УДК 78.01 : 781.15

Мечислава Демска-Трембач

РИТМ КАК ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ОПЫТ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Статья посвящена проявлениям ритмического начала в изобразительных искусствах в сопоставлении с музыкой. Сформулированная проблема рассматривается на материале произведений живописи и скульптуры, созданных польскими мастерами XX века группы «Ритм». Автор выделяет такие приёмы достижения ритмичности, как система расположения линий и цветовых оттенков, сопряжение глубины и плоскости, чередование пропорций, а также смену напряжений и разрежений. К этому ряду добавляется симметричность композиции как фактор её упорядоченности. Свои наблюдения исследователь подкрепляет ссылкой на научную концепцию ритма, предложенную К. Кобро и В. Стшеминским, и музыкальный эксперимент З. Краузе.

Ключевые слова*: ритм, симметрия, время, пространство, линия, пропорция, глубина, плоскость.*

Мечислава Демська-Трембач

РИТМ ЯК ЛЮДСЬКИЙ ДОСВІД ПРОСТОРУ ТА ЧАСУ. *Статтю присвячено проявам ритмічного начала в образотворчому мистецтві у зіставленні з музикою. Сформульована проблема розглядається на матеріалі витворів живопису та скульптури, що створені польськими майстрами XX ст. групи «Ритм». Автор виділяє такі прийоми досягнення ритмічності, як система розміщення ліній та кольорових відтінків, співвідношення глибини та площини, чергування пропорцій, а також зміну напруги та розрядження. До цієї низки додається симетричність композиції як фактор її підпорядкованості. Свої спостереження дослідник підтверджує посиланням на наукову концепцію ритму, запропоновану К. Кобро та В. Стшемінським, і музичний експеримент З. Краузе.*

Ключові слова*: ритм, симетрія, час, простір, лінія, пропорція, глибина, площина.*

Mechyslava Demska-Trembach

RHYTHM AS A HUMAN EXPERIENCE OF SPACE AND TIME. *The article is devoted to rhythm in visual arts in comparison with music. The problem is examined on the material of sculpture and painting works created by Polish artists of XX century involved in the group "Rhythm". The author outlines such ways of reaching rhythmicity as a system of lines' and colors' disposition, conjugation of*

depth and plane, changes of proportions, alternations from tension to rarefication. The symmetry of composition on the other hand becomes a factor of its order. The author supports these observations by the scientific concept of rhythm offered by K. Kobro, W. Strzeminski and musical experiment of Z. Krauze.

***Keywords**: rhythm, symmetry, time, space, line, proportion, depth, plane.*

Mieczysława Demska-Trębacz

RYTM JAKO LUDZKA PRZYGODA Z CZASEM I PRZESTRZENIĄ

Czas i przestrzeń rytmem uporządkowane

„Jedno słowo [rytm] starczy za program [...] Ich słowem powinna być barwa, linia i bryła" – pisała Janina Orynżyna[1] o polskich plastykach z lat dwudziestych ubiegłego wieku, którzy normą zwierzchnią twórczości uczynili wszechobecną w ich czasach kategorię rytmu. Ci malarze i rzeźbiarze wpisali się w nurt ówczesnych apologetów rytmu, przekonanych o niezwykłej mocy tego, związanego z czasem i przestrzenią, fenomenu.

Historię rytmu znamionuje zatrata podstawowej intuicji: stopniowe zapominanie pierwotnego znaczenia tego pojęcia. Jako element życia i sztuki wzbudzał on ciekawość ludzi od zarania kultury śródziemnomorskiej. Od czasów helleńskich po dzień dzisiejszy stoimy wobec pytania: czym jest rytm? – i zmagamy się z jego zagadką. Z problemem niemożności jednoznacznego określenia istoty tego fenomenu zmierzył się antyk grecki. Sformułowane w czasach starożytnych teorie rytmu okazały się jednak niezniszczalne, skoro żyją do naszych dni. Nie oznacza to, że dzisiaj powszechna jest znajomość wielowiekowej tradycji myśli rytmologicznej. Wtajemniczeni w sens i właściwości rytmu wiedzą, że bywa on postrzegany rozmaicie, a nawet – rzec można – istnieje w tej sferze zamęt pojęciowy i definicyjny. Dla lepszego zrozumienia rzeczywistości artystycznej i zbliżenia się do prawdy o rytmie warto tym problemom poświęcić nieco uwagi, a wobec polifoniczności rozległej refleksji teoretycznej dokonać

[1] J. Orynżyna, *Wystawa Stow. „Rytm"*. 1921/22, z. II. Cyt. za: H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa, 1972, s. 177.

wyboru zagadnień ważkich, choć niekiedy utajonych, z którymi stykaliśmy się w muzyce, plastyce czy architekturze minionego wieku.

