

Rzeźbiarstwo uchodziło zawsze za sztukę trudną, a jego znaczenia od najdawniejszych czasów wyzwały swoiste odczucia, odmienne niż inne kunszta. Również w ciągu wieków zapotrzebowanie na „sztukę posagową” kształtowało się rozmaicie. Przez setki lat rzeźbyapełniały głównie świątynie, wielkie rezydencje królewskie i magnackie, galerie pałacowe, przestrzenie miejskie, parki i ogrody, i miały ściśle wyznaczoną funkcję w ogólnej koncepcji wyposażenia i dekoracji wnętrz. Z początkiem XIX wieku rzeźba powoli zatracala tę funkcję. Rozwój myśli estetycznej oraz szybko narastające nowe prądy i tendencje (przełamujące z biegiem lat wielowiekową tradycję klasyczną) przydawały skulpturze nowych znaczeń i treści, a ideowe i społeczne przeobrażenia odmieniły jej charakter i przeznaczenie. W estetyce pojawiło się pojęcie pierwiastka duchowego ożywiającego martwe posągi, a krytyka i literatura tworzyły swoisty wizerunek artysty – jego poczynania i losów, często naznaczonych fatalistycznym piętnem.

W XIX i XX wieku wystawiano w miastach wiele pomników, natomiast rzeźba zdobiąca wnętrza domów nie miała już tak szerokiego zastosowania jak w wiekach minionych. Osłabła dominująca niegdyś rola mecenatu, postęp industrializacji i rozwój wytwórczości fabrycznej sprawiły, że kurczyły się zamówienia. Rzeźbiarze byli ograniczani wieloma uciążliwościami, ubóstwem, rzemieślniczą „pracą dla chleba” bądź żmudnymi etapami realizacji większych projektów – od pierwszego modelu w glinie do ostatecznej wersji w marmurze lub brązie. Ci, których sztuka nie zyskiwała uznania, bywali spychani na margines życia. Brak sił lub zdrowia, rozpacz i załamania prowadziły czasem do samobójstw, chorób psychicznych bądź przedwczesnej śmierci. Nadto, pełnoplastyczna rzeźba figuralna, utrwalona w szlachetnym materiale, była bardzo kosztowna, zarówno dla artysty, jak i nabywcy. Jednak te powody i okoliczności nie wyczerpują sprawy nieco mniejszego zainteresowania dziełem rzeźbiarskim postrzeganym jako obiekt (rzecz, przedmiot) przeznaczony do codziennego obcowania z nim w domu, i – co ważniejsze – nie tłumaczą osobistego, „prywatnego” odczucia jego *ingenium*, które bywało przeżyciem wielce osobliwym. Nasuwa się więc pytanie, czy na owych zjawiskach nie zaważyły również względy psychologiczne.

Czy można było polubić rzeźbę we własnym domu? Stawiając takie pytanie, trzeba przypomnieć, jak odmiennych wrażeń i emocji dostarczały posągi i obrazy. Obraz o pogodnej tematyce wnosił do mieszkania klimat przytulnego ładu, ciepła, spokoju, refleksji lub radości. Malowidło religijne było przedmiotem kultu, portret i scena historyczna odwoływały się do wspomnień i przeszłości, a pejzaż i scena rodzajowa w krajobrazie – gatunki bodaj najbardziej popularne – otwierały niejako ściany domu, stwarzały iluzję przestrzeni,

ALEKSANDRA  
MELBECHOWSKA-LUTY

## „Posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem”. Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury\*

poszerzały perspektywę, dawały pole do działania wyobraźni (znają dobrze to zjawisko współcześni dekoratorzy wnętrz, używający ogromnych „pejzażowych” tapet, imitujących perspektywę widokową). W domach zamożnej inteligencji, ziemiaństwa i mieszczaństwa – nie mówiąc już o kolekcjonerach – znajdowało się zazwyczaj wiele obrazów, zawieszanych w charakterystycznym układzie XIX-wiecznej ekspozycji wypełniającej niemal całe ściany; rzeźb było nieporównanie mniej.

W zestawieniu z malarstwem rzeźba dostarczała przeżyć zgoła odmiennych. Inny wymiar przestrzenny i materialny sprawiał, iż była ona bardziej rzeczą, przedmiotem wyobcowanym z naturalnego otoczenia, trójwymiarowym powtórzeniem żyjących istot; można ją było ogarnąć nie tylko wzrokiem, lecz i dotykiem. Te właściwości, nasuwające skojarzenia z atrapą, z czymś nieruchomym, martwym i sztucznym, mogły wzbudzać odczucia niepokoju, a nawet lęku (choć godzi się przypomnieć, że i niektóre obrazy obrosłe tradycją potrafiły „straszyć”). Już sam zwyczaj zdejmowania masek pośmiertnych był zabiegiem nieco niesamowitym, jak gdyby powoływaniem zmarłych do powtórnego życia; w 1854 roku „Dziennik Warszawski” drukował np. „nowelę grozy” o szalonym młodym rzeźbiarzu, który odkopuje zwłoki ukochanej, by utrwalić jej rysy w gipsowej masce.<sup>1</sup>

Posągi o ludzkiej cielesności od stuleci wyzwały niepokojące poczucie, iż rzeźba nagle ożyje, poruszy się, przemówi, a więc „wyjdzie” poza granice swego przeznaczenia i naturalnego porządku rzeczy, że przerazi bądź uczyni coś złego (odwrotnym zjawiskiem bywało przekonanie o równie przerażających przemianach żyjących istot w kamienne struktury). O powoływaniu do życia rzeźbiarskich tworów – sporządzanych niekiedy przez Istoty Najwyższe – o ich szczególnym kulcie, rozumieniu i przeżywaniu, mówią odwieczne mity, legendy, przekazy religijne i literackie, funkcjonujące do dziś w przestrzeni kultury. Archetypicznym wątkiem jest np. biblijna opowieść o stworzeniu Adama; Bóg ulepił jego ciało „z prochu ziemi” i tchnął w niego życie;<sup>2</sup> a zatem Adam (a później Ewa

uformowana z jego żebra) jawią się jako pierwsze rzeźby w dziejach ludzkości. Najwięcej mitów związanych ze „sztuką posągową” wywodzi się z obszaru kultury greckiej.<sup>3</sup> Prometeusz – jeden z najszlachetniejszych bohaterów mitologii helleńskiej, który cierpiał z miłości do ludzi – stworzył pierwszego człowieka z gliny i wód rzeki Panopeus w Fokidzie. Owa rzeźba została ożywiona tchnieniem Ateny; według innej wersji uczynił to Prometeusz, dając jej duszę z ognia niebieskiego. Hefajstos był twórcą żywego posągu Pandory, pierwszej kobiety obdarzonej cudownymi przymiotami, a zarazem sprawczyni wszystkich ziemskich nieszczęść uwolnionych z jej fatalnej puszek (a właściwie glinianej kadzi, gr. *pitkos*).<sup>4</sup> Po Potopie ród ludzki odrodził się za sprawą Deukaliona i Pyrry; rzucali oni odłamki skał na wymarłą ziemię i z owych głazów wyrastały figury człowiecze uformowane z żywych mięśni, kości, skóry i żył pulsujących krwią, zdolne do życia i działania – twarde kamienne pokolenie praocjów stworzone do trudu uprawiania ziemi i walki z żywiołami. Z postacią Hefajstosa – poza kreacją Pandory – wiąże się też legenda o wykonanych przezeń automatycznych posągach służebnic, które pomagały mu w różnych czynnościach i były niejako pierwowzorami dzisiejszych „robotów”. Ta fascynująca opowieść jest zapisana w osiemnastej księdze *Iliady*.

