

Wenus wśród krasnali, czyli o antykizujących rzeźbach ogrodowych

Joanna Lubos-Kozieł

Zjawisko seryjnej produkcji rzeźb ogrodowych dotarło do Polski za sprawą krasnoludków. Ich wytwarzaniem zajął się „młody polski biznes”, rodzący się masowo po 1989 roku. Małe prywatne wytwórnie krasnali, czerpiące inspirację z niemieckich wzorców i produkujące głównie dla zagranicznych odbiorców, powstawały przede wszystkim przy zachodniej granicy Polski, w tym zwłaszcza w Nowej Soli i jej okolicach. Nowosolskie krasnoludki, sprzedawane najczęściej na straganach ustawianych wzdłuż dróg wiodących do Niemiec, stały się charakterystycznym elementem przygranicznego krajobrazu. Zaczęły też wzbudzać zainteresowanie mediów, które chętnie i wszechstronnie informowały o nowym krasnoludkowym biznesie. W licznych artykułach i notatkach publikowanych na łamach „Gazety Wyborczej”¹ czy „Rzeczpospolitej”² podkreślano znaczenie produkcji krasnoludków dla życia gospodarczego dotkniętej bezrobociem Nowej Soli, z troską donoszono o ekologicznych zagrożeniach związanych z nie zawsze legalną produkcją, informowano o wysuwanych przez niemieckich producentów oskarżeniach o plagiat i związanych z tym konfiskatach polskich skrzatów na granicy; nade wszystko zaś opisywano malowniczy krasnoludkowy krajobraz:

Krasnoludki są na świecie – czytamy w reportażu Anety Augustyn z 1994 roku. – Tuż za tablicą „Nowa Sól”, w przydomowym ogródku, wśród azalii stoją trzy: rybak z koszem ryb, myśliwy z psem i ogrodnik z taczka. [...] Kilka metrów dalej krasnala przybito do dykty z napisem „Niko – figurki gipsowe”. A potem krasnoludki aż do bólu: w ogródkach, na dachach, balkonach i w kawiarniach. W księgarni, w sklepie z mięsem, z wódką, z chlebem. Sklep z krasnalami oferuje kilkadziesiąt modeli – od 60 tysięcy złotych za mikrusy nie większe od telefonicznej słuchawki do 700 tysięcy za metrowego latarnika, który przyświeca ogrodowym robakom białą kulą. [...] Największy krasnoludek dorównuje wzrostem kilkulatkowi. Ubrane są w barwne kubraczki. Spodenki mają długie albo króciutkie z szelkami, botki wysokie, a czapeczki czerwone. Bezwstydnie obnażają przyrodzenie albo wypinają gołe zadki. Jest „myśliwy” z psem, „harmoniusz” z akordeonem, „zboczeniec”, zwany też „postrachem dziewic”, z rozchylonym płaszczykiem, „dupek” z gołym tyłkiem, „strażak” z drabiną, „alpinista” ze zwojem lin, „ogrodnik” z taczka, „latarnik” z lampionem, „piwosz” z kuflem, „kowal” z podkową, „piłkarz” z futbolówką i „wczasowicz” z erekcją. Prawie stu braci i ani jednej kobiety: żadnej siostry, żadnej Śnieżki³.



¹ Zob. np.: **R. Jurkowlaniec**, **A. Piśmienny**, *Autostrada z Krasnalami*, „Gazeta Wyborcza” [dalej: GW] nr 240, 13.10.1993, s. 4; **W. Kostyrko**, „Postrach dziewic” nie przejdzie granicy, GW nr 187, 12.08.1994, s. 9; **db**, *Trefny wzrost krasnala*, GW nr 192, 19.08.1994, s. 1; **W. Kostyrko**, *Polskie krasnale na przemiał*, GW nr 232, 05.10.1994, s. 7; **A. Augustyn**, *Wielki boom na krasnale*, GW nr 246, dodatek „Magazyn” nr 42, 21.10.1994, s. 16.

² Zob. np.: **J. Sadecki**, *Skrzacia nawałnica*, „Rzeczpospolita” [dalej: Rz], 13.08.1994; **J. Sadowska**, *Trujące krasnoludki*, Rz, 01.09.1995; **A. Błaszczak**, *Jak zarobić na krasnalu. Z targowiska do zachodnich supermarketów*. Rz, 23.12.1999. Wszystkie artykuły z Rz cytuję za internetowym Archiwum Rz: <http://www.rzeczpospolita.pl/szukaj/archiwum.pl> [12.06.2007].

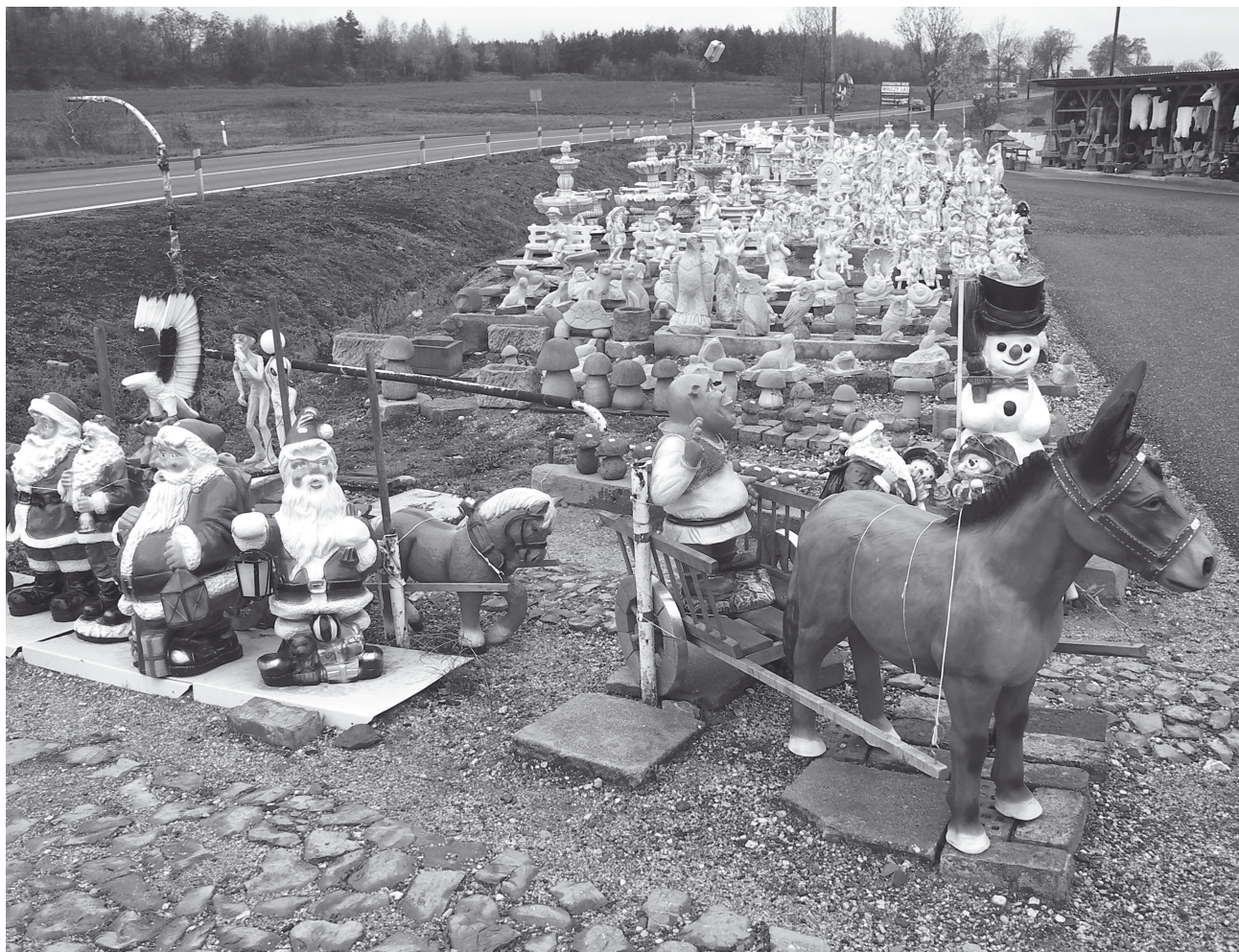
³ **A. Augustyn**, *op. cit.*

⁴ **R. Jurkowlaniec**, **A. Piśmienny**, *op. cit.*



Pierwszego gipsowego krasnalą spotkaliśmy na piątym kilometrze za Wrocławem – pisali w 1993 roku Rafał Jurkowlanec i Andrzej Piśmienny w artykule na temat przydrożnego handlu na trasie z Wrocławia do Zgorzelca – [...] Rekordowy asortyment bibelotów znaleźliśmy w budkach na 90. kilometrze autostrady. Armię krasnali (średnie po 200 tysięcy, duże – 300 tysięcy zł) wspomagał ogromny brązowy lew. [...] – Jeszcze rok temu krasnal nie był tak popularny, teraz nawet polskie wycieczki kupują krasnoludki – powiedział nam sprzedawca. Na stoiskach w pobliżu Wrocławia przekonywano nas, że bliżej granicy krasnale będą droższe. Nic podobnego, ceny są zbliżone, zależą raczej od fantazji sprzedawcy. Największe wrażenie zrobiło na nas „więzienie” dla krasnoludków. Za parkingiem na 85. kilometrze, w lesie, ukazała się naszym oczom niewielka polana ogrodzona metrowymi barierkami z drewna. W środku tkwiło około stu gipsowych skrzatów. Sprzedawcy nie uszanowali mauzoleum Kutuzowa pod Bolesławcem: spotkaliśmy tam kilkadziesiąt gnomów i wystawę z papierosami⁴.

il. 1 Krasnoludki, zwierzęta i inne figurki – przydrożny stragan z rzeźbami ogrodowymi. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.



il. 2 Święci Mikołajowie ze Shrekiem i osiołkiem, w tle figury z białego betonu – przydrożny stragan z rzeźbami ogrodowymi. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.



