

Włoskie miasteczko Pietrasanta w okolicach Carrary zapisało się w historii jako miejsce związane z twórczością kamieniarską i rzeźbiarską. Pracowali tam mistrzowie rzeźby, jak Michał Anioł czy Henry Moor. Tam też osiadł w 1983 roku artysta polskiego pochodzenia Igor Mitoraj (1944–2014), którego dzieła tworzą unikatowe połączenie tradycji antycznych i indywidualnego postrzegania istoty człowieczeństwa. W kontekście wymowy dzieł Mitoraja warto pamiętać o jego pochodzeniu. Urodził się w 1941 roku w obozie pracy w Oederan jako dziecko Zofii Makiny, Polki wywiezionej na przymusowe roboty, i oficera francuskiego przetrzymywanego w obozie dla jeńców wojennych. Po zakończeniu wojny Zofia wróciła do rodzinnego Grojca koło Oświęcimia. Jako samotna matka z dzieckiem doświadczała wyobcowania i nietolerancyjnych zachowań ze strony katolickich sąsiadów<sup>1</sup>. Dzieciństwo spędzone w czasach wojennych, a później bez ojca w komunistycznej małej miejscowości oraz długi okres nieakceptowania ojczyzny nie pozostały bez wpływu na podświadomość młodego Mitoraja.

Inspiracja Mitoraja wzorcami klasycznymi była efektem kontaktów ze sztuką grecką i rzymską podczas studiów we Francji i pobytów w Grecji i we Włoszech, pomimo że jednocześnie artysta zaznaczał, że od wzorców antycznych woli wzorce żyjące<sup>2</sup>. Inspiracja ta odnosi się do strony formalnej jego dzieł, jednak nie w aspekcie kopiowania, lecz twórczego przetworzenia bazującego na wartościach dezintegrujących jednostkę ludzką. Pozornie związek z naturą nowożytnego postrzegania rzeźby antycznej jest identyczny. Dzieła odkrywane w trakcie wykopalisk od okresu renesansu są ułomne w stosunku do swej pierwotnej idealnej formy. Rzeźby dekorujące sanktuaria, agory greckie czy fora i domy rzymskie zachwycały klasycznym pięknem. Do naszych czasów dotrwały zwykle fragmenty zniszczone przez czas i działania ludzkie. Jako

przedmiot kolekcjonerstwa często były uzupełniane. Rzeźbiarz potrafi jednak dostrzec kompletność i piękno nawet w zdeformowanym dziele. W watykańskim Museo Pio Clementino przechowany jest tzw. *Tors Belwederski* (il. 1) wykonany przez ateńczyka Apolloniosa w I wieku p.n.e., a odkryty w 1. połowie XV wieku w Rzymie<sup>3</sup>. Zachwyił on Michała Anioła do tego stopnia, że nie zgodził się uzupełnić posągu na zlecenie papieża Piusa Juliusza II i wykorzystywał go jako model do swoich dzieł malarskich w Kaplicy Sykstyńskiej. Podobna jest istota fragmentaryczności dzieł Igora Mitoraja. Odwołują się do okaleczenia jako środka eksplikującego pragnienie doskonałości, piękna i harmonii. Prezentowane były zarówno na wystawach w anturazie średniowiecznej i nowożytnej architektury, jak i wśród pozostałości miast i sanktuariów antycznych. Tam, w Pompejach, czy w Agrygencie najlepiej oddają związek z obecną naturą rzeźby antycznej, są ułomne jak otaczające je ruiny i jak fragmenty rzeźb wydobywane z ziemi w trakcie wykopalisk. Trudno sobie obecnie wyobrazić pierwotny wygląd greckich i rzymskich miast wypełnionych posągami stojącymi pod gołym niebem, w otoczeniu zieleni. Agora ateńska czy zamknięte murami sanktuaria musiały przypominać Rynek Główny podczas wystawy w 2003/2004 roku<sup>4</sup>. Stojące na wysokich cokółkach, dominujące w przestrzeni rzeźby tworzyły prawdziwie „pejzaż archeologiczny”<sup>5</sup>. Impresją tego utraconego dziedzictwa jest aranżacja jednej z sal Muzeum Akropolu w Atenach, gdzie zwiedzający krąży między posągami, tak jak czynił to niegdyś Grek przechadzający się po agorze. Rzeźby Mitoraja w antycznych przestrzeniach kojarzą się też jako „twór fantastyki archeologicznej”<sup>6</sup> z nowożytnymi obrazami określanymi jako *capriccio*, swobodnie

<sup>1</sup> Mitoraj, Constantini 2003: 5–7, 15–17.