Po pracy w swej kuźni – gdzie miał sporządzić zbroję dla Achillesa – boski kowal

„chiton nałożył, do ręki krzepkie wziął berło i wyszedł, mocno kulejąc. Iść władcy dopomagały służebne złote, podobne zupełnie do młodych dziewcząt żyjących. Twórca obdarzył je sercem, umysłem, głosem i siłą, a nieśmiertelni bogowie dali im prac umiejętność. Obok swojego stąpały władcy”.<sup>5</sup>

Legendarne początki rzeźbiarstwa greckiego związane są z postacią mistrza wszelkich sztuk, Dedala. W dedalowym micie powtarzają się relacje o niezwykłym i poniekąd demonicznym aspekcie jego sztuki, który przejawiał się w nadnaturalnej animacji rzeźb.<sup>6</sup> Wykonane przezeń posągi były ludzako podobne do swych modeli, a nadto obdarzone zdolnością ruchu i życia (kapłani przywiązywali je w świątyniach do ołtarzy, by nie uciekły). W jednym z podań o Heraklesie powiedziane jest, iż heros ujrzawszy własny posąg zrobiony przez Dedala, uległ złudzeniu, uznał go za rywala-sobowtóra i z wściekłości rozbił kamieniem.<sup>7</sup> Legenda o tajemniczej ruchliwości dedalowych postaci tłumaczy się stylistycznymi przekształceniami rzeźby greckiej, przejściem od hieratycznych, nieruchomych posągów, do figur przedstawianych z jedną nogą wysuniętą naprzód, a więc jakby „idących” przed siebie.<sup>8</sup> Dedal był także wykonawcą drewnianych, ruchomych lalek (dziś powiedzielibyśmy: marionetek), które ofiarował rodzinie króla Minosa na Krecie.<sup>9</sup>

Niektóre opowieści o żywych posągach i ich działaniach zawierały element wyjątkowej grozy. Przerazającym potworem był olbrzym Talos, człowiek z brązu, potomek spiżowych ludzi powstałych z jesionów bądź (wg innej wersji) wytwór Hefajstosa. Strzegł wybrzeży Krety i gdy Sardyńczycy przybywali na wyspę, rozgrzewał się w ogniu i z upiornym uśmiechem gubił intruzów płomiennym uściskiem (stąd zwrot „sardoniczny uśmiech”). Talos był osobliwie skonstruowany: miał jedną żyłę przebiegającą od karku do stopy, gdzie zamykał ją metalowy zawór; ta jego cecha odnosi się do rzeczywistej praktyki rzeźbiarskiej, a mianowicie do znanej w starożytności metody odlewania posągów na „wosk tracony”.<sup>10</sup> Według jednego z podań Talosa uśmierciła Medea usuwając mu zawór ze stopy i wypuszczając krew (tak jak wypuszcza się wosk z wypalanej glinianej formy).

Specyficzną odmianą złowieszczych struktur rzeźbiarskich były też statuy zwierzęce. W mitologii greckiej występują np. ziejące ogniem spiżowe byki ujarzmione przez Jazona i słynny koń trojański, niby-rzeźba, a zarazem machina wojenna kryjąca w sobie złowrogą zasadzkę – zastęp wojowników greckich, którzy w jej wnętrzu dostali się do Troi.

Jednym z niewielu pogodnych mitów o dominującym wątku miłosnym była historia Pigmaliona i Galatei. Król Cypru Pigmalion tak się rozkochał w posągu Afrodyty, iż brał go do swego łoża (ten wątek wskazuje na istnienie ceremonii symbolicznych zaślubił władców z wyobrażeniem bogini miłości).<sup>11</sup> Według innej, popularniejszej wersji, król zakochał się w wyrzeźbionym przez siebie posągu pięknej kobiety; na jego prośbę Afrodyta ożywiła, bądź nawet wcieliła się w tę postać. Powołana do życia Galatea poślubiła Pigmaliona i urodziła mu syna Pafosa.<sup>12</sup> W epoce nowożytnej i w naszych czasach ta pełna wdzięku legenda rozpowszechniła się szeroko i podlegała najróżniejszym adaptacjom. Czerpali z niej inspirację muzycy, malarze i pisarze, m.in. J. Ph. Rameau, L. Cherubini, F. Boucher, E. Burne-Jones, J. J. Rousseau i B. Shaw.

Przeciwieństwem animacji była odwrotna transformacja – „skamienienie” człowieka, zaklęcie go w martwą, nieruchomą powłokę. I te magiczne metamorfozy wywodzą się z odwiecznych tradycji i źródeł literackich. Biblijna żona Lota zamienia się w słup soli, antyczna Niobe po stracie swych dzieci kamienieje z bólu i zastyga w granicie na górze Sipylos. Po zemście bogów dokonanej na Niobe, nie było nikogo, kto pochowałby jej zgładzone dzieci, bowiem Zeus wszystkich Tebańczyków pozamieniał w kamienie. Graves tak komentuje wizualną metamorfozę nieszczęsnej matki: „Góra Sipylos była prawdopodobnie ostatnim siedliskiem kultu tytanów w Azji Mniejszej, podobnie jak w Grecji Teby. Posąg Niobe jest turnią przypominającą swym kształtem postać ludzką, a gdy promienie słoneczne zimą pa-

dają na pokrywającą ją czapę śniegu, można odnieść wrażenie, że postać płacze”.<sup>13</sup>

Również w micie o Perseuszu odnajdujemy podobne motywy. Heros ten walczył z Meduzą, której spojrzenie obracało w kamienie zwierzęta i ludzi; nawet widok jej martwej, uciętej głowy zamienił cały dwór króla Polidektesa w nieruchome posągi (do dziś na pamiątkę tego wydarzenia pokazuje się na wyspie Serifos półkuliście ułożone odłamki skalne)<sup>14</sup>.

Archetypiczne motywy owych antycznych przemian przekształcały się w ciągu wieków w narodowe lub lokalne mity i baśnie. Z mitologii celtycko-osjańniczej wywodzi się np. postać *Druida skamieniałego*, a z podań średniowiecznych legenda o śpiących rycerzach, związana m.in. z Tatrami i spopularyzowana w Polsce (skalnego druida i tatrzańskich rycerzy malował m.in. Leon Wyczółkowski).

