

Joanna Dembińska-Pawelec

„Poezja jest sztuką rytmu”

O świadomości rytmu w poezji polskiej
dwudziestego wieku

Miłosz

Rymkiewicz

Barańczak

Rytm postrzegany jest tu jako kategoria z zakresu filozofii, antropologii i teologii, a zarazem jako immanentny składnik poetyki tekstu. Analiza formy wiersza, podejmowana w odniesieniu do problematyki rytmu, prowadzi do rozpoznania świadomości twórczej poety, będącej źródłowym doświadczeniem aktu kreacji. Utwory poetyckie Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza i Stanisława Barańczaka, interpretowane w kontekście zagadnień metafizycznych, egzystencjalnych i kulturowych, pozwalają na ukazanie autorskich postaw estetycznych oraz światopoglądowych.

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2010



„Poezja jest sztuką rytmu”

O świadomości rytmu w poezji polskiej
dwudziestego wieku
(Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)



NR 2825

Joanna Dembińska-Pawelec

„Poezja jest sztuką rytmu”

O świadomości rytmu w poezji polskiej
dwudziestego wieku
(Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej

Marek Piechota

Recenzent

Piotr Śliwiński

Spis treści

Wprowadzenie • 9

Rozdział pierwszy

Rytm w modernizmie • 53

Modernistyczny przełom w Europie i kształtowanie się problematyki rytmu • 55

 Problematyka rytmu w muzyce • 57

 Rytm swobodny • 58

 Rytm w muzykologii • 61

 Problematyka rytmu w filozofii • 65

 Henri Bergson – rytm kosmiczny • 65

 Friedrich Nietzsche – rytm „pra-jedni” • 71

 Problematyka rytmu w literaturze • 75

 Symboliści – rytm wewnętrzny dzieła literackiego • 79

 Charles Baudelaire • 82

 Arthur Rimbaud • 84

 Stéphane Mallarmé • 87

 Paul Valéry – rytm umuzyczniony • 90

 Thomas Stearns Eliot – rytm frazy muzycznej • 98

Modernistyczny przełom w Polsce i kształtowanie się problematyki rytmu • 111

 Rytm fizjologiczno-metryczny Stanisława Młeczki • 111

 Problematyka rytmu w sztukach plastycznych • 114

 Problematyka rytmu w teatrze • 114

- Problematyka rytmu w literaturze • 117
 - Rytm niemetryczny Awangardy Krakowskiej • 118
 - Tadeusz Peiper – rytm „rozkwitania” • 118
 - Julian Przyboś – rytm unistyczny • 125
 - Rytm metryczny Bolesława Leśmiana i poetów Skamandra • 134
 - Bolesław Leśmian – światopogląd rytmiczny • 134
 - Skamander • 157

Rozdział drugi

Czesław Miłosz – „układając rytmiczne zaklęcia” • 169

Rytm natury • 171

Rytm literatury • 188

- W rytmicznej władzy dajmoniona • 188
- Rytmiczna inkantacja • 205
- Rytm i ład składni • 214
- Nieciągłość rytmiczna • 218
- Poezja i rytm ciała • 225

Wyobraźnia i rytm • 231

- Rytm krwi w poematach Oskara Miłosza • 231
- Wyobraźnia i rytm w teozofii Williama Blake’a i Oskara Miłosza • 236
- Wyobraźnia i rytm krwi w twórczości Czesława Miłosza • 243
- Apokatastasis* i rytm • 249

Rozdział trzeci

Jarosław Marek Rymkiewicz – „rytm wiersza jest rytmem snu” • 279

Rytm snu • 288

Rytm w idiomie konwencjonalnym • 315

- Idiom barokowy • 321
- Idiom romantyczny • 341

Rytm *quasi*-muzyczny • 360

Rozdział czwarty
Stanisław Barańczak —
„niepowtarzalny rytm wiersza” • 389

Bibliografia • 437

Indeks osobowy • 453

Summary • 463

Résumé • 467

Wprowadzenie

*rytm
to jak żagiel postawiony
nad łódką strofy*

Urszula Koziół

Czym jest rytm? To z pozoru proste pytanie zaprzętało umysły filozofów i uczonych od najdawniejszych czasów. Thomas Taig na marginesie swoich filologicznych i muzykologicznych rozważań zapisał: „Rytm jest jednym z tych usługowych terminów, co do których większość ludzi żywi przekonanie, że rozumie je doskonale, lecz nie dba o ich zdefiniowanie”¹.

Matila C. Ghyka w pracy zatytułowanej *Złota Liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej* przywołał jedno z najstarszych, ale też najbardziej trafnych określeń, wielokrotnie cytowane w ciągu wieków, które sformułował Arystoksenos z Tarentu: „Rytm to uporządkowanie określone odcinkami czasowymi”². Znane jest jeszcze jedno z ujęć Arystoksenosa, które mówi, że „rytm jest porządkowaniem (lub określonego rodzaju porządkowaniem) jednostek czasowych”³. Temporalny charakter oraz zasada

¹ Cyt. za: W. Rudziński: *Nauka o rytmie muzycznym*. Cz. 1. Kraków 1987, s. 44.

² M.C. Ghyka: *Złota Liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*. Listem poprzedził P. Valéry. Pośłowie M. Eliade. Przeł. I. Kania. Kraków 2001, s. 142.

³ W. Rudziński: *Nauka o rytmie muzycznym*. Cz. 1..., s. 44.

uporządkowania stały się konstantami pojęcia rytmu do czasów współczesnych. Jednak rytm, będąc zjawiskiem powszechnym, przejawia się w niezliczonej różnorodności form i postaci, kształtując odmienne nieraz spojrzenie na samą ideę rytmu. W sposób wielostronny unaoczniała ten fakt multimedialna wystawa w Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean Mudam w Luksemburgu, zatytułowana *Out of Storage II. Rhythmes*. Wizualno-instrumentalne prace artystów, tworzone na kanwie sekwencji rytmicznych, ukazywały skomplikowaną naturę zjawiska rytmu, ujawniając złożony charakter nakładających się, nieciągłych i dynamicznych toków rytmicznych, obecnych zarówno w przestrzeni natury, jak i w życiu codziennym i społecznym oraz w procesach i artystycznych wytworach sztuki⁴.

W XX wieku E.A. Sonnenschein, filolog klasyczny zainteresowany prozodią i poetyką antyczną oraz współczesną, w pracy zatytułowanej *Co to jest rytm* zwracał przede wszystkim uwagę na psychologiczny aspekt odczucia rytmu: „Rytm jest tą właściwością ciągu zdarzeń zachodzących w czasie, która w umyśle obserwatora wywołuje wrażenie proporcji między czasami trwania różnych zdarzeń bądź grup zdarzeń, z jakich ciąg się składa”⁵. Badacz rytmu Pius Servien w eseju o rytmach tonicznych ujął to zjawisko jeszcze bardziej esencjonalnie: „Rytm to periodyczność postrzeżona”⁶. Rytm przestał być już zatem postrzegany jako obiektywna i konieczna własność świata, ale zaczęto podkreślać jego subiektywny i psychologiczny charakter.

Psychologiczny charakter rytmu podkreślał także John Dewey, którego zainteresowania koncentrowały się między innymi wokół wielorakich aspektów doświadczenia estetycznego. Rytm, będący

⁴ *Out of Storage II. Rhythmes*. Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean Mudam. Luksemburg 18.06.2009–13.09.2009. Kurator: Marie-Noëlle Farcy, Clément Mini-ghetti. Artyści: Francis Alÿs, Burt Barr, Yaima Carrazana Ciudad, ErikM, Rodney Graham, Christian Marclay, Yazid Oulab, Pedro G. Romero.

⁵ E.A. Sonnenschein: *Co to jest rytm*. Cyt. za: M.C. Ghyka: *Złota Liczba...*, s. 142.

⁶ P. Servien: *Essai sur les Rythmes toniques du Français*. Cyt. za: M.C. Ghyka: *Złota Liczba...*, s. 37.

dla niego przejawem „uporządkowanej zmienności w przejawach energii”, w definicji utożsamiał z „regularnością pojawiania się niektórych spośród wielu zmiennych elementów”⁷. „Dosłowne utożsamienie rytmu — pisał — z powtórzeniami, z regularnym pojawianiem się identycznych elementów, prowadzi do statycznego lub anatomicznego, a nie funkcjonalnego ich pojmowania. Natomiast ujęcie funkcjonalne przedstawia powtórzenia i regularność powrotów jako funkcję, jaką spełniają przyczyniając się, poprzez energię poszczególnych elementów, do osiągnięcia całkowitego i spełniającego doświadczenia. [...] Albowiem rytm pociąga za sobą ciągłą zmienność”⁸. Dewey jednocześnie mocno podkreślał: „Powtarzanie jednolitych jednostek w jednolicie równych odstępach nie tylko nie jest rytmiczne, ale wręcz przeszkadza w doświadczaniu rytmu”⁹.

Wyraz „rytm”, greckie *ρυθμος*, łacińskie *rhythmus*, wywodzono najczęściej od słowa *rhéō* (*ρεω*), czyli ‘płynąć’, ‘spływać’, ‘falować’. Wiazano je z praindoeuropejskim *sreu*, które wykazywało związek z miarowym ruchem fal morskich¹⁰. W antycznej teorii rytmu wyróżniano toki wiązane, regularne, izometryczne, nazywane *forma vincta*, oraz toki niewymierne, nie wiązane, swobodne, czyli *forma soluta*¹¹. Wyniki nowszych badań wskazują, że wyraz „rytm” pochodzi raczej od pierwiastka *pv* (*εpv*) i nie oznacza płynięcia, lecz wstrzymanie oraz ściśle rozgraniczanie i limitowanie ruchu¹². *Rhythmos* można zatem porównać do sekwencyjnego, powtarzalnego ruchu fali, wymierzanego przyplływem i odpływem, a więc ruchem wyznaczającym odwieczną miarę istnienia.

Do pojęcia rytmu nieciągłego, oznaczającego formę dystynktywną, figurę proporcjonalną bądź układ, odwoływał się Émile

⁷ J. Dewey: *Sztuka jako doświadczenie*. Przeł. A. Potocki. Wstęp I. Wojnara. Wrocław 1975, s. 197.

⁸ Ibidem, s. 197–198.

⁹ Ibidem, s. 203.

¹⁰ T. Kuryś: *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia*. W: Wiersz. *Podstawowe kategorie opisu*. Cz. 1. *Rytmika*. Red. J. Woronczak. Wrocław 1963, s. 27–40.

¹¹ W. Rudziński: *Nauka o rytmie muzycznym*. Cz. 1..., s. 19.

¹² Ibidem, s. 171.

Benveniste w książce *Problèmes de linguistique générale*, w rozdziale zatytułowanym *La notion de rythme dans son expression linguistique*. Pisał on, że rytm „określa formę w chwili, kiedy przyjmowana jest ona przez to, co ruchome, mobilne, płynne, formę tego, co nie posiada konsystencji organicznej: odpowiada wzorcowi jakiegoś płynnego elementu [...] Jest to forma chwilowa, improwizowana, modyfikowalna”¹³.

Najbardziej wszechstronny i najpełniejszy wkład w dzieje pojęcia rytmu zawdzięczamy Pitagorasowi oraz jego uczniom ze szkoły pitagorejskiej, którzy przez następne wieki rozwijali nauki genialnego mistrza. Wbrew panującym wówczas przekonaniom, zakładającym, że planety błakają się w sposób przypadkowy i nieregularny między nieruchomymi gwiazdami, pitagorejczycy utrzymywali, że świat jest urządzony harmonijnie i panuje w nim ład oraz regularna proporcja, układająca się na wzór matematycznie uzgodnionych interwałów muzycznych¹⁴. Stworzyli oni obraz kosmicznej harmonii, w której poruszające się planety tworzą niesłyszalną dla człowieka, doskonale zestrojoną muzykę sfer. „Góra, czyli niebo wraz z gwiazdami i planetami – pisze Ryszard Przybylski – to sfera idealnego rytmu. Dół, dno świata, to ziemski padół płaczu. Góra to harmonia. Dół to chaos i zamęt. Pitagoras uważał, że zadaniem człowieka jest zaprowadzenie ładu w swojej dziedzinie, tu na dole, pod gwiazdami, oczywiście, na wzór ustanowionego przez bogów porządku kosmicznego”¹⁵.

Zakładając w matematyczno-logiczny sposób, że kulista Ziemia wraz z innymi planetami krąży wokół idealnego ośrodka systemu planetarnego, Pitagoras oraz jego następcy stworzyli nowy obraz wszechświata, któremu nadali nazwę kosmos, czyli ład. Jak podkreśla Matila C. Ghyka, dla pitagorejczyków „Kosmos jest czymś

¹³ É. Benveniste: *La notion de rythme dans son expression linguistique*. Tłum. A. Dziadek. Cyt. za: A. Dziadek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 26.

¹⁴ Szczegółowo analizuje to zagadnienie w swojej pracy P. Świercz: *Jedność wielości. Świat, człowiek, państwo w refleksji nurtu orficko-pitagorejskiego*. Katowice 2008.

¹⁵ R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 13 (wyróż. — J.D.-P.).

uporządkowanym i zrytmizowanym”, poruszającym według liczby, która „stanowi wieczną esencję rzeczywistości”¹⁶. Najważniejsze odkrycie Pitagorasa, zawarte w jego „Świętym poemacie” *Hieros Logos*, wyrażone zostało w stwierdzeniu: „Wszystko uporządkowane jest według liczby”. W znaczeniu pitagorejskim liczba, pojmowana jako Liczba boska i Liczba-Idea, oznacza początek i zasadę świata ujmowaną jako *arche*¹⁷. Słynny pitagorejski matematyk Nikomach z Gerazy we *Wprowadzeniu do arytmetyki* pisał na temat powstania świata: „Pierwotny Chaos, nie mający porządku ani formy, ani niczego, co różnicuje według kategorii jakości, ilości itd., został uporządkowany i ułożony według Liczby”¹⁸.

W pitagorejskim, mistycznym pojęciu Liczby (znacznie różniącym się od arabskiego traktowania wartości liczbowej) jest ona zbiorem jedności bądź połączeniem monad, które poprzez symetrię i proporcję tworzą naturalny, matematycznie konieczny ciąg liczb, układający się w postępie geometrycznym. Liczba to płynący nurt, mawiano. Z tego też względu jedno z ujęć przedstawia liczbę jako falę, wpływ monad, traktując ją jako ruchomą serię wpływającą z jedności¹⁹. Ta wpływająca seria, periodycznie wyznaczana przez matematyczną proporcję, ustanawia porządek, który jest miarą rytmu. Parafrazując Pitagorasa, można by powiedzieć, że wszystko uporządkowane jest według rytmu, który przenika całość wszechświata. Z tego też względu Rytm, należący do istoty Liczby, jest zasadą *arche*. Jak pisze Ghyka, Grecy bez różnicy terminologicznej, wymiennie stosowali pojęcia: rytm i liczba, *rhythmós* i *arithmós*, którym wskazywano wspólne pochodzenie od słowa *rhéō* (‘płyne’). „*Rhythmós* – czytamy w *Złotej Liczbie*... – odpowiada jednak bardziej ‘symmetrii’ ciągu liczb, *arithmós* zaś – aspektowi ‘miary’”²⁰.

¹⁶ M.C. Ghyka: *Złota Liczba*..., s. 23.

¹⁷ W. Stróżewski: *Ontologia*. Kraków 2003, s. 257–260.

¹⁸ Cyt. za: M.C. Ghyka: *Złota Liczba*..., s. 23.

¹⁹ Ibidem, s. 26.

²⁰ Ibidem, s. 139.

Jedną z najbardziej wpływowych osób, które zostały wtajemniczone w nauki bractwa pitagorejskiego, był Platon. Władysław Tatkiewicz pisze, że „Platon przejął bardzo wiele z teorii matematycznej bytu, jak i z mistycznej teorii duszy; przejął też wszystkie ich odkrycia astronomiczne, czynnik pitagorejski stał się jednym z głównych składników jego systemu”²¹.

Podstawowym pojęciem Platonińskiej filozofii przyrody jest Dusza Świata, pojmowana jako zasada ruchu i energii samego życia. Wprowadza ona ład, harmonię powszechną i regularność rytmiczną we wszelkie istnienie. Paweł Siwek dopowiada: „Dusza świata jest zasadą celowo uporządkowanych ruchów świata (34 c). Dusza jest bowiem, według Platona, zasadą życia, a życie implikuje ruchy ściśle przyporządkowane danemu celowi”²².

W *Timajosie*, najbardziej pitagorejskim z dialogów Platona, ukazany jest demiurgiczny akt stworzenia świata, który jest porządkowaniem chaosu według miary, jaką ustanawia matematyczna proporcja interwałów muzycznych, tworząca porządek harmonii²³. Świat, zbudowany w najdoskonalszym kształcie kuli, obdarzony został przez Stwórcę Duszą, która jest życiodajnym, periodycznym ruchem o charakterze rytmicznym:

Dał mu za to ruch fizyczny zastosowany do jego ciała, ten mianowicie spośród siedmiu ruchów, który ma przede wszystkim związek z rozumem i myślą; nadając mu obrót jednostajny w tym samym miejscu, sprawił, że się kręci w koło. [...]

Co do Duszy, Bóg umieścił ją w środku ciała świata, rozciągnął ją poprzez całe ciało, a nawet poza nie, i obwinał je nią. W ten sposób utworzył niebo koliste, obracające się dokoła, jedyne, samotne, lecz zdolne trwać o własnej mocy [...].

²¹ W. Tatkiewicz: *Historia filozofii*. T. 1. *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 1978, s. 60. Piszą także na ten temat: M.C. Ghyka: *Złota Liczba...*, s. 20–24; B. Dembiński: *Teoria idei. Ewolucja myśli Platonińskiej*. Katowice 2004, s. 159–160.

²² P. Siwek: *Przypisy*. W: *Platon: Timajos. Kritias albo Atlantyk*. Przeł. P. Siwek. Warszawa 1986, s. 164.

²³ B. Dembiński: *Teoria idei...*, s. 146–161.

Gdy cała konstrukcja Duszy została już dokonana zgodnie z jego myślą, Stwórca rozciągnął wewnątrz niej całą część cielesną łącząc [Duszę i ciało] przez ich środki i zharmonizował jedno z drugim. [...]

Bóg postanowił utworzyć pewien obraz ruchów wiecznych i zajęty tworzeniem nieba, utworzył wieczny obraz bytu wiecznego, nieruchomego, jedyne, i sprawił, że postępuje on według praw matematycznych – nazywamy go Czasem. Dnie i noce, miesiące i lata nie istniały zanim się zrodziło niebo: [...] Przeszłość i przyszłość są normami zrodzonymi z Czasu²⁴.

