⁷⁴ Tamże, s. 5.

leczenia praktykowany jest od wielu wieków, przede wszystkim w medycynie chińskiej⁷⁵. Awicennie przypisuje się unikatowy sposób destylacji olejków za pomocą wynalezionej przez niego spiralnej chłodnicy, która wspomagała uzyskiwanie wonnych, leczniczych substancji⁷⁶.

Najnowsze badania nad tym zmysłem pokazują, że bagatelizowanie węchu może prowadzić do intelektualnego, jak i percepcyjnego niedowładu. Wydaje się, że węch nie ma tak naprawdę własnej, osobnej historii, która opisywałaby jego ewolucję tak skrupulatnie, jak stało się to w przypadku innych zmysłów: oka czy słuchu. Alain Corbin zwraca uwagę, że w rozważaniach nad węchem, skupiano się na negatywnej stronie tej percepcji, mianowicie na smrodzie i odorach, ponieważ społeczeństwa charakteryzuje szczególna nadwrażliwość na brzydkie aromaty⁷⁷. William Tullet, podążając tropem Corbina podkreśla, że współczesne media wyolbrzymiają smród minionych stuleci, a co najbardziej istotne, obsesja na punkcie nieprzyjemnych woni zakorzeniona jest w „jakiejś wypaczonej formie ksenofobii”⁷⁸. Tullet zwraca uwagę, że smród był obecny w całej historii ludzkości, a przekierowanie uwagi wyłącznie w tym kierunku, uniemożliwia omawianie innych aspektów węchu⁷⁹. Jak twierdzi, badacze są tak naprawdę „zajęci przekształcaniem przeszłości w cyrk obrzydzenia”⁸⁰. Zgadzam się z uwagą Tulleta, dlatego też w swojej rozprawie świadomie unikam rozważań związanych z odorami, które zasadniczo zostały dobrze rozpoznane, omówione, a także wyeliminowane, na co też zwrócił uwagę przywoływany przez mnie wcześniej Pier Voon, a później także między innymi Marek Krajewski, którego tezy związane z kulturową nieobecnością zapachu będę omawiać w kolejnych odsłonach rozprawy.

Oprócz rozważań teoretycznych nad zmysłem węchu, warto też poświęcić uwagę tej percepcji od strony jej funkcjonowania, co pozwoli na pełniejsze zrozumienie, jak istotna jest w kontakcie ze światem. Przyjrzyjmy się zatem temu zagadnieniu bliżej.

⁷⁵ Tamże, s. 10.

⁷⁶ Tamże, s. 10.

⁷⁷ A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998, s.7-8.

⁷⁸ Autor nieznany, *The fool and the fragrant: what did the past smell like?* [w:] *Big Think*, 8.04.2022, dostępny online: <https://bigthink.com/the-past/smell-history-stench-fragrance/> [dostęp: 23.05.2023].

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

1.1 Ćwiczenia z wąchania. Anatomia zmysłu węchu

Zmysł węchu⁸¹, jak już wspominałam niejednokrotnie, był zawsze zdominowany przez oko. Wyższość wzroku nad węchem związana jest przede wszystkim z budową mózgu człowieka, ponieważ aż jedna trzecia kory mózgowej odpowiada za doświadczenie widzenia⁸². To wbrew pozorom ogromny obszar, który znacząco wpływa na funkcjonowanie całego organizmu. Złożoność wzroku fascynowała ludzi na tyle, że w epoce wiktoriańskiej oko było przedstawiane jako dowód boskiej inteligencji⁸³. Tymczasem okazuje się, że najbardziej pierwotnym zmysłem jest właśnie węch i związane z nim węchomózgowie. Carl H. Delacato pisał:

Ponieważ jesteśmy ludźmi cywilizowanymi i oświeconymi, skupionymi na patrzeniu i słuchaniu, zazwyczaj ignorujemy zmysł węchu. (...) często zapominamy, że to węch odegrał niegdyś główną rolę w naszej ewolucji, i że bardzo niedawno, bo jeszcze w dzieciństwie, był naszym dominującym zmysłem⁸⁴.

Nie sposób się nie zgodzić ze stwierdzeniem Delacato: noworodek rozpoznaje obecność matki właśnie po jej charakterystycznym zapachu, przy którym zaczyna czuć się błogo i bezpiecznie. Można zresztą też zauważyć, że na każdym etapie życia człowieka zmienia się aromat jego ciała. Noworodek pachnie słodko, pudrowo i czysto, podobnie jak i dorastające dziecko, które jeszcze przez długi czas zachowuje delikatny, słodki zapach. Tymczasem nastolatek, jak i w pełni dorosły osobnik zaczyna pachnieć zupełnie inaczej – zapach skóry jest intensywniejszy, mniej czysty i pudrowy, pozbawiony niewinnego zapachu dzieciństwa. Osoby starsze posiadają charakterystyczny, ciężki aromat, który jest nieco stęchły, pozbawiony świeżości. Związane jest to z tym, że ciała osób starszych regenerują się

⁸¹ Rozważania, jakie obecne są tym podrozdziale pracy, opublikowałam w artykule *Zmysły jako rama. Wprowadzenie do post-wzrocności* na łamach *Philosophical Discourses. Prace Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie*, 2021, tom II, s.63-75. W rozprawie zachowuję oryginalne odnośniki bibliograficzne. Podrozdział ten został także uzupełniony, także o treści związane z epidemią Covid-19.

⁸² B. Bryson, *Ciało. Instrukcja obsługi dla użytkownika*, przeł. A. Wojciechowski, Poznań 2019, s.100.

⁸³ Tamże, s.100.

⁸⁴ C. H. Delacato, *Dziwne, niepojęte. Autystyczne dziecko*, przeł. M. Głowczak, Warszawa 1995, s. 105.

wolniej, zupełnie inaczej też pracuje skóra, upośledzona przez brak działania odpowiednich hormonów, których funkcje zanikają wraz z upływem czasu. Dlatego też zapach seniorów staje się czasami dojmujący, nie zawsze przyjemny. Dlaczego tak się dzieje? Okazuje się, że odpowiedzialne są także za to gruczoły potowe oraz skórne⁸⁵ i to właśnie one odpowiadają za indywidualny zapach ciała, a także za jego zmienność w trakcie życia człowieka. Zapach skóry mężczyźn jest znacznie silniejszy w porównaniu do kobiet. Jest to związane z liczniejszą obecnością gruczołów skórnych: potowych i łojowych, które przy okazji są znacznie większe niż w przypadku kobiet. Co ciekawe, gruczoły potowe, dzielące się na ekrynowe i apokrynowe, i na właśnie na tych ostatnich się tutaj skupimy, znajdujące się głównie pod pachami, wokół sutków, za uszami, wokół ust, a także w okolicach genitaliów, rozwijają się w pełni, zarówno u kobiet, jak i mężczyźn, dopiero po osiągnięciu dojrzałości płciowej⁸⁶. Dlatego też u nastolatków obserwuje się gwałtowną zmianę zapachu ciała na znacznie ostrzejszy, intensywniejszy, nie zawsze zresztą przyjemny dla ludzkiego nosa⁸⁷. Tymczasem w obliczu nadciągającej starości gruczoły ekrynowe ulegają stopniowej redukcji, co oznacza, że zapach ciała jest także silnie skorelowany z aktywnością seksualną, która z wiekiem zaczyna słabnąć⁸⁸. Starzejące się ciało wyznacza granicę pomiędzy chorobą, żywotnością, życiem i śmiercią. Ten stan zawieszenia definiowany jest właśnie przez charakterystyczny zapach starszych osób, który kojarzy się z nieuchronnym przemijaniem. Jednak kiedy człowiek umiera, zaczyna pachnieć zupełnie inaczej. Już tydzień przed zgonem, zapach ciała osób terminalnie chorych zaczyna się przeobrażać w dość dotkliwy dla nosa sposób, choć jest to uzależnione od przyczyny dolegliwości. Na przykład w przypadku udarów, które kończą się nieodwracalnym uszkodzeniem pnia mózgu, zapach ciała przeobraża się w delikatny, nieco słodki aromat, który z każdą godziną przybliżającą do zgonu, przybiera na sile. Nie miały na niego wpływu podawane leki ani codzienna higienizacja. Co ciekawe, w momencie zgonu, kiedy ciało jeszcze znajduje się pomiędzy ostatnimi momentami żywotności a powoli następującym rozkładem, ten charakterystyczny aromat zniknął niemal natychmiast. To pokazuje, jak bardzo ludzkie ciało przygotowuje się do ostatniego aktu życia, jakim jest

⁸⁵ L. Konopski. M. Koberda, *Feromony człowieka. Środki komunikacji chemicznej między ludźmi*, Warszawa 2002, s.125.

⁸⁶ Tamże, s.126.

⁸⁷ Tamże, s. 126.

⁸⁸ Tamże, s. 126.

śmierć. Zmiana aromatu ciała w momencie zbliżającego się zgonu podyktowana jest gwałtownymi zmianami biochemicznymi i biofizycznymi, jakie następują w ludzkim ciele. Co ważne, zapach ten nie pojawia, gdy życie zostanie nagle przerwane. Te aromatyczne zmiany pojawiają się wyłącznie w długofalowym procesie odchodzenia⁸⁹.

Naukowcy już dawno zwrócili uwagę na to, że zdolności węchowe człowieka zależne są także od poziomu hormonów. Potrafią być one zintensyfikowane zwłaszcza w przypadku kobiet, którym w trakcie menstruacji wyostrowa się wrażliwość na zapachy. W Monell Chemical Senses Center w Filadelfii, największym ośrodku badawczym na świecie, zajmującym się zmysłami węchu i smaku, zauważono, że węch jest jedynym zmysłem, który w swojej aktywności nie wymaga zaangażowania podwzgórza. Kiedy zapach dociera do ludzkiego nosa, aromatyczne informacje trafiają wprost do komory węchowej, która znajduje się blisko hipokampa, gdzie przechowywane są wspomnienia⁹⁰.

To by wyjaśniało, dlaczego zapachy tak silnie skorelowane są z pamięcią. Chyba każdy z nas przeżył kiedyś moment intensywnej reminiscencji, kiedy do naszego nosa trafiał znajomy aromat perfum noszonych przez bliską nam osobę albo zapach, który kojarzył się z jakimś granicznym doświadczeniem. Trzeba także podkreślić, jak ważne są doświadczenia węchowe w traumatycznym okresie przeżywania straty bliskiej osoby. Znajomy zapach perfum czy charakterystyczna woń ubrań zmarłej osoby pozwalają na chwilową namiastkę obecności, której doświadczamy w momencie przybliżenia do nosa ulubionej koszuli czy swetra zmarłego człowieka. Tak gloryfikowany zmysł wzroku tego ulotnego momentu ukojenia bólu nie jest w stanie zapewnić. To tylko pokazuje, jak silne piętno odciska na naszej pamięci autobiograficznej aromat, może nawet silniejsze niż wspomnienia wzrokowe, które z czasem zaczynają się zacierać i nie jesteśmy w stanie przypomnieć sobie wszystkich szczegółów. Tymczasem zapach uderza w nas bezpośrednio, dając nam natychmiastowy dostęp do depozytu wspomnień. Strategię tą wykorzystuje dzisiaj firma Kalain, która

⁸⁹ Doświadczenia zapachowe, które opisuję, mają związek z moją praktyką zawodową, jaką jest ratownictwo. Zawsze też zachęcam rodziny osób, których bliscy umierają wskutek udaru do szeptania słów wprost do ucha pacjenta-udar uszkodzający pień mózgu, powoduje silne upośledzenie zmysłów, jednak słuch pozostaje do pewnego momentu wrażliwy na bodźce dźwiękowe.

⁹⁰ B. Bryson, *Ciało. Instrukcja obsługi dla użytkownika*, przeł. A. Wojciechowski, Poznań 2019, s.111.

specjalizuje się w destylowaniu zapachów osób, które odeszły, na podstawie woni ich ubrań czy ulubionych kosmetyków lub perfum, niedostępnych już na rynku.

Nie każdy z nas odczuwa na takim samym poziomie dany aromat. Pomimo, że ludzkie ciało wyposażone jest w około 400 receptorów zapachów, to tylko połowa z nich jest wspólna dla wszystkich ludzi⁹¹. Gary Beauchamp, jeden z badaczy w Monell Chemical Senses, w swoich badaniach nad zapachem podkreśla aporie, jakie związane są z nauką badającą ludzki zmysł węchu. Przez wiele lat testował oddziaływanie androsteronu na receptory węchowe. Okazało się, że około jedna trzecia badanych nie wyczuwała aromatu tego hormonu, pozostali uczestnicy tymczasem określali ten zapach jako wilgotny lub przypominający woń drzewa sandałowego⁹². To badanie pokazuje, jak skomplikowaną dziedziną jest eksplorowanie ludzkiej zmysłowości. Beauchamp podkreśla także pewien istotny fakt – o zmyśle węchu wiedzielibyśmy więcej, gdyby nie nikłe zainteresowanie tą sferą ludzkiego organizmu. „Liczba artykułów publikowanych na temat wzroku i słuchu wynosi dziesiątki tysięcy rocznie. A jeśli chodzi o węch, jest ich zaledwie kilkaset. Podobnie jest z funduszami na badania, ponieważ finansowanie badań słuchu i wzorku względem węchu ma się jak 10:1⁹³” – konstatuje ten smutny fakt Beauchamp.

Niemniej zainteresowanie biologią węchu zaczyna powoli wzrastać, ale jest ono przede wszystkim związane z przemysłem perfumeryjnym, który stara się oferować swoim klientom coraz bardziej wyszukane aromaty, a także marketingiem sensorycznym, o którym będę jeszcze w tej odsłonie rozdziału pisać. Dobitym przykładem staje sektor perfum niszowych. Geza Schoen, niemiecki perfumiarz pracujący na aromatach syntetycznych, zbudowanych z pojedynczych cząsteczek zapachowych, wprowadził na rynek molekułę o wdzięcznej nazwie *Escentric Molecules*. Jej składnikiem jest jedna substancja IsoEsuper, która na każdym człowieku pachnie zupełnie inaczej, albo nie pachnie wcale. Związane jest to z indywidualną biochemią ludzkiej skóry, której aromat zależy od wielu czynników – diety, poziomu hormonów, używanych kosmetyków, które silnie oddziałują na płaszcz hydrolipidowy skóry (niestety czasami go uszkodzając poprzez stosowanie preparatów z promotorami przenikania czy słynnymi już SLS-ami). IsoEsuper jest na tyle magicznym i unikatowym

⁹¹ Tamże, s. 111.

⁹² Tamże, s.111.

⁹³ Tamże, s. 109.

składnikiem, że potrafi uruchomić kilka rodzajów receptorów zapachowych. Stąd też zapach ten jest trudny do opisanie i każdy ze szczęśliwych posiadaczy *Escentric Molecules* definiuje go inaczej. Niektórzy czują zapach starego kartonu lub kredek dla dzieci, inni wyczuwają delikatny, ale szalenie uwodzący zapach drzewa cedrowego, a większość osób nie wyczuwa go wcale, czując się nabita w marketingową butelkę. Jedna z użytkowniczek tej molekuly, opisując ten aromat na stronie internetowej poświęconej zapachom *Fragrantica.com*, napisała, że kiedy ma na sobie *Escentric Molecules* to pachnie tak zmysłowo, że ma ochotę za siebie wyjść⁹⁴. Te reakcje na dany zapach tylko potwierdzają teorię Beauchampa o tym, że każdy człowiek odczuwa ten sam zapach na zupełnie innym poziomie olfaktorycznym.

Barbara Hoffmann, polska badaczka, które swoje zainteresowania poświęciła w dużej mierze zapachowi, zdając sobie sprawę z trudności, jakie następuje nauka związana z olfaktoryką, również podkreśliła istotny fakt zróżnicowania odbioru zapachu, zauważając, że na specyfikę aromatu naszego ciała i to, jak dany zapach jesteśmy w stanie odebrać, wpływają skład chemiczny wydzielin gruczołów łojowych i potowych, nastrój, aromat oddechu, dbałość o higienę czy specyfika środowiska, w którym dana osoba przebywa⁹⁵. Umożliwiło jej to wprowadzenie autorskiej typologii związanej z podziałem zapachów, którą dzieli na trzy przestrzenie: zapach biologiczny (zapach gatunku, zapach osobniczy, zapach związany ze stanem zdrowia), zapach socjalny (warunkowany miejscem zamieszkania, warunkami lokalowo-środowiskowymi, wykonywaną pracą, trybem życia, ale i używanymi środkami higienicznymi) oraz zapachu indywidualnego wyboru, który związany jest z używaniem środków kosmetycznych i perfumeryjnych⁹⁶. Typologia wprowadzona przez Hoffmann pozwala uszeregować przede wszystkim kulturowe konteksty związane z doświadczeniami zapachowymi, które wbrew pozorom mają bardzo bogatą historię skorelowaną nie tylko z deodoryzacją, ale i brzydkimi, wstydlivymi aromatami, zanikającymi wraz z rozwojem higienicznej świadomości, o czym pisałam już wcześniej.

Powróćmy jeszcze do anatomii węchu, żeby zrozumieć, jak przebiegają procesy zmysłowych doświadczeń zachodzących w ludzkim nosie. Dlaczego to jest takie istotne?

⁹⁴ Opis recenzji zapachu *Escentric Molecule* zaczerpnęłam z następującej strony: <https://www.fragrantica.pl/perfumy/Escentric-Molecules/Molecule-01-845.html> [dostęp: 22.02.2020]. Jej autorką jest jedna z użytkowniczek portalu *Fragrantica*.

⁹⁵ B. Hoffman, *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo- społeczne*, Kraków 2013, s. 34.

⁹⁶ Tamże, s. 67.

Pisząc o zmysłowości, która jest silnie cielesnym doświadczeniem, nie powinniśmy zapominać o fizjologicznych procesach stojących za tego rodzaju odczuwaniem. Innymi słowy, pisząc o ciele, zwłaszcza w kontekście kulturowym i artystycznym, warto dobrze poznać własną anatomię i fizjologię na tyle, na ile jest to możliwe. Pozwala to na pełniejsze zrozumienie praw rządzących ludzką percepcją, którą należy opisywać nie tylko za pomocą metafor, dużo mówiących o emocjonalnych doświadczeniach związanych ze zmysłowością, za to niewiele o procesach dziejących się w ciele, będącym interesującym tropem, otwierającym zupełnie inną perspektywę zmysłowości. A tą perspektywą jest bezpośrednie docieranie do ciała, nie tylko za pomocą uczuć i wzrokowych wrażeń, które mocno rozcieńczają naturę oraz istotę percepcji. Reasumując, warto podkreślić fakt, że rozważania o ciele nie powinny być oderwane od niego samego. Przejdźmy zatem do anatomii.

W komunikacji międzyludzkiej najważniejszymi ścieżkami przekazu są wzrok i słuch, nazywane zresztą zmysłami wyższymi, które pracują na kilkustopniowym przepływie informacji⁹⁷. Jak pisze Marian Bugajski w swojej książce *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*, „pierwszy etap tego procesu zachodzi w analizatorze sensorycznym, drugi w gnostycznym, gdzie odbywa się właściwa percepcja, czyli uświadomiona reakcja na bodźce”⁹⁸. Analizator sensoryczny zachowuje się jak przekaźnik, którego sygnał trafia do kory mózgowej i przekazywany jest dalej, mianowicie do analizatora percepcyjnego, znajdującego się w korowych warstwach mózgu, określając na poszczególnych poziomach otrzymaną ze środowiska zewnętrznego informację⁹⁹. Co warto podkreślić, układ węchowy dysponuje własnymi mechanizmami obronnymi, które sprawiają, że ludzki nos chroniony jest przed nadmiarem bodźców zapachowych¹⁰⁰. Jak podkreśla badaczka, Ilona Witkowska, „przede wszystkim eliminuje niektóre bodźce na poziomie podświadomości, ponieważ ich ilość docierająca do nosa, z każdym oddechem przekracza możliwości świadomej percepcji”¹⁰¹. Węch traktowany jest jako zmysł drugorzędny, w którym przepływ informacji odbywa się na jednostopniowym poziomie. Innymi słowy, węch łączy bezpośrednio system receptoryczny

⁹⁷ M. Bugajski, *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław 2004, s. 31.

⁹⁸ Tamże, s. 31.

⁹⁹ Tamże, s. 31.

¹⁰⁰ I. Witkowska, *Wyrazić nienazwane. Językowo-kulturowy obraz zapachu we współczesnej polszczyźnie*, Kraków 2021, s. 27.

¹⁰¹ Tamże, s. 27.

z analizatorem gnostycznym, spełniając tym samym podwójną rolę: analizatora sensorycznego i percepcyjnego¹⁰². Brzmi to z pozoru bardzo skomplikowanie i niezrozumiale, ale konstatacja jest prosta – mózg niemal natychmiast reaguje na zapach, dlatego nie potrzebuje szeregu analiz, jakie potrzebne mu są do dekodowania wrażeń wzrokowych. Ale na tym nie koniec. Istotnym elementem doświadczeń zmysłowych jest opuszka nerwowa, która w ramach procesu ewolucyjnego, stanowi, uwaga, przedłużenie półkuli mózgowej¹⁰³. „Można z tego wnioskować, że rozwój półkul mózgowych u kręgowców był silnie związany ze zmysłem węchu”¹⁰⁴ – zauważa Bugajski. Czy rzeczywiście zatem słusznie bagatelizowano znaczenie węchu dla ludzkiej percepcji? Oczywiście, że nie. Bill Bryson, autor popularnonaukowej książki *Ciało. Instrukcja użytkownika*, rozdział o funkcjach biologicznych nosa rozpoczyna stwierdzeniem, że "węch to zmysł, z którego, jak wszyscy zgodnie twierdzą, moglibyśmy zrezygnować, gdybyśmy musieli"¹⁰⁵. I przyszłoby to, jak się okazuje, z łatwością. Powołując się na jedną z ankiet przeprowadzonych w Stanach Zjednoczonych w 2018 roku, połowa badanych przed trzydziestką stwierdziła, że mając wybór pomiędzy sprawnie działającym zmysłem węchu a utratą dostępu do smartfona, bez wahania wybrałaby urządzenie elektroniczne¹⁰⁶. To tylko pokazuje, jak nonszalancko ludzie podchodzą dziś do własnej zmysłowości, zdominowanej przez nowoczesne technologie. Zupełnie niesłusznie. Michael Hutchence, lider kultowego australijskiego zespołu INXS, zapadł na głęboką depresję po utracie zmysłów węchu i smaku w wyniku przypadkowej bójki, która uszkodziła nerwy odpowiedzialne za tego rodzaju doświadczenia zmysłowe. Życie wokalisty wskutek tego nieszczęśliwego wypadku uległo znacznemu pogorszeniu, a samego muzyka często dręczyły napady nieuzasadnionej agresji. Utrata tych percepcji była jedną z głównych przyczyn samobójczej śmierci wokalisty w 1997 roku. Jaskrawy przypadek Hutchence'a pokazuje, jak zaczyna zachowywać się ludzki mózg po utracie tych dwóch ważnych zmysłów. Zaczyna błądzić przez pewien czas jak we mgle, szukając rekompensaty, między innymi w postaci zmiany osobowości, próbując w ten sposób dostosować się do nowej sytuacji. Jest to bardzo dotkliwe przeżycie, z którego, jak widać, nie zawsze można wyjść obronną ręką. Nie bez

¹⁰² Tamże, s. 31.

¹⁰³ Tamże, s. 31

¹⁰⁴ Tamże, s. 31.

¹⁰⁵ B. Bryson, *Ciało. Instrukcja obsługi dla użytkownika*, przeł. A. Wojciechowski, Poznań 2019, s. 109.

¹⁰⁶ Tamże, s. 109.

powodu w Monell Chemical Senses Center utrata węchu nazywana jest „niewidzialną niepełnosprawnością”¹⁰⁷. Człowiek, który nie potrafi doświadczyć zapachu, a co za tym idzie smaku, nagle orientuje się, ile przyjemności z jego życia zniknęło. W końcu doświadczenie tego rodzaju zmysłów jest doświadczeniem silnie estetycznym.

Robert H. White, autor książki *Nauka o zapachu*, stwierdza, że „jeżeli funkcja mózgu jest regulowana działaniem organizmu na bazie otrzymywanych informacji, prawie wygląda na to, że inteligencja w swoich początkach była aparatem do operowania sygnałami węchowymi pochodzącymi z substancji, których zapachy opływały naszych przodków w pradawnych mułach”, dodając przy okazji, że powiedzenie Kartezjusza *cogito ergo sum* („myślę, więc jestem”), musi ustąpić pierwszeństwa *olfacio ergo cogito* („węcham, więc myślę”)¹⁰⁸. White zwrócił uwagę na to, dlaczego tak mało wiemy do tej pory o istocie węchu. Ma to ścisły związek z budową anatomiczną człowieka. U człowieka i wyższych zwierząt organ węchu jest umieszczony w górnej komorze węchowej, bardzo blisko oczu i jeszcze bliżej mózgu¹⁰⁹. Stąd też staje się on niedostępny dla obserwacji, a badania *post mortem* mogą być mylące przez fakt, że cały ten obszar jest stale otwarty i narażony na zakażenia drobnoustrojami z powietrza¹¹⁰. Powstają w ten sposób zmiany patologiczne, a w momencie śmierci, degeneracja organu węchowego następuje niezwykle szybko, stąd też większość drobnych szczegółów ulega zniszczeniu w ciągu godziny od zgonu, co sprawia, że o wiele mniej wiadomo o strukturach układu węchowego u człowieka niż u żab, królików czy niektórych gatunków ryb¹¹¹. Dlatego także i mechanizm odbierania bodźców węchowych nie został do końca jeszcze dobrze zbadany, choć aktualnie sporo miejsca poświęcają mu kognitywiści i neurobiolodzy. Pod względem anatomicznym najlepiej zbadanymi strukturami pozostają nadal wzrok, smak, słuch oraz dotyk.

Aktualny stan badań nad zmysłem węchu skupia się przede wszystkim na określeniu drogi układu węchowego, która w telegraficznym skrócie prezentuje się następująco: cząsteczki zapachowe osadzają się na nabłonku węchowym i rozpuszczają się w śluzie, który

¹⁰⁷ Tamże, s. 112.

¹⁰⁸ R. H. White, *Nauka o zapachu*, przeł. W. Brud, Warszawa 1972, s. 116-124.

¹⁰⁹ Tamże, s. 117.

¹¹⁰ Tamże, s. 117.

¹¹¹ Tamże, s. 117-118.

go pokrywa¹¹². W tym miejscu następuje przekształcanie bodźca chemicznego w sygnały elektryczne, a proces ten nosi nazwę transdukcji¹¹³. Początkowo sądzono, że sam fakt odbierania zapachów związany jest z promieniowaniem, jakie emitują aromaty, co sprawia, że powstaje energia odbierana przez komórki węchowe. Koncepcję tą nazywano fizyczną teorią węchu i nie została ona nigdy jednoznacznie potwierdzona ani udowodniona¹¹⁴. Na bazie tej teorii powstała kolejna, również nieuznawana za najwłaściwszą, jeśli chodzi o odbieranie bodźców węchowych. Nazywana jest ona stereochemiczną teorią Amoore'a. Zakłada, że na włoskach węchowych występują receptory różniące się kształtem, ładunkiem elektrycznym oraz czułością¹¹⁵.

Najnowsze badania nad zmysłem węchu wskazują, że receptorami węchowymi nie są same komórki węchowe, ale białka receptorowe (*protein receptors*), które są obecne we włoskach węchowych i znajdujących się na kolbce węchowej wieńczącej dendryty¹¹⁶. Zmysł węchu zatem jest zmysłem unikatowym na tle innych, bardzo łatwo ulegając habituacji i adaptacji¹¹⁷. Habituacja jest procesem związanym z przyzwyczajaniem się. Kiedy ludzki mózg wystawiony jest bardzo często na jeden bodziec, bardzo szybko przestaje go zauważać. Podobnie jest z zapachem – kiedy zmysł węchu poddawany jest przez dłuższy czas działaniu jednego i tego samego aromatu, zaczyna się do niego szybko przyzwyczajać i przestaje na niego reagować. Jeśli kiedyś wielbicielki perfum zastanawiały się, dlaczego po pewnym czasie nie czują zapachu ich ukochanego pachnidła, wina nie leży po stronie produktu, tylko mózgu. Jednak mimo nieodczuwania zapachu, receptory węchowe nadal przekazują aromatyczną informację do tego organu. Zmysł węchu także łatwo ulega warunkowaniu klasycznemu. Oznacza to, że po jednej próbie wąchania może nastąpić szybka awersja lub zachwyty danym aromatem¹¹⁸.

Bardzo ciekawymi badaniami związanymi z wpływem zapachów na mózg są te, które dotyczą aktywizacji odmiennych obszarów tego narządu. Okazuje się, że silnie na aromaty reaguje prawa półkula mózgu, zwłaszcza obszary kory czołowej. Nieco mniejsza reakcja

¹¹² Tamże, s.35.

¹¹³ Tamże, s.35.

¹¹⁴ Tamże, s.35.

¹¹⁵ Tamże, s.5.

¹¹⁶ Tamże, s.35.

¹¹⁷ Tamże, s.39.

¹¹⁸ Tamże, s.40.

następuje w lewej półkuli, co oznacza, że równie istotną kwestią nad badaniem olfaktoryczności jest ręczność. Osoby praworęczne aż tak mocno nie reagują na zapachy, jak leworęczne, u których rozwinięta jest najbardziej prawa półkula mózgu¹¹⁹. Stwierdzono także działanie innych obszarów mózgu w doświadczeniu aromatów. A są to: zakręt obręczy (*cingulate*), środkowy zakręt czołowy (*middle frontal gyrus*) i dolny (*inferior*) zakręt czołowy¹²⁰. Innymi słowy, przetwarzanie zapachów w mózgu ma charakter hierarchiczny. Dlaczego? Oceny tego, czy zapachy są przyjemne i oznaczają rzeczy, które kojarzą się bezpośrednio z jedzeniem, aktywizują te obwody mózgowo, które są związane z przetwarzaniem wzrokowym, a zwykła reakcja na aromat i ocena jego intensywności oraz charakteru, takiej aktywizacji nie wywołują¹²¹. Co ciekawe, na różnym poziomie zaangażowania pracują też nozdrza, które w ciągu dobowego cyklu dnia pracują raz słabiej, raz intensywniej, raz jedno z nich jest bardziej reaktywne, a drugie mniej¹²².

Węch dostarcza informacji o spożywanym pokarmie, dlatego tak mocno skorelowany jest ze zmysłem smaku. Co istotne, potrafi ostrzegać o zagrożeniu idącym od zapachów, które określone są jako niebezpieczne dla zdrowia. Nie należy też zapominać o jego innej istotnej zaletce, jaką jest dobór naturalny. Feromony i indywidualny zapach ciała sprzyjają nawiązywaniu relacji, mogąc też jednocześnie zniechęcać do bliższego poznania. Wonie wykorzystywane są również w kryminalistyce, starającej się między innymi tworzyć, na podstawie zapachów zostawianych przez przestępców, profile olfaktoryczne miejsc zbrodni, co sprzyjać ma szybszemu rozwiązaniu sprawy. Wonie stają się też istotnym materiałem dowodowym, potrzebnym do wydania sądowych wyroków.

A co się zaczyna dziać, kiedy ludzki nos zaczyna zawodzić? Dysfunkcje węchowe możemy podzielić na szereg różnych zaburzeń. Pierwszym z nich jest anosmia, która związana jest z całkowitym brakiem odczuwania zapachów, kolejnym jest częściowa anosmia, pozwalająca odczuwać jedynie pojedyncze aromaty¹²³. Hipersomia to zjawisko nadmiernego odczuwania woni, co wywołuje silną deprivację sensoryczną. Hiposmia tymczasem to po

¹¹⁹ Tamże, s. 41.

¹²⁰ Tamże, s. 42.

¹²¹ Tamże, s. 42.

¹²² Tamże, s. 45.

¹²³ Tamże, s. 143.

prostu obniżone działanie funkcji węchowych¹²⁴. Dysosmia to odmienne odczuwanie zapachów¹²⁵. Jednym z ciekawszych przypadków chorób nosa jest fantosmia, czyli halucynacje zapachowe¹²⁶. Termin ten oznacza doświadczanie zapachów przy braku występowania bodźców węchowych. Agnozja węchowa to taki rodzaj zaburzenia, kiedy nie odczuwa się świadomie istnienia aromatu, pomimo braku zakłóceń funkcji poznawczych. Presbiosmia występuje w podeszłym wieku, kiedy dochodzi do naturalnej degeneracji i upośledzenia narządów. A ostatnią kategorią jest normosmia, która oznacza, że doświadczanie bodźców węchowych następuje bez zakłóceń¹²⁷. Jednak w paskudnej sztuce upośledzenia zmysłu węchu sporą rolę odgrywają choroby wirusowe, a także przewlekłe zapalenie zatok. Jedną z najślawniejszych aktualnie chorób, wywołujących przejściowy lub całkowity zanik węchu jest Covid-19. Pacjenci dotknięci tą odmianą koronawirusa, jako jeden z objawów przepowiadających nadchodzącą rozległą infekcję wirusową, wymieniali całkowite upośledzenie zmysłu węchu i smaku, co okazało się w ostatecznym rozrachunku bardzo dotkliwym doświadczeniem. Anna Regner postanowiła zbadać najnowsze doniesienia związane z utratą powonienia w przebiegu Covid-19. Przywołuje ona badania Carla Philpotta z Uniwersytetu Wschodniej Anglii oraz Andrew Lane'a z Uniwersytetu Johna Hopkinsa w Stanach Zjednoczonych¹²⁸. Philpott wykazał, że utrata smaku i węchu w wyniku tej choroby, spowodowana jest infekcją mózgu oraz ośrodkowego układu nerwowego¹²⁹. Natomiast Lane zwrócił uwagę na nieprawdopodobnie duży poziom enzymu ACE-2 w nabłonku węchowym¹³⁰. Jest to związane z tym, że sama „infekcja wirusowa, jak i replikacja wirusa, zachodzą w szczytowej warstwie błony śluzowej nosa i nabłonku węchowym”¹³¹

Regner zauważyła, że oprócz wymienionych wcześniej przypadków upośledzenia zmysłu węchu, obecne są także inne zaburzenia. Pierwszym z nich jest zaburzenie przewodzeniowe, polegające na utrudnieniu wnikania cząsteczek zapachowych przez

¹²⁴ Tamże, s.143.

¹²⁵ Tamże, s.143.

¹²⁶ Tamże, s.143.

¹²⁷ Tamże, s. 143.

¹²⁸ A. Regner, *Zastosowanie aromaterapii w holistycznym podejściu do pacjent – porady praktyczne*, Wrocław 2022, s. 24-25.

¹²⁹ Tamże, s. 24.

¹³⁰ Tamże, s. 25.

¹³¹ Tamże, s. 25.

nabłonek węchowy¹³². Dysfunkcja ta obecna jest w przebiegu „polipów, skrzywienia przegrody, przerostu małżowin nosowych, zapalenia alergicznego błony śluzowej, (...) zmian pourazowych, guzów nosa i nosogardła”¹³³. Zaburzenia odbiorcze tymczasem są najczęściej wynikiem uszkodzenia nabłonka węchowego¹³⁴. Natomiast zaburzenia powonienia pochodzenia ośrodkowego występują w

złamaniach podstawy czaszki, chorobach wewnątrzczaszkowych, urazach czaszki, szczególnie ze złamaniem podstawy przedniego dołu (przerwanie nitek węchowych, stłuczenie opuszki), (...) zmianach zapalnych (zapalenie opon mózgowych, kiła), krwotokach podpajęczynówkowych, guzach przedniego dołu czaszki, (oponiak rynienki nerwowej, glejak płata czołowego, tętniak), błędy jatrogenne (to skutki działania/zaniechania lekarza lub innego personelu medycznego, które szkodzą zdrowiu pacjenta), przewlekłym zanikowym nieżycie nosa, ekspozycji na związki toksyczne, pyły nieorganiczne, dym tytoniowy, zaburzeniach hormonalnych, cukrzycy, nałogowego zażywania kokainy, (...) przyjmowania leków o działaniu toksycznym na nerwy węchowe, na przykład aminoglikozydów¹³⁵

Anna Regner podkreśla również, że u niektórych pacjentów może wystąpić także idiopatyczna utrata węchu, której przyczyny nie można jednoznacznie ustalić¹³⁶. Oprócz wymienionych wcześniej przypadków dysfunkcji węchu, badaczka wskazuje także szereg innych chorób, w tym choroby endokrynologiczne i immunologiczne. Utrata powonienia towarzyszy także w przypadkach, takich jak,

choroba Addisona, zespół Turnera, zespół Cushinga oraz zespół Kallmana, w chorobach niewydolności nerek, marskość wątroby, awitaminozy, cukrzycy, w zaburzeniach psychicznych (schizofrenia, chroniczna psychoza z halucynacjami (...), jadłowstręt psychiczny (anorexia nervosa), (...), zakażeniu wirusem HIV oraz AIDS, a także padaczkę, (...) płasawicy Huntingтона, chorobie Picka, stwardnieniu rozsianemu, stwardnieniu bocznym zanikowym, (...) zespołowi

¹³² Tamże, s. 22.

¹³³ Tamże, s. 22.

¹³⁴ Tamże, s. 22.

¹³⁵ Tamże, s. 22-23.

¹³⁶ Tamże, s. 23.

Fostera Kennedy'ego (oponiak zlokalizowany w okolicach bruzdy węchowej), (...) ropniom płata czołowego¹³⁷

Najnowsze badania pokazują także, że choroba Alzheimera powoduje częściowy lub całkowity zanik zmysłu węchu, podobnie dzieje się też w przypadku depresji, choroby Parkinsona oraz zespołu Korsakowa¹³⁸. Ilość chorób związanych z obecnością zaburzeń percepcji węchowej tylko potwierdza, jak silny jest związek powonienia z układem nerwowym, immunologicznym oraz hormonalnym.

Gatunek ludzki, jeśli chodzi o zdolności do odczuwania zapachów, nazywany jest mikrosomatycznym, co związane jest ze słabą zdolnością nazywania i odróżniania zapachów. Zupełnie inaczej węch wykorzystują stworzenia makrosomatyczne, u których zmysł ten jest nadzwyczajnie rozwinięty. Człowiek dysponuje zaledwie pięcioma milionami komórek wrażliwych na zapachy i tylko część powietrza poddana jest osmotycznej kontroli¹³⁹. Przeciętny zjadacz chleba jest w stanie rozróżnić od kilku do kilkunastu tysięcy nut. Tymczasem perfumiarze, nazywani przeważnie „nosami”, potrafią rozróżnić do 30 tysięcy aromatów. Jednak to psy górują w procesie odczuwania i doświadczania zapachów, o czym nikogo specjalnie przekonywać nie trzeba. Potrafią bezbłędnie rozróżnić do 500 tysięcy zapachów, a ich wrażliwość na aromaty jest 11 500 większa niż u przeciętnego człowieka¹⁴⁰. Czworonogi potrafią rozpoznać stan emocjonalny człowieka poprzez rozróżnianie zapachów wydzielanych przez gruczoły potowe. Podwyższony poziom adrenaliny u ludzi powoduje powstawanie „zapachu strachu”, który błyskawicznie jest w stanie rozpoznać pies, co może spowodować u niego niepokój¹⁴¹. Pies potrafi wyczuć zbliżający się atak epilepsji, a także niektóre rodzaje chorób nowotworowych, właśnie poprzez zmieniający się zapach ciała, który rak potrafi diametralnie przekształcić, choć dla ludzkiego nosa staje się to kompletnie nieodczuwalne.

¹³⁷ Tamże, s. 22.

¹³⁸ Tamże, s. 22. Zob. też B. Bryson, *Ciało. Instrukcja obsługi dla użytkownika*, przeł. A. Wojciechowski, Poznań 2019, s. 112.

¹³⁹ M. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, *Miejskie pachnidło. Fragmentacja i prywatyzacja przestrzeni w perspektywie osmosocjologicznej*, [w:] *Studia Regionalne i Lokalne*, nr 2(32)2008, s. 19.

¹⁴⁰ Tamże, ss.20-23.

¹⁴¹ Tamże, ss.23-24.

Nie tylko psy mają tak silny węch. Jak się okazuje, do istot makrosomatycznych zaliczają się także słonie i rekiny, które już z dalekich odległości są w stanie wyczuć zapach krwi¹⁴². Dla rekina jest to znak zachęcający do polowania, dla słoni jest to dość dotkliwy symptom zbliżającego się niebezpieczeństwa. Rekiny są w stanie wykryć obecność krwi w roztworze wodnym, która będzie stanowiła jej jedną milionową część. Oznacza to mniej więcej jedną kroplę krwi na 115 litrów wody¹⁴³.

Wszystko to pokazuje, że węch jest zmysłem, którego nie należy lekceważyć, ponieważ w dużej mierze od niego zależy odbiór otaczającej rzeczywistości. Co istotne, jak zauważa Ewa Badyda w swojej książce *Upadły anioł zmysłów? Metaforyka zapachu i percepcji węchowej we współczesnej polszczyźnie*, istniały i istnieją kultury, dla których zapach jest istotnym elementem porządkującym uniwersum – wpływa bowiem nawet na wyrażanie wartości moralnych. Kultury te nie mają nic wspólnego z zachodnim stylem myślenia i postępowania. Na wyobrażeniach zapachowych, wokół których budowana jest tożsamość, ufundowana jest na przykład kultura ludu Ongee, zamieszkującego Wyspy Andamańskie. Badyda pisze, że

zapach jest dla członków tej kulturowej społeczności fundamentalną zasadą kosmiczną, źródłem życia i śmierci, (...) ośrodkiem konstrukcyjnym modelu kosmologicznego i epistemologicznego. W pojęciu Ongee istoty żywe konstytuują zapach. Jego najbardziej skoncentrowaną, zestaloną postacią są kości, siedziba duszy. Choroby to wynik nadmiaru bądź utraty zapachu, wzrastanie polega na jego rozwoju¹⁴⁴.

Badaczka także zwraca uwagę na to, że zapach konstytuuje przede wszystkim świat materialny, tymczasem duchy, czyli dusze, które zostają po śmierci człowieka są bezwonne i próbują skraść żywym ich energię życiową, definiowaną właśnie przez zapach¹⁴⁵. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu formułę powitalną tego ludu, która na pewno nie ma nic wspólnego ze zwyczajowym, tak dobrze oswojonym w kulturze zachodniej gestem podawania

¹⁴² Tamże, ss.32-34.

¹⁴³ B. Hoffmann, *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*, Kraków 2013, s. 56.

¹⁴⁴ E. Badyda *Upadły anioł zmysłów? Metaforyka zapachu i pamięci węchowej we współczesnej polszczyźnie*, Gdańsk 2013, s. 26

¹⁴⁵ Tamże, s. 26.

ręki. „Jak się ma twój nos”? – pytają, pocierając witanego nosem albo dmuchając na rękę, aby dodać jeszcze intensywniejszego aromatu skórze¹⁴⁶.

W modelu sensorycznym Ongee to zapach, smak i dotyk są wspólną płaszczyzną świata ludzi i duchów, pozostawiając miejsce wzrokowi i słychowi wyłącznie w domenie ludzkiej. Od wszystkich ważniejszy jest zapach, który stanowi o równowadze świata, jest u podstawy życia i śmierci.

– pisze dalej Badyda, zauważając, że zapach funduje jednocześnie inne niż w kulturze zachodniej rozumienie świata, oparte przede wszystkim na dynamiczności, płynności, braku ostrych granic¹⁴⁷. Trzeba tu także wspomnieć o ludach zamieszkujących Azję, Afrykę czy Amerykę Południową, u których zdolność odczuwania aromatów staje się głównym źródłem wiedzy o świecie. Ludy żyjące w lasach tropikalnych kierują się nosem, aby wyczuwać zmieniające się pory roku, a także pogodę, a kolumbijskie plemię Desana nazywa siebie *wira*, czyli ludźmi, którzy wążają¹⁴⁸. Członkowie senegalskiego plemienia Serer Ndut uważają, że zapach określa tożsamość. „Są przekonani, że człowieka konstytuuje czynnik cielesny i duchowy – oba definiowane przez zapach. Czysto spirytualna zapachowa dusza wciela się po śmierci w kolejnego potomka. Tak zatem cykl ludzkiego życia i śmierci uzależniony jest od transmigracji zapachu¹⁴⁹” – czytamy u Badydy. Węch zatem stanowi nieodłączny element zmysłowego doświadczania rzeczywistości. Szerzej o tych kulturach węchowych, będę pisać w dalszej części rozprawy.

Literaturoznawca Hsuan L. Hsu twierdzi, że zmysł węchu jest „trans-cielesny, penetruje nasze ciała i łączy je materialnie, instynktownie do środowisk, w których żyjemy”¹⁵⁰. Badacz zwraca także uwagę, że zrozumienie tego, czym jest percepcja węchowa, a także w jaki sposób zapachy i związane z nimi skojarzenia wytwarzane są przez kulturę, mogą skutecznie przekodować wiedzę o otaczającym świecie, w którym wonie nieustannie transformują.

¹⁴⁶ Tamże, s. 26.

¹⁴⁷ Tamże, s. 26-27.

¹⁴⁸ Tamże, 27.

¹⁴⁹ Tamże, s. 27.

¹⁵⁰ S. Kotecha, *Art That Smells. Hsuan Hsu On his New Book The Smell of Risk*, Creative Capital, 29.04.2021, dostępny online: <https://creative-capital.org/2021/04/29/art-that-smells-hsuan-hsu-on-his-new-book-the-smell-of-risk/> [dostęp: 20.05.2023].

Jednakże, co warte podkreślenia, współcześnie zapach, jak i węch zostały bardzo silnie skomercjalizowane. Służą one przede wszystkim do zmysłowej konsumpcji, intensywniej stymulacji sensorycznej. Marketing zapachowy służy do zwiększenia sprzedaży produktów. Jak zauważa Ilona Witkowska, ta zapachowa strategia „kryje ogromny potencjał jako skuteczne narzędzie w budowaniu konkurencyjności i atrakcyjności na rynku usług”¹⁵¹. To, według badaczki, sprawia, że aromamarketing staje się formą manipulacji ludzkimi emocjami i odczuciami, który wciąż odkrywa swój potencjał w kontekście sterowania afektywnością¹⁵². Zapach zatem staje się coraz bardziej pozbawiony indywidualizmu, manifestowania tożsamości, coraz bardziej zawłaszcza przestrzeń, stając się jedną z egzemplifikacji władzy i określania w niej coraz wyraźniejszych granic, a także olfaktorycznych gett¹⁵³, jak trafnie określa to zjawisko Witkowska, obecnych przede wszystkim w tkance miejskiej. Jak podsumowuje Witkowska, osmosocjologdy, Marek Szczepański i Weronika Ślęzak-Tazbir zauważają także zjawiska prywatyzacji przestrzeni, którą zaczyna definiować określona woń, a także „przemocy symbolicznej”, związanej z nadmierną obecnością zapachów, nie tylko fetorów, ale także pozornie przyjemnych woni, które w nadmiarze stają się dla ludzkiego nosa wprost nie do zniesienia¹⁵⁴. Można zatem zauważyć pewną skrajność – zapach, jak i węch, skutecznie pomijane w refleksjach naukowych, stały się równocześnie skrajnie obecne, nadużywane. Badacze Robin Canniford, Kathleen Rich oraz Timothy R. Hill ukuli termin *nosenography*¹⁵⁵, który służy określeniu praktyk zapachowych, obecnych w przestrzeniach sklepowych, jak i miejskich. Pojęcie to służy także zbadaniu, jak marketing sensoryczny, przede wszystkim w kontekście woni, wpływa na zbiorową świadomość i ludzkie doświadczenie. Naukowcy zwracają uwagę, że woń nadaje określone znaczenia, także identyfikacyjne i czasowe. Nosenografia zatem może stać dobrym przewodnikiem po obszarach, w których zmysł powonienia zostaje silnie pobudzony, a także narzędziem do zarządzania przestrzenią, jak i samym zapachem.

¹⁵¹ I. Witkowska, *Wyrazić nienazwane. Językowo-kulturowy obraz zapachu we współczesnej polszczyźnie*, Kraków 2021, s. 40.

¹⁵² Tamże, s.40.

¹⁵³ Tamże, s. 43.

¹⁵⁴ Tamże, s. 43.

¹⁵⁵ Więcej o tym pojęciu autorzy piszą tutaj: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470593117732462?journalCode=mtqa> [dostęp: 20.05.2023].

Susan Sontag trafnie zauważa, że współczesna kultura „opiera się na nadmiarze, nadprodukcji, w rezultacie czego nasze doświadczenie zmysłowe stopniowo coraz bardziej traci na wyrazistości”, a „warunki współczesnego życia – materialnej obfitości, namnożenia rzeczy – osłabiają naszą zdolność odczuwania”¹⁵⁶. Za ten stan rzeczy odpowiadają przede wszystkim nowoczesne technologie i wszelkiego rodzaju media. Również Richard Shusterman podkreśla, że człowieka dziś cechuje silne zapotrzebowanie na skrajne doznania zmysłowe¹⁵⁷. Badacz przestrzega, że ten rodzaj partycypacji w rzeczywistości grozi „zmniejszeniem zakresu odczuwanej przyjemności, ale nawet przytępieniem naszej afektywnej przenikliwości; przytępieniem samej zdolności do odczuwania naszych ciał z prawdziwą jasnością, precyzją i mocą”¹⁵⁸. Innymi słowy, jak konkluduje, „oddawanie się takim intensywnym doznaniom przytępią naszą percepcję i świadomość somatyczną”¹⁵⁹. Dobrze to zjawisko definiuje pojęcie „bulimicznego modelu zachowania”, które związane jest z zachłannym doświadczaniem rzeczywistości. Jeden bodziec niemal natychmiast zastępowany jest przez kolejny, bo szybko ulega wyczerpaniu i znudzeniu. Neurobiolodzy twierdzą, że ludzki mózg ma niezaspokojony apetyt poznawczy, stąd też nadprodukcja, zarówno obrazów, jak i bytów, jest jego ewolucyjną wypadkową. Dlatego też, jak słusznie zauważyła Marta Piotrowska w swoim tekście *Spojrzenie wirtualne*, współczesny świat został wręcz oklejony przez „powłoki obrazowe wnikające w jego tkankę”¹⁶⁰:

Dziś pejzaż współtworzony jest przez ekrany, billboardy, witryny sklepowe, które wnikając w strukturę rzeczywistości, naruszają jej wewnętrzną dynamikę, przekształcają ją w „pustą”, widmową dekorację, komplikując tym samym pozycję oka jako odpowiedzialnego za przybliżanie się do świata. Wobec zalewu obrazów, wobec drastycznego nadmiaru obrazów oklejających naszą przestrzeń słabnie kontakt z niegdyś

¹⁵⁶ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2018, s. 25.

¹⁵⁷ R. Schusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2016, s. 65.

¹⁵⁸ Tamże, s. 64.

¹⁵⁹ Tamże, s. 65.

¹⁶⁰ M. Piotrowska, *Spojrzenie wirtualne [w:] Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 120.

właściwą, konkretną rzeczywistością, maleje poczucie tej rzeczywistości, staje się ona czymś nieautentycznym, wtórnym, pozornym i bezbarwnym¹⁶¹.

Obklejone tymi obrazami zostało tak naprawdę całe ciało, dlatego też, aby choć trochę przybliżyć człowieka do jego własnej cielesności, Richard Shusterman proponuje pojęcie somaestetyki, którą definiuje jako „krytyczne, melioracyjne badanie doświadczenia człowieka i użycie ciała jako ośrodka sensoryczno-estetycznej świadomości (*aisthesis*) oraz kreatywnego kształtowania siebie”¹⁶². Somaestetyka wpisuje się w obowiązujące trendy dotyczące dbałości o ciało, jak i zmysłowość, które ulegają nadmiernemu przebodźcowaniu. Somaestetyka podkreśla również znaczenie świadomości ciała, jako czującego, odbierającego, także doświadczenia wyływające z percepcji węchowej. Nie mniej jednak, powonienie wciąż domaga się szeroko zakrojonych, interdyscyplinarnych badań, których efekty będziemy mogli śledzić na przełomie kolejnych lat. W Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, dla badaczy węch staje się systematycznie centralnym punktem badań antropologicznych, artystycznych czy kulturoznawczych. Powstaje też coraz więcej publikacji, które dotyczą świadomości, jak i węchu. Przykładem może stać się książka Anne-Sophie Barwich, *Węch. Co nos mówi umysłowi*, która dostępna jest dla polskiego czytelnika od 2022 roku. Badaczka umiejętnie scala dotychczasową wiedzę na temat oddziaływania węchu na umysł.

Zainteresowanie powonieniem szczególnie wzrosło także z powodu epidemii Covid-19, która uświadomiła, jak istotną perpccją jest właśnie węch. Zmysły cieszą się także dużą popularnością wśród projektantów i architektów, którzy starają się tworzyć przestrzenie, przyjazne dla cielesności i umysłu. Szczegółowo ten rodzaj praktyk omawia Jo Jurga w swojej publikacji *Szałas na hałas. O tworzeniu poczucia bezpieczeństwa za pomocą zmysłów*. Jak twierdzi Jurga, przestrzenie powinny być niczym „przytulenie bliskiej osoby”¹⁶³, stąd też w swoich projektach stara się ustawić od początku zmysłową relację pomiędzy przestrzenią,

¹⁶¹ Tamże, s. 120.

¹⁶² R. Schusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2016, s. 40.

¹⁶³ J. Jurga, *Szałas na hałas. O tworzeniu poczucia bezpieczeństwa za pomocą zmysłów*, Kraków 2022, s.3

a podmiotem. Ten rodzaj praktyki określa mianem projektowania sensorycznego, w której istotne staje się także powonienie. Można zatem zauważyć, że rewolucja zapachowa dzieje się na naszych oczach, a raczej nosach, dzięki której zmysł ten przestaje być w końcu *terra incognita*, ale staje się integralną częścią wielozmysłowego doświadczenia. Przyjrzyjmy się zatem bliżej strategiom obecności percepcji węchowej, jak i praktykom zapachowym obecnym w przestrzeniach medialnych, jak i działaniach artystów.

Rozdział II. Medialne przestrzenie olfaktoryczne.

Kino, wirtualna rzeczywistość, malarstwo, fotografia, literatura, prasa i radio

Filmoznawczyni i krytyczka filmowa Diana Dąbrowska w swoim tekście dotyczącym twórczości kanadyjskiego reżysera Davida Cronenberga, przytacza słowa bohatera jego filmu *Wideodrom* (1983) Maxa Renną, w którego rolę wcielił się James Wood: „Żyjemy w czasach nadmiernej stymulacji. Stymulujemy się samą stymulacją, zapychamy się nią wręcz”¹⁶⁴. To symptomatyczne stwierdzenie, wypowiedziane jeszcze przed epoką internetu, wirtualnej rzeczywistości oraz mediów społecznościowych, doskonale odzwierciedla nowoczesny charakter technologii, skutecznie wymykających się korporalnej kontroli człowieka. Jak pisze Urszula Kluz-Knopek w swojej książce *PlayDead.info. Śmierć/nieśmiertelność jako pojęcia pozornie przeciwstawne w kulturze współczesnej*, cielesność umiejscowiona została pomiędzy biologią a technologią, stając się przy okazji pewnego rodzaju Osobliwością i stanowi kolejne ogniwo w procesie kresu człowieka, jakiego znamy w kontekście antropocentrycznym¹⁶⁵. W ramach utrzymywania ciała w ciągłej gotowości do odbierania, wzmacniania bodźców, przede wszystkim wizualnych i audialnych, warto zastanowić się, jak węch, który wydaje się być najmniej stymulowanym zmysłem w kontakcie z mediami i technologiami, rezonuje w przestrzeni między innymi filmowej, wirtualnej i literackiej, czyli obszarach wyzwalających polizmysłowe doświadczenie. Wybór tych, a nie innych mediów ma swoje metodologiczne uzasadnienie – świadomie poszukiwałam takich sposobów narracyjności i przedstawiania zapachu, które najintensywniej, w mojej ocenie, stymulują węch. Nie zdecydowałam się na omówienie w tym rozdziale jednego z najważniejszych i najbardziej dostępnych bezpośrednio mediów, jakim jest telewizja. Dlaczego? Ponieważ zagadnienia związane z narracyjnością olfaktoryczną w telewizji, pokrywają się w dużej mierze z tropami wyznaczanymi przez kino, a wcześniej przez teatr. I to właśnie od kina rozpocynam swoją zapachową podróż w poszukiwaniu medialnych sposobów pobudzania i wzmacniania zmysłu węchu.

¹⁶⁴D. Dąbrowska, Niech żyje nowe ciało? [w:] *Znak* 2022, nr 10, Online: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/niech-zyje-nowe-cialo/> [dostęp: 23.12.2022]

¹⁶⁵U. Kluz-Knopek, *PlayDead.info. Śmierć/nieśmiertelność jako pojęcia z pozoru przeciwstawne w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2020, ss. 116-117.

2.1 Węch w kinie

Filmowcy od początku historii kina interesowali się zapachem. Groucho Marx pragnął zintensyfikowania wrażeń filmowych za pomocą oflaktoryki. Twierdził, że interesują go nie tylko wrażenia wizualne i do publiczności pragnie przedostać się za pomocą zapachów¹⁶⁶. Nie był to tak naprawdę zupełnie nowy pomysł i został on przechwycony ze spektakli teatralnych. Występy na żywo zawsze zawierały pierwiastek zapachowy, co najczęściej było zabiegiem albo przypadkowym, albo celowym. Jak zauważył Charles Spence w swoim artykule *Scent in The Context of Life Performance*, użycie zapachu miało najczęściej zadanie ilustracyjne lub pleonastyczne, miał on też za zadanie wywołać określone reakcje publiczności, odwołując się do ich prywatnych wspomnień i emocji¹⁶⁷. Teatr, co warto podkreślić, jest silnie zapośredniczony z węchem, choć nie wszyscy badacze tego zmysłu w kontekście działań performatywnych, podkreślają jego znaczącą rolę w odbiorze dzieła teatralnego. Jednym z nich jest Jon Whitmore, który o tego rodzaju doświadczeniach pisał następująco:

Zaangażowanie zmysłów węchu, dotyku i smaku widza odgrywa drugorzędną rolę w większości tradycyjnych przedstawień teatralnych. To ciekawe zjawisko, ponieważ te trzy zmysły jako jedyne nie mogą być w żaden znaczący sposób wykorzystane przez film czy telewizję¹⁶⁸

Holly Dugan w swoim artykule związanym ze zmysłowością dzieł Williama Szekspira, zwraca uwagę na sposoby inscenizowania zapachu w teatrze. Podkreśla, że ten rodzaj zapachowych eksperymentów nie był w ogóle doceniany i zauważany w badaniach literackich i kulturoznawczych¹⁶⁹. Jak się okazuje, praktyka aromatycznych inscenizacji ma swoją długą historię. Badaczka działań performatywnych, Sally Banes zauważa, że zapach zwiększał

¹⁶⁶ A. Gilbert, *Co wnosi nos. Nauka o tym, co nam pachnie*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2010, s. 236.

¹⁶⁷ Ch. Spence, *Scent in The Context of Life Performance*, [w:] <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2041669520985537>, [dostęp: 30.01.2023].

¹⁶⁸ J. Whitmore, *Directing postmodern theatre: Shaping signification in performance*, Univeristy of Michigan Press, s.201.

¹⁶⁹ H. Dugan, *Shakespeare and the senses*, [w:] *Literature Compass*,6(3)/2009, 726–740.

autentyczność przedstawienia i był on już obecny w trakcie przedstawień i festiwali w starożytnej Grecji¹⁷⁰. Jak pisze,

[...] początki teatru zachodniego w starożytnych greckich festiwalach, takich jak misteria eleuzyńskie (w czasach nowożytnych uważane za prototyp współczesnego *gesamtkunstwerk*) były przesiąknięte intensywnymi aromatami wszelkiego rodzaju - w tym darów owocowych, kwiatowych, zbożowych i zwierzęcych; krwią i płonącym mięsem zwierząt; aromatami libacji z udziałem wina, miodu i oliwy; palenie kadzideł i innych materiałów w świątyniach¹⁷¹

Holly Dugan podkreśla, że zapachy, jako właściwości sceniczne, pełniły określone role, łącząc w sobie między innymi kontrolę tłumu, symbolikę religijną, władzę monarchiczną i obywatelską. Miały też one silny związek z interesami handlowymi, jak i samymi treściami spektakli¹⁷². Jak podkreśla badaczka, czytanie tego rodzaju historii związanych z teatrem w kontekście badań związanych z teatrem średniowiecznym i nowożytnym ujawnia, jak dramatycznie zmysł węchu jest współcześnie niedoceniany, w przeciwieństwie do czasów starożytnych, gdzie inscenizowanie zapachem miało wielopłaszczyznowe znaczenie¹⁷³. Dugan zaznacza, że zapach pełnił także rolę neutralizującą brzydkie wonie emitowane przez spocone ciała publiczności, które niwelowano w starożytności za pomocą szafranu¹⁷⁴.

Krytyk teatralny, Mark Blankenship ten rodzaj inscenizacji zapachowych określa mianem aromaturgii¹⁷⁵, czyli świadomym użyciem zapachu jako nieodzownej części projektu teatralnego, jak i samego przedstawienia. Widzowie tym samym nie tylko widzieli oraz słyszeli widowisko, ale też jednocześnie wdychali je i czuli się utożsamieni z nim i ze sobą nawzajem. Teatr stanowi idealne, syntetyczne połączenie sztuki i zmysłów, w którym bezpośredniość działań artystów na scenie natychmiast aktywizuje ciała publiczności. Według Sally Banes, zapach używany w teatrze, służył również do określenia właściwości postaci, miejsc,

¹⁷⁰ S. Banes., *Olfactory performances*, [w:] *TDR/The Drama Review*, 45(1)/2001, 68–76.

¹⁷¹ Cyt za W. Burkert, *Greek religion: Archaic and classical*, (J. Raffan, Trans.), Harvard University Press, 1985, s. 64.

¹⁷² H. Dugan, *Scent of a woman: Performing the politics of smell in early modern England*, [w:] *The Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 38(2)/2008. s. 229–252.

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ M. Blankenship. *Aromaturgy. What's smell got to do with it* [w:] *American Theatre*, dostępny online: <https://www.americantheatre.org/2016/02/24/aroma-turgy-whats-smell-got-to-do-with-it/> [dostęp: 21.01.2023].

działań¹⁷⁶. Miał też za zadanie kontrastować ze znakami dźwiękowymi, wizualnymi, przywoływać określone wspomnienie i sprawić, że spektakl na oczach widzów przemieniał się w nieoczywisty rytuał¹⁷⁷. Warto podkreślić, że aromaty były też narzędziem dystansującym aktorów i publiczność. Podobny sposób oparty na wspomnianej tutaj aromaturgii wykorzystuje kino, które pełnymi garściami czerpie z teatralnych strategii olfaktorycznych.

Aldous Huxley w *Nowym wspaniałym świecie* wspominał o deodoryzacji przestrzeni kinowej:

Organ węchowy grał uroczo, odświeżające capriccio ziołowe, tocząc pasaż tymianku i lawendy, rozmarynu, bazylii, mirtu, estragonu; szereg odważnych modulacji w tonacji korzennej, aż po ambre; potem powolny powrót przez drzewo sandałowe, kamforę, cedr i świeże siano (od czasu do czasu delikatny dysonans – powiew zapachu sosu nerkowego, leciutki domysł woni świńskiego gnoju) do prostych aromatów, od których utwór się rozpoczął. Gasło ostatnie tymiankowe tchnienie, podniosła się burza barw, zapłonęły światła¹⁷⁸.

Huxley zwracał uwagę na potencjał sensoryczny widzów, który jest istotny nie tylko w odbiorze filmu, ale rzeczywistości w ogóle. Wąchanie u Huxley'a staje się aktem semiotycznym, odnoszącym się nie tylko do estetyki, ale również afektywnej oraz epistemicznej funkcji zapachu.

Zapach był przedmiotem zainteresowania także filmoznawców i filmoznawczyń. Zwraca na to uwagę Marta Stańczyk w swojej rozprawie doktorskiej *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał*. Badaczka przywołuje w niej publikację Laury Marks *Touch*, w której sporo miejsca poświęcono sposobom funkcjonowania zmysłu zapachu w kinie. Marks wyodrębnia w nim ścieżki, dzięki którym możliwy jest węchowy odbiór obrazu. Pierwszą z tych dróg jest identyfikacja. Polega ona na wykorzystaniu scen, w których obecny jest podmiot, wywołujący doznanie aromatu. Drugą ścieżką są eksperymenty audialne połączone ze zbliżeniami kamery na określony obiekt, co prowokuje ciało widza do korporalnego odbioru. Jak sama stwierdza, „dźwięk przybliży nas do obrazu,

¹⁷⁶ S. Banes, *Olfactory performances*, *TDR/The Drama Review*, 45(1)/2001, 68–76.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, przeł. B. Baran. Warszawa 2011, s.56.

niemal na tyle, że możemy go poczuć”¹⁷⁹. Ostatnią z tych możliwości jest wykorzystanie obrazu w taki sposób, który zachęca do pobudzenia wszystkich zmysłów widza. Jednakże stymulacja ta może także odbywać się na zasadzie rozciągniętej w czasie, subtelnej narracji, wykorzystującej łagodną, ale i zarazem wielopoziomą multisensoryczność. Jak zauważa Marta Stańczyk, Marks w swoich rozważaniach dokonała analizy jednego z najbardziej sensualnych obrazów ostatnich lat, jakim bez wątpienia jest film *Zapach zielonej papai* (1993) w reżyserii Tranh Anh Hung¹⁸⁰. Jest to obraz synestezyjny, angażujący widzów już od pierwszej sceny, prowokujący do odkrywania na ekranie sposobów przedstawiania ludzkiej zmysłowości. Jak pisze o tym obrazie Marks, „zbliżeniu ciekawskiego palca Mui dżgającego lśniące ziarna papai, stukający dźwięk drewnianych klepek kreuje czasowe zawieszenie, które zaprasza widza do zatrzymania się w multisensorycznym momencie”¹⁸¹. W trakcie oglądania tego filmu, kadry delikatnie muskają nos, język, ucho, oko, a także dłoń widza, który bezwiednie oddaje się powolnej, wręcz kontemplacyjnej narracji tego obrazu. Po zakończonym seansie zmysły zostają subtelnie pobudzone, łagodnie pracując w tle ludzkiej świadomości. W przypadku tego rodzaju filmów widzowie nie mają do czynienia z głęboką stymulacją sensoryczną. Wręcz przeciwnie. Nie przekraczają one fizjologicznych granic ciała, pracując z widzem na zasadzie złapania zmysłowego balansu, równowagi, w którym całe sensorium zostaje przyjemnie uaktywnione, a nie nadmiernie pobudzone.

W przestrzeni filmowej zapach funkcjonuje najczęściej na dwa sposoby. Po pierwsze, kino jest medium bezpośrednim, natychmiast angażującym zmysł węchu. Po drugie, jedną z figur języka filmowego stanowią wizualne strategie olfaktoryczne, które – przybierając różne formy: gestu, przedmiotu, dialogu pomiędzy bohaterami – mogą sugerować zapachowe doświadczenie.

Kino jako medium bezpośrednio chciało działać sensorycznie od początku swojego funkcjonowania. Na przełomie XIX i XX wieku najbardziej palącym problemem, z jakim

¹⁷⁹ Cyt. i tłum. za M. Stańczyk, *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał*, praca doktorska napisana na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej pod opieką prof. dr hab. K. Loski, Kraków 2019, dostęp online:

<https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/148810/>

stanczyk_ucielesnione_doswiadczenie_kinowe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y_s.152.

¹⁸⁰ Tamże, s. 152-153.

¹⁸¹ Tamże, s.153.

zmagali się właściciele kin, był nieprzyjemny zapach ściśniętej na sali publiczności¹⁸². Przyczyniały się do tego słaba wentylacja pomieszczeń, jak i też brak higieny samych widzów. Gdy problem nieprzyjemnych aromatów został wyeliminowany, kino zainteresowało się zapachem w celu podniesienia jakości oglądanego obrazu, tak jak stało się to w przypadku dodania koloru do filmów¹⁸³. Wzmocnienie zapachu poprzez nadanie mu konkretnego sensu miało na celu odtworzenie zmysłowych wrażeń towarzyszących określonym scenom filmowym.

Po raz pierwszy zapach wykorzystany został w 1908 roku. Stało się to możliwe dzięki Samuelowi „Roxy’emu” Rothfaelowi, impresario kina Rialto Strand w Nowym Jorku¹⁸⁴. Rothfael zanurzył bawełnianą szmatkę w olejku różanym, którą umieścił przed wentylatorem, co umożliwiło transmisję aromatu na całą salę kinową. Wybór tego zapachu był nieprzypadkowy. Rothfael zorganizował pokaz kroniki *Pasadena Rose Bowl Game*, dokumentującej przebieg noworocznej Parady Róż w 1906 roku właśnie w Pasadenie w stanie Kalifornia. W 1929 roku w bostońskim Fenway Theatre dodano liliowe perfumy do systemu wentylacyjnego, aby zintensyfikować wrażenia zapachowe w trakcie seansu filmu niemego *Lilac Time* (1928) w reżyserii George'a Fitzmaurice'a. 4 marca 1930 r. John H. Leavell otrzymał, jak się wydaje, pierwszy na świecie patent związany z automatycznym dostarczaniem zapachu w kinie lub teatrze¹⁸⁵, dzięki czemu operatorzy kina mogli przełączać zdalnie kanały zapachowe.

W miarę upływu czasu pojawiały się nowsze koncepcje i urządzenia, które miały wpłynąć na zdolności olfaktoryczne widzów. Jednym z nich była technologia Smell-O-Vision, której autorstwo przypisuje się Hansowi E. Laube’owi. Pokazał on swój pierwszy w pełni olfaktoryczny film *My Dream* w 1955 roku w Warner Theatre w Nowym Jorku, co spowodowało spore zainteresowanie zapachami w przestrzeni sal kinowych. Równocześnie powstała konkurencyjna firma AromaRama, która również parała się kinematograficzną

¹⁸² Cyt. i tłum. za M. Stańczyk, *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał*, praca doktorska napisana na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej pod opieką prof. dr hab. K. Loski, Kraków 2019, dostęp online:

<https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/148810/>

stanczyk_ucieleznione_doswiadczenie_kinowe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s. 153.

¹⁸³ Tamże, s. 153-154.

¹⁸⁴ A. Gilbert, *Co wnosi nos. Nauka o tym, co nam pachnie*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2010, s. 236.

¹⁸⁵ Tamże, s. 244.

olfaktoryką. To właśnie AromaRama, ku wielkiemu niezadowoleniu Smell-O-Vision, jako pierwsza wypuściła w pełni komercyjny film zapachowy zatytułowany *Behind The Great Wall* (1959) w reżyserii Carlo Lizzanego. Pokaz ten opisywała nawet Joan Didion, która zauważyła, że atmosfera towarzysząca premierze tego obrazu była porównywalna do tej, jaka panuje w knajpach w „dzielnicy czerwonych latarni w San Francisco”¹⁸⁶. Wrażenia Didion oscyływały pomiędzy poczuciem przygniatającej tandety a upiorną wizją nadciągającej porażki. Pokaz filmu wzbudził ostatecznie wiele kontrowersji. Publiczność na początku żywiołowo reagowała na subtelne aromaty, zwłaszcza w trakcie sceny, w której jeden z bohaterów przekrajał pomarańczę. Z każdą kolejną było już jednak coraz gorzej. Zapachy emitowane przez specjalnie przygotowane na tę okazję przewody wentylacyjne zaczęły się coraz bardziej ze sobą mieszać, wywołując potworny ból głowy wśród publiczności. Na łamach czasopisma *New Yorker* zde gustowani widzowie skarżyli się dziennikarzom, że nie byli w stanie pozbyć się przykrego zapachu z ubrań przez długi czas. Dlatego też idea deodoryzowania przestrzeni kinowej szybko w tym czasie upadła i aktualnie wciąż wymienia się ją w kategorii 100 najgorszych wynalazków w historii Stanów Zjednoczonych¹⁸⁷. Nie mniej jednak porażka nawaniania przestrzeni kinowej, nie skłoniła reżyserów i właścicieli kin do całkowitego porzucenia tego pomysłu. W 1981 roku John Waters podczas premiery swojego filmu *Polyester* postanowił wręczyć publiczności zapachowe karteczki *scratch-n sniff* (potrzyj i powąchaj)¹⁸⁸. W trakcie seansu na ekranie pojawiały się numerki odpowiadające karteczkom zapachowym, które widzowie mieli potrzebować, aby poczuć zapach określonej sceny¹⁸⁹.

Jak zauważył w swoim tekście *Scent and the Cinema* amerykański krytyk Charles Spence, w Japonii w 2006 roku odbyły się dwa pokazy filmu Terrence'a Malicka *Podróż do Nowej Ziemi* (2005) wzmocnione zapachami¹⁹⁰. Odbyły się one w Osace i Tokio. Zamysł organizatorów wydarzenia związany był z używaniem aromatów w celu wywoływania emocji i nastroju generowanych przez obraz filmowy. Jak pisze Spence,

¹⁸⁶ Tamże, s. 248.

¹⁸⁷ Tamże, s. 248.

¹⁸⁸ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 271.

¹⁸⁹ Tamże, s. 271.

¹⁹⁰ Ch. Spence, *Scent and The Cinema*, [w:] <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2041669520969710>, [dostęp: 21.01.2023].

drzewne zapachy towarzyszyły przybyciu Anglików do Ameryki, cytrusy przenikały scenę na angielskim dworze, podczas gdy głównie miętowe perfumy kierowały się na romantyczne sceny między Pocahontas a kapitanem Johnem Smithem¹⁹¹

Autor w swoim tekście zwraca uwagę na problemy generowane przez tego rodzaju seanse, powołując się na stwierdzenia innego krytyka filmowego, Chrisa Fujiwara. Zauważył on, że widzowie uwarunkowani oczekiwaniem, że wykreowane przez organizatorów zapachy będą bezpośrednio pokrywać się z ich prywatnymi, aromatycznymi skojarzeniami, byli tak naprawdę rozczarowani tym, że ostatecznie wonie te nie spełniły ich wyobrażeń¹⁹². Ich zawód był związany przede wszystkim brakiem aromatów w trakcie scen, w których obecne były gesty dotyku czy wążchania książek, tak dobrze im zresztą znane, i mające pozytywny, przyjemny charakter¹⁹³.

W Wielkiej Brytanii tymczasem podczas pokazu filmu *Labirynt fauna* (2006) w reżyserii Guillermo del Toro, widzowie mogli poczuć aromat palonego, sosnowego drewna w trakcie sceny, w której Ofelia trafia do swojego nowego domu¹⁹⁴. W tym przypadku publiczność była całkowicie zaskoczona obecnością woni, która na chwilę wytrąciła ich z wizualnego porządku. Warto też w tym miejscu podkreślić pewną ważną rzecz, na którą zwrócił uwagę Spence: podczas oglądania seansu o dużym obciążeniu zmysłowym, obecne na sali zapachy mogą stać się anosmiczne, czyli całkowicie niewyczuwalne, celowo pominięte przez mocno stymulowane ciało¹⁹⁵.

Po tej ostatecznie nieudanej przygodzie kina z zapachem, sztuka reżyserska poszukiwała i poszukuje nadal środków wyrazu, które przełamująby konwencje przedstawieniowe i pobudzały aparat sensoryczny widzów. Taką strategią okazało się obrazowanie zapachu na zasadzie przywoływania, sugerowania określonych aromatów i nadania im bardziej konkretnych znaczeń.

Filmy starają się konceptualizować zapach poprzez obraz, odwołując się najczęściej do postaci, będących albo nosicielami określonych woni, albo ich bezpośrednimi kreatorami.

¹⁹¹ Tamże.

¹⁹² Tamże.

¹⁹³ Tamże.

¹⁹⁴ Tamże.

¹⁹⁵ Tamże.

Vinzenz Hediger i Alexandra Schneider uważają, że XIX wiek zapoczątkował walkę z brzydkimi zapachami w przestrzeni miejskiej, a kino stało się „częścią tego procesu: jako technologia pomagająca kreować kontrolowane środowiska olfaktoryczne”¹⁹⁶. Zapachy określają także status klasowy, a co najważniejsze, mają wymiar ściśle kulturowy. Septyczność, higiena są dyscyplinujące, podporządkowują ciało społecznym wymogom. Współcześnie za taki obraz można uznać głośny i wielokrotnie nagradzany *Parasite* (2019) Joon-ho Bonga. Pokazuje on losy biednej rodziny z małej koreańskiej miejscowości, która pragnie dla siebie lepszego życia. Kiedy jeden z członków dostaje pracę jako korepetytor córki bogatego małżeństwa, reszta rodziny wpada na pomysł, który przez pewien czas zapewnia im dostatnie życie. Jednak bardzo szybko kończy się to katastrofą, a głównych bohaterów zdradza zapach ich ciał i ubrań, które wśród bogatej rodziny budzą chęć natychmiastowego zatkania nosa. Ich wypowiedzi jednoznacznie się odnoszą do zapachu, którego nie akceptują. Klasowy charakter określonych zapachów w kontekście tego obrazu wybrzmiewa nie tylko poprzez narrację, ale także przez proste gesty, które sugerują obecność stęchlizny i wilgoci. W dialogach bohaterów tego obrazu często wybrzmiewa wątek brzydkich zapachów, związanych z ich miejscem zamieszkania, a także zanieczyszczeniami, które bezpardonowo dostają się do ich domostw przez nieszczelne okna. Klasowy wymiar zapachu podkreśla także Walerian Borowczyk w swoim obrazie *Opowieści niemoralne* (1974). Film ten snuje osobliwą narrację o hrabinie, która lubuje się w okrutnej praktyce kąpeli z użyciem ludzkiej krwi. Pochodzi ona od wiejskich służek. Ich ciała nasiąkają zapachami przestrzeni, codziennych obowiązków, a także jedzenia, w tym kiszonej kapusty. Hrabina poddaje kobiety rytualnemu myciu, które ma usunąć niepożądane zapachy, kojarzące się jej z biedą i upokorzeniem. Jedną ze scen w obrazie Borowczyka staje dotkliwa dla widza – jest nią właśnie moment krwawej kąpeli hrabiny. W tej sekwencji mamy do czynienia z odwróconym charakterem zapachów związanych z czystością. Nie są one septyczne, syntetyczne, tylko niepokojąco somatyczne, co zaczyna wzbudzać skrajną niepewność w widzach, odczuwających na widok tej sceny fantomowy aromat i smak

¹⁹⁶ Cyt. i tłum. za M. Stańczyk, *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał*, praca doktorska napisana na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej pod opieką prof. dr hab. K. Loski, Kraków 2019, dostęp online: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/148810/stanczyk_ucielesnione_doswiadczenie_kinowe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s.154.

posoki. Zbliżenie kamery pokazuje gładkie, idealne ciało hrabiny, po którym spływa krew, co staje się symbolem zawłaszczania i całkowitego przejmowania ciała.

