

Zofia Krasnowolska-Wesner
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Ciało. Temat ciała w twórczości polskich artystów inspirowanych ezoteryką z początku XX wieku (Dunikowski, Biegas)

Kenneth Clark w liczącej sobie ponad pół wieku, lecz stale pozostającej punktem wyjścia polemiki i przedmiotem ataków książce *Akt. Studium idealnej formy* pisał, że wyobrażenie nagiego ciała nie jest przedmiotem sztuki, lecz formą sztuki, i że pozostaje ciągle najpełniejszym przykładem przeobrażenia materii w formę¹. Nie ma wątpliwości, że obraz przedstawiający ciało oprawiony w ramy i wiszący w galerii jest stenograficznym zapisem sztuki jako takiej, ikoną zachodnioeuropejskiej kultury, symbolem cywilizacji i jej dokonań. Wrażenie to potwierdzają tylko kolekcje muzealne prezentujące profuzję torsów, ud, brzuchów, pośladków, piersi czy kobiecych wagin i męskich członków. Temat ten praktycznie funkcjonuje w sztuce nieprzerwanie.

Historia sztuki uczyniła ze sposobu komponowania i odwzorowywania ciała pierwszy symptom rozpoznawczy ręki artysty, czasu i miejsca powstania dzieła. Sposób namalowania lub wyrzeźbienia ciała stał się istotną przesłanką do odkrywania treści i sensu dzieła sztuki. Stosunek zatem do zmysłowo rozumianej materii określa dzieło i artystę, jego umiejętności warsztatowe, ale także wskazuje na jego stosunek do ciała jako wartości religijnej, historycznospołecznej czy moralnej. Kreowanie ludzkiego ciała wiązało się integralnie ze sposobem odtwarzania materii przyrody i wszelkich innych rzeczy, które mogłyby wywypuklać cielesność człowieka bądź służyć jego dematerializacji. Koncepcja człowieka i jego cielesności warunkuje zatem wizualizację fizyczną, ale także cechy duchowe, wewnętrzne przedstawionej postaci, często skrywane w bezpośrednim oglądzie. Materia — zarówno stworzona, jak i ta odtworzona w sztuce — jest różnorodnie warunkowana tym, co ją otacza. Ciało ludzkie, jak je rozumiała sztuka w kategoriach religijnych, było „pojemnikiem” duszy lub jej medium. Jeżeli nawet pierwsze i ostateczne miejsce

było przyznawane wartości cielesnej, to ona sama ewokowała w odbiorcy asocjacje pozacielesne i pozazmysłowe². Tak więc ciało miało od samego początku sztuki swoje odrębne kategorie: wyobrażało zarówno piękno zewnętrzne — cielesne, jak i piękno wewnętrzne — duchowe³.

Na początku XX wieku temat ten stał się jednym z półdoświadczalnych dla wielu kierunków nowoczesnych i różnorodnych artystycznych eksperymentów, w tym także inspirowanych naukami ezoterycznymi. Nagie ciało — jak żaden inny motyw naładowane emocjami, poruszające instynkty, budzące pożądanie lub wstyd — przekształcało tu bywało w element czysto formalny. Jest kształtem, bryłą czy wreszcie niemal abstrakcyjną kompozycją. Jest pretekstem do poszukiwania nowej formy, nowego wymiaru, nowej rzeczywistości. Temat ten posłużył także twórcom do kształtowania języka uniwersalnego, który stworzyłby duchowo-artystyczną jedność wszechświata i unifikował twórczość artystyczną, o czym pisał już w 1891 roku Albert Aurier:

Bezpośrednie wyrażanie przedmiotów w malarstwie nie może być prawidłowym i ostatecznym celem malarstwa, podobnie zresztą żadnej sztuki. Przeznaczeniem malarstwa jest wyrażanie idei poprzez tłumaczenie ich na specjalny język. W oczach artysty, jako człowieka wyrażającego byty absolutne, przedmioty nie mogą

² Zob. na ten temat: U. Mazurczak, *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. 1, Lublin 2012; M. U. Mazurczak, *Ciało i jego cień. Refleksje nad sposobami ukazywania ciała w malarstwie europejskim*, „Ethos”, 82–83, 2008, nr 2–3, s. 129–148; eadem, *Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce*, [w:] *Sztuka i realizm. Księga pamiątkowa z okazji Jubileuszu urodzin pracy naukowej na KUL Profesora Henryka Kieresa*, Lublin 2014; eadem, *Dwie starożytne tradycje rozumienia ciała w sztuce średniowiecznej*, „Roczniki Humanistyczne”, 54–55, 2007, s. 3, s. 157–180 (tam też bibliografia zagadnienia).

³ Piękno z ciała i piękno z ducha było interpretowane jako jedno w stworzeniu człowieka według Księgi Rodzaju. Zob. eadem, *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii...*, s. 32–67.

¹ K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, Warszawa 1998.

posiadać wartości jako przedmioty. Dla artysty mogą to być jedynie znaki. Są to litery ogromnego alfabetu, które wypełnić potrafi tylko człowiek utalentowany. Zapisać myśl lub poemat przy pomocy znaków, pamiętając o tym, że znak, jakkolwiek nieodzowny, sam w sobie jest niczym, i że tylko idea jest wszystkim – oto zadanie artysty⁴.

