

Małgorzata Olkuszka

## Symbolika w dziele rzeźbiarskim

*Matce mojej poświęcam*

*Sztuka zawsze była i musi pozostać rodzajem rozmowy przy pomocy symboli.  
Toteż tam gdzie nie ma symbolu, a zatem i rozmowy, nie ma sztuki.*

Herbert Read

W mojej twórczości od dłuższego czasu fascynuję się wymową materiału. Rozważania stają się czasem motorem, bodźcem powstawania konkretnych pomysłów. Ostatnio zaczęłam się zastanawiać, czy symbolika dzieła rzeźbiarskiego jest zbliżona czy raczej różna od symboliki innych dziedzin sztuki. Pierwsze spostrzeżenie, jakie nasuwa mi się w kontekście własnych przeżyć podczas tworzenia bądź kontemplacji gotowych dzieł rzeźbiarskich, to refleksja, iż funkcjonowanie symbolu charakteryzuje szczególnego rodzaju *syntetyzm*, który zarazem wykorzystuje i szczególnie podkreśla rolę znaku w obrębie artystycznej wypowiedzi. Myśl ta spowodowała, że zaczęłam studiować dzieła myślicieli, teoretyków sztuki, zajmujących się w swoich badaniach dziełem, jego odbiorem, symboliką, nośnością ideową. Podziwiałam ich analityczne podejście do problemów i porównywałam je z intuicyjnymi spostrzeżeniami artysty. W wielu punktach znalazłam potwierdzenie moich hipotez.

Poniższe rozważania nad problemem symboliki dzieła rzeźbiarskiego stanowią w pewnej mierze dialog z owymi myślicielami, dialog podejmowany z pozycji twórcy praktycznie zajmującego się rzeźbą. Będą one także miały ścisły związek z propozycjami wybitnych artystów. Mam nadzieję, że zdołam pogłębić te spostrzeżenia o własne doświadczenia. Myślę, że dadzą one dodatkowe, nieco szersze spojrzenie na elementarne problemy tej dziedziny sztuk plastycznych.

\*\*\*

Człowiek, wraz z całym otaczającym światem i istotami żywymi, jest częścią uniwersum. Świadomość ta jest mu przyrodzona. Człowiek odbiera siebie i otaczający go świat jako część owego uniwersum, odczuwa je, utożsamia się z nim, od zarania dziejów próbuje to trudne do zdefiniowania pojęcie poznać, zgłębić jego istotę. To jest motorem wielu jego działań, jego wszechstronnej ewolucji.

Próbuje także określić swoją postawę wobec sfery sztuki, rozumianej jako prze-nośny, obrazowy przekład uniwersum i poszczególnych zjawisk otaczającego świata,

dokonany przez artystę. (Przeciwieństwem takiego przekładu jest technika, będąca próbą ingerencji w uniwersum.) Manfred Lurker pisze w swoim dziele: „Do niepojętych, niedostępnych dla naszego rozumu dziedzin bytu możemy zbliżyć się jedynie w pośredni, przenośny, obrazowo porównawczy sposób”<sup>1</sup>. Artysta automatycznie tworzy system przekładania tych zjawisk oraz odbioru uniwersum, czuje bowiem i wie, że człowiek potrzebuje posiadać „widzialne wyobrażenie tego co niewidzialne” – jak to ujmuje Lurker – i ta potrzeba jest mu przyrodzona<sup>2</sup>. Symbolizacja jest więc nieodłączną częścią każdego dzieła plastycznego.

Symbolika jest zawarta w zamyśle twórcy bądź konstruowana w umyśle odbiorcy. Co do nośności idei, wszystkie dziedziny sztuki wyposażone są w tej samej wagi możliwości. Różnice będą tu uwarunkowane specyfiką poszczególnych dziedzin oraz możliwościami zastosowania odpowiadających im środków wyrazu, wspólnych lub właściwych tylko poszczególnym dziedzinom: rzeźbie, malarstwu czy grafice (uwarunkowanych ich materiają).

### I

Kontakt z rzeźbą – pisze Henry Moore – uzależniony jest od zdolności reagowania na kształt przestrzenny i dlatego zapewne rzeźba uznana została za najtrudniejszą ze sztuk. [...] Ucząc się patrzeć, dziecko wyróżnia najpierw tylko kształty dwuwymiarowe i nie jest zdolne postrzegać odległości i głębokości. Dopiero później, chcąc zapewnić sobie bezpieczeństwo osobiste i zaspokajając swoje cele praktyczne, musi rozwijać (w pewnej mierze przez dotyk) zdolność wyraźnego uświadamiania sobie trójwymiarowych odległości<sup>3</sup>.

Spostrzeżenia tego klasyka nowoczesnej rzeźby wydają się bardzo trafne. Słusznie zauważa on również, że w trakcie swojej ewolucji rzeźba dojrzała znacznie wolniej niż malarstwo i wolniej od niego ewoluowała, będąc zarazem w oczywisty sposób dyscypliną trudniejszą od malarstwa.

Czy te uwarunkowania mają wpływ na problematykę symboliki dzieła rzeźbiarskiego, będącą przedmiotem moich rozważań? W tym miejscu, na podstawie własnych doświadczeń, nasuwają mi się pewne refleksje. Wydaje mi się, że symbol w rzeźbie pojawia się niejako samoistnie – w trakcie aktu tworzenia. Rzeźba jako wytwór artystyczny, z racji swojej specyfiki warsztatowo-materiałowej oraz z powodu jej trójwymiarowości, a więc bardziej skomplikowanego odbioru, była już u samego zarania symbolem – znakiem. Taki charakter miały nieśmiertelne figurki kobiece z okresu paleolitu. Cały problem zawierał się w jednym przedmiocie, na ogół niewielkim, łatwym do ogarnięcia jednym spojrzeniem, do zamknięcia w dłoni. Specyfika rzeźby u jej zarania zbliżała ją do *znaku*. To też odróżniało ją od pozostałych dziedzin sztuki. Artyści pierwotni tworzyli owe figurki, rzeźby totemiczne, pomniki spontanicznie. W umowny, zrozumiaily

<sup>1</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, Kraków 1994.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> H. Moore, *Uwagi o rzeźbie*, [w:] E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1963.

dla swoich współbratymców sposób, kodowali idee w przedmiotach, których rozmiary zwiększały się, ale których forma pozostawała uproszczona.

