

Dzieło literackie w perspektywie metodologii międzydyscyplinarnej a dydaktyka literatury

* LECH LUDOROWSKI
WSP Zielona Góra

Zapowiedziana tytułowym sformułowaniem problematyka domaga się wstępnych wyjaśnień. Użyte tu bowiem pojęcia metodologii międzydyscyplinarnej wydają się mieć dość swobodny zakres znaczeniowy. Rozciągliwe jest zwłaszcza pojęcie pierwsze, oznaczające w sensie dosłownym nie tylko usystematyzowaną wiedzę o metodach czy myślenie refleksyjne o metodzie, ale w sensie przenośnym używane także w aspekcie bardziej praktycznym na zasadzie wymienności: metodologiczny — metodyczny (a więc postępowanie zgodne z określonymi zasadami). Szeroki zakres implikuje także pojęcie drugie, sugerujące rozległy kontekst wzajemnych styków nauki o literaturze z innymi dyscyplinami wiedzy humanistycznej¹. Podjęcie tak rozległej problematyki metodologicznej byłoby oczywiście w ramach tych rozważań niemożliwe. Zamierzamy ograniczyć ją do wymiarów znacznie węższych. W istocie bowiem na tle **ontycznych pokrewieństw sztuki dźwięku i sztuki słowa** pragniemy wskazać głównie na **bilateralny styk odpowiadających im dyscyplin naukowych**, by w tym kontekście zarysować propozycję możliwości zaadaptowania niektórych elementów wiedzy o sztuce, a zwłaszcza o **muzyce** w badaniu dzieła literackiego. Zakładamy, że dzieło literackie było, może i powinno być badane również w „naturalnym” dlań kontekście **estetyki** oraz **innych dziedzin wiedzy o sztuce**, a odwołania do świata muzyki i teorii muzyki są tu szczególnie pomocne. Mają one zresztą już swoją historię, uwikłaną w spór przeciwników i zwolenników tzw. muzyczności dzieła literackiego, wyrażony w najskrajniejszej dotąd formule negacji — przedwojennej pracy T. Szulca pt. *Muzyka w dziele literackim*² — i najciekawszym rezultacie transpozycji metodologicznej — zawartej w nieukończonym książce T. Makowieckiego *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*³. Nie dzie-

¹ Ta terminologiczna niedogodność nazbyt szerokich pojęć dotyczy również innych dziedzin wiedzy o sztuce, jak świadczy chociażby bardzo interesująca publikacja pt. *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich. Wybrał, przekłady przejrział, wstępem opatrzył Jan Białostocki. Warszawa 1976.

² Por. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937.

³ Por. T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filologicznego, t. IV, z. 2. Toruń 1955.

dzicząc ciśnienia owego (w znacznej mierze bezprzedmiotowego) sporu podzielamy — na podstawie szeregu różnych prac i rozpraw szczegółowych — przeświadczenie o dużych możliwościach tego ostatniego postępowania badawczego. Budując na ich podstawie refleksję metodologiczną zawartą w niniejszych rozważaniach, pragniemy nadać przedstawianej propozycji ogólniejszy wymiar, wspierając ją doświadczeniami badawczymi — pracami opisującymi analitycznie dzieła genologicznie różne — lirykę, dramat i prozę powieściową.

Oczywiście nie jest naszym celem tworzenie określonej summy metodologicznej czy kodyfikowanie wzorca postępowania badawczego. Przedstawiamy jedynie **pewne możliwości**, jakie daje (lub dać może) transpozycja pojęć stosowanych w analizie dzieła muzycznego do badania struktury dzieła literackiego (i to bez jakiegokolwiek kokietowania jej zaletami przy skrętnym ukrywaniu jej ograniczeń). Zalecając jej walory, należy jednocześnie przestrzec, iż ze względu na trudny i skomplikowany charakter samych narzędzi badawczych oraz konieczność właściwego ich użycia — powinna być ona stosowana **z niezbędną ostrożnością** i to do analizy tylko tych zjawisk, w których jej zastosowanie ma zarówno **podmiotowo-kompetencyjne**, jak i **przedmiotowo-instrumentalne** oraz **metodyczne uzasadnienie**. Uzasadnienie, dające szanse **skuteczniejszego, lepszego poznania nowych tajemnic** dzieła literackiego, owego (jak pisał przed laty M. Kridl) „ciągłe rozszerzającego się i wzbogacającego zakresu naszych doświadczeń [...] poznawania coraz nowych faktów literackich [...]”⁴ — poznawania nieosiągalnego — zaznaczmy wyraźnie — przy użyciu innych metod postępowania badawczego.

Niniejsza propozycja koresponduje z perspektywami, jakie otwiera także współczesna marksistowska refleksja metodologiczna. I tak koresponduje ona z tym zwłaszcza aspektem badania naukowego, które prof. Jerzy Topolski w rozprawie pt. *Stan i aktualne potrzeby w upowszechnianiu marksistowsko-leninowskiej metodologii nauk społecznych i humanistycznych* nazywa mianem „perspektywy ontologicznej (teoretycznej)”⁵.

Łączy się również (przez wyraźnie sformułowaną w niniejszej koncepcji „względność modelową”) z regułą określaną przez Jerzego Kmitę jako „zasada korespondencji”, aprobowaną przez marksistowską teorię poznania naukowego. Bowiem — jak uzasadnia wymieniony badacz — „w oparciu o zasadę korespondencji oraz traktując słuszność historyczną (prawdziwość względną) jako zasadniczą wartość poznawczą — przyjąć można

⁴ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, (W:) *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. II. Opracował H. Markiewicz. Kraków 1960, s. 123.

⁵ Por. J. Topolski, *Stan i aktualne potrzeby w upowszechnianiu marksistowsko-leninowskiej metodologii nauk społecznych i humanistycznych*. *Studia Filozoficzne* 1976, nr 7, s. 6.

w roli specyficznie marksistowskiej dyrektywy metodologicznej, dotyczącej nauk humanistycznych (a także i przyrodniczych), dyrektywę korespondencji domagającą się od każdej teorii czy „luźniejszego” zbioru wyników badawczych, aby pozostawały w stosunku korespondencji do zastanego systemu wiedzy. Dyrektywa korespondencji odgrywa znacznie istotniejszą rolę — z perspektywy marksistowskiej teorii poznania naukowego — względem wszelkich nauk empirycznych, a więc i humanistycznych, niż to mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Określa ona bowiem nie tylko sposób, w jaki humanistyka marksistowska winna ustosunkowywać się do wyników badań opartych na odmiennych założeniach metodologiczno-teoretycznych, tak aby maksymalnie została wykorzystana cała, zawarta w nich prawda względna, ale — co więcej — ustala generalną metodę uzasadniania koncepcji teoretycznych tej właśnie humanistyki”⁶.

Propozycja przedstawiana w niniejszej pracy wychodzi także naprzeciw postulatom sformułowanym przez prof. Marię Janion w rozprawie: *Marksizm wobec genetyzmu i strukturalizmu w badaniach literackich* (nawiązującej do sugestii L. Goldmanna), aby: „[...] opisywać w dziełach literackich funkcjonalne związki, które są nosicielami wartości, i rekonstruować genezę tych dzieł (wielostronnie pojętą — więc idiogenezę i allogenezę)”. Bowiem „[...] nie można dzisiaj pisać o perspektywach badań genetycznych nie stawiając jednocześnie problematyki struktury artystycznej. I tylko w ten sposób — dowodzi cytowana autorka — marksizm, zachowując swoje podstawowe i najcenniejsze dyrektywy badawcze może sprostać naporowi tych nowych pytań, które zrodził rozwój nauki”⁷.

I

Badanie dzieła literackiego wymaga — jak wiadomo — wielostronnych kwalifikacji i szeregu umiejętności. Wśród nich rolę niezmiernie donicną odgrywa postawa badacza, stosowane przezeń narzędzia metodycznego działania i zdolność do oryginalnej metodologicznej refleksji. Każda bowiem naprawdę twórcza praca naukowa jest nie tylko rozwiązywaniem określonego problemu merytorycznego, lecz w równej mierze także praktycznym rozwiązaniem zagadnienia określonej metody badawczej. I niejednokrotnie zresztą problemem trudniejszym staje się nie

⁶ J. Kmita, *O marksistowskich dyrektywach metodologicznych badań humanistycznych*, (W:) *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Praca zbiorowa pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego. Kraków 1976, s. 18.

⁷ M. Janion, *Marksizm wobec genetyzmu i strukturalizmu w badaniach literackich*, (W:) *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, ss. 425—426.

tyle interpretacja merytoryczna danej kwestii, ile ujęcie jej metodyczne, jej wewnętrzna metodologia. Właśnie **metoda** oraz odrębny przedmiot badania stanowią przecież główny warunek istnienia i działania „każdej (autonomicznej) dyscypliny naukowej”.

Kazimierz Wyka w znanej pracy *O potrzebie historii literatury* przypominał: „Każda dyscyplina naukowa uzasadnia swoją potrzebę odrębnego istnienia z chwilą, kiedy zdoła przeprowadzić trzy następujące posunięcia. Po pierwsze, jeżeli jest zdolna uzasadnić swój przedmiot badania. Po drugie, jeżeli jest zdolna wskazać, że ten przedmiot badania może być wprawdzie dzielony z innymi pokrewnymi lub pobocznymi dyscyplinami naukowymi, ale przy zachowaniu określonych okoliczności badawczych staje się przedmiotem przynależnym tylko danej nauce i z nikim przez nią nie dzielonym. Po trzecie, jeżeli zdolna jest wskazać, jakie to są okoliczności badawcze, a więc cel badania i metoda badania, które danej dyscyplinie nadają jej wyłączne panowanie nad badanym przedmiotem”⁸.

Ale właśnie „z metodami — by powtórzyć za prof. Kridlem — jest największy kłopot”⁹. Nie ma bowiem w naszej dyscyplinie — jak słusznie podkreśla prof. J. Krzyżanowski — ani „łatwych metod badań literackich, potraktowanych na serio i samodzielnie”¹⁰, ani też metod niezawodnych. Wspomniane przez Kridla „największe kłopoty z metodami” pozostaną zawsze aktualną przestrożą dla badacza. Niedoskonałość metody badawczej, jej błędność czy niewłaściwe zastosowanie może, a często nawet prowadzi do ujemnych konsekwencji: a więc ogranicza (w przypadkach „łagodniejszych”) wyniki poznania, w przypadkach skrajnych zaś skazuje na intelektualną bezpłodność lub wiedzie do rezultatów całkowicie fałszywych.

Jednocześnie trudno byłoby wskazać w nauce o literaturze metody gwarantujące całkowitą bezbłędność poczynań badawczych. I to nie tylko dlatego, że w porównaniu z naukami matematyczno-technicznymi (by znowu przywołać diagnozę prof. Wyki) „historyk literatury (znajduje się) w sytuacji krewnego jeszcze uboższego”, bo „jego scheda bywa niepewna i nieokreślona, o mało widocznych miedzach i kopcach, bywa taka dla samych właścicieli”¹¹. Dzieje się tak może i dlatego, iż w każdej metodzie, jako określonej drodze postępowania badawczego, tkwi pewna potencjalna i poniekąd, można by rzec, jakby naturalna, „przedmiotowa” możliwość błędu. Niektórzy badacze właściwość tę wiążą genetycznie z elementem ogólności, tkwiącym w strukturze metody. Stefan Sawicki

⁸ K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, (W:) *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław — Warszawa — Kraków 1967, s. 470.