Problem struktury znaków języka uniwersalnego, a zarazem nowego podejścia do twórczości, wiązał się z istotą ezoteryzmu. Dążenie do „tajemnicy znaku”, wiara w jego moc skłaniały artystów do poszukiwania języka uniwersalnego, gwarantującego zrozumienie i porozumienie. Poszukiwania nowej formy wyrazu artystycznego miały doprowadzić do powstania nowej sztuki, w której

(...) każdy symbol i każda kombinacja symboli wiodą nie tu, czy gdzie indziej, nie ku poszczególnym przykładom, eksperymentom i dowodom, lecz ku centrum, ku tajemnicy i najtajniejszej głębi świata, ku prawdzie⁵.

Atrakcyjność tych koncepcji znalazła szerokie poparcie wśród wielu artystów początku XX wieku niezależnie od granic krajów czy kontynentów. Był to czas działalności licznych stowarzyszeń zgłębiających tajniki okultyzmu, spirytyzmu, kabały, magii, astrologii – ogólnie mówiąc ezoteryzmu. W ruchu tym brali udział malarze, rzeźbiarze, graficy, muzycy, pisarze – twórcy, dla których ezoteryzm stanowił bodziec do nieustannych poszukiwań filozoficzno-artystycznych, stał się źródłem nowych tematów i środków wyrazu. Ezoteryzm przyciągał ludzi usiłujących zrozumieć siebie i świat, poszukujących prawdy i sensu życia. W latach 1907–1939 na gruncie polskim (zwłaszcza w Krakowie i we Lwowie) wśród artystów wielką popularnością cieszyła się antropozofia. Nauka Rudolfa Steinera i jego wizjonerskie projekty obejmujące architekturę, wzornictwo przemysłowe, rzeźbę, witrażownictwo, teatr i taniec były niezwykle inspirujące dla artystów początku XX wieku. Wielu artystów aktywnie działało w Towarzystwie Antropozoficznym, uczestnicząc w wykładach prowadzonych przez Doktora Steinera, organizowanych w całej Europie⁶. Wśród jego sympatyków znaleźli się: poetka Bronisława Ostrowska i jej mąż rzeźbiarz Stanisław Ostrowski,

Franciszek Siedlecki oraz jego żona Wiga, którzy od 1914 roku uczestniczyli w budowie Goetheanum. Sympatykiem Steinera był także Stanisław Stuckgold – wybitna osobowość w międzynarodowym środowisku intelektualnym Monachium i Paryża. Posłańcem Doktora Steinera był młodopolski artysta malarz, urodzony we Lwowie, a związany z Krakowem, Tadeusz Rychter⁷. Propagatorami antropozofii wśród artystów krakowskich byli współzałożyciele słynnych „Warsztatów Krakowskich” Henryk Kunzek i Karol Homolacs. Obydwaj figurują na liście członków Towarzystwa Antropozoficznego. Wśród młodopolskich adeptów nauki Steinera z Galicji wyjątkowe miejsce zajmują wybitne lwowskie rzeźbiarki: Luna Drexler, która podobnie jak Siedleccy brała udział w budowie Goetheanum, a od 1929 roku przewodniczyła polskiemu oddziałowi Towarzystwa Antropozoficznego oraz członkini tegoż – Zofia Baltarowicz-Dzielińska, która w obszernych dziennikach szczegółowo opisała jego działalność⁸. W wyniku fascynacji nauką Steinera powstawały odważne koncepcje artystyczne, będące formą wyrażenia doświadczeń duchowych, ale też próbą stworzenia nowego języka, pokazującego rozszerzenie percepcji.

Szczególną rolę w wyrażaniu treści ezoterycznych, które w tradycyjnych formach sztuki nie mogły być wyrażone, odegrała twórczość absolwentów krakowskiej „majsterszuli” prowadzonej przez Konstantego Laszczkę⁹: Bolesława Biegasa (lata nauki 1896–1901) oraz Xawerego Dunikowskiego (lata nauki 1899–1903). Pracownia kierowana przez Laszczkę umożliwiała studentom opanowanie sztuki modelowania, zapoznanie z nowymi technikami odbiegającymi od obowiązujących konwencji, dawała możliwość oderwania się od sztywnych praktyk akademickich. Widać to m.in. w portretach Biegasa, które nie mają formy pełnej rzeźby, ale przypominają maski, czy w kompozycjach Dunikowskiego, który preferuje kompozycje ograniczające się do torsów lub ściętych korpusów. Laszczka był doskonale zorientowany w najnowszych

wieku; M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX-początku XX wieku*, Gdańsk 2010; <http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/3230>

⁷ Ciekawym źródłem wiedzy o polskich antropozofach są opracowania: Haliny Ostrowskiej-Grabskiej, *Bric a Brac 1848–1939*, Warszawa 1978, a także Moniki Rzeczyckiej, *Młodopolska antropozofia (Kraków i okolice)*, [w:] *Wokół wizji i fascynacji Srebrnego wieku*, red. F. Apanowicz, M. Rzeczycka, Gdańsk 2008, s. 106–122.

