

Zuzanna Kozłowska

Zapach idei. Synestezja i ideastezja¹ w *Correspondances* Charles'a Baudelaire'a

Charles'a Baudelaire'a, XIX-wiecznego francuskiego poetę – *enfant terrible* romantyków oraz Parnasu, literata, którego symboliści obwołali księciem (obłoków), a XX-wieczni krytycy „apostolem nowoczesności” [Bonneville 1973: 53] – uznaje się za kreatora nowatorskiego postulatu korespondencji sztuk². Zasada *correspondances* stanowiła dla autora *Kwiatów zła* holistyczną, poetycką

- 1 Zaproponowany przeze mnie spolszczony termin „ideastezja” nawiązuje do angielskiego *ideasthesia* (ew. *ideaesthesia*), utworzonego w 2009 r. przez Danko Nikolića jako alternatywa wobec mylnego wedle badacza terminu *synaesthesia*.
- 2 To kanoniczne założenie falsyfikuje Ilona Woronow, wskazując na tendencyjność interpretacji poezji oraz krytyki Baudelaire'a. Według badaczki Baudelaire'owskie rozumienie pojęcia „korespondencje” nie odnosiło się do programowych związków pomiędzy dziedzinami sztuki. Poeta nie zalecał też – wbrew powszechnemu przekonaniu – celowych pożyczek z innych domen artystycznej ekspresji. Sztuka powinna sugerować wyobraźni odbiorcy (wysoko przez poetę cenione) skojarzenia z innymi dziedzinami sztuki w sposób mimowolny i niewyreżyserowany. To, co Baudelaire pisał na temat wrażeń odbiorcy, krytycy odczytywali niesłusznie – według badaczki – jako recepty programowe. Błędem interpretacyjnym było w tych odczytaniach, według Woronow [2008: 145-183], odwrócenie perspektywy.

Charles Baudelaire

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Oddźwięki

Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
 Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
 Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem,
 One mu zaś spojrzenia rzucają życziwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
 Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności,
 Wielkiej jako otchłanie nocy i światłości,
 Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

Są aromaty świeże jak ciała dziecinne,
 Dźwięczne i niby łąki – zielone; są inne,
 Bogate i zepsute, silne, tryumfalne,

Które się rozwiewają w światy idealne,
 Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie,
 Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie³.

3 Brzmienie oryginału oraz tłumaczenia podaję według edycji Baudelaire 1990: 20-21.

wizję świata, z której dedukowano autorską „metodę pracy artystycznej” [Starzyński 1965: 144], polegającą na przekładzie zapożyczonych z pokrewnych domen sztuki „obrazów” na „wszystkie zmysły i zespoleniu ich z własną myślą” [Prévost 1953; cyt. za: Starzyński 1965: 144]. Wielokrotnie tematyzowaną przez poetę analogię pomiędzy malarstwem, muzyką, poezją i rzeźbą – a nawet kulinariami czy kosmetyką⁴ – wiązano z częstym w praktyce twórczej Baudelaire’a zabiegiem synestetycznym. Rozpoznanie funkcji literackiej synestezji w poetyce symbolizmu, której Baudelaire patronował, umożliwiła reinterpretacja słynnego sonetu *Correspondances*, sytuowanego docelowo w kontekście kontrowersyjnego konceptu **ideastezji** – „postrzegania pojęcia”, znamionującego fascynujące zbliżenie zmysłowego i pojęciowego, alians czucia i rozumienia.

Misternie utkany sonet *Correspondances* – utwór, który stał się kanoniczną referencją symbolistów – odczytywano jako formułujący recepty twórcze wiersz programowy, a zarazem wyśmienite *exemplum* postulowanej w nim sztuki poetyckiej. Skonstruowany z klasycznych aleksandrynów, brzmieniowo wyszukany liryk jest zarówno owocem *par excellence* parnasistowskiego romansu z pięknem precyzyjnej formy, jak i wysmakowanym gestem poety poszukującego nowej formuły sztuki. Baudelaire, zafascynowany *Filozofią kompozycji* Edgara Allana Poe’go, dążył w swej twórczości do maksymalnej kondensacji treści poetyckiej [por. Śniedziwski 2008: 103-104.]. W rygorystycznej formie sonetu dopatrywał się „pitagorejskiej piękności” [Baudelaire 1973: 676], dowodząc, iż „z powodu narzuconej formy, idea błyszczący [w nim – Z.K.] jeszcze intensywniej” [Baudelaire 1973: 676; cyt. za: Śniedziwski 2008: 103]. Parnasizm, z jego fetyszem formy, postulatem przejrzystości i wyrazistości poetyckiej refleksji, dialogizuje w *Correspondances* z nieuchwytną lekkością symbolistycznej sugestii. Twórczość Baudelaire’a, artysty jednocześnie romantycznego i modernistycznego, admiratora zarówno mistrza Parnasu Théophile’a Gautiera, jak i romantycznego „poety koloru”

4 „[...] poezję wiąże ze sztuką malarstwa, kucharstwa i kosmetyki możliwość wyrażania uczucia słodczy bądź goryczy [...]” [Baudelaire 2001: 132-133].

