

KONSEKWENCJE SPORU O (NIE)MUZYCZNOŚĆ LITERATURY

(Wokół *Muzyki w dziele literackim* Tadeusza Szulca)

ANDRZEJ HEJMEJ (Kraków)

Kontekst przedwojennej polemiki Tadeusza Szulca¹ ze zwolennikami (zwłaszcza mu współczesnymi) rozprawiania o „muzyczności literatury” pojawia się — w obecnej sytuacji uprawiania studiów na pograniczu literatury oraz muzyki — z dwóch powodów: po pierwsze, by zasygnalizować rangę ówczesnego sporu oraz rozmiar jego reperkusji jako jednego z przełomów w polskiej tradycji teoretycznoliterackiej, *punctum saliens*; po wtóre natomiast, by usytuować dalej idące rozważania w ogólnej optyce *Muzyki w dziele literackim*, ale twierdzić (wbrew wytoczonej tam argumentacji), iż istnieją na takiej bazie pewne możliwości podjęcia skutecznych badań muzyczno-literackich od strony literatury. Kwestia pierwsza, z gruntu rekapitulacyjna, wymaga przywołania zasadniczej linii „sporu o niemuzyczność dzieła literackiego”² i przejrzenia sposobów jej teoretycznego interpretowania. W tym wymiarze podstawowy akcent musi zostać położony zarówno na okoliczności powstania rozprawy³ bez precedensu w polskiej humanistyce, jak i na jej mocno specyficzne oddziaływanie w sensie inspiracji, czy wręcz gotowej do przejścia argumentacji negatywnej. W istocie, jeżeli nawet ta rozprawa nie inspiruje bezpośrednio współczesnego badacza literatury ze względu na jej opcję historyczno- i metodologiczno-rozrachunkową, to pozostaje waż-

¹ Jako autor zaledwie jednej, interesującej nas tutaj książki oraz paru przywołanych dalej przedwojennych artykułów, Tadeusz Szulc pozostaje postacią nader enigmatyczną w polskiej nauce, o bliżej nieznaney biografii. Najprawdopodobniej był związany ze środowiskiem muzycznym Poznania, o czym świadcząby w II tomie studiów *Dziesięć wieków Poznania* przeglądowy tekst: *Muzyka [w Poznaniu] w latach 1870—1918* (s. 263—273; współautorem Gwidon Chmarzyński) i odnotowana pozycja w dołączonej tam bibliografii Kornela Michałowskiego: Szulc T., *Życie muzyczne Poznania w latach 1900—1939* (wspomnienia) (s. 274). Jego nazwisko — wraz z różnymi objaśnieniami, m.in.: „krytyk”, „dr, działacz muzyczny”, „literat” — pojawia się w zestawieniach bibliograficznych niezmiernie rzadko, czasami obok identycznego nazwiska imiennika, współczesnego mu „skrzypka”.

² T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, „Studia z zakresu historii literatury polskiej” nr 14, Warszawa 1937, s. 84.

³ Zob. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka* [w:] tenże, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, s. 1.

na pośrednio, jako ciężąca na specyfice powojennej tradycji polskich badań muzyczno-literackich podejmowanych z perspektywy historii i teorii literatury.

Co do kwestii drugiej, a mianowicie spekulatywnej formy recepcji otwierającej przestrzeń studiów muzyczno-literackich, podkreślić by należało, że proponowane tutaj ujęcie krytyki „muzyczności” nie jest czymś nowym, że niewątpliwie poprzedzają je rozstrzygnięcia najpierw Konstantego Régameya jako autora mocno polemicznej recenzji, zaś nieco później Tadeusza Makowieckiego⁴. Uściślenia Szulca zostają podtrzymane przez nich fragmentarycznie i w perspektywie, która pozwala wyznaczyć potencjalne tereny badania muzycznych uwikłań dzieła literackiego. Régamey sprowadza refleksję wyłącznie do brzmieniowej sfery tekstu literackiego, Makowiecki natomiast szkicuje maksymalny zakres rozważań, uwzględniając także przypadki interpretowania w literaturze muzycznej konstrukcyjności⁵. Szczegółowe spostrzeżenia koncentrują oni na zagadnieniu w dość różny sposób, ale ich optyka okazuje się podobna w ogólności ze względu na strategię eklektyczną. Skądinąd taki ambiwalentny stosunek do postulatów Szulca cechuje bardzo wielu powojennych historyków i teoretyków literatury, podejmujących różnorodne badania filiacji dzieła literackiego z muzyką pod bezpośrednim lub pośrednim wpływem negatywnych czy — jak określa Stanisław Dąbrowski — „negatywistycznych”⁶ tez. Zaryzykować by można stwierdzenie, iż każdy z przywołujących rozprawę w postaci kontekstu dla własnych propozycji (począwszy od Makowieckiego, który zainteresował się problematyką związków literatury z muzyką jeszcze w latach 30.) skazany jest w obrany indywidualnie sposób na sformułowanie konstruktywnych wniosków ze „w s t ę p u do nowej nauki o literaturze”⁷, na przełamanie radykalnie negatywnej optyki Szulca. W konsekwencji: o ile wszelkie propozycje daje się stosunkowo łatwo porządkować w polu *Muzyki w dziele literackim*⁸, o tyle spore komplikacje w ich sklasyfikowaniu pojawiają się w momencie porównywania skrajnie negatywnej krytyki ze stanem jej badawczej recepcji, to znaczy w momencie zwrócenia uwagi na aporetyczny charakter naukowych adaptacji czy indywidualnych przywłaszczeń.

Rozprawa stanowi, paradoksalnie, z jednej strony najdalej posuniętą *ex definitione* krytykę wszelkiego mówienia o „muzyczności” dzieła literackiego (status enklawy przyznany zostaje tylko tematyzowaniu muzyki), z drugiej jednocześnie

⁴ Zob. K. Régamey, *Tadeusz Szulc: „Muzyka w dziele literackim”*, „Ateneum” 1939, nr 3, s. 522 i n.; T. Makowiecki, *op. cit.*, s. 1—2.

⁵ Zob. T. Makowiecki, *op. cit.*, s. 1—29.

⁶ S. Dąbrowski, „*Muzyka w literaturze*”. (*Próba przeglądu zagadnień*), „Poezja” 1980, nr 3, s. 23.

⁷ T. Szulc, *op. cit.*, s. 1.

⁸ Zob. K. Régamey, *op. cit.*; H. Dubowik, *Literatura—muzyka—plastyka (analogie i kontrasty)* [w:] *Szkice z historii i teorii literatury*. Red. J. Konieczny, Poznań 1971, s. 6—7; J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim* [w:] *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 11—16; S. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 21, 24 i in.

