

Teresa Rączka

Poezja na wosku traconym w brązie - literackie, filozoficzne i muzyczne konteksty rzeźby Lidii Sztwiertni

Postscriptum Polonistyczne nr 1(9), 243-251

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

TERESA RĄCZKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Poezja na wosku traconym w brązie – literackie, filozoficzne i muzyczne konteksty rzeźby Lidii Sztwiertni

Spojrzenie, dotyk, forma, słowo – cztery składniki, dzięki którym ogarnąć można dzieło sztuki. Te pierwsze odnoszą się do zewnętrznego odbioru, pozostałe zawierają się w pojęciu interpretacji. Najważniejsza jednak jest wyobraźnia. Bezpośrednio wskazuje na osobę autorki rzeźby. To dzięki niej została obdarzona cechą właściwą człowiekowi – potrafi mówić.

A „głos” wydobywa się z samego wnętrza dzieła. Tak, jak cykle *Aniołów*, *Dzieci*, *Drzew*, *Sukien*, *Ptaków* kształtują się z tracenia na wosku¹, by trwale zaistnieć jako rzeźby w brązie. Przysłuchując się temu głosowi, który bierze swój początek już w metaforycznej technice odlewu, dostrzec można wielopłaszczyznowość rzeźby Lidii Sztwiertni. Różnorodność czerpiącą z wielu dyscyplin – literatury, filozofii i muzyki, która w efekcie tworzy swego rodzaju poetycki spektakl formy i treści. Jego scenografię wypełniają konkretne tytuły. Bez nich całe przedstawienie nie ma sensu.

Jako przykład niechaj posłużą na wstępie rzeźba ukończona w dniu śmierci księdza profesora Józefa Tischnera i jemu dedykowana: „Podaj mi jeszcze raz dłoń, Panie...” Tischner wyrażał w mowie to, o czym intuicyjnie myślała autorka. Piękno słowa i jego filozofia zostały przełożone na język rzeźby. Powstała figura umięśnionego mężczyzny o skupionym spojrzeniu, z małym

¹ Mowa tutaj o metodzie, dzięki której powstaje rzeźba – odlewie na wosk tracony. Jest to tradycyjna technika. Rzeźba do końca poddana zostaje obróbce, aż do cyzelowania włącznie trwa jej wydobywanie na światło z ciemności.

krzyżykiem na piersiach, wyciągającego prawą dłoń w geście łączności ze światem duchowym. Inspiracją do takiego wyobrażenia stał się motyw stwarzania Adama z fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Adam – pierwszy z ludzi, stworzony na boży obraz i podobieństwo, utracił poprzez grzech możliwość oglądania Boga twarzą w twarz. Rzeźbiony mężczyzna wyraża swoją postawą pragnienie przebaczenia, ponownego przywrócenia przyjaźni ze Stwórcą. Na taką interpretację ukierunkowuje odbiorcę przede wszystkim tytuł, ale także uruchamia przed nim inne konteksty. Komentaryzem może być tutaj cała spuścizna twórczości Michała Anioła – rzeźbiarza, malarza i poety. Florentczyk w utworze *Per fido esemplo alla mia vocazione* pisał:

Jako wzór wierny mego powołania
 W dniu urodzenia wzięłem dar piękności,
 Co jest sztuk obu światłem i zwierciadłem;
 Kto nie tak myśli, mylnego jest zdania.
 Li ona wznosi wzrok ku wysokości,
 Kędy malując, rzeźbiąc cel swój kładłem
 (cyt. za Staff 1977, 196)

Akcent położony zostaje na trójjedność sztuk. W budowanej przez podmiot liryczny definicji piękna zawiera się współwystępowanie i wzajemne przenikanie tworzyw. Końcowy cel osiągnięty zostaje poprzez poetycki zapis wyrażanej w rzeźbach i polichromiach filozofii. Choć liryka Michała Anioła stanowiła jedynie uzupełnienie jego bogatej twórczości, zmieścił on w niej całą swoją osobowość. Jak komentuje Mieczysław Brahmer:

poezja ta odrębność swą przejawia przez liczne związki z twórczością plastyczną. W pamięci trwa odwoływanie się do doświadczeń artysty, a zwłaszcza rzeźbiarza. Napięcie wysiłku twórczego stara się zamknąć w zwartym obrazie poetyckim. Wielokrotnie powraca do sprawy trwałości dzieła sztuki ludzkiej, które zwyciężać się zdaje dzieło Boga – podległą śmierci przyrodę (cyt. za: Staff 1977, 181).

Swoją zaś twórczość komentuje Michał Anioł przeważnie w kontekście wszechmocnego Stwórcy, do którego zwraca się strofami swoich utworów i kunsztownie wykonywanych prac:

Tak może w serca twojego naturze,
 Panie mój, obok dumy tkwi ukryty
 Prosty litości dar, w słodycz spowity,

Choć dotąd odkryć go próżno się nużę.
 Zwierzęta, ziola, zakłęcia i skały
 Lek na ból kryją, który by zdradziły,
 Gdyby przemawiać jako my umiały.
 Może też kryjesz zbawcze dla mnie siły,
 Które by ból mój uleczyć zdołały
 (*Si come nella penna e nell' inchiostro...*, cyt. za: Staff 1977, 181)

W niedokończonym sonecie rzeźbiarza pojawiła się apostrofa do Boga wszelkiego stworzenia, który obdarzył tchnieniem życia nieożywioną przyrodę. Pokorna prośba o „zbawcze siły” stała się następnie dumną i pełną przepychu modlitwą sklepienia Sykstyny oraz włoskich świątyń, która kilka stuleci później posłużyła Janowi Pawłowi II w *Tryptyku Rzymskim* do rozważań nad Prasakramentem i tajemnicą istnienia. Z tego pochylenia się nad Księgą Rodzaju i malowidłami Michała Anioła narodziła się poetycka wizja wiary:

Oto kres niewidzialny stał się tutaj przejmująco widzialny.
 Kres i zarazem szczyt przejrzystości –
 Taka jest droga pokoleń
 (Jan Paweł II 2003, 24)

Zatem dostrzec można wzajemne przenikanie i nakładanie się różnych sensów, które wychodzą przeciw z malarskiego przedstawienia jednego artysty, przemawiającego do odbiorcy różnymi środkami.

Gdyby tak przywołać dla porównania *Małżeństwo nieba i piekła* Williama Blake'a i zwięzłe *Przysłonia Piekielne*, również wydobędzie się ową przenikalność i wielość sztuk. Tym razem kluczem będzie tutaj krótka sentencja, jak: „Jedna myśl wypełnia ogrom” czy „Wszystko, w co można uwierzyć, odzwierciedla prawdę” (Blake 2002, 39). Za sprawą rytowanej ręcznie myśli, barwnie ilustrowanej naturalnymi kolorami dochodzimy do skomplikowanego zagadnienia Wyobraźni osiemnastowiecznego artysty, poety, myśliciela i mistyka, który dzięki słowu łączy sztuki.

Sztwiertnia – podobnie jak Blake – szuka innych form, wybiera oraz eksponuje detale. Jednocześnie tęskniąc za przeszłością, odwołuje się do sztuki dostojnej. Posługuje się wielością w archaiczny sposób. Ten rodzaj mnogości jest jakby odczytywaniem z tradycji. Jednak jej sposób łączenia nie dokonuje się drogą postmodernistycznego kolażu. Artystka korzysta z tradycyjnej techniki i tworzy aluzyjną rzeźbę, w ogromnym stopniu odnosząc się do tego, co wydała literatura, filozofia i muzyka.

„Kreacja i kreator”, „Noc i dzień”, „Pytanie i odpowiedź”, „Słońce i księżyc” – tak nazywa autorka swoje rzeźbione „małżeństwa”. Skoro istnieje wysokie, smukłe i zgrabne „Pytanie”, musi też powstać nieco niższa i równie elegancka „Odpowiedź”. Promieniste „Słońce” tworzy doskonały związek z nieco skromniejszym „Księżycem”. A wytworna suknia „Nocy” znakomicie koresponduje z szatą, w jaką przyobleka się rzeźbiony „Dzień”. Artystka buduje więc, jak pisze Zbigniew Kresowaty, „»ideo kształty«, odkrywając na nowo pierwiastki żeńskie u boku męskich, czasem przeciwstawiając je sobie pozycją trwania lub sprzymierzenia tak, żeby mogły: kreować siebie i uzupełniać własną odrębnością, kształtem, kolorem tła wewnętrznego czy figuratywnością” (Kresowaty 2004, 14). Dlatego obok mężczyzny-*Kreatora* pojawia się kobieta-*Kreacja*. Maria Tyws zauważa w tym rzeźbiarskim dyptyku nawiązanie do mitu o Pigmalionie i Galatei, który ukierunkowuje interpretację oglądającego na toposy męskości i kobiecości (Kresowaty 2004, 14). Pomiędzy rzeźbami „Kreatorów” istnieje pewna spójność i miłosna więź, jak u mitycznych postaci – Pigmaliona, bez pamięci zakochanego w posagu dziewczyny, który sam wykonał i Galatei, którą ożywiła dla niego Afrodyta. Piękna Galatea Sztwiertni (*Kreacja*) jest panią samej siebie, nie wiąże jej ciasny gorset przynależności do władczego mężczyzny (*Kreatora*). Poluzowane sznurówki jej długiej i obcisłej sukni podkreślają wolność oraz swobodę twórczą. Zgrabna *Kreacja* jakby sama stwarza, co symbolizują wychodzące z jej piersi skrzydła z gromadą ptaków. Można ją porównać do współczesnej poezji, nieograniczonej przez żadne ramy i konwencje. Z jej wnętrza natomiast mogą wznieść się ku górze, niczym te wyrzeźbione ptaki, rzadkie okazy nowatorskich form i pomysłów.

Rzeźba z natury swojej posągowa i niema, wiele wyraża i mówi. Niesie ze sobą, jak poezja, pole do interpretacji². Pojawia się w tym miejscu pytanie: czy rzeźba potrzebuje tytułu, bo gdy nie funkcjonuje jako element wierzeń, tylko samodzielnie, może wszak przestać znaczyć?

Dla porównania można przywołać Zdzisława Beksińskiego – artystę tej samej generacji, co Sztwiertnia. W odniesieniu do jego twórczości taka teza okaże się fałszywa. Zamiarem rzeźbiarza nie jest w tym wypadku prośba o nazywanie dzieł. Sam także nie nadaje im tytułów i właściwie dzięki temu niczego nie sugeruje. Żąda natomiast, jak tłumaczy Tadeusz Nyczek:

czegoś chyba już niemożliwego: by człowiek chłonął świat, jakby go zobaczył po raz pierwszy. By tak samo patrzył na dzieła, obrazy. By nie

² Podobne przenikanie sztuk znajdziemy w *Laokoonie* G.E. Lessinga, gdzie podjęta zostaje próba przeprowadzenia granicy pomiędzy malarstwem i poezją.

czepiał się szczegółów, usiłując wszystkiemu za wszelką cenę nadać jakiś racjonalny sens. (...) Ludzie za wiele rzeczy umieją już nazywać i ulegają dlatego radosnemu złudzeniu, że posiadli wiedzę (Nyczek 1989, 19–20).

Toteż rzeźba Beksińskiego opisana najczęściej zostaje jedynie rokiem powstania, rodzajem materiału, z którego została wykonana, swoimi rozmiarami i miejscem, gdzie obecnie się znajduje.

Postawione powyżej pytanie o nazywanie rzeźb znajduje pełniejsze uzasadnienie u Lidii Sztwiertni. Tytuł stanowi u niej klucz, podpowiada odbiorcy, w jaki sposób interpretować i patrzeć na dzieło. Taka drobna sugestia odwołuje się do pewnej wiedzy adresata, ponieważ tytuły częstokroć sięgają do wielu tekstów kultury.

Swoje dzieła ubiera artystka najczęściej w zwiewne szaty, piękne suknie z długimi trenami, dodając elementy florystyczne: delikatne kwiaty, ziola i drzewa, jakby chcąc zaakcentować swoją kobiecość³, choć paradoksalnie prym wiedzie przede wszystkim „przystojny i dobrze zbudowany mężczyzna” – *Anioł – wewnętrznie złoty, Anioł Stanisława Wyspiańskiego, Anioł Hanny Adamkiewicz, Anioł Samonośny, Anioł jaszczony i Aniołek jaszczony, Anioł Doroty Stalińskiej, Anioł Diamandy Galas, Anioł moich profesorów, Anioł wielodzietny – Anioł moich przyjaciół, Szmaragdowy Anioł Joanny, Anioł elegancki, Anioł Marka Żebrowskiego, Anioł rockowy, Anioł Zbigniewa Kresowatego, Anioł Leny, Anioł mojej mamy, Anioł mojego taty, Anioł klasyczny, Niedokończony anioł Pawła i Mój Anioł – Pan niebiański.*

Jednak pełniejszy ogłąd na te rzeźbione *Anioły* daje nie tyle sama informacja, komu zostają dedykowane, ale pewne dopowiedzenie w postaci cytatu albo poetyckiego słowa: *Brat mojego Anioła – Anioł mojego brata (Anioł Marka Żebrowskiego), Patrz tam, gdzie nie widać (Anioł moich profesorów), W blasku (Anioł Diamandy Galas), Sam sobie sterem żeglarzem, okrętem (Anioł Doroty Stalińskiej), Między słońcem a księżycem (Anioł Hanny Adamkiewicz), Na skrzydłach wyobraźni (Anioł Zbigniewa Kresowatego) czy Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej (Anioł Stanisława Wyspiańskiego; cyt. por.: Wyspiański 1961, 146).*

Zatrzymując się nad tym ostatnim, tak naprawdę zatrzymujemy się nad samym Wyspiańskim. Jego sylwetkę naszkicowała nam w jakiś sposób literatura i twórczość artystyczna. A jego rzeźba może być próbą subiektywnej syntezy tego, co zobaczyła w nim Sztwiertnia. Autorka ułatwia nam interpretację, wydobywając stosowny fragment z *Bolesława Śmiałego*. Dzięki niemu

³ Te rysy kobiecości w rzeźbie Sztwiertni mogą znakomicie dyskutować z „męskimi realizacjami” w twórczości Igora Mitoraja. Na przykład rzeźby *Ikara* (1998) oraz *Ikarii* (2001).

w bardziej sprecyzowany sposób czytamy tego *Aniola*. Sztwiertnia swoje spojrzenie na Wyspiańskiego przeniosła na rzeźbę. Umieszcza w niej wiele poglądów na temat twórcy, bo jak opowiada:

Odkrył mi się człowiek z nieprawdopodobnym talentem, pracowitością, wizjonerską fantazją, człowiek nieidący na żadne kompromisy artystyczne, człowiek pełen dumy i poczucia własnej wartości, godności. Zarazem te cechy charakteru nie ułatwiały mu pracy i realizacji projektów. Nie ułatwiały kontaktów z ludźmi decydującymi o jego realizacjach. (...) Pomyślałam sobie, że ten wspaniały talent tak jak go porwał artystycznie, tak i bardzo mu ciążył. Zrobiłam estetycznie piękne skrzydła, symbol talentu i twórczości, które nie unoszą, lecz dramatycznie powiewają (...), dodałam charakterystyczne dla mojej twórczości lepione pręty.

Salvador Dali zapytany, jak wyobraża sobie archaniola, odpowiedział, że nie będzie miał wąsów, ale za to na miejscu nosa – ucho, ponieważ jest ono najbardziej wdzięcznym i najpiękniejszym szczegółem ludzkiego ciała (Rogowski 1985, 14).

Anioły, jak widać, mogą „przemycać” spojrzenia właściwe twórcy, streszczają jego osobowość i pogląd na sztukę. W twórczości bielskiej rzeźbiarki są one ponadto mediatorami, „próbują być pomiędzy”. Jako pośrednikom, łączącym różne formy i niosącym bagaż rozmaitych nawiązań, łatwiej im dotrzeć do odbiorcy.

W przytoczonych przypadkach uwidocznił się też specyficzny sposób myślenia. Mentalność Dalego uosabiają surrealistyczne obrazy, a temperament Sztwierni przenosi się na wieloaspektową rzeźbę, która – tak jak wiersz – opiera się na pewnej konstrukcji.

Wolno więc pokusić się o stwierdzenie, że jest to poezja – bo można ją w nieskończoność analizować i interpretować – tylko pokazywana innymi środkami, za pomocą brązu, uzyskiwana znaczenia poprzez odlew na wosk tracony.

Rzeźba Sztwierni wielokrotnie stanowiła już tło do różnych form działalności artystycznej. W sztuce według Doroty Terakowskiej: *Tam, gdzie spadają anioły* w reżyserii Pawła Kamzy z 2000 roku, wyznaczała granicę pomiędzy światem ludzkim (kolorystyka zielono-niebieska), a światem nierzeczywistym (kolorystyka pomarańczowo-żółto-różowa). Na scenie pojawiły się wówczas absurdalne *Anioły* Sztwierni w kostiumach cyrkowych.

Twórczość bielskiej artystki jest jednocześnie ilustracją do liryki Hanny Adamkiewicz i dwóch jej tomików: *Upiększanie świata* oraz *Świat wielu tęsknot*.

Lidia Sztwiertnia z pełną premedytacją reżyseruje pelen aluzji i kontekstów spektakl z korowodów (cykli) swoich rzeźb. Wiele z jej statuetek to nagrody dla laureatów konkursów muzycznych – Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu czy Bielskiej Zadymki Jazzowej.

Rzeźby trafiają w ręce znanych muzyków, a często powstają pod wpływem dobrego koncertu i wykonawcy. Muzyka działa inspirująco, bo jest niematerialna, a tym samym daje wyobraźni artystki pole do popisu. Pomysł na *Aniola Diamenty Galas (W blasku)* narodził się podczas koncertu. Wielkie wrażenie zrobił na niej wówczas głos wokalistki. Zafascynował swoją barwą, sposobem niepowtarzalnego użycia do zinterpretowania wykonywanych pieśni. Sztwiertnia wyrzeźbiła *Aniola jazzowego* i *rockowego* (dedykowanego Grzegorzowi Markowskiemu i zespołowi Perfect) jakby z potrzeby powiedzenia czegoś o tej muzyce. *Aniol jazzowy* gra na saksofonie, a *Aniol rockowy* unosi skrzydlate dłonie ku górze. Przywołane rzeźby są więc pewną próbą komentarza, formą repliki oraz propozycją do podjęcia szeroko rozumianego dialogu z muzyką.

Wszystkie powyższe aspekty, które zauważyć można u rzeźbiarki, mają swój początek w wyznawanej przez nią „filozofii łąki”, która dzięki wielości kolorów, zapachów, kształtów i wielkości roślin jest tak w całości piękna (Kresowaty 2005, 285–298). Na tej ukwieconej łące może ona oddychać pełną piersią⁴. Koncepcja ta *stricte* wiąże się z głoszoną przez Oskara Hansena teorią formy otwartej. W swojej ostatniej książce, *Zobaczyć świat*, oraz towarzyszącej jej wystawie⁵ w warszawskiej Zachęcie określił ją jako miejsce do spotkania i prezentacji wielu różnych portretów (czyli sztuk). Idea ta została socjologicznie podjęta jako struktura przestrzeni kształtowana przez różne działalności człowieka.

W twórczości Lidii Sztwiertni dochodzi do spotkania wielu sztuk – literatury, teatru, filozofii i muzyki. Nawiązują one ze sobą dialog i budują pojemną formę otwartą.

Jan Białostocki, interpretując relacje słowa i obrazu, podkreślał, że wszystko, co człowiek wytwarza, przynależy do jakiegoś systemu i wszystko ma jakieś

⁴ Podobną koncepcję znajdziemy u Umberto Eco (Eco 1973, 158–174). Dzieło otwarte ujęte zostaje jako propozycja „pola” możliwości interpretacyjnych, jako układ bodźców, których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca, że odbiorca jest zmuszony do całej serii nieustannie zmieniających się odczytań. W rozumieniu Eco niektóre formy plastyczne skłaniają widza do aktywnego udziału, do podjęcia decyzji umożliwiających wielostronny punkt wyjścia.

⁵ O wydanej przez Zachęte i warszawską Akademię Sztuk Pięknych książce Oskara Hansena pisze Dorota Jarecka (Jarecka 2005).

znaczenie, a więc wszystko jest w jakimś stopniu paralingwistyczne, przypomina język (Białostocki 1982, 8). Jak mawiał Wolffin: „sztuki piękne mają swój język”. Rzeźba Sztwiertni mówi językiem poezji, wydobywającej z pokładów myśli, emocji i dążeń pisarza to, co w istocie piękne i wartościowe. I poetycko powstaje – na wosku traconym, by trwale zaistnieć – w brązie.

Gdy czytam dzieła artystki, rodzi się we mnie pragnienie, by w ten łańcuch wielości skojarzeń i nawiązań wpisać również swój własny komentarz. Rzeźby Sztwiertni tak literackie, że podpowiadające interpretacje oraz tak muzyczne, że epatujące swoją niemą posagowością, mogą spróbować zabrać taki oto głos:

Patrzę
 Nie oddycham
 Spoczywam zastygly
 Ktoś celowo czy przypadkiem, umieścił mnie na wystawie
 Zostałem hojnie obdarowany
 Moje włosy delikatnie otulające szyję
 Dłonie, którymi gdy przyjdzie tchnienie życia, kiedyś dotknę
 Moje ciało. Usta, oczy
 Wszystko, prócz serca – należy do niej.
 Skrzydła wyobraźni tamtej kobiety – odrzekł rzeźbiony Anioł⁶.

Literatura

- Białostocki J., 1982, *Słowo i obraz*, w: Morawińska A., red., *Słowo i obraz. Słowo i obraz: materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Blake W., 2002, *Małżeństwo nieba i piekła*, przeł. Wygoda F., Wrocław: Rękodzielnia Arhat.
- Eco U., 1973, *Dzieło otwarte w sztukach wizualnych*, w: tegoż, *Dzieło otwarte*, przeł. Galuszka J. i in., Warszawa: Czytelnik.
- Jan Paweł II, 2003, *Tryptyk rzymski*, Kraków: Wydawnictwo Św. Stanisława BM Archidiecezji Krakowskiej.
- Jarecka D., 2005, *Hit: Oskar Hansen „Zobaczyć świat”. Kit: Erwin Olaf w Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Wysokie Obcasy”, nr 39, [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 1.10.
- Kresowaty Z., 2004, *Jakie może być jestestwo kreacji, gdzie jest creator*, w: *Kreacja – creator. Album rzeźby Lidii Sztwiertni*, Bielsko-Biała: Biblioteka Śląska w Katowicach, Muzeum w Bielsku-Białej.
- Kresowaty Z., 2005, *Dobycie sacrum metodą tracenia*, w: tegoż, *Między logos a mythos*, Kraków: „Miniatura”.

⁶ Cytowany wiersz jest poetycką próbą mojej interpretacji tej rzeźby.

Nyczek T., 1989, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa: Arkady.

Rogowski Z.K., 1985, *Dialogi z najśłynniejszymi ludźmi świata*, Poznań: KAW.

Staff L., 1997, *Michał Anioł i jego poezje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Wyspiański S., 1961, *Dzieła zebrane*, t. 11, *Rapsody, hymny, wiersze*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

'Poetry of Bronze Sculpture' – Literary, Philosophical and Musical Contexts of Lidia Sztwiertnia's Sculpture

The theme of the article aims at interpreting the artistic creativity of Lidia Sztwiertnia – the sculptress from Bielsko-Biala – in the context of the philosophy of 'multiplicity and unity of arts'. Multidimensional character of Sztwiertnia's sculpture has been underlined here along with its variety rooted in many disciplines – literature, philosophy and music – that results in creating a kind of 'poetic spectacle' of form and meaning. Commentary to this creativity is indicated here by poetic imagination.

Key words: Lidia Sztwiertnia, imagination, sculpture, multiplicity of arts, angel