Eugène'a Delacroix⁵, stanowi węzeł splatający rozmaite tendencje sztuki XIX-wiecznej. Sonet *Correspondances* jest ekscytującym spotkaniem ścierających się trendów⁶, plasującym się na rozdrożu „schyłkowej klasycznej retoryki” oraz „zastępującej ją retoryki nowej” [Śniedziewski 2008: 85-86]. Liryk nie tyle realizuje poetykę symbolizmu, ile wyklada światopogląd symbolistyczny, nie tyle sugeruje, ile sugerować uczy; za pomocą bezpośredniej parnasistowskiej ekspresji (*expression directe* [Podraza-Kwiatkowska 1994: 18-19]) wskazuje na pośrednie, tajemnicze związki pomiędzy formą a jej pozazmysłową referencją.

Utwór otwiera rozpoznanie natury jako żywej *świątyni* – świątynia, jako miejsce uprzywilejowane poznawczo, sprzyjające komunikacji pomiędzy sferą materialną a transcendentalną, stanowi niejako strefę graniczną, liminalną, scalającą *profanum* z porządkiem sakralnym. Takim progiem poznawczym jest tutaj Natura, wyobrażona jako ożywiona architektura, roślinna katedra wsparta na oksymoronicznych *vivants piliers*, żywych filarach – pniach drzew w leśnej gęstwinie symboli (*forêts de symboles*). Następuje tu nie tylko diagnoza Natury jako przedśionka strefy *sacrum*, ale także jej romantyczne ożywienie, nadanie cech osobowych w ramach tradycyjnej funkcji towarzysząco-opiekuńczej (*Qui l'observent avec des regards familiers*), choć już nie powierniczej⁷, jako że to nie Natura wysłuchuje tutaj w konfidencji języka ludzkiego, ale hierofaniczny język Natury staje się przedmiotem zabiegów translatorskich podmiotu: okazjonalna (*parfois*) mowa Natury przybiera tutaj postać kilku *confuses paroles*, słów niezrozumiałych, mętnych, niejasnych. Odczytanie ich znaczeń wymaga zatem specjalnych zdolności, szczególnej uwagi – wrażliwości,

5 O poetyckości malarstwa Delacroix i liryzmie muzyki Fryderyka Chopina oraz warunkującej je romantycznej korespondencji sztuk pisali Juliusz Starzyński [1965: 151] i Ilona Woronow [2008].

6 Intrygującą koincydencją wydać się może fakt, iż po formę sonetu równie chętnie sięgali parnasiści jak romantycy oraz symboliści.

7 Tak jest chociażby w przypadku inicjującego francuski romantyzm utworu *Le Lac* Alphonse'a de Lamartine'a. Natura odgrywa w nim rolę uważnego świadka, cierpliwej konfidentki, matczynej pocieszycielki (woda-matka kołysze czule łodzią-kołyską).

o jaką podejrzać można zapewne właśnie poetę. Natura to osobowa (*symboles observent*) instancja symboliczna, nieprzenikniona na poziomie standardowej percepcji przygodnego obserwatora (*L'homme y passe*). Spogląda na człowieka przychylnym, poufałym spojrzeniem – choć jej język jest zmaćony, pozostaje otwarta na kontakt, zaprasza do odczytywania, za jej pośrednictwem, znaków świata.

Jakim językiem przemawia Natura? Do jakich treści odsyła sensualna skorupa znaków? Problem ten poruszony został w drugim tetrastychu sonetu. Odmalowano w nim sugestywną wizję zmysłowej prajedni: synestezyjny spłot odpowiadających sobie – na wzór odległego echa – woni, barw i dźwięków stanowi atrybut nieograniczonego przestrzennie (*profonde – vaste* : głęboka – szeroka) oraz czasowo (*la nuit – la clarté* : noc – jasność) scalającego monolitu pierwotnej jedni. Splątane w Baudelaire'owskiej bezdennej spójni korespondujące doznania wybrzmiewają ponadto w sensualnej warstwie wiersza pod postacią autotematycznego aliteracyjnego echa: *Comme de longs échos qui de loin se confondent*⁸, niezachowanego w przekładzie Antoniego Langego („Jak oddalone echa, wiążące się w chóry”).

Podobnie jak utopijnie rekonstruowany przez Jana Jakuba Rousseau naiwny, holistyczny ogląd świata przedspołecznej ludzkości, Baudelaire'owska jednia (*unité*) wspiera się – w zakresie percepcji – na zmysłowej ciągłości. Romantyczna predylekcja do synestezyji była symptomem przemożnej fascynacji naiwnym, dziecięcym oglądem świata, który pojmowano jako amorficzny, całościowy – synestezyjny. Czerpiący z tradycji romantycznej Baudelaire [1964; cyt. za: Bonneville 1973: 34]⁹ przypisywał dziecięcej percepcji szczególne walory poznawcze, uznając wrażliwość dziecka za *conditio sine qua non* artystycznego geniuszu, który „nie jest niczym więcej niż dzieciństwo odnalezione rozmyślnie, [...] obdarzone teraz dojrzałymi organami ekspresji oraz analitycznym

8 Wszystkie wytłuszczenia w cytatach pochodzą od autorki artykułu.

9 Wszystkie tłumaczenia cytowanych tekstów francusko- oraz angielskojęzycznych, poza przywoływanym przekładem *Correspondances* Langego oraz przytoczeniami za pomocą formuły „cyt. za”, pochodzą od autorki.

umysłem”. Artystyczny geniusz polega, wedle poety, na zdolności odtworzenia dziecięcego, naiwnego oglądu świata za pomocą analitycznego języka. Intuicyjne przypuszczenie o niezwykłych właściwościach dziecięcej percepcji, eksplorowane już przez Rousseau w *Emilu...*, pozostaje w zgodzie ze współczesnymi teoriami synestezji dziecięcej, pojmowanej jako naturalna faza rozwojowa [por. Holcombe i in. 2009]. Całościowy, „dramatyczny” [Carter 1999: 22] obraz świata dziecka ulega z czasem, na skutek procesu apoptozy – „programowej śmierci komórek” [Carter 1999: 21-22] – nieuchronnej fragmentaryzacji¹⁰. Znakomitym instrumentem poetyckiej rekonstrukcji dziecięcego trybu percepcji jest literacka synestezja.