Przyjęte w tych rozważaniach rozumienie pojęcia rytmu nawiązuje do najstarszego nurtu myślenia o tym fenomenie, którego korzenie tkwią w klasycznej Helladzie. Prawdziwe znaczenie terminów zdobywamy wszak przez analizę etymologiczną. Słowo *rhytmós* powiązał Platon z porządkiem ruchu (*kineseos taksis)*[2]. Zgodnie z ustaleniem filozofa wszelki ruch posiada swój porządek i właśnie ten ład jest rytmem. Jest więc porządkiem jednostajny ruch drgań; ale obok jednostajnego – w wyniku oddziaływania gry rozmaitych sił – także ruch, który przestaje być jednostajny, ulega wahaniom, jak na przykład bicie serca (mówimy wówczas nawet o jego arytmii). Rytmiczna jest przemienność dnia i nocy. Krążenie planet, ruch galaktyk jest również rytmem, ale o bardziej złożonej strukturze nieuchwytnej jednak dla nas bez pomocy specjalnych przyrządów.

Rytm jest ludzkim zjawiskiem, w którym następuje zestrojenie części zmysłowej z rozumową. „A odczucia porządku w głosach i skokach żadna istota żywa nie posiada. To ma tylko natura ludzka. A porządek w ruchach nazywa się rytmem" – wyjaśniał Platon[3]. Nie budzi sprzeciwu konstatacja, że to ludzka percepcja ma tworzyć rytm. Zmysły reprezentują odbiór dźwięku, światła, obrazu, bryły; intelekt zaś wiąże się ze spekulacją, rytmizowaniem, rozumianym jako narzędzie do przeprowadzania estetycznych, czy teoretycznych refleksji. Fenomen rytmu jest bowiem naszym subiektywnym wrażeniem, formowanym przy pomocy organów zmysłów, zależnym od tych zmysłów, ograniczonym do strefy postrzeganych przez nas, tak zwanych średnich miar. Jest więc w postrzeganiu zjawisk rytmicznych odwołanie do intelektualnych i fizjologicznych możliwości człowieka. Zbyt drobne rytmy uznamy jako nieznane. Zbyt zróżnicowane segmenty odczytamy jako chaos, który być może jest porządkiem, ale nie dla nas, nie dla naszych zmysłów ani też umysłu. W tym miejscu należy dodać, że ograniczenie w porządkowaniu ruchu, czyli rytmizowaniu,

[2] Zob. *Platona Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw"*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 333–334. W oryginale greckim fragment ten brzmi: *„te de tes kineseos taksei rhytmos onoma ein"* („porządek ruchu nosi nazwę rytmu"), *Prawa*, 665A.

[3] Zob. też: Platon, Prawa (*Nomoi*), przekład M. Maykowska, Warszawa 1960, s. 72.

dotyczy nie tylko muzyki, ale zjawisk, które rozgrywają się na płaszczyźnie lub w przestrzeni.

Organizowanie rytmu i jego interpretacja jest zatem zadaniem dla odbiorcy, bo istnieją inne, niż fizykalne wymiary rzeczywistości rytmicznej – ludzkie. Gdy tworzywem dla rytmu są sylaby, gesty, kształty reszta staje się dziełem umysłu (a może też intuicji). Seria fizyczna (wysokość dźwięku, jego czas trwania, kolor czy światło) nie tworzą jeszcze rytmu. Warunki ruchu określają bowiem zarówno czynniki fizyczne, jak i subiektywne, które pozwalają nam organizować je w rytmy. Można skonstatować, że to wewnątrz nas tworzymy rytmy. Do ucha docierają dźwięki, a w nas „żyje siła rytmiczna", bo my posiadamy zdolność do grupowania dźwięków, które mają czas trwania, siłę, wzlot, spoczynek – czyli to wszystko co sprawia, że powstaje ruch. To oko chwyta barwy, linie, kształty, a my układamy z nich meandry i arabeski, budujemy szeregi z motywów czy brył, układamy je w struktury rytmiczne lub symetryczne. Umiejętności tej nabywamy w procesie indywidualnych doświadczeń z czasem i przestrzenią[4].