Istnienie człowieka, który podobnie jak świat jest tworem duchowo-cielesnym, także podlega oddziaływaniu stwórczego rytmu, bogowie bowiem, jak czytamy w *Timajosie*, „wprowadzili periodyczne ruchy duszy nieśmiertelnej do tych ciał, do których wpływa i z których wypływa bez przestanku potok” (życia)²⁵. Zadaniem człowieka jest zestrojenie duszy jednostkowej z Duszą Świata, uzyskanie stanu eurytmii, która rodzi się z harmonijnej zgodności, spajającego związku *commodulatio*²⁶. Mówi o tym jeden z fragmentów *Timajosa*:

Bóg wynalazł wzrok i obdarzył nas nim, abyśmy oglądając na niebie periodyczne ruchy rozumu wykorzystywali je w obrotach naszego rozumu, które są spokrewnione z tamtymi ruchami, chociaż są one uporządkowane, a te w nas bywają niekiedy zakłócone; [...] Harmonia bowiem, której ruchy są spokrewnione z obrotami duszy istniejącymi w nas, nie przedstawia się człowiekowi, który przy pomocy rozumu rozkoszuje się Muzami, jako coś służącego do sprawiania mu głupich przyjemności, jak się dzisiaj sądzi. Przeciwnie, Muzy nam ją dały dla porządkowania i uzgadniania ze sobą ruchów periodycznych, które popadły w nas w nieład. Podobnie w tym samym celu te same Muzy dały nam r y t m, aby pomagał nam w przypadkach nieumiarkowania i braku wdzięku widocznych w większości z nas²⁷.

²⁴ P l a t o n: *Timajos...*, s. 41–45.

²⁵ Ibidem, s. 53.

²⁶ M.C. G h y k a: *Złota Liczba...*, s. 40.

²⁷ P l a t o n: *Timajos...*, s. 59–60 (wyróż. – J.D.-P.).

Jak zauważał Matila C. Ghyka, „ta idea analogii, odpowiedniości między strukturą ('Liczba') i rytmem Kosmosu oraz rytmem a mi człowieka, między makrokosmosem i mikrokosmosem, jak zostaną one później nazwane, inspirowała i zapładniała przez ponad dwa tysiące lat filozofię zarówno świecką, jak i religijną”²⁸.

W *II Księdze Praw* zawarł Platon objaśnienie dotyczące rytmu, które obok definicji Arystoksenosa stało się kanonicznym, wielokrotnie przywoływanym ujęciem tego zjawiska, będącym świadectwem starożytnej myśli filozoficznej. Sumuje się w nim wizja zgodności i ładu oraz harmonijnego zestrojenia świata. Platon wyraził swój pogląd w następującej formule: „[...] porządek w ruchach nazywa się rytmem”²⁹. Definicja ta, do której wielokrotnie nawiązywano, w sposób istotny wpłynęła na rozumienie zjawiska rytmu w ciągu następnych stuleci.

Rytm jest także ważnym komponentem procesu twórczego, pojmowanego przez Platona jako maniczne wtajemniczenie, *mania*³⁰. Według tego filozofa poeta jako wybraniec Muz, czyli *musikos*, dostępuje boskiego natchnienia, które pozwala mu tworzyć sztukę wieszczą. Wspomina o tym w dialogu *Ion*:

Wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią, a pieśniarze dobrzy tak samo. Jak korybanci nie przy zdrowych zmysłach tańczą, tak i pieśniarze nie przy zdrowych zmysłach piękne owe pieśni składają, tylko kiedy jeden z drugim wpadnie w harmonię i w rytm, w rodzaj szału, w zachwycenie [...]. A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu. [...] A dlatego im bóg rozum odbiera i używa ich do swej posługi i wieszczów i wróżbitów boskich, abyśmy, słuchając, wiedzieli, że to nie oni

²⁸ M.C. Ghyka: *Złota Liczba...*, s. 37 (wyróż. — J.D.-P.).

²⁹ Platon: *„Państwo” z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*. T. 2. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 333 (wyróż. — J.D.-P.).

³⁰ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 2006, s. 113–116. Platon wyróżniał dwa rodzaje poezji: natchnioną (*mania*) oraz rzemieślniczą, wyrastającą z umiejętności pisarskiej (*techné*).

sami mówią te bezcenne rzeczy; nie ci, których rozum odszedł, tylko bóg sam mówi i przez nich się do nas odzywa³¹.

Odczucie rytmu przez wybranego *musikos* staje się warunkiem tworzenia natchnionego, które wymaga zestrojenia się z harmonią powszechną i Rytmem Duszy Świata. Autoinkantacja oraz doznanie rytmu przychodzą jednak niejako z zewnątrz, z oddziaływania Muz, pisał bowiem Platon: „Tylko z bożej łaski to *jedno* każdy łącznie robić potrafi, do czego Muza go popchnie; jeden dytyramby pisze, drugi pochwały, tamten chóry mimiczne, ten heksametry, a ów jamby” i dodawał: „Poza tym nic niewart każdy z nich. Im tego przecież nie dyktuje sztuka, tylko siła bóstwa”³².

Władysław Tatarkiewicz zaznacza, że „mowa zdawała się Grekom związana najściślej z melodią i r y t m e m, dzięki temu sztuki działające mową, melodią i rytmem, sztuki słowne, muzyczne i taneczne, włączali w zakres jednego pojęcia”³³, określanego później jako „trójjedyna chorea”. Elementem ekspresyjnym, przenikającym i spajającym wszystkie trzy dziedziny chorei był rytm współtworzący uporządkowaną periodyczność w czasie. Matila C. Ghyka podkreśla jednocześnie, że „rytm tańca Grecy analizowali i ujmowali w liczbach dokładnie tak samo jak rytm prozodyczny bądź muzyczny (por. Platon *Państwo*); w takty o równym czasie trwania grupowano gesty”³⁴.

W antycznym pojmowaniu sztuki, dzielącym ją na *artes liberales* i *artes vulgares*, poezja wraz z muzyką i tańcem zaliczane były do tej pierwszej kategorii³⁵. *Artes liberales* nazywano także sztukami encyklicznymi, „tworzącymi krąg” sztuk wtajemniczonych. Poezja

³¹ Platon: *Ion*. W: Idem: *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 161–162 (wyróż. — J.D.-P.).

³² Ibidem, s. 162.

³³ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 92 (wyróż. — J.D.-P.).

³⁴ M.C. Ghyka: *Złota Liczba...*, s. 145. Do tej antycznej teorii rytmu tańca nawiązywał w XX wieku Émile Jaques-Dalcroze.

³⁵ W starożytnej Grecji do *artes liberales* były zaliczane: gramatyka, retoryka, logika, arytmetyka, geometria, astronomia oraz muzyka, którą rozumiano jako teorię harmonii. Od czasów *Poetyki* Arystotelesa, który traktował poezję wyłącznie jako umiejętność, zaczęła być ona zaliczana do grona sztuk.

i muzyka miały ponadto zdolność psychagogiczną, fascynowania, oczarowywania i kierowania duszami słuchaczy³⁶. Podobnie jak w poezji, której przypisywano zadania moralne i edukacyjne (*bel-tius poiein* – czynić ludzi lepszymi), również w muzyce doszukiwano się wychowawczego działania, podkreślając jej *ethos*. „Celem muzyki nie jest przyjemność, lecz służenie cnocie” – przekonywał Atenajos³⁷. Istotną rolę w tym procesie upatrywano w rytmie. Jak przekonywał bowiem Damon, jeden z obrońców teorii pitagorejskiej, o którym wspomina historyk estetyki, „właściwy r y t m jest znakiem uporządkowanego życia wewnętrznego i uczy ładu wewnętrznego. Śpiew i gra uczą młodzież nie tylko odwagi i umiarkowania, ale [...] także sprawiedliwości. Sądził – pisze Tatarkiewicz – że zmiana form muzyki sięga tak głęboko, że musiałaby pociągnąć za sobą zmianę ustroju państwowego”³⁸.

W fundamentalnym dziele z zakresu muzykologii antycznej, zatytułowanym *Muzyka w starożytnej Grecji*, Martin L. West zarysowuje szczegółowy obraz greckich codziennych zabaw, świąt i obrzędów, w których muzyka wraz ze śpiewem i tańcem odgrywała obrzędową rolę. Wiele miejsca poświęcając zagadnieniom rytmu, zwraca on uwagę, że rytm był dla Greków duszą muzyki³⁹. Uważali oni, że „same tony, z powodu nieodróżnicowania swojego ruchu, pozostawiają niejasne [wrażenie] pleceni melodii i wywołują zamieszanie w umyśle: to element r y t m u wydobywa z melodii jej charakter”⁴⁰. Wyrażali także przekonanie, że melodia jest żeńskim pierwiastkiem muzyki, natomiast rytm – męskim.

Ukazany w pracy *Muzyka starożytnej Grecji* bogaty zakres stosowanych rytmów, różnicowanych dodatkowo miarą eolską, oraz wielokrotne łączenie odmiennych rytmów obrazuje niezwykle wykształconą kulturę muzyczną tamtego czasu. Jak pisze West, „greckiemu kompozytorowi wybór r y t m u do pewnego stopnia

³⁶ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 98.

³⁷ I d e m: *Historia estetyki*. T. 1. *Estetyka starożytna*. Warszawa 1985, s. 91.

³⁸ Ibidem, s. 91–92 (wyróż. – J.D.-P.).

³⁹ M.L. West: *Muzyka starożytnej Grecji*. Przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński. Kraków 2003, s. 147.

⁴⁰ Ibidem (wyróż. – J.D.-P.).

ograniczały, jeśli nie narzucały, panujące konwencje i konkretna tradycja gatunku. [...] Od czasów sofistów istniała cała nauka o etosie poszczególnych rytmów. [...] Różnym rytmom przypisywano cechy estetyczne i moralne, częściowo na podstawie ich istniejących związków z tańcami czy pieśniami o konkretnym charakterze⁴¹. Rytm daktyliczny uznawano za podniosły i szlachetny, jamby traktowano jako zbliżone do rytmu zwykłej mowy, mniej dostojne trocheje były drepczące i taneczne. Przewaga długich sylab wprowadzała rytm dostojny, pobudzający do wzniosłego uniesienia. Mieszane rytmy dawały efekt wzburzenia emocjonalnego i zaniepokojenia duszy. Regularność rytmu, powtarzano, idzie w parze z równowagą ducha. Największy rozkwit różnorodności rytmicznej przypadł na VI i V wiek p.n.e., już jednak Arystoksenos z ubolewaniem zauważał: „Starożytni bowiem w zakresie rytmiki wprowadzali więcej zróżnicowania. Cenili przecież kunsztowną różnorodność rytmiczną, a i odmiany akompaniamentu były wówczas bardziej zróżnicowane. Współcześni twórcy bardziej zwracają uwagę na melodie, dawni zaś na rytmy”⁴².

Pitagorejska i Platowska nauka o muzycznej harmonii, symetrii i proporcji interwałów, miarach liczb oraz zestrojach rytmicznych oddziaływała na sztukę przez kolejne wieki. Jeszcze św. Augustyn zauważał: „Podoba się tylko piękno, w pięknie zaś – kształty, w kształtach – proporcje, w proporcjach – liczby”. W dialogu *De Ordine* zapisywał: „Czy to w rytmie, czy w samej modulacji tonów rządzą liczby”. Wzorując się na nim, Hugon ze św. Wiktora w traktacie *Musica enchiridiasis* pisał: „Wszystko, co miłe, zarówno w rytmach, jak i w ruchach rytmicznych, pochodzi wyłącznie z liczby”⁴³.

Ryszard Przybylski przekonuje, że renesans był ostatnią epoką kultury, która nie kwestionowała idei harmonii świata. „Prawdziwa katastrofa – pisze – zaczęła się na dobre w wieku XVII. Jej właściwym twórcą był Kartezjusz. [...] Otwierając erę autonomii rozumu,

⁴¹ Ibidem.

⁴² Cyt. za: M.L. West: *Muzyka starożytnej Grecji...*, s. 169.

⁴³ Cyt. za: W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 146.

dał sygnał do powszechnej sekularyzacji wszystkich dziedzin życia i do gruntownej krytyki mitów cywilizacji śródziemnomorskiej⁴⁴. Epoka, która – jak pisze Przybylski – „podarła wielki testament Pitagorasa”, doprowadziła do „demuzykalizacji świata”⁴⁵. Odtąd poeta klasyczny, na zawsze wygnany ze śródziemnomorskiego mitu, skazany został na poszukiwanie zagubionej liry Orfeusza.



W XX-wiecznych refleksjach dotyczących rytmu zwracano przede wszystkim uwagę na dwojaki charakter percepcji rytmicznej, która uwarunkowana jest rytmem wewnętrznym i psychologiczno-postrzeżeniowym człowieka. Ghyska, tłumacząc tę podwójną zależność, wskazywał, że „strumień psychologiczny jest ciągły, w sferze życia każde zjawisko jest ciągłe i nieodwracalne. Świat fizyczny jest nieciągły”. Dlatego, jak pisze, „pulsacje przepływu życia wyznacza rytm nieciągły”⁴⁶. Podobnego zdania jest Dom André Mocquereau, badacz chorałów gregoriańskich, twórca nowoczesnej teorii rytmu i założyciel solesmeńskiej szkoły badania rytmu. Dla niego rytm nieregularny i swobodny, a więc w postaci *forma soluta*, jest bardziej naturalny niż rytm odmierzany regularnie. Znacząca problematyki rytmu Pius Servien, zajmując się rytmemi tonicznymi w języku francuskim, swoje konkluzje sformułował następująco:

Rytm to periodiczność postrzeżona. Działa w tej mierze, w jakiej tego rodzaju periodiczność zaburza w nas zwykły upływ czasu. [...] Tak więc każde postrzegalne zmysłowo zjawisko periodiczne odcina się od zespołu zjawisk nieregularnych [...] i samodzielnie oddziałuje na nasze zmysły [...], tak że w końcu nasz oddech, puls, nasze myśli i smutki zaczynają tańczyć w jakimś niedostrzegalnym, lecz uporczywym rytmie, którego wcześniej bodaj nie słyszeliśmy⁴⁷.

⁴⁴ R. Przybylski: *To jest klasycyzm...*, s. 14–15.

⁴⁵ Ibidem, s. 17.

⁴⁶ M.C. Ghyska: *Złota Liczba...*, s. 143.

⁴⁷ P. Servien: *Essai sur les Rythmes toniques du Français*. Cyt. za: M.C. Ghyska: *Złota Liczba...*, s. 37, 142.

Odwołując się do ustaleń Serviena, Matila C. Ghyka zauważyła, że rytm w poezji oraz muzyce ujawnia się na „tle osnowy, plecionki następujących po sobie, przeliczalnych elementów”, do których zalicza sylaby i stopy w prozodii oraz nuty i takty w muzyce. Ta podstawowa, miarowa powtarzalność pozwala na pojawianie się rytmów dynamicznych i nieciągłych:

[...] zarówno w prozodii, jak i w muzyce niemal zawsze znajdujemy kilka nakładających się na siebie periodyczności, przy czym rekurencja izochroniczna (następująca w równych odstępach czasu, jak tykanie zegara) stóp bądź taktów, sylab bądź nut jest kanwą podstawową, ponieważ statyczną [...], po której biegają tu i tam, nakładają się i kombinują periodyczności bardziej złożone, stanowiące rytmy ‘dynamiczne’ *sensu stricto*. Te właśnie kanwy, zbudowane z elementów przeliczalnych, umożliwiają notowanie rytmów nieciągłych⁴⁸.

Miarowa powtarzalność, która jest podstawą ujawniania się rytmów dynamicznych, powiązana została ponadto z funkcją ciała, fizjologicznym rytmem pracy serca. O poetyckim doświadczeniu, które warunkowane jest miarową pulsacją ciała, wspominał Paul Claudel:

Ekspresja dźwiękowa rozwija się w czasie, podlega tedy kontroli przyrządu wybijającego miarę, licznika. Jest nim nasz wewnętrzny metronom, który nosimy w piersi, nasza tętniąca życiodajna pompa – serce [...]. Fundamentalny jamb: jedno uderzenie słabe, jedno mocne⁴⁹.

Izochroniczna pulsacja serca, jak mówi Ghyka: „kadencja fizjologiczna”, staje się „akompaniamentem” dla zrodzonych z emocji rytmów dynamicznych. One stają się źródłem twórczości lirycznej. Jak przekonywał Claudel, fizyczne odczucie i poddanie się oddziaływaniu rytmu warunkują proces pisanía:

⁴⁸ M.C. G h y k a: *Złota Liczba...*, s. 144.

⁴⁹ P. C l a u d e l: *Positions et Propositions*. Cyt. za: M.C. G h y k a: *Złota Liczba...*, s. 145.

Polega on (tj. rytm) na ujętym w miarę pędzie duszy, posłusznym zawsze tej samej liczbie, która wciąga nas niczym obsesja. Jest to rodzaj poetyckiego tańca, w którym niejako splatamy się z pewną, co najmniej z grubsza określoną, kombinacją liczbową. [...] Poeta został wprowadzony w ruch [...] przez jakieś pobudzenie rytmiczne oparte na powtarzaniu i rozkołysie słownym⁵⁰.

Podobne wyznaczenie dotyczące odczucia rytmu, które wprowadza w stan autoinkantacji, znajdziemy w twórczości Czesława Miłosza:

[...] wynalazłem sposób:

Rytmiczne kołysanie słów układanych, powtarzanych na ulicy,
w autobusie, w barach, na drogach,

A tym bardziej w półśnie rannych godzin, kiedy świadomość wynurza się jak diabelska góra⁵¹.

Świadomość rozróżnienia metrycznego pulsu oraz rytmu wewnętrznego występującego w poezji towarzyszyła także refleksjom Mieczysława Jastruna w szkicu zatytułowanym *Ewolucje wiersza*. Zwracał w nim uwagę, że niektórzy

[...] nie mają ucha dla subtelnych różnic w zakresie tego samego schematu metrycznego, nie czują r y t m u w e w n ę t r z n e g o, który za każdym razem nadaje inną intonację tym samym miarom. [...] Falowanie rytmu, przycisków intonacyjnych, zawieszenia głosu, kadencje zdań, przeniesienia wyrazów do następnych linii wiersza, wszystko to tworzy rytmiczne życie utworu poetyckiego

i dodawał:

Metrum jest przecież tylko obcisłym i szczelnym strojem, ale ciałem wiersza jest r y t m — i jego kształt i ruch decyduje o życiu wiersza⁵².

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ C. Miłosz: *Sposób*. W: Idem: *Wiersze*. T. 2. Kraków 1993, s. 208.

⁵² M. Jastrun: *Ewolucje wiersza*. W: Idem: *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1979, s. 193–194, 201 (wyróż. — J.D.-P.).