Najczęściej jednak wątek zapachowy wykorzystany jest w fabule filmowej jako wyraz emocji i doświadczeń zmysłowych bohaterów, które materializują się na ekranie za pomocą gestu wąchania, gwałtownego wciągania nosem powietrza lub werbalizowania wrażeń, dostarczanych przez węch, na przykład tych, które dotyczą jedzenia. Kontekst olfaktoryczny ukryty jest również w obiektach, między innymi w postaci dyskretnej obecności falkonów perfum, kadzideł czy dymu, które pojawiają się w określonych scenach filmowych w charakterze, najczęściej, synekdochy. Przykładem może stać się obraz *Meet me in Saint Louis* (1944) w reżyserii Vincente Minnelli' ego, w którym główna bohaterka, Judy, używa perfum o zapachu fiołków, silnie działając na wyobraźnię swojego kochanka, Toma Drake'a. Mężczyzna poprzez ten aromat przywołuje wspomnienie o swojej babci, która uwielbiała zapach tych kwiatów. Z podobnym efektem kojarzenia przez woń mamy do czynienia w filmie Roba Reinerja *Kiedy Harry poznał Sally* (1989). W jednej ze scen główny bohater wspomina spotkanie z Sally. Jego ubranie przesiąkło wtedy zapachem jej perfum. Dla Harry'ego pachnąca odzież staje się odzwierciedleniem bliskości, intymności, rodzącego się powoli uczucia. W scenie otwierającej film *Trzy tysiące lat tęsknoty* (2022) George'a Millera główna bohaterka, Alithea, w którą wciela się Tilda Swinton, pojawia się na lotnisku. W pewnym momencie dostrzega tajemniczą postać, która pod wpływem jej spojrzenia zaczyna rozpylać się w powietrzu. Pozostawia ona po sobie zapach drzewa sandałowego, o czym widzowie dowiadują się od samej bohaterki, która zaniepokojona całą sytuacją, nerwowo podpytuje swoich znajomych, czy widzieli to samo, co ona. Warto w tym miejscu podkreślić, że obraz Millera przesiąknięty jest olfaktorycznością. Jej przejawem są między innymi sceny, w których bogini Saba naciera przed spotkaniem z kochankiem swoje ciało słodko pachnącymi olejkami. Interesujące w kontekście aromatów są także fragmenty filmu poświęcone rozwiązłości jednego z książąt, co doprowadza do zamknięcia go w pomieszczeniu z otyłymi, nieustannie spoconymi kobietami, do których miał obsesyjną słabość. Zbliżenia kamery pokazują krople potu, ukrytego pod fałdami otłuszczonej skóry, a także niezaspokojony apetyt bohaterów, którzy zbliżając nos do smakowitych potraw, łapczywie je pochłaniają.

W serialu *Killing Eve* (2018-2022), którego twórczynią jest Phoebe Waller-Bridge, zapachy również kodują wiedzę o ambiwalentnych, choć w tym przypadku bardzo skrajnych uczuciach. Waller-Bridge uważa, że węch jest jednym z najważniejszych i najbardziej erotycznych zmysłów. Bohaterką jej serialu jest seryjna zabójczyni o pseudonimie Villanelle. Popelnia serię makabrycznych zbrodni, a każda z nich wyreżyserowana jest niczym teatralny spektakl. Villanelle uwielbia niszową modę, a także zapachy, które są dla niej symbolem władzy. W jednej ze scen serialu, Villanelle udaje się do laboratorium, gdzie prosi jego właściciela o stworzenie zapachu władzy, od którego ludzie mają się dusić. Villanelle, opisując ten aromat, charakteryzuje go poprzez swoje emocje, łączące ją z Eve Polastri, agentką FBI, na punkcie której ma obsesję. Aromat ten ma informować o ich trudnej relacji. W kolejnej scenie, Villanelle spotyka się z Eve w autobusie. Kobiety wdają się w bójkę, a Villanelle prosi agentkę, aby ją powąchała i powiedziała, co czuje. Ostatecznie scena ta kończy się pocałunkiem dwóch kobiet. Zapach ujęty jako kodowanie emocji wprowadzony został do innego serialu tej samej reżyserki *Fleabag* (2016-2019). Jego bohaterką jest tyłowa Fleabag, która zakochuje się w księdzu. Początkowy i jednocześnie przymusowy dystans dzielący ją i głównego bohatera, Fleabag rekompensuje sobie wążaniem Biblii, dotykanej przez obiekt jej uczuć. W scenie tej gest wążania staje się egzemplifikacją pragnienia bliskości. Z kolei w filmie *Lady M.* (2017) w reżyserii Williama Oldroyda, erotyczna niechęć męża do głównej bohaterki wyraża się poprzez odczuwanie zapachu jej ciała jako odoru.

Można zauważyć, że kino opowiadając o węchu, kładzie szczególny nacisk na poznawczy charakter tego zmysłu. Na przykład w filmie z gatunku *cinema vérité* zatytułowanym *Sour la peau* (2019) w reżyserii Siranthy Samarashinge. Jego bohaterką jest młoda kobieta, która, wykorzystując nadnaturalnie rozwinięty zmysł węchu, stara się odnaleźć swojego gwałciciela. Dziewczyna gromadzi w tym celu ślady zapachowe, pozostawione na jej skórze. „Wyzwalaczem” zapachu staje się sam dotyk. W filmie *Granica* (2019) w reżyserii Ali Abassiego widz ma do czynienia z bohaterką o zdeformowanej twarzy, która za pomocą zmysłu węchu bezbłędnie rozpoznaje ludzkie emocje. W tym obrazie widzowie doświadczają zapachu nie tyle za pomocą konkretnego gestu czy metafory sugerującej określoną woń, ale poprzez opowieść głównej bohaterki o aromatach: jej zdaniem emocje po prostu pachną. Tymczasem w obrazie *Pięć diabłów* (2022) wyreżyserowanym przez Lée Mysius, jedną

z głównych bohaterek jest Vicky, obdarzona nadnaturalnie rozwiniętym zmysłem węchu, który pozwala jej kolekcjonować, jak i odtwarzać wonie. Wprawdzie zapach nie jest główną osią narracyjną w tym filmie, jednak staje się on pretekstem do przywoływania przeszłości, prześledzenia losów własnej rodziny. Nie inaczej dzieje się w przypadku obrazu *Nana* (2022) wyreżyserowanego przez Kamilę Andini. Pierwsza scena tego obrazu zaczyna się słowami głównej bohaterki, która tęskniąc za mężem, zaczyna odczuwać silny niepokój związany z tym, że zaczyna zapominać, jak on tak naprawdę pachniał.

W kontekście rozważań o zapachu nie należy też zapominać o innym olfaktorycznym obrazie, jakim jest *Instytut Benjamenta*, (1995) w reżyserii Timothy'ego i Stephena Quay'ów. Reżyserzy stworzyli niezwykle sensoryczny, ale też i zarazem oniryczny film, który utrzymuje widza na skraju rzeczywistości i snu. Obraz ten stymuluje przede wszystkim dwa rodzaje percepcji – dotyk i węch. Kamera przesuwa się łagodnie po wnętrzach wytwórni zapachów. Pełne delikatności zbliżenia skierowane są także na wilgotną skórę bohaterów, co sprawia, że widz niemalże natychmiast próbuje sobie wyobrazić jej zapach. Obecne są także w tym obrazie flakony, w których umieszczone są wonności. Widz uzyskuje również bezpośredni dostęp, za pomocą scen filmowych, do technologii wytwarzania aromatów. Ta strategia olfaktorycznej obecności za pomocą skończonej formy zapachu, jaką są właśnie perfumy, pojawia się także w obrazie Wesa Andersona *The Grand Budapest Hotel* (2013). Jeden z bohaterów, Monsiuer Gustave codziennie używa wody kolońskiej *L'Air The Panache*, co pozwala wyobrazić sobie rześki aromat, który uwalnia się z każdym krokiem bohatera, dziarsko przemierzającego przestrzeń hotelu. W podobnym, olfaktorycznym tonie utrzymane są również filmy *Zapach kobiety* (1992) Martina Bresta oraz oczywiście *Pachnidło. Historia mordercy* (2006) w reżyserii Toma Tykwera. Ten ostatni stał się jednym z najbardziej znanych obrazów o zapachu we współczesnym kinie, pomimo chłodnego przyjęcia przez krytyków filmowych, jak i samą publiczność. Tykwer operował różnorodnymi strategiami wizualnymi, które miały ogromny potencjał pobudzenia aparatu węchowego widza. Jednym z przykładów był sposób pokazywania ciasnych, zatłoczonych ulic Paryża, na których odbywa się targ. Reżyser, za pomocą zbliżeń, pokazuje widzom brudnych, spoconych i zmęczonych ludzi. Ujęcia kamery są kierowane na stoiska mięsne oraz rybne, które dla widza stają się oczywistym komunikatem: tam po prostu musi straszliwie śmierdzieć. Inną kwestią jest pokazywanie przez Tykwera gestu

wąchania, który w przypadku głównego bohatera, Grenouille'a, jest zachłanny, głośny, przypominający węszenie, tropienie. Reżyser zwraca w ten sposób uwagę widzów na instynktowny, zwierzęcy wymiar wąchania. W podobnym tonie utrzymany jest obraz *Do ostatniej kości* (2022) w reżyserii Luci Gaudagnino. Bohaterami tego filmu są młodzi kanibale, którzy wyczuwają siebie wzajemnie poprzez zapach ich własnych ciał. Wykluczeni, zepchnięci na margines społecznego życia, tropią za pomocą węchu innych, kompatybilnych z ich nienaturalnymi predyspozycjami ludzi, z którymi próbują nawiązać cień porozumienia.

Interesującym gatunkiem filmowym pod względem wywoływania doświadczeń polizmystowych, w tym także zmysłu węchu, jest *body horror*. Obrazy te – inaczej niż wcześniej opisane przykłady filmów – wystawiają ludzkie ciała na cierpienia, modyfikacje, bolesne przekształcenia, które dla publiczności stają się trudne do zniesienia: widz odczuwa mdłości, zapach zgnilizny, słyszy trzask łamanych kości lub miękkiej, wilgotnej, śliskiej dźwięk wyciągania wnętrza z ciała. Jednym z przykładów może stać się obsypany nagrodami obraz Julii Ducournau *Titane* (2021). W filmie pojawia się scena, w której dochodzi do przerwania ciągłości zapachowej pomiędzy ciałem a rzeczywistością. Główna bohaterka, Adrien, zamyka się w publicznej toalecie, w której dokonuje samookaleczenia. Obcina włosy, goli brwi, pozbawiając się w ten sposób atrybutów, które określają jej płeć. Ciasno owija grubą taśmą swój brzuch i piersi, co sprawia, że ma problemy z oddychaniem i odczuwa cofanie się treści żołądkowo-jelitowej do przełyku. By zdeformować twarz i uniemożliwić rozpoznanie, chce złamać swój nos: narażony na urazy, staje się coraz bardziej wrażliwy. Ostatecznie bohaterka pochyla się na umywalkę, dotykając nosem jej najbardziej twardej powierzchni. Gwałtownie uderza o nią głową, a widz słyszy trzask łamanej kości nosa i trudny do zniesienia krzyk młodej kobiety. Z deformowanego nosa zaczyna lać się krew, a Adrien, z bolesnym uśmiechem spogląda w lustro. Scena ta jest dotkliwa w odbiorze: widzowie mrużą oczy, napinają mięśnie, zaczynają odczuwać fantomowy smak i zapach krwi. Wraz z powiększającą się opuchlizną nosa, bohaterka sama przestaje odczuwać jakąkolwiek woń. Jest to naturalnie związane z uszkodzeniami tkanek i niedrożnością nosa, w której wciąż obecna jest posoka. Tadeusz Miczka w swoim tekście *Esej o dwudziestowiecznych przygodach ciała* zaznacza, że właśnie w tym gatunku filmowym, czyli *body horror* „szczególną siłę

niszczącą mają kobiety”¹⁹⁷. Miczka porównuje je do Meduzy lub jej siostr, które odrzucają wszelkie normy moralne i prawne, przybierając również charakter fallicznej matki, rodzącej nie-ludzkie potomstwo¹⁹⁸. Dla badacza, ten rodzaj fizycznych przeobrażeń ma ścisły związek z nowoczesnymi technologiami, które zrewidowały sposób myślenia o ciele. Sytuują one człowieka w kontekście „nowego mięsa”, czyli ciała „opanowanego przez media nie odróżniającego świata symulowanego od rzeczywistego”¹⁹⁹. Innymi słowy, technologie stwarzają „nowe ciało”, transformują je w kierunku sposobów i wymogów ich funkcjonowania.

W podobnym tonie utrzymane są też filmy Davida Cronenberga, między innymi *Wideodrom* (1983), *Mucha* (1986) czy *eXistenZ* (1999), a także jego najnowszy obraz *Zbrodnie przyszłości* (2022). Główny bohater, Saul Tenser modyfikuje swoje chorujące na raka ciało poprzez wycinanie pojawiających się co chwilę nowych organów. Zostają one potem pokryte specjalnymi tatuażami. Jest to procedura związana z oficjalną rejestracją nowych narządów w specjalnie zorganizowanym w tym celu urzędzie. Tenser przy okazji jest performerem, specjalizującym się w publicznych sekcjach i operacjach, które cieszą się ogromnym zainteresowaniem publiczności. Widzowie, oglądając spektakl wyciągania żywych organów, z równie żywego ciała głównego bohatera, niczym na obrazie *Lekcje anatomii doktora Tulpa*, z zaciekawieniem i nieukrywaną fascynacją, wpatrują się w operację na żywo, jaką zafundował im Tenser. Niektórzy z nich zupełnie nieświadomie zaczynają gwałtownie oddychać, a także wciągać do nozdrzy pojawiający się zapach wnętrzości performerera, co zaczyna przynosić publiczności niemalże erotyczne spełnienie. Cronenberg pokazuje w tym filmie również ludzi, którzy nie widzą, nie mówią, ale mają dodatkowe pary uszu²⁰⁰ czy celowo okaleczoną twarz. Krwawe operacje na ciele definiowane są jako jedyna droga sprawiająca

¹⁹⁷ T. Miczka, *Esej o dwudziestowiecznych przygodach ciała*, [w:] *Transformacje*, 3-4 (41-42) 2004 i 1-4(43-46) 2005, s. 263.

¹⁹⁸ Tamże, s. 263.

¹⁹⁹ Tamże, s. 263.

²⁰⁰ Nie można oprzeć się wrażeniu, że Cronenberg w tym obrazie inspirował się działaniami australijskiego artysty Stelarcza, który w ramach działania *Ear on Arm* (2007) wszczepił sobie do przedramienia płaskorzębę przypominającą s swoim kształtem ludzkie ucho. Dodatkowe uszy u Cronenberga, jak i prototyp umiejscowiony w ciele artysty, nie słyszą, mogą ostatecznie jedynie emitować dźwięki za pomocą podłączonych transponderów. Tego rodzaju protezy nie wpływają na rozszerzenie percepcji rzeczywistości – sugerują jedynie nieustanne pragnienie konsumowania bodźców, które i tak wciąż odbywa się na warunkach stawianych przez ludzki organizm.

ostateczną przyjemność ciała, stające się tym samym nową formą seksualności. Nie bez powodu – odczuwanie bólu w świecie wykreowanym przez Cronenberga zostało wyeliminowane. Reżyser snuje mroczną narrację o tym, jak fizjologia musi dopasować się do technologii, a także zmian wprowadzonych przez samego człowieka do jego naturalnego środowiska. Stawia tym samym ostrą i trudną do przekroczenia granicę pomiędzy tym, co etyczne, a tym, co powinno robić z się ludzkim ciałem, które w *Zbrodniach przyszłości* zaczyna odżywiać się batonami z plastiku. Cronenberg zwraca uwagę na nowy, niebezpieczny wymiar cielesności, który jednocześnie staje się obcy, inny i tak naprawdę pozaludzki.

Warto podkreślić, że obrazy z gatunku *body horror* dążą do wywołania uczucia wstrętu i obrzydzenia u widzów, także tego olfaktorycznego. Publiczność oczekująca wielu wrażeń zostaje mocno przestymulowana, co powoduje, że aparat zmysłowy dąży ostatecznie do zablokowania bodźców płynących z ekranu. Somatyczne wzmocnienia powodują zatem jednoczesne pragnienie ich stłumienia, a także pozbawienia tego rodzaju eksperyencji fizjologicznej sprawczości, powodującej zbyt gwałtowną reakcję ciała, zaczynającego odczuwać silny, tak naprawdę zbędny w tym kontekście, stres.

Tadeusz Miczka przywołuje także gatunki filmowe, które wyodrębniły się na bazie *body horror*. Są nimi *slasher film* oraz *hospital horror*²⁰¹. Pierwszy z nich Miczka definiuje jako „film mięsny”, który „epatował ciałem rozrywaniem od zewnątrz”²⁰², co miało wywoływać skrajne wrażenia wśród publiczności. Jako przykład podaje obraz *Teksańska masakra piłą mechaniczną* (1974) w reżyserii Tobe’a Hoppera, który snuje okrutną narrację o rodzinie byłych rzeźników katujących, mordujących i zjadających swoje ofiary²⁰³. Tymczasem *hospital horror* to prawdziwa, wizualna „świątynia strachu”²⁰⁴, która według Miczki przedstawia ciało znajdujące się w przestrzeniach szpitala, kostnicy, a z którym bohaterowie filmowi nie obchodzą się łagodnie – zabijają je, pobierają tkanki i przeszczepiają je innym ciałom, znęcają się nad zwłokami²⁰⁵. Ten rodzaj obrazów stawia publiczność w trudnej do zniesienia, fizjologicznej sytuacji, która powoduje skrajne emocje i reakcje ciała.

²⁰¹ T. Miczka, *Esej o dwudziestowiecznych przygodach ciała...*, s. 263.

²⁰² Tamże, s. 263.

²⁰³ Tamże, s. 263.

²⁰⁴ Tamże, s. 263.

²⁰⁵ Tamże, s. 263.

Zupełnie inne, somatyczne bodźce generują obrazy z gatunku *rube films*. Ich cechą charakterystyczną jest deprecjonowanie, jak i kpienie z somatycznych reakcji widzów, którzy w trakcie trwania seansu próbowali dotykać, lizać i węchać ekran kina, aby poczuć oglądane sceny. Ostatecznie poskramianie somatyczności w doświadczaniu obrazu filmowego okazało się bardzo trudne, o ile niemożliwe, czego dobitnym przykładem stał się film *Cinema Paradiso* (1988) Giuseppe Tornatore. Dokumentuje on żywiołowe reakcje publiczności na filmy pokazywane w małej, wiejskiej miejscowości. Obraz ten staje się pochwałą doświadczania dzieła filmowego w sposób zmysłowy, w którym nie chodzi jedynie o wywołanie emocji, ale o formę odczuwania, ucieleśnionej świadomości oraz aktywność ciała, także ze strony olfaktorycznej.

W kontekście rozważań o zmysle węchu i kinie, wspomnijmy jeszcze o olfaktorycznym pomysśle na niszowe zapachy inspirowane ikonicznymi scenami dzieł filmowych. Pomysłodawcą takiego „zapachowego” spojrzenia na kino stała się marka Moth and Rabbit Perfumes. Perfumy *The Lobster czy Blow up* w czytelny sposób nawiązują do filmów *Lobster* (2015) w reżyserii Yórgosa Lánthimosa oraz *Powiększenia* (1966) Michelangelo Antonioniego. Jak pachną aromaty scen w tych czarno-białych flakonach, które swoją formą przywołują na myśl celuloidową taśmę? Twórca perfum Mark Buxton, który odwoływał się do *Powiększenia*, opowiada:

W filmie pojawiło się kilka elementów i momentów, które głęboko ze mną rezonowały i skłoniły mnie do stworzenia olfaktorycznej interpretacji. Od powtarzających się faktur w samochodzie i strychu fotografa, antyków, chemikaliów w ciemnym pokoju, zakurzonych piór, zielonych liści w parku i marihuany. Jednak momentem, który najbardziej ze mną współgrał i stał się inspiracją dla tego zapachu była scena z obrazem olejnym. Przedmiot ten staje się metaforą rzeczywistości kontrastującej z fantastyką²⁰⁶.

Głównymi nutami zapachu są między innymi farba olejna oraz absolut cywetowy. Stwarza on wrażenie duszności, jak i zmysłowości. Jest to aromat ciężki, choć jednocześnie przestrzenny, przywodzący na myśl woń ubrania, które znajdowało się na ciele przez wiele godzin i nasiąkło

²⁰⁶ Zob. <https://lulua.pl/produkt/blow-up-edp/> [dostęp: 8.09.2021].

aromatem wszystkich miejsc, w jakie udał się właściciel. Trzeba przyznać, że perfumy w zderzeniu z opisywaną przez autora tego zapachu sceną filmową ostatecznie oddają jej oniryczny charakter, intensyfikując doświadczenie oglądania filmu *Powiększenie*.

O zapachu *The Lobster* Mark Buxton opowiada w ten sposób:

Zdjęcia zainspirowały mnie do oddania scenerii, krajobrazu i uczuć obezwładniających pary w lesie. Miejsce, w którym dwoje ludzi zmusza się do miłości a oni się zakochują. W zimnie; wiatr, wilgotne drewno, jezioro i liście leśne znajdują ciepło. W niebezpieczeństwie i ciemności; zwierzęce i krwawe podteksty odnajdują spokój i światło. Jest to zapach, który jest jednocześnie zielony, mokry, ciemny, zwierzęcy połączony z bukietem dzikich kwiatów. Połączenie to ma przedstawić społeczeństwo, które kochankowie opuścili i nowe, które odnaleźli by wkrótce je opuścić²⁰⁷.

Jest to kolejny aromat, tym razem utkany z zapachu spróchniałej gleby i zimnej wody, który może towarzyszyć oglądaniu niemalże wszystkich scen filmu *Lanthimos*, otaczając je specyficzną aurą. Tak pomyślane perfumy zwracają także uwagę na archetypiczną moc kina, polegającą na przekonaniu odbiorców, że obrazy przenikają w głąb ich ciała. W końcu, jak twierdzi Wong Kar Wai,

kino może być cytrusowym zapachem obieranej pomarańczy, dotykiem ciepłej skóry pod jedwabną pończochą, lub po prostu sałą, zatopioną w ciemnościach, skąpaną w uczuciu poszukiwania²⁰⁸.

Jak zauważył Tadeusz Miczka, film i historia kina pokazują, jak radykalnie zmienił się stosunek człowieka do jego własnego ciała. Badacz podkreśla, że aż do lat 80. ubiegłego wieku, „ciało kształtowało swój charakter przede wszystkim pod wpływem ucieleśnionego doświadczenia percepcyjnego (typowego dla kina)”²⁰⁹:

²⁰⁷ Zob. <https://lulua.pl/produkt/the-lobster-edp/> [dostęp: 8.09.2021]

²⁰⁸ Cyt. Za Ł. Demby, *Zdalne kino. Samotność widza wobec zmysłowego charakteru recepcji filmu*, [w:] *Kwartalnik Filmowy*, 11/2020, s. 164.

²⁰⁹ T. Miczka, *Esej o dwudziestowiecznych przygodach ciała...*s.264.

Filmowy obraz ciała był obrazem świata, odzwierciedlał symboliczne jego ujęcia uwarunkowane strukturą społeczeństwa i jego prawami, obrazował, jak zmienia się stosunek cielesny do świata i człowieka do człowieka oraz uaktywniał w niewielkim stopniu widza w procesie odbioru²¹⁰

Badacz zauważa, że tak naprawdę dostęp do nowych technologii zmienił charakter ludzkiej percepcji, także kinowej, która dąży do całkowitej, cielesnej immersji. Przywołuje on w swoich rozważaniach słowa Vivian Sobchack, która pisała, że „postkinowa kultura elektroniczna odmawia prawa istnienia ciała, ze wszelkimi charakteryzującymi go fizjologicznymi cechami na rzecz nowej, egzystencjalnej obecności”²¹¹. Cechuje się ona zwieszoną w czasie bezcielesnością. Jak podkreśla Miczka, ten rodzaj uwolnienia cielesności pozbawiony jest orientacji i grawitacji. Nie posiada już swojej przynależnej ciężkości, co tylko potwierdza, jak radykalnie zmieniło się doświadczenie ciała własnego, jak i innego człowieka²¹². Jak słusznie zauważa, nowoczesność dąży do „przewycięzania ciała”, które staje się dziś przede wszystkim odbiorcą wrażeń²¹³. Przyjrzyjmy się teraz percepcji w wirtualnej rzeczywistości, przede wszystkim skupiając się wokół zmysłu węchu.

2.2 Zapach w wirtualnej rzeczywistości

Amerykański pisarz Stanley G. Weinbaum, który przeczuwał nadejście wirtualnej rzeczywistości, w opowiadaniu *Okulary Pigmaliona*, pisał następująco:

Ale posłuchaj – film, który daje jeden obraz i dźwięk. Przypuśćmy, że teraz dodaję smak, zapach, a nawet dotyk. W swoim pokoju Ludwig pogrzebał w torbie, wyciągając urządzenie przypominające nieco maskę gazową. Były gogle i gumowy ustnik²¹⁴.

²¹⁰ Tamże. s.264.

²¹¹ Tamże, s. 265.

²¹² Tamże. s.265

²¹³ Tamże, s. 266.

²¹⁴ Stanley G. Weinbaum, *Okulary Pigmaliona*, przeł. T. Walenciak, w: tegoż, *Drapieżna planeta*, 2019, s.87..

Opowiadanie zostało napisane w 1935 roku, kiedy pomysł stworzenia VR był dopiero w sferze wyobraźni i stanowił przede wszystkim element powieści *science fiction*. Jednakże Weinbaum przemycił w nim tęsknotę za totalnym doświadczeniem rzeczywistości, angażującej natychmiastowo wszystkie zmysły.

Do niedawna próby wirtualizacji zapachu kończyły się tworzeniem fantomów zapachowych. Ta strategia wydawała się jedyną możliwością pobudzania wrażliwości zapachowej w kontakcie z VR, który z jednej strony somatycznie angażuje, z drugiej wyzwała silną tęsknotę za organoleptycznością. Obecnie jednak w porównaniu do kina, zmysł węchu w wirtualnej rzeczywistości jest doznawany coraz intensywniej i w sposób bezpośredni. Aby wyzwolić doświadczenie olfaktoryczne, wirtualność nie potrzebuje mniej lub bardziej rozbudowanych metafor. Przykładem mogą tu być działania francuskiej firmy Olf-Action, która stworzyła system o nazwie Smellit²¹⁵. Jest to zestaw turbin zapachowych, które miały za zadanie aktywizować się w określonym momencie gry czy filmu. Tak więc w trakcie oglądania animacji *Ratatouille* oglądający ma szansę powąchać aromaty potraw, a w trakcie gry *Need for Speed* poczuć swąd palonej gumy w momencie rozpoczęcia wyścigów samochodowych²¹⁶.

Pomysły na zaciągnięcie aromatów w przestrzeń wirtualną przeistoczyły się w stworzenie w 2019 roku sensorycznej maski Feelreal, która pozwala na odczuwanie aromatów w sprzężeniu z wirtualną rzeczywistością. Na jakiej zasadzie się to wszystko odbywa? Feelreal symuluje zapachy, które odzwierciedlają atmosferę oglądanego obrazu. Maskę sensoryczną to generator aromatów składający się z 9 wymiennych fiolek, które można dowolnie mieszać, w zależności od kontekstu sceny, w której ma on się pojawić. Twórcy Feelreal stworzyli ostatecznie 255 fiolek zapachowych, we współpracy z perfumiarzem Bogdanem Zubchenko. Maskę ta zapewnia nie tylko doznania zapachowe, ale też pozwala odczuwać ciepło, na przykład na widok rozgrzanego piasku pustyni, smaganie wiatru czy doznawać wrażenia rozpylania delikatnej, aromatycznej mgiełki, której krople osiadają na twarzy użytkownika. Co ciekawe, autorzy tego projektu oferują trzy rodzaje doznań węchowych: naturalny, odprężający i realistyczny. Pierwszy z nich pozwala na doświadczenie aromatu określonej sceny w VR, drugi pozwala na relaksujące wrażenia, w których dominuje

²¹⁵ Ł. Śmigiel, *Technologia pełna aromatów*, 5.12.2011, [w:] *Komputer świat*. Dostępny online: <https://www.komputerswiat.pl/aktualnosci/technologia-pelna-aromatow/q9lq9y5> [dostęp 26.08.2022].

²¹⁶ Tamże.

aromat mięty i lawendy, trzeci natomiast oferuje bardziej intensywne wąchanie, w tym na przykład zapachu palonej gumy na torze wyścigowym czy swąd prochu strzelniczego w trakcie bitew.

Równie interesującym projektem, stymulującym węch poprzez doświadczanie VR, jest projekt OVR Technology, którego pomysłodawcą był między innymi Andrew Wiśniewski. Urządzenie OVR składa się z czarnej kasety, przypominającej swoją formą mini-drukarkę, na której umieszcza się gogle VR i zakłada na nos²¹⁷. Wewnątrz wkładu znajdują się fiołki z zapachami wyprodukowanymi w laboratorium OVR. Użytkownicy testujący urządzenie mogą wypróbować wersje demonstracyjne, takie jak zbieranie i wąchanie wirtualnej róży. Co istotne, w przeciwieństwie do technologii Smell-O-Vision, kiedy w wirtualnej rzeczywistości użytkownik oddala od siebie wąchaną różę, zapach natychmiast znika, zamiast pozostawać w przestrzeni, tak jak to miało miejsce w przypadku aromatyzowania przestrzeni kina. Jednakże, jak zauważa Sarah Socia, wiceprezesa ds. oprogramowania zapachowego OVR, nie wszystkie zapachy, jakie tworzą w laboratoriach są przyjemne²¹⁸. Socia wskazała na wonie, które są zwyczajnie trudnymi do zniesienia aromatami, a są to między innymi zapach moczu, krwi, brudu, przeпоconego i dawno niemytego ciała, a także kału.²¹⁹ Te rodzaje „aromatów” wykorzystuje się w ramach szkoleń dla straży pożarnej i ratownictwa medycznego, przy wsparciu wirtualnej rzeczywistości. Symulacje pozwalają służbom ratowniczym doznawać najbardziej makabrycznych aromatów, aby przygotować te grupy zawodowe do skutecznego działania w ekstremalnych warunkach. Prostym przykładem staje się symulacja VR dla strażaków, w trakcie której OVR wydziela zapach dymu²²⁰. Działania te, wykorzystując pamięć mięśniową, przygotowują do błyskawicznej reakcji, jak i tym samym zmniejszają potencjał stresu, które może wywołać realne uczestnictwo w akcji ratunkowej. OVR opracowało także system o nazwie *Inhale*, który ma wprowadzać w stan głębokiej relaksacji przy użyciu odpowiednich aromatów i symulowanego, wirtualnego pobytu na plaży, w górach czy lesie.²²¹ Wersja testowa tego zapachowego oprogramowania wykorzystywana jest już między innymi

²¹⁷ M. Lefrak, *Want to smell in virtual reality? A Vermont-based startup has the technology*, Online: <https://www.wbur.org/news/2022/03/14/virtual-reality-smell-ovr-technology> [dostęp: 29.09.2022].

²¹⁸ Tamże.

²¹⁹ Tamże.

²²⁰ Tamże.

²²¹ Tamże.

w klinice uzależnień Reiver Rock Treatment Facility w Burlington w Kanadzie.²²² Zespół OVR zajmuje się także badaniami nad wpływem zapachów na leczenie chorób degeneracyjnych mózgu, w tym Alzheimerera i ewentualnemu wykorzystywaniu tej technologii jako wspomagającej metody regeneracji tego organu²²³. Co istotne, nie jest to pierwszy tego rodzaju pomysł związany z wykorzystywaniem zapachu i leczenia uszkodzeń mózgu. Od końca ubiegłego wieku, jako jedną z metod wybudzania pacjentów ze śpiączki, jest aromaterapia: śpiącemu pacjentowi przybliża się do nosa wonie, które najbardziej lubił, na przykład zapach perfum czy ulubionego jedzenia. Ten rodzaj terapii wpływa na zwiększenie potencjału nerwowego i regenerację uszkodzonych komórek mózgowych.²²⁴

Co ciekawe, same aromaty, na przykład te wykorzystywane w produkcji perfum, podlegają technologicznym procesom związanym z wirtualnością, jednakże na innym poziomie ontologicznym. Firma Rook Perfumes wprowadziła aromaty w postaci NFT (niewymienialnego, wirtualnego tokenu) w celu stworzenia zapachu Metareverse, który będzie dopasowany do indywidualnych potrzeb użytkowników VR. Jak zauważył socjolog Marek Krajewski zapach staje się,

oznaką czegoś, co nie istnieje, zaś jedynym jego fizycznym aspektem jest substancja wytworzona fabrycznie, która dodatkowo może stać się częścią, aspektem dowolnego przedmiotu lub osoby. Za sprawą pojawienia się i ekspansji sztucznych woni, podobnie jak za sprawą telewizji, możemy doświadczać rzeczywistości, z którą albo nie mamy fizycznego kontaktu, albo która w ogóle nie istnieje²²⁵.

Istotną i jedną z najważniejszych cech VR jest obecność, a raczej, hiperobecność, w której zmysły zaczynają pracować na najwyższych obrotach, a zapach może stać się w tym kontekście zmysłem potwierdzającym obecność. Aromaty w końcu tworzą przestrzenno-czasowe sygnatury, które wyznaczają granice pomiędzy światem VR a rzeczywistością, stymulując przy okazji w ten sposób orientację węchową.

²²² Tamże.

²²³ Tamże.

²²⁴ Metoda zapachowa w wybudzaniu ze śpiączki za pomocą zapachu jest między intensywnie propagowana w Górnośląskim Centrum Rehabilitacji Repty w Tarnowskich Górach.

²²⁵ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2002, s. 285.

W doświadczeniach VR, które są głęboko immersyjne i angażujące, zapach funkcjonuje również w sprzężeniu z oddychaniem. Jolanta Brach-Czaina w *Błonach umysłu* o tej naturalnej, fizjologicznej funkcji pisze w niezwykle zmysłowy sposób:

Czasem zwracam uwagę na to, czym oddycham. Zwykle moją świadomość budzi jakiś zapach: perfum przechodzącej obok osoby, albo jedzenia, gdy jestem głodna. W ulicznym korku zaniepokojona wyciewami spalin pospiesznie manipuluję wentylacją samochodu, by rozrzedzić trucizny, jakie wdycham. Właściwie tylko czasem, w lesie, w górach albo w polu i przy szczególnej pogodzie zdarza mi się świadomie wciągnąć łyk powietrza i z przyjemnością zauważyć, że oddycham. Wówczas przez chwilę skupiam się na samej tej czynności. Błogie uczucie. Niestety, ten ważki i wspaniały proces dostrzegam wówczas, gdy coś go zakłóca. A więc w doznaniu negatywnym. (...) Uczestniczymy w rzeczywistości powietrznej, której nie widzimy i na której zawisło nasze istnienie²²⁶

Dlatego też VR stara się tak mocno sensorycznie angażować swoich odbiorców. Jednym z przykładów stają się realizacje kanadyjskiej artystki Char Davies. Projekt *Osmose*²²⁷ (1995) związany jest z doświadczaniem świadomego bycia we własnym ciele. Davies ucieka od hiperrealnego odzwierciedlenia rzeczywistości, proponując uczestnikom abstrakcyjną przestrzeń, w której mogą się całkowicie zanurzyć. Proces ten zaczyna się od zainstalowania na głowie widza specjalnego wyświetlacza i kamizelki śledzącej ruch. Pierwszą z przestrzeni, jaka się pojawia, jest trójwymiarowa siatka orientacyjna, która wraz z każdym oddechem widza, stopniowo zaczyna zmieniać się w polanę na lesie. Dzięki funkcji oddychania i zmysłowi priopercepcji, uczestnicy mają szansę odwiedzić najróżniejsze obszary, a także przestrzenie pomiędzy nimi. Davies do każdej z nich dołącza opisy technologii i ciała, co ma jeszcze bardziej pogłębić wrażenie immersji. W trakcie trwania sesji *Osmose* widz z każdym oddechem uświadamia sobie także istnienie wokół niego najróżniejszych zapachów, które zaczyna mimowolnie przekładać na oglądane obrazy. Co istotne, uświadomienie sobie oddychania wywołuje początkowo w widzach problemy z złapaniem tchu. Z czasem jednak fizjologia

²²⁶ J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2022, s.13-15.

²²⁷ Szczegółowo o pracach artystki można przeczytać: <http://www.immersence.com/>

wraca na właściwe tory, a oddech staje się pewnego rodzaju kompasem, który nawiguje obecność widza w VR.

Nie inaczej dzieje się w realizacji artystki zatytułowanej *Ephemere* (1998). Tym razem Davies tworzy trzy wirtualne przestrzenie: krajobrazu Ziemi, podziemia, w której kryją się korzenie, a także tkanek i naczyń krwionośnych, co ma wskazywać na podobieństwa czującej przyrody i ciała. Davies pokazuje widzom procesy życia i umierania, materialności i niematerialności fizjologicznych procesów, jakie zachodzą w ludzkim organizmie. Uczestnik wędruje przez kości, tkanki, głęboko doświadczając własnego ciała. Davies podkreśla somatyczność egzystencji, pobudzając w widzach zmysł węchu: im dłużej uczestnik przebywa w efemerycznej przestrzeni artystki, tym szybciej zaczyna reagować na zmieniające się obrazy mające w sobie potencjał olfaktoryczny: będąc na ziemi, odczuwa zapach łąki, pod ziemią - zapach wilgoci, a kiedy jego wzrok przemierza bezkresną przestrzeń ludzkich wnętrzności, pojawia się w jego nozdrzach metaliczny, trudny do jednoznacznego zidentyfikowania aromat.

W podobnym, „oddechowym” tonie utrzymany jest nowatorski projekt VR *Noccc* (2021), które zrealizowały Weronika Lewandowska i Sandra Frydrysiak. Realizacja ta, określana przez twórczynię „wirtualnym poematem erotycznym”, jest pokłosiem badań w ramach ich rozpraw doktorskich, dotyczących percepcji ruchu i tańca w wirtualnej rzeczywistości. W tym niezwykłym obrazie został wykorzystany wiersz Lewandowskiej *Noccc* utrzymany w konwencji *slam poetry*:

"noc
koc
świerszcze jeszcze
nie mieszczę się
w mięście

duszne mokre jest powietrze
uciekam ściekam po skórze
po wodę
łyk łyk łyk
kosmyk moich włosów w twoich ustach

noc koc splot naszych ciał
samolot spadający meteor

zboża łoża nas noszą
kołyszają
unoszą ponoszą i jesteś
w moich objęciach
ujęciach

bez pojęcia dla tych
którzy nie spróbowali
uchwycić w oku dali
oddali ich krótkowzroczność
lekkonośność nas wsysa
wysyła daleko

i jeszcze świerszcze
noc noc noc
koc koc
nic nas nie trzyma
wszystko nas unosi
ponosi ponosi dotyk
kosmyk moich włosów w twoich ustach

czas ustał
ustał na ustach
w długim pocałunku
trunku moim trunku
trunku moim trunku

winnym tylko słodczy
winnym słodkim półwytrawnym
sprawnym gestem mnie łapiesz
gdy potykam się po drodze
boso
roso mnie orzeźwiasz
otrzeźwiasz jak światło w oknie domu
nikomu ani słowa
nie jestem na to jeszcze gotowa

przemykamy na górę
chmurę mam w sobie
opadam na podłogę
opadam na niego
opadam na niebo
opadam opadam nieopodal
dali co to zaczęła
poczęła nas popchnęła mnie do
ciebie

noc koc

noc i jeszcze świerszcze szeleszczą
ciszą

opuszczam się na jedną noc
opuszczam się na koc
opuszczam się samą na jedną podróż
wzdłuż i wszerz ciebie

noc
noc noc noc noc
bliska
końca
noc

świt
świst
świst

noc
dzień dzwoni
dzień dzień dzień
dzień dzień dzień
dzień dzień dzień
dzień/noc
dzień/noc
dzień/noc
dzień¹²²⁸

Wiersz Lewandowskiej zbudowany jest z onomatopei, imitujących dźwięki nocnego koncertu świerszczy, przepływania połykanej wody przez gardło, uniesienia ciał podczas intymnego kontaktu. Te właśnie wrażenia zostały przeciągnięte do sfery VR, choć w dość zaskakującym kontekście, bo jak się okazuje, filmowym. Projekt artystek *Noccc* miał swoją premierę podczas tegorocznej (2021) edycji festiwalu kina niezależnego Sundance Film Festival. Publiczności przestano specjalne okulary Oculus Quest 2 oraz słuchawki. Po ich założeniu, widz zaczyna zanurzać się w obraz, który rozpoczyna się sekwencją wieczornej wędrówki po skalistym zboczu w otoczeniu drzew i wysokich traw. Do uszu widza dobiegają słowa wiersza Lewandowskiej, intensyfikujące tym samym doświadczenia zmysłowe. Co ciekawe, w trakcie uczestnictwa w tym vr-spektaklu zaczyna się uruchamiać również zmysł węchu na zasadzie

²²⁸ <http://dobre-wiersze.blogspot.com/2010/12/weronika-lewandowska-noccc.html> [dostęp: 8.09.2021]. Wystąpienie Weroniki Lewandowskiej deklamującej swój wiersz można obejrzeć tutaj: <http://www.contexts.com.pl/pl/artysci/weronika-lewandowska> [dostęp: 8.09.2021].

olfaktorycznej halucynacji, zapachowego powidoku organicznej przestrzeni, z którą widz ma do czynienia w trakcie seansu. Bez wątpienia duży wpływ na taką reakcję ze strony układu nerwowego, jak pisze w swojej recenzji tego obrazu Ewa Drygalska, ma „ASMR-owy efekt *tingle*, czyli przyjemnego łechtania w czaszce, co chciały osiągnąć twórczynie, zamykając nasze uszy w słuchawki i dostarczając im nagromadzonych dźwięcznych zwarto-szczelinowych i dziąsłowo-podniebiennych fonemów²²⁹. Weronika Lewandowska, pytana przez Drygalską, dlaczego obraz zawiera silny pierwiastek erotyzmu odpowiada:

Erotyka to dla mnie przestrzeń uruchamiająca zmysły i ciało. Erotyka pobudza i nastraja do odczuwania pewnych rejestrów. Nie chodzi tu o seks, raczej o dostrojenie się do specyficznego sposobu odczuwania. „Noccc” zaprasza do wejścia w te rejestry, do których mamy normalnie ograniczony dostęp. Ciągłe pilnujemy swoich ciał, dyscyplinujemy je, nie pozwalamy sobie na swobodę i dotyk. [...] Erotyka jest odstonięciem twoich własnych pragnień, kiedy czujesz się bezpiecznie w kontakcie z samym sobą i innymi. W tym projekcie chciałyśmy wyjść z utartych schematów percepcyjnych, aby spróbować odblokować widza na tę erotykę²³⁰.

Słowa Lewandowskiej sugerują, że potwierdzanie, aktualizowanie cielesności może odbywać się nie tylko na drodze realnego uczestniczenia w świecie, ale także poprzez wirtualną partycypację. VR może stanowić jedną z nieoczywistych dróg odzyskiwania zmysłów, jak i cielesnej tożsamości. W realnie doświadczanej rzeczywistości bardzo często ludzkie ciało ma do czynienia z ograniczeniami narzuconymi przez kulturę, a także religię. VR niespodziewanie otworzyło drogę dla działań ku ich zniesieniu.

Zuzanna Kozłowska w artykule *Skanując doświadczenie. Smak, zapach i dotyk w archiwum immersyjnym* wskazuje na niebezpieczeństwa związane z mediatyzacją zmysłu węchu. Autorka stawia pytanie: czy w procesie projektowania sztucznego sensorium zarzucone zostanie pośrednictwo biologicznych narządów zmysłowych, w tym także nosa²³¹?

²²⁹ E. Drygalska, *Czula jest noc* [w:] *Dwutygodnik* 8/2021, dostępny online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9668-czula-jest-noc.html> [dostęp: 10.09.2021].

²³⁰ Tamże.

²³¹ Z. Kozłowska, *Skanując doświadczenie. Smak, zapach i dotyk w archiwum immersyjnym*, [w:] *Czas kultury*, 2/2017 (193), ss. 26-32.

Kozłowska stwierdza, że w kontakcie z najnowszymi technologiami, w tym z coraz bardziej ekspansywną wirtualną rzeczywistością, bardzo możliwe jest zastąpienie bezpośrednio doświadczanego zapachu konwersją na cerebralny obraz zapachu, którego projekcja odbywa się wyłącznie poprzez mózg, jako „wzorzec wywołanego owym zapachem doświadczenia wewnętrznego”²³². Jak pisze Kozłowska,

rezygnacja z mediatyzacji biologicznych organów percepcji jednocześnie oddala i zbliża ludzki podmiot do *rzeczywistości*. Z jednej strony umożliwia umysłowe przeżycie zapachu bez szumów i zniekształceń wytwarzanych nieuchronnie przez mechanikę ludzkiej percepcji, takich jak rozrzedzenie woni przez kontakt z powietrzem czy indywidualne niedostatki sensoryczne, czyli zaburzenia węchu wrodzone bądź nabyte, na przykład wskutek stanu chorobowego (choćaby przeziębienia). Z drugiej strony metoda ta dehumanizuje percepcję, nadając jej potencjał przeżycia nadludzkiego, transgatunkowego bądź całkowicie fikcyjnego ocierającego się o intencję eskapistyczną²³³.

Co warte podkreślenia, Kozłowska zauważa, że wirtualizacja zapachu doprowadzić może do uzyskania nadzmysłowych możliwości węchowych „nieosiągalnych bądź nieistniejących w rzeczywistości: fantastycznych, pozagatunkowych, autorskich”²³⁴. W efekcie, jak zaznacza badaczka, sytuacja ta mogłaby wytworzyć stan „ciągłego powonienia, ciągłego doznawania zapachu, na który z czasem ludzka percepcja przestaje reagować, co może doprowadzić do zjawiska wirtualnej fikcji zapachowej”²³⁵. Czy niepokój Kozłowskiej jest uzasadniony? Można zauważyć, że autorka pomija pewien zasadniczy aspekt ludzkiej percepcji węchowej - tak naprawdę ludzki nos nieustannie doświadcza zapachu w wyniku procesu oddychania. Innymi słowy zmysł węchu znajduje się już w stanie „ciągłego powonienia”, a wirtualna rzeczywistość wzmaga doznania jakościowe tego rodzaju percepcji, sprawiając, że stają się one intensywniejsze. Warty uwagi jest też poruszany przez autorkę kontekst „wirtualnej fikcji zapachowej”, z którą ludzka jednostka ma przecież do czynienia także w realnej rzeczywistości na zasadzie habituacji, o której pisałam wcześniej - gdy dany zmysł wystawiony jest na

²³² Tamże, s. 29.

²³³ Tamże, s. 29.

²³⁴ Tamże, s. 29.

²³⁵ Tamże, s. 29.

powtarzający się bodziec, przestaje na niego fizjologicznie reagować. Tak samo dzieje się z zapachem – im częściej doświadczamy określonej woni, tym szybciej przestajemy ją odczuwać. Wątpliwości Kozłowskiej wynikają z doświadczeń w realnej rzeczywistości, które implikują doznania w wirtualnej. Jak się okazuje, odbywają się one na takich samych poziomach, bez względu na to, jaką rzeczywistość ostatecznie wybierzemy. Nos w dalszym ciągu będzie w stanie fizjologicznej homeostazy, zmienić się może jedynie sposób konwertowania woni na obraz i wrażenia przez mózg. I w zasadzie tylko ten kontekst wirtualnej rzeczywistości powinien wzbudzać nasz niepokój. Należy w tym miejscu postawić następujące pytania: czy będziemy doświadczać zapachu przez nos czy umysł? I czy poprzez tego rodzaju działania zmysł węchu ponownie nie stanie się rodzajem percepcji, który zostanie zepchnięty na margines w społecznym układzie, uprzywilejowującym zmysł wzroku? W końcu mowa jest o wizualizowaniu woni, które nadal skutecznie opierają się oku. Odpowiedzi na te wątpliwości należy spodziewać się zapewne w niedalekiej przyszłości. Dlaczego? Ponieważ można zauważyć, że tego rodzaju rozważania związane z ludzką percepcją bliskie są koncepcji transhumanizmu, w której ciało człowieka sytuowane jest poza porządkiem biologicznym i symbolicznym. Jak zauważa Ada Florentyna Pawlak w swoim artykule *Estetyka cielesności postbiologicznej. Technoantropologia wobec poszerzenia ludzkiego sensorium*, biologiczność sprzężona z technologiami związanymi z wirtualną rzeczywistością sprzyja koncepcjom powstania post-człowieka²³⁶. Będzie to istota „dużo bardziej zaawansowana i doskonalsza, od tego, kim *homo sapiens* mógłby kiedykolwiek stać się na drodze ewolucji naturalnej”²³⁷. Badaczka zauważa, że ciało człowieka znajduje się dzisiaj w stadium przejściowym, zmierzając do stanu postludzkiego²³⁸, czyli „nowej formy egzystencji odzwierciedlającej gatunkowe autodokształcanie”²³⁹. Pawlak powołuje się w swoim artykule na badania Nicka Bostroma, dyrektora oxfordzkiego Instytutu Ludzkości. Twierdzi on, że postczłowiek będzie dysponował co najmniej jedną zdolnością percepcyjną, która przekroczy maksymalne, przypisane mu biologiczne kompetencje²⁴⁰. Według Bostroma, ta nowa wersja

²³⁶ A. Florentyna Pawlak, *Estetyka cielesności postbiologicznej. Technoantropologia wobec poszerzenia ludzkiego sensorium*, [w:] *Zmysłowość w literaturze, języku i kulturze*, red. R. Tokarski, E. Krzykała, D. Gogół, Lublin 2019, s.169.

²³⁷ Tamże, s. 169.

²³⁸ Tamże, s. 170.

²³⁹ Tamże, s. 170.

²⁴⁰ Tamże, s. 170.

człowieka zdecyduje o możliwości „wyboru ucieleśnienia”²⁴¹:

wymiany jego fragmentów w banku syntetycznych organów (np. zmysły zamienne), ciało robotyczne, formy czysto software’owe, będące *garniturem danych* umożliwiającym przyjęcia ciała (awatara) w obrębie świata wirtualnego²⁴².

Ten rodzaj transgresji sensorycznej nie jest ostatnim etapem ewolucji człowieka. Bostrom nie widzi przeciwwskazań do ciągłego rozwoju ciała, potęgowania doświadczenia zmysłowego, na przykład poprzez poszerzanie percepcji o modalności sensoryczne zwierząt, w tym widzenie w podczerwieni czy orientację magnetyczną²⁴³. Co warte podkreślenia, naukowiec wszelkie krytyczne uwagi w tym zakresie kwituje jako zwykłe zabobony, a także strach przed tym, co nowe i nieznanne²⁴⁴.

Pawlak w omawianym tutaj tekście podaje przykłady systemów postrzeżeniowych, rozwiniętych przez zwierzęta i rośliny. Mogą one stać się jednym z pomysłów transhumanistów na „przeniesienie” ich do ludzkiego ciała. Lista jest bardzo długa, o czym świadczy cytowany poniżej fragment tekstu badaczki.

Wśród innych niż człowiek gatunków występuje ogromne zróżnicowanie na poziomie percypowania rzeczywistości i szeroki wachlarz niedostępnych człowiekowi zmysłów służących do postrzegania świata. Węże widzą w podczerwieni, pająki w ultrafiolecie, szczury wyczuwają promienie X. Delfiny, nietoperze używają echolokacji do poruszania się, niedźwiedzie polarne stosują niezwykle wrażliwy węch do lokalizowania fok z odległości 3 kilometrów, zaś chryształki z gatunku ciemniki czarne potrafią dostrzec pożar nawet z odległości 50 kilometrów. Ich narządy wykrywają promieniowanie podczerwone i są o wiele czulsze niż wojskowe noktowizory i kamery. Narwale dzięki komórkom dokładnie wyczuwają poziom zasolenia wody, wiele jaszczurek ma dodatkowe oko na czubku głowy pomagające używać światła słonecznego do nawigacji. Rośliny mają kilkadziesiąt zmysłów: odczuwają długość dnia, dźwięk chrupania liścia przez chryształki i zmiany grawitacji 10 tys. razy mniejszej niż nasza ziemiska. Kwiaty trzykrotki zmieniają kolor po wystawieniu na promieniowanie gamma.

²⁴¹ Tamże, s. 170.

²⁴² Tamże, s. 170.

²⁴³ Tamże, s. 172.

²⁴⁴ Tamże, s. 173.

Ponieważ możliwości poznawcze człowieka są ograniczone przez naturalną somatyczną niedoskonałość, konieczne jest poszerzenie technologiczne pozwalające na nowe sposoby zmysłowego doświadczenia rzeczywistości²⁴⁵.

Na jakiej drodze ma to rozszerzenie nastąpić? Mianowicie poprzez wszczepianie odpowiednich chipów do mózgu. Można zauważyć, że transhumaniści w swoich koncepcjach, skazujących też przy okazji na cierpienia gatunki zwierząt, które zamierzają badać w kontekście ich zmysłowości, by potem dane te przekonwertować do wspomnianych tutaj wcześniej chipów, zapominają o pewnym istotnym elemencie ludzkiej biologiczności. Otóż mózg człowieka zaprogramowany jest na odbiór konkretnych bodźców przesyłanych poprzez zmysły. Długotrwała stymulacja umysłu bodźcami, z którymi nie miał on wcześniej do czynienia, zaburza jego homeostazę, co przekłada się na nieodwracalne zmiany w jego strukturze. Przykładem może stać się odczuwanie szczęścia przez człowieka. W trakcie trwania tego stanu, poziomy serotoniny, dopaminy, oksytocyny oraz endorfiny zaczynają różnicować się na tyle, że gdyby ten rodzaj emocji uległ nieustannemu wzmocnieniu, doszłoby z czasem do uszkodzenia mózgu, a nawet śmierci. Spróbujmy wyobrazić sobie syntetyczny organ węchowy psa, który zostaje wszczepiony w strukturę mózgową człowieka albo bezpośrednio do jego nosa. Możemy mieć do czynienia z analogiczną sytuacją – gwałtowna stymulacja mózgu za pomocą bodźca, pierwszy raz zresztą doświadczanego, może spowodować zmiany w korze i opuszce węchowej, co doprowadzić może ostatecznie do olfaktorycznej niepełnosprawności, czyli anosmii albo zmian na podłożu neuropatologicznym. Transhumanizm pragnie także zatem poprzez te wzmocnienia zmienić umysł człowieka. Pytanie tylko, czy owa zmiana nie będzie bardziej jego upośledzeniem aniżeli upragnionym rozbudowaniem, wyostrzeniem. Może lepiej się o tym nie przekonywać.

2.3 Malarstwo, fotografia i olfaktoryka

Przyglądając się malarskim realizacjom w kontekście zmysłu węchu, podobnie, jak

²⁴⁵ Tamże, s. 173.

w przypadku filmu, widzowie mają najczęściej do czynienia z olfaktoryczną, wizualną metaforą, której siłą napędową okazuje się być najczęściej gest pochłaniania zapachu. Przykładami tego rodzaju wizualnej praktyki mogą stać się między innymi obrazy Jana Brueghla Starszego i Petera Paula Rubensa, składające się na cykl *Pięć zmysłów*, które powstały w latach 1617-1618. Malarska realizacja artystów, która dotyczy zmysłu węchu, przedstawia Wenus i Kupidyna, którzy odpoczywają w niemalże rajskim ogrodzie pełnym kwiatów i zwierząt, oddając się zmysłowej przyjemności doświadczania niezwykłych aromatów. Również Rembrandt starał się uchwycić zapachowy moment w obrazie *Nieprzytomny pacjent (Alegoria zmysłu węchu)*, datowanym na 1624 rok. Przedstawia on tytułowego pacjenta, którego medycy starają się ocucić za pomocą przykładania do jego nosa ściereczki nasączonej bliżej nieokreśloną wonią o dużej intensywności. Ta realizacja również składa się na cykl, który analizuje ludzkie sensorium. Rembrandt daleki był od malowania eskapistycznych, rajskich krajobrazów. Artystę interesowały zmysły w kontekście określonych zdarzeń: śpiewu, spotkania, operacji. To właśnie w takich sytuacjach najbardziej u Rembrandta zaczynała pracować percepcja, co starał się odzwierciedlać na swoich obrazach.

Analizując historię sztuki, można zauważyć, że zmysł węchu najsilniej był obecny w Złotym Wieku holenderskiego malarstwa przypadającego na XVII wiek²⁴⁶. Miało to silny związek z obecnością brzydkich zapachów wydobywających się z kanałów, które doprowadzały mieszkańców do mdłości, a w ostateczności nawet do wyniszczających wymiotów. Przykładem tego rodzaju skrajności olfaktorycznej może stać się obraz Pietera de Hoocha *Wnętrze z kobietami przy bielizniarce*(1663). Przedstawia on domowe wnętrze, na które składa się między innymi czysta podłoga czy świeżo wyprana pościel. Obecne są także młode kobiety, a także dziecko, które bawi się przy otwartych drzwiach. W tle widać kanał, który mimowolnie zaczyna sugerować obecność odrażającej woni. Hooch namalował w ten sposób olfaktoryczny kontrast – z jednej strony obecna jest przyjemna, łagodna woń

²⁴⁶Warto też w tym miejscu zwrócić uwagę na obraz *Wskrzeszenie Łazarza* (1310-1311) Duccio di Buoninsegna, który przedstawia tytułową postać wychodzącą z grobu. Zebrani wokół niego ludzie zaczynają ostentacyjnie zatykać nos, niemal natychmiast reagując na zapach rozkładającego się ciała. Ciało Łazarza jest z jednej strony żywe, ale też wciąż jednak martwe, emanujące nadal niepokojącym zapachem śmierci. Geerten tot Sint Jans w obrazie *Adoracja Trzech Króli* (1480-1485) ilustruje dary przekazane Jezusowi. Jednymi z nich była aromatyczna mirra oraz kadzidło, których zapach symbolicznie unosił się w przestrzeni namalowanej przez artystę. Kolejnymi wizerunkami zapachowymi, utrzymane w klimacie przyjemnych woni stają się też ryciny holenderskiego artysty Jana Saenredama (m.in. rycina *Zapach* z 1595 roku przedstawiająca kobietę trzymającą w dłoni upojnie pachnący kwiat, przykładając go do nosa swojego wybranka).

domowych przestrzeni, z drugiej, ukradkiem do wnętrza próbuje się bezpardonowo dostać smród brudnej wody. Jak zauważa krytyk sztuki Jon Day, obraz Hoocha może stanowić przypomnienie o rażącej realności zapachu, jak i moralne ostrzeżenie, że słodkie, przyjemne aromaty domowego ogniska mogą zostać w każdej chwili pokonane przez trujące wyziewy niebezpiecznego, zewnętrznego świata²⁴⁷.

Jon Day w jednym ze swoich tekstów o malarstwie i olfaktoryce zauważa, że zmysł powonienia znikł ostatecznie z realizacji malarskich zaraz po wspomnianym wcześniej holenderskim Złotym Wieku²⁴⁸, który obfitował nie tylko w obrazy, przedstawiające gest pochłaniania zapachu, ale także w martwe natury i wizerunki przestrzeni, tak zwanych *smellscapes*²⁴⁹, sugerujących istnienie przyjemnych woni. Krytyk zauważa przejście zapachu w wymiar niebytu z powodów przede wszystkim religijnych – przyjemne aromaty zaczęły kojarzyć się z wybujałą seksualnością, którą trzeba było ujarzmić i stłumić. Moment ten, według Jaya, oddają symbolicznie dwa obrazy. Pierwszy z nich to *Martwa natura z symbolami Matki Boskiej* (1672) Dircka de Braya, który przedstawia między innymi gałązkę rozmarynu oraz kadzidło. Drugi to realizacja Hendricka Van Vielta z 1666 roku, na której widać namalowane wewnątrz kościoła w Haarlemie, pozbawionego całkowicie olfaktorycznych emblematów. Day zauważa, że protestantyzm zmiotł z powierzchni ziemi percepcję wężową²⁵⁰. Zmysł ten powraca do malarstwa dopiero w XIX wieku, kiedy to artyści zaczynają traktować ten rodzaj eksperjencji jako pewien rodzaj prywatnego, tajemniczego

²⁴⁷J. Day, *Scents and sensibility: why smell counts in art*, [w: *Apollo Magazine*, 5 June 2021, dostępny online: <https://www.apollo-magazine.com/mauritshuis-scents-in-colour-smell-in-art/> [dostęp: [26.09.2022]

Innym artystą, który zwracał uwagę na nieprzyjemne zapachy był urodzony w Holandii Jan Luyken. W swoich grafikach powstałych około 1700 r., które tworzyły serię składającą się na cykl *Prześladowań religijnych* przedstawiał tortury, na jakie zostali skazani innowiercy. Joris-Karl Hysmans w swojej powieści *Na wspak* opisuje olfaktoryczne wrażenia, jakie wywoływały te obrazy u głównego bohatera: „Dzieła te przesycone ohydłą wyobraźnią, rozsiewające smród spalenizny, ociekające krwią, pełne klątw i okrzyków grozy, o dreszcz przyprowadziły des Esseintes’a, i zatrzymywały go, zdyszanego w czerwonym gabinecie” (J-K. Hysmans, *Na wspak*, Warszawa 1976, s. 109).

²⁴⁸Tamże.

²⁴⁹Marinetti jako pierwszy użył spopularyzowanego dziś pojęcia geografii zapachowej, *smellscape*, która w języku włoskim określana jest jako *paessagio di odori* lub *ritratto olfativo*, oznaczający „portret zapachowy”. Pod tym pojęciem kryje się dynamiczny pod względem językowym opis śladu zapachowego i aromatycznie pachnącego oddechu tajemniczej kobiety, którą artysta śledził nie tyle za pomocą wzroku, co swojego nosa. Termin pojawia się w deklamacji Marinettiego *Ritratto olfattivo di una donna* (1934). Można jej odsłuchać między innymi na tej stronie internetowej: https://www.youtube.com/watch?v=K_GlKrxPwM [dostęp: 23.05.2023]

²⁵⁰J. Day, *Scents and sensibility: why smell counts in art*, [w:] *Apollo Magazine*, 5 June 2021, dostępny online: <https://www.apollo-magazine.com/mauritshuis-scents-in-colour-smell-in-art/> [dostęp: [26.09.2022]

doświadczenia, któremu należy poświęcić jak najwięcej uwagi. Przykładem tego rodzaju myślenia o olfaktoryce stają się obrazy Dante Gabriela Rossettiego zatytułowane *Venus Verticordia* (1864-68) oraz *Lady Lilith* (1866-68). Przedstawiają one zamaskowane kobiece postaci, które upajają się zapachem kwiatów. Rosettiemu udało się namalować wsobność doświadczenia wąchania, które jest indywidualne, a co najważniejsze, jest gestem, któremu należy oddawać się w samotności w taki sposób, aby był on niedostrzegalny przez niewtajemniczonych. Innym przykładem staje się malarska realizacja George'a Fredericka Watta *Ellen Terry* (1864), przedstawiającego młodą dziewczynę, która trzymając w dłoniach zerwane kwiaty, jednocześnie przybliżyła swój nos do tych, które jeszcze kwitną. Podobnie jak bohaterki obrazów Rossettiego, młoda dziewczyna kryje się przed spojrzeniami innych, samotnie, a tym samym bez żadnego skrępowania, pochłaniając unoszące się aromaty. Można zauważyć, że omawiane tutaj obrazy demonstrować węż jako najmniej dyskretny ze zmysłów, który wymaga korporalnego zaangażowania: głośnego wciągania powietrza i ruchu mięśni. Gest olfaktoryczny jest zawsze widzialny i słyszalny dla otoczenia, podobnie zresztą dzieje się w przypadku zmysłu smaku, który bezpośrednio sprzężony jest z węchem. Artyści, traktując wąchanie jako coś wstydlivego, prymitywne, ale jednocześnie koniecznego, separują go na swoich obrazach od społecznej tkanki, umieszczając w sferze całkowitego odosobnienia. Opat i filozof Condillac wymyślił pewien eksperyment: stworzenie posągu, który odczuwa jedynie zapachy²⁵¹. Myśliciel chciał w ten sposób wykazać, że doświadczenie aromatów z czasem zaczyna wpływać na rozwój wartości duchowych, a co najważniejsze, określa cielesną tożsamość podmiotu²⁵². Na obrazach wspomnianych tutaj artystów, owa tożsamość zaczyna się materializować w postaci samotniczego gestu wąchania, co staje się podstawą konstytucji podmiotu²⁵³. Jak zauważył Janusz Krupiński w swojej książce *Wzornictwo/Design. Studium idei*, pochłanianie zapachu to „widzenie w świetle idei (wartości, wierzeń, tęsknot...), świata *sup specie poieseos*”²⁵⁴. Innymi słowy, wąchanie przywołuje na nowo do życia rzeczywistości, które realnie już nie istnieją.

XX wiek stał się momentem, w którym zapach staje się coraz bardziej obecny

²⁵¹ M. Diaconu, *Zapach, tożsamość i pamięć. O konstytuowaniu podmiotu poprzez zapach*, [w:] *Sztuka i Filozofia* 2004, ss. 57-58.

²⁵² Tamże.

²⁵³ Tamże.

²⁵⁴ J. Krupiński, *Wzornictwo/Design. Studium idei*, Kraków 2005, s. 106.

w przestrzeni artystycznej, także w formie niewizualnych dzieł sztuki, o których szerzej będę pisać w kolejnych odstępach pracy. Trend ten zapoczątkowali futurysty. Do końca lat 40. ubiegłego wieku przedstawiciele tego nurtu stworzyli niezliczone manifesty i teksty literackie, które podkreślają wagę węchu jako jedną z najważniejszych umiejętności percepcyjnych ludzkiego ciała. Zapachy odgrywały u nich przede wszystkim poznawczą rolę. Jak zauważa badaczka twórczości futurystów, Caro Verbeek, artyści intensywnie wyczuwali oflaktoryczne transformacje przestrzeni²⁵⁵. Słusznie konstatuje, że okres działania futurystów przypada na pewną, znaczącą zmianę paradygmatu myślenia o zapachu. Teoria miazmy, która sugerowała, że brzydkie aromaty są nośnikami chorób, została zastąpiona ideą pachnących fal, *ondes odorantes*, które przemieszczają się jako wibrujące fale elektromagnetyczne²⁵⁶. Zmiana tego paradygmatu spowodowała zaistnienie węchu jako czynnika, który sprzyja ostatecznemu zerwaniu z przeszłością, jak i zakwestionowania obowiązującej hierarchii sensorycznej, w której najsilniej obecne było przede wszystkim oko. Surrealiści pełnymi garściami czerpali z węchowych koncepcji futurystów, także pod względem koncepcji tworzenia niewizualnych dzieł sztuki. Aromatyczne interwencje surrealistów miały na celu sprowokowanie, dezorientację, bezpośrednią zmianę nastroju, a także dodanie wartości sensorycznej widzeniu. Innymi słowy, przedstawiciele tego nurtu uważali, że im więcej wachamy, tym więcej dostrzegamy. Jak zauważa Krystyna Janicka,

surrealiści chcieli wyzwalać i ćwiczyć wyobraźnię poprzez *długie, ogromne, wyrozumowane rozprężenie wszystkich zmysłów*. Chodziło im bowiem nie o proste przegrupowanie słów czy bardziej kapryśne układy obrazów, lecz o rekreację stanu zbliżonego do stanu alienacji mentalnej²⁵⁷.

Jedną ze ścieżek całkowitego wyzwolenia wyobraźni było doświadczanie zapachów. Nie bez powodu Salvador Dali uważał, że surrealizm jest nasycony doświadczeniami węchowymi. Był artystą, dla którego ta percepcja była istotnym elementem twórczości. Nie zawsze też otaczał się aromatycznymi woniami. Dali cierpiał na koprofagię. Wprawdzie nie zjadał własnych

²⁵⁵ Caro Verbeek's PhD project "In Search of Lost Scents". Online: <https://www.nosenetwork.nl/caro-verbeeks-phd-project-in-search-of-lost-scents-a-summary/> [dostęp: 26.08.2022].

²⁵⁶ Tamże.

²⁵⁷ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1975, s. 22.

ekskrementów, ale w przyptywie twórczej ekspresji miał tendencję do wcierania we własną skórę swoich odchodów. Artysta, przywołując w swoich obrazach gest pochłaniania zapachu, najczęściej powoływał się na nos. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć między innymi obraz *Nos Napoleona przekształcony w ciężarną kobietę, który bierze swój cień na melancholijny spacer pośród oryginalnych ruin* (1945). Twórczość Dalego była także inspiracją do stworzenia perfum, sygnowanych imieniem i nazwiskiem artysty, które umieszczane były w specjalnie zaprojektowanych flakonach, nad którymi opiekę sprawował on sam²⁵⁸. Jeden z nich miał kształt nosa i ust, co miało podkreślać wagę obydwu zmysłów w doświadczaniu przyjemności smaku i zapachu²⁵⁹.

Andy Warhol to kolejny artysta, który sporo uwagi poświęcał olfaktoryce. Warhol obsesyjnie kolekcjonował zapachy, które stanowiły dla niego jeden z najważniejszych wyzwalaczy pamięci. Jego gigantyczna kolekcja perfum składała się na zbiór *Permanent Smell Collection*, będącą pewnego rodzaju kapsułą czasu, w której obecne były także artykuły higieniczne, używane przez niego na co dzień. Jak sam zaznaczał, dany zapach towarzyszył mu zaledwie przez trzy miesiące. Zmieniał go potem na kolejny i nigdy do niego nie wracał²⁶⁰. Nie bez powodu – Warhol uwielbiał wraz z upływem czasu powracać na chwilę do nieużywanego już na co dzień przez niego zapachu, aby przypomnieć sobie trzymiesięczny wycinek z życia, w którym dany aromat mu towarzyszył²⁶¹. Co ciekawe, buszował także po łazienkach swoich znajomych, aby ukradkiem wąchać dostępne tam perfumy. Jak twierdził, robił to tylko po to, aby nie przeoczyć żadnego dostępnego na rynku aromatu²⁶². Swoje zainteresowania zapachem przenosił także na swoją artystyczną twórczość. Warhola nie interesowały wizualne metafory olfaktoryczne w postaci gestów sugerujących istnienie konkretnego zapachu. Artystę frapowała wyłącznie skończona forma aromatu, jaką są perfumy. I to one najczęściej pojawiały się w jego pracach, a także kampaniach reklamowych między innymi dla *Harpers Bazaar*, które publikowało rysunki jego autorstwa, przedstawiające flakony perfum. Jednym

²⁵⁸ Tamże. Warto zauważyć, że projekty flakonów perfum stały się autonomicznymi dziełami sztuki. Jedną z najważniejszych artystek w tej dziedzinie jest Elsa Schiaparelli.

²⁵⁹ Tamże.

²⁶⁰ E. Wolf, *Andy Warhol Loved Perfumes So Much, He Created A 'Permanent Smell Collection'*. Online: <https://www.mentalfloss.com/article/77283/andy-warhol-loved-perfumes-so-much-he-created-permanent-smell-collection> [dostęp 26.08.2022]

²⁶¹ Tamże.

²⁶² Tamże.

z przykładów działań Warhola może stać się akwarela na papierze, przedstawiająca flakon Chanel nr 5. oraz wizerunek oczu Marilyn Monroe, zatytułowana *Andy Warhol+Marilyn Monroe+Chanel nr 5=Art, Fame, Success*. Nie bez powodu przywołana zostaje przez artystę postać Monroe, która, jak mówi legenda, zasypiała jedynie wtedy, kiedy była skropiona flagowym produktem marki Chanel. Co warte podkreślenia, Warhol nie rozstał się z perfumami także po śmierci. W trakcie jego pogrzebu do jego trumny trafił flakon *Estee Lauder Beautiful*.

Interesująco pod względem olfaktorycznym prezentuje się twórczość brytyjskiego malarza Eliota Hodgkina. Artysta tworzył niezwykle haptyczne obrazy, przede wszystkim martwe natury, na których przedstawiał między innymi owoce i kwiaty. Obraz *Peeled Lemons* (1958) przedstawia obrane cytryny, co wywołuje u widzów niezwykle silne doznania węchowo-smakowe. Soczystość i kwaśność owocu silnie pobudza kubki smakowe, a obrana skórka uwrażliwia zmysł powonienia. Można zauważyć, że niemalże cała twórczość artysty skupiała się przede wszystkim na pobudzaniu ludzkiego sensorium. Hodgkin podkreślał, że lubi malować szczególnie takie obiekty, na które na co dzień nie zwraca się aż tak wielkiej uwagi. Co ciekawe, spoglądał na nie tak, jakby widział je po raz pierwszy, a swój zachwyt przenosił na obrazy, które generują szereg haptycznych doznań.

Sporo miejsca w swojej twórczości poświęca zapachowi także amerykański artysta Leo Evans. W 2005 roku powstał obraz *Nose - smell TSS*. Utrzymany w abstrakcyjnej i barwnej formie, przedstawia wizerunek nosa, który intensywnie doświadczając aromatów, wprowadza ciało w stan TSS, czyli zespołu wstrząsu toksycznego. Artysta w ten sposób zwraca uwagę na miejskie, mocno zanieczyszczone przestrzenie, które przestają być bezpiecznie dla ludzkiego organizmu.

Można zauważyć, że Andy Warhol z zapachu uczynił jeden z produktów, które zaczęły podlegać masowej konsumpcji, odzierając je w ten sposób z duchowego, jak i intelektualnego wymiaru proponowanego przez futurystów oraz surrealistów. Odzwierciedlenie tego rodzaju praktyki można odnaleźć w fotografii, przede wszystkim tej, która wykorzystywana jest do promocji określonego aromatu. Na zdjęciach reklamowych odbiorcy nie mają do czynienia z gestami olfaktorycznymi, ale najczęściej z przemycańskim stylem życia oraz zachowaniem, mające związek z aromatami perfum, które są na nich promowane. Przyjrzyjmy się jednak

zdjęciom, które starają się operować zapachowymi praktykami, zapoczątkowanymi przez malarstwo.

Pierwsze fotografie, poprzez które starano się przemycać aromaty są kadry datowane na 1938 rok, które ukazały się w czasopiśmie *The Illustrated London News*. Ich autorem był Henri Devaux²⁶³. Czarno-białe odbitki przedstawiają moment ulatniania się woni lili i kamfory. Efekt ten udało się uzyskać dzięki zbieraniu się związków lotnych na powierzchni rtęci. Fotografie te przedstawiają liliowy pyłek kwiatowy, który w zetknięciu się z wspomnianą tutaj substancją chemiczną, zaczyna swobodnie na niej osiadać. Aromat kamfory tymczasem na zdjęciach Devaux przypomina swoją formą rozlaną substancję. Rok wcześniej David Tasker dokonał prześwietleń rentgenowskich tego samego gatunku kwiatu, co Devaux oraz anturium²⁶⁴. Zdjęcia Taskera odkrywają wewnętrzne aspekty rośliny, a także jej potencjał olfaktoryczny, który widoczny jest w postaci cienkich, organicznych struktur. Podążając tropem tego rodzaju fotografii, szczytową formą wizualizacji olfaktoryczności okazują się być zdjęcia rentgenowskie zatok, a także kości nosowej. Ujawniają one między innymi świeże zmiany urazowe, a także nieprawidłowości anatomiczne nosa, które mają wpływ na zaburzenia zmysłu powonienia.

Można zauważyć, że olfaktoryka w fotografii kreowana jest także w sprzężeniu z kadrowaniem obiektów przyrodniczych, wewnątrz, a także ulic czy miast, które operują charakterystycznymi dla siebie zapachami. Stymulują one percepcję węchową na zasadzie olfaktorycznej halucynacji. Przykładów tego rodzaju praktyki można mnożyć. Ograniczę je do dwóch wybranych przez mnie egzemplifikacji.

Dayanita Singh to indyjska, współczesna fotografka, która w swojej twórczości bada za pomocą obiektywu ludzką pamięć, obecną w przestrzeniach archiwów. Swoją praktykę artystka określa mianem „pracy archiwalnej”, która przywraca do życia wspomnienia. Orhan Pamuk tego rodzaju działania definiuje jako „teksturę pamięci”²⁶⁵, szorstką, podniszczoną, i wyblakłą pod wpływem destrukcyjnego czasu. Czarno-białe kadry artystki rejestrują sterty

²⁶³ Autor nieznany, *The first photographs of smell*, dostępny online:

<https://phonarphotosense.wordpress.com/2012/09/15/the-first-photographs-of-smell/> [dostęp: 28.09.2022].

²⁶⁴ G. Jezierski, *Poza światłem-fotografia rentgenowska* [w:] *Wiadomości uczelniane Politechniki Opolskiej*, dostępny online: <https://wu.po.opole.pl/poza-swiatlem-fotografia-rentgenowska/> [dostęp: 16.10.2022].

²⁶⁵ O. Pamuk, *Images you can smell* [w:] *The Guardian*, 20.01.2022, dostępny online:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/20/novelist-orhan-pamuk-dayanita-singhs-mesmerising-photos-indias-disintegrating-archives> [dostęp: 21.01.2023].

dokumentów, a także ludzi w trakcie pracy w pełnym kurzu i zapachów archiwach i magazynach. Niekończąca się ilość papierów wypiętrza się aż po sam sufit. Pachną one bardzo charakterystycznie: pastą ryżową, a także przeraźliwą dla nosa wilgocią, co związane jest z obecnością monsunowych deszczy, które zalewają pomieszczenia archiwów. Singh rejestrując archiwa, stara się przechwytywać tego rodzaju olfaktoryczne doświadczenia za pomocą zbliżeń, analizowania najdrobniejszych szczegółów na wybranych przez siebie dokumentach, co sprawia, że oglądając jej kadry można niemalże poczuć aromat przestrzeni fotografowanych przez artystkę.

Bardzo interesującym projektem fotograficznym realizowanym przez Sebastião Salgado był *Scent of a Dream*. Artysta postanowił zapisać za pomocą aparatu najbardziej intrygujące rytuały związane z uprawą, jak i zaparzeniem kawy. Odwiedził między innymi plantacje w Chinach, rodzimej Brazylii, Kolumbii, Gwatemali i Indiach. Projekt ten realizowany był dziesięć lat i zwieńczony został publikacją albumu fotograficznego artysty w 2015 roku, który podsumowywał jego niezwykłą podróż po świecie kawy. Zdjęcia składające się na ten cykl, posiadają duży potencjał haptyczny, stymulując zmysł węchu. Kiedy spogląda się na fotografie artysty, niemal natychmiast w naszej wyobraźni węchowej zaczyna się pojawiać aromat ulubionego, gorącego napoju.

W zupełnie zaskakujący sposób do idei zapachu i fotografii podeszła Amy Radcliffe. Brytyjska projektantka postanowiła stworzyć aparat, który rejestruje zapach, zamiast zdjęć. Radcliffe zainicjowała ideę o nazwie *scentografia* (ang. *scent* oznacza *zapach*)²⁶⁶. Jak działa jej zaskakujący aparat? Artystka nazwała swój prototyp urządzenia *Madeleine*²⁶⁷. Technika jego stworzenia opiera się na badaniach szwajcarskiego chemika Romana Kaisera, który zajmował się konserwacją aromatów dla przemysłu perfumeryjnego²⁶⁸. Urządzenie Radcliffe składa się z serii drobnych rurek, które zamknięte są w specjalnej, ceramicznej obudowie. Z jego wnętrza wydobywa się lejek, wychytujący zapachy z otoczenia. Wbudowana w aparat artystki pompa zasysa powietrze, które zostaje wchłonięte przez specjalną pułapkę z żywicy polimerowej. Aby wydobyć pochłonięty aromat, trzeba go „wywołać”, podobnie jak kliszę

²⁶⁶ E. Calouro, *Scent-ography. This camera captures smells instead of pictures*, [w:] *Petapixel*, 28.06.2013, dostępny online: <https://petapixel.com/2013/06/28/scent-ography-this-camera-captures-smells-instead-of-pictures/> [dostęp: 4.07.2022]

²⁶⁷ Tamże.

²⁶⁸ Tamże.

zdjęciową. W laboratorium dokonuje się transkrypcji zapachu na cząsteczki, za pomocą specjalnie przygotowanej chemicznej procedury. Po maksymalnym wydobyciu woni z aparatu, umieszcza się je w fiolkach, a potem odpowiednio konserwuje, aby użytkownik mógł w każdej chwili ją otworzyć i wąchać ulubiony aromat²⁶⁹. Jak zaznacza artystka, jej projekt pomaga nawet w odtwarzaniu woni własnego domu czy upieczonego przez nas ciasta, co wpływa na poprawę jakości samopoczucia, zwłaszcza wtedy, kiedy nie czujemy się bezpiecznie w przestrzeniach, które nie są przez nas jeszcze oswojone²⁷⁰. Można zauważyć, że ten rodzaj kodowania zapachu staje się pewnego rodzaju ogniwiem pośredniczącym pomiędzy światem podmiotowym i przedmiotowym.