„Rytm jest wszędzie" –

– Tak wyznaje Pius Servien i przekonuje: "w zmąconych przestrzeniach, które nas otaczają, jedynym przewodnikami człowieka, jedynymi zapewniającymi jasną orientację są rytmy"[5]. Przy takim rozumieniu rytm urasta do równie powszechnej, a zarazem tajemniczej kategorii, co przestrzeń i czas. W różnych ujęciach teoretycznych rytm przybiera znaczenie o rozmaitym zakresie. Najszerszy zasięg przypisują mu koncepcje, które znajdują to zjawisko „wszędzie i zawsze, nie tylko w sferze sztuki, ale i we wszystkich innych wytworach ludzkich, w kulturze i przyrodzie"[6].

W rozważaniach o zakresie pojęcia rytmu wprowadzić należy podział na zjawiska zrodzone przez naturę, występujące w przyrodzie i wytwo-

[4] Raymond Beyet zwraca uwagę, że rytm można po prostu postrzegać, ale można go także odczuwać. Można poddać się sugestiom układów zawartych w samym dziele, ale można również porządkować doznania zmysłowe według własnego poczucia rytmu. R. Bayet, *Essence du rythme*, „Revue d'Esthetique" 1953, t. VI, z. 4, s. 376.

[5] P. Servien, *Les rythmes comme introduction physique á l'ésthétique, Paris 1930*. Cyt. za: M. Ghyka, *Essai sur ler rythme*, Paris 1938, s. 182.

[6] Zob. S. Furmanik, *Rytm-metr-średniówka*, Wrocław 1950, s. 5.

rzone przez człowieka, czyli na twory natury i kultury. Przyjmując utrwalone schematy myślenia zakładamy zatem, że istnieje rytm pochodzenia naturalnego i rytm „nienaturalny" („sztuczny"), który należy do kultury. Ten drugi rodzaj rytmu jest świadomie powołany do życia w sztukach pięknych: w poezji, muzyce, tańcu (tradycyjnie nazywanych „sztukami ruchu"), jak i w architekturze, malarstwie, rzeźbie (czyli w „sztukach spoczynku"). Od twórcy zależy natomiast, według jakiej koncepcji, w oparciu o jakie normy, upodobania, tradycje zaprojektuje organizację ruchu. Jest to jego, artysty, czynność świadoma: tworzony dla człowieka i przez człowieka rytm ma bowiem określony cel i pewną zawartość informacyjną. Uwzględnia ponadto granice ludzkiej dostrzegalności porządku ruchu.

W kwestii zakresu rytmu poglądy znawców jego tajemnic są podzielone. Nie należy do odosobnionych stanowisko Sonnenscheina, który wprawdzie próbował dokonać ścisłej „transpozycji przestrzeni na czas", ale w konkluzji doszedł do konstatacji, że 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 ten ciąg się składa[7].

Wielu biegłych w zagadnieniach rytmu zwraca uwagę na znaczenie periodyczności, postrzeganej jako swoiste zaburzenie ciągłości trwania. Niezawodnie na ludzkie zmysły oddziałuje jednak to, co odcina się od „metronomicznego", regularnie płynącego w nas nurtu czasu, co łamie naturę trwania. Regułom tym podlegają zarówno rytm dźwiękowy, jak i w stopniu zbliżonym układy wizualne, segmentujące przestrzeń. Rytmem jest każdy ruch, który polega na zmianie pewnych elementów, na powtarzaniu jednakowych lub przemiennych, cyklicznych struktur. Konwencja, właściwa organizacji rytmu w nowożytnej sztuce europejskiej, zarówno w muzyce, jak i po części w plastyce, uwzględnia również takie sposoby segmentacji czasu i przestrzeni, które polegają na budowaniu struktur hierarchicznych. Bazują one nie na jedności i jednorodności, lecz na dualizmie sił.

---

[7] E.-A. Sonnenschein, *What is Rhythm? An essay...accompanied by an Appendix on Experimental Syllable Measurement in which Stephen Jones and Eileen MacLeod have co-operated*, Oxford 1925, s. 7.

