

## W optyce kompleksu emocjonalno-kognitywnego (inspiracje z wystawy *Chopinowi Duda-Gracz*)

**ABSTRACT.** Bożena Tokarz, *W optyce kompleksu emocjonalno-kognitywnego (inspiracje z wystawy „Chopinowi Duda-Gracz”)* [Trought the Lens of the Emotional-Cognitive Complex (Inspirations from the Duda-Gracz to Chopin Exhibition)]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 119–131. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.5>.

The article is devoted to the correspondence of arts (painting and music) in connection with the exhibition of various works by Jerzy Duda-Gracz at the Silesian Museum in Katowice. The author addresses the issue of methods for examining the community of various arts, regardless of the methodology assigned to each of them. He reaches for neuroaesthetics and broadly understood hapticity, in the literal and mediated sense, which explains the fact that painters see sounds, musicians see images, and poets see and hear words.

**KEYWORDS:** correspondence of arts, neuroaesthetics, hapticity, Chopin, Duda-Gracz

Począwszy od XIX wieku, ikonografia na temat Chopina i jego muzyki jest bogata. Są to przedstawienia portretowe, sytuacyjne, np. kompozytor przy fortepianie, oraz odrębne malarskie, wywodzące się z interpretacji osoby artysty i jego dzieła muzycznego. Szczególnie interesujące są te ostatnie, urzeczywistniające korespondencję sztuk, a wśród nich obrazy w relacji tematycznej z muzyką Chopina, a także najtrudniejsze w opisie – te, które poszukują wspólnej osnowy konstrukcji. W obrazie i utworze muzycznym obecna jest ta sama natura w zależności od stanu psychicznego wpisanego w korespondujące ze sobą twórczości: muzyczną i plastyczną. Taka korespondencja jest możliwa również między różnymi sztukami, w tym np. sztuką słowa, jak to się stało w 2010 roku. W Roku Chopinowskim odbyły się liczne wernisaże z Chopinem w tle. Co interesujące, jeden z obrazów autorstwa młodej malarki Katarzyny Misiórskiej został zatytułowany *Dzień dobry* (i utrzymany trochę w stylu Arcimbolda), czym autorka nawiązuje do wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pt. *Spotkanie z Chopinem* z poematu *Niobe*, do jego początku: „dobry wieczór monsieur Chopin”. Metafory muzyczne i malarskie są obecne również w krytyce. W obszarze wspólnoty artystycznej wcześniej umieścił swój cykl inny malarz, Jerzy Duda-Gracz:

Maluję wyłącznie w Polsce, bo jestem człowiekiem chorym na Polskę. Mogę żyć i pracować tylko tutaj. Gdzieś w świecie najpewniej zgłupiałbym do reszty, zmarniał i wreszcie umarł z tęsknoty. Jestem przywiązany do tego, co moje, bliskie, lokalne i zanurzając się w polskość malarstwa, muzyki i literatury, od sarmackich trumniaków poprzez Chopina do Gombrowicza, próbuję ten ukochany peryferyjny grajdoł nie tyle „podnieść do wymiaru wszech, do wymiaru kosmicznego”, ile wyrazić tak, żeby adresaci moich obrazów nie zapierali się rodzinnej ojcowizny, nie wstydzili się własnej słomy w butach, swojej tubylczości i odrębności, bo są jak linie papilarne, niepowtarzalni w tym, co dobre i złe<sup>1</sup>.

Jego córka, historyczka sztuki i reżyserka, na wernisażu otwierającym wystawę w Katowicach w 2023 roku powiedziała m.in., że ojciec widział w dźwiękach, czyli egzystował jako artysta w rozszerzonym polu poznania i doznania estetycznego. Należy dodać, że nie tylko Duda-Gracz widział dźwięki. O ile w malarstwie dotykowość jest w zasadzie oczywista, o tyle sfera dźwięków wzbudza niesłusznie wątpliwości. Są one bowiem konkretyzowane za pomocą innego zmysłu, słuchu, nie wykluczając dotykowości. Jest to dotykowość techniczna, związana z instrumentem, i wyobrażona. Włączając zmysł wzroku, Duda-Gracz zdaje się zaprzeczać, jakoby muzyka nie wynikała z postrzegania, czego przykładem jest jego cykl poświęcony Fryderykowi Chopinowi. Postrzeganie dotyczy tu nie tyle sposobu wyrażania, ile znaczenia i treści, a także celu. Muzyka, tak jak cała sztuka, jest eksploracją ludzkiego aparatu poznawczego, w którym mózg stanowi potencjalność realizowaną w różnych umysłach, ponieważ jego stanami kieruje umysł. Malarz osiąga stan synestezji, do którego zaprasza odbiorcę. To stan neurologiczny charakteryzujący się tym, że pewne bodźce wywołują reakcję więcej niż jednego zmysłu. Popularne są stwierdzenia o malowaniu muzyką, a także o malowaniu słowami. Odnoszą się one jednak do wyobraźni jako wyniku wyrażenia czegoś w różnych materiałach, co powoduje powstanie nowego wrażenia, niezależnie od tego, ile sztuk znajdzie się w polu zainteresowań badacza. Najbliższy takiemu rozumieniu był Wassily Kandinsky, który podkreślał archetypiczno-symboliczną funkcję koloru wraz z jego funkcją ikoniczną. Wspólnotę między dźwiękami muzycznymi a kolorem widział w vibracji psychicznej, duchowej artysty, który doznając synestezji, przekształca ją w dzieło sztuki<sup>2</sup>. Składając hołd sztuce Chopina, Duda-Gracz nie tłumaczy jego utworów, a jeżeli, to rzadko. Wrażenie, jakie wywołuje u odbiorcy, jest bliskie, lecz nie tożsame z tym z utworów Chopina. Łączy ich podobne odczuwanie świata, bo sztuka służy też poszukiwaniu prawdy między pozorami. Jak pisze Włodzisław Duch: „przetwarzanie sygnałów

<sup>1</sup> J. Duda-Gracz, tekst w katalogu *Chopinowi Duda-Gracz*, Kraków 2005, s. 337.