⁸ Z. Baltarowicz-Dzielińska, *Mój życiorys*, archiwum TPSP w Krakowie oraz dokumenty znajdujące się w archiwum ASP w Krakowie.

⁹ Konstanty Laszczka od 1900 do 1935 roku był kierownikiem katedry rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W roku 1905 został profesorem zwyczajnym, a w 1911 mianowano go rektorem tejże uczelni.

⁴ Cyt. za: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 269–270.

⁵ H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, Poznań 1971, s. 132.

⁶ Zob. np. E. Biernat, *Symboliści rosyjscy i Rudolf Steiner*, [w:] *Światło i ciemność w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 2, Gdańsk 2006; E. Biernat, *„Doktor i Dornach”. Wspomnienia o Rudolfie Steinerze*, [w:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX*

trendach w dziedzinie rzeźby, inspirowała go sztuka Rodina. Pomimo szacunku, jakim darzył sztukę starożytną, wskazywał nowe drogi. Interesowała go sztuka średniowieczna, ludowa i mitologia słowiańska. Duży wpływ na twórczość Laszczki wywarł Stanisław Przybyszewski, który jesienią 1898 roku przeniósł się do Krakowa i mieszkał tu do roku 1900. Pisarz otworzył przed artystami nowe możliwości działań poznawczych i twórczych opartych na intuicyjno-emocjonalnym przeżyciu, na doznaniach psychicznych wolnych od kontroli umysłu i na metafizycznych iluminacjach obejmujących sferę zjawisk i wrażeń pozostających poza doświadczeniem zmysłowym. Jak twierdził, dążenie do takich stanów powinno być celem prawdziwego artysty, który jako jednostka autonomiczna tylko w taki sposób może uzyskać ekspresję własnej osobowości¹⁰. Przybyszewski był rzecznikiem symbolicznego postrzegania rzeczywistości objawiającej się w „fenomenach bytu”, znakach, symbolach „innego wyższego świata”, które pozwalają docierać do „istoty rzeczy” wyłuskanej z magmy zjawisk pospolitych, przypadkowych, przemijających¹¹. Wszystkie dostępne zmysłom „cząstki i cząsteczki świata” artysta winien intuicyjnie przepracować w swojej duszy i związać w jedną całość. Kategorie twórczości artystycznej i związanych z nią pojęć płci, losu, duszy, Przybyszewski rozpatrywał w pewnym porządku symbolicznym, który za jego sprawą stał się wówczas filozofią sztuki kreującą modernistyczne utopie. Do wyznawców teorii Przybyszewskiego, pod wpływem Laszczki, dołączyli jego uczniowie Biegas i Dunikowski, który wspominał:

Ten (Przybyszewski) wywarł na mnie wpływ ogromny. (...). Gdy tylko w Krakowie zjawił się Przybyszewski od razu byłem wśród jego wyznawców. (...) Panie, to nie do wiary, czym był Przybyszewski w tych latach w Krakowie: gdyby po jednej stronie ulicy szedł Chrystus, a po drugiej Przybyszewski – to wszyscy ludzie patrzyliby na Przybyszewskiego¹².

¹⁰ K. Janicka, *O poglądach estetycznych Stanisława Przybyszewskiego*, „Sztuka i Krytyka”, 1956, nr 3–4, s. 176–196.

¹¹ Ibidem.

¹² *Dunikowski o Młodej Polsce*, rozmowa Juliusza Starzyńskiego z Xawerym Dunikowskim, [w:] J. Starzyński, *Polska droga do niepodległości w sztuce*, Warszawa, 1973, s. 136. Rozmowa ta została opublikowana także w czasopiśmie „Sztuka i Krytyka”, 1957, nr 34, s. 288–304. Dodam, że utwór *De profundis* publikowany w „Życiu” (1900, nr 1) zawierał reprodukcję płaskorzeźbionej plakietki z głową Kaina, sygnowanej przez Dunikowskiego. Kain ma kurczowo splecione ręce, a jego głowę oplata wąż.