Rytm w sztuce

W rozmaitych dziełach sztuki, które istnieją w przestrzeni i czasie rytm jest regulowany według odmiennymi zasad. Sposób jego poznania zależy od tego, czy kompozycja ukazana jest w stanie zatrzymania, czy też może przedstawiana w ciągłym rozwoju**.** Sztuki plastyczne prezentują nam swoje dzieła w przestrzeni lub na płaszczyźnie jako skończone. Dzieła te, ze względu na nasze możliwości percepcyjne jawią się jako struktury znieruchomiałe; obecnie postrzegane, bo nie uciekają w przeszłość, lecz pozostają na naszej drodze percepcyjnej. Odbieramy te obiekty w pierwotnym wrażeniu jako pewną całość, zanim dostrzeżemy szczegóły. Zatrzymane w jednym momencie swego bytu na ogół zezwalają widzowi na dowolną drogę percepcji. Muzyka, sztuka chroniczna konstytuująca się w następstwie czasów, wymaga od słuchacza szczególnie uważnej pamięci. Musimy bowiem zarejestrować to, co było „przed", a nie jest „teraz". Czasowość z istoty swej oznacza nietrwałość, czyli stałe przechodzenie z obecności w nieobecność. Jednakże pomimo odmiennych sytuacji artystycznych w jakich powstaje zjawisko rytmu może on stać się zasadą porządkującą dzieła różnych sztuk.

W teorii architektury jest miejsce dla pojęcia rytmu, ulokowanego wśród zjawisk formalnych. Nie jest łatwo ustalić od kiedy termin ten funkcjonuje i jak go należy rozumieć w kontekście choćby kategorii Witruwiusza, takich jak *ordinatio*, *dispositio*, *eurytmia*, czy *symetria*. Warto natomiast uwzględnić pewne konteksty, czy analogie, przydatne dla wzajemnego oświetlania się różnych dziedzin sztuki, zwłaszcza gdy mowa jest o percepcji zjawisk wzrokowych i słuchowych.

W rozważaniach o rytmie nie można pominąć znanej prawidłowość ludzkiej percepcji, że przy postrzeganiu nie zachowujemy się biernie, lecz z określonym nastawieniem, z dyspozycją do „postaciowania", z gotowymi formami całości; jesteśmy niejako nastrojeni na pewne wrażenia wzrokowe czy słuchowe. Tę tajemnicę percepcji znał Witruwiusz[8], bo dowodził, że oczy byłyby obrażone widząc rzeczy, do których nie są przyzwyczajo-

[8] Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przekład K. Kumaniecki, opracowanie P. Biegański, Warszawa 1956, s. 43.

ne, lub które zwyczajne chcą widzieć inaczej. Potwierdził w tych słowach ustalenie, że miarą w odbiorze rytmu jest człowiek i w jego możliwościach percepcyjnych szukać należy wskazówek formalnych. Sformułował więc dyrektywę dla architekta: budynek powinien być ukształtowany „po ludzku", powinien odpowiadać psychice człowieka.

Kategoria rytmu służyła raz jako narzędzie do opisu zasad kompozycji artefaktów już istniejących – do konkretyzacji ustaleń teoretyków zwróconych wstecz, jak Heinrich Wölfflin i Hugo Riemann w odniesieniu do sztuki XVIII i XIX wieku; innym razem – pomagała zarejestrować pomysły twórców, takich jak Le Corbusier czy Strzemiński, nastawionych na przeobrażanie sztuki. Użyteczny był termin rytm, gdy „sznur pereł" zamieniał się w migotliwy ciąg, a fryz ułożony z jednorodnych elementów przypominał „tykanie zegara"; ułatwiał też uporządkowanie bardziej swobodnie upostaciowanych segmentów.

Struktury oparte na następstwie jednorodnych grup Wölfflin zakwalifikował jako metryczne, co pozostaje w zgodzie z jego koncepcją: metrum w architekturze jest jednostajnym, miarowym powtarzaniem tego samego motywu[9]. Jednakże w powszechnym rozumieniu teoretyków architektury to rytm polega na szeregowaniu form budowanych na zasadzie jednej i tej samej wytycznej i mających tę samą wielkość (chodzi więc o tok izometryczny). Takie pojmowanie zjawiska rytmu w przestrzeni potwierdza następujące wyjaśnienie: „Rytm jest tym bardziej spoisty, im bardziej jednoznacznie łączą się w nim człony jednakowe. Rytmy, których człony nie są jednakowe, a tylko podobne – są swobodniej uformowane"[10]. Luźniejszym ukształtowaniem jest zatem układ podpór w alternacji, niż szereg kolumn jednorodnych. Nie oznacza to, że jest jedynie poprawnym i zalecanym układem, wszak praktyka architektoniczna różnych stylów preferowała raz izometrię, innym razem rytm swobodny. „Chociaż, serce nasze bije rytmicznie, chodzimy i oddychamy rytmicznie, ale budując rytmy nie naśladujemy bicia serca ani rytmu oddychania, działamy jedynie według tych samych nakazów, zgodnie z którymi, np. ziemia obiega regularnie

[9] H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1926. Por. tegoż: *Kunstgeschichte Gründbegriffe*, München 1921.

