



**ŁUKASZ PIASKOWSKI**

 <https://orcid.org/0000-0002-3528-4301>

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Historii Literatury Romantyzmu

pl. Nankiera 15, 50-996 Wrocław

e-mail: lukasz.piaskowski@uw.edu.pl

## W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim

### How a Musical Form Becomes a Literary Genre

#### Abstract

The aim of the article is to look at the problem of complicated relationships between musical forms and literary genres, as well as the process of transformation of one form into another. The main thesis of the text is the observation that musical forms affect literary works in two basic ways: they affect either the meaning (semantic integration) or the form (structural and compositional integration) of works. These processes can be accompanied by various creative motivations: transformational (intersemiotic translation, literary score) or metaformal (formal mimicry, metaform). The result of these operations is either works that translate the structure of a musical form into a poetic work, or works that merely imitate these forms, using musical motifs more freely. Separately, it is also worth distinguishing such a thematization of musical forms that leads to their use as a color metaphor or an object of description. An important problem raised in the article is also the issue of including musical poetic genres in the logic of the historical-literary process and considering them as forms undergoing development. A scherzo, a prelude or a nocturne written by representatives of positivist, modernist or interwar period literature should be considered in a completely different way. Musical literary forms were brought to life in the mid-nineteenth century, and over the next decades they were subject to historical, social, and cultural changes. Undoubtedly, cultural and ideological factors, and not only formal and compositional factors, contributed to their creation. Musical genres in poetry develop slightly differently for this reason, and their genesis allows for broadening the context enabling their proper interpretation.

musical form; literary genre; intersemiotic translation; formal mimeticism; poetry

### **Krótkie wprowadzenie do tematu**

Nie ma tu miejsca na opisanie długiej historii wzajemnych wpływów muzyki i literatury polskiej na polu odniesień gatunkowych. Dość jednak powiedzieć, że u początków naszej kultury muzyka i poezja była właściwie jednym i tym samym (Tatarkiewicz 2009: 23–28). Jedna nie mogła istnieć bez drugiej. Historia muzyki i poezji jest więc w pewnym sensie historią rozbitej rodziny, której członkowie dążą do autonomii, nawet jeśli przebieg samych dziejów aż do XX wieku ciągle spletał ze sobą obie dziedziny i nie pozwalał na ostateczne rozstanie.

Najwięcej dla utrwalenia tego związku uczynił w literaturze polskiej romantyzm. Twórcy romantyczni postrzegali świat w zasadzie synestezyjnie, a sztukę poetycką, mimo iż w ich mniemaniu najdoskonalszą, musiała „dopowiadać” muzyka, ponieważ to ona dysponowała odpowiednimi jakościami metafizycznymi, istotnie wspierającym sposobem poetyckiego wyrazu. Najwybitniejszych polskich poetów romantyzmu nie skłoniło to jeszcze do adaptacji form muzycznych, choć w drugą stronę pewne procesy następowały — dość przypomnieć o tzw. liryce fortepianowej, balladach Chopina czy muzyce programowej: symfoniach i poemacie symfonicznym (Tomaszewski 2009: 582). Za wyjątek można w tym wypadku uznać *Pana Tadeusza* (1834) Adama Mickiewicza, w którym poeta stworzył wzorzec tematyżacji nie tylko formy koncertu, ale także ustalił zasadniczą poetykę opisu wykonania utworu muzycznego w polskiej literaturze (Cieśla-Korytowska 2003). W latach 40. i 50. XIX wieku, niezależnie od Mickiewicza, zaczęto pisać wiersze, będące swoistymi „relacjami” z koncertu muzycznego połączonymi z poetyką apoteozy jednostkowego geniuszu muzycznego (Piaskowski 2023a: 189–194). Przyczynek do tego typu poezji dał Franz Liszt, odbywający trasę koncertową po ziemiach polskich (Skiba 2016: 57–58), ale także wybitny polski skrzypek Karol Lipiński (Kolbuszewski 2011: 5–19). Były to jednak przypadki nadal akcydentalne, uzależnione od okoliczności.

Początek poetyckiej tematyżacji form muzycznych należy datować najprawdopodobniej na lata 60. XIX wieku, kiedy tacy poeci i poetki, jak Cyprian Norwid, Maria Konopnicka, Adam Asnyk czy Michał Bałucki, coraz chętniej wykorzystywali poetykę aluzji intersmiotycznej, umieszczając nazwy form muzycznych w tytułach swoich wierszy. Pojawiły

się wówczas w polskiej poezji takie formy, jak nokturn, scherzo czy preludium, inspirowane najczęściej muzyką i postacią Fryderyka Chopina<sup>1</sup>.

Do apogeum takiej tematykacji doszło w epoce Młodej Polski, kiedy to umieszczanie nazw form muzycznych w elementach paratekstowych, czyli tytułach, podtytułach, motach itp., stało się jednym z wyznaczników stylu epoki, a także tzw. modernistycznej korespondencji sztuk (Śniecikowska 2010: 294–300). To wówczas wprowadzono na szerszą skalę takie formy, jak sonata i symfonia, a formą szczególnie uwielbianą było preludium (Stykowa 1975: 183–196)<sup>2</sup>.

Okres międzywojnia okazał się dla rozwoju gatunków muzycznej proweniencji mniej przychylny głównie z powodu wpływów nowej awangardowo-konstruktivistycznej ideologii artystycznej, której ambicją było odcięcie poezji od źródeł muzycznych i wypracowanie jej artystycznej autonomii. Oznaczało to niemal całkowite wyeliminowanie języka muzycznego z poezji, przynajmniej w latach 20. XX wieku. Mimo to wiersze nawiązujące do form muzycznych oczywiście nadal pisano. Najchętniej podejmowali takie próby poeci skamandryccy (tu zwłaszcza: Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński oraz Leopold Staff) oraz poeci reprezentujący grupę literacką Kwadryga (tu szczególnie: Władysław Sebyła, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stefan Flukowski czy Stanisław Ryszard Dobrowolski)<sup>3</sup>.

Nakreślona wyżej historia muzyczno-poetyckich zależności jest przede wszystkim zarysem i nie należy jej traktować jako pełne przedstawienie zagadnienia. Niniejszy artykuł ma jeden cel: wprowadzenie do problematyki relacji na linii forma muzyczna–gatunek literacki. Kwestie historyczne poruszane będą sporadycznie, pełniąc funkcję pomocniczą. Warto jednak pamiętać, że historia ma znaczenie dla doboru metody badawczej, o czym będzie jeszcze mowa.

