

Beata Śniecikowska

 <https://orcid.org/0000-0003-0099-5792>

Instytut Badań Literackich

Polska Akademia Nauk

beata.snecikowska@gmail.com

MUZYKA – OBRAZ – SYNESTEZJA? WOKÓŁ WCZESNYCH PRAC ZOFII LISSY (I ARTYSTYCZNYCH WIZUALIZACJI MUZYKI)

Abstrakt

Punkt wyjścia artykułu stanowią wczesne teksty muzykolożki, Zofii Lissy, skupione wokół nie-analizowanej szerzej przez komentatorów jej prac problematyki wizualizacji muzyki. Opisywane wrażenia percepcyjne uznaje badaczka za wspólny wszystkim odbiorcom sposób przestrzennego doświadczania utworów muzycznych. Opisy Lissy zestawiane są w artykule z dzisiejszymi ustaleniami z zakresu neuronauki; analizuje się je w świetle badań nad doświadczeniami synestezyjnymi oraz użyciem metaforyki pseudosynestezyjnej. Druga część szkicu poświęcona jest deskrypcji artefaktów opartych m.in. na wizualizacji muzyki – pomysły badawcze muzykolożki konfrontowane są tu z praktyką artystyczną w dziedzinie szczególnie interesującego Lisę filmu awangardowego (*The Eye and the Ear* Franciszki i Stefana Themersonów) oraz mniej przez nią cenionych (w kontekście związków z muzyką) „statycznych dzieł artystycznych sfery wzrokowej” (ilustracje Marty Ignerskiej do tekstu Anny Czerwińskiej-Rydel w książce *Wszystko gra*).

Słowa kluczowe

Zofia Lissa, synestezja, wizualizacja muzyki, film awangardowy, ilustracja książkowa, muzykologia

Ten szkic jest owocem mikrolektury¹ nieco zapomnianych tekstów muzykolożki Zofii Lissy². Odwołuję się w nim do prac badaczki pochodzących z lat trzydziestych XX wieku oraz do kilku awangardowych i wyrosłych z tradycji

¹ Mikrolektury rozumiem (za Adamem Dziadkiem, który z kolei odwołuje się do Jeana Pierre’a Richarda) jako „lektury drobniagowe, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych [...], z pozoru mało ważnych. [...] Mikrolektury zwracają uwagę na szczegół i opierają się przede wszystkim na nim” (Adam Dziadek, *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes’a*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. Aleksander Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 31).

² Badaniom Lissy poświęca się ostatnio nieco więcej uwagi, wybór jej prac (dość jednak skromny) ukazał się np. w serii „Klasyki estetyki polskiej” – Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Zbigniew Skowron, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008.

awangardy³ artefaktów. Zagadnieniem kluczowym dla snutych przez Lissę – i przeze mnie – rozważań są sposoby wizualnej percepcji i, w dalszej kolejności, prezentacji utworów muzycznych. Dociekania Lissy konfrontuję zarówno z ustaleniami dzisiejszych badaczy zajmujących się neuronauką, jak i z dokonaniem inspirujących się muzyką artystów wizualnych. Analizy prowadzę z perspektywy niemuzykologicznej, co pozwala na ogląd teoretycznych enuncjacji uczonej w dość nieoczekiwanych kontekstach komparatystycznych.

O SŁUCHACZACH MNIEJ I BARDZIEJ „NORMALNYCH” – CZYLI O KROSMODALNYM ODBIORZE MUZYKI

We wczesnych pracach Lissy odnalazłam frapujący – a niepodnoszony (wedle mojej wiedzy) ani w późniejszych rozważaniach autorki, ani w metateoretycznych egzegezach jej dzieła – wątek. Lissa pisze⁴:

Zmienność wysokości, barw brzmieniowych, następstwa współbrzmień wywołują w słuchaczu silne wyobrażenie ruchu, któremu towarzyszy pewne poczucie przestrzeni. Ruch muzyczny zakłada jednak przestrzenność subiektywną, niepokrywającą się z tą, która jest nam dana poprzez wrażenia wzrokowe i dotykowe. W tej subiektywnej przestrzeni, którą można by nazwać przestrzenią **słuchową**, panują nieco odmienne stosunki⁵.

Subiektywne przeżycie przestrzeni, którą można by nazwać przestrzenią **słuchową**[.] łączy się w jakiś nieodzowny, bliżej trudny do ujęcia sposób z przedstawieniami muzycznymi. Pewnego typu niewyraźna przestrzenność przysługuje każdemu zjawisku słuchowemu, jest mu immanentna, a nie tylko asocjatywnie dołączona. Pojęcie przestrzeni słuchowej nie jest sztuczną konstrukcją myślową, fikcją, która by nie znajdowała swych źródeł w doświadczeniu introspekcyjnym.

³ Anna Czekanowska-Kuklińska mówi o Lissie: „Nie można jej odebrać tego, że z jednej strony była bardzo inteligentna i raczej otwarta na świat, powiedziałabym nawet – awangardowa. To, że stalinizm niszczył awangardę i dodekafonię, było jej osobistą tragedią” (*Sluchając świata. Rozmowa z prof. Anną Czekanowską-Kuklińską*, „Fragile” 27.07.2017, cyt. za: <http://fragile.net.pl/home/sluchajac-swiata-rozmowa-z-prof-anna-czekanowska-kuklinska/> [dostęp 24.02.2018]).

⁴ Uspółcześniał pisownię we wszystkich cytatach.

⁵ Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*, „Gazeta Artystów” 1935, R. 2, nr 22 (z 10.02.1935), s. 6, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=11341> [dostęp 12.02.2018]. Tezy częściowo pokrywają się z rozpoznaniem z książki Lissy *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki*, Lwów 1937 (autorka informuje w przedmowie, że praca powstała w roku 1934). We wszystkich cytatach w szkicu wytluszczenia odzwierciedlają podkreślenia autorów przywoływanych prac, podkreślenia linią są moje [B. Ś.].

Poczucie tej przestrzeni dołącza się do przeżycia przedstawień słuchowych, w szczególności muzycznych każdemu, kto się analitycznie na swe przeżycia słuchowe nastawi⁶.

Wedle Lissy istnieje zatem wspólny wszystkim odbiorcom sposób przestrzennego odbioru konkretnych utworów muzycznych. Każdemu „zjawisku słuchowemu” – w analizowanych pracach rozumianemu zasadniczo jako dzieło muzyczne – przypisana jest przestrzenność nie w pełni dookreślona, „niewyraźna”, ale jednak związana z nim „immanentnie”. Subiektywizm doznań nie oznacza tu bynajmniej dowolności wrażeń zależnych wyłącznie od uwarunkowań percepcyjnych danego człowieka. Idzie raczej o przeżywanie wewnętrzne, doświadczenie przestrzeni nieweryfikowalnej zmysłami, „nieistniejącej obiektywnie”⁷. Mimo iż jest to przeżycie „trudne do ujęcia”, autorka nie rezygnuje z prób uchwycenia rządzących nim zasad:

Ruch melodyczny, falista krzywa rozwoju melodycznego odbywa się w podmiotowym świecie wyobrażeń muzycznych po linii od strony lewej ku prawej i z powrotem, natomiast nigdy nie odczuwamy, jakoby linia melodii pięła się i rozwijała w swym rysunku pionowo od dołu ku górze, lub przeciwnie⁸.

Ruch melodyczny odbywa się po linii od strony lewej ku prawej i z powrotem, wciągając w swój rozwój także i wymiar nisko-wysoko⁹.

Linearny przebieg „wyobrażeń muzycznych” od lewej do prawej, z uwzględnieniem zmian wysokości krzywej od razu podsuwa kilka dość oczywistych analogii kulturowych (które wpłynąć mogły na wykształcenie się takich właśnie schematów percepcyjnych):

- podobieństwo do klasycznych zapisów partyturowych,
- paralelność do dominującego w kulturze Zachodu sposobu zapisu tekstu językowego: od lewej do prawej¹⁰, z pewnym zróżnicowaniem wysokości liter,
- analogię do rysunku fal dźwiękowych.

⁶ Eadem, *Muzyka i film*, s. 20. Fragment *Ontologiczna podstawa związku filmu i muzyki* (s. 15–27) – do którego najczęściej odnoszę się w tekście – przedrukowano w książce *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. Jadwiga Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 236–244). W rozważaniach o przestrzeni słuchowej Lissa powołuje się na rozpoznania Ernsta Kurtha (zob. Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 20).

⁷ Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 19.

⁸ Eadem, *Widzialność muzyki*.