[10] J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1962, s. 63.

dookoła słońca, a my chodzimy i oddychamy rytmicznie. Także wymagania symetrii nie wynikają z układu naszego ciała" – przekonywał Wölfflin[11]. Należy podzielić pogląd szwajcarskiego teoretyka, bo to nie rytm naturalny, lecz „sztuczny" jest podstawą kształtowania tego, co przez człowieka wykreowane – dzieła.

Dopracowała się architektura, na podobieństwo nauki o melodii czy nauki kompozycji, szeregu norm, które miały zagwarantować prawidłową kompozycję bryły, fasady, detalu architektonicznego, czy perspektywy w urbanistyce. Z doświadczenia wynikło ustalenie, że „elementy rytmu tym bardziej ciążą ku sobie, dążą do połączenia się, zmierzają do podkreślenia dyscypliny rytmu, im odległości między nimi są mniejsze i im silniejsze są ich pokrewieństwa formalne" (Żórawski). Podobnie jak ta, że działanie rytmu i symetrii łatwiej zauważyć w poziomie, niż w pionie. Z kategorią rytmu wiązane są również zasady kształtowania kulminacji.

Problem kulminacji formalnej w przestrzeni rozwiązywany był rozmaicie: jako punkt główny (np. kopuła na budowli centralnej), jako układ złożony z wielu części, czy jako zamknięta przestrzeń ujęta w ramy ukształtowane z brył (w przypadku placu). Do powstania kulminacji w obiekcie architektonicznym przyczyniała się często zmiana postaci rytmicznych, co nie raz uwidoczniło się w wyrafinowanym rytmie fasad pałaców. Chodziło tu o uzyskanie wrażenia narastania, a może o przestrzenne *accelerando* rytmiczne, w którym lubowała się na przykład architektura baroku.

Narastanie rytmu, zwane *protasis,* jest też obecne jako zasada kompozycji wnętrza budowli: w świątyni bazylikowej od wejścia budowany jest ruch docelowy ku ołtarzowi, niekiedy wzmacniany udziałem malarstwa. W większej skali przyspieszenie ruchu, narastanie perspektywy ku dominancie można zaobserwować w układach urbanistycznych. Dobór środków kompozycyjnych służących do uzyskania zamierzonego efektu zazwyczaj jest właściwością stylu danej epoki. Nie bez podstaw L. Serra napisał o architekturze renesansu, że regulowana jest prawem eurytmii;

[11] H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, dz. cyt., s. 64.

barokowa, odwrotnie, jest ożywiona kontrastem i akcentowaniem niektórych elementów, opozycją, bo „człony poruszają się i dążą do przewagi jeden nad drugim”[12] – czyli jak nowożytny rytm muzyczny.

Doświadczenia z rytmem artystów XX wieku

W rozważaniach na temat obecności kategorii rytmu w plastyce nie sposób pominąć tych koncepcji, które sformułowali artyści u progu minionego wieku. Ustalenia nauki, które zaważyły na świadomości człowieka XX w., spotkały się z żywą reakcją malarzy i rzeźbiarzy, a znalazły konsekwencje w ich praktyce twórczej. Aby wykreować nową wartość estetyczną artyści posłużyli się kategoriami czasu i ruchu, bo one zezwalały na połączenie elementu czasowego ze sztukami plastycznymi i architekturą. Skierowały ponadto uwagę ku myśleniu o wspólnocie sztuk, dotychczas dzielonych ze względu na czasową lub przestrzenną ich naturę. Poszukiwanie elementu przestrzennego w sztukach czasowych, a czasowego w przestrzennych stało się nie tylko zabiegiem teoretycznym, ale przede wszystkim nowym doświadczeniem artystycznym. Wśród prawideł porządkujących nowoczesną sztukę na plan pierwszy wysunięto właśnie rytm, jako środek zaprowadzenia ładu w dziele artystycznym.