W nieco innym tonie są za to utrzymane są fotografie promujące określone wonie. Jak zauważa w swoim artykule *Zapach ciała w fotografii* Izabela Łapińska, aromaty istnieją dzięki skórze²⁷¹. To na niej odbywa się zmysłowy, wonny spektakl, który w aspekcie rozważań badaczki, przyjmuje przede wszystkim seksualny charakter. Łapińska zwraca uwagę na kampanie reklamowe marek takich jak Calvin Klein czy Yves Saint Laurent, w których kobiety, najczęściej z rozchylonymi, nabrzmiałymi od podniecenia ustami, stają się zmaterializowanymi, męskimi pragnieniami, oszałamiając wonią reklamowanych perfum swoich wybranków, którzy pragną natychmiast je posiadać. Z tego rodzaju kampanii wybrzmiewa jasny komunikat – bez określonego zapachu nie posiada się tożsamości ani atrakcyjności. W dodatku tego rodzaju kadry są przede wszystkim odzwierciedleniem męskiego, skopofolicznego spojrzenia. Laura Mulvey w swojej publikacji *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*²⁷² zaznacza, że kobieta jest obrazem, a mężczyzna jest władcą spojrzenia. W świecie rządzonego przez nierówność płci, przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską i bierną – kobiecą. Jak zaznacza Mulvey, „zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą, odpowiednio stylizowaną. Na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne, a o samych kobietach

²⁶⁹ Tamże.

²⁷⁰ Tamże.

²⁷¹ I. Łapińska, *Zapach ciała w fotografii*, [w:] *Camera Obscura*, nr 1/2010, s. 27.

²⁷² L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992, s. 99-100.

można było powiedzieć, że konotują swój status bycia przedmiotem oglądu”²⁷³. Tak się dzieje z bohaterkami kampanii reklamowych perfum. Stają się one uprzedmiotowionym bodźcem zmieniającym perspektywę męskiego widzenia podsyczonego erotyzmem, sprowadzającym je do własności. Skopofilia fetyszystyczna, o której pisze Mulvey, pozwala dostrzec piękno owego „przedmiotu”, który przeobraża się w coś satysfakcjonującego samo w sobie. Dominic Strinati w swojej książce *Wprowadzenie do kultury popularnej* zaznacza, że kobiety w kampaniach reklamowych są przedstawiane stereotypowo, a co najważniejsze, spoty reklamowe są odzwierciedleniem seksizmu, którego odium nie są w stanie zdjąć dokonania feminizmu²⁷⁴. Przywołuje on słowa Harriet Dyer, która zauważyła, że niektórzy twórcy reklam wzięli pod uwagę postulaty feminizmu. Niestety jednak, niektóre agencje, chcąc nadążyć za zmianami dokonywanymi się w obszarze myślenia o kobiecości, często pokazują wyzwolone kobiety jako agresywne, co sprawia, że jeden stereotyp zaczyna gonić kolejny²⁷⁵. Jednakże warto w tym miejscu zaznaczyć, że w przypadku fotograficznych kampanii reklamowych perfum selektywnych, zapach staje się zachętą do przekroczenia bariery, jaką jest dystans. Określona woń staje się niemyim zaproszeniem, jasnym komunikatem, który sugeruje wprost seksualną gotowość. Co ciekawe, marki perfum niszowych nie korzystają ze strategii oferowanej przez marki luksusowe. Nie sprzedają one określonego stylu bycia, życia, nie oferują obietnicy seksualnych sukcesów. Wręcz przeciwnie. Marki niszowe, takie jak między innymi Le Labo, Escentric Molecules, Imaginary Authors czy Zoologist, przekierowują uwagę konsumentów przede wszystkim na zapach, na jego unikatowość, wyjątkowość, oryginalność. Dla tych producentów ważny jest sam aromat, który celowo wypreparowują ze społecznych ram i kontekstów, co zachęca do wykraczania poza to, co bezpośrednio jest zmysłowo odczuwane. Zapach staje się w ten sposób niewizualnym bodźcem dostarczającym wrażeń, które dla każdego odbiorcy będą indywidualne, niezwykle osobiste. Pracuje on zatem podobnie, jak dzieło sztuki, które, stymulując wyobraźnię, przenosi odbiorcę do zupełnie innego wymiaru rzeczywistości.

²⁷³ Tamże.

²⁷⁴ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998, s. 152.

²⁷⁵ Tamże, s. 152.

2.4. Zapach literatury

Czytanie jest bez wątpienia aktem silnie somatycznym, a także olfaktorycznym. Jak trafnie zauważa Michał Paweł Markowski, w ujęciu Barthesa:

Czyta przede wszystkim nasze ciało, które zajmuje pozycję taką lub inną, które cierpnie i zmusza do przerywania lektury, które czuje głód zwabione zapachami z kuchni i rzuca w kąć książkę, które staje się areną wspomnień, asocjacji, nasłuchu, a o którym teoretycy zgodnie milczą²⁷⁶.

Kiedy trzymamy w ręku książkę²⁷⁷, zostaje uruchomiony szereg doznań zmysłowych. Opuszki palców badają strukturę publikacji, gładząc twardą, gładką lub szorstką i miękką okładkę. Po chwili, w rytm przewracanych kartek, pojawia się obezwładniający zapach nowości, drukarskiej farby lub nadmiernego wyeksploatowania woluminu, który natrętnie drażni receptory węchowe podczas wdychania powietrza, przenoszącego do komórek molekuły książkowej woni. Zresztą, kto z nas przed przeczytaniem książki wcześniej jej nie powąchał? Bez wątpienia gest czytania jest odruchem zawłaszczającym, pochtaniającym, którego pozostałości, takie jak odciski palców, zapach dłoni i otaczającej przestrzeni, zostają zakonserwowane na kartkach książki. Czytanie stanowi zatem formę pobudzenia energetycznego na różnych poziomach, zarówno świadomości, jak i kultury.

W dziełach literackich zapach funkcjonuje najczęściej na zasadzie opisów wrażeń węchowych, które towarzyszą bohaterom. Charakterystyka aromatów staje się pretekstem do definiowania emocjonalności, afektów, pamięci, jest także sposobem na wzmocnienie zmysłowych eksperiencji. Określone wonie prowadzą do wzbogacenia estetycznego, do kreowania, jak i odtwarzania abstrakcyjnych obrazów mentalnych, konwertowanych przez literaturę. Jednakże warto pamiętać, że język jednocześnie ogranicza nadawanie identyfikatorów leksykalnych zapachom, które wciąż stanowią wyzwanie do ich precyzyjnego

²⁷⁶ M. P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, cyt. za: A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 232.

²⁷⁷ Por. Z. Sokołowska, *Książka, ciało i tekst*, dostępny online: <https://ownetic.com/magazyn/2015/zuzanna-sokolowska-ksiazka-cialo-i-tekst-rita-baum> [dostęp: 24.05.2023=

opisu. Innymi słowy, język pochtania wrażenia węchowe na tyle silnie, że ich opis ogranicza się najczęściej do pojedynczych wrażeń i doznań. Nie mniej jednak to właśnie język uobecnia oflaktoryczność, która niedostępna jest ludzkiemu oku.

Jak zauważa Ewa Badyda, obecność zapachów w literaturze nie cieszyła się specjalnym zainteresowaniem badaczy²⁷⁸, jednakże nie oznacza to, że nie było i nie ma badań poświęconych temu zmysłowi w obszarze literackim. Jak podkreśla naukowczyni, uwagę w kontekście zapachów przejmowały zasadniczo językoznawstwo oraz lingwistyka kulturowa²⁷⁹. Szlaki w tym zakresie przetarł w głównej mierze artykuł Krystyny Pisarkowej *Szkic pola semantycznego zapachów w polszczyźnie* z 1970 roku²⁸⁰, który wzbudził zainteresowanie językowymi opisami zjawisk olfaktorycznych. W mojej ocenie, jedyną, jak dotąd, dostępną publikacją, która wyczerpuje kontekst zapachowy w językoznawstwie, jest praca Mariana Bugajskiego *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne źródło zapachów* (2004). Jak podkreśla Badyda, do najślabiej rozwiniętych kierunków badań nad zapachem i węchem zaliczyć należy metaforykę²⁸¹. Badaczka w swojej książce *Upadły anioł zmysłów? Metaforyka zapachów i percepcji węchowej we współczesnej polszczyźnie* przywołuje nazwiska dwóch naukowców: George'a Lakoffa i Marka Johnsona, którzy uważają, że metaforyczność jest wtórnie cechą języka i stanowi właściwość działania i myślenia o świecie²⁸². Jak sama podkreśla, sens metafory „polega na rozumieniu i doświadczeniu pewnych rzeczy i zjawisk w kategoriach innych, bardziej dostępnych poznawczo”²⁸³. Dlatego też, zapach, skutecznie wymykający się skrupulatnemu opisaniu, tak jak doświadczenia wizualne, najłatwiej jest umieścić językowo w kategorii wspomnianej wcześniej przenośni. Jak słusznie zauważyła Ewa Szczęsna, „metafora jest procesem, którego istotą są ciągły ruch, zmienność i otwartość na nowe wyobrażenia”²⁸⁴. Intuicję skierowaną ku metaforyce zapachu potwierdzają dzieła futurystów. Futuryści, a także surrealiści tworzyli pojęcia i metafory, które miały bezpośrednio odsyłać do określonej woni, doświadczenia olfaktorycznego. Próbowali oni w ten sposób

²⁷⁸ E. Badyda, *Upadły anioł zmysłów. Metaforyka zapachu i percepcji węchowej we współczesnej polszczyźnie*, Gdańsk 2013, s. 41.

²⁷⁹ Tamże, s. 41.

²⁸⁰ Tamże, s. 41.

²⁸¹ Tamże, s. 41.

²⁸² Tamże, s. 53.

²⁸³ Tamże, s. 53.

²⁸⁴ E. Szczęsna, *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, Kraków 2015, s. 316.

zasypać przepaść, jaka powstała według nich pomiędzy światem zmysłowym a słowami, które go reprezentują, przede wszystkim w obszarze zmysłu węchu. Futurystów interesowały zagadnienia związane ze strukturalnymi podstawami aromatów. Marinetti w swoim manifestie pisał: „Zapach. Tylko zapach. To wszystko, czego potrzebuje zwierzę²⁸⁵! (oryg. *il fiuto, il fiuto basta alla belve*). Ich translacji i próbie definicji przyjrzała się gruntownie holenderska badaczka zapachów, Caro Verbeek w swojej rozprawie doktorskiej, obronionej 27 października 2020 roku, *Aromatic (Re)constructed: In Search of Lost Scents*. Verbeek udowadnia w niej, że zmysł powonienia był głęboko zakorzeniony praktycznie w każdym polu aktywności futurystów i surrealistów, stąd też w swojej pracy poświęca sporo uwagi językowym eksperymentom futurystów. Jak zauważa, sporo z nich pochodzi z języka muzycznego. Nie bez powodu. Zapach, podobnie jak muzyka, ma swoją wielowarstwową strukturę, której szczytową formą jest gotowy aromat, czego przykładem stają się perfumy. Rozprawa Verbeek jest jak dotąd pierwszą taką pracą doktorską, w której pieczołowicie zostały zgromadzone oflaktoryczne metafory i pojęcia obecne w dziełach futurystów. Przyjrzyjmy się wybranym, zapachowym metaforom, proponowanym przez futurystów i zebranych przez holenderską badaczkę²⁸⁶:

1. „*aeromet*, inaczej *plyta lotnicza*. Jest to francuski odpowiednik słowa *aerovivanda*. Słowo to pochodzi od średniowiecznego pojęcia *etermet*, który służył do opisu przez futurystów dania wielozmysłowego”²⁸⁷.
2. „skrót *aero* to przedrostek wymyślony przez futurystów, oznaczający szybkość rozprzestrzeniania się zapachu, *profumi* oznacza tutaj aromat i perfumy”²⁸⁸
3. „*accordi di fetori*, inaczej akordy smrodu. Futuryści chcieli połączyć w ten sposób poetyckość piękna zapachów z odrażającymi aromatami”²⁸⁹

²⁸⁵ F. Marinetti, *I Manifesti del futurismo*, Roma 1914, s. 4.

²⁸⁶ Caro Verbeek udostępnia częściowo zebrane, oflaktoryczne słownictwo na tej stronie internetowej: <https://futuristscents.com/> [dostęp: 22.05.2023].

²⁸⁷ Tamże.

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ Tamże.

4. „*concerto di profumi*, inaczej koncert zapachowy, który futuryści traktowali jako eksplozję różnych aromatów naraz, powodujący hiperdoświadczenie węchowe”²⁹⁰

5. „*modulacioni olfattive*, innymi słowy modulacje zapachowe, polegające na przejściu jednego aromatu w drugi”²⁹¹.

Podobnie, jak zauważa Verbeek, eksperymentuje z językiem Joris-Karl Hysmans w powieści *Na wspan*. Pojawiają się w niej takie wynalazki językowe, jak *homeopatia donosowa* (oryg. *homeopathie nasale*²⁹²), *niezwykłe nozdrza* (oryg. *narines excedeas*²⁹³), *orkiestracja zapachowa* (oryg. *odorante orchestration*²⁹⁴), *halucynacja zapachowa* (oryg. *odorat hallucinations*²⁹⁵), *poezja aromatyczna* (oryg. *santes aromatiques*)²⁹⁶. Neologizmy te kodują określone aromaty, zapisując ich strukturę i jakość i nie uciekają w obszerną opowieść, która opiera się na szczegółowej analizie doświadczenia olfaktorycznego.

Powróćmy jednak na chwilę do rozważań Ewy Badydy w obszarze metafor. Badaczka, właśnie za pomocą metaforycznej strategii, postanowiła dokonać konceptualizacji zapachu, aby jak najszerzej opisać konteksty, jak i przestrzenie, w których aromaty występują najczęściej. Pierwszą z nich określa mianem modelu natury, kolejny nazywa modelem istoty ożywionej, a ostatni stara się definiować jako model aromatów stworzonych bezpośrednio przez człowieka²⁹⁷. Można zauważyć, że pierwszy z nich odnosi się do zapachu przestrzeni – powietrza, miast czy wnętrza i ma ścisły związek z pojęciem *smellscape*, czyli terytorium, które posiada określony, charakterystyczny wyłącznie dla niego aromat. Drugi tymczasem ma bezpośredni związek z indywidualnymi wrażeniami olfaktorycznymi, tożsamością człowieka, a ostatni z zapachami bezpośrednio przez niego wykreowanymi. Dotyczą one między innymi woni własnego lub innego ciała. Przyjrzymy się zatem, jak modele stworzone przez Ewę

²⁹⁰ Tamże.

²⁹¹ Tamże.

²⁹² Tamże.

²⁹³ Tamże.

²⁹⁴ Tamże.

²⁹⁵ Główny bohater książki *Na wspan* wącha wtedy rzeczy, których, jak się okazuje, realnie nie ma. Tamże.

²⁹⁶ Jest to rodzaj poezji aromatycznej, ograniczającej się do lakonicznego opisu doświadczenia aromatu, którego opis dla bohatera był niemożliwy do przełożenia na język. W ten sposób chciał podkreślić wsobność doświadczenia olfaktorycznego. Tamże.

²⁹⁷ E. Badyda, *Upadły anioł zmysłów. Metaforyka zapachu i percepcji węchowej we współczesnej polszczyźnie*, Gdańsk 2013, s. 41-45.

Badydę realizują się bezpośrednio w działach literackich. Przy ich wyborze, co ważne, nie sugerowałam się określoną metodologią czy chronologią. Nie starałam się też historycznie prześledzić tropów zapachowych obecnych w dziełach literackich. Próbuję jedynie dokonać wstępnej klasyfikacji polegającej na podaniu przykładów, odnoszących się do zasugerowanych przez Badydę strategii obecności zapachu. Co najważniejsze i niejednokrotnie przeze mnie podkreślane, aromat występuje najczęściej jako powidok, ślad wrażeniowy bohatera lub bohaterki, któremu poświęcają ostatecznie niewielkie zainteresowanie. A jeśli ma to już miejsce, ma to na celu wyłącznie wzmocnienie literackiego przekazu. Zwracałam przede wszystkim uwagę na obecność zapachów w różnych kontekstach i znaczeniach, które wpływają bezpośrednio na synestezyjny odbiór treści. A dokonany przeze mnie wybór przykładów literackich jest przeglądem, związanym z moim osobistym odbiorem wspominanych przeze mnie dzieł, jak i wrażeń olfaktorycznych, które na mnie one wywarły.

2.4.1 Model natury. Przestrzenie zapachowe-smellscapes

Analizując kontekst przestrzeni obecnych w dziełach literackich, warto by było podkreślić, że zainteresowanie tą problematyką w badaniach sięga dopiero drugiej połowy XX wieku. Jedną z przyczyn był zwrot w XX-wiecznej teorii literatury, określanej mianem przełomu poststrukturalistycznego. Ryszard Nycz zwrot ten definiował jako

usystematyzowany zespół ogólnych twierdzeń (o istocie, odmianach oraz strukturalnych i ewolucyjnych prawidłowościach literatury) stanowiących próbę całościowego i naukowo obiektywnego opisu, klasyfikacji i wyjaśniania o uniwersalnie ważnym wobec całej dziedziny zjawisk literackich zastosowaniu²⁹⁸.

Proces ten zainicjował również przekierowanie uwagi w stronę przestrzeni, który także został określony mianem zwrotu, tym razem przestrzennego. Na polskim gruncie badawczym w polskim literaturoznawstwie na miano prekursorów w tym zakresie zasługują Ewa Rewers,

²⁹⁸R. Nycz, *Dziedziny zainteresowań współczesnej teorii literatury*, [w:] *Ruch Literacki* 1996, z. 1., s. 14.

Tadeusz Sławek i Stefan Symiotuk²⁹⁹. Bez wątpienia należałoby wymienić także Elżbietę Rybicką, która pisała o zwrocie przestrzennym jako wyobraźni, która koncentruje się na synchroniczności, mapowaniu, rozprzestrzenianiu się. Badaczka trafnie zauważyła, że miejsce i przestrzenie wymagają „aktu translacji, wynikającego ze świadomości różnicy kulturowej i w obszarze dyskursu naukowego, i w geograficznych uwarunkowaniach”³⁰⁰. W swojej książce *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* zauważa, że operowanie zapachami w literaturze opiera się właśnie najczęściej na strategii sensorycznej geografii literackiej³⁰¹. Według Rybickiej przestrzenie olfaktoryczne to określenie, które odnosi się nie tylko do geograficznej przestrzeni (*smellscape*), ale także do krótkotrwałych, osadzonych w konkretnym obszarze, prywatnych mitologii bądź geografii wyobrażonej³⁰². Innymi słowy, zapach w tym kontekście jest czynnikiem wyzwalającym wspomnienia zdarzeń. Reminiscencje tworzą coś na kształt olfaktorycznej przestrzeni, zapachowej kartografii miejsc, ale także określają ich charakter. Co istotne, opisy zapachu określonego terytorium, stają się także mimowolnie historyczną kroniką areałów, które realnie już nie istnieją, a także istotną informacją związaną z dekodowaniem woni określonej epoki. Jak pisał Juhani Pallasmaa w książce *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, „konkretny zapach powoduje, że nieświadomie wchodzimy w przestrzeń całkowicie już zapomnianą przez pamięć siatkówkową; nozdrza budzą zapomniany obraz i zaczynamy marzyć”³⁰³. Na bardzo istotny trop w kontekście badań nad związkami literatury i zapachu zwraca badaczka Elżbieta Konończuk. Przywołuje ona nazwisko francuskiego geografa Andre Siegfrieda, któremu przypisuje się autorstwo pojęcia „geografii zapachowej”³⁰⁴. Swoje konkluzje dotyczące tego zagadnienia zawarł w zbiorze esejów *Geographie des odeurs*, która powstała w 1947 roku. Jak podkreśla Konończuk, publikacja ta zapoczątkowała dyskurs geografii zapachów i stanowiła inspirację dla

²⁹⁹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 21.

³⁰⁰ Tamże, s. 29.

³⁰¹ Tamże, s. 247. Jest to „obszar badawczy w ramach geopoetyki i ma charakter interdyscyplinarny, który czerpie z m.in. geografii zmysłów zarysowanej przez badacza Paula Rodway’a, antropologii zmysłów (reprezentowanej m.in. przez Dawida Howesa) oraz perspektywy badawczej zaproponowanej przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik”. Tamże, s. 247.

³⁰² Tamże, s. 263.

³⁰³ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, 2022, s. 56.

³⁰⁴ E. Konończuk, *Geografia zapachów Wobec dyskursów Humanistyki*, [w:] *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, nr 4 (maj) 2013, s. 54.

„intensywnie rozwijającej się od 90. lat XX wieku geografii kulturowej”³⁰⁵. Siegfried w swoich esejach daje jasne wskazówki związane ze sposobami uprawiania „geografii zapachowej:

Geografia zapachów? W jaki sposób ją uprawiać? Tylko za pośrednictwem świadectw rozproszonych, niezgodnych ze sobą, często zbyt subiektywnych, pozbawionych tego, co jest istotą geografii. Geografia zapachów opiera się na opiniach podróżników, pisarzy, poetów, a rzadziej geografów. Trzeba jednak przyjąć za fakt, że określony zapach jest wspólny pewnym regionom, krajom, cywilizacjom, narodom, być może religiom i epokom (co trudno jest sprecyzować (...)). Zapewne odpowiecie mi, czy to nie jest zabawna geografia. Nie, to na serio, a zresztą, to co zabawne często jest najbardziej poważne³⁰⁶.

Konończuk w swoich badaniach nad „geografią zapachów”, przywołuje także nazwiska innych naukowców. Jednym z nich jest Paul Caval, który zauważył, że w literaturze podróżniczej często występują opisy wrażeń węchowych³⁰⁷. Obecne są one najczęściej w zapiskach dotyczących wypraw w egzotyczne regiony świata, podczas których aparat węchowy zaczyna poznawać zupełnie nowe zapachy, z którymi wcześniej nie miał do czynienia. Zjawisko to dotyczy także flory i fauny, ponieważ zapachami natury, mieszczącymi się w modelu zaproponowanym przez Ewę Badydę znajdują się także aromaty roślin i zwierząt, które są nośnikami charakterystycznych dla siebie woni. W kontekście rozważań francuskich badaczy, można zauważyć, że przekierowują oni uwagę z hedonistycznych, siatkówkowych wrażeń na polizmystowe. Jak zatem wspomniana „geografia zapachowa” realizuje się w literaturze?

Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów tego rodzaju praktyki staje się najpopularniejsza na świecie powieść o zapachu, czyli *Pachnidło* Patricka Süskinda. Obfituje ona w sugestywne zapachy przestrzeni, które znacząco budują narrację tej publikacji, stając się tym samym literackim dokumentem rejestrujących feerię zapachów, które z ulic Paryża bezpowrotnie zniknęły:

W epoce, o której mowa, miasta wypełniał wprost niewyobrazalny dla nas, ludzi nowoczesnych, smród. Ulice śmierdziały tajnem, podwórza śmierdziały uryną, klatki

³⁰⁵ Tamże, s. 54

³⁰⁶ Cyt. za E. Konończuk, s. 54.

³⁰⁷ Tamże, s. 55.

schodowe śmierdziały przegniłym drewnem i odchodami szczurów, kuchnie - skisłą kapustą i baranim łojem; w niewietrzonych izbach śmierdziało zestarzałym kurzem, w sypialniach - nieświeżymi prześcieradłami, zawilgłymi pierzynami i ostrym, słodkawym odorem nocników. Z kominów buchał smród siarki, z garbarni smród żrących ługów, z rzeźni smród zakrzepłej krwi. Ludzie śmierdzieli potem i niepraną garderobą; z ust cuchnęło im zepsutymi zębami, z żołądków odbijało im się cebulą, a ich ciała, jeżeli nie były już całkiem młodzieńcze, wydzielaly woń starego sera, skwaśniałego mleka i obrzękłych, zrakowaciałych tkanek. Śmierdzało od rzeki, śmierdzało na placach, śmierdzało w kościołach, śmierdzało pod mostami i w pałacach. Chłop śmierdział tak samo jak kapłan, czeladnik tak samo jak majstrowa, śmierdziała cała szlachta, ba - nawet król śmierdział, śmierdział jak drapieżne zwierzę, a królowa śmierdziała jak stara koza, latem i zimą (...). I, rzecz jasna, najbardziej śmierdziała w Paryżu (...)³⁰⁸.

Równie intrygujący opis przestrzeni olfaktorycznej, można znaleźć w opowiadaniu *Suskindia* (2018) chińskiego autora Lawrence Lianga. Opisuje w nim bibliotekę, w której książki wybiera się na podstawie emitowanego przez nie zapachu. *Suskindia* to tajemnicze miasteczko, które obezwładnia mieszkańców aromatem starej świątyni, a także zatłoczonego bazaru, obfitującego w najrozmaitsze zioła i przyprawy. Aby móc swobodnie przedrzeć się przez centrum *Suskindii* i nie zgłodnieć, należy – radzi narrator opowiadania – przykładać nasączoną wodą różaną ściereczkę do nosa. W bibliotece woluminy wodzą na pokuszenie zapachami. Książki Gabriela Garcii Marqueza pachną gorzkimi migdałami, powieści Josepha Kiplinga świeżym pieprzem, a za zakładkę w tej tajemniczej bibliotece służy po prostu oddech³⁰⁹. Podążając tropem wyznaczonym przez Lianga, łatwo sobie wyobrazić, że książki Marcela Prousta mogłyby pachnieć tylko jednym aromatem – kultowych już magdalenek. Opowiadanie to zawiera także zmysłowe opisy wrażeń olfaktorycznych:

Wybierasz na chybił trafił jedną z nich i zaczynasz kartkować, by ustalić tytuł i autora, ale to, co cię uderza, to nie słowa czy język, ale zapach. Tę czuć paloną gumą i dogania cię mdlące wspomnienie zamieszek, których świadkiem byłeś jako siedmiolatek. Odkładasz ją na bok i przesuwasz się nieco dalej, gdzie wyczuwasz jakby znajomy aromat, który trudno ci

³⁰⁸ P. Süskind, *Pachnidło*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2022, s. 10.

³⁰⁹ L. Laing, *Suskindia*, [w:] *Niewidzialne biblioteki*, przeł. J. Dehnel, Kraków 2022, s. 138.

zidentyfikować. Talk miesza się burbonem, kiedy tak suniesz od tropikalnego popołudnia w Kalkucie do skostniałej z przenikliwego zimna nocy w Tangerze, jednak uparcie trzymasz się zapachu, aż doprowadza cię do pęku świeżej, zroszonej wodą kolendry³¹⁰.

Zapach zatem staje się wyzwalczem wyobrażeń określonych miejsc i krajobrazów. Opis zapachu przyjmuje w nich najczęściej formę wizualno-wraźniową. Bywa też on sprzężony z określonymi smakami. Jak zauważa Elżbieta Rybicka, sfera kulinarna wyznacza tożsamość terytoriów geograficznych³¹¹. Jak zaznacza, kluczowe znaczenie w tym kontekście ma *idea terroir*, której cechą charakterystyczną jest związek pomiędzy miejscem, jego klimatem i ziemią, a potrawami, które z danego regionu się wywodzą³¹². Rybicka podkreśla jeszcze jeden istotny aspekt tej koncepcji, który jest związany z tak zwaną migracją kulinarną. Ma ona ścisły związek z globalizacją kuchni³¹³. Jak twierdzi badaczka, „geografii smakowej nie można traktować stabilizująco (...), jest ona raczej sferą fuzji, wskaźnikiem mobilności i kultury przepływu”³¹⁴. Jednym z przykładów związanych z geografiami smakowo-olfaktoryczną, mogą stać się eseje Abbota Josepha Lieblinga, sybaryty smaku i piewcy dobrego jedzenia. Podczas swoich podróży kulinarnych, nieustannie doświadczał aromatów potraw. Liebling często w swoich felietonach podkreślał, że to właśnie ich zapach wzmagił jego apetyt, który był nieposkromiony. Dla autora, zapachy przestrzeni i miejsc, które odwiedzał, budowały ich tożsamość, określały niepowtarzalny charakter. Lubił powracać do miast, z którymi łączyły go aromatyczno- smakowe wspomnienia. Jednym z nich był Paryż. Wspominał, że „bary cuchnęły zleżałym piwem”³¹⁵, a ulice pachniały „nieznośnie świeżym powietrzem”³¹⁶. W podobnym, zapachowym tonie wypowiadał się także autor *Wszystkich kronik wina* Marek Bieńczyk, dla

³¹⁰ Tamże, s. 137. Tego rodzaju książki sensoryczne, pobudzające zmysł węchu, przeznaczone są najczęściej dla dzieci. Przykładem może stać się na polskim rynku seria *Moja pachnąca książeczka*, wydawana przez wydawnictwo Harper Collins Polska. Książeczki zawierają pachnące strony. Ich aromat wydobywa się przy potarciu strony dłońmi. Można poczuć zapachy konkretnych owoców, m.in. truskawek czy wiśni, albo produktów żywnościowych, takich jak kawa czy herbata.

³¹¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s.254.

³¹² Tamże, s. 254.

³¹³ Tamże, s. 254.

³¹⁴ Tamże, s. 254.

³¹⁵ A. J. Liebling, *Między posiłkami. Apetyt na Paryż*, przeł. A. Arno, Warszawa 2022, s. 46.

³¹⁶ Tamże, s. 46.

którego smak stał się też wyzwalczem określonych woni, które znacząco wpływały na odbiór tytułowego, szlachetnego trunku, jak i miejsca, w którym się znajdował.

Równie istotną kwestią związaną z geografią miejsc, wywołujących silne sensoryczne doznania, jest ich kontekst emocjonalny. Zapachy miejsc i przestrzeni przede wszystkim je identyfikują. Każda zmiana wywołana zmianą woni określonego terytorium wywołuje uczucie niepokoju, obecności Innego. Miron Białoszewski w trakcie swoich reporterskich spacerów po zniszczonej II wojną światową Warszawie, zwracał uwagę na zapachy miejsc, w których się znajdował. Były one dla niego niezajome, zupełnie różne od tych, do których był przyzwyczajony przed wybuchem wojny. Wędrował po widmowej stolicy w otoczeniu spalonej, porzuconej i doszczętnie zniszczonej architektury. Kierując się w stronę ruin Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego, który przed wojną został przekształcony w kino, przedziera się przez wertepy, zarośla i ściany bez tynku, trafiając w końcu na salę, która, jak pisze, uległa całkowitej „profanacji”³¹⁷ :

Uderza nas okropny zapach i brud. Trzy galerie niby się trzymają, ale jakże powyginane i obwisłe, na cienkich nóżkach kolumn. Na środku zardzewiałe siatki, kawałki wytwornych ongi, kratowanych barier. Obok gnój, pagórek żużlu, w końcu sceny wybity otwór, pod którym piętrzą się śmieci i migają szczur³¹⁸.

Białoszewski opisuje post-apokaliptyczne miejsca, wyjąłowane z obecności człowieka, po których hula wiatr i którą bierze w swoje posiadanie natura. Zapachy tych przestrzeni pozbawione są septyczności, czystości. Autor porusza się po tym osobliwym labiryncie węchowym trochę po omacku, niepewnie, tracąc raz po raz równowagę, potykając się o zniszczone przedmioty i stosy gruzów, poszukując oznak jakiegokolwiek życia.

Nadawanie sygnatur zapachowych miejscom jest także jednym ze składników budowania pamięci. Elżbieta Rybicka podkreśla, że dyskurs memorialny w literaturze jest „kategorią egzystencjalną warunkującą tożsamość indywidualną oraz bycie w świecie”³¹⁹. Zapach staje się zatem także aktualizacją istnienia w określonym miejscu, przestrzeni.

³¹⁷ M. Białoszewski, *Na każdym rogu ta sama truskawka. 1946-1950*, oprac. A. Poprawa, Warszawa 2022, s.37.

³¹⁸ Tamże, s. 37.

³¹⁹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 303.

Intrygującym pod tym względem staje się zapis olfaktorycznych spacerów po Bieszczadach, które można znaleźć w książce Ewy Pluty *Rubież* (2022). Autorka tworzy własną zapachową mapę, do której tworzy osobistą legendę. Oznacza ją kolorowymi kropkami. Każda z nich jest osobną, olfaktoryczną sygnaturą, związaną także ze smakami i zapachami potraw, starych książek, świeżej pościeli, aromatu powietrza, a także strachu. Jak sama pisze, „na kartce papieru robi się gęsto od zapachów. Po chwili z olfaktorycznego chaosu wyłaniają się krajobrazy zapachowe, które czułam, gdy szłam wzdłuż granicy”³²⁰. Dla Pluty istotnymi wrażeniami stają się nie te wzrokowe, tylko właśnie zapachowe, co ma sprawić, że odwiedzane przez nią miejsca na stałe zapiszą się w jej pamięci, ze wszystkimi właściwościami. Zapach staje się w tekście Pluty sposobem na budowanie tożsamości, nie tylko jej własnej, ale i miejsca. Podobny, olfaktoryczno-sensoryczny akcent kładzie także w swoich dziełach Andrzej Stasiuk, który dla niego staje się wyrazem przesywającej na wskroś, autentyczności.

Interesująco pisze także o tego rodzaju eksperymentach Noriko Morishita w swojej książce *Mądrość herbaty* (2008). Autorka pewnego dnia stojąc w korytarzu budynku, nagle doznaje olfaktorycznej reminiscencji:

Był to czysty, niemal aksamitny zapach, który kojarzył mi się z płonącym w oddali ogniskiem. Idąc w głąb korytarza, coś sobie uświadomiłam. To był zapach węgla! Choć jego woń otaczała mnie za każdym razem, kiedy odwiedzałam dom Sensei- a bywałam tu od wielu lat- nigdy dotąd nie zwróciłam na nią uwagi. Nie miałam pojęcia, że węgiel posiada własny zapach. Najwyraźniej pobudzony został we mnie uspiiony dotąd receptor węchowy³²¹.

Dla Morishity zapach staje się sposobem do nawiązania bliższego kontaktu z rzeczywistością, przestrzenią, ale także samą sobą i własną pamięcią. Nie bez powodu pisze w dalszej części swojej opowieści, że „deszcz, wiatr i woda: zapachy sprzed wielu lat wymieszane z moimi uczuciami tamtych dni pojawiały się znikąd, po czym znikwały jak kamfora”³²². Pisarka próbuje

³²⁰ E. Pluta, *Rubież*, Warszawa 2022, s. 242.

³²¹ N. Morishita, *Mądrość herbaty*, przeł. M. Borzobochata-Sawicka, Kraków 2022, s. 126.

³²² Tamże, s. 127.

złapać olfaktoryczne mikromoment, które próbuje katalogować i nadawać im odpowiednią, wspomnieniową sygnaturę. Zapachowe doświadczenia stają się dla autorki właściwością wyrywającą świadomość z uśpienia i duchowego bezwładu.

Również dla Olgi Tokarczuk obecność zapachu stanowi potwierdzenie, aktualizację materialnego istnienia. W opowiadaniu *Numery* (1997) autorka kreśli obraz hotelu, jako zapachowej przestrzeni. Obecne są w niej aromaty środków czystości, świeżego prania, jak i gości, którzy w holach pozostawiają po sobie widmową woń perfum selektywnych. Główna bohaterka, pokojówka o nieznanym imieniu, prowadzi czytelnika przez olfaktoryczną strukturę hotelu, utkaną przez pozostałości obecności. Brak jednoznacznej identyfikacji związany jest tutaj również z nieobecnością osobistego zapachu samej narratorki, która celowo pragnie zostać całkowicie anonimowa, nie chcąc zwracać na siebie uwagi. Ślad aromatu jej ciała mógłby wywołać nieprzewidzianą aberrację, która wytrąci hotel z olfaktorycznego porządku. Dla narratorki przestrzeń ta jest żywa, oddychająca. Prowadzi ona tajemnicze, osobne życie, którego wyrazem stają się aromaty. Pokojówka wędruje przez piętra i pokoje, które odwiedzane są przez gości z najróżniejszych regionów świata. Śmiało stwierdza, że Japończycy są bezwonni, septyczni i płochliwi – nie chcą pozostawiać jakichkolwiek śladów obecności, aby nie zostali w jakikolwiek sposób wywęszeni, wytropieni. Tymczasem Amerykanie pozostawiają po sobie smród bałaganu i niedbale porzuconych artykułów higienicznych. Warto zauważyć, że zapach w twórczości Olgi Tokarczuk pełni silną rolę poznawczą. Dla pisarki wonie stają się sposobem interpretowania rzeczywistości, jak i definiowania osobowości bohaterów. To nie spostrzeżenia wzrokowe, ale percepcja węchowa jest zmysłem porządkującym, jest nośnikiem znaczeń i budowania pamięci. Każdy obiekt, każda przestrzeń i każda osoba w opowiadaniach oraz powieściach noblistki generuje określoną woń. Ich obecność definiują przede wszystkim skojarzenia, która dana woń wywołuje. Zapachom przyjemnym dla ludzkiego nosa Tokarczuk nadaje silnie wartościujący potencjał, tymczasem brzydkie stają egzemplifikacją biedy, traumy i smutku. Zapachy stanowią też u pisarki wyznacznik swojskości i obcości. Jako przykłady tego rodzaju olfaktorycznych praktyk należy wymienić między innymi powieści *Bieguni* czy *E.E.*

Warto jest w tym miejscu podkreślić, że literackie opisy przestrzeni zapachowych stanowią łącznik pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Bernard Benstock, badacz

twórczości Jamesa Joyce'a stwierdził, że dopóki istnieje literatura, nie potrzebujemy tak naprawdę źródła aromatu. Jak twierdził,

każde dzieło literackie zostaje dla przyszłych pokoleń. Żaden zapach wymieniony w *Ulissesie* nigdy nie zużyje się podczas ponownego czytania powieści ani nie utraci swej pełnej wyrazistości dla nowego czytelnika³²³.

Jednakże potrzeba poznania źródła określonych aromatów, a także ich charakter, mają na celu stworzenie panoramy zapachowej miejsc. Źródła literackie mogą stać się ważnym nośnikiem tego rodzaju informacji, które można konwertować na realnie istniejące zapachy. Stały się one istotną częścią naukowego projektu sensorycznego o nazwie *Odeuropa* realizowanego od 2020 roku w Amsterdamie³²⁴. Ma on na celu odtworzenie zapachów Europy z najróżniejszych momentów historycznych. Badacze nieustannie poszukują tak zwanych „świadków węchowych”, którzy będą w stanie szczegółowo opisać na przykład „zapach targu warzywnego w Rzymie z lat 50. ubiegłego wieku lub aromat włoskich kuchni, które na przestrzeni wieków nieustannie się zmieniały”³²⁵. Takimi węchowymi świadkami stają się także wspomniane wcześniej dzieła literackie, w których obecne są opisy zapachów przestrzeni, stare, medyczne receptury, książki kucharskie, a także ludzie o rozwiniętej pamięci węchowej, którzy stanowią nieocenioną pomoc w budowaniu aromatycznej historii Europy³²⁶. Ma ona przede wszystkim na celu wyjaśnienie procesów, które wpływały na zmianę środowiska, a także dawać istotny wgląd w życie mieszkańców miast, jak i ich okolic³²⁷. Naukowcy zaangażowani w ten projekt podkreślają, że wskazówki węchowe powinny zostać zachowane jako ważna, integralna część dorobku kulturalnego ludzkości, podobnie jak źródła wizualne czy pisane³²⁸. Jak zauważyła jedna z członkiń zespołu badawczego *Odeuropa*, Cecilia Bembire, istnieje szereg problemów, które związane są z pozyskiwaniem danych do tworzenia bibliotek

³²³ Cyt. za A. Gilbert, *Co wnosi nos? Nauka o tym, co pachnie*, Warszawa 2010, s. 318.

³²⁴ Więcej informacji o samym projekcie można znaleźć na stronie internetowej: <https://odeuropa.eu/>

³²⁵ V. Thorpe, *A nose for history. Academics recreate lost smells from the past*, dostępny online: <https://www.theguardian.com/education/2022/jul/02/a-nose-for-history-academics-recreate-lost-smells-from-the-past> [dostęp: 13.01.2023]

³²⁶ Tamże.

³²⁷ Tamże.

³²⁸ Tamże.

zapachowych. Jednym z nich jest dostęp do substancji chemicznych, które odpowiadają za określone wonie³²⁹. Bembire udało się odtworzyć zapach potpourri z lat pięćdziesiątych XVIII wieku, pochodzący z Knole – rodzinnego domu rodziny Sackville-West w hrabstwie Kent, którego opis pojawia się w powieści Virginii Woolf *Orlando*³³⁰. Na tym jednak nie koniec. Badaczka w 2017 roku odtworzyła również zapach biblioteki w katedrze św. Pawła w Londynie, wydobywając wykrywalne pierwiastki przed planowanym jej remontem, który później diametralnie zmienił zapach tego wnętrza³³¹. Następnie naukowczynie poprosiła perfumiarzkę, Sarah McCartney, aby spróbowała stworzyć to samo doznanie węchowe, opierając się wyłącznie na składnikach, które wykorzystywała tworząc własną substancję zapachową. Okazało się, że w przypadku tych dwóch woni, różnice odczuwalne dla ludzkiego nosa były niewielkie, albo nawet w ogóle niewyczuwalne³³². Jak zaznacza Bembire, tego rodzaju zabiegi mają na celu zastanowienie się, czy odtwarzanie historycznych zapachów ma znaczenie naukowe czy po prostu komercyjne, pozakademyckie³³³. Badacze nie są do końca zgodni w tym zakresie, nawet po dwóch latach badań zapachowych związanych z projektem *Odeuropa*.

Kolejną trudnością związaną z odzyskiwaniem nieistniejących współcześnie zapachów, jest radykalna zmiana reakcji ludzi na zapachy. Jak podkreśla Bembire, człowiek nie pachnie tak samo, jak wiek czy dwa temu, a niektóre aromaty odnoszą się do zupełnie innych kontekstów znaczeniowych niż wcześniej³³⁴.

Członkowie projektu *Odeuropa* badają również zapach kadzideł oraz jego znaczenie historyczne i kulturowe. Jak opowiada William Tullett z England Ruskin University w Cambridge, autor książki *Smell in Eighteenth-Century England*,

³²⁹ Tamże.

³³⁰ Tamże.

³³¹ Tamże.

³³² Tamże.

³³³ Tamże.

³³⁴ Tamże.

kiedy zaczniesz przeglądać drukowane teksty publikowane w Europie od 1500 roku, znajdziesz mnóstwo odniesień do zapachu, od zapachów religijnych – takich jak zapach kadzidła – po rzeczy takie jak tytoń³³⁵.

W ramach *Odeuropa* została stworzona sztuczna inteligencja, która pomaga w przeglądaniu tekstów historycznych pod kątem opisów zapachów i ich kontekstu, a także wykrywa ona aromatyczne wonie ukryte w samych książkach oraz starodrukach³³⁶. Informacje te zostaną wykorzystane do opracowania internetowej encyklopedii europejskich zapachów, w tym biografii poszczególnych zapachów wraz z wglądem w emocje i miejsca związane z określonymi woniami³³⁷. Tullett opowiada, że w bazie danych będą się znajdowały także informacje oraz artykuły o poszczególnych typach wrażliwości węchowej, a także ludziach, dla których zmysł powonienia, a także wonie stanowiły jeden z najważniejszych sposobów doświadczania rzeczywistości. Badacz wśród tego rodzaju osobowości wymienia przede wszystkim lekarzy oraz medyków różnych dyscyplin, na przykład z dziedziny pielęgniarstwa. Naukowiec podkreśla, że tego rodzaju informacje przenoszą zmysł węchu w różne przestrzenie chorobowe, znaczeniowe i historyczne, jak na przykład stosowanie ziół, takich jak rozmaryn, w celu ochrony przed zarazą czy używanie soli zapachowych w XVIII i XIX wieku jako antidotum na napady padaczkowe i omdlenia³³⁸. Tullett opowiada również o tym, jak sprowadzane do Europy w XVI wieku egzotyczne towary, wpływały na zmianę specyfiki olfaktorycznej tego regionu. Między innymi stało się tak dzięki aromatom tytoniu, który ukształtował pejzaż zapachowy wielu miast³³⁹. Podkreślał także zmianę woni wewnątrz, w tym także teatrów, przede wszystkim w XVIII wieku, które w tym właśnie okresie wręcz były wypełnione tytoniowym dymem³⁴⁰. Jak dodaje, powoli woń ta znika z węchowego świata z powodu zakazów palenia³⁴¹. Zespół badaczy tworzących projekt *Odeuropa* twierdzi, że planuje wykorzystać swoje odkrycia przede wszystkim do pracy z chemikami i perfumiarzami

³³⁵ N. Davies, *Scents of history: study hopes to recreate smells of old Europe*. Online: <https://www.theguardian.com/science/2020/nov/17/scents-of-history-study-hopes-to-recreate-smells-of-old-europe> [dostęp: 16.01.2023].

³³⁶ Tamże.

³³⁷ Tamże.

³³⁸ Tamże.

³³⁹ Tamże.

³⁴⁰ Tamże.

³⁴¹ Tamże.

w celu odtworzenia zapachów z przeszłości i zbadania, w jaki sposób zapachy mogą być dostarczane w celu zwiększenia wrażeń odwiedzających muzea i inne miejsca związane z szeroko pojętą kulturą. Tullet zaznacza, że w zakresie tego rodzaju badań nie są pionierami. Przywołuje on w swojej wypowiedzi przykład brytyjskiego muzeum wikingów w Yorku Jorvik Viking Centre, który zastąpił nie tyle samymi eksponatami, co z odtwarzania smrodu skandynawskich regionów z X wieku, co sprawia, że wizyta w tym miejscu jest niezapomniana, przede wszystkim dla nozdrzy. Również w Polsce archiwizuje się zapachy, w ramach projektu *Odotheka*. Jest on realizowany przez Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, we współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie oraz Wydział Chemii i Technologii Chemicznej Uniwersytetu w Lublanie i Muzeum Narodowe Słowenii. Naukowcy przede wszystkim starają się przechwytywać i archiwizować wonie zabytków, a także obrazów, w tym słynnej *Damy z gronostajem* (1489) Leonardo da Vinci.

Projekt *Odeuropa* jest unikatowym w skali Europy i świata przedsięwzięciem, które wskazuje na istotną relację pomiędzy literaturą a zapachem. Dzieła literackie stają się tym samym jednym z najważniejszych świadectw zmysłowego zaangażowania, co sprawia, że procesowi wyginięcia specyficznych woni można skutecznie zapobiec. Jak podkreśla badacz zmysłu węchu Avery Gilbert, dzięki tego rodzaju projektom, materiał tworzący kulturę „nie będzie wyglądał tak, jakby zjadły go mole”³⁴². Zapach zatem jest jednym z istotniejszych elementów, jak i dziedzictw, mających znaczący wpływ na zbiorową pamięć. Dostrzegła to pisarka Mary J. Dobson, która nakładem Oxford University Press wydała serię książek zapachowych dotyczących panoram olfaktorycznych, między innymi starożytnego Egiptu, średniowiecznych ulic miast, a także Anglii i dynastii Tudorów. Znajdują się w nich karty zapachowe, nasączone określonymi woniami, które odsyłają czytelników do danej epoki historycznej. O potrzebie zachowywania i odtwarzania tego rodzaju woni świadczy sukces wydawniczy serii, która sprzedała się w wielomilionowych nakładach niemal całym świecie. Tego rodzaju publikacje są wciąż niedostępne na polskim rynku wydawniczym. Pozostaje mieć nadzieję, że wkrótce to się zmieni.

³⁴² A. Gilbert, *Co wnosi nos? Nauka o tym, co pachnie*, Warszawa 2010, s. 321.

2.4.2 Model istoty ożywionej- zapach jako integralna część tożsamości

Jednym z kolejnych modeli zapachowych proponowanych przez badaczkę Ewę Badydę jest ten, który definiowany jest jako istota ożywiona. W tym kontekście aromaty stają się jednym z ważniejszych elementów osobowości bohaterów literackich, jak i ich sposobów partycypowania w rzeczywistości. Ten rodzaj eksperyencji obecny jest na przykład w powieści Virginii Woolf *Orlando* (1928):

Zdało się jego wyobraźni, że nawet ciała tych ludzi, przepelnione boskimi myślami, muszą być przeobrażone. Niewątpliwie mają aureolę zamiast włosów, kadzidło zamiast oddechu i róże rosną między ich wargami³⁴³.

Dla pisarki pachnący oddech staje się interoceptywny, jest odzwierciedleniem duszy człowieka, która jest nieuchwytna, nie poddająca się dotykowi i przechwyceniu, tak jak kadzidlany dym. Jak zauważa w swojej książce *Węch. Co nos mówi umysłowi* Ann-Sophie Barwich, „zapach osobisty stanowi część tożsamości i znak rozpoznawczy, gdyż zapach osobisty przypomina osobisty dotyk”³⁴⁴. Dlatego też olfaktoryczność staje się istotną funkcją budowania tożsamości literackich postaci. Doskonale pokazuje to opowiadanie *Człowiek z psim węchem* Reginy Ezery (1987). Łotewska pisarka snuje tu opowieść o Wiktorze Esmynie, *everymanie*, którzy prowadzi nudne i ustabilizowane życie do czasu, kiedy zapada na tajemniczą infekcję zatok. Doprowadza go ona do stanu hiperolfaktoryczności – odczuwa wszystkie możliwe zapachy, które przyczyniają się do przewlekłego bólu nosa:

Wnętrze nosa stało się do tego stopnia wyczulone, że jego niezwykłą wrażliwość dałoby się porównać z reakcją obnażonej miazgi zęba na strumień zimnego powietrza, kiedy zewnętrzne podrażnienie nerwu odbija się w mózgu ukłuciem nie do wytrzymania. Istotna różnica - którą uświadomił sobie stosunkowo szybko – polegała jedynie na tym, że na śluzówkę nosa boleśnie działała nie temperatura powietrza, lecz jego skład, innymi słowy - nasycenie zapachami i fetorami, wywołującymi u niego szereg skrajnie nieprzyjemnych odczuć, poczynając od

³⁴³ V. Woolf, *Orlando*, przeł. W. Wójcik, Warszawa 1994, s. 67.

³⁴⁴ A-S.Barwich, *Węch. Co nos mówi umysłowi*, przeł. T. Chawziuk, Kraków 2022, s. 52.

lekkich uderzeń prądu w kanały nosowe, co wywoływało łzy, a kończąc na ostrych spazmach, od których wykrzywiała się twarz i ciemniało w oczach, jak przy wdychaniu trujących, niebezpiecznych dla życia oparów. Bojąc się oddychać przez nozdrza, łączywie, nierytmicznie chwycił powietrze ustami i normalnie naturalny, przyrodzony, i dlatego niezauważalny proces oddychania kosztował go wiele wysiłku. Odnosił wrażenie, że własny jego nos powiększył się, spuchł, jak nabrzmiewający wrzód, lecz nawet po bardzo dokładnym obejrzeniu okazał się całkiem normalnej wielkości³⁴⁵.

Można zauważyć, że autorka w swoim opowiadaniu skupia się nie tyle na opisie doznań węchowych, ile na obserwacji doznań psychiczno-fizjologicznych bohatera. Zwyczajne, naturalne i do tej pory niedostrzegalne czynności życiowe zaczynają go po prostu przerastać. Emsin z czasem doświadcza coraz więcej nowych aromatów - wie, kiedy odwiedzi go teściowa, bo wyczuwał jej zapach z promienia kilkunastu kilometrów, potrafi rozpoznawać faktury tkanin, emitujących określone aromaty, bezbłędnie rozpracowuje każdą zmianę w funkcjonowaniu swojego i obcego organizmu. Ludzie przebywający w jego towarzystwie czuli się nieswojo. Odnosili wrażenie, że przy Esmine stają się dosłownie nadzy, jakby nos Waltera sięgał w najgłębsze, najbardziej intymne zakątki ich ciał. Dwuznaczność tej sytuacji sprawiała, że jego towarzysze zaczęli wstydliwie, niczym listkiem oliwnym, zasłaniać własne ciało najróżniejszymi przedmiotami w obawie, że Esmine wywęszy coś bardzo intymnego, co chcieliby zachować wyłącznie dla siebie.

Opowiadanie kończy się smutną puentą – Walter traci całkowicie zmysł węchu, co sprawia, że znika nieodwracalnie część własnej tożsamości. Jego własne ciało przestało być znajomym, dobrze oswojonym terytorium. Wraz z postępującą anosmią, zaczyna się kurczyć, zmniejszać i zanikać. W *Performerce* Dona DeLillo pojawia się wątek wąchania własnego ciała przez główną bohaterkę³⁴⁶. Ta powieść również potwierdza przekonanie, że zapach stanowi istotny czynnik budowania tożsamości. Madalina Diaconu zauważa, że doświadczenie aromatu samego siebie wpływa na konstytucję podmiotu³⁴⁷. Jak twierdzi badaczka, „zapach własnego ciała wyodrębnia, buduje zamkniętą i konserwatywną przestrzeń, a co

³⁴⁵ R. Ezera, *Człowiek z psim węchem*, [w:] *Człowiek z psim węchem. Opowiadania ironiczne*, Warszawa 1987, s. 6.

³⁴⁶ D. DeLillo, *Performerka*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2009, s. 86.

³⁴⁷ M. Diaconu, *Zapach, tożsamość i pamięć. O konstytuowaniu podmiotu poprzez zapach*, [w:] *Sztuka i Filozofia* 2004, s.60.

najważniejsze, aromat wytwarza podmiot jako jednostkę czasową³⁴⁸. Diaconu twierdzi, że tożsamość zapachowa osadza się na trzech filarach: cielesnej, socjo-kulturowej i narracyjno-osobistej. Pierwsza z nich, w ocenie badaczki sytuuje się w następującym kontekście:

Zapachy przynależne mnie (*das Selbst*) są dwojakiego rodzaju: istotne i nieistotne, efemeryczne i uporczywe. Zapachy występujące chwilowo są, podobnie jak w świecie zwierząt, sygnałami wskazującymi na stan ciała, np. czystość, wypiełgnowanie, chorobę czy gotowość do spółkowania, a ze stanem ciała idzie w parze stan ducha (nastrój). Zmysłem odpowiadającym za samopoczucie – dotykowi i smakowi w pewnych ich zakresach przeciwstawia się zmysły związane z postrzeganiem przedmiotów (wzrok, słuch, dotyk). Zapach ciała jest też znakiem cech trwałych bądź permanentnych. Pochodzi z najgłębszego wnętrza człowieka i narzuca się nam wrażenie, że czując zapach innych ludzi obwąchujemy istotę tej głębi. (...) Zapach ciała stanowi *principium individuationis*³⁴⁹.

Innymi słowy, zapach własnego ciała staje się konstytucją samoodniesienia, jest czymś najbliższym. Drugi filar, czyli tożsamość socjo-kulturowa budowana jest poprzez aromaty przestrzeni oraz przedmiotów, stając się według Diaconu olfaktorycznym „impregnowaniem” własnej tożsamości, próbą zakorzenienia się w otaczającej rzeczywistości, przedłużeniem *das Selbst*. Co ważne, proces tej zapachowej impregnacji ma ścisły związek z ucieleśnieniem indywidualnej przynależności do miejsca, jak i kulturowo-społecznej wspólnoty. Ostatni, trzeci filar osadza się według Diaconu w kontekście budowania pamięci zapachowej, a co za tym idzie, własnej biografii. Olfaktoryczna pamięć uobecnia, potwierdza i aktualizuje własne „ja”. Jak pisze , „okazjonalny, nagły wgląd w dany epizod, oglądany w innym świetle uświadamia mi przede wszystkim proces mojego stawania się”³⁵⁰.

O tym, jak ważne jest konstruowanie podmiotu za pomocą zapachu i do czego może doprowadzić zaburzenie w tym procesie, pisze w swojej relacji niemiecki psychiatra Hubertus Tellenbach, na którą powołuje się w swoim tekście Diaconu. Opisuje on przypadek niejkiej Hannelore Z. Urodzona w 1924 roku w Niemczech, została przyjęta na oddział wewnętrzny Kliniki Psychiatrycznej i Neurologicznej w Heidelbergu w latach 1960 i 1962. Lekarz, który

³⁴⁸ Tamże, s. 63.

³⁴⁹ Tamże, s. 66.

³⁵⁰ Tamże, s. 67.

przyjmował pacjentkę, zanotował jej słowa zebrane w wywiadzie przebiegu choroby:

Kiedy otwieram okno, krzyczy, co robię źle, już nikt nie może znieść mojego zapachu, pachnę tak obco, skóra pachnie jak wąż. Nie mogę już patrzeć w lustro, muszę myć się trzy razy dziennie (...). Wszyscy uciekają przede mną, nigdzie nie mogę się ruszyć. Szef czuje nosem, co myślę. Myśli, które wypływają ze mnie, mają swoisty rytm. Ja też nie rozumiem, co to jest, ale nie chcę wyglądać na głupią (...). Utraciłam wszystkich przyjaciół i ludzi, których lubiłam, pozdrawiają mnie już tylko ordynarni, prymitywni ludzie, a tych nie uznają. Nikt przecież nie znosi już mojego zapachu i ja też go nie znoszę³⁵¹.

Diagnoza, jaka została ostatecznie postawiona pacjentce, to schizofrenia. Opis ten pokazuje sensoryczne rozstrojenie, dysocjację osobowości, poczucie obcości własnego ciała, którego zapachu nie można rozpoznać. A to, co obce zaczyna budzić obezwładniający lęk, który można uśmierzyć tylko wtedy, kiedy ciało powróci do swojej pierwotnej, oswojonej formy, także tej olfaktorycznej. Nie są znane dalsze losy tej pacjentki, choć pozostaje mieć nadzieję, że uzyskała upragnioną, korporalną homeostazę.

Powróćmy raz jeszcze do omawianej wcześniej powieści *Pachnidło* Süskinda. Co warto podkreślić, zapach jest tu pretekstem do opisu ludzkiej natury, w której, według pisarza, wciąż tkwi animalistyczny potencjał. Akt wążachania ukazany jest w tej książce jako coś niewłaściwego, burzącego społeczny porządek, a jego właściwości poznawcze zostały sprowadzone do moralnie wątpliwej praktyki, jaką były seryjne morderstwa nie tyle na tle seksualnym, co olfaktorycznym. Süskind traktuje w swojej powieści zapachy jak nieproszonych towarzyszy, pozbawiając je estetyczno-moralnego charakteru. Pisarz kieruje do czytelników jasny komunikat: im większe zdolności węchowe, tym jeszcze większe prawdopodobieństwo wystąpienia zaburzeń psychicznych. Bohaterem tej powieści jest Jean-Baptiste Grenouille obdarzony węchem absolutnym, który przychodzi na świat w slumsach XVIII-wiecznej Francji. Z powodu swoich niezwykłych zdolności, ulega obsesji stworzenia zapachu, w jego mniemaniu idealnego – jest nim aromat ciała pięknej dziewczyny. Jego pragnienie przeradza się w serię brutalnych morderstw, doprowadzających go ostatecznie do schwytania i skazania na karę

³⁵¹ H. Tellenbach, *Geschmack und Atmosphaere. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg, 1968, s. 150, cyt. za M. Diaconu, *Zapach, tożsamość i pamięć. O konstytuowaniu podmiotu poprzez zapach*, [w:] *Sztuka i Filozofia* 2004.

śmierci w postaci publicznej egzekucji. Nieoczekiwanie zamienia się ona w spektakl miłości. Grenouille poprzez oszałamiający zapach, który sam stworzył i rozpylił na ulicach śmierdzącego Paryża, zostaje okrzyknięty niewinnym. Ostatecznie jednak główny bohater rozpaczliwie poszukując miłości i akceptacji, postanawia odebrać sobie życie. Robi w to okrutny i przyprawiający o czytelnika o mdłości sposób – rozpyła na sobie zapach, który przyczynił się do jego uniewinnienia. Po chwili zostaje rozszarpany i zjedzony przez ludzi, którzy nie mogli oprzeć się aromatomu ciała Grenouille'a. Książka Süskinda demonstruje szaleństwo, tkwiące w zakamarkach umysłu człowieka, które zostaje wyzwolone przez węch, sprowadzając go tym samym do najbardziej prymitywnego, a także grzesznego zmysłu, skazanego na społeczne wygnanie, a także radykalną, kulturową amputację. Warto też podkreślić, że pisarz traktuje olfaktoryczność jako coś obscenicznego, hiperwidzialnego i hiperstyszalnego, podkreślając w ten sposób biologiczny wymiar zapachów, jego ludzki i nie-ludzki charakter. Autor *Pachnidła* opisuje także stan olfaktorycznej psychozy, która doprowadza do przemocy. Nie jest to jedyny przypadek w literaturze, w której mamy do czynienia z tego rodzaju zjawiskiem.

Jednym z przykładów może stać się powieść Marie Darrieussecq *Świństwo(Truizmy)*. Jej bohaterką jest młoda kobieta, która pracuje w perfumerii, gdzie obecne są zniewalające klientów wonie, na dodatek silnie pobudzające erotycznie. Nieoczekiwanie jej ciało wystawiane jest na akty przemocy, które na początku nie wydają się dla niej takie oczywiste. Jest dotykana w intymnych miejscach, chwyтана za piersi, sprowadzona do obiektu, który można zawłaszczyć nie tylko poprzez spojrzenie, ale i brutalne ataki. Z czasem u głównej bohaterki zaczynają się pojawiać zmiany, które ostatecznie zmieniają ją w świnię – śmierdzącą, zarośniętą, co staje się symbolem jej poniżenia, destrukcji. Również w kontekście powieści Darrieussecq zapach jest „wyzwalaczem” przemocy.

Bardzo zaskakującym dziełem w obszarze rozważań związanych z tożsamością i zapachem, staje się bez wątpienia *Wstęp do nosologii* Zbigniewa Libery. Autor nie przekierowuje uwagi czytelnika ściśle w stronę olfaktoryczności, lecz kształtu nosa, któremu przypisuje określone cechy osobowości, jak i kulturowe znaczenia. Autor skupia się również na fizjologicznych funkcjach nosa, takich jak kichanie, smarkanie, krwawienie, siąkanie odwołując się przy tym do mitologii, jak i ludowych zwyczajów. Libera, próbując

zrekonstruować kulturowe znaczenie kichania, odwołuje się do greckiego mitu o Prometeuszu, który trzymał ogniste bicze przy rydwanie boga słońca, Heliosa, prosto pod nosem stworzonego przez siebie człowieka. Ten zaczyna kichać, a to oznaczało nieposkromioną wolę życia³⁵². Stąd też Grecy i Rzymianie upatrywali w kichaniu dowód najlepszego zdrowia, a także zgodę bogów związaną z najważniejszymi, politycznymi decyzjami³⁵³ Libera, badając historię nosa, zauważa, że ten element ludzkiego ciała ucierpiał najbardziej. Swoje stwierdzenie uzasadnia zarówno wykluczeniem zmysłu węchu z badań antropologicznych i kulturoznawczych, jak i wydarzeniami historycznymi, obfitującymi w opisy rytualnego obcinania nosa za określone przewinienia. Autor podkreśla, że nos nie jest wbrew pozorom całkiem niewinnym i pozbawionym istotnego znaczenia elementem ludzkiej anatomii. Jak pisze,

nos nie jest niemową. Nie może nią być. Coś mówią jego rozmiary i kształty. Coś mówią jego ruchy. Dodaje nam urody albo nas szpeci. Jest naszym przekleństwem. Informuje o naszych skłonnościach, charakterze, namiętnościach. Zdradza nas. Przed *wszystko mówiącymi nosami*, które charakteryzują ludzi nie mniej niż oczy, nie mniej niż usta, przestrzegali fizjonomiści³⁵⁴.

Libera wyjaśnia, że fizjonomiści skupiali się przede wszystkim na badaniu budowy ciała człowieka, które stanowiło dla nich istotny komunikat, mówiący o popędach, skłonnościach. O tego rodzaju interpretacji cielesności, pisał już Arystoteles w *Fizjognomicie*, zwracając uwagę na ludzką anatomię, która konotuje określone znaczenia³⁵⁵. Można zauważyć, że konteksty poruszane przez autora bliskie są także frenologii. Twórca tej koncepcji naukowej, Franz Joseph Gall uważał, że mózg jest wielobarwną strukturą, którą można badać, jak mapę, poruszając się po niej według określonych reguł, między innymi za pomocą budowy i rozmiaru czaszki, odczytując z niej właściwości natury człowieka, takie jak emocjonalność, pamięć czy osobowość. Jeśli dane cechy osobnicze są dominujące, wypukłość obszarów czaszki za nie odpowiedzialnych jest większa. Aktualnie frenologia, jak i wspomniana wcześniej arystotelesowska fizjognomika, uważane są za błędną interpretację ludzkich zachowań,

³⁵² Z. Libera, *Wstęp do nosologii*, Wrocław 1996, s. 98.

³⁵³ Tamże, s. 98-99.

³⁵⁴ Tamże, s. 34.

³⁵⁵ Tamże, s. 22.

z którymi budowa czaszki, jak i innych elementów ludzkiego ciała nie ma nic wspólnego. *Nosologia* stanowi cenne źródło dekodujące znaczenie zmysłu węchu, jak i wnosi antropologiczne konteksty związane z odbiorem świata zewnętrznego poprzez nos. Jak pisze Libera, organ ten jest „drogą dwukierunkową i dwupasmową, na której ma miejsce osobliwe pomieszanie wielu czynności życiowych, swego rodzaju pomostem łączącym świat wewnętrzny z zewnętrznym”³⁵⁶. I trudno się z nim nie zgodzić.

2.4.3 Modele aromatów stworzonych przez człowieka- zapachy ciał

W kontekście aromatów generowanych przez ludzkie ciało, przykładów literackich można wręcz mnożyć. Andrzej Stasiuk w swojej powieści *Przewóz* bardzo często podkreślał walory zapachowe wykreowanych przez siebie bohaterów, co miało na celu wyeksponowanie właściwości poznawczych zmysłu węchu. Także pod względem tragicznych wydarzeń wojennych, które generowały dotkliwe dla nosa zapachy. Dla Stasiuka wojna posiada swój charakterystyczny aromat: swądu palonych zwłok, cuchnącej woni niegojących się ran, albo spoconych, niemytych ciał partyzantów³⁵⁷. Badacze literatury tego rodzaju wonie, przed którymi nie można się w jakikolwiek sposób obronić, nazywają „terroryzmem zapachowym”³⁵⁸. Jak podkreśla literaturoznawca Andrzej Dudek, wśród „*loci communes* opisów ludzkich reakcji na przykre zapachy (...) znajdziemy wskazania na takie, jak marszczenie nosa, ból głowy, duszności i oszołomienie”³⁵⁹. Dla badacza wspomniany wcześniej „terroryzm zapachowy” w literaturze może stać się wyrazem podskórnie odczuwanej zmiany pokoleń, ale także „zderzenia umierającego świata z załączkami nowego życia i nowej kultury”³⁶⁰. Jak pisze,

³⁵⁶ Tamże, s.68.

³⁵⁷ A. Stasiuk, *Przewóz*, Wołowiec 2021

³⁵⁸ A. Dudek, *Poetyka zapachów w świecie przedstawionym Dmitrija Miereżkowskiego*, [w:] *Slavica Wratislavensia*, 2014 (158), s. 140.

³⁵⁹ Tamże, s. 140.

³⁶⁰ Tamże.

zapach śmierci, rozkładu i gnicia towarzyszący obrazom kultur i stylów życia swoistych dla kończących się epok, na poziomie niewerbalnym jest jedną z interpretacyjnych wskazówek do odczytywania (...) biofilnych wartości tego, co zapowiadają nowe, rodzące się kultury³⁶¹.

Jednakże zapach śmierci w dziełach literackich może pełnić także inne role, nie tylko związane ze zmianami kulturowymi. Aromat ten oznacza także żałobę. Czas traumy po utracie bliskiego toczy się wokół tropienia śladów obecności zmarłego, w tym także jej osobistych zapachów, które świadczą o jeszcze chwilowej, tymczasowej obecności w materialnym świecie. W ramach dzieł literackich, tego rodzaju powidoki aromatów, mogą stać się swoistym *spiritus rector*, który prowadzi bohaterów przez czas żałoby. Jednym z takich przykładów może stać się powieść Miry Marcinów *Bezmatek* (2020). Autorka zmaga się z bólem po stracie matki, która umiera w wyniku choroby nowotworowej. Pisarka odkrywa ślady jej obecności w przedmiotach, ubraniach, szuka śladów jej dotyku w starych, poplamionych jedzeniem książkach kucharskich. W jej poszukiwaniach obecny jest też zapach perfum Yves Rocher *Comme une Evidence*, który nosiła jej mama³⁶². Stanowi on ślad zapachowy, który prowokuje autorkę do reminiscencji, przypominania sytuacji, w których najsilniej odczuwała ich aromat. Dla Marcinów zapach staje się wyzwalaczem obecności zmarłej, jest środkiem łagodzącym ból i bezsilność. Wąchanie staje się jednym z etapów przeżywania żałoby – poprzez aromat perfum, autorka wciąż odczuwa widmową, niematerialną obecność swojej matki, której nie może już dotknąć, przytulić. Może jedynie ją poczuć.

W nieco innym tonie wypowiada się Tove Ditlevsen w swojej powieści *Trylogia kopenhaska* (1967). Autorka wspomina w niej swoją ciotkę Rosalię, która zapada na śmiertelną chorobę. Ditlevsen opisuje proces jej odchodzenia, powolnego znikania, a także zmianę zapachu jej ciała, które zaczynało po prostu gnić. Z jednej strony pisarka pragnęła jej obecności, z drugiej smród powolnego rozkładu rodził dystans, dotkliwą niechęć do przebywania w towarzystwie umierającej. Zapach chorego ciała rodzi w tym kontekście pewien dysonans poznawczy opaty na opozycji bliskość/ oddalenie³⁶³:

³⁶¹ Tamże.

³⁶² Zob. M. Marcinów, *Bezmatek*, Wołowiec 2020, s.160.

³⁶³ Z podobnym dysonansem zmagał się również Jakub Siczko w swojej książce *Pogo* (2022), opisującej pracę ratowników medycznych, także w kontekście nieprzyjemnych woni, generowanych przez ciało, zwłaszcza te martwe. Ratownicy po wielu latach doświadczenia są w stanie rozpoznać za pomocą węchu, czy pojawiając się na miejscu zdarzenia, będą mieć do czynienia z gwałtowną śmiercią, która wyzwala charakterystyczny, trudny do

Ciotka ma poźółkłą twarz, a skórę na kościach tak napiętą, że cały czas przypomina o istnieniu czaszki. Przez tę naciągniętą skórę ciotka nie może już całkiem zamknąć ust. Jeżeli nie śpi wieczorem, kiedy wracam do domu, przywołuje mnie, a ja na chwilę siadam przy jej łóżku. Staram się wstrzymywać oddech, bo z łóżka bije okropny zapach i mam tylko nadzieję, że sama ciotka go nie czuje³⁶⁴.

W miarę upływu czasu, stan ciotki głównej bohaterki zaczyna się systematycznie pogarszać. W końcu umiera w obecności bliskich, którzy podchodzą do niej, przykładają ucho do jej ust i sprawdzają, czy jeszcze oddycha, czy nadal jest obecna. Ditlevsen w trakcie odchodzenia Rosalii ostatecznie przestaje odczuwać jakiegokolwiek emocje, skupiając się bardziej na wrażeniach zapachowych, które wciąż atakują jej nozdrza, o czym pisze następująco:

Przykro mi, że ciotka Rosalia umarła, ale nie tak bardzo, jak byłoby, gdybym przeżywała to jako dziecko. Tej nocy śpię przy otwartym oknie (...) i nie mogę się doczekać, kiedy ten zgniły duszny, smród wyjdzie z mieszkania. Śmierć nie jest pogodnym snem, jak mi się kiedyś wydawało, jest obrzydliwa, brutalna i cuchnąca³⁶⁵.

Ditlevsen często w swojej powieści kreśli obecność zapachów, które najczęściej związane są z przykrym aromatem śmierci. Nie inaczej działało się też w przypadku nagłego odejścia babci, której obecności zachłannie poszukiwała w zapachu jej pościeli. Aromat ten w tym przypadku doprowadzał pisarkę do spazmatycznego płaczu, był także olfaktoryczną wskazówką, sugerującą nieuchronnie zbliżający się kres dzieciństwa, a także świata, który tak dobrze wcześniej znała. Innymi słowy aromat pościeli zmarłej był łącznikiem pomiędzy przeszłością a nadciągającą przyszłością, w której Ditlevsen nigdy ostatecznie dobrze się nie zadomowiła. Pisarka, zmagając się z uzależnieniem od leków, popełniła samobójstwo.

Jak słusznie zauważył Andrzej Dudek, „człowiek obdarzony identyfikującym go indywidualnym zapachem traktowany jest jako medium (...) przenoszące obce, nieswoiste

językowego opisu aromat, mający najczęściej związek z wytrzewieniem. Wytrzewienie to przemieszczenie się narządów poza ich powłoki. Innymi słowy, w wyniku urazu, wydostają się na zewnątrz generując zapach, który przesiąknięty jest także aromatem wypływającej krwi.

³⁶⁴ T. Ditlevsen, *Trylogia kopenhaska*, przeł. I. Zimnicka, Wołowiec 2021, s. 165.

³⁶⁵ Tamże, s. 182.

zapachy, którymi przesiąkają jego włosy, skóra, ubranie”³⁶⁶. Pozwala to według niego na identyfikację miejsca, z którego pochodzi dana osoba. Jednakże trzeba też zwrócić uwagę nie tylko na zapachy, które wnikają z przestrzeni na powierzchnię ciała. Dodatkowym nośnikiem stają się także perfumy, będące kolejnym walorem zapachowym, narażonym na czynniki fizjologiczne, jak i zmiany środowiskowe. W literaturze zapach perfum bohaterów pojawia się w kontekście przede wszystkim zniesienia dystansu, nawiązywaniu bliskiej relacji. Haruki Murakami niemal we wszystkich swoich powieściach opisuje kobiecą woń w momencie bliskoskórnej interakcji. Podkreśla tym samym erotyczny wymiar zapachów, które stymulują bohaterów do kontaktu, pozbawionego przemocy. W tym znaczeniu wążanie, doświadczanie aromatów przyjmuje charakter miłosnego, zapraszającego gestu. Stanowi on także pragnienie całkowitego zatracenia, a także symbolicznego „pochłonięcia” ukochanej osoby w głąb własnego ciała. Posłużę się najjaskrawszym w mojej ocenie, przesyconym zmysłowością fragmentem książki Jeanette Winterson *Zapisane na ciele* (1992):

W moich nozdrzach zapachy ciała mej kochanki są nadal intensywne. Drożdżowa woń jej seksu. Pozytywna, fermentująca fala wyrastającego chleba. Moja kochanka jest niczym wisząca w spiżarni kuropatwa. Odwiedzę ją w niej nisko sklepionej norze i nakarmię się nią. Trzy dni bez mycia, jest dobrze skruszała i aromatyczna. Pod uniesioną spódnicą zapach wiruje jak obręcz wokół ud. Jeszcze zanim dojdę do drzwi, moje nozdrza zaczynają drgać. Czuję, jak zbliża się ku mnie przez hol. Jest flakonem perfum o zapachu drzewa sandałowego i chmielu. Pragnę ją odkorkować. Chcę wepchnąć głowę w otwartą bramę jej lędźwi. Jest jędrna i dojrzała, ciemna mieszanina słodkawego siana i Madonny Wszelkiej Wolności. Jest pachnącym kadzidłem i mirrą – kuzynkami gorzkich zapachów śmierci i wiary. Kiedy krwawi, znajome zapachy zmieniają barwy. W te dni jej duszę wypełnia żelazo. Pachnie jak pistolet. Moja kochanka jest nabita i gotowa do strzału. Ma na sobie woń swej ofiary. W rozrzedzonym białym obłoku o zapachu saletry osiąga orgazm i pożera mnie. Wystrzelona w nią pragnę jedynie ostatnich spazmów jej żądy, które rozchodzą się jak kręgi na wodzie z samego jądra jej istoty ku temu, co lekarze zwą nerwami węchowymi³⁶⁷.

Intymność pomiędzy bohaterkami tworzona jest przez nić olfaktorycznego porozumienia,

³⁶⁶ A. Dudek, A. Dudek, *Poetyka zapachów w świecie przedstawionym Dmitrija Miereżkowskiego*, [w:] *Slavica Wratislavensia*, 2014 (158), s.141.

³⁶⁷ J. Winterson, *Zapisane na ciele*, przeł. H. Mizerska, Warszawa 1994, s.54.

przez doznania nosa, który natrętnie, niemalże obsesyjnie pragnie wciąż doznawać woni ukochanej osoby. Węch staje się w tym kontekście równie zachłanny i zawłaszczający jak oko, przejmując całkowicie właściwości przypisane widzeniu. Winterson tworzy w ten sposób własną „historię nosa”, efektownie chwytając sytuacjonizm, magię chwili, demaskując proces pochłaniania za pomocą węchu materialności, podmiotowości.

Intrygującą praktykę literacką stosują kreatorzy perfum. Zainspirowani dziełami, tworzą zapachy, które mają także własną warstwę narracyjną. Przykładem staje się marka Imaginary Authors, tworząca osobne fabuły dopasowane do koncepcji i składników zapachu. Ich bazą są krótkie, fikcyjne opowieści autorów, którzy również najprawdopodobniej nie istnieją. Przykładem może stać się opowieść towarzysząca zapachowi *Yesterday Haze*:

Yesterday Haze”, kontynuacja uznanego debiutu Leonory Blumberg „Violet Disguise”, opowiada historię żony rolnika, która po kilkudziesięcioletnim romansie z pilotem, postanawia wyjawić prawdę swojemu mężowi (który jest pracodawcą jej kochanka). „Wspomnienia o nim są jak strzelba w ustach”, pisała Blumberg „a zapach jego ciuchów jest spustem”. Usytuowana w spokojnej i zakurzonej dolinie San Joaquin, rozbudowana opowieść rozwija się jak we śnie, delikatnie zmieniając postrzeganie świata tak jak kolory podczas zmierzchu. „Wczorajsze wspomnienia są równie piękne, jak zachody słońca w mgliste dni”³⁶⁸.

Równie intrygująco prezentuje się krótka forma literacka autorstwa niejakiego Nielsa Bjerregaarda związana z perfumami *Every Storm A Serenade*:

Stina, rozwijająca się pisarka, postanawia wybrać się zimą do domku letniego swojej matki, aby napisać książkę. Jej podróż zmienia się pewnej nocy, kiedy poznaje krzepkiego rybaka o imieniu Ulv. Obsesja na punkcie tajemniczego żeglarza nie pozwala Stinie skupić się na pisaniu książki. Zamiast tego tworzy niezliczoną ilość listów, których treść jest przepełniona pożądaniem i tęsknotą. Usytuowana na odludnym wybrzeżu Danii „Every Storm a Serenade” to medytacyjne arcydzieło, które ukołyszże cię zmysłowymi zdaniami i intymnym tonem. „Stukałam na maszynie do pisania cały dzień, ale litery na kartce papieru są jak krople deszczu na oknie. Boję się, że tracę rozum”³⁶⁹.

³⁶⁸ Zob. <https://lulua.pl/product/plyesterday-haze-50-ml-edp/>

³⁶⁹ Zob. <https://lulua.pl/product/every-storm-a-serenade-50-ml-edp/>

Przechwycenie form literackich w przestrzeń produkcji perfum ma swoje uzasadnienie: według kreatorów woni, zapachy mają związek z określonym obrazem, wrażeniem, wydarzeniem. Ich zadaniem, jako twórców, jest stworzenie wyczuwalnej, językowej sygnatury, która w jakiś sposób te doświadczenia uobecni. Innymi słowy perfumy są skonceptulizowaną olfaktorycznie opowieścią, którą tak jak dzieło literackie można interpretować do woli, w nieskończoność, doszukując się ukrytych sensów, znaczeń czy nawet idei.