Legendy o rzeźbach obdarzonych cechami ludzkimi obecne są też w piśmiennictwie średniowiecznym (ich fabuła odwołuje się często do tradycji antycznej). W zbiorze moralizatorskich przypowieści znanych pod nazwą *Gesta Romanorum* występuje np. cesarz Leo, twórca poruszającej się figury, oraz Virgil, mąż uczony, który na polecenie cesarza Tytusa sporządził figurę głoszącą li tylko prawdę.<sup>15</sup> Kris i Kurz przytaczają opowieść o Albercie Wielkim, który miał być twórcą przemawiającego posągu; rzeźbę tę zniszczył pobożny mnich, mniemając iż jest ona pogańskim idolem.<sup>16</sup> Również rzeźbom kultowym przypisywano niekiedy cechy fizycznych przejawów życia i cudownego działania – głosu, ruchu, płynących łez lub potu. W Polsce istniała np. legenda o krucyfiksie Stwosza z kościoła Mariackiego w Krakowie – ukrzyżowany Chrystus przemówił do pogrążonego w modlitwie bł. Świętosława (zwanego z łacińska Silentiariusem, zmarłego w 1491 r.).<sup>17</sup>

W czasach nowożytnych czołowym przykładem ożywionej i działającej rzeźby o uniwersalnym znaczeniu symbolicznym był Posąg Komandora – Kamienny Gość wymierzający sprawiedliwość Don Juanowi. Według hiszpańskich podań, kłamliwy, wiarołomny, występny Don Juan zabił w pojedynku Komandora, ojca uwiedzionej przez siebie dziewczyny; powodowany pychą zaprosił na wieczerzę wystawiony zmarłemu posąg, który przybył na ucztę i porwał go do czeluści piekielnych. Kamienny Gość jest uosobieniem okrutnej kary, a zarazem symbolem pierwiastka porządkującego i prostującego nieprawości świata. Na początku XVII wieku postaci Don Juana i Komandora wprowadził do literatury przeor dominikanów, dramatopisarz Tirso de Molina (około 1618 r.). Później ów legendarny temat przewijał się nieraz w literaturze i muzyce; korzystali zeń m.in. Moliere, C. Goldoni, J. Zorilla, A. Puszkina, W. A. Mozarta, A. Dargomyżski.

Z wieku XVI pochodzi podanie o Golemie. Według żydowskiej tradycji Golem to postacie ulepione

z gliny, ożywione przez położenie na ich oczy lub usta tetragramu – niewypowiadalnego imienia Boga. Istoty te nie były jednak „prawdziwymi” ludźmi, gdyż nie umiały myśleć, mówić i nie mogły płodzić potomstwa. Golema-olbrzymia stworzył dla obrony prześladowanych Żydów – Liwa Ben Becalel, praski rabin, astronom, kabalista i alchemik cesarza Rudolfa II. Jednak jego nadludzka siła i niszczycielskie działanie w momentach ślepego szału sprawiły, iż rabin musiał go unicestwić. Golemowy temat pojawił się w literaturze modernistycznej, a później funkcjonowały różne jego parafrazy. W 1915 roku „fatalistyczną” powieść o Golemie napisał Gustav Meyrink (wydania polskie w 1919 i 1958 r.). Na kanwie tego utworu nakręcono dwa filmy: niemy obraz niemiecki P. Wegenera i H. Galeena (1920 rok) i dźwiękowy film francuski J. Duviviera (1937 rok). Inny motyw potwora stworzonego przez człowieka (oparty na sensacyjnej powieści Mary Shelley *Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818) po stu latach powrócił w historii kina jako prototyp postaci przerażających żywych trupów prześladowujących ludzi i był później powielany w serii tak zwanych Frankensteinów.

Powszechna w XIX stuleciu znajomość kultury starożytnej i kult dla antyku były źródłem oczarowania i inspiracji dla niemal wszystkich ówczesnych twórców – niezależnie od ich poglądów i orientacji artystycznej. Ortodoksyjni klasycy programowo przestrzegali uswięconych tradycją zasad i trzymali się ścisłych reguł określonych smakiem epoki (zwłaszcza w malarstwie i rzeźbie I. połowy wieku). Romantycy chętnie nawiązywali do cudownej imaginacji starożytnych, swobodnie adaptując przekazy historyczne i mity z odległej przeszłości; temat, kostium czy motyw antyczny bywał nieraz tylko pretekstem do wyrażania romantycznych emocji, fantazji i wzruszeń.

Typowym dziełem literackim, w którym splata się wątek o klasycznym rodowodzie z wyobraźnią romantyczną, a który porusza fantastyczny temat ożywionej rzeźby, jest nowela Prospera Mérimée *Wenus z Ille*. Akcja utworu rozgrywa się w miasteczku Ille, nieopodal Perpignan, w I. połowie XIX wieku; znaleziono tam w ziemi „posąg z miedzi, dużą czarną kobietę [...] która patrzy na człowieka wielkimi białymi oczami”. Na podstawie posągu widniała sygnatura Myrona i ostrzegający napis *Cave amantem*. Mieszkańcy Ille (wśród których byli i znawcy sztuki) podziwiali rzeźbę bogini, jej kształty, oblicze i oczy inkrustowane srebrem, które zdawały się emanować życiem. Jednak z upływem czasu statua zaczęła budzić lęk. Oglądający dostrzegli w obliczu Wenus mistrzowsko oddany „karys graniczący ze złością; wzgarda, ironia, okrucieństwo malowały się na [tej] twarzy niewiarygodnie pięknej”. Nadto Wenus objawiła aktywność, zmieniała pozę, zginała kończyny i wyrządzała szkody i krzywdy – rzucała kamieniem, okaleczała ludzi. Tymczasem



Nr 1. Rosso Fiorentino, *Pandora otwierająca puszkę*, rysunek piórem, 1530-1540, reprodukcja z archiwum autorki.