### Kilka słów o metodzie

A. W niniejszym szkicu dominuje perspektywa semiotyczna. Towarzyszyć jej będzie znana i rozpoznawalna w badaniach literackich terminologia, spośród której najważniejszą funkcję odegra pojęcie przekładu intersemiotycznego. Istotnym założeniem badawczym jest również traktowanie dzieła literackiego jako tekstu, a także ciągu znaków. Semiotyka spotyka się więc z perspektywą tekstologiczną (kompozycyjną), a ponadto z intertekstualnością w swej klasycznej postaci, w której tekst traktowany jest jak swoisty ośrodek innych tekstów („mozaika cytatów” Julii Kristevej [1983: 396], „polifonia głosów” Michaiła Bachtina [1986: 478]). W tym wąskim kontekście oznacza to, że tekst poetycki może zostać przekształcony podług reguł zapożyczonych, ale sama ich głębia czy poziom zaawansowania

<sup>1</sup> Dość przypomnieć dwa wiersze *Scherzo* Norwida, cykl poetycki *Z albumu Szopena* Konopnickiej, na który składały się dwa wiersze: *Preludium* oraz *Nokturn*. Do innych znanych wierszy tego czasu należą *Scherzo*, *Nokturno* oraz *Preludium* Asnyka. Bałucki bodaj jako pierwszy w historii polskiej poezji użył wyrazu *Scherzo* jako nazwy cyklu poetyckiego.

<sup>2</sup> Najwybitniejsze preludia napisał wówczas Kazimierz Tetmajer, układając je w cykl na wzór 24 preludium op. 28 Chopina z lat 1838–1839. To właśnie autora *Końca XIX wieku* można do pewnego stopnia uznać za kodyfikatora gatunku poetyckiego preludium. Za wzorem Tetmajera poszedł Edward Leszczyński, który stworzył aż dwa cykle preludium.

<sup>3</sup> Warto podkreślić, że mimo wysokiego poziomu kontestacji formy muzyczne w poezji nadal tematyzowano, choć już nie na tak dużą skalę. Pojawiały się wiersze nawiązujące do m.in. nokturnów, scherz, preludium, sonat, symfonii, a także w skromniejszym wymiarze — do rond, barkarol, intermezz, uwertur, berceuse, fug, impromptu czy kantat.

są zróżnicowane. Intertekstualność i intersemiotyczność wykorzystują zasadniczą zaletę pojęcia znaku, który w najogólniejszej mierze jest „czymś, co przedstawia lub zastępuje coś innego” (Burzyńska, Markowski 2009: 234). Jest zatem czymś, co reprezentuje coś, czym samo nie jest. Jego istotą jest zatem pozostawanie w określonej relacji znaczeniowej. Ma to istotne znaczenie w kontekście konfrontacji z bardziej dziś modnymi w humanistyce ujęciami, do których zaliczyć można przede wszystkim odmienianą przez wszystkie przypadki intermedialność.

Jest to orientacja metodologiczna, która pozwala, jak podkreśla Andrzej Hejmej, „usytuować odniesienia muzyczno-literackie w szerokim kontekście problemowym, ale i eliminuje kwestię literaturocentryzmu” (Hejmej 2012b: 32). W niniejszym szkicu nie zamierzam zrezygnować z orientacji „literaturocentrycznej”, ponieważ uniemożliwiłoby to skuteczne opisanie podejmowanych problemów. Metoda semiotyczna, w której literatura i muzyka traktowane są albo jako specyficzne rodzaje kodów, albo jako teksty, wydaje się bardziej adekwatna, a przede wszystkim — bardziej uchwytana. Intermedialność to metodyka, którą można potraktować jako swoistego rodzaju palimpsest, czyli nadpisany nad starszymi modelami metodycznymi sposób interpretowania zjawisk. Wypiera się w ten sposób pojęcia tekstu, intertekstu, a przede wszystkim znaku, na rzecz pojęcia medium, którym trudno operować ze względu na jego znaczeniową pojemność. Literatura nie jest już więc systemem znaków ani nawet tworem językowym, lecz bytem-pozostającym-w-relacji-medialnej. Jest to wyraźna próba włączenia nauki o literaturze w obręb badań kulturowych i tzw. komparatystyki kulturowej i intermedialnej (Hejmej 2013: 100; 2016).

Literatura uznana zostaje za medium, przez co odrywa się ją od zasadniczego i autonomicznego dla niej kontekstu. Ma to swoje zalety i wady. Badania intermedialne dobrze sprawdzają się w kontekście analiz tekstów hybrydycznych czy syntetycznych — czyli takich, w których rzeczywiście dochodzi do współlistnienia i wzajemnego oddziaływania różnych mediów, a ma to znaczenie jeszcze istotniejsze w kontekście tzw. nowych mediów cyfrowych, gdzie literatura odrywa się od swojego tradycyjnego nośnika: kolaż, montaż, adaptacja, remediacja itp. (Chmielecki 2008: 14–15; Hejmej 2013: 97–100; 2016: 14). Mowa w tym kontekście o tzw. analizie funkcjonalnej. Magdalena Wasilewska-Chmura pisze, że badania intermedialne nie zadają sobie pytania: „jak to jest zrobione”, lecz raczej: „dlaczego”, co z punktu widzenia metody „implikuje kontekst kulturowy” (Wasilewska-Chmura 2011: 24–25). Badanie semiotycznych zależności (kompozycji) zostaje właściwie pominięte, a na pierwszy plan wysuwane są problemy istnienia gatunków w kulturze.

Intermedialność nie do końca sprawdza się jednak w sytuacji, kiedy tekst literacki zostaje włączony w obszar relacji intersemiotycznej, a jednocześnie zachowuje swoją autonomię — a dotyczy to w zasadzie pytania zadanego w tytule szkicu: jak forma muzyczna staje się gatunkiem literackim. Odpowiedź mówiąca, że są to tylko „konotacje” słowne, świadczy o braku woli podjęcia tematu lub o zignorowaniu problemu. Nie da się bowiem przemilczeć faktu, że istnieje mnóstwo wierszy intencjonalnie sygnalizujących istniejącą zależność od form muzycznych, a interpretowanie ich przez pryzmat „konotacji” nie daje żadnej odpowiedzi. Nie bez powodu używam w tej pracy pojęcia przekładu intersemiotycznego, a nie pojęcia przekładu intermedialnego, które nie ma sensu nawet z logicznego punktu widzenia. Nie wiadomo, czego ten przekład miałby dotyczyć — wzajemnej kulturowej konotacji?

Intermedialność jest problematyczna z jeszcze jednego powodu. Hejmej pisze, że „[...] wraz z pojawieniem się intermediów, w epoce rozpowszechnienia radia, telewizji i kina, do-

chodzi do istotnej zmiany: unika się w sztuce tego okresu »dominacji literatury« (Hejmej 2014: 242). Można do tej myśli dopowiedzieć, że początkiem tego typu myślenia o literaturze byłoby zatem międzywojnie, kiedy powstały pierwsze nowe media, które umożliwiły oderwanie dzieł literackich od tradycyjnego nośnika (np. słuchowiska), ale prawdziwą rewolucją byłyby dopiero ostatnie lata XX wieku, kiedy powstał Internet i możliwość włączenia literatury w rzeczywistość cyfrową. Warto jednak podkreślić, że w latach 1918–1939 literatura „intermedialna” stanowi margines praktyki literackiej, a to, co Hejmej nazywa utworami utrzymanymi w „konwencji literatury intermedialnej” (np. wierszami, obok których umieszczano zapis nutowy itp.), w głównym nurcie twórczości w zasadzie nie istniało poza wyjątkami<sup>4</sup>. Skuteczność metody intermedialnej w badaniu związków między formą a gatunkiem literackim, uwzględniających perspektywę kulturowo-histeryczną, wydaje się wątpliwa. Pierwsze nokturny, preludia, sonaty i symfonie literackie zaczęto pisać, zanim powstały nowe media. Jeśli więc intermedialność doświadczenia muzyczno-literackich konotacji opiera się na założeniu o istnieniu społeczeństwa intermedialnego (Hejmej 2022: 25–28), trudno objąć nią zjawiska, które pojawiły się przed medialną rewolucją, ponieważ cały proces uzależniony jest od określonych uwarunkowań historycznych. Pojęcia intertekstu i intersemiotyczności takiego obciążania nie mają i nie są uzależnione od określonego rozumienia kultury, a jednocześnie pozwalają na ujęcie kwestii kulturowych i historycznych w uchwytnym pojęciowo kontekście (znakiem może być bowiem tylko to, co uchwytnie i mające znaczenie). Znak to pojęcie o własnym ładunku semantycznym, medium zaś — jedynie pośredniczy w przekazywaniu znaczeń.