<sup>2</sup> Cf. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.

z jednej modalności do drugiej daje nowe możliwości wyrazu artystycznego”<sup>3</sup> – tak dzieje się też między dwiema substancjami o podobnym działaniu kreacyjnym. Wspólnota między twórcami i ich dziełami została zbudowana na podobieństwie atmosfery moralnej i duchowej, wewnętrznym napięciu artystycznym, klimacie wspólnoty i wspólnym celu. Duda-Gracz dobrze się czuł – jak sam powiedział – w znanej sobie kapsule kulturowej, którą tworzą zachowania, styl i sposób życia, niechęć do techniki (w jego obrazach nie ma ani jednego drutu trakcji elektrycznej), literatura, sztuka, muzyka i bazująca na nich wyobraźnia. Podobieństwo moralno-duchowe określa szacunek dla osoby i zbiorowości odebrany przez zaborców w XIX wieku, II wojnę światową i ograniczenia reżimowe w latach po niej. Wolność określa ich wspólnotę wewnętrznych dążeń tak twórczych, jak i społecznych, a także wewnętrzne klimaty utkane z polskiego pejzażu, historii i wielości kultur. Jak więc powstaje owa korespondencja sztuk? Na pewno nie dzięki przekładowi, który opiera się na konfrontacji. Wątpliwość wzbudza intersemiotyczne przekodowanie znaków i znaczenia, jak widzieli podobne zjawiska tartuscy semiotycy.

Wspólnej płaszczyzny usprawiedliwiającej podobieństwo różnych sztuk w niepodobieństwie artyści szukali najczęściej w barwie. Artur Rimbaud obdarzył samogłoski kolorami, a Louis Bertrand Castel na przełomie wieków XVII i XVIII poszukiwał paraleli dla gamy siedmionowej. W tym celu stworzył gamy ut (czyli do), re, mi, sol, które odpowiadają jakości barw (np. czerwonej, niebieskiej itp.), a tony wyższe lub niższe o oktawę konkretyzują stopnie jasności w malarstwie lub ciemności danej barwy<sup>4</sup>. Wydaje się, że malarstwo i słowo aspirują przez kolor do statusu muzyki (Delacroix, Gauguin, van Gogh). Choć nauka nie uzgodniła jednoznacznego stanowiska w sprawie paraleli kolor–dźwięk, to można sądzić, że nie chodzi tu o symetrię, lecz o poznanie estetyczne w kontekście emocjonalno-kognitywnym. Upodobnienie funkcji koloru, linii i kształtu do dźwięku muzycznego przebiega w wyższych rejestrach percepcji. Dlatego Claude Debussy mógł odnaleźć „upodobnienie samej tkanki dźwiękowej w mikrostrukturze malarskiej impresjonizmu – szeroko rozumianego”<sup>5</sup>. Stało się tak dzięki atmosferze i ukrytych w muzyce konstrukcjach wykraczających poza jej granice w kierunku transcendencji człowieka. Podobieństwo wynika jednak ze zbliżenia, nie z porównania czy tożsamości.

To naddane znaczenie malarskie pochodzi z wrażliwości twórcy i substancji, jaką on dysponuje; staje się niezależne estetycznie i poznawczo.

<sup>3</sup> W. Duch, *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*, <http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf> (dostęp: 22.09.2022).

<sup>4</sup> Cf. M. Rzepińska, *Historia koloru w malarstwie europejskim*, Kraków 1983, s. 576.

<sup>5</sup> Cf. *ibidem*, s. 585.

Tkwi nie tylko w znaku, lecz także w całym kompleksie nadawczo-odbiorczym: wyobraźni i widzeniu odbywającym się w określonym kontekście. U Chopina nie ma deformacji ani wylewającej się cielesności. Dźwięki płyną w romantycznym pięknie i łagodności, choć różnicują się w wewnętrznym rytmie, czyniąc tę muzykę dynamiczną. Obrazy stanowią dla nich kontrpunkt, czyli rozchodząc się, spotykają się. Nie wystarczy stwierdzenie faktu; interesujący jest proces, jak do tego dochodzi.

