

# R U C H L I T E R A C K I

## DWUMIESIĘCZNIK

---

Rok LVII

Kraków, marzec–kwiecień 2016

Zeszyt 2 (335)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie  
i Wydział Polonistyki UJ

---

PL ISSN 0035-9602

### BACH(TIN), CZYLI POLIFONIA MUZYCZNA I LITERACKA\*

TOMASZ GÓRNY\*\*

#### POLIFONIA W ROZUMIENIU MICHAŁA BACHTINA

We współczesnej humanistyce pojęcia literatury polifonicznej oraz polifoniczności literackiej wiąże się zwykle z teorią Michaiła Bachtina oraz tradycją, która wyrosła na jej gruncie, szczególnie zaś ze studiami intertekstualnymi<sup>1</sup>, zapoczątkowanymi dzięki Julii Kristewej<sup>2</sup>. Rosyjski uczony – jak wiadomo – stwierdził, że Fiodor Dostojewski stworzył nowy typ powieści, mianowicie

---

\* Artykuł został przygotowany w ramach stypendium Narodowego Centrum Nauki (konkurs „Etiuda 1”). Projekt: *Polifonia. Od muzyki do literatury*, nr DEC-2013/08/T/HS2/00082.

\*\* Tomasz Górny – dr, Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> Zob. m.in.: M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 75–100; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4–5, s. 245–263; S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79–109 (pierwsze wydanie książki pochodzi z roku 1993).

<sup>2</sup> Zob. J. Kristeva, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969. To dzięki Kristewej Bachtinem zainteresowali się francuscy teoretycy literatury (Barthes, Genette i inni), a pośrednio również badacze anglojęzyczni (de Man, Hillis Miller i inni). Zob. D. Ulicka, *Bachtiniada (polsko- i anglojęzyczna recepcja Bachtina w trzech anegdotach)* [w:] *Dziela, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 172–200.

powieść polifoniczną. Różni się ona od tradycyjnej prozy (Bachtin nazywa ją homofoniczną) tym, że bohaterowie obdarzeni są dużym stopniem samodzielności. Słowa, które wypowiadają, nie są pomyślane jako prezentacja spójnej autorskiej wizji, lecz jako wyraz autonomicznej postawy. Zestawienie różnych postaci powoduje zderzenie wielu punktów widzenia, systemów wartości itd. Powieść polifoniczna stwarza dzięki temu przestrzeń dla dyskusji rozmaitych, nieraz sprzecznych, dyskursów, a jej wymowa jest wynikiem konfrontacji równoprawnych interlokutorów. Bachtin pisze:

W jego [Dostojewskiego] utworach pojawia się bohater, którego głos jest budowany tak, jak budowany jest głos samego autora w tradycyjnej powieści, a nie jak głos bohatera. [...] Cechuje je [słowo bohatera] wyjątkowa samodzielność w strukturze utworu, brzmi ono jakby obok słowa autorskiego i w specjalny sposób łączy się z nim i z pełnowartościowymi głosami innych bohaterów.<sup>3</sup>

Według Bachtina występowanie polifoniczności literackiej jest stosunkowo ograniczone i niemożliwe np. w dramatach, gdzie – mimo rozbicia na dialogi – wszystkie głosy służą przedstawieniu i umocnieniu tej samej perspektywy, czyli perspektywy piszącego. Z poglądem tym polemizował Anatol Łunaczarski, twierdząc, że wyjątkiem jest twórczość Szekspira<sup>4</sup>. Podobne zastrzeżenia zgłaszał Henryk Markiewicz, zdaniem którego dramat jest rodzajem literackim szczególnie uprzywilejowanym i zdolnym do wyrażania polifoniczności<sup>5</sup>. Przywołane dwa stanowiska stanowią jedynie drobną część recepcji Bachtina, ale są symptomatyczne, ponieważ pokazują, że pojęcie ukute przez rosyjskiego uczonego poddawano ciągłym przekształceniom i modyfikacjom. Już Julia Kristeva rozszerzyła omawianą kategorię na twórczość Joyce'a, Prousta i Kafki<sup>6</sup>, a współcześni badacze stosują ją zarówno w odniesieniu do literatury staropolskiej<sup>7</sup>,

<sup>3</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego* [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina*. Antologia, red. D. Ulicka, tłum. W. Grajewski, Kraków 2009, t. 1, s. 154 (*Problemy twórczości Dostojewskiego*, 1929). Cytowana książka jest jedyną (najprawdopodobniej), której ostateczny kształt nadał sam Bachtin (zob. D. Ulicka, *Powieść mą widzę ogromną... (wprowadzenie do antologii)* [w:] *Ja – Inny*, dz. cyt., s. 24). W roku 1963 badacz opublikował zmienioną i poszerzoną wersję rozprawy – jej polskie tłumaczenie autorstwa Natalii Modzelewskiej ukazało się w roku 1970 pod tytułem *Problemy poetyki Dostojewskiego*.

<sup>4</sup> A. Łunaczarski, *O „wielogłosowości” Dostojewskiego*, tłum. W. Zawadzki [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 371–393 (pierwsze polskie wydanie cytowanego tekstu pochodzi z roku 1963, natomiast rosyjski oryginał ukazał się w roku 1929 w czasopiśmie „Nowyj Mir”).

<sup>5</sup> H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 83–98.

<sup>6</sup> J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski [w:] *Bachtin. Dialog, język, literatura*, dz. cyt., s. 400 (*Le mot, le dialogue et le roman*, 1967).

<sup>7</sup> P. Wilczek w studium poświęconym *Trenom* Jana Kochanowskiego pokazuje, że literatura polifoniczna doskonale nadaje się do mówienia o sprawach przekraczających racjonalny porządek myślenia. (P. Wilczek, *Dialog masek. „Treny” Jana Kochanowskiego jako poemat polifoniczny*

jak i zjawisk pozaliterackich, na przykład zagadnień z zakresu... zarządzania<sup>8</sup>.