Rzeźba jest bardzo silnie uzależniona, można nawet pokusić się o stwierdzenie, że *ograniczona* realnością tworzywa, *namacalnością* przestrzeni, specyfiką materiału. To wszystko wpływa na swoistą *dosłowność* metafory zawartej w dziele rzeźbiarskim. Nic dziwnego zatem, że było ono bardziej podatne na konwencjonalne osądy i dłużej podlegało konwencji niż inne dziedziny sztuki. „Rzeźba dojrzewa dużo wolniej od malarstwa – twierdził Moore – i przez to jest bardziej sprawdzalna”<sup>4</sup>. Dlatego też oczekuje się od dzieła rzeźbiarskiego lapidarności komunikatywno-odbiorczej w kompozycji, jasności przekazu, **zwięzłości** – syntezy. Pociąga to za sobą konieczność dążenia do tzw. zwartości formalnej, jak to określał Henri Focillon. Jest ona w rzeźbie bardziej pożądana niż w innych dziedzinach. Nierzadko autor odczuwa to jako pewne ograniczenie. Podobne są oczekiwania odbiorcy, zwłaszcza tego *niewyrobionego*, który nie jest w stanie ogarnąć całości bardziej złożonego dzieła. Bardzo obrazowo określił ten ideał, do którego podąża wielu artystów, znany polski rzeźbiarz, prof. Olgierd Truszyński: „Rzeźba jest bardziej ściśnięta”. Syntetyczne, a zarazem bogate spostrzeżenie. Adaptuje je prawie każdy rzeźbiarz, może ono stanowić niezwykle klarowną wytyczną w procesie kreacji własnych kompozycji. Być może na taki punkt widzenia ma wpływ konieczność oglądu rzeźby–przedmiotu z wielu stron, a równocześnie ogarnięcia okiem wytworu jako całości. Jednocześnie artysta pragnie niejednokrotnie, aby dzieło jego przekazywało duży, jak najszerszy zakres treści.

Jak to się będzie miało do owej potrzeby *ściśniętości*? Mając powyższe na uwadze, rzeźbiarz ma do pokonania znaczną ilość problemów. Stara się dać odbiorcy możliwość klarownego odczytania założonej idei przy pierwszym kontakcie z dziełem. Fakt ten warunkuje niejako symbolikę rzeźby. Myślę, że można ją prostymi słowami nazwać *dosłowną*. Wiadomo, że nie będzie tu chodziło o dosłowność potocznie rozumianą. Jej istota związana jest z ową zwartością formalną czy też *ściśnięciem*. Poza trzecim wymiarem, który wzbogaca dzieło, rzeźba, aby być komunikatywna, wymaga pewnych uproszczeń ideowych, skrótów myślowych, tematycznych, treściowych. Konieczna jest **zwięzłość** – bądź to formalna, bądź treściowa. Czasem pożądane są obie równocześnie.

Malarstwo jest uboższe o trzeci wymiar, ale może w bardzo szeroki sposób operować literackością tematyki, przedstawiać otoczenie, pejzaż, klimat, nie mówiąc już o sposobie położenia plamy czy bardzo szerokim zastosowaniu symboliki kolorów. Dzieło rzeźbiarskie także nie jest pozbawione wartości kolorystycznych, choćby tkwiących we właściwościach zastosowanego **tworzywa**. Najbardziej dosłownie można odczytywać symbolikę koloru w rzeźbie polichromowanej, która pojawia się w czasie całych dzieł rzeźby. Najbardziej znacząca wydaje się w kontekście przestrzeni sakralnych, a jej pełny rozkwit przypada na okres średniowiecza. Tu symboliczne zastosowanie koloru idzie w parze z kierunkiem rozwoju malarstwa ściennego i sztalugowego. Podobna jest także jego symboliczna wymowa. Ktoś mógłby nawet powiedzieć, że rzeźba średniowieczna jest przestrzennym malarstwem. Większość rzeźb średniowiecznych nie posiada tylnej strony, z uwagi na to, iż były one w pewnym sensie fragmenta-

<sup>4</sup> Tamże.

mi czy dopełnieniem architektury bądź to kościołów, bądź poliptyków ołtarzowych. Podobnie tło rzeźbionych postaci jest malowane – przedstawia otoczenie postaci. Ale już kiedy spojrzymy na rzeźby wolno stojących figur świętych, zauważymy, że stają się one bardziej *ściśnięte*. W ich rękach spoczywają istotne atrybuty związane z życiem bądź śmiercią wyobrażanych postaci, ujęte w równie symboliczny, syntetyczny sposób. Przedmioty te są na ogół mniejsze niż w rzeczywistości. Przeważnie nie wychodzą też szerzej i dalej niż sam *obrys* świętej postaci. Wyjątek stanowią tu krucyfiksy, gdzie na ogół to postać Chrystusa jest wkomponowana w krzyż. Większość postaci świętych ma bardzo wiele wspólnego z personifikacjami istniejącymi we wcześniejszych kulturach, a ich atrybuty podkreślają i poszerzają nowy, chrześcijański kontekst ich odbioru. To symbole dosłowne. Symbole i atrybuty postaci boskich i heroiczych występują bardzo licznie już wcześniej w rzeźbie starożytnej, a nawet archaicznej wielu kultur. Tu też należy dopatrywać się podstaw związku atrybutu rzeźby średniowiecznej z wcześniejszą, a nawet bardziej całościowej genezy formalnej wielu dzieł średniowiecza.