<sup>2</sup> Mitoraj, Constantini 2003: 96.

<sup>3</sup> Farinella 1985: 21.

<sup>4</sup> Leśniak, Rydiger, Walkiewicz-Górka 2003; Klocek di Blasio 2019: 111–114.

<sup>5</sup> Igor Mitoraj 1993: 4.

<sup>6</sup> Mitoraj, Constantini 2003: 95.



Il. 1. Apollonios, *Tors Belwederski*, I w. p.n.e., Muzea Watykańskie, inv. MV.1192.0.0, fot. Dorota Gorzelany-Nowak

zestawiającymi zachowane lub wykreowane fragmenty architektury, umieszczone w dowolnym śródziemnomorskim krajobrazie.

Forma rzeźb Mitoraja ma złożoną genezę. Artysta twierdził: „sztuka antyczna była i jest dla mnie ideałem, a także wiąże się z nostalgią za utraconym rajem. [. . .] Okres klasyczny przyciąga mnie najmocniej”<sup>7</sup>. Jest to baza procesu twórczego.

[Rzeźby jednak] powstawały raczej z przeżyć, ze stanów ducha, z uczuć, z napływu wspomnień, z rytmu onirycznego, z nastrojów, które pojawiają się we mnie przypadkiem. Rodzą się w chwilach melancholii, w napadach lęku, biorą początek ze smutnych wspomnień o minionych zdarzeniach zagubionych w podświadomości [. . .]<sup>8</sup>.

W tym ujęciu Mitoraj nie stawiał sobie konkretnych wzorców w rzeźbach Polikleta, Praksytelesa czy Skopasa, lecz przetwarzał ideę, aby uzyskać dzieło poruszające. Widz powinien odkrywać rzeźby, rzeźby powinny intrygować widza.

Głowa *Erosa bendato* (il. 2), umieszczona na Rynku Głównym w Krakowie w 2005 roku, zaskakuje niedopasowaniem do zabytkowych budynków otoczenia. W jej tle wspina się w niebo gotycka wieża Ratusza, a dalej zamyka perspektywę renesansowy gmach Sukiennic. Spacerujący po Rynku delektują się atmosferą zabytkowej przestrzeni, ale to właśnie głowa *Erosa* skupia wokół siebie największe grupy fotografujących. Przyciąga abstrakcyjność rzeźby, okaleczona część ciała ludzkiego zestawiona z wielowiekową historią zawartą w architekturze centrum Krakowa. Dla jednych jest atrakcją samą w sobie, dla innych intelektualną grą.

Eros zajmował specyficzne miejsce w mitologii greckiej. Syn Afrodyty i Hermesa, uosabiał cierpienia miłosne. Jak podaje Hezjod:

Zatem najpierwej powstał Chaos, a zasię po nim Ziemia o piersi szerokiej, wszystkim bezpieczna siedziba nieśmiertelnym, co dźmierzą wierzchołki śnieżnego Olimpu i mglistego Tartaru w głębi ziemi o drogach szerokich, a potem Eros, co jest najpiękniejszy wśród nieśmiertelnych, członki rozluźnia i wszystkim: bogom jednako i ludziom serca w piersi ujarzma oraz ich wolę rozsądną<sup>9</sup>.

Eros zapewniał też ciągłość istnienia i spistość Kosmosu. W tym aspekcie czczony był w Tespiach w Beocji. Zwykle ukazywany jako dziecko, jednak w rzeźbie i malarstwie okresu późnoklasykcznego pojawił się nowy typ ikonograficzny Erosa, przedstawiony pod postacią smukłego młodzieńca z dużymi skrzydłami. Posąg taki miał być dziełem Praksytelesa wykonanym dla miasta Tespie: Eros stał zamyślony, bez zwykłych atrybutów, jakimi są łuk i strzały. Był pierwszym z posągów Praksytelesa wyrzeźbionych w marmurze paryjskim, których ostateczną formę podkreślała polichromia wykonywana przez Nikiasza, wybitnego malarza epoki późnoklasykcznej. Jego zasługą było oddanie smutnego spojrzenia, wyrażającego cierpienie związane z miłością. Według Cyserona<sup>10</sup> posąg Erosa przyciągał zwiedzających jako jedyna wartościowa rzecz w Tespiach. Kaligula kazał przewieźć go do Rzymu, w Tespiach zaś stanęła kopia wykonana prawdopodobnie w marmurze pentelickim przez

<sup>7</sup> Dobrowolski 2003: 14–39; Mitoraj, Constantini 2003: 39.