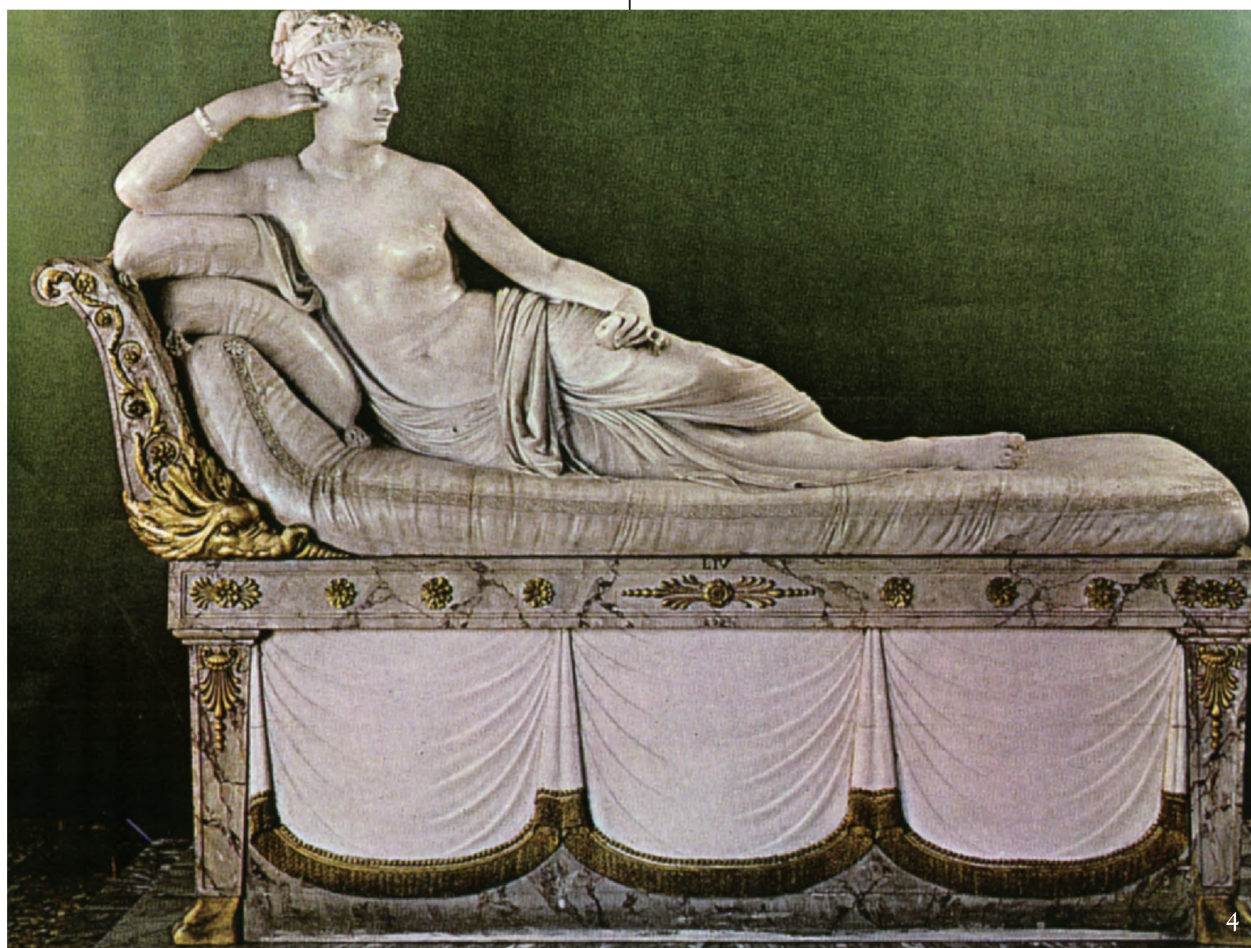
Nr 2. Jean-Pierre Cortot, *Pandora*, marmur, 1819, Lyon, Musée des Beaux-Arts, reprodukcja z archiwum autorki.

Nr 3. *Niobe*, marmur, kopia rzymska z I w. n.e. wg oryginału greckiego z IV w. p.n.e., Nieborów-Pałac, prof. Janusz Moniatowicz.

Nr 4. Antonio Canova, *Paolina Bonaparte jako Wenus zwycięska*, marmur, 1804-1808, Rzym, Galeria Borghese, reprodukcja z archiwum autorki.



3



4

w Ille przygotowywano się do ślubu dwojga młodych mieszkańców miasteczka. Narastająca obsesja i poczucie nieszczęścia towarzyszące fatalnej figurze sięgnęło szczytu i sfinalizowało się podczas nocy weselnej. Posąg z głuchym łoskotem przybył do nowożeńców i – niby spiżowa kochanka zazdrosna o młodą żonę – zadławił w straszliwym uścisku pana młodego, po czym „wstał z łoża, porzucił trupa i wyszedł” (zakończenie historii mściwej Wenus przywodzi na myśl poczynania mitycznego Talosa). Po tych dramatycznych zajściach kazano „przetopić posąg na dzwon, ale nie służyło to miastu. Od czasu jak dzwoni, wino zmarzło dwa razy”.<sup>18</sup>

Polscy pisarze, uczeni i artyści doskonale znali dzieje i mity starożytne. Wśród rzeźbiarzy możemy tu wymienić np. Jakuba Tatarkiewicza, który w *Przewodniku sztuki rzeźbiarskiej* wielokrotnie powoływał się na mitologię (choć nie bez zastrzeżeń; uważał bowiem, że niektóre jej wątki są zbyt drastyczne, „pełne wad i plugastw”).<sup>19</sup> Wykształceni twórcy czytali Homera, Hezjoda, Pliniusza Starszego, Diodora Sycylijskiego, Pauzania, Tacyta i Owidiusza, którego *Metamorfozy* przynosiły szczególnie wiele opisów przemian i perypetii antycznych bóstw i herosów.

Cyprian Norwid, który pasjonował się mitologią, czytał zarówno wiele tekstów starożytnych, jak i współczesne opracowania (np. znane naówczas dzieło Alfreda Maury’ego, *La magie et l’astrologie dans l’antiquité et au moyen age*, Paris 1860). W *Notatkach z mitologii*, Norwid odnotował m.in. mit o stworzeniu człowieka: „[...] Prometeusz tworzy posąg z gliny – od słońca zapala ducha i ożywia posąg z pomocą Minerwy...”<sup>20</sup>

W 1829 roku młody Odyniec, zwiedzając z Adamem Mickiewiczem pracownię Thorvaldsena w Rzymie, z zachwytem opisywał swoje wrażenia: „Rzekłbyś, że [jest tu] jakaś fabryka prometeuszowska, tylu tu uczniów po kątach, kopiując mistrza lepi różnych człowieczków z gliny. Tyle ludzkich postaci wyrasta mniej więcej z marmuru, pod dłutem ociosujących go robotników, jakby tylko co przeszli tędy Deukalion z Pyrrą. Patrząc zaś na ten tłum odlewów z gipsu, będących wizerunkami dzieł mistrza po całej kuli ziemskiej rozsianych, możesz się znów wyobrażać w zaklętym gmachu jakiegoś czarodzieja z bajki, który gości swych w kamień zamienia [...]”<sup>21</sup>

Mityczne opowieści zamieszczał w swych rozważaniach estetycznych Józef Kremer; pisał on m.in. o Dedalu, mistrzu „zrodzonym z mgły porannej mitów”, którego posągi „chodziły, patrzyły, mówiły”. Dedal, praszczur wszystkich mistrzów, władał „mocą nadziemską, nadludzką, cudotworną [...] on budził życie, mowę i wzrok w martwych figurach!”<sup>22</sup> Karol Libelt przypomniał w swej *Estetyce* „powieść o Pigmalionie [która] najlepiej alegoryzuje sztuk plastycznych cudowność”.<sup>23</sup>

