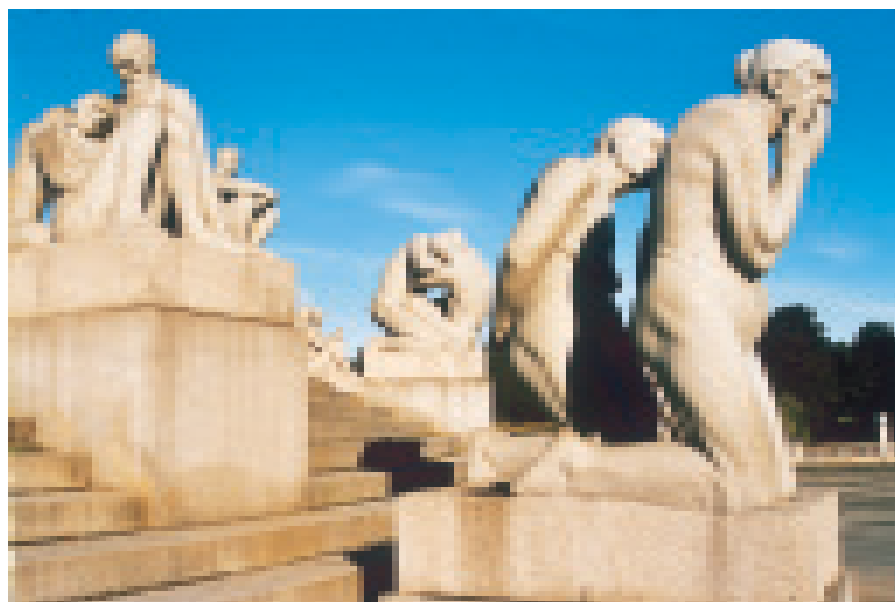


# Parki rzeźby: jedność idei, miejsca i formy wyrazu

Sculpture Parks:  
Unity of Idea, Place  
and Form



Dwa europejskie parki rzeźby: park Vigelanda z Oslo i Park Tarota zrealizowany przez Niki de De Saint Phalle w tokańskim Capalbio różnią się całkowicie pod względem czasu powstania, stylistyki, zastosowanego tworzywa i osadzenia w krajobrazie. Mimo to wydają się mieć pewne cechy wspólne – oba powstały jako indywidualne założenia autorskie i w obu da się zauważyć taką spójność środków wyrazu, że skojarzenie z dramatem antycznym – a raczej jego jednością czasu, miejsca i akcji – staje się niemal natychmiastowe. Mamy bowiem do czynienia z rodzajem sceny osadzonej pod sklepieniem nieba, gdzie każda postać wpisuje się w określony schemat organizacji przestrzeni. Podczas gdy dramat antyczny ukazywał ludzką kondycję przez pryzmat wydarzeń jednego dnia – w parku rzeźb jest to zaledwie moment wglądu w inną płaszczyznę poznania: jedna jedyna chwila, w której wszystkie formy zastygły w ponadczasowym przekazie idei. Zmienia się tylko środowisko zewnętrzne: pory dnia, pory roku, gra światła i cieni. Zmienia się też pozycja widza

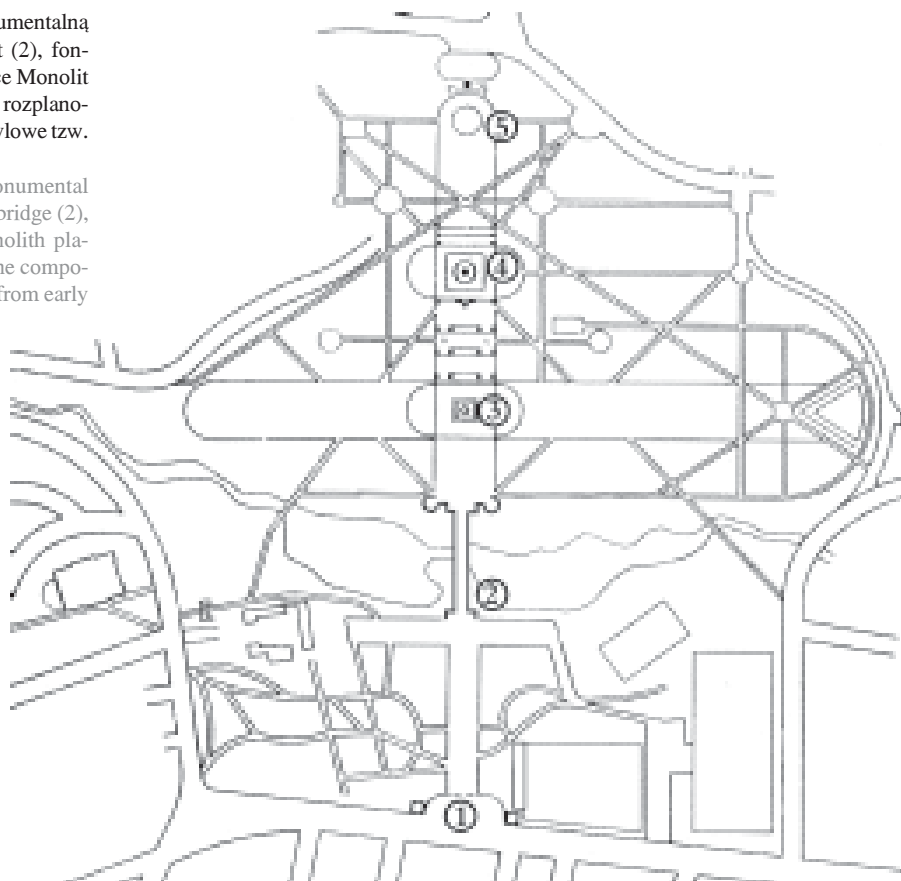
w przestrzeni. Artyści wykorzystują więc zarówno kompozycyjny, jak i symboliczny aspekt drogi – wprowadzają elementy podkreślające rytm, stopniują napięcie aż do kulminacji, aby je potem wyciszyć i zharmonizować z tym, co się dzieje poza sceną.

Parki udramatyzowane przez rzeźby przeżywały swój rozkwit w okresie baroku, kiedy symbolizowały potęgę i boskie atrybuty władcy. W okresie późniejszym objawiły się w sposobie kreowania miejsc pamięci oraz cmentarzy wojskowych. Jako indywidualne dokonania autorskie, podporządkowane jednej wizji – parki rzeźby występują bardzo rzadko. Z tego względu warto poświęcić im nieco uwagi.



