

MAGDALENA SZYPENBEJL-TRACZ

UNIwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Instytut Filozofii i Socjologii
E-MAIL: MAGDALENA.SZYPENBEJL@GMAIL.COM

Karol Homolacs – pojęcie formy organicznej w estetyce (dekoracji)

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest zrekonstruowanie poglądów na temat pojęcia formy organicznej w estetyce dekoracji oraz jej zastosowania w ornamentach. Autor odwołuje się do wybranych teoretyków sztuki, którzy podjęli to zagadnienie, priorytetowo traktując myśl Karola Homolacsa. Zarówno Gottfried Semper, jak i Owen Jones czy Homolacs dostrzegają pewne kontrowersje w związku z kopiowaniem form naturalnych w sztuce dekoracyjnej. Homolacs bada szczegółowo problem kopiowania form naturalnych nie tylko w sztuce ornamentalnej, ale również w sztuce obrazowej. Ponadto konstruuje interesujący opis formy organicznej, odnajdując w niej analogie do formy artystycznej. Wszelka forma występująca w naturze oraz forma artystyczna jest według Homolacsa rezultatem działania na nią dwóch przeciwstawnych sił – różnicujących oraz krystalizujących. Konkluzja dostarcza odpowiedzi na pytanie, czy i w jaki sposób uprawnione jest inspirowanie się twórcami przyrody w twórczości artystycznej. Okazuje się, że poglądy Sempera, Jonesa oraz Homolacsa są w dużym stopniu zbieżne.

SŁOWA KLUCZOWE

Karol Homolacs, Gottfried Semper, Owen Jones, forma organiczna, estetyka dekoracji, ornament

[...] im wierniej naśladowujemy naturę, tym bardziej oddalamy się od prawdziwej sztuki.

O. Jones, *Ornament...*¹

Wstęp

Wzorowanie się na formach organicznych w sztuce było obecne od zawsze. Początki sztuki to właściwie naturalistyczne rysunki zwierząt z epoki kamienia². Były to czasy, w których natura była jedynym otoczeniem człowieka, a zatem to z niej czerpał on bezpośrednio inspirację. W tym nieskomplikowanym procesie twórczym pradawny artysta powtarzał wiernie obrazy, których uprzednio doświadczył³. To z kolei sugeruje pewną odwieczną nierozzerwalność i uzależnienie sztuki od formy organicznej. Według klasycznego rozumienia: „Przyroda jest doskonalsza od sztuki, która nie może jej dorównać, może ją tylko uzupełniać i naśladować”⁴. Wydaje się zatem, że sztuka w dawnym rozumieniu przekreślała realizowanie wartości stawianych wspólnie na pierwszym miejscu, takich jak oryginalność czy nieskrępowana wyobraźnia. Niemniej jednak zdaniem Karola Homolacsa naśladowanie natury „zajmuje wybitne miejsce w sztuce plastycznej człowieka”⁵.

Od strony teoretycznej problem kopiowania zaczęto badać w czasach nowożytnych. O ile czerpanie z natury nie budziło wątpliwości w kontekście sztuki obrazowej, o tyle w sztuce dekoracyjnej wywoływało uzasadnione kontrowersje. Interesujący sposób analizy formy organicznej podjęli dziewiętnastowieczni reformatorzy projektowania w związku z próbą przezwyciężenia kryzysu, którego istnienie zauważyli ówczesni krytycy. Artystom epoki wiktoriańskiej zarzucano mianowicie brak dobrego smaku i nieumiejętność wczucia się w pewne kanony, normy⁶. Wtedy też pojawiły się kontrowersje dotyczące tak zwanego czerpania z natury przy ozdabianiu przedmiotów codziennego użytku. Zwolennikiem deseni płaskich, a co za tym idzie – w mniejszym stopniu odwzorowujących formę organiczną, był Augustus Pugin, pionier neogotyku i ważna postać w historii architektury⁷.

¹ O. Jones, *Ornament. Przykłady rozmaitych stylów w sztuce zdobniczej i architekturze*, tłum. R. Sadowski, J. Kolczyńska, Warszawa 2008, s. 472.

² Zob. K. Homolacs, *Rękodzielnictwo jako sztuka*, Warszawa 1948, s. 9.

³ Idem, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego*, Lwów–Warszawa 1920, s. 12–13.

⁴ W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 291.

⁵ K. Homolacs, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego...*, op. cit., s. 11.