B. Andrzej Hejmej wyróżnił trzy zasadnicze typy muzyczności literatury, którymi posługujemy się do dziś. Muzyczność I, II oraz III. Pierwsza dotyczy brzmienia samego języka; druga muzyki jako tematu, a trzecia — z naszej perspektywy najbardziej interesująca — strukturalnych i kompozycyjnych zapożyczeń, które stosowane są przez poetów naśladowujących formy muzyczne (Hejmej 2012a: 71–76).

Co istotne, krakowski uczony jako bodaj pierwszy znalazł też sposób na uporządkowanie przynajmniej części tego typu teksów poetyckich, wprowadzając do nauki o literaturze pojęcie partytury literackiej (Hejmej 2003: 41–44), która stała się jedną z głównych kategorii interpretacyjnych w kontekście bezpośrednich relacji między formami muzyki i poezji (Muzyczność III). Osobne zasługi dla dalszego rozwoju pojęcia należy przyznać Annie Martuszeńskiej i Piotrowi Bogaleckiemu — badacze poszerzyli katalog dzieł, które można określić tym mianem (Martuszeńska 2005: 39–52; Bogalecki 2020: 415–437).

Klasyk Hejmejowska „partytura literacka” dotyczy jednak nie samego tekstu literackiego, lecz rzeczywistej partytury muzycznej, za pośrednictwem której można interpretować właściwy tekst. Istotą sprawy jest jednak to, że między tekstem a partyturą istnieje silna więź kompozycyjno-strukturalna (Hejmej 2012b: 70–76). Piotr Bogalecki zauważył jednak, że potencjał pojęcia jest przez Hejmeja zawężany, stąd też uznał za stosowne, by znaczenie partytury rozciągnąć także na sam tekst literacki (Bogalecki 2015: 546–547; Bogalecki 2017: 3–6), który dla odróżnienia będzie nazywał w tym szkicu wierszem-partyturą.

<sup>4</sup> Bez wątpienia wyjątkowym utworem na tym tle jest *Kobysanka* Mariana Piechala zamieszczona w tomie *Srebrna waga* (1936), w której dwie pierwsze strofy zapisane są językiem literackim, a trzecia to zapis nutowy.

W celu osiągnięcia takiego efekty twórcy posługują się najczęściej techniką przekładu intersemiotycznego (Wysłouch 1994: 119–125). Kod językowy jednej ze sztuk zostaje w ten sposób wzbogacony o elementy innego kodu, tworząc twór artystyczny o podwójnej naturze: z jednej strony językowej, ponieważ pozostaje on dziełem literackim, z drugiej zaś — muzycznym, ponieważ to od muzycznego wzorca zaczerpnął własny układ części i logikę kompozycyjną (zob. Cieślak 2005; Dutka 2007; Bajda 2019). Dzieło staje się zatem reprezentantem innego dzieła, choć w innym znakowo kontekście. Najbardziej klasycznym przykładem takich utworów są słynne *Tłumaczenia Szopena* (1857–1860) Kornela Ujejskiego, wielokrotnie już analizowane i interpretowane przez badaczy (zob. Podolska 2016; Maciąg 2020).

Przekład intersemiotyczny można zinterpretować także jako swoistą i bardziej zaawansowaną formę tzw. mimetyzmu formalnego, czyli zauważalnej w literaturze tendencji do naśladowania obcych swojej naturze form (Głowiński 1986: 82). Oba pojęcia odnoszą się do zachodzącego procesu, nie zaś do produktu końcowego takiego przeniesienia<sup>5</sup>. Rezultatem przekładu intersemiotycznego jest twór literacki, który możemy nazwać partyturą literacką (w znaczeniu wiersza-partytury). Należy jednak pamiętać, że jest to pojęcie raczej natury ekskluzywnej i dotyczy zamkniętej klasy tekstów, których relacja intersemiotyczna jest ewidentna i łatwa do udowodnienia. W tej sytuacji warto wrócić do pojęcia mimetyzmu formalnego, którym posługiwał się Michał Głowiński, ponieważ jego elastyczność umożliwiła opisanie wielu innych tekstów poetyckich, które nawiązują swą poetyką do modelu Muzyczności III, ale jednocześnie trudno byłoby nazwać je partyturami w sensie zarysowanym wyżej, ponieważ ich kształt względem potencjalnego wzorca może budzić wątpliwości lub być formą poetyckiego oszustwa. Istotą sprawy jest bowiem fakt, że niektóre dzieła literackie nawiązujące do form muzycznych to poniekąd falsyfikaty, które udają semiotyczną zależność. Mogą to być też dzieła, które po prostu naśladowują formy muzyczne, ale bardzo powierzchownie, wyłącznie na poziomie paratekstowym. Najklarowniejszym przykładem takich utworów są poetyckie symfonie, czyli wiersze podzielone na cztery części, podpisane najbardziej konwencjonalnie i w różnych wariantach. Przykładowo: Henryk Zbierzchowski dzieli swoją *Symfonię erotyczną* na cztery klarowne części: 1. Andante, 2. Adagio, 3. Scherzo, 4. Allegro (Zbierzchowski 1923: 9–12)<sup>6</sup>. Zabieg poety jest w tym wypadku czysto mechaniczny i polega na takim uporządkowaniu kompozycyjnym wiersza, aby sprawiał on wrażenie, że nawiązuje do formy muzycznej symfonii. Nie ma jednak znaczenia strukturalnego, a żaden konkretny utwór muzyczny nie jest dla tego wiersza intertekstem, przez pryzmat którego można go interpretować. Zbierzchowski czyni więc aluzję do formy muzycznej symfonii, ale na własnych zasadach. Układa wiersz podług logiki czteroczęściowej klasycznej symfonii, a jednocześnie nie przekracza granicy między sztukami na poziomie semiotycznym. Z całą pewnością określenie go mianem partytury literackiej nie byłoby słuszne, ale jednocześnie brakuje nam terminologii do opisu dzieł podobnego

<sup>5</sup> Omawiam pojęcie przekładu intersemiotycznego w wąskim kontekście literaturoznawczym, o czym czytelnik powinien pamiętać. Oczywiście sprawą jest, że ma ono charakter interdyscyplinarny i jest wykorzystywane przez teoretyków w różnorodnych kontekstach interpretacyjnych (zob. np. Hendrykowski 2013; Kaźmierczak 2017; Słodczyk 2018).

