

# Порівняльне літературознавство

---

УДК 82.0:78.087.62

*Tomasz Górny (Kraków)*

## POLIFONICZNOŚĆ (Literatury)

Artykuł składa się z trzech części. Pierwsza dotyczy Bachtinowskiej definicji pojęcia polifoniczności, druga tradycji muzyki polifonicznej, natomiast trzecia prezentuje taki sposób rozumienia pojęcia polifoniczności, który wykracza poza myślenie inspirowane pracami rosyjskiego uczonego.

**Słowa kluczowe:** polifoniczność, muzyka, literatura.

### I. Polifoniczność w rozumieniu Bachtina

Pojęcie polifoniczności wiąże się we współczesnej humanistyce najczęściej z koncepcją Michaiła Bachtina. Uczony ten używał wspomnianego terminu muzycznego w sensie metaforycznym [2], wiążąc z nim nie tyle obecność różnych stylów językowych, jakimi posługują się bohaterowie powieści, ile stosunki zachodzące między owymi odmianami języka. Relacje te — jak dobrze wiadomo — nazywane są dialogowymi. Zdaniem badacza nie można ich sprowadzić do stosunków logicznych i przedmiotowo-znaczeniowych, ponieważ, aby stać się relacjami dialogowymi, muszą one jakoby oblec się w słowo, muszą «wyrazić w słowie pozycje różnych podmiotów» [2, s. 278]. Dwa zdania — powiada Bachtin — «Życie jest piękne» oraz «Życie nie jest piękne» zawierają przeciwstawne sądy o określonej formie logicznej i treści przedmiotowo-znaczeniowej (filozoficzna refleksja na temat życia). Zdania te, pomimo że pozostają w określonym stosunku logicznym (zaprzeczenie), nie wchodzą jednak w relację dialogową dopóty, dopóki nie zostaną użyte w konkretnej wypowiedzi.

Relacje dialogowe można badać między zjawiskami niejęzykowymi pod warunkiem, że są wyrażone w materiale znakowym, niemniej Bachtina interesuje głównie tzw. słowo dwugłosowe. Otóż istnieją zjawiska literackie ukierunkowane na inne słowo, są to m.in. stylizacja, parodia i dialog. Nie można pojąć parodii, jeśli nie weźmie się pod uwagę tekstu parodiowanego. Przy tego typu zjawiskach stale trzeba mieć na uwadze «cudzą mowę». Dla zobrazowania tego mechanizmu badacz proponuje, aby wyobrazić sobie dialog, w którym repliki jednego z rozmówców są ukryte, przez co ma się dostęp tylko do połowy kwestii. Mimo tego braku, niedostępne dla czytelnika myśli obecne są w odpowiedziach jednego z interlokutorów, dzięki czemu można mieć pewne wyobrażenie na ich temat.

Bachtin twierdzi, że «<...> w dziele Dostojewskiego taki ukryty dialog zajmuje miejsce bardzo istotne i przybiera formę niezwykle pogłębioną i finezyjną» [2, s. 298]. Słowo dwugłosowe jest szczególnie obecne w autobiografiach i formach typu spowiedzi, jak np. «Wyznania» Jana Jakuba Rousseau. Proponuję zatem, aby przytoczyć dłuższy fragment z powieści Fiodora Dostojewskiego pt. «Idiota», w którym Keller odbywa przewrotną spowiedź przed księciem Myszkim: «Niech pan posłucha, książę. <...> zostałem dlatego, że chciałem, by tak rzec, wypowiadać się przed panem i tym samym stworzyć warunki sprzyjające własnemu rozwojowi. Z tą myślą zasnąłem po trzeciej nad ranem, zalewając się łzami. Czy uwierzy pan teraz szlachetnemu człowiekowi: w chwili, gdy zasypiałem, zalany wewnętrznymi i, by tak rzec, zewnętrznymi łzami <...> przysłała mi do głowy pewna piekielna myśl: «Czy by przypadkiem nie pożyczyć od niego pieniędzy po spowiedzi?». I w ten sposób przygotowałem spowiedź jak jakiś, by tak rzec, «wariant ze łzami», żeby zmiękczyć grunt i żeby pan, rozczuliwszy się, odliczył mi sto pięćdziesiąt rubelków. To według pana nie jest podłość? – Ależ to na pewno nie jest prawda, po prostu jedna rzecz zesłała się z drugą. Spotkały się dwie myśli, to się bardzo często zdarza. Mnie bezustannie. <...> Nieraz nawet zdarza mi się myśleć — kontynuował książę z wielką powagą, ze szczerym i głębokim zaangażowaniem — że to cecha wszystkich ludzi i przestałem ją w sobie ganić, dlatego, że z podwójnymi myślami bardzo trudno walczyć [3, s. 230–231]».

