

SPIS TREŚCI

WSTĘP  
11

NATASHA GINWALA

MUZEUM RYTMU:  
KONSTELACJA  
ANOMALII

17

DANIEL MUZYCZUK

TO NIE LUDZIE  
PRZETWARZAJĄ RYTMY,  
LECZ RYTMY  
PRZETWARZAJĄ LUDZI

57

ROBERT BRAIN

GENEALOGIA RYTMU

89

CHRISTOPHER TURNER

SPIN DOKTORZY:  
WYWIAD  
Z SIMONEM SCHAFFEREM  
105

NANA OFORIATTA-AYIM

AYAN:  
POETYKA BĘBNA.  
RYTM  
I ZBIOROWE „JA”  
121

JASON YOUNG

STRONA NAWIETRZNA:  
KU CYKLOWI ŻYCIA W DIASPORZE  
AFRYKAŃSKIEJ  
135

GEORG SIMMEL

RYTM ALBO SYMETRIA  
TREŚCI ŻYCIA  
ORAZ ICH PRZECIWIENSTWO  
147

ERNST MACH

ANALIZA WRAŻEŃ  
I STOSUNEK  
SFERY FIZYCZNEJ  
DO PSYCHICZNEJ  
155

BIOGRAMY, OPISY PRAKTYK  
ORAZ PISMA ARTYSTÓW  
161

BIBLIOGRAFIA  
329



# Początki muzyki i społeczeństwa wiążą się z rytmem

60

Mówić o rytmie to znaczy mówić o potężnej sile, która przepływa przez materię i generuje fale nasileń. Metody rejestracji i dalszej analizy tych poruszeń oraz ich schematów muszą być zróżnicowane, ponieważ ich celem jest śledzenie przepływu przez różnorodne materiały i odrębne organizmy. Oryginalne dziewiętnastowieczne wynalazki – sejsmograf i fonograf – to przykłady przyrządów leżących u źródeł historii pulsującej rzeczywistości modernizmu. Uwidaczniają one drobne alternacje niewidocznych fal energii. Przy użyciu rysika i papieru lub wosku tworzą rysunek krótkotrwałych stanów i ich przemian. Można go porównywać z innymi podobnymi zapisami, dzięki czemu coś pozornie wyjątkowego służy powolnemu odkrywaniu podstawowych schematów. Fale nawracają i ukazują nowy, bardziej zorganizowany obraz rzeczywistości, w której chwilowe okoliczności nieustannie się powtarzają – ukryte solilokwium, które wreszcie można usłyszeć i rozszyfrować.

W największym skrócie opis *Muzeum Rytmu* powinien wspominać o spekulatywnej instytucji, której misją jest gromadzenie artefaktów i opowieści związanych z przyrządami zaprojektowanymi w celu rejestracji lub analizy rytmu, bądź też obydwu tych czynności jednocześnie. Powinna ona jednak także sytuować te wynalazki w konkretnym kontekście nowoczesności, jako epoki opętanej obsesją na punkcie organizacji i reorganizacji delikatnych pulsów rządzących ciałami jednostek i organizmów społecznych. Nareszcie rozumiemy, że „to nie ludzie przetwarzają rytmy, lecz rytmy przetwarzają ludzi”<sup>1</sup>, a konsekwencje tego odkrycia widoczne są wszędzie. Technologia rejestracji dźwięku całkowicie przekształciła wyobraźnię i metody badawcze. Powieść *Powrót do źródeł czasu* (1953) autorstwa Alejo Carpentiera została zainspirowana wrażeniem, jakie wywarła na jej autorze taśma z nagraniem głosu południowoamerykańskiego szamana. Książka opowiada o podróży do źródeł tychże dźwięków, co podkreśla polski przekład oryginalnego tytułu *Los pasos perdidos*. Czytając ją, podążamy za kompozytorem, który przemierza górny bieg wielkiej, nienazwanej południowoamerykańskiej rzeki. Poszukuje on odpowiedzi na pytanie o prapoczątki muzyki. Istnieją dwie możliwości: ludzie zaczęli śpiewać, ponieważ pragnęli naśladować ptaki, bądź też zaczęli wybijać rytm bicia serca. Ta dwoistość wprowadza rozróżnienie między melodią i rytmem, stylem i tekstem, formą i materią. Sytuuje ona także owo źródło poza ludzkim ciałem albo w nim samym. Opisane przez autora plemię wzorowane jest na Janomamach, którzy w latach siedemdziesiątych XX wieku przykuli uwagę całego świata za sprawą kontrowersji wywołanych stwierdzeniem Napoleona Chagnona, że jest to ostatni dziki i drapieżny lud<sup>2</sup>. W 1979 roku Juan Downey – artysta i badacz warunków życia tej ludności – ukończył film oparty na materiałach zebranych w czasie pobytu ze swoją rodziną u jednego z plemion Janomamów. *Śmiejący się aligator* (*The Laughing Alligator*) rozpoczyna się od deklaracji pragnienia, by zostać pożartym przez tubylców, co zagwarantowałoby wieczne życie w ciele społecznym. Downeya interesowała koncepcja

il. 1, 2

il. 3

<sup>1</sup> V. Erlmann, *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*, New York 2014, s. 290. Wszystkie tłumaczenia w niniejszym artykule, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od jego autora.

