

Polska rzeźba nowoczesna. Zjawiska najważniejsze

Rzeźba nowoczesna dzięki uwolnieniu się od tak uciążliwych ograniczeń, determinujących postawę artystów szeregu poprzednich pokoleń – jak kształt i wielkość budulca, wyznaczone miejsce w architekturze lub w pejzażu, niewolniczy stosunek do tematów i przedmiotów natury – rozpoczęła swój rozwój właśnie w chwili, gdy artyści naszego wieku skoncentrowali swoją uwagę na podstawowych problemach rzeźby, jako plastyki trójwymiarowej: konstrukcji, formy, relacjach między rzeźbą a przestrzenią i wreszcie – w latach ostatnich – na problemie budowy rzeźby wobec nowego pojmowania materii i przestrzeni.

Rzeźbiarze polscy tylko w nielicznych wyjątkach uczestniczyli w tym twórczym rozwijaniu praw rządzących rozwojem rzeźby ostatniego półwiecza. Poniższy przegląd rzeźby polskiej poświęcony jest właśnie tym wyjątkom – twórczości artystów, których twórcza działalność i dziś nie obawia się przypomnienia.

U progu XX wieku znakomity rzeźbiarz Xawery Dunikowski – który dziś, licząc osiemdziesiąt dwa lata, tworzy ciekawe prace z zakresu plastyki monumentalnej – wykonał szereg kompozycji rzeźbiarskich zapowiadających odrodzenie rzeźby europejskiej. Chodzi tu przede wszystkim o takie dzieła jak „Technienie” (1901), „Fatum” (1901), oraz cykl „Kobiety brzemiennie” (od 1906). Jeżeli pominiemy pewien symboliczny patos tych dzieł, z których każde jest swego rodzaju rzeźbionym traktatem filozoficznym, i zwróćmy uwagę na ich konstrukcję formalną – zastanowić musi niezwykła w tych latach synteza kształtu plastycznego, niekiedy – bliska kubizmowi zasada komponowania płaszczyzn geometrycznych.

Wydaje się, że Dunikowski w tych wczesnych kompozycjach zasygnalizował - na kilka lat przed Brancusim, którego zasługi dla stworzenia podstaw rzeźby nowoczesnej pozostają oczywiście najważniejsze – zdecydowanie nowe momenty w rozwoju rzeźby. Pierwszy podważył panującą wówczas powszechnie w plastyce zasadę naśladowania natury, pierwszy zerwał z tendencją rzeźby impresjonistycznej i psychologicznej, aby przemawiać podstawowym językiem rzeźby: trójwymiarową formą komponowaną w przestrzeni.

* * *

Poza twórczością Dunikowskiego rzeźba polska tego czasu pogrążona była w tradycjonalizmie i dopiero tuż przed rokiem 20-tym nastąpiło pewne ożywienie wraz z pojawieniem się pierwszych awangardowych ugrupowań plastycznych.

Artyści związani z ruchem „Formistów” (1917-1921) August Zamojski i Zbigniew Pronaszko tworzyli

w latach swej młodości figuralne kompozycje nawiązujące do tradycji ludowej rzeźby drewnianej, a równocześnie pokrewne niegdyś kubizmowi i ekspresjonizmowi. Pomimo figuratywności tych rzeźb artystom chodziło przede wszystkim o zagadnienia formalne, o „logiczne wypełnianie formami przestrzeni”.

* * *

Jednak dopiero w latach dwudziestych narodził się w Polsce radykalny program rzeźby nowoczesnej abstrakcyjnej reprezentowany przez KATARZYŃĘ KOBRO – żonę WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO. Artystka, eksperymentując początkowo w dziedzinie rzeźby typu suprematycznego, stworzyła wreszcie - wraz ze Strzemińskim – nową koncepcję rzeźby abstrakcyjnej, która była odpowiednikiem unizmu malarskiego. Unistyczne rzeźby Kobro skonstruowane były z kolorystycznych płaszczyzn z blachy, zestawionych ze sobą pod kątem prostym w oparciu o zasadę „bezdynamicznej” równowagi poszczególnych elementów i pełnego powiązania kompozycji z przestrzenią.