⁹ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, s. 131.

¹⁰ J. Krzyżanowski, *Nowa odmiana starej metody literackiej*, (W:) *Teoria badań literackich w Polsce*, t. II, s. 229.

¹¹ K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, s. 469.

w *Uwagach o analizie utworu literackiego* podkreśla, że „[...] sprawy metodyczne — jak stwierdza historia naszej i nie tylko naszej nauki — są trudne i łatwo narażone — właśnie ze względu na swą ogólność — na błąd, dalekie jeszcze od ostatecznych ustaleń [...]”¹².

Ale czy „myli się” sama metoda, czy badacz, który ją stosuje? Wszakże twórcą naukowego działania jest tylko człowiek. Stąd też sprawa możliwości błędu metody rozpatrywana w aspekcie podmiotowym nakazuje badaczowi zachowanie czujnej ostrożności i konieczności stałej samokontroli wobec własnych poczynań.

Podkreślając ów podmiotowy aspekt błędu metody prof. Kridl przypomina, że nie ma metody „chroniącej przed błędami”, „bo [metoda] jest to tylko martwe narzędzie, któremu celowość i precyzję nadaje żywy człowiek [...]”¹³, a każdą metodę — stwierdza dobitnie — można wykorzystać dobrze, lub „prymitywnie, bez smaku, talentu i bez pożytku poznawczego”¹⁴.

W nauce o literaturze istnieje ponadto w stopniu wysokim zjawisko wielości metodologicznej, zjawisko wielu metodologii o diametralnej skali rozpiętości: od intuicjonizmu, czy „poznania intuicyjnego”¹⁵ — po opianowaną fetyszem ścisłości (zresztą nie po raz pierwszy) i równie nie gwarantującą pewnych wyników¹⁶ — analizę statystyczną i matematyczną. Metody te istnieją oczywiście obok siebie równolegle i suwerennie. Charakteryzując współczesny stan nauki o literaturze prof. S. Żółkiewski podkreśla właśnie ową wielość istniejących w niej „orientacji metodologicznych” jako do pewnego stopnia układ naturalny. „W różnych wyspecjalizowanych zakresach badań [...] — konstatuje — stosuje się różne tradycyjne, często dla danego typu problematyki właściwe metody postępowania badawczego”, których „wyniki [...] są wzajemnie nieprzekładalne [...]. Przeszkodą jest tu przede wszystkim rozbieżność podstawo-

¹² S. Sawicki, *Uwagi o analizie utworu literackiego*. (W:) *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, s. 391—392.

¹³ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, s. 131.

¹⁴ Tamże, s. 229.

¹⁵ Por. S. Sawicki, *Uwagi o analizie utworu literackiego*, s. 376.

¹⁶ Nic na aktualności nie straciły dawne przestrogi W. Borowego w sprawie przesadnego traktowania i złudnych nadziei stosowania metod obliczeniowych w badaniach literackich (por. *Zadania studiów literackich*, (W:) *Teoria badań literackich w Polsce*. Wypisy, t. II, s. 173), czy ostrzeżenia M. R. Mayenowej o zawodności metod ścisłych w badaniu literatury (por. *Możliwości i niebezpieczeństwa metod matematycznych w poetyce*, (W:) *Poetyka i matematyka*. Praca zbiorowa pod red. M. R. Mayenowej. Warszawa 1965). Podobne stanowisko w tej sprawie zajmuje R. Ingarden. „Zarazem chcę dopomóc w zastanowieniu się nad tym, czy stosowanie statystyki może wszędzie doprowadzić do uzyskania rzetelnej, tak zwanej „obiektywnej” wiedzy o dziełach sztuki i czy nie jest nieraz jedynie ucieczką przed trudnościami, jakie nasuwa ich poznanie bezpośrednie, lub — co gorzej — nadawaniem pozorów naukowości twierdzeniom zgoła banalnym lub blahym”. (*Sprawa stosowania metod statystycznych do badania dzieła sztuki*, (W:) R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III. Warszawa 1970, s. 59). Z tego też względu badacza literatury niezbyt przekonują imponujące matematyczną ścisłością wywody w studium J. Sambora, *Badania statystyczne nad słownictwem (na materiale „Pana Tadeusza”)*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969.

wych koncepcji ontologicznych [...]”¹⁷ — przeszkodą — dodajmy od siebie — nie jedyną.

W związku z tym wyraziście zaznacza się także zjawisko szczególniego relatywizmu metodologicznego i pewnej równorzędności metodologicznej, zjawisko charakterystycznego indywidualizmu i niepowtarzalności metody naukowego postępowania. Bowiern w nauce o literaturze — warto przywołać słuszną konstatację kompetentnego w zagadnieniach metodologicznych badacza S. Adamczewskiego — „[...] forma (metoda) wyrasta z samej treści, przenika ją, kształtuje i urabia. Indywidualnej, niepowtarzalnej treści badania odpowiada indywidualna i jej tylko właściwa, niepowtarzalna metoda”¹⁸. Źródło owej wyjątkowości, niepowtarzalności „osobliwej indywidualizacji i metody, i samej treści badanej” cytowany autor upatruje w podmiotowych ściśle czynnikach postawy, w subiektywizmie metodycznym badacza „żywego człowieka, kształtującej jednostce. Ona to treść badaną przeżywa poznawczo, kształtuje kompozycyjnie, wyraża w przedstawieniu słownym, czyli stwarza dla tej treści metodę”¹⁹.

Podobne stanowisko zajmuje inny badacz, Stefan Kołaczkowski. Przedstawiając własną propozycję metody estetycznej badań literackich wskazuje on na wewnętrzne, nawet subiektywne uwarunkowanie wszystkich metod, tkwią one bowiem „głęboko w naturze stosunku człowieka do badanego przedmiotu”²⁰; ponadto wszystkie cechuje względna naukowość i ograniczony zasięg²¹.

Ów głęboki i naturalny chyba indywidualizm metod w dziedzinie nauki o literaturze wyklucza właściwie istnienie metod uniwersalnych czy absolutnych. I tak W. Borowy w *Szkole krytyków*, godząc się ze stanowiskiem Kridla pisze, że „nie istnieją schematy uniwersalne, że zasady metodologiczne powinny być dostosowane do charakteru indywidualnego dzieła”²². Możliwości istnienia metod uniwersalnych, absolutyzacji czy jakiegokolwiek hierarchizacji metod przeciwstawia się również zdecydowanie S. Adamczewski.

„Fikcją jest natomiast — pisze — głoszenie uniwersalnej przydatności badawczej jednej jakiejś metody, a nieprzydatności innych. Fikcją jest także ustalanie jakiejś abstrakcyjnej hierarchii metod według stopnia ich większej lub mniejszej przydatności. Fikcją jest z góry i raz na

¹⁷ S. Żółkiewski, *O integracji badań literackich*, (W:) *Problemy teorii literatury*, s. 488.

¹⁸ S. Adamczewski, *Miraże prostych dróg*, (W:) *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. II, s. 151.

¹⁹ Tamże, s. 151.

²⁰ S. Kołaczkowski, *O metodzie badań literackich*, (W:) *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. I. Opracował H. Markiewicz. Kraków 1960, s. 339.

²¹ Tamże, ss. 335—336.

²² W. Borowy, *Szkoła krytyków*, (W:) *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. II, s. 163.

zawsze zakresłać uprawnienia tych lub owych metod do takich lub innych treści badawczych”²³.

Cytowane tu, niektóre tylko, bardziej charakterystyczne wypowiedzi znakomitych badaczy, ilustrujące istniejący stan metodologiczny nauki o literaturze, a zwłaszcza jej relatywizm i indywidualizm, zdaje się potwierdzać obiegowe powiedzenie: tyle jest metod, ilu badaczy. Dobrze to, czy źle? Czy oznacza to niebezpieczną dla nauki o literaturze generalną jej dezintegrację?²⁴ Wolno sądzić, iż stan taki nie oznacza bynajmniej ani dowolności, czy jakiegoś chaosu metodologicznego, charakterystycznego rzekomo dla nauk humanistycznych jako niżej zorganizowanych logicznie, ani tym bardziej nie odpowiada i tu, i ówdzie powtarzanym sądom o „nieściskości” nauki o literaturze przeciwstawianej na zasadzie równie skrajnej, co niesłusznej, bo wielce popularnej, opozycji: nauki humanistyczne — „nieścisko” — w przeciwstawieniu do „nauk ścisłych”. Opozycji, prowadzącej przecież nierzadko do pomawiania przez przedstawicieli nauk niehumanistycznych „całych zakresów nauk humanistycznych o nienaukowość i niesprawdzalność”²⁵, czy do pochopnych i lekceważących twierdzeń o ich „łatwiznie”. Oczywiście tym nonszalanckim, a godnym „czcigodnych ojców z *Monachomachii*” sądom można przeciwstawić pełną przekornego humoru odpowiedź K. Wyki: „[...] nie wiadomo co trudniej: nakreślić mapę fizyczną terenu czy mapę ideową piśmiennictwa, odczytać wzór w próbówce czy wzór działający w jednoaktówce”²⁶.

Wielość i indywidualność metodologiczna stanowi — można sądzić — jakby naturalną prawidłowość płynącą z samej istoty i struktury nauki o literaturze, prowadzi do wynalazczości i pomysłowości, a broni przed stagnacją. Skłania do ciągłego poszukiwania nowych sposobów rozwiązywania problemów badawczych, stanowi więc o jej wewnętrznym postępie, jest ważną siłą nauki o literaturze. Dowodzi też na pewno nie ubóstwa, ale złożoności i bogactwa naszej nauki, bogactwa, prowadzącego do poszukiwań i rozwoju. Rodzi się ona także z pewnego niezadowolienia z istniejących metod, z tęsknoty do metod ścisłych, pewnych, bezbłędnych, skutecznych, uniwersalnych, a jednocześnie indywidualnych, niepowtarzalnych, z marzeń o zbudowaniu metody doskonałej.

Metodą taką miałyby być zapewne szeroko rozumiana metoda integrująca badania literackie — jak proponuje prof. S. Żółkiewski — polegająca „z jednej strony na ścisłym współdziałaniu wyodrębnionych zazwyczaj dyscyplin literaturoznawczych, z drugiej — włączenia badań literackich do szerszego kręgu nauk społecznych i zracjonalizowanych umie-

²³ S. Adamczewski, *Miraże prostych dróg*, s. 152.

²⁴ Por. S. Żółkiewski, *O integracji badań literackich*, s. 498.

²⁵ J. Kmita, *Wykłady z logiki i metodologii nauk*. Warszawa 1976, s. 11.

