

Slave to the rhythm?

O różnych sposobach definiowania rytmu

Adam Dziadek

ORCID: 0000-0003-4584-5704

Do napisania tego tekstu nakłoniła mnie lektura znajdującego się w tym numerze „Forum Poetyki” artykułu Igora Pilszczikowa, który jest poświęcony rytmowi. Nakłoniła mnie tym bardziej, że Pilszczikow kapitalnie omawia problematykę „metrum” i „rytmu” w rosyjskiej tradycji naukowej, z której pełnymi garściami (zwłaszcza jeśli chodzi o prace rosyjskich formalistów) czerpali Henri Meschonnic czy Julia Kristeva, do których wielokrotnie będę się odwoływał (to właśnie w oparciu o ich prace stworzyłem przed laty swój własny „projekt kry-

tyki somatycznej”). Tytuł tekstu zapożyczam od Grace Jones¹, z jej słynnej piosenki i równie słynnego, arcydzielnego wideoklipu. Wracam w tym tekście do moich baranów, wracam do nich często, bo zagadnienia rytmu i podmiotu opisywałem już wielokrotnie². Piosenka Jones, której często słucham i która ciągle zalega w mojej głowie, nie daje mi spokoju i o rytmie mi przypomina. Działa więc tak samo, jak piękny poemat *Sonata o rytmie* Edwarda Pasewicza, który jest w swojej istocie traktatem o rytmie.

¹ Piosenka z albumu Grace Jones *Slave to the rhythm*, Island Records 1985. Wersja tekstu: <https://genius.com/Grace-jones-jones-the-rhythm-lyrics> (dostęp: 28. 11. 2021). Całość (z dźwiękiem – ale bez końcówki tekstu, tj. dialogu): <https://www.youtube.com/watch?v=eCqW2ubP7-c> (dostęp: 28. 11. 2021). Utwór w swojej warstwie tekstowej (ale nie muzycznej) jednoznacznie nawiązuje do pieśni pracy czarnoskórych z Południa USA (połowa XIX wieku), czyli do korzeni bluesa. Motyw rytmu wiąże się raczej z rytmiczną pracą, galera, katorgą, przymusowym podporządkowaniem się powtarzalnemu cyklowi działań przy pracy fizycznej. Filologiczny przekład tekstu wygląda następująco (p. prof. drowi hab. Leszkowi Drongowi chcę podziękować za pomoc w przekładzie tego tekstu):

Rytm to zarówno kajdany piosenki, jak i jej demoniczny ładunek.
 To pierwotny oddech, szept nieustannego żądania.
 „Czego wciąż ode mnie chcesz?”, pyta śpiewak.
 „Jak myślisz, co jesteś jeszcze w stanie wydobyć z mych ust?”
 Bezpośrednią obecność, której nie odda żadna fantazja.
 Dostawca najstarszej tajemnicy, istniejący dzięki krwi ponownie doprowadzonej do wrzenia, pulsującej tam,
 gdzie rytm zanika.

Oto jak krew twojego wykonawcy zostaje doprowadzona do szału w głębi dźwięku.
 Cięte rany brzmią jak echo w otwartym, erotycznym niebie ust, gdzie tańczą razem zagubione frenezje rytmu
 i błagalny bezruch.

Panie i panowie, pani Grace Jones. Jones: Rytm

Niewolniku!
 Niewolniku rytmu
 Tańcz do rytmu
 Siekiera wbita w polano w pradawnych czasach
 Człowiek jak maszyna, na taśmie w fabryce
 Ogień płonie, mocne serc bicie
 Śpiewaj głośno pieśń skazańców

Nie przestawaj
 Dalej, dalej,
 Nie przestawaj
 Dalej, dalej,

Niewolniku rytmu
 Tańcz do rytmu

Idzie nadzorca... nie przestawaj
 Nie przestawaj, dalej
 Nie przestawaj
 Dalej, dalej

Niewolniku rytmu - pracuj do rytmu
 Tańcz do rytmu, żyj do rytmu
 Niewolniku rytmu
 Tańcz do rytmu, żyj do rytmu
 Niewolniku rytmu - pracuj... do rytmu
 Do rytmu, pracuj do rytmu, do rytmu

Niewolniku, niewolniku
 Rytmu, rytmu, rytmu

[Melorecytacja - dialog: Paul Cooke & Grace Jones]

Ależ to dziwne...

