KATARZYNA KOBRO
WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

Kompozycja przestrzeni obliczenia rytmu czasoprzestrzennego

BIBLJOTEKI
„a.r."
№ 2

DRUKOWANO W ZAKŁADACH
GRAFICZNYCH „DRUKARNIA
POLSKA" LUDOMIRA MAZUR
KIEWICZA I S-KI W ŁODZI
ULICA PRZEJAZD NUMER 19
TELEFONU NUMER 214-64

WSZELKIE
PRAWA ZA
STRZEŻONE

UKŁAD GRAFICZNY I OKŁADKA
PODŁUG PROJEKTU
WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO

Każda rzeźba w granicach swoich zawiera pewną określoną część przestrzeni. Dlatego możemy powiedzieć, że rzeźba zamyka przestrzeń w sobie. Jednocześnie granica rzeźby jest granicą, która zamyka przestrzeń znajdującą się poza rzeźbą i przedziela ją od przestrzeni zawartej w rzeźbie. W ten sposób granice rzeźby możemy rozpatrywać zależnie od swego nastawienia — albo jako granicę kształtującą przestrzeń wewnętrzną, albo też jako granicę, która kształtuje przestrzeń zewnętrzną. To jest cechą rzeźby najbardziej istotną, że nie możemy powiedzieć, iż ona jest ukształtowaniem wyłącznie przestrzeni wewnętrznej. Tak samo mamy rację mówiąc, że jej powierzchnia, jej granica kształtuje przestrzeń zewnętrzną, nadając jej bieg, zgodny z biegiem granic bryły.

Każda rzeźba w ten lub inny sposób odpowiada na zagadnienie najważniejsze: *Stosunek przestrzeni zawartej w rzeźbie do przestrzeni znajdującej się poza rzeźbą.* To jest zagadnienie podstawowe, którego dopiero częściowemi objawami są zagadnienia stosunkowo drugorzędne: Statyka lub dynamizm rzeźby, przewaga linji lub bryły, barwność rzeźby lub jej bezbarwność, operowanie światłocieniem lub masą. Od takiego lub innego rozwiązania zagadnienia głównego zależy typ rzeźby i wszystkie rozwiązania zagadnień drugorzędnych.

Typem najstarszym i najbardziej znanym jest typ rzeźby — bryły. W zrozumieniu rzeźbiarza, kształtującego ją, istnieje

jedynie tej rzeźby przestrzeń wewnętrzna. Zagadnienie przestrzeni sprowadzone zostało do zagadnienia bryły, izolowanej od wpływów wszystkiego co jest poza nią. Zamiast stawiania kwestji w jej zakresie całkowitym: stosunku przestrzeni wewnętrznej do przestrzeni zewnętrznej wysunięta została jedynie kwestja przestrzeni wewnętrznej — przy całkowitem pominięciu przestrzeni zewnętrznej jako rzeczy jakgdyby nie istniejącej. Przestrzeń zewnętrzna w tym wypadku wcale nie obchodzi rzeźbiarza. Jest rzeczą nie dającą się dotknąć, a więc rzeczą nie istniejącą. W ten sposób świat składa się z szeregu brył, niezależnych wzajemnie. Świat jest zbiorem fragmentów, zamkniętych każdy w swoich granicach i niczem ze sobą nie związanych. Ten typ rzeźby, któryby należało nazwać *typem prymitywnym* odpowiada umysłowi, dostrzegającemu zjawiska, lecz nie wnioskującemu o ich związkach i zależnościach. Odpowiednikiem i wyrazem charakterystycznym tego typu myślenia jest rzeźba egipska — rzeźba zamkniętej zwartej bryły, obojętnej na wpływy otoczenia. Wbrew prawu ciągłości i nierozerwalności przestrzeni, została część tej przestrzeni zamknięta w bryle i przeciwstawiona wszystkiemu, co się w niej nie mieści. Przestrzeń wszędzie jest jednolita i nierozerwalna. Nie mamy odpowiednich podstaw, ażeby część przestrzeni izolować od reszty przestrzeni, wyodrębnić i powiedzieć, że nie istnieje wszystko, co się znajduje poza temi granicami. Podstawowem prawem plastyki trójwymiarowej jest brak granic naturalnych. Rzeźba rozwija się w przestrzeni nieograniczonej. Przestrzeń, w której się może rozwijać rzeźba nie posiada żadnych granic zgóry zakreślonych, gdyż zgodnie z prawem ciągłości przestrzeni każda jej część może być tak samo formą, jak każda inna. Należy wyraźnie sobie uświadomić różnicę

zasadniczą pomiędzy plastyką dwuwymiarową, malarstwem, a dziełem sztuki trójwymiarowej. Obraz ma swoją granicę naturalną, jaką jest koniec płótna. Obraz nie może być posunięty poza swoją granicę naturalną. Skutkiem tego budowa obrazu za punkt wyjścia bierze granicę obrazu, od których się rozpoczyna budowę obrazu. Skutkiem tego obraz jest rzeczą zamkniętą i izolowaną od wszystkiego co go otacza. Obraz nie powinien mieć żadnego związku z tem co jest poza nim, stanowi świat zamknięty sam w sobie, odrębny, obojętny na otoczenie i budujący się według swoich własnych praw organicznych. Tej granicy zgóry zakreślonej, tej granicy przyrodzonej, rzeźba nie posiada. Nie ma granic zgóry zakreślonych, któreby jeszcze przed powstaniem rzeźby określały jej granice. Tych granic przyrodzonych rzeźba nie posiada. Stąd jej prawem naturalnem powinno być nie zamykanie się w granicach, których ona nie ma, nie zamykanie się w granicach, któreby ją od reszty przestrzeni izolowały, nie zamykanie się w bryle, lecz łączność z całą przestrzenią, z nieskończonością przestrzeni. Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowią prawo organiczne rzeźby. Jak naturą przyrodzoną obrazu jest prostokąt granic i płaskość powierzchni, tak istotą podstawową, prawem przyrodzonem rzeźby jest: nieskończoność przestrzeni i łączność rzeźby z nią. Rzeźba nie powinna być zamkniętym tworem granic nienaturalnych, nie powinna być bryłą zwartą wydzieloną z przestrzeni i jej przeciwstawioną. Jedność rzeźby z przestrzenią jest prawem podstawowem rzeźby.

Odbywający się w latach ostatnich szereg poszukiwań w rzeźbie musiał sprowadzić niektórych rzeźbiarzy na

fałszywą drogę. Do ich liczby należy rzeźbiarz tak niby, nowoczesny, jak Lipszyc. Pozory kubistyczne nie powinny łudzić. Rzeźba Lipszyca jest zamaskowanym sześcianem. Istotą formy Lipszyca jest bryła, negująca wszystko, co leży poza jej granicą, wbrew prawu podstawowemu przestrzeni: jej ciągłości i sztuczności wszystkich podziałów. Podziały te mimo że dzielą, nie zmieniają jednak rzeczy podstawowej, że wewnątrz podziału i zewnątrz — przestrzeń jedna i jednakowa jest. Może być ta przestrzeń wypełniona rozmaitym materjałem ale jest dalszym ciągiem jedna drugiej. Wyodrębnianie jednej części przestrzeni i traktowanie tej części przestrzeni tak, jakgdyby ta część przestrzeni była czemś z gruntu odmiennem od innych części przestrzeni — może być jedynie wynikiem niezrozumienia głównej cechy przestrzeni — jej ciągłości.

Rzeźby Lipszyca są bardzo eleganckie, ich wykonanie jest bardzo precyzyjne. Mimo to w ich założeniu zawarty jest błąd podstawowy: prymitywizm rozumowania, że przestrzeń poza bryłą nie istnieje, ponieważ się o nią nie nabija sińca.

Jest rzeczą nie do zaprzeczenia, że koncepcja rzeźby bryły, masy zamkniętej samej w sobie, obojętnej na wszystko znajdujące się poza nią, odciętej przez granice stałe i nieprzekraczalne od przestrzeni otaczającej — nie da się obronić.

Granic stałych, granic któreby istniały przed powstaniem rzeźby, granic, któreby regulowały jej rozrost — granic takich apriorystycznych rzeźba nie posiada. Granice rzeźby zjawiają się dopiero po jej wykonaniu.

Granica rzeźby nie jest jej naturą przyrodzoną, lecz jedynie tylko jej skutkiem mimowolnym. Granica rzeźby

jest rzeczą dowolną i przesuwalną. Możemy przesuwać każdą granicę, nadbudowywać rzeźbę w kierunku dowolnym lub we wszystkich naraz pod warunkiem jedynie zachowania jej systemu kompozycyjnego. Każda część przestrzeni nie wypełnionej może być przez nas przekształcona i stać się formą rzeźbiarską. Rzeźba nie ma granic, któreby powstrzymały jej rozrost. Wytykanie takich granic, zamykanie rzeźby w bryle, zawieranie jej formy w granicach narzuconych i niczem nie uzasadnionych, narzucanie granic, które z rzeźby robią bryłę, izolują rzeźbę od przestrzeni otaczającej, przecinają jej wszystkie związki z tą przestrzenią — nie jest wynikiem danych przyrodzonych rzeźby. Przestrzeń jest wszędzie jednolita i jednakowa. Rzeźba granic naturalnych nie posiada. Rzeźba rośnie w dowolnym kierunku. Zdolność rzeźby do rozrastania się w przestrzeni, jej łączność ze środowiskiem, w jakiem istnieje, z przestrzenią, w jakiej się znajduje, pociągają za sobą wymaganie jak największej łączności rzeźby z przestrzenią. Ta łączność powinna istnieć nietylko z tą częścią przestrzeni, w jakiej się mieści rzeźba, lecz z całą przestrzenią nieograniczoną bez jej podziału na przestrzeń wewnętrzną rzeźby i jej zewnętrzną, gdyż przestrzeń jest wszędzie jednakowa, jej wszelkie granice są tworem sztucznym i dopiero wynikiem podziału, nie zaś warunkiem, wytwarzającym podział. W myśl zasady ciągłości przestrzeni rzeźba powinna tworzyć jedność, powinna być wtopiona w całą nieskończoność przestrzeni. Pierwszą próbą wyjścia poza ciasne i nienaturalne granice bryły i nawiązania związków przestrzennych była architektonizacja rzeźby. Architektonizacja polega na powtarzaniu w rzeźbie i architekturze wspólnych pierwiastków formy. Jakikolwiek

pierwiastek formy, używany w architekturze powtarza się w rzeźbie w postaci nienaruszonej lub w postaci transformowanej. Jakikolwiek pierwiastek formy rzeźbiarskiej znajduje swoje miejsce w architekturze. W ten sposób powstaje dla całości architektoniczno-rzeźbiarskiej wspólny rytm powtarzań formy. Powtarzania formy mogą być stosowane w sposób rozmaity. Mogą to być powtarzania jednakowej linji w rzeźbie i w architekturze. Mogą to być powtarzania jednakowego charakteru uwypukleń w rzeźbie i w architekturze. Mogą to być powtarzania jednakowej skali proporcji w rzeźbie i w architekturze. Mogą to być nareszcie powtarzania jakichkolwiek poszczególnych identycznych pomiarów w rzeźbie i w architekturze. Najczystszym typem rzeźby architektonicznej jest rzeźba gotycka. Głównemi pierwiastkami formy w architekturze gotyckiej są: Pęk pionów filarów, ostrołuk sklepień i spirale drobnych ozdób ornamentacyjnych. Te same pierwiastki stanowią budulec rzeźby: Pęk pionów szat spadających, ostrołuk w fałdach przerzuconych przez ramię lub w fałdach rękawów i nareszcie spirale w detalach mniejszych (pasmo włosów, zwój papieru i inne). Dla podkreślenia znaczenia pionów i linearyzmu systemu filary rozbite są na szereg żłobkowań o charakterze niekiedy dość skomplikowanym, składającym się ze żłobkowań o charakterze kanciastym i ze żłobkowań walcowych. Wielka ilość i charakter skomplikowany żłobkowań filarowych, bogactwo i rozmaitość ich przekroju tworzą łącznik niezawodny pomiędzy filarem a szatami spadającemi rzeźby, gdyż rozmaitość przekroju filaru jest prawie powtórzeniem rozmaitości ufałdowań szat, a jednocześnie pęk pionów filaru jest powtórzeniem pęka pionów szat spadających. Fałdy szat przerzuconych przez ramię i fałdy rękawów mają charakter przeważnie modelowany

według kształtu ostrołuku i w ten sposób powtarzają ostrołuk sklepień. Kształt zaokrąglony ostrołuków szat jest powtórzeniem okrągłości żeber sklepieniowych. Ażeby zrozumieć należycie wrażenie całości należy uwzględnić gotyk w okresie jego rozkwitu z bogatym systemem członkowania sklepień. Możemy tedy spostrzec w sklepieniach ostrołuki duże o charakterze czysto konstrukcyjnym, ostrołuki mniejsze, pełniące zadania jednocześnie konstrukcyjne i dekoracyjne; od tych ostrołuków przejść do ostrołuków czysto dekoracyjnych zarówno w architekturze jak i w rzeźbie. Stopniowanie ostrołuków od dużych i czysto konstrukcyjnych do ostrołuków mniejszych dekoracyjnych i rzeźbiarskich wytwarza związek optyczny pomiędzy architekturą a rzeźbą, wytwarza przejście stopniowe od architektury do rzeźby.

Spirala stosowana w architekturze gotyku jako kształt ornamentacyjny również powtarza się w rzeźbie, jako linja, stylizująca drobne szczegóły.

Skutkiem architektonizacji rzeźby jest jej związek, jej łączność z architekturą. Rzeźba już nie stanowi zjawiska zamkniętego w sobie, nie jest bryłą neutralną w stosunku do wszystkiego, znajdującego się poza nią. Rzeźba uzyskała związek z architekturą, jak również architektura tworzy dalszy ciąg rzeźby.

Architektonizacja rzeźby to jest: upodobnienie się wzajemne architektury do rzeźby naskutek gradacji i powtarzania jednakowych pierwiastków formy. Powtarzanie jednakowych kształtów przez rzeźbę i architekturę, powtarzanie czasami kształtów podobnych i o wielkości identycznej, powtarzanie przez rzeźbę proporcji, przyjętej w architekturze — tworzą szereg powtarzań i szereg łączników, wiążących rzeźbę z architekturą i rozszerzających

wpływ rzeźby na całe otoczenie architektoniczne. Takie samo znaczenie mają wydłużanie figur, gdyż w istocie postać rzeźbiona nie jest celem samym w sobie, lecz jedynie fragmentem całości architektonicznej, w której występuje, jako filar, przetransponowany na rzeźbę. Dlatego musi powtarzać kształt wydłużony filaru, musi powtarzać jego linearyzm, gdyż filar jest rozbity przez drobne żłobkowania na pęk pionów, musi powtarzać ostrołuki sklepień, w które przechodzi filar u góry, musi powtarzać spirale dekoracyjne drobnych ozdób.

Oglądając całość architektoniczno-rzeźbiarsko-malarską dostrzegamy wszędzie jednolitość systemu budowy. Wszystkie części zbudowane są według jednolitego systemu. Stąd pochodzi wspólny wyraz wrażeń optycznych. Jednolitość systemu budowy zagwarantowana jest przez:

a) wszystkie części całości zbudowane są z tych samych pierwiastków formy, tak, że każda część niezależnie od tego, czy jest to architektura, rzeźba, lub malarstwo mają identyczny stosunek do zagadnień formy (wspólny linearyzm, wspólne posługiwanie się bryłą, wspólne stosowanie płaszczyzn etc.), a jednocześnie w granicach tego wspólnego stosunku do zagadnień formy wzięte są jednakowe elementy budowy (jak naprzykład w granicach linearyzmu gotyckiego wybrane są pion, ostrołuk, spirala).

b) proporcje używane w architekturze, odpowiadają proporcjom przyjętym w rzeźbie i w malarstwie. Skutkiem tego w całości plastycznej powstaje rytm proporcji jednakowych. Wzajemne stosunki wielkości są jednakowe w całem dziele plastyki. Nietylko używanie jednakowych pierwiastków plastycznych powoduje jednolitość

dzieła sztuki, lecz również jednakowość stosunków jednego wymiaru do drugiego.

c) trzecim łącznikiem architektury z malarstwem i rzeźbą jest powtórzenie jednakowego wymiaru. Wymiar identyczny jest jakgdyby przerzucony z architektury do malarstwa lub rzeźby i tworzy punkt wyjścia dla obliczenia wymiarów następnych kształtów. Ten wymiar jednakowy tworzy spójnię dwóch szeregów proporcji jednakowych.

Proporcje architektury odpowiadają proporcjom rzeźby lub malarstwa, lecz są to dwa szeregi równoległe, gdyż wielkość wymiarów, wchodzących w skład proporcji architektury jest inna, niż wymiary, tworzące szereg proporcyj malarstwa lub rzeźby. Dopiero powtórzenie jednakowego wymiaru wiąże ze sobą te dwa szeregi dotychczas od siebie niezależne i stanowią o współwymierności wymiarów architektury, malarstwa i rzeźby. Dopiero współwymierność z trzech szeregów równoległych architektury, rzeźby, malarstwa, tworzy szereg jednolity proporcyj jednolitego dzieła sztuki.

Jednak należy stwierdzić, że sama przez się metoda architektonizacji nie jest w stanie wytworzyć związku rzeźby z przestrzenią otaczającą. Metoda architektonizacji jest w stanie rozszerzyć zasiąg działania rzeźby aż do granic całości architektonicznej, z jaką jest związana, lecz nie może rzeźby powiązać z przestrzenią, znajdującą się poza granicą całości architektonicznej. Możemy, patrząc na rzeźbę, przeskakiwać wzrokiem na na inne części całości, związane z rzeźbą, możemy w ten sposób widzieć związki, powstałe przez powtarzanie systemu budowy, lecz poza granice całości architektonicznej wyjść nie możemy, gdyż przestrzeń otaczająca

nie jest zbudowana według tego samego systemu. Ponieważ związki z przestrzenią uzyskane są przez rozciąganie zakresu działania systemu, przeto ustają tam, gdzie system przestaje obowiązywać.

Nawet w granicach systemu architektonicznego nie możemy uważać, ażeby związek rzeźby z przestrzenią znajdującą się poza rzeźbą był całkowity. Związek rzeźby z przestrzenią odczuwamy jedynie tam, gdzie się znajduje jakiekolwiek zestawienie kształtów, zbudowane według tego samego systemu. Tam zaś, gdzie zestawienia kształtów niema, gdzie jest przestrzeń sama w sobie, gdzie przestrzeń nie jest wypełniona przez formę — tam wiązania rzeźby z przestrzenią nie odczuwamy. Dlatego też metodzie architektonizacji możemy zarzucić że:

a) wiązanie z przestrzenią jest nie bezpośrednie, nie jest wiązaniem z samą przestrzenią, lecz wiązaniem pośredniem, przez łączenie rzeźby z poszczególnemi punktami przestrzeni, w których się znajduje forma, zbudowana według systemu budowy rzeźby. Skutkiem wiązania pośredniego jest to, że właściwie rzeźba się łączy nie z przestrzenią, lecz z poszczególnemi, znajdującemi się w niej kompleksami formy.

b) wiązanie z kompleksami formy pociąga za sobą zanik ciągłości połączeń rzeźby z przestrzenią. Łączenia następują po sobie w sposób przeskokowy: od jednego kompleksu formy do drugiego, następują po sobie w sposób przerwany i katastrofalny. Brak ciągłości oznacza, że połączenie z przestrzenią nie jest organiczne, że jest przeprowadzone w sposób przymusowy i sprzeczny z istotnym charakterem wiązań tego rodzaju.

c) wiązanie rzeźby z poszczególnemi kompleksami formy,— rozmieszczonemi w przestrzeni — zamiast wiązania z samą

przestrzenią, pociąga za sobą ten skutek, że działanie rzeźby ustaje tam, gdzie niema tych kompleksów. Ustaje całkowicie, tak że poza granicami całości architektoniczno-rzeźbiarskiej nie możemy odnaleźć żadnego związku rzeźby z przestrzenią. Wracamy znowu do pierwotnej koncepcji bryły, t. zn. rzeźby wyodrębnionej i obojętnej na przestrzeń, w której się znajduje. Znaczenie architektonizacji polega jedynie na tem, że w zakres rzeźby został wciągnięty całokształt form architektonicznych, znajdujących się, właściwie mówiąc, poza granicami rzeźby. Tak że za bryłę, przeciwstawioną przestrzeni, uważamy już nie ciasne granice rzeźby właściwej, lecz całość architektoniczno-rzeźbiarską. Bryłą, obojętną na przestrzeń jest cały kompleks architektoniczno-rzeźbiarski, w którym rzeźba tworzy dopiero fragment. Zależnie od miejsca, w którem się znajdujemy, możemy mówić o kształtowaniu przestrzeni wewnętrznej lub zewnętrznej. W wypadku pierwszym mówimy o kształtowaniu wnętrza bryły, zaś w drugim możemy mówić o kształtowaniu granic zewnętrznych. Tak naprzykład całość architektoniczno-rzeźbiarską jakiegokolwiek wnętrza możemy uważać za jednolite i wzajemnie ze sobą powiązane wnętrze bryły, gdyż wiemy, że granica rzeźby może być zarówno wynikiem kształtowania przestrzeni zewnętrznej przez przestrzeń wewnętrzną, jak również wnętrza przez zewnętrze. Granica może kształtować zarówno wnętrze, jak i zewnętrze. Oglądając wnętrze gotyckie widzimy kształtowanie przestrzeni wewnętrznej przez przestrzeń zewnętrzną. W ten sposób całość wnętrza możemy rozpatrywać, jako wnętrze bryły jednolite i powiązane ze sobą, w której poszczególne części rzeźbiarskie lub architektoniczne stanowią dopiero fragmenty

całości. Metoda architektonizacji była pierwszą próbą nawiązania związków z przestrzenią przez powtarzanie jednakowych z rzeźbą elementów formy w przestrzeni, znajdującej się poza rzeźbą. Ta próba nie osiągnęła wyników pożądanych, ponieważ związek ustalono nie bezpośrednio z przestrzenią, lecz z kształtami, znajdującemi się w tej przestrzeni. Skutkiem tego łączność rzeźby z przestrzenią istnieje jedynie do końca granic całości architektoniczno-rzeźbiarskiej. Poza granicami wszelka łączność ustaje i już dalej się nie rozpościera. Nawet w granicach całości łączność jest bardzo względna i objawia się jedynie tam, gdzie napotyka jakiekolwiek odpowiednio spreparowane kształty. Istnieją związki z temi kształtami. Bezpośrednich związków z przestrzenią nie widzimy.

Bezpośredni związek z przestrzenią usiłuje nawiązać rzeźba barokowa, której wyrazem najczystszym i najpełniejszym jest Bernini. Łączność z przestrzenią osiąga się w baroku przez dynamizm rzeźby. Należy jednak zrozumieć specyficzny charakter dynamizmu barokowego, gdyż w baroku dynamizm nie był celem sam dla siebie, lecz jedynie środkiem, ażeby osiągnąć zespolenie rzeźby z przestrzenią. Rzeczywiście, może istnieć dynamizm nietylko rzeźby połączonej z przestrzenią, lecz również dynamizm bryły, całkowicie wyodrębniający się od przestrzeni. Taka bryła, ze wszystkich stron obojętna na przestrzeń otaczającą ją i nie wywierająca żadnego wpływu na tę przestrzeń, może być skierowana do ruchu w jakimkolwiek kierunku. Bryle tej może być nadany taki kształt, którybyśmy rozumieli, jako znak ruchu, jako ślad ruchu w jakimkolwiek pewnym kierunku. W tym wypadku mimo to, iż rzeźba ma charakter, odcinający

ją od przestrzeni, zachodzą jednak w niej pewne zjawiska, któreby określić należało, jako wchłanianie rzeźby przez tę część przestrzeni, jaka leży w kierunku ruchu, w kierunku dynamizmu rzeźby. We wszystkich jednak innych kierunkach rzeźba pozostaje na przestrzeń całkowicie obojętna i żadnego połączenia, ani żadnego powiązania w tych kierunkach już nie nastąpi.

Ta właściwość dynamizmu, że bryła może się łączyć z przestrzenią, w kierunku, w jakim jest skierowany jej dynamizm — została zużytkowana przez rzeźbę barokową. Zagadnieniem rzeźby barokowej było: przez dynamizm połączyć rzeźbę z przestrzenią. Stosując dynamizm jako środek, skierowuje się go od rzeźby odśrodkowo, tak że rzeźba ma wygląd ośrodka z częściami, odrzuconemi dynamicznie we wszystkich kierunkach. Natarcie kształtów dynamicznych, wylatujących w przestrzeń, kształtów siłą swego dynamizmu rozświdrowujących się w przestrzeń, ma powiązać rzeźbę z przestrzenią we wszystkich kierunkach naraz. Ośrodek rzeźby jest odskocznią wylatujących sił. W ten sposób kształtem celowo użytym jest ten, który skierowuje dynamizm w jakimkolwiek kierunku i przez to bierze swój udział w dynamicznem wiązaniu rzeźby z przestrzenią. Kształt nie dynamiczny, kształt, który nie jest przewodnikiem siły, spływającej od rzeźby w przestrzeń, nie znajdujący się w ogólnym ruchu, łączącym rzeźbę z przestrzenią — taki kształt swej funkcji nie spełnia, taki kształt nie ma swej części w uprzestrzennieniu rzeźby barokowej, taki kształt jest martwy. Skutkiem tego całość rzeźby barokowej i jej każdy kształt poszczególny znajdują się w rytmie dynamicznym. Całą uwagę pochłania nie jakość kształtów, lecz siła i rozmaitość rytmu dynamicznego,

gdyż widzimy nie kształt w oderwaniu od innych, nie kształt sam dla siebie w jego naturze i formie, lecz rytm dynamiczny, pęd kształtów, przecinających przestrzeń. Obserwowanie rytmu kształtów uniemożliwia nam oglądanie samych kształtów. Widzimy nie kształt, lecz ruch tego kształtu.

Rytm rzeźby barokowej jest wynikiem jej dynamizmu. Każdy rytm jest wynikiem następujących po sobie elementów formy. Głównym elementem formy barokowej jest dynamizm. Rytm rzeźby barokowej oparty jest na modulacjach dynamizmu. Ujmujemy rytm barokowy, jako szereg odmian dynamizmu: jego narastanie, zmniejszanie się, zmiana kierunku i in. Skutkiem tego uświadamiamy i widzimy rytm nie jako rytm kształtów, lecz jako rytm dynamizmów. Obserwując ten rytm, patrzymy na kształty nie poto, żeby widzieć ich formę, lecz poto, by spostrzegać ilość zawartego w nich dynamizmu, kierunek jego działania i jego udział w ogólnym rytmie dynamicznym. Gdyby rytm się opierał nie na dynamiźmie, gdybyśmy kształty widzieli w ich charakterze plastycznym, tedyby rytm musiał wynikać z innych elementów formy, byłby wynikiem używania podobnych do siebie lub różniących się kształtów, wynikiem powtarzania pomiarów podobnych lub kontrastujących. Tego rodzaju rytm nie wymaga dynamizmu. Rytm jednak barokowy, jako rytm w najwyższym stopniu dynamiczny nie stosuje tych elementów pozaruchowych, gdyż dla niego rzeczą decydującą jest nie jakość kształtu, nie charakter następstwa po sobie ich formy, lecz charakter ich dynamizmu. Dlatego rytm barokowy jest rytmem dynamicznym, rytmem ruchowym, rytmem nie kształtów, lecz ich ruchów.