Syntezą synestezji artystycznej jest instalacja pt. *Symulatory wrażeń nieadekwatnych* Andrzeja Pawłowskiego z lat 60. Autor rozdzielił w niej wrażenia wzrokowe od dotykowych. Marta Smolińska rozszerzyła rolę dotyku na pozostałe zmysły: smaku i węchu w procesie odbioru sensoryczności sztuki<sup>6</sup>. W wyniku korespondencji sztuk nowe wrażenia nie odpowiadają przedmiotom bezpośredniej recepcji, czyli można by widzieć w tym interpretację, gdyby nie wyniki badań neuroestetyków<sup>7</sup>. Gdy sygnały dotykowe i optyczne się różnią, mózg odrzuca różnicę, tworząc jeden obraz mentalny, interpretuje. Jeśli jednak różnica jest zbyt duża, wraca do sytuacji wyjściowej. W przypadku obrazów Dudy-Gracza widzących muzykę Chopina mamy do czynienia z pierwszą sytuacją. Powstaje nowe wrażenie, które prowadzi dialog z przedmiotem źródłowym, muzyką Chopina, na wzór rozchodzących się fal pobudzanych przez ich następstwo. Duda-Gracz składa mu hołd w równie dynamicznej formie artystycznej, która ma swoją świadomość. Polonezy, mazurki, ballady, chaty kryte słomą, zdeformowani starcy, topielcy, wodniki i rusalki stanowią ich wspólny świat polskości, przy czym malarz jest bardziej krytyczny niż kompozytor uciekający się do metafory muzycznej. Chopin wywołuje jednocześnie obrazy z żydowskiego wesela, a może potańcówki w tonacji molowej, lub tony durowe z katolickich zapustów, wiejskiej/niewiejskiej randki Laury i Filona. Dynamika formalna oraz dźwięki poruszające reakcje empatyczne i sentymentalne łączą tych dwóch twórców i dzieła. Fantastyczna deformacja, choć kłuje krytyką, jest bliska jak dźwięki polskich tańców. Percypowane jednocześnie dźwięki polonezów sięgają głębiej, do różnorodności kulturowej, co daje mózgowi asumpt do dominacji jednego obrazu, wspólnoty pękniętej i wbrew temu tworzącej jedną kapsułę kulturową i emocjonalno-kognitywną.

Trudności z zastosowaniem kuszącej perspektywy semiotycznej w badaniach nad korespondencją sztuk wynikają z dominującej funkcji mate-

<sup>6</sup> Cf. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

<sup>7</sup> E.M. Hubbard, A.C. Arman, V.S. Ramachandran, G.M. Boynton, *Individual differences among grapheme-color synesthetes: brain-behavior correlations*, „Neuron” 2005–03, 45(6), s. 975–985; *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa: O czym mówi mózg?* (oryg. *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human* 2011), Warszawa 2012.

rializacji wyobraźni i emocji, ich ustatycznienia w znaczeniu. Choć prawdą jest, jak pisał Eco, że znaki jedynie mamy, a to, co nieuznakowane, istnieje tylko potencjalnie, to analiza znaków stwarza fałszywe poczucie pewności<sup>8</sup>.

Badacze szkoły semiotycznej (m.in. Boris Uspienski, Jurij Łotman, Andriej Zaliźniak, Wiaczesław Iwanow, Władimir Toporow), pisząc o wielopoziomowości sztuki, skupiali uwagę na wypracowaniu przez każdą podstawowego języka informacyjnego w postaci dwudzielnego znaku i jego sekwencji. Wychodzili przy tym z założenia, że w każdym tekście (nie tylko językowym) można odnaleźć elementy dwóch systemów<sup>9</sup>. Należałoby dodać: wielu systemów. Przedstawiali tekst w postaci dwuwymiarowej, rozwiniętej przez Łotmana w formie planu wyrażenia i w planie treści, na których kombinacji powstaje znaczenie. Plan wyrażenia opiera się na cechach znaczących danej sztuki, przy czym dopuszczano nadbudowanie jednego systemu semiotycznego nad innym<sup>10</sup>. Najbliżej fenomenowi transkreacyjnego charakteru sztuki plasuje się propozycja Charlesa S. Peirce'a, przedstawiająca trychotomiczny charakter znaku: indeks, który wskazuje na coś; symbol – zastępujący coś; ikona, która coś tworzy lub stwarza możliwość tworzenia. Reprezentantem, desygnat i interpretant stanowią triadę dynamiczną, a interpretant otwiera nowe sensory, emocje i doznania. Peirce w swej teorii znaku wyróżnia trzy elementy: znak (czyli środek przekazu lub materialny nośnik znaczenia), przedmiot (desygnat) i interpretant. Te trzy elementy są także określane jako „Pierwsze”, „Drugie” i „Trzecie”. „Pierwsze” to jakość, do której nie został przypisany żaden przedmiot, a więc możliwość. „Drugie” jest obecnością dwóch elementów (jakości i przedmiotu), pozbawioną głębszego znaczenia. Dopiero „Trzecie” to myśl, prawo, znaczenie, a więc konieczność. Pomijając dokładniejsze wyjaśnienie układu trychotomicznego tej teorii, należy podkreślić, że w ujęciu epistemologicznym każdy z członów triady musi zawierać element „Pierwszego”, czyli element jakości oderwanej od swego bezpośredniego użycia. Nie znaczy to jednak, że „Pierwsze” znaku (w ujęciu ontologicznym to środek przekazu) nie miało innego lub innych użyć. Przetłumaczalność znaków polega na tym, że za pomocą znanych już struktur (znaków) można informować o czymś innym, niż one pierwotnie komunikowały. Możliwa jest głównie dzięki

<sup>8</sup> Cf. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1972.

<sup>9</sup> Cf. A. Zaliźniak, W. Iwanow, W. Toporow, *O możliwości strukturalno-typologicznych badań semiotycznych*, przeł. J. Wajszczuk, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedm. S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 67–83.