⁶ Zob. E. H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 34.

⁷ Zob. ibidem, s. 34–35.

Kwestią naśladowania form organicznych w sztuce użytkowej zajmował się również architekt i wykładowca w Dreźnie Gottfried Semper. W wykładzie wygłoszonym w 1856 roku Semper poruszył zagadnienie posługiwania się przez sztukę formą organiczną. Według niego naśladownictwo nie jest dla sztuki uprawnionym sposobem odwoływania się do natury, jednak artysta powinien inspirować się dziełami przyrody w tworzeniu, ale w sposób mniej bezpośredni – przez rozumienie i stosowanie praw formy organicznej takich, jak kierunkowość, symetria czy proporcjonalność. Semper postrzegał formę organiczną jako rezultat działania różnych przeciwstawnych sił: grawitacji, rośnięcia, poruszania się oraz jej funkcji⁸.

Zagadnienie formy estetycznej w estetyce dekoracji jest jedynie pewnym wycinkiem niezwykle obszernego tematu inspirowania się twórcami przyrody w sztuce. Ponieważ jednak wycinek ten jest obszarem niezbadanym, a uwagi dotyczące tej kwestii rozproszone są w różnych dziełach, postanowiłam dokonać niejako usystematyzowania teorii odnoszących się do niego, dobierając literaturę w sposób dość subiektywny. Nie tylko ze względu na chronologię tezy Sempera, a także poglądy Owena Jonesa, które pokrótce przybliżę, znajdują się przed częściami tekstu dotyczącymi teorii Karola Homolacsa. Przywołanie koncepcji poprzedników ma stanowić bazę do zrozumienia teorii Homolacsa, w której poruszane zagadnienia znalazły swoje rozwinięcie. Przybliżenie myśli tego ostatniego jest wartościowe również ze względu na fakt, że dotychczas nie została ona opracowana.

Owen Jones⁹

Owen Jones (1809–1874), architekt oraz jeden z najbardziej wpływowych teoretyków sztuki dekoracyjnej XIX wieku¹⁰, jest autorem ponadczasowego dzieła pt. *The Grammar of Ornament*. Podręcznik ten powstał w czasach, gdy powszechnie odczuwano potrzebę połączenia teorii ornamentu z zaleceniami praktycznymi¹¹. Duży wpływ na prace artystyczne Jonesa miały wzory tworzone przez ludy niecywilizowane. Dostrzegał w nich lepiej dopracowane formy przedmiotów użytkowych oraz większą adekwatność ornamentu do zdobionego przedmiotu¹².

⁸ Zob. ibidem, s. 48.

⁹ Więcej o teorii Owena Jonesa zob. M. Szypenbejl-Tracz, *Liść, krystalizacja, ornament w przedmodernistycznej estetyce dekoracji*, „Meritum” 2014, nr 2 (3), s. 44–51.

¹⁰ D. Clouse, A. Voulangas, *The Handy Book of Artistic Printing: Collection of Letterpress Examples with Specimens of Type, Ornament, Corner Fills, Borders, Twisters, Wrinklers, and other Freaks of Fancy*, New York 2009, s. 179.

¹¹ E. H. Gombrich, op. cit., s. 51.

¹² O. Jones, op. cit., s. 36–38.

Jones w swojej teorii ornamentu podjął zagadnienie formy organicznej oraz jej zastosowania w sztuce dekoracyjnej. W przeciwieństwie do Sempera, który opowiadał się za formą trójwymiarową, czerpał on z natury inspirację przede wszystkim do tworzenia motywów płaskich. Był też, podobnie jak Semper, przeciwnikiem wiernego odwzorowywania form naturalnych w sztuce zdobniczej. Twierdził, że w najznakomitszych okresach historii sztuki nie kopiowano natury, a tendencje do jej imitowania są zwiastunem etapu schyłkowego stylów¹³. Dzieło *The Grammar of Ornament*, opublikowane w 1857 roku, zawiera uwagi teoretyczne dotyczące sposobu inspirowania się naturą. Tę myśl autor sformułował w formie twierdzenia „o konwencjonalizacji form naturalnych”:

Nie powinno się używać jako ornamentu kwiatów ani innych obiektów naturalnych. Zamiast nich należy wykorzystywać ich skonwencjonalizowane przedstawienia, realistyczne tylko na tyle, by wzbudzały odpowiednie skojarzenia w umyśle, bez naruszania zarazem jedności dekorowanego obiektu¹⁴.