W umyśle Kellera zrodziły się dwie myśli «wypowiadać się» i «pożyczyć pieniądze». Rozumując na sposób Bachtina, można powiedzieć, że do tego momentu nie wchodzi one w relację dialogową, ale w momencie kontekstualizacji, w momencie, w którym okazuje się, że spowiedź ma być środkiem «zmiękczającym» serce udzielającego pożyczki, myśli te weszły w relację dialogową, i to relację dosyć plugawą.

Bachtin wypracował swoją koncepcję w opozycji do tzw. metody formalnej, której słabością — w jego opinii — jest brak określonej relacji między metodologiami poszczególnych dyscyplin i estetyką ogólną. Jako że przestrzeń, masę, kolor i dźwięk można opisać za pomocą narzędzi nauk matematycznych, a słowo za pomocą narzędzi lingwistyki, toteż — jak mówi uczony — «powstaje tendencja do pojmowania formy artystycznej właśnie jako formy danego materiału, jako kombinacji w granicach materiału określonego przez lingwistykę i nauki przyrodnicze» [1, s. 11]. Dzięki temu twierdzeniom o sztuce można nadawać charakter sądów pozytywnie naukowych, dających się nieraz dowieść matematycznie. W konsekwencji nauki o sztuce formułują przesłankę o charakterze ogólnoestetycznym, która jednak jest chybiona i jako taka staje się podstawą estetyki materialnej. Ta ostatnia może być cenna poznawczo, jeśli uświadomi sobie swoje ograniczenia i nie przekracza swych kompetencji. Nie powinno się jednak na jej podstawie formułować estetyki ogólnej o ambicjach ogarnięcia swym zasięgiem całokształtu twórczości artystycznej. Za jedną z podstawowych słabości estetyki materialnej Bachtin uznaje to, że nie może ona uzasadnić istotnej różnicy między obiektem estetycznym a zewnętrznym utworem. Literaturoznawca wprowadza trzy pojęcia, których zakresy estetyka materialna myli i przekracza:

Po pierwsze jest to przedmiot (obiekt) estetyczny (artystyczny), czyli «treść działalności (kontemplacji) estetycznej skierowanej na utwór» [1, s. 17]. Poznanie naukowe nie ma dostępu do tego poziomu. Do przedmiotu estetycznego winno się podchodzić w sposób czysto artystyczny. Przedmiot ów posiada strukturę, którą Bachtin nazywa architektoniką przedmiotu estetycznego.

Po drugie jest to pozaestetyczna, materialna realność utworu. Można ją badać w ramach odpowiednich dziedzin naukowych, poprzez studia nad tworzywem, z jakiego powstał utwór.

Po trzecie wreszcie jest to teleologicznie pojęta kompozycja. Czynnikiem ten pozwala urzeczywistnić przedmiot estetyczny. Innymi słowy, kompozycja utworu to celowo pojęta struktura, realizująca przedmiot estetyczny.