— poważny impuls i kontekst dla wielu tego rodzaju przedsięwzięć badawczych⁹. Dlatego też jej teoretyczną recepcję współtworzą dwa, biegunowo zarysowujące się warianty interpretacyjne: prawomocny oraz spekulatywny. Poprzez stając na podważeniu sensowności badań na pograniczu sztuk w optyce narzuconej przez Szulca w roku 1937, zamyka się problem „muzyczności” w jakiegokolwiek forsowanej postaci. Zupełnie inna perspektywa otwiera się w sytuacji, gdy próbuje się przejrzeć pole rażenia krytyki skierowanej w zmetaforyzowany, roszczący sobie prawo do naukowej eksploracji, typ przedwojennych badań literackich. Wówczas spekulatywne działanie teoretyczne — przy uwzględnieniu wielu zasadnych postulatów Szulca, dotyczących na przykład nieistnienia muzycznych analogii w dziele literackim — pozyskuje pewną prawomocność. Postępowanie takie nie tyle prowadzi do podjęcia bezpośredniej polemiki, ile służy nade wszystko ustaleniu historycznego horyzontu badań i punktu odniesienia dla obecnych poczynąń. Stąd ogólna i radykalna teza, iż: „M u z y c z n a t e n d e n c j a w l i t e r a t u r z e — zarówno u poetów, jak i krytyków — będzie zawsze tylko m r z o n k ą przedstawiającą się jako dziedzictwo romantycznego ujęcia sztuki i romantycznych tęsknot [...]”¹⁰ — znajduje przeciwwagę nie w formie krytyki krytyki, lecz w zasadniczo odmiennej perspektywie metodologicznej. Przesłanki pozostają w rzeczywistości te same, natomiast zmienia się rodzaj ich interpretacji; konkluzje — prowadzące u Szulca do problemowego zamknięcia, we współczesnych badaniach zdefiniują krytyczny punkt wyjścia.

I. UWARUNKOWANIA KRYTYKI

Szczególne źródło negatywnej krytyki dostrzec by należało w poprzedzającym ją o dwa lata i stosunkowo liberalnym jeszcze artykule *Muzyka w dziele literackim* („Pion” 1935, nr 28). Dwa projekty wiążą się ze sobą ściśle, nie bez powodu objęte zostały identycznym tytułem, niemniej jednak interesujące wydają się nie

⁹ Zob. m.in.: K. Górski, *Przedmowa* [w:] T. Makowiecki, *op. cit.*, s. V—VI; T. Makowiecki, *op. cit.*, s. 1—2; K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśl” 1952, nr 1—6, s. 91; [przedruk:] K. Górski, *Z historii i teorii literatury*, Wrocław 1959, s. 346; S. Żak, *O kompozycji „Cudzoziemki” Marii Kuncewiczowej*, „Ruch Literacki” 1970, z. 1, s. 51; J. Błoński, *Ut musica poësis? „Twórczość”* 1980, nr 9, s. 110; S. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 24 in.; J. Opalski, *op. cit.*, s. 11—16 (zob. także skróconą wersję szkicu w: *Pogranicza i korespondencje sztuk, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej”* LVI, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 53—54, 58); M. Głowiński, *Literackość muzyki — muzyczność literatury* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, *op. cit.*, s. 78—79; J. Skarbowsky, *Literatura—muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 156—157; C. Zgorzeleński, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej* [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 8; M. Głowiński, *Literatura a muzyka* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław—Warszawa—Kraków 1992, s. 551; J. Dembińska-Pawełec, *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”* [w:] *Skamander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. Opacki i A. Nawarecki, Katowice 1993, s. 19.

¹⁰ T. Szulca, *Muzyka w dziele literackim*, *op. cit.*, s. 31.

przez pryzmat oczywistych zbieżności problemowych, lecz subtelnych różnic koncepcyjnych. Rzecz to istotna, dotąd nie zauważana, iż początkowe ustalenia Szulca co do zjawiska „muzyczności” w literaturze nie mają charakteru skrajnie negatywnego („czy utwór literacki może wywołać w nas wrażenia swoiście muzyczne. [...] Na pytanie powyższe odpowiemy twierdząco”¹¹). Późniejsze konsekwencje okazują się po części wtórne, powodowane zasadniczą repliką Stanisława Furmanika¹² (*Dzieło literackie a muzyka*, „Pion” 1935, nr 37), występującego przeciwko sformułowanym opiniom przede wszystkim ze względu na „fonologię” („«fonologia» jest jedynym rzeczywistym materiałem, który pozwala mówić o muzyczności dzieła literackiego”¹³). Szulc w odpowiedzi na gwałtowną krytykę, wytaczając obronę własnego stanowiska (*Malum musicale: Odpowiedź P. St. Furmanikowi*, „Pion” 1935, nr 43), wyraźnie radykalizuje punkt widzenia i poniekąd nawet zaprzecza sobie w porównaniu z pierwszym artykułem („dzieło literackie nie jest w stanie budzić w nas pierwotnych, swoistych doznań muzycznych [...]”¹⁴). Wprawdzie w toku jego argumentacji nie pojawiają się jeszcze procedury logiczne, ale konkluzje tym razem formułowane są w zaostrożonym tonie, przypominającym najbardziej polemiczne fragmenty rozprawy.

Zasygnalizowana wymiana zdań odsłania, jak sądzę, podstawowy impuls krytycznego przedsięwzięcia, wyjaśnia okoliczności ukształtowania się restryktywnych poglądów, a pośrednio i rozmiar wytoczonej argumentacji. Jeżeli nawet wyciąga Szulc konsekwencje z „ekscentrycznego”¹⁵, w jego przekonaniu, stanowiska Eugeniusza Kucharskiego, który uznawał istnienie „muzyczności”, sugestywnie eliminując fenomen jako kompromitujący poezję („foniczność zaczyna grać pierwsze skrzypce [...] poezja zamienia się w «miedź brzękająca i cymbał brzmiący»”¹⁶), to przede wszystkim pozostaje pod wpływem konfrontacji z Furmanikiem i próbuje najprawdopodobniej zapobiec powstaniu kolejnej polemiki. W tym kontekście źródło tendencyjnego charakteru rozprawy rozpatrywać trzeba w wymiarze historycznym dwuaspektowo: po pierwsze, w związku właśnie z krystalizowaniem się indywidualnych poglądów, po wtóre — i zwłaszcza —

¹¹ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, „Pion” 1935, nr 28, s. 2.

¹² „Ostatnio zagadnieniem tym zajął się p. Tadeusz Szulc, usiłując wprowadzić jakiś ład w chaos pojęć i poglądów na ten temat. Próba niestety całkowicie chybiona i mogąca tylko pogłębić zamęt [...]”. S. Furmanik, *Dzieło literackie a muzyka*, „Pion” 1935, nr 37, s. 5.