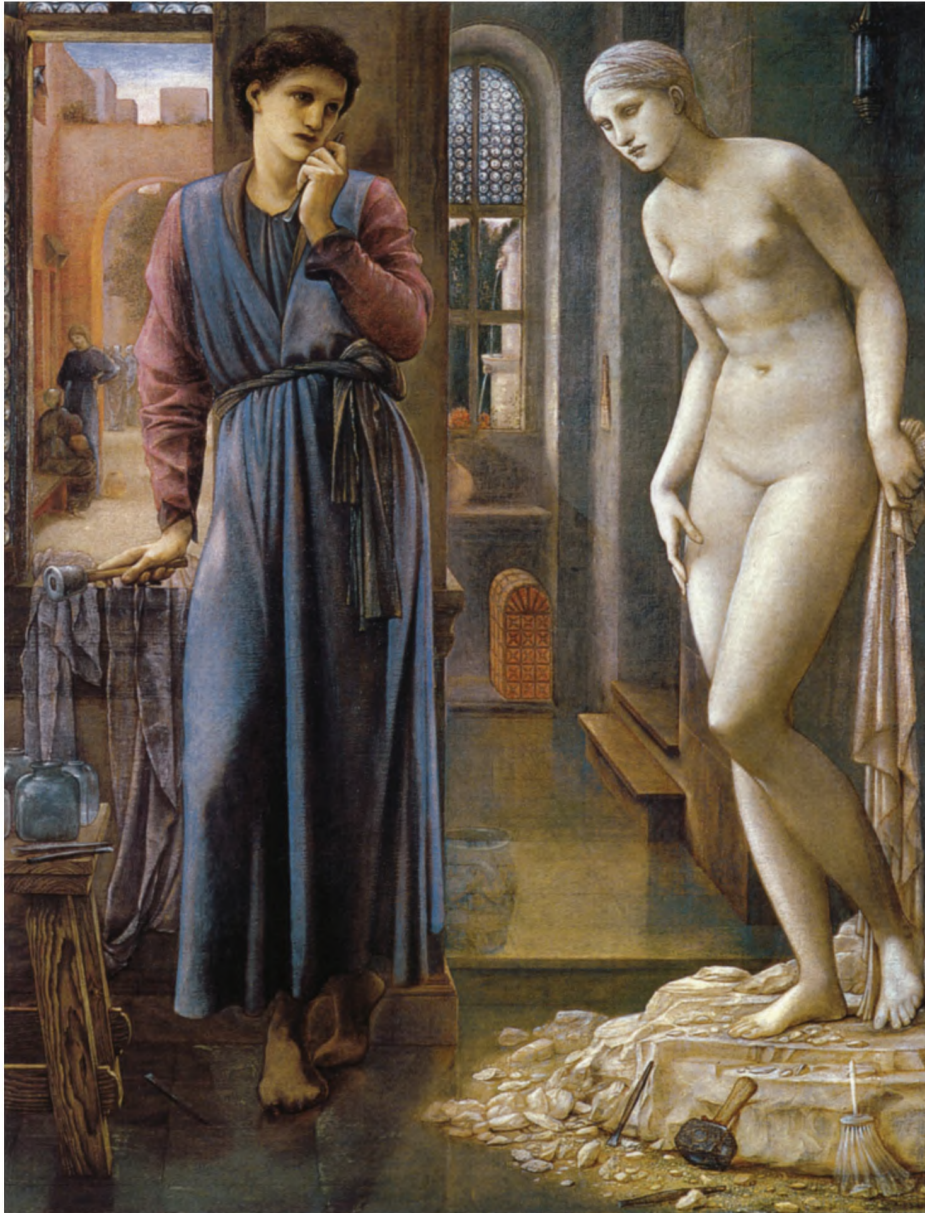
Istotną innowacją w dziewiętnastowiecznej myśli o rzeźbie było nadanie jej cech metafizycznych, przy-

miotów żywego ducha. Stało się to za sprawą Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który i w odniesieniu do skulptury zastosował swą słynną teorię ducha absolutnego, stale obecnego i działającego we wszechświecie. W obszernym rozdziale *Estetyki*, poświęconym rzeźbie, tak wykladał swoją doktrynę: „Duch jest bytem dla siebie życia świadomego i samowiednego, z wszystkimi uczuciami, wyobrażeniami i celami takiego świadomego istnienia [...] Cieleśność rzeźby jest tym czynnikiem, poprzez który rzeźba czyni pierwiastek duchowy czymś rzeczywistym w przestrzennej totalności, ma bowiem postać cielesną przysługującą duchowi [...] W rzeźbie spełnia się w ogólności ten cud, iż duch wciela się w czynnik czysto materialny i zewnętrznosc tę w ten sposób kształtuje, iż sam staje się w niej dla siebie obecny i rozpoznaje w niej postać adekwatną swemu własnemu wnętrzu [...]”<sup>24</sup>

Myśli Hegla rozwijali w Polsce jego uczniowie i kontynuatorzy: Józef Kremer, Karol Libelt i Henryk Struve. Tezy Kremera, formułowane bardziej przystępnie (i z prawdziwie literacką swadą), jeszcze silniej wyrażały poczucie jedności posągu z ożywiającym go duchem i akcentowały jego szczególną, niemal magiczną zdolność oddziaływania na widza. „Mistrz wciela treść ducha w dzieła sztuki. [W nich] duch, co nie zna granic, ani czasu, ani przestrzeni, wstąpi w materię, pojawi się oczom, przemówi do słuchu, do zmysłów śmiertelnych człowieka i nawzajem materia głucha i martwa, teraz duchem obudzona, zadrga w sobie, roztworzy oczy, zapuka ciepłym sercem i spojrzy na człowieka nieskończoności spojrzeniem [...] Posąg cały, jego części, organa rozwinięte, zwiastują życie i swobodę, przeniknione są duchem, duch w nich jest jakby dotykalny – cały posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem; cała powierzchnia posągu, nawet szata, jest wcielonym duchem. Stąd też trafnie ktoś wyrzekł, że posąg tysiącem oczów na widza patrzy”.<sup>25</sup>

Libelt w podobny sposób pojmował charakter skulptury, lecz odwrócił znaną myśl Kremera, twierdząc, iż posąg to nie duch ucieleśniony, ale ciało uduchowione. W interpretacji powiązań ducha i materii najdalej posunął się Struve. Wierzył on, że posąg ma niejako „z góry” nadaną rzeczywistą witalność i tak jak każda materia (np. kamień czy kryształ) posiada życie i „czucie”, o którym my, ludzie, nic wiedzieć nie możemy. Czyż mamy prawo powiedzieć, „że istotą tak zwanej materii jest brak czucia, myśli i dążenia, brak duchowego pierwiastka? Bynajmniej”. Gdy zachwycamy się posągiem wykutym z twardego marmuru, „przeczuć nie można wcale, że czuje, myśli, pragnie”.<sup>26</sup> Stąd już tylko krok dzieli przeżycie estetyczne od wiary w metafizyczne i magiczne właściwości dzieła rzeźbiarskiego.