Główna oś kompozycji łączy monumentalną bramę wejściową (1) poprzez most (2), fontannę gigantów (3) i grupy otaczające Monolit (4) z Kołem Życia (5); w sposobie rozplanowania przestrzeni widoczne cechy stylowe tzw. nowej rzeczywistości z lat 30.

The main axis begins with the monumental entrance (1) and passes through the bridge (2), the fountain of giants (3), the Monolith plateau (4) to the "Wheel of Life" (5); the composition refers to so called new reality from early thirties.

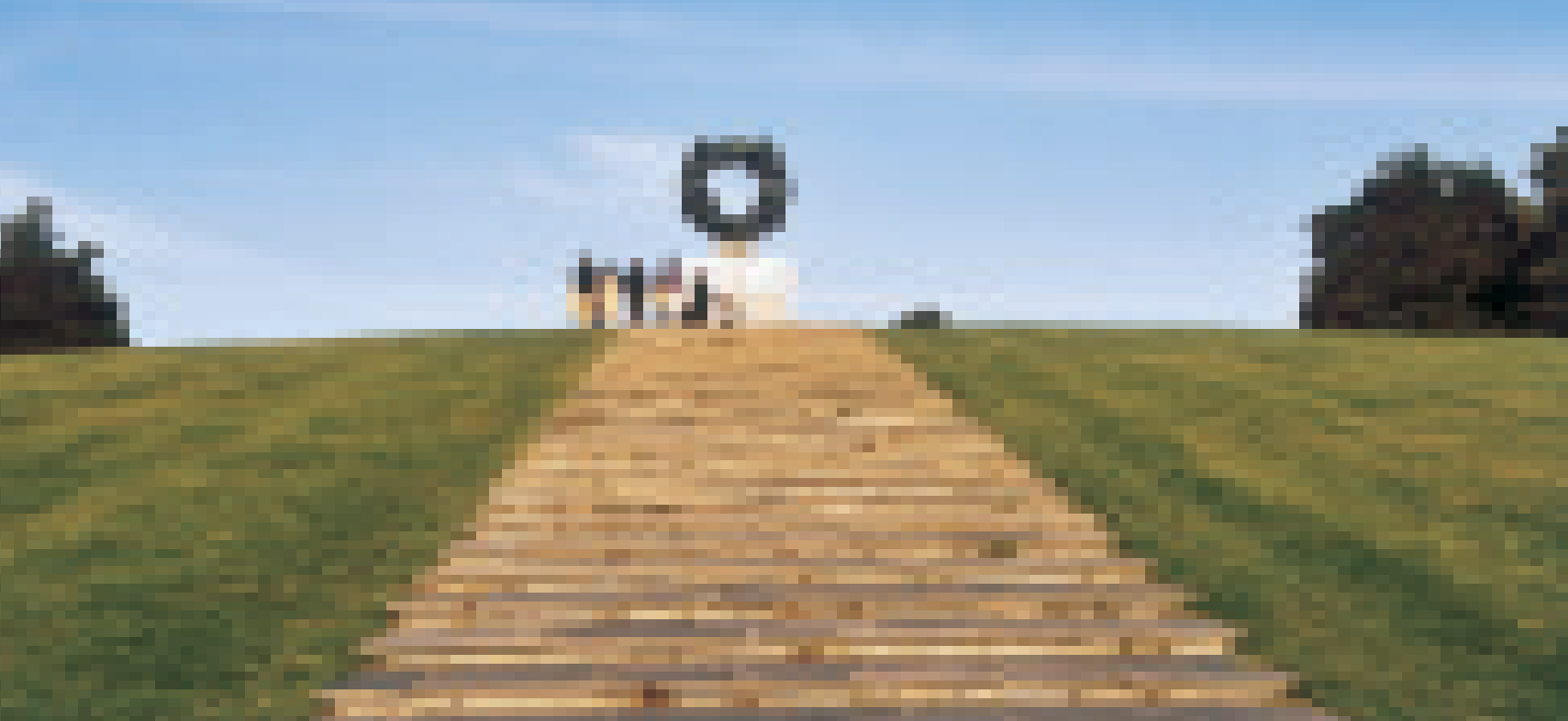


## Przypadek 1: Park Vigelanda

Gustav Vigeland (1869-1943) był artystą samoukiem, ukształtowanym przez surowy krajobraz Norwegii i równie surowe wychowanie religijne. Jego pasja twórcza zwróciła najpierw uwagę środowisk akademickich, a potem lokalnych władz. Dzięki nagrodom i stypendiom odbył długą podróż po Europie, gdzie poznał najnowsze prądy w sztuce. Pozostał jednak wierny sobie i swoistemu mistycyzmowi. Po spotkaniu w Berlinie, Stanisław Przybyszewski poświęcił mu „Ścieżki ducha” – wnikliwe studium przyznające norweskiemu artyście odrębną, daleką od realizmu pozycję<sup>1</sup>.