Obserwacje podwójnego istnienia toków rytmicznych w postaci *forma vincita* oraz *soluta*, pulsacji izometrycznej i swobodnej, a także nieciągłości rytmu i jego wewnętrznej dynamiki, prowadziły w badaniach muzyki i poezji do wyraźnego wydzielenia zjawiska metrum oraz rytmu. Kontrowersje, które nawarstwiały się wokół obu tych terminów, pozostają nie rozstrzygnięte do czasów obecnych. „W zakresie rytmu nie posługujemy się jakąś zwartą, skuteczną i wszechstronną teorią [...] wieloznaczność terminu ‘rytm’ zniechęca wielu teoretyków do poszukiwania jego właściwego znaczenia” – pisze Witold Rudziński we wprowadzeniu do *Nauki o rytmie muzycznym*, pracy, w której sumuje się dorobek jego wieloletnich studiów nad rytmem⁵³.



W początkach XX wieku gwałtowny rozwój techniki, który umożliwił konstrukcję aparatury pomiarowej służącej do monitorowania zjawisk fizjologicznych człowieka, spowodował między innymi niespotykany wcześniej wzrost zainteresowania problematyką rytmu. Przyczynił się do tego przede wszystkim, jak ukazuje Michael Golston, wynalazek fonoskopu⁵⁴. Przyrząd ten pozwalał na obserwację zmian fizjologicznego rytmu w organizmie człowieka dzięki fonicznemu zapisowi dokonywanemu w trakcie mówienia. Fonoskop rejestrował wokalną wibrację mowy i wykreślał obraz dźwięku w postaci linii na cylindrycznym bębnie. Szerokie zastosowanie fonoskopu odegrało znaczącą rolę w psychologii, ale także w dziedzinie sztuki, wysuwając na czołowe miejsce problematykę eurytmii⁵⁵.

W 1913 roku psycholog Christian Ruckmich, który przeprowadzał eksperymenty fonoskopowe i koncentrował zainteresowania wokół zjawiska rytmu, ogłosił wyniki swoich badań w „The American Journal of Psychology”. Jego zdaniem obserwacja rytmu u czoło-

⁵³ W. Rudziński: *Nauka o rytmie muzycznym*. Cz. 1..., s. 14–15.

⁵⁴ M. Golston: *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science*. New York 2008.

⁵⁵ Ibidem, s. 102.

wieka ma nie tylko znaczenie w psychologicznych badaniach emocji, afektu, umiejętności koncentracji, ale równie ważna staje się w odniesieniu do związków z muzyką, literaturą, gimnastyką i pedagogiką. W tym samym roku Ezra Pound na łamach czasopisma „Poetry” opublikował artykuł zawierający jego słynne literackie credo „absolute rhythm”, inicjując ożywioną i długotrwałą debatę na temat sztuki poetyckiej⁵⁶.

W 1926 roku w Genewie na I Kongresie Rytmu Ernst Lévy przedstawił wnikliwą analizę rytmów prozodycznych i muzycznych. Rozróżnił on pojęcia „metrum” i „rytm”, które odniósł do dwóch różnych funkcji fizjologicznych: metrum odpowiada normalnej częstotliwości pracy ludzkiego serca (ok. 80 uderzeń na minutę), rytm zaś oddechowi, będącemu prawzorcem procesu rytmicznego (powolny, głęboki oddech trwa mniej więcej 12 sekund, co odpowiada czterem taktom na 4/4, po 3 sekundy na każdy takt). Lévy wyróżnił także dwa rodzaje właściwego rytmu – normalną formę prymarną, jambiczną (z akcentem na wydechu) oraz rytm trocheiczny (z przyciskiem na wdechu), który towarzyszy wyjątkowym stanom psychicznym i fizjologicznym. Podstawowa obserwacja, na której oparta została główna teza jego wystąpienia, wyrażała się w stwierdzeniu, że „r y t m jest ze swej istoty niemetryczny, jego regulacja to skutek oddziaływania metrum”⁵⁷.

Rozgraniczenie metrum i rytmu bardzo wyraźnie zaznaczyło się w nauce europejskiej, zwłaszcza w pracach E. Sieversa, F. Šarana, E.W. Scripture’a i A.W. de Groota, wyrastających z obszaru fonetyki eksperymentalnej. Doprowadzili oni do przewartościowania klasycznych pojęć wersologii, traktując rytm jako pojęcie nadrzędne oraz szersze i bogatsze, metrum zaś jako czynnik schematyczny i nieobligatoryjny⁵⁸. Scripture postulował nawet zupełne odrzuce-

⁵⁶ Książka M. Golstona pt. *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science* w znacznej części poświęcona jest analizie zagadnienia rytmu w poezji Ezry Pounda.

⁵⁷ M.C. G h y k a: *Złota Liczba...*, s. 330.

⁵⁸ Szczegółowo omawia te zagadnienia M.R. M a y e n o w a: *Podstawowe kategorie opisu wiersza. Stan badań*. W: *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*. Cz. 1: *Rytmika...*, s. 180–206.

nie pojęcia metrum. Stanowisko takie podzielają także autorzy współcześnie prowadzonych badań rytmu, opartych na metodach akustycznych, skupiających się na obserwacji figur dźwiękowych⁵⁹.

Przeciwstawienie pojęć „metrum” i „rytm” obecne było w pracach rosyjskiej szkoły formalnej, zwłaszcza B. Tomaszewskiego, według którego metr należy do konstant formy wierszowej, a rytm jako realne brzmienie utworu podlega fonetycznej analizie wypowiedzi. Dla Tynianowa metr, funkcjonujący jako zasada organizująca, to istotny czynnik rytmu wiersza. Jak tłumaczy Maria Renata Mayenowa, metr stanowi dla niego „zasadę dynamicznego grupowania, porządkowania materiału i może być rozpoznany, jeśli jest dany nawet nie jako bezwyjątkowy system konstant, ale choćby jako znak tego systemu [...] w postaci impulsu metrycznego, właściwie w postaci nastawienia na metr”⁶⁰.

W strukturalnych badaniach wiersza, różnicujących pojęcia metru i rytmu, Roman Jakobson, posługując się terminami „wzorzec wersowy” i „przypadek wersowy”, zjawisko rytmu postrzegał w indywidualnej perspektywie wypowiedzi. W artykule *Poetyka w świetle językoznawstwa* swój pogląd wyraził następująco: „Nie będąc bynajmniej abstrakcyjnym, teoretycznym schematem, metr – albo *explicite* w z o r z e c w e r s o w y (*verse-design*) – leży u podstaw struktury każdej poszczególniej linijki wersowej, albo – w terminologii logicznej – każdego p r z y p a d k u w e r s o w e g o (*verse-instance*). [...] Wzorzec wersowy determinuje inwarianty przypadków wersowych i określa granice wariacji. [...] Wzorzec wersowy jest wcielony w przypadki wersowe. Swobodną wariację tych przypadków określa się zwykle nieco wieloznacznym terminem 'rytm'”⁶¹.

W Polsce bliski poglądów Jakobsona pozostawał Franciszek Sielecki. Wcześniejsze prace polskich autorów – Michała Rowińskiego

⁵⁹ G.B. Cooper: *Mysterious Music. Rhythm and Free Verse*. Stanford 1998.

⁶⁰ M.R. Mayenowa: *Podstawowe kategorie opisu wiersza...*, s. 193.

⁶¹ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Warszawa 1989, s. 98–100.

go, Jana Łosia, Kazimierza Wóycickiego, Karola Zawodzińskiego – nie rozgraniczały pojęć „metr” i „rytm” bądź utożsamiały je⁶². Siedlecki, który był przedstawicielem strukturalistycznej teorii języka i fonologicznej koncepcji badań wersologicznych, pisał: „Metr – to ‘specjalna forma rytmu’, a mianowicie rytm całkowicie regularny”⁶³. W szkicu *O rytmie i metrze* zwracał uwagę na powszechność doświadczania obu uszeregowień w codziennym życiu, przekonując: „Metr nie jest jakimś ‘idealnym’, abstrakcyjnym zjawiskiem – jest równie realny, jak w ogóle wszelka reakcja organizmu, jest arcyrealną postawą psycho-fizjologiczną, zajęta przez organizm wobec złożonego kompleksu bodźców o swoistej następczej konfiguracji. W wypadku rytmu motorycznego, a więc rytmu mowy, marszu, tańca, można do metru zastosować nazwę – *p a t t e r n - b e h a v i o u r*”⁶⁴. W *Studiach z metryki polskiej* pisał:

Rytm – to szereg periodyczny, to powtarzanie się pewnych układów bodźców, to wreszcie oczekiwanie powtórzenia. ‘Rytm niemetryczny’ – to oczekiwanie którejkolwiek z wielu różnych konfiguracji, oczekiwanie ‘wieloznaczne’. Metr – to oczekiwanie jednoznaczne, oczekiwanie właśnie takiej, a nie innej konfiguracji, oczekiwanie zupełnie dokładnego powtórzenia. Metr – to strumień bodźców, ujętych w karby zupełnej regularności, strumień bodźców o trwałej następczej podstawie, wyznaczonej przez konstanty tego strumienia, tj. przez czynniki metryczne⁶⁵.

W szkicu *Z dziejów naszego wiersza* percepcję utworu lirycznego przedstawiał Siedlecki jako „strumień mowy metrycznej”, który

⁶² Zob. na ten temat: T. Kuryś: *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia...*, s. 30–37; M.R. Mayenowa: *Podstawowe kategorie opisu wiersza...*, s. 193–194.

⁶³ F. Siedlecki: *Pisma*. Zebrali i oprac. M.R. Mayenowa, S. Żółkiewski. Warszawa 1989, s. 275.

⁶⁴ Ibidem, s. 138.

⁶⁵ Ibidem. Zastanawiające pozostaje to, że przytoczony tu fragment tekstu Siedleckiego, cytowany w artykule T. Kuryś, pomija, bez odpowiedniego graficznego oznaczenia skrótu, wyrażenie „rytm niemetryczny”. Por. T. Kuryś: *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia...*, s. 38.

plynie trzema nurtami: „[...] podstawowym nurtem metru złożącego łożysko całego strumienia, zmiennym prądem wolnego rytmu, jednostajnym potokiem elementów nierytmicznych”⁶⁶.

Odminną postawę w polskich badaniach wersologicznych przyjęła Maria Dłuska, według której pojęcie metru może odnosić się wyłącznie do zjawisk iloczynowej poezji antycznej. Rytm, zdaniem tej badaczki, w sposób jednorodny charakteryzuje wszystkie te zjawiska, które określano terminami „rytm” i „metrum”⁶⁷. Objaśniając rytm wiersza, wyróżniła wzorzec rytmiczny oraz rytmy ornamentacyjne, które są wtórnie naddane. W *Studiach z historii i teorii wersyfikacji polskiej* pisała: „Metrum jest tym rytmem w wierszu, na którym skupia się maximum każdorazowego oczekiwania powtarzającej się postaci [...]. Ale jest to rytm i nic innego”⁶⁸.

Stanowisko rezygnujące z pojęcia metru przyjęła także Lucylla Pszczołowska, która w tomie prac poświęconych rytmice polskiego wiersza pisała: „Zespół cech elementów językowych, które w takim samym układzie lub liczbie powtarzają się stale w każdym kolejnym wersie utworu poetyckiego, nazywa się wzorcem rytmicznym tego utworu. W tym samym znaczeniu używa się w rosyjskiej i zachodnioeuropejskiej nauce o wierszu terminu ‘metr’, pojawiającego się i w polskich opracowaniach, zwłaszcza dawniejszych”⁶⁹.

Ujednolicone pojęcia metrum, rytmu i wzorca rytmicznego przyjęły się w polskiej nauce o literaturze. W *Słowniku terminów literackich* hasło *Rytm* definiowane jest między innymi w następujący sposób:

[...] występująca w przebiegu tekstu uchwytne powtarzalność ekwiwalentnych pod względem budowy językowej, zwłaszcza

⁶⁶ F. Siedlecki: *Pisma...*, s. 139. Por. także: M.R. Mayenowa: *Wersologia Franciszka Siedleckiego i jej założenia teoretyczne*. W: F. Siedlecki: *Pisma...*, s. 61–72.

⁶⁷ T. Kuryś: *Rytm. Z dziejów terminu i pojęcia...*, s. 39; M.R. Mayenowa: *Podstawowe kategorie opisu wiersza...*, s. 194.

⁶⁸ Cyt. za: ibidem.

⁶⁹ L. Pszczołowska: *Wzorzec rytmiczny*. W: *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu*. Cz. 1: *Rytmika...*, s. 73.

prozodyjnej, segmentów mowy pełniących rolę rytmicznych jednostek [...]. Wszystkie regularne systemy wierszowe oraz ich nieregularne warianty, [...] niezależnie od istniejących między nimi różnic, opierają się na zasadzie rytmiczności, natomiast wiersze wolne zasadę tę uchylają, modyfikują lub też wprowadzają epizodycznie. [...] Każde wyraziste odstępstwo od wzorca rytmicznego może mieć walor semantyczny⁷⁰.

Pojęcie „metrum” w *Słowniku terminów literackich* tłumaczone jest między innymi jako: „2. to samo co wzorec rytmiczny, zwłaszcza w odniesieniu do wiersza sylabotonicznego”⁷¹.

Przyjęta teoria rytmu i wzorca rytmicznego znalazła bardzo dobre oparcie w badaniach prowadzonych metodami matematycznymi zarówno w lingwistyce, jak i poetyce. W pracy zbiorowej zatytułowanej *Poetyka i matematyka*, w artykule wstępnym *Możliwości i niebezpieczeństwa metod matematycznych w poetyce* Maria Renata Mayenowa postulowała potrzebę rozwinięcia badań filologicznych uprawianych metodą algebraiczną bądź statystyczną⁷². W zakresie badania wzorców rytmicznych wiersza z zastosowaniem metod matematycznych powstały artykuły Jerzego Woronczaka *Rytmika akcentowa sylabowca*⁷³, Lucylli Pszczołowskiej *Długość wersu a budowa zdania*⁷⁴ i Aleksandra Kondratowa *Czterostopowy jamb N. Zabłockiego i niektóre zagadnienia statystyki wiersza*⁷⁵. Metodą statystyczną posłużył się także Stanisław Balbus, badając rytmikę wierszy Zyg-

⁷⁰ A. Okopień-Sławińska: *Rytm*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 452.

⁷¹ A. Okopień-Sławińska: *Metrum*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 282.

⁷² M.R. Mayenowa: *Możliwości i niebezpieczeństwa metod matematycznych w poetyce*. W: *Poetyka i matematyka*. Red. M.R. Mayenowa. Warszawa 1965, s. 5–20.

⁷³ J. Woronczak: *Rytmika akcentowa sylabowca*. W: *Poetyka i matematyka...*, s. 72–78.

⁷⁴ L. Pszczołowska: *Długość wersu a budowa zdania*. W: *Poetyka i matematyka...*, s. 79–96.

⁷⁵ A. Kondratow: *Czterostopowy jamb N. Zabłockiego i niektóre zagadnienia statystyki wiersza*. Przeł. M.R. Mayenowa. W: *Poetyka i matematyka...*, s. 97–111.

munta Krasińskiego⁷⁶, oraz Wanda Sadowska, analizując rozmiary wersowe i ich realizację rytmiczną w poezji grupy Skamandra⁷⁷.

W tym samym czasie, a nawet w tych samych publikacjach książkowych drukowane były artykuły zagranicznych autorów, którzy wzorzec rytmiczny tłumaczyli jako metr, na przykład w *Poetyce i matematyce*, w artykule Jerzego Levý'ego *W sprawie ścisłych metod analizy wiersza* zebrane zostały obliczenia „nacisku metru na wyrazowy skład wersu”⁷⁸. Znane były także rozprawy Morrisa Halle i Samuela Jaya Keysera *Teoria metru*⁷⁹ oraz Andrieja Kołmogorowa *O badaniu metru i jego wariantów rytmicznych*⁸⁰.

Formalne i strukturalne badania schematów rytmicznych w wersologii, coraz bardziej wyabstrahowane od praktyki twórczej, spotykały się z krytyką ze strony poetów. Mieczysław Jastrun na przykład z irytacją notował: „Nauka o wersyfikacji stała się niemal wiedzą tajemną, jak wyższa matematyka i fizyka. [...] nie ulega wątpliwości, że badania nad wierszem ograniczające się do analizy ściśle formalnej dalekie są od uchwycenia istoty zjawiska, krążą wokół niego bezradnie, smakując poszczególne wyrażenia i pocieszając się schematem metrycznym. [...] W dziejach wersyfikacji niemałą zdobyczą było pierwsze odróżnienie mechanicznego prawa układu metrycznego od zmiennej funkcji rytmu. U nas rolę ‘czynnika niemetrycznego, rytmicznego’ podkreślił Franciszek Sieciecki. Ale dla badaczy wiersza nie te sprawy są istotne; sprawy akcentu, transakcentacji, sylabiki i toniki zajmują główne miejsce w ich rozważaniach, podbudowanych długimi studiami”⁸¹.

⁷⁶ S. Balbus: *Z problemów rytmiki wiersza Zygmunta Krasińskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 139–160.

⁷⁷ W. Sadowska: *Wersyfikacja sylabiczna skamandrytów. Rozmiary wersowe i ich realizacja rytmiczna*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3, s. 261–278.

⁷⁸ J. Levý: *W sprawie ścisłych metod analizy wiersza*. Tłum. M.R. Mayenowa. W: *Poetyka i matematyka...*, s. 23–71.

⁷⁹ M. Halle, S.J. Keyser: *Teoria metru*. Przeł. E. Pszczołowska. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 2, s. 243–280.

⁸⁰ A.N. Kołmogorow: *O badaniu metru i jego wariantów rytmicznych*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 2, s. 281–303.

⁸¹ M. Jastrun: *Ewolucje wiersza...*, s. 187, 198–199.

Przyjęte przez Jastruna ekspresywne pojęcie lirycznego rytmu pozwalało mu nakreślić horyzont badań związanych z rytmicznością w poezji. „Badacze wiersza – przekonywał – jeśli ich analizy konstrukcji metrycznej mają doprowadzić do jakichś wniosków, a nie być tylko teorią najzupełniej abstrakcyjną, musieliby się zmienić raczej w badaczy znaczeń wiersza i mówiąc o jego budowie za każdym razem określać wartości bardzo odległe od zagadnień strukturalnych”⁸². Badanie schematów metrycznych i ich relacji w stosunku do rytmu, jak chciałby Jastrun, powinno być ukierunkowane na semantykę utworów lirycznych i prowadzić do odkrywania „znaczeń wiersza”. Projekt taki, uwzględniający wartości semantyczne poszczególnych utworów lirycznych, prowadzi do pojęcia rytmu jednostkowego, przynależnego wyłącznie do konkretnej realizacji poetyckiej. „Życie rytmu – pisał Jastrun – w ramach reguły metrycznej nie jest dość zbadane i prawdopodobnie nie jest to w pełni możliwe. Wymagałoby takie badanie analizy mnóstwa przykładów, gdyż życie wiersza jest związane najściślej ze znaczeniami”⁸³. Nowsze badania wersologiczne wiersza w znacznej mierze spełniają te oczekiwania. Prace Artura Grabowskiego i Witolda Sadowskiego, przywracające rozłączność metrum i rytmu, podkreślają przede wszystkim semantyczny aspekt formy wierszowej⁸⁴.