<sup>10</sup> Cf. J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wrocław 1977, s. 7–22. Pisał o tym również G. Genette (*Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżycki, Gdańsk 2014).

zmianie przedmiotu, o którym mowa. Powstające znaczenie (interpretant) nie jest w ten sposób narażone na oderwanie od przedmiotu i ustatycznienie<sup>11</sup>. Znaczenie, pośrednicząc między środkiem przekazu a przedmiotem i będąc gwarantem istnienia znaku, musi być przetłumaczone na inny znak, zaistnieć jako element składowy (przedmiot) nowej triady, bo znak to reprezentacja czegoś przez coś innego i dla kogoś innego. Peirce'owskie znaczenie prowadzi do zjawiska intertekstualności w kulturze<sup>12</sup>, podejmowanego przez badaczy różnych opcji, takich jak Maurice Marleau-Ponty, Michail Bachtin, Michel Riffaterre, czy ujęcia kognitywne André Léfevère'a, André Fouconniera i Leonarda Talmy'ego.

W cyklu obrazów Jerzego Dudy-Gracza pt. *Chopinowi Duda-Gracz*, przez które prześwitują obrazy Józefa Chełmońskiego, Jacka Malczewskiego, Witolda Wojtkiewicza, głównym celem jest złożenie hołdu Fryderykowi Chopinowi w innym kodzie znakowym. Towarzyszy mu dialog z malarzami. I tutaj podstawa semiotyczna przestaje wystarczać, ponieważ nie jest to przekład oparty na ekwiwalencji, lecz malarska interpretacja tej konkretnej muzyki i jej oddziaływania. Ta muzyka stanowi jednocześnie interpretację obrazów Dudy-Gracza. Odbiorca natomiast dokonuje aktu synestezji, postrzegając równocześnie dźwięki i obrazy. Jak już zostało wspomniane, Agata Duda, córka malarza, mówi, że ojciec widział w dźwiękach. Jako synesteta postrzegał świat intensywniej. Więcej: odbierając wrażenia wzrokowe, automatycznie wywoływał doznania innych zmysłów, łącznie z wyabstrahowanymi smakiem, zapachem i kolorytem polskiej prowincji. W połowie XVI wieku takie zjawisko występowało w bizantyjskim malarstwie portretowym, wywołującym wrażenie obecności postaci poprzez jej wielkość, duże oczy i woń perfum. Portrety perfumowano. Malarz reprezentował zaś istotę muzyki Chopina za pomocą działań deformacyjnych. Choć dokonał ich na bazie realizmu, neorealizmu i ich pochodnych, uzyskał efekt ulotności i magii, przemawiający tyleż do rozumu, ile do wyobraźni fantastycznej. Przesunięcia kompozycyjne poszczególnych elementów malarskich, myślowych i wyobrażeniowych, łączących moduły pamięci skojarzeniowej z nowymi informacjami, są możliwe dzięki zaangażowaniu interpretacyjnemu, inspiracji, czyli istoty muzyki Chopina, co wymaga zastanowienia się nad samym przedmiotem. Malarz widzi go w perspektywie „myślenia estetycznego”, na które składają się podstawowe funkcje pełnione przez mózg, myślenie, emocje, instynkt i intuicja. Dzięki nim doznania zmysłowe: wzroku, słuchu, dotyku, smaku i węchu tworzą doznanie artystyczne, a także neurofizjolo-

<sup>11</sup> Cf. koncepcja znaku Peirce'a, [w:] H. Buczyńska, *Peirce*, Warszawa 1966.

<sup>12</sup> Cf. W. Kalaga, *Przedmiot i referent w świetle triadycznej teorii znaku*, [w:] *Znak, tekst, fikcja*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1987, s. 45–61.

giczne<sup>13</sup>, w którym to kierunku zmierza neurokognitywna teoria umysłu. Muzyka Chopina jest dla malarza kompleksem osoby, wrażliwości, tęsknoty, utraty, artyzmu, miłości oraz świadectwem czasu. Tym samym w swoim cyklu malarskim zobaczył on w dźwiękach siebie i swoje cele – ocalić od zapomnienia polską i uniwersalnie ludzką różnorodność. Brzuchate postaci z jego wcześniejszych prac lekko złagodniały dzięki malarskiej technice zamazywania. Wszystko przechodzi do przeszłości i teraźniejszości, choć nie jest to nachalne, lecz stanowi głęboką refleksję nad narodową tożsamością w różnorodności. Obok sytych szlachciców tańczą goście salonowi, chłopci pracują w polu lub wirują w krakowiaku i odpoczywają przed rozpadającymi się chatami, obecni są smutni, zamyśleni Żydzi. W tle majaczy *memento mori*. Wszystko to jest też u Chopina w walcach, mazurkach i polonezach. Monumentalny zamysł malarski Dudy-Gracza dowodzi, jak poznanie estetyczne wzajemnie się dopełnia, jednocząc się i rozchodząc, w zależności od czynników osobistych, czasowych i formalnych. Dotykowość – czyli zmysłowość – stanowi wartość naddaną każdej sztuki, ponieważ wywołuje różne doznania odbiorcze. Wzbogaca przeżywanie w poszukiwaniu istoty pozwalającej rozpoznać byt, który do końca jest nierozpoznawalny. Rozpoznawanie dokonuje się na potrzeby unaocznienia wybranych jego cech.