Na marginesie warto odnotować charakterystyczne zjawisko powiązane z rzeźbieniem postaci ludzkiej – z reguły zupełnie prymitywnej – służącej zabiegom magicznym. Od stuleci, wśród różnych ludów, istnieje



Edward Burne-Jones, *Pigmalion przed posągiem Galatei*, olej, 1878, Birmingham Museum, reprodukcja z archiwum Mieczysława Paszkiewicza.

praktyka lepienia lub strugania figurek, które następnie przebija się ostrymi narzędziami, uszkadza lub niszczy. Tym sposobem unieszkodliwia się wroga, jeśli bowiem okaleczy się lub zniszczy wizerunek, dozna krzywdy również wyobrażony w nim człowiek.<sup>27</sup>

Dziewiętnastowieczna myśl estetyczna i teorie polskich heglistów, a także wszechobecna tradycja i pamięć o antycznych mitach, przyczyniły się do stworzenia szczególnego klimatu wokół sztuki rzeźbiarskiej, który uwidocznił się m.in. w literaturze 2. połowy XIX i początku XX wieku. Pisarze polscy podejmowali niekiedy tematy, w których znaczącą rolę odgrywały dzieła rzeźbiarskie lub losy artystów. Czasem zaznaczały się w nich nastroje pesymistyczne (*Nowy gladiator* Walerii Morzkowskiej, *Lux in tenebris lucet* Henryka Sienkiewicza, *Anioł śmierci* Kazimierza Przerwy Tetmajera),

kiedy indziej autorzy wprowadzali do fabuły powieści pogodne wątki miłosne – ich bohaterowie obdarzali uczuciem posągi. W *Quo vadis?* Sienkiewicza, Eunice całuje i adoruje posąg Petroniusza jak żywego kochanka, w *Lalce* Prus opisuje fantastyczne omamy erotyczne, jakich doznaje jego bohaterka. Izabela Łęcka „raz zobaczyła w pewnej galerii rzeźb posąg Apollina, który na niej zrobił tak silne wrażenie, że kupiła piękną jego kopię i ustawiła w swoim gabinecie. Przypatrywała mu się całymi godzinami, myślała o nim i... kto wie, ile pocałunków ogrzało ręce i nogi marmurowego bóstwa?... I stał się cud: pieszczony przez kochającą kobietę głaz ożył. A kiedy pewnej nocy zapłakana usnęła, nieśmiertelny zstąpił ze swego piedestału i przyszedł do niej w laurowym wieńcu na głowie, jaśniejący mistycznym blaskiem.



Edward Burne-Jones, *Pigmalion i Galatea*, olej, 1878, Birmingham Museum, reprodukcja z archiwum Mieczysława Paszkiewicza.

Siadł na krawędzi jej łóżka, długo patrzył na nią oczyma, z których przeglądała wieczność, a potem objął ją w potężnym uścisku i pocałunkami białych ust ocierał lzy i chłodził jej gorączkę.

Odtąd nawiedzał ją coraz częściej i omdlewającej w jego objęciach szeptał on, bóg światła, tajemnice nieba i ziemi, jakich dotychczas nie wypowiedziano w śmiertelnym języku. A przez miłość do niej sprawił jeszcze większy cud, gdyż w swym boskim obliczu kolejno ukazywał jej upiękzone rysy tych ludzi, którzy kiedykolwiek zrobili na niej wrażenie.<sup>28</sup>

Odniesienia do rzeźb bądź przyrównywanych do nich ludzi pojawiały się też w teatrze. Świadczą o tym już same tytuły sztuk (rodzimych i obcych autorów) wystawianych na scenach polskich, m.in.: *Głowa brązowa*, *Kobiety z kamienia*, *Posąg*, *Żywy posąg*.<sup>29</sup> W 1880

roku bardzo dobrze został przyjęty dramat Wacława Szymanowskiego *Posąg* wystawiony na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego. Szymanowski, utalentowany publicysta, krytyk i dramaturg (ojciec sławnego później rzeźbiarza), napisał – rzecz można – „modelowe” dzieło o powiązaniu ludzkich losów z twórcami sztuki, o kobiecie-rzeźbie naznaczonej piętnem zła i przewrotności. W dramacie tym – przesyconym niemal modernistyczną ekscytacją – żona ubogiego rzeźbiarza Carla „podobna do lśniącego białością, marmurowego posągu [...] niszczy i szerzy zło dokoła siebie, roznosi z sobą moralną zgniliznę i gubi wszystkich, co się z nią zetkną, jak plaga, jak zaraza”.<sup>30</sup> Pojawia się tu echo przekształconego, jakby „odwróconego” mitu o Pigmalionie i Galatei. Carlo zabija w napadzie szaleństwa wiarołomną żonę, przebraną dla szyderstwa za figurę z pomnika:

„Tak, to posąg... siłą  
 Nieczystą z martwej wykowany skały!  
 Tam nie ma życia, tam duszy nie było.  
 Tam żadne ludzkie uczucia nie drgały...  
 Gdzieś w głębi pieczar, pod opoką ciemną.  
 On spał, odwiecznym przysypyany pyłem;  
 Jam go wygrzebał... niech runie wraz ze mną!”<sup>31</sup>

Jedną z najpiękniejszych i najbardziej przejmujących wizji literackich o ożywionych posągach stworzył Stanisław Wyspiański w dramacie *Akropolis* (1904 r.). Miejszem wydarzeń jest wzgórze wawelskie, pojęte jako polskie Akropolis – znak przeszłości i chwały narodu. Poeta powołał do życia figury z nagrobków katedry wawelskiej: Klio, Pannę i Czas z monumentu biskupa Kajetana Sołtyka (dzieła Piotra Aignera), Niewiastę-Żalobnicę z pomnika Stanisława Ankwicza (dłuta Francesca Pozzi), Panią-Rozpaczącą Płaczkę z nagrobka Michała Skotnickiego (dłuta Stefana Ricci), posąg Włodzimierza Potockiego (dłuta Bertela Thorvaldsena) i Anioły podtrzymujące trumnę świętego Stanisława – teraz uwolnione od swego ciężaru, rwące się do lotu i życia. Wszystkie te postacie powstają z nagrobnych sarkofagów w Wielką Noc Zmartwychwstania, gdy „stał się moment wielki czaru” i przyszedł czas na rozrachunek między przeszłością a przyszłością, bólem a miłością, rozpaczą a nadzieją.<sup>32</sup> Klio wspomina dawne dzieje i jest figurą pamięci. Panna porzuca rojenia o przeszłości i wzywa do życia. Niewiasta z nagrobka Ankwicza tajemną mocą uwalnia się z kamiennych okowów i marzy o letnim krajobrazie wyrzeźbionym u jej stóp na cokole pomnika:

O strato!  
 O strzaskana kolumno!  
 O trumno,  
 czyliżes wszystko szczęście skryła?  
 O lato!  
 O skoszone zboże,  
 Któż to cię wiąże w snopy  
 i rzuca snopy na wicher?  
 Skąd ten wicher dmie? – co porywa?<sup>33</sup>

Anioły wiodą dialog z Amorem, Niewiastą i Panią z pomnika Skotnickiego; sołtykowa Panna wymienia miłosne zaklęcia z przebudzonym ze snu Włodzimierzem Potockim. Tylko Tempus czuwa nad upływającym czasem. Treść dramatu Wyspiańskiego odwołuje się do najogólniej pojętych losów ludzkich i spraw ojczystych; jego przesłanie głosi wolę życia, trwania i odrodzenia narodu – który przecież kiedyś zmartwychwstał.