Rytm, jako zjawisko czasoprzestrzenne jest wynikiem następstwa zjawiających się w czasie jedno po drugiem zjawisk przestrzennych. Kolejność ta jest skutkiem ruchu naszego dokoła rzeźby; skutkiem tego ruchu widzimy coraz inne i nowe kształty, przedtem ukryte, i to następstwo ujmujemy, jako rytm. Rytm jest uporządkowaną kolejnością zjawisk plastycznych, odbywającą się w czasie. Zjawiskiem czysto plastycznem, czysto przestrzennem w rzeźbie jest kształt. Rytm doskonały, rytm, który jest prawdziwą równowagą pierwiastków przestrzennych i pierwiastków czasu, taki rytm, który w trójwymiarowem dziele sztuki rzeźbiarskiej wiąże w całość nierozerwalną i przestrzeń i czas — rytm ten powinien posiadać zarówno pierwiastki przestrzenne, jak też i czasowe — w ich postaci najczystszej. Taką najczystszą postacią zjawisk przestrzennych jest kształt plastyczny w jego naturze bezpośredniej: w jego wymiarach i kształcie; kształt plastyczny bez wszelkich nadbudówek i naddatków. Tego jednak o kształcie dynamicznym powiedzieć nie możemy. Pojęcie kształtu dynamicznego jest pojęciem złożonem, jest pojęciem kształtu, znajdującego się w ruchu. Ruch jest czynnością, odbywającą się w czasie. Dlatego pojęcie kształtu dynamicznego zawiera w sobie z jednej strony pojęcie zjawiska przestrzennego i wymierzalnego, jakiem jest kształt plastyczny, zaś z drugiej — ruchu tego kształtu, odbywającego się w czasie, t. zn. zawiera w sobie pojęcie czasu. Dynamizm jest pojęciem złożonem, pojęciem czasoprzestrzennem, t. j. zawierającem w sobie elementy czasu i elementy przestrzeni.

O ile rytm kształtów był w stanie doprowadzić do równowagi w rzeźbie elementów przestrzeni i elementów czasu, gdyż każdy z tych elementów występował w postaci

czystej, o tyle rytm dynamizmów scharakteryzować możemy, jako przeładowany elementami czasu, gdyż czas powoduje nietylko kolejność kształtów, następujących jeden po drugim, lecz nawet określa samą jakość tych kształtów: kształtów dynamicznych. Dlatego rytm dynamizmów nie jest rytmem zrównoważonym, nie osiąga równowagi przestrzeni i czasu, przeładowany jest elementem czasu tak, że wprost dematerjalizuje rzeźbę, z rzeczy czasoprzestrzennej czyniąc zjawisko nieomal czysto czasowe. Skutkiem tego odmaterjalizowania rzeźby, w rytmie dynamizmów odczuwamy wyraźnie kolejność następujących po sobie dynamizmów, lecz samych kształtów prawie nie widzimy. Odczuwamy *dynamizmy* kształtów, ilość energji dynamicznej każdego kształtu, kolejność następujących po sobie dynamizmów, lecz samych kształtów nie widzimy. Odczuwamy dynamizm, lecz kształtu nie widzimy. Rzecz tak wybitnie przestrzenna jak kształt, została zastąpiona przez czasoprzestrzenne zjawisko dynamizmu. Zamiast rzeczy dotykowej i wymierzalnej, jaką jest kształt plastyczny, napotykamy zjawisko dynamizmu i tworzonych przez niego rytmów, zjawisko mniej powszechne i ogólnoludzkie, zjawisko, zależne od kaprysów wrażliwości subjektywnej, zjawisko już nie tak czysto plastyczne, jak to jest, gdy mamy do czynienia z rytmem kształtów. Kształt w swej naturze wymierzalnej i nadającej się do obliczeń jest rzeczą rzeczywiście objektywną i stałą.

Dynamizm rzeźby barokowej jest następstwem i skutkiem wytrącenia jej z równowagi. Przedmiot, wytrącony z równowagi albo usiłuje dojść zpowrotem do jakiegokolwiek innego stanu równowagi, albo też się znajduje w ruchu równomiernym i stałym, jak to jest w systemie suprematycznym Malewicza.

Rzeźba barokowa nie jest nigdy zdecydowana tak konsekwentnie, jak to uczynił Malewicz. Wytrącona z jednego stanu równowagi usiłuje przejść do innego stanu równowagi stałej. Stąd powstające wiry dynamizmów, charakteryzujących przejście od jednego stanu do drugiego. Rzeźba barokowa nie jest zjawiskiem przestrzennem: jest czynnością przechodzenia katastrofalnego od jednego stanu do drugiego.

Stanem naturalnym przestrzeni w jej granicach nieskończonych jest równowaga stała. Każda rzeźba, znajdująca się w tej przestrzeni, ażeby zachować swoją łączność z przestrzenią powinna również być w równowadze stałej. Wypadając z równowagi, odrywa się od przestrzeni, traci z nią łączność, znajduje się w stanie innym, niż przestrzeń, i dlatego nie może być z nią powiązana. Wytrącenie z równowagi jakiegokolwiek kształtu jest katastrofą, gdyż powoduje utratę łączności tego kształtu z przestrzenią. Rzeźba barokowa, która przez dynamizm usiłowała się powiązać z przestrzenią, przez ten sam właśnie dynamizm traci wszelką nadzieję powiązania się z przestrzenią.

Analiza zgubnego wpływu dynamizmu, czyniącego z kształtu zjawisko o naturze wręcz odmiennej, niż przestrzeń nieruchoma i egzystująca w równowadze stałej i niezmiennej, dynamizmu, przetwarzającego kształt na rzecz jakościowo wręcz odmienną, niż przestrzeń — doprowadzić musi do stwierdzenia błędnych przesłanek teorji suprematyzmu. Rozwiązanie kwestji w suprematyźmie jest bardzo śmiałe i konsekwentne: kształt wytrącony z równowagi — do niej już nie powraca wcale, pozostaje nazawsze w stanie wytrącenia i ruchu, ażeby siły dynamiczne swego lotu wykorzystać dla zespolenia z przestrzenią, ażeby, przez

pochłanianie przestrzeni w kierunku swego lotu, połączyć się z nią i stanowić z nią całość jednolitą i nierozerwalną. Lecz ruch w przestrzeni nie wiąże się z nią. Kształt może przelatywać przestrzeń z dynamizmem największym, lecz przez to nie przestaje być kształtem jakościowo innym, niż przestrzeń statyczna i zrównoważona, kształtem odrębnym i odosobnionym od tej przestrzeni. Wzrost dynamizmu kształtu, zachwianie jego równowagi, idzie w parze z oderwaniem się od przestrzeni, wytwarzając zmianę jakościowa tego kształtu, czyniącą z niego rzecz zasadniczo inną, niż przestrzeń. Kształt dynamiczny nie jest dalszym ciągiem przestrzeni statycznej i żadne zmiany tego kształtu, żadne jego nastawiania i przekształcania nie mogą go zespolić z przestrzenią, o ile on zachowa swój charakter dynamiczny.

Zdecydowane i śmiałe rozwiązanie suprematyczne przesądza o niepowodzeniu jego poszukiwań: przez dynamizm i ruch nie da się rzeźby z przestrzenią powiązać. Bryła dynamiczna jakościowo jeszcze więcej się różni od przestrzeni, jeszcze więcej się przeciwstawia, niż bryła statyczna.

Mniej śmiałe i poniekąd kompromisowe rozwiązanie barokowe dowodzi jego wyższości kulturalnej. Rzeźba, wytrącona z równowagi usiłuje jednak powrócić do poprzednio zatraconego stanu równowagi. Wiry dynamizmów mają tendencję do ułożenia nowego systemu równowagi. Równowagi, innej, niż była równowaga poprzednia, równowagi, wytworzonej przez inny układ sił, niż równowaga poprzednia, wytworzenia równowagi, która stanowi warunek przedwstępny i konieczny zespolenia rzeźby z przestrzenią.

W ten sposób spostrzegamy ciągłą dwoistość sztuki barokowej. Z jednej strony: wytrąca się rzeźbę z równowagi,

rozwija się w niej dynamizmy, ażeby przez dynamizm połączyć rzeźbę z przestrzenią we wszystkich kierunkach, w jakich wybuchają te dynamizmy. Z drugiej strony: zaznacza się w rzeźbie potencjonalne dążenie do osiągnięcia równowagi nowej, ażeby przez swą równowagę i osiągnięty nowy układ statyczny, mogła rzeźba powtórzyć rytm równowagi i statyki, zawarty w całej przestrzeni nieskończonej, tworząc przez to z przestrzenią całość i jej dalszy ciąg.

Dwoiste rozwiązanie barokowe ostatecznie sprawy nie rozwiązuje wcale. Dynamizm odrywa rzeźbę od przestrzeni, i rzeźba pozostaje nazawsze rzeczą niezwiązaną z przestrzenią. Siła, wytrącająca rzeźbę z równowagi, i siła, usiłująca przywrócić równowagę, pozostają nazawsze siłami, z których żadna nie jest w stanie przezwyciężyć innej.

Właściwie, stosunek do równowagi i nierównowagi w baroku jest jeszcze bardziej skomplikowany. Spostrzegamy przedewszystkiem nierównowagę kształtów dynamicznych. Nierównowaga dynamiczna jest wynikiem ustosunkowania się wzajemnego kształtów, zależnego od siły tych kształtów. Możemy spostrzec, że w wytrąceniu rzeźby z równowagi czasami dużą rolę odgrywają kształty małe, lecz o dużej zawartości energji dynamicznej. Te kształty, których ciężar własny i których miejsce, zajmowane w przestrzeni, stanowią wielkość znikomą w porównaniu z wielkością i ciężarem innych kształtów — wytwarzają jednak taką siłę działania, która jest w stanie przeciwważyć, a nawet przezwyciężać działanie innych kształtów. Wielkość kształtów i ich ciężar w systemie nierównowagi barokowej odgrywają stosunkowo mniejszą rolę. Znacznie więcej natomiast o sile kształtów stanowi jego dynamizm. Dlatego, określając energję jakiegokolwiek kształtu i jego znaczenie

w systemie równowagi lub nierównowagi musimy brać pod uwagę jednocześnie jego masę i ilość dynamizmu, oraz ten fakt, że ilość energji kształtu wzrasta nierównomiernie z wzrostem dynamizmu. W ten sposób energję kształtu musimy określić mniej więcej, jako: md^2 (d — dynamizm) t. j. według wzoru, zbliżonego do $\frac{mv^2}{2}$, określającego ilość energji kinetycznej jakiejkolwiek masy. Całość zaś równowagi barokowej rozpatrywać, jako system równowagi lub nierównowagi *kinetycznej*, czyli równowagi kształtów, znajdujących się w ruchu.

To pojęcie równowagi kinetycznej w odróżnieniu od stosowanego poprzednio pojęcia równowagi statycznej jest wynikiem naturalnym tego zdynamizowania, jakiemu ulegają kształty rzeźby barokowej. O ile kształt w baroku jest wynikiem jego dynamizmu, o ile rytm rzeźby barokowej jest rytmem nie kształtów lecz dynamizmów, o ile w baroku widzimy nie kształt w jego formie, lecz kształt przedewszystkiem, jako wytwór dynamizmu i jego formę, jako łożysko dynamizmu, o tyle jest konsekwentnem z tego samego dynamizmu ułożyć system równowagi lub nierównowagi kinetycznej, t. zn. takiej, która powstaje nie jako skutek zrównoważenia samych tylko ciężarów mas bezwładnych, lecz równowagi mas w ruchu. Dlatego zestawia się w baroku ze sobą nie ciężary kształtów nieruchomych i dlatego pokazujących wyraźnie swą formę, nie ciężary mas, jak 5 kilo i 100 kilo, lecz energję kinetyczną tych kształtów, która jest wynikiem przedewszystkiem dynamizmu kształtu.

Energje kinetyczne kształtów układają się w baroku zawsze w system nierównowagi, w system patosu i tragedji. O ile bierzemy pod uwagę energję kinetyczną kształtów, zawsze spostrzegamy, że rzeźba stanowi całość niezrównoważoną i katastrofalną. Wybuch sił dynamicznych wytrąca ją

z równowagi, tak że w istocie rzeźba jest widowiskiem patosu dynamicznego, a jednocześnie rozkładu systemu, wytrąconego z równowagi i rozpadającego się, ażeby przejść do równowagi nowej, ażeby znowu odzyskać równowagę. Rzeźba barokowa jest przeto nie zjawiskiem wzrokowem, nie przedmiotem uchwytnym i dotykalnym, lecz procesem odzyskiwania równowagi, *czynnością przechodzenia* od jednego stanu do drugiego.

Oglądając kształty w związku z ich dynamizmem, spostrzegamy ogólną nierównowagę rzeźby. Patrzenie na kształty, jako na zjawiska kinetyczne jest wynikiem całej natury rzeźby barokowej. Patrząc na nią, widzimy przedewszystkiem jej dynamizm i dlatego każdy kształt dostrzec możemy jedynie w związku z jego dynamizmem. Każdy kształt widzimy w jego naturze kinetycznej. I dlatego, zdając sobie sprawę z osiągnięcia lub nieosiągnięcia równowagi, skierowujemy uwagę przedewszystkiem na nierównowagę kinetyczną.

O ile jednak potrafimy wyabstrahować kształty od zawartego w nich dynamizmu i widzieć w nich jedynie ich formę i ilość masy, — spostrzegamy tedy, że całość się układa w system całkowicie zrównoważony. W ten sposób spostrzegamy w baroku jednoczesne istnienie dwu niezależnych od siebie systemów równowagi: równowagę statyczną kształtów, ujmowanych jako nieruchomy ciężar i formę — obok systemu nierównowagi kinetycznej. Możemy się przeto ustosunkować do rzeźby w sposób dwoisty: widzieć w niej system zrównoważony kształtów bezwładnych — lub też nierównowagę kształtów, o ile je ujmujemy łącznie z dynamizmem, zawartym w nich. Rozwiązanie w suprematyźmie, kierunku, wynikającym z przesłanek dynamicznych, jest bardziej jednolite

i konsekwentne: wyprowadza system budowy z dynamizmu i w każdej kwestji pozostaje mu wiernym. Dlatego systemem równowagi w suprematyźmie jest równowaga kinetyczna. Rozwiązanie w suprematyźmie jest rozwiązaniem jednolitem; dynamizm założenia odpowiada dynamicznemu systemowi budowy i równowadze kinetycznej.

Dwoistość rozwiązań jest cechą charakterystyczną baroku, jako kierunku, opartego na przeciwstawianiu kontrastów. Kontrast powstaje tam, gdzie mamy dwie rzeczy, wzajemnie sobie przeczące. Zestawienie ich, podnosząc ogólne napięcie formy, wytwarza kontrast. Kontrast jest zawsze dualizmem, gdyż w samem jego założeniu leży pojęcie dwu zjawisk przeciwstawnych i wzajemnie sobie wrogich. Metodą baroku jest pogłębianie kontrastów, wytwarzanie różnic, potęgowanie sił, wzajemnie siebie zwalczających. Tej koncepcji rzeźby należy przeciwstawić zasady wewnętrznej jednolitości rzeźby i jedności rzeźby z przestrzenią. Barokowe rozbijanie dzieła sztuki na pary zwalczających się sił do jednolitości dzieła sztuki doprowadzić nie może, gdyż nie może istnieć jedność zjawisk, wzajemnie sobie przeczących.

Z tego stanowiska należy ocenić jednoczesne wprowadzenie do rzeźby dwu systemów równowagi. Każdy z tych systemów daje odpowiedź, przeczącą odpowiedzi innego systemu. Równowaga jednego systemu przeczy nierównowadze drugiego. Te dwa systemy, istniejące współrzędnie, powiększają zakres możliwości formy, lecz uniemożliwiają sprowadzenie rzeźby do wyrazu jednolitego, uniemożliwiają jej zgodność wewnętrzną. Rzeźba staje się terenem starcia sił, opowiadaniem o ich zwalczaniu się wzajemnem, lecz nie wyrazem jednolitego stosunku do przestrzeni, wyrazem jednolitego nastawienia wszystkich

czynników rzeźby. Poszukiwanie wyrafinowanych rozwiązań kwestyj stosunkowo drugorzędnych, rozszerzanie zakresu możliwości formy — odprowadzają uwagę od kwestji najważniejszej: całkowitej jednolitości rzeźby i jej jedności z przestrzenią.

Rzeźba barokowa składa się z bryły ośrodkowej, z której w rozmaitych kierunkach wystają kształty dynamiczne. Bryła ośrodkowa jest odskocznią, od której w rozmaitych kierunkach skierowane są kształty, grawitujące w przestrzeń. Skutkiem tej grawitacji następuje jakgdyby jednoczesne wylatywanie bryły w przestrzeń w kilku kierunkach naraz. W ten sposób w pojęciu barokowem bryła jakgdyby była pochłaniana przez przestrzeń w tych kierunkach, w jakich się skierowywało kształty dynamiczne. Skierowywało się przeto w rozmaitych kierunkach dokoła rzeźby, ażeby rzeźbę połączyć nie z jedną jakąkolwiek stroną przestrzeni, lecz z całą przestrzenią, znajdującą się dokoła rzeźby. Kształty wystające miały kierunek ukośny, pion i poziom są kierunkami równowagi i stałości, kierunki zaś pochyłe charakteryzują stan utraty równowagi, stan ruchu, stan dynamizmu. W ten sposób możemy rzeźbę barokową określić, jako bryłę ośrodkową, otoczoną wystającemi we wszystkich kierunkach promieniami kształtów dynamicznych, skierowanych ukośnie względem pionu i poziomu.

Przez swój dynamizm rzeźba wywiera wpływ na przestrzeń, jaka leży poza nią. Granicą formy rzeźbiarskiej tej bryły nie jest jej granica powierzchni. Tak było z rzeźbą — bryłą, lecz z rzeźbą dynamiczno-przestrzenną barokową tak nie jest. Granicą formy w rzeźbie barokowej jest granica strefy oddziaływania jej kształtów dynamicznych. Możemy ją określić, łącząc ze sobą wszystkie punkty

wystające rzeźby. W ten sposób rzeźbę możemy rozpatrywać, jako zawartą w granicach, których ona dotyka częściami najdalej wysuniętemi, jako krańcową granicę, jakiej może dotknąć rzeźba w swoim rozroście. Ta granica, którąby należało nazwać *granicą limitacyjną* w odróżnieniu od bezpośredniej granicy — powierzchni bryły, jest pojęciem, powstałem dopiero w rzeźbie barokowej. Granica rzeźby w pojęciu poprzedniem odgraniczała bryłę od przestrzeni, i tę przestrzeń usuwała poza nawias rzeźby. Granica powierzchni była właściwie nie granicą rzeźby w pojęciu pewnej ukształtowanej części przestrzeni, lecz jedynie przypadkową granicą przypadkowego materjału, z jakiego wykonano rzeźbę. Operowanie granicą limitacyjną ma w sobie tę wyższość, że po raz pierwszy zjawia się koncepcja rzeźby, jako kształtowania nie materjału, lecz pewnej określonej części przestrzeni. Dodatnim skutkiem stosowania granicy limitacyjnej było, że, powodując robienie rzeźby o objętości częściowo tylko wypełnionej kształtem i materjałem, zmuszało do zrozumienia, że rzeczą najgłówniejszą w rzeźbie jest kształtowanie przestrzeni, w jakiej się znajduje rzeźba i że takie lub inne wypełnianie materjałem poszczególnych części tej przestrzeni jest zadaniem dopiero wtórnem.

Oglądając rzeźbę barokową, możemy rozróżnić w niej dwie części: 1) bryłę ośrodkową, 2) strefę przejściową, jaka leży pomiędzy bryłą ośrodkową a granicą limitacyjną i jest wypełniona częściowo przez kształty, częściowo zaś — przez przestrzeń wolną. W intencji rzeźbiarzy barokowych leżało, ażeby ta strefa tworzyła przejście pomiędzy bryłą ośrodkową a przestrzenią, znajdującą się poza rzeźbą, ponieważ dynamizm kształtów wystających miał pociągać za sobą bryłę ośrodkową i ją

wciągnąć i wtopić w przestrzeń, a jednocześnie przez swą gęstość przejściową miała strefa przejściowa stanowić przejście stopniowe i łagodne od bryły ośrodkowej, całkowicie wypełnionej materjałem do przestrzeni wolnej i nieskończonej.

Dynamizm wciąga kształt w przestrzeń, wprawia go w ruch, i przestrzeń pochłania kształt w tym kierunku, w jakim jest skierowany. Grawitacja kształtu ku przestrzeni nie jest jednak jego łączeniem się z nią. Kształt dynamiczny przelatuje w przestrzeni, lecz nie stanowi jej dalszego ciągu. Odwrotnie: stając się dynamicznym, kształt nabiera właściwości, potrzebnych nie dla łączenia się z przestrzenią, nie dla stopienia się z nią w całość jednolitą, lecz tych, któreby mu umożliwiły lot w przestrzeni, wyświdrowanie w niej swojej drogi, przezwyciężenie przestrzeni. Kształt dynamiczny staje w największej opozycji względem przestrzeni, staje się kształtem zwartym, kształtem ostrym, prężnym kształtem, któryby przez skupienie i zamknięcie wszystkich swych części jak najmniej się łączył z przestrzenią i jak najłatwiej sobie w niej torował drogę. Kształt, któryby się stopił z przestrzenią, musiałby mieć z nią jednakową energję potencjonalną. Jego energja wewnętrzna, zrównana z równowagą i bezruchem przestrzeni, musiałaby się sama stać równowagą i bezruchem, musiałaby się stać = 0.

Tymczasem kształt dynamiczny skupia, gromadzi całą energję, jaka mu jest konieczna dla zwycięstwa nad przestrzenią, nie może jej tracić, oddając przestrzeni; kontrast swego nasycenia energją w porównaniu z brakiem energji w przestrzeni powiększa do najdalszych granic, ażeby przy pomocy swych zapasów energji utorować sobie drogę w przestrzeni. Przez to w stosunku do

przestrzeni staje się gatunkowo innym, jak innym jest ruch w zestawieniu z bezruchem, staje się przez swą odmienną gatunkowość — niepołączalnym z przestrzenią. Kształt dynamiczny przez to, że przelatuje w przestrzeni, nie staje się jej dalszym ciągiem. Staje się przez to zjawiskiem gatunkowo innem, niż przestrzeń, staje się całkowicie niepołączalnym z przestrzenią. Rzeźba dynamiczna nigdy nie może się zespolić z przestrzenią. Jej dynamizm automatycznie ją wyłącza od wspólności z przestrzenią.

Bryła ośrodkowa, otoczona pierścieniem przejściowym miała skutkiem coraz mniejszej ilości kształtów w strefie przejściowej stopniowo się zamienić w przestrzeń; od bryły całkowitej poprzez współrzędne istnienie kształtów wystających i przestrzeni przejść niedostrzegalnie w przestrzeń.

W ten sposób miało się budowę ośrodkową z kształtami, rozchodzącemi się promieniście. Punktem zbiegu tych promieni była bryła ośrodkowa. Stanowiąc punkt zbiegu promieni, rozchodzących się w przestrzeń, bryła ośrodkowa stanowiła jednocześnie jakgdyby punkt zbiegu całej przestrzeni i wskutek tego nabierała znaczenia wyjątkowego w stosunku do wszystkich innych miejsc przestrzeni i tworzyła punkt centralny, jedyny i wyjątkowy punkt w całej nieskończoności przestrzeni. Fałsz tej koncepcji jest oczywisty. Przestrzeń jest we wszystkich swych częściach jednolita i jednakowa. Wszystkie jej części są takie same, jak wszystkie inne. Nie możemy jej jakiejkolwiek części wysuwać i stawiać, jako część nadzwyczajną i panującą nad częściami innemi. Wypadek, że ośrodek rzeźby leży w jakiemkolwiek miejscu, nie wystarcza, ażeby z tego miejsca zrobić punkt panujący nad przestrzenią. Równowartościowość wszystkich części przestrzeni powinna

pozostawać zasadą stałą i niezmienną, jako jedyna zasada, odpowiadająca istotnemu charakterowi przestrzeni. Wszystkie miejsca przestrzeni są wzajemnie sobie równe i jednakowe. Wyróżniając ośrodek rzeźby, jako miejsce, najważniejsze w przestrzeni, przez to wyodrębniamy go z przestrzeni i przeciwstawiamy jej. Tem się tłumaczy niemożebność zespolenia rzeźby z przestrzenią. Rzeźba przeciwstawiona nie może być połączona z tem, wobec czego się przeciwstawia. Nie można jednocześnie przeciwstawiać i łączyć. Ta dwoistość nie daje skutku. Nie można myśleć o zespoleniu z przestrzenią, jednocześnie jej przeciwstawiając ośrodek rzeźby. Rzeźba, znajdując się w przestrzeni, stanowiąc jedną z jej części, musi się z nią łączyć w jedną całość nierozerwalną. Dualizm przeciwstawionych — rzeźby i przestrzeni przeczy podstawowym warunkom ich istnienia. Od dualizmu barokowego należy przejść do koncepcji unizmu rzeźbiarskiego, którego wyrazem jest: jedność przestrzeni i rzeźby.

Budowa ośrodkowa rzeźby, jaskrawe pogwałcenie prawa jednolitości przestrzeni i jej równowartości — jest przez to błędem ze stanowiska unistycznego. Budowa ośrodkowa powinna być zaniechana nazawsze, ponieważ powoduje przeciwstawienie rzeźby i przestrzeni.