<sup>8</sup> Mitoraj, Constantini 2003: 39.

<sup>9</sup> *Th.* 126–122, za: Hezjod 1999: 36.

<sup>10</sup> *Cic. Verr.* 2.4.4 i 135.



Il. 2.  
Igor Mitoraj, *Eros bendato*,  
fot. Dorota Gorzelany-Nowak

Menodorusa, działającego w stylu neoattycyckim. Wygląd posągu oddaje tzw. *Eros z Centocelle*<sup>11</sup>, który jest powtórzeniem modelu powstałego w II-I wieku p.n.e. Echo tego wzorca przebija w dziełach Mitoraja zarówno ukazujących głowę Erosa, jak i uskrzydłone torsy *Erosa alato*. W ujęciu mistrza Eros to przejaw nieuchwytej siły, stanu ducha, jest androginiczny, przepełniony tajemniczością i zmysłowością<sup>12</sup>. Uskrzydlenie jest pozorne: skrzydła otulają ciało, w jednej z wersji posągu duża dłoń przytrzymuje tors, a uniesione oderwane ramiona krzyczą o pomoc. Tak samo obezwładniony jest Eros ukryty pod bandażami. Dla Mitoraja zabieg ten symbolizował osłonę przed rzeczywistością, którą postrzegał od dzieciństwa jako wrogą. Bandaże to przeświadczenie, że pomimo poranienia trzeba żyć dalej<sup>13</sup>, choć duszę wypełnia pragnienie zdystansowania się od otoczenia: w ikonografii greckiej fałdy szat przypominające bandaże osłaniają postać Achillesa, który po kłótni z Agamemnonem wycofał się z walk pod Troję, a swój ból i rozżalenie ukrywał pod płaszczem szczelnie okrywającym ciało<sup>14</sup>.

Uskrzydloną postacią Mitoraja jest też Ikar ukazany w formie stojącego młodzieńca z uniesionymi skrzydłami, który tuż przed wylotem rozmyśla o swojej podróży i swoim losie. Drugą wersją tego wyobrażenia jest *Ikaro caduto* (il. 3). Oba symbolizują śmierć.

W opowieści o Dedalu i Ikarze<sup>15</sup> występują dwa kluczowe momenty – uwięzienie i strata bliskiej osoby – pozwalające na ponadczasową interpretację mitu: zabicie Minotaura przez Tezeusza spowodowało, że Dedal – budowniczy labiryntu – i jego syn Ikar zostali uwięzieni w tymże budynku. Jakkolwiek z perspektywy Minosa słuszna kara za nieprawidłowo wykonane zadanie budowlane (budowla miała być niedostępna) i za ocalenie Tezeusza (to Dedal podsunął Ariadnie pomysł, aby heros ateński posłużył się nicią wyznaczającą drogę po labiryncie) nosła aspekt niesprawiedliwości: ostatecznie Tezeusz uwolnił Minosa od problematycznego, potwornego dziecka poczętego w wyniku chwilowej fascynacji jego małżonki Pazyfae bykiem zesłanym przez Posejdona. Uwięzienie stawia człowieka w sytuacji opresywnej, tym bardziej że czyny ojca wpłynęły negatywnie na los syna. Sposób ucieczki uwięzionych był spektakularny, przekraczał granice ludzkich możliwości. Hybris Ikara i jego poczucie wolności sprawiły, że unosił się coraz wyżej, aż promienie słońca roztopiły wosk. Spadł do morza w pobliżu wyspy Samos. Trud ucieczki stał się bezowocny. Dedal pozostał sam, zapewne przytłoczony poczuciem winy za śmierć dziecka.

Motyw upadku Ikara jest rzadki w sztuce antycznej. Jeden z przykładów, w dekoracji w III stylu pompejańskim, można zobaczyć w willi tuż przy murach Pompejów<sup>16</sup>. Między innymi właśnie w Pompejach w 2017 roku, na forum tuż przed świątynią Jowisza, spoczął *Ikar* Igora Mitoraja. Rzeźbę można również zobaczyć

<sup>11</sup> Museo Archaeologico Nazionale w Neapolu inv. 6353, por. Corso 2004: 270–279.