Rewelacyjna teoria rzeźby unistycznej zawarta została w książce Kobro i Strzemińskiego „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego” (1931). Autorzy przeprowadzają precyzyjną analizę dotychczasowych zdobyczy rzeźby w znaczeniu jej łączności z przestrzenią – od baroku do futuryzmu i suprematyzmu. Wychodzą bowiem z założenia, że podstawowym zagadnieniem w rzeźbie jest stosunek przestrzeni zawartej w rzeźbie do przestrzeni znajdującej się poza rzeźbą.

Podstawowym prawem rzeźby jest dążenie do całkowitego zniszczenia bryły i jedności rzeźby z przestrzenią, ponieważ „przestrzeń jest wszędzie jednolita i nierozdzielalna i nie mamy odpowiednich podstaw aby część przestrzeni izolować od reszty przestrzeni”, i ponieważ „rzeźba będąca kształtem przestrzennym nie posiada z góry określonej granicy oddzielającej jej własną przestrzeń od przestrzeni zewnętrznej”.

Autorzy twierdząc następnie, że stanem naturalnym przestrzeni w jej granicach nieskończonych jest równowaga stała, wykazują, że sposób nawiązania kontaktu rzeźby z przestrzenią za pomocą kształtów dynamicznych jest zawodny, ponieważ doprowadza do naruszenia równomierności przestrzeni poprzez: 1. odśrodkową grawitację kształtów ku przestrzeni – w systemie barokowym. 2. kształt wytracony z równowagi – w suprematyzmie – który siły dynamiczne swojego lotu usiłuje wykorzystać dla zespolenia z przestrzenią. Tak więc – według Katarzyny Kobro – pełne zespolenie z przestrzenią może osiągnąć tylko taka rzeźba, której budowa jest bezośrodkowa i równomierna.

W rzeźbie unistycznej każdy kształt ustawiony jest według systemu trzech głównych kierunków biegnących w stosunku do siebie pod kątem prostym. Ponieważ każdą linię prostą możemy przedłużyć w nieskończoność, można się zapatrywać na kształt w rzeźbie nie jako na coś, co zajmuje pewną ograniczoną część przestrzeni, lecz jako na materializowany wynik przecinania się linii idących z nieskończoności przestrzeni.

Kształty w rzeźbach Kobro wykonanych z niegrubej blachy lub desek siłą rzeczy zajmować muszą pewną przestrzeń, gdyż określają swymi wymiarami pewną ograniczoną jej część. Aby jednak całkowicie wyeliminować bryłę i doprowadzić konsekwentnie rzeźbę do czystych podziałów przestrzennych, autorka kompozycji unistycznych pokrywa płaszczyzny rzeźb kolorami według ściśle opracowanego systemu barw.

Kobro twierdzi, że „kolor dematerializuje rzeźbę”, że z ciała materialnego staje się ona wynikiem stosunków często przestrzennych.

Tak więc autorzy teorii rzeźby unistycznej dochodzą w końcu do sedna swej koncepcji charakteryzując rzeźbę jako dzieło, które nie jest kompozycją samą dla siebie, lecz kompozycją dla przestrzeni.