Pierwsza tercyna *Correspondances* jest próbą synestezyjnej fuzji wrażeń przynależących do odmiennych modalności zmysłowych: jakości olfaktoryczne, jako kategoria nadrzędna, zostają w sekwencji porównań skojarzone ze smakiem (*frais, doux*¹¹) oraz jakościami audialnymi – muzyką wygrywaną na oboju (*haut-bois*), doznaniem wzrokowymi (barwą: „niby łąki – zielone”), a także z właściwościami pozasensorycznymi (*corrompus, riches et triomphants*). Pierwszy wers tercyny zespolony ze smakiem zapach¹² wiąże ponadto – poprzez szczególną organizację brzmieniową – z odpowiednikami dźwiękowymi, „oddźwiękami”: *des parfums frais comme des chairs d'enfants*¹³. W sonecie przywołane zostają dwa rodzaje aromatów: zapachy „świeże jak ciała dziecinne”, delikatne jak muzyka wygrywana na oboju, zielone jak

10 Apoptoza to proces ucinania niepragmatycznych połączeń neuronalnych w mózgu. Skutkiem niepełnej apoptozy jest synestezja kliniczna (zaburzenie percepcji). Co ciekawe, Brian Massumi kojarzy zanikanie naturalnej synestezycznej percepcji dziecięcej z akwizycją języka [por. Barker 2008: 243].

11 Wieloznaczny przymiotnik *doux* konotuje przede wszystkim słodycz, choć także taktyną miękkość oraz delikatność, a nawet natężenie głosu, lekkość czy jakości termiczne.

12 A także potencjalnie inne jakości zmysłowe konotowane przez „ciała dziecinne”: taktyną gładkość/miękkość skóry (w opozycji do pomarszczonego, starego ciała) czy właściwości barwne (kolor odsłoniętej skóry niemowlęcia, rumianość dziecka).

13 Ale także wyraźna obecność głoski „r” w przywołanym wersie: *des parfums frais comme des chairs d'enfants*.

łąki (*Doux comme les hautbois, verts comme les prairies*) oraz wonie „bogate i zepsute, silne, tryumfalne”: ambra¹⁴, piżmo, benzoina¹⁵, kadzidło, „które się rozwiewają w światy idealne [...] gdzie duch przenika¹⁶ zmysły i wzajem w nich tonie”. Pierwszy typ zapachów, ewokujący niewinność, młodość i harmonię, pozostaje z sekundarnymi jakościami w związkach ściśle sensualnych. Drugi typ woni w pierwszej kolejności zostaje jednak sprzężony z cechami psychicznymi, a ostatecznie – z ideami oraz z transcendencją. W Baudelaire’owskich *Correspondances* **idee pachną**.

Na niezwykłą rolę, jaką odgrywa w sensualnym *imaginarium* poety zmysł węchu¹⁷, zwrócił uwagę Georges Bonneville. Badacz spostrzegł, iż „dominacja węchu sprzyja fuzji wszystkich zmysłów, zgodnie z doktryną korespondencji [...]” [Bonneville 1973: 38]. Zmysł powonienia zajmuje szczególne miejsce zarówno w biologicznym, jak i kulturowym *sensorium*. Na poziomie biologicznym predestynowany jest do tworzenia trwałych emocjonalnych związków pamięciowych:

W odróżnieniu od innych zmysłów, woń zmierza bezpośrednio do układu limbicznego. Dzięki temu szybkiemu połączeniu z ośrodkiem emocjonalnym mózgu woń może wzbudzać silne wspomnienia emocjonalne. [Carter 1999: 114]

Właściwości mnemoniczne zapachu trafnie sonduje sonet Baudelaire’a, w którym wonie aktywują *sui generis* klisze pamięci epizodycznej, rozmyte „ślady” dzieciństwa. Sprzężenie węchu ze strukturami odpowiedzialnymi za podstawowe reakcje emocjonalne bywa wykorzystywane w kulturowych praktykach religijnych:

14 Substancja wykorzystywana w produkcji perfum.

15 Jak wyżej.

16 Przekład Langego (a także tłumaczenie Marii Leśniewskiej) redukuje tutaj kolejną metaforę intersensualną Baudelaire’a: w oryginale „zapachy śpiewają” (*chantent*), u Langego natomiast występuje raczej kinetyczne „przenikanie” oraz „tonięcie”.

17 Por. interesujący pod tym względem sonet Baudelaire’a [2014: 103] *Zapach egzotyczny*, będący swoistym „przekładem” bodźca zapachowego na wizję (dwukrotne inicjalne: „widzę”) oraz fonię („pieśń marynarzy”).