⁵ Choć obraz ten ma utrwalac tworzone właśnie z inicjatywy prezydenta Nowej Soli Wadima Tyszkiewicza „Muzeum Krasnala”. Pomyślane jako rodzaj parku wyposażonego w figury dostarczone przez nowosolskich i okołonowosolskich wytwórców, służyć ma ono promocji miasta oraz poszczególnych wytwórni, będąc oczywiście także miejscem spacerów i wypoczynku dla mieszkańców. Jego otwarcie planowane jest na 2008 rok.

⁶ Zob. np. strony nowosolskich firm: BeZet (<http://www.bezet.pl>), ROSŁON (<http://www.roslon-gartenfiguren.com/>), WAMED & W-M (<http://www.wamed-gartenfiguren.pl/>), KIS (<http://www.kis.com.pl/>),

Dzięki tego typu publikacjom, nawet jeśli dominował w nich cokolwiek przymiśnawy i sensacyjny ton, polska opinia publiczna oswoiła się z tematem seryjnej produkcji rzeźb ogrodowych, a do Nowej Soli i jej okolic na stałe przyłgnęła etykieta „zagłębia krasnoludkowego”.

Obraz Nowej Soli jako miasta krasnali nie jest już jednak do końca aktualny⁵. Po gorącej pierwszej połowie lat 90. w krasnoludkowym biznesie zaczęły bowiem zaznaczać się znamiona kryzysu. Polski krasnoludek ogrodowy, w wyniku zmieniającej się mody, a może także na skutek konkurencji jeszcze tańszych chińskich skrzatów, tracił na popularności. Część z produkujących krasnale zakładów upadała, pozostałe natomiast poszerzały i urozmaicały swoją ofertę, starając się dostosować do nowych wymogów rynku. Krasnoludki od dawna nie dominują już ani na przydrożnych straganach, ani na wielojęzycznych internetowych stronach zakładanych przez producentów „figur ogrodowych i dekoracyjnych”, którzy operują dziś znacznie bardziej zaawansowanymi metodami sprzedaży i promocji swoich produktów⁶. W przygotowywanej dla wciąż w większości zachodnioeuropejskich odbiorców ofercie krasnalom towarzyszą obecnie: liczne zwierzęta (np. pieski, kotki, owieczki, zajączki, konie, krowy, bociany, kaczki, koguty, żaby, hipopotamy, lwy, jelenie), postaci z bajek (np. Jaś i Małgosia, Shrek),

z filmów (np. Flip i Flap), dzieci, staruszkowie, bałwanki, łyżwiarze, święci Mikołaje, Indianie, Murzyni, myśliwi, piłkarze, ogrodnicy i ogrodniczki, pasterze i pasteczki, Matki Boskie, Jezusowie i święci, a także grzybki, buty, wiatraki, latarnie, koszyczki, wazonny [il. 1-2]. W owej – w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego słowa – barwnej menażerii wyróżniającą się, choć trudną do jednoznacznego nazwania, grupę stanowią utrzymane w jednolitej, zazwyczaj białej kolorystyce, idealizowane przedstawienia nagich lub odzianych w stylizowane drapowane szaty postaci: bogiń, nimf, putt, bohaterów i bohaterów mitologicznych, biblijnych czy historycznych, czasem wymienianych z imienia – jako Wenus lub Afrodyta, Dawid, Dyskobol, Trzy Gracje, Amor – częściej jednak anonimowych [il. 2-3]. Figury tego typu, w katalogach i na stronach internetowych producentów niekiedy wyróżniane jako odrębna kategoria, opatrzona hasłem „figury antyczne”⁷, „antyk”⁸, „stylizowane figury greckie”⁹ czy też „Rzym”¹⁰, zdają się obecnie należeć do żelaznego repertuaru większości polskich firm parających się rzeźbą ogrodową i „dekoracyjną”.

Wytwarzanie stylizowanych antykizujących posągów ogrodowych niestety nie wzbudziło dotąd większego zainteresowania mediów. Ewolucja profilu produkcji nowosolskich wytwórni i przemiany ogrodowych mód bywają wprawdzie często w publikacjach prasowych sygnalizowane¹¹, jednak nowe typy figur najwyraźniej nie rozpalają już dziennikarskich umysłów tak bardzo jak krasnoludki. Można by powiedzieć: szkoda, bo właśnie wraz z wprowadzeniem do sprzedaży Afrodyt, Dawidów i Gracji na polskim rynku figur ogrodowych zrobiło się naprawdę ciekawie. To one wniosły do seryjnie wytwarzanej rzeźby zupełnie nową jakość.

Krasnoludki, a także figurki zwierząt, dzieci, ogrodników i pasterzy, bohaterów bajkowych czy filmowych reprezentują zazwyczaj modus „zabawowy”, „humorystyczny”. Ukazywane w śmiesznych sytuacjach i pozach, dobitnie, często wręcz karykaturalnie charakteryzowane, przykuwają uwagę widza bardziej lub mniej (zazwyczaj mniej) wyrafinowanym dowcipem. Nabywcy – jak się można domyślać – traktują je „na wesoło”, z przymrużeniem oka. Idealizowane posągi Wenus, Dawida czy Trzech Gracji pozbawione są tych prześmiewczych elementów. W ich wypadku mamy do czynienia z dziełami utrzymanymi w „poważnym” modusie, odwołującymi się do innego poziomu wrażliwości: nie rozśmieszanie, lecz epatowanie urodą i pięknem, nie rubaszne żarty, lecz heroiczna stylizacja zdają się być celem tychże figur.

Inny jest też świat wzorców, do których nawiązują obie odmiany rzeźb ogrodowych. Krasnale, postacie bajkowe i figurki zwierzęce wywodzą się z tradycji popularnej, seryjnie wytwarzanej XIX-wiecznej rzeźby ceramicznej. Protoplasta nowosolskich krasnoludków – niemiecki *Gartenzwerg*, „narodził się” około 1870 roku w jednej z wytwórni figurek terakotowych na terenie Turynii¹². I choć dzięki swej już blisko 140-letniej historii traktowany jest w krajach niemieckojęzycznych nie tylko z sentymentem, ale i z szacunkiem należnym dobru kultury, to jednak nigdy nie zaliczano go przecież do sfery „sztuki wysokiej”. Stylizowane posągi bogiń czy herosów poszczycić się mogą natomiast znacznie „szlachetniejszymi” czy też „ambitniejszymi” źródłami inspiracji. Nawiązują one do wielowiekowych klasycyzujących tradycji w rzeźbie europejskiej, wyrastających z antycznych, greckich korzeni. Naśladują pierwowzory z najwyższej półki, często wręcz arcydzieła, należące do ogólnoswiatowej skarbnicy sztuki dawnej.



ALFA (<http://www.alfasj.com.pl/load.php?page=ofirme&lang=pl>), Mazur & Binkiewicz (<http://www.mbmaan.pl/index.php>), STOR (<http://www.firmylcm.okey.pl/stor.htm>); DKD (<http://www.dkr.pl/firmapl.htm>); zakładów z Otynia: SKORPION (<http://www.skorpionpoland.home.pl/>), KRAS-POL (<http://www.kraspol.com.pl/>) i WELT GIPS (http://www.weltgips.pl/index_pliki/polski.htm); firmy FIGBET z Zakęcia koło Otynia (<http://www.figbet.webd.pl/index.html>), przedsiębiorstwa PPHU POL-BETON VIOLA ze Stypułowa koło Koźuchowa (<http://www.pphuviola.prv.pl/>) czy firmy Delta z Głogowa (http://www.delta.iap.pl/index.html?lang_id=PL) [wszystkie strony odczytane 25.10.2007].

⁷ Zob. katalogi firm KIS, SKORPION i ALFA: <http://www.kis.com.pl/> [25.10.2007]; <http://www.skorpionpoland.home.pl/> [2.11.2007]; <http://www.alfasj.com.pl/load.php?page=oferta&lang=pl> [25.10.2007].

⁸ Zob. katalog firmy DKR z Nowej Soli: <http://www.dkr.pl/produktypol.htm> [25.10.2007].

⁹ Zob. strony firmy KIS (http://www.kis.com.pl/oferta_pl.php [25.10.2007]) oraz firmy Delta: http://www.delta.iap.pl/?id=30643&location=f&msg=1&lang_id=PL [25.10.2007].

¹⁰ Zob. katalog firmy WELT GIPS: http://www.weltgips.pl/index_pliki/polski.htm [25.10.2007].

¹¹ Zob. np.: **M. Czekanski, M. Przybylski**, *Tanie nie musi wygrywać. Z chińskimi konkurentami można walczyć jakością i znajomością konsumentów*, Rz, 23.07.2005 ; **L. Kostrzewski**, *Krasnali coraz mniej*, GW nr 271, dodatek „Mój Biznes” nr 40, 22.11.2005, s. 1; **G. Łyś**, *Wątpliwa przyszłość ogrodowych krasnali*, Rz, dodatek „Dobra Firma”, 03.11.2006; **J. Kałucki**, *Krasnale poszły w las*, Rz, dodatek „Styl życia”, 25.04.2007.

¹² Zastęga „wynalezienia” krasnoludka ogrodowego przypisywana bywa dwóm twórcom figur ceramicznych z miejscowości Gräfenroda: Augustowi Heissnerowi bądź Philippowi Griebelowi. W Gräfenrodzie i kilku innych turyńskich miejscowościach w II połowie XIX i I połowie XX wieku działał cały szereg warsztatów ceramicznych, początkowo specjalizujących się w wytwarzaniu figurek i głów zwierzęcych, później produkujących przede wszystkim krasnoludki. Na temat historii krasnoludków ogrodowych zob.: **E. Bengen**, *Die große Welt der Gartenzwerge: Ein historischer Rückblick. Mythen. Herkunft, Traditionen*, Suderbug-Hösseringen 2001. W pracy tej także obszerna literatura przedmiotu.



¹³ Proceder taki, w wypadku modeli będących kopiami sławnych rzeźb antycznych czy nowożytnych, wydaje się zupełnie bezpieczny – nie może przecież pociągnąć za sobą oskarżeń o plagiat, z którymi borykali się nowosolscy wytwórcy krasnoludków.