Według Jonesa artysta nie powinien kopiować form naturalnych, może jednak posługiwać się w sztuce zdobniczej ich wyglądem, przedstawiając go w sposób umowny, uproszczony, symboliczny, płaski. Taki ornament nie zakłóci *jedności* zdobionego przedmiotu. Wydaje się zatem, że Owen Jones, podobnie jak Homolacs¹⁵, dostrzega trudność w dostosowaniu realistycznych, trójwymiarowych wzorów do dwuwymiarowej powierzchni.

Jones przeciwstawiał się odtwarzaniu wyglądu zewnętrznego form naturalnych w sztuce, polecając jednocześnie artystom inspirowanie się dziełami natury. Jednak ta inspiracja nie powinna być zbyt bezpośrednia. Ma polegać na wykorzystywaniu w sztuce ornamentalnej jedynie przedstawień danych form występujących w naturze oraz na wykorzystywaniu rządzących tą formą zasad przez analizowanie jej organicznej budowy.

W każdym liściu, ale również w grupach liści, powierzchnie są tak doskonale rozłożone, że oko widza znajduje tu wytchnienie. Nigdy nie znajdziemy nieproporcjonalnego liścia, który zakłócałby harmonię. Wszędzie panuje uniwersalne prawo równowagi [...]. Takie samo prawo rządzi liniami zarysowanymi na kwiatach. Każda żyłka na ich powierzchni zmierza do rozwinięcia formy. Dlaczego usunięcie jakiejś żyłki nie sprawi, że forma stanie się doskonalsza? Dlatego, że piękno w sposób naturalny wynika z zasady wzrostu rośliny, ponieważ istota życia rośliny – jej sok, opuszczając łodygę, obiera najłatwiejszą drogę ku krawędzi powierzchni¹⁶.

¹³ Ibidem, s. 25.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Zagadnienie to omawiam szerzej w dalszej części niniejszego artykułu.

¹⁶ O. Jones, op. cit., s. 478.

Przytoczony fragment zawiera myśl korespondującą ze starożytnym przeświadczeniem, że przyroda jest najdoskonalszym wzorem dla artysty, wzorem piękna. Jednak zagadnienie, które prawdziwie zajmuje autora, to strategia korzystania z tego wzoru. Owen Jones definitywnie poszukuje uniwersalnych praw, według których natura tworzy swoje formy w sposób proporcjonalny, harmonijny. Jednocześnie protestuje przeciwko bezpośredniemu odtwarzaniu wyglądu zewnętrznego tworów przyrody. Jones wywodzi piękno przyrody z jej funkcjonalności – sposobu odżywiania, rośnięcia. Wszystkie te funkcje służą życiu, toteż uprawniony wydaje się wniosek, że funkcjonalność prowadzi do piękna. Doskonałą ilustracją tej *jedności w różnorodności*¹⁷ są rysunki liści wykonane przez Owena Jonesa.

Aby doprecyzować omawiane zagadnienia, należy omówić również wzajemną relację między architekturą a ornamentem:

Chociaż poprawnie zastosowany ornament jest dodatkiem do architektury i nigdy nie powinien być strukturalnym elementem architektonicznym ani też przesłaniać czy przytłaczać budowli, zawsze jest jednak jej prawdziwą duszą¹⁸.

Ornament nie istnieje zatem samodzielnie, jest czymś wtórnym w stosunku do budowli, którą zdobi, ponieważ to on musi być dostosowany do budynku, a nie odwrotnie.

To wskazanie nie odbiera jednak ornamentowi ważności. Wręcz przeciwnie, Owen Jones podkreśla doniosłe znaczenie ornamentu, nazywa go *prawdziwą duszą* budynku. To ornament stanowi o wyrazie artystycznym budowli, dodaje jej piękna, jest miarą kunsztu jego twórcy¹⁹.

Forma organiczna a forma artystyczna

Po przybliżeniu myśli Owena Jonesa chciałabym przytoczyć poglądy Karola Homolacsa, które stanowią wiodący temat artykułu. Najpierw jednak przedstawię pokrótce jego sylwetkę, gdyż jest to postać nieznaną. Karol Homolacs żył na przełomie XIX i XX wieku. Urodził się w 1874 roku w Balicach koło Krakowa, zmarł w 1965 roku w Krakowie. Miał węgierskie pochodzenie. Był malarzem, teoretykiem sztuki, a także nauczycielem, pedagogiem. To wyjaśnia obecność licznych uwag dydaktycznych w jego dziełach – niektóre z nich związane są ściśle z dydaktyką malarstwa, którego nauczaniem głównie się

¹⁷ E. H. Gombrich, op. cit., s. 48.