Badaczem literatury, który, podobnie jak Jastrun, podkreślał funkcję semantyczną formy wersowej, był Czesław Zgorzelski. W analizach liryki wyraźnie odwoływał się do rozróżnienia pojęć metrum i rytmu, przy czym rytmowi nadawał szerokie znaczenie, akcentując jego literacką, a nie muzyczną proveniencję: „Rytm jest – oczywiście – zjawiskiem powszechnym. [...] Rytm utworu lirycznego jest rytmem ‘literackim’”⁸⁵. Relacje między rytmem i metrum

⁸² Ibidem, s. 195.

⁸³ Ibidem, s. 194.

⁸⁴ A. Grabowski: *Wiersz. Forma i sens*. Kraków 1999; W. Sadowski: *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Kraków 2004.

⁸⁵ C. Zgorzelski: *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 3. *Prace z lat 1975–1984*. Wybór H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 64.

w tekście poetyckim tłumaczył następująco: „Rytmiczność wiersza kształtują zatem zarówno czynniki unormowanego rozwoju wypowiedzi (metrum), jak i niemetryczne zjawiska swobodnej realizacji językowej. [...] Poczucie rytmiczności danego utworu rodzi się przeto nie tylko z metrycznego szeregowania podstawowych jednostek wiersza, jakimi są słowa, czy ściślej mówiąc ‘zestroje akcentowe’, ale także z realnego ‘zapełniania’ miejsc metrycznie dowolnych, jak też z wzajemnego stosunku dwu podstawowych reguł układu owych ‘zestrojów’ w większe związki językowe: metryczne i składniowe”⁸⁶. Jednocześnie dodawał: „Określenie samego tylko metrum danego utworu bardzo niewiele jeszcze mówi o jego rytmie”⁸⁷. Analizując ekspresywną rolę rytmu w poezji współczesnej, która rezygnowała z efektów metrycznego uporządkowania, postrzegał jego oddziaływanie „w ramach ‘naturalnego’ rytmu języka”. Rytm języka otwiera szerokie i wielorakie możliwości kształtowania rytmu poetyckiego, „wprowadza nieraz – pisał Zgorzelski – zastępczo metryzowany rytm innych elementów wypowiedzi: określonego porządku segmentów składniowych, celowego następstwa obrazów metaforycznych, wyrazistego ładu w kolejnych etapach rozwijania wątku lirycznego, świadomie realizowanej metody wyliczania i innych tym podobnych czynników rytmiczności”⁸⁸. Znaczenie rytmu w poezji lirycznej postrzegał badacz przede wszystkim w powiązaniu z funkcją semantyczną tekstu. W poezji – pisał – „rytm – wspólny z elementami semantyki – decyduje [...] o indywidualnym obliczu utworu”⁸⁹.

Semantyczną funkcję rytmu w utworze lirycznym podkreślał także Ireneusz Opacki w szkicu *Mówione rytmem*⁹⁰. W interpretacji wiersza Juliana Tuwima *Zadymka* wskazywał, że znaczenie jest w nim przekazywane przez rytm i dźwięk, które wspólnie tworzą „dwuwymiarową płaszczyznę glosolaliczną”. Szczegółowo poddając

⁸⁶ Ibidem, s. 62.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem, s. 63–64.

⁸⁹ Ibidem, s. 63.

⁹⁰ I. O p a c k i: *Mówione rytmem. O „Zadymce” Juliana Tuwima*. W: I d e m: *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997, s. 136–162.

analizie rytm wiersza, Opacki obserwował „spięcie między tokiem anapestowym, narzuconym przez przyjęty schemat metryczny – i tokiem amfibrachowym, narzuconym przez realizujące anapest wyrazy”⁹¹. Powtarzająca się w utworze „figura rytmiczna” prowadzi do wykrywania się zjawisk semantycznych i sprawia, że „rytm poczyną mówić. Mówić o energii i jej wygasaniu. [...] O beznadziejności, w której wygasa nadzieja”⁹².

Mieczysław Jastrun w swoim szkicu zatytułowanym *Ewolucje wiersza*, zapisywanym „na podstawie doświadczenia poetyckiego” i „z punktu widzenia psychologii twórczości”, sformułował między innymi pogląd na rytm poetycki, który postrzegał jako czynnik nadrzędny w stosunku do reguły metrycznej. „Rytm – pisał – jest wewnętrznym rysunkiem metrum, jest jego zawsze indywidualnym oddechem, jest w dobrym wierszu przewyciężeniem schematu, jest wolny, mimo że w więzach strof i rymu, prawidła nie przeszkadzają mu, przeciwnie, są podnietą do wolnej gry wyobraźni. Ważne jest nie ograniczające prawo, lecz to, co mu się wymyka wbrew ustalonemu porządkowi”⁹³. Ekspresywne pojęcie rytmu, który „przewycięża” i „wymyka się” rygorom metrum, prowadziło go do sformułowania problematyki „psychologii układów metrycznych”. Swoje zainteresowania w zakresie badań liryki, zogniskowanych na problematyce rytmu, precyzował następująco: „Jest więc w naturze układów metrycznych coś, czego nie da się ująć w system ani wyjaśnić bez uciekania się w sferę nie podlegającą prawu równej ilości zgłosek, regule powtarzalności dźwięku. [...] Interesuje mnie sprawa r y t m u w poezji od strony współistnienia w wierszu żywiołu znaczeniowego z melosem i konsekwencje tego współżycia uważam za istotniejsze dla czytelnika nie obeznanego z tajemniczą terminologią teoretyków wiersza”⁹⁴. Badanie rytmu utworów lirycznych w ujęciu, jakie proponował Jastrun, wymyka się wyłącznej dominacji wersologii i przechyla się w stronę prozodii tekstu, stając się częścią zagadnień z zakresu poetyki.

⁹¹ Ibidem, s. 159.

⁹² Ibidem, s. 160.

⁹³ M. J a s t r u n: *Ewolucje wiersza...*, s. 193.

⁹⁴ Ibidem, s. 198–199 (wyróż. – J.D.-P.).

W podobny sposób rolę układów rytmicznych w liryce postrzega Seamus Heaney, który dokonuje odróżnienia rzemiosła od techniki. „Rzemiosło to coś, czego możemy się nauczyć podczas lektury innych wierszy. Rzemiosło to umiejętność wytwarzania. [...] Technika – jak ja ją określam – to nie tylko sposób, w jaki poeta traktuje słowa, posługuje się metrum, rytmem i materiałem leksykalnym; technika wymaga także od poety określenia jego postawy wobec życia, określenia jego prywatnej rzeczywistości. [...] Technika opatruje fakturę wersów znakiem wodnym podstawowych wzorów percepcji, głosu i myśli, jest sumą twórczych wysiłków umysłu i ciała zmierzających do oddania treści doświadczenia w jurysdykcję formy”⁹⁵. Dlatego też Heaney, który obserwuje relację między „niemal fizycznymi operacjami poety w trakcie ‘komponowania’ a muzyką ukończonego wiersza”, o swoich zainteresowaniach mówi następująco: „Chcę badać sposób, w jaki pewne stany i ruchy w umysłowej wylęgarni poety (‘the poet’s incubating mind’) oddziałują na postawę (‘posture’) głosu i rytmiczne ruchy w języku wiersza. Chcę zobaczyć, jak daleko możemy się posunąć w poszukiwaniu źródła muzyki charakterystycznej dla jakiegoś poety”⁹⁶. U podstaw aktu twórczego leży doświadczenie, które jest także doświadczeniem rytmu ciała przeniesionym do tekstu i zapisanym w melosie wiersza. Poszukiwanie „źródła muzyki charakterystycznej dla jakiegoś poety” prowadzi do odkrywania ekspresywnego rytmu prozodycznego w utworze lirycznym.

Philip Hobsbaum w swojej książce *Metre, Rhythm and Verse Form* odwołuje się do wprowadzonego przez Heaneya pojęcia „technika”⁹⁷. Podobnie jak Heaney, Hobsbaum podkreśla, że najważniejszym komponentem wiersza jest dźwięk, warstwa prozodyczna

⁹⁵ S. Heaney: *Wczuć się w słowa*. Przeł. A. Szuba. W: S. Heaney: *Zawierzyć poezji*. Wybór i oprac. S. Barańczak. Kraków 1996, s. 38–39.

⁹⁶ S. Heaney: *Preoccupations (Selected Prose 1968–1978)*. Przeł. A. van Nieukerken. Cyt. za: A. van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 134.

⁹⁷ P. Hobsbaum: *Metre, Rhythm and Verse Form*. London and New York 1996, s. 6.

w poezji, która często ujawnia się, zanim poeta odnajduje słowa dla wyłaniającej się w umyśle kompozycji. Heaney mówi o tym następująco: „Technika jest tym, co sprawia, że ten pierwszy ruch umysłu wokół słowa, obrazu czy wspomnienia ma szansę zaowocować artykulacją, artykulacją niekoniecznie w znaczeniu dyskursu czy eksplikacji, ale w kategoriach potencjalnej zdolności do harmonijnej autoreprodukcji. [...] O wszystkim decyduje fraza przed-słowna, zdolność przekształcenia czujnego, ale mglistego i niedookreślonego przeczucia w myśl, motyw albo frazę”⁹⁸. Jak przekonuje Hobsbaum, kluczem do tej muzycznej kompozycji, wyrastającej z doznawanego przeczucia, jest rytm. To właśnie rytm często decyduje o kształcie słownym wiersza. Zastanawiając się nad różnicą pomiędzy metrem i rytmem, Hobsbaum pisze, że „metr jest podstawowym planem albo zarysem rytmicznej struktury. Może nadawać wstępny sens wiersza, ale jest raczej początkiem wypowiedzi niż jej procesem. To rytm nadaje życie metru”⁹⁹. Tekst utworu lirycznego wykracza poza schemat metryczny właśnie dzięki aktywności rytmu, który wywołuje ruch wiersza, stąd za Hobsbaumem można powiedzieć: „Metr jest projektem; rytm zamieszkałym budynkiem. Metr jest szkieletem; rytm funkcjonującym ciałem. Metr jest mapą, rytm ładem”¹⁰⁰. Zawarty w warstwie prozodycznej wiersza rytm staje się źródłem poruszenia, dzięki któremu powstaje ruch tworzenia się znaczeń i budowania sensu tekstu.

Koncepcja rytmu również pojętego jako „forma ruchu”, „szczerólna konfiguracja ruchomego”, która wykracza poza schemat metryczny wiersza, obecna jest w teorii rozwijanej przez Henri Meschonnic¹⁰¹. Dla niego rytm, jak tłumaczy, jest „pewnym przechodzeniem, przechodzeniem podmiotu w mowę, przechodzeniem

⁹⁸ S. Heaney: *Wczuć się w słowa...*, s. 40.

⁹⁹ P. Hobsbaum: *Metre, Rhythm and Verse Form...*, s. IX (podaję w moim przekładzie).

¹⁰⁰ Ibidem, s. 7.

¹⁰¹ Na temat teorii rytmu w pracach Henri Meschonnic zob. A. Dziadek: *Rytm i ciało. Henri Meschonnic krytyka rytmu*. W: *Szybko i szybciej*. Red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka. Warszawa 1996; A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*

sensu [...]. Rytm, jak pożądanie, jest nie znany podmiotowi pisania. Ten podmiot nie panuje nad nim. Oto dlaczego rytm wykracza poza metrum¹⁰². Opierając się na pracach Benveniste'a i de Saussure'a, Meschonnic definiuje rytm jako „organizację cech, poprzez które *signifiants* językowe i pozajęzykowe (zwłaszcza w komunikacji oralnej) wytwarzają specyficzną, różną od sensu leksykalnego semantykę [...] Te cechy mogą być rozmieszczone na wszystkich 'poziomach' mowy: akcentowych, prozodycznych, leksykalnych, syntaktycznych¹⁰³. Dokonując krytyki tradycyjnych sposobów analizy wersologicznej, badacz proponuje rozszerzone pojęcie rytmu i umiejscawia jego oddziaływanie także w warstwie prozodyjnej. W pracy *Critique du rythme* swoje stanowisko Meschonnic tłumaczy następująco: „W wąskim ujęciu rytm jest akcentowy, w odróżnieniu od prozodii – organizacji samogłoskowej, spółgłoskowej. W szerokim ujęciu, jakiego używam tu najczęściej, rytm obejmuje prozodię. A w mowie – także intonację. Organizując w jedną całość efekt znaczący i znaczenie dyskursu, rytm jest samą organizacją sensu w dyskursie¹⁰⁴. Jak tłumaczy Adam Dziadek, „rytm w definicji Meschonnic nie jest opisany 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 transversalnie, poprzecznie)¹⁰⁵.

Opierając się na metodzie badania rytmu Meschonnic, wzbogaconej semiotycznymi koncepcjami Julii Kristej, Adam Dziadek analizował twórczość liryczną Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata, obserwując w niej kształtowanie się rytmu i podmiotu. W sferze jego zainteresowania, jak wyjaśnia, pozostaje „podmiot,

¹⁰² Cyt. za: A. Dziadek: *Rytm i podmiot...*, s. 31.

¹⁰³ Ibidem, s. 32.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 33–34.

który może się ujawnić np. przez rytm danego wiersza, wytwarzający specyficzny efekt znaczący (*signifiance*) lub 'znaczącą' przestrzeń tekstu. To właśnie rytm jest tym elementem, który pozwala odróżniać i rozpoznawać głosy różnych poetów. Jest on zawsze jedyny i niepowtarzalny w przypadku każdego pisarza"¹⁰⁶.

Dla Julii Kristevej rytm jest wewnętrzną własnością języka. Badaczka, krytycznie odnosząc się do tradycyjnych badań wersologicznych, opierających się na rozróżnieniu wersu oraz zdania i przyznających schematom metrycznym swoistą autonomię, podkreśla, że autonomia ta jest całkowicie względna, ponieważ metrum w poezji klasycznej w rzeczywistości podlega przymusom melodycznym języka w jego różnych etapach historycznych. Kristeva rozróżnia „przymus gramatyczny”, któremu podporządkowuje się *ego* kartezjańskie, oraz „przymus metryczny”. Metrum klasyczne stosuje się do własności semiotycznych inherentnie przynależnych do sfery fonicznej języka, tworzących artykulację uprzednią względem komunikacji i sensu. „Można zatem pojmować teraz rytm – czytamy w *La Révolution du langage poétique* – nie tylko jako klasyczną metrykę wersyfikacyjną, ale też jako immanentną właściwość funkcjonowania mowy, która jest głębsza niż struktura głęboka artykułująca następstwa linearne. Ten 'głębszy' mechanizm, genotekst, posiada zdolność aplikowania najmniejszych elementów znaczących, morfofonemicznych, w sposób nieskończony, po to, aby móc generować przedmioty semiotyczne"¹⁰⁷.

Elementy morfofonemiczne, poddane oddziaływaniom rytmu, ustanawiają sieć semiotyczną w postaci aliteracji i paragramów Saussurowskich. Jak pisze Kristeva, „ta inna rytmiczność świadczy o autonomii wyraźniej zaznaczonej w porównaniu z systemem języka oraz odsyła do procesów przemieszczeń i kondensacji porządku nieświadomości. Można przyjąć, że schematy metryczne zależą od przedświadomości, ponieważ są zdeterminowane w rzeczywistości przez system języka, podczas gdy układ semiotyczny, o który chodzi, jest bardziej bezpośrednio złączony z przepływami instynktow-

¹⁰⁶ Ibidem, s. 18.

¹⁰⁷ Cyt. za: ibidem, s. 41.

nie nieświadomymi. Kombinatoryka, która się więc ustanawia pomiędzy fonemami (lub grupami fonicznymi) i wartościami semantycznymi, tworzy układ *uzupełniający* schemat prozodyczny¹⁰⁸.

Kristeva podkreśla także zasadniczą przemianę wypowiedzi lirycznej, której konsekwencją staje się odrębność nowoczesnej poezji niemetrycznej od tworzonej tradycyjnie. Ta radykalna zmiana w zakresie poetyki prowadzi do odmiennego kształtowania rytmu. „Prozodia klasyczna – pisze badaczka – jest, w systemie praktyki dyskursywnej, świadkiem powstania języków narodowych z ich systemem fonetycznym i morfofonemiczną właściwością, systemem podatnym na znoszenie takiego lub innego pozalingwistycznego schematu metrycznego. Zapisane w wielkich epopiejach narodowych epoki heroicznej, epoki osiedlania się koczowników, metrum było odnawiane przez wierność wobec wspólnoty plemiennie-narodowej, w której poeci zachowali je aż do czasów współczesnych, dostosowawszy do ewolucji języka narodowego lub go pogwałciwszy. Rozumiemy więc, że kiedy kapitalizm doprowadza do końca jedności narodowej, oznaka dyskursywna tego końca objawia się, między innymi, w porzuceniu metrum, zdominowanego przez system fonologiczny języka narodowego, i w odkryciu rytmiczności głębszej, która, wszystko zapisawszy w systemie języka, nie poddaje *systemu* przymusowi całkowitemu. Wyższy przymus tego nowego układu semiotycznego – tej nowej rytmiki – staje się *doświadczeniem* wyjątkowym podmiotu w procesie znaczącym, a jego podstawa instynktowna. Od tej pory, funkcja tekstu polega na uznaniu, że każdy adresat odnajduje swoją własną wyjątkowość w spotkaniu z kodem językowym, w przeciwieństwie do funkcji barda lub poety tradycyjnego, który ustala tę wyjątkowość w twardej ramach językowej wspólnoty narodowej”¹⁰⁹.

Odmienne metody badania rytmu przyniosły prace Dereka Attridge’a *The Rhythms of English Poetry*¹¹⁰ oraz *Poetic Rhythm*.

¹⁰⁸ J. Kristeva: *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 216–217 (podaję w przekładzie H. Pawelec).

¹⁰⁹ Ibidem, s. 217–218 (podaję w przekładzie H. Pawelec).

¹¹⁰ D. Attridge: *The Rhythms of English Poetry*. London 1982.