Podsumowując, narracje literackie podkreślają istnienie konkretnego aromatu, wyzwalają pamięć, opisują zapachowe incydenty mieszczące się w granicach pojęcia *smellscape*, są także istotnym sposobem na wzmocnienie akcentu podmiotowości. Zatem oprócz osmotopografii, mamy też zatem do czynienia w literaturze ze zjawiskiem osmoidentyfikacji, które staje się intrygującym tropem mentalnego obrazowania. Potencjał olfaktorycznych filmów i wirtualnej rzeczywistości jest podobny, co pokazuje, że węch może stać się źródłem percepcji znacznie istotniejszym poznawczo, niż się zazwyczaj sądzi.

2.5. Radio i prasa

Czy prasa i radio mogą stać się mediami stymulującymi zmysł powonienia? Najpierw należałoby się zastanowić, czy mogą one generować wartości estetyczne. Jak twierdzi czeski teoretyk literatury i eseistyki Jan Mukarovsky, „każdy przedmiot i każdy proces [...] mogą się stać nosicielami funkcji estetycznej”³⁷⁰. Zaznacza również, że „nie ma trwałej granicy pomiędzy sferą estetyczną i pozaestetyczną”³⁷¹. Zarówno audycje radiowe, jak treści propagowane przez prasę mogą być zatem reprezentacjami określonych wartości estetycznych, które, w ramach omawianych tutaj mediów, stymulują zmysłu węchu. Celem funkcji estetycznej jest przede wszystkim wywołanie przyjemności, także tej zmysłowej. Oba media spełniają te kryteria. Warto w tym miejscu podkreślić, że zarówno radio, jak i papierowa gazeta są nośnikami określonych sygnatur zapachowych. Innymi słowy, są

³⁷⁰ J. Mukarovsky, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, [w:] *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 47.

³⁷¹ Tamże, s. 47.

obiektami olfaktorycznymi. Aby uporządkować nieco narrację w tym podrozdziale, pozwolę sobie zacząć od od strategii pobudzania zmysłu węchu reprezentowanych przez radio.

Pierwsze eksperymenty związane z przesyłaniem i odbiorem fal radiowych datuje się na 1894 rok, a powstanie radioodbiornika przypada na lata 20. ubiegłego wieku. Jego konstrukcja składała się między innymi z lamp, które nagrzewając się, emitowały charakterystyczny aromat, który ukształtował pamięć olfaktoryczną, przede wszystkim amerykańskiego społeczeństwa, kojarzącego audycje radiowe z wonią emitowaną przez radioodbiornik. Ten aromat przejmował niemal całą przestrzeń, w której znajdowało się radio-przesiąkały nim kuchnie, sypialnie, przedpokoje. Woń ta stała się mimowolnie zapachem nowoczesności minionej epoki, a w zasadzie jej początków. Do tej pory na amerykańskich forach internetowych i na Facebooku pojawiają się swobodne dyskusje związane z zapachami sprzętu radiowego, wspomnianych przez użytkowników z nieukrywaną nostalgią i podskórnie odczuwaną tęsknotą za medium, które ostatecznie zostało wyparte przez telewizję. Dlaczego to właśnie w Stanach Zjednoczonych aromat starych radioodbiorników kojarzony jest z bezpośrednim żalem za minioną epoką? Przyczyn tego rodzaju zjawiska należy upatrywać w historii amerykańskiej radiofonii. Już w 1928 roku w tym regionie świata działały trzy rozgłośnie radiowe, zarządzane przez między innymi NBC (National Broadcasting Company)³⁷². Ówczesnie medium to przyciągało tłumy słuchaczy, którzy z wielkim zaangażowaniem śledzili audycje na żywo, słuchowiska oraz programy rozrywkowe³⁷³. Przestrzeń radiowa rozbudzała wyobraźnię słuchaczy za pomocą słowa i dźwięków. Jak zauważył Gregory Whitehead, pisarz i twórca wielu audycji, radio stworzyło

własne, nieoswojone życie ze wszelkiego rodzaju niejasnych właściwości przestrzeni radiowej: entropii sygnału, interferencji częstotliwości otoczenia i całego uniwersum; słuchaczy zamieszkujących prywatne przestrzenie mogące zawierać inne dźwięki, inne czynności; oraz nawyki słuchaczy, które jawią się jako losowe, nieplanowane i kruche. Co więcej, słuchacze są prywatni i anonimowi, pomimo aroganckich pretensji badań rynkowych. Artyści radiowi nigdy

³⁷² U. Sienkiewicz, *Czwarta władza w Ameryce. Starsza siostra telewizji*, dostępny online: https://reporterzy.info/18,czwarta_wladza_w_ameryce_starsza_siostra_telewizji.html [dostęp: 1.01.2023].

³⁷³ Tamże.

nie wiedzą na pewno, kto tak naprawdę ich słucha, tak jak przypadkowy słuchacz radia nigdy nie ma pewności, do kogo należą słuchane dźwięki³⁷⁴.

Istotną rolę informacyjną radio odegrało przede wszystkim w trakcie wybuchu II wojny światowej, stanowiąc rzetelne źródło wiadomości, których słuchało się dosłownie z przyklejonym do radioodbiornika uchem. Z czasem rola tego medium zaczęła słabnąć na rzecz rozwoju telewizji, nie mniej jednak do lat 70. ubiegłego wieku, audycje nadawane w formacie AM, czyli o słabej jakości dźwiękowej, ale o dużym zasięgu, jeśli chodzi o częstotliwość, cieszyły się zainteresowaniem amerykańskiego społeczeństwa³⁷⁵. Rewolucja przyszła wraz z rozwojem częstotliwości FM, co skutecznie przejęły stacje muzyczne³⁷⁶, oferując nową jakość dźwięku, który wręcz upajał ucho swoją czystością i nieskazitelnością brzmienia. Dzięki temu osiągnięciu, słuchanie radia stało się aktem somatycznym, a tym samym estetycznym, sprawiającym silną przyjemność dźwiękową, dzięki której można było usłyszeć brzmienia wcześniej niemalże nieodbieralne przez ludzkie ucho, co miało silny związek z zakłóceniami emitowanymi przez częstotliwość AM. Audycje radiowe zyskały w ten sposób nowe, audialne możliwości. Miało to znaczący wpływ na kształtowanie się artystycznych i eksperymentalnych gatunków radiowych, których tworzywem stały się elementy foniczne takie jak między innymi głos, muzyka, odgłosy natury, ciała czy nawet przedmiotów. Miało to na celu wytworzenie wieloakustycznej przestrzeni³⁷⁷. Jak zauważa w swojej książce *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego* Natalia Kowalska-Elkader, tego rodzaju działania prowokowały mechanizm akuzji³⁷⁸. Badaczka pisze, że termin ten został wprowadzony przez Leopolda Blausteina i oznacza „wewnętrzną reprezentację wyglądu rzeczy”³⁷⁹. Autorka zwraca uwagę, że „wytwarzane wewnętrzne znaczenia nie zawsze są spójne z wyglądem przedmiotu w realnej rzeczywistości”³⁸⁰. Na tym

³⁷⁴ N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020, s. 14.

³⁷⁵ U. Sienkiewicz, *Czwarta władza w Ameryce. Starsza siostra telewizji*, dostępny online: https://reporterzy.info/18,czwarta_wladza_w_ameryce_starsza_siostra_telewizji.html [dostęp: 1.01.2023].

³⁷⁶ Tamże.

³⁷⁷ N. Kowalska-Elkader, *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020, s. 34.

³⁷⁸ Tamże, s.34.

³⁷⁹ Tamże, s. 34.

³⁸⁰ Tamże, s. 34.

właśnie między innymi polega mechanizm działania akuzji, silnie stymulującej potencjał wyobraźniowy człowieka. Można zatem zauważyć, że słuchowiska radiowe i udźwiękowienie eteru, mogą stać się, właśnie za pośrednictwem tego zjawiska, wyzwalaczem zmysłowości, w tym oczywiście także węchu, jednakże na zasadach bardziej imitujących, prowokujących doświadczenie niż realne doznanie określonych aromatów. Istotną rolę będą pełnić przede wszystkim słuchowiska eksperymentalne, które definiują na nowo sposoby realizacyjne, zrywając z klasyczną formułą fabuły i niesłyszalnym montażem³⁸¹. W przypadku tego rodzaju audycji, wszelkie audialne chwytaki są dozwolone. Można w ich trakcie usłyszeć trzaski, hałasy, których źródła słuchacze nie są w stanie zidentyfikować, sapnięcia, głośne oddechy, a także ciszę. Somatyczność w tego rodzaju radiowych przedsięwzięciach staje się *spiritus movens* słuchowisk eksperymentalnych. Jednym z przykładów może stać się tutaj audycja *Postcards from a Cataclysm* (2010) wyprodukowanego przez Jamesa Robinsona. Składała się ona z 9 epizodów, które opowiadały o nieuchronnie zbliżającej się apokalipsie. Zaproszeni do niej goście starali się uchwycić emocje związane z jedynym w swoim rodzaju wydarzeniem, na które nie mają żadnego wpływu. Zintensyfikowane także zostały doznania fizjologiczne, takie jak głośne przełykanie śliny, westchnięcia, pociąganie nosem czy nawet płacz. Sugestywność przekazu radiowego była tak silna, że słuchacze odczuwali silny strach, a także fantomowy zapach spalonych ogniem przestrzeni. W kontekście słuchowiska Robinsona pojawia się ciekawy wątek, związany z odgłosami ciała. Na ich obecność zwracał szczególną uwagę Eugeniusz Rudnik, reżyser dźwięku, kompozytor, a także jeden z pionierów muzyki elektroakustycznej. Artystę określano mianem fonopoety i dźwiękopisarza³⁸². Jego eksperymentalne audycje radiowe przepełnione były odgłosami, które były systematycznie usuwane z audycji i słuchowisk. Swoją praktykę kolekcjonowania i katalogowania dźwięków, na które składały się „bzdryngle, rzęchy, upławy, wysięki, kaszlnięcia”³⁸³ definiował jako „podłą materię” lub „dźwięki niezgodne”³⁸⁴. Pisał o niej w następujący sposób:

³⁸¹ Tamże, s.39.

³⁸² Tamże, s. 57.

³⁸³ Tamże, s. 60.

³⁸⁴ Tamże, s. 60.

Moje śmieci to nie są śmieci obłeśne. [...] To musi być suchy śmietnik. Śmieci w rozumieniu nikomu niepotrzebnych rzeczy, które kiedyś były potrzebne i przestały być ważne z jakichś powodów. Mnie zainteresowały poprzez swoje odrzucenie, że zostały oddalone, zdegradowane - uznane za nieudane[...]. Ten śmieć musi mnie rozculić. Musi mieć wartość uczuciową. A jeżeli nie ma, a podejrzewam, że miał – to mu ja nadaję przez kontekst. Przez sąsiedztwo³⁸⁵.

Rudnik tym samym budował narrację swoich słuchowisk na zasadzie dychotomii, przeciwieństw. Przeszczepiał dźwięki uznawane za brzydkie i nieoczywiste do odgłosów, które można było uznać za przyjemne dla ucha. Wystarczy w tym miejscu wspomnieć o jego autorskiej audycji z 1995 roku *Sekunda wielka – mała suita dokumentalna dla dorosłych*, która stanowi egemplifikację akustycznej kolekcji Rudnika. Jednakże, tego rodzaju audialne eksperymenty pozostają jedynie prowizorycznym źródłem wyzwiania zmysłu węchu, który w ramach radiowego medium ostatecznie nie staje się bezpośrednim kanałem doświadczania olfaktoryczności. Nie inaczej dzieje się w przypadku audycji, które tematycznie odnoszą się do zmysłu węchu czy samego zapachu. Jednym z przykładów mogą stać się audycje zapachowe marki Aēsop, która w ramach współpracy z radiem Worldwide FM w 2022 roku postanowiła przygotować cykl programów związanych z percepcją, jak i doświadczeniem zapachów.³⁸⁶ Nosiły one tytuł bezpośrednio odsyłający do dwóch zmysłów- słuchu i węchu – Radiomatique Mixtapes³⁸⁷. Miały one przede wszystkim na celu wprowadzenie na rynek nowej serii zapachów Othertopias. W trakcie ich trwania, słuchacze mieli za zadanie interpretować, za pomocą słów albo zaproponowanych przez siebie dźwięków, aromaty perfum z serii marki Aēsop. Do współpracy przy tym projekcie zostali zaproszeni także muzycy Shii, Closet Yi oraz Nedda Sou, którzy na co dzień tworzą muzykę elektroniczną. Każdy z nich, specjalnie na potrzeby programów przygotował listę utworów, obejmującą różne formy i gatunki za pomocą których przekładali doświadczenia zapachowe na język muzyki. Stanowił on dla nich sposób

³⁸⁵ Tamże, s. 60.

³⁸⁶ O audycjach tej marki pisałam tutaj: Zob. <https://www.galilu.pl/blog/post/radiomatique-mixtapes-aesop>.

W rozprawie przytaczam tutaj fragment tego tekstu.

³⁸⁷ Więcej o samym projekcie można przeczytać na stronie internetowej: <https://worldwidefm.net/editorial/aesop-radiomatique-mixtapes> [dostęp: 23.05.2023].

opisywania doświadczeń, a także był świadectwem ich osobistej partycypacji w określonych przestrzeniach zapachowych wykreowanych przez Aēsop.

Strategię prezentowania tego rodzaju eksperyencji poprzez medium radia określiłabym mianem „wąchających głosów”. Słuchacze mają do czynienia wyłącznie z bezpośrednim komunikatem, że ktoś doświadczył określonego zapachu. Mogą oni go nie tyle poczuć, co wyobrazić. Warto zwrócić uwagę na sam proces odczuwania zapachu poprzez jego wspomnienie. Kiedy przywołujemy w głowie dany aromat, jednocześnie go bezpośrednio nie odczuwając, bardzo silne wrażenia powstają nie tylko w nosie, ale i też na czubku języka. Wrażenia audialne generowane przez programy radiowe wzmagają tego rodzaju wyobrazeniowe eksperyencje na poziomie somatycznym. I tak naprawdę jest to jedyna rola tego medium, które kreuje przestrzenie olfaktoryczne za pomocą dźwięków i słów.

Nieco inaczej proces wzmacniania zmysłu węchu przebiega w kontakcie z prasą. Podobnie jak trzymanie w ręku książki, która posiada określone sygnatury zapachowe, czytanie prasy również generuje konkretne wonie. Zapach farby drukarskiej silnie stymuluje zmysł węchu i niemal natychmiastowo kusi, aby trzymać gazetę jak najbliżej nosa. Papier, podobnie jak skóra jest olfaktorycznym aktywatorem. Dlatego też w prasie można często znaleźć strony reklamujące perfumy, które można potrzeć i powąchać. Technologia ta nazywa się *scratch and sniff*, czyli „potrzyj i powąchaj”. Ten sposób przemycania woni wykorzystywano nie tylko w gazetach, ale też przemyśle muzycznym. Artyści nasączali okładki swoich płyt ulubionymi zapachami albo aromatami odnoszącymi się do muzycznych treści, znajdujących się w ich piosenkach. Autorem tej technologii, która powstała w latach 60. ubiegłego wieku przez zupełny przypadek, został Gale M. Watson. Stworzył on ją dla konsorcjum 3M. Watson wymyślił nową metodę wytwarzania samokopiującego się papieru za pomocą mikoenkapsulacji³⁸⁸. Papier, pokryty cienką warstwą kapsułek, szybko pochłaniał zewnętrzne wonie. Szybko wynalazek Watsona przejęła prasa i koncerty kosmetyczno-perfumeryjne, które aby zachęcić klientów do określonego zakupu, przemycaly na pachnących stronach wonie kosmetyków, chemii gospodarczej i przede wszystkim perfum. Od lat 90. XX wieku polskie czasopismo *Twój Styl* umieszczało zapachowe strony reklamujące

³⁸⁸ C. Jones, 'SMELL GOOD' Who invented scratch and sniff stickers?. Online: <https://www.the-sun.com/news/4026142/who-invented-scratch-and-sniff-stickers/> [dostęp 13.02.2023].

zagraniczne perfumy. Najczęściej pojawiającymi się zapachowymi kartkami były te, które dotyczyły produktów marki Coty. Były to perfumy Masumi czy Vanilla Fields. Aktualnie w prasie dostępne są nie tylko kartki zapachowe, ale też próbki samych perfum. Pachnące strony są także od wielu lat dostępne w katalogach produktów marek Avon i Oriflame. Czy jednak tylko w ten sposób prasa stymuluje zmysł węchu i poszerza świadomość olfaktoryczną? Okazuje się, że nie. W 2016 roku we Francji ukazał się pierwszy i jak dotąd jedyny na świecie magazyn dotyczący percepcji węchowej, *NEZ Éditions (The Olfactory Magazine)*. Czasopismo ukazuje się cyklicznie i każde wydanie porusza się w określonym nurcie tematycznym, jak na przykład historia perfum, hierarchie zmysłów czy nawet wpływ zapachów środków psychoaktywnych na węch. Redakcja NEZ skupia wokół siebie naukowców, i artystów z różnych regionów świata, badając potencjalne obszary olfaktoryczne, takie jak kultura, sztuka, jedzenie czy podróże, wykorzystując aktualny stan wiedzy na temat percepcji węchowej. NEZ ma przede wszystkim za zadanie poszerzanie kompetencji zmysłowych, jak i rozwijanie zdolności węchowych. Można zatem zauważyć, że strategie olfaktoryczne reprezentowane przez prasę przebiegają w dwojaki sposób – pośredni i bezpośredni, co sprawia, że właśnie to medium, w przeciwieństwie do omawianego tutaj wcześniej radia, staje się najbardziej stymulującą, multizmysłową propozycją do budowania olfaktorycznej świadomości i narracyjności.

2.6. (Nie)zmiennie zwyczaję nosa

Aby móc podsumować rozważania w kontekście medialnych przestrzeni olfaktorycznych, chciałabym w tym miejscu przywołać krótki szkic francuskiego antropologa i socjologa Marcela Maussa *O sposobach posługiwania się ciałem*. Opisywał on w nich najróżniejsze praktyki cielesne, zależne od płci, religii, kultury, a nawet wieku. Ich charakter określa przede wszystkim wychowanie, a także konwenanse ukształtowane przez kulturę³⁸⁹. Jak pisze,

³⁸⁹M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, Warszawa 1976, s. 201.

ciało jest pierwszym i najbardziej naturalnym narzędziem człowieka. Albo dokładniej: pierwszym i najbardziej naturalnym przedmiotem technicznym i zarazem środkiem technicznym jest jego ciało³⁹⁰.

Mauss podkreśla aspekt tresury ludzkiego ciała, ćwiczonego dla zachowania sprawności i realizacji jego podstawowej funkcji, jaką jest ruch. Jednym z przykładów związanych ze sposobem posługiwania się ciałem według Maussa jest czynność kucania, które u dzieci jest nad wyraz rozwinięta, natomiast u starszych jest w dotkliwym dla ciała zaniku z powodu ograniczenia żywotności mięśni związanego z wiekiem³⁹¹. Ciało stanowi materialny wehikuł pamięci. Zmieniają się mody, trendy, a tym samym cielesne przyzwyczajenia. Można zauważyć, że w dobie intensywnego rozwoju technologii, gesty i fizyczność ulegają drastycznym przemianom. Jak słusznie konstatuje Zbigniew Majchrowski, funkcjonowanie naszych ciał zmieniło się wraz z bezpardonowym wtargnięciem nowoczesności³⁹². Według niego znacząco przekształciła się między innymi rola ręki – nie całuje się już kobiecych dłoni³⁹³ (w dobie ruchu *Mee Too* gest ten może przyjąć charakter nieoczekiwanego molestowania lub niechcianej, zbyt bliskiej fizycznej interakcji, na którą nie wydano oficjalnego pozwolenia), nie używa się jej też, aby móc się podpisać³⁹⁴, wystarczy ostatecznie wersja elektroniczna. Podobnym przekształceniom związanym ze zmianami w praktykach obchodzenia się z ciałem przechodził ludzki nos, a tym samym zmysł węchu. Jak zauważył Marek Krajewski, zapachy otaczają nas w sposób niezwykle silny, podobnie jak bodźce wizualne i audialne, jednakże wonie warte zainteresowania stają się w momencie, kiedy „złamana zostaje norma osmologicznej neutralności, obowiązująca w kręgu kulturowym, a więc wtedy, kiedy coś szczególnie intensywnie śmierdzi, albo wówczas, gdy coś intensywnie pachnie³⁹⁵. Badacz podkreśla, że pomimo stałej obecności aromatów, zmysł węchu działa najczęściej poza naszą świadomością i jest efektem społecznie wyuczonej percepcyjnej selektywności, która „nie jest nawet ani kulturowo ani historycznie uniwersalna, ale stanowi ona jedną ze specyficznych

³⁹⁰ Tamże, s. 202.

³⁹¹ Tamże, s. 202.

³⁹² Z. Majchrowski, *O sposobach posługiwania się ciałem, raz jeszcze*. Online: <https://taniecpolska.pl/krytyka/o-sposobach-poslugiwania-sie-cialem-raz-jeszcze/> [dostęp 22.01.2023].

³⁹³ Tamże.

³⁹⁴ Tamże.

³⁹⁵ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 247-248.

cech nowoczesnego społeczeństwa”³⁹⁶. Cechą, jak twierdzi Krajewski, tego typu społeczeństw jest „oparcie ich działań i organizacji na kulturze, która całkowicie zdevaluowała zmysł powonienia jako prawomocne narzędzie doświadczania rzeczywistości [...] i stworzyła ideał społeczeństwa, w którym normą jest zapachowa neutralność”³⁹⁷. Badacz określa ten rodzaj kultury jako „bezwonną”. Opiera się ona przede wszystkim na maskowaniu, ukrywaniu aromatów, przede wszystkim własnego ciała i zastępowaniu jej inną, bezpieczniejszą, społecznie akceptowalną za pomocą kosmetyków oraz perfum. W kontekście tekstu Maussa, artykuł Krajewskiego podkreśla zmiany w percepcji węchowej, jakie dokonały się w nowoczesnych społeczeństwach. Zmysł węchu został zneutralizowany, ale jednocześnie zmieniły się także jego zapachowe przyzwyczajenia, co pokazują przedstawione przeze mnie medialne przestrzenie olfaktoryczne. „Bezwonność kultury” postulowana przez Krajewskiego, stała się tak naprawdę pretekstem do szerszego namysłu nad zmysłem węchu, który nie jest już utożsamiany z animalnymi, zwierzęcymi kontekstami. Stał się on obszarem, który staje się coraz bardziej zmysłowo odczuwalny. Współczesne węchowe praktyki dążą do przywrócenia utraconych na rzecz septyczności i czystości naturalnych zapachów, które niosą ze sobą potężne, poznawcze właściwości. Wąchanie zatem przestało być już aktem wyłącznie instynktownym, bezrefleksyjnym. Zbieranie i katalogowanie sygnatur zapachowych minionych epok, co doskonale pokazuje opisywany przeze mnie wcześniej projekt *Odeuropa* staje się jednym z przykładów zredefiniowania działania tego zmysłu. Przyjrzyjmy się zatem bliżej kolejnym tego rodzaju działaniom proponowanym tym razem przez artystów.

³⁹⁶ Tamże.

³⁹⁷ Tamże, s. 249.

Rozdział III Zwrot sensoryczny. Estetyka haptyczna i zmysły w sztuce

Zanim przejdę do rozważań związanych z praktykami artystycznymi zogniskowanymi wokół percepcji węchowej, warto by było dokonać analizy związanej z obecnością zmysłów w sztuce. Duży wpływ na tego rodzaju działania miał przede wszystkim zwrot sensoryczny dokonany w antropologii, który według badacza, Davida Howes'a, datowany na lata 80. ubiegłego wieku, co nie oznacza, że wcześniej nie zwracano uwagi na ludzką zmysłowość. Jednak to właśnie w tym okresie zaczęły najintensywniej kształtować się idee, jak i metodologie badań związane z percepcją. Zwrot ten odbił się szerokim echem w nauce, jak i humanistyce, otwierając tym samym kolejny obszar dla artystów, którzy zaczęli intensywnie eksplorować cielesność, jak i zmysłowość w swoich działaniach.

Jak zauważa Marta Rakoczy, druga połowa XX wieku, przede wszystkim w antropologii amerykańskiej, była definiowana w dużej mierze przez lawinowo postępujące po sobie zwroty, „w tym semiotyczny, interpretacyjny, literacki, refleksywny, dialogiczny, etyczny i w końcu zmysłowy”³⁹⁸. Rakoczy podkreśla, że zwrot sensoryczny został zainicjowany przez Davida Howes'a, Paula Stollera i Sarę Pink³⁹⁹. Tych trzech badaczy łączyła przede wszystkim idea stworzenia etnografii zmysłowej, w której, według autorki

obserwacja uczestnicząca polegać będzie na cielesnym, wielozmysłowym uczestnictwie i w której poznanie etnograficzne oznaczać będzie przede wszystkim próbę codziennego praktykowania danej kultury (poprzez jedzenie, chodzenie, taniec etc.), a zatem pełnego i możliwie najbardziej „empatycznego” zanurzenia się w określonym kulturowo sensorium⁴⁰⁰.

Sarah Pink twierdziła, że odbiór rzeczywistości jest wielozmysłowy i nie należy sprowadzać go do jednego zmysłu, mianowicie wzroku⁴⁰¹. Paul Stoller tymczasem również postulował multipercyjny odbiór wrażeń, dążąc przede wszystkim do „przekształcenia wzrokocentrycznej, obiektywistycznej i uniwersalizującej etnografii opisującej środowiska

³⁹⁸ M. Rakoczy, *Cztery zmysły na Trobriandach – ciało i zapis etnografa*, [w:] *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia* 2015, 1. s. 133.

³⁹⁹ Tamże, s.133

⁴⁰⁰ Tamże, s. 135.

⁴⁰¹ Tamże, s. 134-135.

i kultury w zmysłowe, pełne smaku etnografie⁴⁰². David Howes twierdził natomiast, że hierarchia zmysłów ukształtowana jest przede wszystkim przez kulturę, która ustala swój własny schemat percepcyjnego poznania⁴⁰³. W swoim artykule *Sensational Investigations. The Expanding Field of Sensory Studies* próbuje dokonać genezy powstania wspomnianego tutaj wcześniej zwrotu sensorycznego. Badacz zwraca uwagę, że choć lata 80. ubiegłego wieku są wiążące dla powstania rozważań dotyczących zmysłów, nie należy też zapominać, że na przestrzeni wieków w literaturze historycznej, antropologicznej i filozoficznej pojawiały się teksty poświęcone ludzkim zmysłom⁴⁰⁴. Jako przykłady podaje rozważania Claude'a Lévi-Strauss'a Margaret Mead i Rhody Métrau⁴⁰⁵, którzy zwracali uwagę na nierozłączne z ludzką cielesnością zmysłowe doświadczenie, będące najistotniejszą funkcją poznawczą człowieka. David Howes podaje również istotne źródła historyczne, istotne w obszarze zwrotu sensorycznego. Są nimi publikacja Johana Huzingi *Jesień średniowiecza* (1919) oraz publikacje Luciena Febvre. Huzinga starał się zwracać uwagę na zmysłowość, inspirując się holenderskim gatunkiem literackim określanym mianem sensytywizmu⁴⁰⁶, Febvre tymczasem podkreślał w swoich badaniach, że XVI wiek był bardziej wrażliwy w kontekście percepcji węchowej w przeciwieństwie do innych zmysłów, zwracając uwagę, że można by było spróbować zatem zdiagnozować zmysłowe podstawy myśli w różnych okresach historycznych⁴⁰⁷. Również dokonania Alaina Corbina skupione przede wszystkim wokół wstrętu i wężu, Howes traktuje jako jedne z najważniejszych źródeł sensorycznego zwrotu. W ramach antropologii, Howes wymienia dzieło Stevena Felda z 1982 roku *Sound and Sentiment*. Badacz uznaje je za wczesny tekst dotyczący antropologii zmysłów, by później przywołać jeszcze postać wspomnianego wcześniej Paula Stollera, który w publikacji *Songhay Cultural Experience* z 1984 roku przestrzega przed nadmierną wizualizacją zachodniej kultury i myśli⁴⁰⁸. Przywołani przez Howesa badacze zwracają uwagę, że należy przede wszystkim wyjść poza

⁴⁰² Tamże, s. 135.

⁴⁰³ Tamże, s. 134.

⁴⁰⁴ D. Howes, *Sensational Investigations. The Expanding Field of Sensory Studies*, dostępny online: <https://www.sensorystudies.org/sensational-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> [dostęp: 23.04.2023].

⁴⁰⁵ Tamże.

⁴⁰⁶ Tamże.

⁴⁰⁷ Tamże.

⁴⁰⁸ Tamże.

wzrokocentryzm, aby połączyć ze sobą doświadczenia zmysłowe innych kultur, w której widzenie nie jest zmysłem dominującym⁴⁰⁹. Jak podkreśla Howes, „antropologia zmysłów była zatem początkowo inspirowana chęcią eksploracji niedostatecznie zbadanych niewizualnych sposobów doświadczenia”⁴¹⁰. W kontekście zwrotu sensorycznego warto też wspomnieć o publikacji Georga Simmla, *Socjologia zmysłów* (1908), w której autor zaznaczał, że zmysły są kanałem zapośredniczającym doświadczenie i należałoby pochylić się na kulturowym badaniem percepcji, co uwolniłoby przede wszystkim badaczy „od dogmatu, że znane nam ludzkie formy uspołecznienia są czymś oczywistym i bezdyskusyjnym, niezdeteminowanym szczególnymi przyczynami”⁴¹¹. Simmel pisał, że

[...] każdy zmysł wnosi swój charakterystyczny wkład w budowę uspołecznionej egzystencji, zniuansowaniu wrażeń odpowiadają szczególne cechy społecznych stosunków, przewaga tego czy tamtego zmysłu w kontaktach między jednostkami często nadaje tym kontaktom określone, takie a nie inne zabarwienie socjologiczne⁴¹².

Badacz podkreślał także, że pragnie „prześledzić, jakie znaczenie dla współżycia ludzi – dla tego, co ich łączy, sprzęga, różni – ma sposób, w jaki wzajemnie się postrzegają i wpływają na siebie za pośrednictwem zmysłów”⁴¹³. Według Simmla, związek pomiędzy zmysłami a kulturą i społeczeństwem, był niedostrzegalny przez niemal cały XX wiek, stając się polem intensywnej eksploracji dopiero w latach 90. ubiegłego wieku. Intuicja Simmla zostaje potwierdzona przez Davida Howesa, który zauważa, że socjologia ciała również przyczyniła się do większego namysłu nad cielesnością. Jak pisze,

Anthony Synnott zbadał „socjologiczną funkcję” dotyku i zapachu, a także wzroku w *The Body Social* (1993). Najnowsza praca w tej dziedzinie, taka jak *Immaterial Bodies* Lisy Blackman (2012), rozszerza badanie ucieleśnienia o różne zjawiska pozazmysłowe, takie jak telepatia i słyszenie głosów⁴¹⁴.

⁴⁰⁹ Tamże.

⁴¹⁰ Tamże.

⁴¹¹ G. Simmel, *Socjologia zmysłów, Mosty i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 196.

⁴¹² Tamże, s. 186-187.

⁴¹³ Tamże, s.187.

⁴¹⁴ D. Howes, *Sensational Investigations. The Expanding Field of Sensory Studies*, dostępny online: <https://www.sensorystudies.org/sensational-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> [dostęp: 23.04.2023]

Howes zauważa, że wraz z rozwojem antropologii zmysłów, naukowcy wywodzący się z tego nurtu krytykowali werbocentryzm i tekstualizm teorii antropologicznych, ponieważ ta dziedzina nauki była przede wszystkim „dyscypliną słów”⁴¹⁵. Antropolodzy przede wszystkim polegali na wywiadach w celu zebrania danych i ich późniejszego opublikowania⁴¹⁶. W ten sposób, tekst odwracał uwagę od wyczuwania kultur i ich zmysłowego zróżnicowania⁴¹⁷. Te rozważania Howesa prowadzą go do pojęcia „intersensoryczności” zaproponowanego przez Michaela Serresa, który nawołuje wszystkich badaczy, nie tylko antropologów, do myślenia „o zmysłach jako o ciągłym przekraczaniu lub przekraczaniu ciała, „mieszaniu się” ze światem i ze sobą nawzajem”⁴¹⁸. Warto zwrócić uwagę, że sensoryczne podejście do definiowania rzeczywistości nie jest zadaniem łatwym. Constance Classen w swoim artykule *Podstawy antropologii zmysłów* zwraca uwagę na trzy pułapki metodologiczne w kontekście badania zmysłów. Pierwszą z nich jest przekonanie, że zmysłowość człowieka jest naturalnie transparentna, przedkulturowa⁴¹⁹. Classen twierdzi, że percepcja jest silnie normatywizowana przez społeczeństwo, które warunkuje określone wzorce sensoryczne⁴²⁰. Innymi słowy, definiowanie rzeczywistości odbywa się nie tylko przez dane człowiekowi zmysły, ale także poprzez kulturowe uwarunkowania, które porządkują cielesne wrażenia. Kolejną z pułapek okazuje się być uznanie wzroku jako najważniejszego zmysłu. Classen podkreśla, że kultura Zachodnia nadmiernie fetyszyzuje wzrok, zapominając, że należy przede wszystkim zwrócić uwagę na „znaczenia zakodowane we wszystkich zmysłach”⁴²¹, nie tylko poprzez rodzaj percepcji preferowanej przez określoną kulturę. Jak zauważa, polizmystowa analiza może odsłonić sensoryczne wartości, które stają się kompletnie różne od preferowanego przez Zachód wzroku. Zaskakującą, trzecią pułapką, o której wspomina, są teksty badaczy kultury, którzy w swoich tezach starali się deprecjonować wzrok⁴²². Jak wskazuje, ten rodzaj wykluczania zmysłowego niesie ze sobą pewną istotną konsekwencję, mianowicie, nie akcentuje on „w sposób odpowiedni różnic między modelami sensorycznymi istniejących

⁴¹⁵ Tamże.

⁴¹⁶ Tamże.

⁴¹⁷ Tamże.

⁴¹⁸ Tamże.

⁴¹⁹ C. Classen, *Podstawy antropologii zmysłów*, [w:] *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 2021/4 (335), s. 67.

⁴²⁰ Tamże, s. 68.

⁴²¹ Tamże, s. 68.

⁴²² Tamże, s. 69.

w różnych kulturach”⁴²³. Classen zwraca uwagę na aporie, jakie wynikły w obszarze badań Waltera J. Onga, a także Marshalla McLuhana. Zastąpili oni widzialność innymi zmysłami⁴²⁴, podkreślając przede wszystkim związek z obowiązującym w danej kulturze modelem technologii komunikacji, który według nich nie zawsze związany jest z percepcją wzrokową. Classen zaznacza, że „zmysłowe połączenia w obrębie kultury są na tyle złożone, że nie podlegają stereotypowym podziałom”, na przykład na kulturę słuchową, węchową, czy nawet wizualną⁴²⁵. Elżbieta Struzik w swoim artykule *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej* zauważa, że antropologia zmysłów jest tak naprawdę analizą „semiozy zmysłowej”, która może stać się pewnego rodzaju kanałem transmisji wartości kulturowych⁴²⁶, a także zabezpiecza przed „zarwaniem wzajemnie połączonego systemu zmysłów człowieka”⁴²⁷.

Jednym z głównych sposobów na zagwarantowanie ciągłości zmysłowej, a także na aporie związane z rozumieniem tego, co cielesne, zmysłowe i postrzeniowe spieszy współcześnie sztuka – dziedzina, która łączy doświadczenie wszystkich rodzajów percepcji. Zwrot sensoryczny związany z antropologią zmysłów wpłynął silnie na artystów i kuratorów. David Howes zauważa, że

[...] w kręgach muzealnych pojawiło się nowe podejście do ekspozycji, które uzupełnia rozwój etnografii sensorycznej. Można to nazwać muzealnictwem sensorycznym. Takie podejście podkreśla obecność obiektów. Kierowany jest do kuratorów i zwiedzających, którzy „doświadczają właściwości rzeczy” bezpośrednio [...] – czyli poprzez rozprzestrzenianie się wybranych zapachów, dźwięków, kolorowych świateł i inne bodźców, które służą do akcentowania różnych wymiarów zmysłowych i znaczeń przedmiotu lub przedmiotów na wystawie⁴²⁸.

⁴²³ Tamże, s. 69.

⁴²⁴ Tamże, s. 69.

⁴²⁵ Tamże, s. 69.

⁴²⁶ E. Struzik, *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, s. 87.

⁴²⁷ Tamże, s. 86.

⁴²⁸ D. Howes, *Sensational Investigations. The Expanding Field of Sensory Studies*, dostępny online: <https://www.sensorystudies.org/sensational-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> [dostęp: 23.04.2023]

Jednak, oprócz zwrotu sensorycznego zaproponowanego przez antropologię, warto też zwrócić uwagę na jeszcze jeden, istotny powód zainteresowania artystów, jak i kuratorów zmysłami. Za sprawą nowoczesnych technologii, stanowiących przedłużenie ludzkich zmysłów (Marshall McLuhan) podlegają one nieustannym modyfikacjom⁴²⁹. Pociąga to także zmiany w rozumieniu ludzkiej cielesności. Erika Fischer-Lichte, rozwijając myśl Norberta Eliasa o procesie cywilizacyjnym jako pogłębiającym dystans człowieka wobec własnego ciała, konstatuje, że wynalezienie i rozpowszechnienie nowych mediów w XX wieku spotęgowało ten proces: „Ciała rozplływają się w medialnych obrazach, które mimo pozornej bliskości umykają w dal i nie pozwalają się dotknąć”⁴³⁰. Niepokojąco brzmią również słowa australijskiego performerera Stelarca, który w swoich działaniach wykorzystuje własne ciało oraz najnowsze technologie:

Coraz częściej oczekuje się od nas, że będziemy funkcjonować w Zmieszanych i Rozszerzonych Rzeczywistościach oraz obcować na odległość z innymi ludźmi i maszynami w odległych miejscach. Zostaliśmy dosłownie fizycznie odłączeni, przeniesieni do odległych przestrzeni, stając się tym samym ruchomymi oczami bez ciał. Chociaż nadal jesteśmy przede wszystkim biologicznymi ciałami, to obecnie przyspieszają nas maszyny, przedłużają narzędzia i musimy sobie radzić z zarządzaniem strumieniem danych w wirtualnych systemach. Tak więc ciało zmienia się we współczesną chimere złożoną z mięsa, metalu i kodu, stając się rozbudowanym systemem operacyjnym. Ciało nigdy nie jest w całości tylko tutaj lub tylko tam, ale zawsze jest tylko częściowo tu (w tym ciele) a częściowo gdzie indziej⁴³¹.

Nowoczesne technologie, stając się przedłużeniem zmysłów, upośledzają je i zarazem wzmacniają. Dlatego, przyglądając się kulturowym warunkom, w jakim działają nasze zmysły,

⁴²⁹ Jak pisał McLuhan, „wszystkie media stanowią przedłużenia jakiś ludzkich zdolności, psychicznych lub fizycznych. W obecnej epoce elektryczności w coraz większym stopniu sami jesteśmy transponowani na pewną formę informacji, zmierzającą ku technicznemu przedłużaniu naszej świadomości” (M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 102). Zob też m.in. T. Sznajderski, *Człowiek w świecie wszechobecnych mediów*, „Media i społeczeństwo” 2017, nr 7, s. 54-62 [online:]: <http://www.mediaispoleczenstwo.ath.bielsko.pl/art/07/03-Sznajderski.pdf>

⁴³⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 149.

⁴³¹ Stelarc, *Mięso, metal i kod. Alternatywne, anatomiczne architektury*, przeł. P. Poniatowska, [w:] *Mięso, metal i kod*, s. 15.

należy zadawać pytania o funkcję i znaczenie percepcji w świecie zdominowanym przez technologię. Anna Wieczorkiewicz w książce *Spektakle zmysłów* pisze:

Są tacy, którzy twierdzą, że kultura współczesna to kultura nowych zmysłowości, że nastąpiła era przeorganizowania ludzkiego sensorium. Inni dowodzą, że to przesada: zmysłowość zawsze była kluczowa dla ludzkiego bycia w świecie, zawsze obdarzano ją sensami kulturowymi [...] ⁴³².

Wieczorkiewicz zwraca uwagę na mediatyzację doświadczenia zmysłowego, która sprawia, że należy pogodzić się z utratą wiary w bezwzględną bezpośredniość wrażeń nie tylko wzrokowych, ale i słuchowych, smakowych, dotykowych oraz przede wszystkim węchowych. Zatem również wpływ nowoczesnych technologii na ludzkie ciało, zainicjowało również pogłębione zainteresowanie zmysłami przez twórców.

Coraz częściej mówi się w kontekście artystycznych działań o kategorii haptyczności i zauważa się, że dzieła sztuki aktywizujące wszystkie zmysły mogą pomóc w ponownym osadzeniu się ciała w fizyczności i cielesności ⁴³³. Haptyczność to pojęcie, w ramach którego poznanie i doświadczenie łączy się ściśle z dotykiem, ale także, jak się okazuje, z innymi zmysłami. Nasza percepcja jest zawsze wielozmysłowa, wielowątkowa: Maurice Merleau-Ponty w tekście *L'oeil et l'esprit* zauważył, że „nasze uczestnictwo w świecie to uczestnictwo całym ciałem, wszystkimi zmysłami” ⁴³⁴. Wielozmysłowość można określić zmysłem całości, dzięki któremu rzeczywistość staje się intensywnie odczuwana. Przyjrzyjmy się historii powstawania pojęcia estetyki haptycznej i rozszerzaniu haptyczności na inne zmysły.

⁴³² A. Wieczorkiewicz, *Wprowadzenie*, w: *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Gdańsk 2010, s. 7.

⁴³³ M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Gaullimard Education, Paris 1985, s. 32

⁴³⁴ Tamże.

3.1 Estetyka haptyczna

Mark Paterson w swoim artykule *W jaki sposób dotyka nas świat. Estetyka haptyczna* pisze, że problematyka związana z zaistnieniem pojęcia estetyki haptycznej rozwinęła się na gruncie historii sztuki w XIX wieku. Kontekst ten został poruszony w tekstach Aloisa Riegla, Bernharda Berensona i Waltera Benjamina⁴³⁵. Zagadnienie to pojawia się także w dwudziestowiecznej myśli Maurice'a Merleau-Ponty'ego oraz Gillesa Deleuza⁴³⁶. Estetyka haptyczna nie posiada swojej jednoznacznej, precyzyjnej definicji, kładąc przede wszystkim szczególną uwagę na korporalne wrażenia, jakie może wywołać dzieło sztuki, spełniające określone kryteria wizualne, jakimi są na przykład przedstawienia jedzenia, przestrzeni, roślinności czy ludzkiej fizyczności. Istotne staje się tutaj unieważnienie fizycznej nietykalności odbiorcy, która realizuje się poprzez zniesienie granicy pomiędzy ciałem a realizacją artystyczną⁴³⁷.

Bernhard Berenson uważał, że każde dzieło sztuki wyzwała w widzach trzy potencjalne wrażenia: dotykowe, oddechowe i trzewiowe⁴³⁸. Oddech w odbiorze realizacji artystycznej ma według niego ścisły związek z przestrzenią, jaką prezentuje dane dzieło, trzewiowe wrażenia związane są przede wszystkim z kolorami, a dotykowe, jak pisze historyk sztuki:

pojawiają się w przedstawieniach przedmiotów posiadających masę [solid objects], kiedy są one ukazane nie jako odtworzenia (jakkolwiek by nie były one realistyczne), ale w sposób, który poruszy wyobraźnię do odczuwania ich masywności, wazenia ich ciężaru, urzeczywistnienia sobie ich możliwego oporu, szacowania ich odległości od nas; a który także zachęci nas, ciągle za pomocą wyobraźni do zbliżenia się na odległość dotyku, do przechwycenia ich, lub do obejścia ich wokół⁴³⁹.

⁴³⁵ M. Paterson, *W jaki sposób dotyka nas świat?*, przeł. M. Kmiecik, [w:] *Ruch Literacki*, nr 2/2020 (359), s. 182.

⁴³⁶ Tamże, s. 182.

⁴³⁷ A. Grodecka, A. Podemska-Kaluża, *Wielozmysłowość. Filozofia i dydaktyka*, Poznań 2012, s. s.208.

⁴³⁸ B. J. Obidzińska, *Bernard Berenson: estetyka dystansu*, [w:] *Sztuka i Filozofia*, 2004. t.25. s. 109-122.

⁴³⁹ Cyt. za B. J. Obidzińska, tamże, s. 114.

Ten rodzaj taktylnej eksperyencji ma wywołać według tego badacza nie tylko intelektualne, ale przede wszystkim somatyczne reakcje, która mają pogłębić odbiór dzieła sztuki. Berenson zauważa, że nie każda realizacja będzie nosiła w sobie potencjał wyzwalania tego rodzaju wrażeń. Innymi słowy, nie każde dzieło sztuki spełnia kryterium haptyczności⁴⁴⁰. W podobnym tonie wypowiadał się zresztą Alois Riegl, który za szczytową formę dzieła haptycznego, taktylnego uważał rzeźby, pobudzające ciało do zmniejszenia odległości pomiędzy obiektami, na które spogląda⁴⁴¹. Riegl rozróżniał dwa rodzaje widzenia – bliskie i dalekie. Pierwsze miało ścisły związek z taktylnością, z drugie, ze spojrzeniem z dystansu, które było „przejawem optycznego ujęcia świata”⁴⁴². Riegl podkreśla tym samym, że oko może posiadać pozaoptyczne właściwości, intensywnie pobudzające cielesną fizjologię. Gilles Deleuze i Felix Guattari rozwinęli myśl Riegla stwierdzając, że takie właściwości oka można definiować jako haptyczne⁴⁴³.

Walter Benjamin, posługując się figurą flâneura, zwraca uwagę na sensualne zanurzenie się w tkance miejskiej, która generuje silne, somatyczne wrażenia, określane mianem percepcji rozproszonej. Innymi słowy, wytwory kultury zostają pozbawione swojego kontemplacyjnego wymiaru na rzecz zmysłowego pochłaniania dzieła:

(...) nowa magia, choć świecka, znajduje swój codzienny dom w szczególnej taktylności, wyrastającej z rozproszonego widzenia [ang. distracted vision] ⁴⁴⁴.

Mark Paterson rozważania myślicieli podsumowuje, że estetyka haptyczna podkreśla „niezależność sensoryczną całego systemu haptycznego”⁴⁴⁵, a także „przekształca estetyczną relację pomiędzy dziełem a cielesną percepcją”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ Tamże, s. 113.

⁴⁴¹ R. Kasperowicz, *Nastrój i kult zabytków. O koncepcji Aloisa Riegla*, [w:] *Autoportret*, nr 2(53), 2016, brak numerów stron. Do tego artykułu można bezpośrednio zajrzeć pod tym linkiem: <https://autoportret.pl/artykuly/nastroj-i-kult-zabytkow/3/>

⁴⁴² Tamże.

⁴⁴³ G. Deleuze, F. Guattari. *Tysiąc plateau*, przeł. B. Banasiak, praca zbiorowa, Warszawa 2015, s. 609.

⁴⁴⁴ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:], *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 201-239.

⁴⁴⁵ M. Paterson, *W jaki sposób dotyka nas świat?*, przeł. M. Kmiecik, [w:] *Ruch Literacki*, nr 2/2020 (359), s. 191.

⁴⁴⁶ Tamże, s 191.

Propagatorami badań nad estetyką haptyczną na polskim gruncie badań są Michał Podgórski oraz Marta Smolińska. Podgórski definiuje estetykę haptyczną w następujący sposób:

Estetyka haptyczna realizuje się [...] na drodze dwóch modalności: po pierwsze, polega na takim zbrojeniu obiektów materialnych, aby w momentach bezpośredniego przylegania dostarczały one przyjemności haptycznych; po drugie, polega na wyposażeniu obiektów materialnych dostępnych tylko via zmysł wzroku w takie jakości – które mimo dzielącego ciała i obiekt dystansu – są zdolne aktywizować system i przyjemności haptyczne⁴⁴⁷.

Smolińska tymczasem zauważa najpierw, że termin haptyczność przez większość badaczy bywa „przywoływany jako zupełnie oczywisty i niewymagający doprecyzowania: "[...] Stawiam tezę, że nie tylko wzrok bywa haptyczny, lecz haptyczne są również są również smak, słuch, węch, a w zasadzie całe ciało odbiorcy. A jeśli całe ciało, to jako haptyczne mogą być interpretowane również zmysł kinestetyczny i zmysł równowagi”⁴⁴⁸. Ten sposób patrzenia na ludzką zmysłowość otwiera nową przestrzeń badań nad taktylnością. Zdaniem Smolińskiej haptyczność należy traktować „nie tylko jako modalność wzroku, lecz również jako modalność słuchu, smaku i węchu, a także zmysłu równowagi i zmysłu kinestetycznego”⁴⁴⁹. Innymi słowy pojęcie haptyczności, które nierozdzielnie związane jest z dotykiem w sensie nie tylko dosłownym, ale i metaforycznym oraz emocjonalnym, można poszerzyć o inne doświadczenia zmysłowe. Smolińska określa to zjawisko mianem „haptyczności poszerzonej”. Wprowadza ona również w swoich rozważaniach kategorię „haptycznego empatycznego podmiotu”. Badaczka stwierdza, że podmiot taki dysponuje zmysłową świadomością, a tym samym haptycznym widzeniem:

Haptyczne widzenie ucieleśnia się w relacji do materialności obrazu i osadza optyczne macki w wielu miejscach ciała, powodując u odbiorców haptyczny rezonans, związany

⁴⁴⁷ M. Podgórski, *Ucieczka od wizualności i jej społeczne konsekwencje. Fenomen estetyki haptycznej*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Rafała Drozdowskiego, Instytut Socjologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011, s. 26.

⁴⁴⁸ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s. 29-30.

⁴⁴⁹ Tamże, s. 13.

z somaestetycznymi, kinestetycznymi i sensomotorycznymi wymianami percepcji. Barwa, obejmująca również zmysł dotyku, wytwarza haptyczne wrażenia kolorystyczne związane z potencjałem materii. Materia malarska oraz użyte w obrazach trójwymiarowe przedmioty stają się aktantami, które włączają się w tworzenie manualnego porządku śladów z zapisaną w nich pamięcią dotyku twórcy. Haptyczne obrazy mogą być również wążane i smakowane okiem, oraz doznawane całym ciałem postrzeganym jako *sensorium commune* w relacji do performatywnych i procesualnych aspektów ich powstawania⁴⁵⁰.

Nie sposób nie zgodzić się z uwagami Smolińskiej, która przy okazji zauważa, że w ramach „poszerzonego haptycznego widzenia, odbiorca jest "czującą i myślącą fałdą w przepływie haptycznych danych”⁴⁵¹. Innymi słowy, odbiór dzieła sztuki trudno zredukować do oka wędrującego pomiędzy realizacjami artystycznymi.

Smolińska dyskutuje z utrwalonymi już rozróżnieniami na dzieła dotykowe i nie-dotykowe. Przywołajmy w tym miejscu rozważania Anety Rostkowskiej, która uważa, że w kontekście estetyki haptycznej, jak i haptycznego dzieła sztuki,

dla klarowności wyводу warto przeprowadzić proste – wręcz banalne – rozróżnienie, a mianowicie odróżnić dzieła sztuki, których głównym sposobem doświadczenia jest zmysł dotyku, od dzieł sztuki, których jednym z głównych tematów jest zmysł dotyku. Haptyczne dzieło sztuki będzie tu będzie jako dzieło należące do pierwszej kategorii, a więc jako takie, które ukazuje się w pełni dopiero w kontakcie dotykowym. [...] Sformułowanie „haptyczne dzieło sztuki” oznacza zatem dzieło, które dla zaistnienia w doświadczeniu estetycznym wymaga wykorzystania przez odbiorcę zmysłu dotyku; innymi słowy – odbiór dzieła z pominięciem tego zmysłu spowoduje niepełne uobecnienie się w doświadczeniu odbiorcy⁴⁵².

⁴⁵⁰ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s. 153.

⁴⁵¹ Tamże, s. 154.

⁴⁵² A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 298-300. Cyt za M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona...*s. 18.

Smolińska uważa, że ten sposób patrzenia na dzieło sztuki w kontekście haptyczności nie pokrywa się z tekstami źródłowymi Adolfa Hildebranda i Roberta Vichsera. Uważali oni, że dotyk należy traktować symbolicznie i metaforycznie, ponieważ zmysł ten uruchamia się w trakcie aktywnego patrzenia na dzieło sztuki, które przywołuje zapamiętane wrażenie dotykowe⁴⁵³. Wystarczy podać prosty przykład – kiedy spoglądamy na obraz, na którym zostały namalowane soczyste owoce, oprócz wzroku, aktywizuje się również zmysł smaku, węchu, a także słuchu i dotyku. Owoce pachną, smakują, czujemy pod palcami ich miękką skórę, słyszymy również sam gest ich pochłaniania – chrzęst pękającej soczystej struktury, którą dotykamy za pomocą języka, zębów oraz dziąseł. Innymi słowy, tego rodzaju obraz znajduje się w zasięgu nie tylko zmysłu wzroku, ale jest udostępniany także innym zmysłom⁴⁵⁴. Co ciekawe, teorie Marty Smolińskiej zostały ostro skrytykowane przez Macieja Topolskiego, który uważa, że polska humanistyka nie jest w ogóle gotowa do podjęcia badań nad haptycznością⁴⁵⁵. Badacz zarzuca Smolińskiej zbyt swobodne „żonglowanie terminami, cytatai, odniesieniami i skojarzeniami, które tworzą coś na kształt pseudonaukowego wyводу”⁴⁵⁶. Chciałabym zauważyć, że autor w swoich tekstach również operuje tego rodzaju metodologią, którą w swoim przypadku uważa akurat za uzasadnioną i nie podlegającą żadnej krytyce. Jak zauważa,

[...] w pewnym sensie książka Smolińskiej odzwierciedla też aktualną sytuację refleksji nad kulturą dotykową. Refleksja ta- co ukazują coraz liczniejsze prace naukowe z zakresu od architektury przez literaturoznawstwo po prawo- jest niezwykle obszerna, brakuje jej jednak ujęć scalających, oferujących wspólną nomenklaturę czy tworzących sieć operacyjnych pojęć. Powodem tego stanu rzeczy jest z jednej strony nieobecność konkretnej dziedziny badań poświęconej dotykowi („antropologia taktylna nie istnieje”), z drugiej – przypisywana temu

⁴⁵³ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*. dz. cyt., s. 20.

⁴⁵⁴ W kontekście sprobematyzowania związku między widzeniem a realnością, wywołanym dotykowym odbiorem dzieł, należałoby zapytać, czy odczucie realności zawdzięczamy wyłącznie temu, co widzialne? Georg Simmel twierdził, że przedmioty widzialne tożsame są z czymś stałym, z czymś, co można posiadać. Nie są one tak ulotne jak dźwięki, które przemijają i mają tym samym niepewny status ontologiczny.

⁴⁵⁵ M. Topolski, *Nie dotykać*, [w:] *Miesięcznik ZNAK*, nr 2021/790, s.112-114. Artykuł dostępny jest także bezpośrednio pod tym linkiem:

<https://www miesiecznik.znak.com.pl/nie-dotykac/> [dostęp: 26.08.2022].

⁴⁵⁶ Tamże.

zmysłowi nieuchwytność oraz nieprzedstawialność (co może w pewnym sensie przekładać się na „rozproszony” charakter refleksji nad dotykiem ⁴⁵⁷.

Chciałabym w tym miejscu podkreślić, że ów patchworkowy wywód, który nie podoba się Topolskiemu u Smolińskiej, ma swoje metodologiczne uzasadnienie. Smolińska tropi taktylność w interdyscyplinarnych działaniach polskich artystów, którzy tworząc swoje dzieła również korzystają z dorobku nauk humanistycznych, gdzie wciąż dochodzi do aporii związanych z definiowaniem zmysłowości. I nie jest to wina historyczki sztuki, która starała się taktylną wiedzę w jakiś sposób uszeregować. Problematyka sensualizmu, a także taktylizmu, dla badaczy tych zjawisk staje z czasem wyczerpująca, ponieważ teorii na temat zmysłów jest wiele, na dodatek każda z nich wprowadza własny aparat pojęciowy, definicyjny. Czyni to również sam Topolski, próbując umieszczać dotyk w kontekście antropologii taktylnej, która również może, wprowadzić teoretyczny zamęt. Badacz zauważa, że wciąż nie powstała dziedzina nauki, która zajmowałaby się wyłącznie dotykiem. On sam proponuje pojęcie, które określa mianem wspomnianej wcześniej antropologii taktylnej, która w jego mniemaniu miałaby zajmować się kulturą dotyku:

Stworzenie tej dziedziny badań nie łączy się z odwróceniem hierarchii i kolejnym podziałem zmysłów, to jest uznaniem dotyku za zmysł najważniejszy, oddzieleniem go od pozostałych zmysłów etc. Przyczynienie się do istnienia tej dziedziny wiąże się przede wszystkim ze sproblematyzowaniem doświadczenia taktylnego, ukazania zmysłu dotyku jako intermodalnego, czyli splatającego wrażenia pochodzące z różnych zmysłów, jako zmysłu, który domaga się pogłębionego opracowania teoretycznego (tak jak to jest w odniesieniu do zmysłu wzroku i słuchu), wreszcie jako zmysłu krytycznego wobec wielu konstruktów kulturowo-społecznych (np. zdystansowanego badacza). Dziedzina ta ma śledzić nie tylko modele kulturowe kształtujące ludzką percepcję, lecz także to, jak „doświadczenie widzenia, słyszenia, czucia karmi wyobraźnię i wtapia się w dyskurs oraz ekspresje literackie”. Co więcej, wspierać te wszystkie działania i interakcje wykraczające poza ekspresję audiowizualną w poszukiwaniu innych form postrzegania i opisywania rzeczywistości⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Tamże.

⁴⁵⁸ Tamże, s. 373.

Warto w tym miejscu zastanowić się, czy postulowana przez Topolskiego antropologia taktylna nie będzie ostatecznie prowadzić do ponownej alienacji pozostałych zmysłów, pomimo, że badacz kładzie w niej silny akcent na polisensualność. Pojęcie taktylności odsyła bezpośrednio do dotyku, interpretowania rzeczywistości jako modalność skóry i dłoni. Zatem, jeśli dotyk, jak zakłada Topolski miałby w proponowanej przez niego koncepcji scalać pozostałe zmysły, czy nie lepszym pojęciem nie byłaby zatem po prostu antropologia haptyczna? Podążając tropem zaproponowanym przez Topolskiego, każdy ze zmysłów stanowi przecież wypadkową działania pozostałych, nie tylko dotyk posiada taką funkcję. Pojęcie antropologii taktylnej otwiera przy okazji drogę do powstania definicji antropologii audialnej, antropologii olfaktorycznej, antropologii smaku, antropologii propriocepcji i oczywiście antropologii wzroku. Tego rodzaju koncepcje wartościują określony zmysł, poprzez który następuje poznawcze scalenie go z pozostałymi. Moim zdaniem jest to wywarzanie otwartych drzwi, których klamkę już dawno nacisnęła antropologia zmysłów, proponująca jedność sensualnego doświadczenia. Zwraca też na to uwagę Edward Hall, który podkreśla, że wrażenia dotykowe i wzrokowe, są nierozzerwalnie ze sobą związane, ponieważ są one komponentem pozostałych zmysłów, takich jak słyszenie, wąchanie, smakowanie⁴⁵⁹. Zatem to nie antropologia taktylna, ale antropologia haptyczna lub sensualna, mogłaby się stać ciekawym źródłem wiedzy o dotyku jako fenomenie pamięci zmysłowej, która poprzez skórę kumuluje się ludzkim ciele. Co warto podkreślić, Topolski w rozmowie z Russelem Jonesem, założycielem agencji projektowania multisensorycznego, którą przeprowadził wraz z Urszulą Pieczek, stawia śmiałą tezę, że „najbardziej problematycznym i najtrudniejszym do zdefiniowania zmysłem jest dotyk”⁴⁶⁰. Czy tak jednak w istocie jest? Dotyk pojawiał się, wprawdzie w małym stopniu, w refleksji filozoficznej i fenomenologicznej. Nie stanowił badawczo-intelektualnej niszy, do której, jako jedyny zresztą, został wepchnięty węż. Taktylności, pomimo, że opis jego doświadczenia skutecznie opiera się językowi, poświęcono mimo wszystko znaczącą ilość badań, tekstów, artykułów czy książek, by wspomnieć między innymi o ostatnio wydanej publikacji *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez dotyku*

⁴⁵⁹ E. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2003, s. 82.

⁴⁶⁰ U. Pieczek, M. Topolski, R. Jones, *Zabawa zmysłami. Rozmowa z Russelem Jonesem*, [w:] *Przekrój*, data publikacji: 26.01.2022, dostępny online: <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/zabawa-zmyslami-rozmowa-z-russellem-jonesem-urszula-pieczek-maciej-topolski>, [dostęp: 22.08.2022].

(2019) Martina Grunwalda, która scala dotychczasową wiedzę na temat tego zmysłu. Nie możemy tego za to powiedzieć o węchu, który nadal domaga się precyzyjnego ujęcia i podkreślenia dla niego miejsca w badaniach nie tylko związanych z antropologią, ale także przede wszystkim sztuką.

Topolski, oprócz wprowadzenia pojęcia antropologii taktylnej, definiuje także autorskie zagadnienie intercepcji, które związane jest z dotykiem. Intercepcja według badacza to nic innego, jak bycie „pomiędzy”:

Intercepcja, [...]składa się z przedrostka *inter-* oznaczającego „pomiędzy”, „w trakcie”, „pośród”, oraz czasownika *capere* odnoszącego do czynności: poznawania, rozumienia, otrzymywania, pochwytywania, wprowadzania czegoś⁵⁴. Różnica między percepcją a intercepcją nie dotyczy jedynie modyfikacji przedrostka (kwestia językowa), zmiana dotyczy tak naprawdę kierunku, miejsca oraz czasu poznania zmysłowego (kwestia epistemologiczna). Poznanie zmysłowe przestaje być „widzeniem z góry lub z zewnątrz, czy nawet z prostetycznie rozszerzonego ludzkiego ciała”, staje się kwestią interakcji, relacyjnym działaniem się. Podmiot, znajdując się „pomiędzy”, uwzględnia możliwość współdziałania wszystkich zmysłów (taką możliwość określa się krosmodalnością) uznaje ich wielość (kalejdoskopowość, splecenie czy kombinatoryczność), jak również zmienia „miejsce” poznania zmysłowego (to jest zewnętrzno-wewnętrzne, rozumowo-cielesne, nie/ludzkie). Ulokowany „pomiędzy” lub „pośród” rezygnuje z punktu centralnego – punktu widzenia – z którego wyprowadza, [...] linie perspektywiczne, ujmujące realność w uporządkowaną, racjonalną sieć. Mówiąc inaczej: zrzeka się zdystansowanej, wzrokowej pozycji na rzecz ciągłego przemieszczania, relacyjnej aktywności dotykowej⁴⁶¹.

Trzeba przyznać, że pojęcie intercepcji zaproponowanej przez Topolskiego jest bardziej wyrazistsze, akcentujące multizmysłowość precyzyjniej, niż postulowana przez niego antropologia taktylna. Intercepcja angażuje całe ciało, wprawia je w ruch – przemieszcza się ono nieustannie pomiędzy dotknięciami, muśnięciami ludzkiego i nie-ludzkiego. Intercepcja bliska jest także haptyczności, a także samej estetyce haptycznej, ponieważ podmiot „dotykany” jest również przez dzieła artystyczne.

⁴⁶¹ M. Topolski, *Intercepcja*, [w:] *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 2021/4 (335), s. 92.

Topolski zauważa, że tak naprawdę jednym tekstem, który sprawnie definiuje to, czym jest taktylność, jest artykuł Karen Barad *On Touching. The In-human that Therefore I Am*, który według niego prawdziwie definiuje fizykę dotyku. Barad zauważa w nim, że wszystko, co jest sprzężone z taktylnością, jest efektem elektromagnetycznego odpychania⁴⁶². Jak podsumowuje te rozważania Topolski, „tak jak atomy przyciągają się i nie są w stanie siebie dotknąć, tak samo ja nie jestem w stanie siebie dotknąć, jak i innego, w tym tego innego, którym jestem sam”⁴⁶³. Badacz podkreśla, że tekst Barad nie jest „traktuje o doświadczaniu ciała, tożsamości *ja* czy odbiorze i tworzeniu dzieła sztuki. Dotyczy dotykowej aktywności, która jest podstawą wszystkiego, co istnieje”⁴⁶⁴. Można zauważyć, że badaczka nie frapuje, jak realizuje się dotyk w różnych przestrzeniach ludzkiej aktywności, ale to, czym sam dotyk jest – jego esencja, właściwości. Smolińską za to poświęca sporo uwagi taktylności, haptyczności poszerzonej w kontekście dzieł sztuki. I to właśnie na tych aspektach będę się w dużej mierze skupiać, analizując realizacje artystyczne osadzone wokół zmysłowości.

3.2. Dotykowe dzieła sztuki

Krytyczka i historyczka sztuki Marta Lisok zauważyła, że historia sztuki dotykowej ma swoją bardzo krótką historię:

Niewiele prac spełnia postulaty dzieła całkowicie haptycznego. Przychodzi na myśl Valie Export, pozwalająca dotykać swoich piersi przechodniom i patrząca im przy tym w oczy, Marina Abramović poddająca się nie zawsze delikatnym dłoniom uczestników zainicjowanych przez siebie performansów, dotykowe terapie Lygii Clark, czy chwiejne instalacje Ernesto Neto rozwieszającego w galeriach rozkołysane tunele z lin i siatek, po których można się przemieszczać. Paradoksalnie większość realizacji odwołujących się do

⁴⁶² Tamże.

⁴⁶³ Tamże.

⁴⁶⁴ Tamże.

dotyku mówi o nim raczej przy udziale środków wizualnych i bez uczestnictwa odbiorcy

⁴⁶⁵

Jednakże badaczka zwraca uwagę, że w 1921 Filippo Tommaso Marinetti napisał swój manifest *Il Tattilismo*. Futurystyczny autor wprowadził pojęcie taktylizmu, które miało być odzwierciedleniem głębokiej stymulacji ciała i zmysłów za pomocą dotyku. Taktylizm w ujęciu Marinettiego nie służył pierwotnie jako bezpośrednie odniesienie do dotykowych dzieł sztuki. Jak zauważa Valentina Ferri, dla Marinettiego „taktylizm był wizjonerską możliwością harmonii dotykowych i miał przede wszystkim służyć duchowej komunikacji między ludźmi poprzez naskórek⁴⁶⁶. Stefania Stefanelli pisze, że taktylizm Marinettiego zainspirował zupełnie nowe, dotykowe środowiska⁴⁶⁷. W swoich rozważaniach przywołuje powstające w tym czasie „pokoje dotykowe”, w których znajdowały się obiekty, stymulujące ten zmysł: sofy, łóżka czy ubrania. Miały one swoją miękkością kusić do bezpośredniego, skórniego kontaktu⁴⁶⁸. Taktylizm znalazł swoje odzwierciedlenie przede wszystkim w teatrze: „siedzący widzowie kładli ręce na długich, dotykowych wstążkach, które płynąc, wywoływały wrażenia dotykowe o różnych rytmach”⁴⁶⁹. Z czasem też oczywiście zaczął być eksplorowany przez działania artystyczne. Marinetti tworzył panele dotykowe, których strukturę można było poznawać wyłącznie z zamkniętymi oczami⁴⁷⁰. Zatem w ten sposób można mówić o pierwszych dziełach, w których dotyk był najważniejszą, percepcyjną ścieżką doświadczenia. Warto jednak w tym miejscu zastanowić się, jak dotykowy odbiór sztuki może być praktykowany w muzeum czy galerii sztuki, skoro ludzka aktywność w tych przestrzeniach została zredukowana wyłącznie do patrzenia, a także do zasady niedotykalności dzieł, które w ten sposób mogą ulec zniszczeniu? Pomocna okazuje się kategoria „haptycznego empatycznego podmiotu”, wprowadzona przez Smolińską, która sprowadza widza do aktywnego, sensorycznego

⁴⁶⁵ M. Lisok, *A jednak nie dotykaj*, [w:] *Dwutygodnik*, nr 159/2015, dostępny online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5900-a-jednak-nie-dotykaj.html?print=1> [dostęp: 21.02.2019].

⁴⁶⁶ Cyt. za S. Stefanelli, *Manifesto del tattilismo*, [w:] *Treccani. Lingua Italiana*, 3.02.2021, dostępny online: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/recensioni/recensione_261.html [dostęp: 22.05.2023].

⁴⁶⁷ Tamże.

⁴⁶⁸ Tamże.

⁴⁶⁹ Tamże.

⁴⁷⁰ Tamże

organizmu. Odbiór dzieła sztuki trudno jest zatem ostatecznie zredukować do wzroku wędrującego pomiędzy realizacjami artystycznymi, ponieważ w trakcie jego doświadczania tak naprawdę pracuje całe ciało. Jednakże, co warto podkreślić, dotykowe wrażenia generowane przez dzieło sztuki, skutecznie wymykają się werbalnemu opisowi, ponieważ jest ono wrażeniem skrajnie indywidualnym. Jolanta Brach- Czaina pisze o trudności przekładu doświadczenia dotyku na słowa:

doświadczenie dotyku niezbyt dobrze przekłada się na słowa. Jest doraźne i jakby takim chciało pozostać, wyslizguje się spod zastępczych znaków i umyka wtórnym przywołaniom. W każdym razie konflikt między dotknięciami a słowami jest wyraźny. Dotyk jest doświadczeniem samotniczym, trudno przekazywalnym. Dotykanie świata jest czynnością, której trzeba podjąć się osobiście, z bliska⁴⁷¹.

Jednak można próbować opisywać haptyczność, wykorzystując wrażenia pochodzące z innych zmysłów, w tym przede wszystkim wzroku.

Zmysł dotyku jest bez wątpienia silnie eksplorowany między innymi przez performerów. Nie sposób nie przywołać tutaj performansu Mariny Abramović i Ulaya *Imponderabilia* z 1977 roku. Nadzy artyści zastłonili częściowo wejście na wystawę. Publiczność, aby się na nią dostać, musiała otrzeć się o ich ciała. Dotykanie obcych ciał prowokowało uczucie zarówno mimowolnego obrzydzenia, jak i dwuznacznej fascynacji, związanej z autentycznym i niezwykle intymnym kontaktem. Można zauważyć, że w tym performansie dotyk skóry odgrywał największą rolę⁴⁷².

W podobnym tonie utrzymane było działanie choreografki Marii Hassabi, które pod tytułem *Plastic* zrealizowała w nowojorskim Museum of Modern Art w 2016 roku⁴⁷³. Jej praca składała się z ludzkich ciał – żywych, oddychających i przybierających pozy dopasowane do otaczającej przestrzeni. Artystka zaangażowała do swojej pracy tancerzy, którzy kładli się na schodach oraz podłodze pośród mijających ich widzów. Leżące na schodach postaci

⁴⁷¹ J. Brach - Czaina, dzieł. cyt,s. 65-66.

⁴⁷² Zob. M. Abramović, *Pokonać mur. Wspomnienia*, przeł. A. Bernarczyk, M. Hermanowska, Poznań 2018.

⁴⁷³ Rozważania na temat tej artystki wcześniej opublikowałam tutaj: <https://kulturaliberalna.pl/2016/03/22/pamiec-ciala-maria-hassabi-instalacja-plastic-w-nowojorskim-museum-of-modern-art/> .W rozprawie przytaczam jej fragmenty.

przybierały formę żywych rzeźb. Z jednej strony – tancerze prosili o dotknięcie, zainicjowanie kontaktu, by sprawdzić, czy wszystko jest w porządku, czy przypadkiem leżąca bezwładnie na schodach postać nie potrzebuje pomocy. Z drugiej strony – ich obecność rodziła dystans, który nie pozwalał na przekroczenie granicy pomiędzy własnym ciałem a ciałem innym, obcym i nieoswojonym. Hassabi poprzez swoje działania badała w ten sposób stany ludzkiej fizyczności, które w przypadku zaangażowanych przez nią tancerzy kojarzyły się ze stanem spoczynku, medytacją, przejściem w inny wymiar i głęboką zapaścią. Choreografka zmuszała do reakcji – patrzenia i dotykania, oswajania nie tylko swojego, lecz także obcego ciała. Był to pewnego rodzaju cielesny portret, wtajemniczający widzów w sekrety ludzkiej fizjologii, która jest zarówno procesem odradzania się, regeneracji, jak i egzemplifikacją powolnego, nieuniknionego znikania. Ale żeby się o tym przekonać, trzeba dotykać własnego, jak i innego ciała.

Warto zwrócić uwagę, że doświadczenia taktylne podlegają kulturowym uwarunkowaniom. Inaczej do dotyku podchodzą azjatyccy artyści, dla których na przykład papier staje się przestrzenią łączącą skórę z wrażeniami napływającymi z zewnątrz. Jedną z bardziej znanych artystek jest Tomoko Ishida⁴⁷⁴. Jej ulubionym materiałem, z którego wyczarowuje pozornie kruche instalacje, jest specjalnie skręcony w wąskie paski papier *koyori*. Jest on całkowicie biały i wrażliwy na dotyk artystki, pod której palcami zamienia się w mistyczną substancję łączącą czas, przestrzeń, wrażliwość i emocje. Ishido opowiada, że nierozłącznymi elementami tworzenia stały się dla niej również dźwięk i ruch. Kiedy tworzyła swoje realizacje, przywoływała melodię z piosenki dla dzieci *Musunde. Hiraite*. Autor słów tego utworu jest nieznanym, wiadomo tylko tyle, że został on skomponowany przez francuskiego filozofa Jeana-Jacques'a Rousseau. Piosenka ta, której motywem przewodnim było składanie dłoni i klaśnięcie, była popularna w wielu krajach Europy i w Stanach Zjednoczonych. W Japonii była pierwotnie wojskowym marszem, a po zakończeniu II wojny światowej stała się po prostu zwykłą piosenką dla dzieci. Ishido wyjaśnia kontekst, jaki łączy jej działania i utwór dla dzieci. Japońskie *musubu* oznacza „wiązać”, tymczasem słowo *hiraku* oznacza „rozwiązywać”. Jak twierdzi artystka, słowa, które z pozoru mają przeciwstawne

⁴⁷⁴ O tej artystce pisałam tutaj: <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=348&artykul=6791>. W rozprawie przytaczam fragment tego tekstu.

znaczenie, w Japonii mogą być rozumiane w duchu konceptu „równoległych brzegów” (*ryōkō*), zaczerpniętego z filozofii zen⁴⁷⁵. Można zauważyć, że japońskie słowo *wiązać* ma niemalże identyczny kontekst, jak wywodzące się z języka greckiego pojęcie haptyczności. W swoich pracach Ishido wiąże ze sobą wielozmysłowe doświadczenie, które generuje dotykanie papieru.

Inną azjatycką artystką jest Chiharu Shiota⁴⁷⁶. W swoich działaniach eksploruje ona przede wszystkim pamięć, ale jej prace otwierają się także na inne znaczenia. Pieczołowicie wykonane instalacje, pełne powietrza, nie są stabilnymi strukturami czy określonymi formami i dlatego trudno byłoby je jednoznacznie sklasyfikować. Krytycy sztuki często podkreślają fakt, że Shiota tworzy teatralną przestrzeń, do której zaprasza widzów, by skonfrontowali się z najbardziej fundamentalnymi pojęciami ludzkiej egzystencji. W pracach Shioty chodzi także o emocje, wspomnienia i wrażenia, a także relacje międzyludzkie, które budują albo niszczą ludzką tożsamość. Co najważniejsze, prac artystki można dotykać. Istotnym elementem tej twórczości jest także zagadnienie miejsca, należenia do niego lub porzucenia, stąd też często w jej wielokrotnie nagradzanych instalacjach przewija się aspekt znikania, rozumianego jako ślad, widmo obecności, ulotny powidok, który powstaje, kiedy wcześniej wypełniona przez człowieka przestrzeń staje się pusta (ang. *presence in absence*). Dla artystki tego rodzaju miejsca wciąż oddychają, są pełne zapachów oraz emocji, czują i widzą. W pracy *Memory Of Skin* (2000), składającej się z olbrzymich, ubrudzonych błotem sukienek o długości czternastu metrów, na które kapą woda z umieszczonych nad nimi pryszniców, artystka poruszała aspekt zmywania, pozbywania się wspomnień. Shiota, opowiadając o swojej instalacji, zauważyła, że za pomocą wody staramy się usunąć traumę, jednak pamięci nie da się tak po prostu zmyć, wyczyścić jak skóry. To, co staramy się wyprzeć, będzie obecne, odczuwane pod różną postacią, dające czasem bardzo boleśnie o sobie znać⁴⁷⁷.

Dotyk ukonkretnia doświadczenie estetyczne, wiążąc je z innymi wrażeniami zmysłowymi. Jolanta Brach-Czaina uważała, że jest on praformą bycia w świecie: „Od lekkiego

⁴⁷⁵ Zob też. *Musunde. Hiraitte. Złóż dłonie. Otwórz dłonie*, <https://manggha.pl/wystawa/musunde-hiraitte-zloz-dlonie-otworz-dlonie> [dostęp: 16.07.2022].

⁴⁷⁶ O tej artystce pisałam dla czasopisma *Artluk nr 1-2/2020*. Tytuł tego tekstu to *W nieskończoność* (s.64-66)..W rozprawie przytaczam fragment tego tekstu.

⁴⁷⁷ Zob. Chiharu Shiota, strona autorska artystki: <https://www.chiharu-shiota.com/top> [dostęp: 22.09.2021].

naskórkowego kontaktu, po całkowite przyłgnięcie, od obejmowania, ściskania, duszenia, przez szarpanie, miażdżenie aż do rozpuszczenia – wszystkie te dotknięcia są formami mego obcowania ze światem i z samą sobą⁴⁷⁸. Dotyk znosi dystans, przybliża nas zarówno do oglądanego dzieła, które zyskuje zupełnie inny wymiar, jak i do innego ciała, które rozpoznajemy „rękami”. „Jest sposobem na wyjście z usankcjonowanych społecznie reguł istnienia”, bo – jak zauważyła Sandra Bąk w swoim tekście *Dotyk w performansie*– „dotyk stabilizuje to, co destabilizuje oko, wpływając tym samym na proces percepcji”⁴⁷⁹. Innymi słowy, dotyk, którego doświadczenie wpływa na całe ciało, „uzmysławia” je, inicjuje również percepcję somatyczną i sensoryczną. Oko i akt patrzenia nie mają aż tak dużego potencjału, kiedy występują oddzielnie.

Jednak we współpracy z technologiami dotyk zmienia swoje znaczenie i funkcje. Dobrym przykładem na jego ambiwalentny status może być analiza pracy *Touching Reality* Thomasa Hirschorna (2012) dokonana przez Martę Smolińską. Praca ta tematyzuje problem kontaktu z drastycznymi fotografiami. O pracy Hirschorna pisze Smolińska w ten oto sposób:

Nasz palec nie dotyka zwłok ofiar wojen, spalonych australijskich zwierząt czy wycieńczonych ciał uchodźców, lecz swobodnie przesuwają się po ekranie dotykowym w trakcie przeglądania dramatycznych zdjęć. W ramach *Touching Reality* wypielegnowana kobieca dłoń przegląda fotografie zmasakrowanych zakrwawionych ciał, często podłączonych do aparatury medycznej (...). Gdy się na nie patrzy, można wyobrazić sobie odgłosy strzałów i wybuchów oraz krzyki przerażonych ofiar. W rzeczywistości jej dłoń, a w zasadzie całe objęte haptycznością ciało, cofnęłoby się z przerażenia. Dotykowy ekran funduje jednak barierę oraz zapewnia szybkość, która pozwala na zbudowanie poczucia dystansu i swobodę taktylnego kontaktu (...). Dotyk staje się tu mechaniczny, pozbawiony zahamowań, powtarzający wyuczone ruchy, wykonywane codziennie na własnym smartfonie⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s.67.

