

Slave to the Rhythm?

The Many Different Definitions of Rhythm

Adam Dziadek

ORCID: 0000-0003-4584-5704

I was prompted to write this text after reading Igor Pilshchikov's article devoted to rhythm in this issue of *Forum of Poetics*. I was all the more inspired because Pilshchikov brilliantly discusses the history of "meter" and "rhythm" in Russian literary studies, which, in turn, inspired Henri Meschonnic and Julia Kristeva (especially as regards the works of Russian formalists), and I will refer to both scholars many times (I created my own "project of somatic criticism" years ago inspired by their works). The title of my essay refers to one of Grace Jones's brilliant songs,¹ which was accompanied by a brilliant music video. In this text, I return to my

¹ "Slave to the rhythm" on: Grace Jones *Slave to the rhythm*, Island Records 1985. The lyrics: <https://genius.com/Grace-jones-jones-the-rhythm-lyrics> (date of access: 28 Nov. 2021). The entire song (apart from the ending, i.e., the dialogue): <https://www.youtube.com/watch?v=eCqW2ubP7-c> (date of access: 28 Nov. 2021). The lyrics (but not the music) unequivocally refers to the work songs of black people from the South of the United States (in the mid-nineteenth century), i.e., to the roots of blues. The rhythm in the song is associated with rhythmic work, galleys, hard work, being forced to follow a repetitive cycle of actions associated with physical labor.

previous reflections; I often come back to them, because I have written about rhythm and the subject leave me alone. It keeps reminding me of rhythm. Thus, it works in the same way as Edward Pasewicz's beautiful poem *Sonata o rytmie* [Sonata about rhythm] which is essentially a treatise on rhythm.

To begin with, let us go back to the lyrics of Jones's song:

[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 un-remitting 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-

This song describes rhythm – defines it in a unique way – it is actually a quasi-definition of rhythm. An image accompanies the lyrics: the video clip is in sync with the rhythm of the lyrics, music, and voice. Image, sound, and text enter into a unique kind of oscillation, vibration, which penetrate the viewing and listening subject. When it comes to the dominant theme, both the word and the image focus on the body, the body which vibrates to the rhythm, the body filled with rhythm, the image of the body, the body that is represented beautifully, reminding one of ancient sculptures. Rhythm is not only connected with art, but also with economy, because the lyrics mention work (production line, the monotonous rhythm of factory work, as presented by Chaplin in his famous film *Modern Times* from 1936). In order to enter the lyrics, one has to first allow the listening body to immerse itself in the rhythm. It all starts with the rhythm – even before it was named, before it is perceived, and before it enters the word.

If so, we should be reminded that in the introduction to the Harvard edition of Philippe Lacoue-Labarthe's *Typography*, Jacques Derrida recalls the German musician and composer Hans Guido von Bülow's famous saying: "In the beginning there was rhythm."² It is not only an effective rhetorical trick or an aphorism which has made its way into the critical tradition, but a statement of fundamental importance to contemporary theories of rhythm. The concept of rhythm, seemingly simple, has been traditionally associated with a set of formal poetic features, but many theories argue that subjectivity is closely related to rhythm as well. It is said that rhythm and the subject are interconnected in text – that rhythm "creates" the subject. In the same text, Derrida further observes that: "There is no subject without the signature of this rhythm, in us and before us, before any image, any discourse, before music itself."³ Rhythm, similarly to the Derridean *shibboleth*, makes it possible to cross the boundaries

² Jacques Derrida, 'Introduction: Desistence', in *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, by Phillipe Lacoue-Labrathe (Cambridge–Massachusetts: Harvard University Press, 1989), 31.

³ Derrida, 31.

which divide these subjects. Rhythm also enables the move from body to body, a kind of *metempsychosis*, the transmutation of one body into another, body migration, physical reincarnation.⁴ The body that is immobilized in text comes alive thanks to rhythm. The body emits rhythms and signs; it is the source of life and immortality. Rhythm becomes an intermediary between the writing and reading body.⁵

The etymology of the term “rhythm” was researched and discussed years ago by Émile Benveniste.⁶ The term “rhythm” found its way into Western philosophical thought from Greek, through Latin. The Greek *rytmos* [ῥυθμός] was one of the key terms in the Ionian school of natural philosophy. *Rytmos* is a noun derived from the verb *rein* [rein], which meant “to flow.” Benveniste’s etymological analysis shows that *rytmos*, from the time it first appeared until the Attic period, did not mean “rhythm,” nor did it describe the regular movement of water; indeed, it referred to a distinctive form, a proportional figure, an arrangement. The concept of “rhythm” was specified by Plato, who still used rhythm in the sense of a distinctive form, arrangement, and proportion. What was innovative was that this concept was applied to the order of the human body in dance, in movement, and to the system of figures through which this movement was transformed. Plato made a connection between *rytmos* and *metron* and subjected this concept to the laws of numbers derived from music. The form was determined by measure and reduced to a sequence. It was Plato who ultimately defined the concept of rhythm (as related to repetition), which we still use today. The first philosopher to address the problem of the differences between rhythm and meter, albeit in music, was Aristotle’s student Aristoxenus. He wrote a treatise devoted to rhythm and meter. Only one part of it has survived – it is entitled *Elementa rhythmica*.

Benveniste’s analysis demonstrates how complex the etymology of the word “rhythm” is, the consequence of which was the emergence of a specific myth of “rhythm” as in the regular movement of the sea. However, the verb *rein*, which was the basis for the word *rytmos*, means “to flow,” and the sea does not flow. *Rein* was never used in reference to the sea, and *rytmos* was never used to describe the movement of waters. The etymology of the word “rhythm” had been misrepresented for so long that consequently all attempts to define this concept had been based on emphasizing regularity and repetition. Benveniste’s study, especially his take on meter and rhythm opposed, inspired Christopher F. Hasty to perform a thorough analysis in the field of music. The following statement was the starting point: “if we restrict musical rhythm to meter, pattern, and proportion, we feel that something essential has been left out of account.”⁷ Derek Attridge follows in Hasty’s footsteps in his textbook *Poetic Rhythm. An Introduction*, linking the concept of rhythm directly to the body, since the body produces rhythm and acts as its physical medium (“Rhythm is a patterning of energy simultaneously produced and perceived; a series of alternations of build-up and

⁴ Jean Derrida has recently revived the concept of metempsychosis (*métempsychose*) in his essay. See: Jean Derrida, *La naissance du corps: Plotin, Proclus, Damascius* (Paris: Galilée, 2010).

⁵ See, for example: Amittai F. Aviram, *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994).

⁶ Émile Benveniste, ‘La notion de rythme dans son expression linguistique’, in *Problèmes de linguistique générale*, by Émile Benveniste (Paris: Gallimard, 1966), 327–35.

⁷ Christopher Francis Hasty, *Meter as Rhythm* (New York: Oxford University Press, 1997).

release, movement and counter-movement, tending toward regularity but complicated by constant variations and local inflections”).⁸

It is impossible to reduce rhythm to a pattern or proportion, because something essential is always lost as a result of such a simplification. If there is meter in the text, there is of course repetition and regularity, but alongside them there also appear various modulations and deviations. They are the most interesting object of analysis of rhythmic systems. This can be seen very clearly when one looks at various Polish and foreign works on rhythm. I refer to, for example, Józef Elsner's *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym* [The treaty on meter and rhythm in the Polish language, in particularly in Polish poems in terms of music],⁹ in which subsequent analyses of “rhythmic metric” in poetry (Elsner's original concept) are closely related to music (rhythm as the basis for distinguishing poetry from prose, rhythm as “an array of tones and [...] their form in time,” rhythm is the duration of pronouncing sounds, meter in poetry is a measure in music).¹⁰ Elsner's treaty is supplemented by a commentary and Kazimierz Brodziński's “octameter” poems, as well as detailed metrical analyses of every poem (“the pleasant bondage of meter,” Brodziński writes, “awakens almost like Music, sustains and lifts the feeling”). In Ludwik Jenike's *O znaczeniu rytmu w poezji* [On the role of rhythm in poetry], rhythm is subordinated to nature and its regularities. It is openly connected with regularity: “We need a certain commensurability of movements and sounds of all kinds; we tend to arrange them in some permanent system. Such an approach seems to be innate to man.”¹¹ The same applies to Antoni Małecki's definition, which emphasizes “harmony” in poetry: “Rhythm is a sequence of alternating stressed and unstressed syllables, which, if repeated in a certain constant and consistent pattern, pleases the ear and creates poetical rhythm.”¹² Respectively, the definition of the word “rhythm” in Karłowicz's dictionary reads: “a harmonious succession of long and short syllables, or stressed and unstressed syllables, which endows the poem with musicality.”¹³ In his treaty *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju* [Polish poetry and its historical development], Jan Nepomucen Łoś analyzes the rhythmical structure of Polish poems, beginning with the Middle Ages and ending with the early works of the poets associated with the Skamander group, and distinguishes between rhythm based on three principles: meter, stress and syllable. This notwithstanding, he constantly refers to regularity and repeatability, and also connects rhythm with music and dance, stating that: “Rhythm and rhyme – these are the two most

⁸ Derek Attridge, *Poetic Rhythm: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 3.

⁹ Józef Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym* [The treaty on meter and rhythm in the Polish language, in particularly in Polish poems in terms of music] (Warsaw, 1818).

¹⁰ See: the beginning of Elsner's treaty.

¹¹ Ludwik Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego* [On the role of rhythm in poetry, i.e. on the rhythmicity of the Polish language] (Warsaw: Drukarnie Gazety Polskiej, 1865).

¹² Antoni Małecki, *Gramatyka języka polskiego szkolna* [Textbook of Polish grammar] (Lviv, 1906), 264. In his *Gramatyka języka polskiego większa* [Advanced textbook of Polish grammar] from 1863 Małecki writes: “[rhythm] is like walking to a beat; in Polish louder and softer steps are arranged in the following way: soft-soft-loud or soft-loud.”

¹³ Jan Karłowicz, Adam Antoni Kryński, and Władysław Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego* [Polish dictionary], vol. 5 (Warsaw, 1909), 798.

important features of the modern poem; the third feature is musicality and melodiousness. Unfortunately, however, it is impossible to say what it really consists of: whether it is stylistic, or, as some say, whether it is a certain way of arranging sounds in a poem, some consonants but mainly vowels, as if they were musical elements.”¹⁴ Any deviations from rhythmic regularity are defined by Łoś as “rhythmic errors,” “broken rhythms,” “rhythmic defects,” “unmaintained rhythm,” “disturbed rhythm,” “arrhythmicity,” “a-rhythmicity,” “the most unruly rhythm.” All such instances, in his opinion, destroy rhythmic order and disturb the pleasure of reading. Respectively, according to Henryk Źyczyński: “poetic rhythm, whether it manifests itself in beautiful prose or in poetry, is for the poet above all not a form of experiencing, but of shaping. What is before is a mood, a ferment, an indefinite impulse, and only *rhythm* is the creative *fiat* that brings beauty out of it. As such, it is compulsion, discipline, but at the same time the only condition that can endow an experience with an aesthetic value.”¹⁵ Źyczyński repeatedly emphasizes regularity, but also mentions “shaded variety” (this term is somewhat unclear in his essay). Źyczyński recognizes Julian Przyboś and Jan Brzękowski as poets which tried to revolutionize Polish poetry and points out that innovations in their poetry are mainly limited to poetic style and representation, while rhythm is, in his opinion, neglected and not properly defined. He could not have been more wrong, but this became clear many years later.

The difference between rhythm and meter is particularly important in the theories proposed many years ago by Henri Meschonnic or Julia Kristeva.¹⁶ Meter was often equated with rhythm, the two overlapped, guided by the principles of regularity, equivalence, and symmetry. In traditional terms, meter points to poetry; it is a means of “de-automatizing” language (as pointed out by Russian formalists or the Prague school). If rhythm is seen as a subcategory of the phonological level of language, meter is subordinated to it. Meschonnic argues that rhythm itself is not metrical. Depending on historical and writerly circumstances, it

¹⁴Jan Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju [Polish poetry and its historical development]* (Warszawa: Gebethner & Wolff, 1920).

¹⁵Henryk Źyczyński, *Problemy wersyfikacji polskiej [Problems of Polish versification], part I: Rytm poetycki [Rhythm in poetry]* (Lublin: Dom Książki Polskiej, 1934), 32.

¹⁶See: 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); I summarize the views of Kristeva and Meschonnic presented in these works. More extensive discussions of Meschonnic’s theory can be found in the following studies: Gérard 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), 111–15; Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine* (Montréal: Balzac, 1993); Parick Suter, ‘Rythme et corporéité chez Claude Simon’, *Poétique*, no. 77 (1994) The last two works prove that Meschonnic’s theory is effective in the analysis of poetry (Bourassa) and prose (Suter); Gabriella Bedetti, ‘Henri Meschonnic: Rythm as Pure Historicity’, *New Literary History* 23, no. 2 (1992): 431–50; The practical application of Meschonnic’s theory and method of textual analysis were discussed at the turn of the 20th and 21st centuries in: T.V.F. Brogan, ‘Rhythm’, in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. T.V.F. Brogan and Alex Preminger (Princeton, 1993), 1066–70; Aviram, *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*; Charles Bernstein, ed., *Close Listening* (Oxford: Oxford University Press, 1998) – a collective study in which Charles Bernstein in his introduction places particular emphasis on the distinctiveness of meter and rhythm, and also emphasizes that prosody shapes rhythmic processes. The following authors also refer to Meschonnic’s works: Marjorie Perloff, ‘After Free Verse’, in *Close Listening*, ed. Charles Bernstein (Oxford: Oxford University Press, 1998), 89–90; David Evans, *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea – Baudelaire – Rimbaud, Mallarmé* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2004).

can be metrical or non-metrical. Therefore, it may accidentally appear to be regular, which is a cultural and traditional condition. Rhythm moves beyond meter. Meter is predictable and meets our expectations, while rhythm is unpredictable. Meter is discontinuous and numerical, while rhythm is continuous and non-numerical.

For Meschonnic, rhythm does not require a meter, but if it appears in the text then it functions as a rhythmic feature, a sort of “accompaniment.” Meter in a poem may be described, just like other rhythmic features. Meschonnic does not define rhythm in formal terms but sees it as an “organization of meaning” in a literary text. Rhythm may be analyzed on two planes: on the syntagmatic plane (analysis of “juxtaposed rhythmic sequences”) and on the

paradigmatic plane (regularity of rhythmic sequences, series – prosodic chains, prosodic figures – reflections, alliteration; recurrences, which are arranged transversely in the text). According to some theories of poetry, sounds can be motivated – they can shape meaning. Meschonnic believes that in literary works, sounds form a kind of network connected by association. The process of association itself is transversal, translinear, and does not take place in sequential order (anagrammatic reading of texts was postulated by de Saussure: in his view, poetic language creates secondary meaning which is added to the original word; de Saussure inspired a paragrammatic theory of reading which also found inspiration in psychoanalysis – Kristeva, in which rhythm is pre-symbolic and prior to meaning, as well as Meschonnic’s “series” and “prosodic figures”). In Jones’s song, such anagrammatic arrangements can be found: as a phonetic anagram, the words “Jones the rhythm” presuppose the phrase “Join the rhythm.”

According to this associative theory of reading, one cannot ascribe value only to meaning, because value is related to how discourse functions in its entirety. Only such a theory of reading, based on a transversal and dynamic process of association, allows us to accept the phonic organization of the text as something that co-creates to rhythm.

The entire phonic sphere is extremely important for the rhythmic and meaningful functioning of the text. Contrary to conventional theories which reject the motivated nature of the sign and recognize that all phonemic phenomena are connected to pragmatics, the logic of discourse, and linguistics, one should replace language with discourse and focus on how it functions. If we adopt such an approach, the text ceases to be a static structure; it becomes a dynamic process and is subject to constant transformations. The phonetic systems combined with other levels of language form the system of the text.

Analysis should therefore trace contrasts and sequences as well as transversal phenomena, translinear recurrences of certain phonetic elements – the rhythm of the text is created by phonetic similarities which appear in the text in different places, hidden phonetic anagrams. The entire phonic sphere of the poetic or prose text produces the so-called *signifiance*. *Signifiance* is a process of producing meaning as well as the result of this process; in the latter case, meaning is quasi-synonymous with signification; literary theory borrowed this term from Lacanian psychoanalysis. *Signifiance* only refers to actions connected with *signifiants*, which never refer to *signifié*. It is shaped, among other things, by a series of recurring sounds, which

produce an effect of *différance* or consonant echoes.¹⁷ In subsequent repetitions, one word is referenced by another. In such an analysis, the frequency of occurrence, sequence, and position of sounds are taken into account in order to determine how *significance* works in a given text, which further relates to memory, orality, as well as a set of perceptive, emotional and cognitive abilities of the subject.

Such an approach to rhythm allows us to depart from the metaphorical descriptive approaches which focus on melody, musicality, etc. They are very close to the definitions of rhythm that appeared in the nineteenth and at the beginning of the twentieth century, in which rhythm was synonymous with meter. In this perspective, rhythm is also directly connected with the body that produces it. In written texts, rhythm is a trace of the body.

If we follow Julia Kristeva or Henri Meschonnic, we are able to see rhythm as an exceptionally beautiful form of bondage, which we cannot escape. Rhythm surrounds us, but at the same time allows us to trace our own, unique, and exceptional identity. This applies to all forms of art, every artist, poet, novelist, painter, musician, sculptor, photographer, every creator. Jones refers to it in her song. Indeed, in the lyrics (or, as I put it, a *quasi*-definition), there are many words that are directly related to the theoretical concepts of rhythm found in philosophy,¹⁸ linguistics, musicology, and literary studies.

translated by Małgorzata Olsza

¹⁷See: David I. Masson, 'Sound-Repetition Terms', in *Poetics. Poetyka*, ed. Donald Davie and Kazimierz Wyka, vol. 1 (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961), 189–99.

¹⁸See, for example: Pierre Sauvanet, *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote* (Paris: Presses universitaires de France, 1999); Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison*, vol. 1–2 (Paris: Editions Kimé, 2000).

References

- 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, no. 2 (1992): 431–50.
- Benveniste, Émile. 'La notion de rythme dans son expression linguistique'. In *Problèmes de linguistique générale*, by Émile Benveniste, 327–35. Paris: Gallimard, 1966.
- Bernstein, Charles, ed. *Close Listening*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Bourassa, Lucie. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Montréal: Balzac, 1993.
- Brogan, T.V.F. 'Rhythm'. In *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by T.V.F. Brogan and Alex Preminger, 1066–70. Princeton, 1993.
- Capello, Sergio. *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie*. Bologna: CLUEB, 1990.
- Derrida, Jacques. 'Introduction: Desistence'. In *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, by Phillipe Lacoue-Labarthe. Cambridge–Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Derrida, Jean. *La naissance du corps: Plotin, Proclus, Damascius*. Paris: Galilée, 2010.
- Dessons, Gérard. *La Théorie du rythme d'Henri Meschonnic. Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*. Paris: Dunod, 1995.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej [Somatic Criticism Project]*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- . *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata [Rhythm and subject in the poetry of Jarosław Iwaszkiewicz and Aleksander Wat]*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Elsner, Józef. *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym [The treaty on meter and rhythm in the Polish language, in particularly in Polish poems in terms of music]*. Warsaw, 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 [On the role of rhythm in poetry, i.e. on the rhythmicity of the Polish language]*. Warsaw: Drukarnie Gazety Polskiej, 1865.
- Karłowicz, Jan, Adam Antoni Kryński, and Władysław Niedźwiedzki. *Słownik języka polskiego [Polish dictionary]*. Vol. 5. Warsaw, 1909.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Łoś, Jan. *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju [Polish poetry and its historical development]*. Warszawa: Gebethner & Wolff, 1920.
- Małecki, Antoni. *Gramatyka języka polskiego szkolna [Textbook of Polish grammar]*. Lviv, 1906.

- Masson, David I. 'Sound-Repetition Terms'. In *Poetics. Poetyka*, edited by Donald Davie and Kazimierz Wyka, Vol. 1. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- . *La Rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.
- . *Politique du rythme. Politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- Perloff, Marjorie. 'After Free Verse'. In *Close Listening*, edited by Charles Bernstein, 89–90. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Sauvanet, Pierre. *Le rythme et la raison*. Vol. 1–2. Paris: Editions Kimé, 2000.
- . *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.
- Suter, Parick. 'Rythme et corporéité chez Claude Simon'. *Poétique*, no. 77 (1994).
- Życzyński, Henryk. *Problemy wersyfikacji polskiej [Problems of Polish versification], part I: Rytm poetycki [Rhythm in poetry]*. Lublin: Dom Książki Polskiej, 1934.

KEYWORDS

METRUM

Rhythm

b o d y

ABSTRACT:

This essay discusses different definitions of rhythm. The author thoroughly reviews the different definitions and approaches to rhythm in Polish and foreign-language (especially French and English) theoretical texts. He also refers to the texts of culture, including Grace Jones's famous song *Slave to the rhythm* or Edward Pasewicz's poem *Sonata o rytmie* [Sonata about rhythm].

DEFINITION

subject

NOTE ON THE AUTHOR:

Adam Dziadek – professor at the University of Silesia in Katowice. His research interests include literary theory, comparative literature, men’s studies, genetic criticism, and translation. He is the author of: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* [Rhythm and subject in the poetry of Jarosław Iwaszkiewicz and Aleksander Wat] (Katowice 1999), *Obrazy i wiersze. Z Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* [Pictures and poems. Relations between art and contemporary Polish poetry] (Katowice 2004 and 2011), *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne* [On the margins of reading. Theoretical essays] (Katowice 2006), *Obrazy i teksty. Interferencje i interpretacje* [Images and texts. Interferences and interpretations] (Katowice 2007). He also published *Wybór wierszy* by Aleksander Wat in the Polish National Library series (Wrocław 2008). He has published his critical essays in *Pamiętnik Literacki*, *Teksty Drugie* and *Przestrzenie Teorii*. He has translated the works of Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Marc Augé, Clifford Geertz, Raewyn Connell, and Daniel Ferrer. He also published a translation of Gérard Raulet’s book *German Philosophy after 1945* (Warsaw 2013). In recent years, he has published *Projekt krytyki somatycznej* (Warsaw 2014) and *Somatic Criticism Project* (Frankfurt am Main 2018). Together with Jan Zieliński, he published Aleksander Wat’s *Notatniki* for the first time (Warsaw 2015). He was the head of the Maestro 4 research grant *Męskość w literaturze i kulturze polskiej od XIX wieku do współczesności* [Masculinity in Polish literature and culture from the nineteenth century to the present day]. He is the editor of the *Studia o męskości* [Men’s studies] series (IBL PAN). He was and is a supervisor in the NCN Fuga and Preludium projects. Since 2007, he has been on the editorial board of *Pamiętnik Literacki*. He is also a member of the Scientific Council of the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. Currently, he is the head of the NPRH project, module Universals 2.1, *Polish Men and Masculinities. Translation and publication in English of selected works from the Men’s Studies* publishing series. |

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 *szibboleť*, 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 *metensomatose* (*metensomatose*) 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: Drukarnie 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 „dezautomatyzacji” 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 Kristewę, 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”*.