⁹ Eadem, *Muzyka i film*, s. 19.

¹⁰ Rzecz tym ciekawsza, jeśli zważyć żydowskie pochodzenie badaczki (i zapisy tekstów w językach hebrajskim i jidysz – od prawej ku lewej). Pochodzenie etniczne nie musi jednak determinować uwarunkowań kulturowych.

Ciekawie, choć nie w pełni konsekwentnie, pisze na ten temat sama Lissa w *Muzyce i filmie*:

Czy genezy [...] poczucia przestrzeni słuchowej nie należy szukać w kojarzeniach płynących z obrazu nutowego, ruchów wykonywanych i obserwowanych przy grze instrumentalnej [tu linearność wydaje się nieoczywista – dop. B. Ś.] itp., to byłoby zadaniem badań eksperymentalnych. Pewne momenty wskazywałyby jednak na niezależność przestrzennego charakteru zjawisk słuchowych od skojarzonych wyobrażeń wzrokowych. I tak ani w obrazie nutowym, ani w ruchach grającego nie istnieje ruch wzdłuż wymiaru nisko – wysoko [teza dyskusyjna – dop. B. Ś.], co jednak występuje w przedstawieniu zjawisk słuchowych, w obrazie nutowym nie ma powrotu od strony prawej ku lewej – w ruchu melodycznym on jest [inaczej przedstawia Lissa tę kwestię w cytowanych passusach *Widzialności muzyki* – dop. B. Ś.]. Należałoby też zbadać, czy i o ile wyobrażenia przestrzenne tego typu występują u osób niegrających na żadnym instrumencie, u ślepych itp.¹¹

Cytat pokazuje dwie istotne kwestie. Badaczka widziała potrzebę empirycznych studiów nad percepcją, jakkolwiek lata trzydzieste XX wieku to jeszcze nie czas szerokich tego rodzaju dociekań w humanistyce. Nie bez znaczenia może być tu fakt, że w tym okresie Lissa pracowała w Instytucie Psychologii we Lwowie, gdzie prowadziła badania nad psychologią percepcji dzieci i młodzieży¹². Z całą pewnością interesowała się „empirią przeżycia estetycznego”¹³, zapewne sama sięgała także po ówczesne metody dociekań empirycznych. Przywoływany passus to jedyne miejsce, gdzie badaczka sygnalizuje potrzebę sprawdzenia, czy aby na pewno inni słuchacze widzą muzykę tak, jak ona to ujmowała. (Chciała wszak zbadać korelację opisanego sposobu wzrokowego, przestrzennego przeżywania muzyki i innego rodzaju okołomuzycznych doświadczeń respondentów.) Kategoryczne „nigdy nie odczuwamy” (z *Widzialności muzyki*) to najpewniej sąd zakorzeniony przede wszystkim we własnym doświadczeniu autorki, jego uniwersalność nie zawsze była jednak dla Lissy pewnikiem¹⁴.

Podążmy dalej tropem rozważań badaczki. Przestrzeń opisywana przez Lisę ma ściśle określone parametry, zmienia się także w zależności od charakterystyki dzieł muzycznych, którym przysłuchuje się odbiorca:

¹¹ Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 20.

¹² Zbigniew Skowron, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, s. VIII–IX.

¹³ Ibidem, s. VIII.

¹⁴ W wywodach badaczki uderza jeszcze jedna sprzeczność. W *Widzialności muzyki* czytamy: „Niewiele ludzi zdaje sobie prawdopodobnie sprawę, że w przeżyciu muzycznym zawarte są – co prawda w formie rudymen tarnej – pewne elementy **wzrokowe**, że słuchając muzyki, przeżywamy ją nie tylko na drodze czysto słuchowej” (Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*). Trudno pogodzić postulowaną powszechność opisywanych przez badaczkę prawideł percepcji muzyczno-wzrokowej z tego rodzaju enuncjacjami. Być może idzie o to (jak sugerowałyby ostatnie ustępy artykułu), że część odbiorców zamyka się na wrażenia wzrokowe.

Równoległość wielu, równocześnie nad sobą rozwijających się głosów (w polifonii) wywołuje wrażenie pewnej rozciągłości przestrzennej, pewnego wolumenu tego prądu dźwiękowego. Szereg akordowy jest szerszy, obszerniejszy, ma większą masę, aniżeli pojedyncza linia melodii. Rozwój melodii jest w przeżyciu słuchacza nie tylko szeregiem po sobie następujących dźwięków, nie tylko następstwem struktur czysto dźwiękowych, ale i pewną linią, o swoim **rysunku**. Te subiektywne wprowadzie przedstawienia przestrzenne nie dają się wydzielić z muzycznych, one tkwią w nich immanentnie, narzucając się rozmaitym słuchaczom z różną siłą. Ostatnią cechą przestrzeni słuchowej jest na koniec to, że nie posiada ona trzeciego wymiaru. Ruchu w głąb, struktury muzyczne nigdy nie sugerują. Trzeci wymiar jest tu dany jedynie pośrednio, przez poczucie **masy** dźwiękowej¹⁵.

Po raz kolejny Lissa przekonuje, że przedstawienia przestrzenne są zakorzenione w samych dziełach muzycznych. Co ciekawe, objawiają się odbiorcom wyłącznie w dwóch wymiarach (!). Przestrzenność odczuć muzycznych nie ma przy tym, jak się wydaje, głębszego związku z odczuciami propriocepcyjnymi. Nie wiąże się także – co bardzo istotne – z wrażeniami barwnymi (o czym szczegółowo dalej).

Przenieśmy się na chwilę w sferę kulturowej diachronii. Przedstawione przez uczoną wyobrażenia przebiegu odbioru utworu muzycznego mogą być echem silnie opiniotwórczych jeszcze w wieku XX laokońskich rozważań Gottholda Ephraima Lessinga o linearności sztuk czasowych i przestrzenności sztuk wizualnych¹⁶ – wzbogaconym o element zmiennego w czasie czysto wzrokowego doświadczenia przestrzeni. Muzykolożka podkreśla jednak kluczowe dla zjawisk słuchowych „zmiennosc” i związane z nią nierozłącznie „**stawanie się w czasie**”, które z kolei „sugeruje słuchaczom pewnego typu **ruch**, a więc zjawisko przestrzenno-czasowe”¹⁷.

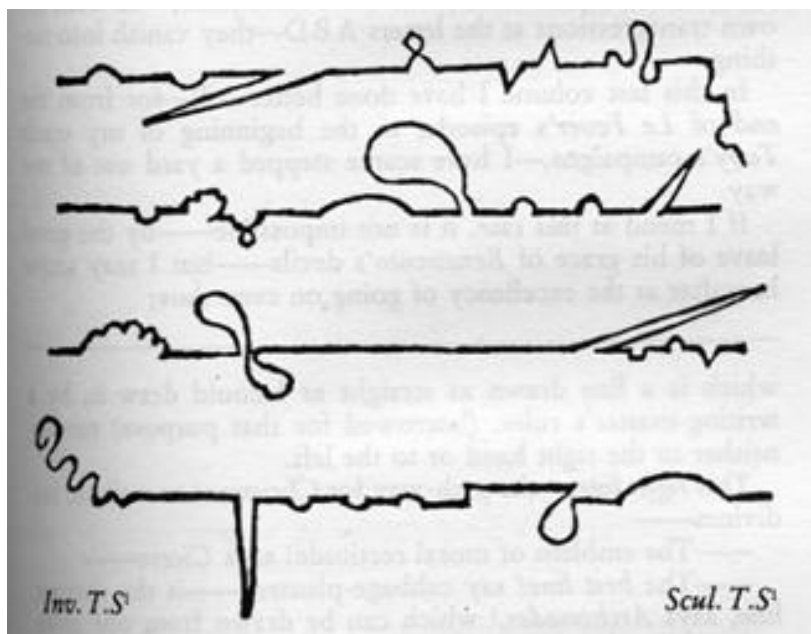
Tytułem nieco przewrotnej ilustracji przywołać można tutaj wizualny eksperyment ze słynnej powieści Lawrence’a Sterne’a (pochodzącej notabene z tego samego okresu, co traktat Lessinga). Kreślone przez narratora *Życia i myśli JW. Pana Tristrama Shandy* przedstawienie przebiegu opowieści w poszczególnych częściach książki zyskuje linearny, przestrzenny, dwuwymiarowy kształt¹⁸.

¹⁵ Ibidem. Wywód w podobnym kształcie pojawia się w *Muzyce i filmie* Lissy (s. 19–20).

