

LITERATURE AS A MEANS OF TEACHING ENGLISH: A CRITICAL ASSESSMENT

Dinesh Kumar

Associate Professor of English

Dyal Singh College, Karnal

Email.id dineshkarnal1@gmail.com

Mob. 9466580017

Abstract

It is an acknowledged fact that literature serve as a popular technique for teaching both basic language skills (i.e. reading, writing, listening and speaking) and language areas (i.e. vocabulary, grammar and pronunciation) in the contemporary era. There are various reasons why literary texts are used in foreign language classroom. The main criteria for selecting suitable literary texts in foreign language classes are stressed in order to make the reader familiar with the underlying reasons and criteria for language teachers' using and selecting literary texts. Moreover, literature and the teaching of language skills, benefits of different genres of literature (i.e. poetry, short fiction, drama and novel) to language teaching and some problems encountered by language teachers within the area of teaching English through literature (i.e. lack of preparation in the area of literature teaching in TESL / TEFL programs, absence of clear-cut objectives defining the role of literature in ESL / EFL, language teachers' not having the background and training in literature, lack of pedagogically-designed appropriate materials that can be used by language teachers in a classroom context) are taken into account. In this way, the place of literature as a tool rather than an end in teaching English as a second or foreign language will be unearthed.

Key-words: Literature, Teaching Language Skills Literary Competence, Foreign Language Teaching.

INTERMEDIALNY WYMIAR PROZY BRUNONA SCHULZA W KONTEKŚCIE SYNTEZY SZTUK (na materiale komponentu muzycznego szulcowskich tekstów artystycznych)

Natalia Matorina

doktor nauk humanistycznych w dziedzinie językoznawstwo, docent,

doktorant Katedry Polonistyki i Przekładu na Wydziale Filologii i

Dziennikarstwa Wołyńskiego Uniwersytetu Narodowego imienia Łesi Ukrainki

E-mail: n.m.matorina@gmail.com

Teoria intermedialności wkracza dziś na nowy poziom i jest postrzegana jako wskaźnik ogólnych tendencji rozwoju współczesnej kultury. Właśnie literatura wśród innych rodzajów sztuki najbardziej aktywnie reprezentuje relacje intermedialne,

dzięki czemu rozpowszechnione stają się intermedialne badania kierunku literaturoznawczego. To wyrazy oraz obrazy werbalne są w stanie zgromadzić szeroki zakres ludzkich emocji, myśli, podświadomych i świadomych pragnień, dzięki czemu badania literackie wciąż są aktualne i nowoczesne. W ramach wytyczonych gruntownych zmian w literaturoznawstwie ostatnich dziesięcioleci, w taki czy inny sposób, dokładnej rewizji i / lub ponownego czytania przez pryzmat teorii intermedialności wymagają również prozaiczne dzieła Brunona Schulza, znanego polskiego pisarza literackiego pogranicza Galicji pierwszej połowy XX wieku. Na oryginalnej muzykalności szulcowskich tekstów artystycznych akcentują zarówno krajowi, jak i zagraniczni badacze twórczości Schulza. Przedstawiamy wybrane obserwacje autora publikacji dotyczące intermedialnego wymiaru prozy szulcowskiej – na materiale komponentu muzycznego.

W kultowej dylogii opowiadań Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą* komponent muzyczny jest bardzo potężny [3; 4]. Interesujące jest w szczególności to, że jest on dosłownie narysowany na okładce drugiego zbioru pisarza *Sanatorium pod klepsydrą* (przetłumaczone na język ukraiński przez M. Jarmoluka) i jest postrzegany w kontekście syntezy sztuk jako oryginalna malarska (sztuka malarska) uwertura (muzyka) do zbioru opowiadań (literatura): grafik-projektant M. Mendor wybrał ilustrację autora „Kataryniarz na podwórku, 1936, rysunek” [2; 1, s. 22] do oprawy książki, dzięki czemu środki artystyczne prozy Schulza są niezwykle wzmacniane za pomocą wyrazu, rysunku-illustracji (interakcja z malarstwem) i akompaniamentu muzycznego (obraz akordeonu w centrum ilustracji Brunona Schulza). Oczywiście w takim kontekście zakres twórczych odkryć jest znacznie szerszy niż dzięki jednemu Słowu.