W 1899 roku Biegas zaprezentował na wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych dwie prace: *Piektło* i *Rozpacz*, w których widać wpływ pism Przybyszewskiego oraz twórczości norweskiego artysty Gustava Vigelanda. Pierwsza z nich przedstawia ciało nagiego mężczyzny z wyciągniętymi ramionami, otoczonego siecią linii przypominających płomień. Jest to zapewne personifikacja szatana. Rzeźba *Rozpacz*, znana jedynie z fotografii, ma formę reliefu wypukłego. Przedstawia obnażoną postać z dwiema zaciśniętymi pięściami, którego otaczają inne ręce, wystające z tła i szarpiące jego ubranie. Dłonie zajmują ważne miejsce w twórczości malarskiej i rzeźbiarskiej Biegasa, np. w całej w serii *Ręce myślicieli*. Temat śmierci obecny w pismach Przybyszewskiego stał się plastycznym obrazem metafizycznych strapień Biegasa. Ciężar „satanizmu” Przybyszewskiego widać nie tylko w jego twórczości artystycznej, ale i literackiej, o czym świadczy wydana w 1902 roku, własnym kosztem, książka *Przyszłość i przeszłość*, w której znalazły się następujące teksty: *Bóg-świat*, *Obraz sztuki życia* i *Księżyc*, który doskonale pokazuje metafizyczne poglądy i obsesje Biegasa, skupiające się wokół walki sił dobra i zła¹³. Widać to również w twórczości artystycznej powstałej po 1900 roku, w których odrzuca normatywne kanony anatomiczne i ekspozuje ciała udreżone i wychudzone, niemal pozbawione mięśni. Fascynacja złem, horrorem i koszmarem stała się nieodłącznym elementem estetyki Biegasa, co potwierdzają rzeźby *Koniec świata*, a także *Wampir wojny*, które zostały zaprezentowane w Wiedniu. W 1901 roku Biegas stworzył *Księgę życia* – rzeźbę, po której był zmuszony opuścić pracownię Laszczki¹⁴. Dzieło wyróżnia się formalnym uproszczeniem. Jej strukturę wyznacza geo-

¹³ W 1903 roku artysta napisał esej zatytułowany *Wędrownka ducha myśli*, wydany następnie przez Drukarnię Narodową w Krakowie. Jest to jeden z nielicznych utworów Biegasa, który nie ma formy sztuki teatralnej. To metafizyczna, poetycka wizja, podzielona na osiemnaście rozdziałów, w której Biegas przedstawia swoje kosmogoniczne strapienia. Wydanie zostało zilustrowane rzeźbami artysty: *Życie*, *Piec tajemnic*, *Wędrownka ducha myśli*, *Zagadka*, *Świat* oraz *Przeczenie*. Tytuł i narracja utworu były utrzymane w młodopolskiej stylistyce pism Przybyszewskiego i przypominały jego teksty ze zbioru *Na drogach duszy*. Biegas przyswoił sobie estetyczne tezy Przybyszewskiego i powtarzał za nim, że „dusza artysty nie powinna się kępować formą; zły to środek i fałszywy, który nieraz zabija siłę twórczą. Sztuki skojarzone są z ołtarzem duszy ludzkiej (...). Artysta, obdarzony łaską natchnienia, przedziera się przez ciemność, zwalcza przeszkody, wkracza myślą w dal, łamie zapory, dzielące go od źródeł zaświatów; tam zdąża owiany marzeniem, poszukując ogniska siły tajemniczej” (wypowiedzi Biegasa opublikowane w: H. Biegeleisen, *Biegas*, Lwów 1911).

¹⁴ Zob. na ten temat: X. Deryng, *Bolesław Biegas*, Warszawa, s. 26. Jest to najpełniejsze z dotychczasowych opracowań dotyczących życia i twórczości Bolesława Biegasa.

metryzacja. Spłaszczony tors składa się z dwóch trapezów, a z nich wyłaniają się symetrycznie ułożone ramiona. Ręce jakby spuchnięte, nieproporcjonalnie duże, przypominają szpony drapieżnego ptaka, który chwyta za książkę¹⁵. Są bardzo ekspresjonistyczne, w przeciwieństwie do twarzy, której anatomiczne elementy zostały zatarte. Czaszka przyjmuje jajowaty kształt, który będzie nadal rozwijany i uzyska najpełniejszą formę w *Sfinksie* (1902). W 1901 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zostały przedstawione rzeźby *Noc*, *Wiatr* i *Walka o byt*. Pierwsza wyobraża sylwetkę kobiety uosabiającej noc i trzymającej dziecko. Linie twarzy postaci są ostre, bardzo uproszczone i kontrastują z łagodnie falującymi włosami, które zdradzają wpływ estetyki secesyjnej. Głowa kobiety jest odchylona do tyłu, sztywne ramiona otaczają zamyśloną twarz skulonego w sobie, wychudzonego dziecka. Z pukli włosów wyłania się jednocześnie głowa ptaka z zakrzywionym dziobem i na w pół widoczna maska. Wychudzone ramiona dziecka splatają się z ramionami kobiety, które mają wygląd świątynnych kolumn. Podobnie jak *Księga życia*, także *Noc* zapowiada odejście Biegasa w kierunku abstrakcji. Druga z rzeźb wystawionych w Zachęcie *Walka o byt* jest kompozycją złożoną z siedmiu głów, a pomiędzy nich wystają wyciągnięte pięści. Większość twarzy odsłania uzębienie. Dwie głowy umieszczone u dołu z lewej strony uosabiają śmierć. Jedynie głowa umieszczona w środku całej rzeźby nie ma przerażającego charakteru pozostałych. Wyraźnie widać tu wpływ twórczości popularnego wówczas artysty Edwarda Muncha, zwłaszcza jego obrazu *Krzyk*. *Walka o byt* wydaje się trójwymiarową wersją słynnego płótna. W latach 1902–1903, mieszkając już w Paryżu, Biegas stworzył serie *Sfinksów* przedstawionych w formie popiersi, których anatomiczne elementy, oprócz nosa, ograniczają się do linii naniesionych na poziomie podbródka jakby przy użyciu cyrkla i linijki, zamkniętych w formie trapezu z wydatnymi łukami brwiowymi. Usta są ledwie zaznaczone, ramiona zanikają całkowicie zastąpione przez prosty, spłaszczony łuk, na szczycie którego rozmieszczone są symetrycznie zgięte, pozbawione objętości palce. Brakuje uszu, a wypukła czaszka wydaje się ubrana w hełm. Jest to idealne potwierdzenie zerwania z naturalistycznymi i realistycznymi konwencjami, a faktura gipsu przypomina wyglądem afrykańskie maski. Najbardziej niezwykłą w cyklu *Sfinksów* wydaje się rzeźba