Estetyka materialna ma z założenia dostęp jedynie do przedestetycznego badania utworu artystycznego, tj. do materialnej realności utworu. Nie zdając sobie sprawy ze swojego sekundarnego charakteru, estetyka materialna doprowadza — zdaniem Bachtina — do pomieszania pojęć. «Najgorsze jest jednak to, że niekrytycznie pojętą celową kompozycję utworu traktuje się jako właściwą wartość artystyczną, od razu jako sam przedmiot estetyczny. Działanie artystyczne (i kontemplację) zastępuje przy tym ogląd poznawczy i niewłaściwa — bo metodologicznie nieprzemyślana — ocena techniczna» [1, s. 19]. Postępowanie to owocuje tym, że formy architektoniczne przypisane przedmiotowi estetycznemu myli się z formami kompozycyjnymi. Należy bowiem zwrócić uwagę na fakt, że istnieją formy kompozycyjne tragedii i komedii, poprzez które

wyrażone są — inne od nich — formy architektoniczne tragizmu i komizmu. Bachtin twierdzi, że «główne formy architektoniczne są wspólne dla wszystkich sztuk i całej dziedziny estetyki, stanowiąc o jej jedności. Pomędzy formami kompozycyjnymi różnych sztuk istnieją analogie warunkowane wspólnymi zadaniami architektonicznymi, tutaj jednakże odzyskują swoje prawa odmienne cechy materiałów» [1, s. 23].

Ten moment w myśleniu Bachtina pozwala — jak sądzę — rozszerzyć jego rozumienie pojęcia polifoniczności i zarysować odmienny sposób jej pojmowania, niż ten obecny w tradycji literaturoznawczej zapoczątkowanej przez Julię Kristevę, a rozwijanej w ramach studiów strukturalistycznych i poststrukturalistycznych. Jeżeli bowiem założymy, że istnieje forma architektoniczna polifoniczności, związana m.in. z polifonicznymi formami kompozycji muzycznych, wówczas okaże się, iż pod terminem tym kryje się więcej niż metafora.

## II. Muzyka polifoniczna

Mniej więcej od XI wieku należy datować burzliwy rozwój licznych sposobów kompozycji, opartych o wielogłosowe konstrukcje muzyczne, które funkcjonują pod wspólną nazwą technik polifonicznych. Ich istotą jest wykorzystywanie wielu samodzielnych głosów<sup>1</sup>, które jednak tworzą spójną, wielopłaszczyznową strukturę muzyczną. Harmonia pełni rolę podrzędną względem samodzielności melodycznej poszczególnych linii, czyli — mówiąc innymi słowy — aspekt wertykalny wynika z aspektu horyzontalnego. Najpopularniejsze formy realizowane za pomocą technik polifonicznych to kanon i fuga. Pierwsza z nich jest synonimem maksymalnej kondensacji materiału muzycznego, ponieważ polega na takim skonstruowaniu melodii, aby poszczególne jej części stanowiły kontrapunkt dla samych siebie. Najbardziej znanym przykładem jest popularna melodia «Panie Janie» («Frère Jacques»), którą można zrealizować jednogłosowo:

Frè - re Jac - ques, Dor - mez - vous ? Son - nez les ma - ti - nes, Ding, daing, dong ! etc.

lub wielogłosowo:

Frè - re Jac - ques, Dor - mez - vous ? Son - nez les ma - ti - nes, Ding, daing, dong ! etc.

Frè - re Jac - ques, Dor - mez - vous ? Son - nez les ma - ti - nes, etc.

Frè - re Jac - ques, Dor - mez - vous ? etc.

Frè - re Jac - ques, etc.

W drugim przypadku kontrapunkt, czyli głos towarzyszący jest tożsamy z tematem, czyli głosem wiodącym. To samo następstwo dźwięków należy bowiem wprowadzać w poszczególnych rejestrach z dwutaktowym przesunięciem, dzięki czemu uzyskuje się czterogłosową strukturę brzeniową, wyprowadzoną z pojedynczej linii melodycznej. Innym zajmującym przykładem jest tzw. «Kanon

<sup>1</sup> Pojęcie głosu w kontekście muzyki polifonicznej oznacza pojedynczą melodię, wykonywaną wokalnie lub instrumentalnie.