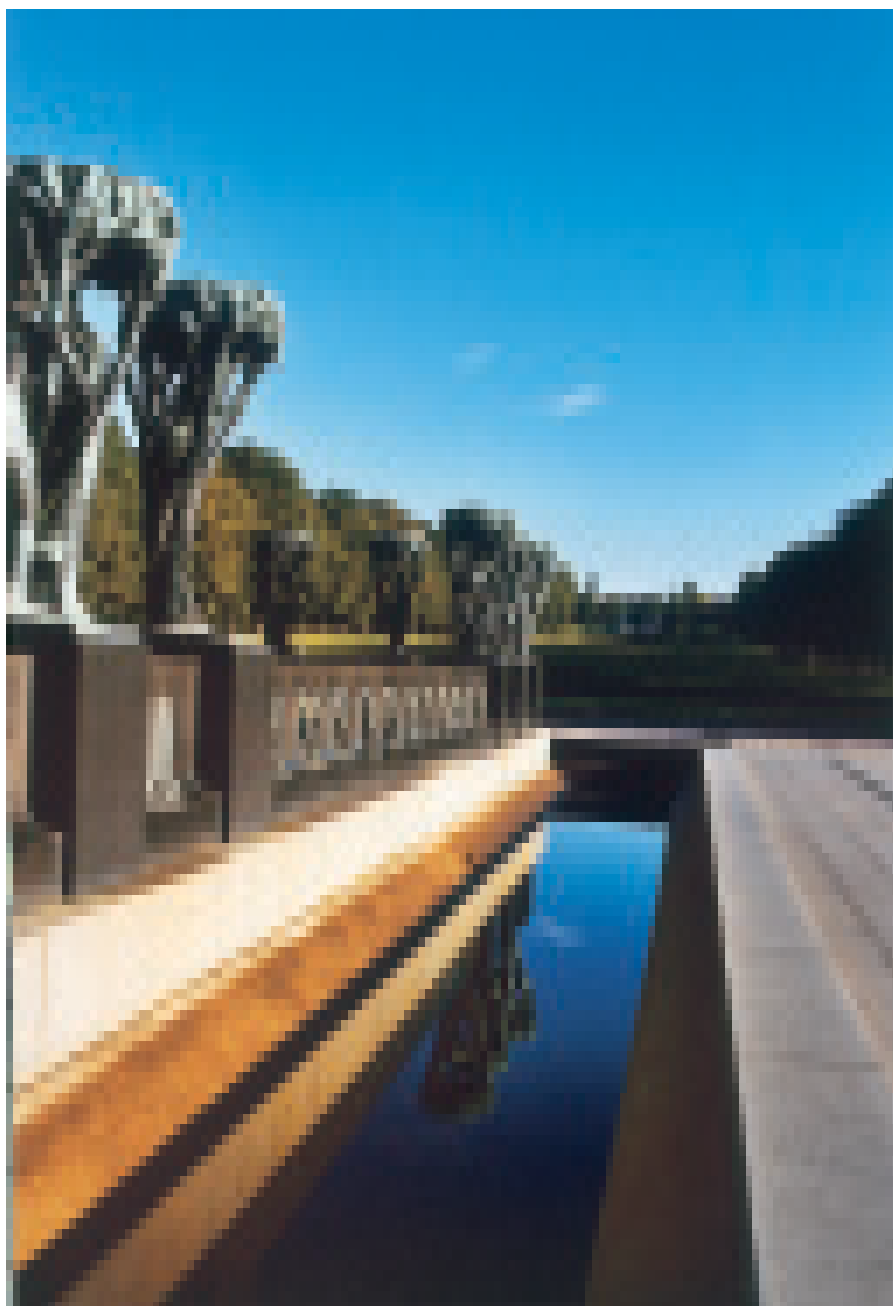
Vigeland nigdy nie osiągnął klasycznej elegancji Thorvaldsena ani głębi wyrazu Rodina – swych idoli z lat młodości. Jego toporne i masywne formy przywodzą na myśl granitowe ostańce, wymyte spod cienkiej warstwy skandynawskiej gleby. Jako pojedyncze obiekty reprezentują różną wartość artystyczną, jednak jako elementy większej całości nabierają mocy i dodatkowych znaczeń. W Parku Vigelanda znajdują





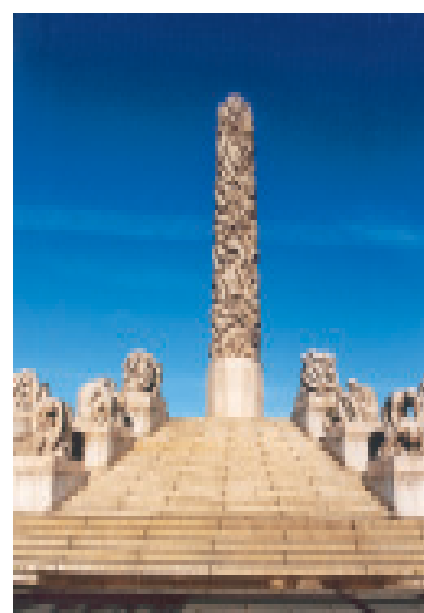
Koło Życia (powyżej) i grupa związana z Monolitem (z prawej u góry) tworzą korespondujące ze sobą dominanty krajobrazowe.

Wheel of Life (above) and the groups surrounding the Monolith (right) create the balanced dominating landmarks.



Symboliczne Drzewa Życia tworzą ramę sadzawki z gigantami (z lewej).

Symbolic Trees of Life as the frame of giant basin (left).





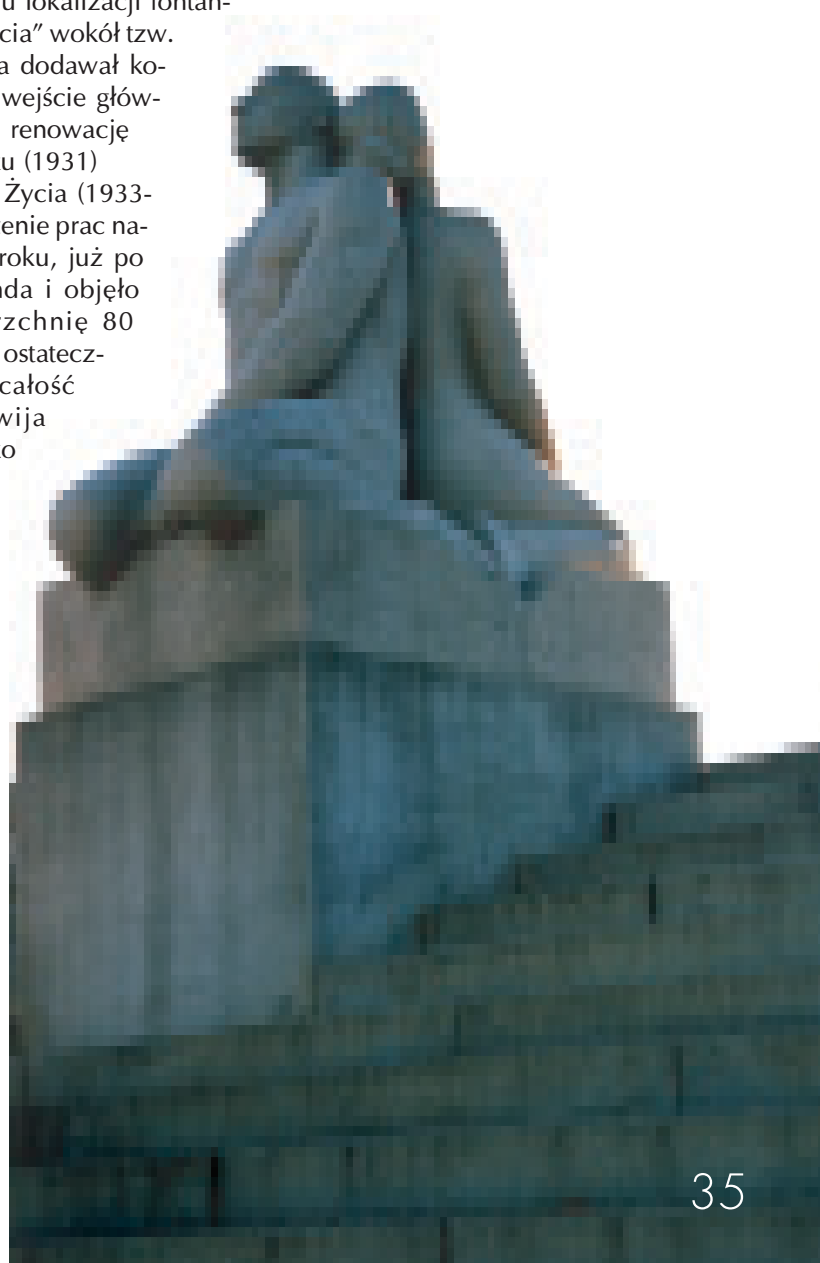
się 192 grupy rzeźb złożone z ponad 600 postaci wykutych w granicie lub odlanych w brązie. Warto wiedzieć, że artysta w zasadzie nie korzystał z żadnej pomocy. Jego koncepcje dojrzewały na samotnych „ścieżkach ducha”, wyłaniały się z podświadomości powoli, niczym kształt wydobywany z granitu.

