

Marek Skwara

"Pogranicza i korespondencje sztuk", pod red. Teresy Cieślikowskiej i Janusza Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 75/1, 369-374

1984

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

nalizm określa (zaskakujące jest np. — z punktu widzenia przypisywanej „personalistom” poetyki — stwierdzenie unikania pierwszoosobowych form czasownikowych i braku zaznaczania sytuacji komunikacyjnej w twórczości Frydego). Może i problematykę świadomości, i zagadnienia poetyki zwanej personalistyczną rozświetliłoby sięgnięcie do tekstów grupy „Verbum”? A może większą wagę należałoby nadać faktowi częstego łączenia roli krytyka i pisarza przez przedstawionych w książce twórców? Może właśnie uprawianie twórczości literackiej przez Parnickiego, Andrzejewskiego, Kubackiego, także Wykę, ma związek z ich fascynacją ideami personalistycznymi? Zjawisko przechodzenia krytyki w ręce twórców jest w ogóle charakterystyczne dla w. XX, co zauważył Tomasz Burek². W przypadku krytyki zwanej personalistyczną jest to chyba dość wyraźne; może właśnie „bycie twórcą” pomaga takim działaniom krytyka: „krytyk-personalista dochodzi, co w twórcy i dziele jest odrębne, niepowtarzalne, jedyne. Równocześnie usiłuje wskazać, co ta odrębność, niepowtarzalność, jedyność zawdzięcza wspólności”³.

Wyłania się tu interesujące pytanie — czy w ogóle możliwa jest krytyka, którą dałoby się nazwać „niepersonalistyczną”? Jan Błoński taki np. wyraził pogląd na temat osobowości krytyka (częściowo zresztą cytuje go Dybciak): krytyk „jest nie tylko z przyrodzenia demokratą [...], ale także personalistą. Bardziej niż porządkować, chciałby zrozumieć, bardziej niż wyjaśniać — doprowadzić do porozumienia. Nad wierność normie i wierność literaturze (jako instytucji) przekłada przekonanie o dialogowym charakterze prawdy. Skłonny jest do nieporządku i przekraczania granic [...], ale też w głębi serca czuje się bliższy sztuce niż nauce”⁴.

Powyższe zdania mają wiele wspólnego z poglądami głoszonymi w książce Dybciaka, a przecież wydaje się, że Błoński uważa personalizm za swego rodzaju immanentną cechę krytyki literackiej w ogóle (nie tylko jednego z jej nurtów). To następny dowód, że problem istnienia nurtu personalistycznego w krytyce, jak też w wpływu personalizmu na ten rodzaj piśmiennictwa uważać możemy za kwestię otwartą.

Katarzyna Głowacka

POGRANICZA I KORESPONDENCJE SZTUK. Studia pod redakcją Teresy Cieślukowskiej i Janusza Sławińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1980. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 295. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Tom LVI. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Każda nowa polska książka poświęcona pograniczu sztuk wzbudza duże zainteresowanie i jeszcze większe nadzieje w wielu środowiskach naukowych. Ten wzrost zainteresowania badaniami w tej dziedzinie widoczny jest od kilku lat, szczególnie od czasu gdy do nauk humanistycznych wtargnęła semiotyka. Liczne grono badaczy przekonane jest, że dzięki zastosowaniu metod zaczerpniętych z nauki o znakach wiele dotychczas nie rozwiązanych problemów będzie można pomysłnie wyjaśnić. Byłoby jednak jawną nieprawdą twierdzenie, że semiotyka nie-

² T. Burek, *Krytyka literacka i „duch nowoczesności”*. *Literatura polska 1918—1932*. Warszawa 1975, s. 154.

³ Terlecki, *op. cit.*, s. 17.