Jurij Łotman miał świadomość odwracalności planu wyrażenia i planu treści – i tego, co się za tym kryje. Słusznie Umberto Eco w recenzji jego książki *Uniwersum umysłu*<sup>14</sup> docenia wielostronność poznawczą autora. Łotmanowi przeszkadzały jednak binarność myślenia i zakorzenienie systemowe dzieła, czego nie mogły zniwelować liczne przekodowania wewnętrzne i zewnętrzne, proste i mnogościowe. Eco próbował obejść uzależnienia systemowe, wychodząc od pojedynczego dzieła. Najbliżej rozumienia znaczenia znaku był Peirce, który zaproponował jego trójstopniowość, co zapowiadało Derridiańskie rozproszenie *signifiant*, podważało pewność desygnatu, lecz dawało nieograniczone możliwości na poziomie interpretanta. Pomimo tego „uniwersum umysłu” nie uwzględniało haptyczności wszystkich sztuk, dzięki czemu „każdy tekst kryje w sobie inny”, jak pisał Genette<sup>15</sup>. Niewątpliwie tak, lecz należy zadać pytanie, dzięki czemu jesteśmy w stanie je odkryć, a nawet zrekonstruować. Wiele wskazuje, że są to zmysły, bo to, co haptyczne, obejmuje całe ciało, jak twierdził John Michael Krois<sup>16</sup>, albowiem informacje są wysyłane do mózgu przez zmysły. Wzrok,

<sup>13</sup> Cf. *Mózg i jego umysły*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2003; W. Duch, *op. cit.*

<sup>14</sup> Cf. J. Łotman, *Uniwersum umysłu*, przeł. B. Żyłka, Gdańsk 2008.

<sup>15</sup> G. Genette, *op. cit.*

<sup>16</sup> Cf. J.M. Krois, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, [w:] *idem, Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011, s. 225–228.

śluch, dotyk i wyobrażenie tworzą kompleks mentalno-umysłowy. Istnieje oczywiście modalność spojrzenia i dotyku, tworząca pojedynczy obraz mentalny. Smolińska – historyk sztuki – rozszerza zjawisko haptyczności w kierunku multisensorycznym, traktuje ją jako modalność wzroku, słuchu, dotyku, a nawet smaku i węchu oraz zmysłu równowagi<sup>17</sup>. Bliskie są jej badania neuroestetyki wyjaśniające neurobiologiczne podstawy przeżyć estetycznych. Neurofizjologia percepcji i emocji łączy nie zawsze świadomą wiedzę artystów z odbiorcami, którymi też są oni sami.

Schumann rozumiał to intuicyjnie, kiedy określił muzykę Chopina jako armaty ukryte w kwiatach, podkreślając tym jej istotę, polskość, genialność, wszechstronność, lecz także zdolność do wywoływania odczuwania synestezyjnego i dotykowego. Widział też w walcach arystokratyczność od początku do końca, co odnosi się również do techniki artystycznej. Zjawisko korespondencji sztuk charakteryzuje nie tylko romantyzm, lecz także ciągłość egzystencji różnych sztuk niezależnie od tego, czy twórcy przyznają się do tzw. inspiracji, czy nie. Schumann ucieleśnił ideologicznie muzykę Chopina zgodnie z duchem tamtego czasu, a Jerzy Duda-Gracz ucieleśnił poetycznego ducha tej muzyki w cyklu 313 prac zatytułowanych *Chopinowi Duda-Gracz*, malowanych w latach 1999–2003. Zinterpretował malarsko wszystkie utwory kompozytora, nawet te nieudokumentowane, używając akwareli, farby olejnej i tempery. Utwory zaginione, znane jedynie z korespondencji kompozytora, przedstawił w postaci sztandarów, często poszarpanych, opalonych i osmolonych. Duda-Gracz studiował korespondencję Chopina oraz prace o nim, a także namiętnie słuchał jego muzyki. Na wystawie z 2023 roku w Muzeum Śląskim muzyka towarzyszyła percepcji obrazów. Czy poszerzyło to percepcję malarstwa, trudno orzec. Na pewno podkreśliło multisensoryczność interpretacji malarskiej, jak również sztuki w całości.

Tym samym Duda-Gracz umieścił kompozytora na ziemi, tu i teraz, jakby kierował się strofą Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: „Dobry wieczór monsieur Chopin / Jak Pan tutaj dostał się? / Ja przelotem z gwiazdki tej / Być na ziemi to mi lżej”<sup>18</sup>. Nie jest to tylko hołd złożony kompozytorowi, lecz jedna z dróg dojścia do przedstawienia jego wizji polskości, odmienności w coraz bardziej ujednoliconym świecie. Trafia do wrażliwości większości Polaków odnajdujących własną duchową tożsamość, nie zawsze chwalebna i piękną, często brzydką i godną głębokiej krytyki. Jednocześnie jest ona własna i bliska emocjonalnie oraz kulturowo. Malarz zachowuje się tak, jak inny poeta dwudziestowieczny, Stanisław Grochowiak: „Tak mnie ugadzaś bo nie tylko z niebem / Ale z odbiciem nieba w całej nafcie / A teraz weźcie

<sup>17</sup> Cf. M. Smolińska, *op. cit.*, s. 13.