Pierwotne założenie ograniczało się do grupy sześciu gigantów dźwigających czarę z wodą życia. Ten centralny zespół figur został umieszczony na niewielkim wypiętrzeniu w środku prostokątnej sadzawki, z której obramienia wyrasta dwadzieścia drzew. Ich pnie i gałęzie przenikają się z ludzkimi postaciami, tworząc święty gaj – symbol odwiecznej jedności żywych istot. Projekt fontanny z gigantami był początkowo przewidziany do realizacji na placu przed budynkiem norweskiego parlamentu, potem w specjalnie zaaranżowanym miejscu przed pałacem królewskim, w końcu – po dwudziestu czterech latach pracy i negocjacji z władzami miasta (1900-1924) – zaakceptowano znacznie poszerzoną wersję, osadzoną w lekko sfaldowanym terenie par-

ku Frogner. Nie bez znaczenia był tu fakt, że w 1921 roku Vigeland otrzymał od miasta ogromną pracownię na obrzeżach tego właśnie zespołu zieleni, skąd mógł nadzorować późniejsze roboty budowlane.

Po ustaleniu lokalizacji fontanny i „mandali życia” wokół tzw. Monolitu, artysta dodawał kolejne elementy: wejście główne (1926-1930), renowację i obudowę mostu (1931) i wreszcie Koło Życia (1933-1934). Zakończenie prac nastąpiło w 1947 roku, już po śmierci Vigelanda i objęło łączną powierzchnię 80 akrów. W swym ostatecznym kształcie całość założenia rozwija się wzdłuż lekko wznoszącej się osi kompozycyjnej i obejmuje: zespół wejściowy, most, fontannę, dominującą w krajobrazie grupę Monolitu, zegar ze znaka-

mi zodiaku i kolejne wypiętrzenie terenu prowadzące do Koła Życia. Część figur, głównie dziecięcych, została rozproszona na otaczających polanach, w tak zwanym „ogrodzie zabaw”.



W bramie zewnętrznej – jak znak wywoławczy – pojawia się motyw ludzi splątanych w walce z jaszczurami, symbolizującymi siły zarówno Zła jak i Dobra. Tutaj też pojawiają się dwa typy materiału – kamień i metal, którymi artysta operuje na przemian, kontrastując toporne statyczne bloki granitu z ażurowym rysunkiem krat i bardziej wyrafinowanych figur odlanych w brązie. Te dwa tworzywa powtarzają się dalej na stumetrowym kamiennym moście, gdzie stoi 58 postaci ludzkich. Nie są ani tak wielkie jak na moście świętego Anioła w Rzymie, ani tak znaczące jak na moście Karola w Pradze. Uchwyczone w różnym wieku i w różnych sytuacjach wskazują jednak na wagę zwykłych ludzkich radości, często tak ulotnych wobec wymowy flankujących most wysokich kolumn, które dźwigają cztery figury „walczących z jaszczurami”.

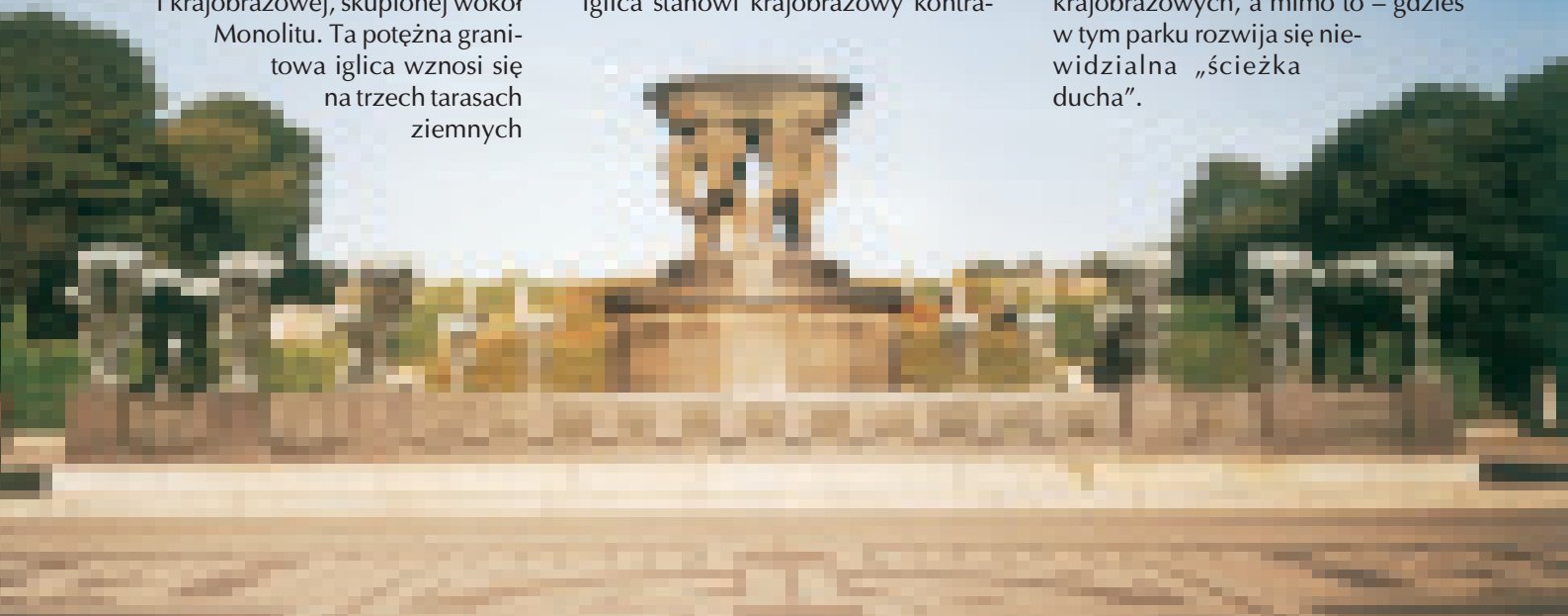
Ten symboliczny korowód prowadzi widza do ogromnego labiryntu, jakim jest w istocie czarno-biała posadzka wokół fontanny. Dalszą drogę wskazuje zagmatwany geometryczny wzór o długości prawie trzech kilometrów, opasujący czarę życia – centralny, sekretny punkt labiryntu. Jednak plateau sadzawki z gigantami stanowi dopiero przedpole dla właściwej dominanty symbolicznej i krajobrazowej, skupionej wokół Monolitu. Ta potężna granitowa iglica wznosi się na trzech tarasach ziemnych