<sup>6</sup> Podobne zabiegi stosują niektórzy autorzy prozy, np. Maria Kuncewiczowa ułożyła swą powieść *Cudzoziemka* (1936) według planu muzycznej fugi, a Jonathan Littell w powieści *Łaskawe* (2006) zastosował schemat suit.

typu. Ich powstanie jest efektem mimetyzmu formalnego na dość prostym kompozycyjnie poziomie, zarazem jednak produkt tej operacji nie ma właściwej nazwy. Z tego też powodu chciałbym w niniejszym artykule zaproponować nową kategorię opisową, jaką jest *m e t a - f o r m a p o e t y c k o - m u z y c z n a*, o czym będzie jeszcze mowa.

### **Forma muzyczna a gatunek muzyczny**

Pojęcia formy i gatunku muzyki, a zwłaszcza muzykologów, rozumieją nieco inaczej niż literaturoznawcy. W nauce o literaturze mają one znaczenia zbliżone (Reimann 2012: 154), tymczasem w muzyce różnica między tymi pojęciami jest znacząca i nie może nie zostać skomentowana. Pozwoli to uniknąć pomyłek i niejasności, a także mylących stwierdzeń typu: „Gatunek muzyczny został przełożony na gatunek literacki”, co jest zwyczajnie niemożliwe z powodów obiektywnych, tzn. ontologii tych fenomenów wynikającej z różnic definicyjnych.

Czym jest zatem forma muzyczna? Najchętniej przyjmowaną jej definicją w muzykologii jest ta sformułowana przez Józefa M. Chomińskiego, mówiąca, że „forma muzyczna jest wypadkową współdziałania elementów muzycznych, jako środek służący do realizacji pozamuzycznej treści dzieła” (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1983: 15). W tym ujęciu forma dzieła muzycznego to suma jego składników, które istnieją i współdziałają, współtworząc struktury większego rzędu. Istotny pozostaje także fakt, iż Chomiński zwraca uwagę, że to od czynników formy zależy również pozamuzyczna treść dzieła muzycznego. Ta klasyczna definicja była oczywiście rozwijana na przestrzeni lat przez innych uczonych. Marek Podhajski stworzył definicję bardziej rozbudowaną, dzieląc ją na cztery podstawowe obszary (Podhajski 1991: 9):

- 1) „pierwotna wizja dzieła dana kompozytorowi, odsłaniająca kształt całości i istotne cechy konstrukcyjne”;
- 2) „schemat budowy konkretnego utworu, czyli układ części wyabstrahowany od własności brzmieniowych”;
- 3) „układ części konkretnego utworu wraz z własnościami audytywnymi tych części”;
- 4) „model konstrukcyjny wyznaczony przez zespół cechy (mechanizm formy), jakie musi spełniać dana forma-układ, aby mogła być przyporządkowana temu modelowi”.

Dla Podhajskiego forma jest pojęciem istotnym z punktu widzenia psychiki samego kompozytora, który niejako „myśli formą”. Oprócz tego zwraca uwagę na schematyczność formy, która jest po prostu zbiorem różnych elementów i części, niczym układanka. Wszystko to zaś spina swoisty „mechanizm formy”. O tym samym pisał Chomiński, mówiąc, że „w muzyce forma jest rezultatem czynności porządkujących, nadających materiałowi dźwiękowemu określony kształt”. A co najważniejsze: „jest to równoznaczne z powstaniem dzieła muzycznego” (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1983: 13). Innymi słowy: bez formy nie ma muzyki. Forma to bowiem „drobnoustrój”, który zapewnia funkcje życiowe (Frąckiewicz, Skołyśzewski 1988: 11). Forma z konieczności łączy się z czasem (muzyka to sztuka temporalna), dlatego najważniejszym mechanizmem kształtowania formy jest następstwo poszczególnych części. Dwa podstawowe typy takiego porządku to forma okresowa i forma ewolucyjna. W pierwszej konfiguracji utwór muzyczny dzieli się na bardzo klarowne kilkutaktowe części, np. ABA, ABCBA, ABBA. Kompozycja tego typu jest logiczna i łatwa

do rekonstrukcji. Forma ewolucyjna jest trudniejsza, ponieważ nie liczy się już następstwo określonych segmentów dzieła, lecz to, w jaki sposób wykorzystywane są podstawowe elementy, czyli melodyka, rytmika, harmonika, dynamika, agogika i kolorystyka. Forma ciągle ewoluje, np. poprzez zmiany rytmu, zmiany tonacji, ciągle kontrasty dynamiczne itp. Mówi się w tym kontekście o tzw. ewolucji motywicznej (ciągłe przekształcanie melodii) lub pracy tematycznej (wprowadzenie tematu, a następnie jego przetwarzanie).

Podsumowując: forma to po prostu określony układ elementów, a także istotne sposoby ich porządkowania. Czym wobec tego jest gatunek? Otóż najprościej określić go jako bardziej praktyczną realizację założeń formy — o ile forma jest abstrakcyjnym zbiorem założeń utworu, który zostaje zapisany w postaci partytury, o tyle gatunek to dobór określonych środków wyrazu. Danuta Wójcik definiuje gatunek w muzyce jako: „klasę utworów muzycznych w zależności od przeznaczenia i charakteru dzieła (np. gatunki muzyki kościelnej, teatralnej, estradowej, tanecznej), obsady (np. gatunki muzyki orkiestrowej, kameralnej, chóralnej, solowej), rodzaju tekstu (np. liryka wokalna, oratorium, dramat muzyczny), środków choreograficznych i teatralnych (np. balet, opera)” (Wójcik 2006: 14). Łatwo zauważyć, czego dotyczy ta definicja: po prostu sposobu, miejsca i charakteru wykonania. Istotną sprawą jest to, że gatunek, mimo iż jest pojęciem szerszym, można uznać za konkretyzację formy realizowanej na mnóstwo sposobów, np. formę nokturnu można zrealizować w gatunku muzyki fortepianowej lub muzyki orkiestrowej. Ta sama abstrakcyjna forma może być w różny sposób konkretyzowana. Można wyróżnić trzy naczelné gatunki: muzyka wokalna, instrumentalna oraz wokalnie-instrumentalna. Łatwo zrozumieć, że ta sama forma może być wykonana w różnych konwencjach gatunkowych, czyli po prostu określonych środkach artystycznych. Z tego też powodu przekładanie gatunku muzycznego na gatunek literacki jest po prostu niewłaściwe, a istotniejszym i bardziej adekwatnym pojęciem w tym kontekście jest właśnie forma.