Uczucie trwogi można pogłębić za sprawą zmysłu powonienia, co może uzasadniać zwyczajowe użycie [...] woni w rytuałach religijnych. [...] Ponieważ impulsy nerwowe pochodzące z systemu olfaktorycznego odbiera środkowa część jądra migdałowego, intensywne zapachy mogą pobudzać organ nadrzędny do wytwarzania stanu gotowości bądź łagodnej reakcji lękowej. [Newberg i in. 2001: 89]

Taką rytualną eksploatacją biologicznej potencji zmysłu węchu jest mszalne zastosowanie kadzidła – Baudelaire’a *l'encens* jest jednym z zapachów „zepsutych, bogatych i tryumfalnych”, ekstatycznie spajających świat zmysłowy z idealną wiecznością. Opisane w sonecie transowe rozpoznanie ideowych odpowiedników czterech woni: ambry, piżma, benzoiny i kadzidła („Które się rozwiewają w światy idealne”) – zapachów przynależnych do semantycznych obszarów kultu oraz erotyki¹⁸ – jest intrygującym obrazem mnemonicznych mechanizmów uruchamianych przez silne bodźce olfaktoryczne. Interesujące wydaje się zrównanie w wierszu poznawczej potencji woni związanych z kultem oraz uwodzeniem. Kuriozalnie, przekład Langego redukuje ów niuans¹⁹ poprzez wyłączenie z tłumaczenia elementu kadzidła, tym samym pozbawia je zarówno akcentu religijnego, jak i wspartej na nim analogii: religia – erotyka²⁰.

Węch zajmuje niską pozycję w zachodniej hierarchii zmysłów²¹; przynależne mu pole leksykalne [por. Pisarkowa 1972; Bugajski 2004] jest zdecydowanie uboższe od gęstych sieci pojęć

- 18 Erotyka, jako domena zmysłów, będzie w literaturze częstym przyczynkiem do metafor synestetycznych [por. np. Przerwa-Tetmajer 1999]. W *Kwiatach Zła* Baudelaire często kojarzy synestezyjność z erotyką (jak np. w utworach: *Tout entière*, *La Chevelure*, *Chanson d'après-midi*, *Bien loin d'ici*, *Les Bijoux*).
- 19 W odróżnieniu od młodopolskiego przekładu Langego, współczesne tłumaczenie Leśniewskiej pozostaje w tym względzie wierne oryginałowi.
- 20 René Galand [1969: 261] wyciąga ze wspomnianej jukstapozycji bardziej konserwatywny wniosek religijny: „Skoro nie zostaje zerwana ciągłość pomiędzy najbardziej zepsutą materią i najbardziej subtelną duchowością, pełna nadzieja na odkupienie nie jest wzbroniona nawet największemu grzesznikowi, najbardziej mizernej ofierze Zła”.
- 21 Uwagi dotyczące wzrokocentryzmu zob. Jay 2004: 295-343; uwagi dotyczące hierarchii zmysłów zob. Ullmann 1963.

związanych ze zmysłem wzroku czy słuchu. Nie przypisuje się mu – w przeciwieństwie do wizji – intelektualnych walorów poznawczych. Zmysł powonienia jest domeną wrażeń ulotnych, nieokreślonych, lecz wyjątkowo intensywnych; według Reuvena Tsura [2007: 46]

oddawanie się woniom i aromatom stanowi regresję racjonalnej świadomości [...] ze świata wysoce ustrukturyzowanych form do bezpostaciowych jakości [...] oraz z bardziej zróżnicowanych domen zmysłowych (jak wzrok i słuch) do domeny mniej zróżnicowanej.

Tak rozumiane poznawcze implikacje zapachu sprzyjają ambicjom symbolistycznej synestezji, która – podobnie jak węch – sygnalizuje „powrót do mniej zróżnicowanego trybu percepcyjnego (tj. do stadium, w którym umysł nie rozróżnia bodźców pochodzących z różnych zmysłów)” [Tsur 2007: 44]. Finalna tercyna sonetu rozwija asocjacje sensoryczno-pojęciową zainicjowaną w strofie poprzedzającej, wyznaczając przejście od globalnej percepcji zmysłowej do oglądu transsensorycznego. Zapachy „bogate i zepsute, silne, tryumfalne” obdarzone zostają – wbrew percepcyjnym realiom powonienia – ekspansywną kinetyką czasowo-przestrzenną (*Ayant l'expansion des choses infinies*). Zmysł węchu charakteryzuje przestrzenne ograniczenie – „percepcja zapachu zawsze przebiega bowiem w obrębie kręgu” [Rembowska-Płuciennik 2001] – oraz tymczasowość – ze względu na kuriozalną „adaptacyjną właściwość narządu powonienia – po krótkim czasie przestajemy na dany zapach reagować – schodzi on z pola uwagi” [Bugajski 2001]. Baudelaire'owska woń ukazana jest zatem z perspektywy nadludzkiej bądź nadzmysłowej i po raz kolejny sygnuje przekroczenie horyzontalnego porządku sensualnego. Wyjściowy bodziec olfaktoryczny połączony zostaje z ideą. Puenta wiersza (*Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*) jest ekstatyczną afirmacją symbolistycznego oglądu rzeczywistości, w którym synestezja – oraz ideastezja – gra rolę niebanalną.