oraz na dwudziestu sześciu koncentrycznych kamiennych stopniach. Od jej podstawy w dół schodów rozchodzi się promieniście 36 grup figur: dzieci, młodzieży, kochanków, rodziców, starców. Masywne, ponadnaturalnej wielkości nagie ciała zostały dość szkicowo wydobyte z granitu tak, aby ze stopniami i podestami tworzyły niemal organiczną całość. Ludzie zrodzeni z ziemi, surowej i kamienistej, pochylają się ku niej przytłoczeni problemami dnia powszedniego. Żaden z nich nie stoi wyprostowany; nikt nie spogląda w niebo, wszyscy trwają zapatrzeni we własne wnętrza.

Centralnie położony stuosiemdziesięcioletni Monolit (1929-1943) został wyrzeźbiony w miejscu swego przeznaczenia w jednym ogromnym bloku granitu o wysokości 17,3 metrów i średnicy trzech metrów. Jego część figuralną tworzy splot 121 postaci z trudem torujących sobie drogę ku górze. Jedni doszukują się tu symboliki fallicznej, drugim nasuwają się skojarzenia z walką o byt, jeszcze inni wskazują na podobieństwa ze „Zmartwychwstaniem” - nieukończonym reliefem Vigelanda z 1900 roku. Sam artysta dopuszczał różnorodność interpretacyjną i nie zajmował określonego stanowiska w tej kwestii. Jednak to, że iglica stanowi krajobrazowy kontra-

punkt dla wieży kościoła położonego naprzeciw bramy wejściowej, a więc na początku osi głównej, na pewno nie jest tu bez znaczenia. Drugą stroną osi kończy widoczny na tle nieba krąg ciał wplecionych we wspomniane już „Koło Życia”. Postacie dorosłych i dzieci zdają się wirować w odwiecznym cyklu rodzenia i umierania, jakże odmiennym od mozolnego pięcia się w górę figur tworzących Monolit.

Cały ten dramat ludzki rozgrywa się w otwartych przestrzeniach parku Frogner. Jak wielu samouków – Vigeland stanowił klasę samą dla siebie i dlatego nie daje się jednoznacznie zaliczyć do żadnej stylistycznej odmiany. Naiwny, ciepły realizm rzeźb stawia go poza propagandową tromtadracją wielu założeń tworzonych w tym samym czasie, w niezbyt odległych totalitarnych państwach, aczkolwiek zbliża go nich rozmach i regularny sposób kształtowania przestrzeni. Brakuje tu także jakichkolwiek wpływów myślenia abstrakcjonistycznego, który rozwijała ówczesna europejska awangarda, za to w ornamentyce bramy pojawiają się ni stąd, ni zowąd elementy dawno zapomnianej secesji. Czasami brakuje wyczucia proporcji i poszczególne zespoły rozmywiają się w nazbyt szerokich otwarciach krajobrazowych, a mimo to – gdzieś w tym parku rozwija się niewidzialna „ścieżka ducha”.



## Przypadek 2: Ogród Tarota

Niki de Saint Phalle (1930-2002) w zestawieniu z Vigelandem przypomina barwnego rajskiego ptaka, zarówno w sensie dokonań twórczych, jak i biografii. Urodzona we Francji, w bogatej rodzinie, wakacje spędzała u dziadków w ogrodach projekto-

wanych przez Le Notre'a. W latach szkolnych zetknęła się z kulturą amerykańską, która wywarła duży wpływ na jej karierę. Obdarzona dużą urodą i wieloma talentami długo nie mogła znaleźć własnej drogi: pracowała jako modelka największych światowych magazynów mody, studiowała aktorstwo, obracała się w kołach artystycznej awangardy. Po załamaniu nerwowym, które przeży-

ła w dwudziestym drugim roku życia – zaczęła szukać rozwiązania swoich problemów w malarstwie i rzeźbie<sup>2</sup>.

W niedługim czasie zyskała pewien rozgłos dzięki „wystrzałowym obrazom”, tworzonym na oczach widzów (i z ich udziałem) przy pomocy pistoletu do farb. Swoją wysoką pozycję w sztuce zdobyła jednak dzięki rzeźbom Nany – pop-



Brama do Ogródu Tarota symbolizuje przejście do innej rzeczywistości (u góry).

The main gate to the Tarot Garden as a symbol of an other reality (above).

Fontanna z gigantami stanowi jeden z głównych elementów kompozycji przestrzennej parku Vigelanda.

The giant fountain as one of main landmarks in the Vigeland park.



-artowego wydania Wenus z Willendorfu. Małe, duże i wreszcie ogromne wielobarwne Nany, skrywające w swych brzuchatych wnętrzach sentymentalne „domki marzeń”, zaczęły się pojawiać w różnych muzeach i miastach świata. Po raz pierwszy tak wyraźnie nawiązała wówczas do magii, do fetyszów i totemów, które w późniejszych latach tworzyła w większych seriach, wykorzystując w tym celu współczesne materiały, zwłaszcza tworzywa sztuczne. Konsekwencją „domków Nany” stały się domy letniskowe, zaprojektowane i wykonane aż do detalu według wskazówek artystki.

Wieża – symbol destrukcji pozornie trwałych rzeczy i wyobrażeń – oraz tzw. Mniejsze Wtajemniczenia są ukryte wśród drzew.

Tower – the symbol of destruction – and so called Minor Arcana hidden among the trees.



Chociaż nadal próbowała swoich talentów w pisaniu sztuk teatralnych, pracy filmowej, a nawet w projektowaniu biżuterii, to jednak w coraz większym stopniu intrygowały ją działania na pograniczu rzeźby, architektury i sztuki ogrodów. W znacznej mierze wpłynął na to Jean Tinguely – jej mąż i partner twórczy, obdarzony zdolnościami organizacyjnymi i zamiłowaniem do dużych zespołowych przedsięwzięć („Le Cyclop” w Milly-la Foret powstawał przez 20 lat).