Hudemanna BWV 1074» autorstwa Jana Sebastiana Bacha. Kompozycja ta zanotowana została za pomocą kilku zaledwie nut i niewspółmiernie dużej ilości kluczy [6, s. 412]:



Po raz pierwszy kanon został opublikowany w roku 1728, jako zagadka muzyczna — ukazał się wówczas w zbiorze «Der getreue Music-Meister» pod redakcją George’a Philippe’a Telemanna (Hamburg, 1728). Ponad dziesięć lat później Johann Mattheson opublikował zarówno enigmatyczną linijkę przytoczoną powyżej, jak i jej rozwiązanie [6, s. 413]:

§. 53.  
Resolutio quzdam Canonis claufi.

al Roverfcio.

Otóż dziewięć dźwięków kanonu Hudemanna należy powtórzyć czterokrotnie, wprowadzając je z półnutowym opóźnieniem (przesunięciem) i realizując je za każdym razem w innym kluczu, czyli od innego dźwięku. Wszystkie wersje winno się wykonać jednocześnie, dzięki czemu powstaje czterogłosowa struktura brzmieniowa o skrajnie autotelicznej budowie. Maestria analizowanego kanonu polega jednak na tym, że można przeprowadzić tę operację na dwa sposoby: używając kluczy zapisanych przed nutami oraz tych, zanotowanych na końcu. W konsekwencji powstają dwa czterogłosowe układy, które za każdym razem wyprowadzone zastają z dziewięćdziesięciu dźwiękowej melodii. Przebieg ten można powtarzać w nieskończoność, otrzymując swoiste *perpetuum mobile* z kilku zaledwie nut.

Inna podstawowa forma polifoniczna to fuga, czyli struktura muzyczna oparta na powtarzaniu tego samego tematu w różnych układach. Nie ma tu miejsca i potrzeby, aby przedstawiać dokładną budowę formalną fugi. Dla celów niniejszego wywodu wystarczy, jeśli omówimy kilka

podstawowych operacji kontrapunktycznych, wykorzystywanych do przekształcania tematu. Punktem wyjścia jest podstawowa postać tematu. Można ją przedstawić m.in. w raku, czyli realizując przebieg od końca do początku oraz w inwersji, czyli zamieniając kierunek ruchu interwałów przy zachowaniu ich odległości, a także w dyminucji, tj. pomniejszając wartości rytmiczne, bądź w augmentacji, czyli w powiększeniu. Powyższe sposoby przekształcania materiału muzycznego są zabiegami charakterystycznymi dla muzyki polifonicznej i choć istota tej ostatniej polega na jednoczesności samodzielnych głosów, które niekoniecznie wykorzystywać muszą owe przekształcenia kontrapunktyczne, to jednak wyszczególnione rozwiązania kompozytorskie na stałe połączyły się z tradycją muzyki polifonicznej. Fundują one charakterystyczny typ struktury muzycznej, która złożona jest z podobnych elementów, wprowadzanych najczęściej z przesunięciem czasowym w poszczególnych głosach (polifonia imitacyjna). Ten typ faktury dominował w Europie od czasów szkoły «Notre-Dame» (XII/XIII wiek), aż do połowy wieku XVIII. Za umowną datę końca polifonii można przyjąć, naznaczony śmiercią Jana Sebastiana Bacha, rok 1750. Wraz z zanikiem faktury polifonicznej doszło do rozwoju faktury homofonicznej i, wiążącego się z nim, rozkwitu systemu harmoniki funkcyjnej, opartej na dwóch typach skal: durowych i molowych. Mimo dominacji homofonii, elementy wielogłosowości stale były wykorzystywane przez kompozytorów. Nadal pisano fugi i kanony, a w niektórych przebiegach, na pozór niemających wiele wspólnego z polifonią, można dostrzec elementy myślenia w kategoriach kontrapunktycznych.