### **Forma muzyczna a gatunek literacki**

Na wstępie tego tekstu zaznaczyłem, że muzyka i poezja na przestrzeni dziejów chętnie współdzieliły różne gatunki czy formy. Niektóre z nich uznajemy za formy muzyczno-poetyckie lub poetycko-muzyczne do dziś, np. pieśń lub piosenkę. Inne nazywamy z kolei formami intermedialnymi, a chodzi w tym wypadku np. o operę, dramat muzyczny, wodevil, operetkę itp. W takiej sytuacji muzyka i poezja stanowią fundament gatunku, ale nie są jego jedynymi składnikami, dzieląc przestrzeń semiotyczną i medialną ze sztukami wizualnymi czy ruchowymi, a więc tańcem, choreografią, scenografią, aktorstwem itp. Tematem niniejszego tekstu nie są jednak gatunki syntetyczne, lecz sytuacje, w których jedna forma przelewa się w drugą, tworząc albo zupełnie nowy twór artystyczny, albo przynajmniej jego imitację.

Punktem wyjścia dla dalszych rozważań jest inspirująca myśl Michała Głowińskiego, który przed czterdziestu trzema laty napisał:

Tak muzyka skłaniająca się ku literaturze, jak literatura skłaniająca się ku muzyce nie mogą wykroczyć poza granice określone przez możliwości tworzywa, w konsekwencji literackość muzyki uzależniona jest od tego, na co w tej dziedzinie pozwala sama materia muzyczna, muzyczność literatury zaś — od literackich ukształtowań języka. Pewne bariery są więc nieprzekraczalne, co nie znaczy, że owe pokrewieństwa z wyboru pomiędzy dwoma rodzajami sztuki są nieistotne i niewarte refleksji. (Głowiński 1980: 81)



To zdanie świadczy dobitnie o tym, że relacja między muzyką a literaturą rozpatrywana była właściwie na początku jako agon formy i tworzywa. W ten sposób stwierdzano fakty, którym zaprzeczyć nie można: że forma muzyczna nie może być tym samym w obrębie literatury, czym była w obrębie muzyki, a środowiska muzyki i literatury nie przystają do siebie w stopniu wystarczającym. Najważniejsze jest jednak zdanie, które Głowiński wypowiada na końcu: pokrewieństwa i możliwości interakcji nie należy mimo to ignorować. I aby tę kwestię rozwinąć, należy przyjąć nieco inne założenie: że geneza gatunków literackich zainspirowanych formami muzycznymi może być złożona.

Badania muzyczno-literackie nie przejawiają tendencji do ujęcia problemu szerzej, skupiając się głównie na badaniu i analizie przejawów, a nie struktur wyższego rzędu. To różnica między ogółem a szczegółem. Przy rozpatrywaniu zależności literacko-muzycznych należy wszak wziąć pod uwagę zdecydowanie więcej czynników, jak choćby to, czym jest w istocie historia literatury lub muzyki: czy może historią gatunków? czy może historią pojedynczych realizacji artystycznych? a może badaniem procesów zachodzących między dziełami lub gatunkami? lub może badaniem funkcjonowania gatunków/dzieł w kontekście historyczno-społecznym, politycznym, ekonomicznym itd.? Żeby rozpatrywać relację między muzyką a literaturą, należy przyglądać się szerokiemu planowi historii tych dziedzin sztuki, a nie wyłącznie form (Sendyka 2012: 270–275). Przyczyną takiego stanu rzeczy jest niewątpliwie historyczno-kulturowa natura pewnych gatunków (Grochowski 2018: 115–117), zwłaszcza w kontekście różnych przekładów jednej sztuki na drugą (nie oznacza to przy tym zmiany perspektywy na intermedialną). Przyczyną powstania poetyckiego scherza, nokturnu czy preludium nie jest fascynacja formą muzyczną jako taką, lecz fascynacja określonymi realizacjami muzycznymi tych form w określonych konwencjach gatunkowych. Asnyk, Konopnicka i inni poeci pisali tego typu utwory nie jako realizacje pojedynczych pomysłów artystycznych, lecz jako twory zainspirowane określonymi okolicznościami, w tym wypadku była to osoba i muzyka Fryderyka Chopina. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że w polskiej literaturze te formy nie powstałyby, gdyby nie artystyczne i arbitralne decyzje kompozytora. Tak więc w istocie to mit muzyki Chopina (Białas 2009) zdeterminował powstanie form wierszowych (potencjalnie: gatunków) będących realizacją poetyki mimetyzmu formalnego. Wydaje się zatem, że kluczowy dla zrozumienia genezy gatunku jest kontekst kulturowy, a nie sama logika procesu historycznoliterackiego (historia rozwoju form poetyckich nie jest więc jedynym możliwym kontekstem interpretacyjnym). W tym wypadku inspiracja muzyczna staje się bodźcem silniejszym niż tendencje samej poetyki historycznej (Cieśla-Korytowska 2009: 194).

Jeśli zapomnimy o tym szczególnym kontekście historyczno-kulturowym, nasze badania porównawcze form muzycznych i literackich zawisną w próżni, a niektóre ich praktyczne realizacje spełzną na niczym, ponieważ nie da się skutecznie porównać formy ewolucyjnej o improwizacyjnej budowie w muzyce z gatunkiem literackim, który z zasady niemal zawsze zbudowany jest fazowo, przypominając muzyczne formy okresowe. Często problem zaczyna się od samej definicji. Jeśli bowiem forma muzyczna ma nieustaloną budowę, do tego motywują ją czynniki zewnętrzne, jak np. poemat symfoniczny pisany pod wpływem jakiegoś dzieła literackiego, to w jaki sposób można zrealizować przekład intersemiotyczny tego typu dzieła? Na poziomie ogólnym to właściwie niemożliwe, a na poziomie szczegółowym — teoretycznie możliwe, jeśli przekład obejmuje konkretne dzieło, którego budowę można ustalić na podstawie istniejącej partytury.

Jak forma muzyczna istnieje w literaturze? Odpowiadając na to pytanie, można wyróżnić przynajmniej dwa podstawowe sposoby takiego istnienia. Są to, z jednej strony, operacje na znaczeniu (*integracja semantyczna*), a z drugiej — operacje na formie (*integracja kompozycyjno-strukturalna*). Integracja semantyczna opiera się o prostszą zasadę działania, a integracja kompozycyjno-strukturalna jest bardziej złożona. Możemy na tej podstawie wyróżnić trzy podstawowe sposoby integracji formy muzycznej i gatunku poetyckiego (jeden semantyczny, dwa kompozycyjno-strukturalne). Każdy z nich różni się poziomem ingerencji w ostateczny kształt wiersza.

Pierwszy sposób, dotyczący integracji semantycznej, to najwyklesza tematyżacja formy muzycznej pod postacią motywu, tematu lub przynajmniej metafory kolorystycznej. Dla uproszczenia można ten zabieg stylistyczny nazwać motywem kolorystycznym, czyli ozdobnym. Forma muzyczna nie ingeruje wówczas bezpośrednio w strukturę dzieła poetyckiego, stając się zwyczajnie integralną częścią jego warstwy semantycznej, często wzmacnianej specyficznym ukształtowaniem języka (np. aliteracjami, enumeracjami, paralelizmami, odpowiednim rytmem czy rymem itp.)<sup>7</sup>. Drugi sposób, dotyczący integracji kompozycyjno-strukturalnej, to wspomniany już przekład intersemiotyczny, który prowadzi do stworzenia dzieła kopiującego w jak największym stopniu strukturę kompozycyjną jakiejś formy muzycznej. Rezultat takiego przekładu można nazywać różnie, ale nazwą najchętniej chyba używaną jest partytura literacka. Trzeci sposób, który także dotyczy integracji kompozycyjno-strukturalnej, opiera się o zasadę mimetyzmu formalnego, a więc w skrócie: naśladowania przez dzieło literackie formy muzycznej, ale na zdecydowanie bardziej powierzchownym poziomie.