Zwraca uwagę stopniowe osadzanie tytułów, odpowiednio i samych opowiadań (w szczególności: *Manekiny, Traktat o manekinach albo w Księżdzie rodziny, Traktat o manekinach. Ciąg dalszy, Traktat o manekinach. Dokończenie* [4] itd.); takie podejście w jakiś sposób odwołuje się do idei konsekwentnej instrumentacji (środka muzycznej ekspresji), która jest harmonijnym przetwarzaniem postrzeganym jako pewne uzupełnienie, dorysowanie (melodycznych) myśli.

Kategoria dźwięku w świecie artystycznym Brunona Schulza ma status ontologiczny: dźwięk w taki czy inny sposób wyznacza przestrzeń, organizuje, porządkuje świat. Formy i sposoby przejawów dźwięku w tekstach Schulza są różnorodne, przedstawione w wariantach od onomatopei do wieloznacznych obrazów, obdarzonych semantyką akustyczną. Sam autor-narrator jest obecny w tekście dylogii tylko jako głos, jakaś idealna substancja. Występuje różnorodność innych przejawów muzykalności, a ponadto są one obecne na różnych poziomach tekstualnych, w szczególności na poziomie budowy licznych tropów za pomocą słownictwa ze sfery muzycznej: „Wtedy nagle cały park staje się jak ogromna, milcząca orkiestra, uroczysta i skupiona, czekająca pod podniesioną pałeczką dyrygenta, aż muzyka w niej dojrzeje...” [4, s. 159]; „Ale potem znów tylko ogrody rozpierają ogromnymi westchnieniami powietrze i różną tysiąckrotnie listowiem, na wyścigi, dniem i nocą, na akord” [tamże, s. 190]; „Przez otwarte wysokie okno przez szczelinę fletu wpływało powietrze z ogrodu w łagodnych falach...” [tamże, s. 193] itp.

Poprzez różnorodność terminologii muzycznej – *tonalność, melodia, polifonia, fuga, kantylena, flet, skala, oktawa, altówka, półton, akord, bas, maestro, rapsoda, kantata, wiolonczela, skrzypce, płyta rezonansowa, orkiestra, dyrygent, symfonia, akompaniament, fortepian* itp. – Bruno Schulz jasno przedstawia swoje rozważania, obrazowo prezentuje sytuację w procesie literackim, co przyczynia się do lepszego jego zrozumienia.

Niezwykle istotnym u Schulza jest zmysł słuchu, o czym świadczą motywy szumu (*Księga, Sanatorium Pod Klepsydrą*), interakcji szumu i słuchu (*Wiosna*) itp.: „Podczas naszych rozmów szum lasu wezbrany chłodnym jaśminem wędruje przez pokój całymi milami krajobrazów” [tamże, s. 199]; „I płynął dalej, z szumem parków, z pochodem lasów, z korowodem krążących horyzontów” [tamże, s. 203]; słuchu jako daru będącego środkiem poznania znaczeń w głębi zjawisk: „Kto z dzisiejszej generacji kupców bławatnych ... wiedział jeszcze na przykład, że kolumna bali sukiennych ... musiała pod zjeżdżającym z góry na dół palcem wydać ton jak gama klawiszy?” [tamże, s. 233] itp. Wszystko to jest postrzegane jako muzyka słowna, zbudowana za pomocą semantyki oraz brzmienia wyrazów, które wywołują wrażenia muzyczne.

Obrazy instrumentów muzycznych w twórczości Schulza mają istotne znaczenie („najbardziej obecne” na stronach opowiadań Schulza są katarynki): „Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki, pełne ukrytych wewnątrz fletów, gardziołek i piszczałek” [tamże, s. 119]; „Ich instrumenty, skrzypce i wiolonczele o szlachetnych konturach, leżały porzucone na boku...” [tamże, s. 142]; zdarzają się też jednoczesne aluzje do form i nazw instrumentów muzycznych, na przykład do nazw instrumentów muzycznych i nazw gwiazdozbiorów Lutni oraz Łabędzia: „... wśród których wodnym drukiem rysowały się esownice i profile instrumentów, fragmentaryczne klucze, nie dokończone liry i łabędzie, imitacyjny, bezmyślny komentarz gwiazdny na marginesie muzyki” [tamże, s. 143].