¹⁴ Bądź ewentualnie z gipsu – te ostatnie jednak przeznaczone tylko do dekoracji wnętrz.

¹⁵ Zob. np. rzeźby sprzedawane przez niemiecką firmę Der besondere Garten GmbH & Co KG (<http://www.der-besondere-garten.de/figuren/figuren.html>), włoską pracownię Italian Garden Ornaments – Rossato Giovanni S.R.L. (<http://www.italiangardenornaments.com/marble-2.htm>) czy amerykańskie przedsiębiorstwa: Sculpture Gallery (<http://www.sculpturegallery.com/materials/materials.html>) i Decorating With Elegance (<http://www.decoratingwithelegance.net/site/1674667/page/45029>). Dwie ostatnie firmy oprócz rzeźb ogrodowych oferują także duży wybór figur o innym przeznaczeniu.

¹⁶ Szereg zagranicznych firm parających się wytwarzaniem i sprzedażą figur ogrodowych chwali się na swoich stronach internetowych wieloletnim doświadczeniem w tej branży i długą historią. Np. początki niemieckiej wytwórni figur i krasnali ogrodowych Liebermann Elégance sięgają mają 1918 roku (<http://www.liebermann.de/firma.htm>); amerykańskie rodzinne przedsiębiorstwo Kenneth Lynch & Sons zaczęło wytwarzać figury odlewane z mas kamiennych w latach 60. XX wieku (<http://www.klynchandsons.com/>). Historia niemieckiej firmy Der besondere Garten GmbH & Co KG zaczyna się natomiast w 1973 roku (<http://www.der-besondere-garten.de/>) [wszystkie strony odczytane 25.10.2007].

W tym miejscu można by pozwolić sobie na stwierdzenie, że obok tak spektakularnego świadectwa inspirowania się wielkim artystycznym dziedzictwem dawnych wieków nie tyle dziennikarze, co przede wszystkim historycy sztuki nie powinni przechodzić obojętnie. Znając jednak powszechny brak zainteresowania historyków sztuki współczesną kulturą popularną, można się domyślać, iż nawoływanie do szeroko zakrojonych badań nad dzisiejszymi rzeźbami ogrodowymi pozostać musi li tylko retoryczną figurą. Stąd też postaram się przeanalizować fenomen związku antykizujących posągów ogrodowych z dawnymi wzorcami przynajmniej w skromnych ramach niniejszego artykułu. Przedmiotem moich rozważań staną się: rodzaj i pochodzenie pierwowzorów (antyczne, renesansowe, klasycystyczne, inne?) oraz strategie ich naśladowania (wierne kopiowanie, parafrazowanie, przywoływanie określonych typów przedstawieniowych, imitowanie stylistyki?). Zapytam także o sposoby i przyczyny modyfikowania naśladowanych wzorców oraz zasygnalizuję ważną, lecz z trudem poddającą się badaniu kwestię historyczno-artystycznej świadomości wytwórców i odbiorców owych figur.

Analizę poprzedzić wypada kilkoma zastrzeżeniami. Otóż antykizujące rzeźby produkowane przez polskie wytwórnie są oczywiście – podobnie jak wcześniej krasnoludki – naśladownictwami dzieł wytwarzanych w Niemczech lub innych krajach. I nie chodzi tu tylko o ogólne inspirowanie się trendami panującymi na niemieckim rynku rzeźby ogrodowej, lecz o bardziej bezpośrednie zależności, włącznie z dosłownym powtarzaniem modeli produkowanych przez zagraniczne warsztaty¹³. Jednocześnie produkcja polskich firm przeznaczona jest w niewielkim tylko stopniu dla krajowych odbiorców. Choć stylizowane antykizujące figury bywają dostępne w polskich sklepach z akcesoriami ogrodowymi i czasami spotyka się je w ogrodach i rezydencjach na terenie Polski, to jednak trudno mówić o szerszej rodzimej modzie na tego typu dekorację. Zarówno strony internetowe producentów – obowiązkowo dwu- lub wielojęzyczne, jak i oferujące figury stragany przydrożne – umiejscowione zawsze po jednej stronie drogi, tak aby dostępne były dla osób jadących w stronę granicy, opuszczających Polskę – potwierdzają, że rzeźby te tworzone są głównie z myślą o obcych nabywcach. Polskie figury ogrodowe winny być zatem analizowane na tle szerszego – międzynarodowego kontekstu, który jednak nie jest łatwy do ogarnięcia przy spojrzeniu z polskiej perspektywy. Rynek rzeźby ogrodowej i „dekoracyjnej” w Niemczech, a także w innych państwach Europy Zachodniej i Ameryki wydaje się być bogatszy i bardziej zróżnicowany niż w naszym kraju. Można przypuszczać, że figury pochodzące z Polski sytuują się raczej w „dolnych” strefach owego międzynarodowego rynku – jako te tańsze, a zarazem i bardziej tandetne. Warto zauważyć, że o ile w Polsce powstają niemal wyłącznie rzeźby odlewane z betonu lub tworzyw sztucznych (żywic poliestrowych)¹⁴, to w krajach „Zachodu”, obok różnej jakości figur wytwarzanych z tego typu tanich mas, odbiorcom oferuje się też często dzieła odlewane z droższych surowców (np. masy marmurowej czy brązu) bądź wręcz odkuwane ręcznie z tradycyjnych, kosztownych materiałów, takich jak piaskowiec czy marmur¹⁵. Ponadto nie należy zapominać o jednej jeszcze różnicy. Otóż w Polsce zwyczaj ustawiania rzeźb ogrodowych za czasów komunizmu prawie nie istniał. W państwach zachodnioeuropejskich czy też w Stanach Zjednoczonych mamy natomiast do czynienia – jak się wydaje – z ciągłością tra-



dycji zdobienia ogrodów¹⁶. Być może więc to, co w Polsce odczuwane jest jako kuriozalna, „nowobogacka” moda, w innych krajach w bardziej naturalny sposób wyrasta z lokalnej tradycji.

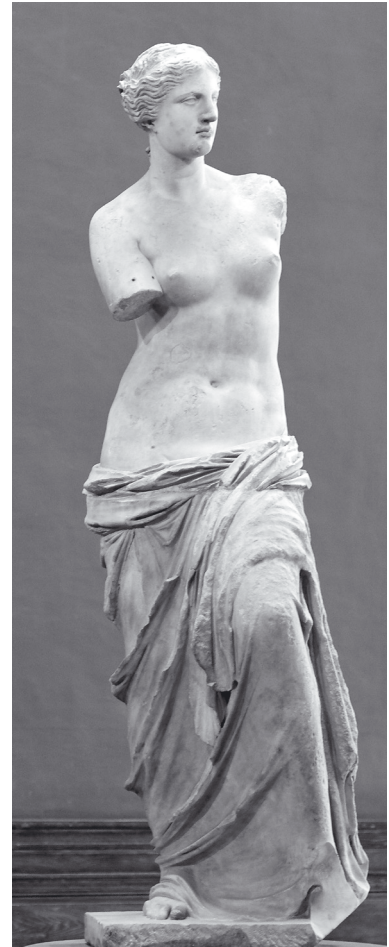
Analizując figury ogrodowe, musimy więc pamiętać, iż oferta producentów z Polski stanowi jedynie wycinek znacznie większego obszaru, i to wycinek bynajmniej nie najciekawszy, a spojrzenie na współczesną rzeźbę ogrodową z partykularnej polskiej perspektywy nie ułatwia zrozumienia źródeł i istoty owego fenomenu. Mimo tych wszystkich zastrzeżeń spróbujemy jednak – na podstawie zgromadzonych polskich przykładów, ewentualnie uzupełnianych o dostępne w internecie informacje o ofercie obcych warsztatów – podjąć zapowiadaną analizę sposobów czerpania z dawnej sztuki przez wytwórców współczesnych posągów ogrodowych.

Już w tytule artykułu – pisząc o „antykizujących rzeźbach” – pozwoliłam sobie *de facto* na postawienie hipotezy dotyczącej źródeł interesującej mnie odmiany figur ogrodowych. Skojarzenia z antykiem narzucają się przy pierwszym spojrzeniu na idealizowane posągi nagich lub spowitych w lejące się szaty bogiń

il. 3 Figury Wenus i Dawida na przydrożnym straganie z rzeźbami ogrodowymi. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.

il. 4 Kopia *Wenus z Milo*.
Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.

il. 5 *Wenus z Milo*, Luwr, Paryż. Fot.
Marie-Lan Nguyen / Wikimedia
Commons



¹⁷ Choć przykłady monochromatycznych przedstawień zwierząt, dzieci i bohaterów bajkowych również się pojawiają.

¹⁸ W grupie rzeźb monochromatycznych biele, szarości i różne odcienie barwy kremowej są najczęstsze, jednak czasami spotkać można i inne wykończenia kolorystyczne: np. figury o ceglastej bądź brązowej barwie i metalicznym połysku, które naśladują odlewy brązowe, figury „złocone” czy też figury ciemnokremowe i beżowe, imitujące rzeźby z piaskowca. Duży wybór rzeźb o takiej nietypowej kolorystyce prezentuje na swoich stronach internetowych firma JURAND z Dębowej Góry koło Łowicza (działająca poza środowiskiem nowosolskich wytwórców); zob.: <http://www.jurand.org/> [25.10.2007]. Jak udało się ustalić, w wypadku obu technologii stosowanych najczęściej do seryjnej produkcji rzeźb – zarówno odlewu z żywicy poliestrowej, jak i odlewu z betonu – kolorystykę wyrobów uzyskuje się zazwyczaj na ostatnim etapie produkcji, poprzez malowanie powierzchni odlanych już figur. Stąd też wytwarzanie różnych wersji kolorystycznych tego samego modelu nie stanowi problemu.