⁴ J. Błoński, *Ofiarny kozioł i koń trojański*. „Teksty” 1972, nr 2, s. 5.

podzielnie panuje w badaniach nad pograniczem sztuk. Część badaczy odrzuciła całkowicie tę metodę, inni stosują wybiórczo niektóre tylko jej elementy, jeszcze inni w swoich pracach uprawiają kryptosemiotykę", i ostatnia, najliczniejsza chyba grupa, to ci, którzy mając większe lub mniejsze zastrzeżenia wobec tej metody, postanowili jednak wykorzystać ją we własnych badaniach. Ta różnorodność stanowisk metodologicznych znalazła swoje potwierdzenie w materiałach z XVII Konferencji Teoretycznoliterackiej w Przyjezierzu (zorganizowanej przez Instytut Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego oraz Instytut Badań Literackich PAN w dniach 1—6 II 1978). Oto kilka przykładów owej różnorodności: Alina Kowalczykowa (*O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*) pisząc o nieprzekładalności języków różnych sztuk stwierdza: „Sprawa jest jednak wyjątkowo zawiślana, semiotycy osiągają tu ponoć jakieś pozytywne rezultaty [...]”. (s. 179). Określenie dotychczasowych wyników badań semiotyków w dziedzinie pogranicza sztuk przy pomocy takiego stwierdzenia należy uznać za wyraz pewnej niefrasobliwości autorki.

Krytyczne uwagi pod adresem badań inspirowanych semiotyką zgłosił Erazm Kuźma (*Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem. <Na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej>*). Sądzę, że referat ten można nazwać głosem rozsądku i ostrzeżenia przed nadmierną wiarą niektórych badaczy w wyniki badań uzyskane dzięki stosowaniu narzędzi semiotyki. Mimo wielu słów krytyki autor nie przekreśla całego dorobku tych badań i, jak wynika z jego rozważań, wciąż jeszcze liczy na to, że semiotyka pomoże rozwiązać kilka nie wyjaśnionych do tej pory problemów.

Elementy nauki o znakach wykorzystał w swoim referacie Sławomir Świątek (*Znak, tekst i odbiorca w teatrze*), szkoda tylko, że ograniczył się prawie całkowicie do przedstawienia zespołu postulatów na najbliższą przyszłość. Praca ta może stanowić bardzo dobry punkt wyjścia do dalszych badań.

Konsekwentne stanowisko semiotyczne zaprezentowała Alicja Helman (*Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*), która wykorzystując aparat nauki o znakach, przedstawiła bardzo ciekawe spostrzeżenia (w dalszej części moich rozważań postaram się przedstawić je szczegółowo).

Owych 20 referatów składających się na recenzowaną księgę tworzy istną mozaikę metodologiczną, a przy tym właściwie każdy poświęcony jest innej tematyce, co sprawia, że zaprezentowany na spotkaniu w Przyjezierzu obraz stanu badań w dziedzinie pogranicza sztuk w Polsce nazwać by można „dziwnym materii pomieszaniem”.

Czy ten obraz jest prawdziwy? Na podstawie moich doświadczeń czytelniczych sądzę, że tak. Wśród publikacji dominują artykuły poświęcone małemu wycinkowi wybranej problematyki, każdy badacz zajmuje się interesującym go zagadnieniem, nie bardzo zważając na to, co obok robią jego koledzy. Złośliwie określając ten stan rzeczy można powiedzieć, że „każdy sobie rzepkę skrobie”.

Mimo wielu sprzeczności i rozbieżności, jakie ujawniła sesja, chciałbym pokusić się o odszukanie w wygłoszonych tam referatach kilku wątków wspólnych i na ich podstawie nakreślić przynajmniej ogólny pozytywny program badań nad pograniczem sztuk. Sądzę, że jednym z elementów takiego programu może być wszechstronna analiza roli i funkcji cytatu w literaturze, muzyce i plastyce.

Przypomnijmy znane fakty. Najwcześniej i najczęściej cytat wykorzystywany był w literaturze, powstał nawet specjalny gatunek literacki zwany centonem (utwór zbudowany z samych cytatów).