Swoistym przekształceniem i odmianą „prawdziwej” skulptury jest zatarcie granicy między artystycznie zinterpretowaną, „posągową” figurą ludzką a utworami quasi-rzeźbiarskimi: lalkami, kukiełkami,

manekinami. Miały one – i mają do dziś – swoje miejsce w sztuce widowiskowo-teatralnej i budzą określone emocje (im większa jest animowana figura, tym silniejsze sprawia wrażenie). Istniały też utwory sceniczne, których bohaterami były „żywe” lalki grane przez aktorów i tancerzy: najbardziej znanym widowiskiem tego typu był balet *Wieszczka lalek* Josefa Beyera, wystawiony po raz pierwszy w Wiedniu (1888), później grany przez balety Diagilewa w Londynie (1919). Jego warszawska premiera odbyła się w 1891 roku; w okresie dwudziestolecia międzywojennego balet ten nie schodził niemal z repertuaru Teatru Wielkiego.<sup>34</sup>

W pierwszych dekadach XX wieku, na fali ekspresjonizmu, literacka interpretacja dzieł rzeźbiarskich i ich niesamowitych poczynań nabrała szczególnie nasilonego wyrazu. Sztandarowym przykładem ekspresji spotęgowanej do rozmiarów horroru (godnej wyobraźni Edgara Allana Poe) była twórczość Gustava Meyrinka. Oprócz wspomnianej już powieści z 1915 roku (w której Golem po kilku wiekach znów zjawia się wśród ludzi),<sup>35</sup> Meyrink napisał kilka fantastycznych opowiadań o niewytłumaczalnej, nadprzyrodzonej naturze rzeźb i ich złowieszczym oddziaływaniu na ludzi.<sup>36</sup> Było to istne literackie panopticum, zbiór wszelkich okropności. W jednej z nowel gipsowe popiersie wypełnione jest mózgiem żywego człowieka, który ginie wraz z rozbitą rzeźbą; w innej upiorny rzeźbiarz, „duchowy trup, biały Murzyn”, dusi swych modeli błyskawicznie twardniejącymi maskami. W *Gabinecie figur woskowych* tańczy kobieta poruszana dziwną maszyną, ruszają się i wydają dźwięki magnetyczne bliźnięta spreparowane z jednego dziecka, spoglądają trzy ucięte (ale żywe) głowy, a pod szklanym wiekiem trumny umiera sztuczny (?) człowiek przeszyty kulą armatnią. Wszystkie te istoty są zarazem woskowymi rzeźbami i „żywymi” zwłokami animowanymi za pomocą tajemnych praktyk Wschodu. W *Kwiatkach doktora Cinderelli*, bohatera noweli prześladuje mały czarny posądek wygrzebany w Tebach, który wzbudza w nim „upiorne niepokoje i wysysa zeń moc żywotną [...]. Może w bezmiarach bezcielesnego bytu – roi Cinderelli – stoi spiżowy posąg demona, który pragnie, byśmy byli do niego podobni i stali się jego sobowtórami?” Niebawem półobląkany doktor zostaje przeniesiony tajemną siłą statuetki do jakiegoś domu, gdzie cała ściana pokryta jest „rzeźbiarską” dekoracją złożoną z „pnącej sieci krwawych żył, z których niby jagody wykwitwały setki wybałuszonych oczu”. Paraliż i śmierć doktora Cinderelli kończą jego zmagania z fatalną figurą.<sup>37</sup>

Czy można było polubić rzeźbę we własnym domu?

W naszych czasach przerażenie człowieka w zeknięciu z rzeźbą, odczuwaną jako martwe ciało, sugestywnie oddał kubański pisarz Alejo Carpentier w powieści *Królestwo z tego świata*. Jej akcja rozgrywa się na początku XIX wieku. Murzyn Soliman, dawny masaży-



Gustave Janet, *Posąg Komandora i Don Juan*, ilustracja do opery Mozarta *Don Giovanni*, XIX w., reprodukcja z archiwum autorki.

sta Pauliny Bonaparte, ogląda nocą w pałacu Borghese posąg *Wenus Zwycięskiej* Canovy, do którego pani jego ongiś pozowała. Dotyka on statuy nagiej bogini i „ta podróż rąk odświeżyła mu pamięć, przynosząc obrazy z bardzo daleka. Znał niegdyś, w innych czasach dotyk tego ciała [...]. Nagle jednak chłód marmuru przenikając do palców, ściskając je obcęgami śmierci, unieruchomił go w pół krzyku. Zakreśliło mu się w głowie. Ten posąg powleczone żółtym blaskiem latarni był trupem Pauliny Bonaparte. Trupem zeszytniałym przed chwilą, przed chwilą pozbawionym pulsu i spojrzenia, trupem, którego można by jeszcze przywrócić do życia. Straszliwym głosem, jakby coś rozdzierało mu się w piersiach, Murzyn zaczął krzyczeć, rzucać wezwania obiegające echem sale pałacu Borghese. I wyglądał w tej chwili tak dziko, tak mocno uderzały jego pięty w sufit kaplicy na dole, wydobywając z niej dźwięki bębna, że przerażona służąca uciekła schodami w dół, zostawiając Solimana oko w oko z *Wenus Canovy*”.<sup>38</sup>

A dziś? Dziś tak jak i dawniej budzą w nas nieswoje uczucia ludzako odtworzone postacie z gabinetów figur woskowych, które nie bardzo wiadomo, czym są naprawdę – rzeźbami, atrapami, manekinami? A we współczesnych filmach *science fiction* straszą nas ożywione, człekokształtne roboty, które wymknęły się spod kontroli ludzi i które w niczym nie przypominają posłusznych służek Hefajstosa.

#### Przypisy

- \* Niniejszy tekst jest zmienioną i poprawioną wersją artykułu opublikowanego w roczniku „Rzeźba Polska”, 1987, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, s. 247-252
- 1 Meré, *Los i artysta. Zarys z życia rzeźbiarza*. „Dziennik Warszawski”, 1854 nr 54, s. 6; nr 57, s. 3-4; nr 58, s. 6
- 2 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych opracował zespół polskich biblistów pod red. Benedyktynów Tynieckich. Poznań 1965, Wydawnictwo Pallotinum: Księga Rodzaju, 2, 7. W dawnym tłumaczeniu księdza J. Wujka wers ten brzmi „ulepił człowieka z mularzkiej gliny”.
- 3 Zob. R. Graves, *Mity greckie*, przełożył H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1968 (tam literatura źródłowa). W pracy tej Graves prezentuje i omawia m.in. podstawowe mity dotyczące „żywych” posągów.
- 4 O przekształcaniach tematu Pandory od średniowiecza do czasów współczesnych zob. D. and E. Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, London 1956
- 5 Homer, *Iliada*, przełożyła K. Jeżewska, wstępem i komentarzem opatrzył J. Łanowski, Warszawa 1999, s. 334 (Pieśń VIII, wersy 416-421).
- 6 Relację o poruszających się rzeźbach Dedala podaje m.in. Diodor Sycylijski, zob. *Diodorus Siculus*, Loch Classical Library, Books IV, 76, translated by C. H. Oldfather. London 1952
- 7 Graves, *op. cit.*, s. 289
- 8 Homer, *Iliada*, *op. cit.*, s. 471 (komentarz).
- 9 Graves, *op. cit.*, s. 271
- 10 Jw., s. 290-293. O Talosie zob. też J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przełożył H. Krzeczkowski, przedmowę napisał J. Lutyński, Warszawa 1962, s. 248
- 11 Frazer, *j. w.*, s. 291-292
- 12 Graves, *op. cit.*, s. 199; I. Trencsényi-Waldapfel, *Mitologia*, z węgierskiego tłumaczył J. Ślaski, Warszawa 1967, s. 185-186
- 13 Graves, *op. cit.*, s. 241