Sonet *Correspondances* interpretowano kanonicznie w nawiązaniu do Baudelaire'owskiej teorii odpowiedników, zasadzającej

się na dwuwymiarowym systemie korespondencji²² poziomych oraz pionowych: „Korespondencje horyzontalne nazywamy synestezjami. [...] Odpowiedniki wertykalne ustanawiają złożoną sieć pomiędzy mikrokosmosem człowieka, naturą, niebem i piekłem [...]” [Pichois 1967: 214]. Powiązania horyzontalne scalają, w synestetycznym tyglu, różnorodne wrażenia zmysłowe, kojarząc ze sobą „dźwięki, wonie i kolory”. Oś wertykalna wyznacza natomiast triadyczną strukturę transcendentálnych odpowiedników, przebiegających wzdłuż linii: Niebo – Ziemia – Piekło. Radykalizm dualizmu ontologicznego Baudelaire’a, konkurujący z definiującym jego twórczość pragnieniem „jedni”, skłaniał badaczy do snucia przypuszczeń na temat manicheistycznych źródeł jego wizji świata [por. Bonneville 1973: 58]. W istocie napięcie pomiędzy platoniczną nadzieją na integrację światów a ponurą i nieodwracalną dialektyką boskości oraz diaboliczności wyznacza proces przeobrażeń programu ideowego oraz artystycznego Baudelaire’a, ostatecznie „ewoluującego w stronę manicheizmu, który podważy jego wiarę w jedność świata” [Boneville 1973: 51]. Zanim jednak to nastąpi, twórca następująco umotywuje postulowaną w swym dziele teorię korespondencji:

Byłoby doprawdy rzeczą zaskakującą, gdyby dźwięk nie mógł zasugerować koloru, gdyby kolory nie mogły narzucić wyobrażenia melodii, a gdyby dźwięk i kolor były niezdolne do wypowiedzenia idei, rzeczy bowiem wyrażały się zawsze przez wzajemną analogię, odkąd Bóg ogłosił świat jako złożoną a nierozdzielną całość. [Baudelaire 1965; cyt. za: Starzyński 1965: 227]

Zadaniem artysty, a zarazem jego poznawczym przywilejem, jest odnalezienie oraz artystyczne odtworzenie naturalnych analogii, spowijających zmysłowy kształt świata. Zabieg ten posiłkuje się mocą wyobraźni, „zdolności *quasi* boskiej, która dostrzega [...] głębokie, tajemne związki rzeczy, korespondencje i analogie” [Hassan

22. Na wieloznaczność pojęcia *correspondance* w pismach Baudelaire’a zwróciła uwagę Woronow [2008: 157].

1954: 442]. Zarówno sama sztuka, jak i obcowanie z nią umożliwia transgresję skończoności, jest przepustką do mistycznego *au-delà*. Ambicje poezji symbolistycznej okazują się totalne: „Poprzez grę słów i obrazów poezja powinna osiągnąć całości świata” [Bonneville 1973: 51]. Asem w tej grze jest bez wątpienia synestezja.

Podobnie jak pośród form natury, tak pomiędzy gałęziami sztuki Baudelaire doszukiwał się głębokich powinowactw. Poeta osiągnął styl „pożyczający kolory od wszystkich palet, dźwięki od wszystkich gam” [Gautier 1929; cyt. za: Śniedziewski 2008: 84], zalecał i praktykował ekfrazę²³, dowodził liryzmu malarstwa Delacroix oraz bronił tezy o semantycznym wymiarze muzyki²⁴, wskazując na możliwość intersemiotycznego przekładu utworu muzycznego na język poetycki. Zachwycony Wagnerem, uznał stworzony przez niego syntetyczny gatunek „dramatu muzycznego” za sztukę *par excellence*, zaś melodyjność poezji – za kluczowe narzędzie *sorcellerie évocatoire* [Hassan 1954: 437, 442]:

[...] praca nad stroną dźwiękową języka daje możliwość zdefiniowania poezji jako sztuki sugestii. Taka jest również rola aliteracji, [...] pozwalającej na niemal niezauważalne przejście od dźwięku do ukrytego znaczenia, być może do tego, co niewyraźne. [Śniedziewski 2008: 146]

Wedle Baudelaire’a „poezja zbliża się do muzyki poprzez prozodię” [Śniedziewski 2008: 146], starannie imitującą linię melodyczną muzyki. Brzmienie wiersza jest wehikulem jego sensu: „poeta, który w ogóle nie pojmuję, jak wiele rymów zawiera każde słowo, jest niezdolny do wyrażenia jakiegokolwiek idei” [Śniedziewski 2008: 146, 147]. Hipnotyczna meliczność poezji Baudelaire’a nie ulega najmniejszej wątpliwości. W analizowanym sonecie wskazane zostały rozmaite przejawy instrumentacji głoskowej: rymy, aliteracje, powtarzalność oraz zagęszczenie określonych głosek.