Sam Bachtin koncentrował swoje wysiłki na badaniach języka, niemniej zasadę wielogłosowości odnosił również do innych obszarów i uczynił z niej podstawy swojej antropologii filozoficznej. Studia nad średniowieczną kulturą ludową stały się dla niego okazją do dostrzeżenia, iż struktura karnawału, który łączy powagę i śmiech, mądrość i głupotę oraz inne ambiwalentne wartości, jest w istocie rodzajem wielogłosowości. Z kolei w dziedzinie relacji międzyludzkich jej wcieleniem jest dialogiczność, czyli – mówiąc w pewnym uproszczeniu – definiowanie człowieczeństwa poprzez umiejętność prowadzenia rozmowy i dialogu<sup>9</sup>. Jest to taki sposób podejścia do Innego, który pozwala mu na zaistnienie jako samodzielny „głos”, pełnoprawny podmiot<sup>10</sup>.

We współczesnej humanistyce pojęcie polifoniczności jest niezwykle popularne<sup>11</sup>. Jan Grzenia<sup>12</sup> zauważa, że kategoria ta w obrębie literaturoznawstwa i językoznawstwa odnosi się zarówno do wielopodmiotowości (w sensie Bachtinowskim i Ducrotowskim<sup>13</sup>), jak i wielojęzyczności (czyli występowanie w jednym utworze literackim różnych zakresów stylistycznych), ponadto do wieloznaczeniowości (tj. wieloznaczności)<sup>14</sup>, wielowarstwowości (w znaczeniu Ingardenowskim)<sup>15</sup> oraz

---

[w:] tegoż, *Dyskurs, przekład, interpretacja: literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*, Katowice 2001, s. 29; wcześniejsza wersja tego opracowania została opublikowana pod tytułem *Dialog masek: próba interpretacji „Trenów” Jana Kochanowskiego jako poematu polifonicznego* w tomie 1225 „Prac Naukowych Uniwersytetu Śląskiego”: *Szkice o literaturze dawnej i nowszej ofiarowane Profesorowi Zbigniewowi Jerzemu Nowakowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Malicki, R. Ociczek, Katowice 1992, s. 28–42).

<sup>8</sup> W 2006 roku na Uniwersytecie w Essex (Essex Management Centre) zorganizowano konferencję pod tytułem *Polyphony and dialogism as ways of organising*. Zob. D. Ulicka, *Bachtiniada (polsko- i anglojęzyczna recepcja Bachtina w trzech anegdotach)*, dz. cyt., s. 173.

<sup>9</sup> E. Czapplewicz, *Nowy Bachtin* [w:] M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 5–28.

<sup>10</sup> Zob. m.in. T. Todorov, *Antropologia filozoficzna*, przeł. J. Stankiewicz [w:] Bachtin, *Dialog, język, literatura*, dz. cyt., s. 157–476 (*Anthropologie philosophique*, 1981).

<sup>11</sup> Zob. m.in.: A. Kałkowska, *Poziomy tekstu czyli polifonia druga* [w:] *Styl a tekst. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej Opole, 26–28.09.1995 r.*, red. S. Gajda, M. Bałowski, Opole 1996, s. 61–68; B. Kliś, *Polifonia czyli wielogłosowość tekstu literackiego w wybranych tekstach prozatorskich Olgi Tokarczuk i Andrzeja Stasiuka*, „LingVaria” 2011, nr 2, s. 25–34.

<sup>12</sup> Zob. J. Grzenia, *Odmiany polifoniczności* [w:] tegoż, *Język poetycki jako struktura polifoniczna. Na materiale poezji polskiej XX wieku*, Katowice 1999, s. 12–37.

<sup>13</sup> Językoznawcza koncepcja Ducrota inspirowana jest pracami Bachtina, ale znacząco od nich odbiega. Zob. O. Ducrot, *Zarys polifonicznej teorii wypowiedzania*, przeł. A. Dutka, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3, s. 257–303 (*Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation*, 1984).

<sup>14</sup> Zob. S. Barańczak, *Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia* [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 48–68.

<sup>15</sup> Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960 (*Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, 1931).

symultanimu wersyfikacyjno-składniowego<sup>16</sup>. W konsekwencji trudno podać zadowalającą definicję, niemniej lakoniczna i ogólna formuła mogłaby brzmieć następująco: polifoniczność to występowanie różnych zjawisk, które – mimo wewnętrznych kontrastów – składają się na spójną, niewykluczającą się całość.

Omawiany termin pochodzi z obszaru refleksji nad muzyką, a jego pierwsze użycie w obrębie literaturoznawstwa było świadomym zastosowaniem metafory<sup>17</sup>. W niniejszej pracy chciałbym rozważyć pojęcie polifoniczności w jego pierwotnym, muzycznym kontekście i postawić hipotezę, że kategorię tę można rozumieć nie tylko jako metaforę, ale również jako stosowanie w obrębie literatury rozwiązań formalnych tożsamyh z tymi, które występują w muzyce polifonicznej.

## POLIFONIA W MUZYKOLOGII

Na gruncie muzykologii polifonia to typ faktury, w którym występują co najmniej dwa samodzielne głosy<sup>18</sup>, tworzące spójną strukturę brzmieniową. Muzyka polifoniczna dominowała w kulturze europejskiej mniej więcej do połowy XVIII wieku, zaś jej powstanie (IX w.) łączy się z rozwojem chorału gregoriańskiego<sup>19</sup>. Richard Taruskin podkreśla, że ustalenia chronologiczne historii muzyki oparte są na źródłach pisanych, potwierdzających istnienie określonych utworów lub technik kompozytorskich. Sama praktyka śpiewu wielogłosowego – zdaniem autora monumentalnej *The Oxford History of Western Music* – istniała zaś od zawsze, a w każdym razie od czasów Pitagorasa, który opisał stosunki harmoniczne między różnymi interwałami<sup>20</sup>. Również połowy XVIII wieku nie należy uznawać za definitywne zerwanie z muzyką wielogłosową. Faktura homofoniczna zaczęła wówczas zdecydowanie dominować na starym kontynencie, niemniej elementy słyszenia polifonicznego zawsze były obecne w tradycji muzycznej, czasem nawet – jak w przypadku dodekafonii – zyskiwały poczesne miejsce. Można zatem mówić, z jednej strony, o wąskim rozumieniu polifonii, które dotyczy okresu rozwoju i dominacji polifonicznej faktury muzycznej (od IX w. do I poł. XVIII w.), z drugiej zaś – o szerokim sposobie pojmowania wielogłosowości, która zasięgiem obejmuje całość tradycji muzycznej. W teorii muzyki wyróżnia się dwa typy faktury polifonicznej, są to:

<sup>16</sup> Zob. S. Balbus, *Graficzny inwariant tekstu literackiego* [w:] *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice 1981, s. 230–256.