¹⁸ O. Jones, op. cit., s. 472.

¹⁹ Zob. ibidem.

zajmował, inne mają charakter ogólny. Był współzałożycielem Warsztatów Krakowskich, grupy ściśle powiązanej z Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie, założonej w 1913 roku, w skład której wchodził architekt, artysta, rzemieślnicy. Stawiali sobie za cel podniesienie artystycznej jakości produkcji rzemieślniczej. Homolacs był również profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zasłużył się w dziedzinie upowszechniania rzemiosła artystycznego²⁰. Jego najważniejsze prace teoretyczne to: *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych, Rękodzielnictwo jako sztuka, Kolorystyka malarska, Studium formy barwy i światła. Dydaktyka obrazowania natury, Wychowawcze znaczenie sztuki, Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa*. Oprócz działalności wykładowczej i pisania prac teoretycznych tworzył kilimy, wyroby metalowe, projektował meble, uprawiał malarstwo olejne. Karol Homolacs zajmował się estetyką i filozofią sztuki. W kręgu jego zainteresowań były takie zagadnienia, jak design, problem obrazowania, rodzaje piękna, związki pomiędzy sztuką i naturą oraz sztuką i techniką. Stworzył własną teorię ornamentu, która, jak twierdził, doprowadziła go do odkrycia pewnych ogólnych twierdzeń na temat rzeczywistości²¹.

Homolacs w opisie form organicznych powołuje się na teorię ewolucji, która tłumaczy wyodrębnianie się nowych gatunków jako odpowiedź na warunki środowiska. Homolacs mówi w tym kontekście o siłach zewnętrznych wpływających na kształtowanie się formy, czyli pojawianie się nowych cech. Według niego istnieją także siły wewnętrzne, przeciwne – dążące nie do różnicowania, ale do krystalizowania się formy (tendencja do regularności, rytmiki, korelacji i symetrii). Wygląd organizmu żywego, jego budowa, cechy są więc wynikiem dostosowania organizmu do zmieniających się warunków środowiska, ale przy zachowaniu możliwie najbardziej regularnego kształtu i symetrii. Jest to zatem wypadkowa dwóch rodzajów sił. Homolacs zarzuca naukowcom (biologom) nieuwzględnianie tych sił wewnętrznych w opisie form organicznych, choć jego zdaniem dobrze zostały one zbadane w opisie form nieorganicznych, takich jak kryształy. Pomijanie tego aspektu przekreśla, wedle Homolacsa, możliwość zrozumienia wszelkiej formy²². Naukowo rzecz ujmując, fakt, że organizmy podlegają ewolucji i z prostych, regularnych w swym kształcie komórek przekształciły się w bardziej skomplikowane formy, w dalszym ciągu zachowując jednak pewną regularność – jak parzystość kończyn czy występowanie osi symetrii, nie dowodzi jeszcze ist-

²⁰ Homolacs Karol, *Warsztaty Krakowskie*, [w:] *Nowy Leksykon PWN*, red. B. Petozolin-Skowrońska, Warszawa 1998, s. 648, 1881.

²¹ K. Homolacs, *Zasada harmonii w sztuce i w życiu*, Kraków 1936, s. 5.

²² Zob. idem, *Styl i moda*, Kraków 1925, s. 4–5.

nienia innego rodzaju siły działającej na organizmy, a raczej jest dowodem na pragmatyczność przyrody, która z pewnością nie dąży do tworów abstrakcyjnych, jak to często ma miejsce w sztuce, lecz spełnia w stopniu doskonałym postulat funkcjonalności. Niemniej spostrzeżenia Homolacsa z punktu widzenia estetyki są niezmiernie interesujące:

U roślin więc manifestuje się idea kuli, względnie koła, nieraz bardziej przejrzyste w postaci kolistej korony wielu drzew i krzewów, kolistych kielichów kwiatów, w postaci okrągłych owoców itp. Krystalizacja manifestuje się u nich niemniej wyraźnie w rytmice gałęzi i żyłek, w przekrojach, w układzie komórek; w ogóle we wszystkich kształtach bardzo różnych, ale mających tę cechę wspólną, że dążą do możliwie największej regularności²³.