¹⁶ Antecedencji teorii Lessinga szukać można naturalnie znacznie wcześniej (już w antyku), to jednak dopiero oświeceniowy traktat przyczynił się do szerokiego rozpowszechnienia poglądu o rozdzielności sztuk. Zob. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. Jolanta Maurin-Białostocka, przeł. Henryk Zymon-Dębicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962. O innych lessingowskich paralelach w dziele Lissy – zob. też początek podrozdziału 3.

¹⁷ Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*.

¹⁸ W niektórych wydaniach (np. Laurence Sterne, *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*, przeł. Krystyna Tarnowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995, s. 445–446), inaczej niż w pierwodruku, przedstawia się białe „wykresy” na czarnym tle.



Il. 1. Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, t. 1–9, pierwodruk 1759–1767, cyt. za The Laurence Sterne Trust Collection, <https://www.laurencesternetrust.org.uk/asterisk.php> [dostęp 22.11.2018].

W powieści Sterne’a mamy do czynienia z ironicznym werbowizualnym żartem¹⁹ (opartym jednak na łatwo deszyfrowalnym metaforycznym wyobrażeniu przestrzennym). Modalność²⁰ wypowiedzi Lissy jest, rzecz jasna, całkowicie odmienna.

Zastanowić się warto, czy przywołane dotąd wypowiedzi muzykolożki uznać można za świadectwo „skłonności ludzkiego umysłu do odczuwania wrażeń wywoływanych przez jeden ze zmysłów w kategoriach właściwych innemu zmysłowi bez udziału tego zmysłu”²¹. Innymi słowy – czy to przedstawiony jako ogólna prawda o percepcji opis synestezji dwumodalnej (zespalającej wrażenia dwóch zmysłów)²², której doświadczała jedna konkretna osoba (sama Lissa).

¹⁹ Czytamy tam np.: „Nieźle się już rozpiśałem i nie wątpię, że z pomocą diety jarzynowej oraz niektórych kojących naparów z nasion będę mógł snuć dalej historię stryjaszka Toby’ego oraz moją własną po linii jako tako prostej” (Laurence Sterne, *Życie i myśli*, s. 445).

²⁰ Odwołuję się do koncepcji modalności w ujęciu Włodzimierza Boleckiego (Włodzimierz Bolecki, *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)*, w: idem, *Modalności modernizmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 169–200).

²¹ Agnieszka Kluba, *Synestezja*, w: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności. Encyklopedia*, red. Włodzimierz Bolecki, Warszawa 2013, <http://www.sensualnosc.bn.org.pl>. [dostęp 10.02.2017].

²² O synestezji dwumodalnej (najczęstszym typie synestezji) – zob. np. Aleksandra Rogowska, *Synestezja*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej, Opole 2007, s. 27.

Z drugiej strony pojawia się pytanie, czy wywód uczonej nie stanowi metaforycznej, w znacznej mierze intelektualnej, projekcji odbioru dzieła muzycznego, czy, inaczej mówiąc, nie mamy tu do czynienia z pseudosynestezijną metaforą bądź nawet – pseudosynestezijną asocjacją²³.

Rozgraniczenie między wypowiedzią będącą świadectwem doświadczeń synestezyjnych a sformułowaniami o charakterze metaforycznym okazuje się niebywale trudne, szczególnie gdy usiłuje się go dokonać poza dziedziną neuronauki, a podstawę dociekań stanowi tekst z przeszłości²⁴. Lawrence E. Marks i Catherine M. Mulvenna przekonują, że „przekazy synestezyjne i metaforyczne mają ze sobą wiele wspólnego” – łączą podobne domeny, poszerzają znaczenia, „są sposobami kategoryzowania i rozumienia świata, [a] każdy z nich działa poprzez procesy wykorzystujące odkrycie bądź kreację związków pomiędzy dziedzinami”²⁵. Podkreślić trzeba wreszcie, że silne relacje krosmodalne charakteryzują nie tylko percepcję synestezijną, ale też – postrzeganie osób pozbawionych tego rodzaju zdolności²⁶. Idzie tu np. o dość powszechne

²³ Agnieszka Kluba, *Synestezja*; Mary-Ellen Blakemore, Colin Lynall, *What Synesthesia Isn't*, w: *The Oxford Handbook of Synesthesia*, red. Julia Simner, Edward Hubbard, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 964.

²⁴ Zob. np. Lawrence E. Marks, Catherine M. Mulvenna, *Synesthesia on Our Mind*, „Theoria et Historia Scientiarum” 2013, t. X, s. 16–17. Niekiedy sam autor pomaga interpretatorom, wskazując na językowy, metaforyczny, niesynestezyjny (w jego percepcji) charakter używanych określeń. Przykładowo, Stefan Themerson (jeden z bohaterów dalszej części szkicu) pisał:

Czasem nazywamy tony „wysokimi” (co jest terminem „wizualnym”)

czasem nazywamy je „niskimi”

Mówimy „jasny, czysty, przejrzysty dźwięk”

i mówimy „ciemny, ciężki, gruby, rozdęty”

Często mówimy o linii melodycznej

„wdzięcznej, falistej” linii

albo „gwałtownej” i „kanciastej”

może ona być „prosta”

albo ozdobiona „arabeską” nut

a spłot rytmu-melodii-harmonii może mieć strukturę kawałka pięknego materiału (*Etiuda As dur* Chopina)

[...]

Tych kilka powyższych uwag przywołuje całą naszą wiedzę o wizualnych i muzycznych korelacjach. Możemy dodać kilka hipotez czy przypuszczeń na temat kolorystyczno-muzyczno-dźwiękowych zależności, ale nie potrafimy powiedzieć tu nic ostatecznego, ponieważ nie mamy dostatecznych doświadczeń w tej dziedzinie.

(Stefan Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „Iluzjon” 1983, nr 3, s. 41).

²⁵ Lawrence E. Marks, Catherine M. Mulvenna, *Synesthesia on Our Mind*, s. 15, 21 (cytaty ze s. 15). Wszystkie przekłady w tym szkicu moje [B. Ś.].

²⁶ Zob. np. Mary-Ellen Blakemore, Colin Lynall, *What Synesthesia Isn't*, s. 964. O percepcji krosmodalnej – zob. np. Agnieszka Zydlewska, Agnieszka Grabowska, *Percepcja krosmodalna*, „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2011, t. 6, nr 2, s. 60–70, <https://www.termia.pl/Artykul-pogladowy-Percepcja-krosmodalna,46,17393,1,0.html> [dostęp 18.11.2018].

łączenie dźwięków wyższych i niższych odpowiednio z jaśniejszymi i ciemniejszymi barwami, kształtami o ostrych i okrągłych konturach czy (to przypadek dorosłych respondentów) – obiektami mniejszymi i większymi²⁷.

Naturalnie w przypadku Lissy nie sposób mówić o metaforze w *stricte* filologicznym rozumieniu – nie mamy tu wszak do czynienia z zestawieniem rzadko występujących obok siebie słów i fraz, generujących w niecodziennym układzie nowe, jednorazowe sensory. Można by tu natomiast poszukiwać metaforycznego – w szerokim znaczeniu – odwzorowania przebiegu percepcji dzieła muzycznego. Byłaby to metafora o mocnej kognitywnej podbudowie, odsyłająca do powszechnego krosmodalnego łączenia odbioru dźwięku z wzrokowo doświadczaną wysokością (takich percepcyjnych powiązań dowodzą już badania empiryczne nad postrzeganiem niemowląt²⁸). Znaczące może być tu również odwołanie do jednej z „metafor w naszym życiu”²⁹ – silnie zakorzenionej w języku frazy „linia melodyczna”. Powiązania raportowane w sytuacjach wymuszonych badaniem bądź zleksykalizowane w mowie nie muszą jednak wcale pojawiać się w spontanicznym odbiorze dźwięków muzyki. Łączenie wyizolowanych brzmień z obrazami słupków różnych wysokości (w przebiegu badania) czy używanie spetryfikowanych metafor to wszak zupełnie co innego niż wizualne doświadczanie przebiegu melodii jako zmiennej, falistej krzywej o różnym „wolumenie”.

Czy zatem opisywane przez Lisę doświadczenie krosmodalne można traktować jako synestezyjne? Uczona wyraźnie mówi o zmysłowym, wizualnym postrzeganiu muzyki, podkreślając jednocześnie, że nie mamy tu do czynienia ze „sztuczną konstrukcją myślową”³⁰. Czy pośród bardzo licznych, różnie klasyfikowanych³¹, typów synestezji daje się odnaleźć kategorię pokrewną doświadczeniom zapisanym przez Lisę?