<sup>17</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego*, dz. cyt., s. 169.

<sup>18</sup> W muzyce polifonicznej pojęcie głosu oznacza pojedynczą linię melodyczną bez względu na to, czy wykonywana jest za pomocą głosu ludzkiego, czy też instrumentu.

<sup>19</sup> Zob. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 10–13.

<sup>20</sup> R. Taruskin, *Polyphony in Practice and Theory* [w:] tegoż, *The Oxford History of Western Music*, Oxford–New York 2005, t. 1, s. 147–168.

a) Polifonia kontrastowa: głosy składające się na strukturę muzyczną nie wykazują wewnętrznej jedności, są różne pod względem m.in. rytmiki i melodyki, a mimo to tworzą spójną całość. Dobrym przykładem jest *Pre-ludium D-dur* BWV 850a Johanna Sebastiana Bacha, którego fragment znajduje się poniżej<sup>21</sup>:



Powyższy przebieg składa się z dwóch głosów. Dolny zbudowany jest ze stosunkowo krótko brzmiących dźwięków (ósemek). Nuty kładzione są osobno i przedzielane chwilami ciszy (pauzami ósemkowymi). Z kolei głos górny zrealizowany jest w dwukrotnie szybszych wartościach rytmicznych (szesnastkach), a w rysunku linii melodycznej dominuje figura, której strukturę wyznacza skok (najczęściej o tercję lub sekstę) i pochod sekundowy w przeciwnym do skoku kierunku. Każdy z głosów jest samodzielny i mógłby z powodzeniem zostać wykonany osobno, niemniej dopiero razem tworzą one zamierzoną przez kompozytora całość.

b) Polifonia imitacyjna – w tym typie faktury głosy również posiadają autonomię, jednak nie całkowitą, bowiem zostaje ona przełamana przez ich wewnętrzną jednorodność. Zasadą organizującą przebieg jest imitacja, czyli naśladowanie rysunku linii melodycznej, schematu rytmicznego lub innych jeszcze elementów. Głosy powtarzają – w tej samej bądź zmodyfikowanej wersji – podstawowy materiał muzyczny, który dzięki temu staje się osnową całej kompozycji. Najbardziej znane formy polifonii imitacyjnej to kanon i fuga. Poniżej znajduje się fragment Bachowskiej *Fugi D-dur* BWV 850b<sup>22</sup>:



Znowu jest to struktura dwugłosowa (w dalszej części utworu pojawia się trzeci głos). Początek głosu dolnego składa się z dwóch charakterystycznych figur: grupy bardzo drobnych nut (trzydziesto-dwójek) oraz opadającego pochodu

<sup>21</sup> Johann Sebastian Bach, *Das wohltemperierte Klavier I*, red. Franz Kroll, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1866, s. 18.

<sup>22</sup> Tamże, s. 20.

dźwięków w rytmie punktowanym. Głos górny rozpoczyna się dokładnie tak samo – imituje on głos dolny i powtarza jego schemat melo-rytmiczny od innego dźwięku ('a' zamiast 'd'). Omówiona struktura pełni rolę tematu – pojawia się w całej kompozycji, zostaje poddana różnym przekształceniom i modyfikacjom, jednak charakterystyczny schemat nie ulega zmianie. Analizowany przebieg muzyczny jest zatem, z jednej strony, złożony z samodzielnych linii melodycznych, z drugiej zaś – materiał owych głosów wywodzi się z tego samego źródła, toteż nie można mówić o pełnej autonomii.

Uzmysłowienie sobie różnicy między polifonią kontrastową i imitacyjną jest dla niniejszego wywodu niezwykle istotne. To, co właściwe dla pierwszego typu faktury, czyli autonomia poszczególnych głosów, stapiających się w spójną całość, wyznacza punkt odniesienia dla metaforycznego rozumienia pojęcia polifoniczności. We współczesnej humanistyce kategoria ta oznacza najczęściej jedność różnorodnych i kontrastujących jakości, choć u samego Bachtina zagadnienie to nie jest tak jednoznaczne, szczególnie w kontekście dialogiczności. Danuta Ulicka wydobywa bogactwo semantyczne, tkwiące w terminologii rosyjskiego badacza – polski „Inny” to rosyjski *drugoj*, czyli przyjaciel (*drug*)<sup>23</sup>. Jest on odmienny, ale też podobny – to w oczach drugiego przegląda się podmiot i dzięki relacji z nim odkrywa swoją tożsamość. Takie ujęcie sytuuje pojęcie polifoniczności nie tylko w obszarze polifonii kontrastowej, ale również polifonii imitacyjnej.

Pierwszy sposób rozumienia polifoniczności (jedność elementów kontrastowych) jest bardzo popularny i stosunkowo łatwo można wykazać jego występowanie (obecność różnych języków, postaw, przekonań, sposobów pojmowania i wyrażania świata itd.), natomiast drugi bywa niedostrzegany i marginalizowany, toteż w kolejnej części niniejszej pracy skupię się właśnie na nim. Rozważania rozpocznę od analizy środków muzycznych wykorzystywanych w polifonii imitacyjnej.

## POLIFONIA IMITACYJNA

W utworach pisanych techniką polifoniczną występuje zwykle jeden lub kilka tematów oraz jeden lub kilka kontrapunktów, czyli głosów towarzyszących tematowi/tematom<sup>24</sup>. Proces imitacji może przebiegać w sposób ścisły – poszczególne parametry muzyczne naśladowane są bardzo dokładnie (imitacja

<sup>23</sup> D. Ulicka, *Niektóre problemy poetyki Bachtina*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 35.

<sup>24</sup> Pojęcie kontrapunktu można rozumieć co najmniej dwojako. Po pierwsze oznacza ono głos towarzyszący tematowi (w tym znaczeniu zastosowałem ten termin powyżej), po drugie zaś odnosi się do ogółu zjawisk związanych z muzyką polifoniczną, szczególnie zaś do zespołu reguł tworzenia tego typu kompozycji. Przez zasady kontrapunktu rozumie się szereg restrykcyjnych zakazów, mających chronić przed stosowaniem źle brzmiących połączeń dźwięków.