Witaj, Grace Jones.

Dziękuję, Paul. A jeśli się zastanawiacie, co jest nie tak z moim głosem, to właśnie się zakrztusiłam śliną. Więc...
 Teraz, oczywiście, odgrywasz scenę z filmu z Bondem...

² Adam Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999); Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014).

Na początek wróćmy do tekstu piosenki śpiewanej przez Jones:

[Intro (Spoken): Ian McShane & *Grace Jones*]

Rhythm is both the song's manacle and its demonic charge. It is the original breath, it is the whisper of unremitting demand. "What do you still want from me?" says the singer. "What do you think you can still draw from my lips?" Exact presence that no fantasy can represent. Purveyor of the oldest secret, alive with the blood that boils again, and is pulsing where the rhythm is torn apart. How your singer's blood is incensed at the depth of sound. Lacerations echo in the mouth's open erotic sky where dance together the lost frenzies of rhythm and an imploring immobility. Ladies and gentlemen, Miss Grace Jones. Jones the Rhythm
Slave!

[Chorus 1: Grace Jones]

Slave to the rhythm
Dance to the rhythm

[Verse 1: Grace Jones]

Axe to wood in ancient times
Man machine, production line
The fire burns, with heartbeats strong
Sing out loud, the chain gang song

[Pre-Chorus: Grace Jones]

Never stop the action
Keep it up, keep it up
Never stop the action
Keep it up, keep it up

[Chorus 1: Grace Jones]

Slave to the rhythm
Dance to the rhythm

[Post-Chorus: Grace Jones]

The master... never stop

[Bridge: Grace Jones]

Never stop the action, keep it up
Never stop the action
Keep it up, keep it up

[Chorus 2: Grace Jones]

Slave to the rhythm, work to the rhythm
Dance to the rhythm, live to the rhythm
Slave to the rhythm
Dance to the rhythm, live to the rhythm

Slave to the rhythm, work...to the rhythm
To the rhythm, work to the rhythm, to the rhythm

[Outro: Grace Jones]
Slave, slave
To the rhythm, to the rhythm, to the rhythm

[Outro (Spoken): Paul Cooke & Grace Jones]
Oh that's weird...

Grace Jones, welcome
Thank you Paul. And if you're wondering what's wrong with my voice, I just choked on my saliva. So...
Now obviously you're in the Bond movie-

To także utwór, który nazywa rytm, który go w bardzo szczególny sposób definiuje, jest właściwie *quasi*-definicją rytmu. Do tekstu został dodany w wideoklipie obraz, także silnie zrytmizowany z tekstem, rytmem muzyki i śpiewu – obraz, dźwięk i słowo wchodzi w szczególny rodzaj oscylacji, drżenia, które przenika patrzący i słuchający podmiot. Tematycznie, i w słowie, i w obrazie kluczowe znaczenie ma ciało, ciało drżące pod wpływem rytmu, ciało przenikane przez rytm, ciało zobrazowane, przedstawione tak pięknie jak w antycznych rzeźbach. Rytm nie wiąże się tu jedynie ze sferą działalności artystycznej, ale też z ekonomią, bowiem w tekście mowa jest o pracy (przywołano tu dosłownie taśmę produkcyjną, monotonny rytm pracy fabrycznej, takiej, jaką przedstawił Chaplin w słynnym filmie *Dzisiejsze czasy* z 1936 roku). By wejść w słowo utworu trzeba wpierw, aby słuchające ciało przeniknął rytm. Wszystko zaczyna się od rytmu, zanim jeszcze został on nazwany, zanim został uchwycony i zanim wniknął w słowo.