W sztukach plastycznych, szczególnie dawnych, trudno jest mówić o cytowaniu, panowała tam zasada *imitatio*, która kodyfikowała wszelkie nawiązania i zapożyczenia z dzieł innych twórców. Dopiero w sztuce najnowszej, zwłaszcza w pop-arcie możemy mówić o cytowaniu — twórca podczas budowy swojego dzieła świadomo-

mie cytuje fragmenty innych dzieł sztuki. Problem cytatu w muzyce poruszony został przez Michała Głowińskiego (*Literackość muzyki — muzyczność literatury*). Twierdzi on, że „istnieją dwa zasadnicze sposoby wychodzenia [w kierunku literatury] poza tworzywo [muzyczne]: za pomocą tytułu oraz cytatu” (s. 67). W dalszej części referatu autor pokazuje różne sposoby wykorzystywania cytatu w utworach muzycznych: raz cytowany jest fragment utworu wokalnego, innym razem — instrumentalnego, jeszcze innym razem cały utwór składa się z samych cytatów (centon muzyczny). Głównym zadaniem tak rozumianego cytatu jest konotowanie treści literackich, aby jednak mógł spełniać tę funkcję, musi najpierw być rozpoznawany przez odbiorców. Z tych rozpoznawalnych cytatów, jak pisze Głowiński „ukształtowała się cytatowa topika muzyczna o założeniach wyraźnie literackich” (s. 74). Gdy w utworze muzycznym „potrzebne” są treści rewolucyjne, to cytuje się fragmenty *Marsylianki*, gdy chce się stworzyć nastrój średniowiecza, to przytacza się fragment *Dies irae*.

O cytowaniu wspomina w swoim referacie także Ryszard Nycz (*O kolażu tekstowym. <Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego>*). Autor referatu stwierdza: „Cytowanie, podstawowa czynność tego sposobu pisania [tj. metodą kolażu], da się rozłożyć na dwie prymarne, skorelowane ze sobą operacje: powtórzenie jednostki pochodzącej z danego kontekstu, które jest semantycznym przekształceniem dzięki zestawieniu jej z elementami kontekstu innego” (s. 214).

Mimo że obaj badacze analizują funkcję cytatu w odmiennych dziedzinach, to jednak odwołują się do tych samych podstawowych jego właściwości: cytowany fragment przeniesiony w nowy kontekst „wychodzi poza swoje tworzywo”, częściowo lub nawet całkowicie traci swoje pierwotne znaczenie; każdy cytat jest także synekdochą w stosunku do utworu lub kontekstu, z którego pochodzi, a dzięki temu możliwe jest rozpoznanie zmiany jego znaczenia w wyniku przeniesienia w nowy kontekst, trzecią, najbardziej podstawową cechą cytatu stanowi to, że jest on powtórzeniem. Wszystkie te właściwości cytatu sprawiają, że należy on do ważniejszych elementów kształtujących strukturę utworu artystycznego.

Wymienione wcześniej właściwości cytatu (m. in. powtarzalność, synekdochiczność) pozwalają analizować go na gruncie retoryki (na ten aspekt cytatu zwrócił uwagę także Głowiński pisząc o „cytatowej topice muzycznej”, s. 74). Retoryczność cytatu, a jednocześnie jego dość powszechne występowanie zarówno w literaturze, plastyce, jak i w muzyce pozwala przypuszczać, że może być on jednym z ważnych elementów retorycznej syntezy sztuk. Mimo kilku prób do tej pory nikomu nie udało się jej zbudować, jednak nadal badania trwają¹. Ważny ich nurt stanowią poszukiwania w sztukach plastycznych i w muzyce takich struktur formalnych, które byłyby tożsame ze strukturami leżącymi u podstaw figur retorycznych. Jako przykład niech posłuży artykuł Davida Summersa, w którym autor analizuje zależności między kontrapostem — figurą plastyczną, a antytezą — figurą retoryczną². Cechą wspólną obu tych figur jest zasada łączenia przeciwieństw. Inny nurt tych badań tworzą poszukiwania figur retorycznych w systemach wielokodowych (np. plakaty reklamowe). Duży katalog takich figur (wizualno-wербalnych) przedstawił w swoim artykule Gui Bonsiepe³.

Przedstawiłem tylko przykładowo dwa nurty współczesnej retorycznej syntezy sztuk, ale nie można zapominać, że już dawniej retoryka była uważana za płą-

¹ Zob. m. in. J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Triron, *Allgemeine Rhetorik*. München 1974.