Ciekawym przykładem jest oparcie całej kompozycji na zasadzie raka. Utworem tego typu jest druga część *Sonaty A-dur* Józefa Haydna (Hob. XVI: 26; 1773) [4, s. 93], opatrzona tytułem «Menuetto al Rovescio»:

Menuetto al Rovescio

Przy pobieżnej analizie wydawać by się mogło, że jest to zwyczajny menuet zrealizowany w metrum trójdzielnym, umiarkowanym tempie, fakturze homofonicznej i stylistyce klasycystycznej. Zdumienie budzi jednak fakt, iż kompozycję tę można równie dobrze wykonać od początku do końca, co od końca do początku! Za każdym razem będzie ona brzmieć identycznie, ponieważ składa się z dwóch symetrycznych części zogniskowanych wokół centralnego znaku repetycji. Z punktu tego rozchodzi się jednakowa struktura muzyczna, jednak w dwóch różnych kierunkach. W rezultacie kompozycja brzmi identycznie bez względu na to, czy wykonać ją tak, jak zwykle się to robi, czyli od pierwszej nuty do ostatniej, czy też w sposób zupełnie odwrotny, mianowicie od dźwięku końcowego do początkowego. Jest to w gruncie rzeczy muzyczny palindrom. Budzi on co prawda zaciekawienie, niemniej nie funduje istoty muzycznej utworu i dlatego można go z łatwością przeoczyć.

Mówiąc językiem Bachtina, można stwierdzić, że architektonika przedmiotu estetycznego jest w tym przypadku taka sama, jak w wielu innych menuetach z tego okresu i niewiele ma wspólnego z polifonią. Ów palindrom jest niezmiernie interesujący, ale pozostaje chwytem, salonową sztuką, która urozmaica nudę sztamowego menueta, jednak nie wnika do jego istoty, czyli do przedmiotu estetycznego. Odwrotnie dzieje się w «Kanonie Hudemanna» oraz innych kompozycjach, które nie tylko wyzyskują ten czy inny zabieg kontrapunktyczny, ale całe stanowią strukturę polifoniczną. Z istoty, tj. z przedmiotu estetycznego, są one dźwiękowym kobiercem, w którym przeplatają się ze sobą elementy tej samej, choć przekształcanej na przeróżne sposoby, melodii. Architektonika przedmiotu

estetycznego w tego typu utworach jest tożsama z polifonicznymi elementami teleologicznie pojętej kompozycji, podczas gdy w menuecie Haydna o elementach polifonii można mówić jedynie na tym drugim poziomie.

Proponuję zatem, aby wprowadzić rozróżnienie między terminami: 1) techniki polifoniczne — na oznaczenie ogółu zabiegów kompozytorskich, które zarówno w perspektywie mikro (np. przekształcenia tematu fugi), jak i makro (np. oparcie kompozycji na zasadzie raka) wyzyskują przekształcenia kontrapunktyczne; 2) polifoniczność — na oznaczenie pewnej jakości artystycznej, polegającej na intensywnej kontemplacji koherencji, spójności oraz jedności w wielości.

### III. Polifoniczność (literatury)

Polifoniczność, rozumianą jako typ architektoniki przedmiotu estetycznego, można odnaleźć w różnych dziedzinach sztuki, np. w grafikach Mauritsa Cornelisa Eschera. Rzecz jasna środki techniczne wynikające ze specyfiki materiału będą odmienne w przypadku fugi, drzeworytu czy dzieła literackiego, jednak dążenie do powtarzalności pewnej struktury, będącej osnową konstrukcji, jest podobne i ono właśnie wpływa na architektonikę przedmiotu estetycznego, którą nazywam polifonicznością. Dobrym przykładem realizacji literackiej jest wiersz Anatola Sterna pt. «Arak» [8; przedruk za 9, s. 366]:

Nietypowy układ graficzny profiluje tryb lektury. Opadający ukos pierwszej linijki zostaje «odbity» przez wznoszącą się pochyłość drugiej. Ponadto rozmiar i krój czcionek pierwszego wersu zostają powtórzone w drugim, lecz w odwrotnej kolejności. Mamy tu zatem do czynienia z jednej strony z zabiegiem podobnym do kontrapunktycznej inwersji (odwrócenie kierunku linii melodycznej), z drugiej zaś z «typograficznym rakiem». Jednocześnie należy zauważyć, że wiersz Sterna na poziomie zapisu zorganizowany jest symetrycznie nie tylko względem osi wyznaczającej horyzont, ale również w układzie wertykalnym: kolejne litery znajdują się na «odpowiadających sobie» miejscach względem nieco przekrzywionej osi pionowej. Ów zaskakujący układ kompozycyjny ma podkreślić formę literacką raka, w jaką ujęty został wiersz. Wyrazy z pierwszej linijki utworu Sterna układają się w spójną wypowiedź: «radosna nosa kara». Jest to nieco żartobliwa refleksja na temat natury araku, czyli alkoholizowanego napoju azjatyckiego o anyżowym aromacie. Z kolei w drugim wersie ten sam materiał literacki zanotowany został od końca, ale z innym podziałem głosek. W rezultacie powstało wyliczenie «arak asonans o dar!». Owo autoteliczne zwrócenie uwagi na fakt, że czytelnik ma do czynienia z asonansem kieruje odbiorcę w stronę takiego trybu lektury, który dowartościowuje warstwę brzmieniową kosztem spójności semantycznej. Eksplikacja sensów — jakkolwiek zupełnie możliwa — nie narzuca się tak, jak muzyczność tego tekstu, muzyczność rozumiana zarówno jako to, co wiąże się z prozodyczną sferą języka (asonans), jaki i zastosowanie rozwiązań retorycznych stanowiących aluzję do pewnych technik muzycznych [por. 5].

Innym zajmującym rakiem jest wiersz Jonathana Reeda «The Lost Generation», który stał się niezwykle popularny za sprawą serwisu YouTube. Opublikowany w 2007 roku film z tym utworem został obejrzany ponad 16 milionów razy!

I am part of a lost generation  
and I refuse to believe that  
I can change the world  
I realize this may be a shock but  
«Happiness comes from within».

is a lie, and  
 «Money will make me happy».  
 So in 30 years I will tell my children  
 they are not the most important thing in my life  
 My employer will know that  
 I have my priorities straight because  
 work  
 is more important than  
 family  
 I tell you this  
 Once upon a time  
 Families stayed together  
 but this will not be true in my era  
 this is a quick fix society  
 Experts tell me  
 30 years from now, I will be celebrating the 10th anniversary of my divorce  
 I do not concede that  
 I will live in a country of my own making  
 In the future  
 Environmental destruction will be the norm  
 No longer can it be said that  
 My peers and I care about this earth  
 It will be evident that  
 My generation is apathetic and lethargic  
 It is foolish to presume that  
 There is hope.

And all of this will come true unless we choose to reverse it [7].

Spektakularny sukces tego wiersza wynika — jak sądzę — między innymi z zastosowania literackiego raka. Otóż całą strukturę literacką można przeczytać na dwa sposoby: w tradycyjnym układzie — od początku do końca oraz odwrotnie — od końca do początku (w ruchu wstecznym czytać należy w tym przypadku całe wersy). Tekst składa się z konstatacji na temat podstawowych w życiu człowieka spraw (miłość, rodzina, praca, pieniądze itp.). Wypowiedzi te są w dużej mierze kompilacją pewnych utartych zwrotów (*I have my priorities straight*), prezentujących bardzo pragmatyczną wizję życia. Są one skonstruowane w ten sposób, że sugerują oczywistość i niepodważalność, zakotwiczoną, z jednej strony, w utartych poglądach (*Environmental destruction will be the norm*), z drugiej zaś, w autorytecie ekspertów (*Experts tell me*). Wizja człowieczeństwa, jaka jawi się z tego tekstu, jest bardzo ponura, zakłada bowiem dominację pieniądza i pracy nad miłością, rodziną i troską o wspólne dobro. Ludzie są w niej ospali i pozbawieni nadziei, a wszystko to usprawiedliwiają historyczną koniecznością, która nieuchronnie zmienia oblicze świata (*No longer can it be said that*). Wiersz kończy się jednak zdaniem sugerującym, że nie musi się tak stać i można odwrócić ten porządek. I faktycznie, gdy czyta się utwór od końca do początku okazuje się, że jest nadzieja (*There is hope*), rodzina jest ważniejsza niż praca (*family / is more important than / work*), a opinia ekspertów może zostać podważona i nie musi stanowić nieodwołalnej normy (*Experts tell me / This is a quick fix society / but this will not be true in my era*).