A skoro tak, to przypomnijmy, że we wstępie do harvardzkiego wydania książki Philippe'a Lacoue-Labarthe'a *Typography* Jacques Derrida przywołuje słynną frazę niemieckiego muzyka i kompozytora Hansa Guido von Bülowa: „Na początku był rytm”³. Nie jest to tylko efektowny chwyt retoryczny czy jakiś aforyzm uporczywie powtarzany przez tradycję, ale wypowiedź o zasadniczym znaczeniu dla współczesnych teorii rytmu. Pojęcie rytmu, na pozór oczywiste i jednoznaczne, tradycyjnie łączone jest zwykle z zespołem cech formalnych wiersza, jednak w wielu teoriach zagadnienie podmiotowości jest ściśle związane z rytmem i twierdzi się, że podmiot najsilniej zaznacza się w tekście właśnie przez rytm. W tym samym tekście Derrida pisze: „Nie ma podmiotu bez sygnatury rytmu, w nas i przed nami, przed każdym obrazem, każdym dyskursem, przed samą muzyką”⁴. To właśnie rytm, podobnie jak Derridiański *szibbolet*, umożliwia przekraczanie dzielących te podmioty granic. To także dzięki niemu możliwe jest przejście od ciała do ciała, swoista *metensomatosis* – transmutacja jednego ciała do innego, wędrówka ciał, fizyczna reinkarnacja⁵. Zamierające w zapisie ciało ożywa właśnie dzięki

³ Jacques Derrida, *Introduction: Desistence*, w Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1989), 31.

⁴ Derrida.

⁵ Pojęcie metensomatozy (*métensomatose*) wskrzesił całkiem niedawno w swoim eseju Jean Derrida. Zob. Jean Derrida, *La naissance du corps: Plotin, Proclus, Damascius* (Paris: Galilée, 2010).

rytmowi. Ciało emituje rytmy i znaki, jest źródłem życia i nieśmiertelności. Rytm staje się pośrednikiem pomiędzy ciałem piszącym i czytającym⁶.

Etymologię pojęcia „rytm” zbadał i przedstawił przed laty Émile Benveniste⁷. Pojęcie „rytm” trafiło do słownika Zachodu z greki, za pośrednictwem łaciny. Greckie *rytmos* [ruqmoV] było jednym ze słów kluczy jońskich filozofów przyrody. *Rytmos* to rzeczownik utworzony od czasownika *rein* [rein], który oznaczał ‘płynąć’. Analiza etymologiczna dokonana przez Benveniste’a wykazuje, że *rytmos*, od momentu pojawienia się aż do okresu attyckiego, nigdy nie oznaczało „rytmu”, nie było też słowem określającym regularny ruch wód; oznaczało natomiast formę dystynktywną, figurę proporcjonalną, układ. Pojęcie „rytm” sprecyzował Platon, który jeszcze stosował *rytmos* w sensie formy dystynktywnej, układu, proporcji. Innowacja polegała tu na odniesieniu tego pojęcia do formy ruchu, którą ludzkie ciało dopełnia w tańcu, i do układu figur, przez które ten ruch się przekształca. Filozof powiązał *rytmos* z *metron* i podporządkował to pojęcie pochodzącym z muzyki prawom liczb. Forma określona została przez miarę i sprowadzona do kolejności. To właśnie Platon ustalił ostatecznie takie pojęcie rytmu (związanego z powtarzalnością), jakim do dziś posługujemy się najczęściej. Pierwszym filozofem, który podjął zagadnienie różnic pomiędzy rytmem i metrum, co prawda w muzyce, był uczeń Arystotelesa Aristoksenus, który stworzył dzieło poświęcone rytmice i metryce – zachowała się jedynie jego część zatytułowana *Elementa rhythmica*.

Analiza Benveniste’a wskazywała na złożoność etymologii słowa „rytm”, której konsekwencją było powstanie swoistego mitu „rytmu”, porównywanego do regularnego ruchu wód morskich. Czasownik *rein*, od którego utworzone zostało słowo *rytmos*, znaczy ‘płynąć’, a przecież morze nie płynie. *Rein* nigdy nie określało morza i nigdy też *rytmos* nie stosowano do określania ruchu wód. W następstwie błędnej etymologii „rytmu” wszelkie próby definiowania tego pojęcia oparte są zwykle na podkreślaniu regularności i powtarzalności. Na podstawie analiz Benveniste’a, zwłaszcza zaś sprawy różnic pomiędzy metrum i rytmem (*meter and rhythm opposed*), wnikliwej oceny na gruncie muzyki dokonał Christopher F. Hasty, wychodząc od następującego stwierdzenia: „Jeśli ograniczamy rytm muzyczny do metrum, do wzorca i proporcji, wyczuwamy wówczas, że coś istotnego zostało przeoczone i pominięte”⁸. Tą samą drogą podąża Derek Attridge w swoim podręcznikowym opracowaniu *Poetic Rhythm. An Introduction*, łącząc pojęcie rytmu bezpośrednio z ciałem, jako tym, co go wytwarza i co stanowi fizyczne medium („Rytm jest wzorcowaniem symultanicznie wytwarzanej i postrzeganej energii, serią rosnących i opadających alternacji, ruchem i przeciwruchem, mającym tendencję do regularności, ale złożonym ze względu ciągłe wariacje i miejscowe załamania”⁹).