<sup>12</sup> Mitoraj, Constantini 2003: 72–73.

<sup>13</sup> Mitoraj, Constantini 2003: 100–101; Kuspit 2003: 45.

<sup>14</sup> Por. czerwonofigurowy krater wolutowy, ok. 460 p.n.e., Luwr inv. G482 (Boardman 1989: 15, fig. 18).

<sup>15</sup> Ov. *Met.* VIII 155–260; Diod. 4,61.

<sup>16</sup> Por. fresk w oecus A w Villa Imperiale (VIII.1.a) w Pompejach ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Irelli-Aoyagi-De\\_Caro-Pappalardo\\_364#/media/File:Pompeya\\_Villa\\_Imperiale\\_12.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Irelli-Aoyagi-De_Caro-Pappalardo_364#/media/File:Pompeya_Villa_Imperiale_12.jpg) [13.10.2022]).



Il. 3.  
Igor Mitoraj, *Ikaro caduto*,  
fot. Dorota Gorzelany-Nowak



Il. 4.  
Igor Mitoraj, *Centauro* (za: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Pompeii\\_Ruins\\_Bronze\\_Statue\\_of\\_Centaur\\_%2848440891032%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Pompeii_Ruins_Bronze_Statue_of_Centaur_%2848440891032%29.jpg) [13.10.2022])

przed świątynią Konkordii, wzniesioną w latach 440–430 p.n.e. w Agrygencie na Sycylii<sup>17</sup>, wyspie, gdzie Dedal miał szczęśliwie dożyć starości.

Na skrzydle Ikarą widnieje nisza z wizerunkiem gorgonejonu – głowy Meduzy, której los uzmysławia tragizm jednostki zależnej od woli boskiej. Powszechnie znany mit o przerażających trzech siostrach, których wzrok zamieniał w kamień, złagodzony został opowieścią o pięknej dziewczynie Gorgonie, która śmiała stawiać swą urodę nad piękno Ateny. Chwaliła zwłaszcza swe bujne włosy, które Atena za karę zamieniła jej w węże. Dziewczyna miała też oddać się Posejdonowi w świątyni Ateny. Postać Gorgony stała się synonimem świętokradztwa, jakkolwiek w konfrontacji z bogiem kobieta nie miała wyboru. Brak możliwości podejmowania decyzji czy błędne decyzje determinują nieuchronnie los ludzki. W ikonografii greckiej głowa Meduzy miała funkcję apotropaiczną – jej wygląd miał odstraszać i chronić jednocześnie. W takiej funkcji występuje na egidzie Ateny i w dekoracji rzeźbiarskiej archaicznych świątyni greckich. Z czasem złagodzone jej rysy, czego przykładem jest subtelne piękno tzw. *Meduzy Rondanini* z II wieku, powstałej jako kopia brązowego wzorca greckiego z okresu klasycznego lub hellenistycznego<sup>18</sup>.

Centaur ustawiony na stałe w 1993 roku w Pietrasanta przy via XX Settembre czy na forum pompejańskim (il. 4) należał do zespołu ulubionych rzeźb Mitoraja. Prezentuje pomnik konny potraktowany z „przymrużeniem oka ze względu na brak jeźdźca”<sup>19</sup>. Posąg odwołuje się do rzeźb centaurów pochodzących z willi Hadriana w Tivoli, eksponowanych w Muzeach Kapitołińskich<sup>20</sup>. Od czasu ich odkrycia w 1736 roku należą do najbardziej znanych zabytków antycznych. Wykonane zostały przez Aristeasa i Papiasa na początku II wieku z wysokiej jakości, rzadkiego szarego marmuru, wydobywanego w kamieniołomach w pobliżu Afrodiasias w małoazjatyckiej Karii. Ich wzorce powstały w brązie w II wieku p.n.e. Młody centaur wyraża radość przynależną do sfery dionizyjskiej, stary zaś z rękoma związanymi na plecach odwraca się do tyłu z bolesnym grymasem na twarzy. W obu rzeźbach brakuje Erosa, zachowanego na grzbiecie centaury tego samego typu, przechowywanego w zbiorach Muzeum Luwru<sup>21</sup>. W rzeźbie Mitoraja mniej jest jednak cech popular-