²⁶ K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, s. 469.

jętności społecznego działania”²⁷. A więc wewnętrznemu, „ścisłemu powiązaniu lingwistycznej poetyki z historią literatury” towarzyszyłaby równoczesna integracja międzydyscyplinarna, wiodąca ku socjologii, antropologii, teorii kultury i etnologii, ku psychologii w „powiązaniu z problematyką i językiem [...] polityki kulturalnej, z praktyką planowania życia literackiego”²⁸. Jednakże — jak słusznie przestrzega autor cytowanej rozprawy — „warunkiem integracji są przeobrażenia metodologiczne, które umożliwiłyby przekładalność wyników danej dyscypliny specjalnej na język innych nauk o kulturze i społeczeństwie”²⁹.

Ale obok tak szeroko rozumianej metody integrującej nie brak ujęć węższych, tj. kładących szczególniejszy nacisk na integrację bardziej immanentną (K. Budzyk, *O przedmiocie badań historycznoliterackich*), a wężej traktujących kontekst nauk społecznych³⁰. Nie brak też i sceptycznych oświadczeń niewiary (K. Wyka) w „zbawienie historii literatury poprzez małżeństwo integracyjne. Iluż to już partnerów do takiego związku posiadała nasza dyscyplina! Każdy z nich odchodząc pozostawił coś ze wspomnień i nadziei. A historia literatury, niczym samotna kobieta, musi sobie nadal w pojedynkę radzić na własnym gospodarstwie. Podobnie jak wiele dyscyplin mówiących o sztuce, historia literatury należy do dyscyplin wewnątrznie zintegrowanych, wielościennych, synkretycznych”³¹.

Nawet jednak tak dobitny akt niewiary znakomitego uczonego w tego rodzaju „małżeństwo integracyjne” nie odejmuje nadziei (by pozostać przy metaforze małżeńskiej) na możliwość udanych, zgodnych „małżeństw integracyjnych” zupełnie innego typu. Na te, w które Badacz wierzył i dzięki którym zapisał wiele wspaniałych kart swojej twórczości naukowej, w książkach o Norwidzie, o *Panu Tadeuszu*, Słowackim i Matejce, czy Jacku Malczewskim — w świetne małżeństwa integracyjne, w których łączył K. Wyka badania literackie z ogromną wiedzą i wrażliwością w dziedzinie sztuk plastycznych, tworząc rozległe dziedziny wiedzy, nad którymi mistrzowsko i suwerennie panował. Podobnie jak przed nim metodologią obróconą na estetykę oraz inne dziedziny wiedzy o sztuce imponował Juliusz Kleiner³² (metodologia oparta na estetyce i wiedzy o różnych dziedzinach sztuki, w tym muzyki, wyróżnia zwłaszcza monografie Kleinera o Mickiewiczu czy Słowackim).

²⁷ S. Żółkiewski, *O integracji badań literackich*, s. 487.

²⁸ Tamże, ss. 514, 517.

²⁹ Tamże, s. 487.

³⁰ Por. K. Budzyk, *O przedmiocie badań historycznoliterackich*, (W:) *Problemy teorii literatury*, ss. 445—466.

³¹ K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, s. 485.

³² Był to zresztą dla znakomitego badacza literatury jeden z „czołowych problemów metodologicznych syntezy i analizy” mieszczący się w sferze „zagadnień dotyczących związków pomiędzy poszczególnymi sztukami”. (Por. S. Skwarczyńska, *Kleiner jako metodolog i teoretyk literatury*, (W:) *Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*. Warszawa 1970, s. 282).

Warta przypomnienia jest również propozycja Eugeniusza Kucharskiego ogłoszona w przedwojennej rozprawie *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*³³, sformułowana w oparciu o konsekwentny program analizy estetycznej dzieła plastycznego (pomysłu profesora historii sztuki wiedeńskiego uniwersytetu, Józefa Strzygowskiego), a zwłaszcza zastosowanego w niej rozgraniczenia „sfery rzemiosła (obejmującej „materiał” i „technikę”) od sfery sztuki” — a stanowiąca próbę uporządkowania chaosu w zakresie kluczowych pojęć analizy literackiej: „treść”, „forma”, „technika” i zbudowania na podstawie wspomnianej transpozycji metodologicznej, precyzyjnych narzędzi badawczych.

Szczególnie jednak zasługi w dziedzinie sformułowania podstaw metodologii międzydyscyplinarnej należy przyznać Tadeuszowi Makowieckiemu. Badacz ten wypracował bowiem oryginalne sposoby postępowania naukowego³⁴, oparte na transpozycji elementów metodologii sztuk ogólnych w książce o Wyspiańskim *Poeta — malarz* (Warszawa 1935³⁵, a pojęć ze świata muzyki w studium pt. *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* (Toruń 1955), tworząc niezmiernie interesujące propozycje i ciekawe przykłady możliwości i korzyści, jakie przynosi odwołanie do tych właśnie dziedzin wiedzy o sztuce.

II

Podstawy tak właśnie pojmowanej metody integracji międzydyscyplinarnej tkwią w samej nauce o literaturze, a ich płaszczyzna jest podwójna. Po pierwsze — ogólnoestetyczna z uwagi na charakter estetyki jako nauki ogólnej o przedmiotach i kategoriach sztuki (tzw. kategorie estetyczne), jako „logiki nauk o sztuce”, której ustaleniom — zdaniem K. Wóycickiego — „przypada pierwsze i ostatnie słowo”³⁶, są one więc powszechnie obowiązujące dla dyscyplin szczegółowych. Badacz literatury (według M. Kridla) winien respektować je przynajmniej „przy formułowaniu [...] pojęć ogólnych, takich jak harmonia, proporcja, rozmiary i ich znaczenie strukturalne, wzniosłość, tragizm, wdzięk, komizm itp.”, pamiętając jednocześnie „o odrębności literatury od innych rodzajów sztuki, o jej specyficznych środkach i sposobach wywoływania podobnych efektów”³⁷. Po wtóre — jest to płaszczyzna bardziej interlateralna, wy-

³³ Por. E. Kucharski, *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*, (W:) *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. I, ss. 338—382.

³⁴ Por. K. Górski, *Tadeusz Makowiecki — historyk literatury*, (W:) *Z historii i teorii literatury*, seria druga. Warszawa 1964, ss. 260—263.

³⁵ Por. T. Makowiecki, *Poeta-malarz*. Warszawa 1935 (wznowiona w roku 1969).

³⁶ K. Wóycicki, *Historia literatury i poetyka*, (W:) *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. I, s. 239.

³⁷ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, s. 125.

rażająca się w dwustronnych czy wielostronnych związkach między poszczególnymi dyscyplinami, w ich wzajemnym przenikaniu się i łączeniu. Zjawisko bifurkacji metod interdyscyplinarnych na tereny graniczne ma swoje zupełnie naturalne przyczyny. Wynika ono z właściwości samej literatury, zdolnej zarówno do przedstawienia dzieł innych sztuk i stwarzanych przez nie wyobrażeń, z naturalnej koegzystencji i wspólnoty bytowej sztuk czasowych oraz sztuk przestrzennych, a także z istnienia synkretycznych (w sensie ontologiczno-tworzywowym) rodzajów sztuk, jak dzieło teatralne czy filmowe. Tym sposobem tworzą się liczne styki i coraz liczniejsze naturalne pogranicza sztuk, których badanie wymaga właściwych odwołań do różnych dziedzin wiedzy o sztuce. Stąd zupełnie naturalne styki wielu dyscyplin naukowych, wzajemna pomoc i współdziałanie na terenach granicznych, wspólne „kondominia” badawcze.

Zresztą łączenie się wyodrębnionych specjalności w dyscypliny pograniczne w celu penetracji „najbardziej zasadniczych problemów nauki współczesnej tkwiącej nie na głównych obszarach wyodrębnionych dyscyplin, lecz na przeróżnych ich pograniczach”³⁸ — jak zauważa K. Budzyk — jest **znamienną tendencją** obecnej nauki. Podobnie „przedmiot badania” literackiego (stwierdza K. Wyka) „jest, ażeby tak powiedzieć, kryształem wielościennym. Styka się z historią, i z filozofią, i z antropologią kulturalną, i z językoznawstwem, i z psychologią — stąd paradoksalne zjawisko, że sam historyk literatury coraz to zwraca się o pomoc do dyscyplin, z jakimi jedną ze swych ścian ów kryształ się styka. Powstają przejściowe kondominia mające nasz przedmiot badania uczynić wspólnym z zamożniejszymi czy też ufniejszymi metodologicznie sąsiadami naukowymi”³⁹.

Jakie pożytki z owego „kondominium” z innymi dyscyplinami wiedzy o sztuce wynosi i wynieść może badacz dzieła literackiego? Trzeba od razu zaznaczyć, że nie wszyscy badacze uznają (przynajmniej w teorii, gdyż ich własna praktyka nieraz zaprzecza głoszonym poglądom) korzyści omawianej metody, motywując to „nieprzekładalnością” ich wyników, czy też głoszoną tezą o absolutnie odizolowanej „czystości” ontologicznej dzieła literackiego w stosunku do dzieł innych sztuk.

I tak M. Krüdl neguje całkowicie (lecz chyba jednak w sposób głębiej nie uzasadniony) możliwość stosowania elementów wiedzy interdyscyplinarnej w badaniach literackich ze względu na — jego zdaniem — odmienność ontologiczną sztuk, luźność związków między nimi i pozorną podobieństw strukturalnych. „Niezdawanie sobie sprawy z tych podstawowych różnic, np., że co innego jest krajobraz w malarstwie, a

³⁸ K. Budzyk, *O przedmiocie badań historycznoliterackich*, s. 446.

³⁹ K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, s. 483.

co innego w poezji, że inna zupełnie jest „melodyka” w muzyce, a inna w języku- poetyckim i wierszu, że nie można identyfikować takich pojęć, jak perspektywa, tło, ruch itp., w plastyce i w literaturze, że więc i związki pomiędzy tymi dziedzinami są luźne, a wszelkie próby „wyjaśniania” jednych przez drugie muszą tym samym chybiać — niezdawanie sobie sprawy z tego wszystkiego doprowadza do wielu nieporozumień i nieodpowiedniego stawiania zagadnień czysto literackich (cała „szkoła” Wölfflina, u nas ostatnio, świetna poza tym książka Makowieckiego o Wyspiańskim)⁴⁰. Ale badacz ten nie daje jednocześnie żadnych alternatywnych rozwiązań: jak nazywać przedmioty przedstawione: krajobraz, perspektywę, tło, melodykę czy inne elementy prozodii, jak określać kategorie różnorodnych wyobrażeń stwarzanych przez dzieło literackie w procesie konkretyzacji. Jak zatem badać zawarte w dziele wyobrażenia przestrzenno-oglądowe, ruchowe, dźwiękowe? Czy można się obejść bez pojęć wyprecyzowanych w poszczególnych dziedzinach wiedzy o sztuce i czym można by je zastąpić? Poglądowi temu zaprzecza zresztą sama praktyka wielu badaczy literatury.

Głębsze i teoretycznie słuszniejsze jest natomiast uzasadnienie możliwości metody interdyscyplinarnej E. Kucharskiego (w cytowanej już rozprawie). Wskazując na różnice ontologiczne sztuk, badacz ów podkreśla sferę jednoczących je wspólności i podobieństw: odmienność artystycznego tworzywa i analogie estetycznego oddziaływania.