Rzeźba starożytna także była polichromowana. W rzeźbie egipskiej polichromia wiązała się raczej z próbą odtworzenia rzeczywistości, niż z kodowaniem idei pozaartystycznych. Wydaje mi się, że dla Greków symbolika kolorów miała większe znaczenie, do dziś spędzające sen z powiek wielu badaczom (np. czerwone włosy u postaci boskich czy tajemnicza technika chryzelefantyny). Jest tu coś pokrewnego z ołtarzem Wita Stwosza w Krakowie. Cechą wspólną obu kompozycji jest silna ekspresja, ale symbolika w obu dziełach jest różna i odmiennie wyrażona. W ołtarzu pergameńskim artyści podjęli wątki fantastyczne. Występują tu nadprzyrodzone stwory, będące wytworami ludzkiej wyobraźni, symbole niejasnych stron uniwersum. Zmagają się one z postaciami ludzkimi, na ciałach i twarzach których maluje się patos cierpienia, zmagania, walki ze śmiercią. Owe cierpienia właśnie ujęte zostały w *dosłownie* symboliczny sposób: w mimice twarzy, dramatycznych skrętach ciała, patosie gestów.

Kiedy przeniesiemy spojrzenie na grupę Zaśnięcia Marii Panny ołtarza Wita Stwosza, zauważymy, iż mimo pierwszego wrażenia dynamicznie zakomponowanej sceny, patos śmierci wydaje się być tu oddany bardziej refleksyjnie. Zwłaszcza dominująca postać Marii sprawia wrażenie majestatycznej, godnej i uduchowionej. Artysta nadał jej twarzy niezwykle subtelne rysy, a pozie wyraz zmęczenia. Kompozycję dramatyzującą ekspresyjne fałdy na szatach świętych, niosące skojarzenia z ołtarzem pergameńskim, podobnie jak grymasy niektórych twarzy. Tworzą one kompozycję niemalże abstrakcyjną, którą w zestawieniu z przesłaniem całości ołtarza odbierzemy jako symbol rozpacz, niepokoju, tajemnicy Wniebowzięcia. Bardzo dużo eschatologicznego wyrazu mają ręce apostoła załamane nad głową Madonny w geście bólu, próby ochrony czy może zwrócenia uwagi na tę centralną postać dramatu.

Wit Stwosz zdaje się mieć stale na uwadze wspomnianą jasność i czytelność budowanej kompozycji, wydaje się odczuwać instynktownie, że tak rozbudowaną grupę figur trudno kontemplować, odkryć jej złożoną symbolikę. Z uwagi na taką specyfikę dzieła, artysta stosuje (niekiedy modyfikowane czy wręcz tworzone przez siebie) systemy uniwersalne.

Rzeźba w swej ewolucji coraz bardziej zbliża się do takiej opcji. Do symboli należą: postać człowieka lub jej element: głowa, tors, ręka... Możliwości wyrazowe materiału (kamienia, metalu, drewna...) wzbogacają symbolikę dzieła, potęgują jego zakres odniesień, wzmacniają *rzeźbiarskość*. Malarz nie jest w stanie wejść tak głęboko w istotę materii, mimo ogromnych możliwości wejścia w istotę koloru. Dzięki temu współdziałaniu z materią, jej dźwiękiem, dzieło rzeźbiarskie zawiera w sobie chyba więcej wyrazu, a wychodząc bardziej bezpośrednio spod ręki, zawiera więcej tego, co można nazwać fluidami twórcy – więcej indywidualizmu. Prowadzi do narodzin dzieł osobistych, intymnych, umożliwia widzowi wejście w świat *prywatnej* symboliki, fantazji, własnego wnętrza, odniesienia do uniwersum. Artysta tworzy własny kod, nową symbolizację, będącą kolejnym wielkim krokiem w ewolucji symbolu. Powtarzając temat i udostępniając szerszej publiczności swoje dokonania, uczy odbierać i uznawać te symbole. Stają się one z czasem uniwersalne.

Symbolizacja to rodzaj kodu, *alfabetu*, ewoluje też, podobnie jak alfabet, w kierunku szerszej, bardziej uniwersalnej komunikacji. Tworzy się nowe znaki, a niektóre stare upraszcza.

Znane nam powszechnie zjawisko paraidolii (skojarzenie form naturalnych z obrazami widzianymi w naturze), owa próba porozumienia, łączności czy dialogu z otaczającym światem była ważnym bodźcem pierwszych działań plastycznych. Za równie pierwotną manifestację obecności człowieka, za jego pierwotny twór czy symbol, należy uznać ślady rąk i stóp. Wzbogacają te środki proste ornamenty, zbliżone nierzadko do form natury. Wywarły one zapewne wpływ na rozwój symboliki osobistej, intymnej, zabarwionej metafizyką.

Budowanie czytelnego przesłania dzieła zależy nie tylko od doboru motywów. Artysta artykułuje idee (dokonuje eksplikacji podtekstu) podejmując decyzje co do rodzaju technologii, tworzywa, morfologii (tzw. forma dzieła). Rzeźbiarz może stosować *dosłowną symbolikę*, ale równocześnie opowiadać o jego formie oraz materii w jej wielorakich objawieniach. Tak na przykład rzeczy metalowe można w rzeźbie przedstawiać w metalu (co ma miejsce zwłaszcza w dziełach współczesnych), a nie opowiadać, *imitować* materiał kolorami, światłocieniem, blaskami, działając na zasadzie skojarzeń wtórnych, jak to ma miejsce w malarstwie. Choć w rzeźbie czasami zdarza się ilustrowanie metalu np. twardością form, krawędzi, gładkością, zwłaszcza w dziełach realizowanych w tzw. materiale zastępczym, w rzeźbach kamiennych, drewnianych i in., przedstawiających rycerzy w zbrojach żelaznych, broń itp. Może też rzeźbiarz ukazać odbiorcy specyfikę, *życie* metalu, odkrywając jego nowe aspekty i wymowę, a także różnice między różnymi jego rodzajami. Jest w stanie przy jego zastosowaniu, szczególnie w zestawieniu z innymi tworzywami, wpływać na wzbogacenie ekspresji przekazu, zwłaszcza tam, gdzie eksponuje się widzowi takie cechy, jak ostrość, twardość, szorstkość, agresywność.