Fundamentem światopoglądu symbolistycznego jest platoński dualizm: rozróżnienie niedoskonałej, rozproszonej zmysłowej

23 Por. poemat Baudelaire’a *Les Phares* [zob. Starzyński 1965: 150].

24 Por. zestawienie trzech literackich „przekładów” Wagnerowskiej opery *Lohengrin* [Baudelaire 2003: 368-370].

materii oraz wiecznego świata Idei, względnie: Absolutu, Nieskończoności bądź Niewyraźnego. Zmysłowy płaszcz świata nie jest jednak dla symbolistów nieprzenikalną kurtyną, ostateczną tamą poznawczą, trwale odseparowującą podmiot od niedostępnej esencji. Poprzez mediacyjny **symbol**, będący – uwzględnwszy pewne konieczne uproszczenie w ramach ujęcia idealistycznego – „zmysłowym odpowiednikiem” [Podraza-Kwiatkowska 1994: 21] jakości niewyraźnych, możliwe staje się zarówno przecucie, doznanie czy wręcz mistyczne rozpoznanie tego, co transcendentne, jak i – odwracając porządek poznawczy – artystyczne wyrażanie, a ściślej: **sugerowanie** niewyraźnego. Rozpoznanie symbolu jest mechanizmem anamnezy: jest **przypominaniem sobie** tego, co „niegdyś oglądała nasza dusza” [Platon 1918: 65]. Platońska anamneza odsłania kolejny wymiar nieskończonej (*profonde – vaste*) i pozaczasowej (*la nuit – la clarté*) – a zatem **wiecznej** – Baudelaire’owskiej prajedni jako sfery epistemologicznie uniwersalnej i absolutnej, **wygnanej z pamięci** (w wariacie platońsko-freudowskim: wypartej) w wyniku ontologicznego pęknięcia, fragmentaryzacji spójnego prabytu, rozdzielenia formy od jej esencji.

Z jednej strony platoński idealizm, z drugiej zaś psychologia i Freudowskie rozpoznanie nieświadomości utrwały symbolistyczne przekonanie o istnieniu – pod sensualną powłoką zjawisk – nieprzejrzystej, tajemniczej sfery nieświadomego (niewyraźnego), wpływającego na powierzchnię jaźni (rzeczywistości zmysłowej) pod postacią **niesamowitego**: splątanych, zmaconych, a jednak możliwych do odszyfrowania marzeń sennych i lapsusów językowych – symboli, echa, znaków tego, co nieprzeniknione. Symbolizm inicjuje wielką karierę literackiej synestezji. Zajmuje ona szczególne miejsce w poetyce tego nurtu za względu na niezwykłą potencję formalną – jako doskonale *medium* postulowanej przez symbolistów syntezy sztuk – oraz silną pozycję w światopoglądzie symbolistycznym: synestezja to pierwotny, holistyczny ogląd świata, to piękno intuicji, zdolnej związać kojącym spoiwem splekaną taflę zmysłowego świata. Pragnienie to wypływa z modernistycznej tęsknoty za jednością, z pożądania bezpiecznej Całości; synestezja, jako proceder synte-

tyzujący, zdolna jest przywrócić światu jego prawdziwe – idealne oblicze [por. Hassan 1954: 439]. Taki cel zdaje się przyświecać twórcy *Correspondances*. Liryk wyzwała przemożne doznanie gradualnego scalania doświadczenia: „Podczas lektury sonetu stopniowo przechodziliśmy od postaciowych do bezpostaciowych postrzeżeń, odczuwając je jako coraz silniejsze” [Tsur 2007: 46]. Utwór wieńczy ekstatyczne uniesienie²⁵, znamionujące integrację zmysłów, doświadczenia, świata.

Klasyczna definicja synestezji klinicznej, rozumianej jako trwale zaburzenie percepcji, wskazuje na właściwą jej komunikację pomiędzy odrębnymi ośrodkami zmysłowymi. Nierozstrzygnięta debata nad naturą zjawiska – pojmowanego jako fenomen percepcyjny bądź kognitywny – pozostawia otwarty problem udziału semantyki w synestezji²⁶. Zwolennicy tezy o poznawczym podłożu synestezji postulują zastąpienie²⁷ (rzekomo) mylnego u swych podstaw terminu „synestezja” (gr. *syn* i *aisthesis* – jednocześnie, łączne postrzeganie) pojęciem „ideastezji” (gr. *idea aisthesis* – postrzeganie pojęcia), znamionując przejście od zwielokrotnionej percepcji zmysłowej do sensualizacji abstraktu.

Synestezja to postrzeganie intersensoryczne, holistyczne, zacierające granice pomiędzy poszczególnymi zmysłami, niemniej sytuujące się na osi **horyzontalnych** odpowiedników;

- 25 Uwagi dotyczące ekstatycznej jakości synestetycznej metafory zob. Tsur 2007.
- 26 Oba stanowiska obwarowane są sugestywnymi (aczkolwiek nierozstrzygającymi) argumentami eksperymentalnymi. Badacze dowodzą z jednej strony, iż synestezyjna percepcja następuje bezwiednie i automatycznie, na wczesnym – przedświadomym – etapie przetwarzania danych zmysłowych [por. Ramachandran i in. 2001; Brang i in. 2011]. Z drugiej strony eksperymenty zdają się potwierdzać, iż suplementarną percepcję w obrębie drugiej modalności wyzwolić może już samo wyobrażenie bodźca przy nieobecności jakiegokolwiek realnej stymulacji sensorycznej. Dowodzi to, iż w określonych przypadkach znaczenie (wynikające z poznawczej interpretacji bodźca na późniejszym, kognitywnym etapie przetwarzania danych zmysłowych) determinuje postać sekundarnej percepcji [por. Nikolić i in. 2011; Mroczo i in. 2009; zob. także Chiou, Rich 2014].
- 27 Przy jednoczesnym zastrzeżeniu, iż obecny stan badań nie pozwala na wykluczenie hipotezy synestezji czysto sensoryczno-sensorycznej, niezapośredniczonej przez funkcje poznawcze [zob. Nikolić 2009]. Nikolić, proponując zastąpienie terminu „synestezja” – „ideastezją”, rezerwuje nieadekwatny (wedle naukowca) wobec (rzekomo) częstszej ideastezji termin na określenie hipotetycznych rzadkich przypadków synestezji ściśle zmysłowej.