⁴⁷⁹ S. Bąk, *Dotyk w performance* [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016, s. 305.

⁴⁸⁰ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*...s. 352.

W dobie technologii, jak zauważyła Marta Smolińska, dotyk zaczyna być traktowany jako zmysł, którego coraz bardziej jesteśmy pozbawiani w tradycyjnie rozumiany sposób. W nieco innym tonie wypowiada się za to Maria Poprzęcka, która uważa, że to właśnie dotyk, a w zasadzie palec, decyduje dziś o aktywnym uczestnictwie w świecie⁴⁸¹. Historyczka sztuki nazywa to zjawisko pollicecentryzmem:

Kliknij, dotknij, naciśnij, wyciśnij, przytrzymaj, najedź (palcem oczywiście) – takie polecenia płyną z instrukcji obsługi wszelkiego sprzętu, bez którego żyć się nie da. Od elektrycznych kontaktów przez klawiatury laptopów, telefonów, komórek, terminali, pilotów, ekranów dotykowych, alarmów, bankomatów, bramek kontrolnych, kodów wejściowych, szyfrów bankowych- wszystko działa za dotknięciem palca⁴⁸².

Intuicja Poprzęckiej znajduje jednak ostatecznie wyraz w niepokojach Smolińskiej – w końcu dotyk palcem jest wrażeniem powierzchniowym, wydestylowanym z poszerzonej haptyczności.

Podsumowując, trzeba powiedzieć, że koncepcja poszerzonej haptyczności proponowana przez Martę Smolińską podważa sprawczość i kontrolę oka, najsilniej eksplorowanego nie tylko w kontakcie z dziełem sztuki, ale w ramach praktyk kulturowych oraz społecznych. Trzeba też zauważyć, na dowód istotności zmysłu dotyku i jego intelektualno-poznawczych możliwości, że w dziełach artystycznych dotyk staje się szalenie istotnym zmysłem. Przedstawione przez mnie działania artystów realizują haptyczność poszerzoną na drodze całkowitego pobudzania sensorycznego. Richard Shusterman uważał, że „zadaniem teorii estetycznej nie jest (...) uchwycenie prawd dotyczących tego, jak aktualnie rozumiemy sztukę, lecz raczej zaproponowanie nowego poglądu na sztukę, który pozwoli podnieść wartość jej roli, sposobu jej przeżywania (...)”⁴⁸³. Wydaje się, że takie właśnie zadanie może spełnić poszerzone ujęcie haptyczności.

⁴⁸¹ M. Poprzęcka, *Na oko*, Gdańsk-Warszawa 2015, s. 152.

⁴⁸² Tamże, s. 151.

⁴⁸³ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. naukowa Adam Chmielewski, przeł. Adam Chmielewski i in., Wrocław 1998, s. 15.

3.3 Haptyczne ucho

W filmie Jima Jarmuscha *Kawa i papierosy* (2003) widzimy scenę z udziałem rodzeństwa Jacka i Meg White'ów, tworzących zespół The White Stripes, w której muzycy, powołując się na teorię Nikoli Tesli, rozmawiają o tym, że planeta Ziemia zachowuje się jak przewodnik rezonansu akustycznego. Innymi słowy, nieustannie przewodzi dźwięki. Jest także ich kreatorem w postaci szumu wiatru, padającego deszczu, wyładowań atmosferycznych czy trzęsienia ziemi. Ludzkie ciało również potrafi zachować się jak rezonans. Potwierdzają to eksperymenty Susumu Ohno, genetyka z Kalifornii, który przyporządkował inną nutę każdej z zasad purynowych i pirymidynowych w DNA⁴⁸⁴. Można więc zauważyć, że podobnie jak dotyk, słuchanie jest poznawczym aktem, bez którego nasz aparat zmysłowy mógłby się stać uboższy. Akt słyszenia znosi granicę pomiędzy światem a człowiekiem i może również przybierać mistyczny wymiar. Iwona Sowińska w książce *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów* uważa, że domeną słyszalności w antycznej Grecji, nastawionej ściśle na akt widzenia, stało się życie duchowe, religia i magia, dlatego też to „właśnie ucho uważano za siedzibę pamięci, co znalazło wyraz w symbolicznym geście *nadstawiania ucha*”⁴⁸⁵. Ów mistyczny wymiar słuchania ma też ścisły związek z rytuałami, nastawionymi na dźwięki i ich powtarzalność. Wolfgang Welsch uważał, że słuchanie zbliża nas do świata: „słyszenie nie trzyma świata na dystans. Mamy powieki, ale żadnej ochrony dla uszu. Słyszając, nie jesteśmy chronieni. Słyszenie jest zmysłem ekstremalnego zaangażowania”⁴⁸⁶. Bardzo interesująco o akcie słyszenia pisał także Walter J. Ong:

W przeciwieństwie do wzroku, zmysłu rozdzielającego na elementy, dźwięk jest zmysłem jednoczącym. Ideał widzenia to klarowność i odrębność, zróżnicowanie (...). I na odwrót – ideałem słyszenia jest harmonia, łączenie (...). W pierwotnej kulturze oralnej, w której słowo istnieje tylko w dźwięku, bez jakiegokolwiek związku z tekstem odbieranym wzrokowo, nawet bez uświadamiania sobie możliwości istnienia takiego tekstu, fenomenologia dźwięku

⁴⁸⁴D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 230.

⁴⁸⁵I. Sowińska, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001, ss. 15-16.

⁴⁸⁶W. Welsch, *W drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy nowa widzialność*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 56.

wchodzi głęboko w sposób odczuwania egzystencji, egzystencji przetwarzanej słowem mówionym⁴⁸⁷.

Podobnym tropem zaangażowanego słuchania idzie Pauline Oliveros, jedna z najwybitniejszych współczesnych amerykańskich kompozytorek. Stworzyła ona koncepcję „głębokiego słuchania”, polegającą na badaniu własnego ciała, które ma prowadzić do umiejętności nasłuchiwania Innego⁴⁸⁸:

Głębokie związane ze Słuchaniem, Głębokie Słuchanie jest [...] uczeniem rozszerzania się percepcji dźwięku, by zawarła całe czasoprzestrzenne kontinuum dźwięku [...]. Takie rozszerzenie oznacza, że jest się złączonym z całością środowiska i jeszcze tym, co poza⁴⁸⁹.

Owo głębokie słuchanie jest także próbą wsłuchiwania się w odgłosy własnego ciała, które nie tylko przewodzi dźwięki, ale cały czas je wytwarza: tętno bijącego serca, praca fal mózgowych, które przypominają swoim dźwiękiem wyładowania atmosferyczne w trakcie gwałtownej burzy, burczenie w brzuchu, oddech, trzaskanie stawów czy kości palczkowych. Nieustannie też „słyszymy” własne myśli błąkające się w głowie.

Istotnym elementem działania artystów w perspektywie haptycznej estetyki zorientowanej na muzykę stają się dźwięki Ziemi. Odwołajmy się do jednego przykładu – działań polskiej artystki Magdaleny Lazar, która w krakowskiej galerii Szara Kamienica zrealizowała w 2014 roku wystawę zatytułowaną *Fale bardzo długie*⁴⁹⁰. Pretekstem do powstania tej ekspozycji stało się odkrycie w latach 20. XX wieku generała George’a Owena Squiera, któremu zupełnie przypadkowo udało się stworzyć naturalną sieć bezprzewodową z wykorzystaniem drzew. Badacz odkrył w ich wewnętrznej strukturze niezwykłą zdolność przewodzenia fal bardzo długich (VLF), które w wyniku bardzo małego tłumienia i dużej dyfrakcji rozchodzą się na znaczne odległości za pomocą fali powierzchniowej. Fale te

⁴⁸⁷ Cyt. za I. Sowińska, *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001, s. 16.

⁴⁸⁸ Zob. *Głębokie słuchanie*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2019, s. 8.

⁴⁸⁹ P. Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, iUniverse, New York, 2005, s. XXI.

⁴⁹⁰ W rozważaniach o artystce przytaczam fragment mojego tekstu opublikowanego tutaj: <https://kulturaliberalna.pl/2014/10/21/sokolowska-wystawa-magdalena-lazar-recenzja/>

przenikają również wodę morską, co wykorzystywane jest do komunikacji z okrętami podwodnymi zanurzonymi na niewielkich głębokościach. Na wyobrażenia artystki związane z tymi zjawiskami miało wpływ nieoczekiwane spotkanie. Lazar poznała naukowca Marka Styczyńskiego, który opowiedział jej zaskakującą historię. Podczas jednej z wędrówek w Bieszczady badacz postanowił wywiercić dziurę w korze drzewa. Ku jego wielkiemu zdumieniu, po wpuszczeniu w nią specjalnego mikrofonu nie usłyszał pulsujących odgłosów życia drzewa i buszujących w nim korników, tylko piosenkę, której dźwięki dochodziły ze znacznej odległości. Ta niecodzienna opowieść stała się dla artystki inspiracją do stworzenia filmu, a raczej wizualnego słuchowiska, którego bohaterem stają się dźwięki Ziemi. Obraz zaczyna się od niepokojącego, ale i poetyckiego preludium, w którym artystka informuje widza, że planeta ożywa dźwiękami własnych audycji radiowych. Widz może obserwować symboliczny proces powolnego przeistaczania się żywej, drzewnej struktury w nadajnik. Dla Lazar wizja naturalnych przewodników fal długich pokazuje możliwość odkrywania transmisji biologicznego hałasu, tak różnego od nieznośnego zgiełku miasta, tłumiącego pierwotne odgłosy natury. Artystka udziela również wskazówek, kiedy najlepiej poddać się słuchaniu leśnych audycji – sprzyjającym okresem okazuje się zima, podczas której zachodzi najmniej zakłóceń, przeszkadzających w audialnym odbiorze rzeczywistości. „Ta świadomość, że drzewa, wszystkie drzewa, wszystkich rodzajów i wszystkich wysokości, rosnące wszędzie, są antenami i bezprzewodowymi wieżami”, jak mówi w swoim obrazie Lazar, jest dla niej obywatelną.

3.4 Słyszenie dotyku

Zastanówmy się nad ontologiczną istotą dźwięku. Jean Luc-Nancy zauważył, że jego „wizualna obecność jest uchwytana, lecz obecność dźwiękowa ją wyprzedza i ma charakter ataku czy natarcia samego w sobie”⁴⁹¹. Doświadczenie słyszenia zawiera w sobie potencjał

⁴⁹¹ Cyt za. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s. 186.

haptyczności, ponieważ, jak zauważa Smolińska, „samo działanie zmysłu słuchu opiera się na dotykaniu”:

Fale dźwiękowe wprawiają bowiem powietrze w drganie i uruchamiają sekwencję doznań dotykowych: błona bębenkowa dotyka i porusza przylegający do niej młoteczek, ten z kolei przekazuje swoje wibracje kowadełku i strzemiączku, aż w końcu drgania te w uchu wewnętrznym są przemieniane w impulsy nerwowe i wysyłane za pośrednictwem nerwu słuchowego do ośrodków nerwowych w mózgu. Niektóre dźwięki – te wyjątkowo intensywne, niskie lub wysokie, czy nieprzyjemne... – często je słyszymy całym rezonującym ciałem, które działa niczym dotykana jego falami błona bębenkowa⁴⁹².

Neurobiolodzy zauważyli, że intymne, niezwykle osobiste słuchanie muzyki wpływa na rozwój wrażeń dotykowych, ponieważ słuch wyewoluował właśnie ze zmysłu dotyku⁴⁹³. Marta Smolińska sądzi, że słuchanie muzyki może przywrócić człowieka do "pierwotnej fazy skóra – ja, ponieważ w życiu płodowym dziecko w brzuchu matki reaguje nie tylko na dotyk, ale także i na dźwięki, odbierane za pomocą wibracji wód płodowych"⁴⁹⁴. Bardzo uspokajającymi dźwiękami, przenoszącymi człowieka w głęboki wymiar doświadczania własnego ciała, są wibracje mis tybetańskich czy mis kryształowych, które emitują terapeutyczne częstotliwości mające istotny wpływ na emocje. Nie inaczej dzieje się w przypadku dzwonek Koshi zbudowanych z tub rezonansowych z bambusa. Są one odpowiednio nastrojone, a ich dźwięki mają naśladować szum wody czy wiatru. Tego rodzaju tony wprowadzają słuchacza w stan relaksacji, porównywalny z medytacją.

3.5 Wewnętrzne słuchanie

Dźwięk ma moc wywoływania najróżniejszych nastrojów – od euforii, szczęścia i radości, aż po strach, przygnębienie i agresję. Choć istnieją również zakazane melodie. Jest

⁴⁹² Tamże, s. 187.

⁴⁹³ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s. 188.

⁴⁹⁴ Tamże. s.189.

nim tryton. W dawnej muzyce kościelnej używanie trytonu było zabronione, ponieważ interwały te wydawały się takimi dysonansami, że uznawano je za stworzone przez diabła, nazywając je z łaciny „diabolus in musica”, czyli diabeł w muzyce⁴⁹⁵.

Słuchanie wpływa również na adaptację do otaczającej rzeczywistości. Jak zauważyła muzykolog Sławomira Żerańska-Kominek,

[...] muzyka łączy emocjonalne i poznawcze aspekty stosunku człowieka do otaczającej go rzeczywistości. Muzyka jest z jednej strony najlepszym instrumentem przystosowania do permanentnie zmieniającego się środowiska społeczno-przyrodniczego, z drugiej zaś – służy podtrzymywaniu systemu pojęć i koncepcji, od których człowiek jest przez całe swe życie uzależniony⁴⁹⁶.

Historyczka i krytyczka sztuki Justyna Balisz dowodzi, że skoro muzyczne doświadczenie jest silnie nacechowane emocjonalnie, istotne jest tworzenie tak zwanych archiwów afektywnych, w których główną rolę odgrywa pamięć⁴⁹⁷. Archiwa afektywne mogą stać się sposobem rejestrowania zmian, jakie w ciągu wieków następowały w ramach psychosomatycznego, ludzkiego doświadczenia, również muzycznego. Jedną z twórczyń takiego rodzaju archiwum jest izraelska artystka Michal Rovner. W 2013 roku zrealizowała na terenie obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu *projekt Traces of Life: The World of Children*. Artystka odtworzyła w jednym z pawilonów zachowane rysunki żydowskich dzieci, które zginęły w obozie koncentracyjnym. Całość została uzupełniona nagraniami ich śpiewów. Akcje Rovner stały się artystycznym pomnikiem, mającym dokumentować ślady ich istnienia – wstrząsającym, emocjonalnym i na pewno niezapomnianym.

Współcześnie możemy zaobserwować nadmiar ekspresji dźwiękowej, zwłaszcza w dużych aglomeracjach i galeriach handlowych, które przyprawiają o ból głowy. Jednym z artystów, który wybierał się na poszukiwanie upragnionej ciszy był John Cage. W 1951 roku wszedł do komory bezdechowej na Uniwersytecie Harvarda. „Spodziewałem się, że nie usłyszę

⁴⁹⁵ Definicja trytonu zaczerpnięta została z tej oto strony: http://pl.wikipedia.org/wiki/Tryton_%28muzyka%29, online [dostęp: 24.04.2021]

⁴⁹⁶ Cyt za J. Balisz, *Pieśni o wygnaniu i pragnieniu: archiwa afektywne Karoliny Grzywnowicz*, [w:] *Głębokie słuchanie*, red. M. Lisok, Katowice 2019, s. 81.

⁴⁹⁷ Tamże, s. 81

nic. Ale usłyszałem dwa dźwięki, jeden wysoki, drugi niski”⁴⁹⁸. Poszukując wyjaśnień tego dziwnego zjawiska, dowiedział się, że dźwięki wysokie pochodzą z układu nerwowego człowieka, a niskie to efekt pulsowania serca i przepływu krwi⁴⁹⁹.

Inaczej do tej kwestii podeszła Pauline Oliveros, która aby doznawać głębokiego słuchania, wystawiała przez swoje okno mikrofon, dzięki któremu mogła usłyszeć tony, na co dzień tak naprawdę niesłyszalne dla ludzkiego ucha. Jak sama stwierdziła, chciała „podgłośnić pająka snującego swoją sieć”⁵⁰⁰ albo „podgłośnić miseczkę z pokrojoną i trzęsącą się galaretką”⁵⁰¹. Tomasz Misiak, na co dzień zajmujący się w swoich badaniach sound artem, w postulowanej przez Pauline Oliveros praktyce głębokiego słuchania podkreśla dwa procesy:

Pierwszy z nich dotyczy otwartości. Otwarte okno to metafora styku uświadamiającego płynną granicę pomiędzy stroną wewnętrzną i zewnętrzną. Pomiędzy miejscem, w którym aktualnie się znajduję, a miejscami przylegającymi. Pomiędzy ciałem a środowiskiem. By słuchać, nie tylko słyszeć, trzeba się otworzyć, jakkolwiek. Na cokolwiek. Ważny jest sam gest otwarcia rozumiany jako zmiana na modelującą percepcję⁵⁰².

Według Misiaka istotne aspekty głębokiego słuchania – medytacyjność i uważność – pomagają dostrzec relację pomiędzy dźwiękami:

Nie chodzi wszak tylko o to, by skupić się na jakimś jednym dźwięku. Uważne, pogłębione słuchanie pozwala odkryć procesualność środowiska dźwiękowego, które jest konglomeratem rozmaitych zjawisk akustycznych⁵⁰³.

Istotnym kontekstem rozważań Misiaka są teorie kanadyjskiego kompozytora, pedagoga i badacza środowiska akustycznego R. Murraya Schafera. Stworzył on program edukacyjny, określanym przez niego mianem „czyszczenia uszu”, mający na celu pobudzać świadomość

⁴⁹⁸ *Głośno!/Loud!*, ulotka wystawy, Katowice 2013, s.4.

⁴⁹⁹ Tamże, s. 4.

⁵⁰⁰ T. Misiak, *Głębokie słuchanie*, [w:] *Głębokie słuchanie*, red. M. Lisok, Katowice 2019, s. 19.

⁵⁰¹ Tamże, s. 19

⁵⁰² Tamże, s.19.

⁵⁰³ Tamże, s. 20.

dźwiękową. Rozważania o dźwięku, jak i symboliczne otwieranie okna, o którym pisała Oliveros, przekierowują uwagę na architekturę, która operuje dźwiękowym językiem, słyszalnym przede wszystkim w ludzkim umyśle. Nie bez powodu wspominam tutaj o dźwięku architektury. Jak zauważa Barbara Stec,

architektura istotnie współtworzy słuchowy odbiór świata przez człowieka: wprowadza dźwięki do swych wnętrz z otoczenia, modyfikuje dźwięki istniejące w jej wnętrzach, sama tworzy własne dźwięki oraz umożliwia człowiekowi konkretny odbiór dźwięków i współuczestnictwo w ich tworzeniu. Zjawiska te mogą występować równocześnie, tworząc w rezultacie specyficzną, rozpoznawalną dźwięczność przestrzeni, którą można nazwać audiosferą, i jej niepowtarzalny odbiór w konkretnym czasie⁵⁰⁴.

Trzeba też zaznaczyć, że do XIX wieku w hierarchii sztuk umieszczano architekturę niżej od muzyki⁵⁰⁵. Jak pisał Philippe Rahm w komentarzu do swojej pracy *Pulmonary Space* (2009),

Georg Wilhelm Friedrich Hegel [...] w swojej systematyce sztuki uważał muzykę za najczystszą i najpiękniejszą ze sztuk, przeciwstawiając ją architekturze, którą zrzucił na najniższy szczebel, widząc ją jako sztukę niedoskonałą, nieczystą i ubogą. [...] Dla Hegla sztuka, im bardziej wykraczała poza materialność, im mniej była ograniczona światem natury, im bliższa czystego ducha, bez ciężaru i przejrzyta, tym bardziej stawała się wywyższona, transcendentna i piękna. Poezję i muzykę uważał za dwie najwyższe formy sztuki, jako te, które od pierwszego wejrzenia są najbardziej wolne od ich materialności. Muzyka jest niczym więcej niż falami i poezja niczym więcej, niż słowami. Architektura i rzeźba wręcz przeciwnie, są kompletnie zakorzenione w swojej bazie materialności, tworzonej z deszczu, ciężkości i ciężaru oraz nieprzezroczystych materiałów, z których są wyrzeźbione lub zbudowane w bólu i cierpieniu. Ta klasyfikacja sztuki [...] dzisiaj [...] staje się zupełnie nieaktualna [...] w ujęciu tego wszystkiego, co postęp naukowy, w dziedzinach fizyki, chemii i biologii wniósł do naszej wiedzy o pustce, falach i powietrzu⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ B. Stec, *Głębokie słuchanie architektury*, [w:] *Głębokie słuchanie*, red. M. Lisok, Katowice 2019, s. 92.

⁵⁰⁵ Tamże, s. 93.

⁵⁰⁶ Cyt. za B. Stec, *Głębokie słuchanie architektury*, [w:] *Głębokie słuchanie*, red. M. Lisok, Katowice 2019, s. 93.

Rahm twierdzi, że założenia Hegla uległy dezaktualizacji. Ta zmienność materii dzieła sztuki pokazuje, że haptyczne może być nie tylko to, co podane jest zmysłom w postaci ukonkretnionego, wizualnego bytu, ale także to, co znajduje się poza zasięgiem podmiotu. Przykładem materialnych, ale i zarazem niematerialnych działań stają się melancholijne performansy Basa Jana Adera – holenderskiego artysty, który zaginął w niewyjaśnionych okolicznościach podczas samotnej podróży przez Atlantyk. Nigdy nie odnaleziono jego ciała, nigdy też jednoznacznie nie stwierdzono, co się naprawdę stało. Czy było to starannie przygotowane zniknięcie, spreparowane w imię sztuki, czy rzeczywiście niczego niespodziewający się artysta został pochłonięty przez wody oceanu. Zaplanowane przez artystę działanie wciąż trwa, pomimo, że przeniosło się ono do sfery niematerialnej, silnie oddziałując na wyobraźnię, na somatyczną autopercepcję. W trakcie swojej artystycznej kariery Ader zasłynął performansami, w których oddawał się celowym upadkom z dachu, roweru pędzącego w stronę rwącej rzeki czy rozrzucaniu i zostawianiu na pastwę losu i wiatru swoich ubrań. Ciało artysty pojawiało się i zniknęło. Ostatecznie zniknęło na zawsze, pozostawiając po sobie melancholijną ciszę.

3.6 Udźwiękowione oko

Doświadczenia słyszalności nie można separować od widzialności/wizualności. Choć dźwięki uważane są za asemantyczne, to na przykład, potrząsając w dłoniach małym pudełeczkiem, można usłyszeć, a nie tylko zobaczyć, jego strukturę. Słuch potrafi wykreować nastrój, którego nie będzie w stanie oddać ludzkie oko. Działania dźwiękowe przesuwają także granicę pomiędzy wzrokowym a audialnym doświadczeniem. „Dźwięk nigdy nie zastyga. „Dźwięk jest stałością tworzenia, który korzysta z trwałości monumentu i odrzuca ją, prześlizgując się ponad jej formą, by tworzyć własny, pozbawiony formy kształt⁵⁰⁷” – zauważyła Salome Voegelin, konstatując, że głębokie słuchanie umożliwia także głębokie mówienie.

⁵⁰⁷ S. Voegelin, *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, [w:] *Teksty Drugie*, nr 5/2015, s. 6.

Słyszalność wzmaga widzialność, co ma oczywisty związek z kulturą audiowizualną. Według Iwony Sowińskiej związek widzialnego ze słyszaniem nie ulega wątpliwości:

dla *naoczności* naszej kultury *słuchowość*, co rozumiałe, nie jest alternatywą, którą w sposób odpowiedzialny można by lansować. Skoro jednak uznajemy audiowizualność za główną cechę współczesnej kultury, pozwólmy trzymać się za słowo. Audio-widzenie nie jest po prostu widzeniem; jest specyficznym trybem percepcji, ciągłą fluktuacją, wewnątrz której wzajemnemu przekształceniu ulega i to, co widzialne, i to, co słyszalne. Widzimy inaczej, ponieważ jednocześnie słyszymy, i odwrotnie⁵⁰⁸.

Dobrym przykładem staje się w tym kontekście oczywiście medium filmowe, operujące i obrazem, i dźwiękiem, nie tylko związanym bezpośrednio z muzyką, ale także odgłosami, które doświadczają ciało pokazywane w kadrze. Przypomnijmy scenę z filmu *Suspiria* (2018) w reżyserii Luca Guadagnino. Jedną z głównych bohaterek zaczyna tańczyć w rytm własnych, przyspieszonych oddechów. Słysząc jedynie pracę jej ciała. Oczywiście tego rodzaju zabiegów w historii kinematografii jest bardzo dużo, a przykład *Suspirii* jest jednym z wielu.

Kiedy mówimy o działającym na wiele zmysłów obrazie filmowym, nie należy też zapominać o sztuce wideo. Jak zauważył Piotr Zawojski w tekście *Wideo, czyli widzieć (i słyszeć)*,

(...) wideo to także nowy typ słyszenia (i słuchania) rzeczywistości. To słuchanie rzeczywistości w całym jej dźwiękowym bogactwie – zarówno dźwięków naturalnych, jak i tych sztucznie kreowanych – czyli mówiąc najkrócej: coś, co interesuje artystów sound i sonic artu i w naturalny sposób związane jest z jej rzeczywistym widzeniem. Okazuje się, że splot audiowizualny w sztuce ruchomego obrazu – eksplorującej szczególnie rodzaj związków pomiędzy dźwiękiem/muzyką a obrazem – stał się jednym z głównych nurtów szeroko rozumianej sztuki wideo, szczególnie zaś wideo-artu⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ Patrz. I. Sowińska, s. 19.

⁵⁰⁹ *Głośno!/Loud!*, ulotka wystawy, Katowice 2013, s. 6.

Jednym z wielu przykładów sztuki wideo może stać się twórczość Nam June Paika czy Bruce'a Naumana. *Majorca-Fantasia* (1989) w reżyserii Paika to pastiszowy hołd złożony popkulturze, jak i historii sztuki. Przy akompaniamencie Charlie'go Morrowa, grającego utwory Chopina, rozgrywa się dramatyczny spektakl dźwięków – Joseph Beuys krzyczy do mikrofonu, Paik niszczy własne pianino, a tancerka Amy Greenfield tarza się w błocie. Kakofonia dźwięków płynąca z tego obrazu jest dojmująca dla ucha i trudno jest się skupić na oglądanym obrazie⁵¹⁰. Bruce Nauman w *Stamping In The Studio* (1968) wybija stopami skomplikowane rytmy w swojej pracowni⁵¹¹. Zupełnie zaskakującym za to obrazem jest realizacja Lynn Hershman *Lorna* z 1970 roku⁵¹². Obraz ten należy do najwcześniejszych, interaktywnych dzieł sztuki. Artystka snuje narrację o Lornie, która mieszka w swoim domu, nie kontaktując się ze światem zewnętrznym. Cierpi z powodu samotności i chronicznej rozpacz. Jedynym towarzyszem jej negatywnych emocji jest telewizor. Nagłe przeskoki scen, mających ilustrować stan psychiczny Lorny łąmią logikę obrazu. Zakończenia filmu można się jedynie domyślać – nie wiadomo, czy Lorna popełniła samobójstwo, czy uciekła z klaustrofobicznego mieszkania. Film ten staje się tym samym obrazem otwartym i jednocześnie bardzo trudnym. Ilustruje jednostkę bezmyślnie zaprogramowaną w medialnej przestrzeni, poddającą się złudnej magii symulacji wykreowanych przez nią obrazów. Bill Viola tymczasem stworzył intrygującą instalację wideo *The City of Man* (1989)⁵¹³. Realizacja ta skonstruowana jest na wzór tryptyku, przypominającego ołtarz. Trzy monitory przedstawiają symboliczny raj, życie ziemskie i piekło. Jest to nowoczesna wizja człowieka, którego życie, chcąc nie chcąc obejmuje wszystkie te sfery. Obraz ten stanowi wyraz egzystencjalnych i symbolicznych zainteresowań artysty, które niejednokrotnie przejawiają się w jego realizacjach.

Bardzo ciekawym artystą pracującym w medium wideo jest również brytyjski reżyser Toby Dye⁵¹⁴. Jego realizacje są niezwykle różnorodne i za każdym razem wzbudzają wiele kontrowersji. Artysta pozwala swoim bohaterom mówić. Tak się dzieje w przypadku

⁵¹⁰ Tamże, s. 6

⁵¹¹ Tamże, s. 6.

⁵¹² Przytaczam w tym fragmencie rozprawy fragment mojego tekstu:

<https://ownetic.com/magazyn/2012/zuzanna-sokolowska-imitacje-rzeczywistosci-wro-art-center> [dostęp: 24.05.2023].

⁵¹³ Tamże.

dokumentu o gwiazdzie filmów porno, Georginie Spelvin. Fragmenty wywiadu artysty ze Spelvin zostały umieszczone w teledysku Massive Attack *Paradise Circus*(2009), który nie został wyemitowany w żadnej stacji muzycznej z powodu obecności pornograficznych treści. Klip obecny jest za to na stronie internetowej artysty i zespołu. Stało się tak dlatego, że Dye włączył do wywiadu fragmenty erotycznego filmu *The Devil in Miss Jones* (1973), będącego dla Spelvin przepustką do sławy gwiazdy kina porno. Sam teledysk zaczyna się zupełnie niewinnie – na czarnym tle widać staruszkę z rozwianymi włosami, która swobodnie opada na krzesło. Jest w niej coś niewinnego i bezpretensjonalnego. Pogodziona z własną starością i przemijaniem, zaczyna spokojnie opowiadać:

Raz w życiu próbowałam być prostytutką. Za pieniądze miałam oddać ciało pewnej miłej kobiecie, ale nic z tego nie wyszło. Po prostu nie potrafiłam się podniecić. Kiedy opowiedziałam o tej historii znajomym, zdziwieni pytali: ale jak to, przecież uprawiasz seks przed kamerą? Otóż – mówiłam im – jest jedna zasadnicza różnica między prostytutką a graniem w porno. Gdy wiesz, że cię kręcą, to strasznie podnieca. Boże wybac mi, ale Kocham kamerę⁵¹⁵.

Trzeba przyznać, że pomimo obsceniczności, realizacji Dye'a nie można odmówić talentu, mieszającego się gdzieś pomiędzy dokumentem a kreacją. Wzrok rozkoszuje się płynnością obrazów, ulegając osobliwemu zestawieniu kadrów i dźwięków utworu Massive Attack, tworzącemu optyczno- muzyczną jedność⁵¹⁶.

⁵¹⁴O tym twórcy pisałam na łamach Magazynu O.pl, którego archiwum zostało przeniesione na domenę Ownetic. Aktualnie tekst ten jest już niedostępny, ale być może jeszcze został zarchiwizowany na tej stronie: <https://ownetic.com/magazyn/author/zuzanna-sokolowska/> [dostęp: 24.05.2023].

⁵¹⁵R. Ziębiński, *Porno w służbie muzyki, czyli kilka słów o nowej płycie Massive Attack*, [w:] *Newsweek*, [26.10.2010], dostępny online :<http://kultura.newsweek.pl/porno-w-sluzbie-muzyki-czyli-slow-kilka-o-nowej-plycie-massive-attack,52566,1,1.html> [dostęp: 22.01.2020]

⁵¹⁶Bardzo intrygującym materiałem wideo, który łączy w sobie haptyczno-dźwiękowy wymiar obrazu, jest również teledysk do utworu „Sadza” (2022) Moniki Brodki, który artystka samodzielnie wyreżyserowała. Obecne są w nim inspiracje fotografiami Man Raya, a także motywy szamańskie i mistyczne, których najważniejszym, przewodnim elementem jest spirala, będąca odzwierciedleniem nieustających przemian, a także duchowego rozwoju. Brodka śpiewając swój tekst, opisuje prywatne, fizjologiczne doznania związane z gestem palenia i dymem: „usta spierzchnięte, mam gęstą ślinę, szybki wdech, przytrzymuję chwilę”. Słowa te, sprzężone z dźwiękiem i obrazem przyjmują haptyczny, poszerzony wymiar doświadczenia tego wideo. Widz zaczyna realnie odczuwać wrażenia, o których śpiewa artystka: mimowolnie zaczyna oblizywać usta w poszukiwaniu fragmentów złuszczonego się naskórka, przytrzymuje na chwilę swój oddech w taki sposób, jakby dosłownie zaciągał się dymem, a także zaczyna odczuwać delikatne zawroty głowy spowodowane widokiem choreografii

Bardzo interesującym zagadnieniem w kontekście zmysłu słuchu staje się proces tworzenia utworów skomponowanych przez niedosłyszących i niewidomych. Realizacji tego przedsięwzięcia na przełomie 2020 i 2021 roku podjęła się wrocławska grupa muzyczna Małe Instrumenty. Ten niezwykle projekt nosi tytuł *Chladni*. Niewidzące i niesłyszące osoby w trakcie wspólnej pracy tworzyły muzykę przy użyciu metalowych płytek zawierających figury geometryczne⁵¹⁷, a kompozytorzy przesypywali w nich sól i piasek. Powstałe w ten sposób dźwiękowe impresje układano w muzyczne ścieżki. O tym projekcie opowiada jeden z członków zespołu Małe Instrumenty, Paweł Romańczuk:

Gdy osoba, która nie widzi dotyka płytki, jest w stanie wyczuć kształt figury wygenerowanej przez kogoś niesłyszącego. Możemy powiedzieć, że doświadcza w ten sposób kształtu dźwięku. Na podstawie wrażeń dotykowych, jest w stanie ułożyć z nich pewną strukturę, którą nazywamy kompozycją. To ciekawa forma komunikacji pomiędzy osobami, które dźwięku nie słyszą, ale widzą jego figurę, a tymi, które nie mogą go zobaczyć, a jedynie usłyszeć⁵¹⁸.

Płytki, na których umieszczono figury, były nawiązaniem do odkryć słowackiego akustyka Ernsta Chladniego, który odkrył figury w wyniku silnych drgań metalowej płyty⁵¹⁹. Rozsypywano na niej piasek lub sól, a następnie pocierano smyczkiem⁵²⁰. Drgania te powodowały przesypywanie się piasku z miejsc o silnych drganiach do tych, które miały najmniejsze wibracje. Powstały w ten sposób figury, których kształty są różne, zależne od częstotliwości. Dzięki temu muzycy uzyskali wizualną interpretację dźwięku⁵²¹.

występujących w tym teledysku tancerzy, przypominającej taniec wirujących derwiszy.

⁵¹⁷ O tym projekcie pisała redakcja Trójki. Polskiego Radia. Ich relację można znaleźć pod tym linkiem: <https://trojka.polskieradio.pl/arttykul/2666490> [dostęp: 22.04.2022]

⁵¹⁸ Tamże.

⁵¹⁹ Tamże.

⁵²⁰ Tamże.

⁵²¹ Tamże.

3.7 Antropologiczne związki zapachu, muzyki i dźwięku

Anna Chęćka w swojej książce *Słuch metafizyczny* trafnie zauważa, że myślenie muzyką, które nie poddaje się werbalizacji, a co najważniejsze, konceptualizacji, jest wymiarem, które pozwala uchwycić egzystencjalne aspekty ludzkiego życia⁵²². Trwanie w „myśli bezsłownej”, w trakcie słuchania lub pisania partytur, ma wymiar ściśle integracyjny – łączy w sobie „myślące ucho”⁵²³, jak i głębokie, intelektualne, ale jednocześnie wsobne doświadczenie. Jak zauważył Daniel Barenboim, jeden z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów, jak i dyrygentów, kiedy muzyk sięga po instrument i zaczyna grać, wszystko zaczyna się łączyć⁵²⁴. Nic nie jest przypadkowe ani nieprzemyślane. Artysta podąża za dźwiękiem, dając się mu instynktownie prowadzić. W tym momencie słucha nie tylko ucho, ale całe ciało. Wystarczy wykonać proste ćwiczenie, które potwierdza tą tezę. Podczas silnych wiatrów, warto się na chwilę zatrzymać, stanąć gdzieś na otwartej przestrzeni, oddalony od zgiełku miasta. Po chwili nasłuchiwanie, można zamknąć oczy. Pod powiekami pojawia się obraz, powidok, który zaczyna falować w kierunku powiewów powietrza. Ciało mimowolnie, poza świadomością, zaczyna drgać, niczym struna, która przed chwilą była dotykana przez place i smyczek muzyka – nie porusza się, ale faluje w rytm dźwięków. Nie jest być może jedno z najprzyjemniejszych doznań, wszystko zależy od indywidualnych preferencji słuchacza, jednak uświadamia nam ono, że ciało pracuje w rytmie słyszanych dźwięków. Zjawisko to dokładnie opisał w swojej książce kardiochirurg i humanista, Andrzej Szczeklik *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*. Autor sięgnął w niej do fizjologicznych aspektów słuchania zauważając, że w tempie rubato pracuje ludzkie serce. Czym jest ów tempo? Irena Poniatońska we wstępie do książki *Wdzięk afektu – teksty o tempie rubato* pisze, że pojęcie to oznaczało „kradzież”, która miała „przydać więcej wartości rytmicznej i ekspresyjnej jednej nucie kosztem innej”⁵²⁵. Jednakże kradzież ta była tymczasowa i nie miała ostatecznego wymiaru w dźwiękach. Skradzione tempo było „zwracane” w aktach przyspieszenia lub

⁵²² A. Chęćka, *Słuch metafizyczny*, Warszawa 2020, s. 9,

⁵²³ Tamże, s.10.

⁵²⁴ D. Barenboim, *Everything is connected. The Power of Music*, London 2008, s 43.

⁵²⁵ I. Poniatońska, *Wdzięk rubato. Teksty o tempie rubato*, Warszawa 2017, s.8.

zwalniania⁵²⁶, jednakże jak zauważył Ignacy Paderewski, w przypadku solowej gry na fortepianie, zwolnienie nie musi oznaczać, że utracona ekspresja jednej nuty, powróci w innym momencie grania⁵²⁷. Innymi słowy, niektóre aspekty dźwięku potrafią ginąć bezpowrotnie. Szczeklik dowodzi, że serce pracujące w rytmie rubato, potrafi zarówno przyspieszyć, jak i zwolnić. Dzięki porównaniu dobowych zapisów EKG, kardiolog dostrzegł, że każdy człowiek ma tak naprawdę indywidualne odczucie rytmu⁵²⁸. W badaniach można było obserwować mimowolne przyspieszenia, jak i spowolnienie pracy serca, które dla Szczeklika było odzwierciedleniem przenoszenia rytmu biologicznego na rytm muzyczny. Badacz konkluduje w swoim artykule *Chopinowski rytm serca*, że najbardziej zastanawiające jest to, że praca tego organu jest całkowicie niezależna, dlatego też w różnych kulturach narząd ten przyjmował mistyczne, ponadbiologiczne znaczenie⁵²⁹. Do egipskich mumii umieszczano tylko serce, a Aztekowie ofiarowywali je bogom⁵³⁰. Ignacy Paderewski w swoich pionierskich rozważaniach nad tempem rubato, potwierdza późniejsze intuicje Szczeklika, że rytm muzyczny równa się biciu serca, świadczy o jego istnieniu, dowodzi jego żywotności, „odzwierciedla organiczne ludzkie życie, ponieważ podobnie jak ono podlega wzruszeniom, usposobieniom, porywom, depresji”⁵³¹. Należy też w tym miejscu podkreślić prenatalny wymiar słuchu. Daniel J. Levitin w swojej publikacji *Zasłuchany mózg* pisze, że płód zanurzony w płynie owodniowym, który działa przy okazji jak akustyczny rezonans, słyszy wszystkie dźwięki. Słyszy bicie serca matki, czasem szybsze, czasem wolniejsze, potrafi też słuchać muzyki. Potwierdza to także opisywany przez autora eksperyment – niemowlę siedzące na kolanach matki doświadcza dźwięków dobiegających z dwóch głośników. Najbardziej reaguje na te, które były słyszane przez niego w okresie prenatalnym⁵³². Badanie to potwierdza tylko intuicję Kathleen Marie Higgins, która uważała, że muzyka jest wcześniejsza od języka. W akcie słuchania należy podkreślić dyskretny wymiar tego gestu. Peter Szendy w swojej

⁵²⁶ Tamże, s.8.

⁵²⁷ Tamże, s.8-9.

⁵²⁸ Warto w tym miejscu przytoczyć pracę Stanisława Mleczki z 1904 roku *Serce a heksametr*, w której autor stawia tezę, że sposób deklamowania staje się odzwierciedleniem rytmu pracy ludzkiego serca. Rytm mowy według Mleczki jest wyrazem somatyczności.

⁵²⁹ A. Szczeklik, *Chopinowski rytm serca*, [w:] *Zeszyty Literackie*, 209, Warszawa-Paryż 2010, s. 101-105.

⁵³⁰ Tamże, s. 105.

⁵³¹ Tamże, s. 105.

⁵³² D. J. Levitin, *Zasłuchany mózg. Co się dzieje w głowie, gdy słuchasz muzyki*, przeł. M. Szymoniak, Kraków 2016, s. 242-243.

publikacji *Słuchanie. Historia naszych uszu* podkreśla pasywny wymiar nasłuchiwania, który określa jako „stan bycia poruszonym w taki sposób, który może pozostać całkiem niezauważalny. Nawet nie słysząc, że ktoś słucha”⁵³³. Szendy zaskakuje także wymyśloną przez siebie siatką pojęciową, związaną z różnymi kontekstami słuchania, w której jednymi z najważniejszych stają się *uszy przed sądem* („kryminologia słuchania”) *uszy na wojnie* („polemologia słuchania”) czy *instrumenty słuchania*, które nazywa *nagrywającymi protezami*⁵³⁴.

Kiedy słuchamy muzyki, zaczynamy myśleć nie tylko dźwiękami, ale i obrazami. Georg Steiner w swojej książce *Rzeczywiste obecności* pisze, że każde dzieło, przede wszystkim muzyczne, może samo stać się wykonawcą odczuwanego znaczenia, kiedy nauczy się danego utworu na pamięć, *by heart*⁵³⁵:

Nauka na pamięć jest przyzwoleniem na to, aby tekst czy muzyka objawiły własną wewnętrzną klarowność i siłę życia. Z całą precyzją wyraża tę myśl pojęcie sformułowane przez Bena Johnsona: *wchłonięcie, ingestion*. To, co znamy na pamięć staje się aktywnym elementem naszej świadomości, regulatorem tempa, wzrostu i żywotnego bogactwa naszej tożsamości⁵³⁶.

Steinert, pisząc o „wchłonięciu” ma na myśli nie tyle intelektualne przeżycie, co typowo korporalne, właśnie *by heart*, wykraczające poza estetyczny charakter. Anna Chęćka, definiując pojęcie słuchu metafizycznego podkreśla ten wymiar pozbawiony krytycznego namysłu. Ten rodzaju słuchu muzycznego, który ma ścisły związek z doświadczeniem szczytowym, a także muzycznym ucieleśnieniem, w swojej definicji ma w sobie coś z infinityzmu – niemożności całkowitego poznania natury dźwięku i muzyki, co starają się usilnie czynić krytycy muzyczni, kognitywiści, próbujący obserwować pracę mózgu muzyka, a także słuchacza, oraz humaniści, poszukujący odpowiednich pojęć, katalogując wymiary ludzkiego odczuwania. Jak sama podkreśla, ratunku przed tym stanem rzeczy szuka w „zwrocie ku doświadczeniu, w odwróceniu od analizy ignorującej podmiot i totalizującej

⁵³³ Cyt. za A. Chęćka, *Słuch metafizyczny...* s.126.

⁵³⁴ A. Chęćka, *Słuch metafizyczny*, Warszawa 2020, s. 111.

⁵³⁵ R. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 2014, s. 23.

⁵³⁶ Tamże, s. 12.

racjonalność”⁵³⁷. Słuch metafizyczny to tak naprawdę uwewnętrznianie, wchłanianie wszystkiego, co słyszalne. Jak podkreśla Chęcka, bezsłowna logika dźwięków pobudza myśl. Jak zresztą pisał Roland Bathes w swoim eseju *Ecoute. Nouveaux essais critiques* słuchać to zająć pozycję tego, kto dekoduje to, co niejasne, złączone lub nieme, aby ujawnić świadomości ukrytą stronę sensu”⁵³⁸. Chęcka w swoich rozważaniach nad metafizycznym słuchem wyobraża sobie recenzentkę obdarzoną tego rodzaju odczuwaniem, która o swoich wrażeniach mogłaby pisać w następujący sposób:

Kiedy głęboko poruszona wychodzę z filharmonii po *Koncertie wiolonczelowym* Lutosławskiego, jest w tym poruszeniu wszystko: przyśpieszone tętno, uczucie spadania, ciarki, rodzaj strachu, ale też poczucie, że na moich oczach dokonało się coś niezwykle ważnego, że jest to punkt odniesienia dla moich doświadczeń życiowych – nie tylko estetycznych. Nie mogę traktować muzyki wyłącznie jako estetycznej przyjemności⁵³⁹.

W swoich konkluzjach powołuje się na manifest Macieja Jabłońskiego *Przeciw muzykologii niewrażliwej*, w którym autor zaznaczał, że doświadczenie muzyczne należy porządkować nie tyle w sposób językowy, co typowo muzyczny, by potem szukać odpowiednich metafor, dzięki którym dźwięki uzyskują czytelny porządek, nadając mu pewien rodzaj „sygnatury społecznej”⁵⁴⁰.

Czy rozważania Anny Chęcki można przenieść na grunt refleksji na temat węchu? Wydaje się, że w tym kontekście można ostatecznie posiłkować się definicją polskiej badaczki. Zmysł słuchu ma wiele wspólnego ze zmysłem węchu. W momencie doświadczenia zapachu, podobnie jak w przypadku muzyki, charakterystyczne staje się myślenie przede wszystkim obrazem, który pojawia się w ludzkiej świadomości w momencie zetknięcia się z aromatami. Zapach, podobnie jak muzyka, ma swoją wielowarstwową strukturę, której szczytową formą jest gotowy aromat, czego przykładem stają się perfumy. Warstwy te nazywane są nutami. Ten rodzaj terminologii, obowiązujący do dziś, wprowadził perfumiarz i chemik Septimus

⁵³⁷ A. Chęcka, *Słuch metafizyczny*, Warszawa 2020, s.50

⁵³⁸ Cyt. za A. Chęcka, s. 51.

⁵³⁹ Tamże, s. 11.

⁵⁴⁰ Tamże, s. 54.

Piesse pod koniec XIX wieku⁵⁴¹. Piesse twierdził, że perfumiarz może stworzyć bukiet zapachowy, wybierając aromaty, odpowiadające harmonijnemu akordowi w muzyce⁵⁴². Jak zauważyła Jolanta Mikołajczyk, „w muzyce, tak i perfumerii obecność jednej nuty może zmienić postrzeganie innej”⁵⁴³. Podobnie dzieje się zresztą w przypadku wspomnianego tempa rubato. Doświadczenie zapachu, jak i dźwięku jest przede wszystkim wrażeniem fenomenologicznym, jest odczuciem, które jest swobodne, ale zarazem bezobiektywne. Węch komunikuje o jakości naszego otoczenia, który nie musi skutkować konkretnymi wyobrażeniami lub obiektami koncepcyjnymi. Parafrazując słowa Pawła Szendy, o słuchaniu, tak naprawdę nie czujemy, że ktoś wącha. Podobnie dzieje w przypadku muzyki, która jest manifestacją świadomości, modyfikacją świadomego doświadczenia. Jak zauważa psycholożka Rachel Herz, wspomnienia zapachów są bardzo sugestywne, sprowadzające człowieka do pierwotnego czasu i miejsca, w których dany aromat zapisał się w pamięci autobiograficznej⁵⁴⁴. Zapach staje się wyzwalaczem – wizualnym, dotykowym, werbalnym. Przenosi człowieka fizycznie w przestrzeń - w świat, który istniał w momencie doświadczenia określonego zapachu. Christophe Laudamiel, jeden z najwybitniejszych współczesnych perfumiarzy, rozwija tę myśl:

Jesteś tam przez twoje molekuly znajdujące się w nosie. I więc twój mózg myśli, że tam jesteś. To te same cząsteczki. (...). Dlatego możesz zobaczyć siebie *tam*. Przenoszą cię one w to miejsce i ściśle do tego miejsca⁵⁴⁵.

Christophe Laudamiel stworzył swój manifest zapachowy *Liberte, egalite, fragrancite* w 2019 roku, w którym podkreśla dźwiękowy wymiar zapachu pisząc w następujący sposób:

Ludzie powinni wiedzieć, że fortepian perfumeryjny, zwany także organem perfumeryjnym, ma około 1500 klawiszy, zwanych również składnikami lub nutami, w porównaniu do tylko 88 klawiszy w fortepianie muzycznym⁵⁴⁶.

⁵⁴¹ J. Mikołajczyk, *Perfumy, attar i bahkur*, Warszawa 2021, s. 57.

⁵⁴² Tamże, s. 58.

⁵⁴³ Tamże, s. 58.

⁵⁴⁴ A. S. Barwich, *Smellosophy*, Harvard University Press, 2020, s. 126.

⁵⁴⁵ Tamże, s. 126.

⁵⁴⁶

Doświadczenie audialne jest niemalże identycznym, sensorycznym wyzwaczem, jak zapach. Theresa White zauważyła, że muzyka, podobnie jak zapach ma charakter fizycznego wcielenia⁵⁴⁷. Dźwiękowy wymiar zapachu dostrzeżono w Japonii, który przyjmuje charakter sensorycznej immersji⁵⁴⁸. Ma on związek z ponad 1000-letnią tradycją palenia kadzideł. Rytuał ten związany jest z wprowadzeniem z Chin do Japonii buddyzmu w VI wieku. Określone aromaty i drzewno-ziołowe wonie pełnią istotną rolę w praktykach duchowych, które określane są za pomocą pojęcia *mon-koh* (jap. 聞香)⁵⁴⁹. Oznacza ono „słuchanie kadzidła”. Na czym tego rodzaju praktyka polega? Okazuje się, że w buddyjskim świecie, zarówno słowa, jak i przestrzeń pachną jak kadzidło. Aby wchłonąć nauki Buddy, należy przede wszystkim słuchać, nie tylko wąchać. To właśnie w unoszącym się, subtelnym dymie, ukryte są słowa, które należy, za pomocą oddechu, przyswoić, zrozumieć. Palone kadzidło emituje także dźwięki, również utożsamiane z tym, co chce przekazać Budda. Rytuały *mon-koh* do dnia dzisiejszego cieszą się niesłabnącą popularnością wśród Japończyków. W ich trakcie woń kadzideł, których aromatyczna receptura niemalże nie zmieniła się od wielu wieków, staje się sposobem doświadczania wielowymiarowej, żywej esencji świata. Uczestnicy w skupieniu doznają olfaktorycznych przeżyć, związanych między innymi z zapachem lasu, roślin, a także zmieniającego się aromatu powietrza, zależnego od intensywności słońca. Rytuał ten bliski jest doświadczeniu szczytowemu, jakim jest samo słuchanie, a raczej słuchanie metafizyczne, postulowane przez Annę Chęćkę.

Podobny, integrujący zapach i dźwięk rytuał, obecny jest także na Mali, która zamieszkiwana jest przez Dogonów⁵⁵⁰. Contance Classen, David Howes oraz Anthony Synott w swojej publikacji *Aroma. The Cultural history of smell* szczegółowo opisują tego rodzaju praktyki i to właśnie ich publikacja posłuży mi do opisu tych rytuałów. W kulturze Dogonów uważa się, że zapach i dźwięk są tożsame, ponieważ „wędrują w powietrzu”⁵⁵¹ i doznawanie

⁵⁴⁷ A. S. Barwich, *Smellosophy*, Harvard Univeristy Press 2020, s. 126.

⁵⁴⁸ W tym fragmencie przytaczam fragment opublikowanego przeze mnie tekstu: <https://www.galilu.pl/blog/post/kulturowe-uwarunkowania-zapachowe-zmysl-wechu-w-japonii>

⁵⁴⁹ C. Hauka, K. Yukioka, *Listening to the incense* [w:] *Kyoto Journal. Wellbeing*, nr 95, s.3.

⁵⁵⁰ W tym tym fragmencie przytaczam fragment opublikowanego przeze mnie tekstu na łamach bloga perfumerii Galilu: <https://www.galilu.pl/blog/post/kultury-zapachowe-plemiona-dogonow-desana-oraz-ongee>

⁵⁵¹ C. Classen, D. Howes, A. Synott, *Aroma. The Cultural history of smell*, Routledge 1994, s. 134.

ich zawdzięcza się atmosferze. Dlatego też Dogoni również używają sformułowania „słyszenie zapachu”. Wierzą oni, że mowa, która nie jest aktem przemocy słownej, pachnie – ma ona przybierać zapach oleju i dobrze przygotowanej potrawy⁵⁵². Natomiast mowa nosowa jest kojarzona z czarownicami. Dogoni wierzą, że ten rodzaj mówienia śmierdzi rozkładem - słowa grzęzną pomiędzy nosem i gardłem, nie mogąc się prawidłowo wydostać na zewnątrz. Uwięzione wyrazy zaczynają gnić w ciele, powodując obłąd. Dogoni radzą sobie z tego rodzaju problemem poprzez charakterystyczny dla tej kultury obrzęd: osoba, która nadal nie potrafi prawidłowo się wystawiać, poddana zostaje rytualnemu przekłuciu nosa, aby w ten sposób uwolnić z ciała słowa, które inaczej mogłyby ulec trwałej dezintegracji⁵⁵³. Dogoni podczas tego obrzędu zauważają, że aromat oddechu członka ich plemienia zaczyna pachnieć bardziej słodko, przejemniej. W ten oto sposób przekonują się, że słowa, powoli uwalnianie z ciała, „zaczynają bezdźwięcznie wydobywać się na zewnątrz i unoszą się w powietrzu”⁵⁵⁴. Następuje w ten sposób symboliczne gojenie się ciała i jego wnętrza.

Tymczasem plemię Desana, zamieszkujące terytoria Ameryki Południowej wierzy, że każdy rodzaj zmysłowości, w tym także i węchu, „uosabia energię kosmiczną, jak i jest nośnikiem wartości moralnych”⁵⁵⁵. Twierdzą, że ciepło i światło słoneczne wytwarzają trzy podstawowe kolory, które stanowią pewnego rodzaju energie. Biały oznacza siłę życiową, żółty męską moc, a czerwony kobiecą płodność⁵⁵⁶. Te trzy energie łączą się z ciepłem powietrza w celu wytworzenia zapachu, który z kolei daje początek smakowi. Księżyc, według plemienia Desana, wytwarza komplementarny zestaw energii kolorów. Kolory są powiązane w tej kulturze z zapachami i smakami skojarzonymi wraz z ich symbolicznymi znaczeniami. Tak więc na przykład kolor fioletowy, związany jest przede wszystkim z procesami gnilnymi owoców i mięsa⁵⁵⁷. Plemię Desana kojarzy kolor niebieski z Drogą Mleczną, a także sferą wizji i myśli. Jest to kolor „komunikacji pomiędzy naturalną i nadprzyrodzoną, metafizyczną sferą, której środkiem przekazu staje się także zapach tytoniu i kadzidła”⁵⁵⁸. W tej kulturze przyjmuje on charakter łącznika pomiędzy tym, co rzeczywiste, a duchowe.

⁵⁵² Tamże, 137.

⁵⁵³ Tamże s. 137.

⁵⁵⁴ Tamże, s. 122.

⁵⁵⁵ Tamże, s. 134.

⁵⁵⁶ Tamże, s.134.

⁵⁵⁷ Tamże, s. 134.

⁵⁵⁸ Tamże, s. 134.

Dźwięki są podzielone przez plemię Desana na trzy podstawowe typy: gwizdki (dźwięki długotrwałe), brzęczyki (dźwięki wibrujące) i grzechotki (dźwięki perkusyjne)⁵⁵⁹. Dźwięk gwizdka oznacza zaproszenie, aktywność, działanie. Brzęczyki, czyli dźwięki emitowane przez niektóre instrumenty jak flety, oraz zwierzęta i owady, takie jak kolibry i pszczoły, oznaczają ostrzeżenie⁵⁶⁰. Grzechotanie, takie jak dźwięki bębnów, jak i stukanie dzięcioła, wskazują na związek pomiędzy sferą realną, naturalną a metafizyczną. Ponadto dźwięki według tego plemienia kojarzą się z kolorami, temperaturą, zapachami i smakami. Na przykład „gwizdanie, jak i odpalanie fajki, mające określone, dźwiękowe brzmienie, mają podobno czerwony kolor, gorącą temperaturę, męski zapach i smak mięsistego owocu, z których wszystkie cechy niosą ze sobą odpowiednie wartości moralne”⁵⁶¹. Kształty, wzory, lokalizacja przestrzenna, ruch ciała, tekstury przedmiotów również są w zawarte w system korespondencji pomiędzy sensorium a światem zewnętrznym. Innymi słowy, niemalże każdy aspekt egzystencji zakodowany jest w we właściwościach sensorycznych w kulturze Desana. Zwierzę dla tego plemienia będzie charakteryzować się nie tylko zapachem, ale także kolorem. Razem wszystkie te sensoryczne atrybuty i związane z nimi wartości składają się na znaczenie, które określone obiekty i elementy składowe rzeczywistości, będą miały w kulturze Desana określoną wartość.⁵⁶² Ten system klasyfikacyjny dotyczy tak naprawdę wszystkiego, co ma właściwości sensoryczne. Plemię Desana wierzy, że wymiary ludzkiego sensorium manifestują się nie tylko w świecie, ale istnieją wewnątrz mózgu⁵⁶³. Według nich organ ten składa się z przegródek zawierających w sobie różne kolory, zapachy, smaki, dźwięki, tekstury. Tworzą one świadomość, której aktywność objawia się w konstruowaniu koncepcji moralnych. Jak piszą w swojej książce Constance Classen, David Howes oraz Anthony Synott, celem materialnego świata według plemienia Desana, jest przypominanie sobie o możliwościach sensorycznych ciała, które tworzą zmysłowe sygnatury, jak i stanowią jeden z najważniejszych elementów tworzenia metafor zapachowych, które według badaczy są obecne w każdej kulturze, z wyjątkiem jednej – Zachodniej, skutecznie tłumiącej możliwości olfaktoryczne

⁵⁵⁹ Tamże, .s 135.

⁵⁶⁰ Tamże, s. 136.

⁵⁶¹ Tamże, s. 136.

⁵⁶² Tamże, s. 137.

⁵⁶³ Tamże, s. 140.

ciała⁵⁶⁴. Zapachy w wymienionych przez mnie kulturach są nośnikami wartości, także religijnych. Dźwięki w kontekście węchu stają się intymnym, niezwykle osobistym łącznikiem pomiędzy tłumionymi na co dzień zapachowymi fenomenami. Jednym z przykładów mogą stać się aromatyczne piosenki, które wśród plemienia Shipibo-Conibo, zamieszkującego peruwiańską Amazonię, stanowią jedną z leczniczych metod⁵⁶⁵. Szaman Conibo, wśród aromatów ziół i dymu tytoniowego, śpiewa pieśni nad chorym, co ma przyspieszyć szybszą regenerację ciała. Dźwięki i zapachy opadają na chorego, który są wchłaniane za pomocą nosa i ucha do tkanek.

Z dźwiękowym wymiarem węchu kojarzona jest też mocno kultura arabska. Jak zauważa Jolanta Mikołajczyk w swojej publikacji *Perfumy, attar i bakhur*, Arabowie wierzą, że w każdym zapachu zawarta jest jakaś wiadomość, w którą, podczas wąchania, należy się „wsłuchać”⁵⁶⁶. Co istotne, uważa się, że istnieje ścisły związek pomiędzy osobowością a zapachem. Emiraczczyki twierdzą, że śmierdzące ciało jest wcieleniem zła, a pachnące otoczone jest czułą opieką aniołów⁵⁶⁷. Jak podkreśla Mikołajczyk, Arabowie, kiedy się spotykają dosłownie „oddychają ludźmi”⁵⁶⁸. Przestrzeń prywatna w krajach arabskich ograniczona jest do minimum- podczas spotkań, wzajemnie się obwąchują, zbliżają nosy do włosów i skóry. Nie ma mowy o jakimkolwiek dystansie społecznym. Abu kogoś poznać, należy najpierw tą osobę powąchać. Nic porozumienia lub zainteresowania tworzy się nie za pomocą spojrzenia, języka, lecz nosa. Trzeba przyznać, że w krajach arabskich świadomość olfaktoryczna jest bardzo silnie rozwinięta. Strefa węchu staje się możliwością śledzenia zmian w emocjach i nastawieniu drugiej osoby⁵⁶⁹. Ciało staje się nośnikiem wartości, dopiero wtedy, kiedy dobrze pachnie.

Zastanawiając się nad kontekstami dźwięku i węchu, warto zwrócić uwagę na rozważania Jeana-Luca Nancy’ego, który postulował wprowadzenie wykonawczego określenia *ascoltare*⁵⁷⁰ (z wł. *stuchać*), mające oznaczać słuchanie absolutne, które wciąga ciało w symfonię dźwięków. Jak pisze Anna Chęćka, w kontekście pomysłu francuskiego myśliciela

⁵⁶⁴ Tamże., s. 140.

⁵⁶⁵ Tamże, s. 145.

⁵⁶⁶ J. Mikołajczyk, *Perfumy, attar i bakhur*, Warszawa 2021 s.162

⁵⁶⁷ Tamże. s.163

⁵⁶⁸ Tamże, s. 165.

⁵⁶⁹ Tamże. s. 166.

⁵⁷⁰ J- L, Nancy, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris 2002. s.7.

„trzeba słuchać stopą, która spoczywając na pedale, przekazuje ciału rezonans fortepianu, i opuszkami palców, które kształtują brzmienie. Trzeba czuć objętość muzycznej frazy w swoich płucach, a gdzieś w tle słyszeć przepływ własnej krwi, niekiedy kłóący się z rytmem utworu”⁵⁷¹. Wąchanie sprzężone przez dźwięk przyjmuje charakter metafizycznego przeżycia. Aromat ma swoje wykonanie- nuty zapachowe zmieniają się rytmicznie, pojawiają się i znikają , by znów na końcu wybrzmieć i ostatecznie zamilknąć, jak symfonia Beethovena na koncercie w filharmonii. Zapach pracuje w tempie rubato i ludzkiego serca- zapachowe nuty kradną wzajemnie swoje brzmienia, które ostatecznie mogą się z powrotem pojawić lub nieodwracalnie zniknąć. Aromat jest jak muzyczny spektakl, którego słucha się nosem, a którego, podobnie jak muzykę, doświadcza się całym ciałem. Włoskie pojęcie odore oznacza „wąchać”. Podążając słownymi sygnaturami Anny Chęćki i Jeana-Luca Nancy’ego, „odore metafisico” będzie oznaczać węch absolutny, węch totalny i metafizyczny, który jest zaproszeniem do wielomodalnego doświadczenia zapachu, wykraczania poza nos w kierunku pozostałych zmysłów. To, co bezobiektywne, niewidzialne, materializuje się w ciele za pomocą aromatu i dźwięku. Dlatego też „odore metafisico” może stać się narzędziem do budowania narracji o zapachu.

3.8. Smak

O tym, że jedzenie jest sztuką, nikogo specjalnie przekonywać nie trzeba. Barry C. Smith zwracał uwagę na fakt, że akt spożywania stymuluje wszystkie zmysły, a doznanie smakowe jest jednym z najbardziej multisensorycznych doświadczeń człowieka. Współczesna kultura lubuje się w pięknie wszelkiego rodzaju, ulegając również kontemplacyjnemu urokowi jedzenia, o którym wspominał Anthelme Brillat-Savarin w swojej książce *Fizjologia smaku*. Jak zauważa Liliana Religa, terażniejszość stała się kulturą wymagającą dostrzeżenia wszelkich niuansów rządzących rzeczywistością, jak i podkreślania obszarów właściwych dla jedzenia i codziennego życia⁵⁷². Należy jednak zapytać, co tak naprawdę sprawia, że różnorodne

⁵⁷¹ A. Chęćka, *Słuch metafizyczny*, Warszawa 2020, s.95.

⁵⁷² Materiały czerpałam z wersji online czasopisma *Opcit*, którego domena na dzień 16.07.2022 roku przestała istnieć. Podaję jednak link do strony, z której korzystałam, pisząc fragment tego rozdziału :

pokarmy umieszcza się w artystycznych kontekstach? Smak? Wygląd? Sposób podania? A może relacja społeczna, jaką wywołuje wspólny posiłek? Okazuje się, że składają się także na to inne czynniki, głównie filozoficzne.

David Hume w swoim eseju *Sprawdzian smaku* podkreśla niezwykłość ludzkich zmysłów, wyostrzonych na różnorakie doświadczenia wizualne i smakowe, przytaczając opowiadanie z *Don Kichota* o dwóch wyjątkowych znawcach wina. Dysponowali oni niezwykłym zmysłem smaku, pozwalającym im odróżnić wszystkie składniki wina. Hume konstatuje, że podobna wrażliwość rządzi zarówno oceną kulinarną, jak i estetyczną, która niewątpliwie przynależy do świata sztuki⁵⁷³. Smak zatem można analizować w wielu przestrzeniach – metaforycznym, który związany jest na przykład z tendencjami estetycznymi danej epoki (gust), socjologicznym, jako jeden z czynników kreowania tożsamości narodowej, a także ideologicznym, jako element postawy światopoglądowej⁵⁷⁴.

Kevin Sweeney w swoim słynnym eseju *Can a Soup Be Beautiful?* docenia estetyczny, a co za tym idzie, także i filozoficzny aspekt jedzenia, zauważając, że potrawy mają charakter mimetyczny, czyli naśladowający, podobnie jak inne media sztuki. To naśladowanie opiera się na wykorzystywaniu elementów natury, czyli otaczającej rzeczywistości. Według Sweeney'a, jedzenie jest zanurzone w tym samym świecie, co jego wzorzec, dlatego należy przywiązywać większą uwagę do tego, co się je i jak się je⁵⁷⁵. Z kolei amerykański filozof, David Monroe zauważa, że skoro jedzenie jest doświadczeniem estetycznym, to jednocześnie jest wrażeniem krótkotrwałym, jednorazowym, nie do ponownego odtworzenia. Filozof podaje przykład rzeźby, którą można podziwiać niejednokrotnie, przez wiele lat i wieków. Pokarm, cieszący ludzkie oko i podniebienie, skazany jest na znikanie, pochłonięcie, co tym samym neguje jego estetyczną wartość, która rozciągnięta jest w czasie⁵⁷⁶.

W 1967 roku Daniel Spoerri utworzył termin Eat Art, który w tłumaczeniu oznacza po prostu „jeść sztukę”⁵⁷⁷. Spoerri zaczął się zastanawiać, co tak właściwie nadaje się do jedzenia. Jego wątpliwości i skupienie uwagi na podstawowych zasadach ludzkiej diety doprowadziły do

<http://opcit.pl/teksty/jedzenie-inspiracja-artystyczna-o-food-designie/> [dostęp: 19.12.2019]

⁵⁷³ D. Hume, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, Warszawa 1955, s. 199.

⁵⁷⁴ A. Grodecka, A. Podemska-Kałuża, *Wielozmysłowość. Filozofia i dydaktyka*, Poznań 2012, ss. 166-167.

⁵⁷⁵ K. Sweeney, *Can a Soup Be Beautiful? The Rise of Gastronomy and The Aesthetic of Food*, [w:] F. Allhoff, D. Monroe, *Food and Philosophy. Eat, Drink and Be Merry*, Wiley-Blackwell 2007, ss.117-132.

⁵⁷⁶ Tamże, s. 124.

⁵⁷⁷ Tamże, s. 128.

otwarcia restauracji, a potem galerii w 1970 roku w Düsseldorfie, która wprowadziła kuchnię w dostojną przestrzeń sztuki. Trzeba przyznać, że z bardzo apetycznym skutkiem. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu jedną z prac Anyi Gallaccio, *Pociągnięcie* (2011), zaprezentowaną na wystawie „Eat Art” w Stuttgarcie. Gallaccio wykorzystwała do swojej instalacji małą przestrzeń galerii, której ściany pokryła czekoladą. Widzowie nie mogli się powstrzymać od dotyknięcia placami ścian i lizania⁵⁷⁸.

Można zauważyć, powołując się na Carolyn Korsmeyer, że jedzenie i sama kultura jedzenia przechodzi aktualnie intensywną fazę nadawania sensu smakowi. Jednak, jak zauważyła, co trzeba też w tym miejscu podkreślić, mamy do czynienia z całkowitą relacyjnością związaną z tym zmysłem, który łączy w sobie nie tylko zewnętrzne, ale i wewnętrzne poznanie. Nicola Perullo, wielbiciel dobrego jedzenia, jak i samozwańczy twórca filozofii smaku ukuł neologizm „epistenologia”, bardzo pomocny w tym kontekście. Oznacza „poznanie od wewnątrz”, które zachodzi w trakcie procesu percepcyjnego. „To węzeł scalający fizyczność ciała (od ust do żołądka) z wszystkimi poznawczymi, emocjonalnymi i twórczymi relacjami, które przezeń powstają i rozwijają się”⁵⁷⁹ – opisuje swoją koncepcję Perullo. Według niego smak jest pewnego rodzaju mądrością i uważnością, konstytuującą się nie tylko w zmysłowości, ale przede wszystkim umysłowości, co sprawia, że postrzeganie smakowe można ująć w głębszą koncepcję filozofii jedzeniowej. I właśnie tym tropem podążyła Anna Królikiewicz. Dla artystki pokarm stanowi istotny komunikat, który jest wprost inkorporowany do ciała. Tkwi w nim przez pewien czas, jest przetrawiany, zmienia ciągle swoją masę i formę, a potem ciało uwalnia się z niego, mniej lub bardziej odżywione. Agata Stronciwillk tak komentuje twórczość Królikiewicz:

[Artystka – Z.S.] poszukuje historii zapisanych na talerzu, czy też unoszących się w powietrzu, uwalnianych pod wpływem smaków i zapachów. W jej realizacjach, koncentrujących się na doznaniu smaku, w przeciwieństwie do działalności stricte kulinarnej smak nigdy nie jest autoteliczny. Smak interesuje ją nie ze względu na niego samego, lecz ze względu na to, w jaki sposób może stać się medium do przekazywania

⁵⁷⁸ Tamże, s. 128.

⁵⁷⁹ N. Perullo, *Mądrość smaku i smak mądrości. Od filozofii jedzenia do filozofowania jedzeniem*, przeł. P. Poniatowska, [w:] *Jedzenie i granice sztuki. Prace kulturoznawcze XXI*, 2017, nr 2, Wrocław 2017, s. 49.

treści. Dla Królikiewicz jedzenie jest rodzajem tekstu, z którego można wyczytać historie, tożsamości i emocje. Zaskakujący może wydawać się fakt, że o ile wielu artystów podejmuje w swej twórczości tematykę związaną z jedzeniem, o tyle niewielu z nich interesuje się samym smakiem.

Jedną z prac artystki, odnoszącą się bezpośrednio zarówno do ciała, jak i jedzenia, były lody o smaku ludzkiej skóry, *Fresh Flavour Frost* (2011). Centralnym punktem tej pracy stało się intensywne doświadczenie, zarówno to, które dotyczy kubków smakowych, jak i ciała w ogóle. Jaki jest przepis na stworzenie tego rodzaju lodów, które w zamyśle artystki miały naśladować skład ludzkiego ciała? Królikiewicz zdradza recepturę:

Ponad połowę wody, 20% białka, 10% tłuszczu, węglowodany, minerały. Użyłam japońskiego jedwabnego tofu, mleka migdałowego, wędzonej soli, soku z brzozy i czarnych trufli, ze względu na ich biologiczny, bliski deszczu zapach. Składnikiem najsilniej zbliżającym się do bogactwa i ciepła aromatu oddychającej, czystej skóry jest kmin rzymski – kumin. Wnosi do lodów zapach słońca z krajów, w których jest uprawiany, słodycz potu, rozoraną ziemię, zapach opalonego na plaży ramienia⁵⁸⁰.

W sztuce artystki chodzi nie tylko o smak, ale o całkowite rozsmakowanie się w zmysłowości. Doznania mogą być zarówno przyjemne, jak i mało komfortowe, by przywołać w tym miejscu rozważania kulinarne Claude'a Fischlera i jego koncepcję neofobii, czyli „lęku przed nieznanym pokarmem, konsumowaniem pokarmu z nieznanego źródła”⁵⁸¹. Lody o smaku ludzkiej skóry sugerują nie tylko wchłanianie pokarmu, doświadczania smaku, ale i wczucia się we własną fizyczność.

Czy jednak jedzenie i sztuka są związane ze sobą jakimkolwiek podobieństwem? Czy działania kucharza można uznać za estetyczne i artystyczne? I czy nie będzie to nadużycie, gdy umieścimy gotowanie w kategorii sztuki? Arnold Berleant w *Przemysleć estetykę* dąży do przewartościowania rozumienia estetyki, postulując odrzucenie „pojęciowych pozostałości po

⁵⁸⁰ A. Królikiewicz, *Międzyjęzyk*, wyd. zbiorowe, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2019, dostępne online: <http://zbrojowniasztuki.pl/upload/files/e72645c98eeb20082be438590a1736a5.pdf>, [dostęp: 22.03.2020].

⁵⁸¹ Tamże.

starych, historycznych prądach”⁵⁸². Berleant proponuje tutaj przede wszystkim estetykę zaangażowaną, zachęcającą do podejmowania określonych działań. Badacz uważa, że dzieła sztuki nie powinny być traktowane jako zewnętrzne wobec odbiorcy niezależne obiekty. Podkreśla, że sztuka stanowi przedłużenie doświadczenia.

Funkcjonuje [...] jako obecny i aktywny element zaangażowanego uczestnictwa w dziele, które jest oznaką tego, co estetyczne. Każdy przedmiot, który oddziałuje w ten sposób, jest dziełem sztuki lub czymś w rodzaju sztuki, każde doświadczenie, które łączy przedmiot i odbiorcę w nietranscendentną percepcyjną jedność, jest estetyczne⁵⁸³.

W granicach sztuki mieści się zatem każde działanie człowieka, które naznaczone jest ludzką kreatywnością i namysłem. Dlatego też wszystko, co jest związane ze zmysłem smaku, może być traktowane jako dzieło sztuki, choć, jak wspomniałam wcześniej, problematyczne pozostaje określenie statusu ontycznego takiego dzieła, które nie mieści się w tradycyjnie pojmowanej temporalności. Należy też zdać sobie sprawę z tego, że zmysł smaku jest ściśle związany ze zmysłem wzroku, bo to właśnie od niego zaczynają się estetyczne walory doświadczenia jedzenia. Dlatego też najbardziej wytrenowanym na przestrzeni wieków pozostaje nadal ludzki wzrok. Warto też w tym miejscu podkreślić, że zmysł smaku jest również mocno związany ze zmysłem węchu – prace artystyczne, które bezpośrednio odnoszą się do tej percepcji, silnie pobudzają receptory węchowe. Jednym z wielu przykładów może stać się omawiana tutaj czekoladowa realizacja Biacci, której słodki, apetyczny zapach pobudzał intensywnie węch. Aby doświadczać smaku, nie można obejść się bez sprawnie działających komórek węchowych, które w razie wystąpienia zaburzeń, skutecznie upośledzają wrażenia napływające do kubków smakowych. Charles Spence zauważa, że

zapach jedzenia docierający do nas z zewnątrz jest szczególnie ważny, ponieważ pozwala nam, a raczej naszym mózgom, sformułować bogate oczekiwania dotyczące tego, jak będzie wyglądało doznanie smakowe, a także tego, na ile będzie przyjemne⁵⁸⁴.

⁵⁸² A. Berleant, *Przemysłość estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 7.

⁵⁸³ Tamże, s. 7.

⁵⁸⁴ Ch. Spence, *Gastrofizyka. Nowa wiedza o jedzeniu*, przeł. A. Wyszogrodzka-Galik, Warszawa 2018, s. 49.

Obraz *Ostatnia miłość na Ziemi* (2011) w reżyserii Davida Mackenzie'go snuje narrację o powolnej utracie zmysłów w wyniku atakującego ludzi wirusa. Jego pierwszym symptomem staje się nadmierna stymulacja sensoryczna, objawiająca się między innymi trudnym do opanowania obżarstwem. Jednak z czasem zmysły w wyniku postępującej choroby, ulegają stopniowej destrukcji. Film ten rejestruje zmysłowe relacje, jakie zachodzą na każdym poziomie doświadczenia sensorycznego. Smak staje się w tym obrazie pretekstem do rozważań, które sytuują ten rodzaj percepcji w kontekście wzroku i węchu - w razie ich utraty unieważniają całkowicie wrażenia płynące z gestu jedzenia. Obraz ten staje się przykładem tego, co zaczyna się dzieć z ludzkim w ciałem w momencie dezintegracji zmysłów – traci ono zdolność do jakiegokolwiek partycypacji w rzeczywistości, stającej się w tym momencie obcym terytorium, którego nie można już w żaden sposób oswoić. Smak jest według Mackenziego jednym ze zmysłów, dzięki któremu człowiek może po prostu przetrwać. Jednakże bez sprawnego węchu, staje się to po prostu niemożliwe. Charles Spence zwraca uwagę na jeszcze jeden kontekst – co zrobimy, kiedy, zabraknie jedzenia z powodu globalnego ocieplenia? Opisuje on pewien eksperyment przeprowadzony przez artystki, Miriam Simun oraz Miriam Songster. Zbudowały one specjalny samochód, którą nazwały „Ciężarówką Jedzenia Widmo”⁵⁸⁵. Nie zapewniała ona jedzenia, tylko sam zapach potraw, który dostarczany był za pomocą specjalnych rurek⁵⁸⁶. Jak podsumowuje Spence, nie da się zatem „uciec od tego, jaką wartość wnosi znajomość nosa do sposobu, w jaki traktujemy swoje talerze”⁵⁸⁷, ale także dzieła sztuki, opierające się w dużej mierze na smaku.

3.9 Wzrok ucieleśniony

Do legendy kina przeszła scena z filmu *Pies andaluzyjski* (1929) w reżyserii Luisa Buñuela, w trakcie której zdrowe oko młodej kobiety, a w zasadzie jej źrenica, zostaje

⁵⁸⁵ Tamże, s. 66.

⁵⁸⁶ Tamże, s. 66.

⁵⁸⁷ Tamże, s. 66.

przecięta brzytwą. Scena ta, dotkliwa w swoim przekazie, definiowana jest jako istota patrzenia – silnie zawłaszczającego, obserwującego i nieustannie oceniającego. Georges Didi-Huberman na temat znaczenia tej sekwencji pisał w sposób następujący:

Oko było oknem duszy; a oto oko jako przedmiot, materialna pozostałość okaleczenia, nie tylko daleka od ożywienia i idealizacji, z których zazwyczaj korzysta, lecz także pogrążająca duszę i ideę w najbardziej odrażającej ze szklanych materii. Oko było organem widzenia, zdolnym do wirtualnego cięcia ciał, które uznało za atrakcyjne, na dowolną liczbę części; a oto zostaje rzeczywiście przecięte w trudnej do zniesienia sekwencji sfilmowanej przez Buñuela i Dalego. Oko wreszcie, to, czym patrzymy, było najszlachetniejszym z narzędzi poznania, organem *par excellence* wszystkich naszych „teorii”; teraz zostaje wydtubane z oczodołów, sprowadzone do strasznego odpadu, który na nas patrzy⁵⁸⁸.