¹⁹ Ta sławna grecka rzeźba datowana jest na II wieku p.n.e., jednak badacze widzą w niej odbicie wcześniejszych, przedhellenistycznych ideałów. Odkryta została w 1820 roku przez chłopa z wyspy Melos. Wkrótce po odkryciu trafiła do Luwru, gdzie przechowywana jest do dziś – zob. notę w internetowym katalogu *Joconde*. *Catalogue des collections des musees de France* (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> [07.09.2007]). Na temat historii i recepcji *Wenus z Milo* zob.: F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London 1981, s. 328–330.

i herosów. Ich najczęściej biała (względnie szarawa lub lekko kremowa) kolorystyka, zgodnie z głęboko ugruntowanym w naszej kulturze wyobrażeniem o bieli starożytnych rzeźb, budzi oczywiste antyczne konotacje. W niektórych figurach dodatkowo wprowadzony zostaje efekt „starego kamienia” (lekko cieniowana powierzchnia rzeźby, z przyciemnionymi, „zabrudzonymi” miejscami zgięć i wklęsłości, sugerująca wiekowość posągu). Monochromatyczność figur jest szczególnie uderzająca przy porównaniu z dosadnym naturalizmem i jarmarczną barwnością polichromii krasnali czy większości postaci bajkowych i zwierzęcych¹⁷. Na tym tle epatujące widza nieskazitelną jasnością figury wydają się być wcieleńskimi klasycznej oszczędności¹⁸.

Intuicyjnie wyczuwana antykizująca aura zachęca do poszukiwania wśród analizowanej odmiany rzeźb dzieł bardziej bezpośrednio związanych ze starożytnymi wzorcami. Kopii sławnych antycznych posągów nie spotyka się jednak wiele. *Wenus z Milo*¹⁹ to jedyny naprawdę popularny starożytny „model”, znajdujący się w ofercie polskich wytwórni [il. 4-5]. Pozbawiona rąk grecka piękność kopiowana jest wiernie, bez rekonstrukcji brakujących fragmentów, co warte jest podkreślenia, zwłaszcza w kontekście bezpardonowych przeróbek, jakim poddawane bywają często pierwowzory. Domyślać się można, że decyduje o tym popularność owej powszechnie rozpoznawanej figury, należącej bezsprzecznie



il. 6 *David wg Michała Anioła*.
Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.

il. 7 *Michał Anioł, David, Galleria dell'Accademia, Florencja*. Fot. Rico Heil / Wikimedia Commons



²⁰ Cyt. za: N. Himmelmann, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976, s. 160. W książce tej rozdział *Der Torso als selbständiges Kunstwerk* (s. 157–161) dotyczy właśnie podejścia do zachowanych fragmentarycznie dzieł antycznych, którym w XVIII i XIX wieku zaczęto przypisywać samoistną wartość. Spektakularnym (choć zarazem kuriozalnym) potwierdzeniem tego, iż upodobanie do szlachetnych antycznych ułomków wciąż istnieje, wydaje się być pojawienie się na rynku także torsa *Wenus z Milo* – z malowniczo oderwanymi nie tylko rękoma, lecz również głową i nogami; wraz z nim sprzedawane bywa też torso *Dawida wg Michała Anioła*, choć renesansowy pierwowzór zachowany jest, jak wiadomo, w stanie kompletnym (oba torsa oferuje np. amerykańska firma Sculpture Gallery – <http://www.sculpturegallery.com/> czy niemiecki sklep internetowy Nordlädchen.de – <http://www.nordlaedchen.de/>). W seryjnej ofercie polskich warsztatów nie znalazłam jednak, jak dotąd, ani tych, ani też innych antykizujących torsów.

²¹ *Dyskobol* to sławna grecka rzeźba autorstwa Myrona, powstała w V wieku p.n.e., która nie zachowała się do naszych czasów i znana jest jedynie z opisów oraz późniejszych kopii. Wśród kopii *Dyskobola* najwyższe ceny bywa posąg przechowywany obecnie w Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme) w Rzymie, odkryty w 1781 roku w Rzymie. Przez twórców rzeźb ogrodowych zazwyczaj naśladowana bywa jednak kopia *Dyskobola* ze zbiorów British Museum, która różni się od figury rzymskiej tym, iż ma – w wyniku niepoprawnej rekonstrukcji – inaczej odwróconą głowę. O zdobyciu popularności przez *Dyskobola* z British Museum zadecydowała łatwa dostępność tej przechowywanej w publicznych zbiorach rzeźby, która już w XIX wieku była licznie reprodukowana i powielana w odlewach gipsowych. Na temat historii *Dyskobola*, jego kopii i ich recepcji zob.: F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, s. 199–202.

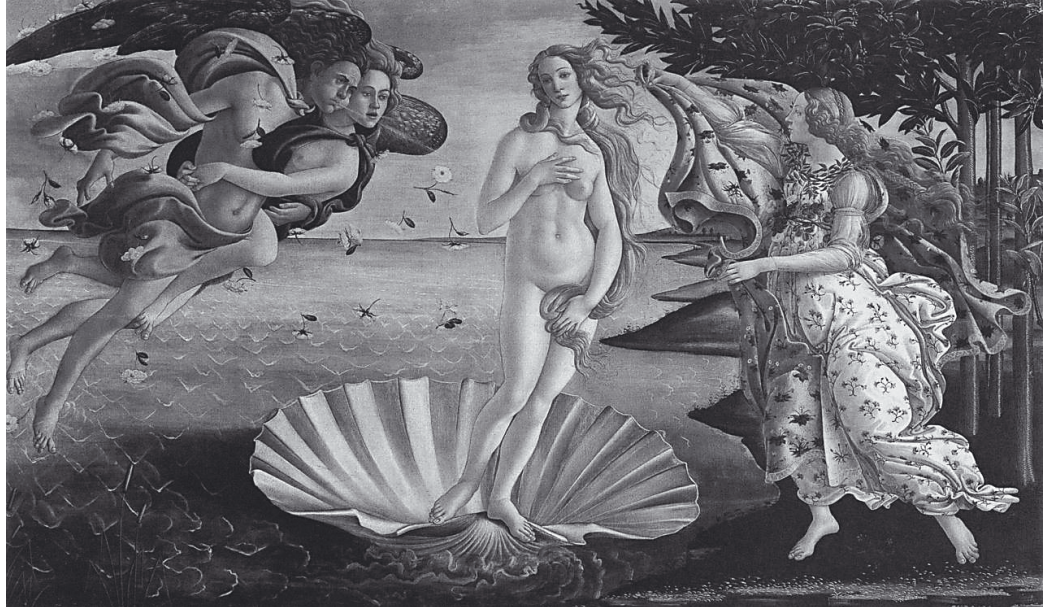
²² Oferta zachodnioeuropejskich i amerykańskich wytwórni jest w zakresie kopii antycznych nieco szersza. Poza *Wenus z Milo* i *Dyskobolem* naśladowane bywają też tak różne rzeźby, jak np.: *Nike z Samotraki*, *Herkules Farneski*, *Spinario* (chłopiec wyciągający cierń z nogi), *Apollo Belwederski*, *August z Prima Porta* czy *Wilczyca Kapitolińska*.

do panteonu arcydzieł wszechczasów. W rozpowszechnianiu kopii zachowanego niekompletnie, pozbawionego członków posągu można jednak widzieć i dalekie odbicie zrodzonego w dobie klasycyzmu kultu antycznych relikwów, które – jak pisał w 1830 roku Wilhelm von Humboldt, mając na myśli antyczne torsa – „auch in ihrer Verstümmelung noch ein Ganzes darbieten [...]”²⁰. Drugim posągiem starożytnym, którego naśladownictwa znajdujemy wśród wyrobów pochodzących z kilku polskich warsztatów, jest sławny nagi atleta – *Dyskobol*²¹; nie cieszy się on jednak aż tak dużą popularnością jak *Wenus z Milo*²².

Częściej antykizujące oblicze współczesnej rzeźby ogrodowej okazuje się być wynikiem kopiowania dzieł reprezentujących klasycyzujące nurty sztuki nowożytnej. Bodajże najpopularniejszym posągiem, którego nie brakuje w ofercie żadnej szanującej się wytwórni „figur ogrodowych i dekoracyjnych”, jest florencki *Dawid Michała Anioła*²³ [il. 3, 6-7]. To arcydzieło renesansowej rzeźby, ukazujące biblijnego bohatera obleczonego w idealne ciało antycznego młodzieńca, także w pomniejszych i niedoskonałych ogrodowych kopiach efektownie prezentuje heroiczną męską nagość²⁴. Pod tym względem zmultiplikowany *Dawid Michała Anioła* nie ma zresztą w rzeźbie ogrodowej zbyt dużej konkurencji, jest bowiem jedną z nielicznych produkowanych seryjnie figur męskich. Spośród bogatej rzeźbiarskiej spuścizny Michała Anioła naśladowane bywają też dwa inne



il. 8 *Wenus wg Botticellego*.
Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.



il. 9 Sandro Botticelli, *Narodziny Wenus*, Galleria degli Uffizi, Florencja. Fot. Wikimedia Commons



²³ Powstała w latach 1501–1504 statua znajdowała się pierwotnie na Piazza della Signoria. W 1873 roku – ze względu na znaczne zniszczenie rzeźby – oryginał przeniesiono do Gallerii dell'Accademia, na placu ustawiając kopię.

²⁴ Choć na rynku „zachodnim” można spotkać i wersję z gustownym listkiem – zob. np. strony firmy Der besondere Garten GmbH & Co KG: <http://www.der-besondere-garten.de/figuren/steinfiguren.html> [25.10.2007].

²⁵ *Pietà* powstała w latach 1498–1499. Znajduje się w Bazylice św. Piotra w Watykanie.

²⁶ Posąg *Mojżesza* powstał w latach 1513–1515 jako element planowanego monumentalnego nagrobka papieża Juliusza II. W 1545 roku umieszczony został, wraz ze zrealizowanym w okrojonej formie nagrobkiem, w rzymskim kościele San Pietro in Vincoli.