Pierwsze wizje Ogrodu Tarota zrodziły się w 1974 roku, w czasie rekonwalescencji Niki de Saint Phal-

le, która nadwreżyła sobie płuca oparami środków chemicznych stosowanych w pracy. W prezencie od włoskich przyjaciół dostała na ten cel duży teren w Toskanii, gdzie łagodny klimat miał jej ułatwić powrót do zdrowia. Realizacji swego marzenia poświęciła ponad dwadzieścia lat pracy twórczej i organizacyjnej, związanej przede wszystkim z pozyskiwaniem środków.

Zgodnie z okultystycznym przekazem, tarot to „*królewska droga poznania, medytacji, magii i dywincji, duchowa ścieżka rozwoju równie wzniosła i inspirująca jak radżajoga lub tantra*”<sup>3</sup>. Chociaż elementem



wspomagającym medytację są tu specjalne karty, jednak wbrew powszechnym wyobrażeniom wróżebny aspekt tarota jest stosunkowo mało ważny w kontekście wewnętrznego wglądu, jaki można zyskać poznając jego złożoną symbolikę, a przede wszystkim wchodząc w jego karty-

-bramy, karty-transformacje, Wielkie i Mniejsze Wtajemniczenia.

Trudno się dziwić, że fascynowały one wielu artystów, w tym Salvadore Dali, Franco Gentilini czy Renato Gutuso, którzy nadawali im swoje piętno indywidualne. W wydaniach popularnych spotyka się czasem „Księżycowe ogrody tarota” – karty przekazujące treści arkanów poprzez ich baśniowe odpowiedniki: smoki, elfy, jednorożce. Są także wersje komiksowe (Raimondo Luca), wersja taoistyczna (Ugo Sterpini) oraz inne mniej lub bardziej udziwnione sposoby ujęcia tematu<sup>4</sup>.

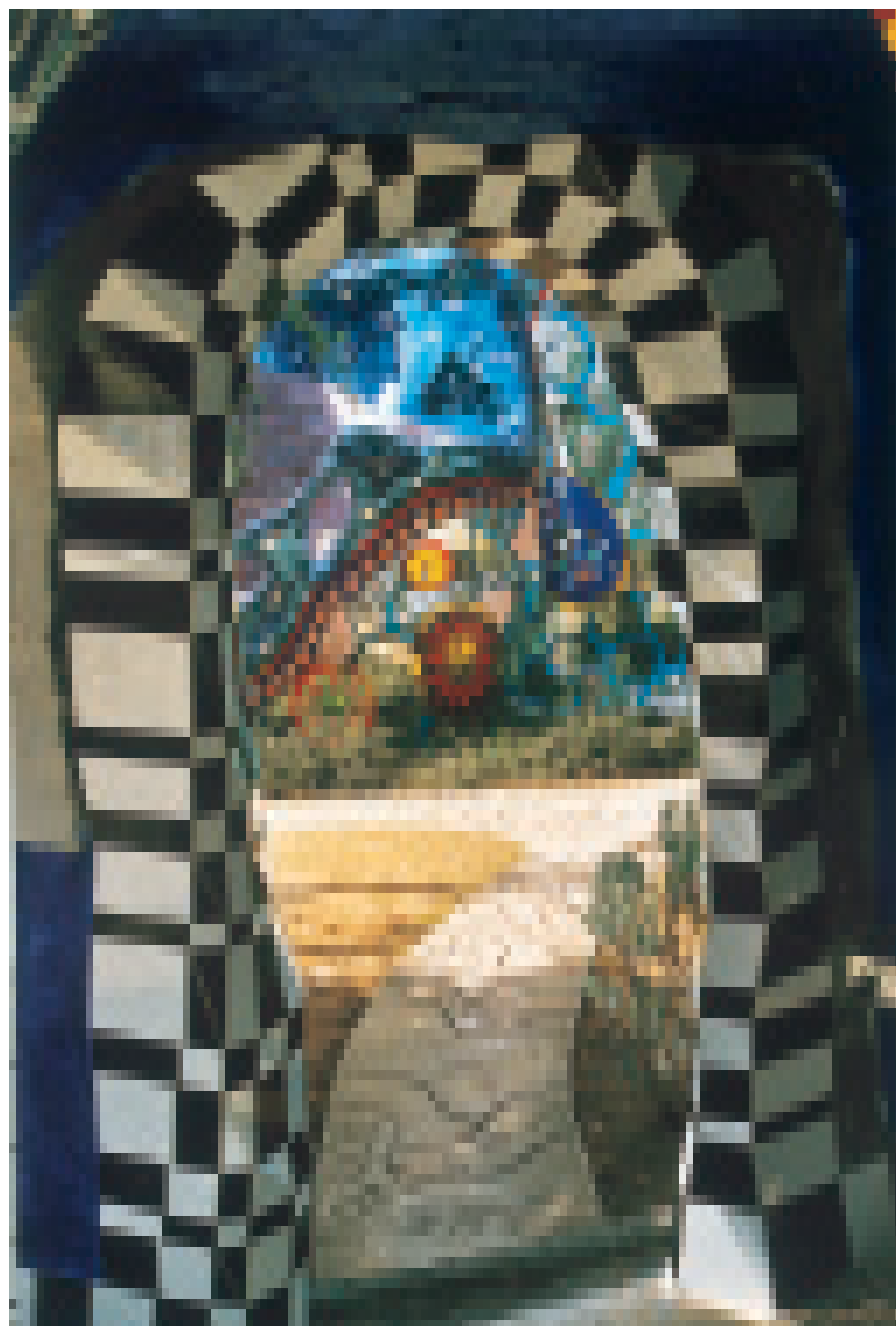


Cesarzowa - wielka jak budynek, skrywa sekretne mieszkanie wewnątrz swej stylizowanej na sfinksa postaci.

The Empress, as big as a house, with a secret flat within her huge sphinx-like body.



W ogrodzie Tarota Niki de Saint Phalle karty-bramy są materialnymi, trójwymiarowymi przejściami do innej rzeczywistości. Za nimi widać z -  
-Głupiec napotyka swój obraz rozbity na atomy tysięcy odłamków luster pokrywających zakrzywione



ściany. W takim wnętrzu gubi się poczucie równowagi, wszystko wydaje się poruszać wraz Głupcem, który niczego nie jest w stanie przewidzieć ani też zracjonalizować. Wszystko wydaje się jednym wielkim złudzeniem. Człowiek staje w obliczu podstawowych pytań o prawdę i fałsz, o istotę rzeczy, o słuszność dokonanych wcześniej wyborów.