² D. Summers, *Contraposto: Styl and Meaning in Renaissance Art*. „The Art Bulletin” nr 59/3 (1977).

³ G. Bonsiepe, *Visual-Verbal Rhetoric*. W: W. Shibles, *Essays on Metaphor*. Whitewater 1972, s. 162.

szczynę, na której wolno dokonać syntezy sztuk. Nie miejsce tu na pełny przegląd historycznych powiązań retoryki ze sztukami plastycznymi, wystarczy przywołać słynny traktat Leona Battisty Albertiego *Della pittura* (1435)⁴. To właśnie Alberti był skłonny uważać retorykę, a nie poetykę za podstawę wszystkich sztuk⁵. Tą samą drogą kroczył Antonio Averlino, zwany Filarete, autor *Traktatu o architekturze* (1457—1464), w którym postulował, aby architekt w swojej pracy dokładnie naśladował mówcę⁶.

Warto może jeszcze przypomnieć, że w końcu XVI w. teoretycy i kontynuatorzy nowego stylu w muzyce — Jacopo Peri, Giovanni Bardi czy Giulio Caccini — żądali od kompozytorów, aby tworzyli swoje utwory na wzór mów retorycznych, a nawet aby poszczególne fragmenty muzyczne były zbliżone budową do figur retorycznych.

W tym historycznym nurcie rozważań mieści się referat Zygmunta Ważbińskiego (*Pietro Aretino a pojęcie „disegno” w krytyce artystycznej Wenecji XVI wieku*). Słusznie zauważa on, że sformułowana przez Aretina trójdzielna koncepcja malarstwa (*invenzione, disegno i colore*) była wzorowana na schemacie retorycznym (*inventio, dispositio, elocutio*) i wykorzystana już wcześniej przez Albertiego (*composizione, circonscrizione, recezione di lumi*). Sądzę, że można mieć uzasadniony żal do autora referatu o to, że w swoich rozważaniach tak mało uwagi poświęcił retorycznej genezie poglądów Pietra Aretina na sztukę.

Alicja Helman we wspomnianym już referacie formułuje na podstawie analizy składników przekazu złożonego (film) następującą tezę: „W syntezie uczestniczą nie systemy, lecz ich wybrane składniki — niektóre tylko podsystemy; łączą się one w sposób mniej lub bardziej harmonijny i płynny z podsystemami należącymi do innych systemów, tworząc nową całość. W procesie tym uczestniczą, wiążą się ze sobą i układają dwa równorzędne i równoczesne przebiegi: destrukcji pierwotnie całościowych systemów biorących udział w syntezie i konstrukcji nowych postaci jakościowych, których narodziny tylko tym sposobem są możliwe” (s. 13).

Ten sam problem — analizę składników przekazu złożonego — poruszyła Dobrochna Ratajczak (*Obraz i słowo w ramie sceny*). Zastanawiając się nad konsekwencjami, jakie wywołują zmiany plastyczne obrazu sceny w kształcie całego przedstawienia teatralnego, autorka formułuje problemy z tym związane w postaci pytań: „czy proces zamykania obrazu scenicznego, odgradzania go ramą sceniczną, kurtyną i światłem od widowni, a następnie wznoszenia czwartej ściany — jest odczuwalny także w roli słowa i w jego miejscu w scenicznym obrazie? czy hierarchizacja poszczególnych planów sceny, tak bardzo widoczna w praktyce malarzkiej — obejmowała również literaturę? czy wzorce dekoracji, zbiory miejsc do grania — wiązały się z kolei z charakterem dramaturgii?” (s. 136).

Na wszystkie te pytania autorka odpowiada twierdząco, jednocześnie dodaje, że szczegółowa analiza przedstawionych zależności jest postulatem skierowanym w przyszłość.