„Jest rzeczą zrozumiałą, że każda sztuka bez względu na to, czym na nas oddziałuje, słowem, kształtem, linią, barwą, ruchem czy tonem, posiada w systemie swym podmiot, w metodzie swej twórczości i sposobach oddziaływania pewne zakresy wspólne, które odpowiadają dokładnie takimże zakresom w sferze innej sztuki. Różnica polega na odmienności materiału artystycznego i na odmiennym sposobie osiągania artystycznego wyrazu, czego następstwem jest wyznaczanie odrębnego dla każdej, jej tylko właściwego **poła działania**”⁴¹. A więc owa wspólność, podobieństwo efektów estetycznych uzyskiwanych w dziełach różnych sztuk odmiennymi przecież środkami artystycznymi, umożliwia zatem (w różnym zresztą stopniu) operowanie metodami badawczymi przenoszonymi z jednych dyscyplin wiedzy o sztuce do innych w oparciu przede wszystkim o transpozycję pojęć, nazywających analogony estetyczne czy strukturalne w korespondujących z sobą dziedzinach.

Wiele terminów i pojęć istniejących w nauce o literaturze oraz używanych w różnych szczegółowych studiach polonistycznych świadczy o praktycznej przydatności i o zaakceptowaniu elementów interdyscyplinarnych przez naszą naukę. Przypomnijmy tylko dla przykładu

⁴⁰ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, s. 125.

⁴¹ E. Kucharski, *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*, ss. 341—342.

(nie zabiegając o pełną egzemplifikację zjawisk, bogatszych zwykle w praktyce niż w teorii) owe pojęciowo-metodologiczne repliki poszczególnych dyscyplin wiedzy o sztuce używane w analizie literackiej.

Więć szczególnie bliska łączy literaturoznawstwo z wiedzą o malarstwie i to zarówno w zakresie aparatury pojęciowej, jak i ogólnej, podstawowej zasady **mimetyzmu**, wskazanej wyraźnie już przez Arystotelesa. Autor *Poetyki* tę wspólną dla poezji i malarstwa kategorię mimetycznego przedstawiania wyprowadzał z przeświadczenia, że „naśladowanie jest ludziom przyrodzone”⁴². Trafność Arystotelesowskiego ujęcia „zasady naśladownictwa” — co podkreślają komentatorzy *Poetyki* — posiada istotne znaczenie typologizujące dla estetyki „jako podstawy całej klasy sztuk, do których należy także malarstwo”⁴³. Nawiązujące do tej koncepcji bezpośrednio czy pośrednio teorie odbicia przyjęte w różnych odmianach realizmu⁴⁴, traktujących literaturę jako sztukę odwzorowywania rzeczywistości, stąd właśnie wywodzą własne pojęcia obrazowości czy obrazu. Bez względu na sposób interpretowania obrazu: w sensie węższym, „wizualnym”, a więc bardziej „malarzkim” (dzisiaj raczej już nie akceptowanym) czy szerszym (mającym obecnie chyba powszechną aprobatę) rozumieniu obrazu jako zdolności tworzenia wszelkich wyobrażeń⁴⁵, „wywoływania u odbiorcy częstych, wyrazistych i jakościowo bogatych wyobrażeń wytwórczych”⁴⁶ — pojęcia obrazu⁴⁷ i obrazowości stanowią też wspólną kategorię badawczą obu dyscyplin naukowych. W konsekwencji język analizy literackiej posługuje się zespołem pojęć związanych z dziełem plastycznym: obraz, malowidło, rysunek, szkic, portret, pejzaż oraz określeniami jego materiału, tworzywa i czynnościami malarzkiego tworzenia: perspektywa, linia, plan, barwa, koloryt, kreska, malować. A wielu badaczy (w swojej praktyce) identyfikuje wręcz czynność pisarskiego tworzenia z komponowaniem malarzkim⁴⁸. Oczywiście, nietrudno zauważyć, iż wymienione terminy mają przede wszystkim charakter **metafor pojęciowych** używanych jednak na prawach pełnych kategorii badawczych

⁴² Por. Arystoteles, *Poetyka*, (W:) *Trzy poetyki klasyczne*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. BN S. II, nr 57, wyd. II. Wrocław 1951, s. 7.

⁴³ T. Sinko, *Wstęp*, (W:) *Trzy poetyki klasyczne*, s. XIV.

⁴⁴ Por. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I. Warszawa 1954, ss. 102—105.

⁴⁵ Por. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, ss. 244—248.

⁴⁶ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. II. Kraków 1966, s. 52.

⁴⁷ Szczególnie trafne wydaje się rozróżnienie przeprowadzone przez prof. S. Ossowskiego: obraz literacki, konstruowany poprzez fantazję, ma zawsze charakter „pośredni”, malarzki zaś — „bezpośredni” (por. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*. Warszawa 1958, s. 268).

⁴⁸ Oto jeden z przykładów takiego właśnie utożsamienia, a podobne można by obficie czerpać z wielu różnych prac: „Odtworzony został zarówno jako Nero z niezmierną subtelnością. To nie szkic węglowy, jak Skrzetuski, Kmicic, Wołodyjowski — dotknięcia pędzla są tu delikatne, każdy rys wypracowany” (podkr. L. L.) (K. Wojciechowski, *Henryk Sienkiewicz*. Lwów 1917, s. 89).

i funkcjonujących w analizach literackich z dużą sprawnością. Trwale zadomowione już w naszej dyscyplinie wydają się niełatwe do zastąpienia ze względu na trudności wynalezienia pełnowartościowych substytutów pojęciowych.

Nie brak również w analizie literackiej pojęć z zakresu rzeźby stosowanych głównie do określenia kreacji postaci (np. posąg, rzeźba, figura, figurka, wykuć, wyrzeźbić i cały szereg wyrazów pochodnych), następnie — słownictwa teatru (widowisko, scena, dekoracja, aktor, reżyser, inspicjent), przyrównań do fotografiki (np. dagerotypiczna dokładność — termin nierzadki w XIX-wiecznej krytyce literackiej), fotograficzna technika przedstawiania postaci literackich, kreowanie bohaterów w kategoriach czarno-białej fotografii itp.

Coraz modniejsza staje się obecnie terminologia odwołań do analogii z filmem, stosowana z pewnym powodzeniem w pracach rozpatrujących przede wszystkim strukturę dzieła literackiego w aspekcie środków narracyjnego przekazu ze względu na porównywalność zwłaszcza różnego typu zabiegów techniki opowiadania w obu sztukach, które nie posiadają odpowiedników znaczeniowych w języku poetyki literackiej. Odnotujmy dla przykładu używane w pracach literackich określenia wywiedzione wprost z praktyki i teorii filmu: „kamera narratora autorskiego”, „filmowa technika narracyjnych zbliżeń i oddaleń”, „sekwencja”, „ujęcie migawkowe”, „prowadzenie narracji filmową techniką cięć i przeskoków”, „montaż zdarzeń”, „technika montażu” itp.

Aczkolwiek analiza dzieła filmowego (którego ontologia tak niedawno jeszcze ujmowana w kontrowersyjnej formule filmu — „sztuki przyliterackiej” czy sztuki samoistnej — była przedmiotem ożywionego sporu naukowego) używa zespołu pożytecznych pojęć analizie literackiej — to sama jednak nie zdołała wytworzyć dotąd zupełnie autonomicznej poetyki, jak choćby w zakresie genologii, „dość ściśle splatanej z literacką”⁴⁹. Pozostaje też nadal teoria filmu, i to w stopniu wysokim, dłużnikiem nauki o literaturze, której zawdzięcza nieporównywalnie więcej terminów badawczych, przejmując zwłaszcza, o czym świadczy artykuł o wymownym zresztą tytule, „podstawową aparaturę pojęciową teorii epiki literackiej w teorii filmu”⁵⁰. Podnoszone zaś ostatnio pokrewieństwa fantomowego budowania obrazu poetyckiego i filmowego, w nawiązaniu do znanych formuł K. Irzykowskiego o „kinematografie szybkim jak myśl”, „równoważniku myśli tak znamienym i ruchliwym jak muzyka i poe-

⁴⁹ Por. B. W. Lewicki, *Obrazowość poetycka. Uwagi z pogranicza teorii, poezji i filmu*. Prace Polonistyczne 1976, S. XXXII, s. 290.

⁵⁰ Por. P. Wert, *Podstawowa aparatura pojęciowa teorii epiki literackiej w teorii filmu*, (W:) *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Praca zbiorowa pod red. J. Sławińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, ss. 135—152.

zja”, kinematografie — „liryce ruchu”⁵¹ prowadzą wybitnego filmologa do następującej konstatacji:

„Film właśnie jest taki w swej istocie tworzywowej (to ważne!), jakby zawsze miał poddawać się prawidłom warsztatu poety-liryka. Czyż może być inaczej [...] w sztuce, której tworzywo materialne pozwala budować obrazy poetyckie, w sposób dla twórcy bardzo łaskawy, z fantomowych elementów widziadeł, odgłosów, słów i muzyki”⁵². Wynika z niej zalecenie dalsze: jest nim „wspólny interes poznawczy zarówno dla filmowców jak i badaczy literatury”⁵³.

Na osobną uwagę zasługują ponadto częste (choć może nie tak bogate) odwołania i porównania do dzieła architektury i czynności jego tworzenia (np. „architektura eposu”, „labirynt powieści”, „budowa utworu”, „sztuka dobrze zbudowana” — odpowiednik ideału francuskiej dramaturgii „*pièce bien faite*”). Liczne (i coraz liczniejsze) stają się „scienceczne” — techniczne czy biologiczne, a nawet medyczne (nierzadko efektowne) — terminy w rodzaju (cytujemy tu rozmyślnie także tytuły znanych prac) „technika punktu kulminacyjnego”, „technika faktów psychologicznych w dramacie”, „mechanizm akcji”, „anatomia dramatu”, „organizm dzieła literackiego”, czy też „życie dzieła literackiego”⁵⁴ (metafora pojęciowa usankcjonowana autorytetem R. Ingardena).

Wymienione tu terminy — owe w większości wypadków metafory pojęciowe — stosowane w analizie dzieła literackiego stają się więc instrumentami badawczymi, kategoriami myślenia o dziele literackim i narzędziami jego poznania w perspektywie utworu innej sztuki i odpowiadającej mu dyscypliny oraz stosowanych w niej zabiegów metodycznych i metodologicznych. Ich adaptacja oraz integracja w badaniach literackich, oparta na zasadzie szeroko rozumianej analogii, przynosiła niejednokrotnie już w przeszłości interesujące koncepcje analizy dzieła sztuki słowa. Szczególnie interesująca miała się okazać również wiedza o dziele muzycznym.

III

W instrumentarium badacza literatury rolę nie mniej doniosłą (a w wielu wypadkach zasadniczą) spełniają odwołania pojęciowe do świata muzyki. Niektóre zaś dziedziny teorii literatury (jak wersyfikacja) są wyraźnie zdominowane przez muzyczną aparaturę pojęciową, określającą

⁵¹ Por. K. Irzykowski, *X Muza*. Warszawa 1957, s. 37.

⁵² B. W. Lewicki, *Obrazowość poetycka. Uwagi z pogranicza teorii poezji i filmu*, s. 291.

⁵³ Tamże, s. 295.