⁶ W tej sprawie zob. np. Amittai F. Aviram, *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994).

⁷ Émile Benveniste, *La notion de rythme dans son expression linguistique*, w *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard 1966), 327–335.

⁸ Christopher Francis Hasty, *Meter as Rhythm* (New York: Oxford University Press, 1997).

⁹ Derek Attridge, *Poetic Rhythm: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 3.

Nie da się zredukować rytmu do wzorca czy do proporcji, bo zawsze coś istotnego umyka w takim uproszczeniu. Jeśli w tekście pojawia się metrum, to oczywiście istnieje powtarzalność i regularność, ale obok nich są też rozmaite modulacje i odchylenia. To właśnie one stanowią najbardziej interesujący obiekt analiz układów rytmicznych. Widać to bardzo wyraźnie, kiedy przegląda się rozmaite polskojęzyczne, a także zagraniczne prace na temat rytmu. Chodzi mi np. o Józefa Elsnera *Rozprawę o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym*¹⁰, w której kolejne analizy „metryki rytmicznej” w poezji (termin autora rozprawy) są ściśle powiązane z muzyką (rytm jako podstawa odróżniania wiersza od prozy, rytm jako „całość szyku tonów i [...] ich postać w czasie”, rytm to trwanie czasu przy wymawianiu głosek, metrum w poezji to takt w muzyce)¹¹. Rozprawę tę uzupełnia komentarz oraz wiersze „ośmiosylabne” Kazimierza Brodzińskiego wraz ze szczegółowymi analizami metrum zamieszczonymi przed każdym tekstem („przyjemna niewola metryczności – pisze Brodziński – prawie jak Muzyka obudza, utrzymuje i wznosi uczucie”). W pracy Ludwika Jenikego *O znaczeniu rytmu w poezji* podporządkowany naturze i jej prawidłowościom rytm jednoznacznie wiąże się z regularną miarą: „Potrzeba pewnej spójności ruchów i dźwięków wszelkiego rodzaju, dążność do ujęcia ich w jakiś stały systemat, zdaje się być człowiekowi wrodzoną”¹². Podobnie rzecz się ma z definicją Antoniego Małeckiego, która kładzie nacisk na płynną i harmonijną estetykę odbioru wiersza: „Nazywamy rytmem w ogólności to następstwo po sobie czyli luzowanie się głosek akcentowanych z cichymi, które jeśli się powtarza w pewnej stałej i konsekwentnej kolei, sprawia miłe dla ucha wrażenie i tworzy rytm, jakiego wymaga poezja”¹³. Z kolei w definicji słowa „rytm” ze słownika Karłowicza czytamy: „harmonijne kolejne następstwo sylab długich i krótkich lub akcentowanych i nieakcentowanych, nadające wierszowi śpiewność”¹⁴. Jan Nepomucen Łoś w swojej rozprawie *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* dokonuje przeglądu rytmiki polskiego wiersza od średniowiecza do wczesnych utworów skamandrytów i wyróżnia rytm oparty na trzech zasadach: metrycznej, akcentowej oraz zgłoskowej, stale jednak opiera go na regularności i powtarzalności, a także wiąże go z muzyką i tańcem, stwierdzając, że: „Rytm i rym – to dwie najgłośniejsze cechy wiersza nowożytnego, do nich jako cechę trzecią należałoby zaliczyć muzykalność, melodyjność, śpiewność wiersza. Niestety jednak niepodobna orzec, na czym ona istotnie polega: czy na właściwościach stylistycznych, czy też – jak niektórzy twierdzą – na pewnym sposobie uszeregowania w wierszu głosek, w części spółgłosek, ale przede wszystkim samogłosek, jako elementów muzycznych”¹⁵. Wszelkie odstępstwa od regularności rytmicznej określa Łoś jako „błąd rytmiczny”, „rytm zepsuty”, „usterki rytmiczne”, „rytm często niewytrzymany”, „rytm zmacony”, „arytmiczność”, „różnorytmiczność”, „rytm najniesformniejszy” –

¹⁰Józef Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka Polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym ... Z przykładami rzecz objaśniającymi przez K. Brodzińskiego*. (Warszawa, 1818).