¹³ *Ibidem*, s. 6.

¹⁴ T. Szulc, *Malum musicale: Odpowiedź P. St. Furmanikowi*, „Pion” 1935, nr 43, s. 8.

¹⁵ Zob. tenże, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 43.

¹⁶ E. Kucharski, *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1923, s. 35. Nieco podobnie utrzymywał później na bazie postulatywnie sformułowanego programu poetyckiego Tadeusz Peiper, domagając się odizolowania rytmu poezji od pieśni ludowej, wyeliminowania z poezji „kataryniarskich współdźwięczności”. Zob. T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, Lwów 1925, s. 41, 43. Zob. także: T. Peiper, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 88; *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion” 1935, nr 21, s. 2—3. W rezultacie negatywną tendencją teoretyczną Maria Podraza-Kwiatkowska określa — w kontekście właśnie Peipera — mianem „antymuzycznego” kierunku w badaniach literackich. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1980, nr 2, s. 90 i n.

w związku z narastającą od początku wieku tendencją w badaniach literackich (wyraźnie z apogeum na przełomie lat 20. i 30.) do bezgranicznego wskazywania analogii między literaturą a muzyką. Pomimo ahistorycznie zdefiniowanego w tytule problemu muzycznych filiacji prymarny w *Muzyce w dziele literackim* aspekt historyczny przedstawia się dość jednoznacznie. Wytoczona krytyka uderza w niepoprawną konwencję rozprawiania o „muzyczności” dzieła literackiego, odnosi się w równym stopniu do poprzedników, jak i współczesnych Szulcowi, naraz do historyków literatury i krytyków piszących „dziennikarskie artykuły”¹⁷.

Obraz przedwojennych badań dotyczących tzw. muzyczności w literaturze tworzy swoisty amalgamat: kwestia nie budzi większych zastrzeżeń, a sam termin funkcjonuje w rozlicznych kontekstach¹⁸. Generalnie rzecz biorąc, powszechną akceptację zyskuje odwoływanie się do analogii literatury z muzyką przy użyciu skrajnie zmetaforyzowanego języka i bez stosownej argumentacji. W rezultacie przykładem formy fugi dla Juliusza Tennera będzie karkołomnie analizowany fragment *Balladyny*¹⁹, zaś dla Brunona Schulza — konstrukcja *Cudzoziemki*²⁰. Dominującą ówczesnie tendencję, „stan niefrasobliwej jednomyślności”²¹, dobrze charakteryzuje Juliusz Kleiner: „gdy niegdyś błędnie twierdzono, że poezja jest mówiącym malarstwem, malarstwo milczącą poezją — dziś skłonni jesteśmy do nie mniej błędnego twierdzenia, że poezja jest muzyką wyrazów, muzyka — poezją bez słów”²². W takich okolicznościach polemiczny rozmach u Szulca — by raz jeszcze podkreślić — wynika nie tyle z zamiaru porządkowania kwestii, ile z krytycznego rozprawienia się z wszelkimi przypadkami i m p r e s y j n e g o teoretyzowania na temat „muzyczności”. Osobliwy brak rozbieżności między efektami posługiwania się metodologią badań historycznoliterackich a narzędziami krytyki prowadzi do ogólnej diagnozy, iż historia literatury w zakresie prezentowania uwikłań dzieła literackiego z muzyką niczym nie odróżnia się od krytyki²³. Ów zarzut pojawia się pod adresem wielu badaczy polskiej literatury, przy założeniu *a priori*, że odsłania on szczegółowe warunki rozprawiania o „muzyczności” takiego czy innego utworu literackiego i że zarazem wskazuje tego związek ze źródłem fenomenu w estetyczno-filozoficznej tradycji europejskiej.

¹⁷ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 40.

¹⁸ Problem to dość złożony w wypadku samego tylko Karola W. Zawodzińskiego, który wprowadza na przykład podział na „wewnętrzzną muzyczność” i „muzyczność «zewnątrzną»”. Zob. K. W. Zawodziński, *Najśpiwniejszy poeta*, „Przegląd Współczesny” 1936, nr 10, s. 120. Zob. także K. W. Zawodziński, *Pegaz, to nie samochód beżkołowy*, „Skamander” 1935, z. LVII, s. 13.

¹⁹ Zob. J. Tenner, *O pierwiastkach muzycznych w poezji Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1910, s. 520—522.

²⁰ Zob. B. Schulz, *Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)*, „Pion” 1936, nr 17, s. 2—3.

²¹ C. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 8.

²² J. Kleiner, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1909, t. II, s. 289.

²³ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 37.

II. STRATEGIA SZULCA

Zasadniczy problem „niemuzyczności” dzieła literackiego przedstawiony jest w kanonie przestrzegania czystości metodologii, stąd też punkt widzenia Szulca okazuje się zbieżny charakterem — co sygnalizuje Henryk Markiewicz — z poglądami teoretycznymi ówczesnej grupy warszawskiej²⁴. Obowiązująca strategia hermetyczna zawęży apriorycznie sferę zjawisk do granic jednej dziedziny sztuki: ten sam utwór literacki może być kategoryzowany albo w przestrzeni badań literackich, albo — odkąd traci status pierwotnej autonomiczności i funkcjonuje jako zdekonstruowany element dzieła muzycznego — w przestrzeni badań muzykologicznych (np. tekst słowny w kompozycji wokalne, program poematu symfonicznego). W konsekwencji wyklucza się możliwość komplementarnego wprowadzenia kontekstu muzycznego w zakres badań literackich i nie uwzględnia poczynić — jak sprecyzować by dzisiaj trzeba — w obrębie jednej z gałęzi komparatystyki literackiej interdyscyplinarnych studiów muzyczno-literackich. Dla radykalnego zwolennika estetyk szczegółowych czy puryzmu metodologicznego ekskluzywne potraktowanie poszczególnych dziedzin sztuki (jako obszarów penetracji) równoważne jest z eksponowaniem nieredukowalnych różnic ontologicznych²⁵.