*An introduction*¹¹¹. Ich autor wyraźnie dystansuje się od teorii Meschonnic¹¹². Dla Attridge'a bowiem istotą przejawiania się wszelkiej formy rytmu jest uderzenie (*beat*), wybijanie taktu. *Beat* rozumie on jako impuls energii, który jest częścią powtarzającego się i strukturującego schematu. Poglądy jego wydają się zatem bliskie poglądów Dom André Mocquereau, badacza chorałów gregoriańskich i założyciela solesmeńskiej szkoły badania rytmu, który utrzymywał, że „istnieje tylko jedna rytmika ogólna, której prawa fundamentalne, oparte na naturze ludzkiej, dają się odnaleźć w sposób konieczny we wszelkich twórcach artystycznych, muzycznych czy literackich, wszelkich ludów we wszelkich czasach”¹¹³. Do koncepcji Mocquereau nawiązywał Witold Rudziński, pisząc swoją fundamentalną *Naukę o rytmie muzycznym*. Według wszystkich tych badaczy rytm przejawia się w pewnym uporządkowanym ruchu dźwięków bądź gestów. Najważniejszym elementem tego uporządkowania, tworzącego się między *arsis* i *thesis*, pozostaje akcent rytmiczny, *iktus*¹¹⁴. To właśnie *iktus* staje się owym uderzeniem, *beat*, kształtującym formę rytmu.

W pojęciu Attridge'a rytm jest zjawiskiem psychologicznym i fizjologicznym. Ten teoretyk literatury podkreśla, że mowa związana jest z ruchem myśli, emocji i dźwięków, objawia się jako proces wyłaniania się brzmień i znaczeń. Specyfiką języka poetyckiego jest dążenie do precyzji wysłowienia, które sprawia, że słowa stają się dogłębnym doświadczeniem ciała uwarunkowanego oddechem. Siłą wywołującą tę aktywność przeżycia jest rytm, będący percepcją uporządkowanej energii mowy i energii ciała w periodyczne, sekwencyjne przebiegi, wyznaczone akcentowaną sylabą (*beat*). Ale są to przebiegi nieciągłe i zmienne. Dopiero metrum, jako przyjęta kulturowo konwencja uporządkowania, narzuca stały schemat regu-

¹¹¹ I d e m: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge 2006.

¹¹² I d e m: *Rhythm in English Poetry*. „New Literary History” 1990, no. 21, s. 1030–1031.

¹¹³ Cyt. za: W. R u d z i ń s k i: *Nauka o rytmie muzycznym*. Cz. 1..., s. 16.

¹¹⁴ Wstępne informacje na ten temat zob. ibidem, s. 18–24; w kolejnych częściach tej pracy szczegółowo omawiane są elementy związane z rytmem w muzyce.

larnej powtarzalności. „Rytm – jak tłumaczy go Attridge – jest kwestią aktualnego przebiegu w czasie, mierzonego za pomocą przyrządów: jest on *percepcją* periodyczności, która jest pierwszoplanowa, i która angażuje mięśniowe odczucie [*empathy*] bardziej niż słuchową wymierność czasowej ekwiwalencji”¹¹⁵. Rytm jest zjawiskiem powszechnie doświadczanym na co dzień, szczególnie interesującym, jak pokazują prace Attridge’a, w poezji, muzyce, piosenkach oraz formach rapu. Jego metoda badania rytmu poetyckiego zainspirowała wielu badaczy na całym świecie¹¹⁶.



W szkicu zatytułowanym *Hymny duchowne* Paul Valéry zastanawiał się nad specyficzną własnością przekazu poetyckiego, poddanego, jak mówił, „kaprysom, iluzjom i sile języka”. Istotną rolę w kształtowaniu przeżycia lirycznego przyznawał, i mocno to podkreślał, rytmowi. Pisał następująco:

Do istnienia prawdziwej poezji (albo przynajmniej do tego, abyśmy się czuli zagrożeni bliskością poezji) warunkiem koniecznym i wystarczającym jest sytuacja, w której zwykle zestawienie słów, które czytamy tak, jak się mówi, zmusza nasz głos, nawet jeśli jest to przy czytaniu cichym, głos wewnętrzny, do porzucenia zwykłego tonu i sposobu mówienia na rzecz całkiem innego sposobu, całkiem jakby innego r y t m u. Ten wewnętrzny przymus, wtargnięcie rytmicznego imperatywu dokonuje głębokiego przekształcenia wszystkich walorów tekstu, który nam ten przymus narzucił. Z tą samą chwilą [...] każe nam żyć jakimś innym życiem, do niego dostosować nasz oddech, i stwarza taki stan

¹¹⁵ D. Attridge: *Rhythm in English Poetry...*, s. 1031 (podaję w moim przekładzie).

¹¹⁶ Por. np. P. H o b s b a u m: *Metre, Rhythm and Verse Form...*; R. D. C u r e t o n: *Rhythmic Phrasing in English Verse*. London 1992; I d e m: *Temporal Poetics: Rhythmic Process as Truth*. „Antioch Review” Winter 2004, Vol. 62, s. 113–121; M. T a r l i n s k a j a: *Rhythm and Syntax in Verse: English Jambic Tetrameter and Dorian Tetrameter (Nineteenth and Twentieth Centuries)*. „Poetics Today” Spring 1997, Vol. 18, s. 59–93.

czy też taki świat, w którym przedmioty i istoty, czy też raczej ich obrazy, inaczej są powiązane [...]. Los ich wyznaczają teraz w dużym stopniu nazwy tych obrazów: brzmienie albo ilość sylab w owych nazwach nadaje często kierunek biegowi myśli; bogacą się one obudzonymi przez siebie podobieństwami i kontrastami¹¹⁷.

Ta dziwna właściwość języka poetyckiego poddanego rytmicznej organizacji była wielokrotnie przedmiotem dociekań filozofów, teoretyków literatury i samych piszących, ogniskując spory i debaty toczące się w różnych okresach¹¹⁸. Tak zwana magia poezji była także wielokrotnie waloryzowana i przyznawano jej odmienne znaczenia. Dla Michaiła Bachtina na przykład mowa liryczna, przeciwstawiana cenionej przez niego wielostylowości prozy, to przejaw egocentrycznego zubożenia. Powodem takiego stanu, przekonywał Bachtin, jest rytm:

[...] rytm gatunków poetyckich nie sprzyja jakiemuś poważniejszemu rozwarstwieniu języka. Rytm, wytwarzając bezpośrednią zależność każdego elementu od akcentowanego systemu całości (poprzez najbliższe całości rytmiczne), tłumi te społeczno-językowe światy i postawy, które potencjalnie niesie ze sobą słowo, w każdym razie rytm stawia im określone granice, nie pozwala im się rozwinąć, zmaterializować. Rytm jeszcze bardziej wzmacnia i kondensuje jedność i zamknięty charakter stylu poetyckiego i zakładanego przez ten styl jednolitego języka¹¹⁹.

Podobnie pisze Emmanuel Lévinas, dla którego poezja jest mową, „w której upojne wieloznaczności wzbogacają źródłową jednoznaczność ekspresji; w której mowa staje się inkantacją”:

¹¹⁷ P. Valéry: *Hymny duchowne*. Przeł. A. Frybesowa. W: P. Valéry: *Estetyka słowa. Szkice*. Wybór A. Frybesowa. Warszawa 1971, s. 230.

¹¹⁸ Wiele informacji na ten temat gromadzi praca M.H. Abramsa: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003.

¹¹⁹ M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 128.

Aktywność poetycka, choć świadoma, podlega wpływom, daje się przez nie unosić i kołysać jak rytmowi, uzależnia się od tworzonego dzieła tak dalece, że sam artysta, zgodnie z wyrażeniem Nietzschego, w dionizyjski sposób przekształca się w dzieło sztuki. Tej aktywności przeciwstawiamy mowę, która w każdej chwili rozrywa czar rytmu i nie pozwala, by inicjatywa przekształcała się w rolę. (Roz)mowa to zrywanie i rozpoczynanie, rozrywanie rytmu, który porywa i unosi rozmówców – to proza¹²⁰.

Zupełnie inaczej tę kondensację rytmicznego ujednolicenia w sztuce poetyckiej waloryzował na przykład Mieczysław Jastrun. Jako twórca, krytyk literacki i świadomy uczestnik życia artystycznego, podobnie jak Valéry, uważał on, że „wtargnięcie rytmicznego imperatywu” w mowę poetyckiej „pomnaża” i bogaci liryczną wypowiedź. Tłumaczył to następująco:

Niewątpliwie, w dążeniu do utrzymania stałego metrum przejawia się jakaś tęsknota za ładem i stabilizacją. Słowa poddane rygorom błyszczą i zdają się pomnażać swoje znaczenie. Wiersz ujęty w prawo metryczne tworzy zamknięte królestwo, odgradzone od potocznej mowy mnóstwem prawideł, które musi nosić lekko, a nawet niedostrzegalnie obchodzić. W jakikolwiek sposób pokonuje tę sprzeczność [...] zmierza ku jednemu celowi: do najszybszego oderwania czytelnika od jego nawyków językowych i innych, aby przenieść go najskuteczniej w świat ponadrzeczywisty, w tym znaczeniu, że potęgując siłę słów, rozszerza zarazem zakres wyobrażeń. Wydaje się zdobywać trwanie nie zmacone przypadkowością i nie zagrożone śmiercią¹²¹.

Dla Valéry’ego i Jastruna, inaczej niż dla Bachtina, rytmiczny przymus repetycji, organizujący wypowiedź liryczną, stwarza odmienną przestrzeń mowy, która „każe nam żyć jakimś innym życiem”. Rytm wywołuje głębokie przekształcenie języka, odrywa od

¹²⁰ E. L é v i n a s: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Przeł. M. K o - w a l s k a. Warszawa 1998, s. 238–239.

¹²¹ M. J a s t r u n: *Ewolucje wiersza...*, s. 199–200.

codziennych „nawyków językowych” i „rozszerza zarazem zakres wyobrażeń”.

To, co dla Bachtina z perspektywy oczekiwań literackiego sensu i możliwości poznania, czyli ciężenia anatemy nad językiem, było słabością poezji, dla Jeana Baudrillarda jest cennym i rzadkim współcześnie aktem wymiany symbolicznej. „Poetyckość – pisze filozof – oznacza ponowne wprawienie w ruch cyklu wymiany symbolicznej we wnętrzu słów. W odróżnieniu od dyskursu produkcji znaczenia [...] w sferze poezji, z chwilą zniesienia instancji znaczenia, wszystkie konstytutywne elementy uczestniczą w wymianie i dialogu [...] zostają na powrót włączone w cykl wymiany, któremu na imię rozkosz”¹²². Istotną rolę w tym poetyckim procesie wymiany symbolicznej odgrywa także rytm. Baudrillard tłumaczy to następująco:

W magicznych i rytualnych formułach obowiązuje owo ograniczenie pozwalające znakom na zachowanie ich symbolicznej skuteczności. Szaman i prorok (*vates*) operowali wyważonymi, zakonodowanymi i ograniczonymi ilościowo fonemami i formułami, zużytkowując je w maksymalnej organizacji znaczenia. Wpływ na przyszłość wywiera się zatem dzięki wiernemu, dosłownemu i r y t m i c z n e m u wypowiedzeniu właściwej formuły, a nie dzięki jej znaczeniu.

To samo dotyczy poetyki, której cechą definicyjną jest działanie na *ograniczonym* zasobie znaczących, a celem – ich całkowite unicestwienie. [...] W poezji głos zabiera sam język, by się w nim zatracić¹²³.

Podobnie jak Jastrun, który w zrytmizowanej mowie poetyckiej dostrzegał proces „oderwania czytelnika od jego nawyków językowych” przez „potęgowanie siły słów”, Baudrillard w języku poetyckim upatruje zasadę symbolicznej wymiany znoszącej użytkową wartość przedmiotu: „Znaczące podwaja się i powraca do samego

¹²² J. B a u d r i l l a r d: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. K r ó l a k. Warszawa 2007, s. 258.

¹²³ Ibidem, s. 257, 265 (wyróż. – J.D.-P.).

siebie, by się unicestwić w takim samym ruchu, w jakim dar wymienia się na przeciwdar, a ofiarowanie przeciwważy zwracanie”¹²⁴. Obcowanie z rytmiczną formułą tekstu lirycznego prowadzi do wstrzymania oraz wchłaniania produkcji sensu i dzięki temu daje możliwość „czerpania rozkoszy z poezji”. Jak bowiem tłumaczy Baudrillard, „poezja, która budzi rozkosz, niczego nie odkrywa, niczego nie wyraża, niczego nie odsłania. Nie kryje żadnej ‘zagadki’, żadnego sekretnego terminu, żadnych złóż sensu. Język poetycki niszczy możliwość odsłonięcia jakiegokolwiek ostatecznego terminu, odniesienia czy klucza, odwołuje anatemę jako prawo ciężące nad językiem. [...] Można zatem powiedzieć, że jeśli poezja do czegokolwiek odsyła, to do NICZEGO”¹²⁵. Podobny pogląd na temat twórczości lirycznej wyrażają niektórzy ze współczesnych pisarzy¹²⁶.

Stwierdzenie, że „poezja nie znaczy nic innego niż ona sama”, stało się także podstawą rozważań Alberta Béguina w jego szkicu zatytułowanym *Doświadczenie poetyckie*¹²⁷. Zastanawiając się nad oddziaływaniem poezji w trakcie lektury, zauważa on, że czytający „wchodzi w kontakt z czymś innym niż mały krąg jego własnej, banalnej egzystencji natychmiast obejmowany i penetrowany. Odkrywa dziwne przedłużenia tej egzystencji. Świat zewnętrzny staje się jego rozmówcą; sekretne rytmy jego życia podświadomego, tego ciemnego lecz przenikane go błyskawicami świata materii jego marzeń i snów, wydają się echem czegoś istniejącego poza nim, a czemu dają wyraz także rytmy języka poetyckiego”¹²⁸. Béguin zatem, podobnie jak wspomniani wcześniej autorzy, w rytmie wy-

¹²⁴ Ibidem, s. 257.

¹²⁵ Ibidem, s. 262–263.

¹²⁶ Jarosław Marek Rymkiewicz po otrzymaniu Nagrody Literackiej Nike pisał: „Literatura nikomu i niczemu nie służy, służyć nie powinna i służyć nie może. [...] Nic ją nie obchodzi. [...] Literatura niczego też nie potrzebuje. [...] Potrzebuje tylko czytelników. Istnieje dlatego, że oni istnieją”. J.M. Rymkiewicz: *List laureata*. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 233, s. 16.

¹²⁷ A. Béguin: *Doświadczenie poetyckie*. Przeł. J. Żurowska. W: *Szkola Genewska w krytyce. Antologia*. Wybór H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski. Warszawa 1998, s. 115–125.

¹²⁸ Ibidem, s. 116 (wyróż. — J.D.-P.).

powiedzi lirycznej upatruje przyczynę paradoksalnej istoty poezji. Paradoks ten polega na tym, że zrytmizowany język poetycki zarazem zamyka i ogranicza, a jednocześnie otwiera i poszerza. „*Ograniczenie* — podkreśla Baudrillard — nie ma tu w istocie ograniczającego ani zubożającego charakteru, *jest podstawową regułą symboliczności*”¹²⁹. Według Béguina rytmiczna mowa poezji podejmuje dialog z głębią podświadomości. Rytm języka poetyckiego i „sekretny rytm życia podświadomego” wchodzi w relację symbolicznej wymiany, „wydają się echem czegoś”, co nie jest świadome, pozostaje tylko przeczuciem bądź pogłosem tego przeczucia.

Roland de Renéville, autor studium *l'Expérience poétique*, tę dualną relację między rytmem poezji i podświadomości rozszerza o aspekt rytmu natury. Obserwuje on dwojaką odpowiedniość, którą dostrzega między mową liryczną i rytmem wewnętrznym człowieka oraz między tą ludzką periodycznością i wielkimi ruchami kierującymi naturą. Czynnione analizy obrazów metaforycznych prowadzą go do następującej refleksji dotyczącej aktu poetyckiego tworzenia: „Fizyczne prawa energii wydają się mi właśnie skopioowane przez rozum ludzki, gdy czując przebiegające w nim drgania poezji, tworzy r y t m, z którego niebawem powstają różne figury, aby następnie mieszać się i wrócić do pulsującej nieruchomości, która je wyłoniła”¹³⁰. Źródłem aktu tworzenia, jak wydaje się przekonywać de Renéville, jest przeżycie czy raczej złożone odczucie rytmu. Rytm natury doświadczany w mentalnej percepcji człowieka musi zostać skorelowany z rytmem poetyckim. Ta odpowiedniość rytmów wyzwala następnie proces asocjacyjny, będący samą istotą twórczości, który przebiega zgodnie z doznawaną pulsacją rytmiczną.

Związek twórczości lirycznej powiązanej z jednostkowo przeżywanym przez człowieka rytmem organicznym i rytmem natury, a zarazem rytmem kultury w jego społecznych przejawach był również przedmiotem zainteresowania Jacka Łukasiewicza. W książce

¹²⁹ J. Baudrillard: *Wymiana symboliczna i śmierć...*, s. 257.

¹³⁰ R. de Renéville: *L'Expérience poétique*. Cyt. za: A. Béguin: *Doświadczenie poetyckie...*, s. 117–118 (wyróż. — J.D.-P.).

Rytm, czyli powinność pisał: „Nic nie jest tak związane z osobniczą psychiką i fizjologią, jak rytm. A jednocześnie ten indywidualny rytm jest częścią – im bardziej indywidualny, tym bardziej jest częścią – zarówno rytmu kosmicznego, jak i rytmu kierującego społecznym odczuwaniem”. W innym miejscu mocno podkreślał: „Uświadomienie sobie własnego najgłębszego rytmu to zarazem uświadomienie sobie swojej powinności, miejsca w moralnym porządku świata”¹³¹. Ta zdolność wyrażania osobistych emocji i doznań właściwa jest liryce, ponieważ w jej istocie zawiera się zdolność zapisywania zmiennych rytmów uwarunkowanych określoną sytuacją. Wiersz, jak przekonuje Łukasiewicz, „zawiera bowiem swą organiczną podstawę: rytm krwi, oddechu, a także psychicznych odczuć, nastrojów. W poezji idzie też o to, by tę organiczność, dla sztuki niezbędną, opanować nie niszcząc jej, kielznać nie kielznając”¹³². Wpisany w wiersze organiczny, a zarazem kosmiczny i społeczny rytm istnienia staje się dla badacza poezji obrazem rytmu kultury.

O doznaniu lirycznym, które przenika postać poetyckiego rytmu, wspomina także Seamus Heaney. Renéeville łączył w sposób mistyczny rytm wiersza z odwiecznym, kosmicznym rytmem natury, dla Łukasiewicza i Heaney, którzy ograniczają tę perspektywę do doświadczenia czasu historii, utwór liryczny pozostaje bliski przeżyć poszczególnego człowieka. W wykładzie z okazji przyjęcia literackiej Nagrody Nobla Heaney wspominał czas dzieciństwa, o którym mówił: „Byliśmy tak samo podatni na bodźce z zewnątrz jak woda do picia, która stała w wiadrze w naszej pomywalni naczyń: ilekroć przejeżdżający pociąg wywoływał drżenie ziemi, tylekroć lustro wody marszczyło się delikatnie, koncentrycznie i w absolutnej ciszy”¹³³. Zapamiętany wówczas obraz zmarszczek na lustrze wody posłużył mu do sformułowania metafory poezji: poezja „ustanawia [...] ład tak samo wierny oddziaływaniu ze-

¹³¹ J. Łukasiewicz: *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*. Wrocław 1993, s. 8, 169.