Amanda Vail w nocie poświęconej pamięci Niki de Saint Phalle, podkreśla jej fascynację parkiem Antonio Gaudiego w Barcelonie<sup>5</sup>. W kontekście wcześniejszych dokonań twórczych artystki te skojarzenia nie wydają się aż tak ważne, gdyż z równym prawdopodobieństwem można by się doszukiwać inspiracji modną w tym czasie architekturą spontaniczną (wernakularną), powstającą bez udziału architektów w różnych częściach świata i przybierającą często bardzo miękkie rzeźbiarskie formy.

W Capalbio powstanie tak wielkich figur nie byłoby możliwe, bez zaangażowania się dużego zespołu ludzi. Jean Tinguely, Rico Weber, Seppi Imhof i Doc Winsen stworzyli szkielety Sfinksa, Kapłanki, Maga, Papieża, Cesarskiego Zamku, Słońca,

Detale architektoniczne, jak: schody (z lewej), nawierzchnie i ławki dają przegląd rozmaitych zastosowań tworzywa.

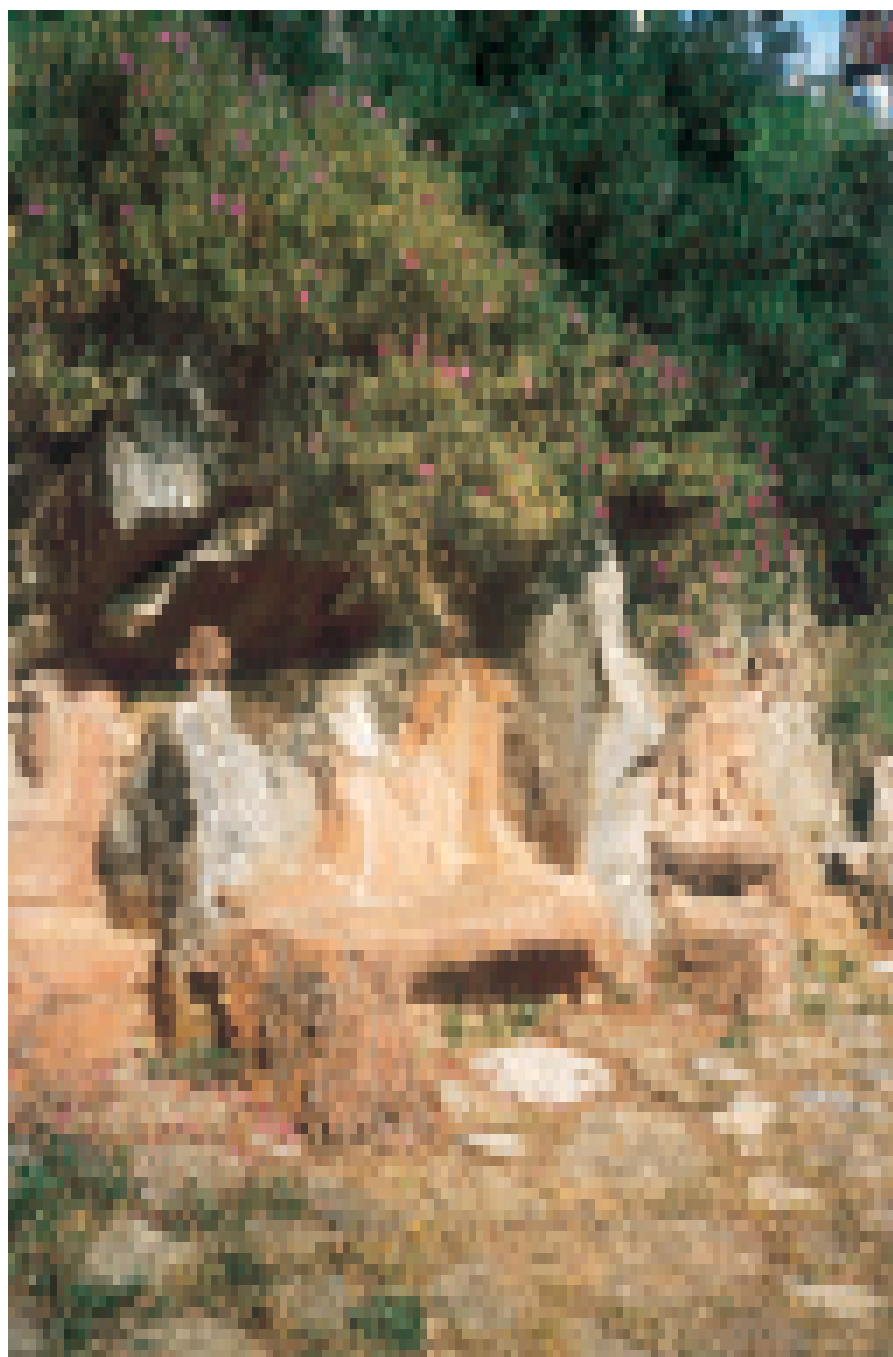
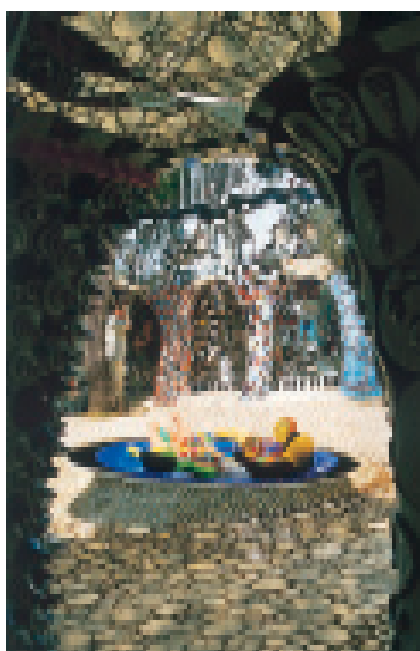
Architectural details: stairs (left), pavements and benches give an evidence of the possible use of material.