Przewartościowania „krytyczno-negatywne”²⁶, prowadzące w zamierzeniu do całościowego zanegowania fenomenu „muzyczności” w literaturze, poprzedzone są w *Uwagach wstępnych* dwoma ogólnymi, w nowoczesny sposób sformułowanymi postulatami. Z jednej strony Szulc precyzyjnie ogranicza problematykę badanych zjawisk do dzieła literackiego („zasadniczym przedmiotem, do którego stosuje się zespół podjętych tu rozważań — jest dzieło literackie”²⁷), z drugiej natomiast, w planie metodologicznym, sytuuje działania w sferze badań literackich („Kwestia, o którą tu chodzi, nie jest zagadnieniem muzykologicznym”²⁸). W rzeczywistości ustala na wstępie konstelację ściśle współzależnych aspektów: ontologicznego (literacki model badania) i kompetencyjnego (literacka perspektywa badania). Refleksja teoretyczna w zakresie ontologii i kompetencji we współczesnych badaniach muzyczno-literackich wydaje się jedną z kluczowych, bo w oparciu o typ rozumienia tychże różnorodnych kategorii można określić optykę i konstruować stosowny dyskurs. W sposób szczególny bazuje na niej cała koncepcja Szulca — negatywna argumentacja dotyczy naraz kompetencji badacza i ontologii dzieła literackiego. Ściślej mówiąc, centralne za-

²⁴ Zob. H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze*, Warszawa 1985, s. 226.

²⁵ Bezpośrednio wiąże się z tym i Szulcowska koncepcja muzyki, formułowana w innym miejscu za asemantyczną teorią Edwarda Hanslicka (*Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854 [O pięknie w muzyce. Przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903]; zob. C. Dahlhaus, *Edward Hanslick i pojęcie formy muzycznej* [w:] *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przeł. A. Buchner, Kraków, 1988, s. 346—360). Zob. T. Szulc, *Muzyka i teatr*, „Przegląd Współczesny” 1935, nr 154, s. 301 in.

²⁶ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 1.

²⁷ *Ibidem*, s. 1.

²⁸ *Ibidem*, s. 1.

gadnienie *Muzyki w dziele literackim* ujawnia się w dwóch aspektach: „wypowiedzi krytycznych” oraz „«muzycznej budowy» dzieła literackiego”²⁹. Dysproporcje przy tym w ich traktowaniu zarysowują się na pierwszy rzut oka; o ile zasadnicze miejsce zajmuje przegląd i ocena wypowiedzi krytycznych, o tyle zupełnie marginalne — struktura utworu literackiego.

Ogólną perspektywę krytyki determinuje podstawowe założenie, iż „muzyczność” nie jest efektem wzajemnych odniesień między elementami odmiennych sztuk (literatury i muzyki), lecz wynika wyłącznie z różnych odmian badawczego metaforyzowania. Brak szerszej refleksji na temat „muzycznej” konstrukcyjności w literaturze, jak nietrudno zauważyć, staje się rezultatem czysto tendencyjnego działania, bo skądinąd dobrze znane były Szulcowi tego rodzaju przypadki literackie, propozycje ich interpretowania i próby ich teoretycznego porządkowania³⁰. W związku właśnie z badaniami nad muzycznym typem konstrukcyjności dzieła literackiego pojawiają się pobieżne informacje w końcowych partiach rozprawy; Oskar Walzel uznany jest za ich reprezentatywnego przedstawiciela. Szki-cowo tylko nakreślone a ważne w kwestii rozróżnienia z *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* dotyczą w istocie muzycznych struktur literackich. Idzie głównie o odwołanie Walzela do trójczłonowej typologii „muzyki w literaturze” Schillera, w której — obok dwóch zagadnień, mianowicie słuchowo-akustycznego oddziaływania muzyki i jej ekspresywnego pojmowania — centralne miejsce przypada muzycznej konstrukcji utworu literackiego³¹. Szulc nie odmawia tym rozważaniom naukowego sceptycyzmu (w gruncie rzeczy o niego toczy się cały czas metodologiczna batalia³²), ale natychmiast podejmuje kontratak, przywołując z przewidywalnym skutkiem konkluzję Kleinera o „muzycznej kompozycji” *Balladyny*³³.

Nieistnienie muzycznych uwikłań w literaturze ma pokazać wariant rozpatrywania utworu literackiego — przez pryzmat funkcjonowania dzieła muzycznego³⁴ — jako potencjalnie niezmiennego przedmiotu artystycznego i zmiennego przedmiotu estetycznego (za G. T. Fechnerem, S. Ossowskim i W. Tatarkiewiczem). Optykę funduje tutaj wymiar psychologiczny i stąd S. Furmanik zarzucił od razu Szulcowi „psychologiczną omyłkę”³⁵ (Szulc z kolei Furmanikowi — uprawianie „uporczywego psychologizmu”³⁶...). W świetle fundamentalnego po-

²⁹ *Ibidem*, s. 36, 78—83.

³⁰ Opracowania między innymi Oscara Walzela (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin—Neubabelsberg 1923) czy Ronalda Peacocka (*Das Leitmotiv bei Thomas Mann*, „Sprache und Dichtung”, t. 55, Bern 1934).

³¹ Zob. O. Walzel, *Musikalische Dichtung* [w:] tenże, *op. cit.*, s. 347—349. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 35.

³² T. Szulc, *ibidem*, s. 85.

³³ *Ibidem*, s. 81—82.

³⁴ Régamey wysunął tutaj zarzut „niesłusznej definicji muzyki”. Zob. K. Régamey, *op. cit.*, s. 525.

³⁵ S. Furmanik, *op. cit.*, s. 5.

³⁶ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 53.

działu na to, co „artystyczne” („obiektywne”), i to, co „estetyczne” („subiektywne”), stawia się ogólne pytanie: „czy można mówić o m u z y c z n o ś c i dzieła literackiego, jak się to spotyka na każdym kroku szczególnie u naszych badaczy literatury — a także i u innych”³⁷. By powiedzieć inaczej: w centrum zainteresowania umieszcza Szulc metodologicznie przedmiot artystyczny³⁸, niemniej jednak spostrzeżenia na jego temat formułuje pośrednio, w oparciu przede wszystkim o „wypowiedzi krytyczne”. Przeglądowy materiał — wsparty logicznymi procedurami — stanowi finalnie argumentację, że utwór literacki nie powoduje doznań odpowiadających estetycznemu przedmiotowi muzycznemu. Ale w tej perspektywie jakiegokolwiek pytanie o istnienie „dyrektyw muzycznych” w konstrukcji literackiego przedmiotu artystycznego czy o „muzyczną budowę» dzieła literackiego”³⁹ staje się retoryczne. Stąd i niektóre rozwiązania z dzisiejszego punktu widzenia wydają się przerysowane, w związku zwłaszcza z dowodem (przy użyciu ściśle logicznej aparatury), iż jedyną podstawą metodologiczną w badaniu relacji utworu literackiego z muzyką mogłaby być a n a l o g i a⁴⁰, lecz prowadzi ona tylko do wniosków logicznie fałszywych⁴¹. Wyjście od propozycji krytyki i badań historyków literatury pokazuje zamierzone zmarginalizowanie aspektu „«muzycznej budowy» dzieła literackiego”⁴². Rozprawa przybiera w zarysie taką linię argumentacji, by poprzez selektywne przywołanie ważnych faktów najpierw wskazać historyczne źródło rozprzestrzeniającej się tendencji z pola estetyki, a następnie oszacować negatywnie wartość ustaleń interpretacyjnych niektórych studiów literackich.