¹³² Ibidem, s. 173.

¹³³ S. Heaney: *Zawierzyć poezji. Wykład z okazji przyjęcia literackiej Nagrody Nobla*. Przeł. A. Szostkiewicz. W: *Zawierzyć poezji...*, s. 283.

wewnętrznej rzeczywistości i tak samo wyczulony na wewnętrzne prawa rządzące istnieniem poety, jak owe zmarszczki rozchodzące się dośrodkowo i odśrodkowo po lustrze wody w wiadrze¹³⁴. Liryczna mowa poety, wrażliwa na bodźce „zewnątrznej rzeczywistości”, wyczulona jest także na „wewnętrzne prawa rządzące istnieniem poety”. Ustanowiony ład wiersza, jak lustro wody, odbija postrzegany ład świata i ład poetyckiego przeżycia. Rytm wiersza, jak dośrodkowy i odśrodkowy rytm zmarszczek na lustrze wody, odzwierciedla rytm istnienia.

Odwołując się do tej samej akwatyicznej metaforyki, Urszula Kozioł w swoim epigramatycznym wierszu słowami nadawała niepochwytą postać poetyckiego rytmu, pisząc: „rytm / to jak żagiel postawiony / nad łódką strofy”¹³⁵. Zwierciadlana tafla wody, łódka strofy i żagiel napięty powiewem rytmu w swej metaforycznej postaci przywołują jeden z toposów *ars poetica*.

Porównanie wiersza do lustra wody odbijającego obraz świata odwołuje się do wielowiekowej dyskusji na temat poezji, toczącej się od czasów Platona. Jak pisze Abrams, „wielokrotnie [...] powraca Platon w swych dialogach do analogii z odbiciami czy to w zwierciadle, czy w wodzie [...]. Posługuje się nimi do objaśniania wzajemnych stosunków we wszechświecie między rzeczami, naturalnymi bądź wytworzonymi sztucznie, a ich wzorcami, czyli Ideaми, oraz między naśladownictwami rzeczy, także tymi dokonanymi w sztuce, a ich modelami w świecie zmysłowym”¹³⁶. Dzieje tej dyskusji, skrzętnie odtworzone w pracy Abramsa *Zwierciadło i lampa*, jak ukazuje przykład Heaney’a, nie dobiegły jeszcze końca. Dla badaczy poezji oznacza to jednak, że wciąż aktualna pozostaje przenikliwa myśl Hugona Friedricha, który pisał: „Poetyka jest przecież, w swej najgłębszej istocie, ‘ontologia’”¹³⁷.



¹³⁴ Ibidem, s. 285.

¹³⁵ U. Kozioł: „... rytm”. W: Eadem: *Przelotem*. Kraków 2007, s. 100.

¹³⁶ M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa...*, s. 39.

¹³⁷ H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przeł. E. Feliksia k. Warszawa 1978, s. 229.

Niniejsza praca nie podejmuje problemu analizy rytmu poetyckiego w utworach lirycznych zgodnie z przyjętą metodologią fonologiczną czy wersologiczną. Jej przedmiotem jest *ś w i a d o m o ś ć r y t m u*. Rytm jest tu pojmowany szeroko, jako kategoria literaturoznawcza z zakresu poetyki tekstu, ale jednocześnie wykraczająca także poza jej zakres w stronę filozofii, przede wszystkim ontologii. Rytm obecny w poezji przejawia oczywiście charakter literacki, co mocno podkreślał Czesław Zgorzelski. Jednocześnie w swoich studiach wskazywał, że zakres znaczenia pojęcia rytmu, jaki nadawany jest przez poetów w ich wierszach, ma głębokie odniesienia filozoficzne.

Jarosław Marek Rymkiewicz, charakteryzując, nie bez nasuwających się trudności i wątpliwości, kategorię rytmu w wierszach Leśmiana, notował: „W rzeczywistości chodziło w nich o coś więcej niż tylko rytm wiersza czy nawet w ogóle o coś innego – coś takiego też, co, mimo że nazywane rytmem, zapewne nie da się ostatecznie i dobrze nazwać, ponieważ już ze swej istoty (ze swojego miejsca w świecie) jest nie do nazwania” i dodawał: „[...] jest czymś takim, co było u początków istnienia, a wobec tego całe istnienie jest jego świadectwem”¹³⁸. Słowa odnoszące się do pojęcia rytmu w poezji Leśmiana (najbardziej spójnej, wyrażonej *explicitie* i opisaniej koncepcji ontologicznej związanej z rytmem) w jakiś sposób można odnieść także do twórczości Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza i Stanisława Barańczaka. Słowa te obrazują przede wszystkim, towarzyszące także moim interpretacyjnym poszukiwaniom, trudności i wątpliwości w ujmowaniu i charakteryzowaniu zagadnienia rytmu w świadomości wymienionych poetów. Ponieważ rytm przejawia się w poezji jako kategoria wewnątrztekstowa, rozpatrywany w interpretacjach wierszy staje się z jednej strony problemem stematyzowanym, z drugiej immanentnym elementem poetyki, który ponadto prowadzi do zagadnień filozoficznych, muzykologicznych i egzystencjalnych. Świadectwem wyrażanej przez poetów świadomości rytmu są także ich

¹³⁸ J.M. Rymkiewicz: *Rytm*. W: *I d e m*: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 322, 324.

szkice literackie, wypowiedzi eseistyczne i krytycznoliterackie. W interpretacjach skupionych na naczelnej dla tej pracy kategorii stają się one równie istotnym źródłem wyłaniającej się poetyckiej świadomości rytmu.

Pierwszy rozdział pracy ukazuje szerokie spektrum zagadnień związanych z kategorią rytmu w perspektywie przełomu modernistycznego. Przełom XIX i XX wieku był bowiem czasem wprost niezwykłego wzrostu zainteresowania problematyką rytmu. Wpływ na to wywierał przede wszystkim rozwój cywilizacji technicznej, niosący ze sobą cały szereg przemian życia społecznego. Dla poezji faktem nie bez znaczenia było skonstruowanie fonoskopu i chronografu. Ogłaszane wyniki badań, prowadzonych z zastosowaniem tych urządzeń pomiarowych, ożywiały coraz gorętszą dyskusję na temat roli metrum i rytmu w poezji. Jeszcze dla Adama Mickiewicza rytm nie był kategorią znaczącą. *Słownik języka Adama Mickiewicza* odnotowuje zaledwie dwa użycia słowa „rytm”, zastosowane w potocznych kontekstach¹³⁹. Mickiewicz bowiem wyrażał przekonanie, podzielane w całym okresie romantyzmu, o wyjątkowej roli muzyki będącej „mową serca”, „głosem uczucia”, „językiem duszy”. W jednym z wykładów w Collège de France tak wypowiadał się na temat zależności między muzyką i poezją:

Cóż to jest naprzód poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej

¹³⁹ *Słownik języka Adama Mickiewicza*. T. 7. Red. K. Górski, S. Hrabec. Wrocław 1971, s. 532. Frekwencyjna obecność słowa „rytm” stoi w jawnej sprzeczności z dokonaniem Mickiewicza w zakresie kształtowania poetyckiej formy wyrazu. Maria Dłuska, analizując twórczość Mickiewicza, notowała: „Wszystkie rytmy w jego poezji doznały odświeżenia i nowego ustawienia, wszystkie otrzymały swój najwłaściwszy zakres funkcjonalny, przeważnie rozszerzony, stały się plastyczne, doprowadzone do pełni. Z tendencji, ze stadiów początkowych, częściowo z chaosu wyłoniła się nowa rytmika wiersza polskiego. Nastąpił przełom, mogący się równać tylko z tym, jakiego dokonał kiedyś Kochanowski”. Zob. M. Dłuska: *O wersyfikacji Mickiewicza*. W: Eadem: *Studia i rozprawy*. T. 2. Kraków 1970, s. 94.

dusza, życie i światło. [...] Bez muzyki zatem nie masz poezji lirycznej¹⁴⁰.

Wysoka pozycja muzyki w romantyzmie wynikała, jak pisze Maria Janion, z „muzykalizacji życia”¹⁴¹. „Romantyczne wszechczujące słuchanie wszechświata – czytamy w *Gorączce romantycznej* – rozporządza najdoskonalszym organem: jest nim Poezja, Słowo. [...] Poezja może więc stać się czystą, bezpośrednią muzyką natury”¹⁴². Zainteresowanie przenikaniem sfery muzyki i poezji skłaniało romantycznych poetów do poszukiwań w zakresie lirycznej formy wyrazu, skupionych na dążeniu do jeszcze ściślejszego powiązania prozodii tekstu z tokiem muzycznym. O romantycznych założeniach sztuki poetyckiej Czesław Zgorzelski pisał następująco: „Wszystkie ich postulaty zmierzają w jednym kierunku: wygładzenia wiersza, potoczystości szeregów metrycznych, zacierania śladów tarć między zwykłym tokiem mowy potocznej a prawidłami sztucznego układu jej w wiersze [...]. Był to przecie końcowy etap długiej drogi ku ostatecznej kanonizacji ‘gładkiego’ wiersza, zbudowanego na zgodności kadencji składniowych i metrycznych”¹⁴³.

Już jednak Norwid jako prekursor modernizmu w podejściu do rytmu upatrywał jedno z najważniejszych zagadnień języka poetyckiego. Rytm wiersza w jego pojęciu nie służy zgodnej harmonii melicznej, ale jest świadomym wyrazem treści intelektualnych. Analizując strukturę wersyfikacyjną liryki Norwida, w której nie respektowana jest tradycyjna, średniówkowa podzielność wersu, Lucylla Pszczołowska dostrzega „przejaw charakterystycznego w ogóle dla Norwida traktowania wiersza jako mowy szorstkiej, celowo nie gładzonej, w której wyrazy nie mają się rozplýwać w ogarniającej utwór melodii. [...] tak wyraziste zakłócenie rytmicznej regularności jest jednym z głównych czynników [...], jakie

¹⁴⁰ A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska. Wykłady w Collège de France. Kurs Drugi. Rok 1841–1842*. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1955, s. 169.

¹⁴¹ M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 48.

¹⁴² Ibidem, s. 49.

¹⁴³ C. Zgorzelski: *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 268.

spowodowały, że Norwid stał się inicjatorem wiersza wolnego w polskiej poezji”¹⁴⁴. W liście do Bronisława Zaleskiego Norwid pisał: „[...] cóż jest period?? [...] liczba, której pisarz nie umie ukryć długo a okrągiło brzmieniami wyrazy, to zupełne zepsowanie natury r y t m u [...]. To, co Polacy zwały liryką, jest siekanką i mazurkiem!” We wstępie do *Pierścienia wielkiej damy* z niezwykłą wrażliwością na naturę rytmu wiersza wolnego notował: „Wiersz bezrymowy wymaga poprawniejszego czytania dlatego, że i w pisaniu musi być od wiązanego poprawniejszym. A to z tej przyczyny, iż można by powiedzieć, że bezrymowy wiersz r y t m u j e się na całą swą długość, nie zaś w końcowym jednym zebrzmieniu wyrazów” (wyróż. – J.D.-P.).

Miedzy tymi dwoma biegunami – można by powiedzieć – źródłowych archetektów sytuuje się skomplikowana przestrzeń współczesnej liryki, pełna wewnętrznych napięć, antagonistycznych relacji i wzajemnych zapożyczeń oraz zależności. Konflikt między meliczną tradycją wiersza a jego postacią współczesną najpełniejszy wyraz uzyskał w twórczości Czesława Miłosza, stając się źródłem, jak ujął to Stanisław Balbus, „walki z wierszem”. Ale za tym konfliktem postaci wiersza kryje się także egzystencjalny konflikt postaw, w którym rytm, podobnie jak w przypadku wiersza, odgrywa istotną rolę.

Indywidualnie przejawiająca się poetycka świadomość rytmu wydaje się interesującą kategorią przewodnią, która wychodząc od poetyki tekstu, prowadzi interpretację w stronę zagadnień estetycznych, egzystencjalnych i metafizycznych.

Kolejne rozdziały pracy poświęcone są twórczości trzech wybitnych pisarzy: Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza i Stanisława Barańczaka. Spotykają się tu trzy wybitne osobowości uznanych i cenionych poetów. Każdy z nich był i jest także profesorem literatury, znawcą zagadnień literackich, tłumaczem, pisarzem i krytykiem literackim. Jarosław Marek Rymkiewicz i Stanisław Barańczak są także znanymi melomanami, co nie jest bez

¹⁴⁴ L. Pszczołowska: *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 1997, s. 207.

znaczenia dla prowadzonych tu rozważań. W twórczości każdego z nich świadomość rytmu przejawia się odmiennie i wiąże z innym spektrum zagadnień. W poezji Czesława Miłosza prowadzi do mistycznie pojmowanego rytmu krwi, w wierszach Jarosława Marka Rymkiewicza podąża od rytmu snu do rytmu o charakterze muzycznym, w twórczości Stanisława Barańczaka jest poetyckim sposobem zachowania ładu świata.

Indeks osobowy

A

Abramowska Janina 288, 289, 325, 437
Abrams Meyer H. 40, 46, 55, 138, 147, 437
Alÿs Francis 10
Ariès Philippe 326, 327, 330, 364, 369, 437
Arystofanes 116
Arystoksenos 9, 16, 19, 57, 61, 62, 383, 406
Arystoteles 17, 383, 394
Atenajos 18, 399
Attridge Derek 37–39, 437
Augustyn św. 19, 216

B

Bach Johann Sebastian 62, 397, 398
Bachelard Gaston 309, 437
Bachtin Michaił 40–42, 437
Baczko Bronisław 65, 364, 447
Baka Józef 203, 318, 330, 368
Balbus Stanisław 28, 50, 116, 197–199, 201, 202, 209, 211–213, 221, 318, 324, 325, 437, 440, 441, 444
Balcerzan Edward 127–129, 131, 132, 437, 448
Baran Bogdan 71, 72, 437, 446

Barańczak Stanisław 33, 47, 50, 51, 167, 180, 181, 209, 211, 212, 297, 310–312, 319, 320, 378, 391–435, 437, 438, 440, 441, 444, 446
Barr Burt 10
Barthes Roland 103, 104, 108, 291, 438
Bartmiński Jerzy 151, 385, 438
Baudelaire Charles 58, 74, 78–80, 82–84, 87, 100, 142, 324
Baudrillard Jean 42–44, 438
Bąkowska Eligia 326, 437
Beaujour Michel 223
Becking Gustav 63
Beethoven Ludwig van 62, 368, 370, 380
Béguin Albert 43, 44, 94, 438
Benn Gottfried 324
Benveniste Émile 12, 35
Berent Waclaw 376
Bergson Henri 56, 65–71, 78, 105, 118, 135, 139, 143, 149, 290, 438
Berkeley George 207
Berlioz Hector 76
Beylin Paweł 66, 438
Biedrzycki Krzysztof 408, 424, 438
Bielik-Robson Agata 294, 439
Bieńczyk Marek 34, 440
Blake William 187, 190, 221, 224, 228–230, 236–240, 242, 247, 248, 250–252, 255, 257, 258, 262–264

Bloom Harold 294–296, 439
 Błęszyński Kazimierz 66, 438
 Błoński Jan 65, 66, 134–136, 138, 140, 144, 172, 175, 177, 223, 227, 228, 290, 297, 298, 439
 Bobrowska Karolina 66, 438,
 Boczkowski Krzysztof 98, 440, 449
 Boehme Jakub 232, 233, 236, 345
 Bolecki Włodzimierz 111, 439
 Borowski Andrzej 362
 Borowski Wacław 114, 445
 Borowy Wacław 98, 295
 Brahms Johannes 380
 Brodski Josif 396, 419, 421
 Brodzka Alina 124, 442
 Broniewski Władysław 160
 Browarny Wojciech 165, 441
 Brzękowski Jan 119, 447
 Brzozowski Stanisław 118
 Burke Edmund 207

C

Calderon de la Barca Pedro 299, 439, 449
 Cavanagh Clare 422, 439
 Celan Paul 357
 Chardin Teilhard de 290
 Chmiel Beata 298, 335, 442
 Chodkowski Andrzej 367
 Chopin Fryderyk 57
 Chudak Henryk 43, 79, 309, 437, 438, 448
 Cicha Karolina 394, 439
 Cieśla-Korytowska Maria 345, 439
 Cieślikowska Teresa 386
 Cirlot Juan Eduardo 350, 439
 Ciudad Yaima Carrazana 10
 Claudel Paul 21, 401
 Combarieu Jules 62
 Cooper G. Burns 25, 439
 Craig Edward 62, 115
 Cureton Richard D. 39, 439

Curtius Ernst Robert 362
 Czapliński Przemysław 422
 Czechowicz Józef 98
 Czermakowa Józefina 381
 Czerwiński Marcin 266, 440
 Czyż Antoni 330

D

Damon 18
 Dante Alighieri 99, 259, 261, 265, 274
 Dario Rubén 118
 Dąbrowska Elżbieta 304, 439
 Debussy Claude 58, 77, 380
 Dembińska-Pawelec Joanna 439
 Dembiński Bogdan 14, 135, 138, 192, 215, 395, 399, 407, 439
 Demianiuk Krystyna 255, 442
 Dewey John 10, 11, 440
 Dickinson Emily 413, 417
 Dłuska Maria 27, 48, 221, 440
 Dobrzyńska Teresa 157, 211, 443
 Donne John 108, 109, 310, 311, 322, 323, 332, 440
 Drabik Wincenty 114
 Dudek Jolanta 172, 190, 194, 237, 265, 289, 440
 Durandeaux Jacques 175
 Dürr-Durski Jan 303, 440, 445
 Dusmensil René 64
 Dworzak Antonin 380, 381
 Dziadek Adam 12, 34–36, 440

E

Eco Umberto 87, 88, 224, 440
 Einstein Albert 232, 240
 Eliade Mircea 9, 153, 189, 217, 266, 267, 395, 440, 441
 Eliot Thomas Stearns 65, 74, 78, 81, 98–110, 129, 130, 213, 289, 291, 292, 298, 300, 301, 304, 306–309, 324, 325, 440, 449

ErikM 10
Eriugena Jan Szkot 257
Eska Donata 56, 451
Eurypides 372
Eustachiewicz Maria 301, 302, 304,
324, 325, 440

F

Farcy Marie-Noëlle 10
Faryno Jerzy 29, 443
Fazan Katarzyna 116, 139, 152, 440
Fedewicz Maria Bożenna 40, 55, 437
Feliksiak Elżbieta 46, 74, 441
Fiut Aleksander 98, 165, 172, 184, 192,
201, 208, 211, 212, 222, 223, 226,
228, 231, 266, 271, 276, 439–441,
446
Forstner Dorothea OSB 190, 349, 441
Friedrich Hugo 46, 74, 79–81, 83–
85, 88–93, 98, 99, 101, 102, 105,
441
Frost Robert 434
Frybesowa Aleksandra 40, 56, 451
Frye Northrop 220–223, 248, 441
Fuchs Georg 115, 116, 441
Fulińska Agnieszka 221, 441