synestezja to równoległe pasma zmysłowych korespondencji. Ideastezja – budująca pomost między postrzeganiem zmysłowym a porządkiem abstrakcyjnym, stadium Idei – wyznacza na wskroś powiązanych pojęć i wrażeń oś wertykalną. Jeśli synestezja jest transgresją granic rozdzielających zmysły, poznawczo olśniewającym doświadczeniem sensualnej pełni, to ideastezja plasuje się na wyższym poziomie transgresji, przekuwającej w poprzek błony odgraniczające materię i esencję, naturę i ideę. Ideastezja to poznawczy święty Graal, to logocentryczne²⁸ związanie formy z jej ostatecznym referentem. Za pomocą ideastezyjnej ekstazy poznawczej poeta jest w stanie przebić się przez skórę symbolu i osiągnąć tego, co ostatecznie niewyraźalne. To właśnie ideastezja, jako najwyższa transfiguracja ściśle sensualnej synestezji, okazuje się wehikulem transcendencji.

Kategoria ideastezji pozwala dostrzec w detalicznej architekturze pojęciowej, wersyfikacyjnej oraz brzmieniowej *Correspondances*, utworu obciążonego niezmierną konstelacją hiper- i hipotekstów, nowy, pociągający wymiar. Sonet Baudelaire'a jest bowiem konstrukcją piętrową, strzelistą, w której uważny czytelnik dostrzeże trójfazową gradację poznawczej potencji: racjonalny, segmentacyjny ogląd świata zostaje przewyżczony synestezyjną jednią poziomych związków pomiędzy zmysłami, by następnie wystrzelić promieniście w ideastezyjnym, pionowym akcie poznawczym, wykwitającym ze zbawczego rozpoznania niewyraźalnej rzeczywistości transcendentalnej, sygnowanej w porządku materialnym pieczęcią symbolu. Ideastezja to mistyczny akt rozpoznania symbolu – to ekstatyczny wgląd w pozacielesny Świat Idei. Finalna tercyna *Correspondances* wyznacza graniczny moment mistycznego przejścia od percepcji synestezyjnej do ideastezyjnej – puenta sonetu (*Qui chantent les transports de l'esprit et des sens* – „Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie”) jest w istocie ekstatyczną afirmacją ideastezyjnego oglądu świata, w którym **idea ma zapach**.

Utwór *Correspondances* jest świadectwem wiary w fundamentalną jedność świata ideowego oraz materialnego, w możliwość

28 Por. definicja logocentryzmu [Burzyńska, Markowski 2006: 363].

reintegracji Idei oraz Symbolu, cielesnej manifestacji z cudem jej mglistej referencji. Późniejsze przeobrażenia metapoetyckiej refleksji francuskiego poety wyznaczają kres tej optymistycznej filozofii, okupionej bolesnym bankructwem wiary w możliwość zespolenia światów [por. Galand 1969: 98; Woronow 2008: 158-159]. Ostatecznie płonnym okaże się Baudelaire'owskie nasłuchiwanie języka Natury – nie przeniknie go sens, którego nie ucieleśni symbol. Materia nie sięgnie Idei. Ideastezja okaże się niemożliwością.

Bibliografia

- Barker Jennifer M. (2008), *Out of Sync, Out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle*, „Paragraph”, vol. 31, nr 2, s. 236-251, [dostęp: 7 stycznia 2016], <http://dx.doi.org/10.3366/Eo264833408000229>.
- Baudelaire Charles (1964), *L'Art romantique: suivi de Fusées, Mon coeur mis à nu et Pauvre Belgique*, red. Hervé Falcou, Julliard, Paris.
- Baudelaire Charles (1965), *Ryszard Wagner i „Tannhäuser” w Paryżu*, przeł. Halina Ostrowska-Grabska, w: Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, PIW, Warszawa.
- Baudelaire Charles (1973), *Correspondance. 1: (janvier 1832 – février 1860)*, red. Claude Pichois, Jean Ziegler, Éditions Gallimard, Paris.
- Baudelaire Charles (1990), *Kwiaty zła*, wybór Maria Leśniewska i Jacek Brzozowski, red. Jacek Brzozowski, przeł. Zbigniew Bienkowski i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Baudelaire Charles (2001), *Oeuvres complètes*, Édition Robert Laffont, Paris.
- Baudelaire Charles (2003), *Sztuka romantyczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Baudelaire Charles (2014), *Les fleurs du mal (édition posthume et Les épaves)*, Arvensa editions, [b.m.].
- Bonneville Georges (1973), *Les Fleurs du Mal, Baudelaire: analyse critique*, Hatier, Paris.
- Brang David, Rouw Romke, Ramachandran Vilayanur S., Coulson Seana (2011), *Similarly shaped letters evoke similar colors in grapheme-color synesthesia*, „Neuropsychologia”, vol. 49, s. 1355-1358.
- Bugajski Marian (2001), *Klasyfikacja zapachów i słownictwa olfaktorycznego*, w: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, kierownik projektu Włodzimierz Bolecki,