Hiszpański reżyser zwracał w ten sposób uwagę na nadmiar obrazów, których ciężar obciąża oko, doprowadzając ostatecznie do jego przewlekłego osłabienia, pęknięcia. Jak zauważył Jean-Louis Comolli,

[...] druga połowa XIX wieku pogrążona jest w istnym szaleństwie widzialności. Stanowi to, rzecz jasna, rezultat społecznej multiplikacji obrazów: (...) gazeta, zalew druku, karykatur itd. Efektem jest również swego rodzaju geograficzne przedłużenie obszaru tego, co widzialne i dające się przedstawić; (...) cały świat staje się nagle widzialny i zawłaszczony jednocześnie⁵⁸⁹.

Akcentuje doskonale to zjawisko również film Wima Wendersa *Lisbon Story* (1994), w którym jeden z bohaterów postanawia nakręcić krótkie etudy o tytułowym mieście, niosąc kamerę

⁵⁸⁸ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, cyt. za: T. Swoboda, *Historie oka*, dz. cyt. Potwierdzeniem afirmatywnego podejścia do tego zmysłu są m.in. słowa jezuitę Paolo Segneriego, który uważał, że zwieńczeniem boskiej kreacji jest właśnie oko: „W granicach czaszki, w części szczytowej, wysoko umieszczonej struktury, znajdują się oczy i uszy, ograny obu zmysłów (...) najbardziej zasłużone dla nauki. Oko szczególnie pozwala na tak wiele badań, z jednej strony w dziedzinie astronomii, z drugiej – perspektywy, obie bowiem kontemplują zamysł i stworzenie wielkiego dzieła. Oko ludzkie, słońce – można by tak powiedzieć – Nieba, które mieści się na czole, ale słońce podwójne, nazwane już było widzialnym synem niewidzialnego Boga, my zaś słuszniej nazwalibyśmy oko widzialnym wizerunkiem niewidzialnej duszy. Cyt. za P. Camporesi, *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2005, s.111.

⁵⁸⁹ J-L.Comolli, *Maszyny widzialnego*, przeł. A. Piskorz, A. Gwóźdź, [w:] *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*, red. A Gwóźdź, Kraków 2021, s. 449.

nie w dłoniach, lecz na plecach. Zabieg ten miał na celu zaakcentowanie wizualnej niepewności, rezygnacji z zachłannego patrzenia, a tym samym stanowił próbę stworzenia czystego obrazu, w tym przypadku Lizbony, który nie byłby skażony oceniającym, subiektywnym spojrzeniem. Można zauważyć, że te strategie przedstawiania wizualności w obrazach filmowych, polegające w dużej mierze na oślepieniu, odwracania wzroku czy dobrowolnej rezygnacji ze spojrzenia, miały na celu demaskowanie okularocentryzmu. Jak „zaczarowanie” zmysłu wzroku polegało na filozoficznym przypisaniu mu racjonalnych właściwości – widzieć oznaczało jednocześnie także wiedzieć, tak „odczarowanie” związane jest z niepokojem, jakie niesie ze sobą hipertrofia wizualności. Podkreśla to także w swoim najnowszym obrazie *Nope!* (2022) Jordan Peele, który zastanawia się, czy spektakl obrazów znaczy dziś dla nas więcej niż sama rzeczywistość⁵⁹⁰. Zatem pomimo „odczarowania” zmysłu wzroku, w dobie technologii i nowych mediów, wciąż mówimy i nadal będziemy mówić o hiperupojeniu zmysłem wzroku, które nigdy nie musiało ubiegać się o uwagę czy cielesne przyporządkowanie. Jednak w tym miejscu warto podkreślić pewną istotną kwestię. Jak zauważył William J.T. Mitchell, nadmiar obrazów nie jest domeną XIX, XX czy XXI wieku – zwrot piktorialny, który tożsamy jest z wizualnym, obecny jest już w antyku:

Gdy Izraelici odwracają się od „niewidzialnego” Boga do widzialnego idola, uczestniczą w zwrocie piktorialnym. Gdy Platon ostrzega w alegorii jaskini przed zdominowaniem myśli przez obrazy, złudzenia, opinie, przynagla do odwrótu od obrazów, które niewolą ludzkość, i zwrotu w kierunku czystego światła rozumu [...] Zwrot piktorialny nie jest zatem czymś swoistym wyłącznie dla naszej epoki. Jest powtarzaną figurą narracyjną, która co prawda przybrała w naszych czasach specyficzną postać, która jednak może zaistnieć w nieskończenie różnorodnych okolicznościach. Krytyczne i historyczne użycie tej figury powinno oznaczać jej wykorzystanie jako diagnostycznego narzędzia w analizie tych właśnie szczególnych momentów, gdy nowe medium, wynalazek techniczny lub kulturowa praktyka wywołują symptomy paniki lub euforii (zazwyczaj oba) w dziedzinie „tego, co wizualne”⁵⁹¹.

Badacz trafnie zauważa, że życie w każdej kulturze, jest życiem w kulturze wizualnej,

⁵⁹⁰ Zob. A. Krajewska, *Recenzja filmu Nie!*, [w:] *Filmweb*, dostępny online: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Nie-24339> [dostęp: 26.08.2022].

⁵⁹¹ W.J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, [w:] *Artium Quaestiones*, nr XVII 2006, Poznań 2006, s. 286.

a badanie wizualności powinno opierać się nie badaniu hegemoniczności wzroku, lecz na opisanu specyficznych relacji widzenia do innych zmysłów w praktykach kulturowych⁵⁹². Taki też pogląd obecny jest w teoretycznych założeniach estetyki haptycznej, która integruje oko z innymi sensoriami.

Tymczasem Marin Jay twierdzi, że władza wzroku to silna tendencja kulturowa związana z pojęciem perspektywy linearnej i kartezjańskim racjonalizmem, a w sensie uniwersalnym z ideą boskiego światła *lumen* i „harmonią pomiędzy matematycznymi regularnościami optyki i wolą Boga”⁵⁹³. Ten rodzaj strategii poznawczej sprawił, że widzenie, patrzenie stało się przedmiotem badań kultury, integrujących władzę wzroku przede wszystkim ze słuchem w kontekście audiowizualności, świadomie pomijając wpływ innych zmysłów na definiowanie percepcji. Jay zauważa, że oko odegrało strategiczną rolę w kształtowaniu się myśli zachodniej, przede wszystkim u myślicieli francuskich, opierającej się przede wszystkim na wizualnych przedstawieniach. Ten rodzaj praktyki określa mianem wrokocentryzmu/ okulocentryzmu, a strategię sprzeciwiającą się sprawczej roli oka antyokulocentryzmem⁵⁹⁴.

Maria Poprzęcka w swojej książce *Inne obrazy* zwraca uwagę, że nie sposób jest uciec od widzenia, które jest zjawiskiem zachodzącym nie tylko na zewnątrz, ale i wewnątrz – oczami umysłu widzimy obrazy, nawet wtedy, kiedy bezpośrednio nie patrzymy⁵⁹⁵. Innymi słowy, obrazy pojawiają się także pod zamkniętymi powiekami. Historyczka sztuki podziela pogląd Rudolfa Arnheima, który zauważył, że oko zostało zdegradowane do roli instrumentu pomiarowego i rozpoznającego, stąd też następują aporie związane z „wykrywaniem znaczeń w tym, co się widzi”⁵⁹⁶. Poprzęcka zwraca również uwagę na dwie strategie patrzenia: *oculis corporis* (oczy ciała, które spostrzegają świat zmysłowy) i *oculis mentalis* (oczy duszy, rejestrujące, to, co „niewidzialne, złudne, widzenie jak w zwierciadle”) ⁵⁹⁷. Ten sposób myślenia o widzeniu związany jest z procesem przypisywania oku historycznych zależności.

⁵⁹² Tamże, s. 287.

⁵⁹³ M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 80.

⁵⁹⁴ Tamże.

⁵⁹⁵ M. Poprzęcka, *Inne obrazy*, Gdańsk 2009, s. 14.

⁵⁹⁶ Tamże, s. 16.

⁵⁹⁷ Tamże, s. 5.

Innymi słowy, percepcja jest wynikiem historycznych przemian reprezentacji⁵⁹⁸. Poprzęcka podkreśla, że „oko bardziej ewoluuje niż ma swoją historię”⁵⁹⁹:

Zmienia się dzięki mutacjom, nie poprzez zwroty historyczne. Historia, którą możemy nazwać „historią oka” to dzieje tworzenia i kojarzenia. Historyczna jest różnica pomiędzy tym, co widzimy, a tym, co widzimy przypisując temu znaczenia⁶⁰⁰.

Poprzęcka zwraca także uwagę, że oko „nie ma trudności w dochodzeniu sensu tego, na co patrzy”⁶⁰¹. Badaczka przywołuje w swoich rozważaniach postać Leonarda da Vinci, który uważał wzrok za najdoskonalsze, boskie dzieło, podobnie zresztą jak Leon Battista Alberti, śmiało stwierdzając, że ludzki wzrok jest „nam danym i nam poddanym cielesnym organem, a nie oddzielnym optycznym aparatem, choć bywało jako takie traktowane”⁶⁰². Jak u Albertiego oko przyjmowało charakter uskrzydłonego narzędzia poznawczego, które obejmuje poznaniem wszystko na co patrzy, tak da Vinci zwrócił uwagę na fizjologię patrzenia, jego strukturę i anatomię, wypreparowując oko z jego naturalnego środowiska, jakim jest ludzkie ciało. Jednak ten sposób myślenia o patrzeniu miało swoje uzasadnienie – artystę interesowały problemy percepcyjne, porządek patrzenia na dzieło ustanowione dwuocznym spojrzeniem, widzenie perspektywiczne czy zaburzenia zmysłu wzroku⁶⁰³. Da Vinci twierdził, że najpierw, zamiast dzieła, trzeba zrozumieć akt patrzenia, „widzieć widzenie”⁶⁰⁴. Ten sposób definiowania, podważa sprawczość i pewność oka, jego boskość i doskonałość. Zresztą żaden inny ze zmysłów nie był obiektem tak skrajnych emocji jak właśnie wzrok- z jednej strony jest hołubiony, z drugiej znienawidzony, grzeszny, rodzący przemoc i chaos.

Współcześnie wizualność stała się pojęciem rozszczepionym na wiele aspektów życia społecznego, historycznego, politycznego i oczywiście kulturalnego, co sprawia, że zdolności percepcyjne poddawane są najróżniejszym skopicznym reżimom. Na problem ten zwrócił uwagę John Berger, który zauważył, że każde spojrzenie naznaczone jest cudzym, obcym,

⁵⁹⁸ Tamże, s. 9.

⁵⁹⁹ Tamże, s. 9.

⁶⁰⁰ Tamże, s. 9.

⁶⁰¹ Tamże, s. 7-8.

⁶⁰² Tamże, s. 8.

⁶⁰³ Tamże, s. 27.

⁶⁰⁴ Tamże, s. 29.

innym, za którym kryje się określona ideologia⁶⁰⁵. Patrzenie nie jest zatem gestem czystym, niewinnym.

Tymczasem Nicholas Mirzoeff, wbrew strategii widzialności zaproponowanej przez Mitchella, uważa, że „wizualność jest starym określeniem starego projektu. Nie jest modnym słowem z najnowszej teorii, obejmującym wszystkie obrazy i narzędzia wizualne, lecz w rzeczywistości pojęciem z początków dziewiętnastego wieku, oznaczającym wizualizację historii”⁶⁰⁶. Kultura wizualna obejmuje całokształt tego, co nazywamy widzeniem – definiowanie rzeczywistości, rozpoznawanie świata oraz realizacje artystyczne i kulturowe. Trzeba też zaznaczyć, że wizualność dotyczy także niewidzialności – celowych oraz mimowolnych przeoczeń wzrokowych. Mirzoeff zauważył w swoich badaniach jeszcze jedną istotną rzecz – „widzenie nie jest sądem rozstrzygającym, jak niegdyś zakładano, lecz procesem analizy umysłowej, zachodzącym w tę i z powrotem pomiędzy różnymi obszarami mózgu”⁶⁰⁷. Stwierdzenie Mirzoeffa niesie ze sobą szereg konsekwencji, z których najważniejsza polega na tym, że wzrokowy ogląd, obserwacja przestają być niepowtarzalnym źródłem empirii.

Warto też zwrócić uwagę, że wzrok przekierowuje uwagę człowieka zarówno z obrazu, jak i aktu samego patrzenia na performans (przedstawienie wizualne). Ludzka uwaga podąża ku widzeniu kulturowemu, które Nicholas Mirzoeff określał mianem „strukturalnej właściwości ponowoczesności”⁶⁰⁸. Widzenie kulturowe ma oczywiście nadal ścisły związek z obrazowaniem i cielesnością, a więc także z interesującym nas całościowym, haptycznym doświadczeniem. Mirzoeff zauważa, że patrzenia uczymy się przez całe życie⁶⁰⁹. Jak wspominałam wcześniej, nasza wzrokowa percepcja podlega ciągłym kulturowym, społecznym i historycznym wpływom, które decydują o jakości i charakterze spojrzenia, stając się głównym narzędziem dystrybucji informacji. Stanisław Lem zauważył, że ludzkość znalazła się pod „informacyjnym prysznicem”⁶¹⁰ poprzez wzmocnienia, jakim uległ zmysł wzroku nie

⁶⁰⁵ Zob. J. Berger, *Sposoby widzenia*, zob. Ł. Zaremba, *Władza nie patrzy, władza wizualizuje*, [w:] *Pismo Widok*, dostępny online: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/1-widzialnosc-rzeczy/wladza-nie-patrzy-wladza-wizualizuje> [dostęp: 29.08.2022].

⁶⁰⁶ N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, przeł. M. Szczęśniak, Ł. Zaremba, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 738-739.

⁶⁰⁷ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, dz. cyt., s.87.

⁶⁰⁸ N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, dz. cyt., s. 738-739.

⁶⁰⁹ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016, s. 84.

⁶¹⁰ S. Lem, *Krótkie spięcie*, [w:] *Lube czasy*, Kraków 1995, s. 45.

tylko poprzez dzieła sztuki, ale i technologie, takie jak media czy internet. Wzrok, pomimo że na drodze ewolucji był zmysłem, który w jej ramach rozwinął się jako ostatni, jest najbardziej rozpoznaną zdolnością człowieka. Często też w rozważaniach o wizualności zapominamy, że obraz jest widziany tak naprawdę przez ludzki mózg, a nie ostatecznie oko, które jest jedynie narzędziem do przekazywania zewnętrznych bodźców.

3.10. Dotyk oka

W kontekście estetyki haptycznej należy się zastanowić przede wszystkim nad dotykową funkcją wzroku. Kiedy na coś patrzymy, dotykamy tego obiektu spojrzeniem. Zwracali na to uwagę już starożytni filozofowie, a później między innymi fenomenologicznie zorientowani Maurice Merleau-Ponty i Georges Bataille. O dotykalności wzroku pisał także Juhani Pallasmaa, stwierdzając, że „kiedy patrzymy, oko dotyka, i zanim jeszcze zobaczymy obiekt, mamy poczucie, że został już przez nas dotknięty”⁶¹¹. W słynnym eseju z 1935 roku Walter Benjamin pisał metaforycznie o jakości taktylnej dzieł sztuki i filmów:

Z urzekającego kształtu czy ze zniewalającej konstrukcji dźwiękowej dzieło sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. Nabrało jakości taktylnej. Tym samym wywarło korzystny wpływ na zapotrzebowanie na film, w którym element odwracający uwagę również ma w pierwszym rzędzie charakter taktylny, a polega na zmianie miejsca akcji i ujęć, z przerwami i z różną siłą atakujących widza⁶¹².

Patrzeć jest somatycznym procesem sytuującym człowieka w kontekście obecności. Widzimy poprzez ciało, doświadczamy poprzez ciało, dlatego też spojrzenie, a w zasadzie historia oka w dużej mierze związana jest z definiowaniem i potwierdzaniem cielesnej tożsamości.

By dowieść taktylnej władzy wzroku wystarczy odwołać się do tańca i malarstwa. Taniec to specyficzna forma sztuki, zaburzeniu ulegają tu klasyczne podziały percepcji

⁶¹¹ J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2022, s. 56.

⁶¹² W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 90.

i odbioru. Zgodnie z założeniem wspomnianego przeze mnie wcześniej Aloisa Riegla, istnieją haptyczne i optyczne formy percepcji. Optyczne związane są z odcieleśnionym spojrzeniem z dystansu, a haptyczne – z taktylnym poznaniem z bliska. Jest aktem zarówno dystansującym, jak i dotykowym. Integrującym obie percepcje zmysłem staje się zmysł kinestetyczny. Formy taneczne, jak się wydaje, nie są wyłącznie zarezerwowane dla wzroku i dystansującego patrzenia.

Drugi przykład odnosi nas do malarstwa, które odgrywało dużą rolę w poznaniu ludzkiego ciała; chodzi przede wszystkim o malarstwo portretowe, choć nie tylko. Historyk sztuki, Łukasz Kiepuszewski zauważa, że „Malarstwo (...) pozwala zobaczyć obecność bezpośrednio. (...) wstawia nam oczy wszędzie: w ucho, w brzuch, w płuca (obraz oddycha)”⁶¹³. Podobnie dzieje się w przypadku fotografii, która może stać się ucieleśnionym, haptycznym widzeniem. Widzenie to także fenomenologiczna obecność, dlatego też znaczenie fenomenologiczne obrazu polega, posługując się zdaniem Merleau Ponty’ego, na „ujawnieniu trybu naszego wniknięcia w świat”⁶¹⁴. Marta Smolińska pisze, że kiedy dotykamy czegoś wzrokiem, pobudzamy tym samym haptyczną wyobraźnię. Szczególnie silną reakcję wywołuje według niej malarstwo iluzjonistyczne czy użycie w obrazie trójwymiarowych gotowych lub znalezionych przedmiotów⁶¹⁵. Dobrym przykładem jest także tzw. malarstwo materii. Wszędzie tam, gdzie artyści zwracają naszą uwagę na przedmiotowy i antyiluzyjny charakter obiektu – fakturę płótna, smugi farby – tam malarstwo poszerza wzrokową percepcję o dotykowe aspekty. Marta Smolińska zauważa, że oko, „wyposażone w haptyczne macki może doprowadzić odbiorcę do doznania haptycznego rezonansu, który – jak haptyczność poszerzona – obejmuje całe ciało”⁶¹⁶. Można zauważyć, że rozważania te wpisują się w problematykę podejmowaną przez antropologię zmysłów, która, zdaniem Constance Classen, bada „jakie znaczenia są przechwytywane i przekazywane przez każdy rodzaj sensorium”⁶¹⁷. Classen podkreśla znaczenie polisensoryczności, zwracając uwagę na aporie związane z nadmiernym podkreśleniem wagi wizualności:

⁶¹³ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 90.

⁶¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., s. 137.

⁶¹⁵ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*, ...s 118.

⁶¹⁶ Tamże, s. 111.

⁶¹⁷ C. Classen, *Podstawy antropologii zmysłów*, przeł. K. Pfeifer, M. Topolski, [w:] *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 4/2021 (325), s. 69.

Skupienie się na wizualnych (lub audiowizualnych) elementach kultury i lekceważenie innych zjawisk zmysłowych może ponadto przyczynić się do przerwania połączeń w systemie sensorycznym jakiegoś społeczeństwa. Dotyczy to przede wszystkim przedmiotów kultury materialnej, które są często wydzielane z dynamicznego kontekstu tworzonego przez wielozmysłowe użycia i znaczenia, a następnie przemieniane w statyczne, przeznaczone spojrzeniu obiekty we wnętrzach szklanych gablot muzealnych lub w książkach z fotografiami⁶¹⁸.

Innymi słowy, sensorium ucieleśnia świat znaczeń. A antropologia zmysłów stara się przywrócić równowagę pomiędzy każdym z nich, co sprawia, że badanie rzeczywistości zmysłowej przyjmuje interakcyjny charakter. W ramach antropologii można mówić o tym, że artyści zwracają uwagę na dwie różne, skrajne trajektorie badania zmysłów – z jednej strony mamy do czynienia z wielopoziomowym, intensywnym stymulowaniem cielesności, z drugiej, jej przekierowywaniem ku wyciszeniu, ku skupieniu się na eksperyencjach płynących wprost z ciała, nie przekraczających cienkiej granicy pomiędzy doświadczeniem a skrajnym przebodźcowaniem.

Za przykład biegunowo różnego podejścia do ludzkiej zmysłowości posłużą mi dwie, ikoniczne i dobrze znane w historii sztuki wystawy, wielokrotnie już też zresztą opisywane, także przez polskich badaczy. Pierwsza z nich miała miejsce w 1985 roku w paryskim Centrum Georges Pompidou. Jean-Francois Lyotard zorganizował ekspozycję pod pozornie enigmatycznym tytułem *Les Immatériaux*. Tworząc swoją wystawę, starał się przede wszystkim postawić pytania związane z konsekwencjami społecznymi i jednostkowymi, jakie niesie ze sobą technologia, jak i nowoczesność w ogóle. Lyotard postanowił pobudzić całe sensorium odbiorcy, ale nie nadmiernie go stymulować. Dokonywał tego wykorzystując najróżniejsze strategie. Jak zauważyła Tara McDowell,

[...] główne pytanie, z którym Lyotard borykał się na wystawie, brzmiało: „czy 'niematerialne' pozostawiają niezmienną relację między istotą ludzką a materiałem?” Dla Lyotarda program kartezjański, tak endemiczny we współczesności,

⁶¹⁸ Tamże, s. 68.

przejawiał się w wystawach pod kilkoma warunkami: po pierwsze, zwiedzający jest *okiem*, a dominującym zmysłem jest wzrok. Tutaj przestrzeń staje się zrozumiała, uporządkowana i racjonalna. Lyotard starał się cofnąć każdy z tych warunków. Zamiast oka dostrzegającego przestrzeń zorganizowaną w liniowo rozwijający się rząd, rzucał wszelkiego rodzaju przeszkody w widzeniu: ciemność, szare ekrany oraz zakręty labiryntu. Zamiast uprzywilejowania wzroku, aktywował całe sensorium. Zamiast oświecenia, miał na celu „zintensyfikowanie słuchania” i „pogłębienie poczucia niepewności”, jakie stwarza jego główne pytanie. Niematerialne spowodowały utratę naszej tożsamości jako istot ludzkich i doprowadziły nas do tego stanu niepewności. W tym stanie i na tej wystawie Lyotard chciał, abyśmy poczuli zrywanie granic między naszym ciałem a rzeczami, które napotykamy⁶¹⁹.

Lyotard starał się w ten sposób wykazać, że ludzkie sensorium należy rozpatrywać jako zintegrowaną, nierozzerwalną całość, której nie należy segregować na zmysły ważne lub najważniejsze. Kiedy ludzki wzrok zaczyna się kierować na obiekt, na który chce spoglądać, człowiek nie tylko patrzy, ale doświadcza ten obiekt całym ciałem. Proces patrzenia u Lyotarda stanowi pewnego rodzaju continuum korporalności, jest silnie transgresywnym doświadczeniem, do którego należy wprowadzać zamęt, stan niepewności, krytykując w ten sposób samowystarczalność oka jako najważniejszego zmysłu definiującego rzeczywistość. Lyotard wykazał, że w dobie technologii ludzki wzrok do pomocy w interpretowaniu rzeczywistości zaczyna potrzebować innych zmysłów. Francuski filozof na swojej wystawie przemyślał mniej lub bardziej świadomie własną tęsknotę za pozajęzykowym wymiarem istnienia, poddając także krytycznej analizie dostępne praktyki widzenia, które nie ograniczają się wyłącznie do oglądania dzieł sztuki. Jedną z nich jest doświadczenie obrazu filmowego. W swoim eseju *Acinema* zauważa, że film działa „jak ortopedyczne lustro”⁶²⁰. Innymi słowy, dąży do wizualnego i narracyjnego zaspokojenia. Lyotard postuluje coś zupełnie odwrotnego – obraz filmowy powinien się zawieszać, zatrzymywać w kadrze lub tak gwałtownie przyspieszać, że oglądający nie będzie miał pewności, na co tak naprawdę patrzy. Pozostanie

⁶¹⁹ T. McDowell, *L'immatériaux. Conversation with Jean-Francois Lyotard and Bernard Blistne*, dostępny online: <https://www.art-agenda.com/features/235949/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistne> [dostęp: 20.04.2022].

⁶²⁰ J. F. Lyotard, *Acinema*, [w:] *The Lyotard Reader*, red. A. Benjamin, Oxford 1989, s. 176.

w nim satysfakcjonujący niedosyt. Lyotard chciał pozbawić wzrok ostateczności, niezawodności i egzystencjalnego bezpieczeństwa, które zapewnia patrzącemu. Tak właśnie się stało w przypadku ekspozycji *Les Immatériaux*, która dezorientowała widzów, wprowadzając ich zmysły w stan permanentnego chaosu. Oko zostało pozbawione sprawczej mocy na rzecz pozostałych zmysłów. Ciało publiczności wytrącone z sensorycznej równowagi przekraczało granicę tego, co materialne, wkraczając nieśmiało i dużym lękiem w przestrzenie niematerialności (powolnego znikania ciała).

Zupełnie inne doświadczenie sensoryczne zaproponował kilkadziesiąt lat później Jon Rafman w swojej pracy *View of Pariser Platz*, pokazywanej na 9. Berlin Biennale w 2016 roku. Tytułowy Pariser Platz oglądać było można dzięki wirtualnym okularom z poziomu czwartego piętra na tarasie Akademie der Künste z widokiem na Bramę Brandenburską. Widz, który założył okulary przeznaczone do oglądania wirtualnych przestrzeni, zaczął dostrzegać różne przedmioty czy elementy otaczającej przestrzeni i mimowolnie ku nim wyciągał ręce. Zwisły one bezwładnie w powietrzu, a zdeorientowane mięśnie mimo wszystko próbowały pochwycić oglądane obiekty. Z czasem krajobraz zaczął się zmieniać – z wysokości spadały ludzkie postaci, a sam budynek ulegał gwałtownej destrukcji. Całe ciało zostało postawione w stan gotowości, stając się niemal całkowicie przestymulowane. Kaya Genç tak opisuje własne wrażenia:

Widok Bramy Brandenburskiej i otaczających ją protestujących nagle zmienił się na moich oczach: niebo pociemniało, ciała zaczęły latać w powietrzu. Słyszałam, jak głośno pytam, co się do cholery dzieje. Kilka chwil później posadzka tarasu rozpadła się - w tej sfabrykowanej rzeczywistości wpadłam do głębokiej dziury i dotarłam na pole zamieszkane przez niekończącą się armię manekinów. Niektóre osoby zemdlały podczas interakcji z wideo Rafmana. Mały cud, choć mało przyjemny w doznaniu. Praca nie tylko wykorzystuje kultową pułapkę turystyczną – zamienia tę „pułapkę turystyczną” w dostowne i przerażające doświadczenie upadku w otchłań ruiny⁶²¹.

⁶²¹ K. Genç, *When American radicals take over The Berlin Biennale*, dostępny online: <https://psmag.com/news/when-american-radicals-take-over-the-berlin-biennale> [dostęp: 16.07.2022].

Realizacja Rafmana skupiała się na skrajnej stymulacji ludzkiego sensorium, doprowadzając widzów na skraj ich wytrzymałości. Dłuższy pobyt w wirtualnej rzeczywistości, grozi nadmiernym pobudzeniem zmysłowym, które wywołuje objawy „choroby rzeczywistości wirtualnej”. Pojawiają się wtedy silne zawroty, bóle głowy, a także mdłości i wymioty. Choroba ta wynika z niekompatybilności wrażeń docierających do mózgu – odbiorca w kontakcie w z VR niemalże się nie porusza, natomiast jego organizm odczuwa zupełnie inne bodźce. Rafman zwracał uwagę na ciągłą chęć medialnej konsumpcji, nieustannego apetytu na doświadczenia, których głód zawsze pozostanie niezaspokojony. Poprzez swoje działania Rafman pokazał, co dzieje się z ciałem-umysłem, które zbyt mocno pobudzone, zaczyna dążyć do wyłączenia się, a nawet utraty przytomności. Artysta stawiał też pytania, jaki jest sens tego rodzaju stymulacji, skoro ludzka fizyczność ostatecznie nie jest w stanie jej wytrzymać, blokując niemal całkowicie przepływ tego rodzaju doznań. Rafman zauważał, że doświadczenie immersji przebiega wyłącznie na fizjologicznych warunkach, regulowanych przez organizm, a ich przekraczanie ma swoje granice, pomimo, że efekty wirtualnej rzeczywistości wydają się nieograniczone.

Można zauważyć, że obie – kanoniczne już – wystawy Lyotarda i Rafmana, wykorzystując efekty stymulacji zmysłów, pokazują ich odstępny w dwóch różnych konfiguracjach: braku pobudzenia i nadmiernej stymulacji, redefiniują także przyzwyczajenia ludzkiego oka do narracyjnego spełnienia. Przynoszą identyczny efekt, którym jest dematerializacja fizyczności. Zarówno w tradycyjnej, ale pozbawionej wzrokowych bodźców przestrzeni wystawy Lyotarda, jak i tej wirtualnej inscenizacji Rafmana, widzowie nie widzieli własnych ciał – doświadczali otaczającego ich środowiska za pomocą zmysłów, których percepcja była celowo zaburzana⁶²². Obie ekspozycje pokazały, że w dobie technologii ludzki wzrok znajduje się na skraju niepewności. Zmęczone komercyjnym przesyceniem oko jako jedno z najważniejszych poznawczych mediów uległo destabilizacji, zniekształceniu, które do pomocy w interpretowaniu rzeczywistości zaczyna potrzebować innych zmysłów⁶²³.

⁶²² Zob.K. Rajnerowicz, *Jon Rafman i jego wirtualne podróże*, [w:] *Dwutygodnik*, nr 9/204, dostępny online: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5422-jon-rafman-i-jego-wirtualne-podroze.html> [dostęp: 22.03.2022].

⁶²³ W podobnym tonie utrzymane było działanie Antoniny Nowackiej razem z Pawłem Kulczyńskim, Krzysztofem Gilem i Atelier Planeta, *Midnight Show*. Artystka podczas festiwalu Nowe Horyzonty (2022) zaprosiła widzów do wspólnego spania w katedrze św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Celem artystki było wprowadzenie publiczności za pomocą dźwięków w stan pogranicza jawy i snu, w których zmysły ulegają osłabieniu, uśpieniu. Nowacka w ten sposób wytacza swoją prywatną walkę skierowaną przeciwko

W tych warunkach haptyczność widzenia stać się może jednym ze sposobów odzyskiwania wzroku. Jak bowiem pisał Maurice Merleau-Ponty, jeden z najważniejszych fenomenologów, zwracający się ku cielesnym praktykom kulturowym, widzenie jest skomplikowanym, złożonym procesem, którego ciągle musimy się uczyć:

prawdą jest zarazem, że świat jest tym, co widzimy, i że musimy wszelako uczyć się go widzieć. Przede wszystkim w tym sensie, że musimy dorównać temu widzeniu wiedzą, wziąć je w posiadanie, powiedzieć, co to jest to my i co to jest widzieć, postępować zatem tak, jakbyśmy o tym nic nie wiedzieli, jakbyśmy co do tego mieli się dopiero wszystkiego nauczyć⁶²⁴.

Jednym z takich sposobów mogą okazać się także dzieła sztuki, zogniskowane wokół percepcji węchowej, które sporo zresztą czerpią z wizualności. Szerzej będę pisać o tym w rozdziale IV.

3.11. Znaczenie antropologii zmysłów dla sztuki

Stworzony przez kulturę „horyzont myślenia, rozumienia, wyobraźni, odczuwania i postrzegania”, jak mówi Derek Attridge⁶²⁵, współczesnym badaczom umożliwia dziś nadanie zmysłowości nowej czy drugiej natury, czyli czegoś, co nazwałabym tożsamością odczuwania. Umożliwia ona dynamiczną, migotliwą relację pomiędzy sztuką, kulturą i medycyną, która będzie wpływać na wielozmysłowe doświadczenie otaczającej rzeczywistości. W dużej mierze zadanie analizy ludzkiej percepcji przejęła przede wszystkim wspomniana tutaj wielokrotnie antropologia zmysłów. Badaczom wywodzącym się z tego nurtu tym chodziło przede wszystkim o dotarcie do innych zmysłów niż oko, o poszerzenie rejonów ludzkiego doświadczenia; wszyscy oni są przekonani, że zmysły dają nam szeroką wiedzę o świecie. Dziś należałoby mówić o procesach odczuwania/percepcji w czasach post-wzrocności. Zmysły

wzrokocentryzmowi, zachęcając widzów do odcięcia się od bodźców płynących z zewnątrz.

⁶²⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migański, dz. cyt., s. 81.

⁶²⁵ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 49.

inne niż wzrok stają się ważne i równie intrygujące, a działanie oka nie dokonuje się już w odseparowaniu od smakowania, wążania, dotykania i słuchania. Post-wzrocność można traktować jako nową metodę partycypowania w rzeczywistości, w której podstawową rolę kultury staje się także integrowanie ludzkiej zmysłowości. Ekranowe doświadczanie świata rozpowszechniło się w momencie intensywnej ekspansji komputerów. Umożliwione za jego pośrednictwem doświadczanie rzeczywistości różni się od tradycyjnego postrzegania (bez pomocy protezy elektronicznej) przede wszystkim tym, że jest wyjątkowo podatne na wszelkiego rodzaju ingerencje i modyfikacje. Wolfgang Welsch w swoich esejach poświęconych współczesnym procesom estetyzacji opisuje zjawisko „odrealnienia rzeczywistości”, polegające na tym, iż rzeczywistość „traci na wadze, podlega trwałym procedurom nadawania lekkości, przestaje być czymś wiążącym, nabiera charakteru gry, bo jeśli istnieje gdzieś *lekkość bytu* to właśnie w przestrzeni mediów elektronicznych”⁶²⁶. Konsekwencją doświadczania świata przez pryzmat mediów jest rozproszenie nastawienia do rzeczywistości – medialnej i pozamedialnej. Natarczywość medialnej prezentacji rzeczywistości powoduje jednoczesną, nadmierną stymulację zmysłów, jak i ich jednoczesne wyczerpywanie się. Welch uważa, że „[p]od wpływem tego typu mechanizmów zaczynamy odnosić się do rzeczywistości – w mediach i poza mediami – tak jakbyśmy wszędzie mieli do czynienia jedynie z symulacją. Nie traktujemy rzeczywistości już całkowicie poważnie. A zawieszając wiarę w realność, zaczynamy inaczej myśleć i działać”⁶²⁷. Tymczasem antropologia zmysłów, jak i estetyka haptyczna, stają się drogami do ponownego osadzenia w fizyczności i cielesności. Proces ten został w dużej mierze zainicjowany przez artystów, którzy, zmagając się z brakiem poczucia realności, postanowili przekierować niestabilną od nadmiaru wrażeń wzrokową percepcję na inne zmysły, nie tak wyeksploatowane jak oko. Zatem możemy powoli mówić o post-wzrocności⁶²⁸, która może stać się sposobem obcowania w rzeczywistości, przywracającym pewność istnienia ciała, jak i zmysłów. Być może aktywność zmysłowa, przyczyni się do przełamania impasu, w jakiej znalazła się percepcja w kontakcie z elektronicznymi urządzeniami, angażującymi przede

⁶²⁶ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, dz. cyt. s. 125.

⁶²⁷ W. Welsch, dz. cyt. s.126.

⁶²⁸ Fragmenty rozważań, jakie obecne są tym podrozdziale pracy, opublikowałam w artykule *Zmysły jako rama. Wprowadzenie do post-wzrocności* na łamach *Philosophical Discourses. Prace Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie*, 2021, tom II, s.63-75.

wszystkim wzrok. Post-wzroczność to wreszcie rodzaj estetycznego doświadczenia, w którym głównym medium staje się przede wszystkim węch, dotyk, smak i słuch, kwestionujące granice wizualności, pozwalające na efekt zanurzenia się w świecie, nie tylko cyfrowo-wirtualnym. Przyjrzyjmy się zatem, po tym bardzo długim wprowadzeniu, realizacjom artystycznym, w których węch występuje jako samodzielny, poznawczy zmysł.

ROZDZIAŁ IV Olfaktoryczni artyści i wystawy zapachowe

Gdyby zastanowić się nad miejscem zapachu w historii sztuki i spróbować określić początki szczególnego zainteresowania zmysłem powonienia ze strony artystów, należałoby najpierw rozpocząć rozważania od próby ustalenia chronologii, definiującej bezpośrednią i mocno akcentowaną obecność tego rodzaju percepcji w praktykach twórców. Jak niejednokrotnie wspominałam w swojej rozprawie, węch był zmysłem niedocenianym, niedostrzegalnym, zepchniętym na margines szerszego namysłu. Miało to związek z ustaloną hierarchią zmysłów i silnym uprzywilejowaniem zmysłu wzroku, jako głównego kanału poznawania i interpretacji rzeczywistości. Jak twierdzi Marek Krajewski, pomimo wielu funkcji, jakie spełnia zmysł węchu, w dużym stopniu funkcjonuje on poza świadomym uczestnictwem człowieka⁶²⁹:

Ten rodzaj anosmii nie jest jednak skutkiem fizycznej ułomności naszego zmysłu powonienia (choć istotnie człowiek jest zdolny do odczuwania niepomiarnej ilości woni niż większość zwierząt), ale społecznie wyuczony selektywnej selektywności, która dodatkowo nie jest nawet ani kulturowo, ani historycznie uniwersalna, ale stanowi jedną ze specyficznych cech nowoczesnego społeczeństwa i pojawia się wraz z nim jako coraz powszechniejsza norma⁶³⁰.

Badacz zwraca uwagę, że cechą charakterystyczną tego rodzaju społeczeństw jest „oparcie ich działań i organizacji na kulturze, która całkowicie zdewaluowała zmysł powonienia”⁶³¹. Niesie to ze sobą szereg konsekwencji, przede wszystkim, jak zauważa Krajewski, subiektywizację doświadczeń zapachowych, a tym samym marginalizację tego rodzaju eksperyencji⁶³². Pomimo kulturowej deprecjacji węchu, kluczowym momentem w historii sztuki, który znacząco uobecnił, jak i nadał szczególną wartość poznawczą temu zmysłowi powonienia, stały się działania zogniskowane wokół włoskich futurystów. Ten awangardowy kierunek

⁶²⁹ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 248.

⁶³⁰ Tamże, s. 248-249.

⁶³¹ Tamże, s. 249.

⁶³² Tamże, s. 249.

narodził się na początku XX wieku, jako odpowiedź na gwałtownie zmieniającą się rzeczywistość. Intensywny rozwój przemysłu, nowe wynalazki, takie jak elektryczność, łączność, a także film, zaczęły transformować świat, którego rozwój zaczął przyspieszać. Futuryzm postulował przede wszystkim zerwanie z przeszłością, odrzucenie zasad starego świata, zburzenie go i zbudowanie go na nowo. Zresztą sam termin „futuryzm” odsyła bezpośrednio do przyszłości. Jak zaznacza Christa Baumgarth w swojej książce poświęconej działaniom artystycznym futuryzmu, cele artystów „były ambitne: Włochy powinny uwolnić się z pęt skostniałej tradycji i przejąć duchowe przywództwo Europy”⁶³³. Innymi słowy, chodziło przede wszystkim o ponowne podkreślenie znaczenia Włoch jako terytorium sztuki, kultury i wiedzy, które na początku XX wieku zaczęły tracić na swoim znaczeniu na rzecz innych ośrodków starego kontynentu⁶³⁴. Jednakże artyści wywodzący się z tego nurtu artystycznego, silnie podkreślali również rolę zmysłów w odbiorze rzeczywistości, zwracając uwagę, że przestrzeń węchowa nieustannie ulega transformacjom- nie jest stabilna i jednorodna, co w konsekwencji niesie ze sobą znaczące, percepcyjne zmiany. Olfaktoryczność wymusza na odbiorcach pierwszoosobowe i całkowicie bezpośrednie doświadczenie, a co warto podkreślić, dotyczy ona w dużej mierze określonych znaczeń i wątków. Zapach staje się przede wszystkim nośnikiem pamięci, definiuje woń ciała i tożsamość miejsca, a także staje się bodźcem wywołującym określone odczucia. I to właśnie na tych fenomenach, w kontekście działań artystycznych wykorzystujących zmysł węchu, będę się skupiać w tej odsłonie rozprawy.

Strategie łączenia sztuki ze zmysłem węchu, czyli wizualnego z niewizualnym, można odnaleźć w działaniach Filippo Tommaso Marinettiego, niejednokrotnie przeze mnie przywoływanego w tej rozprawie. Marinetti stymulował się zapachami miejskich przestrzeni, potraw, przypraw, a także przedmiotów. Można zauważyć, że dla artysty nie ma przestrzeni, która nie byłaby naznaczona niewidzialnymi mackami aromatów. To ponoć właśnie zapach oleju i benzyny rozlanych w wypadku samochodowym zainspirował go do stworzenia nowego ruchu artystycznego, czyli futuryzmu, w którym jedną z koncepcji było uruchomienie

⁶³³ Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 5.

⁶³⁴ Tamże, s. 5.

wszystkich ludzkich zmysłów⁶³⁵. Potwierdza to także manifest innego futurysty, Ennio Valentinello, który w tekście *l'Arte degli Odoriz* z 1916 roku nawoływał do doświadczania zapachów życia codziennego⁶³⁶, pisząc następująco: „Musimy udoskonalić nasze nozdrza. Musimy zacząć podbijać zmysły, które do tej pory były nieuchwytne”⁶³⁷.

Jak zauważa badaczka twórczości włoskich futurystów, Caro Verbeek, artyści rzucili wyzwanie tradycyjnej hierarchii zmysłów przede wszystkim w kontekście filozofii i estetyki, które uprzywilejowały zmysł wzroku⁶³⁸. Jak podkreśla, futuryści byli świadkami olfaktorycznej transformacji, będącej wynikiem rozrastających się metropolii, powstawania nowych maszyn i środków transportów wraz z towarzyszącymi im spalinami⁶³⁹. Co najważniejsze, jak zauważa badaczka, okres ten charakteryzował się re-odoryzacją niż deodoryzacją przestrzeni, co staje się istotne w kontekście rozważań nad nowoczesnością, która według niej stara się za wszelką cenę neutralizować obecność jakichkolwiek zapachów, zwłaszcza tych, które są naturalne⁶⁴⁰. Są one maskowane za pomocą syntetycznych woni, które natychmiast zmieniają percepcję otaczającej przestrzeni, miejsca, osoby czy przedmiotu. Marek Krajewski podkreśla, że współczesny człowiek tak naprawdę bardzo rzadko odczuwa bodźce, które można nazwać naturalnymi, zwracając uwagę, że zmysłowe doświadczenia stanowią element kulturowo, technologicznie i cywilizacyjnie wytworzonego środowiska⁶⁴¹. Proces re-odoryzacji przestrzeni, według badacza, tak naprawdę oddaje naturę samej nowoczesności, która poddaje kontroli, wszystko to, co naturalne, nieokiełznane, dzikie i spontaniczne, na rzecz tego, co kulturowe, ludzkie, „poddane presji obyczaju i reguł, uzasadnione naukowo, ucywilizowane”⁶⁴². Jak słusznie zauważa, zmysł węchu utożsamiał człowieka bezpośrednio ze zwierzęciem, a jego

⁶³⁵ E. Papadopoulos, *The olfactory dimension of contemporary art*, [w:] *Interartive. Platform for contemporary art and thoughts*, dostępny online: <https://interartive.org/2009/09/odour-art>, [dostęp: 12.04.2023].

⁶³⁶ Cyt za. L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, dostęp: [21.03.2023].

⁶³⁷ Tamże.

⁶³⁸ C. Verbeek, *In search of lost scents*, dostępny online: <https://arias.amsterdam/read-more-in-search-of-lost-scents/>, [dostęp: 2.04.2023].

⁶³⁹ Tamże.

⁶⁴⁰ Tamże.

⁶⁴¹ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej...*, s. 253.

⁶⁴² Tamże, s. 255.

dewaluacja miała kulturowo znieść różnice pomiędzy tym, co ludzkie a nie-ludzkie⁶⁴³. Krajewski twierdzi, że przy jednoczesnej deprecjacji węchu, zapachy zostały zaprzęgnięte „w proces konstruowania poznawczych klasyfikacji porządkujących doświadczanie życia społecznego, a tym samym stały się elementem praktyk włączania i wykluczania, gier o prestiż i wyróżnienie, a więc także narzędziem sprawowania władzy”⁶⁴⁴. Zapach poddany kulturowym zasadom i obyczajom, stał się elementem definiującym status społeczny, jak i proces ucywilizowania. Nie mniej jednak warto jeszcze w tym kontekście zwrócić uwagę na jeszcze jeden wątek: mianowicie strategia odwaniania przestrzeni, jak i ludzi, ma także związek z neutralnością zapachową. Innymi słowy – wonie nie mogą w jakikolwiek sposób przeszkadzać ich odbiorcom, dlatego należy poddać je ścisłej kontroli⁶⁴⁵. Krajewski słusznie zauważa, że wobec zapachu nie można się skutecznie dystansować, dlatego też syntetyczne, atrakcyjne dla nosa wonie, obecne nie tylko w perfumach i kosmetykach, ale także w przestrzeniach miejskich czy sklepowych, stają się sposobem na bardziej widzialną, a tym samym intensywniej odczuwalną przez zmysły społeczną władzę⁶⁴⁶. Bowiem, jak pisze badacz, zmysł węchu jest całkowitym „zaprzeczeniem ładu i porządku”⁶⁴⁷, także należy go kontrolować za pomocą sztucznych aromatów. Można zauważyć, że im większy namysł nad sztucznie wykreowanymi zapachami, tym częściej dostrzegalne są wspólne konteksty i podobieństwa pomiędzy wirtualną rzeczywistością a syntetycznymi woniami. VR na zasadzie *mimesis* naśladuje otaczający świat, maskując jednocześnie tą prawdziwą, realnie odczuwaną. Podobnie rzecz ma się z syntetycznymi woniami, które mają przypominać te obecne w środowisku naturalnym. Innymi słowy, zapachy współczesnej rzeczywistości zostały zostały poddane szczególnej transformacji – sztucznie wykreowane wonie maskują prawdziwość, jedynie ją naśladując. Możemy zatem mówić o wirtualizacji zapachu⁶⁴⁸, choć można mieć wątpliwości, czy użycie słowa definiującego VR będzie adekwatne do omawianego tutaj problemu.

⁶⁴³ Tamże, s. 255.

⁶⁴⁴ Tamże, s. s.257.

⁶⁴⁵ Tamże, s. 257.

⁶⁴⁶ Tamże, s. 264.

⁶⁴⁷ Tamże, s. 265.

⁶⁴⁸ Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s.285.

Jak słusznie zauważa Evi Papadopoulou, pomimo, że w drugiej połowie XX wieku wysoko ceniono rozważania Harolda Greenberga związane z wyższością wzroku nad innymi zmysłami, to przede wszystkim zmiana paradygmatu myślenia o ciele, które zaczęto traktować jako środek wyrazu, a także silna ekspansja najróżniejszych mediów artystycznych zaowocowała szerszym namysłem nad zmysłem węchu⁶⁴⁹. Jak podkreśla,

zapach, podobnie jak smak, bezpośrednio wiąże i oddziela jednostki, bez uogólnionych i skonwencjonalizowanych form świadomości, moralności i estetyki. Artyści, którzy się nią posługują, poszukują innego rodzaju synestezji, przeniesienia widza w inną przestrzeń i czas, gdzie zapach ludzkiego ciała nie jest ukryty pod innymi zapachami, ale służy jako medium opowiadające historie o nas i innych⁶⁵⁰.

W podobnym też tonie wypowiada się Caro Verbeek, która zaznacza, że doświadczanie woni i zwrócenie uwagi na zmysł węchu, zapoczątkowany przez futurystów, pogłębił zainteresowanie „tą fizyczną, intymną formą doświadczania”⁶⁵¹. Świadczą o tym przede wszystkim działania artystów, jak i coraz większa ilość ekspozycji poświęconych tego rodzaju percepcji. Jak podkreśla, jest to związane z bezpośrednim dostępem do nowoczesnych technologii i jej zasadniczemu wpływowi na transformowanie rzeczywistości. Twierdzi że,

[...] wszechobecność Internetu i mediów społecznościowych zwiększa naszą potrzebę fizycznych doświadczeń, których nie można udostępnić cyfrowo. Co więcej, kuratorzy i kuratorzy coraz mniej boją się używać zapachów. Jeszcze do niedawna istniał opór w tym kontekście, bo zapachy kłóć się z muzealnymi zasadami: są niewidoczne, nie dają się zamknąć w gablocie i trudno o nich pomyśleć. Ale teraz, gdy istnieją metody rozprowadzania zapachów w kontrolowany sposób i ludzie myślą o nich więcej, postrzegają to, jako coś nowego, co może przyciągnąć publiczność. A to ma efekt kuli śnieżnej: ponieważ pojawia się w coraz większej liczbie miejsc, zyskuje więcej uwagi⁶⁵².

⁶⁴⁹ E. Papadopoulou, *The olfactory dimension of contemporary art*, [w:] *Interartive. Platform for contemporary art and thoughts*, dostępny online: <https://interartive.org/2009/09/odour-art/>, [dostęp: 12.04.2023].

⁶⁵⁰ Tamże.

⁶⁵¹ Cyt. za S. Albrecht, *Can olfactory art be more than scent?* [w:] *Cafecosmetiques*, dostępny online: <https://cafecosmetique.com/can-olfactory-art-be-more-than-a-scent/>, [dostęp: 2.03.2023].

⁶⁵² Tamże.

Theodor Adorno zwraca także uwagę na jeszcze jeden kontekst tego rodzaju działań, które opierają się na zmysłach: artyści testują za ich pomocą pojemność i elastyczność podziałów gatunkowych, co ma stanowić tak naprawdę podkreślenie autentyczności i autonomii sztuki⁶⁵³.

Caro Verbeek pisze, że proces traktowania zapachu jako integralnej części sztuki lub jako nieodłącznego elementu dzieła artystycznego, był niesłychanie długi. Jak podaje badaczka, powodów tego rodzaju sytuacji było wiele. Jednym z nich jest brak języka do opisywania woni, a także deficyt umiejętności do ich analizowania czy oceniania, ponieważ zmysł ten nie jest poddawany szerokiej edukacji przygotowującej odbiorcę do poznawczej i artystycznej interpretacji aromatów, bo bardzo często nie jest on świadomy, że zapach może stać się integralnym elementem dzieła sztuki⁶⁵⁴. Jednak ostatecznie określona woń wpływa na percepcję rzeczywistości⁶⁵⁵. Słusznie zauważa pisząc :

Nie musimy zwracać uwagi na zapachy. Widzenie i słyszenie to ważniejsze zmysły w naszym społeczeństwie. Zapach jest czymś, co postrzegamy nieświadomie, ale mimo to reagujemy bardzo adekwatnie: niebezpieczne zapachy alarmują, po pewnym czasie przestajemy czuć się bezpiecznie. Ale mają na nas wpływ⁶⁵⁶.

Historyczka sztuki, Francesca Basci oraz francuska filozofka Chantal Jacquet w 2010 roku zdefiniowały praktyki artystyczne związane ze zmysłem węchu jako „sztukę olfaktoryczną” lub, zamiennie, „sztukę wężową”⁶⁵⁷, która bezpośrednio w swoich działaniach odwołuje się wyłącznie do tej percepcji. Chantal Jacquet swoje rozważania o zapachu zawarła w publikacji *Philosophie l'odorat*. Celem książki Jacquet było przede wszystkim uczynienie zmysłu węchu samodzielnym przedmiotem refleksji. Dla badaczki zapachy są sztuką,

⁶⁵³ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1994, s. 45.

⁶⁵⁴ Cyt. za S. Albrecht, *Can olfactory art be more than scent?* [w:] *Cafecosmetiques*, dostępny online: <https://cafecosmetique.com/can-olfactory-art-be-more-than-a-scen>, [dostęp: 22.04.2023].

⁶⁵⁵ Tamże.

⁶⁵⁶ Tamże.

⁶⁵⁷ L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, [dostęp: 21.03.2023].

wektorami estetycznej przyjemności. Co istotne, dąży nie tylko do rehabilitacji zmysłu węchu, ale ciała w ogóle. Stara się także udowodnić, że zapach jest kwestią konwencji, przedstawiania świata, który różni się w zależności od kultury i obszarów geograficznych. Jacquet wchodzi także w polemikę z filozoficznymi koncepcjami, które deprecjonowały zmysł węchu, tworząc własną, opartą w dużej mierze na fenomenologii. Podkreśla przede wszystkim efemeryczny wymiar węchu, zaznaczając, że jej rozważania opierają się na głębokim zaufaniu ciału i zmysłom. Jak opowiada w jednym ze swoich wywiadów,

[...]zapach woli stawanie się od bycia, metamorfozę od stabilności [...] Instalacje lub performansy wykorzystują zapachy, aby na przykład przywrócić cielesną obecność lub podkreślić efemeryczny charakter rzeczy. Ulotne i efemeryczne zapachy pozwalają wyrazić to, co nietrwałe, dostosować się do rodzajów sztuki, które chcą być mobilne lub odmawiają wieczności. Sztuka olfaktoryczna to sztuka tego, co nietrwałe. Możemy również wykorzystać niezgodność między zmysłami, co może skłonić nas do zastanowienia się, jak zbudowane są nasze percepcje⁶⁵⁸.

Badaczka zauważa również, że sposób, w jaki wachamy, może wpływać na nasze sądy wartościujące. Innymi słowy, wrażliwość i empatia mogą być uwarunkowane osądami naszego nosa⁶⁵⁹. Przytacza ona historię lekarza, Edgara Bérillona, który w trakcie I wojny światowej, z nienawiści do Niemców rozpowszechniał plotki mówiące o tym, że naród ten po prostu śmierdzi. Uważał, że był w stanie wyczuć, kiedy przekroczyli oni francuską przestrzeń powietrzną⁶⁶⁰. Ten rodzaj definiowania zapachu, Jacquet określa jako „dyskryminujący, obejmujący swoim zasięgiem wyimaginowaną, urojeniową konstrukcję intelektualną”⁶⁶¹, która ma jednak zasadnicze znaczenie w ocenie rzeczywistości. Co interesujące, badaczka sztukę olfaktoryczną rozciąga nie tylko na praktyki artystyczne, ale również na dzieła literackie, muzyczne czy filmowe. Jacquet zwróciła uwagę na postać kompozytora, Claude’a

⁶⁵⁸ M-L.Desjardins, *Entrevista con Jantal Jacquet*, dostępny online: <https://blogdolabemus.com/2021/04/12/entrevista-com-chantal-jaquet-o-olfato-da-sensacao-a-criacao/> [dostęp: 22.04.2023].

⁶⁵⁹ Tamże.

⁶⁶⁰ Tamże.

⁶⁶¹ Tamże.

Debussy'ego, zauważając, że jego utwory niosły w sobie silny pierwiastek olfaktoryczny. Przywołuje ona w swoich rozważaniach pięcioaktowy dramat liryczny kompozytora *Peleas i Melisanda* (1898), który według niej, poprzez dźwięki oddawał dojmujący zapach śmierci⁶⁶². Badaczka wspomina przy okazji, że Debussy marzył o tym, aby dźwięki roznoszące się w powietrzu, były odczuwalne wraz z aromatami, które są w nim obecne⁶⁶³

Nieco inne spojrzenie w tym aspekcie reprezentuje Larry Shiner w swojej książce *Art Scents. Exploring the Aesthetics of Smell and Olfactory Art* wydanej w 2020 roku, który pojęcie to ogranicza jedynie do działań w przestrzeni artystycznej, nie mniej jednak potwierdza także intuicje Bacci i Jacquet, aby definicję sztuki olfaktorycznej rozszerzać o inne działania i media. Jak twierdzi, używanie zapachów przez współczesnych artystów wizualnych jest „konsekwencją konceptualnych zwrotów w sztuce poczynając od lat 60. ubiegłego wieku, które miały przede wszystkim podkreślać ideę, a nie formalne piękno”⁶⁶⁴. Jak przykład podaje przedstawicieli nowojorskiego nurtu Neo-Dada, którzy w swoich działaniach artystycznych „używali szeregu niekonwencjonalnych materiałów: od tłuszczu i filcu po krew i brud”⁶⁶⁵. Grzegorz Dziamski trafnie zauważa, że konceptualizm wyszedł poza materialną, przedmiotową formę - „mógł pozostać ideą reprezentowaną za pomocą dowolnych środków”⁶⁶⁶. Shiner wyraźnie dyktuje zakres sztuki węchowej pisząc o niej następująco:

Pierwszą zaletą jest to, że lotność zapachów wymaga fizycznej obecności odbiorców i bezpośrednio ich angażuje. Po drugie, wielu współczesnych artystów pociąga wążanie, ponieważ zapachy budzą silne, bardzo osobiste skojarzenia emocjonalne. Po trzecie, rzekomy „zwierzęcy” zmysł węchu i jego ściśle związki z naszymi podstawowymi funkcjami ciała sprawiają, że zapachy są idealnym środkiem wyrazu dla artystów zainteresowanych tożsamością i seksualnością.[...]Po czwarte, niektórzy artyści postrzegają samą trudność

⁶⁶² Ch. Jacquet, *Philosophie d'odorat*, Paris 2015, s. 229.

⁶⁶³ Tamże, s. 232. Bardzo intrygująco o swojej publikacji, jak i rozważaniach, Jacquet opowiada w tym wywiadzie, który dostępny jest online: <https://www.youtube.com/watch?v=LMbBCQZYIwg> [dostęp: 22.05.2023].

⁶⁶⁴ L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, dostęp: [21.03.2023].

⁶⁶⁵ Tamże.

⁶⁶⁶ G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, Poznań 2010, s.15.

w wystawianiu, sprzedawaniu i zachowywaniu czegoś tak nieuchwytnego i ulotnego, jak zapachy jako jedną z zalet tworzenia sztuki⁶⁶⁷.

Jeszcze inny, choć równie istotny charakter działań olfaktorycznych artystów wyłania się z kolejnej publikacji poświęconej tego rodzaju praktykom, mianowicie *The Smell of Risk: Environmental Disparities and Olfactory Aesthetics* autorstwa Hsuana L. Hsu, który twierdzi w niej, że sztuka węchowa przyczynia się do większego namysłu nad ekologią, środowiskiem i dramatycznie zmieniającym się klimatem. Hsu trafnie zauważa, że ten rodzaj artystycznych działań wpływa na rozważania nad polityką środowiskową. Jak twierdzi,

jednym z najbardziej charakterystycznych wkładów sztuki węchowej jest jej zdolność nie tylko do przedstawiania, ale także bezpośredniego odgrywania sposobów, w jakie materiały środowiskowe dostają się do ciał. Sztuka olfaktoryczna – nawet jeśli nie dotyczy zanieczyszczenia środowiska – zawsze naraża na szwank integralność cielesną „widza”. Jest to forma sztuki, która koncentruje się na uczestnictwie w środowisku i uważam, że umożliwia to sztuce węchowej dokonywanie potężnych interwencji w sposób, w jaki ludzie myślą o sposobach, jak nierównomiernie rozłożona atmosfera wpływa na ciała, umysły i nastroje różnych ludzi⁶⁶⁸.

Hsuan L. Hsu zauważa, że artyści i kuratorzy, a także historycy sztuki, zakres sztuki węchowej ograniczali do obszarów związanych przede wszystkim z cielesnością, pomijając wątek związany ze „zdolnością zapachu do inscenizacji trans-cielesnych, a także środowiskowych problemów, w które uwikłane jest współczesne społeczeństwo”⁶⁶⁹. Hsu powołuje się w swoich rozważaniach na twierdzenia Jima Drobnicka, który sformułował pojęcie toposmii⁶⁷⁰. Jest ono syntetycznym połączeniem greckich słów oznaczających

⁶⁶⁷ L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, [dostęp: 21.03.2023].

⁶⁶⁸ Cyt za. S. Kotecha, *Art That Smells. Hsuan Hsu On his New Book The Smell of Risk*, [w:] *Creative Capital*, 29.04.2021, dostępny online: <https://creative-capital.org/2021/04/29/art-that-smells-hsuan-hsu-on-his-new-book-the-smell-of-risk/> [dostęp: 8.05.2023]

⁶⁶⁹ H. L. Hsu, *Olfactory Art, Trans-Corporeality, and The Museum Environment*, dostępny online: https://www.academia.edu/34065949/Olfactory_Art_Trans_Corporeality_and_the_Museum_Environment, s. 9

⁶⁷⁰ Tamże. s. 9

„miejsce” oraz „zapach”⁶⁷¹. Toposmia według Drobnicka to taki rodzaj badań, który zajmuje się „przestrzenną lokalizacją zapachów i ich związkami z określonymi pojęciami oraz miejscami”⁶⁷². Drobnick uważa, że w obszarze badania toposmii, najważniejsze dokonania w tym zakresie dotyczą przede wszystkim artystów i ich praktyk związanych z zapachem. Starają się oni interdyscyplinarnie badać to zjawisko, wykorzystując znajomość geografii, historii, a także socjologii i urbanistyki⁶⁷³. Tymczasem Hsu nadaje jeszcze inny wymiar toposmii:

skupiam się na trans-cieleśnym wymiarze toposmii: jak miejsce dosłownie wchodzi i oddziałuje na nasze ciała za pośrednictwem zapachu⁶⁷⁴.

Powróćmy jeszcze do rozważań Jima Drobnicka, w których pojawia się istotny kontekst związany z pracami poruszającymi się w obrębie zmysłu węchu i dotyczy on ich prezentacji w muzeach i galeriach. Badacz podkreśla, że doświadczanie dzieł olfaktorycznych jest doświadczeniem przede wszystkim „trzewnym”⁶⁷⁵. Dlaczego? Ponieważ oddech przyczynia się bezpośrednio do wchłaniania cząstek zapachowych do wnętrza ciała, a co najważniejsze, „wchodzą one w interakcje z chemią ciała człowieka, a być może nawet wpływają na jego stan emocjonalny, tętno i inne funkcje fizjologiczne”⁶⁷⁶. Dlatego też, jak twierdzi badacz, wprowadzanie zapachu w przestrzenie galerii niosło za sobą szereg problemów. Po pierwsze, zapach może wywołać negatywną reakcję publiczności, zwłaszcza w przypadku osób wrażliwych na wrażenia olfaktoryczne, po drugie, odbiorcy mogą stać się bardzo szybko anosmiczni w kontekście doświadczeń wizualnych, na które przede wszystkim zwracają swoją uwagę⁶⁷⁷. Po trzecie, Drobnick podkreśla, że większość galerii sztuki nie ma żadnego,

⁶⁷¹ Tamże. s. 9

⁶⁷² Cyt. za H. L. Hsu, *Olfactory Art...*, s. 9

⁶⁷³ Cyt za H. L. Hsu, tamże, s.9

⁶⁷⁴ Tamże, s. 9.

⁶⁷⁵ Tamże, s. 9-10.

⁶⁷⁶ Tamże, s. 9-10.

⁶⁷⁷ Cyt. za Ch. Spence, *Scenting The Anosmic Cube: On The Use of Ambient Scent in the Context of the Art Gallery or Museum*, dostępny online: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7686631/> [dostęp: 22.04.2023]

określonego zapachu samej przestrzeni i nie są one szczególnie podatne na wprowadzenie elementu czy kontekstu zapachowego⁶⁷⁸. Jak podkreśla, „galeria, jak i muzeum mogą stać się tym samym takim rodzajem przestrzeni publicznej, od których ludzie oczekują, że będą bezwonne”⁶⁷⁹.

Charles Spence pisze również o innym wątku związanym z prezentowaniem określonych woni w tego rodzaju miejscach. Jest nim zjawisko określane mianem „przenoszenia wrażeń”⁶⁸⁰. Polega ono na tym, że „im bardziej ludzie preferują (lub nie) określony aromat, tym bardziej będzie im się podobać/ nie podobać to, co oglądają, oceniają w danym momencie”⁶⁸¹. Tym samym istnieje ryzyko, że nawet najbardziej wartościowe dzieło sztuki może zostać uznane przez odbiorcę jako te, z którym ostatecznie będzie miał przykre skojarzenia przez zapach, który ono emituje. Co istotne, może wywołać u niego traumę, związaną z aromatem, któremu przypisuje negatywne wrażenia, a także wywołać silne, somatyczne objawy, takie jak mdłości czy wymioty. Jest to bez wątpienia kolejna z przyczyn niechętnego i bardzo powolnego wprowadzania zapachów w przestrzenie galerii czy muzeów, jednak, co trzeba przyznać, obawy te mają swoje racjonalne uzasadnienie. Owszem, również oglądanie obrazów może wywołać szereg negatywnych objawów, jednak łatwiej jest się od nich odciąć – wystarczy zamknąć oczy lub skierować wzrok na inny obiekt. W przypadku woni wywołującej afektywne doznania, zadanie to jest znacznie bardziej utrudnione – oddech można wstrzymywać tylko przez chwilę. Niemożliwa jest zatem całkowita ucieczka od zapachu, którego odbiorca nie chce odczuwać⁶⁸². Spence zwraca uwagę także na problem zgodności zmysłu wzroku i węchu w muzeum – nie zawsze doświadczenie węchowe pokrywa

⁶⁷⁸ Tamże.

⁶⁷⁹ Tamże.

⁶⁸⁰ Tamże.

⁶⁸¹ Tamże.

⁶⁸² Madalina Diaconou zwraca uwagę na jeszcze inny kontekst działania artystów olfaktorycznych, który warto jest przytoczyć: „Kluczowa rola zapachów zarówno dla samoakceptacji, jak i komunikacji niewerbalnej sprawia, że artyści wykorzystują je jako środek do budowania nowego poczucia solidarności na poziomie lokalnym, jak i globalnym. Wreszcie, inne projekty artystyczne podważają różnice antropologiczne i rehabilitują wrażliwość węchową innych gatunków. Z pomocą nowoczesnej technologii obiecują spełnić stare marzenia o powiększeniu spektrum naszego nosa i kontrolowaniu napływających zapachów i emisji z organizmu. Tym samym, w paradoksalny sposób, opowiadają się także za powrotem do tego, co przedludzkie, i dążą do stania się postczłowiekiem”. Źródło: *Olfaction: An Interdisciplinary Perspective to Life Sciences*, praca zbiorowa, dostępna online: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-75205-7_4 [dostęp: 21.04.2023].

się z wizualnym odbiorem dzieła sztuki⁶⁸³. Zapach natychmiast narzuca interpretację, tymczasem wzrok daje odbiorcy wielomodalne doświadczenie danego dzieła sztuki⁶⁸⁴. Warto też zwrócić uwagę na jeszcze jeden ważny wątek związany z dziełami olfaktorycznymi – stają się one istotnym elementem doświadczenia dla osób niewidomych, dla których węch jest najważniejszym zmysłem wpływającym na ich wyobrażenie o otaczającym świecie. Doskonale ilustruje to jeden z bohaterów reportażu autorstwa Craiga Taylora, zebranych w publikacji *Nowojorczycy. Miasto i ludzie*. Frank Senior opowiada o swoich węchowych spacerach po Nowym Jorku – z pełną precyzją opisuje miejskie wonie, a także aromaty ciał, bezbłędnie rozpoznając ludzi i społeczny status na podstawie ich indywidualnego zapachu. Dla Seniora najbardziej zaskakującymi ludźmi są ci, którzy nie pachną – określa ich też zresztą mianem „duchów”⁶⁸⁵. Jak opowiada, dla niego Nowy Jork cuchnie: pachnie seksem, narządami intymnymi, spoconymi pachami, szczurami i wilgocią. Jego sugestywne opowieści o zapachu Nowego Jorku stają się świadectwem tego, jak zmysł powonienia staje się istotny w kontekście definiowania wrażeń emitowanych przez otaczające środowisko, a także, jak bardzo staje się pożądany w odbiorze realizacji artystycznych⁶⁸⁶.

Jim Drobnick zauważył, że większość olfaktorycznych dzieł sztuki przeznaczonych do galerii i muzeów to tak naprawdę „hybrydy” - reprezentowane są wspólnie z inną ustaloną formą

⁶⁸³ Ch. Spence, Spence, *Scenting The Anosmic Cube: On The Use of Ambient Scent in the Context of the Art Gallery or Museum*, dostępny online: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7686631/> [dostęp: 22.04.2023]

⁶⁸⁴ Tamże.

⁶⁸⁵ C. Taylor, *Nowojorczycy. Miasto i ludzie*, przeł. A. Zano, Kraków 2022, s. 30.

⁶⁸⁶ Na Litwie, w Kownie w 2005 roku powstało pierwsze na świecie Muzeum dla Niewidomych. O jego funkcjonowaniu pisze w następujący sposób Hawley MacLean: „Pierwotnym celem tego muzeum było wzmocnienie pozycji osób niewidomych poprzez zapewnienie im własnego muzeum, które mogłoby wypełnić sztuką niewizualną. Cel został osiągnięty, zmieniły się jednak sposoby jego realizacji. Zauważywszy, że muzeum stało się hitem wśród osób widzących, kuratorzy muzeów zmienili punkt ciężkości muzeum, aby edukować osoby widzące w zakresie bogatego sensorycznie życia niewidomych. Mieszczące się w katakumbach kościoła w Kownie, pozbawione jakiegokolwiek oświetlenia muzeum, jest całkowicie zaciemnione. W rzeczywistości, chociaż większość odwiedzających wie o tym przed wejściem, często są zaskoczeni tym, jak naprawdę ciemna jest ta przestrzeń. Muzeum to element Projektu Muzeum Zmysłów wypełnione dziełami sztuki zapachowej i dotykowej, ale dla większości (widzących) gości, muzeum staje się bardziej labiryntem niż czymkolwiek innym. Ten ciemny labirynt może niektórych przerażać, ale ma też jaśniejszą stronę. Odwiedzający mówili, że dzielenie się niepewnością związaną z byciem niewidomym, pomaga im zrozumieć, o ile trudniejsze jest życie osób niewidomych i że po wizycie w tym muzeum często czują się znacznie bliżej swoich przyjaciół i bliskich. Nic dziwnego, że dzięki temu w muzeum osiąga się poczucie więzi, ponieważ wzajemne prowadzenie się przez labirynt w ciemności jest dość wyjątkowym przeżyciem”. Źródło: <https://www.david-howes.com/senses/sensational.pdf> [dostęp: 30.04.2023]

sztuki wizualnej⁶⁸⁷. Innymi słowy, istnienie określonego zapachu uobecnianie jest za pomocą wizualności, materialności. Oczywiście, można by było w tym momencie poczynić zarzut, że sztuka węchowa istnieje wyłącznie jako konglomerat doświadczeń wzrokowych, ale jak słusznie zauważył William J. T. Mitchell, media wizualne tak naprawdę nie istnieją – nie są „czysto optyczne”, ale sensoryczne⁶⁸⁸. Spotkałam się kiedyś ze stwierdzeniem, że „oko jest tyranem dla innych zmysłów”. Refleksja ta skłoniła mnie do wysnucia następującego wniosku: ogromnym błędem poznawczym, zarówno filozofii, jak i innych dyscyplin, było wprowadzenie pojęcia wzrokocentryzmu, ustawiającego niemal całkowicie ludzkie poznanie. Powinniśmy byli po początku mówić raczej o sensocentryzmie, które tak naprawdę rozwiązuje odwieczne dylematy związane ze zmysłami. Pisząc to zdanie, właśnie próbuję sobie odpowiedzieć na pytanie, które zrodziło się przed chwilą w mojej głowie: jak wyglądałaby dziś współczesna humanistyka i refleksja, gdyby starożytni filozofowie nie dokonali hierarchizacji zmysłów? Bez wątplenia na pewno inaczej, Na szczęście sztuka węchowa stara się integrować każdy rodzaj percepcji, kładąc szczególny nacisk na zapach. Najczęściej prezentowana jest ona w postaci obrazów, rzeźb, instalacji, performansów, interwencji, a także obrazów wideo. Drobnick zwraca uwagę na jeszcze jedną rzecz – doświadczanie zapachu bezpośrednio dociera do rzeczywistości, co sprawia wiele trudności w jego reprodukowaniu i dokumentowaniu – olfaktoryczne dzieło sztuki wymusza całkowite, somatyczne zaangażowanie w tego rodzaju realizacje, a co najważniejsze, wpływa na jakość doświadczenia estetycznego⁶⁸⁹, co staje się jednym z najbardziej znaczących elementów tego rodzaju artystycznych praktyk. Drobnick podkreśla także niestabilny charakter prezentowania samego zapachu w przestrzeni muzeum, ponieważ każda przestrzeń może posiadać określony zapach, a dzieło olfaktoryczne współpracuje również z aromatem zastanego miejsca lub całkowicie je dematerializuje za pomocą silnych woni, które całkowicie destabilizują powidoki aromatów obecnych wcześniej w galerii⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ Cyt. za L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, [dostęp: 21.03.2023].

⁶⁸⁸ W.J.T. Mitchell, *There Are No Visual Media*, [w:] *Journal of Visual Media*, tom IV, nr 2, 2005, s. 255.

⁶⁸⁹ Cyt. za L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, [dostęp: 21.03.2023].

⁶⁹⁰ Cyt. za Ch. Spence, *Scentic The Anosmic Cube...*, dostępny online: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7686631/>, [dostęp: 22.04.2023]. Warto też nadmienić, że

Pierwszym przykładem bezpośredniej obecności zapachu w przestrzeniach wystawienniczych, była paryska Wystawa Światowa zorganizowana w 1867 roku⁶⁹¹. Firma perfumeryjna Rimmel w swoim pawilonie pokazała specjalny destylator, mający zademonstrować publiczności proces tworzenia perfum, a także zegary, które o określonej godzinie emitowały kwiatowe wonie⁶⁹². Kolejną była ekspozycja zorganizowana w 1938 roku przez Marcela Duchampa w ramach Exposition Internationale du Surréalisme w Galérie Beaux-Arts w Paryżu. To właśnie w trakcie jej trwania poeta Benajmin Péret palił aromatyczne ziarna kawy za specjalnie przygotowanymi parawanami, zza których kusząca woń stymulowała zmysł węchu publiczności. Nie była to oczywiście pierwsza przygoda Duchampa z eksperymentowaniem z aromatami. Artysta stworzył również specjalny flakon perfum o nazwie *Belle Haleine. Eau de Voillete* z 1921 roku, który posiadał wyjątkową etykietę - była nim fotografia autorstwa Man Ray'a, na którym widać Duchampa wcielającego się w rolę Rose Selavy, alter ego artysty⁶⁹³. Istotny w tej realizacji staje się tytuł. Francuskie słowo „haleine” oznacza „oddech”. Duchamp podkreślił w ten sposób bezpośrednie sprzężenie zmysłu węchu z tą jedną z najważniejszych funkcji życiowych, która również nierozzerwalnie związana jest z powietrzem.

Warto w tym miejscu zatrzymać się na moment w rozważaniach nad zapachem i zastanowić się, w jaki sposób twórcy starają się akcentować zarówno powietrze, jak i oddech w swoich artystycznych działaniach. Już starożytni filozofowie podkreślali znaczenie oddechu, jak i powietrza, jako najważniejszych elementów rzeczywistości. Dla Platona i Anaksymenesa stanowiły on podstawę wszelkiego istnienia – powietrze stało się dla nich kanałem łączącym zarówno cielesność, jak i obecność⁶⁹⁴. Empedokles przekonywał natomiast, że „wszystko zaczyna się od oddechu i zapachu”⁶⁹⁵. Podobno filozof posiadał nader rozwinięty zmysł węchu

Drobnick kategoryzuje dzieła olfaktoryczne na instytucjonalne, krytyczne, receptywne, kuratorskie i sensoryczne.

⁶⁹¹ L. Ostrom, *Perfumy. Stulecie zapachów*, przeł. E. Świerczyńska, Białystok 2017, s. 22.

⁶⁹² Tamże.

⁶⁹³ J. B. Garner, *Duchamp Bottles Belle Greene: Just Desserts For His Canning*, [w:] *Tout-Fait: Marcel Duchamp Studies Online journal* (May 2000), dostępny online: http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=866#N_z [dostęp: 10.03.2023].

⁶⁹⁴ Zob. Platon, *Timajos*, Warszawa 1986.

⁶⁹⁵ P. Elie, *How do you deal with bad smell in office?* [w:] *Philonomist*, 9.09.2002, dostępny online: <https://www.philonomist.com/en/article/how-do-you-deal-bad-smells-office> [dostęp: 21.05.2023].

i używał go do ratowania upraw zagrożonych klęskami. Nazywany był „łapaczem wiatru”⁶⁹⁶. Nie bez powodu. W końcu powietrze uobecnia zapachy, przekształca to, co niematerialne, niewizualne w to, co bezpośrednio doświadczane. Ernst Jünger zauważa, że „oddech utrzymuje przy życiu zwykłą egzystencję, lecz z miłym zapachem nadciąga idea obfitości i wyższego życia”⁶⁹⁷. Dla Lucy Irigaray „oddech odpowiada pierwszemu autonomicznemu gestu żywego człowieka – przyjęcie na świat zakłada samodzielny wdech i wydech”⁶⁹⁸. Jednakże, jak zauważa, zagadnienia związane z powietrzem, jak i aktem oddychania zaczęły zanikać w zachodniej refleksji humanistycznej z bardzo prozaicznego powodu - po prostu nie jest ono widoczne⁶⁹⁹. Ulega ciągłym transformacjom, odczuwane jest wewnątrz i zewnątrz – przez skórę i płuca, ale nie chce się ono poddać wizualizacji. Podobnie zresztą jak zapach. Powietrze jednak niesie ze sobą szereg określonych właściwości poznawczych, takich jak na przykład temperatura otoczenia. Gaz ten generuje także specyficzne alarmy zapachowe, takie jak swąd pożaru, ulatniającego się gazu, zepsutego jedzenia czy rozkładającego się ciała, którego woń jest w stanie całkowicie porazić wrażliwe komórki węchowe. Jednym ze składników woni pośmiertnej jest putrescyna, która, według badaczy, Arnauda Wismana i Illana Shrira, wywołuje szereg reakcji w ludzkim organizmie, wpływających na tworzenie się pamięciowych mechanizmów obronnych, jak i kształtowaniu się pamięci ciała⁷⁰⁰. Intensywność tych mechanizmów zależna jest przede wszystkim od powietrza.

Jak twierdzi Steven Connor,

⁶⁹⁶ Tamże.

⁶⁹⁷ E. Jünger, *Język i budowa ciała*, [w:] *Wybór esejów o słowach i drzewach*, przeł. B. Baran, Warszawa 2017, s. 108.

⁶⁹⁸ L. Irigaray, *The forgetting of air in Martin Heidegger*, Austin 1999, s. 81.

⁶⁹⁹ Tamże, s.14.

⁷⁰⁰ Swoje badania w tym zakresie prezentują tutaj: A Wisman, I. Shrira, Arnaud and Shrira, Ilan (2015) The Smell of Death: Evidence that Putrescine Elicits Threat Management Mechanisms: The Smell of Death. *Frontiers in Psychology* (2015), s. 1-26.

[...] powietrze ma dwie bardzo przeciwstawne cechy. Powietrze to przede wszystkim przestrzeń, obfitość, nieskończoność. Powietrze jest niematerialną, pozbawioną krawędzi, nieskończenie rozległą ramą lub podłożem, tym, co zawsze jest na zewnątrz, które nadaje nam nasz wewnętrzny stan i pozycję. Ale powietrze to także ciężar, gęstość, moc⁷⁰¹.