Wspomniałam już wcześniej o *znakowej specyfice* symboliki rzeźby, związanej z warunkującą ją zwięzłością, zwartością bryły. Najbardziej widoczne jest to zjawisko w przedmiotach pojedynczych, dziełach jednoelementowych. Dobrymi przykładami jego realizacji są wspomniane już figurki paleolityczne oraz inne formy kultowe:

abstrakcyjne obeliski, idole oraz ich reminiscencje w dziełach później powstałych, choćby współczesnych – autorstwa Constantina Brancusiego, Jeana Arpa, Henry’ego Moore’a, Barbary Hepworth.

Symbolika kompozycji wieloelementowych, nawet przy zwartej formie poszczególnych elementów, wydaje się bardziej złożona. Zapoczątkowały je zespoły menhirów (jak *Callanish Stones* w Fife w Szkocji), kamienne kręgi (jak słynne Stonehenge) o nieodkrytych do końca odniesieniach magicznych. Działają one szczególnie na refleksyjną sferę osobowości człowieka. W układach tych ważną rolę odgrywają oddziaływania form i kierunków. Od nich zapewne wywodzą się rzeźbiarskie kompozycje wielofigurowe (wieloelementowe) ołtarzy, fontann, pomników czy założen parkowych, wykonywane po dzień dzisiejszy.

Wielofigurowość (wieloelementowość) operująca różnorodnymi zestawami form kierunków, układów, brył może służyć wyrażaniu, symbolizowaniu pewnych sytuacji (zdarzeń), stanów psychicznych człowieka lub natury, czy ilustrowaniu faktów historycznych, zdarzeń, zjawisk (najlepsze przykłady w twórczości Antonio Canovy czy Auguste’a Rodina). Rzeźba przełomu wieków, a głównie jej nurt inspirowany impresjonizmem, poszła w kierunku eksperymentów mających na celu zatarcie granic, barier formalnych, dzielących ją od malarstwa. I tu również, podobnie jak w wypadku rzeźby średniowiecza, można by użyć określenia – *przestrzenne malarstwo*. Bez zastosowania polichromii rzeźbiarze *malowali* palcami linie miękkie i delikatne, a ostrymi narzędziami – ostre i połyskujące. Zróżnicowana faktura tworzyła ogromną gamę refleksów świetlnych. Pojawia się swoiste rzeźbiarskie *sfumato*. Wszystkie te czynniki, jak również wtórne odniesienia skojarzeniowe, dały wrażenie barwności kompozycji. Pojawił się, w namacalny niejako sposób, nowy w rzeźbie aspekt: nastrój. Eksperymenty te dały też możliwość odchodzenia od *ściśniętości* rzeźby, lecz nie w przewrotnie rozumiany literacki sposób, jak to było wcześniej od XVII do XIX wieku. Pojawiły się próby pokazania tego, co dzieje się wewnątrz rzeźby, jej anatomii, struktury budującej *organizm*, jej *ciało*, oraz przestrzeni pomiędzy elementami. Pod określeniem *ciało* rozumieć należy wszystko to, co znalazło się w obrysach zewnętrznych dzieła, a nie tylko *ciasnąwą* powłokę dzieł jednoelementowych (zwłaszcza tych syntetycznych, zwartych). Artysta dzięki swej przyrodzonej wrażliwości sięga (podobnie jak badacz) wciąż głębiej i głębiej, w niewidoczne dla zwykłego oka pokłady natury i pokłady dzieła sztuki. Rejestruje je odmiennie niż przeciętny odbiorca. Mając jednak na uwadze konieczność kontaktu z nim, wybiera zwykle symbole, które ten może odczytać. To na granicy dialogu artysty z odbiorcą, obopólnych inspirujących wpływów, tworzą się i ewoluują symbole.

Patrząc na ten problem niejako od kuchni: głównym zadaniem artysty jest wybór języka, wybór formuły dla zinterpretowania swoich odczuć, przemyśleń, stanu danej rzeczy, zjawiska. Formuły powstające w obrębie sztuki współczesnej ulegają stałym procesom konstrukcji i rekonstrukcji, co warunkuje ewolucję – wzbogacenie stylów, kultury. Odkrywane zostają modele dla zinterpretowania zjawisk w naturze i społeczeństwie. Współcześnie daje się odczuć silniej niż w epokach poprzednich, iż sztuka jest barometrem otaczającej rzeczywistości: zjawisk, wydarzeń, dialektyki świata.

Wszelkie odkrycia powodowały **ewolucję środków wyrazu** w sztuce, teraz widać to szczególnie wyraźnie. Miało to również duży wpływ na ewolucję symboliki dzieła. Wspomniałam już wcześniej o odkryciach dla rzeźby w zakresie technologii. Bardzo ważne wydają się także badania fizyków nad właściwościami różnych form materii oraz psychologów nad ich wpływem na psychikę człowieka. Fascynacją chropowatością czy też gładkością kamienia, struktury ziemi, *życiem* metalu, pęknięciami drewna, tektoniką skał prowadzi artystę i wrażliwego odbiorcę do przeżywania świata na nowo, niemalże u podstaw jego egzystencji. Zjawiska te są w stanie oddziaływać bezpośrednio, podobnie jak muzyka. Poprzez wątki uniwersalne oraz całą gamę intymnych skojarzeń wiodą w kierunku głębszych warstw psychiki. Popękana powierzchnia kamienia, drewna, grudkowata czy spękana struktura gliny, poszarpany metal mogą nasuwać skojarzenia z dramatem egzystencji ludzkiej, najszybszymi emocjami człowieka. Tę właśnie sferę podbudowują odkrycia w zakresie fizyki, psychologii i psychoanalizy, dając możliwość rozszerzenia wachlarza odniesień i wzbogacenia treści, podtekstów dzieła. W ostatnich czasach rzeźba wydaje się ewoluować szybciej, rzeźbiarze mniej zdają się bać owej zasady *sprawdzalności* Moore'a, próbują pokonywać zasadę *ściśniętości*, zwięzłości formalnej. Pojawiły się takie zjawiska, jak *assemblage*, *environment*, instalacje. Osobiście jednak nie mam przekonania co do tego, czy te zjawiska można opisywać w kontekście rzeźbiarskim. Trudno tu bowiem mówić o przedmiocie rzeźby. Dostrzegam jakiś swoisty lęk, fobię przed rzeźbą tradycyjną, być może dlatego, że jest ona, mimo obecnego bogactwa możliwości, dyscypliną trudną. W świetle rozważań nad istotą działań twórczych człowieka bardzo trafnie ujął wysiłki artysty w swoim dziele *Przesłanie symboli...* Manfred Lurker: „Obraz jest niedoskonałym śmiertelnym bliźniakiem doskonałego praobrazu”<sup>5</sup>. Zaś empiryk, rzeźbiarz August Rodin nazwał to w dźwięczących większą pokorą słowach: „Istnieje przede wszystkim to, czego większość ludzi nie potrafi dostrzec: nieznanne głębie, ukryte sensy życia”<sup>6</sup>. Jakże obrazowo zdanie to przedstawia owo zmaganie się artysty z wyrażeniem własnych silnych odczuć i przeżyć. W języku rzeźbiarza są one jedynie symbolami. Choć może aż symbolami.