Ciągłe odwoływanie się do obrazów instrumentów muzycznych sprawia, że są one postrzegane jako znaczące w strukturze opowieści szulcowskich. Można powiedzieć, że obrazy instrumentów muzycznych są rzeczywiście cennymi symbolami polisemantycznymi. W sposób implicytny ucieleśniają temat muzyki i nie pozwalają na jednoznaczną ocenę dyskursu Schulza, zawsze pozostawiając zmienność interpretacji.

Symboliczna interpretacja katarynki jest fundamentalnie ważna dla struktury całej dylogii. Katarynka to instrument muzyczny mechaniczny z grupy aerofonów, małe pudełko, w którym umieszczony jest niewielki mechanizm (rury, miech, wałki). Podczas obracania rączki brzmi jakiś krótki utwór muzyczny, zwykle bardzo prosty i prymitywny w harmonijnym akompaniamencie.

Katarynka w twórczości Schulza to ciekawa postać muzyczną, bardzo niejednoznaczna, niezwykła, w pewnym sensie kontrowersyjna: z jednej strony katarynka jest prostym instrumentem muzycznym, ma niewielką liczbę wałków, które często się psują (= usterki, odpowiednio hałas, skrzywienie, grzechot, gwizd, syk itp. kojarzą się z dźwiękami tworzonymi przez katarynkę, niektórzy badacze nawet uważają niesprawność za ważną cechę obrazu-symbolu tego instrumentu), nie ma też zbyt wielu melodii do wyboru. Z drugiej strony takie niesprawność powoduje

zastąpienie jednej melodii inną: paradoksalnie zapewnia możliwość wyjścia z błędnego koła, szansę na taką czy inną improwizację, która przejawia swoją prawdziwą naturę: następuje przełączanie rejestrów, nieoczekiwana zmiana intonacji i tematu, nagle przerwanie lub teki samy początek itp.

Motyw gry na katarynce w twórczości Schulza okazuje się jedną z zasad modelowania świata, w której świadomość autora nieustannie odwołuje się do idei harmonijnego brzmienia, próbując znaleźć w rzeczywistości takie skoordynowane znaki akustyczne. Obserwujemy jednocześnie postawę autorską, która niezmiennie wiąże się z tematem zbawczej muzyki, przemieniającego słowa, dającego nadzieję na przyszłe zmartwychwstanie.

Wielu muzyków i kompozytorów zainspirowało się prozą Brunona Schulza; Schulz jest jednym z tych rzadkich autorów, w którego twórczości czerpią inspirację współcześni muzycy, taki jak zespół *The Cracow Klezmer Band* – zespół jazzowy, powstały z inicjatywy kompozytora i akordeonisty J. Bestera w 1997 r. w Krakowie. Zespół występował na festiwalach kultury żydowskiej w Węgrzech, Finlandii, Polsce, Czechach. Jego brzmienie różniło się od tego, co większość ludzi uznałaby za tradycyjną klezmerską muzykę – zamiast tanecznych wersji tradycyjnych piosenek na jidysz, fantazji w wolnej formie i płaczu, *The Cracow Klezmer Band* często grał mroczne i refleksyjne, ale szczerze i dynamiczne oryginalne kompozycje wirtuozowskie w klezmerskiej formie. Muzycy naśladowali również dźwięki niemuzyczne za pomocą swoich instrumentów, takie jak dźwięk skrzypiącego statku lub odległy krzyk ptaka; w rzeczywistości to ma długą tradycję w muzyce klezmerskiej.

Teksty Schulza, gdzie codzienne życie małego prowincjonalnego miasteczka staje się fantastyczną przypowieścią o losach świata, przeniesione na scenę teatralną (*Umarła klasa* Tadeusza Kantora), zekranizowane (*Sanatorium pod klepsydrą* Wojciecha Hasa) stały się podstawą filmów animowanych (*Ulica krokodyli* Stephena i Timothy Quayów (1986)), utworów muzycznych (opera J. Woolricha *Ulica krokodyli*) itp.