Bryła ośrodkowa stanowi odskocznię wylatujących kształtów. Dla spełnienia tej funkcji musi być odpowiednio zwarta. Spojrzenie rzucone przez nas wzdłuż kształtu wystającego w kierunku od przestrzeni do bryły centralnej, napotyka w tej bryle zaporę nieprzebytą. Bryła staje się tamą, która dopuszcza powiązanie z przestrzenią kształtów, wystających z jednej strony bryły, lecz zamyka sobą drogę do powiązania się przestrzeni, znajdującej się po jej obu stronach. Stanowi ciało obce, które

uniemożliwia połączenie się przestrzeni, leżącej po jej jednej stronie z przestrzenią, znajdującą się po drugiej stronie i przez to dzieli przestrzeń na dwie części niepołączalne. Ten podział nienaturalny, odbywający się wbrew zasadzie ciągłości przestrzeni jest skutkiem istnienia bryły ośrodkowej. Możemy odczuwać przestrzeń, jako jednolitą, kiedy wzrok nasz widzi kształty i, przechodząc poprzez rzeźbę, nie napotyka przeszkody. W środku rzeźby nie powinna być tama, któraby, zatrzymując wzrok, zakreślała granicę, do jakiej możemy odczuwać przestrzeń, jako zjawisko jednolite. Bryła, zajmując środek rzeźby, stanowi zasłonę na całej tej części przestrzeni, jaka się znajduje poza nią, tworzy granicę, do jakiej możemy widzieć przestrzeń. Poza bryłą jest przestrzeń dla nas nieodczuwalna. Ażeby tę przestrzeń spostrzec, musimy przejść na inną stronę rzeźby i dopiero z drugiej strony rozpocząć ten proces odnowa. Obie jednak części przestrzeni pozostają niepołączalne, rozpadają się na dwie części ze sobą niepowiązane. Bryła jest granicą nienaturalną tych dwu części przestrzeni jednolitej. Bryła rozbija przestrzeń ciągłą i nierozerwalną na dwie części wzajemnie sobie obce, i ten podział przeprowadzony wbrew prawom naturalnym przestrzeni, nie jest niczem uzasadniony. Zamiast rzeźby, znajdującej się w zgodzie organicznej z przestrzenią, napotykamy nieorganiczny podział przestrzeni, przeprowadzony z pogwałceniem praw organicznych przestrzeni. Bryła ośrodkowa, wytwarzająca podziały nienaturalne, powinna być usunięta. Bryła, mimo że ma kształty wysunięte aż do granicy limitacyjnej, jednak nie może osiągnąć stanu całkowitego połączenia się z przestrzenią. O ile może podlegać dyskusji kwestja połączenia z przestrzenią kształtów,

położonych w strefie przestrzennej pomiędzy granicą bryły a granicą limitacyjną, o tyle jednak połączenie z przestrzenią samej bryły jest rzeczą niemożliwą. W strefie przejściowej współrzędne istnienie kształtów i przestrzeni, ich wzajemne przenikanie się, częściowe zamykanie przestrzeni przez kształt, ażeby gdzie indziej otworzyć drogę przestrzeni, łączącej się z nieskończonością przestrzeni otaczającej, — wytwarzają pewien rodzaj współłączenia się kształtów z przestrzenią. Jednak kształty wystające nie są w stanie zmienić ogólnego charakteru bryły ośrodkowej. Jako ogólna masa, pozostaje ośrodek rzeźby bryłą zwartą i niedostępną na wpływy przestrzeni, pozostaje nagromadzeniem materjału, niezespolonem z przestrzenią. Bryła ośrodkowa w rzeźbie barokowej nie łączy się nigdy z przestrzenią. Rzeźba nie staje się częścią przestrzeni, nie staje się rzeczą, uzgodnioną z przestrzenią i podlegającą z nią wspólnym prawom, lecz czemś, co się tej przestrzeni przeciwstawia. Bryła ośrodkowa jest martwym i ujemnym punktem rzeźby barokowej. W ten sposób możemy za jedyną zdobycz pozytywną uważać w rzeźbie barokowej zapoczątkowane pojęcie strefy rzeźbiarskiej, wytworzonej przez współistnienie przestrzeni i kształtów, znajdujących się w niej i przenikających się wzajemnie. Do strony ujemnej w rzeźbie barokowej należą:

1. **DYNAMIZM.**
2. **JEDNOCZESNE ISTNIENIE DWU ODRĘBNYCH SYSTEMÓW RÓWNOWAGI.**
3. **RZEŹBA, JAKO ZESPÓŁ KSZTAŁTÓW, WYTRĄCONYCH Z RÓWNOWAGI.**

4 RYTM DYNAMIZMÓW ZAMIAST RYTMU KSZTAŁTÓW.
5 OŚRODKOWOŚĆ BUDOWY I ZWIĄZANE Z TEM NIERÓWNOMIERNE TRAKTOWANIE POSZCZEGÓLNYCH MIEJSC W PRZESTRZENI.
6 POZOSTAŁOŚCI BRYŁY.

Ze śmiercią Berniniego zrywa się linja rozwojowa rzeźby. W następnych wiekach jest rzeźba jedynie kompilowaniem typów, wytworzonych w okresach poprzednich. Jest powtarzaniem założeń barokowych — w rokoku (np. fontanny, w których dalszy ciąg kształtów wystających stanowią wylatujące w rzeczywistości wytryski wody, wylatujące w przestrzeń i wytwarzające olbrzymią strefę rzeźbiarską wobec stosunkowo nieznacznej bryły ośrodkowej). Jest konglomeratem bryły z typem barokowym w rzeźbie Thorwaldsena i Canowy i w całym okresie, pozostającym pod ich wpływami (neoklasycyzm i naturalizm), jest reminiscencją typu wczesnobarokowego (Rodin), jest architektonizacją nawpółgotycką dynamizmów barokowych (Bourdelle). Jednak poza przypadkowem i na niczem nie opartem zestawieniem elementów już wytworzonych, już prześcigniętych, już zbankrutowanych, nie widzimy rozwiązań, któreby sprawę zasadniczą stosunku rzeźby do przestrzeni posuwały chociażby o jeden krok. Aż do prac Boccioniego cechuje rzeźbę martwota całkowita. W wieku XVII rzeźba umarła. Jej odrodzenie następuje dopiero w wieku XX i stanowi dalszy ciąg tradycji barokowej. Rozwiązuje te same zagadnienia związku rzeźby z przestrzenią i przez to, że się poczuła odpowiednio silną, ażeby podnieść cały splot zawikłań,

zawartych w założeniach rzeźby barokowej; przez to, że rzeźba odradzająca się wieku XX w sposób twórczy podeszła do zagadnień barokowych, podnosząc przedewszystkiem kwestje, których barok nie był w stanie rozwiązać — przez to zamknięte koło rozwiązań niewystarczających potrafiła rozerwać i na miejsce rozwiązań wyczerpanych i zbankrutowanych dała rozwiązania celowe i konsekwentne.

Rzeźba kubo-futurystyczna (Boccioni i Archipenko) nie jest posunięciem, odbiegającem od ogólnych wytycznych baroku. Związek z przestrzenią, osiągnięty przez skierowanie kształtów dynamicznych w rozmaite miejsca przestrzeni — jest w dalszym ciągu głównym i wyłącznym sposobem rzeźby. Posunięciem wielkiej wagi było określenie rzeźby nie jako bryły, lecz jako strefy rzeźbiarskiej i związane z tem całkowite usunięcie bryły ośrodkowej. Od manifestu technicznego rzeźby futurystycznej, ogłoszonego przez Boccioniego, można uważać bryłę ośrodkową za całkowicie wyrugowaną z rzeźby. Zamiast rzeźby, jako ośrodka przestrzeni powstaje koncepcja rzeźby, jako podziału przestrzeni przez przenikające się wzajemnie plany przestrzenne.

Te wszystkie próby rozwiązania dualizmu, zawartego w dotychczas przeciwstawnych sobie pojęciach przestrzeni, jako czegoś ogarniającego i rzeźby, jako ogarnianego — pozostawały wciąż próbami niedoskonałemi i częściowemi. Dualizm przestrzeni i rzeźby napotykamy, jako stałą charakterystykę rzeźby. We wszystkich objawach rzeźby, w jej wszystkich kierunkach widzimy, że rzeźba nie jest powiązana z przestrzenią, że się z nią nie łączy, że przestrzeń nie stanowi dalszego ciągu rzeźby.

Temu dualizmowi rzeźby, w poszukiwaniach formy bogatej i obfitej, zapominającemu o rzeczy głównej — musimy przeciwstawić zdecydowany ascetyzm unizmu rzeźbiarskiego. Warunkiem, bez którego nie powinna istnieć rzeźba, jest jej całkowita jedność z przestrzenią. Nie rzeźba, przeciwstawiona przestrzeni i odosobniona od niej, lecz rzeźba, zespolona z przestrzenią i stanowiąca jej dalszy ciąg. Rzeźba, któraby z przestrzenią stanowiła jedność — rzeźba unistyczna powinna być zbudowana na wzór i podobieństwo przestrzeni, jej podporządkować swój system budowy, całe swe nastawienie mieć ku zespoleniu się z przestrzenią. Z tego celu głównego powinny wynikać rozwiązania zagadnień stosunkowo drugorzędnych. W rzeźbie unistycznej wszystko powinno być skierowane, ażeby ułatwić rozwiązanie główne: jedność rzeźby i przestrzeni. Z tego wspólnego nastawienia ku jednemu celowi wszystkich zagadnień drugorzędnych wynika, że każde rozwiązanie kwestji drugorzędnej, chociażby dawało ciekawe i niespodziewane wzbogacenia formy, powinno być odrzucone, o ile nie powiększa łączności rzeźby z przestrzenią.

Cechą najistotniejszą przestrzeni jest jej ciągłość i równomierność. Każdy punkt przestrzeni posiada takie samo znaczenie, jak wszystkie inne. Nie możemy w przestrzeni wyróżnić jakiegokolwiek punktu i nadać mu znaczenie większe, niż innym. Przestrzeń jest ciągłą i dlatego żadna część jej nie może być wyodrębniona i przeciwstawiona pozostałej części przestrzeni. Z tego wynika postulat *równomiernej budowy rzeźby*. W rzeźbie należy równomiernie traktować jej wszystkie części, nie nadając jakiejkolwiek z nich znaczenia wyłącznego, gdyż istotą przestrzeni jest równowartościowość jej wszystkich części.

Budowa ośrodkowa, wyróżniając ośrodek, jako miejsce gatunkowo inne, niż pozostałe części rzeźby, przez to przeczy zasadzie ciągłości i jednolitości przestrzeni. Rzeźba nie powinna posiadać ośrodków budowy, któreby w sposób nienaturalny i niezgodny z naturą przestrzeni wybierały dowolne miejsca w przestrzeni i nadawały im znaczenie wyjątkowe, rozrywając przez to ich związek gatunkowy z innemi częściami rzeźby. *Budowa powinna być równomierna i bezośrodkowa.*

Możemy jednak sobie wyobrazić budowę taką, która, traktując równomiernie wszystkie części samej rzeźby, zamyka ją i z rzeźby tworzy ośrodek przestrzeni. Rzeźba, zamknięta w sobie i wyodrębniona z przestrzeni jest, jako całość, ośrodkiem przestrzeni. Taka budowa przeczy zasadzie równowartościowości wszystkich części przestrzeni. Wyróżniając jej część, zajętą przez rzeźbę, dzieli przestrzeń na dwie części, wzajemnie sobie przeciwstawione. Zamiast przestrzeni, z natury swej jednolitej, widzimy dualizm przestrzeni, zaprzepaszczenie związku organicznego rzeźby z przestrzenią, negację praw podstawowych przestrzeni.

Rzeźba nie powinna być ośrodkiem przestrzeni. Budowę równomierną należy przeprowadzić nie w samym tylko zakresie rzeźby właściwej, lecz uwzględnić przy budowie całą nieskończoność przestrzeni, w której rzeźba nie powinna być ośrodkiem. Rzeźba nie powinna być ugrupowaniem kształtów, zamkniętem i zwartem, lecz układem otwartym na przestrzeń, łączącym się z przestrzenią, nie posiadającym granicy, wyraźnie odcinającej od przestrzeni i w ten sposób z rzeźby przestrzennej tworzącej ciało sztuczne i obce prawom przestrzeni. Otwierając rzeźbę na przestrzeń i łącząc z nią, unikamy w ten sposób

budowy, któraby przeciwstawiała przestrzeń — rzeźbie, ujętej, jako całość. Rzeźba nie powinna być ciałem obcem w przestrzeni, ani ośrodkiem, przywłaszczającym sobie bezprawnie panowanie nad całą resztą przestrzeni. Rzeźba powinna tworzyć dalszy ciąg przestrzeni. Ażeby rzeźbę zespolić z przestrzenią, należy jej budowę uzgodnić z prawami podstawowemi przestrzeni.

Przestrzeń, jako całość, znajduje się w stanie równowagi. Jej równowaga nie jest wynikiem takiego lub innego układu sił, któreby się przeciwważyły wzajemnie. Przestrzeń myślimy sobie zawsze, jako rzecz, której istnienie jest niezależne od obecności sił. W przestrzeni mogą się mieścić siły, rozmaicie działające, lecz samo pojęcie przestrzeni nie jest ich wynikiem. Czyste pojęcie przestrzeni jest niezależne od pojęcia siły. Równowaga przestrzeni jest niezależna od takiego lub innego działania sił i nie jest ich wytworem. Przestrzeń może w sobie mieścić takie, lub inne siły; te siły mogą w niej wytwarzać rozmaite systemy równowagi lub nierównowagi, lecz przestrzeń, ogarniająca te wszystkie siły, zachowuje równowagę, i jej równowaga nie zależy od takiego lub innego układu znajdujących się w niej sił. Równowaga przestrzeni jest *bezdynamiczna*, t. zn. osiągnięta bez udziału w niej jakichkolwiek sił (ciężaru, ruchu i in.).

Dlatego każda rzeźba dynamiczna, oparta na pierwiastkach ruchu, wypada z systemu równowagi, w jakiej się znajduje przestrzeń, staje się ciałem obcem i niepowiązanem z przestrzenią.

Istnieje typ równowagi, osiągniętej przez zrównoważenie i zamknięcie wzajemnie sobie przeciwstawionych sił. Ten typ równowagi, pełnej napięcia dynamicznego, spotykamy najczęściej w rzeźbie kubistycznej. Stosując ten typ

równowagi, nie możemy jednak osiągnąć zespolenia rzeźby z przestrzenią. Równowaga przestrzeni jest równowagą bezdynamiczną, równowagą, która się odbywa poza istnieniem jakichkolwiek sił. Przeto każdy kształt systemu równowagi kubistycznej jest kształtem dynamicznym i naskutek swego dynamizmu staje się gatunkowo innym, niż przestrzeń otaczająca, staje się ciałem obcem w systemie bezdynamicznej równowagi przestrzeni. Kształt jest zatrzymany przez dynamizm innych kształtów, lecz nie zatraca swego dynamizmu, i dlatego jest ciałem obcem w przestrzennej równowadze bezdynamicznej. System równowagi kubistycznej, wzięty, jako całość, składający się z kształtów zatrzymanych, lecz zachowujących całą energję swego dynamizmu, stanowi również rzecz gatunkowo inną, niż nieruchomość przestrzeni, i dlatego nie może tworzyć dalszego ciągu przestrzeni i dlatego nie może z nią tworzyć jedności organicznej.

To samo należałoby powiedzieć o innym typie równowagi, o którym się przeważnie sądzi, że dynamizmu w sobie nie zawiera: o systemie równowagi statycznej. Ten typ równowagi nie zawiera w sobie coprawda pierwiastków ruchu i powstaje tam, gdzie ciężary poszczególnych kształtów wzajemnie się równoważą. Lecz wystarczy pobieżnej chociażby analizy pojęcia: ciężar, ażeby wykryć cały dynamizm, zawarty w nim. Równowaga statyczna jest, jak i poprzednia, równowagą dynamizmów, i dlatego nie może się połączyć z pozadynamiczną nieruchomością przestrzeni. Ażeby się z przestrzenią połączyć, rzeźba powinna być zbudowana według systemu równowagi pozadynamicznej.

Rzeźba kubo-futurystyczna była zbudowana z kształtów, skierowanych w bardzo wielu rozmaitych kierunkach. Każdy z tych kierunków określał jeden jakikolwiek plan

przestrzenny. W czasie, gdy dopiero określano prawa rzeźby, jako strefy plastycznej, w okresie, w którym dopiero przełamywano z całą świadomością koncepcję bryły rzeźbiarskiej — ta dążność do uprzestrzennienia rzeźby za wszelką cenę, do wytworzenia jak największej ilości planów przestrzennych w jej wnętrzu, dopiero co otwartem, była najzupełniej zrozumiałą i naturalną.

Z pośród wielu kształtów, rozmaicie skierowanych, napotykamy jednak w przeważnej większości kształty pochyłe, t. zn. kształty o przyrodzonej właściwości dynamicznej. Każdy kształt nachylony jest kształtem dynamicznym. W ten sposób rzeźba kubo-futurystyczna stawała się rzeźbą, składającą się z kształtów dynamicznych, rzeźba o podłożu dynamicznem. Równowaga tej rzeźby była równowagą wzajemnie się zamykających dynamizmów. Dla uniknięcia dynamizmu musimy przeprowadzić selekcję, zachowując jedynie te kierunki przestrzenne, jakieby nie wprowadzały dynamizmu, dając jednocześnie maksymum nasycenia przestrzenią.

Związkiem człowieka z przestrzenią jest czynność człowieka w tej przestrzeni. Poznajemy przestrzeń działając w niej. Kierunkami orjentacyjnemi działania człowieka w przestrzeni są: pion statyki człowieka i każdego przedmiotu, poziom otoczenia, jakie napotykamy z obu stron od siebie, i kierunek wgłąb, przed siebie, ruchu naprzód. Do tych trzech kierunków może być sprowadzona każda czynność człowieka w przestrzeni, jak o tem zresztą przekonać może stosowanie systemu trzyosiowego w matematyce. Ten system trzyosiowy stanowi jednocześnie najzwięźlejszą kondensację plastyczną, przez jaką możemy wyrazić przestrzeń. Drugą zaletą tego systemu jest jego charakter pozadynamiczny.

Nastawiając wszystkie kształty w tych trzech głównych kierunkach, unikamy ich starć i uderzeń wzajemnych, unikamy dynamizmów, nastawiamy osie kształtów, ażeby się przedłużały w nieskończoność i w ten sposób łączyły się z przestrzenią, wyrażaną w systemie trzyosiowym. Zespolenie z przestrzenią osiągamy przez to, że główne linje rzeźby odpowiadają głównym linjom przestrzeni, tak że sama rzeźba się staje poniekąd skondensowanym wyrazem przestrzeni. Linje przestrzeni znajdują swe przedłużenie w linjach rzeźby. Odbywa się proces architektonizacji, z tą jednak różnicą, że nie od rzeźby — architektury w przestrzeń, tylko od przestrzeni — wewnątrz — do rzeźby. Architektonizujemy rzeźbę na podobieństwo przestrzeni.

Należy dążyć zawsze do największej kondensacji i przejrzystości wyrażenia formy. Forma wielomówna, zawiła i niezdecydowana nie jest przejrzystą. Największa doskonałość rozwiązania formy zawsze jest połączona z jej standaryzacją, z wytworzeniem typów stałych i nie dających się zastąpić. Doskonałym może być jedynie typ, któryby stanowił unikat wśród wszystkich innych dających się pomyśleć rozwiązań. Każde rozwiązanie powinno być jedynem wśród innych, mniej doskonałych, powinno być wypadkiem nadzwyczajnym, powinno przekonywać, że żadnych innych rozwiązań niema i że każde odstępstwo od niego jest błędem i odstępstwem od rozwiązania najlepszego, już znalezionego. A że zmianę formy dostrzegamy najłatwiej, gdy jest maksymalnie uproszczona, z tego wynika, że najłatwiej jako formę doskonałą uznać możemy formę w jej wyrazie najkrótszym i najbardziej typizowanym, gdyż od takiej formy odstępstwo spostrzegamy najłatwiej, i gdy rozwiązanie jest rzeczywiście doskonałe, z łatwością przekonywującą dostrzegamy niedostateczność wszystkich

innych rozwiązań. Im przejrzystszy jest typ formy, tem trudniej jest odnaleźć rozwiązanie najdoskonalsze, lecz z tem większą siłą występuje jego doskonałość.

Długa ewolucja rzeźby doprowadziła do usunięcia bryły i zastąpienia jej przez strefę rzeźbiarską. W ten sposób podchodzimy do kształtowania w rzeźbie nietylko jej granicy zewnętrznej, lecz samego wnętrza bryły, obecnie dla nas otwartej. Kształtujemy wnętrze w łączności z zewnętrzem; jedno, jako wynik drugiego; jedno, jako dalszy ciąg drugiego. Przez to forma rzeźbiarska zdobywa nowe możliwości, wynikające z niezapełnienia wnętrza, z jego przezroczystości, że patrząc na rzeźbę, widzimy jej wszystkie kształty (nie jedną jej stronę, jak to było w bryle rzeźbiarskiej), a jednocześnie widzimy pustą przestrzeń i łączność przestrzeni przed rzeźbą z przestrzenią, leżącą poza rzeźbą. W ten sposób odczuwamy wyraźniej umiejscowienie kształtów w przestrzeni, ich z nią związań i zależność. Określamy miejsce każdego kształtu nie według części bryły, do jakiej jest przymocowany (jak to było w koncepcji bryły rzeźbiarskiej), lecz według miejsca, zajmowanego w przestrzeni, z którą jest bezpośrednio związany przez fakt swego znajdowania się w niej.

Budowanie rzeźby nie powinno polegać wyłącznie na nadawaniu kształtu materjałom, z jakich ją robimy. Budowanie rzeźby polega na ukształtowaniu tej części przestrzeni, jaka leży w jej granicach limitacyjnych. Musimy przeprowadzić jej podziały w ten sposób, by jednak była zachowana łączność części podzielonych pomiędzy sobą i z przestrzenią zewnętrzną. Dzieląc przestrzeń w jednej jakiejkolwiek części rzeźby i oddzielając ją od reszty przestrzeni, musimy w jakiemkolwiek innem miejscu

dać połączenie z pozostałemi częściami przestrzeni. Podział przestrzeni, przerwanie jej ciągłości, zamknięcie częściowe jakiegokolwiek jej odcinka, robi ją odczuwalną dla nas, uplastycznia ją, gdyż w sposób bezpośredni przestrzeń jest dla nas nieuchwytna i prawie nieodczuwalna. Odczuwamy przestrzeń, gdy widzimy w niej jakąkolwiek jej granicę. Przez zamknięcie przestrzeni, przez jej podział staje się ona dla nas rzeczą konkretną. Z tego wynika konieczność częściowego zamykania mas przestrzennych, wycinania z przestrzeni, wyodrębniania z niej poszczególnych form przestrzennych. Dwie lub trzy płaszczyzny, położone do siebie prostopadle, zaznaczają obwód kształtu przestrzennego, wyodrębniają z przestrzeni pewną jej część. Te płaszczyzny mogą się stykać lub nawet być w pewnej odległości od siebie. W obu wypadkach ich znaczenie polega na tendencji do zaznaczenia granic masy przestrzennej. Dzieląc rzeźbę na poszczególne kształty przestrzenne, w ten sposób konkretyzujemy przestrzeń, jaka leży w granicach całej rzeźby, robimy ją dla siebie odczuwalną. Na tem polega znaczenie podziałów rzeźby.

Te poszczególne i poniekąd odosobnione od siebie kształty przestrzenne należy tak powiązać ze sobą, by tworzyły jedność zjawiska przestrzennego wewnątrz rzeźby. Rzeźba nie powinna być zbiorowiskiem kształtów, wzajemnie sobie obcych, nie powinna się składać z szeregu form przestrzennych, przypadkowo ułożonych jedna przy drugiej. Kształty przestrzenne należy ukształtować tak, by wspólnie tworzyły jednolitą przestrzeń całej strefy rzeźbiarskiej. Zamykanie całkowite jakiegokolwiek kształtu przestrzennego uniemożliwiłoby jego powiązanie z pozostałą częścią strefy rzeźbiarskiej. Zamykamy, ażeby uplastycznić przestrzeń zawartą w granicach kształtu przestrzennego.

Z chwilą, gdy ten cel osiągnięty, należy zaniechać dalszego zamykania, wystrzegając się, że w dalszym ciągu doprowadzić możemy do zamknięcia się kształtu i zaniku jego łączności z pozostałą częścią strefy rzeźbiarskiej.

Każdy kształt przestrzenny powinien być zaznaczony w ten sposób, że część jego tworzy jednocześnie część innego kształtu przestrzennego. Jego granice, zamykając przestrzeń, otwierają tę przestrzeń gdzie indziej, tak że każdy kształt przestrzenny jest jednocześnie dalszym ciągiem jednego lub kilku innych kształtów przestrzennych. Wytworzona w ten sposób fizyczna łączność wszystkich kształtów przestrzennych daje w wyniku swym całkowitą jedność przestrzeni całej strefy rzeźbiarskiej. Zazębianie się kształtów przestrzennych łączy je ze sobą, łączy przestrzeń wszystkich kształtów przestrzennych, daje jedność przestrzeni i kształtów wewnątrz strefy rzeźbiarskiej. Kształty, stosowane w rzeźbie unistycznej, nie są celem dla samych siebie. Stosujemy je nie dla ich piękna, nie dla kondensacji formy, nie dla ekspresji dynamicznej lub siły ciężaru. Kształt w rzeźbie unistycznej jest zgóry obmyślany w jego łączności z przestrzenią. Sam przez się on nie ma znaczenia. Możemy go zrozumieć dopiero w związku z przestrzenią. Zadaniem każdego kształtu w rzeźbie unistycznej jest: zamykanie przestrzeni (jej konkretyzowanie) i jej otwieranie, łączenie ze sobą kształtów przestrzennych. W ten sposób kształt w rzeźbie unistycznej ma inne znaczenie, niż w poprzednich typach rzeźby. Pomyślany zawsze w związku z przestrzenią, zawsze ten związek, tę łączność zachowuje. Podporządkowany przestrzeni, uzależniony od celów przestrzennych, staje się sam częścią przestrzeni, zatraca sam się, ażeby się stać środkiem kształtowania przestrzeni.

Rzeźba, dopokąd stanowiła cel sama dla siebie, nie mogła osiągnąć zespolenia z przestrzenią i w tej przestrzeni stanowiła ciało obce i nieorganiczne. Rzeźba unistyczna nie robi rzeźb. Rzeźba rzeźbi przestrzeń, kondensując ją w granicach strefy rzeźbiarskiej. Rzeźba unistyczna, nastawiona na jedność organiczną rzeźby z przestrzenią, zajmuje stanowisko, że kształt w rzeźbie jest nie celem dla siebie samego, lecz jedynie wyrazem stosunków przestrzennych.

Połączenie strefy rzeźbiarskiej z przestrzenią osiągamy otwierając na przestrzeń kształty przestrzenne, tak że przestrzeń wewnątrz kształtów przestrzennych łączy się bezpośrednio z przestrzenią otaczającą. W ten sposób otwiera się drogę przestrzeni do wnętrza rzeźby i dalej poza rzeźbę, gdzie się znowu łączy z nieskończonością przestrzeni. Przestrzeń zewnętrzna wchodzi do kształtów przestrzennych, przechodzi poprzez wszystkie, łącząc je ze sobą i wychodzi poza nie we wszystkich kierunkach, otwartych na przestrzeń, wiążąc z rzeźbą wszystkie strony przestrzeni.

Każdy kształt rzeźby ustawiony jest według systemu trzech głównych kierunków. Każdą linję prostą możemy przedłużyć w nieskończoność, tak że każdy kształt, o ile jego linje przedłużamy, wychodzi w przestrzeń swym potencjonalnym dalszym ciągiem, tak że tworzy jakgdyby materjalne przedłużenie kształtu, przecinającego całą nieskończoność przestrzeni. Możemy się przeto zapatrywać na kształt nie jako na coś, co zajmuje pewną ograniczoną część przestrzeni, lecz jako na zmaterjalizowany wynik przecinania się linij, idących z nieskończoności przestrzeni. Ustalamy w ten sposób łączność bezpośrednią każdego kształtu rzeźbiarskiego z przestrzenią. Granice poszczególnych kształtów tworzą wzajemnie

dalszy ciąg. Taka linja, stanowiąc wspólną granicę kilku kształtów, wiąże je ze sobą. Te osie, umieszczone w trzech kierunkach, wzajemnie do siebie prostopadłych, przechodząc poprzez rzeźbę i wiążąc ze sobą jej kształty, wychodzą poza rzeźbę w przestrzeń nieskończoną, wiążą ze sobą kształty, których wspólną granicę stanowią i wiążą rzeźbę z przestrzenią, w którą się ciągnie ich dalszy ciąg.

Całkowite zniszczenie bryły, sprowadzenie rzeźby do czystych podziałów przestrzennych jest celem unizmu rzeźbiarskiego. Izolację rzeźby, wynik stosowania bryły, należy zastąpić przez łączność przestrzenną i koncepcję rzeźby, jako wyrazu stosunków przestrzennych. Bryłę rozbijamy przez kolor. Bryła, której każda strona jest pomalowana na inny kolor, przestaje być bryłą, rozpada się na szereg płaszczyzn, z których każda już nie służy dla zamknięcia bryły, lecz staje się płaszczyzną, dzielącą przestrzeń. Wprowadzając kolor do bryły, rozbijamy ją. Kolor dematerjalizuje bryłę. Z ciała materjalnego staje się ona wyrazem stosunków czysto przestrzennych. Widzimy kolor w całej pełni jego istoty, widzimy kolory, rozmieszczone w rozmaitych częściach przestrzeni, stykające się czasami jeden z drugim, lecz już nie dostrzegamy, że energja koloru zawieszona jest na bokach bryły. Tej bryły, ukrywającej się pod kolorem, już nie widzimy. Widzimy natomiast bezcielesne w swej wyłączności czysto przestrzennej i dzielące przestrzeń płaszczyzny kolorowe.

Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energji. Można powiedzieć, że wpływ koloru w przestrzeni rozciąga się aż do nieskończoności. Kolor ujarzmia przestrzeń i promieniuje w nią. Im jest większe napięcie koloru, tem z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając ją działaniu swej energji, wychodząc

z rzeźby na przestrzeń, otwierając w przestrzeni zakres wpływów rzeźby. Energja koloru, rozbijając bryłę, jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią.

Skutkiem rozmaitej siły natężenia koloru poszczególnych płaszczyzn, nie możemy je widzieć wszystkie naraz. Wiążemy ze sobą kolory według ilości ich energji, według siły, z jaką wpadają w oczy i łączymy ze sobą jednakowe kolory, ponieważ mają jednakową energję działania. Łączymy nie te kolory, które leżą obok siebie, lecz te, które mają jednakową barwę. Skutkiem tego nie widzimy poszczególnych kształtów, rozbitych przez kolor, lecz jeden jakikolwiek kolor, rozrzucony w rozmaitych miejscach rzeźby, oddzielony od siebie innemi kolorami i umieszczony na płaszczyznach, ustawionych w trzech kierunkach, wzajemnie do siebie prostopadłych.

Wiążąc ze sobą wszystkie płaszczyzny jednego koloru, znajdujące się w danej rzeźbie, spostrzegamy, że dwie lub większa ich ilość, znajdując się pod kątem prostym jedna w stosunku do drugiej, zarysowują przez to granice poszczególnych kształtów przestrzennych, wyodrębniają z przestrzeni pewne jej części. Każdy kolor wyodrębnia w rzeźbie coraz to inne kształty przestrzenne, zazębiające się o siebie.

Kształty przestrzenne, wytworzone przez jeden jakikolwiek kolor, wzajemnie się zazębiają i tworzą szereg przejść, wiążących je ze sobą i z przestrzenią zewnętrzną. Trzy płaszczyzny jednego koloru, umieszczone w trzech kierunkach wzajemnie do siebie prostopadłych, zamykają kształt przestrzenny, zawarty pomiędzy niemi. Część tego kształtu przestrzennego jest jednocześnie częścią jakiegokolwiek innego kształtu przestrzennego, gdyż każda z płaszczyzn poprzednich łącznie z innemi płaszczyznami tego

energji. Im większa jest ilość kolorów, wprowadzonych do bryły, tem na większą ilość pierwiastków płaskich jest ona rozbita. Widzimy rozmaitość kolorów i nie dostrzegamy, że się znajdują na bokach tej samej bryły. Wprowadzenie nadmiernej ilości kolorów ma jednak swoją stronę niebezpieczną. Istnieją kolory, pomiędzy któremi łatwo się nawiązuje wspólność gamy kolorowej. Tak możemy mówić o gamie szarej, gamie niebieskiej, zielonej, żółtej, czerwonej i in. Gama jest wynikiem wspólności odcieni. Tam, gdzie powstaje gama, musimy stwierdzić istnienie pierwiastka wspólnego wiążącego ze sobą kształty. Rzeźba lub jej części, powiązane przez gamę, stanowią pewną jedność, przeciwstawioną w stosunku do jednolitej przestrzeni otaczającej. Wspólność gamy łączy ze sobą kształty, wytwarza pomiędzy niemi jedność optyczną i przeciwstawia ją wobec przestrzeni, jako dwa zjawiska, niezależne od siebie, istniejące równolegle. Jedność optyczna rzeźby przeciwstawia ją wobec przestrzeni, dzieli ją od przestrzeni. Jedność optyczna jest jednością w sobie, zamykającą się w swych granicach, izolowaną od otoczenia. Jedność wzrokowa, zamknięta w sobie nie ma żadnych związków z tem, co leży poza nią, nie wywiera żadnych wpływów na to, co jest poza nią i naskutek swej jedności nie może się połączyć z otoczeniem.

Na tem polega różnica pomiędzy unizmem rzeźbiarskim a malarstwem unistycznem. Unizm malarski dąży do płaskiej jedności optycznej, zamkniętej w sobie i obojętnej na otoczenie. Rzeźba unistyczna ma na celu jedność rzeźby z przestrzenią, jedność przestrzenną. Ogólnem założeniem unizmu jest jedność dzieła sztuki z miejscem, w jakiem powstaje, z temi danemi przyrodzonemi, jakie istniały już przed powstaniem dzieła sztuki. Terenem,

na którym powstaje obraz, jest płaska powierzchnia płótna i czworokąt granic obrazu. Z tą powierzchnią ograniczoną, płaską i zamkniętą, izolowaną od otoczenia, uzgodnić należy kształty obrazu i doprowadzić je aż do jedności organicznej, któraby łączyła kształty obrazu z jego płaszczyzną i granicami, tworząc płaską jedność optyczną, odciętą od otoczenia przez granice obrazu. Jedność optyczna dochodzi do granic obrazu i z niemi się urywa. Ten rodzaj jedności organicznej staje się dla nas zrozumiałym, gdy weźmiemy pod uwagę, że czynnikami, ją warunkującemi są: płaska powierzchnia i granice wyraźne, poza które nie wolno wyjść. Stąd wynika płaskość jednolitego zjawiska wzrokowego i jego jednolitość rozciągająca się do brzegów obrazu.

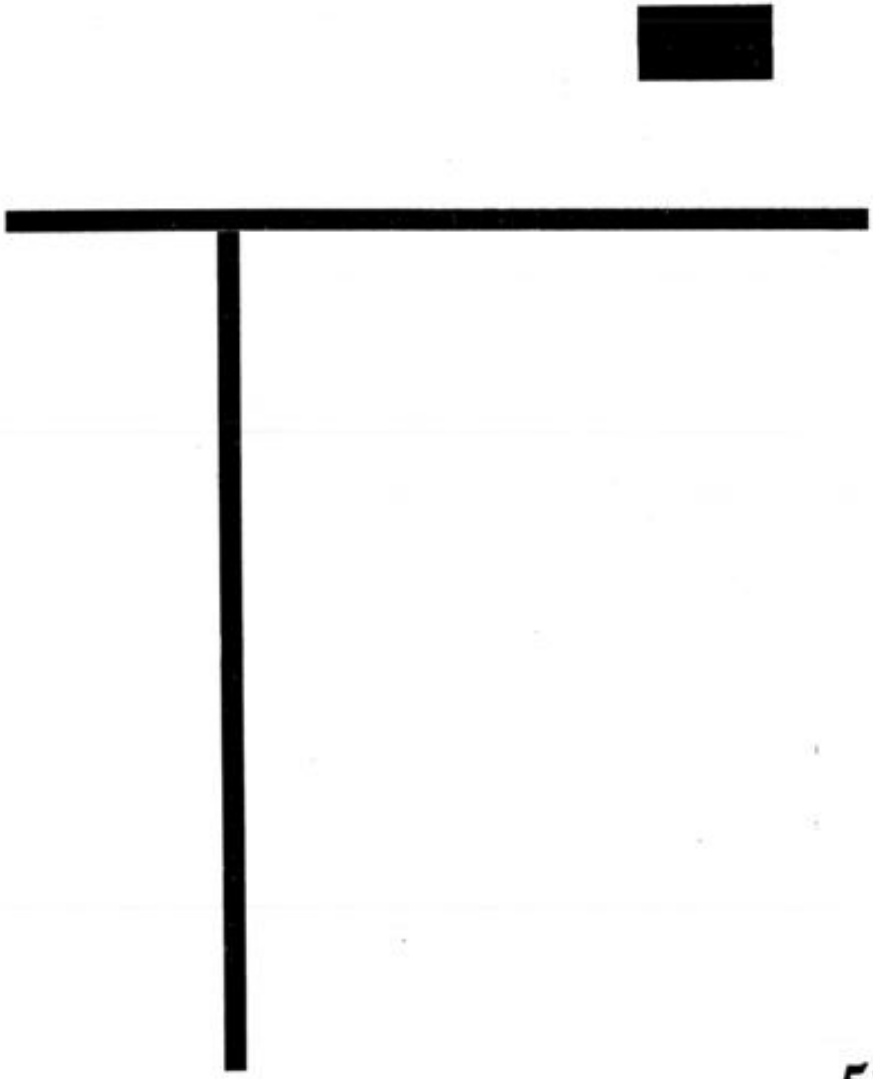
W rzeźbie tych granic nie mamy. Natura określa brzeg obrazu, jako granicę naturalną obrazu, lecz nie daje żadnych granic naturalnych dla rzeźby. Rzeźba nie posiada żadnych granic naturalnych, i z tego wynika wymaganie jej łączności z całą przestrzenią nieskończoną. Jedność tego, co powstało z tem, co było przed powstaniem dzieła sztuki; z tego głównego postulatu unizmu wynika charakter jedności przestrzennej w rzeźbie. Rzeźba, powstając w przestrzeni nieograniczonej przez żadne granice, powinna tworzyć jedność z nieskończonością przestrzeni. Każde zamykanie rzeźby, przeciwstawianie przestrzeni i rzeźby, rozrywając ten związek naturalny i wyodrębniając rzeźbę, odbierają jej charakter organiczny jednolitości zjawiska przestrzennego.

Jedność optyczna, łącząc pierwiastki, z których się składa, oddziela je od przestrzeni. Temu rodzajowi jedności przeciwstawia unizm rzeźbiarski — otwartą na przestrzeń jedność zjawiska przestrzennego, tworzącego z rzeźby

organiczną część przestrzeni. Gama kolorowa, zamykając rzeźbę w jedności waloru, tworzy jedność optyczną, wyodrębniającą rzeźbę z przestrzeni. Ażeby zachować jedność przestrzenną, należy, unikając gamy, stosować kolory, które nie dają gamy, jednocześnie posiadając największą rozmaitość zawartej w nich energji. Takiemi kolorami są: czerwony, niebieski i żółty oraz czarny i biały. Obok tych kolorów czynnych może być stosowany kolor neutralny zaniku energji barwnej: szary lub srebrny. Wszystkie inne kolory, mniej się różniąc pod względem zawartej w nich energji, w połączeniach swych zawsze tworzą gamę kolorową.

Sposobem, który nadaje rzeźbie jednolitość, nie zamykając jej, jest rytm obliczeniowy czasoprzestrzenny. Rytmem nazywamy uregulowaną kolejność następujących po sobie kształtów przestrzennych. Rytm rzeźby unistycznej jest skomplikowanym rytmem kształtów przestrzennych i płaszczyzn kolorowych. Uregulowanie ich następstwa polega na sprowadzeniu do jednakowego wyrazu liczbowego stosunków wzajemnych następujących po sobie kształtów. Sprowadzając zagadnienie do wyrazu liczbowego stosunków wielkości, następujących po sobie, robimy rytm rytmem otwartym, zdolnym do rozrastania się w obu kierunkach: w stronę większych i w stronę mniejszych kształtów. Ten specyficzny rytm unizmu, rytm otwarty, stanowi wiązanie kształtów, jednocześnie wiążące je z przestrzenią. Rytm kształtów, powiązanych wspólnością wyrazu liczbowego może się rozrastać w dowolnym kierunku, może do szeregu już istniejących kształtów włączyć nowe wielkości, których dzieło sztuki nie zawiera. Te nowe kształty, stanowiące logiczną konsekwencję szeregu kształtów już istniejących, jako jego

dalszy ciąg, musimy umieścić w przestrzeni poza rzeźbą. W ten sposób rytm otwarty, rozpoczynając się w rzeźbie, wychodzi w przestrzeń i wiąże ją z rzeźbą.



Wprowadzenie do dzieła sztuki trzeciego wymiaru t. zn. głębi, pociąga za sobą jego czasoprzestrzenność. Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność tego dzieła sztuki przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Każde przesunięcie oglądającego powoduje inny wygląd układu kształtów. Dzieło sztuki w ten sposób żyje nietylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nietylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Rzeźbę i architekturę nie należy ujmować wyłącznie, jako rzecz statyczną, składającą się z 4 stron, odpowiednio zbudowanych, lecz przedewszystkiem, jako proces przechodzenia jednej strony w drugą, jako czynność zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny, odbywający się w czasie.

Obraz, jako rzecz dwuwymiarowa, nie powinien w sobie zawierać elementu czasu, gdyż jego powierzchnia płaska pokazuje oglądającemu zawsze ten sam układ kształtów, jaki ma. Można się przesuwać, przechodzić z jednej strony na drugą, lecz stosunek wzajemny kształtów, namalowanych na obrazie pozostaje bez zmiany, żaden z nich nie zachodzi na inne, nie zakrywa innych. Podział obrazu na części, układanie z tych rozbitych części

czegoś podobnego do rytmu czasoprzestrzennego jest rzeczą chybioną, gdyż rytm czasoprzestrzenny nie wynika z istotnej natury obrazu, jako rzeczy płaskiej, pozaczasowej, jednolitej w swej płaskości prostokąta pozaczasowego.

Rzeźba, ponieważ jest rzeczą do oglądania z kilku stron i ponieważ każda następna strona pokazuje co innego, niż poprzednia, przeto podwójnie zawiera pojęcie ruchu. Jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie. To jest jej prawda przyrodzona, to jest jej cecha istotna.

Ta właściwość dzieła sztuki trójwymiarowego jest jednak zapoznana zarówno w rzeźbie, jak i w architekturze. W rzeźbie było to skutkiem naturalizmu, który zamiast kształtów uwarunkowanych przez wymagania rytmu czasoprzestrzennego, zmuszony był podawać kształty, zależne od natury. Zamiast wielkości, wskazanej przez rytm, podstawiało się wielkość inną, nieuzasadnioną, niepołączoną z rytmem całości, niespodziewaną i kontrastującą z tym rytmem — wypadającą z całości, osiągniętej poprzednio: zamiast kształtu podstawiało się rękę, nogę, lub inną jaką część ciała, jakiej wymagało podobieństwo do natury. Drobne i nic nie znaczące deformacje nie mogły poskutkować, gdyż były w stanie wytworzyć jedynie podobieństwo rytmu powierzchowne, wrażeniowe i czysto zewnętrzne: dociąganie kształtów, ażeby były wzajemnie podobne w swojem ujęciu (upodobnienie wszystkich kształtów do łuków lub do prostych). Asymilacja kształtów nie tworzy rytmu, nie daje żadnego istotnego związku kształtów, nie tworzy szeregu wzajemnie uzależnionego, lecz jedynie zaciera formę. Żadne zacieranie kształtów nie powiąże ich. Zmienia ich charakter, ma do czynienia

z każdym kształtem poszczególnym, podnosząc lub osłabiając jego siłę, ale nie zawiera w sobie nic, coby te kształty łączyło, wiązało ze sobą. *Wiązaniem prawdziwem jest miara i liczba* kształtów, wzajemnie po sobie następujących w przestrzeni i w czasie. Z tego samego powodu rzeźba naturalistyczna nie była w stanie wytworzyć kolejności stron wzajemnie po sobie następujących. Zamiast uzależnienia objektywnego zmian, w nich zachodzących, podawała fragmentarycznie t. zw. „piękne linje" sylwety lub „piękny modelunek" powierzchni. Fragmentaryzm nie jest zależnością. Subjektywne pojęcie piękna nie jest prawem objektywnem. Dopiero rzeźba abstrakcyjna, nie skrępowana wymaganiami ubocznemi, jest w stanie przystąpić do rozwiązania kwestji *uzasadnionej kolejności kształtów* następujących po sobie w przestrzeni (przy oglądaniu z jednego miejsca) i w czasie (przy oglądaniu dynamicznem, kiedy oglądający znajduje się w ruchu dokoła niej).

Upośledzone stanowisko koncepcji czasoprzestrzennej w architekturze jest skutkiem fasadowości i konstruktywizmu.

Fasadowość, czyli ujęcie wyłącznie statyczne i malarskie polegało na projektowaniu każdej strony budynku w oderwaniu od innych stron; projektowaniu każdej strony tak, jakgdyby to była izolowana od otoczenia i zamknięta w sobie powierzchnia obrazu lub płaskorzeźba. Taki budynek, rozpadający się na cztery przystawione do siebie ściany, jest najpotworniejszem zaprzeczeniem architektury, jako zjawiska czasoprzestrzennego. Albo każda z tych ścian jest inna, niż umieszczone obok, i budowa nie jest jednolita, albo też dla nadania jednolitości powtarza się mechanicznie takie same ozdoby i takie same

LE CORBUSIER

FASADOWOŚĆ. BRYŁA, W KTÓREJ WYCIĘTO OTWORY. WKOMPONOWYWANIE OKIEN W PŁASZCZYZNY ŚCIAN ZA MIAST KOMPONOWANIA CAŁOŚCI PRZESTRZENNEJ.

szczegóły — i żadnego rytmu czasoprzestrzennego wytworzyć się nie daje, gdyż rytm nie jest nigdy wynikiem monotonji kształtów powtarzanych, jest wynikiem nie powtarzania, lecz rozmaitości, doprowadzonej do uzgodnienia.

Konstruktywizm powstaje tam, gdzie architektura zacofana dostaje gwałtownego wstrząsu przy zetknięciu się z wpływami architektury, stojącej na wysokim poziomie technicznym. Wadą i błędem konstruktywizmu jest jego niezupełność, brak koncepcji, ogarniającej całokształt zagadnienia. Architektura jest zjawiskiem złożonem i składa się ze współdziałania:

1. **POZIOMU TECHNIKI, TO JEST MATERJAŁÓW I ELEMENTÓW BUDOWLANYCH, OPRACOWANYCH PRZEZ TECHNIKĘ.**
2. **KOMPOZYCJI UTYLITARNEJ PLANÓW I PRZEKROJÓW.**
3. **KONCEPCJI PLASTYCZNEJ.**

Te trzy elementy architektury powinny istnieć współrzędnie, tak że każdy z nich stanowi przedłużenie i dalszy ciąg innych, i wyniki każdego z nich możliwość urzeczywistnienia się zyskują jedynie przy takim, a nie innym stanie elementów dopełniających. Architekturę prawdziwą, architekturę o poziomie wysokim zawsze cechuje całkowita przystawność tych trzech jej elementów. Element ściśle konstrukcyjny lub utylitarny powinien być jednocześnie elementem plastyki najczystszej. W plastyce, w obliczeniach technicznych i w projektowaniu utylitarnem, w każdej z tych części architektury integralnej należy pracować posługując się sposobem myślenia, metodą i logiką, właściwemi jedynie każdemu z tych odgałęzień, lecz ponieważ punkt wyjścia, kształt początkowy jest identyczny, przeto wyniki będą całkowicie się pokrywały ze sobą. Jako przykład może być przytoczony system słupowo-belkowy dorycki, w którym każda część konstrukcyjno-budowlana jest jednocześnie elementem dzieła czysto plastycznego.

Inny stan techniki obecnej powoduje, a jednocześnie umożliwia inne rozwiązania plastyczne. Ściana torkretowana, duża jednolita szyba szklana stanowią inny element konstrukcyjny, a jednocześnie plastyczny. Funkcjonalizm asymetryczny planów i przekrojów jest rozwiązaniem innem, niż reprezentacyjność symetryczna, a jednocześnie jest rozwiązaniem, zbliżonem i pokrywającem się całkowicie z asymetrycznym rytmem czasoprzestrzennym w plastyce.

Konstruktywizm jest rozwiązaniem częściowem. Jest rozwiązaniem jednego, czasami dwu zagadnień architektury. Jest tak zaabsorbowany otwierającemi się przed nim sposobami budowy, że redukuje całokształt zagadnienia

wyłącznie do strony wykonawczej. Prymitywizowanie i upraszczanie konstruktywistów świadczą o tem, że całokształtu architektury nowoczesnej oni jeszcze nie opanowali. Z techniki obecnej i z utylitaryzmu, do jakiego się wzniosła architektura nowoczesna muszą oni wyciągnąć konsekwencje plastyczne, ustosunkować się do materjałów i elementów budowlanych, do nowoczesnych planów i przekrojów tak, jakgdyby to były elementy plastyki czystej. I z tych elementów plastycznych zbudować dzieło czysto plastyczne. Zrozumieć system plastyczny, wynikający z materjałów i sposobów budowania nowoczesnych, nie być opanowanymi przez technikę nowoczesną, lecz ją całkowicie opanować. Obecna ich tendencja: osiągnąć nareszcie możność wybudowania budynku sposobami nowoczesnemi za wszelką cenę, chociażby kosztem rezygnacji ze wszystkich innych elementów architektury (wiemy, że zaniedbanie jednego z nich powoduje mniejszą doskonałość innych). Plan i przekroje budynku mają wartość nie same przez się, lecz jako futerał, kierujący ruchami człowieka, znajdującego się w nim, jako rytm czasoprzestrzenny człowieka, wykonywującego takie lub inne funkcje życiowe. Ten rytm jest ściślejszy i dokładniejszy o ile znajduje swe przedłużenie w rytmie plastycznym czasoprzestrzennym, akcentującym rytm funkcjonalny ruchów człowieka. Tej koncepcji dynamicznej i czasoprzestrzennej ani utylitarnej, ani łączącej się z nią plastycznej — konstruktywiści nie rozumieją. I dlatego ich architektura jest statycznym i martwym zlepkiem niepowiązanych ze sobą szczegółów techniczno-wykonawczych.

Oglądając z jakiegokolwiek miejsca dzieło sztuki trójwymiarowej widzimy, że się składa z pewnej ilości kształ-

tów mniejszych i większych, słabiej lub silniej zaznaczonych i zawierających, skutkiem tego, pewną ilość energji, działającej wzrokowo. Każdy kształt uderza, działa na oczy patrzącego zależnie od swej wielkości i natężenia formy. W ten sposób na płaszczyźnie rzutowej możemy rozróżnić miejsca wzrostu energji lub jej zmniejszenia się. To jest typ rytmu najprostszego: rytm powierzchni płaskiej, wynik podziału płaszczyzny rzutowej na części o nierównomiernem nasileniu energji. W tym wypadku rozróżniamy działanie słabsze lub silniejsze kształtów większych i mniejszych, rozmieszczonych, coprawda, w przestrzeni, lecz dających się ująć na jednej płaszczyźnie rzutowej.

Przesuwając się, ażeby oglądać z innego miejsca, widzimy układ kształtów zmieniony. Skupienia energji plastycznej powstają w innych miejscach płaszczyzny rzutowej; przesuwają się miejsca zaniku tej energji również, lub też powstają inne. Mamy tedy jakgdyby 2 zjawiska optyczne całkowicie niezależne od siebie, powiązane jedynie wspólnością objektu, który je powoduje. Te same kształty, widziane z różnych stron, wyglądają odmiennie. Płaszczyzna rzutowa tych samych kształtów przy rzutowaniu z innej strony jest inna, niż poprzednio. Więzią wspólną jest jedynie, że te same kształty były objektem rzutowania w obu wypadkach. Wspólność czysto mechaniczna.

Wrażenie optyczne dzieła trójwymiarowego sztuki plastycznej przedstawia się jako szereg płaszczyzn rzutowych, dowolna ich ilość wzajemnie do siebie niepodobnych, oderwanych jedna od drugiej. Każda przedzielona jest od innych pewną zawartością czasu, w którym patrzący się przesuwa i obiera inne miejsce dla oglądania dzieła sztuki. Wrażenie całkowite, jakie odbieramy przy oglądaniu dzieła sztuki trójwymiarowego możemy przeto porównać do łańcucha:

| — | — | — | — | — |

w którym piony odpowiadają wrażeniom wzrokowym (płaszczyznom rzutowym), zaś linje poziome są znakiem okresów czasu, dzielących te wrażenia wzrokowe jedno od drugiego.

Jedność rzeźby samej w sobie i jej zgodność wewnętrzna, jako dzieła sztuki, — nie może być osiągnięta przez stosowanie środków wyłącznie plastycznych. Plastyka jest sztuką przestrzeni. Tymczasem, jak wynika z powyższego, rzeźba nie jest zjawiskiem całkowicie plastycznem, gdyż w jej założeniu leży współistnienie przestrzeni i czasu, tych dwóch pierwiastków, które się łączą jedynie w pojęciu ruchu, pojęciu syntetycznem, czasoprzestrzennem.

Nieograniczoną ilość płaszczyzn rzutowych połączyć może jedynie pojęcie czasoprzestrzenne rytmu, jako ruchu uporządkowanego, ruchu, podporządkowanego prawom ścisłym i wyraźnym. Dowolnej ilości płaszczyzn rzutowych, widzianych z dowolnej ilości stron żadne środki wyłącznie plastyczne powiązać nie mogą, gdyż nie są w stanie wypełnić przerw, zawierających czas. Optyka nie wystarcza. Połączyć może jedynie rytm, który jest wynikiem zmian przestrzennych, odbywających się w czasie.

Właściwością wzroku jest, że widzieć dokładnie może jeden kształt naraz. Po obejrzeniu tego kształtu przechodzi do oglądania następnego i tak kolejno ogląda wszystkie kształty, z jakich się składa dzieło sztuki. Zależnie od zawartej w nich ilości energji oddziaływują te kształty z większą lub mniejszą siłą, tworzą szereg następujących po sobie kolejno w czasie: uderzeń o rozmaitem nasileniu. To jest typ rytmu najprostszego —

rytmu czasoprzestrzennego jednej płaszczyzny rzutowej. Analizując ten rytm musimy w nim stwierdzić jego charakter czasoprzestrzenny. Podział dzieła sztuki na części, wyodrębnienie ich z dzieła sztuki pociąga za sobą ich przeciwstawienie, które, chociaż dotyczy zjawisk czysto przestrzennych, odbywa się jednak w czasie. Ten rytm najprostszy, rytm jednej płaszczyzny jest punktem wyjścia, jest przejściem do budowy rytmu całego dzieła sztuki i jego wszystkich stron, ponieważ jego czasoprzestrzenność posiada charakter specyficzny, stanowiący przejście najdogodniejsze od zjawisk przestrzeni do zjawisk czasu. Czas nie jest w nim dany bezpośrednio. Całość tego, co dostrzegamy na jednej płaszczyźnie rzutowej jest właściwie zjawiskiem wyłącznie przestrzennem, jest zjawiskiem plastycznem. Element czasu nabiera znaczenia dopiero z chwilą wprowadzenia wzroku w ruch. Charakter czasoprzestrzenności jednej płaszczyzny rzutowej możemy określić, jako czasoprzestrzenność potencjonalną, jako rytm, zawierający pierwiastek czasu ukryty. Dopiero dla odmiennych płaszczyzn rzutowych nabiera czas znaczenia bezpośredniego, występując wyraźnie, jako przerwy, dzielące dzieło sztuki na szereg oderwanych jedna od drugiej płaszczyzn rzutowych. Zrozumienie potencjonalności rytmu jednej płaszczyzny rzutowej jest konieczne, gdyż dopiero rozumiejąc tę potencjonalność możemy zbudować przejście od zjawisk wymiarowych i przestrzennych do zjawiska tak specyficznego, jakiem jest rytm jednolity czasoprzestrzenny. W granicach jednej płaszczyzny czas jest zawarty potencjonalnie. W dziele sztuki trójwymiarowej występuje jawnie skutkiem ruchu oglądającego dokoła dzieła sztuki. Głównem zadaniem jest: od poszczególnych kształtów, które mają charakter

czysto przestrzenny i pozaczasowy, poprzez rytm potencjonalny zbudować przejście do rytmu całego dzieła sztuki, do rytmu jawnego, który całe dzieło sztuki wiąże w jedną jedność czasoprzestrzenną.