## II

W drugiej części moich rozważań pozwolę sobie spojrzeć na bardziej konkretne aspekty ewolucji symboli, ich swoistą systematykę. W rzeźbie, podobnie jak w innych dziedzinach, występują symbole, które można by nazwać *pierwotnymi*. Takimi symbolami były odciski dłoni w miękkim materiale w czasach prehistorycznych. Dłoń – najstarszy symbol (wyraz własnych pragnień, popędów twórczych, lecz również symbol istoty ludzkiej w ogóle) – *pars pro toto*. W wielu dokonaniach twórczych reprezentuje całego człowieka. To symbol prosty, ale ponadczasowy. Jej bardzo mistyczne – duchowe odniesienia, zapewne najlepiej odczuł i wyraził Auguste Rodin, w dziełach takich, jak: *Katedra* czy *Ręka Boga*.

<sup>5</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, s. 9.

<sup>6</sup> Fragment wypowiedzi Auguste'a Rodina za: M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, s. 14.

Warto także wspomnieć o motywie postaci: kobiety, mężczyzny, dziecka, o jeszcze większych możliwościach przekazywania znaczeń. Wystarczy przywołać paleolityczne wyobrażenia pramatki, wielkiej matki, symbole płodności. Motywy falliczne, *pars pro toto*, najczęściej odkrywane są jako symbole płodności, witalności, ciągłości życia. W przetworzeniach, doprowadzonych do zupełnej abstrakcji, stoją niby monumentalne słupy czy zgeometryzowane obeliski. Za taki należy zapewne uznać naszego słowiańskiego *Światowita*. Człowiekowi towarzyszą w rzeźbie zwykle wizerunki zwierząt lub fragmenty: głowy, korpusy, łapy, skrzydła. Przewijają się one przez wszystkie kultury.

Symbole *wtórne* powstawały poprzez odwoływanie się artystów do twórców człowieka. Wiedzie to w kierunku symboliki bardziej złożonej, o charakterze abstrakcyjnym. Do tej grupy należałoby zaliczyć: kamienie kultowe, obeliski, dolmeny, piramidy, sarkofagi. Symbole *wtórne* to również takie, które odwołują się do symboli już odkrytych. Użyte zostają powtórnie, ale w nowych kontekstach.

Najczęściej chyba spotykany temat w rzeźbie jest postać człowieka. Symbol pobratymca, a w swoisty sposób także symbol *mnie samego* – typowy w zasadzie dla wszystkich kultur ludzkich. Sztuka w ogóle rysuje się jako antropocentryczna (jak większość nauk i ideologii), stąd też symbole bóstw w religiach świata, symbole zjawisk fizycznych to zwykle personifikacje. Także postacie zwierzęce, które jednak pojawiają się w kontekście cech charakterów bóstw czy odnośników postrzeganych z pozycji człowieka. Stąd dość spora ilość personifikacji bóstw czy postaci ludzkich z cechami zwierząt. To kolejny szczebel w ewolucji symboliki rzeźbiarskiej. Antropocentryzm staje się coraz bardziej dosłowny, zauważalny, szczególnie na przykładzie rzeźby greckiej. Zanikają cechy zwierzęce, potem atrybuty. Bóstwo zaczyna być symbolizowane przez samą postać o określonym typie urody, z charakterystycznym zarostem, fryzurą, pozą (np. Herakles, Wenus, Apollo). To identyfikowanie typów urody przetrwało w wizerunkach postaci boskich przez średniowiecze, czasy nowożytne, aż właściwie do dziś (bądź dosłownie, bądź jako inspiracja) – wizerunki świętych, typ urody Chrystusa itp. Trzeba podkreślić, że rzeźba grecka miała duże znaczenie dla symbolizacji formalnej. Ciało ludzkie, jego części, twarze, w kulturze tej stanowiły symbole powszechnie rozumiane, niejako podręcznik symboliki budowy człowieka, jego *boskiego piękna*. Tworzono modele poprzez wysublimowaną syntezę wielu postaci. Doskonalenie proporcji ludzkiego ciała w twórczości Polikleta, Praksytelesa, Lizypa, skutkowało powstaniem kanonów, które przetrwały wieki, uchodząc za symbol doskonałości.

Poza całą postacią, duże znaczenie w symbolizacji rzeźbiarskiej mają również jej fragmenty. Mogą one nabrać wartości dzieła skończonego, być symbolem samym w sobie, a poprzez dużą zwięzłość – wręcz znakiem. Tors kobiety może kojarzyć się z kwintesencją kobiecości, wdziękiem, pięknem, zmysłowością, delikatnością. Skojarzenia te są jednoznaczne dla wielu kultur. Tors mężczyzny również może oznaczać zmysłowość, witalność, męskość, siłę, potęgę. Symbol torsu narodził się niejako *wtórnie*, przy okazji odnajdywania uszkodzonych rzeźb greckich czy rzymskich. Zwrócono wówczas uwagę na ich możliwości wyrazowe. Na bazie antycznych torsów studiowano proporcje, uczono się możliwości świadomego kadrowania dla potrzeb dzieła. W swej



twórczości uwzględnili te spostrzeżenia Rodin, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol. Zajmowali się tym tematem Aleksander Archipenko, Arp, Moore, Brancusi. Przy czym tors występował w ich twórczości często jako *znak*, przetworzony w kierunku abstrakcji. Motyw ten stosowali chętnie ich liczni następcy w naszym kraju: Henryk Wiciński, Tadeusz Łodziana, Alina Szapocznikow, Adam Procki. Artyści chętniej sięgają do torsu kobiecego – może z powodu większej plastyczności i estetyki.