<sup>2</sup> Zob. N. A. Chagnon, *Yanomamö: The Fierce People*, New York 1968.

61

il. 4

il. 5

il. 6

il. 7

To nie ludzie przetwarzają rytmy,  
lecz rytmy przetwarzają ludzi

Muzeum Rytmu

„niewidzialnej architektury” rozumiana jako tryb włączania praktyk rytualnych w rozszerzone pojęcie architektury. Choć głównym tematem filmu nie jest rola muzyki, a zwłaszcza śpiewu szamanów, autor osadza je w szerszym zbiorze praktyk społecznych, które nadają rzeczywistości strukturę. Coś, co w społeczeństwach Zachodu pozbawione zostało swojej pierwotnej funkcji, tu dostępne było w czystej postaci. Ostatnim badaczem Janomamów, o którym należy wspomnieć i który odwiedził te plemiona w poszukiwaniu źródeł muzyki, był kompozytor, improvizator i pisarz David Toop. W opublikowanej niedawno relacji z tej podróży stara się on bliżej zrozumieć napotkane dźwięki, na swój własny sposób posługując się cytatem z japońskiego kompozytora nazwiskiem Toru Takemitsu. Opisując swoje doświadczenia z muzyką Aborygenów w Australii, Takemitsu stwierdzał: „Oczywiście, że odkryliśmy cudowny taniec i muzykę, ale to ostatnie odległe było od tego, co uznalibyśmy za «muzykę». W jakiś sposób skłonny byłem myśleć, że ludzie ci nie mieli żadnej koncepcji muzyki”. Słowa te przynoszą Toopowi ulgę. Pisze on: „Tamtej nocy zasypiałem słuchając, jak ktoś w oddali intonuje mit. Po raz pierwszy dobrze spałem”<sup>3</sup>. Zaoferowanie podnoszącego na duchu poczucia, że muzyka, taniec i melorecytacje rozpuszczają się w szerszym obszarze praktyk społecznych, odgrywających konkretną rolę, było także jednym z celów *Muzeum Rytmu*.

W złożonych systemach wierzeń rytm stanowi pierwotną siłę, która przenika wszystko. Na tym połączeniu opierają się w szczególności niektóre wierzenia afrykańskie. Kompozytor i improvizator z Chicago, Wadada Leo Smith, podaje nową wersję tego dawnego mitu. Według wielu Afrykańczyków rytm istniał u początków czasu i często uważany był za wyłącznego stwórcy światów i ich mieszkańców – stanowi zatem samą istotę wszechświata, ukrytą cieć przepływającą przez wszystkie stworzenia – człowieka, zwierzę i warzywo – magiczny punkt styku i partycypacji, kontaktu człowieka z przyrodą – jeśli chodzi o improvizację, jest to dla mnie coś najbardziej esencjonalnego<sup>4</sup>. Zamieszkujący Afrykę lud Dogonów uważa, że taniec i gra na bębnach biorą swój początek z dwóch światów: rytuałów pogrzebowych i kowalstwa (inaczej niż w przypadku wynalezienia harmonii w tradycji pitagorejskiej). Według relacji Marcela Griaule’a to szakal jako pierwszy odtąńczył taniec zmartwychwstania. Zadaniem Nommo (pierwszej żywej istoty stworzonej przez boga nieba) było nauczenie ludzi tańca, a kowal odegrał w tym procesie kluczową rolę: „Kowal, wynalazca pierwszej kadencji zmartwychwstania, odnalazł nowe rytmy, odpowiadające nowym figurom. Kowadło i miechy uczestniczyły w jego trudzie; szybko jednak zastąpione zostały zespołem podstawowych instrumentów muzycznych: bębny, objawione przez Siódmego Nommo, zajęły miejsce miechów, żelazne dzwonki zastąpiły kowadło, a pałka do bicia w bęben – młot kowalski. Początkowo jedynie kowale uderzali w skórę węża; powoli jednak zaczęli ich zastępować inni mężczyźni”<sup>5</sup>. Jean Rouch ukazał potomków tych pierwszych bębniarzy w swoim filmie *Bębny Dogonów. Wprowadzenie do analizy rytmów* (*Batteries dogon: Éléments pour une étude des rythmes*, 1965). Dzieli się na dwie odrębne części: prezentację struktur rytmicznych i ich zastosowanie w rytuale pogrzebowym. Pierwsza potraktowana została jako krótki kurs języka obcego o niejasnej logice. Jest to także ironiczny komentarz na temat skłonności antropologów