ściśla), bądź w sposób swobodny – wówczas imitowane są jedynie wybrane elementy tematu lub kontrapunktu (imitacja swobodna). Na gruncie polifonii imitacyjnej wypracowano szereg zabiegów, które sprawiają, że powtórzenie tego samego szeregu dźwięków można zrealizować z zadziwiającą różnorodnością wariantów. Tematy i kontrapunkty przekształca się na rozmaite sposoby, między innymi za pomocą raka i inwersji. Omówię teraz wymienione zabiegi kontrapunkcyjne na podstawie dwóch kanonów Johanna Sebastiana Bacha, pochodzących ze zbioru o numerze katalogowym BWV 1087<sup>25</sup>. Cykl ten zanotowany został na karcie dołączonej do jednego z wydań *Wariacji Goldbergowskich*. Stało się tak dlatego, że podstawę przekształceń kontrapunkcyjnych, zastosowanych w kolejnych kanonach, stanowi początkowych osiem dźwięków partii basowej *Wariacji*<sup>26</sup>.

## R a k

Rak polega na realizacji tego samego przebiegu dźwięków, ale w przeciwnym niż wersja wyjściowa kierunku, czyli od końca do początku. Pierwszy kanon ze wspomnianego cyklu zanotowano za pomocą ośmiu dźwięków, jednak – jak można zauważyć poniżej – na końcu dodano odwrócony klucz basowy, który sugeruje, iż przebieg ten należy wykonać również od końca do początku:

### 1. Canon simplex



Poprawna realizacja tego kanonu polega zatem na jednoczesnym wykonaniu szeregu ośmiu dźwięków od początku do końca i od końca do początku:



<sup>25</sup> Zob. J. S. Bach, *Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“*, red. Ch. Wolff, Bärenreiter, Kassel 2005. Przykłady nutowe pochodzą z tego właśnie wydania.

<sup>26</sup> Zob. S. Rampe, *Vierzehn Kanons BWV 1087 [w:] Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, t. 4/2, red. S. Rampe, Köthen 2008, s. 944–948.

W efekcie powstaje dwugłosowa struktura muzyczna, składająca się z szesnastu dźwięków. Głos górny jest rakiem głosu dolnego, toteż w istocie mamy tu jedynie ośmiódźwiękowy przebieg, ale w dwóch różnych układach.

### Inwersja

Inwersja polega na odwróceniu kierunku linii melodycznej przy jednoczesnym zachowaniu odległości między dźwiękami, czyli na zmianie kierunku ruchu interwałów (np. sekunda w górę zamiast sekundy w dół). Drugi kanon omawianego cyklu zanotowany został jako inwersja kanonu pierwszego, a zatem w istocie stanowi odwrócenie ośmiu dźwięków z *Wariacji Goldbergowskich*. Szereg dźwięków kanonu drugiego, jakkolwiek ma identyczną strukturę z podstawą *Wariacji*, rozpoczyna się jednak od innego dźwięku, mianowicie *d*:

### 2. all' roverscio



### Rak inwersji

Przekształcenie to polega na połączeniu dwóch poprzednich operacji kontrapunktycznych, czyli raka oraz inwersji. Cytowany wyżej kanon drugi (*all' roverscio*) stanowi inwersję kanonu pierwszego. Dodatkowo jednak przebieg opatrzony jest kluczem, który sugeruje realizację w raku. Poprawne wykonanie wymaga zatem stworzenia dwugłosowej struktury, w której głos dolny będzie inwersją ośmiu dźwięków z *Wariacji Goldbergowskich*, zaś głos górny stanowić będzie wsteczną realizację tego przebiegu. W konsekwencji powstanie struktura wyzyskująca jednocześnie oba przekształcenia – raka oraz inwersję:

2.



Omówione przekształcenia kontrapunktyczne fundują bardzo charakterystyczny rodzaj faktury muzycznej – jest ona wielogłosowa, ale poszczególne poziomy wielopiętrowej struktury są jednorodne i wykazują wysoki stopień



koherencji. Jeden głos odsyła do drugiego, poszczególne części do całości itd. Taki sposób organizacji materiału muzycznego był ideałem dla wielu różnych szkół i doktryn artystycznych. Omówię teraz jedną z nich, mianowicie metodę dodekafoniczną.

### Polifonia imitacyjna w dodekafonii

Idea kondensacji materiału artystycznego stała się wzorem dla Arnolda Schönberga, austriackiego kompozytora i teoretyka, twórcy metody dwunastotonowej<sup>27</sup>, zwanej też dodekafoniczną lub serialną<sup>28</sup>. Podstawowa zasada muzyki dodekafonicznej wspiera się na idei koherencji: „Główną korzyścią tej metody komponowania za pomocą dwunastu dźwięków jest jej unifikujący skutek”<sup>29</sup> – pisał Schönberg. Twórca ten szukał nowej zasady organizującej struktury muzyczne, ponieważ zdawał sobie sprawę z procesu rozkładu systemu harmoniki funkcyjnej. René Leibowitz szczegółowo analizuje to zagadnienie w książce poświęconej dodekafonii<sup>30</sup>. Francuski teoretyk i kompozytor twierdzi, że zerwanie z systemem dur-moll było nieuniknione, a załączki wyczerpania tkwiły u jego podstaw, mianowicie wynikały z oparcia wszystkich relacji na prymarnej opozycji między I (tonika) i V (dominanta) stopniem skali. Schönberg był świadomy tej sytuacji i dlatego postanowił zrównać pod względem dominacji harmonicznego wszystkie dźwięki, aby żaden z nich nie stanowił centrum tonalnego<sup>31</sup>. Samo zaniegowanie podstaw systemu funkcyjnego byłoby jednak drogą do chaosu, Austriak zaś dążył do stworzenia nowego porządku, toteż – aby nadać muzyce pożądaną spójność – postanowił zastosować polifoniczne sposoby przekształcania materiału melodycznego, szczególnie zaś raka, inwersję oraz raka inwersji<sup>32</sup>. Zabiegom tym kompozytor poddawał szereg dwunastu dźwięków skali chromatycznej.

<sup>27</sup> W pierwszej połowie XX wieku powstało niezależnie od siebie kilka teorii organizujących materiał dźwiękowy w dwunastoelementowe szeregi (Eimert, Hauer), jednak to koncepcja Schönberga zyskała największe znaczenie poprzez wpływ, jaki wywarła na rozwój muzyki serialnej, a poprzez nią – na całą muzykę XX wieku. Zob. A. Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Kraków 1995, s. 69–158.