⁵⁴ Jest to, jak wiadomo, tytuł rozdz. XIII („Życie” dzieła literackiego) R. Ingardena *O dziele literackim* (Warszawa 1960).

podstawowe kategorie wiersza (rytm, metrum) i elementy wersu (koda, kadencja), choć niekoniecznie na zasadzie dosłownej transpozycji znaczeniowej. Najsilniej żywioł terminologii muzycznej nasycza wiedzę o poezji ze względu na pradawną i przez całe stulecia kontynuowaną wspólnotę ontologiczną poezji: liryki i meliki z muzyką oraz niesłabnącą, nadal żywą więź poezji i śpiewu. Związek ów wyraża także ze szczególną dobitnością wspólnota genologiczna gatunków⁵⁵ pieśniarskich i lirycznych (oda, hymn, dytyramb, elegia, psalm, pean, ballada itp.), wyrastająca z immanentnej ontyczno-strukturalnej więzi pierwiastków poetycko-muzyczno-wokalnych w należących doń utworach. Toteż poszczególne zjawiska eurytmii, eufonii, tempa, dynamiki, układu wiersza czy strofy mają, obok swoich ściśle literackich określeń analitycznych, równie tradycyjne nazwy muzyczne lub mogą być łatwo wyrażalne w pojęciowych równoważnikach struktury dzieła muzycznego.

W stopniu mniejszym zjawisko to wydaje się dotyczyć dramatu — jako „partytury teatralnej” — mimo ontycznej wspólności z szeroko rozumianym dramatem muzycznym. Dominująca tu hierarchiczna nadrzędność dzieła scenicznego wyraziła się bowiem w zachowaniu względnie jednolitej, ogólnej terminologii „teatralnej” (akt, scena, prolog, epilog, monolog, dialog itp.), przy jednoczesnym utrzymaniu zróżnicowanej nomenklatury szczegółowej w scenicznych gatunkach muzycznych (np. uwertura i prolog, antrakt, finał, aria, duet, tercet, recitativo itd.). Natomiast w analizie dzieła prozatorskiego elementy wiedzy muzycznej odgrywają dotąd rolę niewielką, a być może ta właśnie dziedzina poczynić mogłaby się stać (zgodnie z interesującą sugestią M. Butora: „muzyka i powieść tłumaczą się nawzajem”) dziedziną szczególnie obiecujących poczynić badawczych i metodycznych poszukiwań. Bowiem, jak stwierdza znakomity twórca „nowej powieści”, a stwierdzenie to ma kapitalny walor dla propagowanej tu metodologii — od pewnego czasu zaczęto w krytyce „uznawać szczególną rolę powieści w badaniu wymiaru czasowego i ściśle pokrewieństwo tej sztuki z inną, rozwijającą się przede wszystkim w czasie: z muzyką. Począwszy od **pewnego poziomu myślenia** (podkr. L. L.) niepodobna nie spostrzec, że większość problemów muzycznych ma swoje odpowiedniki w porządku powieściowym i że struktury muzyczne znajdują zastosowanie w powieści. Jeśli idzie o wyjaśnienia obopólne, jesteśmy w stadium pierwszych słów zaledwie. [...] Krytyka

⁵⁵ S. Skwarczyńska, rozważając problem „gatunków powstałych ze związku literatury z muzyką i tańcem”, wskazuje na ich naturalnie wspólny czynnik ontyczny oraz strukturalny. „Ta naturalna bliskość sprawia, iż żywe jest przymierze tych sztuk i ich współdziałanie, a w konsekwencji ich udzielanie sobie wzajemne pewnych właściwości strukturalnych, które stają się na gruncie bratniej sztuki — idzie zwiastować o literaturę — zaczynem dla krystalizacji pewnych struktur gatunkowych”. (S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965, s. 282).

jednej nie może już uniknąć zapożyczenia części słownika u drugiej. To, co dotychczas było empiryczne, musi po prostu stać się metodyczne⁵⁶.

Stosowanie pojęć ze świata muzyki jako narzędzi badawczych w analizie dzieła literackiego znajduje — jak już uprzednio wspomniano — co najmniej trzy najważniejsze uzasadnienia: ontologiczne, przedstawiająco-epistemologiczne oraz metodyczne. Po pierwsze — ontologiczne — ponieważ dzieło literackie z racji swojej struktury temporalno-fazowej, tak dobitnie ukazanej w fundamentalnej teorii estetycznej R. Ingarden⁵⁷, przynależy w sposób naturalny do sztuk czasowych. Kategoria czasu jest tu kategorią nadrzędną i rostrzygającą; czasowość — a nie przestrzenność — jest najważniejszym prawem struktury dzieła literackiego. Po drugie — czynnik mimetyczno-epistemologiczny — ponieważ utwór literacki zdolny jest przedstawić, ukazać, a więc i poznać cały świat ludzkich doświadczeń duchowych i fizycznych, całą ludzką rzeczywistość. Sobie właściwymi środkami może literatura również „stworzyć” wyobrażenia (np. oglądowe, słuchowe) przedstawione środkami właściwymi dziełom innych sztuk (plastyki, muzyki), może wreszcie przedstawić („opisać”) każde inne dzieło sztuki, a w sposób szczególnie doskonały ukazać światy psychiczne człowieka. Dalecy od jakichkolwiek nieumiarkowanych przekonań o wyższości literatury nad innymi sztukami, pragniemy jedynie podkreślić jej potencjalną doskonałość przedstawieniową. Po trzecie — uzasadnienie metodyczne wydaje się zarówno logiczną konsekwencją przede wszystkim ontycznej wspólnoty, jak i różnic dzieła literackiego i dzieła muzycznego.

Jaka to wspólnota i jakie różnice? Ich ustalenie ma tutaj ogromne znaczenie dla proponowanej przez nas metody postępowania badawczego, a zwłaszcza dla jej poprawności. Podejmując próbę ustalenia owej wspólnoty i różnic w sensie ontycznym, musimy jednocześnie uznać długotrwały spór o tzw. muzyczność dzieła literackiego, najdobitniej wyrażony w przedwojennej książce T. Szulca *Muzyka w dziele literackim* (kwestionującej w ogóle muzyczność dzieła literackiego) jako bezprzedmiotowy dla naszych rozważań. Bliższe sformułowanym w niniejszej pracy propozycjom metodologicznym są ustalenia estetyki Ingardenowskiej, dotyczącej zarówno dzieła literackiego, jak i muzycznego.

Ontologia R. Ingardena wskazuje dwie wspólne **fundamentalne** właściwości obu sztuk: **czasowość i dźwiękowość**. Pomijając dobrze znane tezy o czasowości i warstwie brzmieniowej dzieła literackiego, przypomnijmy

⁵⁶ Por. M. Butor, *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*. Tłumaczyła J. Guze. Warszawa 1971, s. 39.

⁵⁷ Por. R. Ingarden, *O dziele literackim* (§ 36. Czas przedstawiony i perspektywy czasowe). Warszawa 1960, ss. 302—312; tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego (Skróty perspektywiczno-czasowe w konstrukcji dzieła literackiego)*, (W:) *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, ss. 61—96.

główne twierdzenie o budowie dzieła muzycznego, które — według Ingardena — złożone jest ze „składników dźwiękowych”, tj. „właściwości melodycznych, rytmicznych, harmonicznyc (nie zawsze), agogicznych, dynamicznych i kolorystycznych”⁵⁸ oraz „niedźwiękowych”. Do nich należą: 1. „własna struktura *quasi*-czasowa”, 2. „zjawisko »ruchu«”, 3. „»formy« poszczególnych utworów dźwiękowych”, 4. „jakości emocjonalne specyficznie muzyczne”, 5. „uczucia autora lub wykonawcy przynależne dziełu przy jego specjalnych właściwościach”, lecz nie stanowiące żadnego z koniecznych składników utworu, 6. „motywy »przedstawiające« »przewodzące na myśl« jakiś przedmiot” oraz 7. „jakości estetycznie wartościowe i jakości wartości estetycznych”⁵⁹.

Właściwa obu sztukom nadrzędna kategoria czasu kształtuje w sposób podobny strukturę faz-części, a nawet do pewnego stopnia również rozmiar temporalny („trwanie”) dzieła. Wydaje się ona współwyznaczać kształt fakturalny gatunków literackich i form muzycznych, najściślej w poetyce „krótkich” utworów poetyckich i muzycznych oraz dramatycznych i muzyczno-scenicznych (opera, operetka), a w sposób jedynie przybliżony w dużych gatunkach literackich (powieść) i dużych muzycznych formach cyklicznych (symfonia, oratorium itp.). Natomiast podstawową różnicą wydaje się tu być wielowymiarowość czasu przedstawionego (wyobrażanego) w dziele literackim i jednowymiarowość czasu przeżywania („słuchania”) w dziele muzycznym.

Z kolei sfera dźwięku wyznacza zakres wspólnego tworzywa obu sztuk i stanowi ich ontologiczną spójnię, tworzywa wspólnego, lecz nie identycznie kształtowanego. Dźwiękowy charakter mowy ludzkiej — jako wrodzony, najbardziej naturalny dla człowieka sposób językowej komunikacji (co podkreśla się w ostatnich badaniach psycholingwistycznych)⁶⁰ bez względu na to, czy jest procesem żywym, oralnym, czy też zarejestrowanym w określonym systemie znaków pisanych, daje zawsze wyobrażenia dźwiękowe⁶¹, mimo niedoskonałego sposobu notacji graficznej.

„Element muzyczny mowy sam przez się nie różni się od elementu muzycznego śpiewu — stwierdza prof. M. Dłuska — odmienność zachodzi tylko w sposobie zastosowania i rozwinięcia tego elementu tu i tam”⁶².

⁵⁸ J. M. Chomiński dzieli elementy muzyczne na podstawowe (melodyka, rytmika i harmonika) oraz wtórne (agogika, dynamika i kolorystyka): por. J. M. Chomiński, *Formy muzyczne*, t. I. Kraków 1954, s. 11.

⁵⁹ Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (rozdz. V *O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego*), (W:) *Studia z estetyki*, t. II. Warszawa 1958, ss. 230—259.

⁶⁰ Por. I. Kurcz, *Psycholingwistyka. Przegląd problemów badawczych*. Warszawa 1976, s. 207.

⁶¹ Por. R. Ingarden, *W sprawie budowy dzieła literackiego. Profesorowi Markiewiczowi w odpowiedzi*, (W:) R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III. Warszawa 1970, ss. 423—429.

⁶² M. Dłuska, *Elementy śpiewności w poezji*, (W:) *Studia i rozprawy*, t. I. Kraków 1970, s. 617.