pt. *Sfinks trynitarny*, nazywana również *Zagadką*. Ujęcie rąk (haczykowate) z punktu widzenia formy stanowi kulminację geometrycznych poszukiwań Biegasa. Oczy *Sfinksa* nie mają powiek, niewidoczne są również ich migdałowe kontury. Pozostały jedynie duże okrągłe oczodoły, które nabierają kosmicznego wymiaru, gdyż w każdym z nich są umieszczone cztery okrągłe elementy. Całość przypomina bardziej satelity krążące wokół planety niż źrenice i tęczęwki, i jest zapowiedzią sferyzmu, który pojawi się później w malarstwie artysty. Bliski wyobrażeniom *Sfinksa* jest *Bóg*, rzeźba wykonana w 1902 roku i wystawiona w holu redakcji pisma „La Plume”. Kompozycja ma zdecydowanie charakter architektoniczny. Artysta przedłużył proste, równoległe linie twarzy aż do podstawy. Łuki brwiowe, niczym sklepienia, są oddzielone kolumną nosa. Podbródek maskują wyryte bruzdy brody. Warto w tym miejscu dodać, że sam motyw sfinksa był niemalże obsesyjny dla środowisk ezoterycznych i może wywoływać wiele skojarzeń. Sfinks to nie tylko najszerzej rozumiana tajemnica, ale i strażnik owej tajemniczości i sekretów, strażnik *sacrum*, apotropaion, figura inicjacji, samo milczenie, egzotyizm, ambiwalencja i spójna jedność; pradawna, zapomniana mądrość (tu często pojawiają się sugestie konieksji najświetniejszego posągu Wielkiego Sfinksa z egipskiej Gizy – a i samej hybrydycznej idei sfinksa – z dziedzictwem znacznie bardziej odległej chronologicznie, starszej aniżeli staroegipska, tajemniczej, zaginionej cywilizacji – Antlantydy). Sfinks bywał uosobieniem pamięci, tradycji, historii, wieczności i wiecznego trwania, a zarazem nieuchronnego przemijania czasu, śmierci, świata pozagrobowego, grozy, lęku, cierpienia, pustki i melancholii. Sfinks jest postrzegany jako alegoria samego Egiptu (pradawnej, potężnej cywilizacji faraonów) i – ogólnie – kontynentu Afryki. Motyw ten był utożsamiany z mitologią (*in genere*), religią (i samego *sacrum*), ale i pogaństwem, magią, sztuką i wiedzą, nauką, majestatem, siłą i potęgą. Poza tym sfinks jest istotą hybrydyczną, zwierzęciem, które staje się człowiekiem. To symbol zmiany statusu ontologicznego człowieka z istoty targanej instynktem (zwierzę) do istoty kontrolującej popędy – człowieka, który staje się świadomym uczestnikiem kosmicznej ewolucji.

Motyw sfinksa powrócił w twórczości Biegasa w 1909 roku w serii rzeźb dwustronnych imponujących rozmiarów, o wyraźnym charakterze metafizycznym: *Spokój medytacji/Filozofia*, *Sfinks/Tajemnica*, *Mądrość/Tworzenie*, *Przeznaczenie/Wieczność tajemnicy*, *Groza/ Wszechpotęga*, *Siła woli/Smutek*, *Życie/Przestrzeń*. Biegas, porzucając geometryzację, skupił się

¹⁵ Podobne nieproporcjonalnie wielkie ręce pojawiają się w rzeźbach Dunikowskiego, np. *Tchnienie* (1903) oraz *Fatum* (1904).

tu na anatomii, którą przedstawia z dużą precyzją. Większość tych rzeźb cechuje dwupłciowość – mają zarówno stronę kobiecą, jak i męską. Znamienne, że znaczna ich część przedstawia bohaterów obecnych w jego sztukach teatralnych, opublikowanych w 1908 i 1909 roku w zbiorach *Orfida* i *Bramir*¹⁶.