Pozostając nadal w kręgu problematyki wzajemnych zależności podsystemów w obrębie systemu wielokodowego, jeszcze raz powracamy do referatu Alicji Helman, by przytoczyć sformułowane tam prawo przemienności funkcji, „które sprawia, że w określonych złożeniach podsystemów w wyniku określonej intencji nadawcy-autora (i przy współdziałaniu czynników, których na razie wyodrębnić

⁴ Zob. L. B. Alberti, *O malarstwie*. [De Pictura]. Opracowała M. Rzepińska. Przełożyła L. Winniczuk. Wrocław 1963.

⁵ Zob. J. R. Spencer, *Ut Rhetorica Pictura. Study in Quattrocento Theory of Painting*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 20 (1957), nr 1/2, s. 30.

⁶ Spencer, *op. cit.*, s. 29.

ani nazwać nie potrafimy) dany podsystem lub kilka z nich przestaje pełnić funkcje charakterystyczne dlań w ogóle bądź przynajmniej w jego pierwotnym systemowym złożeniu i staje się przede wszystkim wehikułem służącym przenoszeniu znaczeń innego podsystemu lub — globalnie — całego przekazu” (s. 16).

Słuszność i prawdziwość tego twierdzenia została potwierdzona w wielu referatach wygłoszonych na sesji w Przyjezierzu. M. in. Jan Trzynadłowski (*Teatr i muzyka w kręgu koncepcji teatru instrumentalnego*) posłużył się paradoksem, który bardzo trafnie oddaje sedno rzeczy: „mamy tu [tj. w wypadku teatru instrumentalnego] koncert, który stał się teatrem, i teatr, który równocześnie jest koncertem [...]” (s. 118).

W tego rodzaju dokonaniu artystycznym, jakim jest teatr instrumentalny (system wielokodowy), następuje zmiana funkcji podsystemów (koncert, który stał się teatrem) i dzięki tej zmianie (utrata części pierwotnych właściwości) możliwa staje się synteza, powstaje system złożony — teatr instrumentalny.

Do podobnych wniosków jak te, które zawarte są w prawie przemienności funkcji dotarł w przytaczanym już artykule Michał Głowiński, przedstawił je w postaci następującej tezy: „dzieło muzyczne, gdy ma przekazywać treści literackie, musi w jakiś, mniej lub bardziej pośredni, sposób wyjść poza swoje tworzywo, musi wprowadzić elementy, które czyniłyby zdolnymi pewien zorganizowany zespół dźwięków traktować tak, że może on być odczytany jako przekaz czegoś, czego owe układy dźwięków same w sobie nie przekazują” (s. 67).

Teza Głowińskiego jest zasadniczym rozwinięciem twierdzenia Alicji Helman, gdyż sprowadza to twierdzenie na „niższy” poziom, dotyczy systemu jednokodowego (muzyki).

Z kolei uzupełnieniem tezy Michała Głowińskiego są uwagi Józefa Opalskiego (*O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*). Jako pierwszy sposób autor wymienia: „Muzykę jako element fikcji literackiej” (s. 58). Chodzi tu o fikcyjny utwór muzyczny stworzony przez pisarza i egzystujący w obrębie dzieła literackiego. W takiej sytuacji twórczość pisarza bardzo upodobnia się do twórczości kompozytora (w skrajnych przypadkach pisarz staje się kompozytorem). Zwrócenie uwagi nie tylko na zmianę funkcji utworu, ale także na zmianę roli twórcy, uważam za istotne.

Śledząc wspólne wątki referatów wygłoszonych w Przyjezierzu, chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden ciekawy problem poruszony przez Józefa Opalskiego. Autor wymienia sześć sposobów istnienia utworu muzycznego w dziele literackim, o pierwszym z nich już pisałem, teraz poświęcę trochę miejsca sposobowi trzeciemu — „Utwór muzyczny jako model konstrukcyjny utworu literackiego” (s. 60). Aby tak sformułowany problem znalazł pozytywne rozwiązanie, muszą być spełnione przynajmniej dwa warunki: po pierwsze, należy przedstawić świadectwo pisarza — w tym wypadku sięgnął autor do słów Jarosława Iwaszkiewicza — że „Niebo jest »usiłowaniem możliwie ścisłego oddania w słowie formy sonatowej” (s. 61); po drugie — i ten warunek jest chyba ważniejszy — konieczne jest takie przedstawienie cech struktury, aby mogły być one weryfikowane interpersonalnie. Oczywiście, badania nie powinny się zakończyć na tym, wskazanie elementów struktury jest krokiem wstępnym, kolejny etap to odpowiedź na pytania: jakie funkcje spełnia wskazana struktura w danym dziele? czy w dziele muzycznym i w dziele literackim struktura ta spełnia podobne funkcje, czy może odmienne, a jeśli odmienne, to czym one różnią się w obu rodzajach dzieł?