W powyższym fragmencie Homolacs opisuje działanie sił krystalizujących formę organiczną. Sam opis jest artystyczny, brzmi jak charakterystyka motywu ornamentalnego. Homolacs dostrzega w przyrodzie piękno, a może nawet pewien potencjał, traktując ją jako źródło inspiracji dla takich dziedzin sztuki, jak choćby sztuka dekoracyjna.

W pewnej analogii do formy organicznej można przedstawić charakterystykę formy artystycznej. Jest ona różnicowana pod względem na przykład postulatów użyteczności, natomiast siły krystalizujące tę formę to siły psychiczne, tkwiące w artyście. Do tych ostatnich należy tkwiąca w człowieku potrzeba uporządkowania, rytmicznego organizowania wszelkich form, zarówno ornamentalnych, które według Homolacsa najlepiej tę zasadę uwiadcniają, jak i stworzonych przez takie dziedziny sztuki, jak (pokrewna ornamentowi) architektura, poezja, muzyka, stąd manifestująca się w ich tworach harmonia, równowaga czy symetria²⁴.

Istotnie nie trudno jest się przekonać, że przecięcie każdej bryły, silnie zorganizowanej, przedstawia układ zupełnie analogiczny do motywu zdobniczego, n.p. przekroje poziome w planach architektonicznych, przekroje tkanek roślinnych, zwierzęcych i t. p. Budowa tedy bryły, zarówno architektonicznej, jak organicznej, polega na takiej samej zasadzie rytmicznej²⁵.

Opis ten wskazuje na podobieństwo pomiędzy formą organiczną a formą estetyczną. Proste formy organiczne w swoim wyglądzie i przekroju przypominają bryły oraz przekroje w planach architektonicznych. Obydwa rodzaje form ujawniają zbieżną rytmikę.

²³ Idem, *Styl i moda*, Kraków 1929, s. 6.

²⁴ Zob. *ibidem*.

²⁵ Idem, *Studium formy barwy i światła*, Kraków 1930, s. 21–22.

Forma organiczna w sztuce ornamentalnej

Nasuwa się zasadnicze pytanie: Czy w związku z pewnym podobieństwem formy organicznej oraz formy artystycznej uprawnione będzie zastosowanie form zaczerpniętych z natury w sztuce, a w szczególności w sztuce ornamentalnej?

Dzisiejszy plastyk, kształcony prawie wyłącznie na formach czerpanych z natury bądź to martwej, bądź ożywionej, wyrobił w sobie poczucie, że wszelka forma plastyczna w sztuce, opierać się musi o naturę. Zdaniem większości artystów i teoretyków, twórczość w tej dziedzinie [ornamentu] polega na interpretowaniu, na przekształcaniu, kombinowaniu, deformowaniu, czy stylizowaniu zjawisk świata zewnętrznego²⁶.

Przed wszystkim podkreśla Homolacs odmienne pochodzenie obydwu rodzajów form. Zaprzecza, jakoby twórczość w dziedzinie ornamentu musiała polegać na wykorzystywaniu wzorów natury, choć zjawisko takie jest dość powszechne.

Rytmika ornamentu według Homolacsa różni się zasadniczo od rytmiki przynależnej formom organicznym – jest przestrzenna, bardziej złożona oraz nie wywodzi się z ludzkiej psychiki. Ponadto poszukiwanie analogii pomiędzy formami ornamentalnymi a kształtami organizmów żywych czy wręcz upatrywanie w formach organicznych pierwowzoru form ornamentalnych jest zupełnie błędne. Pewne podobieństwa, jakie nieuchronnie znajdujemy, porównując ornamenty i uproszczone rysunki roślin, owadów, przekroje tkanek, wywodzą się z tego banalnego faktu, iż zarówno formy ornamentalne, jak i organizmy żywe mają rytmiczną budowę²⁷. Rytm²⁸ jest oczywiście pewnym wspólnym mianownikiem dla tych dwóch rodzajów form. Organizmy żywe to bryły, więc właściwy im rytm jest trójwymiarowy, przestrzenny, natomiast rytm organizujący elementy w motywie ornamentalnym jest dwuwymiarowy i – jak nazywa go Homolacs – *płaszczyznowy*²⁹. W związku z powyższym próby wzbogacenia ornamentu przez wprowadzanie skopioiwanych form organicznych jest o tyle kłopotliwe, że rytmika tychże utrudni manifestowanie się w ornamencie jego własnej rytmiki³⁰. W tym miejscu nasuwają się pytania: Gdzie tkwi źródło form ornamentalnych? Skąd sztuka

²⁶ Idem, *Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa*, Kraków 1930, s. 8.