III. GENEZA „MUZYCZNOŚCI”

Uwarunkowania fundujące genezę „muzyczności” w literaturze ujmuje Szulc w sposób faktograficzny: po pierwsze, poprzez nakreślenie związku fenomenu z XVIII-wieczną postacią opery i ze sporem buffonistów z antybuffonistami (*Lettre sur la musique française*⁴³ Rousseau z roku 1753); po wtóre, poprzez akcentowanie prekursorskich postulatów teoretycznych dotyczących istnienia syntezy sztuk (koncepcja dramatu muzycznego jako rezultatu połączenia równoważnych elementów: poezji, muzyki i dekoracji; S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*, 1783), podniesionych do fundamentalnej rangi przez Wagnera⁴⁴, po trzecie, poprzez wskazanie materiału arty-

³⁷ *Ibidem*, s. 3.

³⁸ *Zob. ibidem*, s. 2—4, 85.

³⁹ *Ibidem*, s. 78.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 55.

⁴¹ *Ibidem*, s. 78.

⁴² *Ibidem*, s. 36, 78 i n.

⁴³ *Zob. J.-J. Rousseau, Lettre sur la musique française [w:] Oeuvres complètes, t. V: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Red. B. Gaguebin i M. Raymond, Paris 1995, s. 287—328.

⁴⁴ Szulc prawdopodobnie wiele tutaj zawdzięczał przeglądowemu artykułowi Zdzisława Ja-

stycznego, propozycji E. T. A. Hoffmanna i K. M. Webera. Zestawienie rozproszonych faktów historycznych pozwala sformułować jednoznaczną i o sporych konsekwencjach tezę:

[...] wystarczyło, by powstały odpowiednie warunki, a sami poeci zaczęli dążyć do „umuzycznienia” swych utworów, zaczęli wierzyć, że ich twórczość poetycka ma ścisły związek ze zjawiskami muzycznymi. [...] Warunki, o których tu mowa, zdefiniował romantyzm i wszystkie te późniejsze prądy, które mają z nim zasadniczą więź wspólną: w muzycznej wrażliwości, opartej o romantyczne ujęcie świata i sztuki tkwi geneza złudzeń, jakoby istniały w dziele literackim muzyczne dyrektywy⁴⁵.

Unifikujące myślenie o sztuce, zakorzenione w romantycznym irracjonalizmie kolejno Schleiermachera (idea nieskończoności), Schellinga (sztuka ujawniająca absolut), Hegla i Schopenhauera, ufundowało argumenty na rzecz powstania nie tylko idealistycznej estetyki muzycznej, ale pośrednio także — niejako rykoszetem — muzycznej tendencji w poezji.

Podstawowe konkluzje w *Muzyce w dziele literackim* wynikają z przyjętego postulatu, wedle którego „muzyczność” nie dotyczy poezji, natomiast bierze się z „muzycznej wrażliwości poetów romantycznych”⁴⁶ (np. Novalisa czy Tiecka); inaczej mówiąc, ma wyłącznie psychologiczny, światopoglądowo-estetyczny charakter⁴⁷. Ilustruje to Szulc wieloma przykładami, podążając tropem biograficznym w kierunku polskiego romantyzmu: a to przywołuje muzyczny krąg przyjaciół w wypadku Mickiewicza (i Marii Szymanowskiej), wspomina o jego kompozycji wspólnie z Kozłowskim do dumki Bohdana Zaleskiego⁴⁸, cytuje fragmenty wykładów paryskich⁴⁹; a to pokazuje w listach Słowackiego do matki błyskotliwe komentarze na temat paryskich wystawień *Roberta Diabła* Meyerbera⁵⁰ czy *Niemiej z Portici* Auber⁵¹; a to napomyka o historiozoficznym traktowaniu muzyki przez Krasieńskiego. Podobną interpretacją obejmuje nawrót ogólnej tendencji i kolejną fazę ekspansji postulatów „muzyczności” literatury w młodopolskich manifestach artystycznych, modyfikujących romantyczne ujęcie świata i sztuki. Enigmatyczny kontekst w postrzeganiu utworów Przybyszewskiego narzuca odbiorcy, w jego przekonaniu, postulatywnie formułowany ideał jedności sztuk, jak chociażby w zakończeniu *Z psychologii jednostki twórczej*

chimeckiego, *Stefano Arteaga i Ryszard Wagner jako teoretycy dramatu muzycznego*, „Przegląd Muzyczny” 1912, nr 11, 12 i 14—15.

⁴⁵ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 6—7.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 13. Zob. także T. Szulc, *Artystyczne idee radiowe i ich geneza*, „Przegląd Współczesny” 1938, nr 198, s. 46 i n.

⁴⁷ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 14.

⁴⁸ Zob. list Mickiewicza do Bohdana Zaleskiego (Łozanna, 7 I 1840). A. Mickiewicz, *Listy*, cz. II, Warszawa 1955, s. 307—308 (zwłaszcza przyp. 3, s. 308).

⁴⁹ Związek poezji z muzyką stał się punktem wyjścia w XIII wykładzie kursu drugiego. Zob. A. Mickiewicz, *Literatura Słowiańska. Kurs drugi*. Przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 169—171.

⁵⁰ Zob. list datowany: Paryż, 10 XII 1831. J. Słowacki, *Listy do matki*. Oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1952, s. 40—41.

⁵¹ Zob. list datowany: Paryż, 7 III 1832. *Ibidem*, s. 49.

(1891): „sztuka przestanie być dzielona na różne gałęzie [...]”⁵². *Confiteor* kojarzy się w rezultacie z ideą nieskończoności, a *Wigilie* z pojęciem „tęsknoty”⁵³.

