dr hab. prof. UAM Stanisław Czekalski
Instytut Historii Sztuki UAM

Poznań, 1.12.2021

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Małgorzaty A. Jędrzejczyk
Człowiek w poszerzonym polu rzeźby. Twórczość Katarzyny Kobro a przemiany w sztuce i teorii sztuki początków XX wieku

Dokładnie pół wieku temu Andrzej Turowski ukończył pracę doktorską, w której zastosował trójczłonowy schemat metody ikonologicznej do interpretacji polskiego konstruktywizmu. Wyszedł od faktograficznego opisu „rzeczy i zdarzeń" składających się na obraz dokonań awangardy konstruktywistycznej w Polsce, następnie omówił systemy teoretyczne sformułowane przez poszczególnych przedstawicieli nurtu, odczytując ich prace wizualne według założeń ikonografii, czyli jako efekty przekładu teorii na kształt konkretnych dzieł i jednocześnie jako formy wyrazu pojęciowych treści, przy czym różne, odmienne w szczegółach systemy przyjął za wariantowe odmiany łączącego je ogólnego programu artystycznego i ideowego. Punktem dojścia była natomiast syntetyczna, ikonologiczna interpretacja całokształtu tej twórczości, widzianej łącznie z pokrewnymi zjawiskami w teorii i sztuce awangardy rosyjskiej i europejskiej, jako formy wyrazu wspólnego światopoglądu, skupionego wokół kluczowych mitów i utopii epoki modernizmu. Praca *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu* wydana została po dziesięciu latach, w roku 1981.

Pozwoliłem sobie na początku wspomnieć dysertację Andrzeja Turowskiego, bowiem zaproponowany przez Małgorzatę Jędrzejczyk sposób opracowania twórczości Katarzyny Kobro w zasadniczych zarysach bardzo przypomina ten właśnie ikonologiczny model analizy i interpretacji, który do badań nad sztuką konstruktywizmu wprowadził przed laty poznański badacz – stosując go także w późniejszych książkach o awangardzie rosyjskiej i europejskiej – a który w rezultacie zyskał znaczenie paradygmatyczne dla polskiej literatury przedmiotu. Chociaż recenzowana tu praca nie zawiera żadnej deklaracji na ten temat, Autorka ułożyła ją zgodnie z wypracowanym przez Turowskiego, wzorcowym schematem ujęcia nurtu międzywojennej awangardy według zasad ikonologii, przy czym samodzielnie przesunęła ramę ujęcia, przyznając centralne miejsce dokonaniom Kobro. Pierwszy rozdział opisuje

zatem twórczość rzeźbiarki na poziomie faktograficznym, drugi sytuuje się na poziomie analizy ikonograficznej, przynosząc odczytanie jej dzieł wizualnych w świetle programowych tekstów artystki oraz skupiając ich treść wokół kluczowych idei kompozycji przestrzeni i rytmicznej organizacji ruchu. Następne zaś dwa rozdziały poświęcone zostały bardzo obszernemu wyłożeniu analogii, które poprzez tę główną ideową oś łączą twórczość Kobro z ogólną dla epoki przedwojennego modernizmu tendencją redefiniowania przestrzeni w związku z czasem, ruchem i ciałem człowieka, która znajduje wyraz w naukach przyrodniczych, w filozofii i psychologii, jak również w ówczesnej sztuce rosyjskiej i europejskiej. Praca zachowuje więc indukcyjny porządek wywodu, charakterystyczny dla ikonologii w wersji usystematyzowanej przez Panofsky'ego, a opartej na wskazaniach metodologicznych Wilhelma Dilthey'a, który określił interpretację jako drogę prowadzącą od bezpośrednio danych, jednostkowych faktów, poprzez analizę nastawioną na poszukiwanie analogii pozwalających łączyć poszczególne zjawiska kultury, ponad indywidualnymi różnicami, na poziomie typowości wyrażanych przez nie znaczeń, do syntezy ujmującej jedność ogólnego typu, w którym wyraża się zasadniczy kierunek umysłowych dążeń integrujących wspólnotę kulturową danej epoki. Zinterpretować dzieło wybranego twórcy, znaczy więc włączyć je w system takich analogii z dorobkiem innych artystów, poprzez które okaże się ono ogniwem całego szeregu zróżnicowanych form wyrazu jednej w istocie, nadrzędnej tendencji. Wywód Autorki recenzowanej rozprawy przyjmuje ten kurs, wydobywa z twórczości Kobro wątki ideowe łączące ją ze szerokim zespołem analogicznych dokonań i koncepcji w sztuce pierwszych dekad XX wieku, tworzy obraz utkanej z tych wątków sieci, by – pominąwszy nieistotne w takim synchronicznym ujęciu wspólnoty postaw kwestie związków genetycznych – ukazać prace naszej artystki jako kontekst dla bliskich jej poszukiwaniom prac innych artystów epoki, zaś ich dzieła i programy teoretyczne jako kontekst dla jej rzeźbiarskich kompozycji i programowych wypowiedzi. Pojęcie kontekstu oznacza tu coś, co można związać z czymś innym ze względu na jakiś wspólny mianownik lub analogię ogólnych cech ponad odmiennością tego, co się ze sobą wiąże.

Doktorantka konsekwentnie trzyma się przyjętego modelu struktury pokrewnych ideowo zjawisk sztuki, zgodnie z nim operuje pojęciem stosunków kontekstowych, by na przemian sytuować twórczość Kobro w pozycji kontekstu dla odczytania analogicznych eksperymentów w polu awangardy europejskiej czy rosyjskiej i przywoływać te analogie na zasadzie kontekstu dla odczytania prac Kobro. Konsekwentnie, w związku z powyższym, Autorka rozprawy pozostaje przy modelu ogólnej synchronii wielu zjawisk powiązanych analogiczną funkcją reprezentowania i wyrażania wspólnoty wiodących idei epoki początków

XX wieku, wobec czego nie wdaje się w diachroniczne, partykularne relacje oddziaływania jednych dokonań na drugie. Wszak podstawowym założeniem ikonologii jest możliwość pominięcia tego rodzaju związków przyczynowych w panoramicznym, przekrojowym i uogólniającym obrazie kulturowej całości, który sprowadza poszczególne jej wytwory do roli kanałów przepływu ideowych prądów i form ich indywidualnie zróżnicowanej artykulacji, wyrażającej jednak to samo w istocie, typowe „znaczenie wewnętrzne". Ikonologiczny, indukcyjny schemat budowy analogii w celu uchwycenia wspólnoty artystycznych dążeń całkowicie uzasadnia więc zadeklarowaną we wstępnej części rozprawy rezygnację z prób uchwycenia konkretnych źródeł pomysłów Kobro lub, z drugiej strony, wpływu jej pomysłów na sztukę innych – rezygnację podyktowaną zamiarem, by ukazać prace rzeźbiarki przede wszystkim w łączności z pracami „współczesnych jej artystów i artystek, u których dostrzegalne jest zainteresowanie podobnymi [...] problemami twórczymi, takimi, jak chociażby zagadnienie czasu, przestrzeni i ruchu w rzeźbie [...]" (s. 12) i by uzasadnić w ten sposób tezę, iż twórczość Kobro „stanowi element szerszego procesu dostrzegalnego w sztuce XX stulecia, tj. narodzin przestrzeni jako fenomenu ściśle powiązanego z figurą odbiorcy", a zatem artystka należy do szeregu twórców, którzy w omawianym okresie „wyrażali za pomocą nowych formuł rzeźbiarskich dążenia do powiązania ciała ludzkiego z czasem, przestrzenią i dynamiką codziennego otoczenia" (s. 9).

Jako recenzent wyczulony na kwestie metodologiczne i skłonny do surowych ocen pod tym względem nie czynię zarzutu z braku deklaracji przyjęcia przez Autorkę rozprawy punktu widzenia ikonologii w wersji Panofsky'ego i Turowskiego (notabene poznański badacz również nie identyfikował się deklaratywnie z ikonologiczną perspektywą). Nie chodzi przecież o to, by znakować przyjętą metodę interpretacji odpowiednią etykietą, lecz o to, by umiejętnie i z pożytkiem się nią posługiwać, respektując w praktyce jej reguły, założenia i ograniczenia. W recenzowanej pracy, na poziomie struktury tekstu i ukierunkowania wywodu, odnajduję nie tylko wskazane wyżej, podstawowe wyróżniki metody ikonologicznej, ale przede wszystkim wartość, jaką jest zasadniczo konsekwentne trzymanie się jej reguł i owocne wykorzystanie jej możliwości. Nawet gdyby miało się okazać – a być może okaże się podczas obrony – że Autorka przyjęła ikonologiczną optykę w sposób tak samo naturalny, jak uczynił to 50 lat wcześniej Andrzej Turowski, na zasadzie bardziej oczywistości wpisanej w lokalnie panujący paradygmat historii sztuki niż podjętej z rozmysłem decyzji takiego a nie innego wyboru, nie uważam tego za poważny problem, mimo że wybór ikonologii w dzisiejszych czasach trudno, rzecz jasna, potraktować jako oczywisty. Uznaję ikonologiczny profil pracy Doktorantki za dobrą monetę, z dwóch

istotnych powodów. Pierwszy jest taki, że broni się on przez to, co tak sprofilowana rozprawa przyniosła – sądzę więc po owocach, które przekonują, że zastosowana metoda spełniła swoje zadanie. Drugi zaś powód jest taki, że na przekór całemu morzu krytyki wylanej na ikonologię z różnych stron w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat powstała oto praca, która najzwyczajniej, bez żadnych na tym tle kompleksów, przyjmuje ikonologiczne reguły gry i zaświadcza, że nadal można, postępując zgodnie z nimi, coś wnieść do badań nad sztuką nowoczesną. Kontakt z utrzymaną w paradygmacie dawnej ikonologii dysertacją Małgorzaty Jędrzejczyk, po długim okresie obcowania z całkiem innym pisarstwem historii sztuki, był dla mnie tyleż zaskakującym, co i odświeżającym doświadczeniem. W zakresie, w jakim praca ta okazuje się poprawną wedle kryteriów obranej metody i solidnie sporządzoną, staromodnego typu interpretacją ikonologiczną twórczości Kobro – a taki charakter ma ona przede wszystkim – oceniam ją pozytywnie i powyższa opinia rozstrzyga o generalnie pozytywnej ocenie całości rozprawy. Natomiast w zakresie stosunkowo niewielkim, w jakim tekst wyłamuje się z przyjętej logiki interpretacyjnej, mam zastrzeżenia, które rozwinę w dalszej części recenzji.

Istotnym walorem jest skrupulatność, z jaką Autorka podchodzi do wszystkich poruszanych zagadnień, czego efektem stał się potężny rozmiar pracy doktorskiej. W rozdziale pierwszym, wyznaczającym faktograficzną podstawę interpretacji dzieł Kobro, obszernie i wnikliwie omówiona została problematyka autentyczności poszczególnych rzeźb i ich tytułów, jak również problemy atrybucyjne, a dalej zagadnienia materiału, techniki i kolorystyki struktur rzeźbiarskich. Jest to bogaty w konkretne informacje zapis wyników bardzo rzetelnej, w dużej mierze samodzielnej pracy badawczej Doktorantki, stanowiący szczególnie wartościową część rozprawy.

Rozdział drugi, o charakterze ikonograficznym, zgodnie z założeniami ikonologii nastawiony jest na dopasowanie dzieł wizualnych do źródłowych tekstów, którymi w tym przypadku są głównie wypowiedzi teoretyczne ich autorki. Gdyby nie fakt, że Doktorantka nadała swojej interpretacji kierunek ikonologiczny, można by zadać pytanie, dlaczego, stając wobec całej złożoności problemu relacji między wizualną postacią dzieła a źródłami pisanymi, nie wybrała jednej z alternatywnych dróg – mogła wszak albo podjąć tę kwestię jako problem otwarty i uczynić go przedmiotem krytycznej analizy, której wynikiem byłoby dopiero określenie stosunku autokomentarza Kobro do jej rzeźb, albo zdecydować się na wybór odwrotny do faktycznie dokonanego, czyli poszukiwać niespójności, luk, pęknieć i przesunięć dzielących efekty uzyskane w formie plastycznej od deklaracji teoretycznych. Skoro jednak Autorka rozprawy o rzeźbiarskim unizmie, podążając szlakiem wytyczonym

niegdyś przez Andrzeja Turowskiego, weszła już w model ikonologiczny i rozumowała w jego ramach, nastawienie perspektywy oglądu dzieł wizualnych pod kątem źródłowych tekstów i celowe szukanie spójności wrażeń oglądowych z ikonograficzną podstawą było po prostu oczywistą konsekwencją przyjęcia takich a nie innych interpretacyjnych reguł i jednocześnie koniecznym warunkiem ich spełnienia. Trudno się więc dziwić, że Doktorantka zrobiła to, co do tych reguł zwyczajnie należy i połączyła rzeźby z treścią wypowiedzi ich autorki w ściśle zespalającą obie formy wyrazu, ogólną jedność artystycznej „koncepcji" Kobro, dotyczącej związków dzieła sztuki z przestrzenią i z odbiorcą (s. 46). Ten indukcyjny zabieg przejścia z poziomu odrębności prac rzeźbiarskich i teorii werbalizowanej w tekstach na ogólniejszy poziom koncepcyjnej jedności jako ich wspólnego źródła był na drodze budowy interpretacji etapem wprowadzającym do następnej fazy – fazy konstruowania obrazu wspólnoty idei, na wyższym poziomie indukcyjnych uogólnień, poprzez system analogii łączących koncepcje artystyczne różnych twórców. Trzeba przyznać, że analizy struktur rzeźbiarskich, rozumianych jako forma urzeczywistnienia pomysłów i postulatów teoretycznych Kobro, są wnikliwe, staranne i sugestywne, pozwalają dostrzec w konkretnej postaci nie tylko wiele z tego, co na ich temat podpowiadają pisma artystki, lecz także więcej, zwłaszcza gdy chodzi o efekty barwne. Analiza ikonograficzna dobrze więc spełniła swoją rolę, chociaż za objaw nadgorliwości w retorycznych operacjach służących sklejaniu rzeźb z tekstami uważam powtórzenie tych samych zdań *Kompozycji przestrzeni...* na dwóch sąsiednich stronach pracy, aby ich torem poprowadzić lekturę rzeźbiarskich form (s. 55-56). Bardzo ciekawy jest w tym rozdziale wątek dopuszczanych przez Kobro różnych wariantów ustawienia rzeźb, który Doktorantka umiejętnie wywiodła z analizy zdjęcia dokumentującego sposób ich prezentacji na wystawie w 1933 roku, by rozwinąć go w związku z ideą równoważności wszystkich części rzeźby i kierunków jej oglądu. Niepotrzebny natomiast wydaje mi się podrozdział poświęcony fotograficznym ujęciom przestrzennych dzieł artystki. Po pierwsze, postawione w nim pytania „o to, na ile fotografia jest w stanie oddać przestrzenność rzeźby oraz podstawowe odautorskie założenia artystyczne" (s. 75), brzmią – proszę wybaczyć – zbyt naiwnie, a odpowiedzi są zbyt oczywiste. Truizmem jest przecież i to, że zdjęcie musi sprowadzać trójwymiarowość rzeźb do płaszczyznowej kompozycji kadru, i to, że wybrane ujęcie może przy tym podkreślać pojedyncze ich aspekty widokowe eliminując inne, i to, że fotograficzny widok rzeźb współkształtują efekty wywołane takim lub innym ich oświetleniem. Wnioski płynące z rozważań zawartych w całym podrozdziale można by z pożytkiem sprowadzić do paru krótkich uwag i to wystarczyłoby, aby zaznaczyć odpowiedni dystans do zdjęć ukazujących rzeźby na własnych warunkach, z istoty rzeczy

całkiem odmiennych od warunków recepcji przestrzennej, jakie zakładał rzeźbiarski projekt Kobro.

Rozdział trzeci zakreśla ikonologiczny horyzont interpretacji wskazaniem na typową, zasadniczą i powszechną w epoce końca XIX i początku XX wieku tendencję intelektualną, której istotą było pogłębianie i poszerzanie namysłu nad przestrzenią, a która znajdowała wyraz tak w różnych obszarach nauki, od filozofii po fizykę, jak też w różnych obszarach twórczości artystycznej, od malarstwa po architekturę. Za swoją przewodniczkę na drodze charakterystyki tej ogólnej tendencji Doktorantka obrała Lindę D. Henderson, autorkę monumentalnej książki wydanej w roku 1983 i szeroko recypowanej pod koniec ubiegłego stulecia, a opartej na rozprawie doktorskiej z roku 1975, reprezentującej ten sam ikonologiczny paradygmat ówczesnej historii sztuki, w którym utrzymana była o trzy lata wcześniejsza dysertacja Andrzeja Turowskiego. Jak poznański badacz wiązał sztukę awangardy z rewolucyjnymi utopiami modernizmu, tak była doktorantka Uniwersytetu Yale wiązała ją z wyzwalającym wyobraźnię artystów impulsem intelektualnym, generowanym przez ideę czwartego wymiaru. W idei tej Henderson dostrzegła – jak stwierdza we wstępie do swojej książki – kluczowy temat, zespalający i jednoczący ponad wszelkimi różnicami wiele zjawisk nowoczesnej sztuki i teorii, wobec czego interpretowała cały wachlarz rozmaitych dokonań artystów europejskich, rosyjskich i amerykańskich z pierwszych dekad XX wieku w związku z owym zasadniczym tematem, który znajdował w ich pracach zróżnicowane formy wyrazu. Jak w służącym Małgorzacie Jędrzejczyk za wzór opracowaniu Henderson wyszła od twórczości francuskich kubistów, by powiązać ją wątkiem ideowym czwartego wymiaru z twórczością Boccioniego, Duchampa, Malewicza, Lissitzky'ego, Van Doesburga i innych, tak w swojej rozprawie Doktorantka wyszła od prac Kobro, by na podobnej zasadzie połączyć je, na poziomie zbliżonych koncepcji przestrzeni i czasoprzestrzeni oraz odpowiadających im rozwiązań plastycznych, ze sztuką między innymi również Malewicza, Lissitzky'ego i Doesburga, ale też Gabo, Vantongerloo czy Moholy-Nagy'a. Interpretację prowadzoną w obszarze sztuki poprzedza jednakże, tak samo jak w książce badaczki amerykańskiej, omówienie dyskursu teoretycznego na temat przestrzeni, które nadaje mu rolę podstawy, intelektualnego zaplecza i źródła dla artystycznych oddźwięków. Godnym pochwały rezultatem samodzielnej, twórczej adaptacji dawnego schematu, zaczerpniętego z rozprawy Henderson, jest fakt, że Doktorantka wniknęła znacznie głębiej w tradycję pojęć na ten temat, obejmującą zarówno sferę teorii przednaukowych i naukowych, jak i sferę teorii form rzeźbiarskich oraz architektonicznych, sposobów ich komponowania i postrzegania w związku z przestrzenią i przemieszczającym się podmiotem

percepcji. W tym punkcie główna, synchroniczna oś wywodu została zręcznie przecięta osią poprzeczną, diachroniczną, wprowadzającą perspektywę historycznego ciągu przemian koncepcji przestrzeni w ogóle i przestrzenności rzeźby, co pozwoliło umiejscowić twórczość Kobro, wraz z pokrewnymi propozycjami artystycznymi, także w jego obrębie. Udało się przez to również zbudować odpowiedni dystans do skoncentrowanej na temacie czwartego wymiaru książki Henderson, dzięki czemu Autorka rozprawy potrafiła się oprzeć – całkowicie słusznie, chociaż nie bez zaznaczającego się w tekście trudu i żalu – pokusie włączenia naszej rzeźbiarki do grona twórców zainspirowanych tą ideą. Analizę dyskursu o przestrzeni skupiła na kwestiach istotnych z punktu widzenia wypowiedzi Kobro, a więc sytuujących to pojęcie nie tyle na poziomie teoretycznej, czysto intelektualnej abstrakcji, takiej jak geometria nieeuklidesowa, ile na poziomie doświadczeń percepcyjnych cielesnego podmiotu, który naturalnie porusza się w swoim przestrzennym otoczeniu.

Według tego klucza rozważania prowadzone w rozdziale czwartym łączą koncepcję artystyczną Kobro z analogicznymi pomysłami innych artystów zainteresowanych kwestią zestroju form plastycznych z warunkami przestrzennego, czasowego i mobilnego ich odbioru. W rezultacie Doktorantka zaprezentowała rzeźbiarski unizm nie jako zjawisko marginalne w stosunku do zrekonstruowanego przez Henderson, szerokiego nurtu sztuki wychodzącej naprzeciw nowym teoriom wielowymiarowej przestrzeni i nieeuklidesowej geometrii, lecz jako zjawisko reprezentatywne dla ogólniejszej niż on – a zarazem obejmującej rozleglejszy zbiór zróżnicowanych przejawów – tendencji poszukiwań w zakresie przestrzenności formy i czasoprzestrzennej dynamiki jej percepcyjnego doświadczania. Szczególne bliskie analogie z poglądami Kobro Autorka rozprawy wskazała w koncepcjach Gabo, Moholy-Nagy'a, Lissitzky'ego, istotne podobieństwa zasadniczych dążeń do powiązania trójwymiarowych struktur formalnych z przestrzenią rozpoznała w pracach między innymi Moora, Picassa, Rodczenki, pokrewne próby otwarcia kompozycji przestrzennej na czynnik ruchu perceptora dostrzegła znów u Moholy-Nagy'a i Lissitzky'ego. Na tle tych paraleli wyeksponowane zostały najściślejsze i wieloaspektowe związki łączące program teoretyczny i prace Kobro z „kręgiem elementaryzmu" – z koncepcjami van Doesburga i Vantongerloo. Z kolei ideę ciągłości między kształtowaniem przestrzeni przez formy rzeźbiarskie i projekty architektoniczne podniosła Doktorantka jako ten temat, który lokował propozycje Kobro najbliżej nie tylko środowiska De Stijlu, lecz także awangardy rosyjskiej, przy czym twórczość Lissitzkiego kolejny raz wysuwała się na pierwszy plan.

Ostatni wątek rozdziału czwartego wprowadzał zarazem w zagadnienie stanowiące przedmiot dalszych rozważań. Rozdział piąty sytuuje bowiem awangardowe projekty

organizacji przestrzeni, rozciągnięte z obszaru sztuk plastycznych na grunt architektury, w perspektywie utopijnych wizji przekształcania życia społecznego. Droga ikonologicznej indukcji, prowadząca od pojedynczego dzieła – w sensie *oeuvre* – Kobro, poprzez powiązanie go z ogólnym, charakterystycznym dla epoki typem sztuki, która odnosi temat przestrzeni do czasowego wymiaru ruchowej aktywności człowieka, znajduje tutaj swój interpretacyjny punkt dojścia na poziomie wspólnoty naczelnej, jednoczącej awangardę idei, jaką była idea zaangażowania sztuki na rzecz budowy nowego społeczeństwa, nowej architektury życia. W tej fazie, gdy interpretacja artystycznego projektu Kobro wedle reguł ikonologii osiąga właściwy cel, można skonkludować, że pod względem zgodności z założeniami i zasadami prowadzenia interpretacyjnego wywodu obraną metodą wszystko jest, ogólnie rzecz biorąc, w należytym porządku, a ponadto zbudowany po drodze system analogii, w który Doktorantka włączyła twórczość rzeźbiarki, rzuca na nią sporo nowego światła. Wraz z powyższą konkluzją muszę jednak niestety zmienić ton swojej recenzji, dotychczas aprobatywny (z wyjątkiem jedynie drugorzędnych zastrzeżeń do podrozdziału o zdjęciach rzeźb), by przejść do uwag krytycznych.

Pierwsza uwaga dotyczy problemu wynikającego z faktu, że horyzont awangardowej utopii, do którego ikonologiczna synteza doprowadza ideę kompozycji przestrzeni w jednym szeregu z pokrewnymi koncepcjami Lissitzky'ego, Moholy-Nagy'a, Doesburga i innych jeszcze artystów, a który zespala indywidualnie zróżnicowane odmiany konstruktywistycznego projektu i wpisuje się w jedną ogólną teorię awangardy, naukowa historia sztuki wyraźnie określiła już w latach 70-tych ubiegłego wieku. Przywodząc swoją interpretację do tego miejsca i cofając się w przyjętym modelu sztuki awangardowej do książki Petera Bürgera (rok 1974), Doktorantka niewiele już mogła dodać do zasobu wiedzy uformowanej głównie czterdzieści kilka lat temu. Liczne wypowiedzi programowe artystów na temat ich wyobrażeń o kształtowaniu nowego społeczeństwa i nowego człowieka doczekały się wielu przytoczeń, zestawień i podsumowań. Jednym słowem, sprawy stanowiące temat piątego rozdziału dysertacji zna skądinąd każdy, kto trochę zorientował się w literaturze przedmiotu. Rozdział ten nie wnosi istotnie nowych treści, lecz sprowadza wywód na drogę zagadnień wcześniej dobrze opracowanych i należących do kanonu wiedzy o sztuce nowoczesnej. Jest wtórny przede wszystkim wobec wniosków, które z analizy unistycznego projektu Strzemińskiego i Kobro wyprowadził dawno temu Andrzej Turowski, poczynając od jego pierwszych książek o konstruktywizmie, poprzez kolejne publikacje. Związek utopii rytmicznej organizacji życia społecznego z międzynarodowym nurtem „architektonizmu" jako kierunku alternatywnego wobec orientacji utylitarystycznej i

produktywistycznej szeroko ukazała zwłaszcza książka *W kręgu konstruktywizmu* z 1979 roku, wydana w popularnej serii „Style – kierunki – tendencje" Wydawnictwa Artystycznego i Filmowego, ale tym niemniej pozostająca fundamentalną i znakomitą syntezą tematu. Rozwiniętą w projekt architektonistyczny koncepcję przestrzennego unizmu Kobro i Strzemińskiego Turowski powiązał tam najkonkretniej z koncepcjami Lissitzky'ego i Doesburga, uwzględniając również analogie z innymi przedstawicielami nurtu nazwanego architektonizmem. Równolegle Steven Mansbach w swojej pracy doktorskiej, wydanej w roku 1980, porównawczo zestawił programy artystyczne i ideowe Lissitzky'ego, Doesburga oraz Moholy-Nagy'a, podkreślając wspólne, a zarazem charakterystyczne dla międzynarodowego konstruktywizmu rysy utopijnych wizji tych trzech artystów, które również Doktorantka wskazywała jako najbliższe odpowiedniki wyobrażeń społecznych Kobro. Od kogoś, kto interpretuje dzisiaj jej twórczość w bardzo podobnie zakreślonym kręgu artystycznych propozycji i programów ideowych oczekiwałbym, że odniesie się do podstawowych opracowań dotyczących podjętego tematu, by albo sumarycznie potwierdzić dawne ustalenia jego badaczy, albo wskazać, co i dlaczego wymaga uzupełnień, albo zaproponować jakiś konkretnie określony zakres korekty dotychczasowych sądów. Takiego podejścia zabrakło. Pomińmy już pracę Mansbacha i całą literaturę późniejszą, ale najwyraźniej przez nieznajomość (jak wszystko na to wskazuje) fundamentalnej książki Turowskiego Doktorantka rozwodziła się obszernie nad szeregiem dość jasnych w jej świetle kwestii tak, jakby odkrywała nieznane lądy, podczas gdy było to raczej wyważanie otwartych drzwi. Jeżeli dodać do tego szereg cytatów z programowych wypowiedzi artystki oraz wątki, które Małgorzata Jędrzejczyk zreferowała za autorami dostępnej literatury przedmiotu, jak np. wątek związków łączących ideę rytmicznej i funkcjonalnej organizacji życia z ideologią tayloryzmu, wyjście poza ramy dotychczasowej wiedzy i dobrze znajome tropy interpretacyjne w rozdziale piątym ogranicza się do poszerzenia standardowego zestawu analogii dla utopijnych wizji Kobro o koncepcje Friedricha Kieslera i Nikołaja Ładowskiego – to niewiele jak na 56 stron tekstu.

Druga uwaga pozostaje w związku z pierwszą, a dotyczy wielokrotnie powtarzanych w rozprawie, ale niepopartych konkretnymi argumentami i niespójnych z zasadniczym kierunkiem interpretacji twierdzeń o „unikatowym" charakterze twórczości Kobro. Konsekwentnie budując swój wywód od pierwszego do piątego rozdziału na zasadzie indukcji właściwej dla ikonologii, Autorka połączyła idiomatyczne cechy tej twórczości z kontekstem analogicznych zjawisk w sztuce epoki i z ogólnym typem postawy artystycznej jako symptomem nadrzędnej jedności światopoglądu i społecznych dążeń awangardy, pojętej tak,

jak zdefiniował ją niegdyś Bürger (a należałoby dodać, o czym w rozprawie nie znajdziemy wzmianki, że jego teoria była po wielokroć krytykowana, kwestionowana i negowana, aktualnie zaś pełni rolę świadectwa zamkniętego i dawno przekroczonego etapu dociekania istoty awangardyzmu). Jedną z podstawowych prawd o metodach nauki Michał Heller trafnie ujął stwierdzając, że każda metoda może wykazać tylko to, do czego wykazania ją zaprojektowano. Metoda indukcyjna, wpisana w ikonologiczny rdzeń rozprawy, służy łączeniu, znajdowaniu analogii ponad różnicami, wykazywaniu zbieżności i uogólnianiu, syntetyzowaniu, a nie oddzielaniu, przeciwstawianiu i kontrastowaniu. Logika indukcyjnego kierunku interpretacji wszelkim cechom indywidualnym, różnicującym i szczególnym nadaje znaczenie drugorzędne, zaś ogólniejszym cechom analogicznym, wspólnym i typowym znaczenie pierwszorzędne i zasadnicze. W takiej więc mierze, w jakiej wywód Doktorantki budowany jest zgodnie z tą logiką, dzięki czemu przekonująco łączy twórczość z kontekstem analogii i ogólnym typem awangardowego światopoglądu, przeciwstawia się zarazem tezie o „unikatowości" dzieł i programu ideowego Kobro, wprowadzonej we wstępie, a potem co pewien czas powtarzanej w formie krótkich i dość zaskakujących wtrąceń, szczególnie w podsumowaniach kolejnych rozdziałów. Nie da się zachować ciastka unikatowości, gdy zjada się je przez zacierające różnice i kontrasty połączenie z kontekstowym tłem. Postawiony przez Autorkę przed alternatywą uznania jej pracy albo za rozprawę o tym, co twórczość Kobro łączy z całym nurtem reprezentowanej przez nią awangardy, albo za rozprawę o tym, co wyróżnia ją na tle tego nurtu jako zjawisko unikatowe, zdecydowanie wybieram pierwszy wariant przeciwko drugiemu, bo wybierając odwrotnie, musiałbym skonstatować, że przyjęta metoda, struktura wywodu i droga argumentacji pozostaje sprzeczna z przyjętą tezą. Aby można było taką tezę przeprowadzić w sposób metodologicznie poprawny, kierunek wywodu musiałby zostać odwrócony: punktem wyjścia powinien być krytyczny przegląd uogólniających uproszczeń, do których doprowadziły interpretacje zorientowane na łączenie twórczości Kobro z kontekstem analogicznych zjawisk w nurcie konstruktywistycznej awangardy, zaś analiza powinna zmierzać do wydobycia z ich tła cech odrębnych, szczególnych i indywidualnych, wyróżniających dzieła i treści pism artystki, a dotychczas pomijanych przez badaczy, którzy nie widzieli dla nich miejsca w takiej interpretacyjnej ramie, jaką przyjmowali.

Kolejna uwaga dotyczy rozdziału szóstego, odstającego od poprzednich, utrzymanych w jednej linii interpretacji. Podejmuje on ponownie temat modelu przestrzeni, do którego odwołuje się struktura i koncepcja rzeźb Kobro, a o którym wiemy już z rozdziałów poprzednich, że łączy przestrzeń pojmowaną w jej obiektywnych właściwościach z

przestrzenią doznawaną zmysłowo, na poziomie doświadczeń widza poruszającego się w niej zgodnie z wyznaczonym rytmem czasoprzestrzennym (s. 59-61, 68, 70, 79-81...). Autorka wróciła do tematu, by te dwa zakresy odbioru przestrzeni, wywoływane przez sposób ukształtowania plastycznego i określenia teoretycznego unistycznej rzeźby, opisać w słowniku pojęć estetyki recepcji Wolfganga Kempa. Pierwszy z nich, konceptualny i wyobrażeniowy, angażujący umysł odbiorcy, związała więc z kategorią „widza implicite", a drugi, odwołujący się do motoryki ciała perceptora, angażujący jego fizyczność, z kategorią „widza explicite". W swoich wnioskach Autorka uznała, iż uruchomienie tej drugiej funkcji systemu prezentacyjnego stanowi o prekursorskim i wyjątkowym na tle sztuki pierwszej połowy XX w. charakterze dzieł Kobro. Trudno się z tym wnioskiem zgodzić biorąc pod uwagę, że już rzeźba barokowa, podobnie jak architektura, bardzo wyraźnie zwracała się do odbiorcy cieleśnie usytuowanego i poruszającego się w przestrzeni, aby na tym poziomie nawiązać z nim kontakt i kierować jego marszrutą we wnętrzu kościoła (przypomnijmy sobie choćby figury dyrygujące ruchem widza między nawą a kaplicami w krakowskim kościele św. Anny). Z drugiej strony cała teoria stosunku między obrazem a widzem rozwinięta przez Michaela Frieda, do której odwoływał się Kemp w swojej estetyce recepcji, wychodziła od podstawowego faktu zwracania się każdej malarskiej powierzchni – podobnie jak powierzchni obiektów sztuki minimalnej – ku widzowi cieleśnie usytuowanemu w przestrzeni przed nią, zaś kluczową funkcją antyteatralnych środków budowy obrazu było, zdaniem autora, wejście w dialog z tym fizycznym umiejscowieniem podmiotu oglądu. Natomiast malarski unizm Strzemińskiego dostosowywał formę obrazu do cielesności, fizjologiczności i mięśniowej motoryki aktu percepcji wzrokowej, bezpośrednio poprzedzając pod tym względem projekt dostosowania formy rzeźbiarskiej do czasoprzestrzennych warunków odbioru rzeźby, związanych z ruchem przemieszczającego się widza.

Doktorantka zręcznie wykorzystała terminologię Kempa na potrzeby swojej estetyczno-recepcyjnej analizy, dziwi jednak, że dodała ją w ramach odrębnego rozdziału na końcu rozprawy, a nie włączyła jej do rozdziału drugiego, w którym kwestia interakcji formy rzeźbiarskiej z przestrzenno-czasową dynamiką ruchu widza i sferą pojęciowych wyobrażeń o przestrzeni została już przecież podjęta. W obu odsłonach kwestia ta odnoszona jest łącznie do tego, co prezentują struktury rzeźbiarskie i co na ich temat stwierdzają pisemne wypowiedzi Kobro, a więc do tego, co Małgorzata Jędrzejczyk objęła i połączyła pojęciem „koncepcji rzeźby" (s. 46). W związku z powyższym zastanawia fakt, że Autorka nie zdecydowała się metodą estetyczno-recepcyjną zanalizować samych prac rzeźbiarskich. Skoro za przedmiot badań metoda ta przyjmuje sposób kontaktowania się dzieła z odbiorcą,

to czy dziełem są tutaj rzeźby, czy tylko owa „koncepcja" rozpięta między rzeźbami a tekstami rzeźbiarki na ich temat? Wszak postać ścisłego splotu prac plastycznych i teoretycznych uzyskała rekonstruowana „koncepcja" tylko w tekście rozprawy, której implikowany czytelnik porusza się myślami między wspomnieniem wyglądu rzeźb a treścią pism Kobro, nieustannie projektując stronę ideową na rozwiązania formalne, ponieważ wywód Autorki tak właśnie go prowadzi. Równocześnie jednak tekst szóstego rozdziału sugeruje swojemu adresatowi wizję sytuacji odbiorczej wytwarzanej przez same rzeźby, które własną przestrzenną formą kształtują sposób odczuwania przestrzeni i wyobrażania jej sobie przez obcującego z nimi odbiorcę, przy czym odbywa się to bez pośrednictwa teorii, lecz tylko za sprawą przesłanek recepcji wpisanych w strukturę rzeźbiarską i kolorystyczną. Innymi słowy, nie trzeba w rytm okrążania rzeźby, którego partyturę buduje forma, włączać przerw na czytanie wskazówek zawartych w tekście *Kompozycji przestrzeni*. Jeżeli więc samowystarczalnym dziełem, oddziałującym na widza i uzmysławiającym mu jakości przestrzenne, jest rzeźba, a metoda estetyczno-recepcyjna zaproponowana przez Kempa ma służyć analizie immanentnych dziełu czynników oddziaływania na proces odbioru, niejasną pozostaje kwestia, dlaczego Doktorantka, wskazując ten kierunek analizy, nie poszła za własną wskazówką, by zejść z poziomu „koncepcji", a zarazem wyjść na moment z perspektywy ikonografii i zbadać, ile z tego, co zakładał program teoretyczny rzeźbiarskiego unizmu, spełnia się w praktyce percepcyjnych doświadczeń widza podążającego za przesłankami oferowanymi przez formy plastyczne.

Jeszcze dwie krótkie uwagi innego rodzaju. Po pierwsze, użyte w podtytule pracy określenie „twórczość Katarzyny Kobro" mylnie sugeruje objęcie uwagą całego dorobku rzeźbiarki, podczas gdy poza pole widzenia usunięte zostały akty. Po drugie, tekst zawiera dość liczne błędy konstrukcyjne w budowie zdań złożonych, szczególnie zaś razi nagminne łączenie ich części niepoprawnie stosowaną formą zaimkową „który to", „która to", które to".

Uwagi krytyczne nie zmieniają mojej generalnie pozytywnej oceny rozprawy. Stanowi ona ciekawą próbę ożywienia ikonologicznego modelu interpretacji sztuki pierwszych dekad XX wieku w kategoriach szerokich nurtów ideowych, łączących zróżnicowaną twórczość wielu artystów. Doktorantka zaproponowała takie przesunięcie ram ich ujmowania, które sytuowało rzeźbiarski unizm w centrum nurtu poszukiwań formalnych inspirowanych nowymi teoriami przestrzeni i czasoprzestrzeni, a jednocześnie w centrum utopijnego nurtu awangardy konstruktywistycznej. Ta eksponująca historyczne znaczenie twórczości Kobro relokacja przyniosła dobre, wartościowe poznawczo efekty, głównie na tle sposobu ujęcia

nurtu eksperymentów przestrzennych przez Lindę D. Henderson, gdzie dla naszej rzeźbiarki nie było miejsca – ale zarysowała także częściowo nowe, interesujące tropy odniesień i analogii na tle utartych sposobów wpisywania *Kompozycji przestrzeni* w ramy kontekstowe szeroko rozumianego konstruktywizmu. Wartość pracy podnoszą sprawnie i uważnie przeprowadzone analizy.

W mojej ocenie zatem rozprawa Małgorzaty Jędrzejczyk spełnia ustawowe wymogi stawiane dysertacjom doktorskim, wobec czego wnoszę o dopuszczenie jej do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.

Stanisław Czekaj