Jako warunek podstawowy z tego wynika: *jednowymiarowość rytmu potencjonalnego i rytmu jawnego* t. zn. jednakowy wyraz liczbowy rytmu płaszczyzny rzutowej a rytmu całego dzieła sztuki. Rytm całego dzieła sztuki w ten sposób jest wynikiem jednowymiarowych z nim potencjonalnych rytmów poszczególnych płaszczyzn rzutowych. Czyli: jednolitość rytmu czasoprzestrzennego w całem dziele sztuki może być osiągnięta pod warunkiem, że *wszystkie rytmy potencjonalne wszystkich płaszczyzn rzutowych mają jednakowy wyraz liczbowy.*

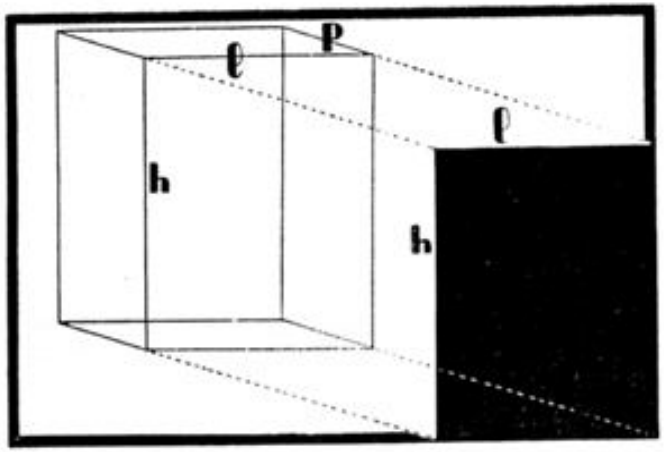
Możemy ustalić następujące 3 okresy, poprzedzające budowę jednolitego rytmu czasoprzestrzennego, rytmu, który wiąże poszczególne niezależne od siebie kształty, sprowadza je do systemu jednolitego i tworzy współzależną skalę wzrostów i spadań energji, zawartej w tych kształtach, a więc z tych kształtów tworzy jedność całkowitą zjawiska czasoprzestrzennego:

Okres I: Należy ustalić jednolity rytm potencjonalny w granicach jednej płaszczyzny rzutowej. Osiąga się przez współmierność wszystkich kształtów t. zn. że stosunek wzajemny wszystkich powinien być wyrażony przez jednakowy wyraz liczbowy. W ten sposób od takiej lub innej wielkości kształtów, od ich wymiarów, od zjawisk wymierzalnych i czysto przestrzennych przechodzimy do rytmu potencjonalnego.

Okres II: Po ustaleniu jednakowego wyrazu liczbowego dla stosunków wszystkich kształtów w granicach jednej płaszczyzny rzutowej, należy ten sam wyraz liczbowy

przeprowadzić poprzez wszystkie inne płaszczyzny rzutowe. Każda płaszczyzna jest inna, niż poprzednie i rozmieszczenie kształtów na niej jest inne, lecz ponieważ jej rytm jest zbudowany według tego samego wyrazu liczbowego, przeto wynikiem konsekwentnym jest współdźwięczność wszystkich rytmów potencjonalnych.

Okres III: Od wspólnego wyrazu liczbowego rytmów potencjonalnych przejść musimy do kolejności płaszczyzn rzutowych. Dopiero teraz przechodzimy od rytmów potencjonalnych do rytmu wyższego rzędu — do rytmu czasoprzestrzennego, który jest kolejnością po sobie wzajemnie następujących rytmów potencjonalnych, zawartych w poszczególnych płaszczyznach rzutowych. Ta kolejność płaszczyzn rzutowych powinna być zbudowana według tego samego wyrazu liczbowego, według jakiego już zbudowane zostały każda płaszczyzna rzutowa zosobna i wszystkie płaszczyzny razem. O ile przeprowadzimy jednolity wyraz liczbowy poprzez wszystkie części, z jakich się składa dzieło sztuki — uzyskamy rytm czasoprzestrzenny całkowicie jednolity.



rys. na str. 62

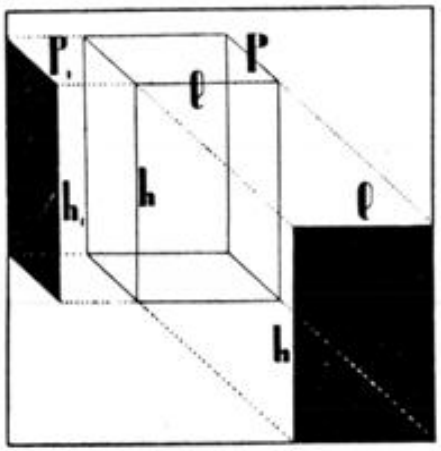
Obserwując jedną płaszczyznę rzutową musimy dojść do wniosku, że warunkiem koniecznym istnienia rytmu całkowitego jest, ażeby stosunek liczbowy $\frac{l}{h} = n$ był stosunkiem wspólnym dla wszystkich wymiarów wszystkich kształtów, znajdujących się w granicach tej płaszczyzny rzutowej. Jednakowy wyraz liczbowy, wiążący kształty ze sobą i powtarzający stosunek wzajemny głównych wymiarów płaszczyzny rzutowej, łączy kształty ze sobą we wspólnym rytmie, a jednocześnie robi ten rytm wynikiem konsekwentnym głównych wymiarów płaszczyzny rzutowej. Rytm wszystkich kształtów jest wynikiem rytmu płaszczyzny rzutowej. Jest z nią związany. Jest całkowity.

Ponieważ trójwymiarowe dzieło sztuki jest z natury swej czasoprzestrzennem, a więc polega na współrzędnem istnieniu pierwiastków przestrzeni i czasu, przeto zbudować je oznacza: zbudować jednocześnie w przestrzeni i w czasie, zbudować przestrzeń i zbudować kolejność w czasie następujących po sobie zjawisk przestrzennych.

Czasoprzestrzenność dzieła sztuki jest związana z jego zmiennością. Czasoprzestrzennemi nazywamy zmiany przestrzenne, odbywające się w czasie. Zmiany te spowodowane są przez trzeci wymiar — głębię, która, narazie ukryta, objawia skutki swego istnienia, zmienia wygląd dzieła sztuki, zmienia wygląd każdego kształtu, powoduje zmienność — podczas ruchu oglądającego dokoła dzieła sztuki, wysuwając kształty, ukrywając inne lub nareszcie zmieniając wygląd samych kształtów. Głębia jest głębią, jak długo patrzymy na nią nieruchomo, z jednego miejsca; jest wymiarem ukrytym. Lecz z chwilą, gdy się ruszamy, zaczyna objawiać swe działanie, z głębi stając się szerokością, z wymiaru ukrytego — wymiarem jawnym i widzialnym; zjawia się w szeregu innych wymiarów, zmie-

rys. na str. 64

nia je. Zmiana wymiarów jest skutkiem ujawnienia się głębi, stawania się jej szerokością. Rytm czasoprzestrzenny jest wynikiem oddziaływania głębi dzieła sztuki. Głębia jest wymiarem, od którego zależy zmienność dzieła sztuki, wymiarem, regulującym kolejność zmian czasoprzestrzennych, wymiarem, który z niewidzialnego stając się widzialnym, wyprowadza na widownię coraz to nowe kształty. Z każdego miejsca, z jakiegokolwiek oglądamy dzieło sztuki, głębia jest ukryta. Przesuwając się, wi-



dzimy na jej miejscu nowe kształty i głębia się staje szerokością, ujawniając nowe, niewidziane przedtem strony dzieła sztuki, zaś inne kształty, które przedtem były szerokością, stały się głębią. Głębia w ten sposób ma zadanie specyficzne. Głębia jest regulatorem wyłaniających się powierzchni rzutowych, jest regulatorem rytmu czasoprzestrzennego. Głębia, wyłaniając na widownię coraz nowe układy kształtów, nowe zawartości rytmów potencjonalnych, jest regulatorem kolejności następujących po sobie płaszczyzn rzutowych. Z tego wynika konieczność połączenia wszystkich trzech wymiarów dzieła sztuki w jednakowym wyrazie stosunków liczbowych

$$l : h : p = n.$$

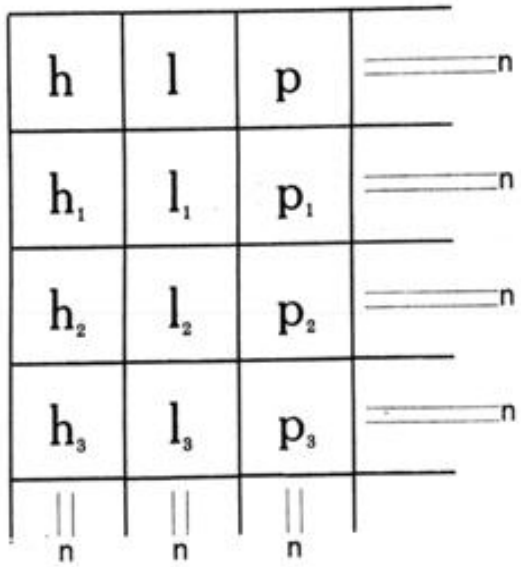
Z tego wynika również wymaganie, ażeby wszystkie stosunki liczbowe wszystkich kształtów mniejszych, znajdujących się w danem dziele sztuki, były konsekwencją jego wymiarów głównych, były podporządkowane głównemu wyrazowi liczbowemu całego dzieła sztuki, że jednolity wyraz liczbowy powinien przejść poprzez całe dzieło sztuki, powinien to dzieło sztuki wiązać, powinien stanowić jego wiązanie najistotniejsze, jego kręgosłup czasoprzestrzenny. Według tego samego wyrazu liczbowego, według jakiego obliczone są wymiary główne, t. zn. wysokość, szerokość i głębia dzieła sztuki — powinny być również obliczone wymiary wszystkich kształtów, z jakich się ono składa.

Istnieją dwa główne sposoby obliczania dzieł sztuki:

1 **JAKIKOLWIEK JEDEN WYMIAR DOWOLNY, LECZ STAŁY DLA DANEGO DZIEŁA SZTUKI, POMNOŻONY PRZEZ LICZBĘ ZMIENNĄ TWORZY WSZYSTKIE WYMIARY DZIEŁA SZTUKI T. ZN., ŻE WSZYSTKIE WYMIARY DZIEŁA SZTUKI SĄ PODZIELNE PRZEZ TEN WYMIAR PODSTAWOWY; OKREŚLAJĄC TEN WYMIAR PODSTAWOWY JAKO A, MOŻEMY WSZYSTKIE INNE WYMIARY OKREŚLIĆ, JAKO 2 A, 3 A, 10 A, 46 A ETC.**

2 **KAŻDY WYMIAR NASTĘPNY STANOWI PEWNĄ STAŁĄ CZĘŚĆ PO-**

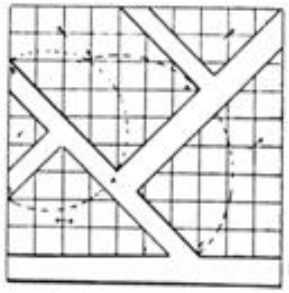
PRZEDNIEGO, CZYLI, OKREŚLAJĄC ICH STOSUNEK WZAJEMNY, JAKO N, MOŻEMY USTALIĆ SZEREGI STAŁEGO STOSUNKU LICZBOWEGO WSZYSTKICH CZĘŚCI DZIEŁA SZTUKI:



Sposób pierwszy był już stosowany w okresie romańskim, który sobie jako zadanie postawił nie bogactwo kształtów i ich rozmaitość, lecz ich rytm możliwie najdoskonalszy, rytm wyraźny i stanowiący główny cel plastyczny, rytm wymiarów, zawartych w bryłach i ich członkowaniach. Wymiar podstawowy *a* był wzięty z planu sklepienia krzyżowego, jako jeden jego bok. Stąd w planie

wynikało powtórzenie tego wymiaru, albo jego mnożenie przez 2 — w kwadratach sklepień nawy środkowej. W przekrojach dwukrotna szerokość sklepienia tworzyła jego wysokość, tak że wysokość nawy bocznej była *2 a* i nawy środkowej *4 a*. Wysokość okna była *a* i jego szerokość $^1/_2\,a$, lub też odpowiednio $^1/_2\,a$ i $^1/_4\,a$. Wysokość wieży *8 a* (t. zn. podwójna wysokość nawy środkowej). Prowadząc porównania dalej, będziemy mogli wszystkie wymiary sprowadzić do stałego wymiaru linjowego, przekonamy się, że każdy wymiar jest kilkakrotnie powtórzonym wymiarem podstawowym. Wymiary każdego kształtu składają się z odpowiedniej ilości jednakowych odcinków. Rytm, porządek kolejności kształtów jest wynikiem tego, że jednakowe są odcinki, z których powtarzania powstały te kształty.

W ostatnich czasach, kiedy podjęto na nowo zagadnienia rytmu jednolitego i zrozumiano konieczność jego ujęcia w zasady ścisłe i dokładne, powtórzył takie same rozwiązania artysta z grupy „De Stijl" Theo van-Doesburg. Jednak należy uznać jego sposób rozwiązania za całkowicie chybiony: powtarzanie jednakowych odcinków



THEO VAN-DOESBURG

PLAN KONTRKOMPOZYCJI XIV

nie może wytworzyć rytmu, jak nie może wytworzyć rytmu sprowadzanie poszczególnych kształtów do linji

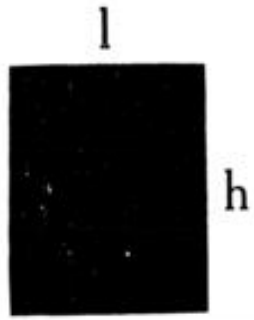
prostej lub łuku. Jednolitość rytmu jest złudna, wrażeniowa i czysto zewnętrzna. Istotnego związku, któryby uzależniał od siebie wzajemnie wszystkie wymiary kształtów — w ten sposób się nie uzyska. Zamiast poszukiwania wyrazu liczbowego, któryby przechodził poprzez wszystkie kształty, wiążąc je ze sobą i wzajemnie je od siebie uzależniając, zamiast poszukiwania sposobów, któreby postawiły wszystkie kształty w jednym szeregu, wzajemnie od siebie uzależnionym — wysiłek swój skierował van-Doesburg do zasymilowania kształtów, do zatarcia ich różnic, do osłabienia tego, z czego powstaje rytm — ich rozmaitości. Należy dążyć nie do wzajemnego upodobnienia kształtów, lecz do ich uzależnienia i uszeregowania. Podzielność kształtów przez jakikolwiek wymiar zależności tej jeszcze nie wytwarza. Szereg np. 1 a : 2 a : 7 a nie jest szeregiem wielkości, wzajemnie od siebie uzależnionych, i nie może być ujęty w żadnem określeniu, któreby mogło podać związek tych poszczególnych wielkości. Rytm, układający się początkowo w szeregu 1 a : 2 a zostaje wytrącony ze swego biegu, równomierność jego zostaje rozerwana przez zjawienie się wymiaru 7 a całkiem niespodziewanego. Jednolitość zjawiska czasoprzestrzennego, ciągłość rytmu rozsadzona przez kontrast nieoczekiwany. W tych budynkach romańskich, w których się dochodziło do konieczności powiązania strony technicznej ze stroną plastyczną i w których konstrukcja budowlana była przetworzona na rytm czasoprzestrzenny — tam wiązaniem istotnem była nie wymierzalność wszystkich kształtów przez jeden jakikolwiek odcinek, lecz podzielność kształtów poprzednich przez następne, która w wyniku dawała 2, t. j. że każdy kształt następny stanowił $^1/_2$ poprzedniego, tak że cały szereg

wymiarów był wzajemnie związany stosunkiem 2 : 1. Lecz ta zasada nie była w stylu romańskim przeprowadzona całkowicie i konsekwentnie i jedynie współistniała obok zasady odcinków jednakowych, stanowiąc poniekąd jej wynik mimowolny. Dlatego też rytm jednolity istniał jedynie w tych miejscach, gdzie wzajemny stosunek kształtów był jednakowy — i zanikał, gdzie stosunku tego nie określał żaden wyraz stały i jednolity, t. j. tam, gdzie zamiast zasady jednakowego stosunku liczbowego istniała zasada jednakowych odcinków. Sposób odcinków nie rozwiązuje właściwie zagadnienia rytmu jednolitego, dopuszczając wszystkie dowolności pod warunkiem, że zachowana jest wielkość odcinka. Pozwala na powtórzenie tego odcinka w dowolnej ilości, stwarza pod tym względem największą dowolność, a skutkiem tego stosunek wzajemny kształtów nie może być określony przez żaden wyraz jednolity. Każdy kształt może być dowolnie rozsuwany lub ściskany w dowolnym kierunku i skutkiem tego wyskakuje z szeregu jednolitego, w jakimby się musiał mieścić. Sposób odcinków nie wyznacza kształtom ich wielkości według miejsca w kolejności rytmu, stawia jedynie wymaganie negatywne, że wymiary kształtów powinny być podzielne przez odcinek podstawowy. To jest określenie bardzo rozszerzone, sięgające aż do nieskończoności i skutkiem tego nie określa wcale wymiarów, jakie powinny mieć kształty. Również ten sposób nie określa wcale stosunku wymiarów głównych dzieła sztuki, nie podaje sposobu, według któregoby wielkość wymiarów głównych miałaby być związana z wymiarami kształtów mniejszych, a również i pomiędzy sobą. Nie podaje sposobu, według któregoby wielkość jednego kształtu wynikała z wielkości drugiego.

Wymaganie podzielności przez odcinek podstawowy jest zbyt rozciągalne i w istocie swej nie określa nic. Stwarza pozory budowy, ale budową nie jest. Tam, gdzie całe wymaganie sprowadzone jest do dowolnej ilości jednakowych odcinków, tam budowy niema, tam jest dowolność prawie nieograniczona.

Sposób drugi polega nie na dowolnem powtarzaniu jednakowych i stałych odcinków, lecz na *stałym stosunku* każdego kształtu poprzedniego do kształtu następującego, na stosunku jednakowym każdego wymiaru większego do wymiaru mniejszego. Określając ten stosunek liczbowy każdego wymiaru następnego do wymiaru poprzedniego, jako *n* jesteśmy w stanie zgóry przewidzieć i obliczyć wszystkie wymiary wszystkich kształtów. W ten sposób dzieło sztuki staje się dla nas odczuwalnem, jako stały i ciągły rytm wymiarów, ułożonych według prawa ścisłego i dokładnego.

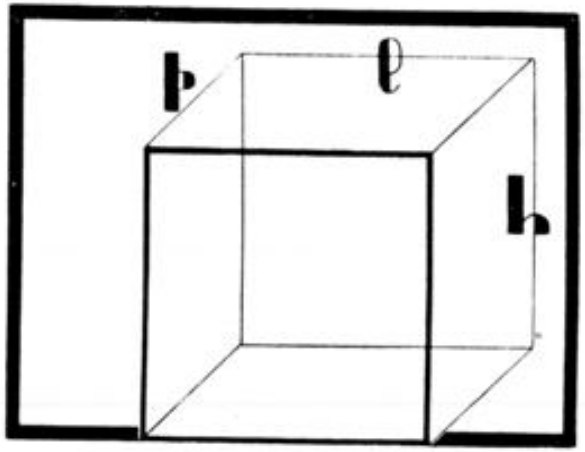
Układając rytm potencjonalny płaszczyzny rzutowej, musimy pamiętać, że stosunek wzajemny jej głównych wymiarów powinien odpowiadać podstawowemu wyrazowi liczbowemu *n*, obowiązującemu dla całego dzieła sztuki.



$$h : l = n$$

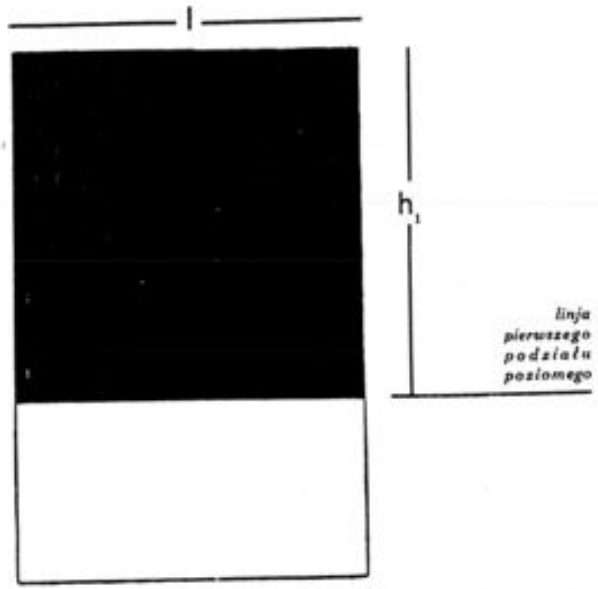
W podobny sposób z wymiarami płaszczyzny rzutowej należy powiązać głębię dzieła sztuki tak, ażeby wszystkie trzy główne wymiary przestrzenne dzieła sztuki mogły się zmieścić w szeregu jednolitym. W ten sposób zostanie określona i odgraniczona przestrzeń, w jakiej się ma mieścić dzieło sztuki.

$$l : h : p = n$$



Prowadząc podział wszystkich części dzieła sztuki według stosunku liczbowego *n*, uzyskamy, że rytm kształtów nie będzie ograniczony przez granice przypadkowe, że rytmowi kształtów, wyrażonemu przez *n*, całkowicie będą odpowiadały granice dzieła sztuki, obliczone według tego samego wyrazu liczbowego, że dzieło sztuki nie będzie miało granic przypadkowych, lecz granice, wynikające z jego rytmu czasoprzestrzennego, że rytm czasoprzestrzenny stanowi konsekwencję granic i w ten sposób z nich organicznie wyrasta.

Podziału płaszczyzny rzutowej możemy dokonać, dzieląc stopniowo każdy z jej dwu wymiarów na części, według stosunku określonego przez wyraz liczbowy *n*. Przeprowadzając pierwszy podział wymiaru większego (w danym

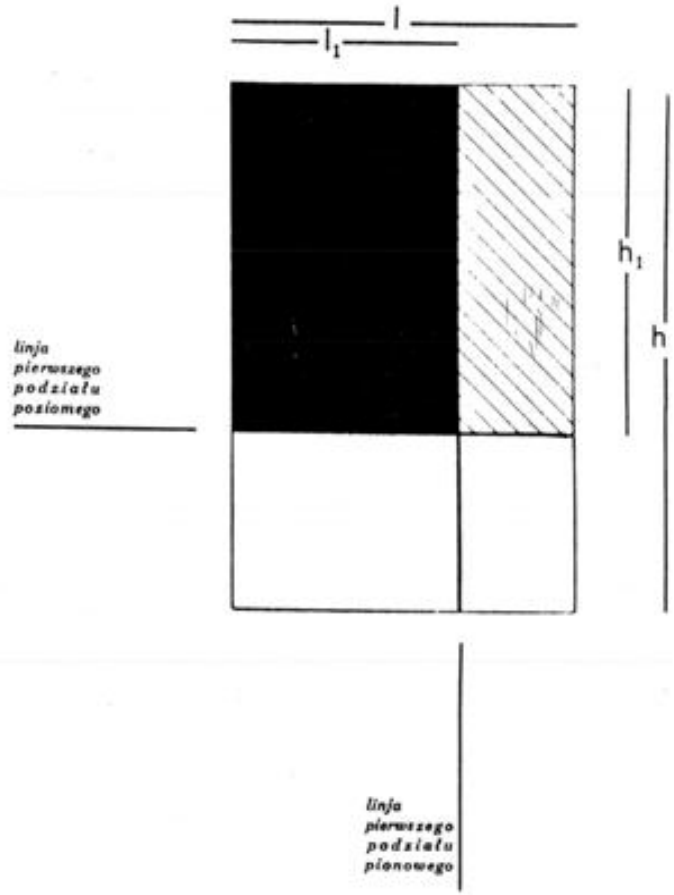


wypadku h) spostrzegamy zjawisko, charakterystycznie określające ten sposób:

$$h : l = n$$
$$h : h_1 = n \quad \text{czyli} \quad l = h$$

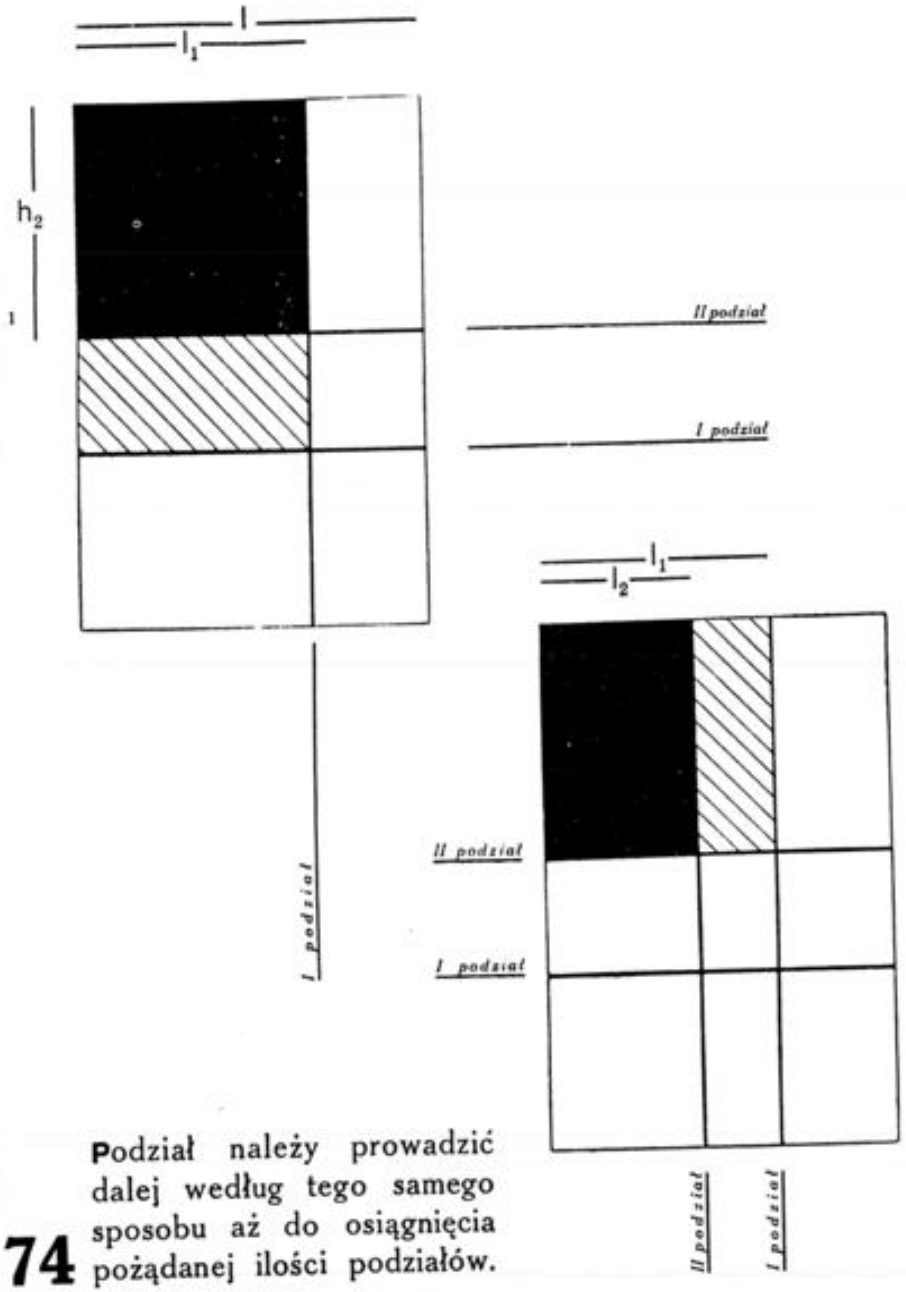
z tego wynika, że prostokąt h^1 l jest kwadratem. Czyli: **PIERWSZY PODZIAŁ WIĘKSZEGO WYMIARU PŁASZCZYZNY RZUTOWEJ DZIELI JĄ NA DWA PROSTOKĄTY, Z KTÓRYCH WIĘKSZY JEST KWADRATEM.** O ile jednak przeprowadzamy podział drugiego z wymiarów głównych, t. zn. l — kwadrat ginie, natomiast się zjawia prostokąt podobny do prostokąta podstawowego.

$$h : l (= h_1) = l : l_1 = n$$



Przeprowadzając jednak podział drugi wymiaru h, wracamy znowu do kwadratu, wytworzonego przez drugi podział poziomy z pierwszym podziałem pionowym. Spostrzegamy tedy kolejność następujących po sobie kwadratów i prostokątów, podobnych do prostokąta podstawowego. Następujące po sobie podziały różnoimienne tworzą kwadraty, podziały zaś jednoimienne dają prostokąty podobne.