Szulc dowodzi w oparciu o przeglądowy szkic, iż zupełnie inny rodzaj wrażliwości muzycznej w odniesieniu do romantyzmów europejskich cechuje romantyzm francuski — nade wszystko aintelektualny (tu przykłady Mme de Staël oraz Stendhala, dla którego muzyka jest „najmniej intelektualną ze wszystkich sztuk”⁵⁴) i raczej unikający niemieckiego idealizmu. Skądinąd jego odwołania w tej materii do rozstrzygnięć Fernanda Baldenspergera w *Sensibilité musicale et romantisme* (Paryż 1925) dosadnie pokazują selektywne traktowanie materiału i tendencyjne ujęcie skomplikowanej kwestii „muzyczności”. Pominięty zostaje w ogóle ważny przypadek Chateaubrianda; tymczasem nie tylko Mme de Staël i Stendhal, jak proponuje Szulc, ale i Chateaubriand tworzą według Francuza „trzy podstawowe wrażliwości” (*les trois sensibilités maîtresses*⁵⁵) charakteryzujące romantyzm francuski. Co więcej, zachodzi między nimi określona współzależność — Stendhal na przykład w zakresie typu wrażliwości bardzo wyraźnie przeciwstawiony jest Chateaubriandowi⁵⁶. Najistotniejsze jednak, że Baldensperger nie poprzestaje na wieloznacznym i enigmatycznym pojęciu „wrażliwości muzycznej”, że poszukuje dla niego specyfiki poetyckiej. I w tym właśnie kontekście pojawia się u niego termin „muzyczność”, prymarnie definiujący potoczne rozumienie melodyki, językowe „efekty «melodyjne»” (*effets „mélodiques”*⁵⁷), wtórnie zaś — aspekty dzieła literackiego. Baldensperger przywołuje go między innymi w odniesieniu do *Méditations* Lamartine’a („w sposób zresztą niezbyt rażąco”⁵⁸ zdaniem Szulca), by określić rygor nowego porządku poetyckiego⁵⁹, tzn. przełamania tradycyjnego aleksandrynu i wprowadzenia modyfikacji wersyfikacyjnych.

IV. KRYTYKA BADAŃ

„Szulc w zasadzie — ze względów nawet czysto metodologicznych — sprzeciwia się wszelkiemu mówieniu o «muzyczności» poezji czy prozy [...]”⁶⁰ — na-

⁵² S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. Przel. S. Helsztyński [w:] *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski, BN I/190, Wrocław 1966, s. 36.

⁵³ Przykładem sformułowania Kazimierza Czachowskiego: „Tęsknota skierowała go do muzyki. [...] Już w pierwszych swych utworach, np. w *Wigiliach* (1894), dał piękne transkrypcje poetyckie dźwięków Chopina”. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1933*, t. I: *Naturalizm i neoromantyzm*, Lwów 1934, s. 244.

⁵⁴ Cyt. za: F. Baldensperger, *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris 1925, s. 65.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 68.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 64. *Notabene* bardzo wyraźnie podkreśla ten fakt układ kolejnych rozdziałów: o ile rozdział IV traktuje o Mme de Staël (s. 47—59), o tyle kolejny dotyczy jednocześnie i Stendhala, i Chateaubrianda, a w podsumowaniu także i Mme de Staël (s. 61—69).

⁵⁷ *Ibidem*, s. 41.

⁵⁸ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 26.

⁵⁹ F. Baldensperger, *op. cit.*, s. 118.

⁶⁰ K. Régamey, *op. cit.*, s. 521.

pisał w recenzji rozprawy Konstanty Régamey. W istocie cała polemika sprowadza się do kompilacyjnego przeglądu rozlicznych, indywidualnych metodologii, by w konsekwencji zakwestionować zjawisko literackiej „muzyczności”, zdefiniować je jako efekt psychologizującego postrzegania dzieła literackiego. Problem pojawia się przede wszystkim poprzez przytoczenia konstatacji różnych badaczy, którzy subiektywnie stosują terminologię muzyczną, z dużą dowolnością posługując się określeniami w rodzaju: „«muzyczna kompozycja», «kontrapunktyczna budowa», «logika muzyczna»”⁶¹. Taki metodologicznie podjęty wariant krytyki okazuje się najbardziej efektywny w realizowaniu nadrzędnego celu rozprawy — wszelkie negatywne konkluzje najlepiej formułować w oparciu o kryterium kompetencyjne. Warto więc przyrzeć się bliżej przedwojennej tendencji w badaniach literackich.

Wiele lat przed opublikowaniem nie dokończonych *Muzyki w twórczości Wyspiańskiego*, gdzie T. Makowiecki bardzo ostrożnie mówi o relacji dramaturga z Wagnerem⁶², ukształtowała się spora ilość opinii na temat muzycznego charakteru dramatów twórcy *Akropolis*. W. Gostomski dopatruje się „muzykalności wierszy Wyspiańskiego”⁶³ oraz związku autora z muzyką w ogóle, stąd *Wesele*, na przykład, jest dla niego „jakby wielką symfonią poetycką”; W. Borowy proponuje używać pojęcia „muzyki literackiej”⁶⁴ (do którego powraca parokrotnie na prawach nietypowego egzegety K. W. Zawodziński⁶⁵) w przekonaniu, iż w *Nocy Listopadowej*: „Muzyczna logika góruje stale nad logiką literacką”⁶⁶; S. Lack, traktujący terminy „muzykalność” i „poezja” jako synonimy, wielokrotnie snuje muzyczne analogie (np. między Wyspiańskim a Beethovenem⁶⁷), wszakże u Wyspiańskiego: „Punkt wyjścia jest zawsze muzyczny [...]”⁶⁸. Przy innej okazji I. Matuszewski — w myśl podziału na dwa zasadnicze typy twórców: „typ plastyczny, wzrokowy, oraz typ muzyczny, słuchowy”⁶⁹ — pisze o muzycznej psy-

⁶¹ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 36.

⁶² Konkluzje Makowieckiego (zbieżne ze sformułowaniami Przemysława Mączewskiego) są dość jednoznaczne: wpływ Wagnera na Wyspiańskiego jest przeceniany, w rzeczywistości zaś znajduje się „na trzecim planie” (zob. *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935, s. 239) i ogranicza do *Legandy* (zob. T. Makowiecki, *Libretta i dramaty młodości. „Legion”* [w:] tenże, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, *op. cit.*, s. 38). Zob. P. Mączewski, *Wyspiański a Wagner*, „Myśl Narodowa” 1929, s. 217.

⁶³ W. Gostomski, *Arcytwór dramatyczny Wyspiańskiego: „Wesele”, „Pamiętnik Literacki”* 1908, s. 309.

⁶⁴ W. Borowy, *Łazienki a „Noc Listopadowa”*, Warszawa 1918, s. 8, 13.

⁶⁵ Zob. K. W. Zawodziński, *Wyspiański w świetle teorii Wacława Borowego*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 1, s. 2. Zob. także K. W. Zawodziński, *Na marginesie jubileuszu Wyspiańskiego*, „Droga” 1933, nr 9, s. 775—793.

⁶⁶ W. Borowy, *op. cit.*, s. 63.

⁶⁷ S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*. Wybór i przedmowa S. Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, s. 230 i n.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 231.