W mowie zawierają się bowiem takie same elementy jak i w muzyce⁶³, tzn: dźwięki (tony, półtony, szmery i ich odpowiedniki: samogłoski i spółgłoski) w różnej skali wysokości (rozleglejszej w muzyce, węższej w mowie), czasu trwania (bardziej zróżnicowanego w muzyce, mniej w języku), sposobie artykulacji, akcentu, tempa wypowiedzi, barwy itp. Mowa może być transmitowana w śpiewie zarówno w formach pośrednich, równoważących czynniki meliczne i oralne: recitativy, parlanda, melorecytacje, jak w formach o przewadze czynników muzycznych; z kolei przecież czynniki intonacyjne, akcentacyjne, „muzyczne” pełnią funkcje artystyczne⁶⁴ i są środkami wpływającymi na modulacje semantyczne mowy. Współczesna muzyka coraz częściej (porzuciwszy system tonalny dur-moll) odwołuje się do innych elementów dźwiękowych, świata dźwięków konkretnych, elektronowych, świata szmerów, sięga po ekspresję języka natury, w inny sposób wykorzystuje *vox humana*, zwłaszcza ekspresję krzyku. Stąd przy respektowaniu istniejących różnic tworzywa i odmiennych sposobów kształtowania dźwięków w obu sztukach — do obu można odnosić analogiczne pojęcia: rytmu, czasu trwania, tempa, dynamiki, stosować określenia skali wysokości, sposobu artykulacji, harmonii, a nawet kolorystyki dźwiękowej. I pojęcia te można uczynić sprawnymi metodologicznie instrumentami literackiej analizy, jak świadczy przykład pionierskiej, znakomitej książki K. Wóycickiego *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*⁶⁵.

Ze strukturą czasowo-fazową wiążą się jeszcze kolejne (najbardziej sporne) analogie, a mówiąc ostrożniej, podobieństwa kształtowania struktury w dziełach obu sztuk przez tzw. czynniki formotwórcze. Wśród nich za podstawowe można by chyba uznać zasady rozwijania, następstwa: sekwencyjności, progresywności (nawet przy wszelkich repetycjach i retardacjach), względnej linearności, cykliczności, wariacyjności. Elementem dyferencjującym byłyby tu natomiast zasady homofonii i polifonii. W znaczeniu dosłownie muzycznym dzieło literackie poza epizodami, w których możliwe staje się naśladowanie i wywoływanie efektu jednoczesnej wielogłosowości, jest w istocie swojej prowadzeniem tylko **jednego** głosu w tej samej sekwencji czasowej — homofoniczne (monofoniczne). W takim rozumieniu dzieło muzyczne może być homofoniczne lub polifoniczne.

⁶³ Zdaniem S. Ossowskiego istnieją wyraźne „analogie między muzyką a wyrażeniami językowymi” oraz analogie w „budowie utworów muzycznych z budową przemówień” (por. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, ss. 49, 61).

⁶⁴ Por. znakomite i subtelne rozważania analityczne o muzyce słowa poetyckiego Pana Tadeusza i Króla Ducha w pracy R. Ingardena, *Funkcje artystyczne języka*, (W:) *Studia z estetyki*, t. III, ss. 324—334.

⁶⁵ Książki — zdaniem S. Furmanika — „poznawczo [...] wciąż żywej, otwartej i tętnącej twórczą siłą zapłodnień”. (S. Furmanik, *Wstęp*, (W:) K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*. Warszawa 1960, s. 14.)

Należy jeszcze rozpatrzyć problem polifoniczności dzieła literackiego. Czy dzieło literackie jest polifoniczne i w jakim rozumieniu? Czy posiada ono strukturę polifoniczną lub czy jest zdolne do przedstawień typu polifonicznego (względnie symultanicznego)? Pomijając najbardziej rozpowszechnione obecnie Bachtinowskie⁶⁶ rozumienie polifonii, mającej charakter tylko efektownej, ale i częściowo dowolnej metafory⁶⁷ (dającej się chyba z powodzeniem zastąpić inną formułą, np. „dialogiczności”) — należy rozpatrzyć zagadnienie z bardziej immanentnego punktu widzenia.

Estetyka Ingardenowska traktuje zjawisko polifonii w aspekcie ontycznym, upatrując je w strukturze heterogennej wielowarstwowości dzieła. Stąd też dzieło literackie, zbudowane z czterech różnorodnych warstw (czy także dwuwarstwowy obraz malarski) są tworamiby towo polifonicznymi. Natomiast dzieło muzyczne (zwłaszcza tzw. „czyste”) „jest tylko jednowarstwowe”, a więc „nie ma w nim w następstwie tego takiej, jak tam, polifonii heterogenicznych jakości estetycznie wartościowych i jakości samych wartości estetycznych”⁶⁸. Tak rozumiana zasada polifonii strukturalnej nie wydaje się jednak implikować zdolności dzieła literackiego (w przeciwieństwie do dzieła muzycznego) do przedstawień polifonicznych; są one w istocie bardzo ograniczone i dają się zastosować do kilku zaledwie typów konstrukcyjnych.

Pojęcie polifoniczności znaczeniowej można by w pewnym stopniu odnieść (także na zasadzie przenośni) do zjawiska wielosemantyczności wyznaczanej przez strukturę utworu metaforycznego, a zwłaszcza symbolicznego. Oczywistą strukturą wielogłosową odznaczają się dwa przede wszystkim typy utworów, mianowicie: pewne samodzielne literacko-gatunki sceniczno-muzyczne, jak dawne dramy muzyczne, komedio-opery, wodewile, operetki, komedie muzyczne oraz utwory podporządkowane sztuce muzycznej — libretta; wbudowane tu zróżnicowane struktury literackie i muzyczne (arie, duety, tercety, kwartety itp.) są wyraźnie (w znaczeniu Ingardenowskim) wielowarstwowe. Jeszcze inne odmiany polifonii (czy raczej imitacji *quasi*-polifonicznej) dostrzec można w dziełach prozatorskich, a więc w niektórych współczesnych powieściach operujących fragmentarycznymi układami równocześnie mówiących głosów w układzie wertykalnym, podkreślanym „kolumnowym”, równoległym ich zapisem w partyturze tekstu literackiego (jak np. w utworze *Ptaki dla myśli* U. Koziół), co daje możliwość swobodnego wyboru⁶⁹ kolejności czy

⁶⁶ Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970.

⁶⁷ Por. L. Ludorowski, H. Milanowska, *Polifonia powieści*. Nadodrze 1972, nr 18 (263).

⁶⁸ Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, ss. 201—202.

⁶⁹ Owa zasada wieloalternatywnego wyboru, zasada „kombinatoryczności” stanowi jedną z głównych cech współczesnej sztuki (por. interesujące rozważania na ten temat w pracy U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, (W:) *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach*

czytania równoczesnego. Interesujący wariant zjawiska polifonii dostrzec można także w pewnych narracyjnie bogatych dziełach XIX-wiecznej sztuki powieściowej. I tak np. w niektórych narracyjnie i stylistycznie skomplikowanych strukturach mowy zależnej (pomijając oczywiście mowę pozornie zależną) *Trylogii* Sienkiewiczowskiej zauważa się wyraźną polifonię w postaci dwugłosowości — jednocześnie aktywnych językowo podmiotów narratora i bohatera.

Odnotowane tu podobieństwa fakturalne w sposobie kształtowania struktury dzieł obu sztuk pozwalają wskazać na płynące stąd konsekwencje wzajemnych wpływów, a zwłaszcza szczególnie interesującego problemu wzajemnej imitacji form. Chodzi więc nie tylko o obustronny wpływ i inspiracje, np. ballady romantycznej na powstanie ballad Chopina, czy odwrotnie muzyki autora mazurków na poetyckie „tłumaczenia” Chopina w wierszach K. Ujejskiego. Nie chodzi również o wszelkiego rodzaju przekładanie tzw. „treści” pozamuzycznych w muzyce programowej czy ilustracyjnej (jak w *Symfonii fantastycznej* H. Berlioz, czy *Symfonii patetycznej* P. Czajkowskiego, *Obrazkach z wystawy* M. Musorgskiego, fantazji zoologicznej — *Karnawale zwierząt* K. Saint-Saënsa, czy *Stepie* Z. Noskowskiego). Chodzi o zjawisko **imitacji** struktury określonego typu dzieła muzycznego w strukturze również określonego typu dzieła literackiego. Imitacji zarówno celowych, jak te, których dokonał K. I. Gałczyński chociażby w swoich poematach, wielkim cyklicznym dziele o Niobe⁷⁰, czy zwiewnym i kapryśnym scherzu liryczno-groteskowym — *Zaczarowanej dorożce*⁷¹, a S. Grochowiak w znanej *Fudze*⁷² oraz imitacji niezależnych, opartych na analogiach naturalnych, zachodzących w wyniku wspólnych zasad fakturalnego kształtowania tworzywa w obu sztukach. Analogie muzycznej kompozycji w dramatach twórcy *Wesela* oparte na zasadach budowy allegra sonatowego, fugi oraz innych formach polifonicznych czy wariacjach wskazał T. Małkowiecki we wspomnianej parokrotnie pracy *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Podobnych obserwacji dostarcza analiza twórczości dramatycznej innych autorów. I tak np. struktura *Lilli Wenedy* J. Słowackiego wykazuje znaczne podobieństwo do formy allegra sonatowego połączonego z wielką trójtematową fugą⁷³; a ta właśnie formuła strukturalna może okazać się szcze-

współczesnych. Tłumaczyli J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisenberg i M. Oleksiuk. Warszawa 1973, ss. 23—56.

⁷⁰ Por. L. Ludorowski, *O muzyczności „Niobe” K. I. Gałczyńskiego*. Przegląd Humanistyczny 1974, nr 6/105, ss. 39—55.

⁷¹ Por. L. Ludorowski, „*Zaczarowana dorożka*”, czyli scherzo liryczno-groteskowe (w druku).

⁷² Por. S. Grochowiak, *Fuga*, (W:) *Agresty*. Warszawa 1963, s. 34; por. także: J. Prokop, *Stanisław Grochowiak „Fuga”*, (W:) *Liryka polska. Interpretacje*. Praca zbiorowa pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego. Kraków 1966, ss. 426—433.

⁷³ Por. L. Ludorowski, *Dynamika sił konstrukcyjnych w „Lilli Wenedzie” J. Słowackiego* (maszynopis przygotowany do druku).

gólnie przydatna dla zupełnie nowego sposobu interpretacji wspomnianego dramatu. Wolno zatem przyjąć, iż włączenie w zakres analizy literackiej przedstawianej tutaj problematyki pozwala głębiej wniknąć i lepiej poznać strukturę badanych dzieł.

Pozostaje do rozpatrzenia istotne dla rozważanej metody zagadnienie różnic między sztuką słowa i sztuką dźwięku. Sprowadzają się one do problemów treści i znaczenia. Waler znaczeniowości i asemantyczności, rozgraniczający tak ostro literaturę i muzykę, wymaga jednak uważniejszego potraktowania oraz pewnych korektur. Dotyczy to zwłaszcza centralnego i kontrowersyjnego problemu estetyki muzycznej: znaczeniowości czy asemantyczności dzieła muzycznego.