Na początku XX wieku, jak już wspomniano, w środowisku polskich plastyków przyznano rytmowi szczególną rolę. Stąd wywodzi się nie tylko nazwa polskiej grupy artystycznej[13], ale i tytuł rzeźby Henryka Kuny – *Rytm* (1922). Przyjmując rytm jako dewizę kształtowania struktury dzieła sztuki, po wskazówki metodyczne malarze i rzeźbiarze zwrócili się do muzyki, jako sztuki czasowej, ale i najbardziej autonomicznej, wolnej od uwarunkowań pozaartystycznych. Czy rzeczywiście szanse rytmu, jako uniwersalnej i nowoczesnej kategorii były aż tak ogromne?

[12] Cyt. za: P. Bohdziewicz, *Zagadnienia formy w architekturze baroku*, Lublin 1961, s. 163.

[13] Plastycy ze stowarzyszenia Rytm uznali tę kategorię za dominujący czynnik obróbki tworzywa. Ich zainteresowanie problemami rytmu poniekąd wiąże się z bezpośrednimi kontaktami z teoretykami rytmu na Zachodzie. Założyciel grupy, Wacław Borowski, zauroczony Isadora Duncan i jej tańcem, przestudiował teorie rytmu w sztuce w kręgu Jacquesa-Dalcroze’a.

Możliwości wpływu nadawcy na przebieg percepcji rytmu w plastyce rozważał Étienne Sourieau[14]. Był on przekonany, że w malarstwie istnieje możliwość projektowania czasu kontemplacji, regulowania jej tempa czy układu wyjściowego, który wywołuje w odbiorcy serię przewidzianych i nieprzewidzianych reakcji, prowokuje go do szeregu manipulacji, inicjuje serię następstw. Malarz może zorganizować bieg zmysłowej i intelektualnej obserwacji, może nadać jej określony rytm. Ów „reżyser percepcji" może zasugerować ruch oka za pomocą „nacisku", może uczytelnić kompozycję i formę. Istnieje analogia z działaniem kompozytora, który ustala i wyznacza rytm, metrum, tempo, zapisuje ogólne wskazówki, a od inwencji wykonawcy zależy konkretyzacja czasowego przebiegu percepcji (podobnie jak przy recytacji poezji). Zamierzone z góry zrytmizowanie toku oglądania wprowadza wymiar czasowy do konkretyzacji dzieł przestrzennych, takich jak architektura, urbanistyka, sztuka planowania ogrodów. Reżyserem jest zawsze autor artystycznego projektu. W wyniku jego działań rodzi się forma, która „staje się" w konsekwencji zjawisk następujących po sobie, a jej kształt zależy od aktywności i wrażliwości optycznej czy słuchowej odbiorcy.

Jak uporządkować ruch na obrazie, który stanowi zestaw kształtów, linii, kolorów? – Zjawiska rytmiczne w plastyce mogą być osiągane nie tylko przez odpowiedni układ linii i plam barwnych, brył i płaszczyzn tworzących interwały rytmiczne; mogą też powstawać przez szeregowanie proporcji (czyli elementów formalnych), a także przez powodowanie napięć i odprężeń, przyczyn i skutków (czyli elementów treści). Zawsze jednak, gdy mowa o rytmie chodzi o zjawiska ruchowe, które oznaczają zorganizowanie i uwolnienie energii.

Szukając praw gwarantujących dziełu jego doskonałość konstrukcyjną artyści spod znaku „Rytmu" zafascynowani możliwościami tego fenomenu, w praktyce artystycznej wiele udanych prób przeprowadzili. Jak oni pojmowali rytmu? – Ów „porządek ruchu zorganizowany przez człowieka" rozumieli jako cykliczny układ, jednostajnie powtarzanych, identycznych elementów; jako monotonny szyk, jaki tworzy kolumnada, ornamentalny

[14] E. Souriau, *Time in the Plastic Arts, w: Reflection in Art*, Baltimore 1958, s. 12.

szlak, dekoracyjny fryz figuralny, czyli jako rytm metryczny. Bliskie grupom artystycznych z początku XX wieku było nie tylko tradycyjne myślenie o rytmie, ale i nowe, właściwe choćby dla Wölfflina, który dowodził, że nie jest malarskie (*malerisch*) każde szeregowanie, miarowość[15]. Malarska jest rytmiczność, która może być serią pozornie przypadkowych ugrupowań, wynikających z podziału mas światła i cieni. Sugerują one ruch lub wrażenie ruchu. Komponowanie masami światła i cieni stanowi pierwszy moment działania wiodący ku rytmowi swobodnemu. Kolejnym jest rozluźnienie regularności poprzez zakomponowanie malowniczego nieładu. W praktyce artyści czynili to w indywidualny sposób. Eksperymentów rytmizowania według z góry określonych przesłanek nie brakowało: raz budowano kompozycje, wykorzystując uporządkowany ruch motywów, rytm linii, innym razem chodziło o gierki zestawów barw, a także światła, skoro „w naturze światła i cieni leży mocny moment ruchu"[16].