²⁷ Lawrence E. Marks, Catherine M. Mulvenna, op. cit., s. 22–23. Zob. też Rocco Chiou, Marleen Stelter, Anina N. Rich, *Beyond Colour Perception: Auditory-Visual Synaesthesia Induces Experiences of Geometric Objects in Specific Locations*, „Cortex” 2013, t. 4, s. 1761, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0010945212001323?via%3Dihub> [dostęp 25.11.2018]; Daphne Maurer, Laura C. Gibson, Ferrinne Spector, *Synaesthesia in Infants and Very Young Children*, w: *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, s. 51.

²⁸ Daphne Maurer, Laura C. Gibson, Ferrinne Spector, *Synaesthesia in Infants and Very Young Children*, w: *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, s. 51.

²⁹ Odwołuję się tu, naturalnie, do pracy George’a Lakoffa i Marka Johnsona, *Metafory w naszym życiu*, przeł. Tomasz Krzeszowski, Znak, Warszawa 2011.

³⁰ Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 20.

³¹ Svetlana Rudenko, M. J. de Córdoba Serrano wspominają o ponad osiemdziesięciu typach synestezji (*Musical-Space Synaesthesia: Visualisation of Musical Textures*, „Multisensory Research” 2017, t. 30, s. 279–285, 280, http://www.mitellus.com/svetlana-rudenko/wp-content/uploads/2014/04/MSR_2562_Rudenko-published-copy.pdf [dostęp 25.11.2018]). Zob. też Aleksandra Rogowska, *Synaestezja*.

Najczęstszą formą synestezji jest kontaminacja wrażeń słuchowo-wzrokowych w postaci barwnego słyszenia (chromestezja, synopsja): łączenie kolorów z dźwiękami językowymi lub pozajęzykowymi³². Barwy często nie dają się przy tym oddzielić od kształtów, niekiedy występują także wspólnie z odczuciami taktylnymi czy propriocepcyjnymi³³. Przypadek Lissy na pewno nie mieści się w tej najszerzej kategorii. W kontekście jej wynurzeń na uwagę zasługują natomiast ogłoszone niedawno wyniki badań nad synestezją muzyczno-przestrzenną (*musical-space synesthesia*). Lilach Akiva-Kabiri, Omer Linkovski, Limor Gertner i Avishai Henik analizują percepcję synestetyków widzących zmienność tonów muzycznych jako rosnącą krzywą ciągnącą się, diagonalnie, od lewej do prawej³⁴. Dociekania badaczy wiążą się także z postrzeganiem określanym jako synestezja następstwa w przestrzeni (*spatial sequence synesthesia*)³⁵. Doświadczające jej osoby wizualizują przestrzennie ciągi liczebników, słów o znaczeniu czasowym (np. dni tygodnia)³⁶ bądź – właśnie sekwencje dźwięków muzycznych / nut (na określenie ostatniego podtypu doświadczeń używa się również określenia *musical pitch-space synesthesia* – ‘synestezja wysokości dźwięku muzycznego i przestrzeni’³⁷; bodźcem muzycznym wywołującym wrażenia krosmodalne może być zapis na pięciolinii lub sam dźwięk³⁸).

Wydaje się, że jesteśmy u celu. Czyż nie o takiej percepcji pisała Lissa?! Okazuje się jednak, że podobne wrażenia międzymodalne nawiedzają także osoby niebędące synestetykami (w szczególności muzyków)³⁹. Co więcej, linearne przebiegi zmian tonów bynajmniej nie wykluczają odniesień barwnych

³² Zob. np. Agnieszka Kluba, *Synestezja*; Aleksandra Rogowska, *Synestezja*.

³³ Co ciekawe, synestezja (najczęściej relacja kolor-dźwięk) występuje bardzo często wśród muzyków i muzykologów. Badania Aleksandry Rogowskiej wykazały, że aż 27 procent studentów Akademii Muzycznej w Katowicach to synestetycy (Aleksandra Rogowska, *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN” 2002, R. XLVII, z. 1 (84), s. 85). Zob. też. Svetlana Rudenko, de Córdoba Serrano, s. 279–280.

³⁴ Lilach Akiva-Kabiri, Omer Linkovski, Limor Gertner, Avishai Henik, *Musical Space Synesthesia: Automatic, Explicit and Conceptual Connections between Musical Stimuli and Space*, „Consciousness and Cognition” 2014, t. 28, August 2014, s. 17–29; Omer Linkovski, Lilach Akiva-Kabiri, Limor Gertner, Avishai Henik, *Is It for Real? Evaluating Authenticity of Musical Pitch-Space Synesthesia*, „Cognitive Processing” 2012, t. 13, Supplement 1, s. 247–251.

³⁵ Mary-Ellen Blakemore, Colin Lynall, *What Synesthesia Isn't*, s. 963.

³⁶ Synestetycy wizualizujący liczby bądź „słowa czasowe” widzą linie, ale też – barwne lub achromatyczne kształty unoszące się w dwu- lub trójwymiarowej przestrzeni (Mary-Ellen Blakemore, Colin Lynall, *What Synesthesia Isn't*, s. 968, 977). Ich rysunki (odzwierciedlające doznania wizualne) niejednokrotnie przypominają rozwijające się od lewej do prawej achromatyczne krzywe (zob. Ibidem, s. 963).

³⁷ Omer Linkovski, Lilach Akiva-Kabiri, Limor Gertner, Avishai Henik, *Is It for Real?*, s. 245.

³⁸ Ibidem, s. 247.

³⁹ Ibidem; Lilach Akiva-Kabiri, Omer Linkovski, Limor Gertner, Avishai Henik, *Musical Space Synesthesia*..., s. 20.

(inna rzecz, że wciąż stosunkowo niewiele wiadomo o charakterze objawiających się synestetykom zjawisk wizualnych innych niż asocjacje kolorystyczne⁴⁰).

Kilka fragmentów wypowiedzi Lissy dodatkowo stoi w sprzeczności z przekonaniem o synestetycznym charakterze opisywanych przez nią wrażeń. W ujęciu badaczki inspirowane muzycznie doświadczenie przestrzenne dostępne jest „każdemu, kto się analitycznie na swe przeżycia słuchowe nastawi”, co sugeruje możliwość „nastrojenia się” (intelektualnego czy może: psychofizycznego?) na doświadczenie krosmodalne. Odczucia synestetyczne zachodzą natomiast, jak zgodnie poświadczają naukowcy-empiryści, całkowicie mimowolnie (jakkolwiek synestezja nie zawsze jest wrodzona)⁴¹. Liczne badania dowodzą także idiosynkrazji synestezji – u każdego odbiorcy dany bodziec generuje nieco inne wrażenia⁴². Lissa natomiast zakłada znaczną wspólnotę odczuć poszczególnych odbiorców (być może dałoby się tu jednak mówić o odbiorze niejako prototypowym i innych, silnie oscylujących wokół niego?).

Nie sposób dziś jednoznacznie rozstrzygnąć, czy analizowane ustępy to dowód na synestetyczne postrzeganie jednej osoby, z pozycji naukowych uogólniającej swe doświadczenia na ogół odbiorców, czy też myśl Lissy poświadcza „tylko” swoście zmetaforyzowane i zintelektualizowane odczucia (intuicje?) krosmodalne.

Powróćmy do tekstów badaczki. Intrygująco przejawia się tu stary – i, wydawać by się mogło, mocno już w latach trzydziestych ubiegłego wieku przygasły – konflikt między rysunkiem i barwą. Konflikt podsycony dodatkowo psychologizującą aksjologią. Pisze uczona, odnosząc się najpierw do analizowanych już linearnych wrażeń wzrokowych:

[...] w przeżywaniu dzieł sztuki czysto czasowej, jaką jest muzyka, trudno nam wyzwolić się od przedstawień wzrokowych. Występują one w rozmaitym nasileniu nie tylko u wzrokowców, i wiążą się centralnie z każdym przedstawieniem muzycznym. – Od wrodzonych dyspozycji słuchacza zależy natomiast druga kategoria wrażeń wzrokowych, wrażeń **barwnych**, dołączających się u pewnych osób do przeżyć muzycznych. Wchodzimy tu na teren słyszenia barwnego, **audition colorée**.

⁴⁰ Rocco Chiou, Marleen Stelter, Anina N. Rich, *Beyond Colour Perception...*, s. 1750–1763.

⁴¹ W dalszych wywodach Lissy mowa o mniejszej niż w przypadku barwnego słyszenia stałości opisywanych tu odczuć. Zob. kolejny cytat w tekście głównym.