¹¹Elsner, początek.

¹²Ludwik Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego* (Warszawa: Drukarnia Gazet Polskiej, 1865).

¹³Antoni Małecki, *Gramatyka języka polskiego szkolna* (Lwów: nakładem autora 1906), 264. W *Gramatyce języka polskiego większej z 1863 r.* Małecki pisze: „[rytm] Jest to jakby jakieś podług taktu kroczenie, którego już to głośniejsze już mniej głośnie stąpanie tak się mają do siebie (w języku naszym), że co drugie, albo też co trzecie mniej głośnie stąpanie, następuje jedno głośniejsze” (Antoni Małecki, *Gramatyka języka polskiego większa* (Lwów, 1863).

¹⁴Jan Karłowicz, Adam Antoni Kryński, Władysław Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 5 (Warszawa 1909), 798.

¹⁵Jan Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* (Warszawa: Gebethner & Wolff, 1920).

wszystko to, jego zdaniem, burzy porządek rytmu i zakłóca przyjemność odbioru wiersza. W ujęciu Henryka Życzyńskiego rzecz ma się następująco: „Rytm poetycki, czy przejawia się w pięknej prozie, czy w wierszu, jest dla poety przede wszystkim nie formą przeżywania, ale kształtowania. To, co jest przedtem, jest nastrojem, fermentem, nieokreślonym porywem, a *rytm* dopiero jest tem twórczym *fiat*, co wydobywa z tego piękno. Jako taki jest on przymusem, dyscypliną, ale równocześnie jedynym warunkiem, który może przeżyciu nadać estetyczną wartość”¹⁶. Mówiąc o rytmie, wielokrotnie podkreśla on regularność, ale wspomina też o „cieniowanej różnorodności” (to określenie jest w jego wywodzie niejasne). Życzyński uznaje Juliana Przybosa i Jana Brzękowskiego za poetów starających się zrewolucjonizować poezję polską, przy czym zwraca uwagę, że innowacje w ich poezji ograniczają się głównie do stylistyki i sposobu obrazowania, strona rytmiczna natomiast jest – jego zdaniem – zaniedbana i nieokreślona we właściwy sposób. Nic bardziej błędnego, ale o tym można się było przekonać dopiero wiele lat później.

Odrębność rytmu i metrum jest szczególnie istotna w teoriach proponowanych już wiele lat temu przez Henri Meschonnic czy Julię Kristevą¹⁷. Metrum często utożsamiano z rytmem, oba zjawiska nakładano na siebie, kierując się zasadą regularności, ekwiwalencji, symetrii. W tradycyjnym ujęciu metrum jest sygnałem poetyckości, środkiem „deautomatyzacji” języka (jak u rosyjskich formalistów czy w pracach szkoły praskiej). Jeśli rytm traktuje się jako podkategorię poziomu fonologicznego, to podporządkowuje się go metrum. Meschonnic twierdzi, że rytm sam w sobie nie jest metryczny. W zależności od historii i sytuacji pisania może być metryczny lub niemetryczny. Może się więc przypadkowo zbiegać z regularnością, co jest uwarunkowaniem kulturowym, tradycyjnym. Rytm wykracza poza metrum, które jest całkowicie przewidywalne i spełnia nasze oczekiwania. Rytm odwrotnie – jest nieprzewidywalny. Metrum jest nieciągłe, policzalne, rytm zaś ciągły i niepoliczalny.

Dla Meschonnic rytm nie wymaga jednoczesnego istnienia metrum, ale jeśli pojawia się ono w tekście, to stanowi wówczas część zbioru cech rytmicznych, coś w rodzaju „akompaniamentu”. Gdy w wierszu występuje metrum, to podlega ono opisowi, podobnie jak pozostałe za-

¹⁶Henryk Życzyński, *Problemy wersyfikacji polskiej*, cz. I: *Rytm poetycki* (Lublin: Dom Książki Polskiej 1934), 32.