<sup>3</sup> D. Toop, *Lost Shadows: In Defence of the Soul – Yanomami Shamanism, Songs, Ritual*, 1978, City of Brussels 2013, s. 23.

<sup>4</sup> Wadada L. Smith, *notes (8 pieces)*, source a new world music: creative music, Chicago 1973, s. 35, [nakład własny, 200 egzemplarzy].

<sup>5</sup> M. Griaule, *Bóg wody. Rozmowy z Ogotemmelim*, tłum. E. Klekot, Kęty 2006, s. 209.

Gromadzone i analizowane dane prezentowane były za pomocą złożonych systemów kodowania. W wyniku tego powstała marksistowska perspektywa pozwalająca spojrzeć na praktyki muzyczne jako na wieloelementowe narzędzia socjalizacji lub oporu. Lomax jawi się jako uważny czytelnik wiersza Carlosa Williamsa *Orchestra*<sup>10</sup>, w którym muzyka widziana jest najpierw jako coś pozornie abstrakcyjnego, lecz w finale otrzymuje moc rozwiązywania problemów:

zasadą muzyki jest  
powtarzanie tematu. Powtarzanie  
i powtarzanie jeszcze raz,  
w miarę, jak rośnie tempo. Ten  
temat jest trudny,  
ale nie bardziej  
niż fakty, które należy  
rozstrzygnąć.<sup>11</sup>

## Rytm podmiotu

Przyjrzyjmy się temu, w jaki sposób muzyka wchodzi na społeczny poziom za sprawą teoretycznego modelu refrenu oraz jak poziom ten analizowany jest z perspektywy badań procesów indywiduacji. Podobnego tematu dotyka instalacja wideo *Refren (The Refrain)*, 2015), której autorami są Angela Melitopoulos oraz Maurizio Lazaratto, Angela Anderson i Aya Hanabusa. Ta złożona i dygresyjna praca dotyczy analizy rytmu na wyspach Okinawie (Japonia) i Czedżu (Korea Południowa), ukazując praktyki wykonywania refrenów. Pojęcie to zastosowali Gilles Deleuze i Felix Guattari na określenie zestawu funkcji, które ujawniają terytorium. Etnologia opisuje niektóre rodzaje refrenu w kategoriach rytuału, lecz ma on szersze znaczenie. Aby pogłębić rozumienie jego natury, Deleuze i Guattari odwołali się do pojęcia „szarego punktu” ukutego przez Paula Klee w *Szkicowniku pedagogicznym*. Funkcjonuje on jako nieokreślone centrum zbioru przeciwstawnych jakości (w rysunkach Klee są to kolory), warunkujące dynamizm i wieczny ruch. Ruch ten jest działaniem, które wyznacza zasięg terytorium. Klee w interesujący sposób opisuje jego rolę: „Patos (lub tragedia) zmienia się w etos, w którym zawiera się energia i przeciw-energia”<sup>12</sup>. Patos należy tu rozumieć jako bardziej ogólne działanie wzbudzające pełen wachlarz „emocji”, a etos jako „charakter” wynikający z tej praktyki. W książce *Tysiąc plateau* refren ukazany zostaje po raz pierwszy poprzez

64

il. 11

il. 12

10

Steve Reich to kolejny czytelnik tego samego dzieła, które często przywołuje, omawiając własną muzykę (zob. E. Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington 1991, s. 48).

11

W. C. Williams, Orchestra, [w:] *The Collected Poems of William Carlos Williams*, t. 2: 1939–1962, red. C. MacGowan, New York 1988, s. 251.

12

P. Klee, *Pedagogical Sketchbook*, tłum. S. Moholy-Nagy, New York 1972, s. 31.

65

il. 13

il. 14

13

G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. anonimowe, Warszawa 2015, s. 378.