Częściową odpowiedź na sformułowane tu pytanie o rolę struktury muzycznej w dziele literackim zawiera artykuł Ewy Wiegandt (*Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*). Autorka proponuje własny zestaw trzech kategorii określających związki muzyki i literatury:

„Muzyka w literaturze, czyli wszelkie informacje o muzyce pojawiające się w utworze literackim w sposób stematyzowany.

Muzyka literatury [...]. Chodzi [...] o aktualizowane w języku artystycznym cechy prozodyjne języka naturalnego. W tym sensie cechy muzyczne posiada każda wypowiedź językowa.

Muzyczność literatury (resp. malarskość rzeźby, rzeźbiarskość poezji itp.), czyli wychodzenie dzieła literackiego poza swój status ontologiczny ku statusowi właściwemu sztuce innej" (s. 104—105).

Szczególnie zainteresowała mnie kategoria trzecia, gdyż zostało przywołane w niej prawo przemienności funkcji, które autorka uzupełnia dowodami świadomości estetycznej twórców, przytaczając wypowiedzi pisarzy o muzyczności ich prozy. Na podstawie tych świadectw autorka konstatuje, że dla twórców (M. Proust, T. Mann, H. von Doderer i inni) muzyką są lub bywają najczęściej „muzyczne formy cykliczne (symfonia, *divertimento*)”, „możliwość równoczesnego prowadzenia kilku linii melodycznych (kontrapunkt, fuga)”, „lejtmotyw” (s. 106). Celem stosowania w literaturze (prozie powieściowej) struktur muzycznych — tutaj znajduje się odpowiedź na jedno z wcześniej sformułowanych pytań — jest zniszczenie jednej z podstawowych cech literatury, mianowicie linearności, i wprowadzenie na jej miejsce struktury przestrzennej. Odpowiedź ta dotyczy tylko jednego pytania, jej uzupełnienie stanowiłoby rozstrzygnięcie kwestii, czy rzeczywiście proza wymienionych tu pisarzy utraciła linearność na rzecz przestrzenności.

Na zakończenie kilka wniosków natury ogólniejszej. Jak łatwo zauważyć, swoje poszukiwania wspólnych wątków oparłem w przeważającej mierze na pracach, których głównym tematem jest analiza związków muzyki z innymi dziedzinami sztuki. Nie był to przypadek, wśród materiałów z sesji te właśnie referaty wyróżniały się wysokim poziomem. Spotkanie w Przyjezierzu zadało kłam obiegowym poglądom, jakoby badania związków muzyki z innymi sztukami były najmniej rozwinięte. Mógłby ktoś powiedzieć, że wspomniane prace wysoki poziom zawdzięczają literaturoznawcom, a jak powszechnie wiadomo, literaturoznawstwo reprezentuje wyższy poziom teoretyczno-formalny niż muzykologia czy historia sztuki. Tak, to prawda, ale prawda niepełna. Coraz częściej przedstawiciele obu tych nauk prezentują prace nie ustępujące bynajmniej pod względem warsztatu metodologicznego pracom pisanim przez literaturoznawców.

Sądzę, że warte podkreślenia jest jeszcze jedno znamienne zjawisko, a mianowicie to, iż wiele wygłoszonych na sesji referatów operowało obcym materiałem faktograficznym spoza swojej „macierzystej” dyscypliny. Świadczy to wyraźnie o ekspansywności i sile rozwoju badań nad pograniczem sztuk w Polsce.

Marek Skwara