<sup>18</sup> K.I. Gałczyński, *Spotkanie z Chopinem*, [w:] *idem, Dzieła*, t. 2: *Poezje*, Warszawa 1957, s. 452.

teraz wy potraficie / Tyle zachwyty połączyć z pogrzebem”<sup>19</sup>. Daje dowód temu, że wrażenia pochodzące z dźwięków w wykonaniu malarskim zyskują inną barwę emocjonalną i przestrzeń, poszerzają swoje oddziaływanie. Jednocześnie dotykowość spojrzenia może odnosić się do wielu zmysłów i całej psychosfery, bowiem reprezentuje nie tylko jeden obraz mentalny autora, lecz mentalność i umysłowość przestrzeni, w której powstają. W cyklu Dudy-Gracza odnajdujemy co najmniej cztery bodźce: konkretną rzeczywistość polskiej prowincji, wiedzę historyczno-literacką, muzykę i słowo Mickiewicza, a także stereotypy (pana, chłopą, Żyda, artysty, wsi i pejzażu). Haptyczność jego obrazów, jak i sztandarów nie jest klasyczna, choć i taki efekt wywołuje. Jest to haptyczność poszerzona, multisensoryczna – jak nazywa takie zjawisko Marta Smolińska<sup>20</sup>. Traktuje ona haptyczność (dotykowość) jako modalność wzroku, słuchu, również smaku i węchu (np. perfumowane portrety bizantyjskie), a także zmysłu równowagi. Nie bez przyczyny swoją książkę opatrzyła mottem: „To, co haptyczne, obejmuje całe ciało” (John Michael Krois).

Choć tak rozumiana haptyczność wyjaśnia korespondencję sztuk, to u podstaw ich synestezji leży niewątpliwie interpretacja wymienionych sfer. Modalności, jakie ze sobą niesie, rozszerzają pole poznawcze sztuki w repertuarze różnych znaków w rozumieniu semiotyków. Sprawia to, że udział różnych sztuk w poznaniu świata, jego mechanizmów i człowieka jest niebagatelny. Chopinowski cykl Dudy-Gracza, podobnie jak inne jego obrazy, w szczególny sposób to potwierdzają, ponieważ nie zamienia on znaków muzycznych na znaki plastyczne, lecz interpretując je w materii plastycznej, wyraża coś więcej, co zwieńcza jego dotychczasowe poszukiwania.

Ujęcie poznawcze jednak w przeciwieństwie do semiotycznego zaciera granicę między ciałem a mózgiem, co podkreślił Semir Zeki, twórca neuroestetyki, poszukujący neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych. Tradycyjne *signifiant* zostało rozproszone, a nawet reprezentantem stracił swoje formalne znaczenie. Z czego więc czerpie Duda-Gracz? Najprościej można powiedzieć: z efektu percepcyjnego, który najtrudniej nazwać, z odczucia, atmosfery, poetyczności. Jego obrazy tak samo poruszają wrażliwość odbiorcy jak muzyka Chopina, wskazują na istotę tożsamości polskiej. Nieważne, do jakich kompozycji są przypisane konkretne obrazy, ponieważ w uszach odzywa się cała gama odcieni tej muzyki. Kuratorzy katowickiej wystawy – wydaje się, że słusznie – umieścili w tle muzykę bez łączenia obrazu z konkretną kompozycją, np. za pomocą użycia przez widza słuchawek. Wytwarzałyby się wówczas układ binarny, wymagający zabiegu przekodo-

<sup>19</sup> S. Grochowiak, *Introdukcja*, [w:] *idem*, *Wybór wierszy*, Warszawa 1965.

<sup>20</sup> Cf. M. Smolińska, *op. cit.*

wania mnogościowego między znakami i ich ciągami. Mimo to kognitywne podejście, choć różni się od semiotycznego, wciąż wywołuje jego ducha.