Il. 5. Krater dzwonowy, Paestum, 350–325 p.n.e., Los Angeles, County Museum of Art, inw. 50.8.40 (za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bell-Krater\\_with\\_\(A\)\\_the\\_Centaur\\_Chiron\\_Accompanied\\_by\\_a\\_Satyr\\_and\\_\(B\)\\_Two\\_Youths\\_LACMA\\_50.8.40\\_\(1\\_of\\_2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bell-Krater_with_(A)_the_Centaur_Chiron_Accompanied_by_a_Satyr_and_(B)_Two_Youths_LACMA_50.8.40_(1_of_2).jpg) [13.10.2022])



Il. 6. Igor Mitoraj, *Asklepios*, Muzeum Pamięci Mieszkańców Ziemi Oświęcimskiej w Oświęcimiu

<sup>17</sup> Klocek di Blasio 2019: 121–122.

<sup>18</sup> Viereisel-Schlörb 1979: 62nn, il. 31–35; Dobrowolski 2003: 30–32; Grzybkowska 2003.

<sup>19</sup> Mitoraj, Constantini 2003: 103.

<sup>20</sup> Giustozzi 2006: 58.

<sup>21</sup> Paryż, Muzeum Luwru, nr inw. Ma 562.

nego wyobrażenia dzikiej natury centaurów, dzieci Iksjona i Chmury (Nefele), które przez połączenie cielesne człowieka i konia, a przede wszystkim z powodu nieokiełznanego zachowania, wpisane są w świat niecywilizowany<sup>22</sup>. Bardziej przypomina ona Chejrona, najmądrzejszego z centaurów, lekarza i wychowawcy Achillesa oraz innych herosów (il. 5)<sup>23</sup>. Jego dziką naturę nobilitowało pochodzenie od Kronosa i posiadana wiedza. Pomimo boskiego pochodzenia i nieśmiertelności spotkał go tragiczny los w wyniku przypadkowego zranienia strzałą Heraklesa. Ból trwałby wiecznie, gdyby Prometeusz nie oddał mu swojego prawa do śmierci. Na cokole Centaura z Pietrasanta znajduje się napis: „lot, Eros, życie, Thanatos, proch, krew, wino, morze, wyruszyć, powrócić, głęboki błękit. . . Przybył tu młodzieniec, ale woda nie ugasiła jego pragnienia”. Swobodny zestaw słów jest metaforą stanu myśli artysty o sztuce. Woda kojarzona przez Talesa z Miletu z jednym z pierwotnych żywiołów jest nieskończona, zmienna. U Mitoraja symbolizuje znajomość rzeźby i siłę twórczą płynącą z wiedzy<sup>24</sup>.

Dzieła Mitoraja oddają tradycję klasyczną w aspekcie ukazania piękna i harmonii, lecz także w wymiarze ich destrukcji, wynikającej z upływu czasu i uosobienia cechami dysharmonii psychicznej i fizycznej właściwej człowiekowi. Mitoraj pokazuje początek i koniec: rzeźby niczym ludzie ulegają destrukcji w sposób biologiczny jak jego *Ikar screpolato* czy *Tyndaro screpolato*, zniszczone spękaniem na spatynowanym szlachetnym materiale. Ubytek antycznej rzeźby jest jej historycznym okaleczeniem. Okaleczenia rzeźb Mitoraja przez brak członków czy wycięte w ciele kwadratowe nisze, ich symboliczne ukrycie pod bandażami jest niejako prawdziwym obrazem delikatnej psychiki człowieka poddawanej nieustannej konfrontacji z przemocą indywidualną i zbiorową świata. Fragmentaryczność uwalnia ekran pamięci istniejącej niegdyś całości<sup>25</sup>. Destrukcja w wyobrażeniu Mitoraja jest niezbędna, aby wrócić do harmonii i dostrzegać ponadczasowe piękno wyłaniające się z duszy. Stanowi ono naturalny element psychiki i warunkuje przetrwanie uczuciowości. W tym kontekście twórczość Igora Mitoraja, mieszkającego w młodości pod Oświęcimiem, stała się od niedawna częścią wystawy stałej w Muzeum Pamięci Mieszkańców Ziemi Oświęcimskiej