Wyrafinowany wdzięk, szlachetny materiał, piękno kobiecych sylwet, stylizowane taneczne gesty wyróżniają posągi Henryka Kuny, w tym *Rytm*. Rzeźbiarz rezygnuje z wszelkiej szkicowości formy na rzecz ładu kompozycyjnego (*il. 1*). Nie ma tu miejsca dla nadmiernego uproszczenie, jest natomiast opływowy kontur gładko wypolerowanego ciała, przy którym zrytmizowany fragment materii służy do zrównoważenia, a może wydobycia kontrastu.

Na tle innych artefaktów osobne miejsce zajmują drzeworyty Władysława Skoczylasa. Uporządkowany ruch, surowa symetria, hieratyzm głównej postaci stały się wyróżnikiem „ludowych eposów" artysty: rytm kroczących postaci w *Pochodzie zbójników*[17], czy w *Tańcu zbójników*[18] połączenie w jedno rytmu i symetrii(*il. 2)*.

Z doświadczeń plastyków pokolenia międzywojennego skorzystali ich następcy. Należy do nich zafascynowana ruchem (zwłaszcza w tańcu) Maria Jarema. Artystka ta poświęciła wielu uwagi zagadnieniu rytmu[19].

---

[15] H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, dz. cyt., s. 24.
[16] H. Wölfflin, *Kunstgeschichte Gründbegriffe*, dz. cyt., s. 30.
[17] W. Skoczylas, *Pochód zbójników*, 1929, drzeworyt.
[18] W. Skoczylas, *Taniec zbójników*, 1919, drzeworyt.
[19] Zob. Maria Jarema, *Rytm VII*, 1958, *Filtry XIII*, 1975 i *Filtry XX*, 1956.

Płaszczyznę jej obrazów wypełniały motywy tańczących sylwet, które układały się w polirytmiczne ciągi. To właśnie prześwity i delikatnie położony kolor uwidaczniają przenikające i nakładające się rytmy balansujących postaci-cieni, ułożonych w swoistym kolorystycznym kanonie, trudnym do rozpoznania jako całość, chociaż sprawiających wrażenie zmienności, migotania czyli ruchu. Oparte na grze plam cykle *Rytmów*, *Filtrów*, a także pojedyncze kompozycje z lat pięćdziesiątych reguły tej swoistej kinetyki zachowują. Z kompozycji o zawiłych kształtach, niby ludzkich sylwetek, emanują półprzezroczyste oranże, żółcienie, brązy, światło i układają się w skomplikowane, mocno zróżnicowane figury rytmiczne.

Są też przykłady zastosowania rytmu dla lepszego wyeksponowania treści kompozycji plastycznej. Tym środkiem formalnym chętnie posługują się autorzy obiektów medalierskich czy plakatów o tematyce sportowej, gdy problem uporządkowanego ruchu staje się głównym składnikiem kompozycyjnym.

W refleksjach o rytmie należy choć wspomnieć o teoretycznych wizjach Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego. Artyści ci opracowali koncepcję „rytmu czasoprzestrzennego" rzeźby i architektury, a także dokonali prób jej przekładu na praktykę artystyczną. W myśl ich koncepcji bryła „unistyczna" powinna stanowić kompozycję przestrzeni ściśle z nią powiązaną; ona nie ma własnej formy, lecz przybiera kształt przestrzeni. Powtarzalność kształtów w przestrzeni narzuca konieczność określenia „rytmu czasoprzestrzennego", opartego na przyjętym „prawie modułu matematycznego". Wzór ten wyznacza wszystkie wymierne stosunki między formami geometrycznymi. Funkcją bryły architektonicznej czy rzeźby jest ponadto organizowanie w przestrzeni ruchów człowieka, odpowiadających jego ludzkiej perspektywie czasu. Niezbędne jest zapewnienie synchronizacji ludzkiego czasu i przestrzeni, aby idea ruchu znalazła prawidłowy wyraz plastyczny w postaci równowagi stałej. To zadanie artyści powierzyli rytmowi.