W kontekście przywołanych powyżej symboli warto wspomnieć o środkach wzmacniających wymowę zastosowanych przez artystę form. Jednym z nich jest ruch, dynamika. Wzbogaca on i *ożywia* bardzo dzieło rzeźbiarskie. W figuratywnych przedstawieniach na taki charakter przekazu może mieć wpływ poza modelem, w niefiguratywnych – dynamiczna kompozycja. Artysta musi stworzyć syntezę danego ruchu czy gestu. Sztandarowym przykładem zastosowania kryterium ruchu w budowaniu nastroju dzieła jest figura *Dyskobola* Myrona. Ten męczyzna rzucający dyskiem stanowi symbol ruchu w ogóle, wysiłku dla osiągnięcia sukcesu, współcześnie – sportu. Jego poza nie jest zupełnie zgodna z naturalną pozą sportowca przy uprawianiu tego sportu – jest jego przestrzenią, estetyczną wypadkową, uproszczoną wersją. Podobne zabiegi w celu *uczynienia* wrażenia ruchu pojawiły się w *Dawidzie* Berniniego, *Wiekupięciu* w *Adamie*, *Ewie*, *Danaidzie* Rodina czy *Luczniku* Bourdelle’a. Inaczej zostało oddane wrażenie ruchu w dziełach tak z pozoru statycznych, jak *Dawid* albo *Mojżesz* Michała Anioła czy *Mysliciel* Rodina. To bardziej napięcie modelu niż ruch (dynamika wewnętrzna). Chęć wyrażania ruchu, wyrażania ruchem fascynuje wielu rzeźbiarzy po dzień dzisiejszy. W XX wieku narodziły się kompozycje Umberto Boccioniego – ideogramy ruchu. W tych jednoelementowych na ogół obiektach rzeźbiarskich, przypominających najczęściej w ogólnych zarysach postać ludzką lub przedmiot, artysta próbuje zilustrować ruch rozbity na poszczególne fazy w otaczającej przestrzeni.

Rzeźbiarze drążąc podobne problemy wykorzystywali często odkrycia jakie wносиła technika fotograficzna lub filmowa. Na gruncie fascynacji ruchem jako problemem samym w sobie i ożywienia rzeźby wyrosła rzeźba kinetyczna, ale to już raczej nie jest symbolizowanie ruchu, lecz symbolizowanie ruchem, próba animacji przedmiotu. Dla mnie nie jest to już działanie rzeźbiarskie.

Innym środkiem dla wyrażenia symbolu w rzeźbie jest **przestrzeń**. Istnieje w każdej rzeźbie i wokół niej, z uwagi na trójwymiarowość dzieła. Nawet pojedyncze zwarte figury związane są z przestrzenią, są częściami przestrzeni. Bardziej znacząca jest jednak przestrzeń w dziełach wieloelementowych. Tu tworzy się przestrzeń między figurami, realna i namacalna, ale też ta umowna, symboliczna, duchowa. Ważna jest także przestrzeń dla dzieła, inaczej miejsce (galeria, muzeum, plac, skwer), wzmacniające nierzadko ideową, symboliczną wymowę pracy, oraz przestrzeń między dziełami, bardzo trudna do zdefiniowania. Najistotniejsza w dziele rzeźbiarskim jest przestrzeń fizyczna, stereometryczna, ale również topologicznie pojmowana.

Jakie jest zadanie przestrzeni w rzeźbie? Rzeźbiarz poprzez swoje dzieło uczy czytania przestrzeni i myślenia przestrzenią (sam te zagadnienia analizując i zgłębiając). Początkowo, w bryłach skupionych jednoelementowych figurek, penetracja środowiska dokonywana była w bardzo ograniczonym zakresie. Rzeźba się z nim

stykała, w nim istniała, była jego małym fragmentem. Artyści zaczęli głębiej wnikać w przestrzeń, przewiercając kamienie kultowe w Kornwalii czy organizując kamienne kręgi, kromlechy. Nadawali przestrzeni równocześnie znaczenie magiczne. W rzeźbiarskich kompozycjach figuralnych i wieloelementowych epok następnych, a szczególnie w doświadczeniach kubistów, zmiany w kierunku *anektowania* przestrzeni następowały jeszcze bardziej żywiołowo. W miejsce wypukłości pojawiały się wklęsłości, kilka profilów osadzonych w jednej płaszczyźnie, czy eksperymenty Katarzyny Kobro, będące teoretyczno-praktycznymi dywagacjami na temat przestrzeni, czasem pozbawione bryły rzeźby. Może to one dały bodźce do działań przestrzennych zwanych instalacjami? Nowym myśleniem przestrzennym wydają się operować Moore i Hepworth oraz ich następcy, stosując ażur, wchodzenie w głąb rzeźby, *wchłanianie* w nią przestrzeni otaczającej, ukazywanie przez rzeźbę na wskroś przestrzeni po drugiej stronie. Trzeba powiedzieć, że tak jak Rodin w XIX stuleciu, tak Moore w XX wieku, silnie oddziaływali na twórczość artystów Europy. Warto też podkreślić zasługi Brancussiego dla stworzenia nowoczesnego w sposobie aranżowania przestrzeni wokół rzeźby z równoczesnym staraniem o lapidarność formy.