⁴² Zob. np. Lawrence E. Marks, Catherine M. Mulvenna, s. 18. Badacze zaczęli jednak również zwracać uwagę na podobieństwa w odczuciach synestetyków (np. świetlistość czy rozmiar wyobrażeń) analogiczne do krosmodalnych doznań niesynestetyków. Zob. np. Roi Cohen Kadosh, Avishai Henik, Vincent Walsh, *Small is Bright and Big is Dark in Synaesthesia*, „Current Biology” 2007, R. 17 (19), s. R834–R835; Rocco Chiou, Marleen Stelter, Anina N. Rich, *Beyond Colour Perception...*, s. 1755.

Są jednostki, które na podniety dźwiękowe reagują nie tylko **wrażeniem słuchowym danego dźwięku**, ale wrażeniem jakiejś barwy. Obiektywna podnieta okustyczna [właśc. akustyczna⁴³ – dop. B. Ś.] wywołuje u nich spontaniczną **podwójną** reakcję.

Słyszenia barwnego nie należy mieszać ze subiektywnymi kojarzeniami wzrokowymi, które mogą się dołączyć i normalnemu słuchaczowi do przeżycia muzycznego. Asocjacje wzrokowe normalnego odbiorcy muzyki nie mają nigdy tej siły, tej spontaniczności, a przede wszystkim tej **stałości** w przyporządkowaniu wrażeń barwnych i muzycznych co w audition colorée⁴⁴.

Mamy zatem do czynienia z dwojakim postrzeganiem wizualizacji muzyki. Te linearne oceniane są jako racjonalne, właściwe, immanentnie przynależne samemu dziełu. Te barwne zdają się nieokiełznane i niepowstrzymane; co więcej, objawiają się tylko wąskiemu gronu odbiorców (w przeciwieństwie do linearnych – są wrodzone). Lissa pisze o stałości chromestezyjnych przyporządkowań – dzisiejsze badania poświadczają niezmiennność połączeń międzymodalnych w percepcji danej osoby⁴⁵. Uczona dopuszcza wprawdzie możliwość, że także wrażenia barwne mogą powszechnie wiązać się z odbiorem muzyki, ale – „nie dochodzić w ogóle do świadomości słuchacza”⁴⁶ (tylko u części odbiorców wrażenia te byłyby na tyle intensywne, że zachodziłaby chromestezja).

Zdumiewa tak silne rozgraniczanie – i ocena – różnych krosmodalnych odczuć towarzyszących percepcji muzyki. Przemawiałoby ono, jak się zdaje, za bardziej intelektualnym, kontrolowanym, metaforyczno-asocjacyjnym (choć zapewne niewolnym od wpływu doznań międzyzmysłowych) charakterem opisywanych wcześniej enuncjacji dotyczących linearnych wyobrażeń wzrokowych.

Przywołane wywody Lissy to jeden ze szczególnie interesujących – i bardzo wczesnych – metaartystycznych i metapercepcyjnych wywodów na temat doświadczeń krosmodalnych w polskiej myśli o sztuce. W dalszych częściach tekstu interesować mnie będą już nie same wrażenia percepcyjne osób słuchających muzyki i piszących o jej doświadczaniu, ale – artystyczne międzymodalne „przekłady” utworów muzycznych, luźniej powiązane z problematyką synestezji:

⁴³ Liczne literówki w druku *Widzialności muzyki* każą widzieć tu drobny błąd zecerski, nie zaś autorską modyfikację terminu.

⁴⁴ Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*.

⁴⁵ Zob. np. Aleksandra Rogowska, *Synestezja*. U różnych respondentów wrażenia te są jednak odmienne (w tej kwestii Lissa nie precyzuje jednak swego wyводу).

⁴⁶ Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*.

O ile w perspektywie badań neurologicznych i kognitywistycznych największe zainteresowanie zyskują przypadki synestezji, w których jednostka postrzega pewną zmysłową jakość w sposób charakterystyczny dla innego zmysłu mimo ewidentnego braku jakiegokolwiek bodźca tego rodzaju, o tyle z punktu widzenia komentatorów sztuki równie ciekawe są sytuacje, kiedy dochodzi do synchronicznego odbioru dwóch lub więcej bodźców zmysłowych jako jednego niepodzielnego doświadczenia [...]⁴⁷.

Także w tych partiach wywodu odnosić się będę do omówionych enuncjacji teoretycznych sprzed ponad 80 lat.

„WIELOŚĆ KRZYŻUJĄCYCH SIĘ FORM” – WIZUALIZACJE MUZYKI W FILMIE AWANGARDOWYM

Lissa bardzo silnie interesowała się filmem, szczególnie wiele uwagi poświęcała produkcjom awangardowym. Cytowana już wielokrotnie *Muzyka i film* to pierwsza w Polsce książka poświęcona relacji obu mediów; w filmie abstrakcyjnym (do tej kategorii zaliczała badaczka większość dzieł awangardowych) upatrywała uczona możliwej przyszłości „właściwego filmu artystycznego”⁴⁸.

W twórczości polskiej awangardy bardzo ciekawym punktem odniesienia dla przywołanych twierdzeń muzykolożki mogłaby być praca ściśle łącząca dźwięk i obraz⁴⁹ – film Franciszki i Stefana Themersonów *The Eye and the Ear (Oko i ucho, 1944–1945)*. Kompozycja stanowi ostatnie ogniwo szczególnego „łańcuszka intersemiotycznego”⁵⁰: jest obrazową transpozycją pieśni Karola Szymanowskiego, które powstały jako dźwiękowa interpretacja – dedykowanego właśnie Szymanowskiemu – cyklu poetyckiego *Słowieńnie* Juliana Tuwima. Badaczka najprawdopodobniej nigdy nie obejrzała nakręconego w Wielkiej Brytanii *Oka i ucha*⁵¹. Mimo to warto, jak sądzę, zestawić jej teoretyczne wywody i artystyczne pomysły Themersonów. Jak wiele odnajdziemy tu zbieżności?

⁴⁷ Agnieszka Kluba, *Synestezja*.

⁴⁸ Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 96.

⁴⁹ O wadze kolejnego elementu – semantyki i stylistyki tekstu literackiego – zob. Beata Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura a sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 373–396.

⁵⁰ Zob. Seweryna Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004, s. 22–23.

⁵¹ Lissa analizowała inny film Themersonów – *Europę* powstałą w latach 1931–1932 (Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 98–99).

Film wielorako dialoguje z koncepcjami Lissy – zarówno w perspektywie postulowanej przez uczoną gradacji abstrakcyjności⁵² układu (współwystępowanie amimetycznych form geometrycznych oraz dezautomatyzowanych percepcyjnie motywów zapożyczonych z Tuwimowskich *Słopiewni*), jak też postulowanej przez nią służebności jednego z rodzajów sztuki w dziele syntetyzującym różne jej dziedziny⁵³. Pozostańmy jednak przy kluczowym dla tego szkicu zagadnieniu wizualnych uwikłań percepcji muzycznej.

Wydać się może, że obcować będziemy z doskonałym artystycznym wcieleniem enuncjacji Lissy. W czołówce napisano zresztą: „film jest eksperymentem przeprowadzonym w celu stworzenia za pomocą medium filmowego [*medium of the screen*] takich wrażeń dla oka, które będą porównywalne z tymi, jakich doświadcza ucho”⁵⁴. *The Eye and the Ear* to wizualne, achromatyczne, rozwijające się w czasie przedstawienie wrażeń płynących z doświadczenia słuchania konkretnego utworu muzycznego. Nie mamy tu jednak do czynienia z linearną, ciągniętą od lewej ku prawej stronie ekranu wzrokową prezentacją linii odzwierciedlającej brzmienia.

W poszczególnych partiach filmu wykorzystano różne sposoby wprowadzania, nakładania i przekształcania form wizualnych, których ruch stanowi wzrokową transpozycję muzyki. Zmieniające się linie to tylko jeden ze sposobów odzwierciedlania brzmień. Proste i krzywe rozwijają się tu jednak zwykle... w pionie (od dołu ku górze, rzadziej z góry ku dołowi). Tylko w trzeciej części kompozycji (*Rowan Towers – Kalinowe dwory*) partię wokalną odwzorowano linearnie – to jednak wielokrotnie „połamana” krzywa biegnąca od środka ekranu jednocześnie ku jego prawemu i lewemu krańcowi, pokazana na tle poruszających się w pionie figur geometrycznych.