W świetle ontologii Ingardenowskiej dzieło muzyczne (w porównaniu z literackim) jest wprawdzie asemantyczne⁷⁴ ze względu na bezznaczeniowy charakter samego budulca (tworzywa), jednakże wyodrębnione w jego strukturze niektóre składniki „niedźwiękowe” o funkcjach przedstawiających, świadczyłyby pośrednio o pełnieniu przezeń w pewnych wypadkach roli względnej semantyczności⁷⁵. Natomiast wybitny muzykolog, prof. Zofia Lissa w instruktywnych pracach *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*⁷⁶ i *O tzw. rozumieniu muzyki*⁷⁷ (opierając się także na teorii informacji oraz antropologii kulturalnej) jednoznacznie przypisuje dziełu muzycznemu waler semantyczności; „muzyka jest również formą działalności ludzkiej sensowną, znaczącą, jest przekazem czegoś dla kogoś [...] „komunikatem artystycznym” [mającym] swoisty sens. Bowiem „[...] semantyczny jest nie tylko język człowieka, nie tylko sztuki przedstawiające, ale również i obyczaje, obrzędy, moda itp. wszystkie twory kulturowe. Także i muzyce nie mamy prawa odmawiać „udziału w semantyczności”, pozostaje ona wszak w jakichś stosunkach do rzeczywistości, gra w niej określoną rolę, jest jako „znacząca” odbierana”. Ale cytowana autorka wskazuje jednocześnie właściwości specyficzne, odróżniające znaczenia dzieła muzycznego: „nie-do-określoność, niejasność i wieloznaczność pola semantycznego muzycznego komunikatu”, „nieokreślonego w szczegółach, ale określonego w swym najogólniejszym charakterze”⁷⁸, co dopuszcza rozmaitość jego „rozumienia”, oraz autonomiczność⁷⁹ wewnętrznych znaczeń utworu muzycznego bez odwoływania się do desygnatów po-

⁷⁴ Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, ss. 200–201.

⁷⁵ S. Ossowski stwierdza, że „[...] rozumienie muzyki jest rozumieniem niepojęciowym” (*U podstaw estetyki*, s. 62).

⁷⁶ Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?* Kwartalnik Muzyczny 1949, nr XXV, ss. 120–137.

⁷⁷ Z. Lissa, *O tzw. rozumieniu muzyki*, (W:) *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1975, ss. 40–79.

⁷⁸ Tamże, ss. 44, 52.

⁷⁹ Tamże, s. 44.

zamuzycznych, a także różne warianty nasycenia semantycznego w poszczególnych typach muzyki.

Pomijając znane rozumienie „treści” we współczesnej nauce o literaturze, przypomnijmy, iż analogiczna problematyka w muzykologii posiada szereg różnorodnych, nawet skrajnych interpretacji, uzależnionych od poszczególnych koncepcji i teorii muzyki. Przyjawszy tedy dla porównania aprobowane przez marksistowską estetykę muzyczną pojęcie treści dzieła muzycznego jako „odzwierciedlenie świata wewnętrznego twórcy”, „swoiste uogólnienie jego przeżyć, sprowadzone do wyobrażeń dźwiękowych”⁸⁰, należy zgodzić się z sądem, iż świat muzycznych emocji jest treściowo w sposób ogólny określony. Kategorie wesołości czy smutku, żartobliwości czy posępności mają w muzyce równie określone „znaczenie” emocjonalne, jak w innych sztukach. Pewien walor emocjonalnej semantyki posiadają poszczególne tonacje i ich grupy: tonacje majorowe określają uczucia pogodne, wesołe, radosne, minorowe zaś — uczucia smutne. Z niektórymi tonacjami wiążą się nawet bardziej sprecyzowane „znaczenia” emocjonalne: z a-moll — nastrojowość melancholijna (znany *Koncert fortepianowy a-moll* Griega), z Es-dur — walor heroicznego (np. *III symfonia Es-dur* Beethovena, zwana *Eroiką*); efekty patetyczności o niezwyklej sile wyrazu dać może tworzywo dźwiękowe zarówno tonacji c-moll czy d-moll (Beethovenowskie symfonie: „losu” — *V symfonia c-moll* oraz monumentalna *IX symfonia d-moll*), jak i h-moll (*Symfonia patetyczna* Czajkowskiego). Przy okazji warto przypomnieć, iż często spotykanym zabiegiem w pracach literackich jest określanie nastrojów czy emocji analizowanych utworów przez odwołania do tonacji muzycznych.

O ile więc dzieło literackie swoją warstwową strukturą słów i wyższych układów znaczeniowych buduje świat przedstawień semantycznie, wyobraźalnie i emocjonalnie określony, mimo istniejących w nim miejsc niedookreśleń (najściślej wyznaczony w dagerotypicznych kopiach naturalizmu, a najbardziej płynny w wieloznacznościach symbolizmu) — o tyle dzieło muzyczne tworzy światy ogólnie określonych emocji, ale już tylko sugerowanych treści uczuciowych i wyobraźeniowych. Tworzy zarówno środkami muzycznymi, jak literackimi (tytułem utworu czy jego programem), np. *Noc na Łysej Górze* M. Musorgskiego, *Popołudnie Fauna* C. Debussy’ego czy *Pinie rzymskie* O. Respighiego, osiągając rzadką w muzyce quasi-dosłowność semantyczną w postaci cytatu z innego dzieła lub cytatu z obszaru dźwięków pozamuzycznych.

I tak np. w Wagnerowskiej uwerturze *Polonia* kolejne motywy: „temat pieśni *Trzeci Maj*”, końcowy fragment mazurka Dąbrowskiego, cytowana „w całości melodia pieśni patriotycznej K. Kurpińskiego *Litwinka*” oraz

⁸⁰ Por. Z. Liśsa, *Estetyka muzyczna* (hasło). Mała encyklopedia muzyki. Warszawa 1968, s. 283.

powracający „temat pieśni o *Trzecim Maja*, przechodzącej następnie w motyw”⁸¹ hymnu narodowego — konstruuja wyraźnie polski temat utworu⁸² przywołując na myśl powstanie kościuszkowskie i listopadowe, czasy klęski i heroicznej walki, potężnie zaś rozbrzmiewająca część końcowa utworu, niezależnie od komentarza biograficznego⁸³, może być interpretowana jako wyraz kultu jej bohaterów. Kompozytor osiąga tu zatem względnie określony efekt semantyczny. Natomiast efekty dosłownych znaczeń dają najczęściej same cytaty dźwięków naturalnych czy ich imitacje⁸⁴, jak śpiew słowika w *Piniach rzymskich*. Imitowane zaś ruchy, zachowanie czy zwłaszcza głosy ptaków i zwierząt w *Karnawale zwierząt* Saint-Saënsa mają charakter wyłącznie ilustracyjny, tylko naśladujący (obojętnie, w intencji żartobliwej czy serio) — gdakanie kur czy ryk osiołka, lub też wyobrażający wolny i dostoyny, ale jednocześnie melancholijny ruch płynącego łabędzia.

Trudno więc przypisać muzyce „czystej” walor semantyczności językowo-literackiej, intelektualnej czy zdolności tworzenia konkretnych wyobrażeń. Można natomiast mówić tylko o względnej znaczeniowości i o niejednakowym stopniu semantycznego nacechowania poszczególnych typów muzyki. Najwyższy stopień względnej znaczeniowości posiada jedynie muzyka ilustracyjna, programowa oraz muzyka wskazująca tytułami swoich dzieł pewne sugestie, pozwalające rozpoznać gatunkowość utworu czy jego ogólną treść estetyczną. Takie właśnie nazwy komunikujące i metatekstowe przynależą⁸⁵ w pełni (mimo swej heteronomii) do dzieła muzycznego (podobnie jak ikonicznego), dając o nim jednoznaczna informację zsemantyzowaną i stematyzowaną. Natomiast najniższy stopień znaczeniowości charakteryzuje tzw. muzykę „czystą”, instrumentalną. Wreszcie najwyższy stopień ontycznego pokrewieństwa sztuki słowa i dźwięku w muzyce wokalne (oraz w pewnych gatunkach muzyczno-scenicznych), kontaminujący wzajemnie wspomagające się czynniki znaczeniowe i emocjonalne, wytwarza w tych rodzajach muzyki pola semantyczne najbliższe literaturze.

Wskazane tu różnice kategorii znaczeniowości i wyobrażalności dzieł obu sztuk pozwalają bliżej ustalić stopień analogii i podobieństw między dziełem literackim i muzycznym, i na tej podstawie wskazać możliwości określonego postępowania badawczego z równie zalecaną ostrożnością. Wszakże kategorie polisemantycznych skojarzeń, strumienia wyobraźni i niewyobrażalnych sugestii, gra zmiennych nastrojów, ulotnych wzru-

⁸¹ Por. Z. Jachimiecki, *Wagner*. Kraków 1973, s. 29.

⁸² Por. także: S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, s. 90.

⁸³ Tamże, s. 20.

⁸⁴ Można by je określić za prof. Ossowskim pojęciem „obrazów akustycznych” w muzyce (por. *U podstaw estetyki*, s. 84).

⁸⁵ Por. Z. Lissa, *O tzw. rozumieniu muzyki*, s. 65.

szeń, określające świat dzieła muzycznego, mogą być (i są) z pomyślnym skutkiem poznawczym zastosowane w egzegezie dzieła literackiego. Ze szczególną przydatnością dają się spożytkować w analizie jakości emocywno-nastrojowych dzieła literackiego, poddanych regułom swobodnej czy nagłej modulacji, nieuchwytności, zmienności tonu, przeskoków i emocjonalnego kontrapunktu oraz elementów struktury muzycznej, zasad powtarzalności i wariacyjności, fragmentaryczności i cykliczności, symetryczności i segmentatywności.

IV

Przedstawiwszy problematykę instrumentarium analitycznego na tle ontologiczno-epistemologicznych związków obu sztuk: literatury i muzyki, rozpatrzmy jeszcze aspekty metodologiczne omawianego tu postępowania badawczego. Ma ona, jak każda inna metoda, swoje dwa (co najmniej) uwarunkowania: **podmiotowe** i **przedmiotowe**. Uwarunkowanie pierwsze wiąże się przede wszystkim z postawą badacza, od którego wymaga **indywidualnych** i **niezbędnych kwalifikacji**: dysponowania określonym typem **wrażliwości estetycznej**, wrażliwości na estetyczno-muzyczne walory dzieła literackiego. Są one bowiem równie konieczne do przeprowadzenia wartościowego analitycznie rozpoznania zjawisk, jak i odpowiednie kompetencje merytoryczno-intelektualne. Uwarunkowanie drugie natomiast łączy się z zakresem i stopniem **efektywności** czy **trudności** zastosowania omawianej metody. Zakres ów daje się zresztą względnie dokładnie określić.