<sup>28</sup> Serializm często utożsamia się z dodekafonią. Mimo ścisłego związku obu metod, nie jest to zupełnie słuszne podejście. Podstawowa różnica polega na tym, że w metodzie dodekafonicznej organizacji serialnej podlega jedynie melodia, podczas gdy w serializmie również inne elementy, np. rytm, harmonia itd.

<sup>29</sup> „The main advantage of this method of composing with twelve tones is its unifying effect”. A. Schönberg, *Composition with Twelve Tones* [w:] tegoż, *Style and Idea*, red. D. Newlin, New York 1950, s. 143 [tłum. T.G.]. Cytowany artykuł po raz pierwszy został zaprezentowany publicznie w postaci wykładu, który Schönberg wygłosił 26 marca 1941 roku na Uniwersytecie w Berkeley.

<sup>30</sup> R. Leibowitz, *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, L. B. Janin, Paris 1947.

<sup>31</sup> Zob. A. Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, dz. cyt., s. 13–27.

<sup>32</sup> Zob. A. Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, dz. cyt., s. 115–116.

Anton Webern, uczeń i przyjaciel Schönberga, w jednym z wykładów<sup>33</sup> zauważył, że spójność i koherencja nie dotyczą jedynie muzyki, lecz również języka, i porównał metodę dodekafoniczną do twórczości Karla Krausa oraz łacińskiego palindromu *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Dzięki zastosowaniu kwadratu magicznego<sup>34</sup>, zdanie *Sator Arepo Tenet Opera Rotas* można przeczytać na cztery sposoby: (1) rozpoczynając w lewym górnym rogu i kontynuując w dół; (2) rozpoczynając w lewym górnym rogu i kontynuując w prawo; (3) rozpoczynając w prawym dolnym rogu i kontynuując w górę; (4) rozpoczynając w prawym dolnym rogu i kontynuując w lewo. Rozwiązanie to było dla Weberna egzemplifikacją dodekafonicznego ideału koherencji, który w muzyce można osiągnąć dzięki wykorzystaniu permutacyjnego potencjału technik polifonicznych. Dla kompozytora idea spójności nie była bowiem jedynie elementem warsztatu kompozytorskiego, lecz określoną jakością artystyczną, którą można odnaleźć również w literaturze. Wielu pisarzy w XX wieku podzielało opinię Weberna co do możliwości tworzenia językowych odpowiedników kontrapunktu i tworzyło rozmaite strategie oddania polifonicznej koherencji w sztuce słowa. Omówię teraz kilka takich przypadków.

## LITERACKI KONTRAPUNKT

Istnieje wiele utworów literackich, które interpretuje się przez pryzmat muzycznych form polifonicznych. Dzieje się tak głównie ze względu na komentarze samych pisarzy – wielu z nich deklarowało zamiar upodobnienia struktury literackiej do odpowiednich technik lub form polifonicznych. James Joyce o jednym z fragmentów *Ulissesa* twierdził, iż jest fugą:

<sup>33</sup> Zob.: L. Stawowy, *Wykłady Weberna* [w:] *Webern*, Kraków 1992, s. 120–123; M. Gołąb, *Dodekafonia. Studia nad teorią i kompozycją pierwszej połowy XX wieku*, Bydgoszcz 1987, s. 91–93; W. Reich, *Arnold Schönberg oder der Konservative Revolutionär*, Fritz Molden, Wien–Frankfurt–Zürich 1968, s. 178–179.

<sup>34</sup> O kwadracie można mówić, że jest magiczny wtedy, gdy wszystkie jego elementy (zwykle liczby lub litery) wykazują wewnętrzną spójność. W przypadku, gdy jest to kwadrat liczbowy, suma cyfr znajdujących się we wszystkich wierszach, kolumnach oraz na przekątnych jest stała.

W ostatnich dniach skończyłem rozdział *Syreny*. Duża robota. Napisałem go przy użyciu muzycznych środków. To fuga z całą muzyczną notacją: *piano, forte, rallentando* itd.<sup>35</sup>

Podobne deklaracje składali André Gide w kontekście *Falszery*<sup>36</sup>, Thomas Mann przy okazji *Doktora Faustusa*<sup>37</sup> i wielu, wielu innych<sup>38</sup>. Impulsem do interpretacji wykorzystujących polifoniczne techniki muzyczne bywa nie tylko autorska wypowiedź, ale również tytułowa sugestia, jak dzieje się w przypadku *Fugi śmierci* Paula Celana<sup>39</sup> czy *Fugi* Stanisława Grochowiaka<sup>40</sup>. Czasem wreszcie pojęcie kontrapunktu oznacza ogólną tendencję do umuzycznienia tekstu literackiego – w ten sposób Janusz Termer czyta *Opowiadania muzyczne* Jarosława Iwaszkiewicza<sup>41</sup>. Sytuację trafnie podsumował Andrzej Hejmej:

W kontekście jednocześnie literackim i kulturowym „fuga” raz oznacza muzyczny tekst literacki, innym razem interpretacyjną hipotezę, raz pojawia się w sensie bardzo bliskim muzycznej definicji słownikowej, innym razem metaforycznie i bez najmniejszych konsekwencji gatunkowych, raz charakteryzuje język teoretyczny, innym razem język poetycki (czy artystyczny).<sup>42</sup>

Terminologia stosowana w studiach literackich jest na tyle wieloznaczna, że trudno wprowadzić ostre rozróżnienie między pojęciami literackiej fugi i literackiego kontrapunktu, często stosuje się je wymiennie i utożsamia z niezbyt jasno definiowaną polifonicznością. Ów stan rzeczy budzi uzasadniony sceptycyzm badawczy w stosunku do mówienia o literackich fugach i kontrapunktach<sup>43</sup>, co nie zmienia faktu, że próby tego typu były bardzo znaczące w literatu-

<sup>35</sup> Cytat w tłumaczeniu Joanny Barskiej za: J. Barska, *Staccato czy asydeton? Kilka uwag o „umuzycznionej” prozie powieściowej (na marginesie „Syren” Joyce’a)*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2, s. 24.

<sup>36</sup> Zob. A. Gide, *Dziennik „Falszery”*, tłum. J. Rogoziński [w:] tegoż, *Falszerze. Dziennik „Falszery”*, oprac. K. Jarosz, BN II 251, Wrocław 2003 (*Le Journal des „Faux-Monnayeurs”*, 1926).