Problematyka ciała i cielesności w zetknięciu z naukami ezoterycznymi była także obecna w twórczości Dunikowskiego. W pierwszej dekadzie XX wieku artysta stworzył zespół rzeźb, w których dotykał „rzeczy pierwszych”: mitów, fenomenu bóstwa i wiary, istnienia człowieka, kategorii bytu, szczęścia, cierpienia, walki, losu, narodzin, śmierci i miłości, Erosa i Thanatosa, a także tajemnicy twórczości – archetypicznych toposów przekazywanych kolejnym pokoleniom przez „genetyczną pamięć” ludzkości. Tworzył rzeźby, w których ujawniał ich znaczenia pierwotne, fundamentalne, i ten powrót do źródeł był odpowiedzią na żywą w epoce modernizmu potrzebę mitologizacji rzeczywistości¹⁷. Dunikowskiego fascynowało wszystko co „przedwieczne” czy najdawniejsze, stąd fascynacja paleolitycznymi rytami i malowidłami z jaskini Altamira. Artysta sięgał także do najstarszych archetypów, czerpał ze świata mitów greckich, czego najpełniejszym przykładem jest wykonana w 1903 roku rzeźba *Prometeusz*. W dziele tym powalonego nagiego mężczyźnię atakuje nie drapieżny ptak, lecz inny człowiek, będący uosobieniem przemocy wobec „drugiego”. Ta rzeźbiarska grupa, której artysta nadał osobliwą narrację, była metaforą ludzkiego losu, odwiecznych konfliktów i zmagania bezimiennych ludzi, personifikacją kata i ofiary, a także wyobrażeniem niekończącej się walki z siłami od nas potężniejszymi. Zachowana grupa *Prometeusza*¹⁸ odznacza się spontanicznie kształtowaną, pozornie niedbałą formą. Jest to pospiesznie modelowana bryła z chropowatą fakturą. To dzieło wykraczało poza zasady poprawności warsztatowej, jakiej oczekiwano od studenta Akademii Sztuk Pięknych. Dunikowski stworzył dzieło stojące poza akceptowanym kanonem akademickim, niepokorne, prowokacyjne, naładowane ogromnym ładunkiem ekspresji, napięcia, emocji i siły rażenia. Nie dbając o tradycyjną doskonałość warsztatu, Dunikowski pozostawił

wiele swych wczesnych dzieł w fazie *non finito*, na etapie szkicu. W 1903 roku powstała znacząca rzeźba eksponująca ciało pt. *Człowiek (Antropos)*, dzieło zaginione). Oszczędnie, niemal ascetycznie modelowany nagi człowiek z ciałem ledwie przetartym gipsową fakturą. Postać jest przedstawiona w pozie klęczącej, zgarbionej z głową wspartą na zaciśniętych dłoniach. Objawiał się jako uniwersalny symbol ludzkiej egzystencji przygniecionej ciężarem bytowania, z przejmującym wyrazem zadumy, namysłu, refleksji, skupienia na własnej podmiotowości, skrywanych zmagania z własnym ego lub postawy obronnej wobec zagrożeń niesionych przez życie. C. Jellenta zwrócił uwagę na melancholijny aspekt wycofania, odcięcia się od świata, bo ów *Człowiek*

schowany w skupienie własnych myśli, przysiadł tak, jak gdyby chciał, żeby wszystko, co idzie, co mogłoby go zawadzić, zaczepić, przeszło ponad nim; skurczył się, głowę wcisnął w ręce, w oczy swoje wpakował cały mózg, całe napięcie ducha, ale to, czego unika i przed czym ucieka – kobieta, natręt, intruz, wróg duszy i samotności – nasłada mu na kark, przeszkadza i dręczy swą obecnością¹⁹.

Kolejnym dziełem Dunikowskiego, w którym doprowadził swoją wizję spraw człowieczych do najwyższej intensywności było *Fatum* (1904)²⁰. Artysta po mistrzowsku posłużył się deformacją kształtów dochodzących niemal do granic abstrakcji, grą kontrastów potężnych mas i gładkich, surowych płaszczyzn, i doszedł do szczytu syntezy, zwięzłości, plastycznego skrótu – znaku symbolicznych treści²¹. Nie obchodziła go poprawność anatomiczna dwóch wtopionych w siebie figur; ustalał dowolnie ich proporcje, tworząc porażającą wizję fatalnego uwięzienia w cielesności. Obie postacie bardziej przypominają zjawy niż żywych ludzi i, jak się zdaje, mają cechy Androgyne – istot oczyszczonych z widomych znamion płci. Wybitnie nowatorskim osiągnięciem Dunikowskiego, w sposób interesujący prezentującym ciało, jest *Tchnienie* (ok. 1903), na poły abstrakcyjna kompozycja, niemająca dotąd żadnego

¹⁶ Pierwsza z tych publikacji obejmuje sześć dramatów: *Boguj, Syn wieczności, Samon i Nila, Orfida, Rydół i Lawira*, druga zawiera pięć sztuk: *Bramir, Ludor „Ganir”, Alkada i Michał Anioł*.

¹⁷ Na ten temat zob. A. Melbechowska-Luty, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012, s. 43.

¹⁸ Dunikowski powtarzał *Prometeusza* kilkakrotnie. Tylko jedna, odlana w gipsie patynowanym, zachowała się w Królikarni. Dodam, że w 1905 roku prawie identyczną kompozycję wystawił w Salonie Krywulta pod tytułem *Beznadziejność*, uległa ona zniszczeniu spadając ze stelaża.

¹⁹ C. Jellenta, *Rzeźbiarz Dunikowski*, „Ateneum” 1903, s. 1, s. 107. Cyt. za: A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, s. 50.