²⁷ *Pietà* zdaje się należeć do oferty kierowanej do odbiorców kościelnych; przeznaczenie posągów *Mojżesza* pozostaje dla autorki tajemnicą.

arcydzieła: sławna *Pietà*²⁵ oraz *Mojżesz*²⁶. Nie są one jednak tak rozpowszechnione jak Dawid i – jak się wydaje – nie znajdują raczej zastosowania w ogrodach²⁷. Renesansową genezę ma ponadto oferowane przez szereg warsztatów przedstawienie *Wenus na muszli*, będące rzeźbiarską transpozycją motywu zaczerpniętego ze sławnego płótna Sandra Botticellego *Narodziny Wenus*²⁸ [il. 8-9]. Jest to zarazem rzadki przykład zainspirowania się przez twórców figur ogrodowych dziełem malarskim.

Prawdziwą kopalnią wzorców wykorzystywanych w seryjnej rzeźbie ogrodowej jest jednak dopiero sztuka klasycystyczna II połowy XVIII i XIX wieku, głównie francuska i włoska. Należące do najpopularniejszych modeli przedstawienie pochylonej nagiej niewiasty z gracją wycierającej końcówką draperii kolano to naśladownictwo *Wenus kąpiącej się* Christophe'a Gabriela Allegraina (1710-1795)²⁹, wczesnego francuskiego klasycysty, łączącego w swych dziełach antykizujące elementy z rokokową miękkością i wdziękiem [il. 10-11]. Co ciekawe, stworzona przez Allegraina jako pendant do *Wenus kąpiącej się* druga, nie mniej urokliwa rzeźba, ukazująca Dianę w kąpeli³⁰, nie weszła do kanonu seryjnie kopiowanych przedstawień, choć odosobnione przykłady jej naśladownictw można znaleźć w ofertach zagranicznych wytwórni rzeźb ogrodowych. Kolejne popularne przedstawienie postaci kobiecej – siedzącej, ze skromnie pochyloną głową i skrzyżowanymi nogami – okazuje się być powiększoną kopią zaprojektowanej przez Etienne-Maurice'a Falconeta (1716-1791) porcelanowej figurki *Psyche* z wytwórni w Sevres³¹. I w tym wypadku pendant statuetki – siedzący *Amor* z palcem na ustach, pierwotnie powstały notabene z wersji marmurowej³² – nie wszedł, jak się wydaje, do seryjnej produkcji, a przynajmniej nie jest rozpowszechniany wraz z wizerunkiem *Psyche*. Ponieważ kopiując *Psyche* Falconeta na potrzeby wytwórni figur ogrodowych, nie tylko pozbawiono ją towarzystwa *Amora*, ale i przekształcono jej dziewczęcą postać w figurę dojrzałej kobiety z wyraźnie zaznaczonym biustem – temat przedstawienia uległ ostatecznie zatartiu³³.



il. 10 *Wenus kąpiąca się* wg Allegrina. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.

il. 11 Christophe-Gabriel Allegrin, *Wenus kąpiąca się*, Luwr, Paryż. Fot. Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons

Charakteryzujące prace francuskich rzeźbiarzy II poł. XVIII wieku zespolenie antykizującej stylizacji z wciąż jeszcze wyraźnymi rokokowymi rysami może być dla odbiorców ogrodowych kopii tychże prac niezwykle atrakcyjne. Jeszcze większą siłą przyciągania ma jednak – jak się wydaje – olśniewające piękno i wyrafinowanie arcydzieł dojrzałego klasycyzmu rzymskiego. Za „ulubionego” artystę producentów figur ogrodowych uznać trzeba Antonia Canovę. Naśladowane bywają takie jego dzieła, jak: *Venus Italica*³⁴ [il. 12-14], *Paulina Borghese jako Venus victrix*³⁵ [il. 15-16], *Trzy Gracje*³⁶, *Amor i Psyche*³⁷ czy *Tancerka z palcem na brodzie*³⁸. Spośród nich największą popularnością wśród wytwórców rzeźb ogrodowych zdaje się cieszyć *Venus Italica* – przedstawienie bogini o subtelnych rysach i idealnych kształtach, ujętej w typie *Venus pudica*, a więc wstydliwie zasłaniającej swe wdzięki. Rzeźba ta – z pewnością atrakcyjna dla odbiorców ze względu na nieskazitelną urodę i wdzięczny gest postaci – nie stanowi jednocześnie pierwowzoru szczególnie skomplikowanego pod względem kompozycji. Zainteresowanie budzić może natomiast fakt kopiowania także złożonych struktur kompozycyjnych, jakimi są grupy *Trzech Gracji* czy *Amora i Psyche*, cechujące się mistrzowskim powiązaniem postaci za pomocą skomplikowanych póż i gestów, wyrafinowaną grą azurów i gładkich, polerowanych brył, zaskakującym zróżnicowaniem „widoków” oferowanych przez rzeźbę przy jej oglądzie z różnych stron. Niezależnie od oczywistej różnicy wykonawczego poziomu ogrodowe kopie grup Canovy do pewnego stopnia partycypują w kompozycyjnej dosko-



²⁸ Obraz powstał w latach 80. XV wieku. Przechowywany jest w Gallerii degli Uffizi we Florencji. Podobnie jak w wypadku kopii antycznych, tak i w zakresie naśladownictwa dzieł renesansowych obcy wytwórcy oferują odbiorcom większy wybór niż warsztaty polskie. Na stronach zagranicznych firm, poza wymienionymi tutaj „modelami”, znaleźć można także naśladownictwa innych dzieł Michała Anioła oraz kopie *Putta z delfinem* Andrei del Verrocchia czy *Dawida* Donatella.

²⁹ Rzeźba odkuta została w 1767 roku, wg modelu gipsowego pokazanego na Salonie już w 1757 roku; przechowywana jest obecnie w Luwrze. Zob. notę w internetowym katalogu *Joconde...*

³⁰ Rzeźba ukończona została w 1778 roku (zamówiona w 1772 roku); przechowywana jest w Luwrze. Zob. notę w internetowym katalogu *Joconde...*

³¹ Model figurki powstał w 1761 roku. Zob. np. egzemplarz przechowywany w zbiorach Pałacu w Wilanowie: **W. Bałdowski i inni**, *Rzemiosło artystyczne i plastyka w zbiorach wilanowskich*, Warszawa 1980, s. 131, il. 153. **B. Szelegejd**, *Wyrafinowany urok białej porcelany. Wilanowska kolekcja biskwitów*, Warszawa 2006, s. 56–57, nr kat. 24. Figurka *Psyche*, tak jak i jej pendant *Amor*, była niezwykle popularna i – jak podaje Barbara Szelegejd – zachowana jest w wielu kolekcjach.

³² Marmurowy *Amor* odkuty został w 1757 roku, wg modelu gipsowego pokazanego na Salonie w 1755 roku; obecnie przechowywany jest w Luwrze. Zob. notę w internetowym katalogu *Joconde...* Autorską replikę *Amora* posiada także Ermitaż – zob. http://www.hermitagemuseum.org/html/En/08/hm88_0_1_52_0.html.

³³ Zagraniczne wytwórnie rzeźb ogrodowych miewają w swojej ofercie także kopie marmurowej rzeźby Falconeta *Kąpiąca się* z 1757 roku, przechowywanej w Luwrze (zob. notę w internetowym katalogu *Joconde...*).



³⁴ *Venus Italica* powstała w latach 1804–1811. Przechowywana jest w Gallerii Palatina we Florencji. Drugi egzemplarz rzeźby (datowany na lata 1805–1810) trafił do Rezydencji Monachijskiej, trzeci (z lat 1811–1814) – do kolekcji Lansdowne – **D. Finn, F. Licht, Antonio Canova. *Beginn der modernen Skulptur***, München 1983, s. 42, 191–195; **H. Honour, *Canova's Statues of Venus***, „The Burlington Magazine”, 114 (październik 1972), s. 658–671.

³⁵ Przedstawienie Pauliny Borghese, siostry Napoleona, jako Wenus Zwycięskiej powstało w latach 1804–1808; znajduje się w Gallerii Borghese w Rzymie – **D. Finn, F. Licht, op. cit.**, s. 4, 38, 130–143.

³⁶ Pierwsza wersja grupy *Trzech Gracji* powstała w latach 1813–1816 na zamówienie byłej cesarzowej Józefiny; obecnie znajduje się ona w zbiorach Ermitażu. W latach 1814–1817 wykonana została druga wersja, zamówiona przez Johna Russela, księcia Bedford, dla jego rezydencji Woburn Abbey w Bedfordshire. Obecnie jest ona wspólną własnością Victoria and Albert Museum w Londynie i National Galleries of Scotland – zob. informacje na stronie internetowej V&A Museum: <http://www.vam.ac.uk/images/image/12649-popup.html> [7.11.2007]. Grupy różnią się drobnymi szczegółami. Wydaje się, iż w wytwórniach rzeźb ogrodowych kopiowana była wersja angielska, choć czasem stopień przekształcenia pierwowzoru jest zbyt duży, by móc to ocenić.

³⁷ Grupa powstała w latach 1787–1793; znajduje się w zbiorach Luwru – **D. Finn, F. Licht, op. cit.**, s. 29, 164–171; zob. też notę w internetowym katalogu dzieł eksponowanych w Luwrze: *Atlas, base des œuvres exposées* (http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2925 [07.11.2007]).