w Oświęcimiu. Rzeźba ukazująca Asklepiosa (il. 6) wpisuje się w kontekst uzdrawiania pamięci o miejscu naznaczonym zbrodniami II wojny światowej i łączonym w powszechnej opinii wyłącznie z tymi dramatycznymi wydarzeniami. Niczym dzieła Mitoraja, ukazujące ułomną kondycję ludzką, a jednocześnie przywracające wiarę, że obcowanie ze sztuką może uchronić nas przed sferą barbarzyństwa, narracja Muzeum poprzez przechowywanie i upowszechnianie prawdziwych i emocjonalnych opowieści uczestników i świadków heroicznej pomocy niesionej więźniom obozów w czasie II wojny światowej daje nadzieję na zwycięstwo humanizmu.

## Bibliografia

- Boardman 1989 = John Boardman, *Athenian red figure vases: The Classical Period: a handbook*, London 1989
- Bremmer 2012 = Jan N. Bremmer, *Greek Demons of the Wilderness: the case of the Centaurs*, [w:] *Wilderness Mythologies*, Laura Feldt (red.), Berlin, New York 2012: 25–53
- Corso 2004 = Antonio Corso, *The Art of Praxiteles: The Development of Praxiteles' Workshop and Its Cultural Tradition Until the Sculptor's Acme (364–1 BC)*, Rome 2004
- Dobrowolski 2003 = Witold Dobrowolski, *Mitoraj. Urok Gorgony*, Warszawa 2003
- Farinella 1985 = Vincenzo Farinella, *Vatican Museums. Classical Art*. Florence 1985
- Grzybkowska 2003 = Teresa Grzybkowska, *Meduza Igora Mitoraja*, [w:] Dobrowolski 2003: 96–101
- Giustozzi 2006 = Nunzio Giustozzi, *The Capitoline Museums. Guide*, Milan 2006
- Hezjod 1999 = Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)*, przekł. J. Łanowski, Warszawa 1999
- Igor Mitoraj 1993 = *Igor Mitoraj. Głowy i fragmenty. Rzeźba*, Warszawa 1993
- Klocek di Blasio 2019 = Beata Klocek di Blasio, *Mitoraj. A dialog between art and history*, Warszawa 2019
- Kuspit 2003 = Donald Kuspit, *Między starożytnością a współczesnością i dalej: rzeźba Igora Mitoraja*, [w:] Dobrowolski 2003: 42–49
- Leśniak, Rydiger, Walkiewicz-Górka 2003 = Teresa Leśniak, Monika Rydiger, Alicja Walkiewicz-Górka (red.), *Igor Mitoraj: rzeźby i rysunki*, Kraków 2003
- Mitoraj, Constantini 2003 = Igor Mitoraj, Constanzo Constantini, *Blask kamienia*, Kraków 2003
- Vierneisel-Schlörb 1979 = Barbara Vierneisel-Schlörb, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. Katalog der Skulpturen*. Band 2. München 1979

<sup>22</sup> Bremmer 2012: 25–53.

<sup>23</sup> Por. krater dzwonowy, Paestum, 350–325 p.n.e., Los Angeles, County Museum of Art, inw. 50.8.40; <https://collections.lacma.org/node/230099> [13.10.2022].

<sup>24</sup> Mitoraj, Constantini 2003: 70–71.

<sup>25</sup> *Igor Mitoraj* 1993: 8; Klocek di Blasio 2019: 107–109.

## Summary

### **Mitoraj: from myth to... Oświęcim**

The subject of the article is a formal and semantic analysis of selected works by Igor Mitoraj (1944–2014), a sculptor of Polish origin, whose work was created under the influence of the art of Antiquity. Like the Greek masters, he made use of marble and bronze as well as of classical forms, while also selecting themes associated with mythology: “Looking back at my work, I am increasingly convinced that the art of Antiquity was and is for me the ideal, and also ties in with a nostalgia for a lost Eden”, he stated. In spite of evident references to classical works, his sculptures introduce a new quality, which departs from the spirit of Antiquity: *Eros bendato*, located in the Main Marketplace in Kraków, or *Asklepios*, in the Remembrance Museum of Land of Oświęcim Residents (Museum Commemorating the Inhabitants of the Oświęcim Region), catch the attention of every passer-by and every visitor, but, with the exception of the obligatory photograph taken beside the sculpture, do they evoke any deeper reflections or connotations with the Greek world?