¹⁷Zob. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil 1974); Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage* (Lagrasse: Verdier, 1982); Henri Meschonnic, *La Rime et la vie* (Lagrasse: Verdier 1989); Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet* (Lagrasse: Verdier 1995). Poglądy Kristevei i Meschonnic referuję na podstawie tych prac. Szersze omówienia teorii Meschonnic znajdują się w następujących opracowaniach: G. Dessons, *La Théorie du rythme d'Henri Meschonnic. Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, (Paris: Dunod, 1995); Sergio Capello, *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie* (Bologna: CLUEB, 1990), 111–115; Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine* (Montréal: Balzac 1993); Patrick Suter, „Rythme et corporéité chez Claude Simon”, *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, nr 77 (1994). Dwie ostatnie prace stanowią potwierdzenie metodologicznej skuteczności teorii Meschonnic w przypadku analiz poezji (Bourassa) i prozy (Suter); Gabriella Bedetti, „Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity”, *New Literary History* 23, nr 2 (1992): 431–450. Praktyczne zastosowanie teorii i sposobu tekstowych analiz Meschonnic weszły na przełomie XX i XXI wieku do następujących prac: T.V.F. Brogan, „Rhythm”, w *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. Alex Preminger i T.V. F. Brogan (Princeton: Princeton University Press, 1993), 1066–1070; Amittai F. Aviram, *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry; Close Listening*, red. Charles Bernstein (Oxford: Oxford University Press, 1998) – książka zbiorowa, w której wstępie Charles Bernstein kładzie szczególny nacisk na odrębność metrum i rytmu, a także podkreśla znaczenie prozodii w kształtowaniu procesów rytmicznych. Do prac Meschonnic nawiązuje w tej książce także Marjorie Perloff – zob. Marjorie Perloff, „After Free Verse”, w: *Close Listening* 89–90; David Evans, *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2004).

warte w utworze cechy rytmiczne. Rytm opisany jest w ujęciu Meschonnic nie w kategoriach formalnych, ale traktowany jest jako „organizacja sensu” w tekście literackim. Jego analiza dokonuje się w dwóch planach: syntagmatycznym (analiza „kontrastów sekwencji rytmicznych”) i paradygmatycznym (tożsamość sekwencji rytmicznych, serii – łańcuchów prozodycznych, figur prozodycznych – odbicia, echa spółgłoskowe; rekurencje – nawroty, które układają się w tekście transwersalnie, poprzecznie). Według niektórych teorii poezji dźwięki mogą mieć charakter umotywowany, mogą kształtować sens. Meschonnic uważa, że głoski tworzą w utworach literackich rodzaj sieci powiązanych na zasadzie asocjacji. Sam proces asocjacji jest transwersalny, translinearny i nie odbywa się w porządku następstwa (projekt lektury anagramatycznej tekstów postulowany przez de Saussure’a – w jego ujęciu język poetycki stwarza możliwość wtórnego, dodanego do oryginału słowa, znaczenia; wychodząca od de Saussure’a paragramatyczna koncepcja lektury tekstów związana z psychoanalizą postulowana przez Kristevę, w której rytm jest presymboliczny i uprzedni wobec sensu, a także „serie” i „figury prozodyczne” Meschonnic). W tekście piosenki Jones da się wskazać takie układy anagramatyczne – słowa „Jones the rhythm” presuponują przez anagram fonetyczny zwrot „Join the rhythm” [„włącz się w rytm”, „uchwyc rytm”, „wejdź w rytm”].

Według tej asocjacyjnej koncepcji lektury nie można przypisywać wartości jedynie samemu sensowi, ponieważ wartość wiąże się z funkcjonowaniem dyskursu w całości jego zbioru. Dopiero takie założenie lektury, opartej na transwersalnym i dynamicznym procesie asocjacji, pozwala uznać foniczną organizację tekstu za element współtworzący rytm.

Cała sfera brzmieniowa jest niezwykle ważna dla rytmicznego i znaczącego funkcjonowania utworu. Wbrew stanowisku konwencjonalnemu, które całkowicie odrzuca motywowany charakter znaku, wpisując wszelkie zjawiska fonematyczne w zakres pragmatyki, logiki dyskursu, lingwistyki, należałoby zastąpić plan języka planem dyskursu i skoncentrować się na jego funkcjonowaniu. W takim ujęciu tekst przestaje być strukturą statyczną, staje się procesem dynamicznym i podlega nieustannej transformacji. Układy fonetyczne połączone z innymi poziomami wypowiedzi tworzą system tekstu.