²⁰ Dunikowski pracował nad *Fatum* od 1904 roku w różnych technikach i wymiarach. Oprócz gipsowego pierwowzoru w Królikarni zachowały się (różniące się szczegółami) cztery repliki – dwie w gipsie, jedna odlana w brązie i jedna odkuta w piaskowcu, eksponowana w parku w Królikarni, która była własnością Antoniego Cierplikowskiego.

²¹ Zob. P. Szubert (red.), *Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku* [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1999, s. 194.

odpowiednika. Jej syntetyczna forma, oczyszczona z wszelkich zbędnych elementów (zgodnie z tezą Goethego, który mawiał, że ograniczenia czynią mistrza), została sprowadzona do prostej kubistycznej bryły. Rzeźba przedstawia ogromną półfigurę kobiety z pochyloną, łysą głową, przytulającą i dotykającą ustami noworodka. O sile wyrazu tego dzieła decyduje jego zwarta bryła oraz zdefiniowanie płaszczyzny i plany łączące gładkie powierzchnie z kanciastymi krawędziami. Monumentalna postać matki, z jajowatą głową i twarzą, opracowana jak maska, została ujęta w formie trapezu. Jej ogromna, większa od głowy, wyraźnie zarysowana ręka, podtrzymuje noworodka sprowadzonego do formy geometrycznej – jakby znaku nowego życia. Niewątpliwie jest to jedna z wielu zagadkowych rzeźb artysty, które trudno zdefiniować. Przesycona metafizyczną aurą, nasuwa liczne skojarzenia, porusza wyobraźnię i prowokuje do nowych pytań. Z jednej strony mamy tutaj pochwałę miłości macierzyńskiej, ale również jak pisze A. Melbechowska-Luty:

poczucie głębszego, bardziej uniwersalnego sensu podsuwa jeszcze inną, ukrytą pod warstwą rodzicielstwa warstwę semantyczną, która może być odczytana jako wskazanie na symboliczny akt kreacji dotyczący także artysty – demiurga tworzącego swoje – wywołane z nicości – nowe światy²².

Nie ma wątpliwości, że Dunikowski uległ popularnym na początku XX wieku ideom ezoterycznym. Nic nie wiadomo na temat przynależności artysty do jakiegokolwiek formacji ezoterycznej, ale relacje przyjaciół potwierdzają, że podczas pobytu w Paryżu zajmował się chiromancją, interesował „czarną magią”, fascynowały go wyczyny joginów i czytał księgi jogi²³. Jedną z tajemnic, która nurtowała go przez długi czas, była teoria „czwartego wymiaru”, to jest czasu istniejącego obok trzech klasycznych wymiarów geometrii. Stefan Flukowski, który często rozmawiał z artystą, wspominał:

Istotna przyczyna ekspresji, siły i drapieźności rzeźb Dunikowskiego tkwi w trójwymiarowości rzutującej czwarty wymiar, inaczej nieskończoność. Ów czwarty

wymiar sprawia, że odwieczne pojęcie bytu, życia, śmierci, miłości czy cierpienia – tematy zdawałoby się tak młodopolskie i literackie, zagrały w pracach artysty inaczej, niepokojąco, sugestywnie. Stary symbolizm przeobraził się w dramat nieskończonej przestrzeni, kluczowego założenia dwudziestowiecznej myśli²⁴.

Warto podkreślić, że teoria czwartego wymiaru była tematem kluczowym dla ezoteryków. Okazała się skutecznym stymulatorem wyobraźni artystycznej, oddziałując zarówno na kubizm, surrealizm, jak i na konstruktywizm. Czwarty wymiar nie tylko pozwalał wyobraźni podbijać nowe przestrzenie, stwarzał też, chyba po raz ostatni w historii, realną, choć złudną, nadzieję na podjęcie przez nauki ścisłe zagadnień ducha i świadomości. Koncepcja czwartego wymiaru była rozwijana przez Rudolfa Steinera oraz Piotra Uspieńskiego, którego spostrzeżenia na temat widzenia obiektu „przycho-dzącego” z czwartego wymiaru są cenne dla zrozumienia sztuki I połowy XX wieku. Teoria czwartego wymiaru według rosyjskiego filozofa powinna się opierać na uznaniu, że w otaczającym nas świecie istnieją rzeczy i zjawiska, których długości, szerokości i wysokości nie można zmierzyć, które umykają wszelkim pomiarom – istnieją, ale nie mogą zostać zmierzone. Jak pisał Uspieński:

(...) myśl o czwartym wymiarze powinna pojawiać się wówczas, gdy uświadomimy sobie, że we wszystkich zjawiskach widzimy i poznajemy nieporównywalnie mniej, niż się w nich rzeczywiście kryje. Takie są na przykład zjawiska myślenia i życia, jeśli porównywać je z mechanicznymi zjawiskami fizykochemicznymi; takie są wszystkie idee, obrazy, przedstawienia, wspomnienia; takie są sny, twórcza fantazja i tak dalej. Rozpatrując je jako istniejące realnie, obiektywnie i rozumiejąc, że nie wszystko w nich dostrzegamy, możemy przypuszczać, że mają one jakiś inny wymiar oprócz tych, które są nam dostępne, jakąś niemierzalną dla nas rozciągłość²⁵.