Powinna być zatem stosowana w analizie dzieł literackich przedstawiających **dzieło muzyczne**; jego budowę; estetykę; wykonanie czy **percepcję**, a więc w odniesieniu do problematyki najczęściej wyraźnie zasygnalizowanej w warstwie **tematycznej** utworu⁸⁶, co stwarza możliwości stosunkowo łatwiejszego dostrzeżenia badanych zagadnień. Instrumentalne wyzyskanie omawianej metody jest niezbędne zwłaszcza w analizie dzieł literackich konstruowanych na zasadzie naturalnych czy zamierzonych analogii do dzieła muzycznego. Badacz staje tu bowiem przed problematyką szczególnie trudną i skomplikowaną. Wszelkiego rodzaju analogie, nawet jeśli są one uwyraźnione w warstwie tematyzowanej (np. w formie określonych przywołań, metafor czy nazw muzycznych, jak chociażby w poezji Gałczyńskiego) posiadają zazwyczaj swoje analogony intekstowe, implikowane wewnętrzną głębią utworu. Ujawnienie ich oraz interpretacja

⁸⁶ Interesującym przykładem tak właśnie ujętej problematyki jest znana praca prof. Konrada Górskiego pt. *Muzyka w opisie literackim*, (W:) *Z historii i teorii literatury*. Warszawa 1959, ss. 346–366.

jest w tej sytuacji powinnością badacza. Znacznie wyższy natomiast stopień utrudnień badawczych stwarzają **analogie naturalne** między dziełami obu sztuk: ustalenie ich, chyba szczególnie cenne dla estetyki, ontologii, jest zazwyczaj trudniejsze, samo wyjaśnienie intencji twórczych i określonych zabiegów strukturalnych prowadzić jednak może do bardzo interesujących wniosków. W zakresie analogii strukturalnych przedmiotem badania należy uczynić fakturę warstwy brzmieniowej, traktując szeroko wchodzące w jej zakres zjawiska melodyki i rytmiki, dynamiki i agogiki, frazowania i artykulacji, elementy harmonii i kolorystyki dźwiękowej, stosując do ich opisu instrumentarium analityczne poetyki literackiej wzbogacone o pojęcia wiedzy muzycznej, i wiążąc rozpatrywane zagadnienia we wspólny kompleks interpretacyjny (jak wskazuje rozprawa *O muzyczności „Niobe” K. I. Gałczyńskiego*). Postulowana przy takim zamysle metodycznym konieczna szczegółowość i precyzja obserwacji, penetracja zjawisk prymarnych, mikroelementów dźwięku, fonemów, da się stosować przede wszystkim wobec świata poezji, w tej bowiem dziedzinie staje się ona najbardziej wydajna przy obserwacji całości, ale można ją także zużytkować w badaniu dzieł dramatycznych i prozatorskich o odpowiednim stopniu dźwiękowego nacechowania.

Proponowaną metodę można z powodzeniem wyzyskać w analizie bardzo ważnych problemów struktury dzieła literackiego oraz zagadnień imitacji, repliki struktur dzieła muzycznego w strukturze dzieła literackiego; badanie zjawiska wzajemnej imitacji struktur ma nie tylko ogólnoestetyczną doniosłość, lecz posiada szczególne znaczenie w egzegezie wewnętrznych tajemnic dzieła literackiego. Może być szczególnie pomocne w ustalaniu zasad przebiegu linearnego, progresywności, sekwencyjności i wewnętrznego kontrapunktu dzieła literackiego oraz ustalaniu i precyzowaniu nowych kategorii badawczych, szczególnie niezbędnych w zakresie badania sztuki narracji w długich formach epickich, jak np. kategorie wyzyskane w monografii o sztuce opowiadania w *Ogniem i mieczem*⁶⁷. Szczególnie cenne wyniki przynieść może analiza zjawisk imitacji form muzycznych w strukturze literackiej. Rozpoznanie bowiem głównych zasad muzycznej kompozycji: cykliczności formy symfonii czy koncertu połączonych z wielością niezwykle pomysłowych zabiegów imitacyjnych, jak fuga czy wariacje w *Niobe* lub wręcz znakomita w swej poetyckiej konstrukcji nieomal dokładna replika **scherza** w *Zaczarowanej dorożce* przynoszą odkrywcze formuły interpretacyjne wymienionych utworów, ujawniające cały wewnętrzny sens ich poetyki. Podobnie jak struktura *Lilli Wenedy*, zbliżona do dialektyki allegro sonatowego i fugi ujawnić może nie dostrzeżone dotąd walory tragedii Słowackiego.

⁶⁷ Por. L. Ludorowski, *Sztuka opowiadania w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*. Warszawa — Poznań 1977.

Elementy wiedzy muzycznej muszą znaleźć zastosowanie w badaniu utworów literackich szczególnego typu, a mianowicie dzieł literacko-muzycznych, złożonych z komponentów tworzywowo heteronomicznych: słowa i muzyki, obejmujących trzy grupy utworów, tzn. skontaminowanych w układzie równorzędnym („pieśni” poetycko-wokalne), podporządkowującym czynniki literackiemu czynnikowi śpiewno-muzyczny (komedio-opera, operetka, komedia muzyczna) oraz upodrzedniający tekst literacki strukturze muzycznej (libretto). Najważniejszym efektem naukowych poczynień w tym zakresie jest przede wszystkim objaśnienie mechanizmu strukturalnego XVIII- i XIX-wiecznej komedii muzycznej i próba określenia (nie zbadanej dotąd) poetyki komedii muzycznej oraz libretta operowego w oparciu o interpretacje typu kategoriałnego w pracach *Dwie komedie muzyczne Al. Fredry*⁸⁸ oraz *Poetyka komedii muzycznej i libretta operowego w twórczości Al. Fredry*⁸⁹.

Jak więc widać, omawiana i proponowana metoda postępowania stanowi niezbędny, skuteczny i dostatecznie „czuły” instrument analizy, mający zastosowanie w rozległej problematyce badawczej. Wymaga jednak, jak każda metoda, równie precyzyjnego, kompetentnego użycia, a także dalszego doskonalenia w zakresie precyzacji aparatury pojęciowej. Nie operuje ona bowiem żadnym schematycznym czy uniwersalnym paradygmatem badawczym, operuje tylko przykładem różnych możliwości, a zaleca wybór i postępowanie indywidualne, dostosowane do przedmiotu i celu badania.

Rozważania niniejsze wypada kończyć kilkoma uwagami, zgodnie z zapowiedzią podtytułu: dzieło literackie w perspektywie metodologii międzydyscyplinarnej a dydaktyka literatury. Uwagami tylko, ponieważ przyjęty w tej pracy tryb postępowania mieści się w nurcie rozważań ogólnych, a nie w nurcie szczegółowych instrukcji czy dyspozycji. Jest poza tym trybem wyłącznie propozycyjnym, a więc sprawą wyboru, dokonywanego wedle możliwości i potrzeb dydaktyka-specjalisty.

Jakież więc użytek z naszej propozycji wynieść może dydaktyka literatury?

Przedstawiona tutaj metoda, wskazująca ontologiczne koneksje i współzależności literatury, zwłaszcza z muzyką w kontekście innych sztuk oraz odpowiadającymi im dyscyplinami naukowymi, wzajemna wymiana i obieg terminów badawczych, proponowany sposób analizy i objaśnienia szeregu

⁸⁸ Por. L. Ludorowski, *Dwie komedie muzyczne Al. Fredry*, (W:) *Z badań nad literaturą i językiem*. Lubuskie Towarzystwo Naukowe, t. XX, Wydział Nauk Społecznych, z. 2 Komisji Polonistycznej. Praca zbiorowa pod red. L. Ludorowskiego. Warszawa-Poznań 1974, ss. 41–77.

⁸⁹ Por. L. Ludorowski, *Poetyka komedii muzycznej i libretta operowego w twórczości Al. Fredry* (maszynopis przygotowany do druku); por. także: L. Ludorowski, *Komedie muzyczne Al. Fredry na tle epoki* (maszynopis przygotowany do publikacji).

zjawisk związanych ze sztuką słowa, rozwija przede wszystkim wiedzę merytoryczną o nowe, formułowane dopiero problemy, o interpretację czy reinterpretację już istniejących. Tę właśnie nową merytoryczną wiedzę o zjawiskach literackich daje do dyspozycji — dydaktyce literatury.

Równie istotne znaczenie ma możliwość zaadaptowania wyprecyzowanych przez naszą metodę narzędzi badawczych: pojęć i terminów, i wykorzystanie ich w tych poczynaniach analitycznych oraz operacjach, które przeprowadza w obrębie własnych powołań dydaktyka literatury.

Wreszcie, wskazując nowe możliwości badania dzieła literackiego, proponujemy rozszerzenie świadomości metodologicznej o nowe perspektywy. Mogą one być inspirujące także dla dydaktyki literatury, a zwłaszcza dla jej metodologii. Dydaktyka literatury z istoty swojej wydaje się dyscypliną otwartą na inicjatywy i inspiracje płynące z innych nauk i ich metodologii, a zwłaszcza z wiedzy o literaturze. Żywy kontakt z nauką o literaturze, z jej teorią i metodologią, może być dla dydaktyki literatury z pewnością cenny i owocny.

LITERARY WORK IN THE PERSPEKTIVE OF INTERDISCIPLINARY METHODOLOGY (AND DIDACTICS OF LITERATURE)

* LECH LUDOROWSKI

S u m m a r y

At first the author defines the principle research theses of the dissertation's problems and the concept of interdisciplinary methodology. He adopts the view, that a literary work can and should be examined not only in its „natural” aesthetical context but also in connection with other provinces of fine arts science. Especially the field of music and music theory seems to be of great help. This is proved by the near relationship between the fine art of word and the fine art of sound within common forms (for instance song or libretto) and common kinds of modern art (play or screen play) as well as the affinity to related fields of science. It is also confirmed by a series of dissertations which take advantage of transposition of concepts of categories used in the analysis of a musical or iconical piece of work, for research on the structure of a piece of literary work. The methodological contemplation of this paper possesses the characteristics of a general and systematized proposition allowing a deeper understanding of new literary facts, which cannot be achieved by other methods of research. Considering the complicated character of the instruments of research it should however be applied with the necessary caution to the analysis of those facts, which give reasons for a subjective-competent and objective-instrumental and methodological justification.

In the first and second part the author analyzes the state of methodology of literary research pointing to the high degree of individualism, relativism and a certain equal rank and equivalent of research methods under a simultaneous pursuit of differently understood approaches to interdisciplinary integration, among others a method rested on aesthetics and on other domains of fine art science in works by J. Kleiner, E. Kucharski, K. Wyka, T. Makowiecki.

The base of such an interdisciplinary integration lies in the very science of literature, in its level of general aesthetics, in the existence of common categories of research, concepts and conceptual metaphors in the fields of painting, sculpture, theatre, photography, movies, architecture and even engineering, biology or medicine which are exploited in the analysis of a piece of literary work.

In the third part the author discusses the important role of musical concepts and terms for a literature researcher's armoury and underlines

their actual and potential application in the analysis of verses, poetry and prose.

The author rests his contemplations on M. Butor's methodological postulates, on the ontology and aesthetics of R. Ingarden's literary and musical works and points to many distinct resemblances and analogies between the fine art of the word and the sound as well as to similar rules in shaping the structure of works of both kind (for instance sequentiality, progressiveness, diversity).

The differences between a piece of literary and a piece of musical work possess a rather special character: the category of polyphony and asemantics. Their meaning is different for the connoisseur of literature and music. One can assume, that according to Z. Lissa a piece of musical work possesses the value of a meaningful artistic announcement, defined in its most general character, the value of relative semantics. On this base the author in the fourth part outlines the instrumental aspect of his methodological and researchable proposition. It needs subjective conditions: the researcher must have special intellectual and aesthetic predispositions. But it needs objective conditions too: it can be applied to the special range of analyse of any piece of musical work within a piece of literary work, in its topical layers and as well in the analyse of literary works, composed on the base of natural or intended analogies with a piece of musical work (for instance the workmanship of sound, the imitation of musical forms in poetry, drama or even prose) and also in the research of a piece of work with components of words and music (song, operetta, libretto and so on).

At the end of the dissertation one finds possibilities for the exploit of presented methodological propositions in the field of literature teaching.

Translated by Jan Roenig