Reasumując, chęć interpretacji widzianego świata – uniwersum, oraz własne indywidualne środki wyrazu sprzyjają temu, że obok repertuaru symboli *dosłownych*, powszechnie znanych, szczególnego znaczenia nabierają symbole *wtórne*, bardziej złożone. Najbardziej charakterystyczną cechą rzeźby współczesnej jest romantyczna ekspresja i emocjonalność. Ta też tendencja dominuje nawet w dziełach bardziej abstrakcyjnych czy geometrycznych – choćby w metafizycznych tytułach. Kontrastowe i szokujące niejednokrotnie stosowanie i zestawianie tworzyw potęguje te wartości.

Na zakończenie chciałabym wspomnieć także o problemie rzeźby pomnikowej. Wydaje mi się on bardzo istotny w kontekście dyskursu o symbolice dzieła rzeźbiarskiego. **Pomnik** – symbol sam w sobie, jest zwykle dziełem skupiającym całą wiedzę autora, wszystkie jego wcześniejsze pracowniane doświadczenia. To ukoronowanie jego drogi po stopniach odkryć, eksperymentów, porażek i zwycięstw. Pomnik, wychodząc od form architektonicznych kompozycji megalitycznych, zikkuratów, piramid, przeradza się w formę architektoniczno-rzeźbiarską z dużym znaczeniem cokołu, piedestału. Spełnia on podobną funkcję jak szacowne otoczenie pomnika, ma uwznioślać, monumentalizować, hieratyzować elementy rzeźbiarskie. Zdarzało się, że cokolwiek było dziełem samym w sobie. Z czasem stopniowo zmniejszały się rozmiar i znaczenie cokołów. Artyści zaczęli zwracać uwagę na wielkość, formę, układ postaci, na nich koncentrując symboliczną wymowę dzieła. Nie sposób tu znów nie odwołać się do Rodina i jego dużego wkładu w ewolucję rzeźby pomnikowej. Wystarczy przeanalizować zwartą, skupioną figurę *Balzaka*, czy nowatorską, rugującą w założeniu piedestał, grupę *Mieszczan z Calais*.

Istotne znaczenie miało zawsze usytuowanie pomnika. Artyści, o ile zleceniodawca im da taki wybór, wyszukują odpowiedni krajobraz, który współgra z formą i założeniami ideowymi ich dzieła. Powstają pomniki na wzgórzach, wkomponowane w ściany skalne, w wodzie, na miejscach ważnych wydarzeń historycznych: bitew, śmierci. Nadaje to tym pomnikom innego wymiaru – wymiaru magicznego.

Równocześnie daje się zauważyć trend do powrotu do pomników o charakterze bardziej architektonicznym czy architektoniczno-rzeźbiarskim (pomnik Czynu Powstańczego na Górze Św. Anny K. Dunikowskiego). Muszę tu jeszcze wspomnieć o dziele Antoniego Gaudiego – kościele La Sagrada Familia, który w kontekście moich dotychczasowych rozważań uważam za szczególnie istotny. To nie tylko obraz bardzo wszechstronnych formalno-materiałowych poszukiwań. To przede wszystkim bogaty, wyrafinowany, a zarazem syntetyczny na swój sposób, pomnik, hołd uniwersum, eschatologiczny hołd naturze, ideom mistycyzmu i humanizmu. Z daleka – znak, z bliska bogaty i pełen bardzo szerokich odniesień – symbol. Szkoda, że podjęto decyzję o dokończeniu dzieła i uczynienia z niego klasycznej, *stereotypowej* świątyni, która zwłaszcza w takiej formie, w jakiej jest, popsuje oddziaływanie formalne i treściowe.

Charakterystyczną cechą dzisiejszych czasów jest, jak wspomniałam, duża unifikacja. Ta jednak w pewnych kontekstach życia i sztuki może okazać się zjawiskiem niezdrowym. Ponadczasowe symbole, nadużywane dla wyrażenia płytkich treści, mogą stracić swoją nośność. Z drugiej strony, zbyt indywidualna, hermetyczna symbolizacja wyłożona w dziele, może doprowadzić do stanu, w którym jedynym odbiorcą komunikatu będzie sam artysta.

Zaczyna rodzić się pytanie: czy dzisiaj zbliżymy się bardziej do istoty uniwersum?

## Bibliografia

- Blaustein L., *Wybór pism estetycznych*, red. Z. Rosińska, Universitas, Kraków 2005
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*, PWN, Warszawa 1984
- Gołaszewska M., *Kim jest artysta?*, WSiP, Warszawa 1986
- Gołaszewska M., *Świadomość piękna: problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970
- Hansen O., *Struktury wizualne: o wizualnej semantyce: forma zamknięta czy forma otwarta?*, red. J. Gola, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum ASP, Warszawa 2005
- Ingarden R., *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Universitas, Kraków 2005
- Jung C.G., *Archetypy i symbole*, Czytelnik, Warszawa 1993
- Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*, red. T. Kostyrko, COMUK, Warszawa 1983
- Dokąd zmierza współczesna humanistyka?*, red. T. Kostyrko, Instytut Kultury, Warszawa 1994
- Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba współczesna*, WAiF, Warszawa 1985
- Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, Znak, Kraków 1994
- Olkuska M., „W poszukiwaniu istoty rzeźby”, tekst niepublikowany, wygłoszony na obronie pracy doktorskiej na ASP w Krakowie w 1984 roku, kopia w zbiorach Biblioteki ASP w Krakowie
- Potega mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, opr. B.S. Flowers, Znak, Kraków 1994

- Porebski M., *Kubizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986  
Porebski M., *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986  
Read H., *O pochodzeniu formy w sztuce*, PIW, Warszawa 1973  
Sandauer A., *Studia historyczne i teoretyczne*, Czytelnik, Warszawa 1985  
Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988