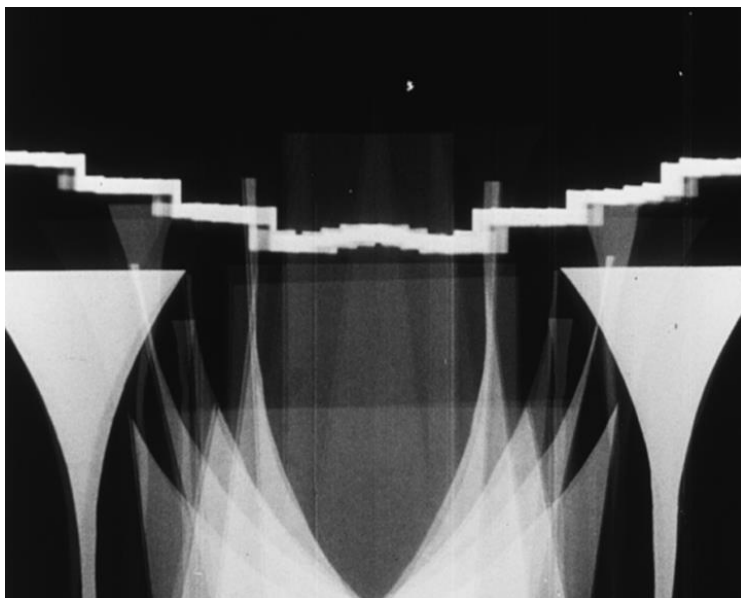
Dodajmy na marginesie, że liczne zaproponowane przez Themersonów układy dźwiękowo-wizualne korespondują z ustaleniami badaczy dotyczącymi krosmodalnych współzależności w postrzeganiu brzmień i obrazów. Przykładowo, w drugiej (*St. Francis – Święty Franciszek*) i trzeciej części filmu kształty geometryczne wyraźnie pną się do góry (część z nich także „smukleje”) wraz z rosnącą wysokością dźwięku.

⁵² Trójstopniowa skala abstrakcyjności filmu: Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 96–101. Film o najwyższym stopniu abstrakcyjności pozbawiony jest jakiegokolwiek fabularności (anegdotyczności), prezentuje jedynie zmieniające się w czasie niemimetyczne kształty i światłocienie (Ibidem, s. 100).

⁵³ Ibidem, s. 10.

W *Oku i uchu* zważenie proporcji zrośniętych dźwięku i obrazu wydaje się niemożliwe. Ciekawe byłoby przeprowadzenie szerszych badań empirycznych nad percepcją tego rodzaju filmów. Wstępne badanie wykonane przeze mnie na grupie kilkorga odbiorców *The Eye and the Ear* dowiodło niemożności rozdzielenia i oszacowania wagi splecionych w filmie muzyki i obrazu (warstwa literacka jest istotna, ale wyraźnie gra mniejszą rolę).

⁵⁴ Angielski tekst komentarza – Bruce Graeme.



Il. 2. *The Eye and the Ear*, 1945, 10'18", reż. Franciszka Themerson i Stefan Themerson, produkcja Polish Film Unit, kadr 6'41", Ninateka, <http://archiwum.nina.gov.pl/film/the-eye-and-the-ear> [dostęp 22.11.2018].

Cóż powiedziałyby na to Lissa? Wydawać by się mogło, że badaczka będzie oczekiwać od filmu (medium pozwalającego na łączenie rozwijających się w czasie wrażeń dźwiękowych i wzrokowych) wizualizacji muzyki korespondującej z przywoływanymi już „normalnymi”, linearnymi doświadczeniami odbioru wrażeń słuchowych. Idealnym przekątnikiem byłby tu, jak się zdaje, właśnie film abstrakcyjny⁵⁵, szczególnie ten o wysokim stopniu abstrakcyjności.

Lektura końcowych rozdziałów *Muzyki i filmu* dowodzi jednak, że Lissa całkowicie rozgranicza sposoby introspekcyjnego, subiektywnego, „prywatnego” widzenia muzyki oraz – jej artystyczne odzwierciedlanie w kinie. Zna przy tym z pewnością część awangardowych animowanych wizualizacji muzyki⁵⁶. Pisz o filmowej transpozycji dźwięku na obraz:

⁵⁵ Problem kina abstrakcyjnego i jego relacji do muzyki pojawiał się w wielu tekstach polskich międzywojennych krytyków. Zob. np. Karol Irzykowski, „*Muzyka wzrokowa*” w: idem, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924; Emil Schürer, *Film treściowy czy abstrakcyjny*, w: *Polska myśl filmowa...*, s. 162–163.

⁵⁶ Stwierdza: „Materiał, na którym oparłam swe obserwacje i wnioski ogranicza się siłą rzeczy do tych filmów, które w kilku ostatnich latach [do roku 1934, gdy książka została ukończona – dop. B. Ś.] mogłam na terenie Lwowa zobaczyć” (Lissa, *Muzyka i film*, s. 7). Nie udało mi się ustalić, jakie filmy mogła badaczka obejrzeć w przedwojennym Lwowie. Cytowana analiza doskonale przystaje do wybranych kompozycji Vikinga Eggelinga, Fernanda Légera, Waltera Ruttmanna czy Len Lye’a.

Wznoszeniu i opadaniu linii melodycznej mogą tu towarzyszyć analogiczne ruchy form geometrycznych dwu- lub trójwymiarowych; polifonii, wielości równoczesnych melodii może odpowiadać wielość krzyżujących się form i ich ruchów, kompleksom brzmień harmoniczych – plamy światła i cieni, a nawet barw. Transpozycja ruchu dźwiękowego na ruch linii, kształtów, na grę światła lub plam barwnych jest tu wyrazem analogicznej postawy twórczej jak w muzyce. [...] Film abstrakcyjny jest prawdziwą „muzyką wzrokową” i najsilniej ze wszystkich gatunków filmowych łączy się z właściwą muzyką absolutną⁵⁷.

A zatem możliwy jest i trzeci wymiar, i krzyżowanie się form, i operowanie barwą (plamy barwne). Zupełnie inaczej niż w przypadku subiektywnych „projekcji” wizualnych towarzyszących słuchaniu muzyki! Bardzo blisko artystycznych konceptów Themersonów!

ZWIĄZEK „NIEZROZUMIAŁY, SZTUCZNY, NIEPOTRZEBNY” – O MUZYCE I STATYCZNYCH SZTUKACH WIZUALNYCH

Lissa pisała w *Muzyce i filmie*, niezmiennie dając wyraz nieco tylko zmodyfikowanemu laokonizmowi:

Przedmioty sfery wzrokowej **trwają** w czasie, w różnych momentach czasowych zachowując ten sam zespół właściwości, zjawiska sfery słuchowej **stają się** w czasie, tj. zmieniają swe elementy i ich zestrój w swych poszczególnych fazach czasowych. I dopiero **ruch** zjawisk pozwala na koordynację, na przyporządkowanie i zespolenie obu sfer w jednej artystycznej całości. [...] Związek muzyki ze statycznymi dziełami artystycznymi sfery wzrokowej (a więc np. z dziełem malarskim czy architektonicznym) wydaje się każdemu niezrozumiały, sztuczny, niepotrzebny. W filmie, przynoszącym sferę wzrokową w ruch, jest całkowicie jasny i zrozumiały⁵⁸.

Na koniec chcę zatem zatrzymać się przy pomówionym o sztuczność i redundancję wiązaniu muzyki ze statycznymi wytworami sztuk wizualnych. Nie będę naturalnie omawiać ogromnej, złożonej problematyki malarstwa inspirowanego muzyką (także – przedstawień uchodzących za odzwierciedlenie synestezyjnych odczuć autorów)⁵⁹. Chcę skupić się na jednej tylko pracy, spektakularnie – choć

⁵⁷ Ibidem, s. 103–104.

⁵⁸ Ibidem, s. 22–23.

⁵⁹ O roli, jaką tego rodzaju kompozycje odegrały w historii sztuki nowoczesnej, przekonuje lektura i ogląd publikacji takich jak: Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman, Judith Zilcher, *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1900*, Thames & Hudson, New York 2005; *Inventing Abstraction 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, red. Leah Dickerman, Thames & Hudson, New York 2014; Stanisław Wyspiański – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: *the Neighbouring of Cultures, the Borderlines of Art*, red. Wiesna Mond-Kozłowska, Akademia Ignatianum/ Wydawnictwo WAM, Kraków 2012.

z pozoru bardzo tradycyjnie, bo: na papierze – wiążącej muzykę, obraz i słowo. Myślę o wydanej po raz pierwszy w 2011 roku⁶⁰ książce *Wszystko gra* Anny Czerwińskiej-Rydel w opracowaniu graficznym i z ilustracjami Marty Ignerskiej (nie bez przyczyny na okładce umieszczono – na równych prawach – nazwiska obu autorek, analogicznie jak np. w *Sponad* Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego czy *Europie* Anatola Sterna i Mieczysława Szczuki).