To nie ludzie przetwarzają rytmy,  
lecz rytmy przetwarzają ludzi

Muzeum Rytmu

obraz dziecka śpiewającego w ciemnościach, co umożliwi mu stworzenie „jakiegoś stałego i stabilnego centrum spokojnego ośrodka, uspokajającego, dającego poczucie stałości pośród zamętu”<sup>13</sup>. Wizja ta bliska jest psychoanalitycznej zależności pomiędzy muzyką i jaźnią opisaną przez Theodora Reika w książce *The Haunting Melody: Psychoanalytic Experiences in Life and Music (Nawiedzająca melodia: doświadczenia psychoanalityczne z życia i muzyce)* z 1953 roku, którą rozpoczyna refleksja autora na temat wpływu pewnej kompozycji Mahlera na jego własną praktykę auto-analityczną. Przywołuje on przykład kochającej się pary, aby pokazać, w jaki sposób słownictwo muzyczne służyć może zrozumieniu relacji i procesów społecznych: dwuosobową wspólnotę można uznać za odzwierciedlenie społeczeństwa jako takiego. Czynnikiem czasu widoczny w cyklicznym początku i końcu seksualnego preludium oraz finalnej rozkoszy ma decydujące znaczenie. Poeta opisuje idealną miłość jako „dwa serca, jedno bicie”. Nawet ci, którzy zwykli postrzegać pociąg seksualny w kategoriach instynktu, zgodnie z jego główną cechą, nie mogą uwolnić się od przekonania, że szczęśliwa miłość zależy w dużej mierze od uzgodnienia w czasie jednostkowych rytmów dwóch istot ludzkich<sup>14</sup>.

Philippe Lacoue-Labarthe dokonał dogłębnego odczytania książki Reika i przeanalizował każdą wibrację jego głosu. Przekonanie, że każdy ma swój własny rytm, który jest lub nie jest zsynchronizowany z rytmem otoczenia, to jedna z najpopularniejszych tendencji intelektualnych w psychologii początku XX wieku. Reik dochodzi jednak do istotniejszych wniosków, kiedy zauważa, że rytm odzwierciedla charakter, kształtując strukturę dykcji; nadaje formę *etosowi*. Dzięki temu powiązaniu Lacoue-Labarthe mógł sformułować kategoryczne stwierdzenie:

W takiej mierze należałoby więc uznać, że być może rytm jest nie tylko kategorią muzyczną. Ani jedynie figurą. To raczej coś między uderzeniem, cięciem a figurą, któremu zawsze tajemniczo udaje się oznaczać „etyczność”. Albowiem słowo to (a być może już pojęcie) złożyło – na samym krańcu tego, co podmiotowi może się przejawiać, objawiać lub co może go kształtować – pewien typ lub odcisk, pre-inskrypcję, która – kształtując nas zawczasu – określa nas przez wyłączenie i powoduje, że nie mamy dostępu do siebie samych. Pre-inskrypcja odsyła nas z powrotem do chaosu, który z pewnością nie został przez nas uschematyzowany, abyśmy mogli się ukazać takimi, jakimi jesteśmy. W tym sensie, być może, „każda dusza jest rytmicznym splotem”. Jesteśmy zrytmizowani.<sup>15</sup>

Rytm staje się zatem splotem, który tworzy istotę formy. Wyobraźnia muzyczna Klee pozwoliła mu postrzegać kształtowanie się języka jako proces toczący się miarowym ruchem. Podobny proces zauważa się, jeśli chodzi o kształtowanie jaźni. Muzyka wprawia mechanizm w ruch. Jest to możliwe, ponieważ według Reika jaźń pod względem struktury przypomina utwór muzyczny.

Prowadząc badania na potrzeby swojego utworu *Notatniki (The Notebooks)*, 2016), Alessandro Bosetti odkrył, że czeski kompozytor Leoš Janáček zwykł notować nuty i zapisywać melodie mowy, które słyszał w całym swoim otoczeniu. Nie obchodziły go za bardzo możliwości, jakie dało wynalezienie przez Edisona czy Bella technologii mechanicznej rejestracji dźwięku. Wolał sporządzać ręczne notatki, którymi mógł się później posłużyć. Bosetti uważał to odręczne notowanie za akt podobny do procesu opisanego przez Klee, czyli nieustającego skoku ponad szary punkt. Zamiast poszukiwać w kompozycjach Janáčka melodii z jego

14

T. Reik, *The Haunting Melody: Psychoanalytic Experiences in Life and Music*, New York 1953, s. 119.

15

P. Lacoue-Labarthe, *Echo podmiotu*, [w:] tenże, *Typografie*, tłum. J. Momro, Kraków 2014, s. 196.

Hanne Darboven (ur. 1941 r. w Monachium – zm. 2009 r. w Hamburgu)