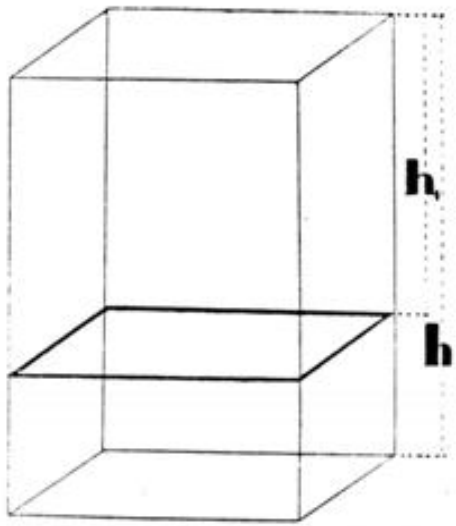
rys. na str. 74



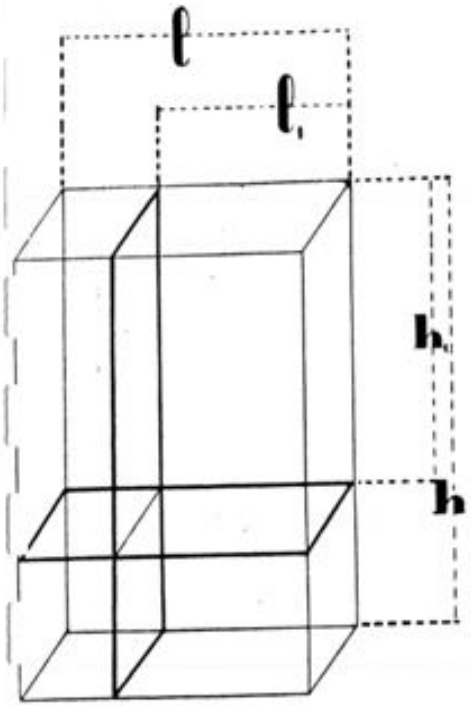
Podział należy prowadzić dalej według tego samego sposobu aż do osiągnięcia pożądanej ilości podziałów.

Podany sposób zachowuje w każdej części dzieła sztuki ciągłość rytmu i jego jedność. Wszędzie stosunek wzajemnie po sobie następujących części pozostaje = *n*.

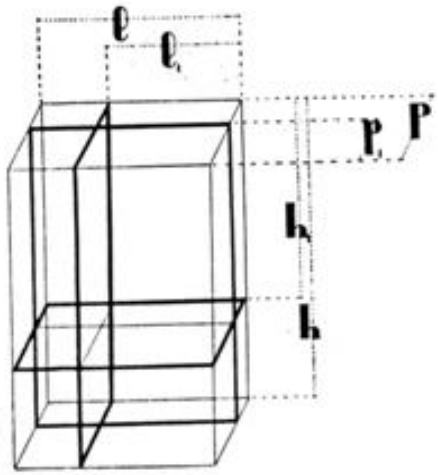
Wiążąc podziały płaszczyzny rzutowej z podziałami głębi, należy zdać sobie sprawę, że jednolitość rytmu dzieła sztuki osiąga się przez identyczność systemu budowy przestrzennej z systemem budowy rytmu czasowego. Głębia jest czynnikiem powodującym czasoprzestrzenność dzieła sztuki. Warunkiem jednolitości rytmu czasoprzestrzennego jest ścisłe uzależnienie się wzajemne zapomocą jednakowego wyrazu liczbowego — czynników przestrzennych (płaszczyzny rzutowej) z czynnikami czasowemi (głębia). Z tego wynika, że jak wyraz liczbowy *n*, tak również sposób wykonania podziałów głębi powinny być takie same, jak to już było omówione dla płaszczyzny rzutowej.



PIERWSZY PODZIAŁ WYSOKOŚCI



PIERWSZE PODZIAŁY
WYSOKOŚCI
I
SZEROKOŚCI



PIERWSZE PODZIAŁY
WYSOKOŚCI,
SZEROKOŚCI
I GŁĘBI.

z tablicy:

$h:$	$l:$	p	$=n$
$h_1:$	$l_1:$	p_1	$=n$
$h_2:$	$l_2:$	p_2	$=n$
$h_3:$	$l_3:$	p_3	$=n$
$\parallel$ n	$\parallel$ n	$\parallel$ n	

spostrzegamy, że

(kwadrat) $h_1 = l$
(sześcian) $h_2 = l_1 = p$
(sześcian) $h_3 = l_2 = p$
(sześcian) $h_4 = l_3 = p_2$

czyli, że naskutek przecinania się wzajemnego tworzą płaszczyzny podziałowe szereg sześcianów o bokach coraz mniejszych, znajdujących się w stosunku wzajemnym n, że tworzą również szereg graniastosłupów prostokątnych podobnych do graniastosłupa podstawowego, zmniejszających się stopniowo i znajdujących się w stosunku wzajemnym n. Te graniastosłupy prostokątne leżą we wszystkich trzech wymiarach głównych dzieła sztuki, tak że ich kolejność według kierunków, do jakich przylegają swoim bokiem najdłuższym, tworzy rytm urozmaicony, a jednak podporządkowany prawom dokładnym i ścisłym. Ten rytm jest stopniowem powstawaniem i rozpadaniem się sześcianów i graniastosłupów prostokątnych, podobnych do podstawowego; rozpadaniem się, w którem przy następnych podziałach powstają znowu mniejsze sześciany i graniastosłupy podobne. Obok rytmu przestrzennego spostrzegamy rytm płaszczyźniany, polegający na powstawaniu i rozpadaniu się kwadratów i prostokątów podobnych do prostokąta podstawowego, następujących kolejno po sobie. Stosunek liczbowy wy-

miarów kształtów, następujących po sobie, może być również określony, jako n. Ten sam wyraz liczbowy wiąże również ze sobą wymiary linjowe niezależnie od kierunku, t. zn. że wymiary wysokości, szerokości i głębi tak są ze sobą powiązane, że stanowią jeden łańcuch nierozerwalny. Gdzie siatka podziałowa jest dostatecznie rozwinięta, tam dostrzegamy najrozmaitsze rodzaje prostokątów i graniastosłupów prostokątnych, najrozmaitsze, w nich zawarte, zestawienia wymiarów, lecz ta rozmaitość nie osłabia jednolitości rytmu, gdyż jest wynikiem jednolitego systemu, wyrażonego przez podział liczbowy *n*. Rozmaitość kształtów i rozmaitość wymiarów nie osłabiają jednolitości rytmu, gdyż wszystkie kontrasty, jakie powstają, są wynikiem wspólnego określenia wszystkich kształtów przez wspólny wyraz liczbowy n, który stanowi istotne podłoże i istotną charakterystykę rytmu czasoprzestrzennego dzieła sztuki.

Podany sposób dotyczy jedynie wielkości kształtów i ich miejsca, nie rozpatruje natomiast kwestji samych kształtów. To jest rzecz należąca do artysty, który sam wie, jakie kształty są mu potrzebne. Natomiast dokładna wielkość tych kształtów, ich dokładne określenie miejsca, powiązanie tych kształtów tak, by tworzyły jednolity rytm czasoprzestrzenny, zamiast fragmentów zbudowanie jednolitego dzieła sztuki — mogą być osiągnięte jedynie przez stosowanie jednolitego wyrazu liczbowego wzajemnych stosunków kształtów.

konsekwencje:

1 rzeźba stanowi część przestrzeni. warunkiem jej organiczności jest związek z przestrzenią.

2 rzeźba jest nie kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni.

3 energja kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny.

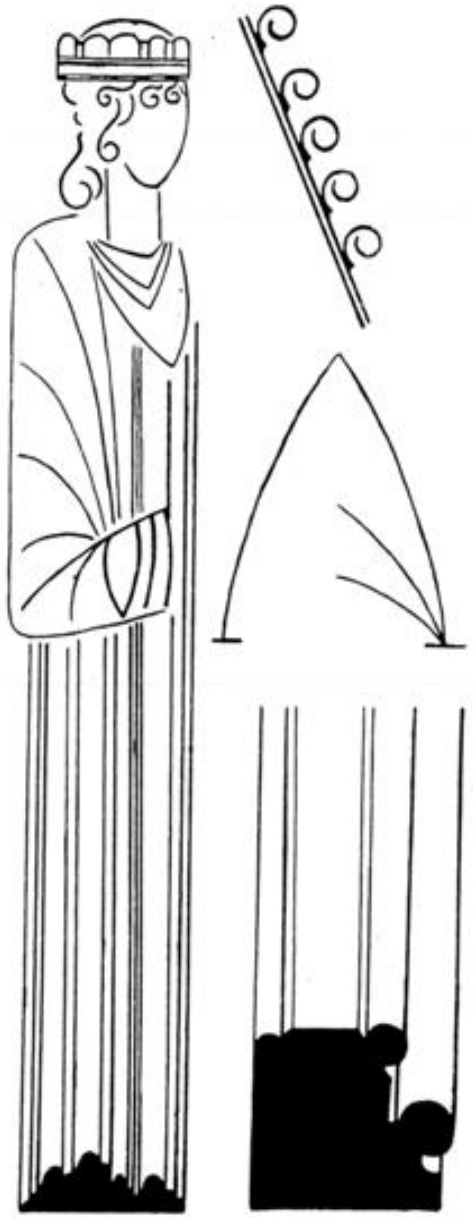
4 źródłem harmonji rytmu jest miara, wynikająca z liczby.

5 architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. stąd jej charakter kompozycji przestrzennej.

6 architektura nie jest tylko projektowaniem wygodnie sfunkcjonalizowanych mieszkań.

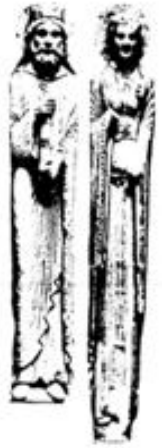
7 architektura wymaga całkowitego związku: rozmieszczenia rzeczy utylitarnych, wynalazków konstrukcyjnych, jakości barwy i kierunku kształtów, które same unoszą i kierują rytmem życia człowieka w architekturze.

8 strona druku jest kolejnością następujących po sobie (w miarę czytania treści) jednostek przestrzennych (powierzchni zadrukowanych). dlatego powinna być uregulowana podług miary i liczby.



1. GOTYK

Równoległość formy w rzeźbie i w architekturze (filar, ostrołuk, ornamentacje)

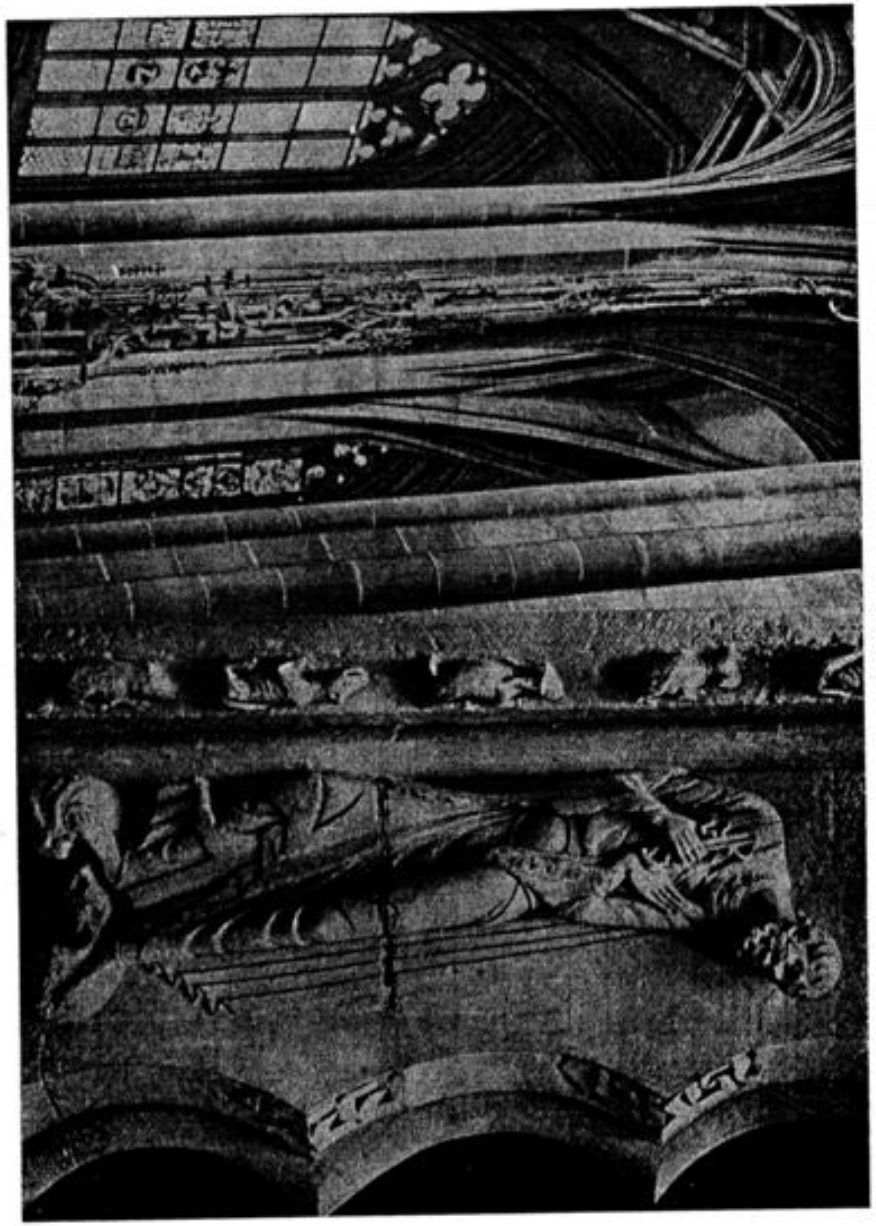


2. GOTYK

RZEŹBY Z PORTALU KRÓLEWSKIEGO KATEDRY W CHARTRES

(WIEK XII)

3. GOTYK



Przerzucanie fragmentów formy w malarstwie, rzeźbie i architekturze

kompozycja dynamizmów odirodkowych

4. MICHAŁ ANIOŁ BUONAROTTI

foto Alinari

ŚW. TERESA W EKSTAZIE

5. BERNINI

(foto Alinari)

6. UMBERTO BOCCIONI 1913

MIĘŚNIE W SZYBKOŚCI

"... rzeźbiarz futurystyczny postruktuje ciało i jego części, jako strefę plastyczną" ... (manifest techniczny rzeźby futurystycznej).

7. BOCCIONI
1913

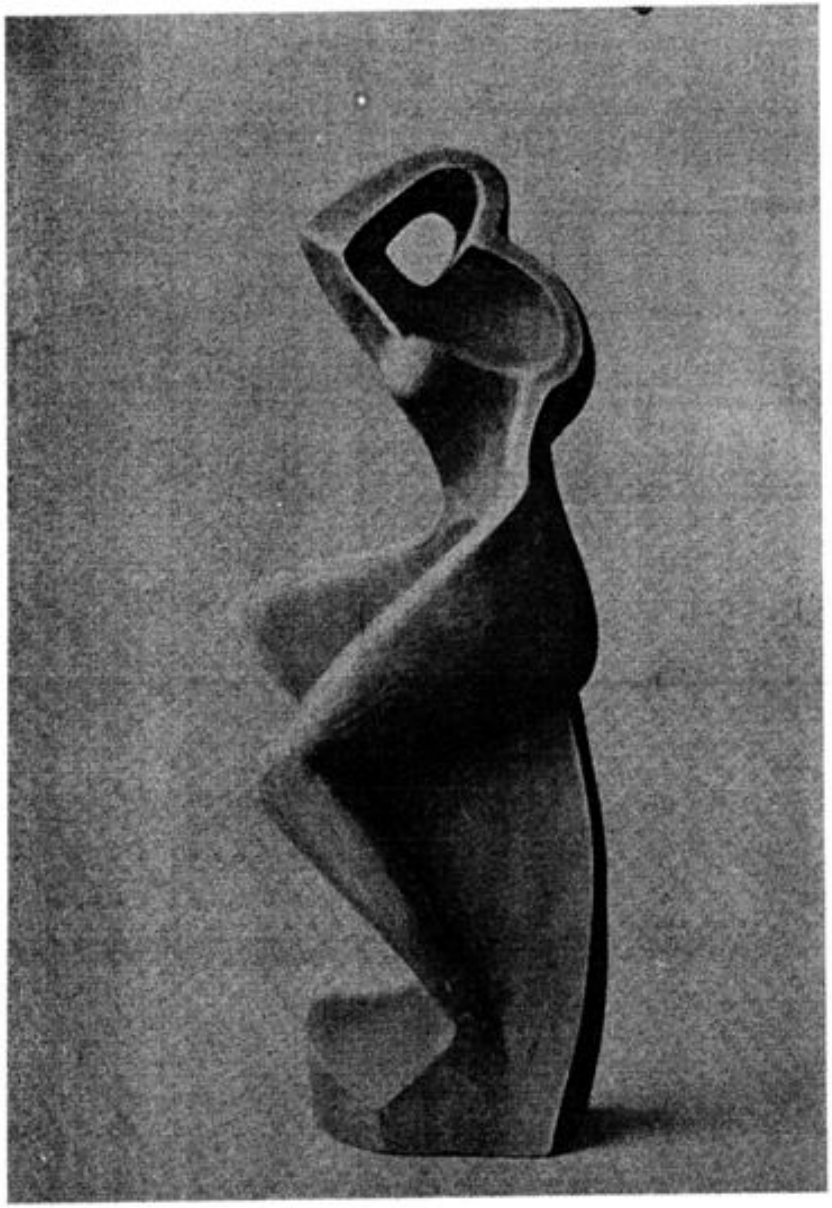
JEDYNE
KSZTAŁTY
CIĄGŁOŚCI
W PRZESTRZENI

8. BOCCIONI
1912

ABSTRAKCYJNE PRÓŻNIE I UWYPUKLENIA GŁOWY

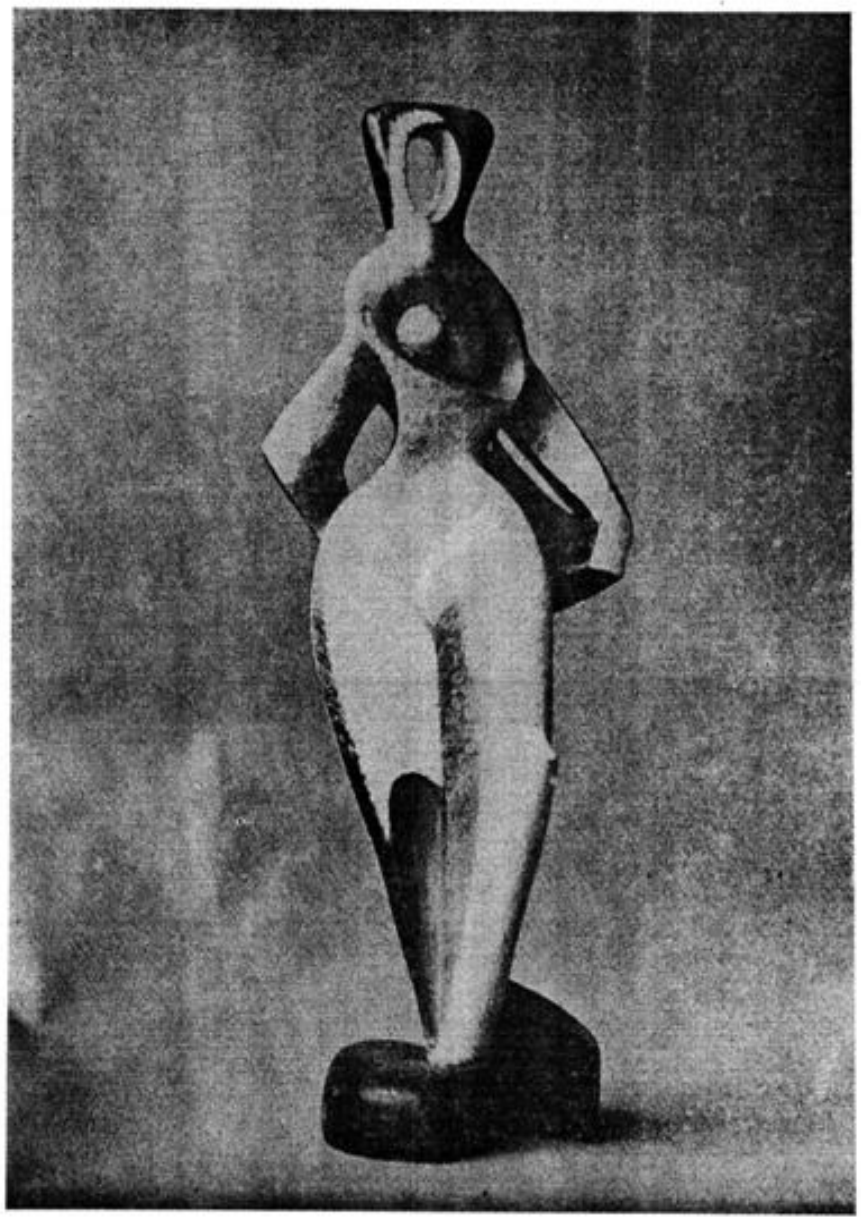
9. J. LIPCHITZ

Objętość wklęsła całym podstawą z tła



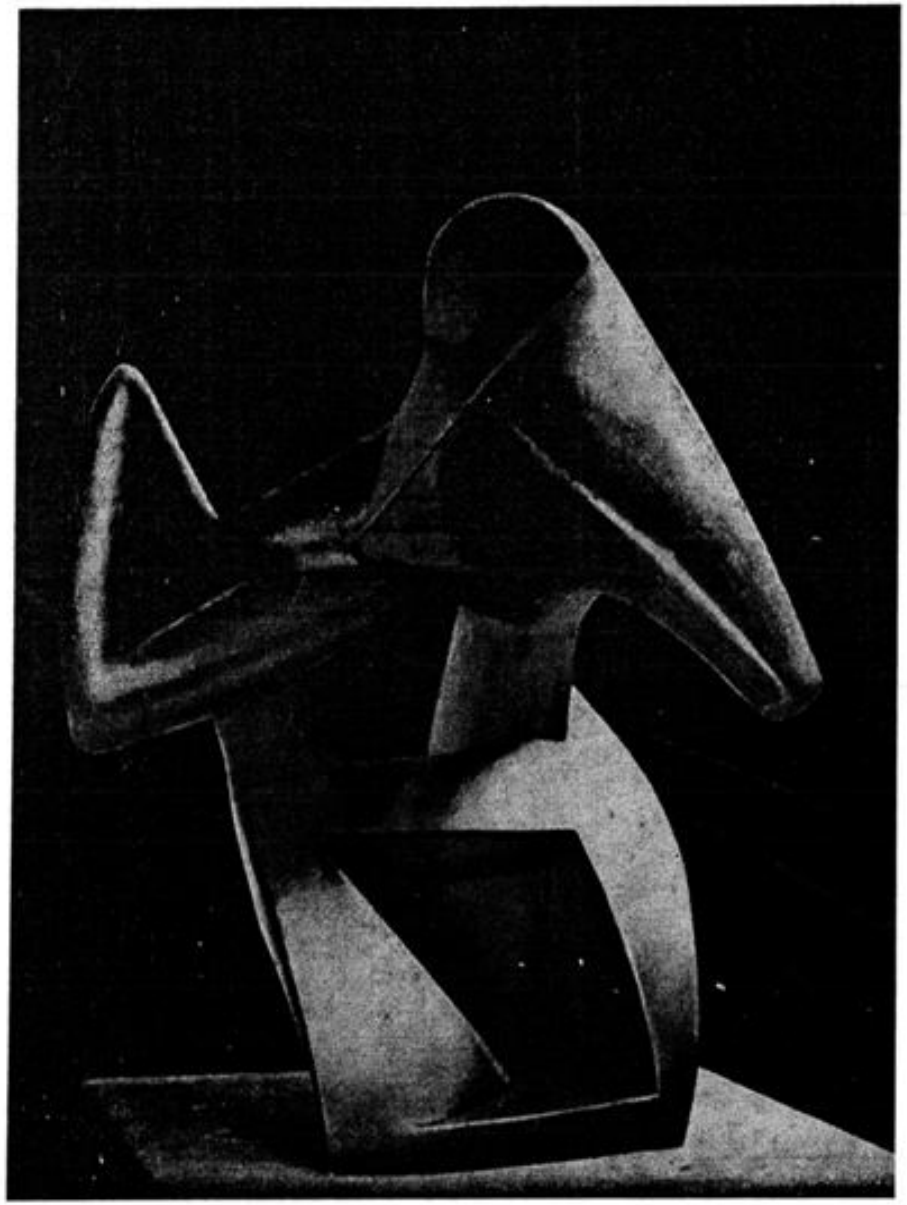
10. A. ARCHIPENKO
1915

KOBIETA SIEDZĄCA
(TERAKOTA)