Analiza winna zatem przebiegać tropem zjawisk kontrastu i następstwa oraz zjawisk transwersalnych, translinearnych powrotów określonych elementów fonetycznych – rytm tekstu tworzą odległe od siebie w tekście podobieństwa fonetyczne, ukryte w nim nagramy fonetyczne, cała bogata sfera foniczna tekstu poetyckiego czy prozatorskiego, która wytwarza tzw. znaczącość. Znaczącość (*signifiance*) rozumiana jest jako proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu; w tym drugim wypadku znaczenie jest *quasi*-synonimem sensu; termin ten został zapożyczony do prac literaturoznawczych z psychoanalizy Lacanowskiej, znaczącość obejmuje działania tylko w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nigdy nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*), kształtowana jest np. przez serie najczęściej pojawiających się głosek, które dają „efekt różnicujący” lub odbicia (echa) konsonantyczne¹⁸. W kolejnych powtórzeniach jedno słowo przywoływane jest przez inne. W takiej analizie bierze się pod uwagę częstotliwość występowania, kolejność, pozycję głosek, po

¹⁸Zob. David I. Masson, *Sound-Repetition Terms*, w: *Poetics. Poetyka*. red. Kazimierz Wyka, Donald Davie, t. 1, (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961), 189–199.

to, aby określić ten sposób znaczenia w wypowiedzi, który wiąże się z pamięcią, oralnością, zespołem zdolności postrzegawczych, uczuciowych i poznawczych podmiotu.

Rytm przedstawiony w takim ujęciu pozwala odejść od metaforycznych ujęć opisowych wiersza: melodyjność, śpiewność *etc.* Są one zresztą bardzo bliskie definicjom rytmu, jakie pojawiały się w XIX wieku i z początkiem XX, w których rytm był najczęściej utożsamiany z metrum. W takim ujęciu rytm wiąże się również bezpośrednio z wytwarzającym go ciałem. W tekstach pisanych rytm jest śladem zmarłego w nich ciała.

Jeśli rytm ująć w takich kategoriach, w jakich widzi go Julia Kristeva czy Henri Meschonnic, to jest on wyjątkowo piękną formą niewolnictwa, na jakie jesteśmy skazani. Rytm nas osacza, ale jednocześnie pozwala zaznaczyć ślad naszej jedynej, niepowtarzalnej i wyjątkowej tożsamości. Dotyczy to wszystkich sfer ludzkiej działalności artystycznej, każdego artysty, poety, powieściopisarza, malarza, muzyka, rzeźbiarza, fotografika, każdego twórcy. O tym śpiewa Jones, a w tekście jej piosenki (jak się wyraziłem *quasi*-definicji) jest wiele słów, które łączą się bezpośrednio z teoretycznymi koncepcjami rytmu, jakie pojawiły się w filozofii¹⁹, językoznawstwie, muzykologii czy literaturoznawstwie.

¹⁹Zob. np. P. Sauvanet, *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote* (Paris : Presses universitaires de France, 1999); P. Sauvanet, *Le rythme et la raison*, t. 1-2 (Paris : Editions Kimé 2000).