W kontekście intersemiotycznym można również mówić o współbrzmieniu twórczości Brunona Schulza z niektórymi dziełami sztuki muzycznej, w szczególności w pewien sposób żydowska muzyka ludowa odbija się echem w słownym tekście Schulza; utwory muzyczne Arnolda Schönberga (1874 – 1951), austriackiego kompozytora, malarza, pedagoga, teoretyka muzyki, dyrygenta żydowskiego pochodzenia; najwybitniejszego przedstawiciela muzycznego ekspresjonizmu, założyciela Nowej szkoły wiedeńskiej, uważanego za jednego z najbardziej wpływowych kompozytorów początku XX w.; kompozycje muzyczne austriackiego kompozytora, jednego z przedstawicieli Nowej szkoły wiedeńskiej Albana Berga (1885 – 1935) i in.

Bibliografia:

1. J. Ficowski, Bruno Schulc, *Knyha obraziv*, tłum. L. Łysenko, Kyjiw 2014, s. 560. [С. Фіцовський, Бруно Шульц, *Книга образів*, пер. з пол. Л. Лисенко, Київ 2014, с. 560.]

2. B. Szulc, *Sanatorij pod klepsydroju*, tłum. M. Jarmoluk, Charkiw 2023, s. 414. [Б. Шульц, *Санаторій під клепсидрою*, пер. з пол. М. Ярмолюка, Харків 2023, с. 414].
3. B. Szulc, *Cynamonowi kramnicy ta wsi inszi opowidannia w perekladzi Jurija Andruchowycza: opowidannia*, Kyjiw 2017, s. 384. [Б. Шульц, *Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича: оповідання*, Київ 2017, с. 384].
4. Schulz B., *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*, Warszawa 1994. 320 s.

ОБРАЗИ Й МОТИВИ ШУМЕРО-АККАДСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК І ОЛЬГИ ТОКАРЧУК

*Галина Матусяк,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри
публічного управління, права та гуманітарних наук
Херсонський державний аграрно-економічний університет
E-mail: h.bokshan@gmail.com*

Знайомлячись із літературними доробками української письменниці Г. Пагутяк і польської авторки О. Токарчук, можна зауважити чимало аналогій: мисткинь, зокрема, об'єднує спосіб художнього мислення, що виявляється в неухильному інтересі до реактуалізації образів, мотивів і сюжетів світової міфології, створенні власних неоміфів, застосуванні інтертекстуальних стратегій, зацікавленні історичною минувшиною та екоцентричною проблематикою. Подібності у світовідчутті Г. Пагутяк і О. Токарчук оприсутнюються як в есеїстиці, так і в белетристиці. Твори обох авторок характеризується схожим жанровим розмаїттям (есеї, оповідання, повісті, романи), а також жанровою дифузією. Чимало аналогій можна спостерігати як у малій прозі, так і в романах Г. Пагутяк і О. Токарчук на сюжетному, мотивному та образному рівнях. Зокрема, варто підкреслити подібні тенденції створення «хімерних» персонажів і мотивів мандрів та трансгресії. Письменниць також об'єднує наявність автобіографічних маркерів і схильність до філософських рефлексій. Такі збіги спонукають до аналізу творчості Г. Пагутяк і О. Токарчук у компаративному аспекті.

Мета дослідження – виявити типологічні аналогії в інтерпретації шумеро-аккадської міфології в повісті «Брат мій Енкіду» Г. Пагутяк і романі «Анна Ін у гробницях світу» та лібрето до опери «Ahat III. Siostra Bogów» О. Токарчук, а також ідентифікувати своєрідність ресемантизації відповідних образів і мотивів у їхніх творах.

Г. Пагутяк і О. Токарчук у своїй творчості реактуалізують образи й мотиви шумеро-аккадського епосу: українська письменниця в повісті «Брат мій Енкіду» вдається до «оживлення» поеми про Гільгамеша (Більгамеса), а