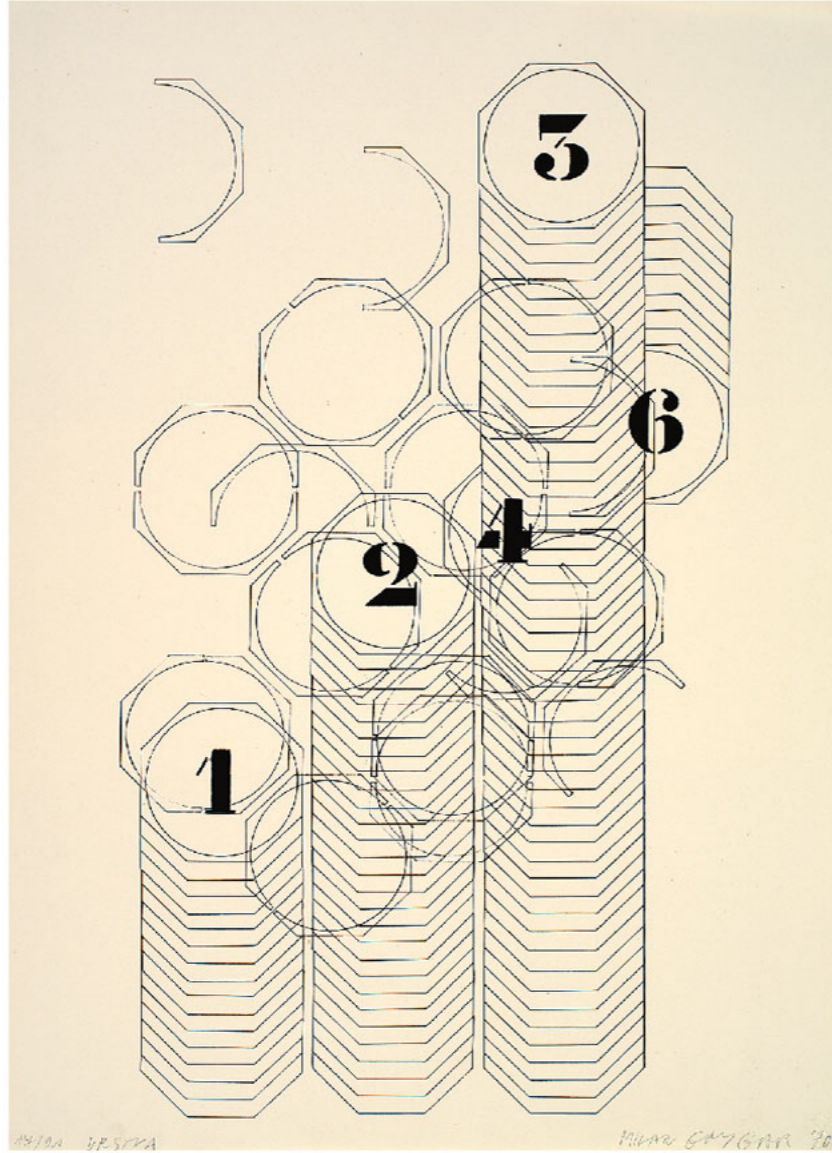
Darboven była niemiecką artystką konceptualną. Wynalazła odrębny sposób tworzenia sztuki na podstawie codziennych zapisów mijającego czasu. Jej inwencja koncentrowała się na przekładaniu tego pozornie nudnego działania na duże cykle, w których prywatne wspomnienia stawały się częścią większej narracji historycznej. W latach osiemdziesiątych XX wieku zaczęła korzystać z systemu notacji stworzonego dla swoich prac wizualnych jako podstawy wzoru matematycznego, który umożliwił tworzenie kompozycji muzycznych zazwyczaj na organy, kontrabas, trio lub orkiestrę. Utwory

te, minimalistyczne w swej formie, były jednak dość różne od klasycznej muzyki minimalistycznej. Twórczość Hanne Darboven reprezentowana jest w *Muzeum Rytmu* przez książkę artystki zawierającą fragmenty wybrane z jej przełomowej pracy *Urzeit/Uhrzeit* (*Primeval Times/Time of Day – Czasy Pierwotne/Czas dnia*), która w oryginale składa się z 26 tomów i powstała w latach 1987–1988. Publikacja artystki ma 148 stron, a na każdej znajdują się cztery oryginalne rysunki.