<sup>37</sup> T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”*. *Powieść o powieści*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1960, (*Die Entstehung des „Doktor Faustus”*. *Roman eines Romans*, 1949).

<sup>38</sup> Zob. m.in.: E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku* [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 7–23; L. Kolago, *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Salzburg 1997.

<sup>39</sup> Zob. A. Hejmej, *Literackie fugi* („Preludio e Fughe” U. Saby i „Todesfuge” P. Celana) [w:] tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 96–123 (rozprawa wcześniej ukazała się w „Pamiętniku Literackim” z roku 1999, z. 2, s. 95–112).

<sup>40</sup> Zob. J. Prokop, *Stanisław Grochowiak. „Fuga”* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001, s. 570–678 (pierwsze wydanie *Liryki polskiej* pochodzi z roku 1965, zaś drugie, będące podstawą cytowanej publikacji, z roku 1971).

<sup>41</sup> J. Termer, *Literacki kontrapunkt*, „Nowe Książki” 1972, nr 8, s. 39–40.

<sup>42</sup> A. Hejmej, *Literackie fugi*, dz. cyt., s. 122.

<sup>43</sup> Zob. J. Barska, *Fuga czy „fuga”, czyli między metaforą a nadinterpretacją. O literaturoznawczych dylematach terminologicznych* [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009, s. 145–154.

rze XX wieku. W niniejszej pracy chciałbym rozważyć to zagadnienie w nieco inny niż tradycyjny sposób, mianowicie sięgając do polifonii imitacyjnej jako źródła konceptu literackiej polifonii.

### Rak a literatura

W literaturze istnieją dwa sposoby organizacji materii słownej, które wykorzystują tę samą zasadę, co muzyczny rak, a mianowicie palindrom oraz raki. Palindrom to symetryczny układ liter, który, przeczytany od początku do końca, ma takie samo znaczenie, jak wypowiedziany od końca do początku. Istnieje wiele polskich palindromów, a najbardziej znany z nich to „kobyła ma mały bok”. Wybitnym twórcą tej formy literackiej był Stanisław Barańczak. Poeta w książce *Pegaz zdębiał* wprowadził żartobliwą nazwę „palindromader” na określenie długich, wielowyrzowych palindromów, które nie są jedynie poprawne z punktu widzenia gramatyki, ale również zawierają szereg intertekstualnych odniesień. Poeta deklaruje z właściwym sobie poczuciem humoru, że zdanie utrzymane w tej formie:

[...] przypomina DROMADERA, ma mianowicie duże rozmiary, jest z pozoru niezgrabne, [...] sprawia wrażenie, jakby zdążało (znaczeniowo) w kilku kierunkach naraz, i obciążone jest pokaznym garbem poetyckiej nadorganizacji.<sup>44</sup>

Według takich wyznaczników Barańczak rozbudował popularny palindrom o kobyłę. Poeta stwierdził z żartobliwym ubolewaniem, że w istocie ma ona „mały bok”<sup>45</sup> i jednocześnie zapewnił fikcyjnemu zwierzęciu lepsze warunki do metaforycznego wzrostu, tworząc następującego palindromadera:

„kobyła ma manny żywo je; żywiej zje i wyżej – o, wyżynna! – ma mały bok”<sup>46</sup>.

W przypadku takiej formy literackiej jak raki materia językowa również zorganizowana jest w sposób umożliwiający realizację wprost i na wstępie, jednak to rozwiązanie zakłada, że należy czytać całe wyrazy (czasem całe zdania), a nie poszczególne litery. Ponadto sens wersji wstecznej jest na ogół zaprzeczeniem odczytania wprost<sup>47</sup>. Pierwszym i najbardziej znanym przykładem w literaturze polskiej jest fraszka Jana Kochanowskiego pt. *Raki*, która – gdy przeczytać ją od lewej do prawej – sławi cnoty kobiece („Miłości pragną nie pragną tu

<sup>44</sup> S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Londyn 1995, s. 23.

<sup>45</sup> „Rzeczywiście, MAŁY ten bok kobyły!”, tamże, s. 24.

<sup>46</sup> Tamże, s. 24. Czcionka wytłuszczona wskazuje miejsce będące osią palindromu.

<sup>47</sup> S. Nieznanowski, *Raki [w:] Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, red. T. Michałowska, B. Otwinowska, E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 2002, s. 774.

złota. / Miłują z serca nie patrząc zdrady<sup>48</sup>), natomiast w realizacji wstecznej, gani niewieście przywary („Złota tu pragną nie pragną miłości / Zdrady patrząc nie z serca miłują”). Wiersze tego typu pisali również Jan Andrzej Morsztyn oraz Jakub Teodor Trembecki. Oto utwór pierwszego z wymienionych poetów:

Cnota cię rządzi nie pragniesz pieniędzy;  
 Złota dosyć masz nie boisz się nędzy;  
 Czystości służysz nie swojej chciwości;  
 W skrytości mieszkasz nie przywabiasz gości;  
 Szyciem zarabiasz nie wygrawasz w karty;  
 Piciem się brzydzisz nie bawisz się żarty;  
 Matki się boisz, nie chybiasz kościoła;  
 Gładki to anioł nie zła dziewczka zgoła;  
 Szumnie ważysz mnie nie srebro w kieszeni  
 U mnie wprzód rozum niż miłość się zmieni.<sup>49</sup>

*Raki* Morsztyna, przeczytane wprost, stanowią wyliczenie zalet charakteru adresata: czystości („Czystości służysz nie swojej chciwości”), pracowitości („Szyciem zarabiasz nie wygrawasz w karty”), trzeźwości („Piciem się brzydzisz nie bawisz się żarty”) itp. Realizacja wsteczna ujawnia jednak sens zupełnie przeciwny. Ta sama osoba jest w tej wersji lubieżna („Chciwości swojej nie służysz czystości”), leniwa („W karty wygrawasz nie zarabiasz szyciem”) i skłonna do pijaństwa („Żarty się bawisz nie brzydzisz się piciem”). Utwory Kochanowskiego i Morsztyna wpisują się w tradycję renesansowych (głównie włoskich i francuskich) raków, które stanowiły rodzaj salonowego żartu. Z punktu widzenia prowadzonych rozważań ważniejsze jest jednak to, co charakterystyczne dla obu wierszy, mianowicie fakt występowania dwóch podmiotów. Każdy z nich rozumie ten sam fenomen w inny, skrajnie różny, sposób. Metaforyczna polifoniczność została tu wywołana dzięki zastosowaniu rozwiązania, które z formalnego punktu widzenia jest tożsame z kontrapunktycznym rakiem.