Badacz podkreśla, że powietrze, wbrew pozorom, nie jest autonomiczne i niesie ze sobą szereg znaczeniowych konsekwencji⁷⁰². Hsuan L. Hsu uważa, że jest ono ze swojej natury biopolityczne, o ile związane jest bezpośrednio z rozważaniami nad samym zapachem, którego jest głównym kanałem dystrybucji⁷⁰³. Innymi słowy, stało się współcześnie istotnym miejscem walki politycznej: „niebezpieczna ilość zanieczyszczeń unoszących się w atmosferze, tworzy specyficzne obszary geograficzne zdrowia, produktywności i władzy”⁷⁰⁴. Dlatego też w działaniach artystów może pełnić jedną z ważniejszych poznawczo ról w sposobie prezentowania woni w galerii, jak i w miejskich przestrzeniach. Hsu zauważa, że realizacje artystyczne odnoszące się wprost do zagadnień związanych z powietrzem, starają się przemycać niezbyt bezpieczne dla zdrowia wonie, takie jak zapach tytoniu, dezodorantów, ulic miast, rozkładu ludzkiego ciała, jak i nawet śmieci⁷⁰⁵. Przykładem może stać się tutaj praca *Smoking Machine* (2008) Kristoffera Myskji, która emitowała silną woń dymu papierosowego. Hsu sądzi, że takie podejście do prezentowania woni ma swoje źródło w dziewiętnastowiecznym rozumieniu wszelkiego rodzaju paskudnie pachnących wyziewów, które według obowiązującej wtedy wiedzy, rozprzestrzeniały choroby, a skupienie się właśnie na tym kontekście w ich działaniach, stanowi pewnego rodzaju wstęp do zrozumienia tego, jak niebezpieczne dla zdrowia staje się dziś oddychanie⁷⁰⁶. Przykładem tego rodzaju praktyki może stać się realizacja Małgorzaty Markiewicz *Oddychaj* z 2005 roku. Artystka umieściła tytułowy napis w różnych przestrzeniach miejskich Krakowa: tramwajach, autobusach, poczekalniach, na ulicach. Spoglądanie na migoczący napis, uświadamiało odbiorcom ten

⁷⁰¹ S. Connor, *Thermotaxis*, dostępny online: <http://stevenconnor.com/thermotaxis.html>, [dostęp: 3.04.2023].

⁷⁰² Tamże.

⁷⁰³ H. L. Hsu, *Olfactory Art, Trans-Corporeality, and The Museum Environment*, dostępny online: https://www.academia.edu/34065949/Olfactory_Art_Trans_Corporeality_and_the_Museum_Environment, s. 10

⁷⁰⁴ Tamże, s. 10.

⁷⁰⁵ Tamże, s. 10.

⁷⁰⁶ Tamże, s. 10

prosty, jakże naturalny gest, który odbywa się poza świadomością. Wdech i wydech. Jego odczytywanie powodowało szereg reakcji fizjologicznych: przyspieszony oddech, gwałtowne wciąganie powietrza, wrażenie silnej duszności. Z czasem wszystko zaczynało wracać do fizjologicznej normy. Praca Markiewicz chciała uświadomić w ten sposób mieszkańcom Krakowa, w jak trudnym osmologicznie miejscu mieszkają, będąc narażonym na smog, zapach niemytych ciał w komunikacji miejskiej i na dworcach. Oddech, jak i powietrze w tym kontekście przyjmowały silnie poznawczy charakter - uobecniają wonie, również te nieprzyjemne, miejscami odrzucające, które definiują charakter określonej przestrzeni. Aerowładza zasugerowana przez Markiewicz zwraca uwagę także na silny kontekst pamięciowy, jak i biologiczny samej woni.

W nieco innym aspekcie rozważa powietrze artysta Sean Raspet, który w swojej realizacji *Micro-encapsulated Surface Coating*⁷⁰⁷ (2014-2015) postanowił zbadać pod względem chemicznym tlen obecny w galerii sztuki. Przygotował on specjalne pojemniki próżniowe, przechwytyjące unoszące się w powietrzu wonie, by później przekonwertować je na jednolity, syntetyczny zapach, który widzowie mogli bezpośrednio doświadczyć. Tymczasem testowanie warunków, w jakich odbywa się percepcja powietrza, stało się pretekstem do stworzenia ekspozycji w japońskiej galerii Okamura Garden Court Show Room w 2013 roku, która została całkowicie wyciemniona, a jej przestrzeń została wypełniona aromatami. W trakcie eksploracji tego rodzaju przestrzeni, odbiorcy odczuwali przede wszystkim działanie powietrza, które staje się bezpośrednim nośnikiem zapachów. Sposób nawigowania po tej wystawie całkowicie ustał nos, jak i skóra odczuwająca zmieniającą się cyrkulację powietrza, prowadzące ciało widza w bliżej nieokreślonym kierunku. Można zauważyć, że strategia wykorzystywania ciemności w odbiorze wizualnym, niesie ze sobą szereg cielesnych konsekwencji. Przypomina o tym, jak ważne jest oddychanie, a także doświadczanie rzeczywistości za pomocą węchu, który staje się jednym z najpewniejszych przewodników po przestrzeniach, w których inne zmysły kompletnie się nie sprawdzają. Przyjrzymy się zatem twórcom, którzy w swoich działaniach artystycznych poświęcają uwagę zmysłowi powonienia, a także strategiom uobecniania zapachu związanego z ciałem i emocjami. Decydującym kryterium przy wyborze artystów, których działania omawiam

⁷⁰⁷ Tamże, s. 11.

w tym rozdziale, była przede wszystkim ich praktyka twórcza, w której centralną rolę odgrywa zapach, ale nie będę także stronić od przykładów, w których woń pojawia się jako wątek poboczny w działaniach innych twórców.

4.1 Olfaktoryczna pamięć

Jak wspominałam na początku tego rozdziału, zapachowe działania Marinettiego i Duchampa z początku XX wieku, rozbudziły zainteresowanie artystów zmysłem węchu. Do tego ostatniego bez wątpienia nawiązał Piero Manzoni, tworząc w 1961 roku jedno z najbardziej kontrowersyjnych dzieł sztuki w historii. Mianowicie jest to *Merda d'artista* – seria 90 puszek, w których zostały umieszczone, najprawdopodobniej, odchody artysty. Realizacja ta pobudza do tej pory wyobraźnię odbiorców, którzy spierają się nieustannie o prawdziwą zawartość tajemniczych obiektów artysty. Parę lat później, Takako Saito, stworzyła specjalne zapachowe szachy, *Spice Chess* (1965), których figury można było odróżnić za pomocą emitowanych przez nie woni. Czarny król pachniał asafetydą, czarna królowa pieprzem cayenne, a gońcy kminkiem⁷⁰⁸. Natomiast białe figury emitowały aromaty cynamonu, gałki muszkatolowej, imbiru i anyżu⁷⁰⁹. Gracze musieli zapamiętać znaczenie każdej zapachowej figury, aby w ogóle móc zacząć grać, a także rozpoznawać aromaty wydobywające się z figur szachowych. Zatem również działania Saito wpisują się do praktyk zapoczątkowanych przez Duchampa. Interesująco tej zapachowej grze pisze Anthony Synott:

W szachach Saito strategia jest osłabiana przez fizyczną potrzebę wykorzystania pięciu zmysłów[...] Angażując zmysły, które normalnie nie były związane z tradycyjną grą, Saito przekształciła ostateczną grę konceptualną w grę zmysłowych interakcji⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ A. O. Osman, *Historical Overview of Olfactory Art in the 20th Century*, dostępny online: https://www.academia.edu/4608919/Historical_Overview_of_Olfactory_Art_in_the_20th_Century, [dostęp: 23.03.2023].

⁷⁰⁹ Tamże.

⁷¹⁰ Autor nieznany, *That Smells Radical: Fluxus Art Engages the Nose [w:] mad perfumista*, 10.02.2013, dostępny online: <https://girlwholikesboyswholikegirlswholikeperfumes.wordpress.com/2013/02/10/that-smells-radical-fluxus-art-engages-the-nose/> [dostęp: 26.05.2023].

Co warte podkreślenia, Saito wywodziła się z nurtu artystycznego Fluxus, który w swoich działaniach dążył do integracji zmysłowej. Przedstawiciele nurtu Arte Povera również w swoich praktykach odwoływali się do doświadczeń węchowych. Termin tego ruchu artystycznego został wymyślony przez krytyka i kuratora Germano Celanta⁷¹¹. Miał on na celu zdefiniowanie praktyk włoskich artystów, których działania datowane są na koniec lat 60. ubiegłego wieku. Cechą charakterystyczną tego nurtu było pozbawianie materiałów obecnych w życiu codziennym przypisanego im oficjalnie kontekstu i umieszczanie ich w galerii sztuki⁷¹². Jednym z artystów, wywodzących się z Arte Povera, intensywnie zainteresowanego doznaniem węchowymi był Jannis Kounellis, który starał się w swojej twórczości zapraszać odbiorców do doświadczenia sztuki na poziomie materialnym i zmysłowym. W 1969 roku Jannis Kounellis przygotował pracę *Untitled*. Składała się ona z siedmiu worków jutowych. Każdy worek był wypełniony inną suszoną rośliną: ciecierzycą, ziarnami kawy, zieloną soczewicą, groszkiem, fasolą, białą fasolą i kukurydzą⁷¹³. Górna część każdego worka była zwinięta tak, aby można było zobaczyć zawartość⁷¹⁴. Każdy z nich emitował określony aromat. Pierwsza wersja tej pracy powstała na potrzeby wystawy *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (1969), której kuratorem był Harald Szeemann. Pokazywana ona była w Kunsthalle Bern i Institute of Contemporary Arts w Londynie. Kolejną z zapachowych prac artysty była *Untitled (Coffee)* z 1989 roku. Składała się ona z zawieszzonego na ścianie przezroczystego pudełka do połowy wypełnionego kawą. Jak opowiadał o swojej twórczości artysta,

[...] Często korzystałem z zapachu, którego brakowało w mi obrazach, a który stał się czymś przedstawionym w malarstwie. Ale dla mnie zapach kawy to malarstwo, to rzeczywistość, ale to też pomysł na podróż, pomysł na przygodę⁷¹⁵.

⁷¹¹ R. Burgon, *Jannis Kounellis. Untitled 1969*, [w:] Tate, dostępny online: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-ar00069> [dostęp: 11.03.2023].

⁷¹² Tamże.

⁷¹³ Tamże.

⁷¹⁴ Tamże.

⁷¹⁵ Tamże.

Krytyk i kurator sztuki, Dieter Roelstreat uważał, że zapachowe materiały używane przez artystę udostępniają odbiorcom bogatą gamę osobistych skojarzeń, przede wszystkim odwołujących się do konkretnych miejsc i przestrzeni⁷¹⁶.

W 1970 roku Martial Rysse stworzył dwa zapachy przeznaczone dla mężczyzn i kobiet, *Démocratie pour homme* oraz *Démocratie pour femme*. Miały one odzwierciedlać wonie ciał pracujących ludzi. Były to zapachy intensywne, ciężkie, niesamowicie wilgotne, co miało bezpośrednio przekierować uwagę wachającego w stronę wyobrażenia sobie spoconych ze zmęczenia organizmów, jak i miejsc pracy. Tymczasem amerykański artysta, Dennis Oppenheim, stworzył w 1973 roku pracę *Recall*. Składała się ona z projekcji wideo, na której było widać usta artysty – wydobywał się z nich głos Oppenheima, opowiadającego o swoich doświadczeniach. Do tej pracy prowadziła specjalna ścieżka wykonana z metalu, która po brzezi wypełniona była terpentyną⁷¹⁷. Jej zapach wywoływał u Oppenheima wspomnienia z okresu studiów artystycznych – pracownie były wręcz nasyczone zapachem tej substancji, która osadzała się także na włosach i ubraniach. Warto jednak podkreślić, że Oppenheim starał się w tej realizacji narzucić przede wszystkim własne reminiscencje. Dla odbiorcy, który po raz pierwszy doświadczał zapachu terpentyny, stał się on aromatem, wokół którego musiał najpierw samodzielnie zbudować olfaktoryczne wrażenia, obrazy oraz sensory. Jednakże woń ta posiada silny pierwiastek zmysłowości, twórczej energii i z czasem mogła wywołać intensywne doznania. Woń terpentyny może również przenosić odbiorcę do pracowni artysty, w której tworzy, stając się mimowolnie materialnym zapisem gestu kreacji, tworzenia.

Interesującą strategię zastosował za to Guy Bleus. W 1980 roku, w ramach swojej wystawy w Antwerpii, zamiast gotowego dzieła, przesłał nasączoną swoim ulubionym zapachem rękawicę, z którą miał pozytywne skojarzenia, odwołując się w ten sposób do prywatnych obszarów pamięciowych. Jenny Marketou⁷¹⁸ w pracy *As it happens* (1997) próbowała tymczasem przywołać zapach Grecji, bliskiemu jej sercu, jak i wspomnieniom kraju, w którym się wychowywała i dorastała. W kolejnej realizacji, *Smellbytes* (1998) starała się tymczasem zrekonstruować woń wirtualnej przestrzeni za pomocą stworzonego przez

⁷¹⁶ Tamże.

⁷¹⁷ L. Le Feuvre, *Dennis Oppenheim. Recall*, dostępny online: http://old.likeyou.com/archives/dennis_oppenheim_mot_06.htm [dostęp: 21.05.2023].

⁷¹⁸ Zob. stronę autorską artystki: <http://www.jennymarketou.net/> [dostęp: 22.04.2023].

siebie bohatera, Chrisa 053, który buszuje po sieci w poszukiwaniu zapachów ludzkich ciał, próbując w ten sposób stworzyć olfaktoryczną pamięć, a tym samym własną tożsamość. Olivia Giacobetti w realizacji *En passant* (2000) postanowiła za pomocą zapachu uchwycić własne wspomnienie związane z zapachem piekarni. Praca składała się z projekcji wideo. Rozmazane kadry miały sugerować przelotne, szybkie spojrzenie, jakim obdarowuje się przestrzenie, kiedy przemyka się błyskawicznie przez ulice. Wokół projekcji unosiła się woń świeżego pieczywa. Giuseppe Penone w pracy *Respirare l'ombra* (1999-2000) postanowił zaangażować zmysł węchu odbiorców za pomocą liści laurowych. Szczelnie obłożył nimi wnętrza galerii, która zaczynała przypominać prawdziwie roślinny zakątek, co miało wywoływać skojarzenie z pełnymi zieleni miejscami. Intensywna woń liści laurowych obezwładniała, jak i zachęcała do zmysłowej kontemplacji⁷¹⁹. Tymczasem Leslie Hill oraz Helen Paris w swoim performansie *On the scent* (2003) zastanawiali się wraz z publicznością, jakie aromaty przypominają im dom. Podobną strategię zastosowała również kolejna artystka, Helgard Haug. Odwoływała się ona do pamięci zapachowej za pomocą przestrzeni miejskich, analizując wonie obecne na stacji metra Aleksanderplatz w Berlinie. Skupiała się przede wszystkim na aromatach charakterystycznych dla czasów sprzed upadku muru berlińskiego. Przygotowane przez nią flakony, wypełnione najróżniejszymi zapachami i zatytułowane *U-deur* (2000), były sprzedawane na stacjach i prowokowały odbiorców do wspomnień związanych z tą stacją metra⁷²⁰. Wywoływały one przede wszystkim skojarzenia dźwiękowe, muzyczne, a także te związane z dymem papierosowym czy drogiego alkoholu. Nie zabrakło również odwołań związanych z modą, perfumami, a także nocnymi klubami. Trzy lata później, Hilda Kozari w ramach instalacji *Air–Urban Olfactory Installation*, przygotowała trzy przestrzenie. Były to olbrzymie, kuliste obiekty, do których odbiorcy mogli swobodnie zajrzeć i doświadczyć zapachów obecnych na ulicach Bukaresztu, Paryża i Helsinek⁷²¹. Kozari za pomocą zapachów, stworzonych przez perfumiarza, Bertranda Duchaufura, chciała w ten sposób pozostawić wyobrażenia o realnie wyglądających przestrzeniach odbiorcom.

⁷¹⁹ Pracę artysty można zobaczyć, choć szkoda, że nie poczuć, na jego autorskiej stronie: <https://giuseppepenone.com/en/works/0359-respirare-lombra> [dostęp: 21.05.2023].

⁷²⁰ Zob. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/u-deur> [dostęp: 22.04.2023].

⁷²¹ Zob. <https://sauma.tandefelt.com/kozari.htm> [dostęp: 22.04.2023].

Warto zwrócić uwagę, że aromaty pojawiają się w praktykach artystycznych także w ramach przemysłów paradygmatu architektonicznego, w którym przede wszystkim dominuje jeden zmysł, a jest nim bez wątpienia wzrok:

Aromatyczne substancje w architekturze dekonstrukcyjnej destabilizują geometryczność, powodują efekty transgresyjne, dyskurs amorficzności i niedookreślenia, doświadczenie stanu stawania się⁷²²,

zauważa Ewa Badyda. Również Juhani Pallasmaa podkreśla wagę węchu w odbiorze przestrzeni i architektury, które wyzwalają olfaktoryczną wyobraźnię⁷²³. Richard Shusterman natomiast podkreśla, że ciało stanowi „podstawowy model relacji między układem architektonicznym a środowiskiem”⁷²⁴. Symptomatycznym przykładem tego rodzaju doświadczenia staje się scena z filmu Michelangela Antonioniego *Noc* (1961), podczas której główna bohaterka Lydia, wędrując po ulicach Mediolanu, dotyka budynków i napawa się zapachami. Starła się w ten sposób nawiązać bliski kontakt z rzeczywistością. Kadr ten staje się przykładem zburzenia hegemonii wzroku na rzecz dotyku i zapachu, destabilizując w ten sposób uniwersalny wymiar przestrzeni na rzecz indywidualnych przeżyć, emocji oraz przede wszystkim pamięci. Na podobnej zasadzie opierają się działania artystów w przestrzeni muzealnej, gdzie instalacje zapachowe wymuszają wręcz nasycenie zmysłów innymi doświadczeniami niż tylko wzrokowymi, zmieniając w ten sposób jakość przeżycia estetycznego w wielowymiarowe wrażenie. Nie bez powodu norweska artystka, Sissel Tolaas w swoich olfaktorycznych działaniach, sporo uwagi poświęca percepcji węchowej właśnie w kontekście architektury⁷²⁵. Tolaas traktuje budynki jako żywe, oddychające organizmy, a woń samej budowli staje się odzwierciedleniem jego trzewi. Jedną z prac Tolaas *OUTsideINsideOUT* (2005–2021), poświęcona jest badaniom architektonicznych struktur zapachowych, które stanowią dla niej cenne, zmysłowe źródło informujące o zmiennych

⁷²² E. Badyda, *Upadły anioł zmysłów? Metaforyka zapachu i percepcji węchowej we współczesnej polszczyźnie*, Gdańsk 2013, s. 29.

⁷²³ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2022, s.68.

⁷²⁴ R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Warszawa 2016, s. 275.

⁷²⁵ O działaniach Tolaas będę pisać również w dalszej części tego rozdziału.

warunkach atmosferycznych, obecności ludzi, zwierząt, roślin, a także materiałów wykorzystanych przy budowie⁷²⁶. Nie inaczej do tego zagadnienia podszedł francuski artysta, Boris Raux. W ramach interwencji miejskiej, zatytułowanej *Les Tags Olfactive*, która nieustannie trwa od 2010 roku w najróżniejszych zakątkach świata, aromatyzuje wybrane przez siebie struktury architektoniczne perfumami marki Issey Miyake, zostawiając w ten sposób niewidzialne ślady swojej obecności, przekształcając pierwotną woń przestrzeni.

Jim Drobnick zauważył, że muzea, w którym wystawa nastawiona jest przede wszystkim na wrażenia węchowe, dążą do aromatorii, czyli do całkowitego zanurzenia w doznaniach zmysłowych⁷²⁷. Hsuan L. Hsu postanawia w tym kontekście zdefiniować typ odbiorców doznających zarówno dzieł zapachowych, jak i aromatorii. Określa ich mianem *olfactors*, czyli „węchowców”⁷²⁸. Pojęcie ukute przez Hsu przemycą także sposób ustawienia się ciała odbiorcy w kontakcie z zapachowym dziełem sztuki, który dosłownie „węduje” za swoim własnym nosem.

Przykładem takiej „węchowczyny” jest Rachel Morisson, która w swojej akcji *Smelling the Books* (2011) zaczęła systematycznie wąchać książki znajdujące się w bibliotece Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku⁷²⁹. Artystka zapisywała swoje doświadczenia, przekierowując w ten sposób uwagę odbiorców do wspomnień, jak i prywatnych wrażeń zmysłowych związanych z pozostałością fizjologicznych śladów na książkach, takich jak dotyk, zapach perfum lub kremu do rąk, naskórka, włosów, a także powietrza i prywatnych, domowych przestrzeni.

W równie intrygujący sposób do zmysłu węchu podeszła także Klara Ravat. W Berlinie założyła Smell Lab-laboratorium, w którym cyklicznie odbywają się spotkania, jak i spacerów olfaktoryczne, które służą eksplorowaniu przestrzeni oraz ćwiczeniu i rozwijaniu percepcji węchowej. Uczestnicy zapamiętują zapachy, zbierają też porzucone obiekty – ich zapach

⁷²⁶ W rozważaniach o działaniach Tolaas powołuję się na mój wcześniej opublikowany tekst: zob. Z. Sokołowska, *Sensoryczny restart: sztuka i węch. Sylwetka Sissel Tolaas*, [w:] *Kultura Liberalna*, 9.05.2023, nr 748(19/2023): <https://kulturaliberalna.pl/2023/05/09/sztuka-i-wech-sissel-tolaas-zuzanna-sokolowska/> [dostęp: 21.05.2023]

⁷²⁷ A. Giibert, *Co wnosi nos? Nauka o tym, co pachnie*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2010, s. 328.

⁷²⁸ H. L. Hsu, *Olfactory Art, Trans-Corporeality, and The Museum Environment*, dostępny online: https://www.academia.edu/34065949/Olfactory_Art_Trans_Corporeality_and_the_Museum_Environment,, s. 14.

⁷²⁹ Cyt. za L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, [dostęp: 21.03.2023].

odtworza się później za pomocą techniki destylacji, w trakcie której porównywali własne doświadczenia węchowe.

Zapachowe przestrzenie, przywołujące aromaty miejsc, jak i odwołujące się do pamięci, były również obecne w holenderskim Muzeum Narodowym Mauritshuis w Hadze w trakcie trwania wystawy zatytułowanej *Smell The Art: Scents in Colour* w 2020 roku⁷³⁰. Ekspozycja ta starała się integrować wszystkie zmysły człowieka za pomocą węchu. Prezentowane na niej prace miały przede wszystkim działać na widza olfaktorycznie, który spoglądając na obraz, zaczyna odczuwać przedstawione na nim aromaty kwiatów, owoców, portretowanych ludzi czy nawet ekskrementów. Zapachowa mapa stworzona na wystawie skupiała się wokół woni występujących w XVII wieku w Holandii. Twórcy ekspozycji zapewniali, że nie były one zbyt miłe dla nosa. Do rzek wlewano wtedy wszelkiego rodzaju nieczystości, a higiena osobista znacząco różniła się od tej, do której przyzwyczajeni jesteśmy teraz – dezodoranty nie istniały, a wszelkiego rodzaju pachnidła przeznaczone były dla najbogatszej części społeczeństwa. Ludzie byli przekonani, że zapach nieczystości może wiązać się z chorobami, a także potencjalnym zagrożeniem dla ich zdrowia psychicznego. Stąd też dużą popularnością cieszyły się w tym okresie pomandery, dzięki którym ukryte w nich zapachowe olejki aromatyzowały właściciela, jak i miały go chronić przed brzydkimi zapachami.

Przestrzeń ekspozycji została zaprojektowana tak, aby widz patrząc na obraz, jednocześnie odbierał go nosem. Umieszczone wokół dzieł dyfuzory zapachowe ujawniały zapachy przestrzeni prezentowanych na obrazach. Holenderska wystawa zmuszała mimowolnie widzów do aktywnego, w pełni cielesnego uczestnictwa w ekspozycji. I trzeba przyznać, że pomysłodawcom ekspozycji ta trudna sztuka integracji sensorycznej się udało. W trakcie wędrowki pomiędzy obrazami holenderskich twórców, wystawa zabierała widzów jednocześnie w przestrzenie aromatów, które dziś już nie istnieją. Zapach farb użyty w tworzeniu dzieł już zdążył porządnie wywietrzeć, a ludzie używają już na co dzień zupełnie

⁷³⁰ W kontekście rozważań o tej wystawie, przywołuję w całości artykuł, który opublikowałam na łamach czasopisma *Artluk*. Trafia on tutaj nie bez powodu – była to niestety jedyna wystawa zapachowa, jaką miałam okazję bezpośrednio doświadczyć/obejrzeć w trakcie pisania rozprawy. Zob. Z. Sokołowska, *Jak pachną kolory?* [w:] *Artluk*, nr 1-2/2021, s. 26-29. Zob. też <http://www.artluk.com/main.php?idnum=57> [dostęp: 21.05.2023].

innych aromatów i perfum niż w XVII wieku. Również powietrze pachnie inaczej niż 400 lat temu. Na pewno wstrząsającym, olfaktorycznym doznaniem stało się oglądanie obrazu autorstwa Michiela i Pietera van Miereveltów z 1617 roku *Lekcja anatomii dr. Willem van der Meer*, który przedstawia sekcję zwłok. Zebrani wokół ciała chirurdzy ubrani w czarną odzież z charakterystycznymi, wielkimi kołnierzykami, kierują swój wzrok na otwarte wnętrzości. Niektórzy z nich trzymają w dłoniach zioła, aby zneutralizować nieprzyjemny aromat rozkładającego się ciała, w oddali widać palące się świece i dymiące kadzidło. Kiedy widz podchodził do tego obrazu, zaczynał czuć oszałamiający zapach tłących się knotów i najprawdopodobniej woń mirry zmiksowany z obezwładniającym aromatem krwi i martwego ciała. Olfaktoryczny akcent kompletnie zmienia percepcję oglądanego dzieła, na który przestaje się patrzeć wyłącznie z ciekawością i zachwytem nad kunsztem malarskim artystów. Widz został dosłownie wciągnięty w scenę namalowaną przez artystów, a jego ciało zaczęło mimowolnie odczuwać nieprzyjemne emocje i skurcze w brzuchu, związane ze strachem i ostatecznie dotkliwym dla wzroku widokiem. Emocje te nie pojawiłyby się, gdyby nie towarzyszący obrazowi zapach. Nie inaczej działo się w przypadku fotografii, na której został uwieczniony pomander z 1620 roku. Zapach, jaki towarzyszył tej realizacji był zaskakująco ziołowy, ale też jednocześnie kwiatowy, z dużą domieszką trudnego do opisanie aromatu przywodzącego na myśl duszną, dawno niewietrzoną przestrzeń. Fascynującym doznaniem stało się także doświadczanie obrazu Jacoba van Ruisdaela z ok.1670-1675 roku *Widok Haarlem z Bleaching Fields*, który przedstawia sielski pejzaż tego regionu. Zapach towarzyszący temu obrazowi był niezwykle świeży, ozonowy, w którym zniemacka pojawia się zapach trawy i kwiatów. Jest to aromat na tyle zaskakujący, że ludzki nos potrzebował sporego czasu na oswojenie się z tą wonią, z którą tak naprawdę jego ciało zderzyło się po raz pierwszy, ponieważ nie istnieje już ona współcześnie.

Trzeba przyznać, że wystawa *Smell The Art: Scents in Colour* była wyjątkowa pod każdym względem. Kompletnie zaskoczyła widza, który przyzwyczajony do zachłannej, wzrokowej kontemplacji obrazu, zaczynał doświadczać sztuki na zupełnie innym poziomie. Pomysłodawcy wystawy zwrócili przede wszystkim uwagę na społeczne konotacje zapachu, jak i na jego sprawczą rolę w kształtowaniu tożsamości i pamięci. Dzieła olfaktoryczne wchłaniają się do ciał tych, którzy ich doświadczają, podważając dystans wytworzony przez

wzrok. W 2019 roku powstał manifest sztuki olfaktorycznej autorstwa Caro Verbeek. Veerbeek nawołuje w nim do rewolucji węchowej, do traktowania nosa jako elementu edukacyjnego, a przede wszystkim do stworzenia narzędzi, które będą tworzyć historię zapachu. Nie tylko w muzeum. Czy owa rewolucja węchowa, którą postuluje Veerbeek nie staje się także pewną formą aktywizmu zmysłowego? Czy poprzez wąchanie, intensywne doświadczenia zapachowe nie neguje się zastanego, przyjętego od wieków okularocentrycznego porządku? Oczywiście, że tak, a wystawa w holenderskim Muzeum Narodowym zdaje się tylko potwierdzać ten olfaktoryczno- zmysłowy przewrót. Nie mniej jednak nie była to pierwsza tak duża ekspozycja związana z prezentacją zapachów w przestrzeniach muzealnych czy galeryjnych. Jedną z najważniejszych w tym kontekście pozostaje ekspozycja *The Art of Scent*, zorganizowana w 2012 roku przez Museum of Art and Design w Nowym Jorku⁷³¹. W tym czasie była to jedna z pierwszych na świecie wystaw muzealnych poświęconych całkowicie węchowi. Jak zauważyli organizatorzy tego wydarzenia, tworzenie perfum było historycznie pomijane i nie traktowano tego rodzaju praktyki jako znaczącej, istotnej. Jednak w ciągu ostatniego stulecia rozwój nowych technologii doprowadził do zainteresowania się ideą tworzenia zapachów. Wystawa *The Art of Scent*, koncentrowała się wokół gwałtownie zmieniających się procesów związanych z deodoryzacją i sztuką perfumeryjną. Przedstawiała ona między innymi dwanaście kluczowych zapachów, które kojarzone są historycznie, w tym kultowy już zapach Chanel no.5 czy Guerlain Shalimar. Aby odnieść się do zmysłu węchu, rzadko wprowadzanego w środowisku muzealnym, projekt ten eliminował wszelkie doświadczenie wzrokowe⁷³². Odwiedzający wchodzili do pozornie pustej, białej galerii, w której znajdowały się specjalnie wyrzeźbione na to wydarzenie ścienne wnęki. To właśnie w nich można było poczuć określone aromaty. Odbiorcy mogli oprzeć się o ścianę, co wyzwalało uwolnienie się pachnącego strumienia powietrza. Oprócz zapachu, ich powierzchnia pulsowała również dźwiękami i projekcjami tekstów dotyczących historii sztuki perfumeryjnej⁷³³. W kolejnej sali, znajdował się za to szklany stół, nad którym zawieszono

⁷³¹ O wystawie można szczegółowo przeczytać tutaj: <https://dsrny.com/project/art-of-scent> [dostęp:21.05.2023]

⁷³² S. Eichblatt, *Architects Diller Scofidio and Renfro design „The Art of scent at MAD NY”*, [w:] *Wallpaper*, 9.09.2022, dostępny online: <https://www.wallpaper.com/architecture/architects-diller-scofidio-renfro-design-the-art-of-scent-show-at-mad-ny> [dostęp: 21.05.2023]

⁷³³ Tamże.

zostały naczynia wypełnione aromatycznymi woniami. Miało to sprowokować odbiorców do dyskusji nad własnymi doświadczeniami. Wystawa *The Art of Scent*, stworzona przez kolektyw artystyczny Diller Scofidio + Renfro we współpracy z kuratorem Chandlerem Burrem do tej pory traktowana jest jako rewolucyjne wydarzenie w kontekście sztuki węchowej. Jednak nie ostatnie. Dwa lata później Muzeum Tinguely w Bazylei zorganizowało ekspozycję *Belle Haleine. Der Dutf der Kunst. The Scent of Art*, która prezentowała ponad 60 dzieł. Ich tematyka oscylowała przede wszystkim wokół oddychania i zapachu. Sam tytuł sugeruje zresztą bezpośrednie nawiązanie do działań Marcela Duchampa. Tematyka tej ekspozycji dotyczyła przede wszystkim recepcji zmysłu węchu w kulturze, a także starała się odpowiedzieć na zasadnicze pytanie – czy zapach może stać się dziełem sztuki? Kuratorka tej wystawy, Annja Müller-Alsbach, śmiało potwierdza, że tak. Nie bez powodu Müller-Alsbach do stworzenia tej wystawy wybrała twórców wywodzących się z „nurtu Nouveaux Réalistes, pop artu, sztuki konceptualnej czy Fluxusu”, którzy w swoich działaniach starali się odwoływać do polizmystowego doświadczenia rzeczywistości⁷³⁴. Jedną z ciekawszych prac prezentowanych na tej wystawie był obraz wideo Billa Violi *Il Vapore* (1975). Przedstawiał on transformacje, jakim ulega woda. Projekcja dokumentowała jej wszystkie stany skupienia – od substancji po parę. Emisji tego obrazu towarzyszyła silna woń eukaliptusa, która rozchodziła się niemalże po całej sali, w której znajdowała się praca artysty. Aromat ten był ściśle powiązany z obrazem, na którym było widać kobietę zbierającą pędy tej aromatycznej rośliny. Viola w ten sposób chciał pokazać transcendentalną jakość wody jako uniwersalnej, życiodajnej substancji⁷³⁵. Tymczasem instalacja *Volàtil* (1980–1994) Cildo Meirelesa odwoływała się do wydarzeń Holokaustu, konfrontując w ten sposób odwiedzających z ekstremalnymi emocjami, jakie pojawiają się w obliczu zagrożenia i bezpośredniej obecności śmierci. Artysta przygotował syntetyczną, siarkową woń, która od razu ustawia emocjonalnie odbiorcę, odczuwającego paraliżujący strach⁷³⁶. Realizacja ta spowodowała skrajne wrażenia wśród zwiedzających. Jej woń wywoływała silnie traumatyzujące doświadczenie, na które

⁷³⁴ Więcej o samej wystawie można przeczytać tutaj: <https://www.tinguely.ch/en/exhibitions/exhibitions/2015/belle-haleine.html> [dostęp: 10.04.2023].

⁷³⁵ Tamże.

⁷³⁶ Tamże.

reagowało całe ciało. Przyjrzyjmy się zatem bliżej twórcom, których działania olfaktoryczne niosą ze sobą silnie somatyczny odbiór i odwołują się bezpośrednio do cielesności.

4.2 Zapachy ciała, emocji i dźwięków

Jedną z najważniejszych artystek współczesnych, która całą swoją twórczą działalność poświęciła zmysłowi węchu jest Sissel Tolaas⁷³⁷. Jej wykształcenie i umiejętności robią ogromne wrażenie – biegle włada dziewięcioma językami, studiowała na kierunkach związanych ze sztuką, lingwistyką, a także matematyką i chemią. Jej przygoda z zapachami rozpoczęła się w dość nieoczekiwany i niezbyt przyjemny dla nosa sposób, mianowicie od wybuchu śmierdzących oparów podczas jednego z laboratoryjnych eksperymentów. Tolaas uświadomiła sobie wtedy, że definiowanie i nazywanie zapachów ulega pewnemu uproszczeniu. Określa się je najczęściej w kategoriach antynomii – aromat może być albo piękny, albo po prostu brzydki. Badaczka postanowiła przyjrzeć się strategiom obecności zapachów w najróżniejszych przestrzeniach – historycznych, społecznych, miejskich, językowych, a także osobistych. Zauważyła, że percepcja węchowa niemalże nie istnieje w badaniach naukowych i skutecznie została wyparta przez wizualność. „Jestem zmęczona tą nieustanną paplaniną: o, to dobrze wygląda, ależ ona świetnie wygląda. Uważam, że nosy znacznie lepiej rejestrują świat, niż oczy. Wystarczy świadomie włączyć w percepcję zmysł węchu, żeby otrzymać niewiarygodnie złożony obraz rzeczywistości, a nie tylko jej płaski obrazek”⁷³⁸ - powiedziała Tolaas Annie Theiss podczas jednego ze swoich wywiadów.

W trakcie szeroko zakrojonych badań, artystka postanowiła przyjrzeć się przede wszystkim komunikatom, jakie generują określone wonie, nie tylko perfum. Przeczesała między innymi europejskie stolicy, w celu stworzenia olfaktorycznej biblioteki: wąchała ulice i wnętrza domów, a także niezliczoną ilość przedmiotów, takie jak klamki, lampy, stoły. Za

⁷³⁷ Również w tym fragmencie pracy przywołuję mój tekst o Sissel Tolaas: Zob. Z. Sokołowska, *Sensoryczny restart: sztuka i węch. Sylwetka Sissel Tolaas*, [w:] *Kultura Liberalna*, 9.05.2023, nr 748(19/2023): <https://kulturaliberalna.pl/2023/05/09/sztuka-i-wech-sissel-tolaas-zuzanna-sokolowska/> [dostęp: 21.05.2023]

⁷³⁸ A. Theiss, *Dotrzeć na pachnący Księżyc*, [w:] *Zapach, niewidzialny kod*, publikacja towarzysząca wystawie zorganizowanej przez Centrum Nauki Kopernik, Goethe-Institut, Instytut Francuski w Polsce, 21.11-2013-19.01.2014, Warszawa 2013, s. 127.

pomocą technologii Headspace, która bada cząstki powietrza, przechwytywała do fiolek wonie, które najbardziej przykuwały jej uwagę i określały tożsamość miejsca. „Jedni piszą pamiętniki, ja zbieram zapachy”⁷³⁹ – mówi o swoich działaniach artystka. Jej zapachowa kolekcja liczy już ponad 7000 aromatów. W ten sposób udało jej się odtworzyć charakterystyczne zapachy Berlina, które stworzyły multisensoryczną mapę tego miasta. Tolaas zrekonstruowała woń każdego miejskiego obszaru, zamykając go w specjalnych flakonach z atomizerami, wskazującymi na geograficzne położenie danego aromatu. Projekt ten pokazywany był w nowojorskim MoMA. Jednakże tworzenie zapachowych bibliotek, to nie jedyny zakres działań norweskiej artystki. Tolaas bada wpływ określonych aromatów na osobowość i pamięć, zwłaszcza w kontekście przeżywanych traum i urazów psychicznych. Próbuje także odtworzyć za pomocą syntetycznych substancji zapach własnego ciała. Naturalna woń skóry jest dla niej ciekawsza olfaktorycznie niż perfumy, których na co dzień zresztą nie używa. Anna Theiss w swoich tekstach o działaniach Tolaas przytacza pewną intrygującą anegdotę: artystka podczas jednej z edycji festiwalu filmowego Berlinale, chciała za wszelką cenę uniknąć męczących rozmów i towarzystwa ludzi, których po prostu nie darzyła zbyt wielką sympatią. Z tej okazji powstała specyficzna woń, która rzeczywiście budowała dystans i nie zachęcała do bliższego kontaktu. „Chciałam stworzyć zapach, który komunikowałby: Zostaw mnie w spokoju. I rzeczywiście, nikt nie chciał stać bliżej niż półtora metra ode mnie”⁷⁴⁰ – opowiadała Tolaas.

Artystka wykreowała także aromat wewnątrz sklepów Ikea, który ma ponoć odzwierciedlać szwedzki charakter tego miejsca. Pociąga ją także idea stworzenia zapachu przestrzeni kosmicznej. Sporo uwagi poświęciła także sposobowi mówienia o doznaniach węchowych. Artystka zauważyła, że język ogranicza nadawanie identyfikatorów leksykalnych zapachom, które wciąż stanowią wyzwanie do ich precyzyjnego opisu. Innymi słowy, język pochłania wrażenia węchowe na tyle silnie, że ich opis ogranicza się najczęściej do pojedynczych wrażeń i doznań. Nie mniej jednak to właśnie język uobecnia olfaktoryczność, która niedostępna jest ludzkiemu oku. Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*

⁷³⁹ Tamże, s. 132.

⁷⁴⁰ Tamże, s. 134.

zwracał uwagę na bliską materialności i cielesności strukturę języka pisząc, że jest on tak naprawdę skórą:

[...] ocieram język o innego. To tak, jakbym w miejsce palców miał słowa lub miał palce na koniuszkach słów⁷⁴¹.

Doświadczenie zapachu, jak i próby jego leksykalnego opisu wyzwalały zatem zmysłowy potencjał ciała, jak i uświadamia niezwykłą głębię doświadczenia środowiskowego. Arnold Berleant zwraca uwagę na jeszcze inny, językowy kontekst wrażeń zmysłowych – „doświadczenie percepcyjne jest zarówno zapośredniczone, jak i przesłonięte przez język”⁷⁴², co oznacza, że również on jest uwarunkowany kulturowo. Można zatem śmiało wysnuć tezę, że być może to właśnie nie w języku tkwi problem z werbalizowaniem wrażeń węchowych, ale w strukturze samej kultury, która ten język tworzy, eliminując zmysł węchu z przestrzeni jakiegokolwiek szerszego namysłu. Na jeszcze inny wątek w ramach rozważań olfaktoryczno-językowych zwracają lingwiści, Niclas Burenhult ze szwedzkiego Uniwersytetu w Lund i Asifa Majid z Uniwersytetu Radboud. Kwestionują oni założenie, że język ogranicza werbalny opis zapachowych eksperyencji. Badacze postanowili zbadać sposoby werbalizowania wrażeń węchowych przez plemię Jahai, który zamieszkuje region Malezji⁷⁴³. Rdzennym językiem ja-hai posługuje się aktualnie 1250 osób⁷⁴⁴. Naukowcy zauważyli, że obfituje on w abstrakcyjne pojęcia definiujące wrażenia zapachowe. Badanie, jakie przeprowadzali na terenie Malezji wyglądało w następujący sposób: plemię Jahai miało opisać za pomocą swojego języka doświadczenia olfaktoryczne związane z wonią cebuli, dymu, róży, cytryny czy cynamonu⁷⁴⁵. Zauważono, że są oni w stanie biegle opisać swoje eksperyencje węchowe. Jak zauważono, ma to ścisły związek z ich naturalnym trybem życia⁷⁴⁶. Plemię Jahai żyje przede wszystkim z polowań, jak i poszukiwania roślin oraz owoców, które nadają się do zjedzenia, dlatego też

⁷⁴¹ R. Bathes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s.123.

⁷⁴² A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2011, s.78.

⁷⁴³ *Jahai Speakers Have Specific Names for Smells*, dostępny online: <https://www.daytranslations.com/blog/jahai-speakers-smells/> [dostęp: 15.05.2023].

⁷⁴⁴ Tamże.

⁷⁴⁵ Tamże.

⁷⁴⁶ Tamże.

ważną rolę odgrywa u nich węch, za pomocą którego są w stanie błyskawicznie znajdować pokarm⁷⁴⁷. Naukowcy wyodrębnili pojęcia olfaktoryczne, którymi posługują się najczęściej. Na przykład słowo *pʔih* służy do opisu woni surowego mięsa, ryby, a także krwi⁷⁴⁸, a termin *pʔus* definiuje zapach stęchlizny, zepsutego jedzenia, grzybów i wilgotnych, opuszczonych pomieszczeń⁷⁴⁹. Badania naukowców potwierdzają także tym samym wcześniej postawioną tezę, że problem z werbalizowaniem doświadczeń węchowych nie tkwi w języku, ale w sobie hierarchizowania zmysłów. Istotny staje się również kontekst społeczny i jego relacji z powonieniem. Alan Corbin zauważa, że klasyczny język francuski został całkowicie „oczyszczony” ze słownictwa, które dotyczyło nieprzyjemnych woni oraz odorów, co miało zabezpieczyć Francję przed smrodami i gniciem⁷⁵⁰. Frazeologia olfaktoryczna za to jest do tej pory obecna w języku japońskim. Na przykład słowo *nihofu* oznacza zarówno „roztaczanie subtelnej woni”, a także definiuje moment kwitnienia czereśni⁷⁵¹. Zatem stawianą przez wielu badaczy tezę, że fenomeny zapachowe wymykają się językowi, można na podstawie podanych przykładów, odrzucić. Kognitywiści natomiast rozważają, czy język mówienia o zapachach jest ucieleśniony – jak dotąd, nie potwierdzono tego stanowiska.

Węch może być postrzegany jako pewien rodzaj heurystyki, służącej do opracowania ogólnego modelu zmysłowego poznania. Jak słusznie zauważył Marek Krajewski, „zapachy przenoszą odmienne znaczenia, a więc aromaty i wonie tworzą odrębny system semiotyczny⁷⁵². Są więc czymś pośrednim pomiędzy „stymulatorem a znakiem, ale nie są ani jednym, ani drugim do końca, albo jednym i drugim jednocześnie”⁷⁵³. Innymi słowy, zapachy stają się niebezpieczne zarówno dla semiotycznego, jak i lingwistycznego porządku, ponieważ zaburzają one ustalone społecznie podziały i klasyfikacje⁷⁵⁴. Anne-Sophie Barwich zauważa, że natury węchu, jak i percepcji olfaktorycznej nie wyczerpuje tak naprawdę żadna pojedyncza

⁷⁴⁷ Tamże.

⁷⁴⁸ Tamże.

⁷⁴⁹ Tamże.

⁷⁵⁰ A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1999, s.82.

⁷⁵¹ M. Gołszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa 1997, s. 116.

⁷⁵² M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej...*, s. 264-265.

⁷⁵³ Tamże, s. 265.

⁷⁵⁴ Tamże, s. 265.

perspektywa naukowa, ponieważ treść tego rodzaju eksperyencji jest dwoista⁷⁵⁵. Badaczka podkreśla, że węch jest zmysłem eksteroceptywnym, jak i interoceptywnym, co oznacza, że daje on człowiekowi wgląd w zmiany chemiczne zachodzące w środowisku zewnętrznym, jak i określa stan ciała i jego dynamiczne relacje pomiędzy tym, co zewnętrzne, jak i wewnętrzne⁷⁵⁶. Dlatego też warto ostatecznie kreować porządkujące formy językowe, wbrew ustalonym hierarchiom zmysłowym. Tolaas postanowiła stworzyć, korzystając ze swoich nieprawdopodobnych kompetencji lingwistycznych, własny język mówienia o zapachach⁷⁵⁷. Określiła go mianem NASALO. Odwołuje się on do w zasadzie metafor, które bezpośrednio odsyłają do określonej woni. Jednym z przykładów stają się pojęcia „shizaa”, „giish”, „syncliis”, „tarkee”, czy „muushd”. Nie definiują one wprost charakteru zapachu, jednakże mają one stanowić sposób nawigowania po zapachowych doświadczeniach. Tworzą one coś na kształt frazeologii zapachowej. George Dodda zauważył, że kiedy zbliżamy się do zapachu poprzez język, to znaczy, kiedy spędzamy czas na badaniach lingwistyczno-olfaktorycznych, aktywność ta wzmacnia ścieżki neuronowe w samym mózgu, co sprawia, że dzięki temu znacznie intensywniej doświadcza się woni⁷⁵⁸

Działania Sissel Tolaas zmuszają do zrewidowania myślenia o percepcji węchowej, która bez wątpienia stanowi jeden z najciekawszych i najbardziej intrygujących sposobów partycypowania w rzeczywistości. Artystka zachęca do codziennego ćwiczenia zmysłu węchu, do trenowania go w zakresie rozpoznawania aromatów. Trzeba jednak przyznać, że robi to w bardzo ekstremalny sposób. Jednym z takich przykładów staje się realizacja zapachowa prezentowana na stałe Muzeum Historii Militarnej w Dreźnie. Jest ona związana z woniami charakterystycznymi dla I wojny światowej, czyli okopów, błota, krwi, spalenizny. W pracy *The FEAR of smell-the smell of FEAR* (2007) artystka postanowiła nasączyć przestrzeń galerii wonią wytwarzającą się podczas odczuwania strachu. Jej aromat również udzielał się widzom,

⁷⁵⁵ A-S. Barwich, *Węch. Co nos mówi umysłowi*, przeł. T Chawziuk, Kraków 2022, s.98.

⁷⁵⁶ Tamże, s. 99.

⁷⁵⁷ Zob. Z. Sokołowska, *Sensoryczny restart: sztuka i węch. Sylwetka Sissel Tolaas*, [w:] *Kultura Liberalna*, 9.05.2023, nr 748(19/2023): <https://kulturaliberalna.pl/2023/05/09/sztuka-i-wech-sissel-tolaas-zuzanna-sokolowska/> [dostęp: 21.05.2023]

⁷⁵⁸ S. Kotecha, *Art That Smells. Hsuan Hsu on His New Book, The Smell of Risk*, [w:] *Creative Capital*, 29.04.2021, dostępny online: <https://creative-capital.org/2021/04/29/art-that-smells-hsuan-hsu-on-his-new-book-the-smell-of-risk/> [dostęp: 15.05.2023].

którzy zaczęli somatycznie reagować na zapach obecny w galerii. Nie jest to jedyny zresztą projekt artystki, który bezpośrednio odnosi się do emocji. Kolejnym z nich była woń opracowana w 2018 roku dla Tate Modern's Turbine Hall Hyundai Commission 2018, która doprowadzała ludzi do płaczu.

W podobny sposób do interpretowania zapachu podeszła wcześniej Clara Ursitti w pracy *Pheromone Link* (2001). Artystka stworzyła olfaktoryczną przestrzeń, która miała sprzyjać znalezieniu potencjalnego partnera/partnerki, jedynie na podstawie zapachu ich ciał. Jednakże nie jest to jedyna jej praca zapachowa. Ursitti, podobnie jak Tolaas, zalicza się do najważniejszych przedstawicielek sztuki węchowej, eksperymentującej przede wszystkim z cielesnymi woniami. Interesuje ją również analizowanie zmysłu węchu w kontekście płci. Jak opowiada w jednym ze swoich wywiadów, ten rodzaj percepcji stał się dla niej interesujący, także pod względem badania, jak współczesna kultura kontroluje ludzkie zmysły. Podobne zjawisko zauważył także psychiatra Ronald D. Laing, który twierdził, że schematy narzucone na społeczeństwo definiują sposoby zmysłowych eksperyencji. Innymi słowy, człowiek uczy się, które wrażenia zmysłowe są „prawidłowe”, społecznie akceptowalne i dozwolone. Ten rodzaj zachowań określał mianem „polityki doświadczeń”⁷⁵⁹. Ursitti zauważa, że praktyka wężania jest czymś, co jest niemile widziane. Jak opowiada w jednym ze swoich wywiadów,

[...] boimy się wężać ludzi, bo to nie jest społecznie akceptowalne. Stąd istnienie na rynku nie tylko perfum i dezodorantów, ale także antyperspirantów, które zapobiegają poceniu się, do czego organizm jest naturalnie stworzony. Jedynym momentem, w którym te tabu mogą zniknąć dla większości ludzi (powinam dodać tutaj, w świecie zachodnim), jest intymność z kimś⁷⁶⁰.

Powołując się na badania Alaina Corbina, artystka twierdzi, że strach przed wężaniem człowieka wyewoluował wraz z powstaniem klasy średniej, mikrobiologiczną rewolucją zapoczątkowaną przez Louisa Pasteura oraz sanitarizacją przestrzeni publicznych, w których

⁷⁵⁹ Zob. R. D. Laing, *Polityka doświadczenia. Rajski ptak*, przeł. A. Grzybek, Warszawa 2005, zob też J. Brach-Czaina, *Rzeczywistość komponowana*, Warszawa 2023 .

⁷⁶⁰ L. E. Prada, *Interviewing a scent artist: Clara Ursitti*, [w:] *Roots & Routes. Research on Visual Cultures*, dostępny online: <https://www.roots-routes.org/interviewing-a-scent-artist-clara-ursitti-by-laura-estrada-prada/> [dostęp: 13.03.2023]

naturalne wonie zostały wyparte przez syntetyczne, pozbawione cennych danych, które mogłyby informować o cielesnej kondycji innego człowieka. Co ciekawe, ostatecznie ludzkie komórki węchowe nie są w tak słabej kondycji, jakby mogło się wydawać⁷⁶¹:

My, ludzie, jesteśmy zwierzętami. [...] Pogląd Freuda, że wąż jest zwierzęcym zmysłem, prowadził do irracjonalnych zachowań, doprowadził do ustanowienia hierarchii zmysłów, gdzie wąż jest na samym dole. Freud uważał, że zapach jest infantylny i perwersyjny. Poglądy te doprowadziły do przekonania, że zmysł węchu u ludzi rozwinął się, gdy my, ludzie, zaczęliśmy chodzić na dwóch nogach, a nie na czterech, i staliśmy się bardziej cywilizowani. [...] Niedawno nauka obaliła jednak mit, że ludzie są kiepscy w wąchaniu i okazuje się, że jesteśmy lepsi, niż nam się wydaje. Pogląd, że jesteśmy kiepscy w wąchaniu, nigdy tak naprawdę nie został przetestowany z powodu uprzedzeń stworzonych przez te historyczne idee. Więc wąchaj dalej, jak nasi inni zwierzęcy przyjaciele, na czubku twoich nozdrzy jest ogromna ilość informacji⁷⁶².

Urisitti zauważa, że wszystkie płyny ustrojowe, często kojarzone z siłą życiową i energią, mają również swój własny, charakterystyczny zapach. Te cielesne wonie, emanujące z wnętrza osoby, według artystki dają wrażenie przekazywania prawdziwej istoty człowieka⁷⁶³. Dlatego też stworzyła aromatyczną serię szkiców zapachowych *Scent Sketch* (1995-2000), które stanowią jej autoportret zapachowy, a także perfumy *Eau Claire* (1993), będące olfaktorycznym zapisem ruchliwości, żywotności oraz intymności jej ciała. Zawiera on nuty zbliżone do zapachu wązny oraz skóry podczas menstruacji, która pod wpływem działania hormonów, emituje silnie zmysłowy, niezwykle erotyczny zapach. Urisitti eksperymentowała także z gotowymi perfumami – w trakcie interwencji zapachowej *Poison Ladies* (2013) artystka zaprosiła 28 kobiet w wieku powyżej 60. lat i zachęcała je do spryskiwania się perfumami *Poison* Christiana Diora⁷⁶⁴. Jest to zapach ciężki, zmysłowy, a sama kampania reklamowa tego zapachu sugerowała jednoznaczny komunikat – jest to woń przeznaczona dla świadomych swojej seksualności kobiet, dla prawdziwych *femme fatale*. Im bardziej

⁷⁶¹ Tamże.

⁷⁶² Tamże.

⁷⁶³ Tamże.

⁷⁶⁴ Zob. <https://www.glasgowsculpturestudios.org/clara-ursitti> [dostęp: 26.03.2023]

przestrzeń nasycala się cząsteczkami tych perfum, tym bardziej zmieniał się odbiór kobiet, z których zupełnie nieświadomie, odbiorcy zdjęli odium wieku, a także związanej z tym niewidzialności związanej z przemijającą urodą, starzeniem się, czyli szeroko rozumianego ageizmu, spychającego je na margines jakiegokolwiek atrakcyjności. W jej ślady poszła także inna artystka, Claudia Vogel, która postanowiła nie myć się przez dłuższy czas- miało to na celu obserwację postępującej zmiany zapachu jej ciała. Aromatyczne cząsteczki, po zakończeniu eksperymentu, artystka postanowiła zebrać i stworzyć z nich perfumy. Natomiast Carsten Höller i François Roche stworzyli specjalną woń składającą się z feromonów, którą rozpylali w galeriach sztuki, aby zachęcić publiczność do wzajemnego kontaktu.

Identyczne wręcz wątki pojawiają się także w twórczości Lauryn Manningel. W trakcie swojego pobytu w Goethe Institut Max Mueller Bhavan w indyjskim mieście Bangalore w 2019 roku, przeprowadziła warsztaty *I Smell a Rat*, które dotyczyły społecznego postrzegania zapachów kobiecego ciała⁷⁶⁵. W trakcie ich trwania okazało się, że ich stygmatyzacja jest szalenie silna, a higienizacja społeczeństwa ujawniła szereg nierówności społecznych, klasowych, które w dużej mierze dotyczą przede wszystkim kobiet⁷⁶⁶.

Antoine Lie w ramach działania *Sécrétions Magnifiques* (2006) stworzył perfumy, których woń ma odzwierciedlać zapach ciała – ich aromat związany jest przede wszystkim z potem, jaki powstaje w momencie zbliżenia kochanków. Były one rozpylane na łóżku, noszącego znamiona uniesienia. Było na nim widać rozrzuconą niedbale kołdrę, jak i prześcieradło, pachnące perfumami stworzonymi przez artystę. Podobny wątek w swojej twórczości eksplorował również James Auger⁷⁶⁷. Poruszał on kwestię przyciągania erotycznego za pomocą określonych woni w realizacji *Smell blind date* (2008). Stworzył on specjalną instalację, która za pomocą rurek przekazywała wprost do nosa odbiorcy zapach ciała innego widza⁷⁶⁸. Miało to na celu zaaranżowanie ewentualnego spotkania, które początkowo miało

⁷⁶⁵ E. G. Abittacci, *For an Olfactory Bio-politics*, [w:] *Arkshake*, 22.07.2021, dostępny online: <https://www.arshake.com/en/for-an-olfactory-bio-politics-pt-1/> [dostęp: 21.05.2023].

⁷⁶⁶ Tamże.

⁷⁶⁷ J. Brownlee, *The Future of Blind Dates. Smell -A -Date Agencies?* dostępny online: <https://www.wired.com/2007/06/the-future-of-b/>, [dostęp: 12.02.2023].

⁷⁶⁸ W psychologii obecne jest pojęcie olfaktofilii, czyli zaburzenia polegającego na obecności określonego zapachu, który seksualnie stymuluje odbiorcę. Mark D. Griffiths opisał przypadek eproktofillii, czyli podniecenia wywołanego wzdęciami.

się opierać wyłącznie na danych olfaktorycznych i wyobrażeniach wyglądu na podstawie doznanych wcześniej aromatów⁷⁶⁹. Co warte zauważenia, doświadczenie zapachu czyjegoś ciała może stać się zarówno przyjemne, odrzucające, jak i zupełnie pozbawione emocjonalnego kontekstu. Słusznie zauważa Helen Keller pisząc:

Niektórzy ludzie mają niejasny, nieistotny zapach, który unosi się wokół, drwiąc z wszelkich wysiłków, by go zidentyfikować⁷⁷⁰.

Jim Drobnick potwierdza, że każda osoba ma nieusuwalny i niepowtarzalny aromat ciała. Nazywany jest on „odciskiem zapachowym”, „twarzą zapachową” lub „paszportem zapachowym”, który kontuje określone wrażenia, definiuje charakter, zdrowie, osobowość człowieka, a także kulturę czy region świata, z którego pochodzi⁷⁷¹. Warto też w tym momencie podkreślić nierozzerwalne już dzisiaj związki i nauki i sztuki. Ryszard W. Kluszczyński zaznacza, że w rezultacie tego mariażu, sztuka podejmuje nowe zadania, odrzucając „tradycyjny podział na obiektywną naukę i subiektywną sztukę, aspirując do roli środowiska badawczego, źródła znaczącej wiedzy”⁷⁷². Sztuka zatem, według badacza może stać się „obszarem i metodą badań naukowych”⁷⁷³, także tych związanych z percepcją węchu. W kontekście dzieł olfaktorycznych, twórcy współpracują między innymi z genetykami, perfumiarzami czy neurobiologami.

Bardzo interesującymi działaniami łączącymi sztukę i naukę, odwołującymi się również do fizjologii są praktyki zapachowe realizowane przez Gayil Nalls. Dla artystki olfaktoryczność staje się istotnym elementem badań nad pamięcią, a także psychologią tłumu i emocjonalnością. Jedną z jej najbardziej znanych realizacji jest rzeźba *World Sensorium*, będąca częścią długofalowego projektu związanego z poznawaniem zapachów ludzi, jak

⁷⁶⁹ E. Papadopoulou, *The olfactory dimension of contemporary art*, [w:] *Interartive. Platform for contemporary art and thoughts*, dostępny online: <https://interartive.org/2009/09/odour-art>, [dostęp: 12.04.2023].

⁷⁷⁰ Cyt. za J. Drobnick, *Clara Ursitti, Scents of a woman*, online: https://www.academia.edu/2095985/Clara_Ursitti_Scents_of_a_Woman, s. 86, [dostęp: 21.04.2023].

⁷⁷¹ Tamże, s. 85.

⁷⁷² R. W. Kluszczyński, *art@science. O związkach między sztuką a nauką*, dostępny online: https://www.academia.edu/4485206/art_at_science_O_zwi%C4%85zkach_mi%C4%99dzy_sztuk%C4%85_i_nauk%C4%85, [dostęp 21.05.2023].

⁷⁷³ Tamże.

i roślin z różnych regionów świata. Jej premiera miała miejsce podczas przełomu milenijnego na Times Square w Nowym Jorku. Artystka nad uczestnikami sylwestrowej zabawy rozrzuciła zapachowe papierki, których woń określała mianem „zapachu świata”. Składały się na nią aromaty roślin występujących na wszystkich kontynentach. Dla artystki był to sposób na podkreślenie statusu kulturowego roślinności i ich symbolicznej wartości dla każdego narodu⁷⁷⁴. Działanie to przypomina akcję zorganizowaną przez dom perfumeryjny Gosnell w 1908 roku w Londynie. Nad London Bridge krążył balon w kształcie flakonu perfum, z którego zrzucano ulotki nasączone wonią Cherry Blossom tej marki⁷⁷⁵.

Jednym z kolejnych artystów poruszających się w olfaktorycznych kontekstach jest Oswaldo Macià. Artysta od ponad 20 lat tworzy prace związane z badaniem zmysłu węchu. Fizjologiczne wonie pojawiły się w jego realizacji *Ten notes for a human symphony* (2009), za pomocą której starał się badać kryteria doboru naturalnego na podstawie zapachów⁷⁷⁶. Próbował także za pomocą dźwięku opisać zapach – w *The Sound of Smell* (1999) miksuje w blendrze sosnowe igły do momentu uzyskania ich intensywnej woni. Rejestruje dźwięk tego urządzenia, które staje się melodyczną deskrypcją węchu. Jedną z jego ostatnich realizacji, zatytułowana *Under the Horizon* (2017) to wanna ze stale działającym kranem, z którego płynie czarna, gęsta ciecz. Wydziela ona silny zapach marchwi, a jednocześnie z ukrytego głośnika słychać dźwięk maszyn szyjących ubrania. Macià uważa, że wszystkie jego prace mają na celu neutralizowanie sprawczej mocy obrazu, czyniąc z niego jedynie tło dla jego realizacji, wypełniających przestrzeń dźwiękami i zapachami. Tymczasem meksykańska artystka, Teresa Margolles, używa w swoich realizacjach wody, która pochodzi z prosektorium⁷⁷⁷. W pracy *W powietrzu* (2003) wytworzyła bańki mydlane, które pękały wraz z ruchem widzów. W tym przypadku odbiorcy mieli do czynienia ze specyficzną wonią ciał, które nie żyją, nie oddychają. Pozbawione są one aromatów charakterystycznych dla pielęgnowania, dbania o skórę - nie wyczuwa się w nich zapachów perfum, balsamów, wód

⁷⁷⁴ Więcej samym projekcie można przeczytać tutaj: <https://worldsensorium.com/> [dostęp: 21.05.2023].

⁷⁷⁵ L. Ostrom, *Stulecie zapachów*, przeł. E. Świerczyńska, Białystok 2017, s. 21.

⁷⁷⁶ Zob. oficjalną stronę artysty: <http://www.oswaldomacia.com/Oswaldo%20Macia%20Web%20-%20projects.html> [dostęp: 4.04.2023].

⁷⁷⁷ Zob. Z. Sokołowska, *Rozszerzone źrenice*, [w:] *ArtPapier*, 15 września 18 (234)/2013 : <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=184&artykul=3959> [dostęp: 21.05.2023].

kolońskich, pianek do golenia. Woń wydestylowana przez Margolles pachnie przytłaczająco. Przypomina ona aromat, jaki powstaje, kiedy mocno pociera się powierzchnię dłoni o jej wewnętrzną stronę – jest on duszny, parny, lepki. Co warte zauważenia, w pierwszych godzinach po śmierci, ciało staje się całkowicie bezwonne. Zmienia się to w momencie rozpoczęcia naturalnych procesów autolizy w ludzkim ciele.

Tymczasem koreańsko-amerykańska artystka Anicka Yi skupia się w swojej działalności artystycznej przede wszystkim na ciele i jego reakcjach związanych z odbiorem określonego zapachu⁷⁷⁸. Na przykład, aby doświadczyć jej instalacji *Divorce* (2014), odbiorcy muszą włożyć głowę do jednej z dwóch suszarek do ubrań, z których wydziela się niezwykle ostry zapach⁷⁷⁹. Yi w swoich pracach używa silnych woni, ponieważ chce, aby publiczność czuła się całkowicie, somatycznie, jak i sensorycznie, zdezorientowana⁷⁸⁰.

Do kolejnych, czołowych artystów, skupiających się na zmysle węchu zalicza się francuski artysta-perfumiarz Christophe Laudamiel, który wykreował zapachy dla między innymi Giorgio Armaniego⁷⁸¹. Stworzył także 30 zapachów, które były emitowane w trakcie trwania aromatycznej opery *Green Aria: A Scent Opera*⁷⁸². Oprócz instalacji artystycznych, które stymulują zmysł węchu, Laudamiel skonstruował specjalne urządzenia, dzięki którym można przechowywać aromatyczne dzieła o nazwie *Scent Squares*⁷⁸³. Ustawia się je przed obrazem lub zdjęciem – po naciśnięciu przycisku, emitują one wonie przypisane do oglądanego kadru⁷⁸⁴. Jedną z najważniejszych wystaw Laudamiela jest ekspozycja *Over 21* prezentowana w 2017 roku w nowojorskiej galerii Dillon + Lee. Przeznaczona ona była wyłącznie dla widzów dorosłych. Laudamiel umieścił na stole dziesięć pojemników

⁷⁷⁸ L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, [dostęp: 21.03.2023]. W tym miejscu należą się pewne wyjaśnienia: Larry Shiner w swoim artykule powołuje się niemalże na wszystkich, najbardziej znanych twórców, którzy poświęcili swoją praktykę artystyczną zapachowi, dlatego muszę się posiłkować w wielu fragmentach tego rozdziału na artykuł tego badacza, aby zachować rzetelność.

⁷⁷⁹ Tamże.

⁷⁸⁰ Tamże.

⁷⁸¹ Tamże.

⁷⁸² Tamże.

⁷⁸³ Tamże.

⁷⁸⁴ Tamże.

z syntetycznymi zapachami, odnoszącymi się wprost do cielesnych woni. Podczas otwarcia wystawy, zwiedzający testowali samodzielnie aromaty i zapisywali swoje reakcje⁷⁸⁵.

Równie intrygującym artystą działającym w przestrzeni zapachowej jest Peter De Cupere. Jedną z jego instalacji, *Tree Virus*, emitowała na tyle silny zapach, że publiczność zaczęła się dosłownie dusić. Na jego woń składała się mięta i biały pieprz⁷⁸⁶. Artysta stworzył także aromatyczne pianino, które nazwał *Olfactiano*. Instalacja ta nawiązywała wprost do nierozdzielnej relacji pomiędzy dźwiękiem a tworzeniem zapachów, które posiadają określone nuty. Jest również autorem manifestu olfaktorycznego, który pisał specjalnie przygotowanym do tego atramentem, składającym się z woni jego ciała. Wykreował także aromaty, które mają sprzyjać stymulowaniu pamięci u osób cierpiących na najróżniejsze spektra demencji. To dzięki nim chorzy mogą trafić na przykład do swoich pokoi w szpitalach i ośrodkach. W muzeum MARTa w Herford w Niemczech w 2022 roku Cupere wystawił zapachowe obrazy *Invisible (Scent) Paintings*. Na białych ścianach galerii umieszczone zostały specjalne mikrokapsułki z aromatami. Ścianę można było swobodnie potrzeć i doznać zapachu na własnej dłoni. Jak opowiada o tych dziełach artysta,

kiedy pocierało się ścianę, uwalniał się zapach, który nadał znaczenie tytułowi pracy. Zupełnie inne znaczenie, niż gdybyś czytał tylko tytuł. [...] Na przykład: tytuł *Her smile is like a perfume bottle* nabiera innego znaczenia w zależności od rodzaju dodanego zapachu. Perfumy byłyby zbyt ilustracyjne, ale aromaty takie jak mięta pieprzowa, czosnek, aceton, prowadzą cię dalej. Przypominają na przykład o zmysłowym lub niezbyt udanym pocałunku⁷⁸⁷.

Dla artysty działania w przestrzeniach zapachowych stały się naturalną konsekwencją jego zainteresowań związanych ze zmysłem węchu:

⁷⁸⁵ Tamże.

⁷⁸⁶ Tamże.

⁷⁸⁷ Cyt za. S. Albrecht, *Can olfactory art be more than scent?* [w:] *Cafecosmetiques*, dostępny online: <https://cafecosmetique.com/can-olfactory-art-be-more-than-a-scent/>, dostęp: 2.03.2023.

Zapachy mogą przywoływać wspólne znaczenia oparte na wyuczonych wartościach kulturowych, społecznych, a czasem religijnych. Jednak doświadczenie może się różnić w zależności od osoby ze względu na osobiste wspomnienia. Istnieją również instynktowne reakcje na „niepokojące” zapachy, takie jak dym, ogień czy zepsute jedzenie, które dzieło sztuki przywołuje automatycznie. Ponieważ zapachy wywołują natychmiastową reakcję emocjonalną – w przeciwieństwie do innych bodźców zmysłowych – utrudniają intelektualną refleksję⁷⁸⁸.

Jak podkreśla, dużą przeszkodą w odbiorze dzieła artystycznego opartego na zapachu, może stać się jego woń, która niekoniecznie musi przypaść do gustu odbiorcy, mogącego zareagować agresywnie na dany zapach. Dlatego też świadomie stara się powoli rezygnować z tego rodzaju działań na rzecz eksplorowania aromatów, które ostatecznie stają się akceptowalne dla ludzkiego nosa. Nie mniej jednak uważa je za intrygujące i mogące przybierać wywrotowy, rewolucyjny charakter. Warto na chwilę się w tym miejscu na chwilę zatrzymać i nieco szerzej napisać o tego rodzaju aromatach.

Jednym z przykładów tego rodzaju praktyki stały się performansy Angeli Ellsworth. Artystka zakładała na siebie czarną, niezwykle seksowną, koktajlową sukienkę, w której wiedziała, że wygląda zjawiskowo i że będzie przykuwać uwagę publiczności. Jednakże kiedy widzowie podchodzili do niej bliżej, chcąc ją dotknąć lub bliżej jej się przyjrzeć, wyczuwali od niej woń moczu⁷⁸⁹, która natychmiast zniechęcała ich do kontaktu z samą artystką, na którą mimowolnie zaczęli patrzeć z obrzydzeniem, pomimo pierwotnego zachwyty. Tymczasem Lisa Kirk w 2007 roku stworzyła perfumy, które za pomocą ich woni miały odnosić się bezpośrednio do rewolucji. Nazwała je *Revolution Pipe Bomb*. Interesująco o tym przedsięwzięciu pisze Larry Shiner. Jak wspomina, artystka w jednym ze swoich wywiadów powiedziała ponoć wprost: „jeśli nie możemy rozpocząć rewolucji, przynajmniej możemy stworzyć zapach, który symbolizuje bunt”⁷⁹⁰. Kirk postanowiła najpierw dowiedzieć się, jak może pachnieć rewolucja, dlatego też postanowiła przeprowadzić ankietę wśród dziennikarzy i polityków. Ich skojarzenia prezentowały się następująco: dym, gaz łzawiący, spalona guma,

⁷⁸⁸ Tamże.

⁷⁸⁹ L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, dostęp: 21.03.2023.

⁷⁹⁰ Tamże.

benzyna, rozkładające się mięso⁷⁹¹. Po przeanalizowaniu wyników, postanowiła poprosić profesjonalnego perfumiarza o stworzenie perfum, które będą aromatycznie definiowały przywoływane wcześniej skojarzenia. Ostatecznie powstał szalenie zaskakujący zapach: przytłaczający, intensywny, metaliczny, drażniący mocno zmysł węchu. Artystka przygotowała limitowaną edycję 28 szklanych fiolek zawartych w naczyniach w kształcie przypominającym rurę, wykonanych z metali szlachetnych (platyny, złota, srebra)⁷⁹². Cieszyły się one sporą popularnością wśród kolekcjonerów, którzy nie bacząc na niezbyt przyjemną i praktycznie dorzucającą woń, pragnęli mieć flakon perfum artystki w swojej kolekcji⁷⁹³. Tego rodzaju praktyki pokazują, że sam zapach, niekoniecznie uznany za przyjemny, może zmuszać do myślenia, do emocjonalnej reakcji, która niesie ze sobą silny potencjał poznawczy. Zatem nie zawsze tego rodzaju wonie należy rozpatrywać poza kontekstem estetycznym, choć nie mniej jednak mogą one wywoływać spory dysonans. Przykładem staje się praca Petera De Cupere *Pink Madonna* (2009). Była to lodowa rzeźba Madonny, która po roztopieniu wydzielala silny zapach kobiecej pochwy. Artysta woń tą skomponował na podstawie cząsteczek zapachowych zebranych od 49 kobiet różnych ras i narodowości, które zaprosił do udziału przy powstawaniu tej realizacji. Praca ta wzbudziła wiele kontrowersji i została uznana za obrazoburczą, przede wszystkim ze strony męskiej części publiczności. Kobiety natomiast były bardzo wdzięczne artyście za powstanie tej rzeźby, ponieważ stanowiła dla nich odzwierciedlenie ich tożsamości, była pochwałą kobiecości, a także niczym nieskrępowanej naturalności, spontaniczności. Eve Ensler w *Monologach waginy* w ten oto sposób opisywała olfaktoryczne doświadczenia, które funduje jej własne ciało, a przede wszystkim intymność:

Ziemia. Mokre śmieci. Bóg. Woda. Zupełnie nowy poranek. Głębia. Słodki imbir. Pot.
[...] Piżmo. Ja. [...] Cynamon i goździki. Róże. Ostry piżmowy jaśmin, głęboki, głęboki las.
Wilgotny mech. Pyszne cukierki. Południowy Pacyfik. Gdzieś pomiędzy rybami i bzami.

⁷⁹¹ Tamże.

⁷⁹² Tamże.

⁷⁹³ Tamże.

Brzoskwinie. Lasy. Dojrzałe owoce. Truskawka [...]Ryba. Niebo. Ocet i woda. Lekki, słodki likier. Ser. Ocean. Sexy [...] Początek⁷⁹⁴.

Jednak, jak słusznie zauważa Clara Ursitti, kobiece wonie poddane są silnej presji społecznej, która polega przede wszystkim na ich maskowaniu, tymczasem „mężczyzn ta reguła w ogóle nie obowiązuje”⁷⁹⁵. Olfaktoryczność zatem przyjmuje także silnie feministyczny, tożsamościowy i genderowy charakter, który można także odnaleźć w realizacjach Judy Chicago, między innymi w pracy z 1972 roku *Menstruation Bathroom*, która nawiązywała do zapachu krwi. Tego rodzaju realizacje, które mogą wywoływać początkowo wstręt, obrzydzenie, stając się zapachowym *abjectem*, powołując się terminologię wprowadzoną przez Julię Kristevę, mają przede wszystkim na celu zdjęcie odium tabu związanego z intymnością, naturalną fizjologią, a także cielesnością. Kristeva, definiując pojęcie abjekcji zwracała przede wszystkim uwagę na wydzieliny czy płyny ustrojowe, które budzą wstręt, zwłaszcza w kontekście kobiecości, co narusza tak naprawdę kontekst czystego, idealnego ciała⁷⁹⁶. Monika Bakke słusznie zauważa:

Czystość, przewidywalność i poprawność stają się niemożliwe. Płyny są nader ruchliwe, przemakają, przeciekają, wsiąkają w głąb. To właśnie one kpią ze świadomości, torują drogę żyjącemu ciału. Są jego koniecznością, która jednocześnie zawstydzia świadomość⁷⁹⁷.

To uczucie zawstyżenia wtrąca cielesność w kontekst tabu, które silnie naznaczone jest wstrętem. Francuski fenomenolog, Michel Henry zauważał, że ciało ma „wnętrze, a tym samym wnętrzości, „odsyłające jednocześnie do niewidzialnego wymiaru naszego bytu, w którym kryje się to, co najbardziej odrażające i to, co najbardziej wzniosłe”⁷⁹⁸. Według

⁷⁹⁴ Cyt. za J. Drobnick, *Clara Ursitti, Scents of a woman*, online: https://www.academia.edu/2095985/Clara_Ursitti_Scents_of_a_Woman, s. 89, [dostęp: 21.04.2023].

⁷⁹⁵ L. E. Prada, *Interviewing a scent artist: Clara Ursitti, [w:] Roots & Routes. Research on Visual Cultures*, dostępny online: <https://www.roots-routes.org/interviewing-a-scent-artist-clara-ursitti-by-laura-estrada-prada/> [dostęp: 13.03.2023]

⁷⁹⁶ D. Caslav Covino, *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, State University of New York Press, Albany 2004, s. 17.

⁷⁹⁷ M. Bakke, *Ciało otwarte*, dz. cyt., s. 92.

⁷⁹⁸ Cyt. za M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*, Wrocław 2011, s. 239.

Henry'ego, „skóra jest opakowaniem ukrywającym organiczną prawdę o ciele, w tym także jego odrażającej brzydocie”⁷⁹⁹. Brzydocie, którą należy poddać społecznej kontroli. Podobnie rzecz zresztą ma się ze zmysłem węchu – sam gest wąchania, gwałtownego wciągania powietrza, może budzić zarówno fascynację, jak i odrzucenie. Jest aktem, któremu najlepiej poddawać się w całkowitym odosobnieniu, ponieważ jego odgłosy mogą budzić obrzydzenie, przerażenie, jak i trudne do zdefiniowania, nieoczywiste wrażenie, od którego nie można się ostatecznie odseparować. Abjekcję Kristeva zatem nie bez powodu umieszcza pomiędzy przedmiotowością a podmiotowością:

Kiedy opanowuje mnie wstręt, ten splot afektów i myśli, który nazywam w ten sposób, właściwie nie ma on określonego przedmiotu. To, co wstrętne, wymiot [abject], nie jest jakimś przed-miotem naprzeciw mnie, któremu »ja« nadaje nazwę lub który sobie wyobrażam⁸⁰⁰.

Wspomniane wcześniej prace dotyczące kobiecości i olfaktoryczności mogą zatem budzić kontrowersje z bardzo prozaicznego powodu, mianowicie braku kulturowego, jak i religijnego przepracowania aspektu cielesności, którą nadal trzeba poskramiać, maskować, transformować i wpisywać w obowiązujące trendy. Artyści działający w obszarze medium zapachowego starają się usystematyzować cielesne porządki, podkreślając przede wszystkim instynktowne funkcjonowanie ciała, którego ostatecznie nie można wpisać w „politykę doświadczenia”, o której pisał cytowany przeze mnie wcześniej Ronald D. Laing. Fizjologia i tkanki, skutecznie wymykają się tego rodzaju klasyfikacji. Jak zauważyła Monika Bakke w jednym ze swoich wywiadów, kiedy zaczynamy myśleć o własnej fizyczności, powinniśmy przede wszystkim pomyśleć o sobie jako o „zoe, czyli tym, co stanowi życie na poziomie biologicznym i jest jego czystą materialnością”⁸⁰¹:

⁷⁹⁹ Tamże, s. 238.

⁸⁰⁰ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, dz. cyt., s. 7.

⁸⁰¹ M. Bakke, *Ciało nigdy nie jest jednością* [w:] *Tekstualia*, 1(8) 2007.

„Jest to życie, które toczy się bez naszej woli, w sposób niekontrolowany i niepohamowany, a jego witalność nierzadko przeraża naszą indywidualną świadomość”⁸⁰².