Konotacje malarza są skupione wokół zasadniczego przedmiotu muzyki Chopina, wokół uczucia, emocji i wirtuozerii w konfrontacji z przestrzenią i jej historią teraz i w przeszłości. Uczucia to przedmiot prototypowy, do którego malarz zbliża się i jednocześnie od którego się oddala za pomocą różnych środków technicznych (akwarela, tempera, olej, techniki mieszane) i artystycznych, nie unikając realistycznej i neoromantycznej aluzji malarzkiej. Ujęcie semiotyczne (podobnie jak wszelkie ujednolicenia znakowe) wymaga respektowania zasad *modus ponens*, czyli kategorii Arystotelesowskich, spełnienia warunków koniecznych i wystarczających, wyraźnego określenia granic oraz wykluczenia sprzeczności (coś jest lub nie jest czymś). W przypadku relacji Chopin – Duda-Gracz jest to niemożliwe, choć pewne ślady harmoniki kompozytora są obecne i poddane przemianie. Harmonia wiąże się z układem pionowym, np. akordy, współbrzmienia, dysonanse, podczas gdy podobieństwo na poziomie emocjonalno-kognitywnym rozwija się w poziomie. Bodaj najbardziej naznaczone rytmem i błyskotliwą harmoniką są *Walce*. Chopinowski cykl Dudy-Gracza zawiera oba rodzaje walców: koncertowe (np. *As-dur, op. 34 – Grande Valse Brillante, Walc As-dur bez opusu*) oraz melancholijne, utrzymane w wolniejszym tempie, np. *Walc a-moll bez opusu*. Kompozycje muzyczne są odmienne w tonacji; pierwsze dwie w tonacji durowej, ostatnia w mollowej. Znajduje to wyraźne odzwierciedlenie w obrazach, przede wszystkim w barwie i elementach składowych takich jak postaci, tło. Wesoła, taneczna atmosfera *Walca As-dur, op. 34* najbardziej zbliża malarza do prototypu w obrazie, angażując wzrok, słuch, dotyk i zapach jesiennych brzoź. Przedstawia elegancki obraz Polski, cywilizowany, lecz w kontakcie z naturą. W obrazie została zachowana rama początku walca koncertowego w postaci czterech tanecznicy, które prowadzą korowód. Jest to wspólny akord malarza i kompozytora. Inaczej dzieje się na obrazie *Wiosna – Walc As-dur bez opusu*. Pomimo durowej tonacji prototypu radość natury i narodzin jest podszyta niepokojem. Obserwatorką otoczenia z pokręconymi korzeniami drzew okazuje się na pierwszym planie dziewczyna. Nie jest ona „taneczna”, raczej przykuta do ziemi; tkwiąc w wodzie, pokazuje swą nagość z tyłu, a jej ciało ma pełno plam – czy to od spadających liści, czy z choroby. Takie przekształcenia znanego w malarstwie motywu kąpiących się jest ustawione kompozycyjnie w pionie, stwarza możliwość pogrążenia się w topieli lub odnalezienia się na strzelistym drzewie. Naga dziewczyna patrzy w dal wodną, która ją pociaga, w czym bardziej kojarzy się z balladą Mickiewicza *Rybka* niż z walcem Chopina. Z obrazu bije melancholia, podczas gdy w *Walcu Wiosennym* dominują optymizm z wstawkami lirycznymi i figlarność. Wiosna, miłość to wzlot, narodziny nowego, co

Duda-Gracz podaje pod zadumę i być może w zwątpienie. Walc koncertowy wprawia go w zamyślenie. Erotyzm splata się z Tanatosem. Tym samym malarz podejmuje dialog z kompozytorem, wprowadzając w tonację durową nurt mollowy, tęsknoty i lęku. Jeszcze inaczej postępuje w obrazie *Walc a-moll*. Zyskuje przyzwolenie dla ciemnych, melancholijnych barw i postaci przechodzących jedna w drugą w tonacji mollowej. Całość jest jakby za mgłą, w której toną kobieta i mężczyzna przywiązani do siebie skrytymi w oddali wierzbami. Nie ma tu wątpliwości, że chodzi o mazowieckie wierzbę. Wtopienie postaci w otoczenie odpowiadać może wtopieniu kompozycji Chopina w folklor polski i muzykę salonową. Na zewnątrz nich, po prawej stronie obrazu, jest coś, co chce uchwycić mężczyzna; to coś wiruje, oddala się, być może rozdzielając kochanków.

Chopin budował swe kompozycje, osadzając je silnie w polskim folklorze i muzyce salonowej. Zastosował w *Fantazji na tematy polskie, op. 13* cytat muzyczny z *Laury i Filona*. Potencjalność sceny malarskiej w obrazie *Fantazja polska A-dur, op. 13* przywołuje styl sentymentalizmu, w jakim Franciszek Karłowicz napisał do muzyki ludowej tekst sielanki, choć nie ma tu jego łagodności. Zwracają uwagę dwa spostrzeżenia. Duda-Gracz również posługuje się cytatem, lecz dzieli obraz wertykalnie na dwie części (dyptyk), z czego jedna, cytująca jego własną twórczość, jest utrzymana w jasnych, słonecznych barwach (pomimo księżycowego nowiu), ze słonecznikami i z księżycem, a druga, kryptocytat, nawiązuje do ciemnych barw obrazu *Walc A-moll bez opusu*. Polskość ujął Duda-Gracz kompleksowo, w postaci sielanki z cytatem swoich aktów kobiecych w polu słoneczników oraz walącej się chaty.

Muzyka Chopina wyzwoliła u Dudy-Gracza doznania z zakresu więcej niż jednego zmysłu: słuchu, wzroku i myśli, że również dotyku. Malarz posługuje się także cytatem z rzeczywistości zewnętrznej, jak również wyobraźniowej (Witold Wojtkiewicz, Jacek Malczewski, ballady i *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza). Z zewnętrznej bierze przedmioty (ludzkie ciała, kostiumy, drzewa, ptaki). Pomieszczone, oddziałują wzajemnie na siebie, tworząc indywidualny kompleks poznawczy. Poznanie estetyczne opiera się w sztuce na uważnej obserwacji otoczenia, na pamięci, wyobraźni, sędzi, akceptacji i sprzeciwie. Wysublimowanemu pięknu muzyki Chopina przeciwstawia Duda-Gracz deformację, utracone, zamazane wspomnienia, arystokratyzmowi formy – formy siermiężne, choć łączą ich nostalgia i w pewnym stopniu melancholia. Dzięki temu powstaje amalgamat, a skutkiem jest cykl malarski o określonym oddziaływaniu odbiorczym. Siła oddziaływania amalgamatu zostaje wielokrotniona w stosunku do punktów wyjścia (substancji malarskiej i muzycznej), tworząc nowy kompleks emocjonalno-kognitywny. Duda-Gracz ustatycznia dzieło Chopina i wprowadza nowy ciąg skojarze-

niowy, znaczonej przez tradycję malarstwa i słowa, a także puste miejsca niedookreślone w dziele Chopina, jakby dla odbiorcy, który poznaje przez sztukę. A poznanie estetyczne jest szersze niż intelektualne, ponieważ obejmuje nie tylko intelekt, lecz także ciało i emocje.