Poszczególne kompozycje Ignerskiej uznać można za „statyczne dzieła artystyczne”, ich sekwencja – obrazująca opisane przez Czerwińską-Rydel przygotowania do koncertu – zyskuje jednak swoisty, linearny wymiar czasowy. Nie o takie „stawanie się w czasie” szło jednak, jak się zdaje, Zofii Lissie. W perspektywie jej dociekań na pierwszy plan w interesującej mnie pracy wysuwałaby się najpewniej właśnie statyczność i swoista fragmentaryczność przedstawień (w miejsce płynnego ruchu). Mimo to spróbuję zestawić enuncjacje muzykolożki z na pozór całkowicie do nich nieprzystającym artystycznym konkretem (odnosić się będę przede wszystkim do wypowiedzi badaczki przywoływanych w początkowej partii szkicu). W mojej ocenie spostrzeżenia Lissy interesująco dialogują bowiem z wizualizacjami urodzonej siedem dekad później graficzki.

Tekst Czerwińskiej-Rydel wpisuje się w długą tradycję literackich rozmów instrumentów (co ciekawe – w ogóle bez użycia onomatopei właściwych). Ignerska proponuje natomiast dowcipną i jednocześnie bardzo erudycyjną wizualnie wędrówkę między kulturami – stylistyka przedstawień odsyła w rewiry tak odległe jak sztuka asyryjska czy hellenistyczna z jednej oraz malarstwo kubistów i ekspresjonistyczna abstrakcja geometryczna z drugiej strony. Nad całością unosi się duch awangardy, w jednej ze swych bardziej ludycznych (choć jednocześnie silnie popularyzatorskich) inkarnacji. Książka pełna jest artystycznych paradoksów. Oscyluje między skrajną, minimalistyczną prostotą (pierwsza rozkładówka to dwie białe stronicie i tylko jedna, wybita na czarno fraza: „Zaczął obój”) a „głośnym” *horror vacui* (harmider „gryzących się” barw i kształtów tuż przed rozpoczęciem koncertu). Operuje jedynie czterema kolorami (czy nawet: dwoma kolorami i dwoma niekolorami) – poza achromatycznymi czernią i bielą są to jednak ostre, neonowe róż i pomarańcz.

Kluczem do sukcesu⁶¹ układów wizualnych Ignerskiej jest różnorodność pomysłów na wizualizację dźwięku (realizowanych przede wszystkim na poziomie

⁶⁰ Anna Czerwińska-Rydel, Marta Ignerska, *Wszystko gra*, wyd. drugie (nieco zmienione graficznie), Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2015. W artykule odwołuję się do układów wydania drugiego, jako ostatecznej (w chwili obecnej) wersji pracy przygotowanej przez autorki.

⁶¹ Książka otrzymała mnóstwo nagród w Polsce i zagranicą: m.in. Nagrodę Główną Targów Książek dla Dzieci w Bolonii w kategorii „Non Fiction”, tytuł „Książki Roku” polskiej sekcji IBBY, nagrodę „Must Have” Łódź Design Festival, srebrny medal European Design Awards, Grand Prix dla Najlepszej Książki Obrazkowej Młodych Krytyków w Wiedniu, „Białego Kruka” Międzynarodowej Biblioteki Książek dla Dzieci i Młodzieży w Monachium (za: Anna Czerwiń-

linii i kształtów, w mniejszym stopniu barw). Oraz – brawurowe wykorzystanie medium książki do prezentacji niemieszczącej się w nim bez wizualnych skrótów i metafor muzyki. Przewycięzanie wybranych przez artystę bądź narzuczonych z zewnątrz ograniczeń (tworzywowych, medialnych, finansowych) to częsta przyczyna twórczej wynalazczości⁶². „Ścieśniona” na kartach (zamiast: rozciągnięta w czasie) muzyka pokazywana jest, rzecz jasna, umownie, ale też dowcipnie, lekko i – co szczególnie istotne w perspektywie prowadzonych tu rozważań – z odniesieniami do powszechnych krosmodalnych (niekoniecznie synestezyjnych) powiązań sfer słuchowej i wzrokowej (przykładowo, natężeniu i wysokości dźwięku często odpowiada grubość i wysokość linii).

Co ciekawe, linia (tak dowartościowana przez Lissę) pełni w ilustracjach Ignerskiej jedną z głównych ról. Przykładowo, „jękliwym, wibrującym” brzmieniem „wylęknionych”⁶³ drugich skrzypiec odpowiada cieniutka, rozedrgana, miękko gnąca się „nić” ułożona w zajmujące centrum rozkładówki „esy-floresy”. „Nosowe”, „basowe”⁶⁴ dźwięki fagotu to z kolei szeroka kreska, rysowana prosto (niczym różowym fluorescencyjnym zakreślaczem) i zaginana pod najróżniejszymi kątami. Flet i klarnet kłócą się podobnymi, miękkimi, zamaszystymi „falami” biegnącymi w odmiennych kierunkach. Obrażone altówki zaciekle milczą (pomysłowo wykorzystana komputerowa ikonka wyciszenia głosu i – linia prosta), towarzyszące im wiolonczele generują natomiast rozwijające się od lewej do prawej (jak chciałaby Lissa) harmonijne serpentyny równoległych krzywych (może dałoby się tu nawet mówić o „pewnym wolumenie [...] prądu dźwiękowego[,] [gdzie] [s]zereg akordowy jest szerszy, obszerniejszy, ma większą masę, aniżeli pojedyncza linia melodii”⁶⁵). Inne instrumenty „wypowiadają się” w pionowych odcinkach, seriach czworokątów czy wyoblonych na przeciwnych rogach prostokątów – kształty te najczęściej układają się jednak w mocne – choć przerywane – linie. Nawet na ostatniej stronie okładki trębacz wygrywa liniowy (w pionie i poziomie)... kod kreskowy.

Widać zatem, że linia jest u Ignerskiej elementem bardzo istotnym, ale też wyjątkowo kapryśnym. Rozwija się w najróżniejsze strony, może składać się z niepołączonych wertykalnych kreseczek, może rwać się, zawracać, łamać. Linie to zresztą niejedynie wizualne hipostazy dźwięków. Kotły „produkują”

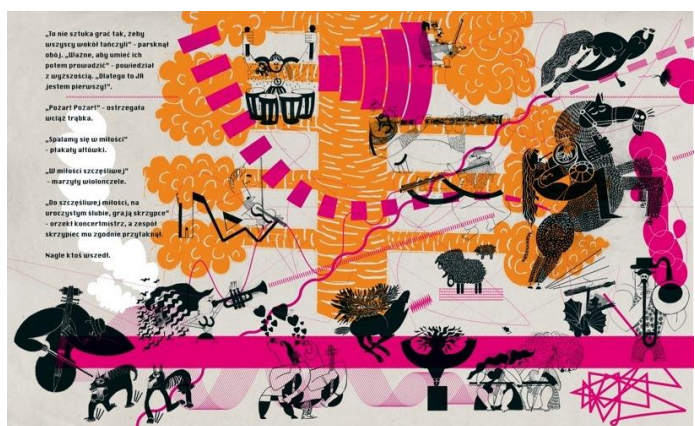
ska-Rydel, Marta Ignerska, *Wszystko gra* – 1. Strona okładki; Katarzyna Zacharska, *Marta Ignerska*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/marta-ignerska> [dostęp 12.11.2018]).

⁶² Przykładowo, stół trickowy Themersonów, dzięki któremu powstawały oryginalne „fotogramy” w ruchu, to jedno z takich wymuszonych sytuacją, oszczędnościowych, manufakturowych rozwiązań.

⁶³ Epitety zaczerpnięte z tekstu Czerwińskiej-Rydel: Anna Czerwińska-Rydel, Marta Ignerska, *Wszystko gra*, b. s.

⁶⁴ Epitety za: Ibidem.

⁶⁵ Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*.