Kolejnym interesującym przykładem jest wiersz Anatola Sterna *Arak*<sup>50</sup>. Łączy on zastosowanie palindromu i literackiego raka:

<sup>48</sup> J. Kochanowski, *Raki* [w:] tegoż, *Fraszki*, BN I 163, Wrocław 1957, s. 10.

<sup>49</sup> J. A. Morsztyn, *Raki* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, BN I 257, Wrocław 1988, s. 102–103.

<sup>50</sup> A. Stern, *Arak* [w:] A. Stern i A. Wat, *Nieśmiertelny tom futuryzm*, Warszawa 1921, s. 2. Cyt. za: B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 366. Interpretację tego wiersza przeprowadziłem również w referacie *Polifoniczność literatury. Próba nowej definicji*, wygłoszonym w trakcie konferencji „Literatura w kontekście mediów: intermedialne praktyki artystyczne, strategie odbioru, synteza sztuk” (Kijów, 30–31 maja 2013 roku).

**-rak**  
 r a d o s n a n o s a k a r a  
 a r a k a s o n a n s o d a r !

Drugi wers przytoczonego utworu składa się z dokładnie tych samych liter, co wers pierwszy, a zatem spełnia jedną z zasad palindromu, jednak znaczenie słów w obu realizacjach jest inne. Dwa sensy nie przeczą sobie, jak to ma miejsce w literackich rakach, lecz dopełniają się i tworzą spójny dystych. Wiersz Sterna jest zatem połączeniem palindromu z rakiem. Wyrazy z pierwszej części układają się w wypowiedź: „radosna nosa kara”. Jest to nieco żartobliwa refleksja na temat natury araku, czyli alkoholizowanego napoju azjatyckiego o anyżowym aromacie. Z kolei w części drugiej ten sam materiał literacki zanotowany został jako wyliczenie: „arak asonans o dar!”, które dopełnia sens wersu pierwszego. Jednocześnie mamy tu do czynienia z „rakiem typograficznym” – rozmiar i krój czcionek pierwszej linii tekstu zostały powtórzone w drugiej, lecz w odwrotnej kolejności. Warto zauważyć, że wiersz Sterna na poziomie zapisu zorganizowany jest symetrycznie nie tylko względem osi wyznaczającej horyzont (opadający kierunek wersu pierwszego został odwrócony we wznoszącym się wersie drugim), ale również w układzie wertykalnym: kolejne litery znajdują się na odpowiadających sobie miejscach względem przekrzywionej osi pionowej. Wobec tego można w tym przypadku mówić o rodzaju typograficznej inwersji. Konstatacja ta prowadzi do pytania: czy w języku możliwe jest zastosowanie zasady, na której wspiera się przekształcenie polifoniczne zwane inwersją?

### Inwersja a literatura

W muzyce polifonicznej inwersja polega na zmianie kierunku ruchu interwałów przy zachowaniu odległości między nimi, czyli na lustrzanym odwróceniu relacji zachodzących między dźwiękami. Wydaje się, że w języku nie ma ścisłego odpowiednika takiego zabiegu, niemniej istnieją rozwiązania typograficzne – jak w wierszu Sterna – które wspierają się na tej zasadzie. Ciekawym przykładem jest monogram Johanna Sebastiana Bacha:



Składa się on z inicjałów kompozytora zrealizowanych w wersji podstawowej:



oraz odbiciu:



Obie wersje należy nałożyć na siebie, co powoduje, że na pierwszy rzut oka w gęstwinie linii nie sposób rozpoznać inicjałów lipskiego kantora; ma się wrażenie, iż jest to jedynie ornament. Dopiero szczegółowa analiza dowodzi, że w istocie owa płatanina linii stanowi monogram, w którym splecione zostały litery J S B – zarówno w tradycyjnym układzie, jak i w inwersji. Przykład ten i jemu podobne są niezwykle ciekawe i sądzę, że warto je rozpatrywać w szerszym kontekście kulturowym jako wykorzystanie strategii – z formalnego punktu widzenia – tożsamy z polifonicznymi sposobami przekształcania materii muzycznej. Zagadnienie to dotyczy jednak przede wszystkim układu typograficznego, sam zaś chciałbym się skupić na rozwiązaniach, których potencjał nie wyczerpuje się w zapisie. Wobec tego zjawiska takie jak pismo lustrzane wyłączam z obszaru analizowanych przykładów.

Podsumowując powyższe obserwacje, chciałbym stwierdzić, że istnieją formy literackie, które w niemetaforyczny sposób wykorzystują te same zasady organizacji materiału artystycznego, co przekształcenie polifoniczne zwane rakiem – są to palindrom oraz raki. Można o nich powiedzieć, że są wielogłosowe (1) w sensie dosłownym, tzn. wykorzystują rozwiązania formalne tożsame z rozwiązaniami stosowanymi na gruncie polifonii imitacyjnej oraz (2) w sensie metaforycznym, tzn. pozwalają na zaistnienie dwóch samodzielnych podmiotów, dwóch wizji świata, które toczą nierozstrzygalną dyskusję bądź uzupełniają się wzajemnie (Bachtinowski *drugoj*). Sądzę zatem, że pojęcie polifoniczności, które najczęściej funkcjonuje w obszarze literaturoznawstwa jako metafora, warto rozszerzyć o rozumienie bezpośrednio powiązane z muzyką polifoniczną. Formy palindromu i raka są ścisłymi odpowiednikami operacji kontrapunktycznych, jednak istnieją również inne sposoby organizacji słowa, które są bardzo bliskie estetycznemu wzorcowi muzyki wielogłosowej, czyli ideałowi koherencji, jedności w wielości itd. Przedstawię teraz kilka tego typu przypadków.