Być może dlatego ciało traktowane jest najczęściej jako zobiektywizowany, wyłącznie estetyczny podmiot. Jolanta Brach-Czaina w eseju *Ciało współczesne* opisuje strategie definiujące ludzką fizyczność, zwracając szczególną uwagę na jej nadreprezentacje, co sprawia, że eksponuje się przede wszystkim „ciało wizualizowane, a ignoruje ciało doświadczające”⁸⁰³. Filozofka trafnie zauważa, że cielesność staje się rozproszona, dopasowywana do systemu społecznych oczekiwań, a jej najważniejsza funkcja – zmysłowa percepcja – zostaje zepchnięta na margines. Podkreśla, że „[...] ciało traktowane jest tak, jakby było nieczułą zewnętrzną powierzchnią. Rzeźbą. Pokrowcem. Nadmuchanym balonem. Modelem ulepionym z masy plastycznej”⁸⁰⁴. Innymi słowy, kultura masowa pozbawiła je haptycznej wrażliwości, a także fizjologii. Jednakże, jak zauważa słusznie Madalina Diaconu, olfaktoryczne dzieła sztuki mogą scalić rozproszoną cielesność, ponieważ artyści starają się akcentować znaczenie woni, aby podważać tabu, kwestionować stereotypy związane z płcią i budować otwarte tożsamości⁸⁰⁵. Problem ten bardzo dobrze zbadała wystawa zorganizowana w nowojorskiej galerii Olfactory Art Keller, specjalizującej się w ekspozycjach zapachowych, zatytułowana *Bodies Odors Trauma Disease* na przełomie 2022 i 2023 roku. Zaproszeni do niej artyści eksplorowali między innymi zapachy tkanek, białek, a także ciała w trakcie chorowania. Jaibao Li przygotowała pracę *Menstrual Garden*, w której analizowała zapach świeżej, menstruacyjnej krwi, ale także tej zakrzepłej, ponieważ jej woń jest znacznie bardziej zróżnicowana. Częścią tej realizacji stały się także wydrukowane w 3D rzeźby, które swoją formą przypominają obraz białek obecnych w ludzkiej krwi⁸⁰⁶. Tymczasem kuratorskie trio Curatela Palcebo, której członkiniami są Margherita Falqui, Silvia Marchese and Marina Marques, stworzyło podręczny zestaw pierwszej pomocy w razie wystąpienia utraty węchu -

⁸⁰² Tamże.

⁸⁰³ J. Brach-Czaina, *Rzeczywistość komponowana*, Warszawa 2023, s. 139.

⁸⁰⁴ Tamże, s. 145.

⁸⁰⁵ M. Diaconu, *Olfaction: An Interdisciplinary Perspective to Life Sciences*, praca zbiorowa, dostępna online: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-75205-7_4 [dostęp: 21.04.2023]

⁸⁰⁶ O wystawie w tej galerii sztuki można przeczytać tutaj: <https://www.olfactoryartkeller.com/exhibitions/bodies-odors-trauma-disease> [dostęp: 10.04.2023]

You Keep Me Under No Smell. Składał się on z książeczki opisującej choroby związane ze zmysłem węchu, mydlanych pigułek, a także perfum, które odtwarzały „zapach bez zapachu”. Miał on wzbudzić empatię wobec tych osób, które nieodwracalnie straciły węch⁸⁰⁷. Praca ta powstała w wyniku wybuchu epidemii Covid-19. Ostatnią realizacją była *Coma Aroma Chronicles* autorstwa Davida Falsberga i Mary Jones. Falsberg stracił wzrok i jednym z najważniejszych przewodników po rzeczywistości stał się dla niego węch. Praca artystów składa się między innymi z zapisków, które powstały po wybudzeniu się Falsberga ze śpiączki, a także zapachów stworzonych przez Jones będących zapisem olfaktorycznych wrażeń, które towarzyszyły mu w trakcie uśpienia spowodowanej między innymi toksyczną nekrolizacją naskórka, zmieniającą wyraźnie zapach ciała.

Tego rodzaju działania artystów pokazują, że konfrontacja z własną biologią jest nieodłączną cechą budowania tożsamości, jest warunkiem koniecznym do konstruowania podmiotowości. Sztuka w ten sposób pokazuje najbardziej cielesny, biologiczny wymiar ciała, tworząc w ten sposób jego „wewnętrzny” portret. Jak pisze Anna Wieczorkiewicz,

Zwrócenie się ku cielesności pozwala mówić w sposób kompleksowy o doświadczaniu, o działaniu, o rozumieniu – w istocie wiąże w jedno te aspekty egzystencji⁸⁰⁸

W kontekście rozważań nad artystami, którzy w swojej praktyce podejmują zagadnienie zapachu, warto w tym miejscu przywołać jeszcze dwie postaci – Ernesto Neto oraz Wolfganga Georgsdorfa. Neto to pochodzący z Brazylii artysta konceptualny, który w swoich pracach oraz instalacjach rzeźbiarskich wykorzystuje woń ostrych przypraw w celu sensorycznego pobudzenia odbiorcy, nawiązując w ten sposób do natury, organiczności, biomorficzności. W instalacji *Relachado estou atento* (2022) wykorzystał zapach goździków, cynamonu, pieprzu oraz kurkumy, co miało na celu badanie efemerycznego środowiska związanego z ludzką emocjonalnością i sposobami zmysłowej partycypacji odbiorców w przestrzeniach miejskich, jak i naturalnych, leśnych. W realizacji z 2008 roku *Mentre niente*

⁸⁰⁷ Tamże.

⁸⁰⁸ A. Wieczorkiewicz, *Kultura ucieleśniona*, [w:] *Kultura współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka. Kultura ucieleśniona* 2009, nr 1, Warszawa, s. 5.

accade zmusza odbiorców do doświadczania zapachów z perspektywy owadów. Jego gigantyczna instalacja przypominająca swoją formą kielichy kwiatów, emitowała silną woń przypraw. Tymczasem Wolfgang Georgsdorf stworzył instrument klawiszowy, który uwalnia zapachy. Jak zaznacza Larry Shiner, pomysł na zbudowanie takiego urządzenia powstał już XIX wieku, kiedy dostrzeżono nierozzerwalny związek powietrza, zapachu i dźwięku⁸⁰⁹. Artysta stworzył urządzenie o nazwie *Smeller 2.0*. Jest on zbudowany z 64 piszczałek, które zaprogramowane są komputerowo i służą do odtwarzania zapachów, w nieskończonej ilości kombinacji. Można je „zagrać” na klawiaturze, co też artysta zrobił w Berlinie w 2016 roku⁸¹⁰. Jak opowiada w jednym ze swoich wywiadów, pomysł na stworzenie tego instrumentu pojawił się w momencie primaaprilisowego żartu Google, który w 2013 roku ogłosił wprowadzenie wyszukiwarki Google Nose, która miała umożliwić doświadczanie zapachu za pomocą komputera⁸¹¹. *Smeller* został pomyślany jako urządzenie, które emituje zapachy w określonej kolejności, jak i je błyskawicznie usuwa⁸¹². *Smellodies* to zapachowe melodie, które wybrzmiewają i znikają, podobnie jak dźwięki w muzyce, zastępowane przez kolejne. Artysta stworzył także autorskie „sinolfie”- symfonie olfaktoryczne, w tym słynną już *Fugę miejską*, która umożliwia odbiorcy doświadczanie zapachów takich miejsc jak lotnisko, dworzec kolejowy, restauracja, samochód, winda, łazienka, pływalnia oraz kasyno⁸¹³. Powstała także symfonia *Dzieciństwo*, która przybliży użytkownikom zapachy z tego okresu życia, takie jak aromat waty cukrowej, wiosny, szkoły, linoleum, atramentu czy mundurków szkolnych. Artysta też zrealizował film olfaktoryczny *NO(I)SE*, którego ścieżką nie była ta dźwiękowa, tylko zapachowa, całkowicie zrealizowana za pomocą *Smellera*⁸¹⁴. Można zatem zauważyć, że korespondencje zapachowo-dźwiękowe dostarczają jednych z najbardziej fascynujących i intrygujących przykładów skojarzeń międzymodalnych oraz synestezyjnych. Przykładem mogą stać się tutaj koncerty sensoryczne zespołu Phaderus Ensemble, tworzących symfonie

⁸⁰⁹ L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, dostęp: 21.03.2023.

⁸¹⁰ Tamże.

⁸¹¹ K. Lueber, *Narodziny nowego paradygmatu*, [w] *Zapach, niewidzialny kod*, publikacja towarzysząca wystawie zorganizowanej przez Centrum Nauki Kopernik, Goethe-Institut, Instytut Francuski w Polsce, 21.11-2013-19.01.2014, Warszawa 2013, s. 119.

⁸¹² Tamże, s. 122.

⁸¹³ Tamże, s. 124.

⁸¹⁴ Tamże, s. 124.

o nazwie *BitterSuite*. Mają one na celu silną stymulację wszystkich zmysłów, także powonienia – na koncertach publiczność bardzo często otrzymuje zapachowe karteczki, które mają być olfaktorycznym zapisem nut danego utworu. Warto też na koniec wspomnieć o działaniach Briana Goeltzenleuchera, który za pomocą węchu, ale także i innych zmysłów bada instytucjonalne relacje pomiędzy jednostką, a społeczeństwem.

Wśród polskich artystek, które zajmują się w swojej działalności artystycznej zapachami, jest Justyna Gruszczyk. Artystka, za pomocą swoich interwencji zapachowych, przekształcała znajome zapachy miejsc w zupełnie inne, obce, zmieniające jednocześnie percepcję tego obszaru. W trakcie wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z artystką, Gruszczyk pytana o to, dlaczego zapach stał się najistotniejszym elementem jej twórczości, odpowiada następująco:

Zapach jest dla mnie nośnikiem informacji. Odrobina zapachu pozwala na przypomnienie sobie całych sytuacji - z ich kolorami, dźwiękami, samopoczuciem w danym momencie, itp. [...]Korzystam z zapachu z wielu powodów. Wzrok, który dominuje w sztukach wizualnych, jest zmysłem, który w dużym stopniu w sobie rozwinęliśmy, nauczyliśmy się z niego korzystać w pewien określony sposób; potrafimy sobie, na przykład, wyrobić dystans do obrazu. Wiąże się to również z samym charakterem obiektu wizualnego – możemy się od niego fizycznie odwrócić, zamknąć oczy. Węch jest natomiast zmysłem bardzo pierwotnym, o którym wiemy niewiele. Trudno jest uciec od zapachu, ciężko wyrobić sobie do niego dystans. Zapach jest wszechobecny. Kiedy go wdychamy, wciągamy go do naszego wnętrza- staje się częścią nas samych. Podświadomie go zapamiętujemy, tworzy w nas rodzaj matrycy z informacjami. U każdego taka matryca jest inna. Reakcja człowieka na obraz to coś w rodzaju planszy z kulturowymi odpowiedziami; każda reakcja odbiorcy jest do pewnego stopnia nakierowana. W przypadku zapachu ta plansza jest pusta, zarysowana jedynie indywidualnymi skojarzeniami. Zapach porusza w każdym widzu inne struny. Interesuje mnie też to, że ja nie mogę tych reakcji przewidzieć⁸¹⁵.

⁸¹⁵ Zob. Z. Sokołowska, J. Gruszczyk, *Śnieg o zapachy kokosu*, [w:] *ArtPapier* 1 maja 9 (153)/2010, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=106&artykul=2440> [dostęp: 13.03.2023].

Gruszczyk w 2008 roku stworzyła instalację zapachową *Moje różowe życie*. Składała się ona z zapachu róż i truskawek. Aromat ten miał nawiązywać do sposobów definiowania kobiecości przez narzucone normy społeczne. Pomieszczenie galerii zostało na tyle mocno nasączone zapachem, że osadzał się on na włosach i ubraniach. Dosłownie oblepieni przez wywołującą mdłości ciecz Gruszczyk, odbiorcy wychodzili z bólem głowy i żołądka. Działanie to miało swoje uzasadnienie – artystka chciała w ten sposób „zemścić” się na patriarchacie, zmusić odbiorców do zrewidowania swoich poglądów dotyczących kobiecości i feminizmu. Gruszczyk przeprowadzała zapachowe eksperymenty w ramach projektu *Stopienie* - przygotowany przez nią zapach został naniesiony atomizerem na płoty, słupy, sklepowe wycieraczki, w toaletach publicznych i rozpylony w powietrzu. Jak mówiła artystka,

chciałam wnieść w miasto pozytywny ferment, sprawić, by wszyscy poczuli się radośnie, bezpiecznie, jak w domu. Zapach dla tego projektu został skomponowany na bazie biszkoptowego ciasta, rabarbaru i truskawek – ludzie, niezależnie od zaplecza kulturowego, dość jednoznacznie kojarzyli go z dzieciństwem⁸¹⁶.

Gruszczyk w swoich działaniach stara się przede wszystkim akcentować sprawczą moc zapachu, który według niej stanowi integralną część ludzkiej tożsamości, jest kreatorem wspomnień, jak i wrażeń, które na co dzień doświadcza ludzkie ciało. Jest przekąźnikiem łączącym, to co zewnętrzne z wewnętrznym.

Warto też w obszarze rodzimych działań związanych z zapachem przywołać postać neoawangardowego artysty, Andrzeja Partuma. W 1977 roku w Galerii Repassage pokazał rzeźbę o tytule *Smród*, która emitowała przeraźliwy, trudny do zniesienia zapach, wywołany przez rudę siarki.

W ramach polskich wystaw, w których obecny jest zapach, warto wymienić ekspozycję *Miłość i obowiązek*, którą można było oglądać do połowy kwietnia 2023 roku w Pałacu Pod Blachą przy Zamku Królewskim w Warszawie. Jej tematyka oscylowała wokół powstania styczniowego. Zaproszeni do niej perfumiarze stworzyli aromaty, które miały odzwierciedlać

⁸¹⁶ Zob.<http://justynagruszczyk.blogspot.com/> [dostęp: 23.02.2023]

woń śmierci, patriotyzmu, a także miłości oraz tęsknoty. Twórcami aromatów zostali Victor Kochetov i Maria Yakushevskaja, właściciele perfumerii Mood Scent Bar w Warszawie.

4.3 Czy perfumy mogą stać się dziełem sztuki?

W rozważaniach nad olfaktorycznymi dziełami sztuki, warto podjąć jeszcze jeden wątek, mianowicie związany z perfumami. Czy mogą one stać się realizacjami artystycznymi, na takich samych warunkach, jak prace pokazywane w galerii sztuki? Według Larry'ego Shinera, najstarszą formą dzieł zapachowych są właśnie perfumy, jak i kadzidła⁸¹⁷, jednakże, jak stwierdza badacz, pomimo swojej bogatej historii, stanowią one tak naprawdę element sztuki designu. Shiner argumentuje swoje stanowisko w następujący sposób: po pierwsze, jak twierdzi, praca artysty bazująca na zmyśle węchu przeznaczona jest przede wszystkim do jej „doświadczania, ale nie do noszenia na ciele”⁸¹⁸, po drugie, realizacje artystyczne bazujące na perfumach prezentowane są w galerii sztuki, podczas gdy zapachy dla komercyjnego użytku sprzedawane są w galeriach handlowych, perfumeriach czy internecie⁸¹⁹. Po trzecie, najważniejszą różnicą według niego pomiędzy dziełami olfaktorycznymi a projektowaniem perfum, jest ta, która dotyczy wybieranych składników⁸²⁰:

Artyści, którzy tworzą dzieła perfumopodobne mają swobodę wyboru własnych motywów i swobodnego używania dowolnych materiałów, w tym odrażających zapachów ciała. Ale większość perfumiarzy, którzy tworzą perfumy do noszenia, jest ograniczana przez motywy wybrane przez klienta, luksusowe firmy odzieżowe, a także przez przepisy bezpieczeństwa. Istotną staje się także potrzeba akceptowalności sensorycznej materiałów, których używają.

⁸¹⁷ L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, [dostęp: 21.03.2023].

⁸¹⁸ Tamże

⁸¹⁹ Tamże.

⁸²⁰ Tamże.

Nawet perfumiarz z małej niszowej firmy prawdopodobnie nie zaprojektuje perfum opierających się na zapachu pochwy, takich jak *Eau Claire Ursitti*⁸²¹.

Argumenty Shinera w kontekście różnic pomiędzy perfumami a olfaktorycznymi dziełami sztuki brzmią całkiem sensownie, jednakże odpira je Annick Le Guérer zauważając, że perfumy coraz częściej przenikają do świata kultury i sztuki, a ich kreatorzy w styczniu 2012 roku zostali odznaczeni przez Francuskie Ministerstwo Kultury Orderem Sztuki i Literatury⁸²². Nagroda ta, miała według badaczki potwierdzać status perfum jako dzieła sztuki. Edmund Roidnitska, jeden z najważniejszych współczesnych twórców zapachów twierdzi, że utwór zapachowy, jakim bez wątpienia są perfumy powinien podlegać takiej samej ochronie, jak i przepisom o prawach autorskich, jak dzieła artystyczne, literackie czy filmowe⁸²³. W dalszym ciągu jednak kreatorzy perfum starają się o przyznanie praw autorskich, co świadczy tylko o tym, jak problematyczne staje się nadal nadanie statusu artystycznego perfumom. W końcu, jak twierdził Joris-Karl Huysmans,

w gruncie rzeczy nie ma nic bardziej anormalnego w istnieniu sztuki polegającej na wydzielaniu pachnących fluidów niż w innych, które wytwarzają fale dźwiękowe lub uderzają siatkówkę oka promieniami o różnorodnych barwach⁸²⁴.

Pisarz sądził również, że perfumy „przemawiają językiem równie zróżnicowanym, równie przekonującym, co język literatury (...) niebywale zwięzłym pod postacią mglistą i nieokreśloną”⁸²⁵. W nieco inny sposób do tego zagadnienia podchodzi badaczka i filozofka Chiara Brozzo. W swoim artykule *Are Some Perfumes Works of Art* zauważa, że już samo postawienie pytania, czy perfumy mogą stać się dziełami sztuki, niemal automatycznie

⁸²¹ Tamże.

⁸²² A. Le Guerer, *Od potu bogów po perfumy w supermarketach*, [w:] *Zapach, niewidzialny kod*, publikacja towarzysząca wystawie zorganizowanej przez Centrum Nauki Kopernik, Goethe-Institut, Instytut Francuski w Polsce, 21.11-2013-19.01.2014, Warszawa 2013, s. 44.

⁸²³ Tamże, s. 44.

⁸²⁴ Tamże, s. 45.

⁸²⁵ Tamże, s. 45.

sytuuje je w obrębie tego rodzaju dzieł⁸²⁶. Brozzo twierdzi, że wciąż toczą się debaty związane z koniecznymi i wystarczającymi warunkami, w jakich dane dzieło można zidentyfikować jako te artystyczne, przynależne sztuce⁸²⁷. Dyskusje te, jak słusznie zauważą, zostały zapoczątkowane między innymi przez Arturo Danto, George'a Dickiego, Jerrolda Levinsona czy Roberta Steckera⁸²⁸. Brozzo twierdzi, że w kontekście zapachów, należy przede wszystkim zastanowić się, jak i czy perfumy współpracują z obecnymi definicjami sztuki. Zwraca uwagę przede wszystkim na problem reformulacji kultowych zapachów, takich jak między innymi Chanel no.5 czy Addict Christiana Diora, których wonie zostały zmienione w wyniku przepisów narzuconych przez Unię Europejską w 2014 roku, zakazujących używania między innymi mchu dębowego jako substancji potencjalnie wywołującej alergię⁸²⁹. Jest on jednym z głównych składników legendarnej Piątki, której woń uległa znaczącym zmianom i różni się ona zasadniczo od pierwotnej wersji tych perfum, przede wszystkim pod względem koncentracji składników. Badaczka przywołuje w swoim artykule słowa perfumiarza domu mody Dior, Oliviera Maure, który traktuje reformulację jako znaczącą ingerencję w perfumiarskie dzieło: „To jest tak, jakbyśmy chcieli zmienić barwy na obrazie *Mony Lisy*”⁸³⁰. To właśnie problem reformulacji staje jednym z głównych problemów na drodze przyznania perfumom statusu dzieła sztuki. Zapach, nie dość że jest efemeryczny, niewidoczny, ulega także nieustannym zmianom i celowym ingerencjom, które sprawiają, że trudno jest mówić w ich kontekście o oryginalności, będącej jednym z wyznaczników dzieł sztuki. Kolejnym problemem staje się reprodukcja zapachów, czyli ich podróbek, zalewających konsumencki rynek z każdej możliwej strony. Różnią się one zasadniczo od ich pierwotnych wersji, stając się tak naprawdę zupełnie innymi woniami. Jak zatem traktować tego rodzaju aromaty inspirowane oryginałami? Wprawdzie Brozzo nie rozważa tego wątku w swoim artykule, nie mniej jednak skłonna jest przyznać ostatecznie perfumom status dzieła sztuki z bardzo, wydawałoby się, prozaicznego powodu – mianowicie podlegają one krytycznej ocenie, podobnie jak realizacje

⁸²⁶ Ch. Brozzo, *Are Some Perfumes Works of Art?* dostępny online: , <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://philarchive.org/archive/BROASP-11> [dostęp:21.05.2023].

⁸²⁷ Tamże, s. 21-22.

⁸²⁸ Tamże, s. 21.-22.

⁸²⁹ Tamże, s. 22

⁸³⁰ Tamże, s.22.

artystyczne czy filmy. Brozzo silnie akcentuje walor poznawczy, jak i estetyczny zapachów (bezpośrednia, wartościująca ocena na zasadzie antynomii brzydki, ładny, piękny), zwracając uwagę na obecność recenzji aromatów dostępnych w czasopismach, na portalach internetowych lub prywatnych, autorskich stronach, specjalizujących się w krytyce⁸³¹, którą śmiało mogłabym określić mianem krytyki olfaktorycznej. Jednym z przykładów tego rodzaju praktyki jest strona internetowa *Fragrantica.com*. która dostępna jest również dla użytkowników w języku polskim. Autorzy strony dzielą się informacjami z zakresu nowości na rynku, jak i recenzjami zapachów, które swoją formą niejednokrotnie przypominają eseje krytyczne. Ich tematyka nie jest wyłącznie związana z prywatnym odbiorem danej kompozycji zapachowej, ale odwołuje się także do neurobiologii, psychologii, literatury, filmu, a także dzieł sztuki.

Kolejnym, istotnym wątkiem w rozważaniach Brozzo stają się te, które poświęcone są teoriom estetycznym. Ich treści zestawia z rozważaniami poświęconymi perfumom, jako dziełom sztuki. Badaczka przywołuje postać Nicka Zangwilla, poszukując punktów styčných pomiędzy jego rozumieniem estetyki i sztuki, a zapachami. Brozzo najpierw stara się najpierw zrozumieć, czym są właściwości estetyczne, jak i nieestetyczne. Jak pisze,

[...]właściwości nieestetyczne obejmują właściwości fizyczne (na przykład kształt, rozmiar) oraz to, co czasami nazywa się właściwościami drugorzędnymi, takimi jak kolor. Własności węchowe[...] , można uznać za nieestetyczne, o ile są one przypisywane na podstawie zdolności rozróżniania — na przykład prawidłowe identyfikowanie niektórych zapachów⁸³².

Jak kontynuuje ,

[...] zgodnie z definicją Zangwilla coś jest dziełem sztuki tylko wtedy, gdy ktoś zdobędzie wiedzę, że pewne właściwości estetyczne zostaną zdefiniowane przez określoną konfigurację właściwości nieestetycznych, a zatem celowo nadaje czemuś określone właściwości estetyczne dzięki tej określonej konfiguracji właściwości nieestetycznych Należy zauważyć, że z punktu widzenia tej definicji, każdy perfumiarz, który ma wgląd, że pewne połączenie

⁸³¹ Tamże, s. 22.

⁸³² Tamże, s. 22-23.

właściwości zapachu da w rezultacie właściwości estetyczne, stworzy dzieło sztuki. Tak więc większość perfum na rynku okazuje się dziełami według tej definicji⁸³³.

Dlatego też warto w ramach rozważań badaczki zwrócić jeszcze uwagę na rynek perfum niszowych i autorów zapachów, którzy wprowadzają kreują wonie przeznaczone na rynek komercyjny, jednak noszą one w sobie potencjał olfaktorycznego dzieła sztuki. Są one przeznaczone jak najbardziej do noszenia na ciele, jednak ich zapach może wywoływać silną depryzację sensoryczną. Przykładem może stać się marka Olympic Orchids założona przez wybitną neurobiolożkę Ellen Covey. W swojej zapachowej twórczości Covey inspirowała się przede wszystkim zapachami wspomnień, natury oraz zwierząt. Jednym z jej ikonicznych perfum, które stworzyła, stały się *Night Flyer*. Badaczka tworząc je, inspirowała się zjawiskiem echolokacji wśród nietoperzy. Sam zapach został skomponowany tak, aby jego nuty odzwierciedlały nocny lot tych niezwykłych stworzeń. Otwarcie tych perfum przypomina swoim aromatem wejście do jaskini: parnej, dusznej, stęchłej i wilgotnej. Z czasem, po paru godzinach, woń staje się świeższa, owocowa, przypomina wtargnięcie w świeże, nocne powietrze, by znów, po pewnym czasie powrócić do aromatu wnętrza jaskini. O tym sposobie projektowania zapachu świadczy sam jego opis:

Często myślimy o nietoperzach jak o nieuchwytnych, tajemniczych istotach, szybujących cichutko na styku światła i ciemności. Aby poczuć się jak ten nocny murek, wybierz się do parku Cockpit Country na Jamajce- krainy o księżycowym krajobrazie, spowitym bujną, niezbadaną florą. Wejście do jaskini spowija mgła, która tworzy się gdy ciepłe powietrze świata zewnętrznego spotyka się z zimnym oddechem ciemnej głębi. Czujemy zapach korzeni drzew, wilgotnej ziemi i wapienny ścian. O zmierzchu nietoperz budzi się do życia i szybuje na delikatnych, skórzanych skrzydłach przez kamienisty labirynt, szukając balsamicznego powietrza na zewnątrz. Biesiaduje na dzikich figach rosnących na zboczach wzgórz i upaja się zapachem dojrzałych owoców, rosnących na polanach uprawnych. Zmęczony wraca do swojej jaskini, gdzie przytula się do towarzyszy i pogrąża we śnie, uwiedziony czystym, słodkim zapachem piżmowego futerka⁸³⁴.

⁸³³ Tamże, s. 23.

⁸³⁴ Zob. <https://lulua.pl/en/product/night-flyer-the-original-ekstrakt/> [dostęp: 10.04.2023].

Jest to zapach przeznaczony do dłuższej kontemplacji – jego aromat zmienia się w ciągu kilku godzin, wpływając mocno na percepcję osoby noszącej na sobie te perfumy. Warto też zwrócić uwagę w kontekście *Night Flyer* na olfaktoryczne realizacje artystyczne – zapach noszony na ciele nieustannie ewoluuje, zmienia się, tymczasem te reprezentowane w galerii nie dają tak wielowymiarowego efektu, ponieważ czas na głębokie zaznajomienie się z nimi jest ograniczony, co nie pozwala poznać szczegółowo wszystkich jego nut. Pierwotna interpretacja woni może zatem gwałtownie się zmienić – odpychająca woń może z czasem stać się na pewnym poziomie akceptowalna, nie mniej jednak zależne jest to od indywidualnej wrażliwości zapachowej. Perfumy pozwalają na długotrwałe, kontemplacyjne doświadczanie zapachu, co wpływa na jego interpretację, budowanie wokół nich konkretnych obrazów, znaczeń, wątków. Także pomimo przypisania perfum do kategorii związanej ściśle z designem i projektowaniem, posiadają one w sobie ostatecznie wymiar silnie estetyczny, jak i walory związane z dziełem sztuki. Czy zatem różnice związane z wykorzystywaniem określonych składników zmieniają charakter estetycznego doświadczenia woni, tak jak wspominał cytowany przeze mnie wcześniej Larry Shiner? Niekoniecznie. I trudno jest uważać ten argument za wiążący w kontekście znaczenia perfum, przy których tworzeniu potrzebne jest takie samo kreatywne zaangażowanie, jak przy tworzeniu dzieła sztuki. Rynek perfum niszowych skutecznie wymyka się kategoryzacji związanej wyłącznie z designem. Tworzone są aromaty, które zdecydowanie nie są noszalne, tak jak w przypadku omawianego tutaj zapachu *Night Flyer*, ponieważ wielu odbiorców uważa go za trudny do zniesienia. Często jednak przypisuje mu się miano niewizualnego dzieła sztuki, przede wszystkim dlatego, że sugestywnie definiuje on za pomocą węchu nocne aktywności nietoperzy. *Olympic Orchids* to oczywiście niejedna marka, która w ten sposób podchodzi do kreowania zapachów. Warto w tym miejscu wspomnieć o *Zoologist* czy *Commes des garçons* które specjalizują się w woniach związanych ze zwierzętami czy obiektami i przedmiotami, takimi jak drukarka, garaż, wnętrza świątyń religijnych. Tego rodzaju zapachy pokazują, jak daleko sięgają kreatorzy perfum w kontekście ich tworzenia, a także jak wywołują sugestywne doznania, które mogą jednak stać się jeszcze silniejsze, niż w przypadku olfaktorycznych dzieł sztuki.

4.4 Sztuka i węch

Działania artystów przedstawionych w tym rozdziale pokazują coraz wyraźniejszą obecność zmysłu węchu w galeriach i muzeach sztuki. Larry Shiner trafnie zauważa, że w ciągu kilku ostatnich dekad, nastąpiło silne zainteresowanie sensorycznością, które również przewartościowało zmysł węchu⁸³⁵: artyści zaczęli wykorzystywać zapachy w taki sposób, że budzą one w odbiorcach nowe możliwości percepcyjne węchu, które mogą znacznie bardziej stymulować niż bezpośrednie doświadczenie wzrokowe⁸³⁶. Co istotne, percepcja węchowa staje się obszarem praktyk badawczych, jak i naukowych artystów, którzy podejmują indywidualne badania w tym zakresie. Jak słusznie zauważa Shinner, Italo Calvino w swoim opowiadaniu *Il nome, il naso* pisał, że pierwotnie świat był tak naprawdę nosem, a ludzie chodzili pochyleni, aby jak najwięcej danych środowiskowych czerpać z ziemi. Uważał, że nie ma bardziej precyzyjnych informacji niż te, które przekazuje zapach. Jednak z czasem węch został utracony na rzecz wzroku i to właśnie on powinien stać się, według Calvino, najbardziej pomocny w odbieraniu wrażeń węchowych. Tak też starają się postępować olfaktoryczni artyści, którzy za pomocą strategii wykorzystywanych przez sztuki wizualne, snują prywatne narracje o węchu i zapachu – nieodzownych elementów doświadczenia rzeczywistości, którym powoli przywraca się należne miejsce w badaniach nad ludzką zmysłowością.

Warto też w tym miejscu podkreślić, że działania artystów w zakresie dzieł olfaktorycznych są wypadkową praktyk zogniskowanych wokół innych zmysłów, takich jak wzrok, słuch, dotyk i smak, co starałam się wykazać w rozdziale trzecim mojej rozprawy. Sztuka węchowa odsłania także wewnętrzne procesy dziejące się w ludzkim ciele, a sam zapach staje się pretekstem do rozważań o cielesności, która współcześnie ulega stłumieniu, jak i jednocześnie nadmiernej stymulacji przez technologię. Michel Henry twierdzi, że to właśnie dzięki sztuce, przejawia się tkanka życia, *la chair*, która angażuje bezpośrednio

⁸³⁵ L. Shiner, *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, dostęp: 21.03.2023.

⁸³⁶ Tamże.

wszystkie ludzkie zmysły⁸³⁷. Działania artystów pozwalają w ten sposób na „zarysowanie sfery intersubiektywnej”, ponieważ życie, cielesność silnie objawia się w doświadczeniu estetycznym⁸³⁸. Innymi słowy sztuka węchowa staje się przykładem „samo-doznaniowości ucieleśnionego Ja”⁸³⁹. Ja, dążącego do multimodalnego, bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości. Henry dzieli ludzkie ciało na ciało organiczne i ciało obiektywne, własne. Ciało organiczne dotyczy wewnętrznych struktur, „cichego szumu organów”⁸⁴⁰, natomiast ciało własne związane jest zewnętrznym doświadczeniem⁸⁴¹. Zmysł węchu staje się w kontekście działań artystycznych takim rodzajem percepcji, który zapośrednicza jednocześnie doświadczenie ciała organicznego, jak i własnego, integrując również wrażenia płynące z odczuwania i uczucia. Żywa cielesność, niedostrzegalna dla ludzkiego oka materializuje się w praktykach olfaktorycznych twórców, którzy otwarcie definiują język ciała, wcielając je w życie za pomocą zapachu. Zapachu, którego obecność staje się potwierdzeniem żywotności, jak i naszego sposobu nawigowania po rzeczywistości – niestabilnej, niejednorodnej, nieustannie podlegającej procesowi powstawania i ginięcia, w której węch staje się zmysłem manifestującym fenomenologiczny aspekt ludzkiego doświadczenia. Warto też zwrócić uwagę na zarysowane przeze mnie konteksty, w jakich porusza się sztuka olfaktoryczna – są nimi nie tylko cielesność, fizjologia, emocje czy prywatne reminiscencje, ale także biopolityka, badanie powietrza, zwrócenie uwagi na sprzężenie powonienia z muzyką, dźwiękami, obrazami. Okazuje się zatem węch obejmuje swoim zasięgiem wiele obszarów, w których badaniu, jak również odbieraniu, może stać się pomocna również „haptyczność poszerzona”, postulowana przez Martę Smolińską. W końcu zapach „dotyka” nie tylko naszego nosa, ale i całego ciała.

Chciałabym na koniec podzielić się jeszcze pewną uwagą – często w swojej rozprawie nawiązuję do dominacji zmysłu wzroku, warto jednak pamiętać o tym, że nie ma na świecie przestrzeni, obiektów, przedmiotów, które nie pachną, nie emitują określonej woni. Innymi słowy, pachnie wszystko, co nas otacza. Tak jak wzrok stał się zmysłem totalnym, zawłaszczającym, podobnie jest tak naprawdę z węchem, który, jak pisałam wcześniej, jest

⁸³⁷ Cyt. za M. Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry’ego*, Wrocław 2011, s. 208.

⁸³⁸ Tamże, s.208.

⁸³⁹ Tamże, s. 208.

⁸⁴⁰ Tamże, s. 92.

⁸⁴¹ Tamże, s. 93.

rodzajem metafizycznej percepcji, *odore metafisico*, zatracającym nas maksymalnie w odczuwaniu.

Zakończenie

Zmysł węchu, jak i zapach zyskuje coraz większe zainteresowanie, przede wszystkim w obszarach zogniskowanych wokół praktyk artystycznych oraz literaturoznawstwa. Wonie stają się nieodzownym elementem dziedzictwa kulturowego, czego dobitnym przykładem stał się projekt *Odeuropa*. Skupia się on na tworzeniu olfaktorycznych bibliotek, zorientowanych na rekonstruowanie, tworzenie, jak i odzyskiwanie zapachów przestrzeni oraz obiektów, których zapach uległ możliwości nieodwracalnej utraty. Powonienie staje się zatem istotnym świadkiem zmian, jakie zachodziły na przestrzeni wieków, będąc tym samym cennym źródłem informacji, które można włączyć w badania między innymi historyczne, socjologiczne, kulturoznawcze, antropologiczne, a także medyczne. *Odeuropa* pozyskuje zapachowe informacje w dużej mierze ze źródeł literackich, co sprawia, że w praktykach badawczych skupionych na zmyśle węchu, to właśnie one stają się najważniejszymi „świadkami zapachowymi”. Nie mniej jednak, również obrazy filmowe są cennym dokumentem rejestrującym zmiany, jakie nastąpiły w obszarze percepcji węchowej, czym mam nadzieję, zainteresują się wkrótce autorzy tego projektu.

Także artyści i artystki, czerpiący obficie z doświadczeń awangardowych, tworzą własne, szalenie istotne depozyty olfaktoryczne, tak jak na przykład Sissel Tolaas czy Hilda Kozari, kreujące zapachowe mapy miast. Ich działania skutecznie przekierowują uwagę odbiorców w stronę powonienia. Twórcy i twórczynie starają się podkreślać wielozmysłowy odbiór rzeczywistości, który nie jest zorientowany wyłącznie na percepcję wzrokową. Można zauważyć, że ich praktyki skupiają się również wokół cielesności, jak i pamięci. Starają się w ten sposób przełamać tabu związane z fizjologią, która zresztą zawsze budziła i budzi do tej pory podskórnie odczuwany niepokój. Zawstydzane przez wiele wieków ciała za pośrednictwem sztuki węchowej zyskują zupełnie inny wymiar, dzięki któremu można znacznie intensywniej, świadomiej odczuwać. W końcu, jak pisałam wielokrotnie, wrażenia węchowe wprost materializują się w naszym ciele.

Sztuka węchowa staje się istotnym obszarem praktyk artystycznych, jak i kuratorskich, co domaga się pogłębionej refleksji również na polskim gruncie, co być może zachęci w przyszłości twórców do tworzenia prawdziwie olfaktorycznych ekspozycji, będących na pewno intrygującym doświadczeniem dla odwiedzających muzea i galerie odbiorców. Aby uniknąć zarzutu, jak mało polskich artystów działających w przestrzeniach zapachowych w swojej rozprawie wymieniłam, należy się w tym miejscu istotne wyjaśnienie – w wyborze twórców kierowałam się przede wszystkim ich dziełami, dlatego też tytuł mojej pracy nie ogranicza się do określonego, w tym przypadku, polskiego regionu, tylko stara się szerzej odnieść do działań w obszarze sztuki węchowej.

Artyści i artystki podkreślają także nierozzerwalny związek woni z dźwiękami. Wątek ten należy poddać szerszym badaniom związanym przede wszystkim z *sound studies*, w których jak dotąd jest pomijany. Co warto podkreślić, dominujące w obszarze nauk humanistycznych tezy o tym, że wrażenia węchowe są niewerbalizowalne i nieprzedstawialne, w kontekście przedstawionych przeze mnie badań, okazują się być już nieaktualne. Teorie te miały przede wszystkim związek z kulturową deprecjacją węchu, ukształtowaną przez zmysłowe hierarchie, które zresztą wciąż ulegają aktualizacji. Jestem przeciwna jakiegokolwiek podziałowi na zmysły ważne i ważniejsze, ponieważ każde z nich jest cennym źródłem percepcyjnego doświadczenia. Przyglądając się refleksjom filozoficznym, można zauważyć, że niektóre zmysły ulegały niemalże chirurgicznemu wycięciu, tak jak się to stało w przypadku węchu. Nie mniej jednak jednocześnie doceniano poznawcze właściwości percepcji. Trąci to trochę zmysłową hipokryzją, dlatego wciąż będę się upierać, że ostatecznie należy całkowicie zrezygnować z jakichkolwiek percepcyjnych podziałów, ponieważ każda próba hierarchizacji da w ostatecznym rozrachunku ograniczone pole odczuwania. Jesteśmy w końcu „haptycznymi, empatycznymi podmiotami”, w myśl Marty Smolińskiej, które doświadczają rzeczywistości wszystkimi zmysłami.

Jo Jurga przypomina, że wraz z rozwojem nauki, zaczyna się mówić o „nowych” rodzajach percepcji. Są nimi: nocyciepca (odczuwanie bólu, wyodrębniony ze zmysłu dotyku), zmysł temperatury, zmysł równowagi, priopercepcja (czucie głębokie), percepcja czasu, echolokacja (szczególnie rozwinięta u osób niewidomych), rozpoznawanie kierunku i siły prądu wody, elektropercepcja (wytwarzanie i rozpoznawanie pól energetycznych),

magnetopercepcja (rozpoznawanie pola magentycznego Ziemi)⁸⁴². Tak więc okazuje się, że człowiek jest istotą znacznie bardziej polizmysłową, niż się pierwotnie wydawało.

W swojej rozprawie starałam się wykazać istotność zmysłu węchu, jako silnie poznawczego, najstarszego zresztą pośród wszystkich percepcji, a tym samym poddać go szerszej refleksji, która objęła przede wszystkim środowiska medialne. Moje rozważania próbowałam także uzasadniać moim prywatnym zainteresowaniem tą percepcją, która ma również znaczący wpływ na budowanie indywidualnej tożsamości. Mam nadzieję, że moja praca zachęci, chociaż w minimalnym stopniu, do samodzielnego treningu zmysłu węchu, do świadomego zwracania uwagi na wonie, od których przecież nie możemy się odseparować. Węch jest zmysłem totalnym, obezwładniającym, tak jak wzrok, dlatego też, oprócz patrzenia, należy nauczyć się wąchać, a tym samym próbować tworzyć polską frazeologię węchową, która będzie odsyłać bezpośrednio do określonej woni, tak jak się to działo w przypadku futurystów.

Moja praca nie wyczerpuje na pewno wszystkich wątków, które próbowałam w najbardziej przystępny, jak i ciekawy sposób omówić, nie jest też, jak wspominałam we wstępie, odkrywczą, ponieważ starałam się przede wszystkim, chociaż w minimalny sposób, scalić aktualny stan badań nad tym zmysłem, wskazać drogi oflaktorycznej narracji, która jest szalenie wielowymiarowa. Chciałam także przybliżyć współczesne kierunki badań nad zmysłowością i cielesnością, które również rozszczepione są na wiele obszarów. Jednakże te, które wskazałam, tylko potwierdzają naszą potrzebę ukojenia nadmiernie stymulowanych zmysłów, jak i przede wszystkim docenienia naszego powonienia.

Jak słusznie zauważa Linda Bartoshuk, „węch jest to jedyny zmysł, dla którego możemy tworzyć nowe bodźce, nieobecne jeszcze nigdy na świecie i je odczuwać”⁸⁴³. Zachęcam do ich tworzenia. Sama zresztą je codziennie dla siebie tworzę, co sprawia, że nie potrzebuję wirtualnej rzeczywistości do doznawania innych światów i wrażeń. Mam je tak naprawdę w...nosie.

⁸⁴² Jo Jurga, *Szałas na hałas. O tworzeniu poczucia bezpieczeństwa za pomocą zmysłów w domu, przestrzeni i Kosmosie*, brak numeru strony (ebook), Kraków 2022.

⁸⁴³ Cyt. za Ann-Sopie Barwich, *Węch. Co nos mówi umysłowi*, przeł. T. Chawziuk, Kraków 2022, s. 7.

Bibliografia

- Abittacci E.G., *For an Olfactory Bio-politics*, [w:] *Arkshake*, 22.07.2021, dostępny online: <https://www.arkshake.com/en/for-an-olfactory-bio-politics-pt-1/> [dostęp: 21.05.2023].
- Abramović M., *Pokonać mur. Wspomnienia*, przeł. A. Bernarczyk, M. Hermanowska, Poznań 2018.
- Adorno T. W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1994.
- Akerman D., *Historia naturalna zmysłów*, Warszawa 1994.
- Albrecht S., *Can olfactory art be more than scent?* [w:] *Cafecosmetiques*, dostępny online: <https://cafecosmetique.com/can-olfactory-art-be-more-than-a-scent/>, [dostęp: 2.03.2023].
- Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2013.
- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.
- Autor nieznany, *That Smells Radical: Fluxus Art Engages the Nose* [w:] *mad perfumista*, 10.02.2013, dostępny online: <https://girlwholikesboyswholikegirlswholikeperfumes.wordpress.com/2013/02/10/that-smells-radical-fluxus-art-engages-the-nose/> [dostęp: 26.05.2023].
- Autor nieznany, *The first photographs of smell*, dostępny online: <https://phonarphotosense.wordpress.com/2012/09/15/the-first-photographs-of-smell/> [dostęp: 28.09.2022].
- Autor nieznany, *The fool and the fragrant: what did the past smell like?* [w:] *Big Think*, 8.04.2022, dostępny online: <https://bigthink.com/the-past/smell-history-stench-fragrance/> [dostęp: 23.05.2023].
- Badyda E., *Upadły anioł zmysłów? Metaforyka zapachu i pamięci węchowej we współczesnej polszczyźnie*, Gdańsk 2013.
- Balisz J., *Pieśni o wygnaniu i pragnieniu: archiwa afektywne Karoliny Grzywnowicz*, [w:] *Głębokie słuchanie*, red. M. Lisok, Katowice 2019.
- Banes S., *Olfactory performances*, [w:] *TDR/The Drama Review*, 45(1)/2001, s. 68-76.
- Barenboim D., *Everything is connected. The Power of Music*, London 2008.
- Barwich A-S., *Węch. Co nos mówi umysłowi*, przeł. T.Chawziuk, Kraków 2022.
- Barwich A.S., *Smellosophy*, Harvard Univeristy Press, 2020.
- Bathes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 123.
- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978.
- Bąk S., *Dotyk w performance* [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016, s. 300-305.

- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:], *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 201-239.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, zob. Ł. Zaremba, *Władza nie patrzy, władza wizualizuje*, [w:] *Pismo Widok*, dostępny online: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/1-widzialnosc-rzeczy/wladza-nie-patrzy-wladza-wizualizuje> [dostęp: 29.08.2022].
- Berleant A., *Przemysłość estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.
- Berleant A., *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2011, s. 78.
- Białoszewski M., *Na każdym rogu ta sama truskawka. 1946-1950*, oprac. A. Poprawa, Warszawa 2022.
- Blankenship M., *Aromaturgy. What's smell got to do with it* [w:] *American Theatre*, dostępny online: <https://www.americantheatre.org/2016/02/24/aroma-turgy-whats-smell-got-to-do-with-it/> [dostęp: 21.01.2023].
- Brach-Czaina J., *Błony umysłu*, Warszawa 2022.
- Brach-Czaina J., *Rzeczywistość komponowana*, Warszawa 2023.
- Brownlee J., *The Future of Blind Dates. Smell -A -Date Agencies?* dostępny online: <https://www.wired.com/2007/06/the-future-of-b/>, [dostęp: 12.02.2023].
- Brozzo Ch., *Are Some Perfumes Works of Art?* dostępny online: , chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/<https://philarchive.org/archive/BROASP-11> [dostęp: 21.05.2023].
- Bryson B., *Ciało. Instrukcja obsługi dla użytkownika*, przeł. A. Wojciechowski, Poznań 2019.
- Bugajski M., *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław 2004.
- Burgon R., *Jannis Kounellis. Untitled 1969*, [w:] *Tate*, dostępny online: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-ar00069> [dostęp: 11.03.2023].
- Burkert W., *Greek religion: Archaic and classical*, (J. Raffan, Trans.), Harvard University Press, 1985.
- Calouro E., *Scent-ography. This camera captures smells instead of pictures*, [w:] *Petapixel*, 28.06.2013, dostępny online: <https://petapixel.com/2013/06/28/scent-ography-this-camera-captures-smells-instead-of-pictures/> [dostęp: 4.07.2022].
- Camporesi P., *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2005.
- Caslav Covino D., *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, State University of New York Press, Albany 2004.

- Caro Verbeek's PhD project "In Search of Lost Scents". Online: <https://www.nosenetwork.nl/caro-verbeeks-phd-project-in-search-of-lost-scents-a-summary/> [dostęp: 26.08.2022].
- Chęćka A., *Słuch metafizyczny*, Warszawa 2020.
- Classen C., *Podstawy antropologii zmysłów*, przeł. K. Pfeifer, M. Topolski, [w:] *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 4/2021 (325), s. 50-69.
- Classen C., Howes D, Synott A., *Aroma. Cultural History of Smell*, London 1994.
- Comolli J-L., *Maszyny widzialnego*, przeł. A. Piskorz, A. Gwóźdź, [w:] *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*, red. A Gwóźdź, Kraków 2021.
- Connor S., *Thermotaxis*, dostępny online: <http://stevenconnor.com/thermotaxis.html>, [dostęp: 3.04.2023].
- Corbin A., *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch. Od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998.
- Davies N., *Scents of history: study hopes to recreate smells of old Europe*. Online: <https://www.theguardian.com/science/2020/nov/17/scents-of-history-study-hopes-to-recreate-smells-of-old-europe> [dostęp: 16.01.2023].
- Day J., *Scents and sensibility: why smell counts in art*, [w: *Apollo Magazine*, 5 June 2021, dostępny online: <https://www.apollo-magazine.com/mauritshuis-scents-in-colour-smell-in-art/> [dostęp: 28.05.2023].
- Dąbrowska D., *Niech żyje nowe ciało?* [w:] *Znak* 2022, nr 10, dostępny online: https://www.miesiecznik.znak.com.pl/niech-zyje-nowe-cialo/?fbclid=IwAR317KxdQag5YKygV6nNALHeLKiCeRP0z_c0bEPE63KRBfuPm6M1VEhuorl [dostęp: 23.12.2022].
- Demby Ł., *Zdalne kino. Samotność widza wobec zmysłowego charakteru recepcji filmu*, [w:] *Kwartalnik Filmowy*, 11/2020.
- Delacato C.H., *Dziwne, niepojęte. Autystyczne dziecko*, przeł. M. Głowczak, Warszawa 1995.
- Deleuze G., F. Guattari F., *Tysiąc plateau*, przeł. B. Banasiak, praca zbiorowa, Warszawa 2015.
- Desjardins M-L, *Entrevista con Jantal Jacquet*, dostępny online: <https://blogdolabemus.com/2021/04/12/entrevista-com-chantal-jaquet-o-olfato-da-sensacao-a-criacao/> [dostęp: 22.04.2023].
- Diaconu M., *Zapach, tożsamość i pamięć. O konstytuowaniu podmiotu poprzez zapach*, [w:] *Sztuka i Filozofia* 2004.
- Diaconu M., *Zapach, tożsamość i pamięć. O konstytuowaniu podmiotu poprzez zapach*, [w:] *Sztuka i Filozofia* 2004, ss. 57-78.
- Ditlevsen T., *Trylogia kopenhaska*, przeł. I. Zimnicka, Wołowiec 2021.

- Drobnick J., *Clara Ursitti, Scents of a woman*,
online:https://www.academia.edu/2095985/Clara_Ursitti_Scents_of_a_Woman, [dostęp: 21.04.2023].
- Drygalska E., *Czuła jest noc* [w:] *Dwutygodnik 8/2021*, dostępny online:
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/9668-czula-jest-noc.html> [dostęp: 10.09.2021].
- Dudek A., *Poetyka zapachów w świecie przedstawionym Dmitrija Miereżkowskiego*, [w:] *Slavica Wratislavensia*, 2014 (158), s. 120-140.
- Dugan H., *Scent of a woman: Performing the politics of smell in early modern England*, [w:] *The Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 38(2)/2008. s. 229-252.
- Dugan H., *Shakespeare and the senses*, [w:] *Literature Compass*, 6(3)/2009, 726-740.
- Dutton D., *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, przeł. J. Luty, Kraków 2019.
- Dziamski G., *Przełom konceptualny*, Poznań 2010.
- Eichblatt, S. *Architects Diller Scofidio and Renfro design „The Art of scent at MAD NY”*, [w:] *Wallpaper*, 9.09.2022, dostępny online: <https://www.wallpaper.com/architecture/architects-diller-scofidio-renfro-design-the-art-of-scent-show-at-mad-ny> [dostęp: 21.05.2023].
- Elie P., *How do you deal with bad smell in office?* [w:] *Philonomist*, 9.09.2002, dostępny online: <https://www.philonomist.com/en/article/how-do-you-deal-bad-smells-office> [dostęp: 21.05.2023].
- Ezera R., *Człowiek z psim węchem*, [w:] *Człowiek z psim węchem. Opowiadania ironiczne*, brak autora przekładu, Warszawa 1987.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Florentyna Pawlak A., *Estetyka cielesności postbiologicznej. Technoantropologia wobec poszerzenia ludzkiego sensorium*, [w:] *Zmysłowość w literaturze, języku i kulturze*, red. R. Tokarski, E. Krzykała, D. Gogół, Lublin 2019, s.150-179.
- Genc K., *When American radicals take over The Berlin Biennale*, dostępny online:
- Gilbert A., *Co wnosi nos. Nauka o tym, co nam pachnie*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2010.
Głośno!/Loud!, ulotka wystawy, Katowice 2013.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997.
- Grodecka A., Podemska-Kałuża A., *Wielozmysłowość. Filozofia i dydaktyka*, Poznań 2012, ss. 166-167.
- Hall E., *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2003.
- Hauka C., K. Yukioka K., *Listening to the incense* [w:] *Kyoto Journal. Wellbeing*, nr 95, s.3-4.
- Herder G., *Dziennik mojej podróży z roku 1769*, przeł. M. Kurkowska, Olsztyn 2002.
- Herzfeld M., *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2004.

- Hoffmann B., *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*, Kraków 2013.
- Howes D., *Sensational Investigations. The Expanding Field of Sensory Studies*, dostępny online: <https://www.sensorystudies.org/sensational-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> [dostęp: 23.04.2023].
- Hsu H. L., *Olfactory Art, Trans-Corporeality, and The Museum Environment*, dostępny online: https://www.academia.edu/34065949/Olfactory_Art_Trans_Corporeality_and_the_Museum_Environment, s. 9-21.
- Hume D., *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, Warszawa 1955.
- Huxley A., *Nowy wspaniały świat*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011.
- Irigaray L., *The forgetting of air in Martin Heidegger*, Austin 1999.
- Jacquet Ch., *Philosophie d'odorat*, Paris 2015.
- Jahai Speakers Have Specific Names for Smells*, dostępny online: <https://www.daytranslations.com/blog/jahai-speakers-smells/> [dostęp: 15.05.2023].
- Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1975.
- Jay M., *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osem rozmów o poznaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999.
- Jezierski G., *Poza światłem-fotografia rentgenowska* [w:] *Wiadomości uczelniane Politechniki Opolskiej*, dostępny online: <https://wu.po.opole.pl/poza-swiatlem-fotografia-rentgenowska/> [dostęp;16.10.2022].
- Jones C., 'SMELL GOOD' Who invented scratch and sniff stickers?. Online: <https://www.the-sun.com/news/4026142/who-invented-scratch-and-sniff-stickers/> [dostęp 13.02.2023].
- Jünger E., *Język i budowa ciała*, [w:] *Wybór esejów o słowach i drzewach*, przeł. B. Baran, Warszawa 2017.
- Jurga J., *Szałas na hałas. O tworzeniu poczucia bezpieczeństwa za pomocą zmysłów*, Kraków 2022.
- Kasperowicz R., *Nastrój i kult zabytków. O koncepcji Aloisa Riegla*, [w:] *Autoportret*, nr 2(53), 2016, brak numerów stron, dostępny online: <https://autoportret.pl/artykuly/nastroj-i-kult-zabytkow/3/> [dostęp: 23.04.2023].
- Kluszczyński R.W., *art@science. O związkach między sztuką a nauką*, dostępny online: https://www.academia.edu/4485206/art_at_science_O_zwi%C4%85zkach_mi%C4%99dzy_sztuk%C4%85_i_nauk%C4%85, [dostęp 21.05.2023].
- Kluz-Knopek U., *PlayDead.info. Śmierć/nieśmiertelność jako pojęcia z pozoru przeciwstawne w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2020.
- Konończuk E., *Geografia zapachów Wobec dyskursów Humanistyki*, [w:] *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, nr 4 (maj) 2013, s. 54-78.

- Konopski L., Koberda M., *Feromony człowieka. Środki komunikacji chemicznej między ludźmi*, Warszawa 2002.
- Kopacka-Brud I., Brud W.S., *Najlepsze olejki eteryczne. Moja aromaterapia*, Warszawa 2021.
- Kotecha S., *Art That Smells. Hsuan Hsu On is New Book The Smell of Risk*, [w:] *Creative Capital*, 29.04.2021, dostępny online: <https://creative-capital.org/2021/04/29/art-that-smells-hsuan-hsu-on-his-new-book-the-smell-of-risk/> [dostęp: 8.05.2023].
- Kotecha S., *Art That Smells. Hsuan Hsu On is New Book The Smell of Risk*, Creative Capital, 29.04.2021, dostępny online: <https://creative-capital.org/2021/04/29/art-that-smells-hsuan-hsu-on-his-new-book-the-smell-of-risk/> [dostęp: 20.05.2023].
- Kowalska-Elkader N., *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Łódź 2020.
- Kozłowska Z., *Skanując doświadczenie. Smak, zapach i dotyk w archiwum immersyjnym*, [w:] *Czas kultury*, 2/2017 (193), ss. 26-32.
- Krajewska A., *Recenzja filmy Nie!*, [w:] *Filmweb*, dostępny online: <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Nie-24339> [dostęp: 26.08.2022].
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Królikiewicz A., *Międzyjęzyk*, wyd. zbiorowe, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2019, dostępne online: <http://zbrojowniasztuki.pl/upload/files/e72645c98eeb20082be438590a1736a5.pdf> , [dostęp: 22.03.2020].
- Krupiński J., *Wzornictwo/Design. Studium idei*, Kraków 2005.
- Laing L., *Suskindia*, [w:] *Niewidzialne biblioteki*, przeł. J. Dehnel, Kraków 2022.
- Laing R.D., *Polityka doświadczenia. Rajski ptak*, przeł. A. Grzybek, Warszawa 2005
- Le Guerer A., *Od potu bogów po perfumy w supermarketach*, [w:] *Zapach, niewidzialny kod*, publikacja towarzysząca wystawie zorganizowanej przez Centrum Nauki Kopernik, Goethe-Institut, Instytut Francuski w Polsce, 21.11-2013-19.01.2014, Warszawa 2013, s. 44.
- Le Feuvre L., *Dennis Oppenheim. Recall*, dostępny online: http://old.likeyou.com/archives/dennis_oppenheim_mot_06.htm [dostęp: 21.05.2023].
- Lefrak M., *Want to smell in virtual reality? A Vermont-based startup has the technology*, Online: <https://www.wbur.org/news/2022/03/14/virtual-reality-smell-ovr-technology> [dostęp: 29.09.2022].
- Lem S., *Krótkie spięcie*, [w:] *Lube czasy*, Kraków 1995.
- Levitin D.J., *Zasłuchany mózg. Co się dzieje w głowie, gdy słuchasz muzyki*, przeł. M Szymonik, Kraków 2016/

- Libera Z., *Wstęp do nosologii*, Wrocław 1996.
- Liebling A.J., *Między posiłkami. Apetyt na Paryż*, przeł. A. Arno, Warszawa 2022.
- Lisok M., *A jednak nie dotykaj*, [w:] *Dwutygodnik*, nr 159/2015, dostępny online: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5900-a-jednak-nie-dotykaj.html?print=1> [dostęp: 21.02.2019].
- Lueber K., *Narodziny nowego paradygmatu*, [w:] *Zapach, niewidzialny kod*, publikacja towarzysząca wystawie zorganizowanej przez Centrum Nauki Kopernik, Goethe-Institut, Instytut Francuski w Polsce, 21.11-2013-19.01.2014, Warszawa 2013.
- Lycan W.G., *The intentionality of smell*, dostępny online: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.00436/full> [dostęp: 20.05.2023].
- Liotard J.F., *Acinema*, [w:] *The Lyotard Reader*, red. A. Benjamin, Oxford 1989, s. 176.
- Łapińska I., *Zapach ciała w fotografii*, [w:] *Camera Obscura*, nr 1/2010, s. 20-27.
- Majchrowski Z., *O sposobach posługiwania się ciałem, raz jeszcze*. Online: <https://taniecpolska.pl/krytyka/o-sposobach-poslugiwania-sie-cialem-raz-jeszcze/> [dostęp 22.01.2023].
- Marcinów M., *Bezmatek*, Wołowiec 2020.
- Markowski M.P., *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, cyt. za: A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.
- Mauss M., *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, Warszawa 1976.
- McDowell T., *L'immatiaux. Conversation with Jean-Francois Lyotard and Bernard Blistne*, dostępny online:
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 102). Zob też m.in. T. Sznajderski, *Człowiek w świecie wszechobecných mediów*, „Media i społeczeństwo” 2017, nr 7, s. 54-62 [online:] <http://www.mediaispoleczenstwo.ath.bielsko.pl/art/07/03-Sznajderski.pdf>
- Merleau-Ponty M., *L'oeil et l'esprit*, Gaullimard Education, Paris 1985, s. 32.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migański, Kraków 1995.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1996.
- Mikołajczyk J., *Perfumy, attar i bahkur*, Warszawa 2021, s. 57.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016.
- Mirzoeff N., *Prawo do patrzenia*, przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 728-739.
- Misiak T., *Głębokie słuchanie*, [w:] *Głębokie słuchanie*, red. M. Lisok, Katowice 2019.
- Mitchell W.J.T., *There Are No Visual Media*, [w:] *Journal of Visual Media*, tom IV, nr 2, 2005.

- Mitchell W.J.T., *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, [w:] *Artium Quaestiones*, nr XVII 2006, Poznań 2006.
- Morishita, N. *Mądrość herbaty*, przeł. M. Borzobochata-Sawicka, Kraków 2022.
- Mukarovsky J., *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, [w:] *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970/
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992.
- Murawska M., *Filozofowanie z zamkniętymi oczami. Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*, Wrocław 2011, s. 239.
- Nancy J-L, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris 2002.
- Nycz R., *Dziedziny zainteresowań współczesnej teorii literatury*, [w:] *Ruch Literacki* 1996, z. 1.
- Obidzińska B.J., *Bernard Berenson: estetyka dystansu*, [w:] *Sztuka i Filozofia*, 2004. t.25. s. 109-122.
- ODEUR MANIFESTO*, praca zbiorowa, [w:] *Nez*, nr. 21, France 2020.
- Olfaction: An Interdisciplinary Perspective to Life Sciences*, praca zbiorowa, dostępna online: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-75205-7_4 [dostęp: 21.04.2023].
- Oliveros P., *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, iUniverse, New York, 2005, s. XXI.
- Osman, A.O., *Historical Overview of Olfactory Art in the 20th Century*, dostępny online: https://www.academia.edu/4608919/Historical_Overview_of_Olfactory_Art_in_the_20th_Century, [dostęp: 23.03.2023].
- Ostrom L., *Perfumy. Stulecie zapachów*, przeł. E. Świerczyńska, Białystok 2017.
- Pallasmaa J., *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2022.
- Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2022.
- Pamuk O., *Images you can smell* [w:] *The Guardian*, 20.01.2022, dostępny online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/20/novelist-orhan-pamuk-dayanita-singhs-mesmerising-photos-indias-disintegrating-archives> [dostęp: 21.01.2023].
- Papadopoulos E., *The olfactory dimension of contemporary art*, [w:] *Interartive. Platform for contemporary art and thoughts*, dostępny online: <https://interartive.org/2009/09/odour-art>, [dostęp: 12.04.2023].
- Paterson M., *W jaki sposób dotyka nas świat?*, przeł. M. Kmiecik, [w:] *Ruch Literacki*, nr 2/2020 (359), s. -170-182.
- Perullo N., *Mądrość smaku i smak mądrości. Od filozofii jedzenia do filozofowania jedzeniem*, przeł. P. Poniatowska, [w:] *Jedzenie i granice sztuki. Prace kulturoznawcze XXI*, 2017, nr 2, Wrocław 2017, s.30-50.

- Pieczek U., Topolski M. Jones R., *Zabawa zmysłami. Rozmowa z Russelem Jonesem*, [w:] *Przekrój*, data publikacji: 26.01.2022, dostępny online: <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/zabawa-zmyslami-rozmowa-z-rusellem-jonesem-urszula-pieczek-maciej-topolski>, [dostęp: 22.08.2022].
- Piotrowska M., *Spojrzenie wirtualne [w:] Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
- Platon, *Timajos*, Warszawa 1986.
- Pluta E., *Rubież*, Warszawa 2022.
- Podgórski M., *Ucieczka od wizualności i jej społeczne konsekwencje. Fenomen estetyki haptycznej*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Rafała Drozdrowskiego, Instytut Socjologii, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.
- Poniatowska I., *Wdzięk rubato. Teksty o tempie rubato*, Warszawa 2017.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy*, Gdańsk 2009.
- Poprzęcka M., *Na oko*, Gdańsk-Warszawa 2015.
- Prada L. E., *Interviewing a scent artist: Clara Ursitti*, [w:] *Roots & Routes. Research on Visual Cultures*, dostępny online: <https://www.roots-routes.org/interviewing-a-scent-artist-clara-ursitti-by-laura-estrada-prada/> [dostęp: 13.03.2023].
- Rajnerowicz K., *Jon Rafman i jego wirtualne podróże*, [w:] *Dwutygodnik*, nr 9/204, dostępny online: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5422-jon-rafman-i-jego-wirtualne-podroze.html> [dostęp: 22.03.2022].
- Rakoczy M., *Cztery zmysły na Trobriandach – ciało i zapis etnografa*, [w:] *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia* 2015, 1. s. 120-140.
- Regner A., *Zastosowanie aromaterapii w holistycznym podejściu do pacjent – porady praktyczne*, Wrocław 2022.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybicki J., *Teoria estetycznego wczucia według Teodora Lippsa*, [w:] *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, vol. I, 27, Lublin 1976, s. 338-350.
- Sendyka R., *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Shiner L., *Art and Scent: Interpreting the Olfactory Arts*, dostępny online: <https://www.larryshiner.com/art-and-scent>, [dostęp: 21.03.2023].
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2016.
- Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, red. naukowa Adam Chmielewski, przeł. Adam Chmielewski i in., Wrocław 1998.

Sienkiewicz U., *Czwarta władza w Ameryce. Starsza siostra telewizji*, dostępny online: https://reporterzy.info/18,czwarta_wladza_w_ameryce_starsza_siostra_telewizji.html [dostęp: 1.01.2023].

Simmel G., *Socjologia zmysłów, Mosty i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006.

Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

Sokołowska Z., *Sensoryczny restart: sztuka i węch. Sylwetka Sissel Tolaas*, [w:] *Kultura Liberalna*, 9.05.2023, nr 748(19/2023): <https://kulturaliberalna.pl/2023/05/09/sztuka-i-wech-sissel-tolaas-zuzanna-sokolowska/> [dostęp: 21.05.2023].

Sokołowska Z., *Medytacje nad papierem*, [w:] *Artpapier*, 15 maja (10) 246/2018, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=348&artykul=6791> [dostęp: 22.04.2023].

Sokołowska Z. *Imitacje rzeczywistości*, *Magazyn O.pl* 5.12.2012, zarchiwizowano na stronie Ownetic: <https://ownetic.com/magazyn/2012/zuzanna-sokolowska-imitacje-rzeczywistosci-wro-art-center> [dostęp: 24.05.2023].

Sokołowska Z. *W nieskończoność*, *Artluk nr 1-2/2020*, s.64-66.

Sokołowska Z., *Książka, ciało i tekst*, dostępny online: <https://ownetic.com/magazyn/2015/zuzanna-sokolowska-ksiazka-cialo-i-tekst-rita-baum> [dostęp: 24.05.2023].

Sokołowska Z., *We władzy zmysłów, czyli haptyczna estetyka* [w:] Rita Baum, nr 33/2014.

Sokołowska Z., *Zmysły jako rama. Wprowadzenie do post-wzrocności na łamach Philosophical Discourses. Prace Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie*, 2021, tom II, s.63-75.

Sokołowska Z. *Widać tylko to, co słycać. Wystawa Fale bardzo długie Magdaleny Lazar*, [w:] *Kultura Liberalna*, nr 302 (42/2014), 21.10.2014, dostępny online: <https://kulturaliberalna.pl/2014/10/21/sokolowska-wystawa-magdalena-lazar-recenzja/>

Sokołowska Z. *Pamięć ciała. Instalacja Plastic Marii Hassabi w nowojorskim Museum of Modern Art* [w:] *Kultura Liberalna*, nr 376 12(2016)22.03.2016, dostępny online: <https://kulturaliberalna.pl/2016/03/22/pamiec-ciala-maria-hassabi-instalacja-plastic-w-nowojorskim-museum-of-modern-art/> [dostęp: 24.04.2023].

Sokołowska Z., J. Gruszczyk, *Śnieg o zapachu kokosu*, [w:] *ArtPapier* 1 maja 9 (153)/2010, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=106&artykul=2440> [dostęp: 13.03.2023].

Sokołowska Z., *Jak pachną kolory?* [w:] *Artluk*, nr 1-2/2021, s. 26-29. Zob. też <http://www.artluk.com/main.php?idnum=57> [dostęp: 21.05.2023].

Sokołowska Z., *Rozszerzone źrenice*, [w:] *ArtPapier*, 15 września 18 (234)/2013 : <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=184&artykul=3959> [dostęp: 21.05.2023].

- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2018.
- Sontag S., *Jak świadomość związana jest z ciałem*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2013.
- Sowińska I., *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*, Katowice 2001.
- Spence Ch., *Scenting The Anosmic Cube: On The Use of Ambient Scent in the Context of the Art Gallery or Museum*, dostępny online: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7686631/> [dostęp: 22.04.2023].
- Spence Ch., *Gastrofizyka. Nowa wiedza o jedzeniu*, przeł. A. Wyszogrodzka-Galik, Warszawa 2018.
- Spence Ch., *Scent and The Cinema*, [w:] <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2041669520969710>, [dostęp: 21.01.2023].
- Spence Ch., *Scent in The Context of Life Performance*, [w:] <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2041669520985537>, [dostęp: 30.01.2023].
- Stańczyk M., *Ucieleśnione doświadczenie kinowe. Sensuous theory i jej krytyczny potencjał*, praca doktorska napisana na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej pod opieką prof. dr hab. K. Loski, Kraków 2019, dostęp online: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/148810/stanczyk_ucielesnione_do_swiadczzenie_kinowe_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 22.04.2023].
- Stasiuk A., *Przewóz*, Wołowiec 2021.
- Struzik E., *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, ss. 69-94.
- Stec B., *Głębokie słuchanie architektury*, [w:] *Głębokie słuchanie*, red. M. Lisok, Katowice 2019.
- Stefanelli S., *Manifesto del tattilismo*, [w:] *Treccani. Lingua Italiana*, 3.02.2021, dostępny online: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/recensioni/recensione_261.html [dostęp: 22.05.2023].
- Steiner R., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 2014.
- Stelarc, *Mięso, metal i kod. Alternatywne, anatomiczne architektury*, przeł. P. Poniatowska, [w:] *Mięso, metal i kod*, s. 15-20.
- Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998.
- Süskind P., *Pachnidło*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2022.
- Sweeney K., *Can a Soup Be Beautiful? The Rise of Gastronomy and The Aesthetic of Food*, [w:] F. Allhoff, D. Monroe, *Food and Philosophy. Eat, Drink and Be Marry*, Wiley-Blackwell 2007, ss. 117-132.
- Swoboda T., *Historie oka*, Gdańsk 2010.

- Szczeklik A., *Chopinowski rytm serca*, [w:] *Zeszyty Literackie*, 209, Warszawa-Paryż 2010, s. 101-105.
- Szczepański M., W. Ślęzak-Tazbir W., *Miejskie pachnidło. Fragmentacja i prywatyzacja przestrzeni w perspektywie osmosocjologicznej*, [w:] *Studia Regionalne i Lokalne*, nr 2(32)2008, s. 15-36.
- Szczęsna E., *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, Kraków 2015.
- Śmigiel Ł., *Technologia pełna aromatów*, 5.12.2011, [w:] *Komputer świat*. Dostępny online: <https://www.komputerswiat.pl/aktualnosci/technologia-pelna-aromatow/q9lq9y5> [dostęp 26.08.2022].
- Marinetti F., *I Manifesti del futurismo*, Roma 1914.
- Miczka T., *Esej o dwudziestowiecznych przygodach ciała*, [w:] *Transformacje*, 3-4 (41-42) 2004 i 1-4(43-46) 2005, s. 240-270.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, tom 1, Warszawa 2005.
- Theiss A., *Dotrzeć na pachnący Księżyc*, [w:] *Zapach, niewidzialny kod*, publikacja towarzysząca wystawie zorganizowanej przez Centrum Nauki Kopernik, Goethe-Institut, Instytut Francuski w Polsce, 21.11-2013-19.01.2014, Warszawa 2013.
- Tellenbach T., *Geschamck und Atmosphaere. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg, 1968.
- Thorpe V., *A nose for history. Academics recreate lost smells from the past*, dostępny online: <https://www.theguardian.com/education/2022/jul/02/a-nose-for-history-academics-recreate-lost-smells-from-the-past> [dostęp: 13.01.2023].
- Topolski M., *Intercepcja*, [w:] *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 2021/4 (335), s. 80-92.
- Topolski M., *Nie dotykać*, [w:] *Miesięcznik ZNAK*, nr 2021/790, s.112-114.
- Verbeek C., *In search of lost scents*, dostępny online: <https://arias.amsterdam/read-more-in-search-of-lost-scents/>, [dostęp: 2.04.2023].
- Voegelin, S. *Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, [w:] *Teksty Drugie*, nr 5/2015, s. 6-10.
- Vroon P., *Smell. The Secret Seducer*, dostępny online, zarchiwizowany na stronie *The New York Times*: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/v/vroon-smell.html?_r=1&oref=slogin [dostęp: 26.05.2023].
- Welsch W., *W drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy nowa widzialność*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 56.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukaszewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 537-538.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska, Kraków 2005.

- White R.H., *Nauka o zapachu*, przeł. W. Brud, Warszawa 1972.
- Whitmore J., *Directing postmodern theatre: Shaping signification in performance*, Univeristy of Michigan Press.
- Wieczorkiewicz A., *Kultura ucieleśniona*, [w:] *Kultura współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka. Kultura ucieleśniona 2009*, nr 1, Warszawa, S. 5-7.
- Winterson J., *Zapisane na ciele*, przeł. H. Mizerska, Warszawa 1994.
- Wisman S., I. Shrira, Arnaud and Shrira, Ilan (2015) *The Smell of Death: Evidence that Putrescine Elicits Threat Management Mechanisms: The Smell of Death*. [w:] *Frontiers in Psychology* (2015), s. 1-26.
- Witkowska I., *Wyrazić nienazwane. Językowo-kulturowy obraz zapachu we współczesnej polszczyźnie*, Kraków 2021.
- Wolf E., *Andy Warhol Loved Perfumes So Much, He Created A 'Permanent Smell Collection'*. Online: <https://www.mentalfloss.com/article/77283/andy-warhol-loved-perfumes-so-much-he-created-permanent-smell-collection> [dostęp 26.08.2022].
- Woolf V., *Orlando*, przeł. W. Wójcik, Warszawa 1994.
- Ziębiński R., *Porno w służbie muzyki, czyli kilka słów o nowej płycie Massive Attack*, [w:] *Newsweek*, [26.10.2010], dostępny online :<http://kultura.newsweek.pl/porno-w-sluzbie-muzyki-czyli-slow-kilka-o-nowej-plycie-massive-attack,52566,1,1.html> [dostęp: 22.01.2020].

FILMOGRAFIA

- Cinema Paradiso* (1988), reż. Giuseppe Tornatore
- Do ostatniej kości* (2022), reż. Luca Gaudagnino.
- Fleabag* (2016-2019), reż. Phoebe Waller-Bridge
- Granica* (2019), reż. Ali Abbasi
- Institut Benjamenta*, (1995), reż. Timothy i Stephen Quay
- Kawa i papierosy* (2003), reż. Jim Jarmusch
- Kiedy Harry poznał Sally* (1989), reż. Rob Reiner
- Killing Eve* (2018-2022), reż. Phoebe Waller-Bridge
- Lisbon Story* (1994), reż. Wim Wenders
- Meet me in Saint Louis* (1944), reż. Vincente Minnelli
- Nana* (2022), reż. Kamila Andini
- Nope!* (2022), reż. Jordan Peele
- Opowieści niemoralne* (1974), reż. Walerian Borowczyk

Ostatnia miłość na Ziemi (2011), reż. David Mackenzie
Pachnidło. Historia mordercy (2006), reż. Toma Tykwer
Parasite (2019), reż. Joon-ho Bong
Pies andaluzyjski (1929), reż. Luis Buñuel
Pięć diablów (2022), reż. Léa Mysius
Sour la peau (2019), reż. i Sirantha Samarasinghe
The Grand Budapest Hotel (2013), reż. Wes Anderson
Titane (2021), reż. Julia Ducournau
Trzy tysiące lat tęsknoty (2022), reż. George Miller
Zapach kobiety (1992), reż. Martin Brest
Zbrodnie przyszłości (2022), reż. David Cronenberg

OPISY PERFUM

Strona internetowa perfumerii LULUA:

<https://lulua.pl/en/product/night-flyer-the-original-ekstrakt/> [dostęp: 10.04.2023].

<https://lulua.pl/produkt/blow-up-edp/> [dostęp: 10.04.2023].

<https://lulua.pl/produkt/the-lobster-edp/> [dostęp: 10.04.2023].

<https://lulua.pl/product/plyesterday-haze-50-ml-edp/> [dostęp: 10.04.2023].

<https://lulua.pl/product/every-storm-a-serenade-50-ml-edp/> [10.04.2023].

Strona internetowa FRAGRANTICA.COM

Escentric Molecule : <https://www.fragrantica.pl/perfumy/Escentric-Molecules/Molecule-01-845.html> [dostęp: 22.02.2020].

Strony autorskie:

Marketou Jenny : <http://www.jennymarketou.net/> [dostęp: 22.04.2023].

Shiota Chiharu, <https://www.chiharu-shiota.com/top> [dostęp: 22.03.2023].

Gruszczuk: Justyna: <http://justynagruszczuk.blogspot.com/> [dostęp: 23.02.2023].

Lewandowska Weronika:: <http://dobre-wiersze.blogspot.com/2010/12/weronika-lewandowska-noccc.html> [dostęp: 08.09.2021].

Macia Oswaldo: <http://www.oswaldomacia.com/Oswaldo%20Macia%20Web%20-%20projects.html> [dostęp: 4.04.2023].

Olfactory Art Keller: <https://www.olfactoryartkeller.com/exhibitions/bodies-odors-trauma-disease> [dostęp: 10.04.2023].

Penone Giuseppe : <https://giuseppepenone.com/en/works/0359-respirare-lombra> [dostęp: 21.05.2023].

Uristiti Clara: <https://www.glasgowsculpturestudios.org/clara-ursitti> [dostęp: 26.03.2023].

Verbeek Caro: <https://futuristscents.com/> [dostęp: 09.08.2021].

Streszczenie

Fenomeny olfaktoryczne w kulturze i sztuce XX i XXI wieku

Rozprawa *Fenomeny olfaktoryczne w kulturze i sztuce XX i XXI wieku* stara się w sposób syntetyczny odnosić do percepcji węchowej. Sam tytuł już ustawia ramy czasowe rozprawy, ponieważ XX i XXI wiek, to czas intensywnych przemian zmysłowości, które starano się w niej prześledzić. Treść pracy ustawiona jest tematycznie ustawić wokół obszarów, w których powonienie może zostać silnie zastymulowane. Dlatego też rozważania poświęcone zostały przede wszystkim sztuce, kinu, literaturze, wirtualnej rzeczywistości, a także dźwiękom. Rozprawa próbuje odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób węch, a także zapach funkcjonuje w rzeczywistości, zdominowanej przez technologię, ale jak też pozostałe rodzaje percepcji radzą sobie w kontakcie ze współczesnym światem. Pierwszy rozdział rozprawy poświęcony jest refleksji filozoficznej, jak i medycznej nad węchem. Drugi stanowi próbę rozeznania się w obszarze literackim, filmowym, wirtualnej rzeczywistości, fotografii, malarstwie oraz audycji radiowych, aby spróbować odnaleźć w nich zapachowe tropy. Trzeci natomiast skupia się wokół estetyki haptycznej, będącej wprowadzeniem do działań artystów w obszarze węchu

Czwarty, ostatni rozdział dotyczy „sztuki węchowej”/sztuki olfaktorycznej”, która wyodrębniła się jako osobna sfera działań artystycznych i kuratorskich.

Summary

Olfactory phenomena in culture and art in the 20th and 21st century

The dissertation *Olfactory phenomena in culture and art in the 20th and 21st century* tries to refer synthetically to olfactory perception. The title itself sets the time frame of the dissertation, because the 20th and 21st centuries are a time of intense changes in sensuality, which were traced in it. The content of the work is arranged thematically around areas where the sense of smell can be strongly stimulated. Therefore, the considerations were devoted primarily to art, cinema, literature, virtual reality, as well as sounds. The dissertation tries to answer the question, how the sense of smell and smell function in a reality dominated by technology, but also how other types of perception deal in contact with the modern world. The first chapter of the dissertation is devoted to philosophical and medical reflection on the sense of smell. The next one is an attempt to discern in the area of literature, film, virtual reality, photography, painting and radio broadcasts in order to try to find scent clues in them. III, on the other hand, focuses on haptic aesthetics, which is an introduction to the artists' activities in the area of smell. IV, the last chapter concerns the "olfactory art", which has emerged as a separate sphere of artistic and curatorial activities.