W czym tkwi różnica między przekładem semiotycznym a mimetyzmem formalnym? Wydaje się, że przede wszystkim w przedmiocie, który poddawany jest operacji. Przekład intersemiotyczny dotyczyć może wyłącznie realnie istniejących i skonkretyzowanych form muzycznych, czyli stworzonych przez kogoś utworów. Nie da się więc dokonać przekładu intersemiotycznego symfonii jako takiej, można jedynie próbować przełożyć symfonię realnie istniejącą, np. V Symfonię c-moll op. 67 Ludwiga van Beethovena (1808). Tylko w takiej sytuacji może dojść do analizy komparatystycznej partytury pierwotnej z partyturą wtórną (literacką). Nie jest to zatem naśladowanie, lecz — istotnie — przekład. Z punktu widzenia logiki przekładu forma preludium, często improwizowana, właściwie o dowolnym kształcie, nie może zaistnieć w literaturze. Jediną jej szansą byłby przekład jakiejś muzycznej konkretyzacji preludium. Wtedy znana jest jego właściwa budowa, która częściowo może zostać przeniesiona w inne środowisko semiotyczne. Chęć stworzenia dzieła na podstawie przekładu intersemiotycznego nazwałbym motywacją transformalną: dzieło literackie zawsze istnieje w optyce innego dzieła, tyle że muzycznego. Stąd bardziej abstrakcyjną nazwą wyniku takiego procesu może być *transformacja poetycko-muzyczna*.

Mimetyzm formalny jest wolny od tego typu ograniczeń. Dotyczy bowiem formy jako abstrakcyjnej formuły, a nie jej faktycznej konkretyzacji. Z tego powodu poeta może naśla-

<sup>7</sup> Aleksandra Reimann stworzyła teorię, na podstawie której rozpoznanie formy muzycznej w poezji (nazywanej przez autorkę literacką formą muzyczną) zależy wyłącznie od kompetencji czytelnika, albowiem to on „wsluchuje się w ukształtowanie językowe i słyszy jego wewnętrzną brzmieniową organizację” (Reimann 2012: 149). Kompozycja brzmieniowa to jednak tylko przesłanka alternatywna. Głównym interpretantem, który sygnalizuje potencjalne zmiany formalne, jest element paratekstowy, czyli tytuł, podtytuł itd.

dawać formę symfonii, troszcząc się jedynie o powierzchowne podobieństwo, a nie ścisły i literalny kształt odpowiednika, który musiałby zlokalizować i zaadaptować. Ten typ motywu nazwałbym metaformalnym: dzieło literackie dąży do naśladowania innego dzieła muzycznego, ale nie jest z nim bliżej związane kompozycyjnie, a jeśli nawet, to na bardzo prymitywnym poziomie. Mimetyzm formalny to pojęcie opisujące dziejący się proces, dynamiczny wpływ jednego czynnika na inny. Nazywa się tak także nazwę techniki poetyckiej lub chwytu stylistycznego, za pomocą których można osiągnąć określony status ontologiczny dzieła poetyckiego. Jego najczęstszym rezultatem jest albo stylizacja na formę muzyczną, albo imitacja formy muzycznej, której nie można nazwać partyturą literacką, ponieważ stanowi wynik innego procesu. W taki sposób powstaje to, co nazywałbym *per analogiam* metaformą poetycko-muzyczną, czyli dziełem imitującym niektóre muzyczne rozwiązania formalne, będącym w pewnym sensie formą mówiącą o formie. Sonata poetycka jest w tej optyce wierszem „udającym” sonatę muzyczną, ale przez to również poniekąd o niej opowiadającym. Taki utwór nie jest więc formalnie sonatą, ale zyskuje nacechowanie, które możemy nazwać sonatowością.

### Formy muzyczne w literaturze polskiej

Czy można wyróżnić jakieś kanoniczne dla literatury polskiej formy muzyczne, którym przypisuje się już pewną historię i wpływ na proces historyczny? Wydaje się, że istnieje przynajmniej sześć takich form: nokturn, scherzo, preludium, sonata, symfonia i koncert<sup>8</sup>. Są one częścią większej grupy, choć nie aż tak wpływowej. Można tym niemniej także wyróżnić m.in.: fugę, chorał, kantatę, poemat symfoniczny, barkarolę, berceuse, impromptu, rondo, uwerturę oraz intermezzo. Blisko statusu kanoniczności są fuga i intermezzo, jako że pojawiają się w literaturze dość często — w samym międzywojniu przynajmniej kilkanaście razy<sup>9</sup>.

Warto pamiętać, że każda forma ma swoją historię muzyczną, ale także indywidualną historię literacką. O ile można w pewnym uproszczeniu łączyć losy nokturnów, scherz i preludiów, bo były to formy uprawiane przez Chopina i wyraźnie jego muzyką inspirowane, a także rozpatrywać wspólnie sonatę czy symfonię, ponieważ były to wręcz ulubione formy muzyczne poetów młodopolskich, często występujące obok siebie, o tyle koncerty poetyckie istnieją już w zupełnym oderwaniu od losów tamtych form (pomijając też taki aspekt, jak wieloznaczność słowa „koncert”, które utrudnia nieco porządkowanie materiału badawczego). Mimo więc pewnych powierzchownych związków każda forma ma swoją własną historię, różne tryby artystycznej realizacji, a prawa rządzące poetyką historyczną także ich dotyczą. Bez wątpienia symfonie i sonaty odegrały kluczową rolę w estetyce młodopolskiej korespondencji sztuk (Stykowa 1975: 183–184), ale z kolei nokturny i scherza były ważniejsze w kulturze międzywojennej, nie mówiąc już o ich romantycznym rodowodzie<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Warto dodać, że tylko nokturn, scherzo i preludium doczekały się literaturoznawczych definicji słownikowych (Kostkiewiczowa 2000: 341, 432, 499–500).

<sup>9</sup> Poświadczyć o tej statystyce może rozprawa doktorska napisana przez autora niniejszego artykułu, poświęcona problematyce dźwięku i muzyki w poezji dwudziestolecia międzywojennego, choć jeszcze nieopublikowana (Piaskowski 2023b).

<sup>10</sup> Jednym z pierwszych romantyków, którzy użyli słowa „nokturn”, był Juliusz Słowacki, choć potraktował tę formę wyłącznie jako motyw. Tak czy inaczej jest to jedna z pierwszych oznak wpływu formy nokturnu na polską poezję. Pisze poeta w Beniowskim (1841): „Zwłaszcza jeśli na świecie pochmurno, / Klnie świat... i nerwy! O! o! z krakowiaka / Zróbcie mi jakie posępne notturno, / Z notturna zróbcie coś alla polacca, / Bo mi na świecie tym nadzwyczaj durno!” (Słowacki 1996: 257–258).