W wyniku pojmowania rzeźby jako kompozycji ustosunkowującej się do przestrzeni totalnej, rysuje się jasno różnica między rzeźbą unistyczną a obrazem unistycznym, który ograniczony był do prostokątnej płaszczyzny płótna. Z rzeźbą związany jest ściśle element czasu, całkowicie wyeliminowany w unistycznych obrazach Strzemińskiego. Pojawia się pojęcie czasoprzestrzenności, jako konsekwencji wprowadzenia do dzieła sztuki trzeciego wymiaru. Definicja czasoprzestrzenności według Kobro i Strzemińskiego brzmi: zmienność dzieła sztuki przy oglądaniu go z rozmaitych stron. Wydawać by się mogło, że czasoprzestrzenność nie jest niczym nowym na terenie rzeźby, skoro od czasów Rodina jednym z najważniejszych zabiegów rzeźbiarza stało się takie modelowanie rzeźby, aby nie został pominięty żaden jej wygląd przy obchodzeniu jej z rozmaitych stron. Jednak ambitne zamierzenia Kobro sięgały znacznie dalej: chodziło jej nie tylko o horyzontalne perspektywy widzenia rzeźby przy obchodzeniu jej dookoła, lecz o jej wyglądy ze wszystkich możliwych kierunków przestrzennych, a przede wszystkim chodziło jej o zupełnie ściśle i możliwie obiektywne określenie funkcji dzieła trójwymiarowego.

W związku z tym konkretnym aktem budowy kompozycji przestrzennej, Kobro za punkt wyjścia uznała obliczenie rytmu czasoprzestrzennego. Źródłem harmonii rytmu jest miara wynikająca z liczby. Strzemiński i Kobro przedstawili najważniejsze reguły dotyczące obliczania rytmu czasoprzestrzennego. Podstawą jest dowolny, lecz stały dla danego dzieła sztuki wymiar, tak że wszystkie wymiary dzieła sztuki są podzielone przez ten wymiar podstawowy.

Istotnym celem eksperymentów nad unistyczną kompozycją przestrzenną było znalezienie obiektywnych praw budowy rzeźby, a w konsekwencji operowanie tymi prawami przede wszystkim w architekturze, ponieważ „architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni, stąd jej charakter kompozycji przestrzeni”.

Czy Katarzyna Kobro znalazła owe ściśle zasady umożliwiające stworzenie doskonałej kompozycji przestrzennej? Czy nie prowadziła swoich poszukiwań w zbyt jeszcze wąskich granicach? Czy przy ówczesnym stanie nauki i odmiennym niż dziś rozumieniu liczby znalezienie reguły ostatecznej było możliwe? Można mieć różne wątpliwości. Ale jedno jest pewne: Kobro nie zawahała się sprecyzować swej koncepcji rzeźby w sposób zwarty i zdecydowany. To była niewątpliwie doktryna, ale jedna z tych doktryn, które – nie będąc dziś do przyjęcia w postaci obowiązującej recepty – stanowią konstruktywne przyjęcia w postaci obowiązującej reguły w pełni świadomego procesu tworzenia dzieła sztuki.

Trudno w tym artykule przedstawić wszystkie konsekwencje, jakie z teorii unizmu rzeźbiarskiego płynąć mogą dla rzeźby w naszych czasach. Mogłyby one być zdumiewające, zwłaszcza dla teorii rzeźby współczesnej, cóż jednak, skoro teoria kompozycji przestrzeni Kobro i Strzemińskiego jest nieomal nie znana na świecie i w kraju, a w wielu wypadkach traktowana jest jako osobliwość lub herezja.

Poza twórczością Kopro, na terenie rzeźby polskiej okresu przedwojennego, uwagę zwracać mogły już tylko nieliczne i nie tak zresztą doniosłe zjawiska. Jednak twórczość Marii Jaremy i Henryka Wicińskiego ratuje honor polskiej rzeźby tego okresu, kiedy przytłaczająca była dominacja rzeźbiarzy tradycyjnych, „twórców dętych pomników, wizerunków panów w wieku emeryckim” i kamiennych posągów zasłużonych ludzi. Kompozycje Marii Jaremy zbudowane z melodyjnych, rytmicznych form przestrzennych i poetyckie konstrukcje Wicińskiego bliskie są kubizmowi i surrealizmowi – to były rzeczywiste poszukiwania w zakresie form przestrzennych, to była według słów Wicińskiego „rzeźba wzroku, a nie wspomnień minionej chwały czy wspomnień życia”.