- [dostęp: 1 czerwca 2015], <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/klasyfikacja-zapachow-i-slownictwa-olfaktorycznego-120/>.
- Bugajski Marian (2004), *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*, Atut, Wrocław.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał P. (2006), *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków.
- Carter Rita (1999), *Tajemniczy świat umysłu*, „Atena”, Poznań.
- Chiou Rocco, Rich Anina N. (2014), *The role of conceptual knowledge in understanding synaesthesia: Evaluating contemporary findings from a 'hub-and-spoke' perspective*, „Frontiers in Psychology”, vol. 5, nr 105, [dostęp: 4 stycznia 2016], <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.00105/full>.
- Friedrich Hugo (1978), *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, PIW, Warszawa.
- Galand René (1969), *Baudelaire: poétiques et poésie*, A. G. Nizet, Paris.
- Gautier Théophile (1929), *Souvenirs romantiques*, Librairie Garnier Frères, Paris.
- Hassan Ihab H. (1954), *Baudelaire's Correspondances: The dialectic of a poetic affinity*, „The French Review”, vol. 27, nr 6, s. 437-445.
- Holcombe Alex O., Altschuler Eric L., Over Harriet (2009), *A developmental theory of synesthesia with long historical roots: A comment on Hochel and Milan*, „Cognitive Neuropsychology”, vol. 26, nr 2, s. 227-229, [dostęp: 4 stycznia 2016], <http://www.daysyn.com/Holcombeetal2009.pdf>.
- Jay Martin (2004), *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków, s. 295-330.
- Mroczo Aleksandra, Metzinger Thomas, Singer Wolf, Nikolić Danko (2009), *Immediate transfer of synesthesia to a novel inducer*, „Journal of Vision”, vol. 9, nr 12, s. 1-8, [dostęp: 4 stycznia 2016], <http://www.daysyn.com/Mroczoetal2009.pdf>.
- Newberg, Andrew, D'Aquili Eugene, Rause Vince (2001), *Why God Won't Go Away: Brain Science and the Biology of Belief*, Ballantine, New York.
- Nikolić Danko (2009), *Is synaesthesia actually ideasthesia? An inquiry into the nature of the phenomenon*, [dostęp: 1 czerwca 2015], <http://www.danko-nikolic.com/wpcontent/uploads/2011/09/Synaesthesia2009-Nikolic-Ideaesthesia.pdf>.
- Nikolić Danko, Jürgens Uta M., Rothen Nicolas, Meier Beat, Mroczo Aleksandra (2011), *Swimming-style synesthesia*, „Cortex”, vol. 47, s. 874-879.

- Pichois Claude (1967), *Baudelaire: études et témoignages*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel.
- Pisarkowa Krystyna (1972), *Szkic pola semantycznego zapachów w polszczyźnie*, „Język Polski”, t. 52, s. 330-339.
- Platon (1918), *Fajdros*, przełożył, wstępem, objaśnieniem i ilustracjami opatrzył Władysław Witwicki, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1994), *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków.
- Prévost Jean (1953), *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Mercure de France, Paris.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz (1999), *Ogrody... erotyki*, Wydawnictwo Astrum, Wrocław.
- Ramachandran Vilayanur S., Hubbard Edward M. (2001), *Synaesthesia – A window into perception, thought and language*, „Journal of Consciousness Studies”, vol. 8, nr 12, s. 3-34.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2001), *Fokalizacja zmysłowa*, w: *Sensualność w kulturze polskiej*, kierownik projektu Włodzimierz Bolecki, [dostęp: 1 czerwca 2015], <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/fokalizacja-zmyslowa-19/>.
- Starzyński Juliusz (1965), *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, PIW, Warszawa.
- Śniedziwski Piotr (2008), *Mallarmé – Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Tsur Reuven (2007), *Issues in Literary Synaesthesia*, „Style”, vol. 41, nr 1, s. 30-52.
- Ullmann Stephen (1963), *Panchronistic Tendencies in Synaesthesia*, w: tegoż, *The Principles of Semantics*, Blackwell, Oxford.
- Woronow Ilona (2008), *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Zuzanna Kozłowska

The flavour of ideas. Synaesthesia and ideasthesia in Charles Baudelaire's *Correspondences*

The article constitutes a re-reading of Charles Baudelaire's *Correspondences* in the light of the controversial concept of ideasthesia. The author proposes that the sonnet operates on three levels of sensory cognition: an initial stage of rational sensory segmentation, a subsequent synaesthetic fusion

of odours, sounds and colours, and finally – an ideasthetic synthesis of feeling and knowing. The final stage of sensory processing triumphantly concludes the Symbolist quest for an elusive “beyond”, approximating the material and the ideal – the mechanism of which resembles an ideasthetic processing of sensory data. The poem mirrors the cognitive optimism characteristic of Baudelaire’s early thinking, soon to dissipate into melancholic (or Manichean) cognitive bankruptcy.

Keywords: ideasthesia; synaesthesia; *Correspondences*; Charles Baudelaire; *The Flowers of Evil*.

Zuzanna Kozłowska – doktorantka Interdyscyplinarnych Studiów w Zakresie Translatologii i Komparatystyki Literatur i Języków Słowiańskich na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Interesuje się związkami pomiędzy realiami doświadczenia somato-sensorycznego a jego reprezentacją w języku oraz literaturze. Publikowała w czasopiśmie „Forum Poetyki” (nr 1, 2015) oraz „Ogrody Nauk i Sztuk” (nr 4, 2014), a także w tomach zbiorowych: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne* (2015), *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku* (2015) oraz *Szkice do Wojaczka* (2015).