Eksperymenty z rytmem w ekstremalnych sytuacjach percepcyjnych wielokrotnie podejmowała zarówno plastyka, jak i muzyka. W tym miejscu warto odwołać się raz jeszcze do koncepcję unizmu Władysława Strzemińskiego, tym razem w odniesieniu do malarstwa. Dążeniem artysty było

зинтегрованіе тего со jest w ramach malowidła, z tym co poza ramami. W tym celu artysta pokrywał płaszczyznę płótna siatką identycznych elementów, aby zagwarantować równomierność przestrzeni kompozycji i tej, która obraz otacza. W efekcie powierzchnia płótna zamienia się w fenomen przestrzenno-wzrokowy, realizujący jedność formy i koloru, lecz bez możliwości jednoznacznego uporządkowania ruchu.

Plastyczny eksperyment unistyczny został przeniesiony do muzyki. Uczynił to kompozytor, Zygmunt Krauze, między innymi w *Utworze na orkiestrę nr. 2* (1970)[20]. Aby uzyskać kontrast między muzyką i ciszą autor podzielił utwór na siedem sekcji minutowych, między którymi są 10–14 sekundowe przerwy. Kompozycja Krauzego odbierana jest jako trwanie, w którym czas zostaje zawieszony, zatrzymany, może unieważniony. Powstaje szczególna relacja muzyki i czasu, bo w tych działaniach na dźwiękach zabrakło akcji muzycznej. Czas wydaje się towarzyszyć muzyce, tak mocno jest z nią zespolony, analogicznie jak płaszczyzna obrazu z jego otoczeniem poza ramą w kompozycjach unistycznych Strzemińskiego. Muzyka Krauzego, bez rozwoju, stojąca, jakby bez początku i końca, zamienia się w pulsującą magmę. Rodzi ona medytacje, ale nie daje możliwości, aby ją uporządkować, zrytmizować, skoro ruch jakby w niej zamarł... l tylko cisza, przerwa – nazbyt długa – dzieli czas, ale nie porządkuje go w rytmy. Należy przypomnieć, że właśnie jednostajność powtórzeń jednostek czasowych, niekiedy nawet wyrazistych i jednorodnych postaci, może spowodować niejednoznaczną percepcję rytmu: może zamienić te układy w odwracalne lub wieloznaczne.

Istotę przezwyciężania czasu, jako skutek specyficznego oddziaływania jednorodnych postaci rytmicznych przedstawił Henri Bergson. Zdaniem filozofa powtarzające się postacie rytmiczne zawieszają normalne, ludzkie odczucie czasu, doprowadzając na przykład do pierwotnych reakcji jak kołysanie, które zwykle daje wrażenie bezruchu. Wielokrotne nawroty rytmów mogą widza i słuchacza wprowadzić w trans, w szczególny rodzaj hipnozy. Tymi ustaleniami Bergson wsparł pośrednio potoczne przekonanie, że rytm może zaistnieć przede wszystkim tam, gdzie ma miejsce

[20] Zob. K. Tarnawska-Kaczorowska, Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą, Warszawa 2001.

dialektyczne starcie czynnika ruchu, rozwoju, postępowania naprzód, czyli elementu aktywnego, z czynnikiem bezruchu, spoczynku, zatrzymania czyli elementu pasywnego.

***

Liczne doświadczenia artystów z rytmem, potwierdzają niezmienną prawdę, że rytm ma moc ukonstytuowania naszych fundamentów, zawartych w doświadczaniu czasoprzestrzeni. Śledząc natomiast rozwój refleksji nad sztuką europejską konstatujemy, że wszystkie jej dziedziny podlegały prawom tego samego rytmu. Ów rytm, jeden tylko rytm, mógł równocześnie nadać formę różnym tworzywom, nie tylko dźwiękom, słowom i gestom. Okazał się on kategorią otwartą, która daje się określić nie inaczej, jak przez wielokroć powtarzane ludzkie przygody z czasem i przestrzenią.

Il. 1. Henryk Kuna, *Rytm,* rzeźba, 1923, Warszawa, Park Skaryszewski, fot. P. Trębacz.

Il. 2. Władysław Skoczylas, *Taniec zbójników*, 1921, drzeworyt.