Dunikowski zrealizował ideę czwartego wymiaru w ogromnej kompozycji znanej pod nazwą *Grobowiec Bolesława Śmiałego* (1917). Artysta modelował ją w glinie w wojennym Paryżu. Posłużył się tu abstrakcyjną formą wyrosłą na podłożu założeń kubistycznych. Zwięzła kompozycja tego monumentu objawiła się w spiętrzeniu surowych linii

²² A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, s. 55.

²³ Wiadomości na temat pobytu Dunikowskiego w Paryżu podczas Pierwszej Wojny Światowej przekazał Zygmunt Lubicz Zaleski, pisarz, krytyk, dyplomata, animator kultury, członek Komitetu Narodowego Polskiego i prezes Towarzystwa Artystów Polskich. W latach 1904–1925 prowadził dziennik, w którym opisywał wydarzenia ze swojego życia, bieżące wypadki, opinie znajomych i spotkania towarzyskie, w tym także z Dunikowskim.

²⁴ Cyt. za: A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, s. 150.

²⁵ P. Uspieński, *Czwarty wymiar*, Gdańsk 2002, s. 64.

i mocno obciosanych brył wpisanych w wysoki, wyszczerbiony trójkąt, w rytmicznych kontrastach wypukłych i płaskich form oraz w zupełnym zatraceniu perspektywy przez zderzenie planów, w których uwięzły dwie ściśle ze sobą związane figury. Z tła wyłania się zarys profilu Bolesława Śmiałego i jego wzniesionej do góry ręki z mieczem, poniżej została umieszczona skulona postać z opuszczoną jajowatą głową i złamanymi pod ostrym kątem nogami²⁶. Poszukiwania czwartego wymiaru widoczne są również w *Autoportrecie* (1917). Artysta sam objaśnił znaczenie tej rzeźby, nadając jej podtytuły *Idę ku słońcu* lub *Droga do słońca*. W rozmowie z Wacławem Borowym w 1932 roku wspominał ją:

(...) pękata, krępa figura mężczyzny, który gramoli się po ziemi. Niech pan zobaczy głowę, te skośne oczka. Podobny? To jest mój autoportret astralny. Taka wizja wewnętrzna, od środka. Synteza tego pędu w kosmos, jaki człowiek nosi w sobie²⁷.

W tym potężnym wizerunku Dunikowski objawił swoistą harmonię łączącą człowieka z wszechświatem i życiodajną energią czerpaną z kosmosu. Wspartą o podłoże figurę zawiesił w abstrakcyjnej „tęczowej” przestrzeni; wyciągnięte w górę ręce unoszą cząstki kosmicznej bądź ziemskiej materii. Precyzyjnie cięte kubiczne płaszczyzny ustawione w pionowych i skośnych rytmach oraz dynamika ostrych geometrycznych form pozwoliły artyście pokazać postać w ruchu

niekończącego się marszu, z głową o dwóch twarzach (tą prawdziwą oraz zwróconą ku niebu maską). Ekspresję dzieła podkreśla jeszcze wielobarwna polichromia zestawiona z ciepłych brązów, żółcieni, błękitów i akcentów czerwieni. Mieczysław Treter pisał, że:

(...) rzeźbę Dunikowskiego można by rozumieć jako kryształizujące się ciało astralne artysty. Naturalne kształty ludzkiego ciała przestylizowane w konstrukcji stereometrycznej. Z pochylonej głowy tej postaci wyłania się inna, potężniejsza głowa, która uzmysławia właściwą istotę (...) tej indywidualności psychicznej, tego ludzkiego bytu (...); jest to jak gdyby praistność jednostki, zawieszona wśród gwiazd, w pryzmie tęczy barw. Rzeźba ta jest polichromowana, a barwy odpowiadające składnikom widma słonecznego uwydatniają jeszcze dobitniej schematyczną konstrukcję form (...) artysta usiłował przedstawić siebie niejako w świetle analizy spektralnej²⁸.

Twórczość omówionych artystów dowodzi, że utożsamiali oni sztukę z drogą duchowego rozwoju, prowadzącą ku nowej świadomości. A tak często eksploatowana przez nich tematyka ciała nie była czymś „zwyčajnym”, oczywistym. Stała się pretekstem do wyrażania treści tajemnych, niedostępnych poznaniu zmysłowemu, które przekraczały zdolności ludzkiego rozumienia, a ich charakter wchodził w obszar wiedzy niedostępnej profanom, co rodziło pokusę jej rozwikłania.

²⁶ Szerzej na ten temat: A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, s. 152–155.

²⁷ W. Borowy, *Rozmowa z wielkim rzeźbiarzem. Wśród wspaniałych dzieł Ksawerego Dunikowskiego*, „Ekspres Poranny” 1932, nr 50, s. 3. Cyt za: A. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, s. 143.

²⁸ M. Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924. Cyt za: M. Melbechowska-Luty, *Kreator...*, s. 144.