Wydaje się, że przed historykami literatury stoi ważne zadanie: zebranie, uporządkowanie tych form, utworzenie określonych hierarchii, a ponadto włączenie ich w proces historycznoliteracki. Trudno bowiem nie odnieść wrażenia, że gatunki o muzycznej proveniencji, uprawiane przez poetów od połowy XIX wieku aż do dzisiaj, są po prostu ignorowane i traktowane jak ciekawostki. Warto uzmysłowić sobie, że scherza pisane przez Asnyka i Konopniczką różnią się od scherz pisanych przez Tuwima czy Broniewskiego, a młodopolskie symfonie poetyckie brzmią trochę inaczej niż symfonie ekspresjonistów czy regionalistów reprezentujących grupę poetycką „Czartak”. Sonaty pisane przez Jana Śpiewaka w niczym nie przypominają wielkiej sonaty stworzonej przez Władysława Sebyłę, a koncerty poetyckie pisane w połowie XIX wieku przez Włodzimierza Wolskiego czy Franciszka Wężyka — koncertów z lat międzywojennych. Nie bez znaczenia pozostaje także linia Mickiewiczowska rozwoju koncertu jako opisu występu muzycznego, którą w latach 20. XX wieku kontynuowali Jan Lechoń, Artur Oppman (Or-Ot), a także mniej znany Antoni Bogusławski. A to tylko część zagadnień, które warto poruszyć.

Nie znaczy to, że porządkowanie kwestii muzycznych gatunków literackich jest łatwe. Istnieje szereg problemów, z którymi trzeba sobie poradzić, a które jedynie w pewnym zakresie mogą tu zasygnalizować. Po pierwsze, istnieją obiektywne trudności w ustaleniu ostatecznego statusu ontologicznego niektórych form, np. istotne jest pytanie: czym się różni nokturn od wiersza „nocnego”? W polskiej literaturze tradycja nokturnu jest wyraźnie oddzielana od utworów poświęconych scenarii nocnej, czego niestety czasami nie zauważają badacze<sup>11</sup>. Tadeusz Miciński pisał nokturny, a Kazimierz Tetmajer wiersze o nocy. Jeden używa słowa „nokturn”, drugi nie. Gdzie istnieje granica między tymi utworami? Jeśli przyjąć, że każdy wiersz „nocny” należy uznać za nokturn, momentalnie przybyłoby lawinowo poetyckich realizacji gatunku. Innym z kolei problemem wydaje się wielokontekstowość licznych form, np. scherza, które przeniknęło do wielu typów wypowiedzi literackiej, a nawet filmowej<sup>12</sup>. Czym w tej sytuacji różni się scherzo literackie od powieściowego czy dramatycznego? To pytania, na które jeszcze nie ma odpowiedzi.

Niektórzy badacze wskazują także na możliwość adaptacji gatunkowej struktur mniejszych niż forma, np. w sytuacji, kiedy utwór sygnalizuje w tytule adnotacje agogiczne typu *Allegro*, *Moderato*, *Largo* itp. Problem jednak w tym — jak zauważa Piotr Michałowski — że tego typu aluzja może przybrać nazbyt dowolną formę (Michałowski 2007: 181), przez co muzyczny intertekst w istocie nie istnieje, a relacja dotyczy sposobów użycia języka w różnych środowiskach semiotycznych (tzn. co oznacza *Allegro* w muzyce, a co może znaczyć w poezji). Warto pamiętać też o tym, że nie każdy sygnał paratekstowy prowadzi do konkluzji o takiej czy innej adaptacji formy muzycznej. Zdecydowana większość aluzji dotyczy

<sup>11</sup> Elżbieta Zarych za nokturn uznaje np. wiersz Adama Mickiewicza *Alusztą w nocy*, co nie ma żadnego uzasadnienia (Zarych 2015: 367), chyba że rozdzielilibyśmy tradycję nokturnu na dwie linie: wiersze inspirowane „nocną” muzyką oraz wiersze inspirowane nocą jako taką.

<sup>12</sup> Scherzo sportykane jest nie tylko wśród utworów lirycznych. Istnieją scherza-tomy poetyckie, np. Z. Kamiński, *Scherzo. Zbiór wierszy*, t. 1–3 (1899–1900), scherza-cykle wierszy, np. cykl *Scherzo w Poezjach* M. Bałuckiego (1874) lub cykl *Scherzo w Rymach i Rytmach* (1900) Leo Belmonta, powieści-scherza, np. H. Zbierzchowskiego *Na złotej przelęczy. Scherzo powieściowe* (1904), dramaty-scherza, np. R. Minkiewicz, *Tryumf. Scherzo w czterech aktach* (1922), filmy-scherza, np. pierwsza część filmu *Eroica* (1957) w reż. A. Munka, nosząca tytuł *Scherzo alla polacca* (co może być zresztą aluzją do Słowackiego). A to tylko przykłady.

motywów kolorystycznych, a forma muzyczna pełni rolę metafory: „cicha symfonia barw”, „symfonia czarnych gwiazd”, „symfonia świateł”, „symfonia imion” itp.

Forma może być też po prostu tematem dzieła. Można ją rozpatrywać przynajmniej na dwa sposoby: z jednej strony jako przedmiot opisu, co nazywam *muzykospherą*, a z drugiej — jako formę rozbudowanej audialnej metafory przestrzennej, którą nazywam *melosferą*. Każda muzykosfera to po prostu opis dzieła muzycznego lub jego wykonania, ale jej przedmiotem są rekwizyty autentycznie muzyczne. Melosfera dotyczy natomiast tzw. „muzyki” przyrody. Poeci mają tendencję do muzykalizacji przestrzeni i słyszenia dźwięków natury tak, jakby słyszeli dzieło muzyczne. W ruch idą wówczas liczne muzyczne metafory, a najprostszą i najchętniej stosowaną z nich jest koncert ptaków (Piaskowski 2023b). Ten sposób implementacji formy muzycznej jest łatwy i uniwersalny; nie ma właściwie żadnych ograniczeń, może poza możliwościami językowymi poety i jego wyobraźni. Warto jednak podkreślić, że niejednokrotnie łatwo ulec złudzeniu, iż każda aluzja do formy muzycznej musi oznaczać jej naśladowanie.