³⁸ Rzeźba ta, będąca jedną z serii trzech figur tancerek (pozostałe nie pojawiają się w ofercie wytwórców rzeźb ogrodowych), powstała w latach 1809–1814; przechowywana jest w Gallerii Nazionale d'Arte Antica w Rzymie – **D. Finn, F. Licht, op. cit.**, s. 195–198. Inny egzemplarz *Tancerki z palcem na brodzie* znajduje się w zbiorach polskich jako własność prywatna. Od 1938 do 2005 roku zdeponowany był w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 2005 roku został sprzedany na aukcji Domu Aukcyjnego Rempex – <http://www.rempex.com.pl/?nodeid=63> [7.11.2007] oraz <http://www.rempex.sm.pl/> [7.11.2007]. Zob. też **K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy***, t. II, Warszawa 2001, s. 38–44.



il. 12, il. 13 *Wenus wg Canovy*. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.

il. 14 Antonio Canova, *Venus Italica*, Galleria Palatina, Florencja, za: **D. Finn, F. Licht, op. cit.**, s. 42.

nałości swych klasycystycznych pierwowzorów. Obok Canovy często kopiowany bywa też drugi sławny przedstawiciel rzymskiego środowiska, Duńczyk Bertel Thorvaldsen. Wśród produktów polskich warsztatów zidentyfikować można naśladownictwa dwóch jego rzeźb: *Hebe*, trzymającej dzbanek i czarę z napojem nieśmiertelności³⁹, oraz *Wenus z jabłkiem*⁴⁰ [il. 3, 17-18]. Zwłaszcza to drugie przedstawienie, ukazujące pełną wdzięku nagą boginię, w prawej dłoni trzymającą z gracją jabłko – atrybut przypominający przyznane jej przez Parysa miano najpiękniejszej, cieszy się szczególnym wzięciem i często traktowane jest jako *pendant* Dawida Michała Anioła [il. 3]⁴¹.

Analizując relację ogrodowych kopii do ich pierwowzorów, w pierwszym rzędzie należy odnotować uproszczenie, nieudolność, barbaryzację, z jaką formy czerpane ze świata dawnej sztuki oddawane są w dzisiejszej seryjnej wytwórczości. Te oczywiste – choć występujące w różnym natężeniu – cechy⁴² nie wymagają, jak się wydaje, komentarza. W dziełach wychodzących ze współczesnych wytwórni rzeźb ogrodowych dostrzec można jednak i inne rysy, których nie sposób spisać li tylko na karb deformacji wprowadzanych przez nieudolnych kopistów. Mam tu na myśli przede wszystkim zmiany w zakresie proporcji figur: niejednokrotnie zauważyć można wyraźne uwymuszenie postaci, zwłaszcza kobiecych, związane – jak się wydaje – z chęcią dostosowania rzeźb do współczesnego panującego kanonu idealnych ludzkich proporcji. Charakterystyczny jest też brak poszanowania dla integralności kopiowanych dzieł i doraźne ich przeróbki, dokonywane najczęściej w celu uzyskania nowych kompozycji o użytkowych walorach. Tak np. Thorvaldsenowska *Wenus z jabłkiem* zamiast jabłka w dłoni trzymać może kulisty klosz, stając się tym samym podstawą ogrodowej latarni. Za ozdobny trzon lampy służyć może też *Wenus kąpiąca się* Allegraina, wzbogacona kloszem zamocowanym obok postaci. Charakterystyczne jest używanie



il. 15 Figurki Pauliny Borghese wg Canovy. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.



il. 16 Antonio Canova, Paulina Borghese jako Venus victrix, Galleria Borghese, Rzym, za: D. Finn, F. Licht, *op. cit.*, s. 38.



il. 17 *Venus z jabłkiem* wg Thorvaldsena. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.

il. 18 Bertel Thorvaldsen, *Venus z jabłkiem*, Luwr, Paryż, fot. Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons

niektórych figur jako elementów fontann, choć nie takie było przeznaczenie ich pierwowzorów. Szczególną popularnością cieszy się wreszcie wydzielenie z całościowych rzeźb samodzielnych przedstawień biustów. W takiej „popiersiowej” wersji sprzedawane bywają przede wszystkim: *Dawid* Michała Anioła i *Venus Italica* Canovy, czasem także *Venus z Milo*⁴³. Na tym tle zupełnie niewinną modyfikacją wydaje się być dowolne przeskalowywanie figur, które – niezależnie od wielkości i przeznaczenia pierwowzorów – oferowane są odbiorcom zazwyczaj w szerokim wyborze wymiarów: od wielkogabarytowych posągów, po drobne rzeźbki służące kameralnym aranżacjom.

Do tej pory analizowałam przykłady przedstawień, które – niezależnie od

wszystkich zasygnalizowanych powyżej, świadomych bądź nieświadomych przekształceń – łatwo można zidentyfikować jako kopie konkretnych dzieł dawnej rzeźby. W wypadku szeregu innych figur wytwarzanych w polskich warsztatach związek z pierwowzorami nie rysuje się tak jasno. Przykładem może być występująca w ofercie wielu zakładów figurka siusiącego chłopca, przeznaczona do dekoracji fontann. Najbardziej znanym i najczęściej reprodukowanym tego typu przedstawieniem wydaje się być sławny *Menneken Pis* z Brukseli⁴⁴, którego wierne kopie można notabene znaleźć wśród produktów zagranicznych wytwórni rzeźb ogrodowych. Jednak figurki siusiących chłopców oferowane przez polskie zakłady nie powtarzają dokładnie kształtu postaci z brukselskiego wodotrysku. A ponieważ siusiąjące putto było w sztuce europejskiej nader popularnym motywem, trudno rozstrzygnąć, czy w wypadku analizowanych figurek z polskich wytwórni mamy do czynienia z przekształconymi, niedokładnymi kopiami brukselskiej statuetki, czy też za wzór posłużyła tutaj inna, analogiczna rzeźba, do której autorce niniejszego tekstu nie udało się dotrzeć? A może raczej należy uznać wytwarzane w Polsce figury za samodzielne, współczesne realizacje, które jedynie odwołują się do określonego, tradycyjnego typu przedstawieniowego?

Podobne problemy wiążą się z próbą określenia pierwowzoru innej figury wykorzystywanej w fontannach, mianowicie putta z delfinem [il. 19; widoczne też na il. 17]. I w tym wypadku mamy do czynienia ze znanym motywem przedstawieniowym, najczęściej kojarzonym z renesansową statueta Andrei del Verrocchia z około 1478 roku⁴⁵, posiadającym jednak znacznie wcześniejsze, antyczne źródła⁴⁶. Choć kopie figurki Verrocchia pojawiają się wśród dzieł zagranicznych wytwórni, polskie putta z delfinem różnią się zdecydowanie od tej sławnej realizacji (inna jest poza chłopca, inne – cięższe – są też proporcje całej rzeźby). I znów zdani jesteśmy na domysły, czy doszło tu do aż tak dalekiego przekształcenia oryginału, czy też źródła inspiracji były inne?

Rzeźb, które wpisują się w tradycyjne typy przedstawione, zarazem jednak nie dając się bezpośrednio połączyć z żadnym konkretnym pierwowzorem, jest wśród analizowanych produktów polskich wytwórni znacznie więcej. Wymienić można np. przedstawienia niewiast z dzbanem lub innym naczyniem, będące tradycyjnym uzupełnieniem fontann; wizerunki kobiet dotykających swych włosów uniesionymi nad głową rękami, nawiązujące – jak się wydaje – do wyobrażeń *Wenus Anadiomene*⁴⁷ [il. 20 i 21]; inne idealizowane przedstawienia nagich lub półnagich postaci kobiecych, budzące bliżej niesprecyzowane, lecz czytelne skojarzenia ze światem mitologicznych bogiń lub klasycyzujących personifikacji [il. 22]; a także – oczywiście – oferowane w dużym wyborze putta i amorki. Niektóre z tychże figur są, być może, kopiami określonych dzieł dawnej rzeźby, których nie udało się zidentyfikować. Część jednak to bez wątpienia modele współczesne – swego rodzaju „nowe antyki”, niepowielające żadnych konkretnych wzorów z przeszłości, choć wyraźnie nawiązujące do tradycyjnych, utartych typów ikonograficznych i prezentujące charakterystyczną stylistykę, którą można by umownie nazwać „idealistyczno-klasycyzującą”.

Czym odznaczają te nie-kopie? Co zdradza ich współczesność? Przed wszystkim kanon postaci ludzkiej, odpowiadający obecnemu kultowi szczupłości i smukłości, a także szczególna konwencja przedstawiania ciała kobiecego, zwłaszcza takich jego detali, jak brzuch, uda czy biust, które niejednokrotnie przywodzącą



³⁹ Kopiowana jest wcześniejsza z dwóch wersji przedstawienia *Hebe* wykonanych przez Thorvaldsena, ukazująca boginię z odsoniętą prawą piersią. Model gipsowy tej figury wykonał rzeźbiarz w 1806 roku. Jedyny odczyt w marmurze egzemplarz powstał w latach 1819–1823 i znajduje się od 1938 roku w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze. Zob. *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, katalog wystawy, Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg, 1.12.1991–1.03.1992, Nürnberg 1992, s. 279, 552–554, kat. nr 5.1.

⁴⁰ Thorvaldsen wykonał dwa modele *Wenus z jabłkiem*, różniące się jednak tylko wymiarami: pierwszy, mniejszy, w 1805 roku, drugi, naturalnej wielkości (161 cm), w latach 1813–1816. W katalogu wystawy *Künstlerleben...* (s. 663–664) wymieniany jest szereg autorskich realizacji tej rzeźby (m.in. przechowywana w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze). Egzemplarz *Wenus z jabłkiem*, wykonany wg mniejszego modelu (niewymieniany w *Künstlerleben...*), znajduje się także od 1977 roku w Luwrze – zob. notę w internetowym katalogu *Atlas...* (http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2652 [07.11.2007]).

⁴¹ Wymienione tutaj dzieła wyczerpują listę najczęściej kopiowanych przez polskich wytwórców rzeźb, które udało się autorce rozpoznać. Ponieważ na rynku zachodnioeuropejskim i amerykańskim panuje pod względem ilości i charakteru naśladowanych pierwowzorów większe zróżnicowanie, można domyślać się, iż także polskie warsztaty będą w przyszłości swoją ofertę wzbogacać o kolejne sławne dzieła, a zarazem i różnicować ją. Z ostatnio dostrzeżonych na rynku polskim (czyli na straganach przy granicy) nowości, które rozbijają nieco spoistość dotychczas dość konsekwentnie klasycyzującego zestawu pierwowzorów, wymienić mogą naśladownictwa barokowej, ekspresyjnej grupy Gianlorenza Berniniego *Apollo i Daphne*, a także sławnej figury *Myśliwiec* Augusta Rodina. Zupełnie nową modę reprezentują też, coraz popularniejsze ostatnio, stylizowane, bogato złożone rzeźby, gadzety i sprzęty „egipskie”. Tego typu produkty umieszczane są często jako osobny dział w katalogach – zob np. strony firm Mazur & Binkiewicz (<http://www.mbmaan.pl/html/frontend/egipt.php> [10.11.2007]) czy BeZet (<http://www.bezet.pl/> [10.11.2007]). Jawią się one jako odrębne zjawisko i nie zostały uwzględnione w niniejszym tekście.

il. 19 Fontanna zwieńczona puttem trzymającym delfina. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2002 r.

il. 20 *Wenus*. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.