²⁷ Zob. idem, *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, Kraków 1930, s. 11.

²⁸ „Rytmem nazywamy miarowe powtarzanie. Powtarzanie to może być odwrócone (symetria)” (zob. ibidem, s. 14).

²⁹ Zob. ibidem, s. 16.

³⁰ Zob. ibidem, s. 11.

użytkowa czerpie fascynujące w swojej różnorodności i złożoności motywy? „Źródło, czyli istota wszelkiej sztuki tkwi zawsze w człowieku i tylko w człowieku. Treść ornamentu polega na rytmie, więc rytm ten musi wypływać z psychiki ludzkiej i nie można go znaleźć nigdzie w świecie zewnętrznym”³¹.

Czy uprawniony będzie wniosek, że pomysły, by wzbogacić dany ornament formami zaczerpniętymi z natury, są według Homolacsa zupełnie chybione? Wspomina on na przykład o *układach gałęzistych* w ornamentcie, które *symbolizują* roślinę³². Słowo „symbolizować” ma tu znaczenie niebagatelne, ponieważ symbolizowanie nie jest tożsame z kopiowaniem, czyli wiernym odwzorowywaniem danej formy. Symbol jest, według definicji Homolacsa, „połączeniem pewnej ilości elementów w jedną formę, mającą pojęciowe znaczenie”³³, „formą nie obrazującą natury, lecz wyrażającą pojęcie. [...] symbole nie odpowiadają obrazom wzrokowym, ale raczej są odpowiednikami plastycznymi słów. Są one zatem rodzajem pisma”³⁴. Jak w praktyce wygląda tworzenie symboli form spotykanych w naturze?

Jeżeli n. p. pragniemy stworzyć symbol wyrażający pojęcie kwiatu, zwierzęcia, drzewa, to nie możemy studiować natury, gdyż wtedy narysować byśmy musieli jakiś określony kwiat czy zwierzę. Nie istnieje bowiem w naturze żadna taka forma, która wyrażała ogólne pojęcie kwiatu. Wobec tego uzyskujemy symbole w ten sposób, że składamy elementy dostarczone przez materiał ze sobą tak, aby stworzyły formę, która wyraża dane pojęcie. [...] [symbol] musi ponadto nabrać cech motywu, czyli musi być rytmicznie zorganizowany³⁵.

Przed wszystkim nie należy zatem kopiować żadnej pojedynczej formy organicznej. Indywidualny charakter musi bowiem zostać zatarty przez uschematyzowanie formy – wprowadzenie większej ilości osi symetrii, podkreślenie regularności, przedstawienie dwuwymiarowe (płaskie). Dzięki zatraceniu indywidualnego charakteru takich form i znacznym ich uproszczeniu można wprowadzić więcej rytmiki i mniej przypadkowości (przypadkowość i powtarzanie wykluczają się), co nie zakłóci organizacji ornamentu³⁶.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 35.

³³ Ibidem, s. 15.

³⁴ Idem, *Podręcznik do intronigatorskiego zdobnictwa stemplowego*, Kraków 1927, s. 82.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Zob. idem, *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, op. cit., s. 37.

Formy organiczne w sztuce obrazowej

Omówiono pokrótce zalecenia Homolacsa dotyczące inspirowania się formami organicznymi w sztuce dekoracyjnej. W niniejszym punkcie problem zostanie ujęty w odniesieniu do sztuki obrazowej. Czy i w jakim zakresie artysta malarz powinien inspirować się w swojej działalności tworamami przyrody?

[...] przy obrazowaniu natury [...] opieramy się [...] na gotowych formach wytworzonych przez naturę. Formy te wywołują w nas pewne przeżycia wewnętrzne, nabierają pewnego sensu; korzystamy z wyrazu, jaki skutkiem tego posiadają i, odtwarzając je, odtwarzamy *pośrednio* te właśnie przeżycia wewnętrzne³⁷.

W sztuce obrazowej natura i jej formy stanowią dla Homolacsa uprawnioną inspirację. Choć i tutaj rolę artysty nie jest kopiowanie form organicznych, ale przedstawienie w obrazie ich interpretacji. Zatem przedmiotem obrazowania nie jest wygląd czy kształt danej formy, ale jej sens, który w procesie twórczym objawia się patrzącemu.