W efekcie zastosowania literackiego raka, wiersz obdarzony został dwoma podmiotami tekstowymi. Każdy z nich mówi coś zupełnie innego, ale za pomocą dokładnie tych samych środków językowych! Jedyne co się zmienia to relacja między grupami wyrazów. Bachtin powiedziałby zapewne, że weszły one w inny typ relacji dialogowej i dlatego kompletnie zmieniły znaczenie. Niewątpliwie tak właśnie się stało, warto jednak dodać, że siła oddziaływania estetycznego wiersza bierze się w znacznej mierze z owego zdziwienia, którego czytelnik doświadcza, gdy uświadamia sobie, że tak naprawdę czyta cały czas ten sam tekst. Podobnego uczucia doznaje słuchacz muzyki, gdy zdaje sobie sprawę z kontrapunktycznych relacji, zawartych w dziełach Bacha czy innych polifonistów, wreszcie to samo przeżycie estetyczne staje się udziałem odbiorcy niektórych grafik Eschera (np. «Relativiteit»). Owo zdziwienie jest — jak sądzę — powodem, dla którego ponad 16

milionów czytelników/słuchaczy zapoznało się z tekstem Reeda, i to ono właśnie jest sednem przedmiotu estetycznego, który nazywam polifonicznością.

#### Bibliografia:

1. Bachtin M. Problemy literatury i estetyki / Michaił Bachtin; [tłum. W. Grajewski] — Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1982. — 596 s.
2. Bachtin M. Problemy poetyki Dostojewskiego / Michaił Bachtin; [tłum. N. Modzelewska] — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. — 410 s.
3. Dostojewski F. Idiota / Fiodor Dostojewski; [tłum. J. Gładyś]. — Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2009. — 466 s.
4. Haydn J. Sonaten für Klavier zu zwei Händen / red. Carl Adolf Martienssen. — Leipzig: Peters Edition, 1937.
5. Hejmej A. Muzyczność dzieła literackiego / Andrzej Hejmej. — Wrocław: Wydawnictwo Funna, 2001. — 248 s.
6. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister / Johann Mattheson. — Hamburg, 1739.
7. Reed J. The lost Generation / na podstawie filmu zamieszczonego w serwisie YouTube. — Protokół dostępu: <http://www.youtube.com/watch?v=42E2fAWM6rA>.
8. Stern A., Wat A. Nieśmiertelny tom futuroz / Anatol Stern, Aleksander Wat. — Warszawa, 1921.
9. Śniecikowska B. «Nuz w uhu»? Konceptje dźwięku w poezji polskiego futurozmu / Beata Śniecikowska. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008. — 604 s.

#### Поліфонічність (літератури)

Стаття складається з трьох частин. У першій частині йдеться про визначення поняття поліфонічності, подане Михайлом Бахтіним, у другій — про традиції поліфонічної музики. У третій частині запропоновано таке розуміння поняття поліфонічності, яке виходить поза роздуми, засновані на працях російського літературознавця.

**Ключові слова:** поліфонічність, музика, література.

#### Polyphony (in Literature)

The article consists of three parts. The first one presents the concept of polyphony in literature by Michaił Bakhtin. The second part examines the tradition of polyphony in music. The third part presents the definition of polyphony which extends Bakhtin's understanding of this concept.

**Key words:** polyphony, music, literature.