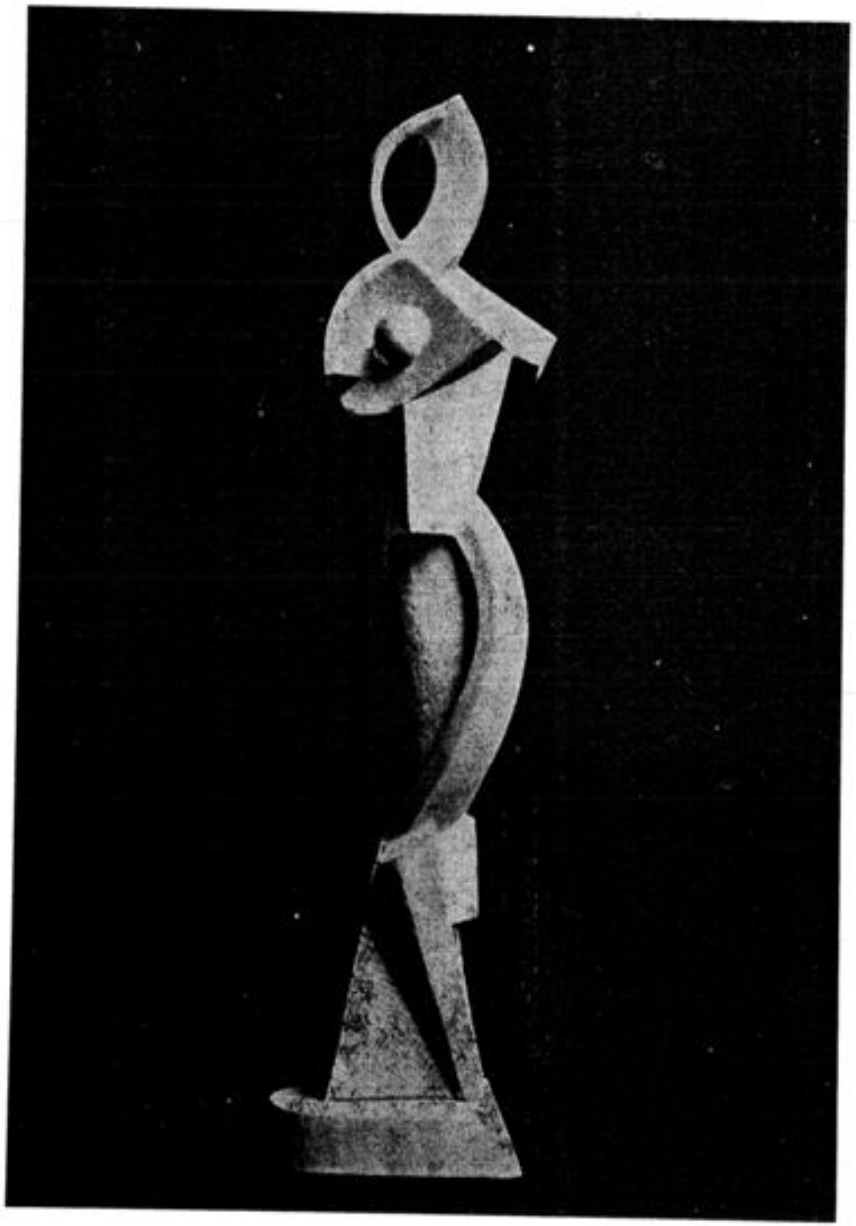
11. A. ARCHIPENKO
1914

TERAKOTA



12. A. ARCHIPENKO
1913

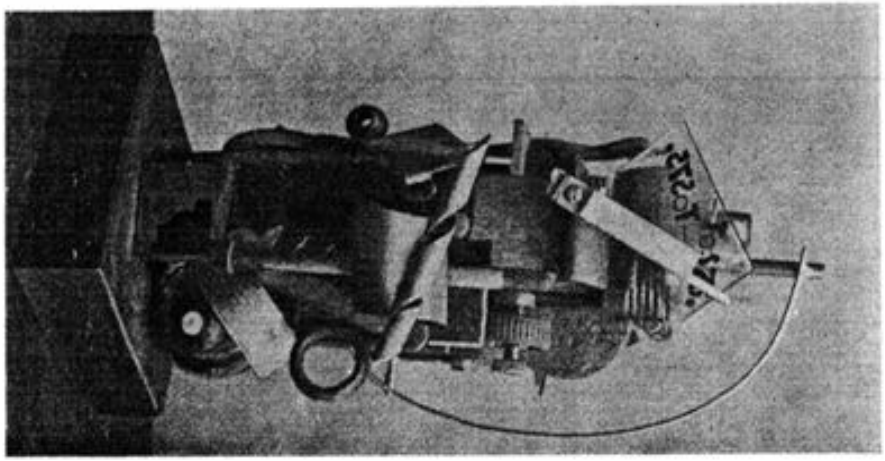
BOKSER (BRONZ)

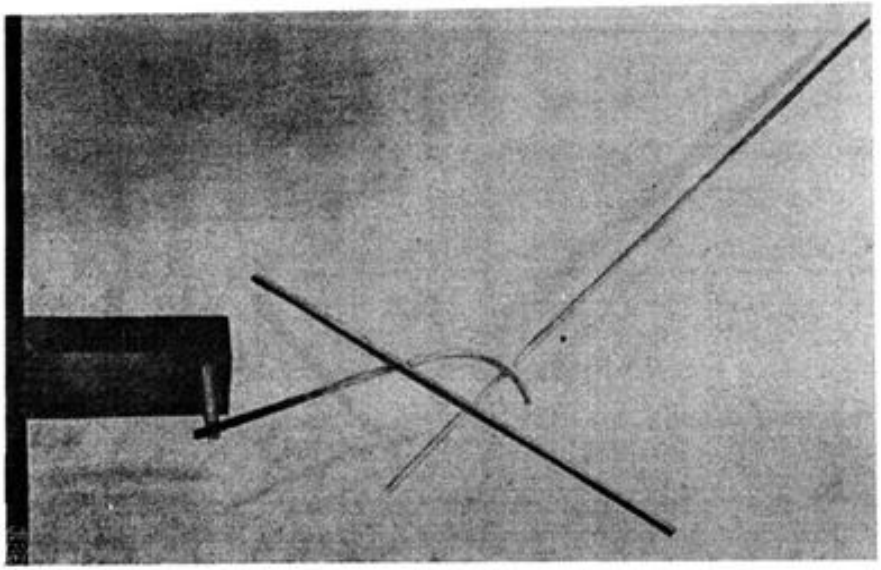


13. A. ARCHIPENKO
1914

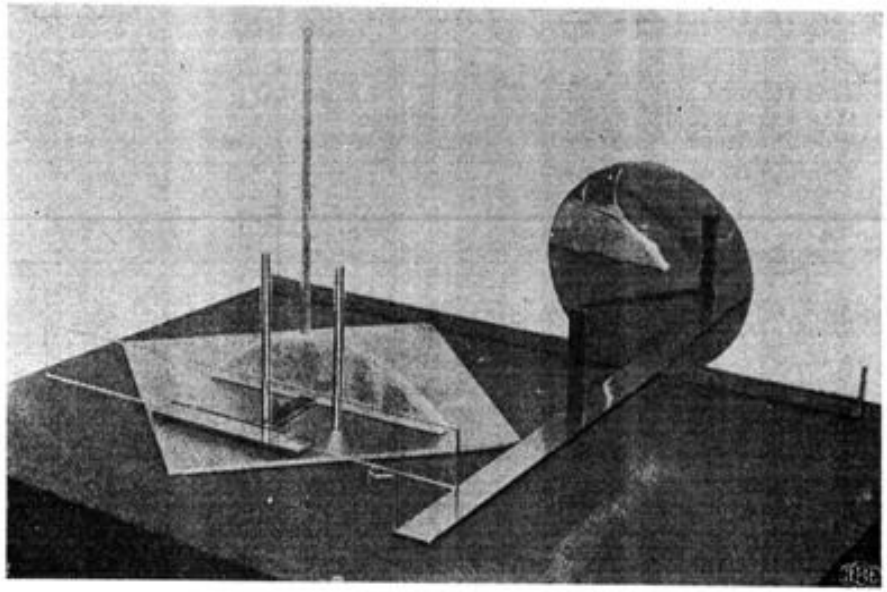
14. K. KOBRO
1920

Kontrast faktury i formy materjałów. Wzajemne zenegdzenie się kierunków ukośnych.



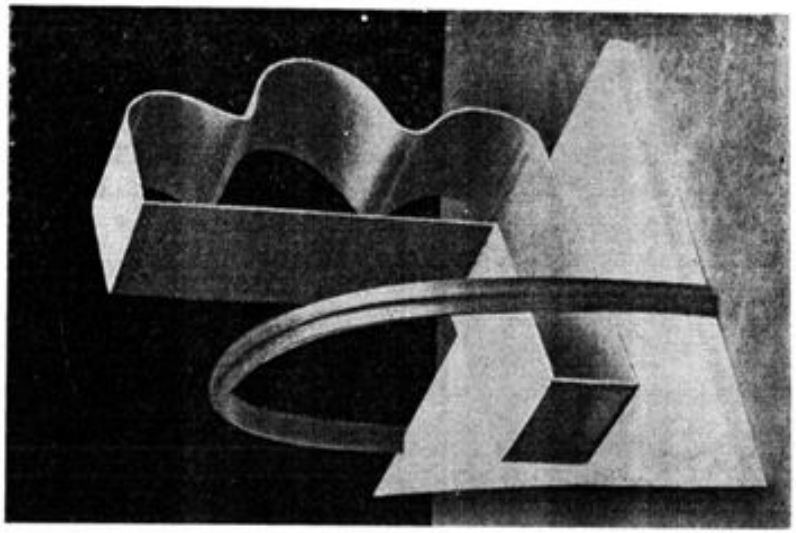


15. K. MIEDUNIECKI
1921

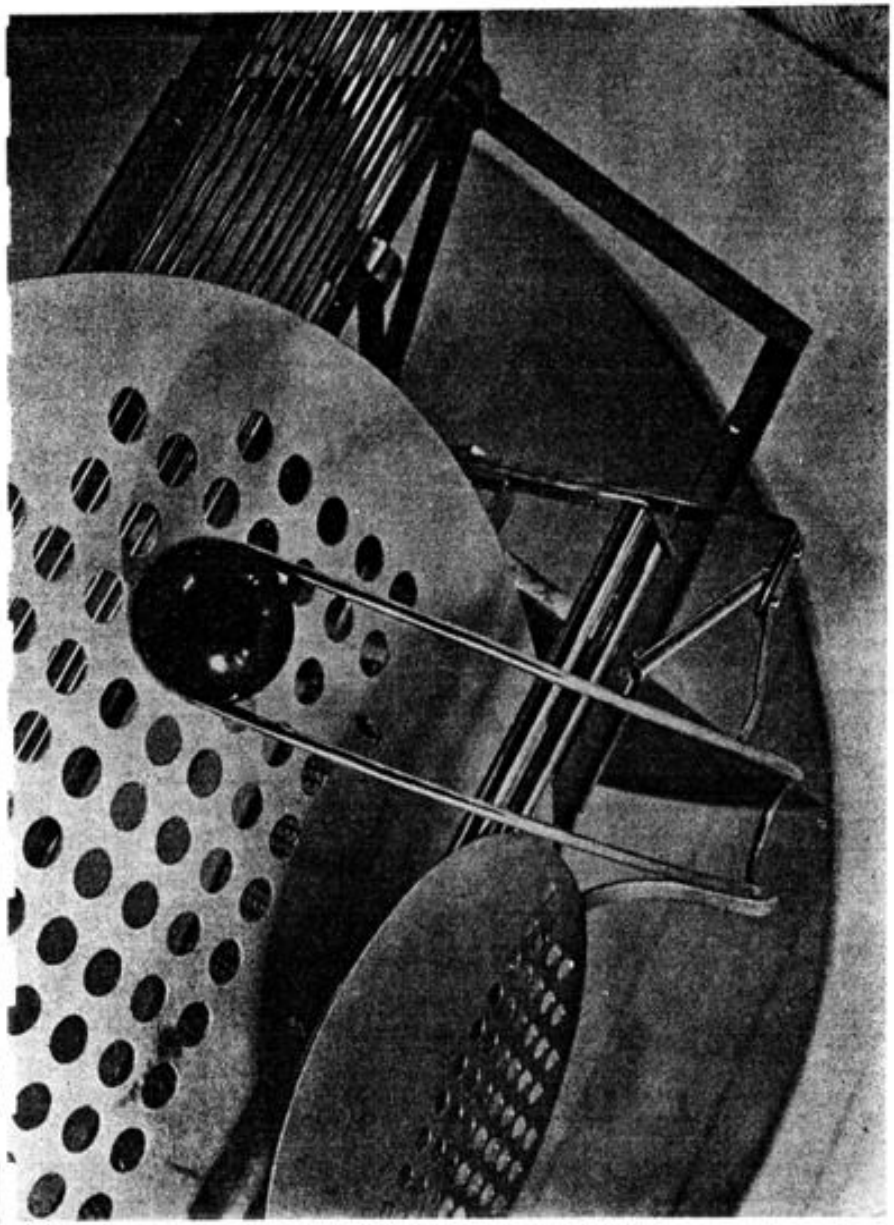


16. L. MOHOLY-NAGY
1921-22

PLASTYKA Z METALU (STAL, NIKIEL, MIEDŹ I SZKŁO)



17. K. KOBRO
1925



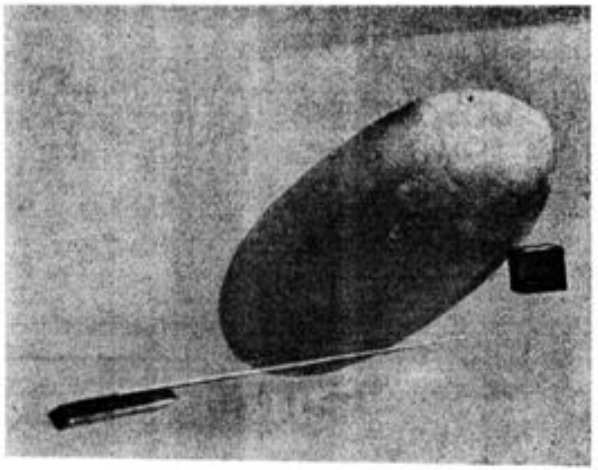
18. L. MOHOLY-NAGY 1922-30

FRAGMENT REKWIZYTU ŚWIETLNEGO SCENY ELEKTRYCZNEJ (WSPÓŁPRAC.: INŻ. S. SEBÖK)

Przecinanie się planów przestrzennych; ich przezroczystość i półprzezroczystość

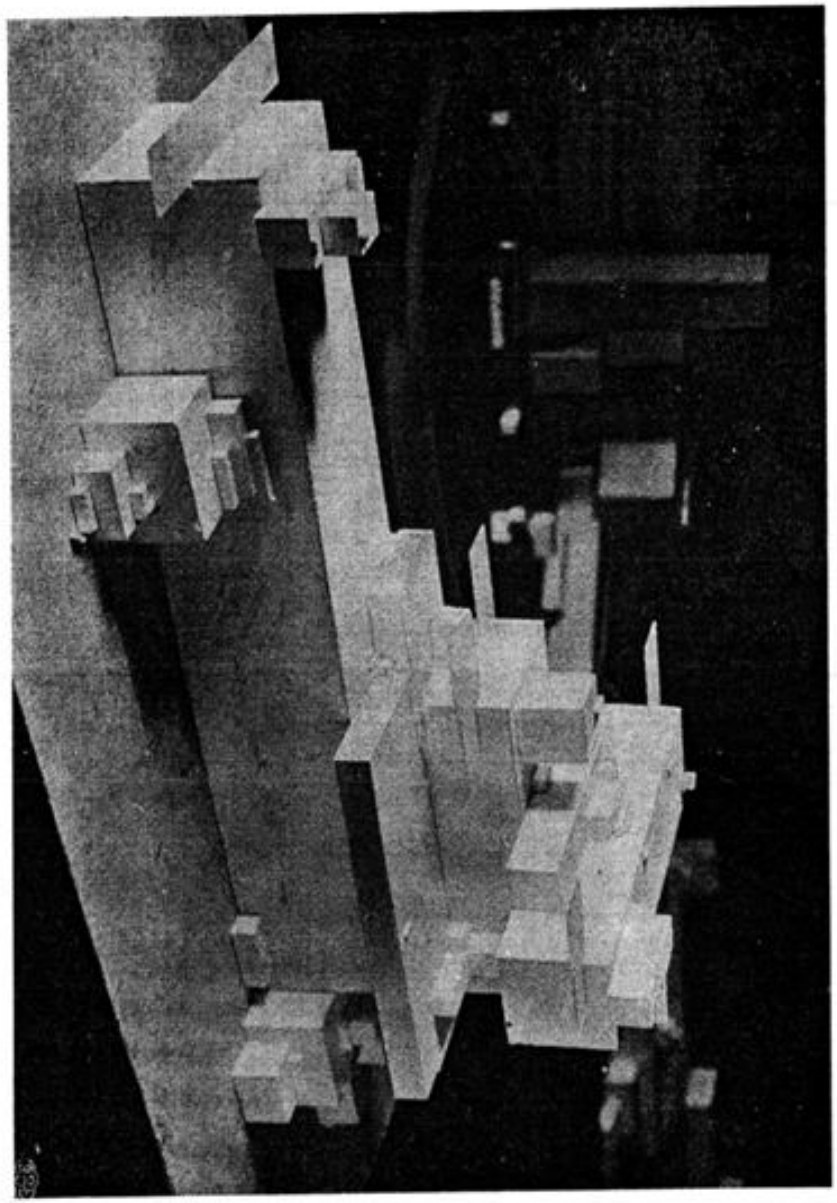
19. L. MOHOLY-NAGY 1930

UKSZTAŁTOWANIE PRZESTRZENI WYSTAWY WERKBUNDU W PARYŻU



20. K. KOBRO 1921

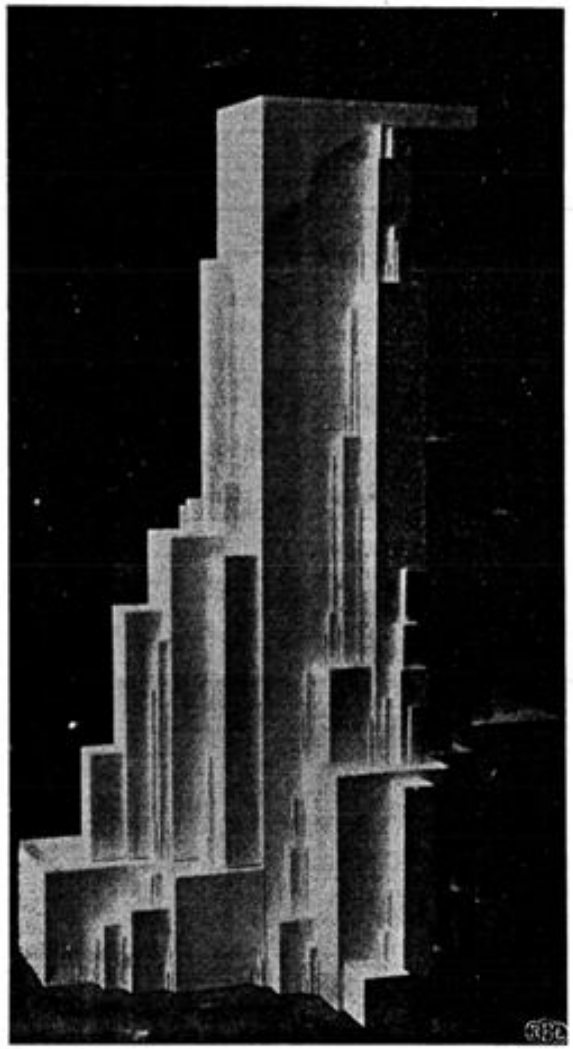
SUPREMATYZM. RZEŹBA WISZĄCA



21. K. MALEWICZ 1922

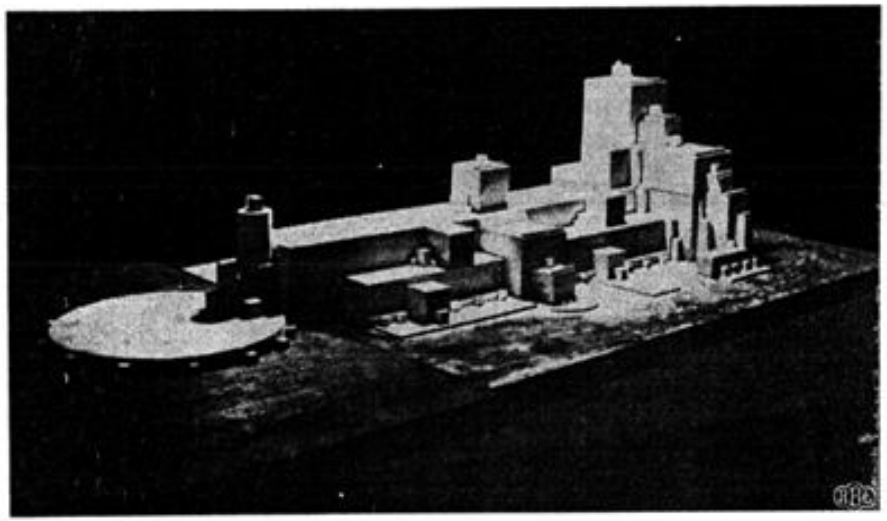
SUPREMATYZM. BUDOWA POZIOMA

"...architektoniczny jest równoważną rozmieszczeniu mas w przestrzeni"...
(K. Malewicz)



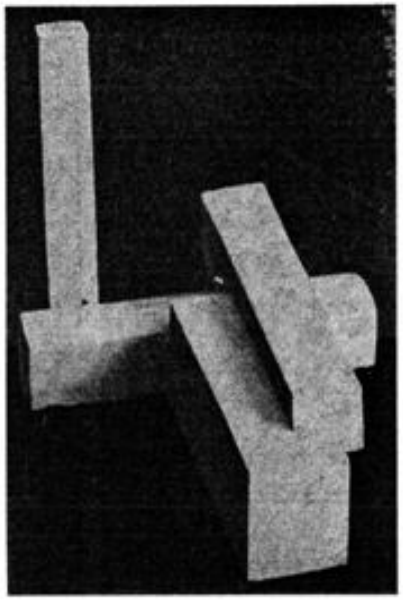
22. K. MALEWICZ 1923

SUPREMATYZM. BUDOWA PIONOWA

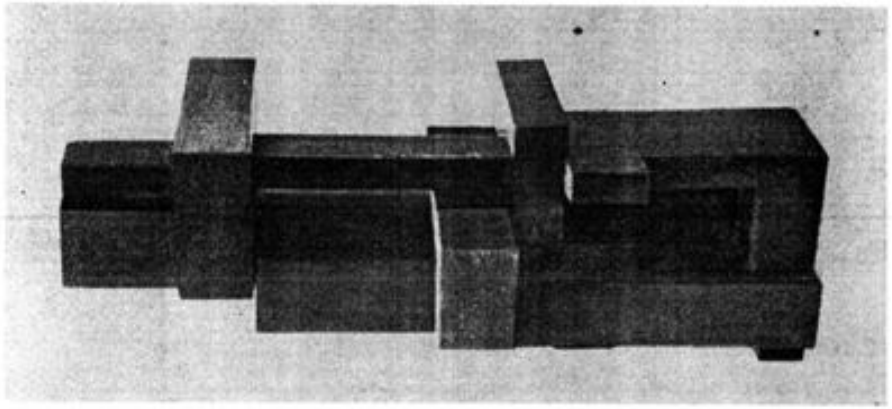


23. K. MALEWICZ
1929

ARCHITEKTON Z PIERWIASTKIEM ŁUKOWYM. SZEŚCIAN I KOŁO



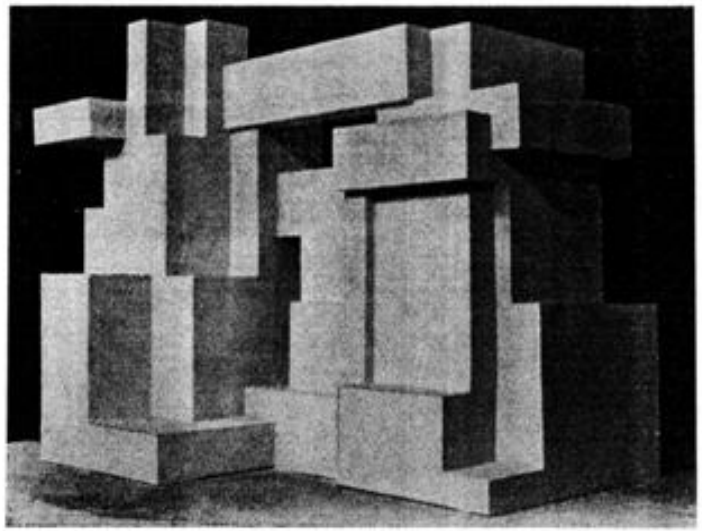
24. W. STRZEMIŃSKI
1923



"...nigdy linja, płaszczyzna lub objętość poziomą nie może być użyta bez swego równoważnika pionowego. Dokładne znalezienie stosunku tych dwóch elementów wzajem do siebie i do całości dzieła jest istotą wartości dzieła sztuki..." (G. Vantongerloo)