- <sup>14</sup> Jw., s. 223-225
- <sup>15</sup> *Gesta Romanorum or Entertaining Moral Stories* (tłumaczył z języka łacińskiego Ch. Swan), New York (b.d.), Dover publications, edited W. Hooper, Tale VIII, s. 15-17, Tale LVII, s. 96-99
- <sup>16</sup> E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, Presentazione di E. Castelnuovo, prefazione di E. Gombrich. Torino 1991, Rozdz. II: *L'artista mago*, s. 79
- <sup>17</sup> S. Dettloff, *Wit Stwosż*, t. 1, Wrocław 1961, s. 61; P. Pencakowski, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*. „Folia Historiae Artium”, XXII, 1986, s. 53
- <sup>18</sup> P. Merimée, *Wenus z Ille i inne opowiadania* [nowelę tytułową przełożył T. Boy Żeleński], Katowice 1958. s. 3-36
- <sup>19</sup> *Przewodnik sztuki rzeźbiarskiej skreślony przez Jakóba Tatarakiewicza Prof. Rzeźbiarstwa w R-1852/3*, s. 210, Rkps Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. nr 3553
- <sup>20</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 7: *Proza*, część druga, Warszawa 1973, s. 293. Wykaz lektur Norwida podaje J. W. Gomulicki w komentarzu do *Notatek z mitologii*, j. w., s. 688-698
- <sup>21</sup> List A. E. Odyńca do Juliana Korsaka z 25 XI 1829 r. [w:] A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, opracowali M. Toporowicz i M. Dernałowicz, t. 2, Warszawa 1961, s. 18-19
- <sup>22</sup> J. Kremer, *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, Poznań 1868, s. 31, 133, 137
- <sup>23</sup> K. Libelt, *Estetyka czyli umiactwo piękne*, t. 1, część ogólna, Petersburg 1854 (wyd. II), s. 376
- <sup>24</sup> G. W. F. Hegel, *Wylkłady o estetyce*, przekład J. Grabowskiego i A. Landmana, objaśnieniami opatrzył A. Landman, t. 2, Warszawa 1966, s. 436, 450, 457
- <sup>25</sup> J. Kremer, *op. cit.*, s. 85, 110. O estetyce Kremera pisał P. Szubert w: A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815-1889*, t. 1, część 1, Warszawa 1993, s. 46-50
- <sup>26</sup> H. Struve, *Synteza dwóch światów. Szkic filozoficzny*, Warszawa 1876, s. 33, 34
- <sup>27</sup> Frazer, *op. cit.*, s. 39-40
- <sup>28</sup> B. Prus, *Lalka*, Warszawa 1977, t. 1, s. 68-69 (wyd. PIW).
- <sup>29</sup> Wcześniej wystawionymi utworami o „rzeźbiarskim” tytule były: sztuka *Głowa brązowa* autorstwa J. B. A. Hapde (pseud. Augustin) pokazana w Warszawie w 1810 r. i we Lwowie w 1814 r. oraz balet J. Elsnera *Dwa posągi* (w układzie L. Thierry), grany z wielkim powodzeniem w Teatrze Narodowym w 1818 r. Następnie w Warszawie wystawiono sztuki: *Kobiety z kamienia* T. Barrière i L. Thibousta 1854 i 1863 r., *Posąg* W. Szymanowskiego, 1880 r. i *Żywy posąg* T. Cicogni, 1890 r. Zob. E. Szwanowski, *Repertuar teatrów warszawskich 1814-1831*, Warszawa 1973; H. Secomska, *Repertuar warszawskich teatrów rządowych 1863-1890*, Warszawa 1971 (mpisy powielane).
- <sup>30</sup> Cytat z recenzji M. Gawalewicza: *Przegląd teatralny. Posąg, dramat w 3 aktach* Wacława Szymanowskiego, „Tygodnik Ilustrowany”, 1880 półr. II, s. 407
- <sup>31</sup> W. Szymanowski, *Posąg*, dramat w 3 aktach [w:] *Poezye i dramata*, Warszawa 1884, s. 223
- <sup>32</sup> S. Wyspiański, *Akropolis* [w:] S. Wyspiański. *Dzieła*, pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu A. Chmiela i T. Sinki, t. 4: *Dramaty*, Warszawa 1927, s. 449-619, Wstęp s. CXXXIV-CXLI. Zob. też L. Jabłonkówna, „Akropolis”, „Teatr”, 1960, nr 4, s. 4-7
- <sup>33</sup> Wyspiański, *Akropolis*, jw., s. 461. Fryz wykonany przez F. Pozzi na nagrobku Ankwicza, przedstawia rzadki w rzeźbie neoklasycznej motyw pejzażowy. W idyllicznym krajobrazie stoją i siedzą płaczki, putta wiążą snopy, a trzy anioły owiane podmu-

chem wiatru unoszą się w płacie pośród zboża. Por. T. Dobrowolski. *Rzeźba neoklasycyzmu i romantyzmu w Polsce*, Wrocław 1974, s. 84; K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780-1850)*, t. II – Katalog, Warszawa 2001, s. 248-249

<sup>34</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1973, s. 38-40

<sup>35</sup> G. Meyrink, *Golem*, przełożył Antoni Lange, Kraków 1958

<sup>36</sup> G. Meyrink, *Gabinet figur woskowych i inne opowiadania*, przełożył H. Salz, Przemysł 1922 [pierwsze wydanie w języku niemieckim pochodzi z 1907 r.].

<sup>37</sup> Jw., s. 55-64

<sup>38</sup> A. Carpentier, *Królestwo z tego świata*, tłumaczyła K. Wojciechowska, Warszawa 1968, s. 111-112. Na wątek opowieści o Solimanie, zawartej w powieści Carpentiera, naprowadził mnie tekst W. Juszcaka: *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] H. Honour, *Neoklasycyzm*, przełożył W. Juszcak, Warszawa 1972, s. 10-11



Władysław Hasior, *Posąg Komandora* do inscenizacji *Don Juana Moliera*, Wrocław, Teatr Polski, 1970, fot. Grażyna Wyszomirska



Il. 1 Walka Izraelitów z Amalekitami, Roman Śledź  
Il. 2 Jezus opada pod krzyżem, Roman Śledź