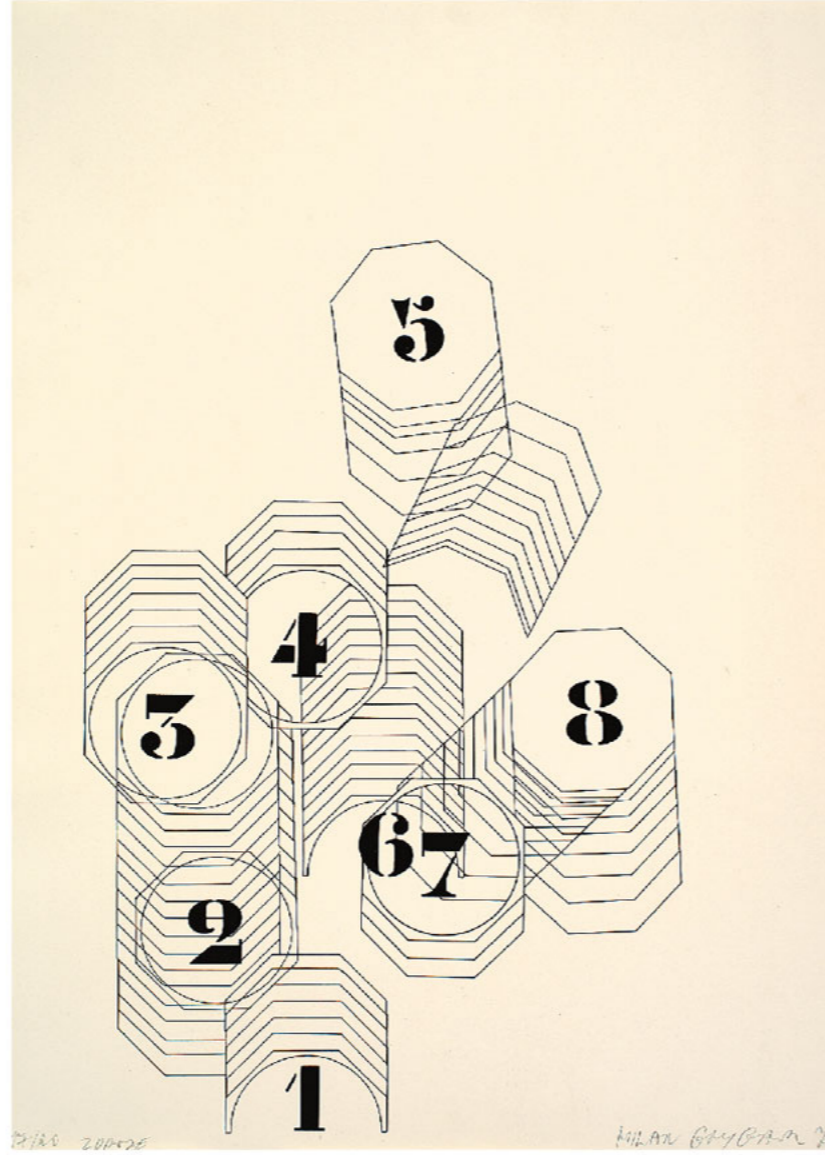
Hanne Darboven, *Urzeit / Uhrzeit*, książka w limitowanej edycji, sygnowana i numerowana ręcznie, 30,3 x 43,6 cm, 246 s., wydana przez Coosje van Bruggen, New York 1990, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi





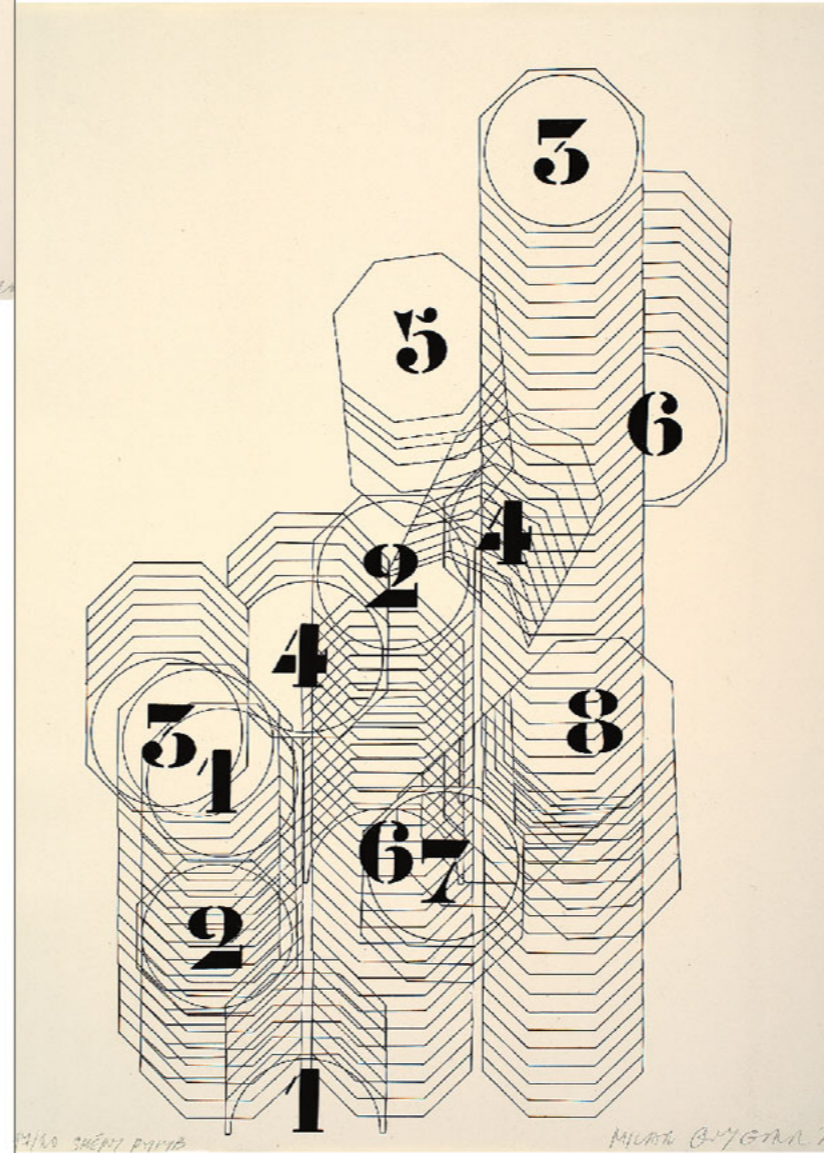


Milan Grygar, *Vrstva (Warstwa)*,  
litografia, 62,5 x 44 cm, 1970,  
kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

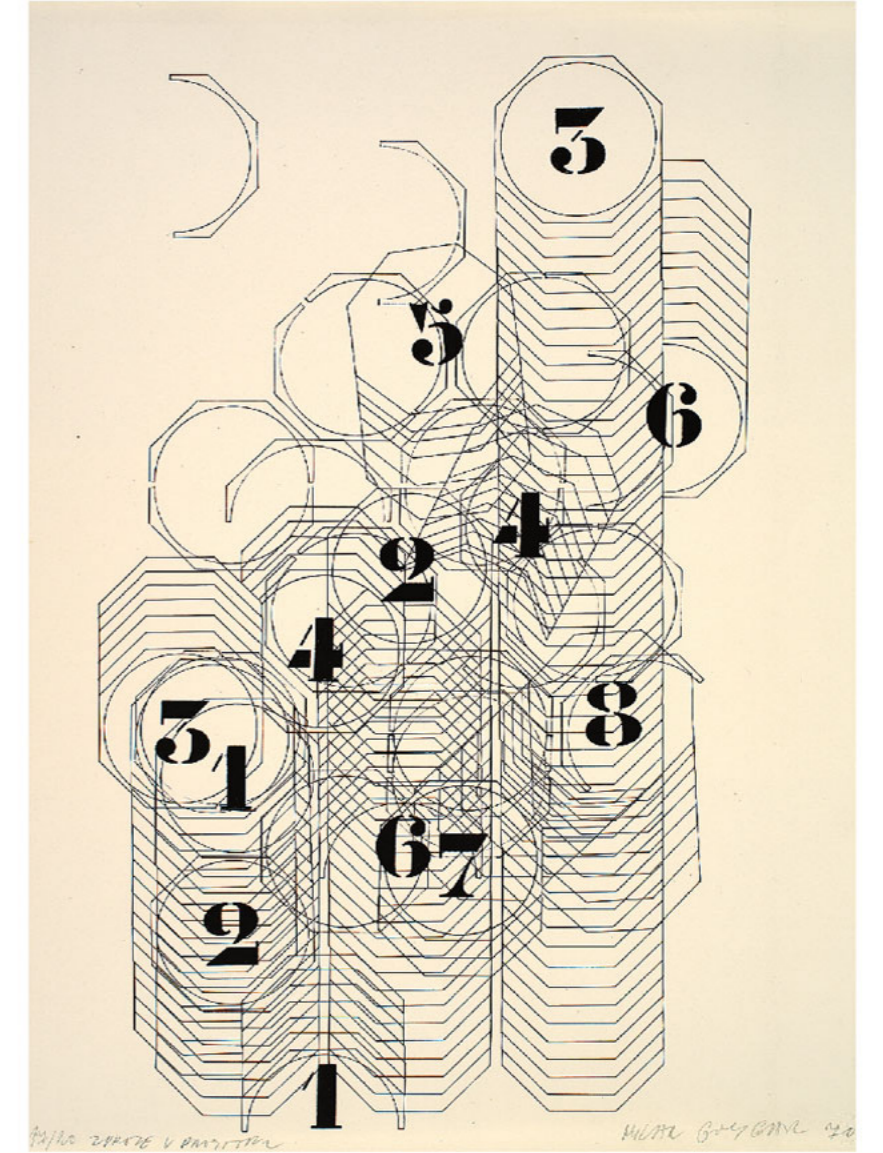


Milan Grygar, *Zdroje (Zasoby)*,  
litografia, 62,5 x 44 cm, 1970,  
kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

Milan Grygar, *Směry pohybu*  
(*Ruch kierunkowy*), litografia, 62,5 x 44 cm,  
1970, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



Milan Grygar, *Zdroje v prostor*  
(*Zasoby w przestrzeni*), litografia, 62,5 x 44 cm,  
1970, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



Katarzyna Kobro (ur. 1898 r. w Moskwie – zm. 1951 r. w Łodzi)

Kobro była awangardową rzeźbiarką i teoretyczką sztuki. Początki jej twórczości wykazują wpływy sowieckiego konstruktywizmu. Sprzeciwiała się postrzeganiu rzeźby przede wszystkim jako materii. Zamiast tego proponowała, aby rzeźbę postrzegać jako obiekt otwarty na przestrzeń i wspólnie z nią tworzący jednolitą strukturę, w której przestrzeń staje się bardziej skondensowana i nabiera sensu. Rzeźba może osiągnąć taki poziom zaangażowania dzięki wytworzeniu rytmów

przestrzennych, których struktura wynika z obliczeń. Swoją teorię Kobro wyjaśniła w eseju napisanym wspólnie ze Strzemińskim: *Kompozycja przestrzeni / Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931). Uważała podział sztuki na piękną i użytkową za sztuczny. Jej prace były modelami przestrzeni, które tworzyły nowy typ przemieszczania się dużych grup ludzi. Nigdy jednak nie projektowała ich z myślą o bezpośrednim wykorzystaniu; były to studia nad rytmem czasoprzestrzennym.

Katarzyna Kobro (?), *Rzeźba przestrzenna*, 1928, metal, olej, 60,4 x 47,9 x 25,5 cm, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



Andrew S. Yang (ur. 1973 r. w Chicago)

Andrew S. Yang z wykształcenia jest biologiem i artystą wizualnym, w którego twórczości sztuka łączy się z naukami przyrodniczymi i historią naturalną. Analizuje powiązania pomiędzy różnymi mediami; dla twórcy są nimi „teoria, rzeczy i stworzenia, które obfitują w naszą ekologię doświadczeń”. Interdyscyplinarna i oparta o badania naukowe praktyka artystyczna Yang’a jest rozważaniem na temat naszych intymnych, ale trudnych związków z przyrodą. Wychodzi on jednocześnie poza dominującą dychotomię natura – kultura. Jego prace nawiązują do rejestrów ludzkiego i nie-ludzkiego postrzegania zjawisk na różnych poziomach, od mikrobiologii do rozległych sfer niebieskich. Cykle takie jak *Makeshift Geology (an Anthroposcene)* (*Geologia prowizoryczna (Antroposcena)*) dotyczą zmian geologicznych i rosnącego znaczenia tezy o antropocenie. Projekt *The Finding of Falling and Floating (meteorites & ambergris)* (*To co spada i pływa (meteority i ambra)*, 2013) pokazany w *Muzeum Rytmu* jest sam w sobie muzeum, w którym odnajdujemy skały, fragmenty asteroidów, ceramiki i serię zdjęć z satelity. Budując taksonomię wokół tych znalezionych materiałów oraz wykorzystując różne strategie ich pokazywania, które realizują cele pedagogiczne, naukowe, ale również artystyczne, instalacja ignoruje jednowymiarowe zasady kategoryzacji. Umieszcza gatunki pochodzące z przestworzy układu słonecznego w głębi oceanu, zestawiając je ze sobą.

Andrew S. Yang, *The Finding of Falling and Floating (Odnalezienie upadania i unoszenia się)*, 2014, ceramika, znalezione skały, znalezione drewno, gaza; zdjęcia satelity Thaichote szukającego lotu Malaysian Airlines MH 370 z 24 marca 2014; zdjęcie planetoidy 2012 VP1113 z 24 marca 2014; gwoździe muzealne.  
Widok wystawy *Muzeum Rytmu*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, zdjęcie: Piotr Tomczyk.  
Dzięki uprzejmości artysty