### Zakończenie i perspektywy na przyszłość

Dlaczego w ogóle powstają gatunki literackie, których inspiracją — czy to formalno-strukturalną, czy kulturowo-historyczną — jest forma muzyczna? W niniejszym artykule usiłowałem nieco tę sytuację wyjaśnić, ale należy podkreślić, że na to pytanie nie da się chyba w pełni odpowiedzieć, ponieważ koniecznością byłoby rozpatrzenie wszystkich możliwych psychologicznych motywacji poetyckich, co przerasta możliwości tak krótkiego szkicu. Istnieje jednak przynajmniej ta jedna okoliczność, która nie powinna budzić wątpliwości, a mianowicie charakterystyczne dla każdego poety-nowatora poczucie niewystarczalności tradycyjnych form poetyckiego wyrazu. Metaformy i transformy byłyby w tej sytuacji wynikiem poetyckich inspiracji, poszukiwań i fascynacji. Kiedy Władysław Sebyła sięgnął w poemacie *Młyny. Sonata nieludzka* (1934) po schemat formalny formy sonatowej, postanowił stworzyć poemat, którego struktura nie przypominałaby niczego, co do tej pory stworzono w historii poezji. Podobną motywacją mógł kierować się Ujejski, tłumacząc utwory Chopina — takich dzieł nie znano wcześniej. Tęgo rodzaju motywacje są połączeniem myślenia mimetycznego i kreacyjnego zarazem. Tkwi w tym pewien paradoks, ale jedynie pozorny. Warto bowiem przypomnieć, że pierwotne znaczenie *mimesis* nie ograniczało się wyłącznie do biernego kopiowania, ale zakładało silny pierwiastek ekspresywny (a więc i kreacyjny). Naśladując, poeta miał tworzyć coś nowego (Wieczorek 1995: 57, 61). W niniejszym artykule chciałem przemyśleć na nowo problem relacji form muzycznych i gatunków literackich, przez co jest on poniekąd rekonesansem, a także propozycją. Żadne z pojęć, które w tym tekście wprowadzono, nie ma charakteru arbitralnego, a pole znaczeń nie jest wyczerpane. Teoria literatury przyswoiła niektóre gatunki pochodzenia muzycznego, ale w istocie nie do końca znane jest kryterium takiego doboru. Dlaczego scherzo literackie ma swoją definicję, a sonata poetycka nie? Zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę samą frekwencję użycia, w której nazwa sonata przebija scherzo, a także różnorodność zastosowań. Na to pytanie należy dopiero udzielić odpowiedzi. Miejmy nadzieję, że ponowna refleksja nad problemami genologicznymi w przestrzeni muzyczno-literackiej przyczyni się do nadrobienia tych wszystkich definicyjnych braków.

## Bibliografia

- Bachtin Michaił (1986), *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, opr. E. Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bajda Justyna (2019), *Przekład intersemiotyczny. Wyspa umarłych Arnolda Böcklina w różnych stanach skupienia*, „Academic Journal of Modern Philology” nr 8.
- Białas Maciej (2009), *Chopin w krainie mitu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L” nr 7.
- Bogalecki Piotr (2015), *Czytanie partytur. W stronę partyturowego stylu odbioru tekstów literackich*, „Ruch Literacki” z. 6.
- Bogalecki Piotr (2017), *Transkrypcje. Tradycja i eksperyment w polskich powojennych wierszach-partyturach*, „Wielogłos” nr 2.
- Bogalecki Piotr (2020), *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł (2009), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Chmielecki Konrad (2008), *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna (1983), *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Male formy instrumentalne*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Cieśla-Korytowska Maria (2003), *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” z. 4.
- Cieśla-Korytowska Maria (2009), *To wszystko trwa jak Szopen... w poezji polskiej* [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Cieślak Robert (2005), *Wobec intersemiotyczności*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Dutka Elżbieta (2007), *O przekładzie intersemiotycznym* [w:] *Wiedza o kulturze w szkole*, red. A. Gomółka, E. Dutka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Frączkiewicz Aleksander, Skołyszewski Franciszek (1988), *Formy muzyczne*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Głowiński Michał (1980), *Literackość muzyki — muzyczność literatury* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław.
- Głowiński Michał (1986), *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” z. 4.
- Głowiński Michał (1997), *Gatunki literackie w muzyce* [w:] M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Grochowski Grzegorz (2018), *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Hejmej Andrzej (2003), *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” nr 4.
- Hejmej Andrzej (2012a), *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 3, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Hejmej Andrzej (2012b), *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Hejmej Andrzej (2013), *Komparatystyka. Studia literackie — studia kulturowe*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Hejmej Andrzej (2014), *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” nr 2.
- Hejmej Andrzej (2016), *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” nr 7.

- Hejmej Andrzej (2022), *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Hendrykowski Marek (2013), *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” nr 20.
- Każmierczak Marta (2017), *Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*, „Przekładaniec” nr 34.
- Kolbuszewski Jacek (2011), „*Jeszcze go widzę, jak w skromnej postawie Stał w środku sali ze skrzypcami w ręku...*”. *Wiersze o Karolu Lipińskim* [w:] *Kto ma talenta jest chwałą narodu. Wiersze o Karolu Lipińskim*, zebrał M. Bąk, J.A. Choroszy, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław.
- Kostkiewiczowa Teresa (2000), hasła: *Nokturn, Preludium, Scherzo* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław.
- Kristeva Julia (1983), *Słowo, dialog i powieść* [w:] *Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. E. Czapplewicz, E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Maciąg Kazimierz (2020), *Kornel Ujejski i muzyka*, „Tematy i Konteksty” nr 10.
- Martuszevska Anna (2005), *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” nr 5.
- Michałowski Piotr (2007), *Gatunki i konwencje w poezji* [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Piaskowski Łukasz (2023a), *Romantyczne koncerty poetyckie. Wstępne rozpoznanie* [w:] *Między Fredrą a Norwidem. Prace ofiarowane Profesorowi Marianowi Urselowi*, red. M. Jonca, M. Łoboz, O. Taranek-Wolańska, Pewne Wydawnictwo, Kielce.
- Piaskowski Łukasz (2023b), *Dźwiękowe i muzyczne aspekty twórczości poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego* [niepublikowana rozprawa doktorska], Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- Podhajski Marek (1991), *Formy muzyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Podolska Paulina (2016), *Kornel Ujejski jako tłumacz utworów muzycznych. Wokół „Wniebowzięcia” z cyklu Tłumaczeń Szopena*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” nr 14.
- Reimann Aleksandra (2012), *Muzyczny styl odbioru — muzyczny interpretant — literacka forma muzyczna*, „Przestrzenie Teorii” nr 17.
- Sendyka Roma (2012), *W stronę kulturowej teorii gatunku* [w:] *Kulturowa teoria literatury*, t. 1: *Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Skiba Dominika (2016), *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Ossolineum, Wrocław.
- Słodczyk Rozalia (2018), *Terminologiczne konfuzje wokół zagadnienia relacji werbalno-wizualnych: ekfrazja a intersemiotyczność, intermedialność, obrazowość, ikonizacja*, „Porównania” nr 22.
- Słowacki Juliusz (1996), *Beniowski. Poema*, opr. A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Stykowa Maria Barbara (1975), „*Correspondance des arts*” w tytułach dzieł sztuki z okresu około 1900, „Roczniki Humanistyczne” z. 1.
- Śniecikowska Beata (2010), *Młodopolska „muzyczność” w futurystycznych uszach, czyli o awangardowych aktualizacjach symbolistycznej „dźwiękowości” poezji* [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Tatarkiewicz Władysław (2009), *Historia estetyki*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

- Tomaszewski Mieczysław (2009), *Muzyka i literatura* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Ossolineum, Wrocław.
- Wasilewska-Chmura Magdalena (2011), *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Wieczorek Ryszard J. (1995), *Ut cantus consonet verbis. Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Ars Nova, Poznań.
- Wójcik Danuta (2006), *ABC form muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków.
- Zarych Elżbieta (2015), *Nocna rozmowa — nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Zbierzchowski Henryk (1923), *Erotyki*, Spółka Nakładowa „Odrodzenie”, Lwów.
-