G

Gadacz Tadeusz 282, 441
Gała Gabriel 135, 441
Gałuszka Jadwiga 88, 440
Gazda Grzegorz 357
Ghyka Matila C. 9, 10, 12–17, 20, 21,
24, 153, 154, 217, 269, 395, 400,
401, 405, 410, 441
Gloger Zygmunt 306, 441
Gluck Christoph Willibald 372
Głowiński Michał 65, 66, 115, 134, 135,
140, 141, 155, 291, 386, 439, 441,
445, 447
Goethe Johann Wolfgang 259

Golston Michael 23, 24, 207, 441
Gołębiewska Maria 103, 438
Góngora Luis de 118
Gontarz Beata 362
Gorczyńska Renata 184, 208, 219, 220,
231, 440, 441, 445, 450
Gosk Hanna 315, 452
Gotfryd Jan 151, 385, 438
Górski Konrad 48, 450
Grabbe Christian Dietrich 116
Grabowiecki Sebastian 311, 322, 323,
325
Grabowski Artur 30, 441
Graham Rodney 10
Grajewski Wincenty 40, 437
Grądział-Wójcik Joanna 124, 441
Groot Albert William de 24
Gruchała Janusz S. 304, 441
Grygiel Stanisław 342, 441
Guénon René 265, 274

H

Haendel Georg Friedrich 372, 380
Halle Morris 29, 441
Hazlitt William 55
Hauptmann Moritz 61
Heaney Seamus 33, 34, 45, 46, 177,
434, 441
Heidegger Martin 276, 325, 342, 343,
364, 441, 442
Hejmej Andrzej 78, 116, 201, 378, 428,
429, 440, 441, 444, 447
Herbert George 108, 109, 324
Herbert Zbigniew 297, 396
Heuckelom Kris van 172, 176, 224, 228,
234, 236, 256, 259, 260, 265, 269,
442
Heydel Magdalena 80, 99, 289, 304,
306, 313, 332, 440, 442
Hobsbaum Philip 33, 34, 39, 99, 442
Hölderlin Friedrich 259
Hrabec Stefan 48, 450

Hugon ze św. Wiktora 19
Hutin Serge 255, 442

I

Iwaszkiewicz Jarosław 35, 161, 196,
210, 227, 339

J

Jakobson Roman 25, 80, 194, 442
Jamroziak Wojciech 319, 442
Janion Maria 49, 191, 334, 336, 345,
351, 442, 448, 449
Jaques-Dalcroze Emile 62, 115, 117
Jarociński Stefan 59, 451
Jasińska-Wojtkowska Maria 151, 385, 438
Jastremski Kim 269
Jastrun Mieczysław 22, 29, 30, 32, 41,
42, 442
Jaworski Marcin 288, 442
Jaworski Stanisław 118, 119, 124, 442,
447
Jeffers Robinson 177
Jonas Hans 348, 442
Joyce James 101
Jung Carl Gustav 291, 298, 300

K

Kaczmarek Marian 304, 439
Kadłubek Zbigniew 229, 450
Kaiser Krzysztof 335, 442
Kałuża Anna 284, 318, 319, 442
Kandziora Jerzy 400, 403, 423, 426,
428, 442
Kania Ireneusz 9, 153, 189, 217, 234,
350, 395, 439–441, 450
Kasprowicz Jan 160, 221
Kauder Hugon 64
Kaziński Maciej 18, 359, 452
Kennedy Michael 367

Keyser Samuel Jay 29
Klages Ludwik 64
Kleiner Juliusz 345, 356, 357, 443
Klimowicz Marek 348, 442
Kłoczowski Piotr 184, 440, 445, 450
Kłosiński Krzysztof 201, 443
Koch Heinrich Christoph 57
Kochanowski Jan 48, 322, 339, 358
Koechlin Charles 64
Kokoszka Magdalena 135, 441
Kołakowski Leszek 66, 285, 443
Kołmogorow Andriej 29, 443
Komendant Tadeusz 334, 382, 443
Kondratow Aleksander 28, 443
Konopnicka Maria 138, 141
Kopczyńska Zdzisława 157, 203, 211,
443
Kossowski Henryk Piotr 265, 451
Kotliński Andrzej 362
Kowalczykowa Alina 345, 443
Kowalska Małgorzata 41, 444
Kozioł Urszula 9, 46, 443
Krakowiak Małgorzata 362
Kraśniński Zygmunt 29
Kristeva Julia 35–37, 206, 291, 443
Królak Sławomir 42, 438
Krzeczowski Henryk 323, 447
Krzyżanowski Julian 306, 345, 441, 450
Kübler-Ross Elizabeth 364
Kuna Henryk 114
Kurek Jalu 119, 447
Kuryś Tadeusz 11, 26, 27, 443
Kwiatkowski Jerzy 197, 212, 297, 316,
317, 320, 321, 421, 437, 438, 443,
444, 450, 452

L

Lacoue-Labarthe Philippe 357, 443
Laforgue Jules 118
Lam Andrzej 128, 443
Legeżyńska Anna 127, 394, 437, 443,
448

Leśmian Bolesław 47, 65, 66, 69, 71,
79, 88, 95, 114–117, 119, 134–157,
165, 166, 191, 239, 324, 339, 340,
374, 375, 383, 443, 451
Lévinas Emmanuel 40, 41, 444
Lévy Ernst 24, 400
Levý Jurij 29, 444
Ligeża Wojciech 201, 444
Liszt Franciszek 57
Luria Izaak 232, 234, 235
Lurker Manfred 135, 145, 444
Lussy Mathis 63
Lutosławski Witold 60, 208

Ł

Łapiński Zdzisław 155, 193, 444
Łebkowska Anna 421, 443
Łoś Jan 26
Łukasiewicz Jacek 44, 45, 302, 440,
444

M

Macaulay Thomas Babington 55
Maciejewska Anna 18, 359, 452
Maciejewski Janusz 286, 304, 444
Maciejewski Marian 434, 444
Mahler Gustav 373, 380
Makowiecki Andrzej Z. 159, 452
Mallarmé Stéphane 58, 77–79, 87–92,
96, 118, 142
Marclay Christian 10
Margański Janusz 357, 443
Markiewicz Henryk 30, 289, 425, 437,
452
Markowski Michał Paweł 103, 135, 438,
444
Masłowski Michał 172, 444
Matuszewski Ryszard 205, 444
Mayenowa Maria Renata 24–29, 80,
157, 160, 194, 203, 358, 442–444,
448, 450, 452

Mentzel Zbigniew 285, 443
Merdas Alina 172, 452
Merrill James 420, 421, 438, 444
Merton Thomas 271, 444
Meschonnic Henri 34, 35
Messiaen Olivier 59, 60
Meyerhold Wsiewołod 115
Michalski Krzysztof 343, 442
Miciński Tadeusz 62, 117
Mickiewicz Adam 48, 49, 113, 127, 160,
203, 206, 207, 295, 339, 445
Międzyrzecki Artur 86, 448
Miklaszewski Krzysztof 115, 116, 445
Milton John 101, 105, 107, 108
Miłosz Czesław 22, 47, 50, 51, 55, 78,
79, 95, 98, 99, 109, 110, 165–167,
171–278, 297, 337, 338, 347, 358,
396, 418, 419, 440, 445, 450, 452
Miłosz Oskar 187, 213, 218, 224,
230–236, 239–247, 249, 258–260,
262, 263, 265–267, 445
Minighetti Clément 10
Mistral Frederic 92
Mleczko Stanisław 111–113, 445
Mocquereau Dom André 20, 38, 63, 64
Morolski Jan Dominik 333
Morsztyn Jan Andrzej 304, 310,
322–324, 335, 338, 339, 340, 445,
452
Morsztyn Zbigniew 299, 302, 324, 325
Mozart Wolfgang Amadeus 368, 399,
413
Müller Wilhelm 378, 428
Murger Henri 379

N

Naborowski Daniel 301–309, 311, 312,
322, 323, 440, 445
Naliwajek Zbigniew 43, 79, 83, 438,
448
Nawarecki Aleksander 34, 318, 330,
368, 440, 445

Newton Isaac 240
Niedźwiedz Jakub 116, 201, 440, 441, 444
Niemojowska Maria 99, 289, 440
Nietzsche Friedrich 56, 65, 71–74, 78, 139, 374–376, 437, 446
Nieukerken Arent van 33, 177, 192, 198, 396, 446
Nikomach z Gerazy 13, 217
Norwid Cyprian Kamil 49, 50
Nycz Ryszard 76, 111, 117, 144–146, 192, 223, 229, 297, 446
Nyczek Tadeusz 421, 446

O

Ochab Maryna 327, 451
Ogrodczyk Andrzej 319, 446
Okopień-Sławińska Aleksandra 28, 129, 130, 132, 133, 210, 211, 446
Olejniczak Józef 174, 446
Olszański Grzegorz 335, 442
Olszewski Mikołaj 224, 440
Opacka-Walasek Danuta 172, 240, 261, 446
Opacki Ireneusz 31, 32, 134, 147–150, 158, 191, 433, 446
Opalski Józef 386
Orliński Janusz 114
Orska Joanna 165, 441
Orzeszkowa Eliza 206
Ostrowska Bronisława 145
Ouaknin Marc-Alain 195, 233, 251, 256, 446
Oulab Yazid 10

P

Pachciarek Paweł 190, 349, 441
Panas Władysław 235, 446
Paracelsus 232, 233
Pascal Blaise 285, 447
Pawelec Hanna 37

Pawelec Dariusz 223, 292, 335, 336, 393, 394, 423, 442, 447
Peiper Tadeusz 65, 74, 79, 117–125, 155, 156, 161–163, 442, 447
Perek Marzena 234, 449
Petrarka Francesco 306, 308
Pitagoras 12, 13, 20, 396, 397
Piwkowska Anna 424, 447
Platon 14–17, 46, 57, 62, 189, 193, 194, 216, 371, 396–398, 402, 405, 407–409, 414, 415, 447, 450
Płoszewski Leon 49, 295, 445
Pociej Bohdan 282, 286, 320, 365–367, 370, 382, 446
Podraza-Kwiatkowska Maria 78, 111, 117, 135, 136, 138, 139, 149, 165, 421, 443, 447
Poe Edgar Allan 80, 82, 83, 87, 103, 155
Pomian Krzysztof 65, 71, 364, 447
Pomorska Krystyna 25
Pomorski Adam 306, 440
Poprawa Adam 165, 285, 287, 291, 301, 306, 307, 310, 312, 336, 337, 343, 360, 398, 413, 422, 425, 428, 429, 441, 445, 447
Potkański Jan 206, 209, 210, 447
Potocki Andrzej 11, 440
Poulet Georges 83, 84, 448
Pound Ezra 24, 213
Pręczkowska Helena 99, 289, 440
Przyboś Julian 74, 79, 95, 103, 104, 117, 125–134, 155, 156, 164, 437, 448
Przybylski Ryszard 12, 19, 20, 281, 284, 286, 292, 293, 335, 337, 346, 347, 352, 353, 361, 448
Przybyszewski Stanisław 117
Przyppkowski Samuel 299
Pszczółowska Lucylla 27–29, 49, 50, 157, 203, 208, 211, 322, 323, 339, 340, 358, 359, 383, 384, 441, 443, 448
Puccini Giacomo 379, 380
Pustkowski Henryk 357

R

- Radziwiłł Janusz 303, 305, 306, 308, 312
Radziwiłł Krzysztof 305
Rajewska Ewa 413, 434, 448
Randolph Thomas 412
Ravel Maurice 387
Raymond Marcel 79, 82, 85, 448
Renéville Roland de 44, 45
Riemann Hugo 63
Riepel Joseph 57
Rilke Rainer Maria 367
Rimbaud Arthur 74, 78, 79, 84–87, 118, 142, 227, 448
Romero Pedro G. 10
Roux Jean-Paul 234, 449
Rousset Jean 94, 448
Rowiński Michał 25
Różewicz Tadeusz 163–166, 449
Ruckmich Christian 23
Rudziński Witold 9, 11, 23, 38, 57–61, 63, 449
Rulewicz Wanda 98, 102, 106, 449, 440
Rymkiewicz Jarosław Marek 43, 47, 50, 51, 135, 137, 138, 167, 281–388, 439, 441, 442, 445, 446, 448, 449

S

- Sadowska Wanda 29, 157, 449
Sadowski Witold 30, 449
Sadzik Józef 225, 276, 358, 359
Saint-Martin Louis-Claude de 345
Sandauer Artur 113, 449
Saran Franz 24
Sarnowska-Temierusz Elżbieta 152, 450
Saussure Ferdinand de 35
Sawicki Stefan 151, 385, 438
Sawiczewska-Lorkowska Magdalena 327, 451
Scholem Gershom 232, 234, 236, 251, 252, 260, 267, 268, 270, 271, 276, 450
Schubert Franz 367, 368, 378, 380, 385, 428, 429
Schulz Brunon 235
Schumann Robert 367, 380
Schweitzer Bernhard 215
Scripture Edward Wheeler 24
Senczyszyn Diana 327, 451
Servetus Miguel 232
Servien Pius 10, 20, 21, 64, 410
Sęp Szarzyński Mikołaj 322–324, 339
Sherard Philip 234, 245
Siedlecki Franciszek 25–27, 29, 158, 160–163, 444, 450
Sievers Eduard 24
Sito Jerzy S. 323, 447
Siwek Paweł 14, 216, 405, 447, 450
Siwicka Dorota 34, 440
Skrendo Andrzej 164, 165, 450
Sławek Tadeusz 229, 237, 253, 264, 450
Sławińska Irena 184, 214, 215, 219, 450
Sławiński Janusz 28, 65, 115, 121, 122, 130, 132, 358, 386, 439, 445, 447, 450
Słonimski Antoni 160
Słowacki Juliusz 113, 127, 160, 344–347, 349–352, 354–357, 359, 443, 450
Sonnenschein Edward Adolf 10, 62
Souvtchinsky Pierre 64
Staff Leopold 210
Stala Marian 136, 148, 172, 174, 175, 181, 182, 192, 215, 222, 224, 244, 392, 399, 410, 413, 425, 426, 434, 444, 450, 451
Strauss Richard 380
Strawiński Igor 58, 59, 64, 73–75, 77, 451
Stróżewski Władysław 13, 174, 176, 342, 441, 451
Strzemiński Władysław 127
Sulzer Johann Georg 57
Swedenborg Emanuel 82, 232, 259, 262
Swoboda Tomasz 327, 451

Swift Jonathan 207
Szekspir William 105, 306, 308, 309,
312, 432
Szostakowicz Dmitrij D. 381
Szostkiewicz Adam 45, 434
Szuba Andrzej 33
Szuster Marcin 294, 439
Szymczak Mieczysław 272
Szymik Jerzy 172, 184, 219, 221, 245,
252, 451

Ś

Śliwiński Piotr 166, 363, 417, 418, 421,
422, 432, 433, 451
Śniedziewski Piotr 77, 87, 135, 142,
451
Świercz Piotr 12, 374, 451

T

Taig Thomas 9
Tairów Aleksander 115
Tarlinskaja Marina 39, 451
Tatarkiewicz Anna 266, 309, 437, 440
Tatarkiewicz Władysław 14, 17–19,
139, 193, 215, 217, 394, 396, 399,
406, 451
Teilhard de Chardin Pierre 290
Teresa z Ávila św. (Teresa od Jezusa
św.) 265, 268, 269, 276, 451
Theon ze Smyrny 397
Tipler Frank 240
Tischner Łukasz 229, 230, 451
Tomaszewski Boris 25
Trybuś Krzysztof 422
Trznadel Jacek 115, 135, 142, 149, 375,
443, 451
Trzynadłowski Jan 130, 446
Turzyński Ryszard 190, 349, 441
Tuwim Julian 31, 157, 158, 161, 339
Tynianow Jurij 25
Tyniecka-Makowska Słownia 357

V

Valéry Paul 9, 39–41, 56, 58, 76–79,
83, 84, 87, 89–98, 153, 217, 395,
441, 451
Venclova Tomas 421, 423, 430, 451
Verlaine Paul Marie 380
Vincenz Andrzej 311, 442
Vivaldi Antonio 373, 380
Vovelle Michel 327, 330, 364, 372, 381,
451
Vrtel-Wierczyński Stefan 328

W

Wachowski Jacek 432, 451
Wagner Ryszard 58, 73, 74, 76, 77
Ward Jean 289, 298, 452
Wat Aleksander 35
Waugh Linda 194
Weil Simone 227
Weintraub Wiktor 323, 445, 452
Wergiliusz 362
West Martin L. 18, 19, 359, 370, 371,
383, 384, 452
Westphal Rudolf Georg Hermann 61
Wiegandt Ewa 386
Wierchosławski Piotr 408, 418
Wierzyński Kazimierz 161
Wilde Oskar 207
Williams Abdy C.F. 62
Witkowski Tadeusz 172, 277, 452
Witwicki Władysław 16, 17, 193, 371,
402, 414, 447
Wittlin Józef 160
Wojda Dorota 315, 316, 452
Wojnakowski Ryszard 135, 252, 444,
450
Wojnar Irena 11, 66, 67, 438, 440, 452
Wojtynek Krystyna 83, 89, 452
Woronzak Jerzy 11, 28, 443, 444, 448,
452
Woźniak-Łabieniec Marzena 281, 289,
291, 304, 313, 319, 332, 343, 360, 452

Wójcik Tomasz 135, 452
Wóycicki Kazimierz 26
Wroczyński Kazimierz 114
Wujek Jakub 347
Wyka Kazimierz 131, 133, 210, 452

Y

Yeats William Butler 102, 207, 250, 452

Z

Zabłocka Magdalena 224, 440
Zajas Krzysztof 172, 276, 452
Zak Eugeniusz 114
Zakrzewska Wanda 190, 349, 441
Zaleski Bronisław 50
Zaleski Marek 175, 202, 209, 452

Zawistowska Kazimiera 341
Zawodziński Karol 26, 158–160, 452
Zegalski Jerzy 115, 116, 441, 452
Zgorzelski Czesław 30, 31, 47, 49, 425, 427, 452
Zwingli Huldrych 245, 246

Ż

Żabicki Zbigniew 124, 442
Żeleński-Boy Tadeusz 285, 447
Żmigrodzka Maria 345, 442, 448, 449
Żółkiewski Stefan 26, 160, 444, 450
Żuławski Juliusz 323, 447
Żurowska Joanna 43, 79, 82, 85, 94, 438, 448
Żurowski Maciej 43, 79, 87, 91, 92, 94, 98, 99, 289, 438, 440, 448, 452

Joanna Dembińska-Pawelec

„Poetry is an art of rhythm”
On the awareness of rhythm in the 20th century Polish poetry
(Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)

S u m m a r y

The very dissertation analyses the phenomenon of rhythm in the 20th century Polish poetry. It focuses particularly on works by Czesław Miłosz, Jarosław Marek Rymkiewicz and Stanisław Barańczak. The aim of the book is to show the process of shaping a modernist awareness of rhythm present in the poetry till the end of the last century. A research perspective covers literary works created when the category of rhythm, provoking artistic debates, co-created the face of modern writing aesthetics.