⁴² Przy szczegółowym oglądzie rzeźby ogrodowej z polskich wytwórni różnią się między sobą pod względem jakości. Przekonuje o tym nawet skromny wybór przykładów opublikowany w niniejszym artykule. Dość porównać w miarę sprawne warsztatowo kopie *Wenus Allegraina* (il. 10) czy *Thorvaldsena* (il. 17) z wyjątkowo nieudolnym, wręcz trudnym do rozpoznania naśladownictwem antycznej *Wenus z Milo* (il. 4).

⁴³ W podobny sposób powstają też wspomniane już w przypisie 20. torsa *Wenus z Milo* czy *Dawida*.

⁴⁴ Obecna brązowa figurka pochodzi z 1619 roku, jednak na jej miejscu istniało już wcześniej kamienne przedstawienie o tym samym temacie.

⁴⁵ Figurka dekoruje późniejszą, XVI-wieczną fontannę w Palazzo Vecchio we Florencji.

⁴⁶ Przywołać tu można przykład rzymskiej figurki z I wieku n.e., publikowanej w monografii Verrocchia: A. Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven - London 1997, s. 130.

⁴⁷ Spośród znanych i często reprodukowanych przedstawień tego tematu wymienić można np. obrazy sławnych XIX-wiecznych malarzy francuskich: J.A.D. Ingres'a (rozpoczęty w 1808 roku, ukończony w 1848 roku, przechowywany w Musée Condé w Chantilly - zob. notę w internetowym katalogu *Joconde...*) i Williama-Adolphe'a Bouguereau (powstały w 1879 roku, przechowywany w Musée d'Orsay w Paryżu - zob. notę w internetowym katalogu zbiorów Musée d'Orsay: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&S=0&zsz=5&num=5 [2.11.2007]). Oczywiście inspiracją mogą tu być także *Narodziny Wenus* Boticello (zob. przypis 28), choć w obrazie tym bogini nie wykonuje charakterystycznego gestu odgarniania włosów.

na myśl raczej fizjonomie współczesnych modelek niż „monumentalne”, optywowe kształty klasycznych czy klasycystycznych rzeźb. To, co w figurach będących kopiami dawnych dzieł jedynie nieco „poprawiano”, tutaj pokazywane już jest całkowicie w zgodzie z dzisiejszymi wyobrażeniami o idealnych proporcjach i z aktualnym gustem. Druga cecha, którą można zaobserwować w wielu rzeźbach, to większe bogactwo i ozdobność detali czy rekwizytów: malowniczo fałdowane szaty, bukiety i narecza kwiatów, wianki, koszyczki i dzbanuszki. Związana z mnożeniem tego typu ozdobnych elementów intensyfikacja estetycznych efektów zdaje się także wychodzić naprzeciw współczesnemu gustowi. Okazuje się, iż zapotrzebowania na dekoracyjność i urokliwość nie zaspakajają do końca nawet kopie wyrafinowanych piękności Canovy – dzisiejszemu odbiorcy trzeba dać jeszcze więcej.

A więc podsumujmy: wydzieloną przeze mnie umownie kategorię współczesnych „antykiżujących” rzeźb ogrodowych tworzą zarówno kopie dawnych dzieł, jak i modele współczesne, nawiązujące jedynie do tradycyjnych typów ikonograficznych. Wśród kopii niewiele jest powtórzeń dzieł antycznych; częściej antyk pojawia się już przefiltrowany przez późniejsze naśladownictwa – a więc pod postacią dzieł renesansowych oraz dzieł reprezentujących klasycyzujące nurty sztuki XVIII wieku i dojrzały klasycyzm, zwłaszcza w wydaniu Canovy. Tego typu artystyczne wybory oczywiście nie powinny nas dziwić, bowiem archaiczność, ciężkość, czasem wręcz toporność antycznej rzeźby w oczach współczesne-



il. 21 *Postać kobieca (Wenus?)*.
Fot. J. Lubos-Kozieł, 2007 r.



il. 22 *Postać kobieca*. Fot. J. Lubos-Kozieł, 2002 r.

go odbiorcy z pewnością przegrywa z wdziękiem, wyrafinowaniem i gładkością arcydzieł Canovy. Od samego antyku łatwiejsza do przyswojenia okazuje się jego wizja stworzona przez XIX-wiecznych neoklasycystów. Takich rozróżnień możemy jednak dokonywać my – historycy sztuki, natomiast odbiorcy tychże rzeźb operują, jak się wydaje, bardziej ogólnikową, uproszczoną wizją „klasyczo-neoklasycznego” dziedzictwa, w którym na równych prawach funkcjonować mogą figury nagiej Wenus pochodzące z II wieku przed Chrystusem i z XIX wieku naszej ery. Niezależnie od swojej genezy naśladowane wzorce bywają zresztą w pewnym stopniu przystosowywane do współczesnych kanonów estetycznych. W jeszcze większym stopniu owe aktualne kanony dają znać o sobie w rzeźbach projektowanych współcześnie, które jedynie ogólnikowo nawiązują do typów przedstawieniowych znanych z dawnej sztuki. Generalnie, i kopie, i dzieła „samodzielne” zgodnie świadczą o tym, iż dzisiejsi twórcy rzeźb ogrodowych, sięgając po antyczny w swej genezie wzorec nagiej idealizowanej postaci ludzkiej, jednocześnie dalecy są od pełnego przyswojenia sobie szlachetnego języka klasycystycznej sztuki, z jego prostotą i umiarem.

Analizując recepcję dawnych wzorców we współczesnych polskich figurach ogrodowych, nie powinniśmy jednak zapominać o poczynionym na samym początku niniejszego artykułu oczywistym zastrzeżeniu, iż w wypadku tychże dzieł inspirowanie się rzeźbą antyczną, renesansową czy klasycystyczną ma charakter pośredni i nie wynika bynajmniej z samodzielnego i indywidualnego

„odczytywania” przez nowosolskich „twórców” arcydzieł sztuki antycznej czy klasycystycznej. Zarówno wzmiankowane powyżej „nowe antyki”, jak i przede wszystkim modele będące kopiami dawnych rzeźb oferowane są zazwyczaj jednocześnie przez wielu producentów, co przekonuje o całkowicie ponadindywidualnym charakterze tejsze „twórczości”. Podkreślić należy istnienie swoistego „kanonu” popularnych pierwowzorów, których naśladownictwa powtarzają się w ofercie szeregu wytwórni. Pytanie o genezę owego „kanonu”, o to, kiedy i jak został on ukształtowany, wydaje się być nawet istotniejsze od szczegółowego rozważania przekształceń, jakim podlegają dawne wzorce we współczesnych ogrodowych kopiach.

Wprawdzie w Polsce zjawisko wytwarzania figur ogrodowych pojawiło się w latach 90. XX wieku jako całkowicie nowy fenomen, a poszczególne modele powstają najczęściej w wyniku prostego naśladowania rzeźb wytwarzanych przez producentów niemieckich, jednak „kanon” wykorzystywanych wzorców ma – bez wątpienia – szersze, a zarazem i głębsze korzenie. Szersze, ponieważ jego popularność obserwujemy współcześnie nie tylko w rzeźbie ogrodowej, ale i w innych odmianach popularnej wytwórczości artystycznej czy „paraartystycznej”: kopie tych samych dzieł możemy nabyć jako miniaturowe figurki gabinetowe; stanowią one motywy dekoracyjne w różnego rodzaju bibelotach; reprodukowane są w postaci „artystycznych” plakatów, których międzynarodowa sprzedaż prowadzona jest przez internet; pojawiają się jako cytaty w reklamach. Z drugiej strony początki kształtowania się owego kanonu sięgają bez wątpienia „zamierzchłych” czasów – co najmniej końca XVIII wieku lub też wieku XIX, kiedy to dzisiejsze „hity” popularnej produkcji artystycznej zdobywały sobie status powszechnie znanych arcydzieł i przenikały do szerokiego obiegu artystycznego za sprawą licznych kopii i naśladownictw, przede wszystkim wykonywanych w rozwijających się dynamicznie technikach seryjnej reprodukcji (np. figurki ceramiczne, statuetki brązowe, odlewy z gipsu i innych mas, grafika i oleodruki).

Problem kształtowania się kanonu sławnych dzieł i jego funkcjonowania w kulturze popularnej wciąż – jak się wydaje – nie budzi w historii sztuki wystarczającego zainteresowania. Podkreślić jednak należy, iż jest to zagadnienie, które częściowo wykracza poza kompetencje historyków sztuki. Rosnąca moda na określone dzieła rzeźby czy malarstwa, które trafiają do „popularnego obiegu” – ich swoista „kariera” rozwijająca się na obszarze kultury popularnej – wydaje się być często procesem postępującym całkowicie bez związku z historią sztuki i formułowanymi na jej gruncie artystycznymi czy historycznymi ocenami. Znamienne są tutaj dzieje recepcji *Dyskobola*, który zazwyczaj kopiowany i reprodukowany bywa nie w wersji uznawanej przez badaczy za najcenniejszą i najwierniejszą w stosunku do zaginionego greckiego oryginału, lecz w tej wersji, która – wypromowana i spopularyzowana już w XIX wieku – wkroczyła jako pierwsza na obszar popularnej kultury⁴⁸. Również „kariera” *Wenus z Milo*⁴⁹, jako powszechnie rozpoznawanej „ikony” klasycznego piękna, budzić może zdziwienie w kontekście istnienia szeregu innych, analogicznych do tej figury dzieł, które w oczach badaczy rzeźby antycznej bynajmniej nie ustępują jej pod względem wartości artystycznej i historycznej. Znamienna jest także pozycja zajmowana w kanonie sławnych dzieł przez prace Canovy czy Thorvaldsena. Twórczość tych rzeźbiarzy bywała w historii sztuki, wraz z całym dziedzictwem historyzmu koń-



⁴⁸ Zob. przypis nr 21.