## Anagram jako sposób swobodnej polifonizacji literatury

Anagram to wyraz lub zdanie stworzone w wyniku zmiany kolejności liter pochodzących z innego wyrazu lub zdania. Na przykład wykrzyknienie „Lutni, ujaw mi!” powstało z liter pierwotnie tworzących imię i nazwisko Juliana Tuwima. Ten sam materiał językowy, w zależności od strukturalnej konfiguracji elementów, tworzy dwa zupełnie różne znaczenia. Mimo oczywistej różnicy semantycznej, oba sensy pozostają w związku, bowiem fraza „Lutni, ujaw mi!” może z powodzeniem funkcjonować jako dewiza poety Juliana Tuwima. Anagramy, będące efektem przekształcenia imienia i/lub nazwiska, najczęściej odnoszą się do cech (charakteru, fizycznych itp.) danej osoby. Stanisław Barańczak w przywołanej wcześniej książce *Pegaz zdębiał* przedstawia dziesiątki zabawnych onanagramów, czyli anagramów onomastycznych. W wersji poznańskiego poety Miron Białoszewski to Wiera Miłosz-Snobik, a Julian Przyboś to Liza J. Pośrubny<sup>51</sup>. Nazwisko „Snobik” można interpretować jako aluzję do introwertycznego usposobienia współtwórcy Teatru Osobnego, z kolei określenie „Pośrubny” kojarzyć się musi z pierwszym tomem poetyckim Przybosia, wydanym w roku 1925 pod tytułem *Śruby*.

Anagramy układano już w starożytności, jednak ich największa popularność przypada na okres baroku. Teresa Michałowska przypomina, że doszło wówczas do niezwykłego rozkwitu form „artyficyjnych”, obfitujących w wyszukane rozwiązania literackie, a od końca XVII wieku poezja kunsztowna stanowiła najważniejszy ideał estetyczny w dziedzinie posługiwania się słowem<sup>52</sup>. Stefan Nieznanowski twierdzi, że anagramy w czasach saskich służyły do celów politycznych (można było dzięki nim ośmieszyć przeciwnika – tak postąpił Wacław Potocki, gdy z szeregu nazwisk „Luter, Kalwin, Socyn” stworzył anagram „Wilk, tur osieł na nic”)<sup>53</sup> oraz apologetycznych. Ponadto wykorzystywane były w poezji religijnej, szczególnie zaś tej związanej z kultem maryjnym.

Z punktu widzenia rozważań o polifoniczności najważniejszy jest fakt, że istota anagramu polega na wielości sensów, skupionych w jedności formy (tych samych znakach graficznych). Podobne założenia estetyczne leżą u podstaw dodekafonii. W przypadku anagramu nie dochodzi, co prawda, do ścisłego odtworzenia polifonicznego rozwiązania formalnego, jak w sytuacji przywołanego przez Webera palindromu *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*, niemniej zasada przekształcania tego samego materiału w celu uzyskania odmiennych

<sup>51</sup> S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, dz. cyt., s. 54.

<sup>52</sup> T. Michałowska, *Poezja „kunsztowna” (poesis artificiosa)* [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, dz. cyt., s. 718–723.

<sup>53</sup> Cytaty za: S. Nieznanowski, *Anagram* [w:] *Słownik literatury staropolskiej: średniowiecze, renesans, barok*, dz. cyt., s. 26–27.



wersji jest wspólna polifonii imitacyjnej oraz anagramom. Sądzę, że w podobny sposób można interpretować np. akrostychy, mezostychy i telestychy, ale także figurę pseudoetymologiczną, parechesis oraz inne zabiegi literackie, w których występuje niewielka oboczność, powodująca zmianę znaczenia. Warto również zauważyć, że tego typu rozwiązania (zwykle w uproszczonej formie) są często wykorzystywane w przestrzeni publicznej, np. w telewizyjnych spotach reklamowych, ulotkach informacyjnych itp.

## PODSUMOWANIE

We współczesnej humanistyce pojęcie polifoniczności funkcjonuje najczęściej jako metafora oznaczająca występowanie wielu różnorodnych elementów, składających się na spójną, niewykluczającą się całość. Taki sposób pojmowania tego zagadnienia wiąże się z muzyczną fakturą, zwaną polifonią kontrastową. Istnieje jednak możliwość interpretacji zjawiska polifoniczności poprzez odniesienie do innego typu faktury muzycznej – polifonii imitacyjnej. Struktura muzyczna składa się w tym przypadku z wielu autonomicznych głosów, które wykazują jednak wewnętrzną jednorodność. Naczelną zasadą estetyczną w przypadku polifonii imitacyjnej jest idea koherencji, a popularne środki kompozytorskie, pozwalające na jej osiągnięcie, to między innymi rak, inwersja oraz rak inwersji. Na gruncie literatury istnieją takie sposoby organizacji materiału językowego, które również zasadzają się na idei koherencji i wielości w jedności. Można je interpretować poprzez analogię do muzycznych technik polifonicznych:

a) po pierwsze, istnieją takie zabiegi literackie (palindrom, raki), które w sposób ścisły realizują te same zasady formalne, co przekształcenia kontrapunktyczne;

b) po drugie, istnieją takie zabiegi literackie (anagram, akrostychy, figura pseudoetymologiczna i inne), które nie naśladują ściśle polifonicznych rozwiązań formalnych, ale w sposób swobodny realizują ideę koherencji.

W konsekwencji, w polu badań literackich można mówić o polifoniczności zarówno w sensie metaforycznym, jak i niemetaforycznym. Drugi sposób rozumienia polifoniczności wiąże się z pierwszym typem myślenia. Dzieje się tak, ponieważ stosowanie literackich raków czy anagramów nie tylko wyzyskuje operacje formalne tożsame z zabiegami polifonicznymi (w sposób ścisły lub swobodny), ale również prowadzi do zwielokrotnienia sensów i pozwala uobecnić się więcej niż jednemu podmiotowi.

*Tomasz Górný*

BACH(TIN), OR MUSICAL AND LITERARY POLYPHONY

Summary

This article consists of four parts. It begins with an outline of the sources of the traditional understanding of the concept of literary polyphony, treated as a handy metaphor. The second part deals with the functioning of the term in musicology and the distinction between contrastive polyphony (in which successive lines of the polyphonic texture contain diverse melodic material) and imitative polyphony (in which the individual lines are similar in their shapes and sounds). The third part focuses on the latter form, and discusses in turn some of its counterpunal devices, eg. retrograde of motion (crab), inversion of motive (mirror), and retrograde of inversion. The fourth part contains analyses of some literary works whose structure appears to rely on the counterpunal techniques discussed earlier (eg. the palindrome, emblem poetry (especially versus cancrini), or the anagram). The analyses lead to the conclusion that the term literary polyphony is not a mere metaphor; used in its literal sense it can well account for some sophisticated literary compositions.