## Małgorzata Olkuszka

ukończyła studia na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jej dyplom, przygotowany w pracowni prof. Mariana Koniecznego w 1977 r., otrzymał wyróżnienie i został nagrodzony medalem. Od ukończenia studiów zawodowo związana z Akademią Pedagogiczną w Krakowie; od 1997 r. zatrudniona na stanowisku profesora. Od 2005 roku jest profesorem tytularnym w dziedzinie sztuk plastycznych. Uprawia rzeźbę i malarstwo. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Wystawy indywidualne: 1985 – *Rzeźba i ceramika z lat 1977–1985*, Klub Międzynarodowej Książki i Prasy, Kraków; 1987 – *Białe damy – rzeźba*, Galeria DESA – Kramy Dominikańskie, Kraków; *Mala forma rzeźbiarska – medale*, Galeria Związku Plastyków Bułgarskich, Sofia; 1989 – *Wystawa rzeźby*, Miejskie Sale Wystaw Artystycznych w Myślenicach; 1990 – *Rzeźba – wystawa indywidualna*, Galeria DESA – Kramy Dominikańskie, Kraków; 1992 – *Wystawa monograficzna*, Galeria Miejska, Myślenice; 1995 – *Rzeźba*, Galeria Turm Eltville am Rhein (Niemcy); 1997 – Galeria Oranżeria w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku; 1999 – Galeria Fundacji CEPELIA, Kraków, Galeria Na Nankiera, Wrocław; 2000 – *Krakowskie i nie tylko... portrety Małgorzaty Olkuszkiej*, Pałac Sztuki, Kraków; 2001 – *Z ziemi i z wody*, Rostworowski Gallery, Kraków; 2002 – *Z ziemi i z wody*, Muzeum Archeologiczne, Kraków; 2003 – *Śladami praojców*, Muzeum Archeologiczne, Kraków; 2005 – *Rzeźba*, Deutschfunk, Kolonia, Niemcy; 2006 – *Między niebem, wodą i...*, NCK, Kraków.

Brała także udział w licznych wystawach zbiorowych, m.in.: Rzeźba Roku '80, BWA, Kraków 1981; Kiermasz sztuki współczesnej Krakowa, Norymberga 1984; Rzeźba krakowska, Ronneby, Szwecja 1986; 1988 – Twórczość kobiet plastyczek z Krakowa, Galeria Kurek, Bonn, Mała Forma Rzeźbiarska, Budapeszt oraz *Arsenal 88 – Każdemu czasowi jego sztuka*, Warszawa; Twórczość krakowskich rzeźbiarzy, Bratysława, Lipsk 1989; Wystawa kobiet plastyczek z Polski, Kvindemuseet, Aarhus 1990; Międzynarodowe Sympozjum Rzeźby w Granicie, Budusso (Włochy) 1990; I Ogólnopolskie Biennale Rzeźby *Idea, materia, przestrzeń*, BWA Kraków 1992; *Utopien – Bildhauer Symposium*, Galerie Batruch Druck, Schlosspark Jever (Niemcy); Triennale Rzeźby Religijnej, Kraków 1998; 2002 – pokonkursowa wystawa projektów pomnika Janusza Korczaka w Warszawie; 2003 – ceramika artystyczna, Wiedeń; 2004 – pokonkursowa wystawa projektów pomnika Jana Heweliusza w Gdańsku; 2006 – pokonkursowa wystawa projektów pomnika Bolesława Wstydlivego w Krakowie.

Otrzymała następujące nagrody: 1979 – II nagroda za medal na wystawie *Przeciw wojnie*, Muzeum na Majdanku; 1984 – Nagroda Muzeum w Radomiu za rzeźbę *Kobieta* na Salonie Zimowym Plastyki w Radomiu oraz za rzeźbę *Epitafium dla Stańczyka* na wystawie Rzeźba roku '84; 1986 – I nagroda za rzeźbę *Epitafium dla Karola Estreichera* na wystawie „Portret krakowski” w Krakowie; wyróżnienie za zestaw prac na Ceramicznych Warsztatach Twórczych we Wrocławiu oraz Brązowy Medal za rzeźbę *Żołnierz–tulacz* na Salonie Zimowym ZAR w Warszawie; 1987 – Nagroda Prezydenta Miasta Krakowa; 2002 – nagroda w I etapie międzynarodowego konkursu na projekt pomnika Janusza Korczaka w Warszawie.



*Białe damy*, 1986 (porcelit, wysokość figur 40 cm)



*Krucjata dziecięca – pamięci Wojtkiewicza*, 1988 (terakota, 50 x 32 x 15 cm)



*Problemat wieży Babel, 1988*  
(terakota, wysokość 56 cm)



*Problemat wieży Babel, 1989*  
(terakota, wysokość 56 cm)



*Projekt pomnika Bolesława  
Wstydlwego w Krakowie,  
2006 (gips patynowany,  
wysokość figur modelu 45 cm)*

Najważniejsze realizacje artystki: 1985 – *Rzeźba plenerowa* w Szobraszpark, Villany (Węgry), 1991 – *Rzeźba plenerowa* w Budduso (Włochy), 1994 – *Mala forma*, Csongrad (Węgry); *Popiersie Profesora Jerzego Szablowskiego*, Wawel, Kraków, 1999 – *Pomnik matematyka Stefana Banacha*, Kraków.

Prace Małgorzaty Olkuskiej znajdują się w zbiorach m.in.: Muzeum Narodowego w Krakowie, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Galerii ZAR w Warszawie, a także w kolekcjach i galeriach prywatnych w Niemczech, Szwecji i Holandii.

## Symbolism in a sculpture work

### Abstract

Reflections on symbolism in sculpture concentrate on the essence of the sculptor's symbolism of transmission of the universal, individual and personal essence. Reflections are expressed in a cross-sectional form through the history of art, sculpture and through the specificity of the context of the sculpture depending on the material, three-dimensionality, and space. The focus of the article is the specificity of sign symbolism differentiating it from graphical or painterly symbolism; it is more descriptive, literary, more "ambiguous". The author draws attention to the necessity of communicative conciseness of sculpture, the succinctness of transmission, the formal synthesis of sculpture, referring to the selected examples taken throughout the history of art until the present.

The article consists of two parts: the first one is more a digression on the methods of "symbolising" in sculpture, on the use of expression and colour in sculpture, on the transmission of one-element work and multi-element work, including/incorporating the broad space in the author's intention of an artist. The second focuses on the symbolic systems used by sculptors from early history until now, the symbolic transmission brought by man, the pars pro toto issue, expressing the movement, understanding and reading the space. Final reflections concern monumental works and their references and questions about the future of artistic transmission in sculpture.