⁶⁹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, Warszawa 1902, s. 74 i n.

chice Słowackiego („śpiewak nastrojowo-muzyczny”⁷⁰); skądinąd wszystko, co „artystyczne”, zyskuje u niego nazwę „muzycznego” (wyrażenia w rodzaju: „pierwiastki rozlewno-muzyczne”⁷¹ czy — odniesione do *Anhellego* — „wrażenie symfonii”⁷²); B. Chlebowski, skłonny przyznawać miano „muzyczności” wszystkim utworom romantyzmu, dostrzega paralelną *W Szwajcarii z Impromptu* i *Fantazją Chopina*⁷³. U J. Kleinera (monografia *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*) — trochę podobnie jak u Matuszewskiego, aczkolwiek w subtelnym przekonaniu pierwszego: „muzyka nie pobudzała Słowackiego do twórczości poetyckiej [...]”⁷⁴ — terminologia muzyczna definiuje naraz artyzm i wzniosłość. Zdaniem Szulca w tak bezgranicznie dowolny sposób, iż:

[...] gdyby nawet we wszystkich innych, wspomnianych środowiskach, wytworach artystycznych nie było nawet śladu tendencji muzycznej w literaturze — to niemniej jednak problem muzyczności dzieła literackiego byłby aktualny nadal ze względu na ustawiczne stosowanie przez J. Kleinera wyjaśniania zjawisk literackich przy pomocy muzyki”⁷⁵.

Nazwanie *Balladyny* przez historyka literatury „humoreską muzyczną” spotkało się z miażdżącą krytyką jeszcze w artykule poprzedzającym *Muzykę w dziele literackim*⁷⁶. Tym razem zarzuca Szulc autorowi pracy o Mickiewiczu (wyd. Lwów 1934; Kleiner i tam zachował wyjątkową skłonność do interpretowania zagadnień literackich przy użyciu muzycznej terminologii) traktowanie wielu utworów Słowackiego jako „muzycznego przedmiotu estetycznego”⁷⁷.

Sposób dokonywania przeglądu stanowisk budzi pewne zastrzeżenia ze względu na ocenę propozycji interpretowania muzyczno-literackich filiacji. Weźmy dwa przykłady. U żadnego spośród badaczy literatury nie znajduje Szulc dostatecznie przekonujących rozstrzygnięć, chociaż jego aprobatę — z racji ogólnego sceptycyzmu — pozyskuje Józef Ujejski⁷⁸. Rzecz to interesująca, bo i rozróżnienia, i język opisu w książce o Malczewskim⁷⁹, gdzie nieistnienie szerszych penetracji kontekstów muzycznych tłumaczy sam autor ograniczonymi kompetencjami⁸⁰, nie odbiegają od przyjętego w epoce zwyczaju doszukiwania się analogii między literaturą a muzyką. Jednocześnie zastanawia brak uwag co

⁷⁰ *Ibidem*, s. 129.

⁷¹ *Ibidem*, s. 289.

⁷² *Ibidem*, s. 332. Podobnej terminologii używał Tadeusz Grabowski, wypowiadając uwagi na temat Zeromskiego: „język staje się istotnym śpiewem, a stronicie symfoniami językowymi. [...] Okres jest niby preludium”. T. Grabowski, *Wstęp do nauki literatury*, Lwów 1927, s. 74—75.

⁷³ B. Chlebowski, *Literatura polska poroźbiorowa*. Oprac. i przedmowa M. Kridl, Lwów 1935, s. 193.

⁷⁴ J. Kleiner, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, *op. cit.*, s. 300.

⁷⁵ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 45—46. Zob. *ibidem*, s. 47—52.

⁷⁶ Zob. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, „Pion” 1935, nr 28, s. 2.

⁷⁷ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 50.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 51—53.

⁷⁹ Zob. J. Ujejski, *Antoni Malczewski (Poeta i poemat)*, Warszawa 1921, s. 386, 388, 389, 390.

⁸⁰ Zob. *ibidem*, s. 384, 390, 394.

do ogólnych, ale istotnych sformułowań Manfreda Kridla, zamieszczonych we *Wstępie do badań nad dziełem literackim* (być może z pracą wydaną w Wilnie w roku 1936 Szulca nie zdążył się zapoznać). Kridl postuluje korzystać z innych nauk jako przydatnej pomocy w analizowaniu dzieła literackiego, niemniej jednak przestrzega przed popadnięciem w „«uniwersalność», zagarniającą wszystko, co się da, i operującą tym wszystkim po dyletancku”⁸¹. W refleksji na temat poszerzenia kompetencji towarzyszy mu pełna świadomość fundamentalnej odrębności literatury od pozostałych rodzajów sztuk (ontologicznej nieprzystawalności dziedzin estetyki) i sporych niebezpieczeństw we wzajemnym ich objaśnianiu⁸². Bez wątplenia pobieżne sformułowania cechują badacza o hermetycznej optyce i ze względu na prymarną strategię można zasadnie twierdzić, jak Maria Podraza-Kwiatkowska, że rozprawa Szulca w pewnym sensie stanowi rozwinięcie jego tezy⁸³. Biorąc zarazem pod uwagę sugestie co do „punktów stycznych”⁸⁴ ogólnej estetyki z nauką o literaturze, równie dobrze daje się powiedzieć wiele więcej, mianowicie iż Kridl — w sposób zupełnie niezamierzony — antycypuje formułę eklektyczności (m.in. współczesnych badań muzyczno-literackich) i w tym wymiarze nie znajduje uznania u autora *Muzyki w dziele literackim*.

V. PERSPEKTYWY

Dwie biegunowe strategie badania, z jednej strony Szulca, z drugiej — np. Kleinera, traktować by należało w szerszym ujęciu jako wzajemnie wykluczające się, skrajnie oddalone możliwości postępowania: albo nazbyt afirmatywnego, albo nazbyt negatywnego. Pierwszy rodzaj badań tworzą próby uściślenia istoty dzieła literackiego (zwłaszcza wymykającej się naukowej deskrypcji) w ciągu impresyjnych skojarzeń, poprzez analogie z muzyką. Dla swoistości literackiej poszukuje się sposobem krytyki nobilitującego *comparatum* i korzysta dowolnie z terminologicznych zapożyczeń z innego obszaru refleksji, między innymi i z teorii muzyki. Takie rozważania, czytelnie wyróżniające się wysokim stopniem zmetaforyzowania dyskursu, w znacznej większości uznać trzeba wspólnie za mało wartościowe i raczej pozbawione statusu naukowości. Drugi rodzaj badań z kolei, któremu w wersji Szulca trudno odmówić naukowego charakteru⁸⁵, pozostaje bardzo ograniczony ze względu na aprioryczną negatywność (stąd znikoma ilość podobnych opracowań). Jeżeli zatem przystać dzisiaj na konkluzję, iż w ocenie spornej materii cechuje go nadmierna surowość⁸⁶, to potrzebny staje się metodologiczny kompromis poza doszukiwaniem się analogii w sensie logicz-

⁸¹ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, „Z zagadnień poetyki” nr 1, Wilno 1936, s. 197.