Warto w tym miejscu uzupełnić tekst o kilka uwag teoretycznych, wyjaśniających, jak sztuka obrazowa odnosi się do ornamentu, i zarazem doprecyzowujących miejsce formy organicznej w dziedzinie sztuk plastycznych.

Można tedy powiedzieć, że sztuka obrazowa czerpie treść ze świata otaczającego, przetwarzając ją następnie podług praw rządzących psychiką artysty, a sztuka ornamentalna bezpośrednio ze świata wewnętrznego. Różność założeń tych dwóch dziedzin sztuki plastycznej wyraża się równocześnie także w tym fakcie, że sztuka obrazowa posługuje się wyłącznie bryłami, ponieważ każda forma w przyrodzie jest trójwymiarowa, sztuka zaś ornamentalna rozwija się na płaszczyźnie³⁸.

Mamy zatem do czynienia z dwoma odrębnymi rodzajami sztuki plastycznej, które różnią się fundamentalnie w swoich założeniach. Pomiędzy tymi ujęciami występuje pewna sprzeczność – sztuka obrazowa posługuje się formami organicznymi, czerpanymi bezpośrednio z natury, które są trójwymiarowe. Ornament natomiast, jako dwuwymiarowy, płaski, bierze swoją tematykę wprost z psychiki artysty. Sprzeczność ta jest jednakże kwestią względną – twierdzi Homolacs, bowiem wrażenie przestrzenności w obrazie nie jest doskonałe. Zwykle głębia zamyka się w kilku *planach*, natomiast ornament również posługuje się, choć w bardzo ograniczonym sensie, pew-

³⁷ Idem, *Studium formy barwy i światła*, op. cit., s. 19.

³⁸ Ibidem, s. 151.

nym rodzajem perspektywy – rozróżniamy w nim tło³⁹. Możliwe są zatem ujęcia pośrednie pomiędzy rzeczywistym obrazem i rzeczywistym ornamentem. Wedle Homolacsa miejsca skrajne na skali dekoracyjności zajmuje po jednej stronie obraz impresjonistyczny – „na wskroś przestrzenny [...] fragmentaryczny i nierytmiczny”⁴⁰, a na drugim jej końcu ornament – „utwór najbardziej płaszczyznowy, najbardziej w sobie zamknięty i najsilniej pod względem rytmu zorganizowany”⁴¹. Natomiast formami przejściowymi są *ornamenty o tendencjach obrazowych* – mniej płaskie, mniej rytmiczne, inspirowane formami ze świata zewnętrznego, oraz *obrazy dekoracyjne* – o płytszej perspektywie, bardziej rytmiczne i zdobnicze⁴². Oczywiście nie jest możliwe całkowite skrzyżowanie założeń tych dwóch rodzajów sztuk. Gdyby studium natury potraktować jako punkt wyjścia do tworzenia ornamentu, rezultat byłby opłakany – niejednorodny, nielogiczny, podobnie jak współczesny Homolacsa nurt sztuki europejskiej zwany secesją, którą ten ostro krytykował za stylową niekonsekwencję⁴³. Niemniej Homolacs nie sprzeciwiał się formom pośrednim na skali dekoracyjności:

Każde dzieło sztuki jest przeznaczone nie dla jednej strony psychiki ludzkiej, ale dla całego człowieka i dlatego z natury swojej nie dąży ono do ciasnej **jednostronności**, ale raczej właśnie do pełni i **wielostronności**⁴⁴.

Zakończenie

We wstępie nawiązałam do klasycznego rozumienia przyrody jako niedoścignętego wzoru dla sztuki. Omawiane szerzej poglądy Owena Jonesa oraz Karola Homolacsa okazują się w dużym stopniu analogiczne. Podsumowując, chciałabym odwołać się do słów Homolacsa:

[...] musimy naturze przyznać wyższość nad tworam ludzkiej ręki [...]. Formy, w naturze występujące, można tedy uważać za niedoścignęte, a człowiek może i powinien naśladować naturę w jej **tworzeniu**, z czego jednak wcale nie wynika, aby ją musiał naśladować w jej **tworach**⁴⁵.

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 152–153.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 155.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 155–156.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 159.

⁴⁴ *Idem*, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego...*, op. cit., s. 99.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 98.