Bibliografia

- Attridge, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Aviram, Amittai F. *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Bedetti, Gabriella. „Henri Meschonnic: Rythm as Pure Historicity”. *New Literary History* 23, nr 2 (1992): 431-450.
- Benveniste, Émile. „La notion de rythme dans son expression linguistique”. W *Problèmes de linguistique générale*, 327-335. Paris: Gallimard, 1966.
- Bourassa, Lucie. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Montréal: Balzac, 1993.
- Brogan, T.V.F. „Rhythm”. W *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, zredagowane przez Alex Preminger, T.V.F. Brogan, Princeton 1993, s. 1066-1070.
- Capello, Sergio, *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie*. Bologna: CLUEB 1990.
- Close Listening*. Zredagowane przez Charles Bernstein, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Derrida, Jacques. *Introduction: Desistence*. W Phillippe Lacoue-Labarthe, *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Derrida, Jean. *La naissance du corps: Plotin, Proclus, Damascius*. Paris: Galilée, 2010.
- G. Dessons, *La Théorie du rythme d'Henri Meschonnic. Introduction a la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris: Dunod 1995.
- Dziadek, Adam. *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- Elsner, Józef. *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka Polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym ... Z przykładami rzecz objaśniającymi przez K. Brodzinskiego*. Warszawa, 1818.
- Evans, David. *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Amsterdam–New York: Rodopi, 2004.
- Hasty, Christopher Francis. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Jenike, Ludwik. *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego*. Warszawa: Drukarnie Gazety Polskiej, 1865.
- Karłowicz, Jan. Kryński, Adam Antoni. Niedźwiedzki, Władysław. *Słownik języka polskiego*, t. 5. Warszawa 1909.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Łoś, Jan. *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa: Gebethner & Wolff, 1920.
- Małecki, Antoni. *Gramatyka języka polskiego szkolna*. Lwów, 1906.
- Małecki, Antoni. *Gramatyka języka polskiego większa*. Lwów, 1863.
- Masson, David. „Sound-Repetition Terms”. W *Poetics. Poetyka*, zredagowali Kazimierz Wyka i Donald Davie, t. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- Meschonnic, Henri. *La Rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.
- Meschonnic, Henri. *Politique du rythme. Politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- Suter, Parick. „Rythme et corporéité chez Claude Simon”, *Poétique*, nr 77 (1994).
- Sauvanet, Pierre. *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.
- Sauvanet, Pierre. *Le rythme et la raison*, t. 1-2. Paris: Editions Kimé, 2000.
- Życzynski, Henryk. *Problemy wersyfikacji polskiej, cz. I: Rytm poetycki*. Lublin: Dom Książki Polskiej, 1934.

SŁOWA KLUCZOWE:

M E T R U M

Rytm

ciało

ABSTRAKT:

Zasadniczym problemem poruszonym w tym tekście są różnorodne sposoby definiowania rytmu. Autor dokonuje gruntownego przeglądu definicji i rozmaitych ujęć rytmu pojawiających się w polsko i obcojęzycznych (zwłaszcza francuskich i anglojęzycznych) tekstach teoretycznych, ale sięga także do tekstów kultury, m.in. znanej piosenki Grace Jones *Slave to the rhythm*.

DEFINICJA

podmiot

NOTA O AUTORZE:

Adam Dziadek – pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się literaturoznawstwem teoretycznym, komparatystyką, *men's studies*, krytyką genetyczną i przekładem prac naukowych. Autor książek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (Katowice 1999), *Obrazy i wiersze. Z Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice 2004 i 2011), *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne* (Katowice 2006), *Obrazy i teksty. Interferencje i interpretacje* (Katowice 2007). W serii Biblioteka Narodowa wydał *Wybór wierszy Aleksandra Wata* (Wrocław 2008). Swoje rozprawy ogłaszał m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” i „Przestrzeniach Teorii”. Tłumacz prac Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy, Jean-Luca Nancy, Marca Augé, Clifforda Geerza, Raewyn Connell, Daniela Ferrera. Opublikował też przekład książki Gérarda Rauleta *Filozofia niemiecka po 1945* (Warszawa 2013). W ostatnich latach wydał *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa 2014), *Notatniki Aleksandra Wata* (Warszawa 2015; edycja wspólnie z Janem Zielińskim) oraz *Somatic Criticism Project* (Frankfurt am Main 2018). W ramach projektów badawczych NCN kierował m.in. grantem Maestro 4 *Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności* – jednym z efektów projektu jest seria wydawnicza „Studia o Męskości”, która ukazuje się nakładem Wydawnictwa IBL PAN. Pełnił i pełni nadal funkcję opiekuna w projektach NCN Fuga, Preludium. Od roku 2007 jest członkiem komitetu redakcyjnego „Pamiętnika Literackiego”, a także członkiem Rady Naukowej Instytutu Badań Literackich PAN. Aktualnie kieruje projektem NPRH, moduł Uniwersalia 2.1 *Polish Men and Masculinities. Przekład i edycja w języku angielskim wyboru prac z serii wydawniczej „Studia o Męskości”*.