⁸² *Ibidem*, s. 198—199.

⁸³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 90.

⁸⁴ M. Kridl, *op. cit.*, s. 198.

⁸⁵ Zob. M. Głowiński, *Literackość muzyki — muzyczność literatury*, *op. cit.*, s. 78.

⁸⁶ Zob. J. Błoński, *op. cit.*, s. 110.

nym, a już zwłaszcza — jak proponował Régamey — poza dopatrywaniem się „identyczności”⁸⁷ między literaturą a muzyką.

Inaczej rzecz ujmując, o kształcie współczesnych badań literackich, które daje się odnieść w jakimkolwiek wymiarze do studiów muzyczno-literackich podejmowanych z perspektywy literatury, decydują argumenty wysuwane najogólniej z dwóch opozycyjnych stanowisk: akceptowania lub negowania potencjalnych związków dzieła literackiego z muzyką. Na linii estetyka ogólna — estetyki szczególne (strategia eklektyczna — strategia hermetyczna)⁸⁸ zachodzi immanentny konflikt punktów odniesienia, którego świadomość ogranicza pole pozytywnych konstatacji, skłania natomiast najczęściej do formułowania negatywnych. Charakterystyczne, że strategia hermetyczna skutecznie zamyka sferę problemową w tym samym miejscu, w którym strategia eklektyczna umożliwia zdefiniowanie potencjalnego terenu badania. W pierwszym wypadku potrzeba szerszego objaśniania przyjętej pozycji, ze zrozumiałych przyczyn, pojawia się niezmiernie rzadko i — jak dowodzi przykład Szulca — w formie radykalnej. W drugim, skoro prawie zawsze model badania określa akceptacja warunkowa, już sama konieczność wprowadzania klauzuli przesądza o rozmiarze problematyzowania. Egzemplifikacją eklektycznego zachowania i formuły „poszukiwania” rozwiązań byłoby stanowisko Makowieckiego, który wysuwa sugestie na temat istnienia elementów analogicznych⁸⁹. Nie chodzi wówczas w kontekście Szulca ani o całościowe negowanie postawionych w rozprawie hipotez, ani o pomniejszanie lub nadmierne eksponowanie ich znaczenia, ani nawet o wyjaśnianie radykalnego charakteru wyłącznie w planie historycznym. Negatywną krytykę można podjąć w przekonaniu, iż na takim fundamencie teoretycznym (opcja maksymalistyczna), czy ostrożniej: nie wchodząc z nim w bezpośrednią kolizję (opcja minimalistyczna) — daje się współcześnie formułować wnioski dotyczące zakresu i perspektyw badań muzyczno-literackich. Przy określonych założeniach negatywne konkluzje mogą być pod wieloma względami utrzymane jako punkt wyjścia czy wejścia w aporetyczną przestrzeń muzycznych filiacji dzieła literackiego. W takim świetle postulowane przez Szulca usunięcie problemu „muzyczności” z badań literackich stanowi paradoksalnie wstępne uporządkowanie obszernego zagadnienia w planie metateorii⁹⁰, bo wyklucza z jego obszaru impresyjny typ studiów przedwojennych.

Specyfikę polskich badań historyczno- i teoretycznoliterackich odnoszących się do związków literatury z muzyką charakteryzuje nie tylko dwuaspektowość,

⁸⁷ K. Régamey, *op. cit.*, s. 527.

⁸⁸ Zob. S. Dąbrowski, *Wobec „Koncertów brandenburskich” Stanisława Swena Czachorowskiego (z rozważań wprowadzających)*, „Ruch Literacki” 1979, z. 6, s. 459. Zob. także S. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze...”, *op. cit.*, s. 20, 21.

⁸⁹ T. Makowiecki, *op. cit.*, s. 7.

⁹⁰ W ten sposób *Muzyka w dziele literackim* traktowana była od momentu wydania, czego dowodem chociażby fragment z trzydziestodniowej recenzji, zamieszczonej w „Muzyce” (1937, nr 7—8, s. 236): „Wiele uwag i wniosków autora jest godne uznania i przyczynić się może do usystematyzowania pojęć”.

ale — w jej rezultacie — poniekąd i dwufazowość. Dwuaspektowość określa stanowisko badacza w sensie teoretycznym, pokazuje ogólnie jego pozytywne lub negatywne usytuowanie względem kwestii intersemiotycznych relacji; dwufazowość z kolei wprowadza najprostszy rodzaj periodyzacji, ujawnia cezurę w tradycji badań, przypadającą na okres aktywności Szulca w połowie lat 30. Nie podlega dyskusji powszechne, niemniej mocno powierzchowne i bezkrytyczne zainteresowanie zagadnieniem „przed Szulcem” — „po Szulcu”, natomiast rozpoczyna się okres badawczego sceptycyzmu czy najdalej posuniętej ostrożności co do sposobów ujęcia problematyki oraz obrania stosownego dyskursu. Zakreślanie dzisiaj akceptowalnego terenu badań muzyczno-literackich w kontekście skrajnie negatywnego wywodu wydaje się zrazu pozbawione sensowności. Nie można jednak we współczesnych badaniach filiacji dzieła literackiego z muzyką nie zrezygnować i z mówienia o ścisłych odpowiedniościach, i z formułowania analogii *sensu stricto*. Jeżeli zatem istnieje polska tradycja prekursorskich studiów muzyczno-literackich, podejmowanych od strony literatury i nadal mogących inspirować, to z całą pewnością jej początki sięgają nie Kleinera, Tennerta czy Zawodzińskiego. Powojenny etap tychże badań rozpoczyna się bez wątpienia pod egidą rozprawy Szulca, która i dość skutecznie paraliżuje próby analizowania pogranicza muzyczno-literackiego, i jednocześnie stanowi doskonały pretekst do ich podjęcia. Ostatecznie przecież *Muzyka w dziele literackim*, wbrew fundamentalnej tezie, nie likwiduje problemu, bo otwiera jedną z podstawowych sfer jego badania — płaszczyznę tematyzowania muzyki w dziele literackim⁹¹.

⁹¹ Zob. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* [monografia], *op. cit.*, s. 87. Dlatego też całościowy kontekst rozprawy Szulca przywołuje się najczęściej w sytuacji rozpatrywania kwestii tematyzowania muzyki w literaturze. Zob. K. Górski, *op. cit.*, s. 91. Zob. także M. Głowinski, *Muzyka w powieści*, „Teksty” 1980, nr 2, s. 98.