Il. 3, 4, 5. Anna Czerwińska-Rydel, Marta Ignerska, *Wszystko gra*, wyd. 2 zmienione, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2011, strony nienumerowane, cyt. za Wydawnictwo Wytwórnia, <http://wytwornia.com> [dostęp 22.11.2018].

potężne, grube, wygięte, neonowe „pasy” dźwięków (te jednak, mimo wszystko, zdają się symetrycznie ograniczone niewidzialnymi liniami), klarnet „śmieje się” różowymi kołami i elipsami (które jednak biegną diagonalnie ku górze niczym gruba, „rozchłapana” krzywa). Kończącą koncertową harmonię instrumentów artystka znów oddaje liniowo – jako trzy równoległe, różnobarwne pasy koloru-dźwięku.

Kompozycje Ignerskiej dowodzą trwałości niełatwego artystycznego mariażu brzmień muzycznych i odbieranych wzrokowo linii (niewykluczone, że relację tę dodatkowo scala językowa „linia melodyczna”). Układy pozostają jednak mimo to dość odległe od ascetycznych wizualnie percepcyjnych wyobrażeń (doznań?) Lissy – nieprzekładanych zresztą przez muzykolożkę na wytyczne dla artystów.

Z rozpoznaniem autorki *Muzyki i filmu* kwestionującym sens wiązania muzyki ze statycznymi pracami wizualnymi polemizować, rzecz jasna, nie ma potrzeby. Warto jednak, w tym kontekście, zdać sobie sprawę z feerii możliwości tkwiących w tego rodzaju połączeniach – nawet wtedy, gdy jednym z kluczowych pomysłów graficznych pozostają wariacje na temat linii. I nawet wówczas, gdy artystycznym laboratorium staje się tylko (?) popularyzatorska książka dla dzieci.

Wieloaspektowe, wielokontekstowe analizy „synestezyjnych” wywodów Lissy nie wiodą do jednoznacznych wniosków, nie przynoszą także prostych rozstrzygnięć. Nie odnalazłam w starych tekstach wszechstronnych, sprawdzonych narzędzi do badań transdyscyplinarnych; co więcej, oglądane przez różne pryzmaty enuncjacje teoretyczne muzykolożki ukazywały niemałe pęknięcia i niekonsekwencje. Nie znaczy to jednak, jak miemam, że prowadzone tu dociekania zakończyły się fiaskiem. Moim zasadniczym celem było wszak obejrzenie z wielu perspektyw przemilczanego wątku polskiej międzywojennej refleksji metaartystycznej.

Analiza zapomnianych passusów dzieła Lissy – pozornie całkowicie już „zasklepionego” w diachronii myśli o sztuce – zaprowadziła mnie w najróżniejsze okolice najaktualniejszych badań naukowych oraz najwspółczesniejszej (i nieco starszej) twórczości plastycznej. Mój szkic jest zatem także opowieścią – nieco meandryczną, miejscami odrobinę ludyczną – o kilku teoretycznych i artystycznych pomysłach na wizualizowanie muzyki w kulturze polskiej ostatniego stulecia. Rzecz z całą pewnością domaga się jednak szeroko zakrojonych i klarownie sproblematyzowanych badań transdyscyplinarnych. W ich projektowaniu nie można zapomnieć o próbach podejmowanych przez Zofię Lisę.

BIBLIOGRAFIA

- Akiva-Kabiri Lilach, Linkovski Omer, Gertner Limor, Henik Avishai, *Musical Space Synesthesia: Automatic, Explicit and Conceptual Connections between Musical Stimuli and Space*, „Consciousness and Cognition” 2014, t. 28, August 2014, s. 17–29.
- Blakemore Mary-Ellen, Lynall Colin, *What Synesthesia Isn't*, w: *The Oxford Handbook of Synesthesia*, red. Julia Simner, Edward Hubbard, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 959–998.
- Bolecki Włodzimierz, *Modalności modernizmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Brougher Kerry, Strick Jeremy, Wiseman Ari, Zilcher Judith, *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1900*, Thames & Hudson, New York 2005.
- Chiou Rocco, Stelter Marleen, Rich Anina N., *Beyond Colour Perception: Auditory-Visual Synaesthesia Induces Experiences of Geometric Objects in Specific Locations*, „Cortex” 2013, t. 4, s. 1750–1763.
- Czerwińska-Rydel Anna, Ignerska Marta, *Wszystko gra*, Wytwórnia, Warszawa 2011.
- Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
- Inventing Abstraction 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, red. Leah Dickerman, Thames & Hudson Ltd, New York 2014.
- Irzykowski Karol, „Muzyka wzrokowa” w: Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
- Kadosh Roi Cohen, Henik Avishai, Walsh Vincent, *Small is Bright and Big is Dark in Synaesthesia*, „Current Biology” 2007, R. 17 (19), s. R834–R835.
- Kłuba Agnieszka, *Synestezja, w: Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. *Encyklopedia*, red. Włodzimierz Bolecki, Warszawa 2013, <http://www.sensualnosc.bn.org.pl>.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, przeł. Tomasz Krzeszowski, Znak, Warszawa 2011.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. Jolanta Maurin-Białostocka, przeł. Henryk Zymon-Dębicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.
- Linkovski Omer, Akiva-Kabiri Lilach, Gertner Limor, Henik Avishai, *Is It for Real? Evaluating Authenticity of Musical Pitch-Space Synesthesia*, „Cognitive Processing” August 2012, t. 13, Supplement 1, s. 247–251.
- Lissa Zofia, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki*, Lwów 1937.
- Lissa Zofia, *Widzialność muzyki*, „Gazeta Artystów” 1935, R. 2, nr 22, s. 6.
- Lissa Zofia, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Zbigniew Skowron, Kraków 2008.
- Marks Lawrence E., Mulvenna Catherine M., *Synesthesia on Our Mind*, „Theoria et Historia Scientiarum” 2013, t. X, s. 13–35.
- Maurer Daphne, Gibson Laura C., Spector Ferrinne, *Synesthesia in Infants and Very Young Children*, w: *The Oxford Handbook of Synesthesia*, red. Julia Simner, Edward Hubbard, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 46–63.
- Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. Aleksander Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.
- Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. Jadwiga Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.

- Rogowska Aleksandra, *Synestezja*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej, Opole 2007.
- Rogowska Aleksandra, *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN” 2002, R. XLVII, z. 1 (84), s. 85–95.
- Rudenko Svetlana, Córdoba Serrano De María José, *Musical-Space Synaesthesia: Visualisation of Musical Textures*, „Multisensory Research” 2017, t. 30, s. 279–285.
- Schürer Emil, *Film treściowy czy abstrakcyjny*, w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. Jadwiga Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 236–244.
- Sluchając świata. Rozmowa z prof. Anną Czekanowską-Kuklińską*, „Fragile”, <http://fragile.net.pl/home/sluchajac-swiate-rozmowa-z-prof-anna-czekanowska-kuklinska/> [dostęp 27.07.2017].
- Stanisław Wyspiański – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: *the Neighbouring of Cultures, the Borderlines of Art*, red. Wiesna Mond-Kozłowska, Akademia Ignatianum/ Wydawnictwo WAM, Kraków 2012.
- Sterne Laurence, *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*, przeł. Krystyna Tarnowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995.
- Śniecikowska Beata, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura a sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
- Themerson Stefan, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „Iluzjon” 1983, nr 3, s. 34–42.
- Zacharska Katarzyna, *Marta Ignerska*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/marta-ignerska> [dostęp 12.11.2018].
- Zydlowska Agnieszka, Grabowska Agnieszka, *Percepcja krosmodalna*, „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2011, t. 6, nr 2, s. 60–70.

MUSIC – IMAGE – SYNAESTHESIA? THE EARLY WORKS OF ZOFIA LISSA (AND THE ARTISTIC VISUALISATION OF MUSIC)

This article concerns an overlooked aspect of the output of a famous Polish musicologist, Zofia Lissa (1908–1980). In one of her early texts she describes perception of a piece of music, which she presents as common to all listeners. The description proves highly synaesthetic (auditory – visual synaesthesia employing shapes but not colours) although Lissa herself denied it. The article discusses the musicologist's claims in the light of the findings of contemporary synaesthesia studies. It also checks to what extent Lissa's perceptual experiences and other theoretical statements (concerning i.e. the connections between music and film) may be relevant in the analyses of various artworks exploring the field of the auditory – visual synaesthesia. The article discusses the case of the avant-garde film *The Eye and the Ear* by Franciszka and Stefan Themerson, which features visual “equivalents” (in motion) of the auditory experience. It also analyses the colourful illustrations of the sounds produced by musical instruments (the case of the book *Wszystko gra* [Well played] by Anna Czerwińska-Rydel and Marta Ignerska).

Keywords

Zofia Lissa, synaesthesia, music visualisation, avant-garde film, book illustration, musicology