Przyjęcie perspektywy emocjonalno-kognitywnej zwiększa hipotetyczne możliwości wiedzy. Nie oznacza to jednak odrzucenia kategorii przypisanych opisowi muzyki, malarstwa czy słowa, lecz nadaje im inny cel, związany z badaniami nad ludzkim mózgiem<sup>21</sup>. Historycy sztuki zajmują się szerzej zjawiskiem korespondencji sztuk, badają ich przestrzeń wspólną w kontekście poznania estetycznego. Od 2010 roku malarka i historyczka sztuki Elżbieta Wasyłyk przy okazji studiów nad interpretacją portretów kompozytora i dłoni na klawiaturze podjęła próbę określenia przestrzeni muzyki. Stwierdziła, podobnie jak Duda-Gracz, że koncentrowała się na „widzeniu», które jest jednocześnie rodzajem «słyszenia»”. Pisała, że pomimo zróżnicowania natury fizycznej

muzyka i obraz posiadają wspólną ośnowę konstrukcji – problem odległości; proporcji. Dysponują tą samą naturą poprzez różne stany. Podobnie jak woda i para. [...] Granica między tym, co nazywamy muzyką, i tym, co nazywamy obrazem, przebiega przede wszystkim najpierw na poziomie zmysłów, a potem rozumu. Niewykluczone, że w głębszej warstwie poznania, na wyższym poziomie intelektu twórczego, ta granica nie istnieje. [...] Zakładając wspólny dla obrazu i muzyki problem proporcji, można przyrównać konstrukcję obrazu malarskiego do faktury muzycznej w poszczególnych okresach kultury europejskiej (od średniowiecza do czasów współczesnych) i dojść do odkrycia, że te dwa media, rozgraniczane w warstwie zmysłowej człowieka, są nośnikami tego samego archetypicznego rytmu; konstrukcji; modelu, który ukazuje się, a może lepiej – rozwija się poprzez twórczy intelekt; inteligibilną, symboliczną aktywność człowieka, nie tylko w obrazie, muzyce, ale również w filozofii i układach społecznych<sup>22</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Buczyńska H., *Peirce*, Warszawa 1966.  
*Chopinowi Duda-Gracz*, katalog wystawy, Kraków 2005.  
Duch W., *Neuroestetyka i ewolucyjne podstawy przeżyć estetycznych*, <http://www.fizyka.umk.pl/publications/kmk/07-Neuroestetyka.pdf> (dostęp: 22.09.2022).  
Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1972.  
Gałczyński K.I., *Dzieła*, t. 2: *Poezje*, Warszawa 1957.  
Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżycki, Gdańsk 2014.

<sup>21</sup> W. Duch, *op. cit.*

<sup>22</sup> E. Wasyłyk, *Chopin: malarstwo i muzyka*, <https://www.akademia sztuki.eu> (dostęp: 22.09.2022); *cf.* M. Rzepińska, *op. cit.*

- Grochowiak S., *Wybór wierszy*, Warszawa 1965.
- Hubbard E.M., Arman A.C., Ramachandran V.S., Boynton G.M., *Individual differences among grapheme-color synesthetes: brain-behavior correlations*, „Neuron” 2005–03, 45(6), s. 975–85; *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa: O czym mówi mózg?*, Warszawa 2012.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
- Krois J.M., *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, [w:] *idem, Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011.
- Łotman J., *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, przeł. J. Faryno, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wrocław 1977, t. 1, s. 7–22.
- Łotman J., *Uniwersum umysłu*, przeł. B. Żyłka, Gdańsk 2008.
- Mózg i jego umysły*, red. W. Dziarnowska, A. Klawiter, Poznań 2003.
- Rzepińska M., *Historia koloru w malarstwie europejskim*, Kraków 1983.
- Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedm. S. Zółkiewski, Warszawa 1975.
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.
- Wasyłyk E., *Chopin: malarstwo i muzyka*, <https://www.akademia sztuki.eu> (dostęp: 22.09.2022).
- Znak, tekst, fikcja*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1987.

**Bożena Tokarz** – prof. em. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Translacji (do 2016 roku), członkini korespondentka Słoweńskiej Akademii Nauki i Sztuki (SAZU), badaczka dwudziestowiecznej literatury polskiej i słoweńskiej. Zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu i poetyką historyczną. Autorka 7 książek i ponad 250 artykułów, redaktor naczelna i założycielka czasopisma przekładoznawczego „Przekłady Literatur Słowiańskich” (14 książek do 2016 roku). ORCID: 0000-0002-0370-0219. Adres e-mail: <tokarzbozena@gmail.com>.

**Bożena Tokarz** – full professor employed at the Institute of Slavonic Philology of the University of Silesia, head of the Department of the Theory of Literature and Translation (until 2016), corresponding member of the Slovenian Academy of Science and Arts (SAZU); researcher of twentieth-century Polish and Slovenian literature; she investigates the theory of literature, comparative studies, translation theory, and historical poetics. Author of 7 books and over 200 articles, editor-in-chief and founder of the translation periodical “Translation of Slavonic Literatures” (14 books until 2016). ORCID: 0000-0002-0370-0219. E-mail address: <tokarzbozena@gmail.com>.