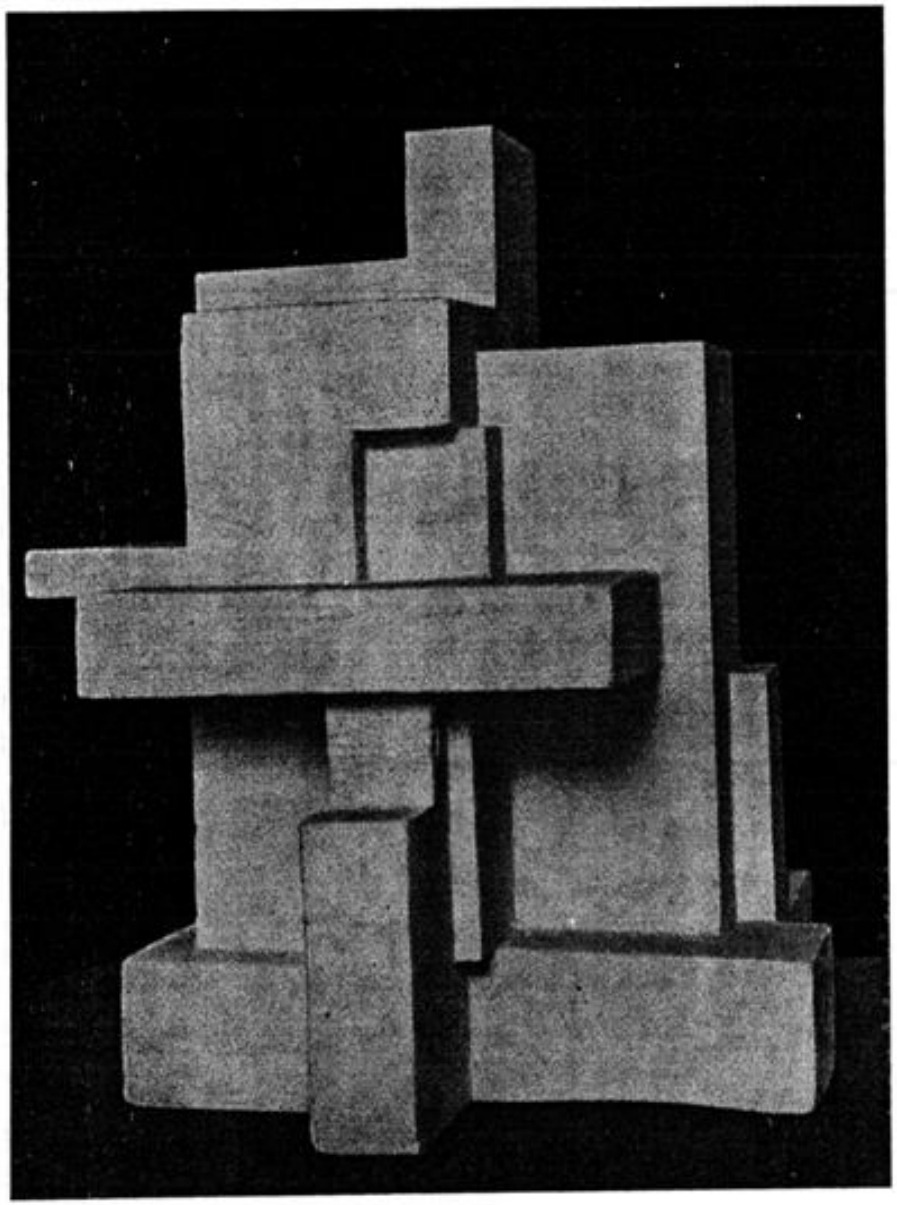
25. G.VANTONGERLOO
1921

KONSTRUKCJA STOSUNKÓW BRYŁ

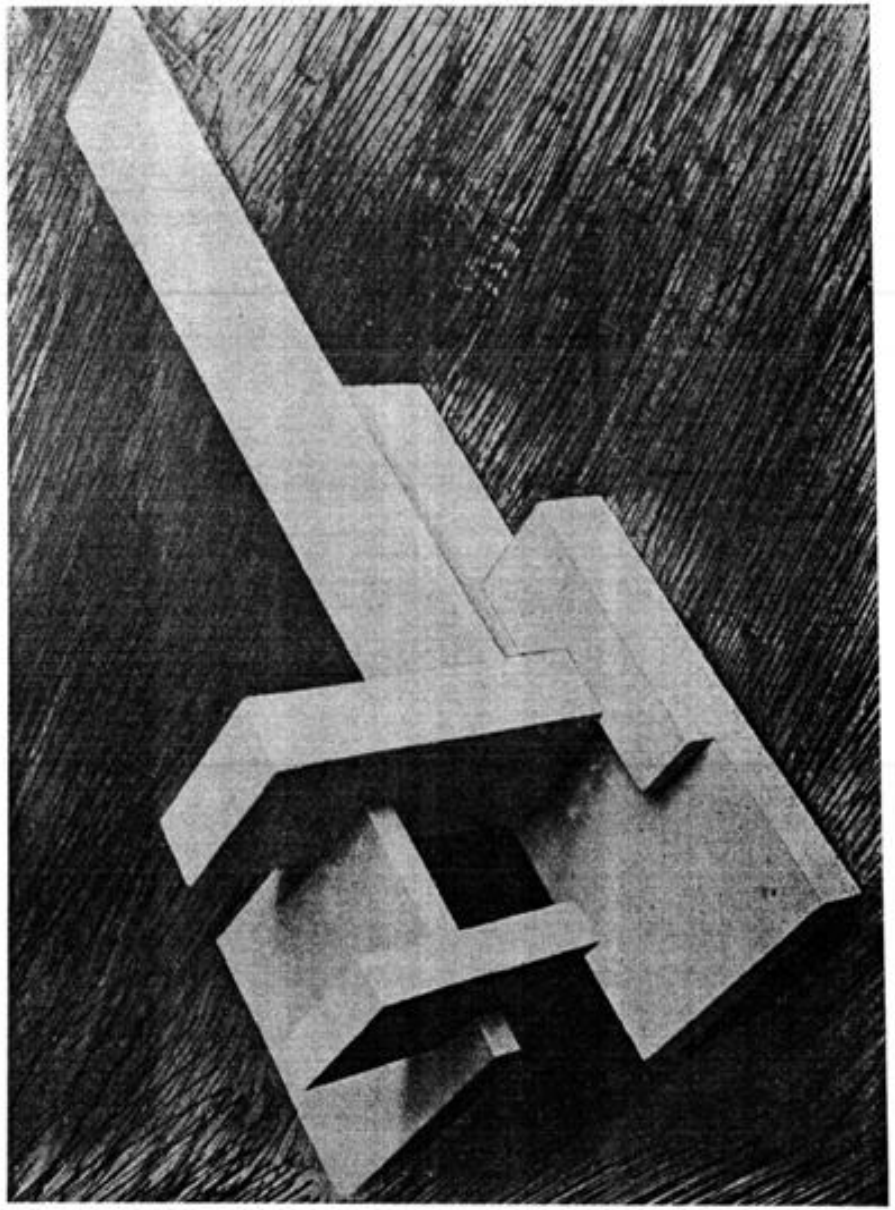


KONSTRUKCJA STOSUNKÓW BRYŁ, POCHODZĄCA Z ELIPSOIDY

26. G. VANTONGERLOO
1926

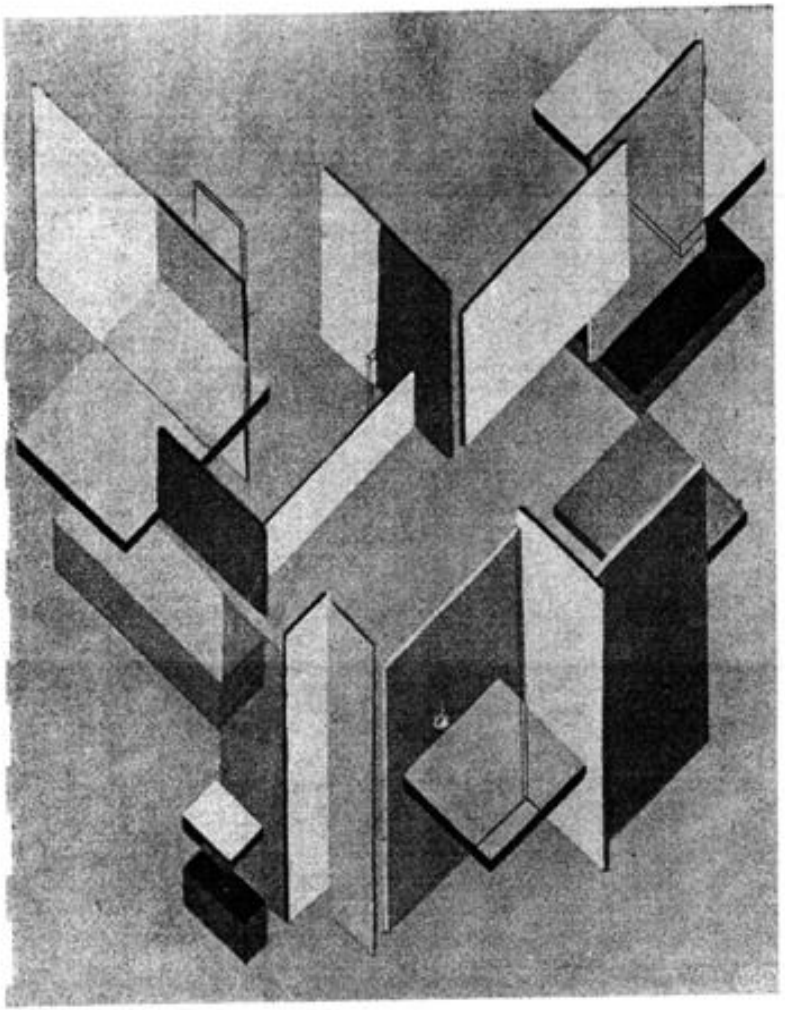


27. G. VANTONGERLOO
1924 KONSTRUKCJA STOSUNKÓW BRYŁ, POCHODZĄCYCH Z KWADRATU OPISANEGO I WPISANEGO W KOŁO



G. VANTONGERLOO 1929

28.



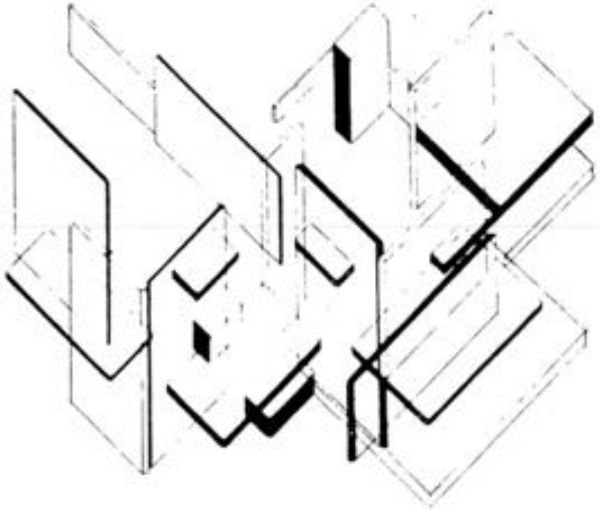
29. THEO VAN DOESBURG 1922

KONTRKOMPOZYCJA KOLORÓW W 3 WYMIARACH

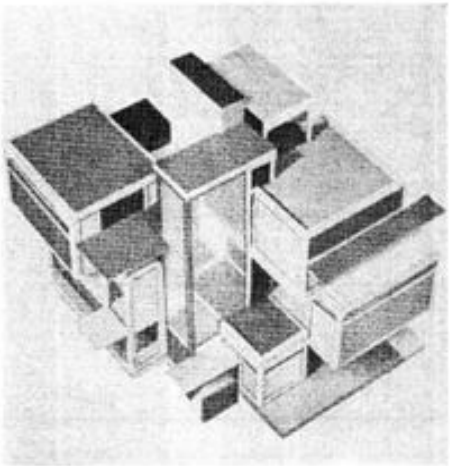
"... architekturę tworzy układ płaszczyzn — nie kształtów i brył"...
(T. van Doesburg)

30. THEO VAN DOESBURG 1923

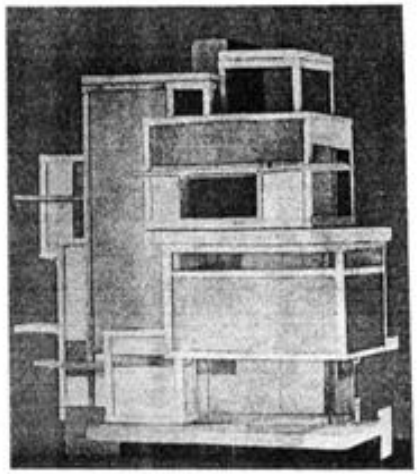
KONTRKOMPOZYCJA CZASOPRZESTRZENNA



31.

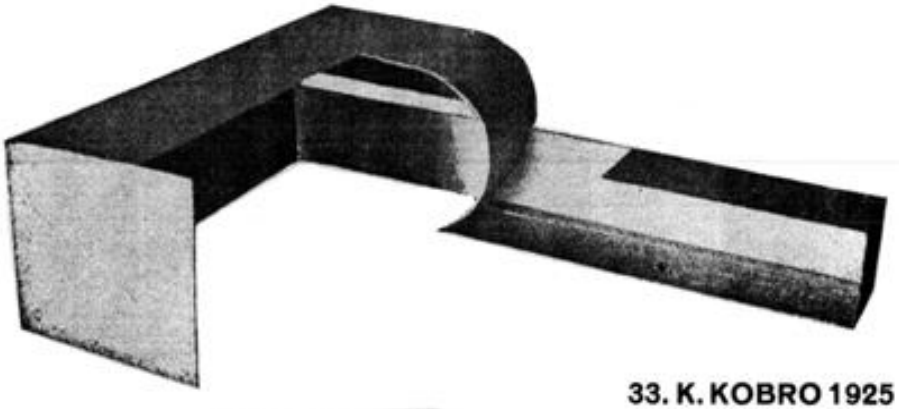


32.

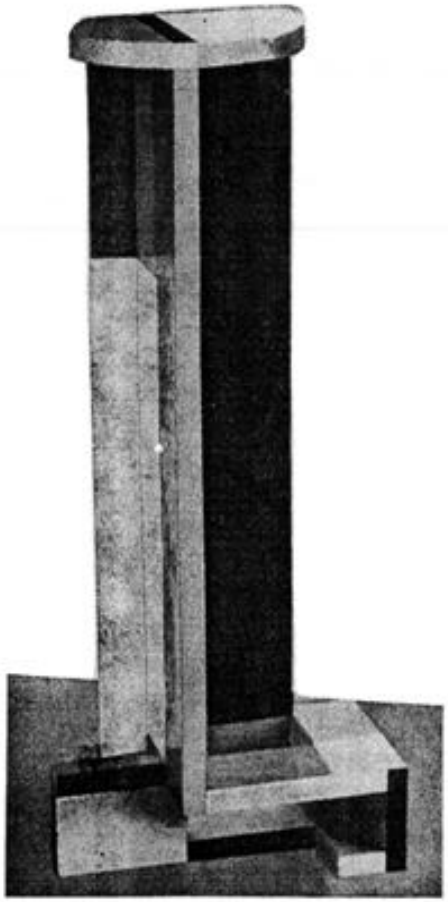


THEO VAN DOESBURG 1924

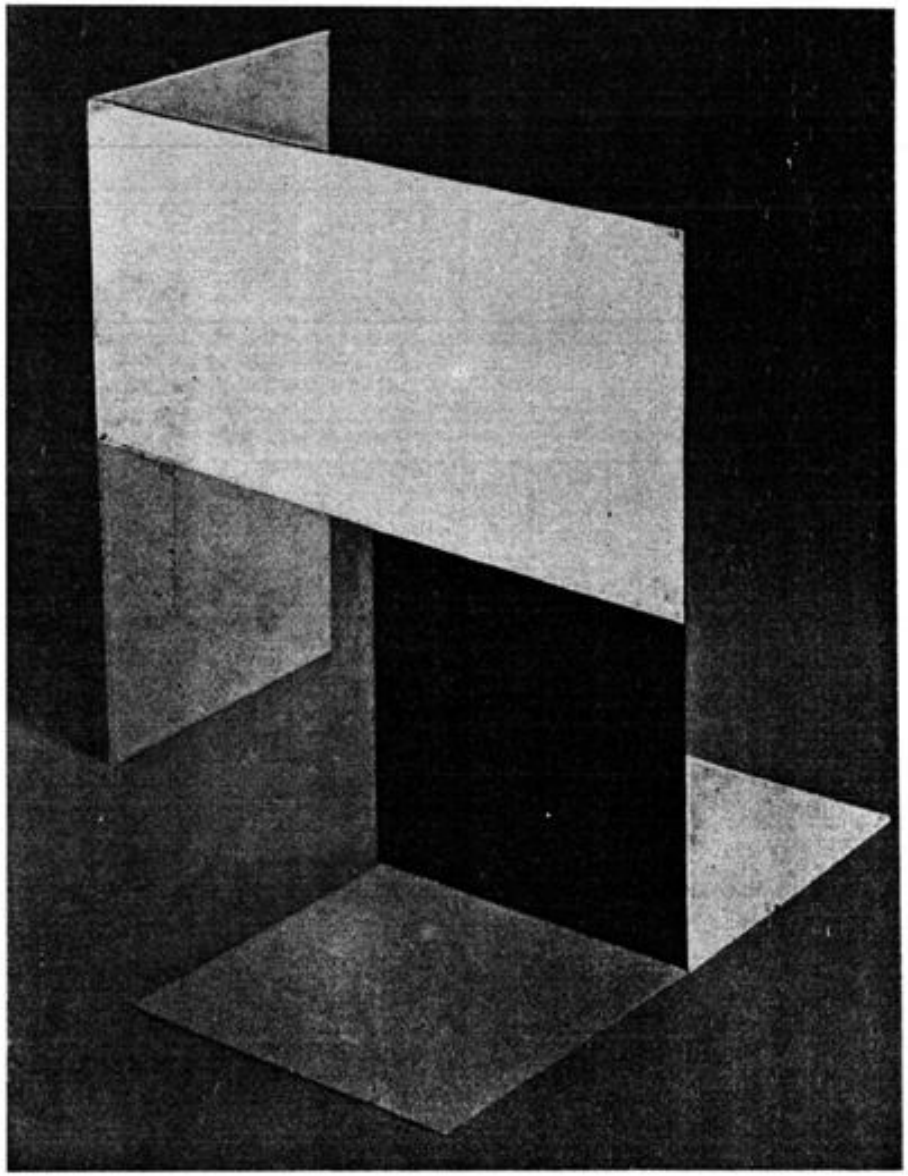
DOM ARTYSTY (MAKIETA)
2 STRONY



33. K. KOBRO 1925



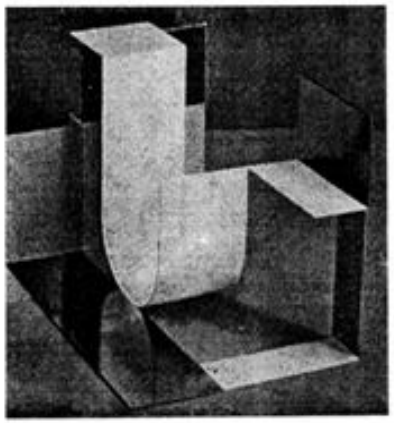
34. K. KOBRO 1926



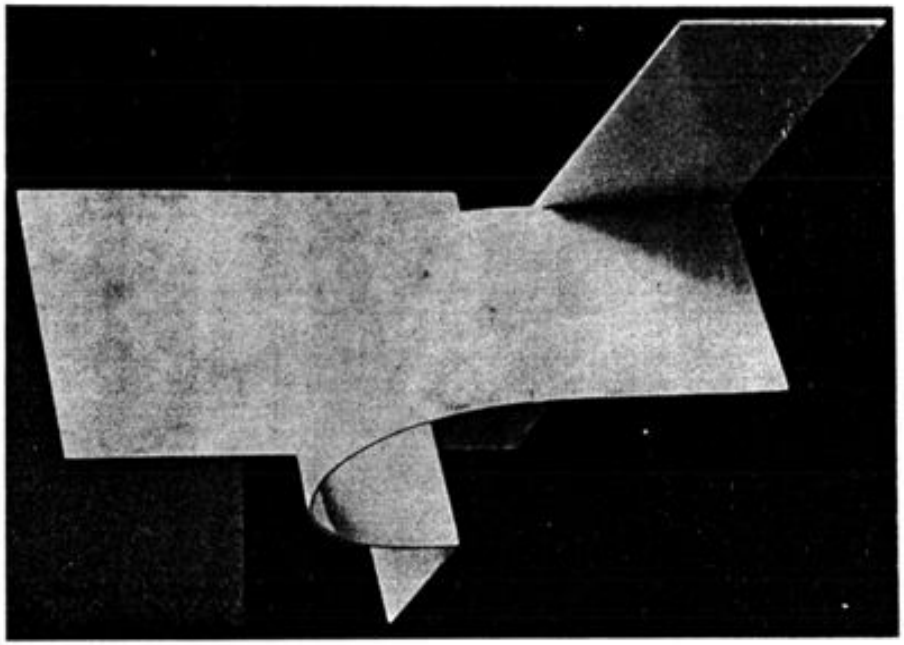
35. K. KOBRO 1928

36. K. KOBRO

STOSUNEK KOLORÓW W PRZESTRZENI



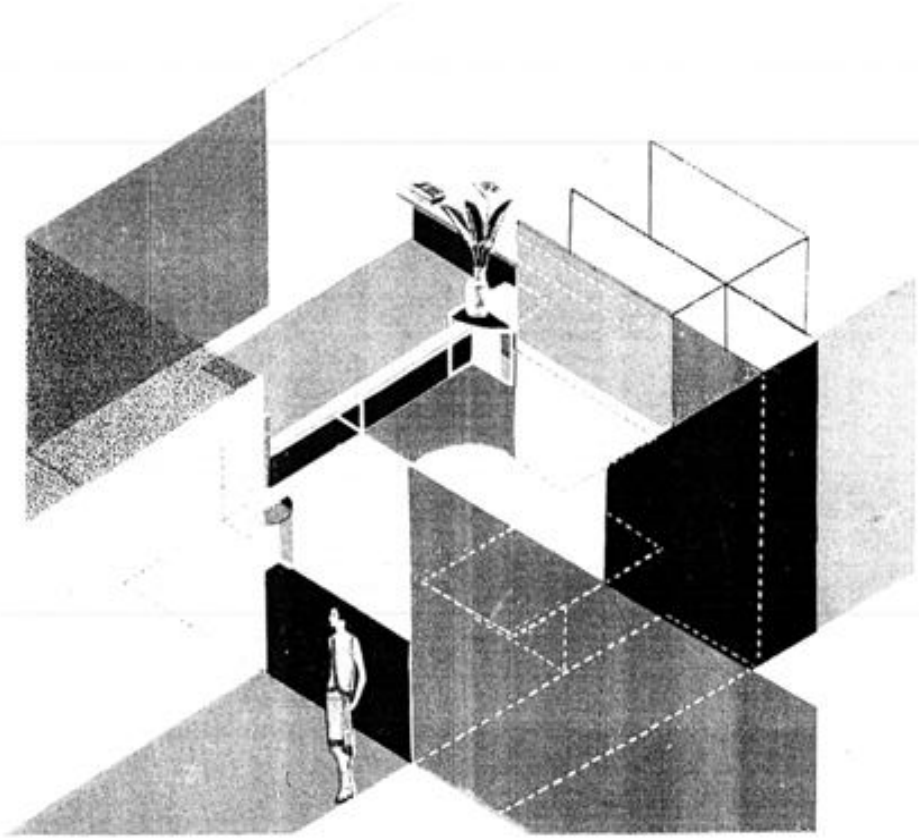
37. K. KOBRO 1929



38. K. KOBRO 1928

39. K. KOBRO

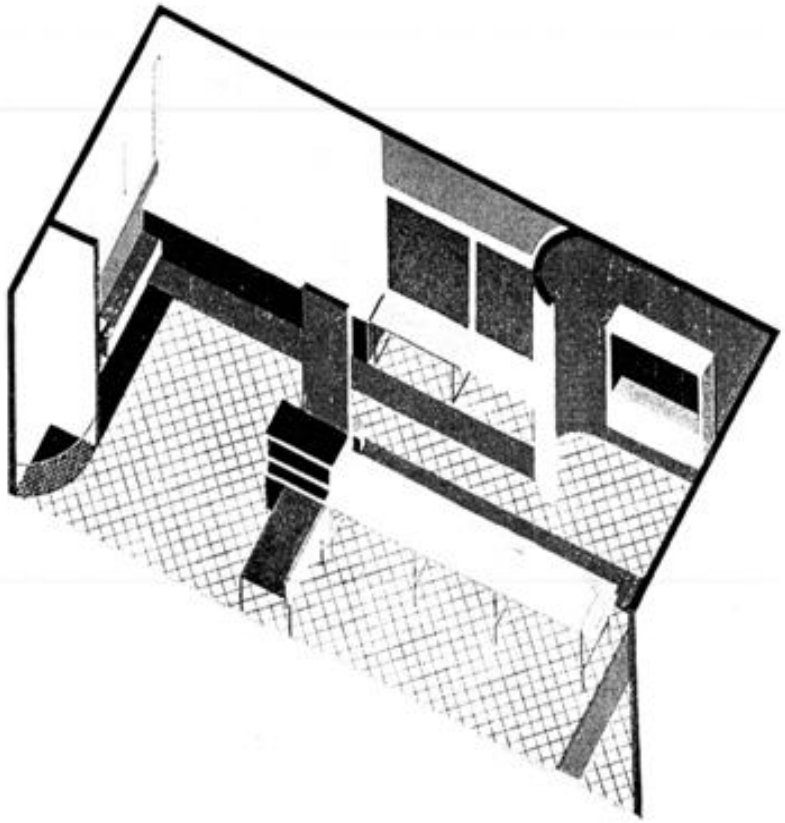
WYKRES OBLICZEŃ STOSUNKÓW LICZBOWYCH



44. W. STRZEMIŃSKI 1930

PROJEKT KOMPOZYCJI WNĘTRZA MIESZKANIOWEGO

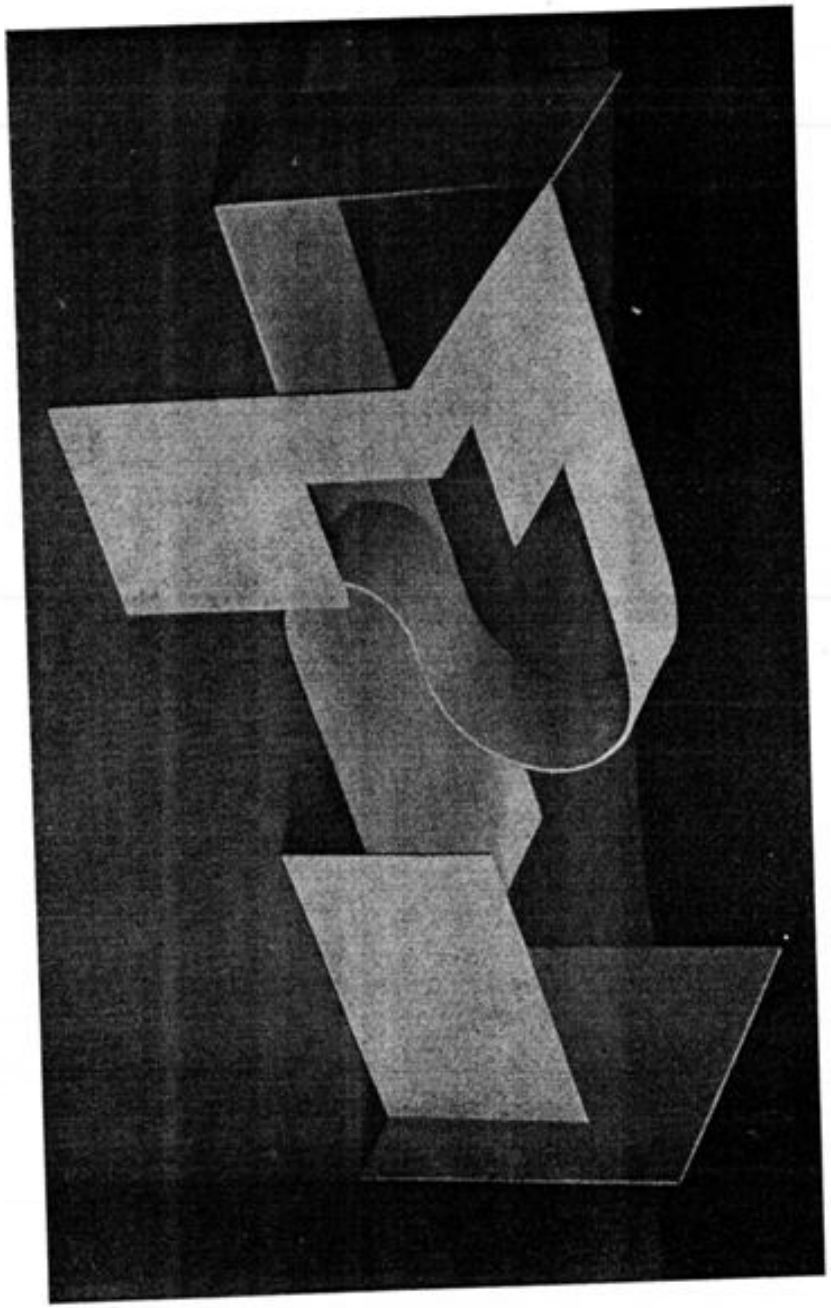
Punktem wyjścia tej kompozycji jest organizacja ruchów najkrótszych i najbardziej celowych, prowadzących od jednej czynności (której wyrazem jest taki lub inny mebel) do drugiej. Na tem podłożu wyrasta czasoprzestrzenny rytm kształtów, odpowiadający tym ruchom i kierujący niemi. Celem osiągnięcia jednolitości rytmu stosunek wszystkich wymiarów liczbowych sprowadzony do wspólnego wyrazu liczbowego (w danym wypadku $n = \frac{8}{5}$*). Dla powiązania tego rytmu z człowiekiem, działającym we wnętrzu, jeden z wymiarów przyjęto = 1,75 mtr., jako przeciętną wysokością wzrostu*



45. H. STAŻEWSKI 1931

PROJEKT WNĘTRZA PAWILONU WYSTAWOWEGO

T. n. miejscu
BIBLIOTEKA
MUZEUM SZTUKI
W ŁODZI
B 1365



46. K. KOBRO 1929

15878

BIBLIOTEKA
Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum Sztuki, Łódź, Więckowskiego 36
Dyrektor - Jaromir Jedliński
Publ. Muzeum Sztuki No 139/93
Redakcja - Jadwiga Janik
Druk - Sławomir Krajewski, Łódź
Nakład 700 egz.
Wydano w sierpniu 1993
Na podstawie oryginału:
Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński
Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu