

Nika Strzemińska, Zbigniew Taranienko

Wokół przestrzeni Katarzyny Kobro

Sztuka i Filozofia 13, 100-111

1997

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

WOKÓŁ PRZESTRZENI KATARZYNY KOBRO Z Niką Strzeмиńską, córką artystki, rozmawia Zbigniew Taranienko

Zbigniew Taranienko: *W książce „Miłość, sztuka i nienawiść” opisuje Pani życie i twórczość obojga rodziców – Katarzyny Kobro i Władysława Strzeмиńskiego, wybitnych artystów, autorów nowych koncepcji w sztuce XX wieku. Ich postacie są bardzo wyraziste, mniej wyraźne są jednak ich osobowości artystyczne. Nasza rozmowa ma na celu rozjaśnienie różnych spraw, wiążących się z twórczością Katarzyny Kobro. Myślę jednak, że osoba Pani ojca jest w tym kontekście także ważna. Czy mogłaby Pani zarysować twórcze osobowości obojga rodziców?*

Nika Strzeмиńska: W pierwszym okresie małżeństwa oboje byli zafascynowani sztuką i twórczością – nie zauważali biedy i nędzy; w późniejszym czasie dla matki najważniejsze stało się wychowanie dziecka i przeżycie, ojciec natomiast, mimo przeciwności losu, ze sztuki nie zrezygnował. Tak jak dawniej, sztuka była dla niego nadal naczelną wartością – cały świat miał być jej podporządkowany. Matka, jako kobieta, czuła się bardziej odpowiedzialna za dom, rodzinę i zapewnienie bytu.

Jeżeli idzie o ich charaktery, to matka bywała nieoczekiwanie egzaltowana, wybuchowa, a czasami dość naiwna i nazbyt ufna w stosunkach z ludźmi. Traciła na tym, lecz nieraz zyskiwała oddanych przyjaciół. Z tego, co wiem, przed wojną była ekstrawagancka – i w ubiorze, i w zachowaniu. A przy tym dość romantyczna. Nie miała głosu, ale lubiła śpiewać romanse Wertyńskiego. Ojca to okropnie denerwowało, był muzykalny, ale ja lubiłam słuchać śpiewu matki.

Z.T.: *Rodzice Pani zaprzyjaźnieni byli z Julianem Przybosiem. Czy interesowali się także mniej awangardową literaturą?*

N.S.: Trudno mi powiedzieć, co czytał ojciec; wiem, że lubił książki historyczne. Matka czytała dużo, uwielbiała literaturę skandynawską i Dostojewskiego. Lubiała Niekrasowa. Bardzo dobrze знаła Puszkina, całe jego fragmenty umiała na pamięć.

Nie wiem, jak do nich dochodziły różne nowości pojawiające się w sztuce, ale na pewno, po części, listownie. Mam, na przykład, list Lecha Kunki, w którym opisał on swoją wizytę u Picassa. List jest obficie zdobiony rysunkami. To prawie ilustrowany reportaż.

Z.T.: *Stosunek Pani ojca do sztuki znany jest z jego tekstów. A czy pamięta Pani jakieś opinie matki na temat rzeźby, bądź sztuki w ogóle?*

N.S.: Muszę Pana rozczarować... Ale, czy o tym rozmawia się z dzieckiem? Na szczęście mogę przytoczyć część wypowiedzi matki, zamieszczonej w „Głosie plastyków” w 1937 r.:

„W obecnej rzeźbie polskiej widzę tylko surogaty gorliwie popierane, protegowane, forytowane... Wygląda na to, że dążeniem «protektorów» jest zniszczenie wszelkich żywych sił twórczości i zastąpienie ich tępotą ersatzów.

Czy mam mówić o warszawskiej akademickiej sztuce urzędowo-biurokratycznej, o tych ciężkich, jak umysł współczesnego biurokraty, frontalnych klocach drzewa, kamienia lub brązu, starannie wykaligrafowanych na popiersia lub głowy «odpowiedzialnych» lub «wpływowych» panów z biurokracji... O tych posągach wyższych urzędników upozowanych na wielkich mężów stanu... O tych frontalnych klocach, nie posiadających ani gry proporcji, ani gry linii, ani gry światłocienia na wyglądach bryły... Tylko kompletny brak kultury i przeraźliwa megalomania sfer biurokratycznych, żadnych reklamy – spowodowały popyt na tego rodzaju rzeźby i pomniki. Czy mam wymieniać nazwiska tych «dostawców»? Wystarczy, że wymienię jednego z nich – Karnego. Ciężkie, jak beznadziejna nuda gabinetów urzędowych, gdzie nic się nie dzieje, stawia się nudne frontalne pomniki na placach Warszawy, zdobi się salony reprezentacyjne i wystawia się w IPS-ie. Czy to jest rzeźba? Nie: to jest zmaterializowana w kamień sztywność mentalności biurokratycznej. Lecz upadek sztuki postępuje z roku na rok i powoli zaczyna się myśleć, że to jest prawdziwa rzeźba.

Czy mam mówić o rzeźbie «narodowej» – o rzeźbie Szczepkowskiego i Szukalskiego? O rzeźbie, której «narodowość» przypomina współczesną sztukę hitlerowską? O rzeźbie, biorącej swe składniki z dobrze zapomnianej secesji. W zadziwiający sposób sztuki «narodowe» wszystkich krajów są do siebie podobne. Ich cechą wspólną jest rezygnacja ze zdobyczy plastyki współczesnej, jest stabilizacja na poziomie sprzed lat kilkudziesięciu, jest likwidacja wszelkich wzlotów twórczości artystycznej. (...)

Tam, gdzie sztuka nie posiada wartości wewnętrznej, nie posiada wymowy elementów artystycznych ... wysuwa się motywy «narodowe», wali się we wszystkie bębny tromtadracji, wykorzystuje się wszystkie atawizmy i kompleksy, tkwiące u nas z epok dawnych i minionych. Mówi się, że narodowa, a postępuje się kapryśną wygiętą linią z secesji

południowo-niemieckiej (Wiedeń i Monachium), operuje się symbolem i alegorią (renesans niemiecki), wywleka się wszystkie związki i zależności, jakim niegdyś ulegała Polska wobec wyższości sztuki niemieckiej i mówi się – że to jest sztuka narodowa polska!!!”.

Z.T.: *Czy utkwiły Pani w pamięci jakieś uwagi matki dotyczące dawnej architektury? W „Kompozycji przestrzeni...”, opublikowanej razem przez Strzezińskiego i Kobro, zamieszczone są analizy rzeźby i architektury gotyckiej, a także barokowej. Podobne są one do różnych uwag Strzezińskiego w innych tekstach. A jakie były opinie Kobro, na przykład, o architekturze bizantyjskiej? Z pewnością pamięta Pani wspólne z matką odwiedzanie cerkwi.*

N.S.: Ale matka nie mówiła wtedy wcale o architekturze. Za mojej pamięci była osobą wierzącą, inaczej niż dawniej. Cerkiew była dla niej miejscem świętym. Relikwie, czy święte obrazy, należały do rzeczy innego rodzaju – przed nimi można się było przeżegnać, można je było z szacunkiem ucałować. Rzeczy święte nie podlegały osądzeniu, czy są artystycznie dobre, czy złe. Nie było to ważne. Z okazji chrztu dostałam święty obrazek, zwykłą ikonę – ani piękną, ani brzydką... Myślę, że gdyby oceniać ją w konwencji ładne-brzydkie, w przekonaniu mojej matki byłaby to profanacja.

Z.T.: *Czyli, w tym przypadku – w ocenie obrazu – istniała podobna dwutorowość, jak przy prawie jednoczesnym modelowaniu przez nią aktów, kubofuturystycznych rzeźb – tradycyjnych brył zrobionych bez stosowania jakiegokolwiek modułu i wykonywaniu „Kompozycji przestrzennych”, które powstawały po to, by zaprzeczyć sensowi bryły?*

N.S.: Akty były pracami rzeźbionymi bardziej sercem niż głową. W Polsce robiła je matka w latach dwudziestych, od 1924 roku, a potem w 1948. Mówiła też o nich w odpowiedzi na ankietę „Abstraction-Création” z 1933 roku: „Czynność rzeźbienia aktu daje emocje rzędu fizjologicznego lub seksualnego. Rzeźbię z natury, tak jak się idzie do kina, aby lepiej odpocząć. Lubię zabawiać się korygując to, co nie było zakończone w jakimkolwiek kierunku sztuki dawnej”. Myślę, że podobną funkcję spełniały też jej pastele, wykonywane między 1947 a 1949 rokiem.

Z.T.: *Czy istnieją jakieś nieznanne dotąd teksty Katarzyny Kobro?*

N.S.: Miałam dwa zapisane przez nią zeszyty. W pierwszym z nich były notatki z początku lat dwudziestych. Niestety, zeszyt zaginął po moim przeprowadzeniu się z Domu Dziecka do ojca. Może sam je wyrzucił? W drugim zeszycie, który udało mi się dotąd zachować, są notatki z rozmów z różnymi osobami, służące do rozprawy, czy też bruliony

przyszłych zeznań w sądzie. Dużo w nim wrogości, dużo niedobrych rzeczy o ojcu.

Nie ma tam niczego o kontaktach artystycznych. Nie mam żadnego listu od matki, nawet spośród tych, które dostawałam z Instytutu Onkologicznego w Warszawie.

Zachowana została tylko korespondencja ojca z Przybosiem z lat 1929–1933. Te listy ojca są w Instytucie Sztuki PAN. Prawie wszystko zginęło. Czasami dostanę jeszcze jakieś pojedyncze listy od dawnych adresatów.

Z.T.: *A kontaktów było dużo, choćby z Malewiczem, Peiperem, Brzękowskim czy ze Stażewskim. W listach pozostawały ważne ślady...*

N.S.: Właśnie, wszystko to zginęło. Niektóre nazwiska pamiętam z dzieciństwa. Powtarzało się w domu, na przykład, nazwisko Syrkusów. Wydaje mi się, że istniały też z nimi kontakty w czasie wojny. Niektóre przyjaźnie wygasły – po wojnie kontakty ze Stażewskim nie odnowiły się. Nie wiem dlaczego, ale w domu nigdy nie padało jego nazwisko. Ja rozmawiałam o tym ze Stażewskim, też mi niczego nie mógł wyjaśnić.

Z.T.: *W swojej książce wspomina Pani także o kontaktach Strzemińskiego z Witkacym.*

N.S.: Zdecydowanie się z ojcem nie polubili. Od dzieciństwa słyszałam, że nie jest wartościowym artystą, że nie maluje głową, czy też, że robi nazbyt kolorowe rzeczy...

Kiedy pisałam swoją książkę, w pewnym momencie pożałowałam, że nie byłam o dziesięć lat starsza. Mogłabym wówczas głębiej sięgnąć w czasy twórczości obojga rodziców – kiedy rozumieli się wzajemnie i wspólnie pracowali. Mogłabym więcej zanotować w pamięci, nawet podświadomie. Miałam tylko dwa lata, jak wybuchła wojna. A potem przyszły trudne czasy – i koszmar nienawiści między rodzicami.

Trochę więcej mogłabym powiedzieć o ojcu, o okresie, kiedy z nim mieszkalam – począwszy od tego, jak strugał ołówki, kończąc na tym, jak mi tłumaczył, co to są powidoki... Pisałam zresztą o tym w książce.

Z.T.: *Czy pamięta Pani z wcześniejszego okresu, jak wyglądały drewniane rzeźby Kobro, przechowywane w piwnicy, które ona sama porąbała na opał w czasie okupacji? Czy były one malowane?*

N.S.: Dobrze ich nie pamiętam, ale wydaje mi się, że w piwnicy było kolorowo. Rzeźby były niewielkie, miały około 30 centymetrów wysokości, do pół metra. Trudno mi powiedzieć, ile ich było. Niewiele o nich wiem, matka mi o nich nie mówiła. Z relacji współczesnych wynika, że traktowała je jako formy architektoniczne, które zamierzała powiększyć.

Ale nie dało się tego zrobić ze względów finansowych. Być może łączyło się to z jej kontaktami z architektami w „Praesensie”. Nie wiem, czy były jeszcze jakieś architektoniczne rysunki i szkice. Pytano mnie o to wielokrotnie.

Z.T.: W „Kompozycjach przestrzennych” Katarzyny Kobro z lat dwudziestych po raz pierwszy w XX wieku rzeźba została utożsamiona w pełni z otaczającą ją przestrzenią. Poprzedzały to prace, które musiały być jej znane w Rosji – przede wszystkim kontrreliefy Włodzimierza Tatlina i wiszące konstrukcje Aleksandra Rodczenki, pochodzące z 1920 roku. W tym samym roku ukazał się w Moskwie jako ulotka „Manifest realistyczny” Antoine’a Pevsnera i Nauma Gabo, współpracujących, tak jak Strzeмиński, z Malewiczem, w którym obaj rzeźbiarze postulują właśnie taki typ rzeźby, jaką Kobro nieco później stworzyła – pozbawionej bryły i masy, powiązanej bezwzględnie z głębią, opartej na rytmach. Pevsner i Gabo wykonali takie same prace dopiero w latach trzydziestych. Czy wiadomo coś Pani o kontaktach rodziców z rzeźbiarzami rosyjskimi?

N.S.: Na pewno po ich przyjeździe do Polski rodzice mówili i o Tatlinie, i Rodczenko, być może o Pevsnerze, nie pamiętam. Kontrreliefy Tatlina były jednak zupełnie czymś innym. Matka – już po realizacji swoich prac – w swojej książce pisze o „czasoprzestrzenności”, o oglądaniu zmieniającej się przestrzeni, czy raczej *kompozycji przestrzennej* w czasie. Myślę, że jej marzeniem było wykonywanie tych prac w znacznie większej skali. Uniemożliwiały to warunki materialne. Widziałam w jednym z muzeów właśnie takie rzeźby, bardzo podobne do *kompozycji przestrzennych*, wykonywane przez współczesnych artystów, pochodzące zaledwie sprzed kilkunastu lat.

Z.T.: Jak można najogólniej scharakteryzować stosunek Pani rodziców do sztuki? Czy różnił się od siebie?

N.S.: Myślę, że matka podchodziła do sztuki bardziej zmysłowo niż ojciec. Ojciec każdą swoją koncepcję artystyczną miał wyrozumowaną.

Z.T.: Ale jego pejzaże morskie z lat trzydziestych wskazują także na emocjonalne podejście do malarstwa.

N.S.: Sam by się jednak do tego nie przyznał... Nie pamiętam już, gdzie ojciec pisał o tych pejzażach, jako o swoim „łżejszym rodzaju twórczości”. Do mnie samej właśnie one najbardziej przemawiają – wyraźnie się różnią od tego, co je poprzedzało, i co następowało po nich.

Z.T.: Wydaje mi się, że pewną emocjonalnością, i radością życia, nacechowane są też specyficzne „surrealistyczne” próby Strzeмиńskiego – jego „Kłosa” czy „Żniwiarki”.

N.S.: Prace te wynikały z jego naiwności – wierzył, że będzie mógł pokazać „socjalizm z ludzką twarzą”, jak się później mówiło. Okazało się jednak, że ten „jego socrealizm” został skrytykowany i odrzucony. Ostatni opublikowany tekst ojca dotyczył właśnie socrealizmu. Typową twórczość socrealistyczną porównywał do sztuki faszystowskich Niemiec. Nie pozwolono potem na druk żadnego jego tekstu.

Z.T.: *Jego odwagę i niezależność widać także w analizach z historii sztuki – poprzez starożytność, renesans, czy barok w „Teorii widzenia”.*

N.S.: Książka ta jest niedokończona. Gdyby ojciec żył dłużej, zrobiłby na pewno tak, jak zamierzał – doprowadził ją do czasów współczesnych, a co najmniej do kubizmu. Nie zdążył. Ojciec po wojnie mógł się jednak zajmować twórczością – matka nie mogła, nie miała na to warunków. Między 1937 a 1947 rokiem ze względu na udreki wojenne, dramat osobisty i biedę, niczego nie miała możliwości stworzyć. Gdyby jej życie było w tym czasie inne, zrobiłaby na pewno wiele wartościowych artystycznie rzeczy.

Z.T.: *W latach dwudziestych wykonała jednak, poza typowymi dla konstruktywizmu i suprematyzmu rzeźbami i kubofuturystycznymi aktami, serię „Kompozycji przestrzennych”, uznawanych obecnie za niezwykle ważne odkrycie rzeźbiarskie. Janusz Zagrodzki osiągnięcie Katarzyny Kobro zrównuje, na przykład, z odkryciami Pieta Mondriana i Kazimierza Malewicza. W „Kompozycjach przestrzennych” utożsamia się rzeźbę – a właściwie zrytmizowaną, otwartą konstrukcję z płaszczyzn, zastępującą odrzuconą bryłę – z przestrzenią. Materiał prac jest jednorodny, poddany modułowi, rytm ściśle matematycznie wyliczony... Władysław Strzemiński był inżynierem i znał matematykę...*

N.S.: Oczywiście, ale i Kobro, jak widać, tworząc wszystkie te kompozycje, stosowała ciągi, złoty podział i postęp Fibonacciego. Nie mogłaby inaczej zbudować swych prac.

Z.T.: *Autorstwo „Kompozycji przestrzennych” jest potwierdzone w wielu tekstach Strzemińskiego. Pisze w nich wyraźnie, że Katarzyna Kobro jest autorką unistycznych osiągnięć w rzeźbie. Myślę jednak, że były one także wynikiem wspólnej pracy. Czy można z całą oczywistością stwierdzić, kto wpadł na pomysł tych „Kompozycji...”, i kto je właściwie wyliczał?*

N.S.: Nie wiem, kto to obliczał, ale sądzę, że matka. Rozumiem przy tym wszystkie wątpliwości. Zawsze pozostanie przy tym znak zapytania.

Z.T.: *Szczególnie, że w kilku tekstach Strzemińskiego z 1927 i 1928 roku – w ślad za wcześniejszymi refleksjami kilku abstrakcyjnych rzeź-*

biarzy – pojawiają się uwagi o jednorodnym rytmie, opartym na mierze i module. Ich rozwinięciem jest książka wspólnie pisana w 1929 roku z Kobro „Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego”. Zawarta w niej koncepcja rzeźby jest także wyraźną konsekwencją unistycznej teorii malarstwa, której pierwsze wersje są odnotowane w tekstach Strzeмиńskiego z 1923 roku. Utożsamienie rzeźby z przestrzenią, zlikwidowanie jej jako bryły i zbudowanie z jednorodnego materiału – zestawu płaszczyzn, podporządkowanych rytmowi – odpowiada jednorodności powierzchni płótna-przedmiotu, zorganizowanego ośrodkowo jednym tonem barwnym. Cała sprawa jest jeszcze bardziej skomplikowana. Od 1926 roku Strzeмиński zaczął malować „Kompozycje architektoniczne”, przedstawiające proste podziały płaszczyzn z zastosowaniem tego samego modułu, który jest w „Kompozycjach przestrzennych”, to znaczy 5:8. Myślę, że gdyby namalowane przez niego formy potraktować jako spłaszczone modele, wyznaczyć linie podziału i odpowiednio poprzecinać, dałoby się z nich ustawić analogiczne, podobne „kompozycje przestrzenne”. Przy tym jednak: pierwsza „Kompozycja przestrzenna” Kobro datowana jest na 1925 rok. Jeśli ta data jest pewna, to może Strzeмиński podchwycił i rozwinął idee Kobro? To wszystko mogło być też równoległe – a nawet niezauważalne dla obu stron – dla zgodnie i wspólnie pracującego wówczas małżeństwa.

Patrząc choćby tylko na ówczesną współpracę Kobro z mężem, widać uzależnienie jej osiągnięć. A można tę całą sprawę rozważyć jeszcze szerzej – w perspektywie pracy polskich grup artystycznych, do których oboje należeli, a także kontaktów z artystami zagranicznymi, rozwiązującymi podobne problemy w kręgu konstruktywizmu i neoplastycyzmu. Istniały przecież kontakty „Praesensu” z Van Doesburgiem czy Vantongerloo.

Warto tu dodać, że po 1924 roku – po rzeźbach suprematycznych – Katarzyna Kobro robiła także akty-bryły, a na 1926 rok datowana jest jej, później zniszczona, zupełnie inna niż „Kompozycje przestrzenne”, praca o tytule „Rzeźba przestrzenna”. Oczywiście, nie ma niczego dziwnego w wielotorowości, zajmowaniu się wyraźnie zróżnicowanymi rzeczami w tym samym czasie, ale ...

Trzeba też dodać, że czas powstania „Kompozycji przestrzennych” nie jest dokładnie znany; nie zostały też one podpisane. Podpis Kobro widnieje wyłącznie na 9. pracy tej serii, pochodzącej z 1933 roku, wykonanej z innego materiału i przy innym module.

N.S.: Czy to znaczy, że podważa Pan generalnie autorstwo mojej matki?

Z.T.: *Skądże! Chcę tylko zwrócić uwagę na całkowicie niejasną sytuację i na wiele zasadniczych spraw, których nie da się już chyba wyjaśnić. Dla mnie najważniejszym potwierdzeniem autorstwa Kobro jest stanowisko Strzeмиńskiego. Jeżeli to nie ona byłaby twórczynią „Kompozycji przestrzennych”, to on z pewnością nie mówiłby o tym, i nie pisał z nią wspólnej książki o tym samym tytule. Podpisałby ją sam, jak swoje inne teksty. Przynajmniej tak rozumiem psychikę Pani ojca... Natomiast czymś oczywistym jest wspólnota pracy – Strzeмиńskiego o tej sprawie nie można do końca wyłączyć. Choć i jego twórczość nie jest wytłumaczona do końca. Na przykład, analizując prace Strzeмиńskiego zapomina się zupełnie, że dobrze widział tylko jednym okiem. Wydaje mi się to bardzo ważne dla jego rozumienia sztuki.*

N.S.: Dlatego myślę, że koncepcja rzeźb przestrzennych należy wyłącznie do mojej matki. Przy jednoocznym widzeniu nie widzi się przestrzennie. Można to sprawdzić przeprowadzając okulistyczne doświadczenia. Ojciec widział płasko.

Z.T.: *W pewien sposób jednooczne widzenie Strzeмиńskiego jest też ważne przy ujmowaniu jego koncepcji unizmu, przy rozumieniu jego obrazów solarystycznych, a także teoretycznych zainteresowań samym malarskim widzeniem, owocującym ostatecznie „Teorią widzenia”. Widać w tym wszystkim konsekwencję poszukiwań – idą one w podobnym kierunku.*

N.S.: Oczywiście, choć w obrazach zdarzają się także motywy obecne w twórczości matki. Sam Pan przypomniał – „Kompozycje architektoniczne”.

Z.T.: *Czy wie Pani, jak przebiegało pisanie tekstu „Kompozycji przestrzennych”...?*

N.S.: Wiem z opowiadań, że pisała je matka po polsku, z błędami, a ojciec jej teksty redagował – poprawiał stylistykę i, oczywiście, ortografię. Być może, trudniejsze fragmenty pisała po rosyjsku, a potem wspólnie tłumaczyli.

Z.T.: *Czy nie sądzi Pani, że Strzeмиński, poprawiając, uszczegółowił też różne idee w tej pracy?*

N.S.: Być może, ale niech Pan sobie przypomni, jak o tych samych sprawach mówiła Kobro w swej wypowiedzi *Rzeźba i bryła*, opublikowanej w „Europie” w tym samym, 1929 roku, w którym była pisana wspólna książka: „Rzeźba jest kształtowaniem przestrzeni. Chcąc poznać rzeczywistą tendencję rozwoju rzeźby, należy porównywać najwyższe osiągnięcia teraźniejszości. Nie należy zważać na to, co robi większość

mniejszych rzeźbiarzy, lecz brać pod uwagę jedynie zdobywcze tych, którzy torują drogę. Po drugie: należy stanowczo i bezpowrotnie raz na zawsze uświadomić sobie, że rzeźba nie jest ani literaturą, ani symboliką, ani indywidualną psychologiczną emocją. Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy. Jej mową jest forma i przestrzeń. Stąd wynika obiektywizm najekonomiczniejszego wyrazu formy. Nie ma kilku rozwiązań; jest jedno – najkrótsze i najwłaściwsze.

Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią. Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią wydobywa z rzeźby szczerą prawdę istnienia. Dlatego w rzeźbie nie powinny być kształty przypadkowe. Powinny w niej być tylko te kształty, które ustosunkowują ją do przestrzeni, wiążąc się z nią. Bryła jest kłamstwem wobec istoty rzeźby. Zamyka ona rzeźbę i oddziela ją od przestrzeni; istnieje sama dla siebie i przestrzeń wewnętrzną traktuje jako coś wręcz odmiennego niż przestrzeń zewnętrzną. W rzeczywistości jednak przestrzeń zawsze jest jednakowa i ta sama. Obecnie bryła należy już do historii i jest piękną bajką przeszłości.

Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część tej przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemnie tworzą rytm wymiarów i podziałów, jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej.

Harmonia jedności jest zewnętrznym objawieniem liczby”.

W sumie więc sędzę, że książkę pisała matka, przynajmniej to, co dotyczyło rzeźby. Kiedyś wspomniałam też, że kupiłyśmy z matką *Kompozycję przestrzeni...* w antykwariacie. Matka mi ją zaprezentowała jako swoją książkę i próbowała opowiedzieć, o czym ona jest. Traktowała ją jako coś rzeczywiście własnego.

Z.T.: *W jednym z tekstów o Katarzynie Kobro, podkreślającym jej zasługi jako najoryginalniejszej rzeźbiarki XX wieku, która przekroczyła pojęcie rzeźby jako bryły, i odniosła ją do czasu i przestrzeni, jest też mowa o tym, że miała ona na myśli nie tylko fizyczne, ale i metafizyczne pojęcie przestrzeni. Czy są jednak jakiegokolwiek ślady takiego ujęcia? Zawsze wydawało mi się, że Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński – w odmienności od inicjatorów abstrakcjonizmu, Kazimierza Malewicza, Wasyla Kandyńskiego, czy Pieta Mondriana – byli zdeklarowanymi realistami i nie mieli żadnych mistycznych skłonności.*

N.S.: Rzeczywiście, byli bardzo konkretni. W ich pracy nie było żadnych aspektów mitycznych czy metafizycznych. Dopiero po wojnie matka stała się wierząca i praktykująca, jak mówiłam, ale to inna sprawa.

Z.T.: *Czy można dokładniej określić, dlaczego w ogóle powstały „Kompozycje przestrzenne”? Czy były one przede wszystkim konsekwencją sformalizowanego, abstrakcyjnego, czy też unistycznego myślenia o sztuce, czy też patronowały im idee jakiegoś organicznego powiązania ludzkiego życia z przestrzenią?*

N.S.: Trudno mi dać jednoznaczną odpowiedź. Być może najważniejsze w tym było nowe, rzeźbiarskie rozwiązanie czasoprzestrzenności... Kiedy widziałam dom Rietveldta w Holandii, pomyślałam, jak bardzo niewygodnie musiało się w nim mieszkać. Podobnie niewygodne meble projektował mój ojciec – są one obecnie w Muzeum Sztuki w Łodzi. Po 15 minutach siedzenia w jednym z takich foteli bolał mnie kręgosłup. W biurku funkcjonalny był tylko duży blat – ale nie szuflady. W domu ciągle nam się przewracał zaprojektowany przez niego nocny stolik. To wszystko było więc zrobione dla osiągnięcia jakiejś bryły, jakiegoś kształtu, a nie dla zwykłej wygody. Człowiek miał się dostosować do ładnego przedmiotu.

Matka, na szczęście, nie robiła mebli. Do zaprojektowanego przez nią przedszkola nie chodziłam. Natomiast w „Formie” z 1935 roku pisała:

„Rzeźba powinna być projekcją organizacyjnych i technicznych możliwości epoki. Nasze miasta duszą się przez brak organizacji i planowej rozbudowy. Nasze rzeźby na placach stoją jak kamienie przydrożne i wyrzuty sumienia ku czci i ozdobie tego chaosu.

Moja rzeźba nie jest tym, czego by chcieli w swych salonach zbankrutowani i spatynowani fabrykanci. Nie jest konsekwencją i brudną patyną na symulowanych antykach.

Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania, jako funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń, zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa”.

Jeszcze pełniejszą odpowiedzią na Pana pytanie dotyczące idei *Kompozycji przestrzennych* może być też jej cytat z „Głosu plastyków” z 1937 roku:

„Zadaniem kompozycji przestrzennej jest kształtowanie form, mających wyjście w życie. Kompozycja przestrzenna jest laboratoryjnym badaniem, decydującym o architekturze przyszłych miast.

Kompozycja przestrzenna, stając się architekturą, organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. Jej rytm dzieła plastyki staje się wówczas rytmem ruchu tłumów i jednostek.

Kompozycja przestrzenna stwarza emocje, oparte o zwycięstwo aktywnych sił intelektu ludzkiego nad obecnym stanem irracjonalizmu i chaosu.

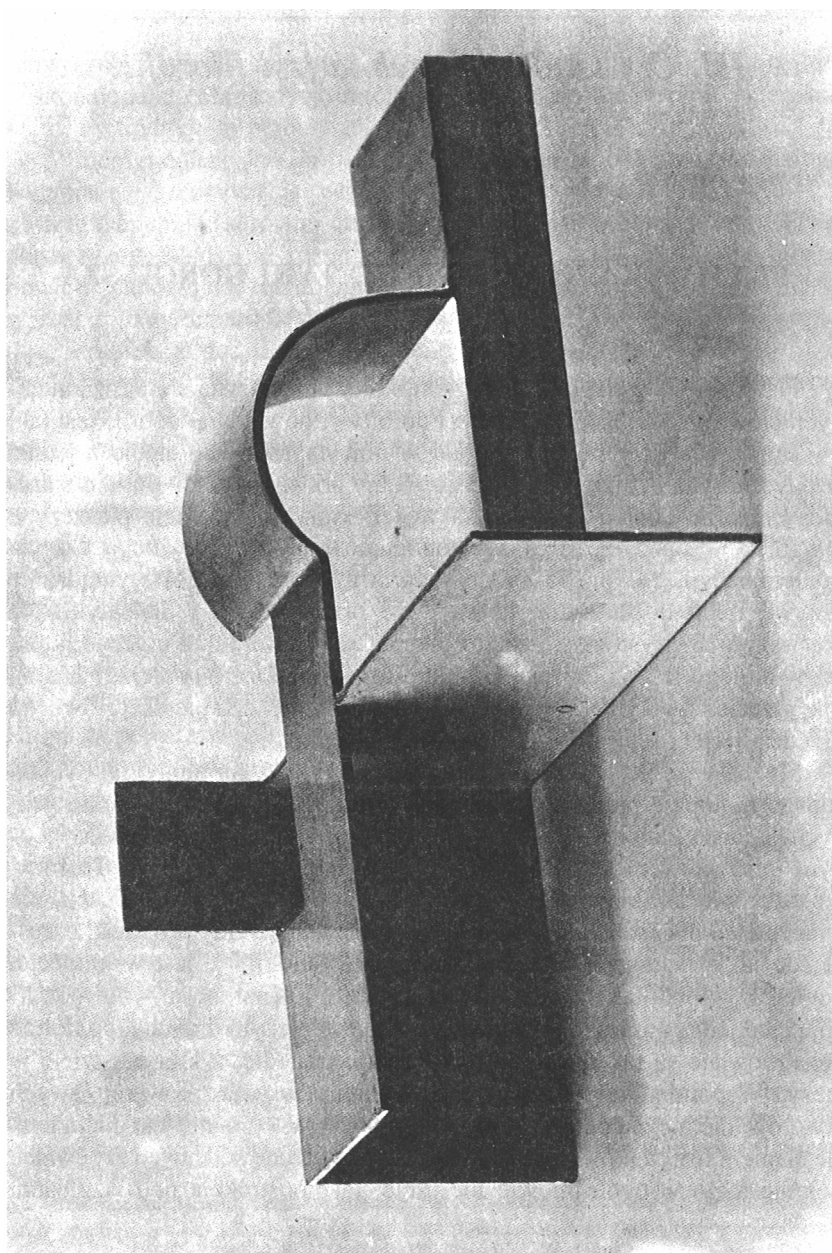
Sztuka nie powinna być luksusem życiowym i kontemplacyjnym smakowaniem form, jakimi artysta ozdobił otaczającą nas rzeczywistość.

Zadaniem sztuki jest współdziałanie w kierunku zwycięstwa wyższych form organizacji życiowej.

Terenem działalności sztuki jest produkcja formy w dziedzinie użyteczności społecznej.

Ostatecznym potwierdzeniem sztuki jest jej użyteczność produkcyjna, osiągnięta środkami przemysłu współczesnej.

Jak widać z powyższego, realizacja dążeń artystycznych, a więc i rozwój sztuki – nie może być realizowany bez zwycięstwa postępowych form organizacji społecznej, otwierających epokę wielkiej budowy życia”.



Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (8)*, [10 × 24 × 15], 1932