Rhythm is perceived here, on the one hand, as the category deriving from the field of philosophy, anthropology and theology, and, at the same time, as an immanent element of a poetical text. A poetical form of a poem is analysed in the context of metaphysical, existential and cultural issues. It allows for showing poet's creative awareness being a source basis of an act of creation and expression of an aesthetic and world attitude.

An Introduction opening the very work outlines a historical and problematic landscape of meanings and functions of the notion of rhythm shaped for centuries. The theory of rhythm derives from the Pitagorian school to which Plato referred. In contrast to ancient opinions treating rhythm as an objective possession of the world, contemporary perspectives by P. Servien, J. Dewey and É. Benveniste emphasise above all a subjective and psychological aspect of rhythmic observations.

Like in music, there are no homogeneous research positions precisely defining the notion of rhythm in the literature. Discrepancies result to a large extent from a different and varying attitude the researchers have to the phenomena of me-

trum and rhythm, both within experimental phonetics (E. Sievers, F. Saran, E.W. Scripture), formal school (B. Tomaszewski, J. Tynianow) and structural one (R. Jakobson). In Poland, studies on distinguishing metrum and rhythm (F. Siedlecki) were replaced by a research of rhythmic principle of a poem (M. Dłuska, T. Kuryś, M.R. Mayenowa, Z. Kopczyńska, T. Dobrzyńska and L. Pszczołowska). Literary studies (Cz. Zgorzelski, I. Opacki) emphasised above all a semantic function of rhythm in lyrics.

Contemporary studies of rhythm by H. Meschonnic and J. Kristeva, in Poland by A. Dziadek, go beyond the direction of text prosody revealing the order of unawareness and treat rhythm as a special "configuration of the moveable". The category of rhythm is perceived differently in works by D. Attridge and P. Hobsbaum for whom rhythm is an impulse of energy, a psychological and physiological phenomenon, a periodical activity of speech and body.

The opinions of writers and literature researchers reflect polarised standpoints in terms of valuing metrum and rhythm in lyrics: a rhythmic constraint transforming language and widening the scope of images (P. Valéry, A. Béguin, M. Jastrun) is a reflection of an egocentric impoverishment (M. Bakhtin, E. Lévinas). J. Baudrillard in a poetical rhythm sees a quality which is important and rare nowadays and which enables the process of the *signifiant* symbolic change. S. Heaney and J. Łukasiewicz underline a precious ability of lyrics to process the rhythm of history and rhythm of personal experience into a subjective form of a poem.

The first chapter shows how the issue of rhythm was shaped in the period of modernism at the time of deep civilization changes in Europe. A modern way of understanding the category of rhythm was influenced by among others changes in music allowing the form of a free rhythm: using a technique of "rhythmic figures" (C. Debussy), introducing *tempo rubato* (I. Strawiński), creating aleatoric compositions with a polymeric form of rhythm (W. Lutosławski). The category of rhythm was also found in the circle of interests of philosophers. It played an important role in opinions by H. Bergson who talked about a cosmic rhythm, as well as in F. Nietzsche's philosophy, in his conception of a "pre-unity" rhythm. In the literature, a modern notion of rhythm derives from artistic assumptions by E.A. Poe, to which symbolists referred. The conception of an internal rhythm of a literary work, received by means of a combination of sound and rhythm elements, was developed in Ch. Baudelaire's, A. Rimbaud's and S. Mallarmé's poetry. A continuation of their achievements in terms of rhythm is P. Valéry's writing who aimed at obtaining a musicalised rhythm, and T.S. Eliot's who postulated a formation of the lyrical form on the basis of the rhythm of a music phrase.

The process of shaping rhythm in Poland was accompanied by a discussion on the origin and function of rhythm between the poets of Awangarda Krakowska and Bolesław Leśmian. In avant-garde platform speeches the poets of "Zwrotnica" demanded that a traditional, metric form of lyrics and a modern attitude to the

category of rhythm in the form of "the peak development" (T. Peiper) and a unitistic rhythm (J. Przyboś) be rejected. B. Leśmian, the author of the sketch *Rhythm as a worldview*, remained faithful to the musical tradition of poetry in which he ascribed source and transcendental meaning in the act of creation to the rhythm. The most important poetical group centred around the "Skamander" magazine referring to the researchers of the literature, was, just like Leśmian, in favour of a centuries-old tradition of a metric form of lyrics. The last one in this discussion was T. Różewicz who, after the end of the II World War, talked about the impossibility of returning to old sources of lyrics and announced the end of a musical tradition of poetry. Works by Cz. Miłosz, J.M. Rymkiewicz and S. Barańczak, perceived in the context of these polarised opinions, were searching for an individual artistic expression, but also an attempt to save relations with tradition.

The second chapter is devoted to works by Czesław Miłosz. Interpretations of texts, focused on the analysis of the awareness of rhythm, show three dimensions in which the presence of rhythm appears: it reveals its activity in the surrounding world, is an element of the poetics of the text and provides a metaphysical perspective. In Miłosz's lyrics proving transience and passing in which one can hear a "swoosh of Heraclite's river", a certainty of the rhythm of Nature permeating the whole existence to which man is subjected in its existence is expressed many times. At the same time, the very rhythm is felt by man immanently in his/her body depth in the form of blood pressure. In poetical art, Miłosz, according to the principle by Stanisław Balbus, conducts a "fight with a poem" in which the rhythm plays a substantial part. It becomes a source of a constant pressure between a rhythmic incantation of the daimonion voice and a disillusioned awareness of a contemporary author. The rhythm of poem and imagination is also illustrated by Miłosz in an addiction to the body rhythm and blood pressure. A symbolic meaning of the blood rhythm presented in poems shows relations of his works with mystic poems by William Blake and Oskar Miłosz. Read in this context, works by Cz. Miłosz reveal mystic sources of his awareness of rhythm which besides are connected with the conception of *apokatastasis*.

The analysis of the awareness of rhythm in poetry by Jarosław Marek Rymkiewicz in the third chapter presents a dynamic nature of his works. His conception of classicism, referring to the notion of Eliot's literary tradition and Jung's archetypes, ascribed an oneiric feature to the poetry created by him. "The rhythm of a poem is the rhythm of a dream" — Rymkiewicz used to write. Poem interpretations at this early stage of his writing present a creation of an oneiric awareness of the subject and form creating function of the rhythm. At his subsequent stage of lyric writings, Rymkiewicz refers to the practices of a conventional idiom. The poetry becomes based on strong intertextual relations, where rhythm become an intermediary of intertextual relations. Interpretations of poems referring to a Baroque and Romantic idiom always show a semantic aspect of rhythm. The last stage of Rymkiewicz's writings so far nominates an oneiric space of the garden in which the most important aspects of existence are shown: passing and death. The

life of any creatures is treated as *danse moriendi* happening in the waltz and ländler rhythm. The analysis of a poetical form of works highlights how the rhythm of existence is inscribed in the rhythm of poem.

The fourth chapter is devoted to the problem of rhythm in American poems by Stanisław Barańczak. Here, the rhythm becomes the phenomenon of text poetics, but, also, as the interpretations of works show, an immanent possession of the world experienced by man by means of heart rhythm and blood pressure. Contemporary man, deep in the chaos of an every-day life, misses the very fact. Contemporary civilization takes back the sense of the order world order and disables the state of eurhythmy. Only can the poetical text, like music, through rhythm and form create and form the world and immediately brings the impression of the order of the world back.

Joanna Dembińska-Pawelec

„La poésie est l'art du rythme”
Sur la conscience du rythme dans la poésie polonaise du XX^e siècle
(Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)

R é s u m é

La dissertation touche le problème de l'analyse du rythme dans la poésie polonaise du XX^e siècle, en particulier dans les oeuvres de Czesław Miłosz, de Jarosław Marek Rymkiewicz et de Stanisław Barańczak. Le but du livre est de démontrer le processus de former la conscience moderne du rythme, présente dans la poésie jusqu'à la fin du siècle passé. La perspective du chercheur embrasse la production littéraire créée au moment où la catégorie du rythme, en concentrant des débats artistiques, co-formait le visage de l'esthétique littéraire contemporaine.

Le rythme y est considéré d'un coté comme catégorie philosophique, anthropologique et théologique, et de l'autre comme élément immanent de la poétique du texte. La forme poétique du poème est analysée dans le contexte des questions métaphysiques, existentielles et culturelles. Elle permet à montrer la conscience créative du poète, qui est la première source de l'acte de création et une expression de l'attitude esthétique et de la conception du monde.

„Introduction” qui commence la dissertation donne un paysage historique et problématique des significations et des fonctions de la notion de rythme, formulées au cours des siècles. La théorie du rythme tire son origine de l'école pythagoricienne à laquelle Platon faisait référence. Contrairement à la pensée antique qui traite le rythme comme une propriété objective du monde, la perspective contemporaine de P. Servien, J. Dewey et É. Benveniste souligne avant tout l'aspect subjectif et psychologique des perceptions rythmiques.

Tout comme dans la musique, dans la littérature on ne trouve pas de définitions univoques qui précisent la notion de rythme. Les discordances résultent le

plus souvent des approches différentes aux phénomènes de métrique et de rythme, également au sein de la phonétique expérimentale (E. Sievers, F. Saran, E.W. Scripture), que l'école formelle (B. Tomaszewski, J. Tynianow) et structurale (R. Jakobson). En Pologne la différenciation de la métrique et du rythme (F. Siedlecki) est remplacée par l'analyse des schémas rythmiques du poème (M. Dłuska, T. Kuryś, M.R. Mayenowa, Z. Kopczyńska, T. Dobrzyńska et L. Pszczołowska). Dans les recherches littéraires (Cz. Zgorzelski, I. Opacki) c'est avant tout la fonction sémantique du rythme dans la poésie qui a été soulignée.

Les recherches actuelles sur le rythme de H. Meschonnic et J. Kristeva, et en Pologne d'A. Dziadek, dépassent vers la prosodie du texte qui montre l'ordre de non conscience et traitent le rythme comme une particulière « configuration du mouvement ». La catégorie du rythme est considérée différemment dans les travaux de D. Attridge et P. Hobsbaum, pour qui le rythme est une impulsion de l'énergie, un phénomène psychologique et physiologique, une activité périodique de la parole et du corps.

Les écrivains et les chercheurs en littérature présentent des opinions très variées sur la métrique et le rythme dans la poésie : l'obligation rythmique reformule la langue et agit sur l'imagination (P. Valéry, A. Béguin, M. Jastrun), ou il est la manifestation d'un appauvrissement égocentrique (M. Bachtin, E. Lévinas). J. Baudrillard voit dans le rythme poétique une particularité importante et actuellement rare, qui rend possible le processus d'échange symbolique du *signifiant*. S. Heaney et J. Łukasiewicz soulignent la capacité précieuse de la poésie de transformer le rythme de l'histoire et de l'expérience personnelle en une forme subjective du poème.

Le premier chapitre montre le processus de formation de la problématique du rythme à l'ère du modernisme, pendant de profondes transformations civilisationnelles en Europe. Les changements dans la musique, qui acceptent le rythme libre : employer la technique des « figures rythmiques » (C. Debussy), introduire *tempo rubato* (I. Strawiński), créer des compositions aléatoires avec un rythme polymétrique (W. Lutosławski), ont influencé la conception moderne de la catégorie du rythme. Cette catégorie a également inspiré les philosophes. Elle a joué un rôle important dans la théorie de H. Bergson, qui parlait du rythme cosmique, ainsi que dans la philosophie de F. Nietzsche et sa conception du rythme de « l'Un ». Dans la littérature la notion moderne du rythme résulte des principes artistiques d'E.A. Poe, qui inspirait les symbolistes. La conception du rythme intérieur de l'oeuvre littéraire, dû à la combinatoire des éléments phonétiques et rythmiques de la langue, était développée dans la poésie de Ch. Baudelaire, A. Rimbaud et S. Mallarmé. La continuation de leur acquis dans le domaine du rythme a apporté la production littéraire de P. Valéry, qui a tenté de reproduire un rythme musical, et de T.S. Eliot qui postulait la création de la forme lyrique à la base du rythme de la phrase musicale.

La formation de la problématique du rythme en Pologne a été accompagnée d'une discussion sur l'origine et la fonction du rythme, menée entre les poètes

d'Awangarda Krakowska et Bolesław Leśmian. Dans les manifestes avant-gardistes les poètes de „Zwrotnica” postulaient l'abandon de la traditionnelle forme métrique de la poésie et une conception moderne du rythme sous la forme de « l'éclosion » (T. Peiper) et du rythme dans l'unisme (J. Przyboś). B. Leśmian, auteur de l'esquisse *Rytm jako światopogląd*, était fidèle à la tradition métrique de la poésie dont le rythme avait, selon lui, une signification de source et de transcendance dans l'acte de création. Le groupe poétique le plus important, réuni autour de la revue « Skamander », tout comme des chercheurs en littérature, s'est prononcé comme Leśmian pour la tradition bien ancrée d'une forme métrique de la poésie. La dernière voix dans cette discussion appartient à T. Różewicz, qui après la seconde guerre mondiale parlait de l'impossibilité du retour à la source ancienne de la poésie et prônait la fin de sa tradition métrique. La production poétique de Cz. Miłosz, J.M. Rymkiewicz i S. Barańczak, analysée dans le contexte de ces opinions polarisées, était non seulement une quête d'expression artistique individuelle mais aussi une tentative de sauver des liens avec la tradition.

Le deuxième chapitre est consacré à l'oeuvre de Czesław Miłosz. Les interprétations des textes, concentrées sur l'analyse de la conscience du rythme, démontrent trois dimensions dans lesquelles la présence du rythme se manifeste : il marque son activité dans le monde, il est un élément de la poétique du texte et apporte une perspective métaphysique. Dans la poésie de Miłosz qui révèle l'éphémère et l'évanescence, qui résonne du « bruit du fleuve d'Héraclite », la conviction de l'existence d'un rythme de la Nature qui transperce tout être vivant, y compris l'homme, apparaît plusieurs fois. En même temps ce rythme est senti par l'homme de manière imminente dans son corps, sous forme de la circulation sanguine. Dans son art poétique Miłosz, selon la formule de Stanisław Balbus, mène « un lutte contre le poème », dans laquelle le rythme joue un rôle principal. Il devient la source d'une tension permanente entre une incantation rythmique de la voix du daïmon et une conscience désillusoire d'un auteur contemporain. Le rythme du poème et celui de l'imagination sont présentés par Miłosz en corrélation avec le rythme du corps et de la pulsation. La signification symbolique du rythme du sang, présente dans ses poèmes, montre les liens entre son oeuvre et des poèmes mystiques de William Blake et Oskar Miłosz. Les textes de Cz. Miłosz, interprétés dans ce contexte, dévoilent des sources mystiques de sa conscience du rythme, qui, en plus, sont liés avec la conception d'*apokatastasis*.

Dans le troisième chapitre l'analyse de la conscience du rythme dans la poésie de Jarosław Marek Rymkiewicz démontre le caractère dynamique de cette oeuvre. Sa conception du classicisme, qui renvoie à la notion de tradition littéraire d'Eliot et aux archétypes de Jung, apportait une empreinte onirique à sa poésie. « Le rythme du poème est le rythme du rêve » – écrivait Rymkiewicz. Les interprétations des poèmes de la première période de son écriture montrent la création d'une conscience onirique du sujet et une fonction du rythme qui inspire la forme. Dans l'étape suivante de sa production poétique Rymkiewicz se réfère aux

pratiques de l'idiome conventionnel. La poésie s'appuie sur de fortes relations intertextuelles où le rythme devient un médiateur des relations entre les textes. Les interprétations des poèmes renvoyant à l'idiome baroque et romantique prouvent toujours l'aspect sémantique du rythme. La dernière phase de la production littéraire de Rymkiewicz crée un espace onirique du jardin où surgissent les aspects de l'existence les plus importants : évanescence et mort. La vie de tout être est présentée comme *danse moriendi* qui coule au rythme de la valse et du ländler. L'analyse de la forme poétique des oeuvres montre comment dans le rythme du poème est inscrit celui de l'existence.

Le quatrième chapitre est consacré à la problématique du rythme dans les poèmes américains de Stanisław Barańczak. Le rythme devient ici un problème de la poétique de texte, mais, comme le prouvent les analyses des oeuvres, il s'avère être également une propriété immanente du monde, éprouvée par l'homme à l'aide du rythme du coeur et de la pulsation du sang. La conscience de ce fait échappe à l'attention de l'homme moderne, perdu dans le chaos du quotidien. La civilisation quotidienne ôte la sensation d'ordre du monde et rend impossible l'état d'eurythmie. Seule une oeuvre poétique, comme la musique, grâce au rythme et à la forme crée et modèle le monde et rétablit la sensation d'ordre de l'univers.

Redaktor
Wiesława Piskor

Projektant okładki i stron działowych
Paulina Tomaszewska-Cieply

Fotografia na okładce
Joanna Dembińska-Pawelec

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Marta Baron

Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1995-2
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-2374-9
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 29,5. Ark. wyd. 27,5.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 33 zł (+ VAT)

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa

Joanna Dembińska-Pawelec
pracuje na Uniwersytecie Śląskim,
jest adiunktem w Zakładzie Poetyki
Historycznej i Sztuki Interpretacji
w Instytucie Nauk o Literaturze
Polskiej im. Ireneusza Opackiego.
Autorka książek *Światy możliwe
w poezji Stanisława Barańczaka*
(1999) oraz *Villanella. Od Anonima
do Barańczaka* (2006).

Czym jest rytm? To z pozoru proste
pytanie zaprzętało umysły filozofów
i uczonych od najdawniejszych czasów.
W IV wieku p.n.e. Arystoksenos
z Tarentu zapisał obowiązującą przez
wieki definicję, w myśl której „rytm to
uporządkowanie określone odcinkami
czasowymi”. Czy jego ustalenia
pozostają aktualne również
w czasach współczesnych?

Książka podejmuje analizę zjawiska
rytmu w poezji w kontekście
europejskiego przełomu
modernistycznego. Perspektywa
badawcza, od Baudelaire'a do
Barańczaka, obejmuje swym zasięgiem
twórczość literacką powstającą
w czasie, gdy kategoria rytmu,
ogniskując artystyczne spory,
współtworzyła oblicze nowoczesnej
estetyki pisarskiej.

Cena 33 zł
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2374-9