Pomiędzy tym klasycznym podejściem a teorią Homolacsa nie ma sprzeczności, gdy przeanalizujemy owo zagadnienie wystarczająco wnikliwie. Artysta, który kopiuje doskonale twory przyrody, nie zasługuje na miano twórcy, można jedynie nazwać go odtwórcą. To, co powinno prawdziwie inspirować, to perfekcyjny sposób tworzenia, opierający się na równowadze, symetrii i harmonii oraz oryginalności, „wszak natura nie kopiuje, ale tworzy – artysta, wzorujący się na naturze, nie powinien tedy kopiować, ale tworzyć”⁴⁶. Odzwierciedlenie tych tez znajdujemy nie tylko w myśli przytoczonego we wstępie Gottfrieda Sempere, ale również w poglądach Owena Jonesa o odpowiednim sposobie korzystania ze wzoru, jakim jest natura, oraz w twierdzeniu „o konwencjonalizacji form naturalnych”.

Powyższe rozważania chciałabym na koniec uzupełnić, podkreślając istnienie opozycji natura – sztuka, bowiem ta kwestia mogła ulec zatarciu.

Istotną treścią każdego dzieła sztuki jest piękno. Ale nie każde piękno jest dziełem sztuki. Nie nazywamy dziełami sztuki form, w naturze powstających, choć je wszyscy za piękne uważamy. Przeciwnie nawet, przeciwstawiamy sztukę naturze, podciągając pod pierwszą tylko te formy, które wysiłek ludzki świadomie wytworzył⁴⁷.

Jakkolwiek trudno tworum natury odmówić doskonałości i piękna, nie można ujmować ich jako dzieł sztuki, a ich piękno nie jest artystyczne. Człowiek tworzy w opozycji do przyrody – w sposób uporządkowany, logiczny, a natura dopuszcza pewną dozę dowolności i przypadku.

KAROL HOMOLACS – CONCEPT OF THE ORGANIC FORM IN THE PHILOSOPHY OF DESIGN

ABSTRACT

The aim of this paper is to consider views on the concept of the organic form in the philosophy of design and its application in ornamentation. The author refers to some design theorists; especially to theories of Karol Homolacs. Gottfried Semper, Owen Jones and Homolacs perceive controversy in the copying of natural forms in decorative art. Homolacs considers both the problems of copying natural forms in decorative art and in painting. Additionally, Homolacs created a theory of the organic form which is similar to the form in art. According to Homolacs all the forms – organic forms and forms in art – result in their shape from the action of two opposing forces: those which differentiate and those which crystallize. The conclusion is an attempt to answer the question of whether art can be inspired by natural objects and in which way this should be done. The views of Gottfried Semper, Owen Jones and Karol Homolacs are similar.

⁴⁶ Idem, *Zasada harmonii w sztuce i w życiu*, op. cit., s. 16.

⁴⁷ Idem, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego...*, op. cit., s. 4.

KEYWORDS

Karol Homolacs, Gottfried Semper, Owen Jones, organic form, philosophy of design

BIBLIOGRAFIA

1. Clouse D., Voulangas A., *The Handy Book of Artistic Printing: Collection of Letterpress Examples with Specimens of Type, Ornament, Corner Fills, Borders, Twisters, Wrinklers, and other Freaks of Fancy*, New York 2009.
2. Gombrich E. H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009.
3. Homolacs K., *Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa*, Kraków 1930.
4. Homolacs K., *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, Kraków 1930.
5. Homolacs K., *Podręcznik do introligatorskiego zdobnictwa stemplowego*, Kraków 1927.
6. Homolacs K., *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego*, Lwów-Warszawa 1920.
7. Homolacs K., *Rękodzielnictwo jako sztuka*, Warszawa 1948.
8. Homolacs K., *Studium formy barwy i światła*, Kraków 1929.
9. Homolacs K., *Styl i moda*, Kraków 1925.
10. Homolacs K., *Zasada harmonii w sztuce i w życiu*, Kraków 1936.
11. Jones O., *Ornament. Przykłady rozmaitych stylów w sztuce zdobniczej i architekturze*, tłum. R. Sadowski, J. Kolczyńska, Warszawa 2008.
12. *Nowy Leksykon PWN*, red. Barbara Petozolin-Skowrońska, Warszawa 1998.
13. Szypenbejl-Tracz M., *Liść, krystalizacja, ornament w przedmodernistycznej estetyce dekoracji*, „Meritum” 2014, nr 2 (3).
14. Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.