⁴⁹ Zob. przypis nr 19.

ca XVIII i XIX wieku, różnie oceniana, jednak – niezależnie od wyroków ferowanych przez badaczy – miała (i ma nadal) ugruntowaną pozycję w świecie kultury popularnej.

Nowosolscy producenci figur ogrodowych, naśladowując *Dyskobola*, *Wenus z Milo* czy boginie Canovy i Thorvaldsena, dopisują więc kolejny rozdział do wielowiekowego już zjawiska recepcji klasycznych i klasycyzujących arcydzieł rzeźbiarskich w popularnej wytwórczości. Opuszczające polskie warsztaty kopie tworzone są, być może, całkowicie bez odwoływania się do pierwowzorów – owych oryginalnych, jednostkowych rzeźb antycznych czy klasycystycznych, przechowywanych w odległych muzeach⁵⁰. To, co oglądamy na malowniczych straganach przy drogach zachodniej Polski, to końcowy element w długim łańcuchu naśladownictw i kopii. Niedoskonałość nowosolskich *Afrodyt* i *Davidów* nie powinna nas dziwić, bowiem przekształcanie wzorców – ich barbaryzacja, uproszczanie i trywializacja, a także i przeinterpretowywanie, przystosowywanie do współczesnych kanonów proporcji i schematów obrazowania – podlega w tym naśladowczym procesie z pewnością gradacji. W kolejnych kopiach wykonywanych z kopii stopniowo wzrasta poziom „szumów” i „zakłóceń”, oddalających naśladownictwo od jego pierwowzoru. Mówiąc krótko, przypomina to znaną nam wszystkim z dzieciństwa zabawę w głuchy telefon.

W tym kontekście należałoby postawić pytanie, na ile świadome może być dokonujące się w taki sposób naśladowanie dawnych dzieł? Czy geneza kopiowanych rzeźb jest producentom i odbiorcom figur ogrodowych znana? Czy można mówić o preferowniu przez nich wzorców o określonym, antykizującym charakterze? Na tak postawione pytania trudno uzyskać odpowiedź, ponieważ przeprowadzanie bezpośrednich badań wśród producentów i odbiorców współczesnych rzeźb ogrodowych nie mieści się w warsztacie historyka sztuki (to zadanie raczej dla socjologa czy antropologa kultury). Jedyne, co możemy zrobić, to odwołać się do zamieszczanych przez wytwórnie w internecie materiałów reklamowych i informacyjnych, które dają wgląd w świadomość i wiedzę producentów owych rzeźb. Niestety, w większości przypadków sprzedawane „dzieła” nie są opatrzone tytułami, lecz jedynie numerami katalogowymi. Operowanie nazwami czy tytułami figur często obnaża niewiedzę wytwórców i sprzedawców. Znaleźć można przykłady błędnej identyfikacji przedstawień (np. *Wenus z jabłkiem* Thorvaldsena bywa sprzedawana jako biblijna *Ewa z jabłkiem*, *Psyche* wg Falconeta funkcjonuje jako *Wenus*), a także liczne przypadki stosowania nazw opisowych, typu: *Panna siedząca z dzbanem*⁵¹ czy *Figurka kobiety*⁵². Jednak takie rzeźby, jak *Wenus z Milo*, *David* wg Michała Anioła, *Wenus* wg Botticellogo oraz *Wenus* wg Canovy nazywane bywają zazwyczaj poprawnie. Niestety, podawanie autorów pierwowzorów na stronach polskich wytwórni niemal nigdy się nie jest praktykowane⁵³. Wydaje się, iż pewni możemy być jedynie istnienia ogólnej chęci nawiązywania do wywodzącego się z antyku dziedzictwa artystycznego, czego wyrazem są cytowane już przeze mnie, nieprecyzyjne kategorie „figury antyczne”, „antyk”, „stylizowane figury greckie” lub „Rzym”, których twórcy stron używają do opisu i klasyfikacji interesujących nas rzeźb⁵⁴.

Jeszcze mniej wiemy o motywacjach i stanie świadomości odbiorców naszych ogrodowych rzeźb, które – jak wiadomo – trafiają z nowosolskich warsztów głównie na odległe „zachodnie” rynki. Z jakich grup społecznych i środowisk



⁵⁰ Choć w dobie internetu dostęp do owych oryginałów jest znacznie łatwiejszy niż dawniej i nie można wykluczyć, że przynajmniej w niektórych przypadkach twórcy dzisiejszych figur ogrodowych zadają sobie trud dotarcia do naśladowanych pierwowzorów, czy – ściślej mówiąc – ich digitalnych fotografii.

⁵¹ Określenie nieco przekształconej (wzbogaconej o dzban) figurki *Psyche* wg Falconeta, użyte na stronach wytwórni Mazur & Binkiewicz – zob. <http://www.mbmaan.pl/html/frontend/postaci.php> [10.11.2007].

⁵² Określenie *Wenus* wg Allegraina użyte na stronach tej samej wytwórni Mazur & Binkiewicz.

⁵³ Porównanie polskich serwisów internetowych ze stronami zagranicznych producentów i sprzedawców (zob. adresy cytowane w przypisie 15.) potwierdza tezę o postępującej „barbaryzacji”. Te ostatnie redagowane są zazwyczaj bardziej kompetentnie (wymieniane są nie tylko tytuły dzieł, ale czasem i autorzy ich pierwowzorów), choć oczywiście i tam nie brakuje błędów oraz informacji nieprecyzyjnych.

⁵⁴ Zob. przypisy od 7 do 10. Pojęcie antyku, użyte jednak raczej z znaczeniu „dzieła starego” czy też postarzonego, pojawia się też w opisach wykończeń kolorystycznych. Np. na stronach firm FIGBET oraz TOP SECRET (ta druga z Częstochowy, a więc spoza nowosolskiego środowiska), czytamy: „Wszystkie nasze wyroby oferujemy w trzech wykonaniach kolorystycznych: antyk (stylizowane na wzór antyczny), tzw. żółty antyk (kolor piaskowy), biały (malowane białą farbą akrylową)” – zob. <http://www.figbet.webd.pl/firma.htm> [10.11.2007] i <http://www.top.gold.pl/pl/pl.html> [10.11.2007].

rekrutują się amatorzy tego typu figur? Czy są świadomi antycznych konotacji kupowanych dzieł? Jakie funkcje spełniać mają te rzeźby w ich ogrodach? Czy wchodzi tu w grę potrzeba reprezentacji, nobilitacji? Czy też naga betonowa *Wenus* na przydomowym trawniku to świadectwo aspirowania do świata wyższych artystycznych wartości? A może nabywanie ogrodowych figur wyrasta z całkiem bezinteresownej tęsknoty za szlachetnymi przedmiotami artystycznymi, za dawną sztuką i cechującym ją pięknem? Jaką wreszcie rolę w utrzymującej się popularności tychże rzeźb odgrywa chęć nawiązania do tradycyjnych konwencji zdobienia ogrodów?

Pytania te mają charakter retoryczny i muszą oczywiście pozostać bez odpowiedzi. Jednak niezależnie od tego, jakie motywacje kierują odbiorcami współczesnych ogrodowych figur i czy cechują ich uświadomione estetyczne potrzeby, czy też nie, faktem pozostaje ich zainteresowanie dziełami prezentującymi czytelne artystyczne formy zapożyczone ze świata sztuki dawnej. Seryjnie wytwarzane rzeźby ogrodowe widzieć trzeba w kontekście czerpania przez współczesną kulturę z dziedzictwa artystycznego minionych wieków; w kontekście historyzujących i tradycjonalistycznych postaw, wiążących się z upodobaniem do pięknych, a zarazem zrozumiałych i bliskich form, znanych z dawnej sztuki. Betonowe rzeźby ogrodowe nie są bynajmniej jedynymi współczesnymi dziełami czy produktami, które usiłują ogrzać się w blasku artystycznej spuścizny minionych stuleci. Takie – popularne aktualnie – artykuły, jak „stylowe” kominki, sztukaterie, ozdobne detale architektoniczne, betonowe parkany zdobione historyzującą ornamentyką, miniaturowe rzeźby gabinetowe z mielonego alabastru, lampy i meble utrzymane w stylistyce retro – to kolejne przykłady „wskrzeszania” dawnych form artystycznych na obszarze popularnej produkcji plastycznej.

Zamykając rozważania nad współczesną seryjną wytwórczością figur ogrodowych, można by sformułować wniosek, iż wielka antyczno-renesansowo-klasycystyczna tradycja rzeźbiarska okazuje się być w dziełach polskich producentów ciągle żywa. Jednak zdanie takie – w kontekście odlewanych z betonu lub tworzywa sztucznego, zbarbaryzowanych nowosolskich *Dawidów* czy *Afrodyt* – z pewnością żadnemu szanującemu się humaniście nie przeszłoby przez usta. A ponieważ autorka niniejszego artykułu również chciałaby być uważana za humanistkę, poprzestać więc musi na mniej kontrowersyjnym stwierdzeniu. Mianowicie: seryjnie wytwarzane antykizujące figury ogrodowe, niezależnie od całej swej niedoskonałości i tandetności, dobitnie świadczą o tym, że dziedzictwo sztuki dawnych wieków wciąż jest we współczesnym świecie potrzebne, stanowiąc podstawowy budulec „artystycznego sztafażu” w sferze kultury popularnej.

dr Joanna Lubos-Koziół

Historyczka sztuki, adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze autorki obejmują sztukę XIX wieku.