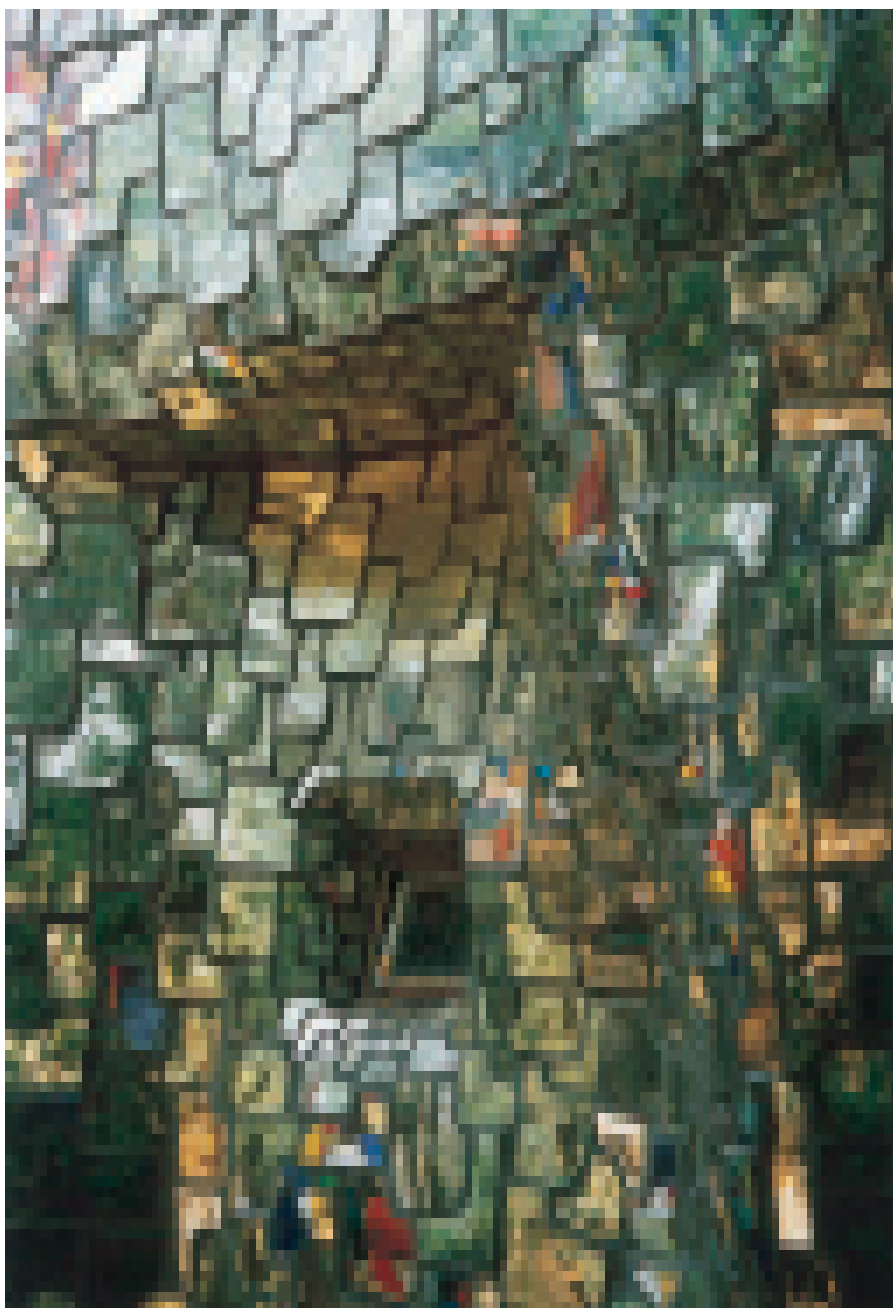
Drzewa Życia i Smoka<sup>6</sup>. Konstrukcje zostały pokryte wierzchnią warstwą betonu, a następnie mozaiki z wielobarwnego szkła i luster. Mniejsze postacie wykonano z poliestru – na podstawie modeli przygotowanych przez Niki de Saint Phalle – i złożono z części na miejscu przeznaczenia. Ciekawe, organiczne elementy ceramiki ogrodowej stworzyła Venera Finocchiaro, a w późniejszym okresie – Pierre Marie Lejeune. Pawilon wejściowy zaprojektował znany hiszpański architekt Ricardo Bofill. Artystka pozyskała także paru mieszkańców Capalbio, którzy nie tylko zajęli się układaniem ścieżek, budową ogrodzenia i tym podobnymi pracami pomocniczymi, lecz także zapewnili sprawę przychylności i akceptację miejscowej ludności. Surrealistyczny ogród Tarota został udostępniony do zwiedzania w 1998 roku, po dwudziestu latach od rozpoczęcia robót.

Park znajduje się z dala od zabudowy, na łagodnym stoku wzgórza. Intrygujące formy wyłaniają się ponad koronami drzew, stanowiąc dobry element reklamy, nie dają jednak

wyobrażenia o tym, co kryje w sobie zagajnik. Nie zapowiada tego również pawilon wejściowy o skrajnie prostej formie. Ten długi, płaski budynek z zewnątrz wygląda jak mur z okrągłym otworem bramnym, podobnym do otworów spotykanych

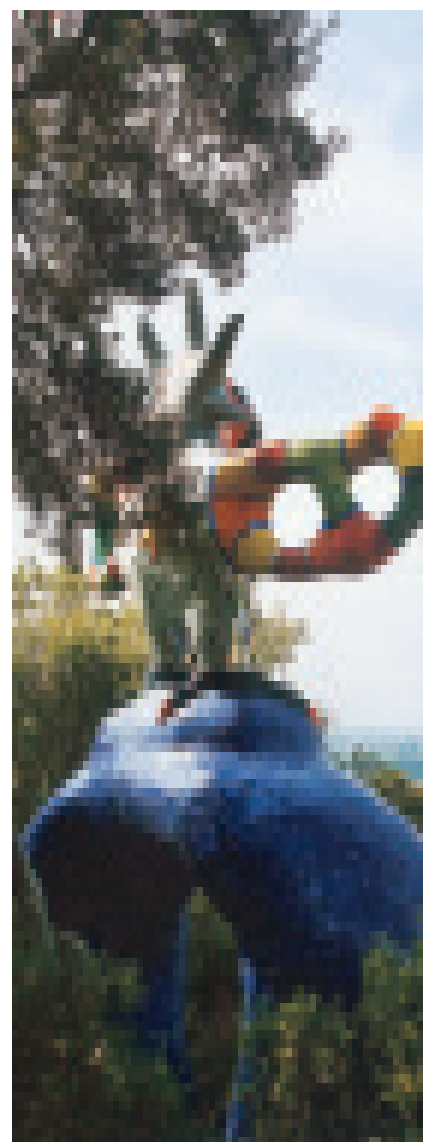
w ogrodach Dalekiego Wschodu. Jednocześnie koło, jako figura doskonała, sugeruje wejście na ścieżkę ducha. Za nim właśnie rozpoczyna się kręta droga widza (Głupca, Anthroposa), prowadząca przez gaj, aż do ukrytej za drzewami sadzawki. Wo-





Mozaiki w jaskrawych kolorach pokrywają powierzchnie wszystkich Wielkich Wtajemniczeń.

Brightly colored mosaics cover the surfaces of Maior Arcana.

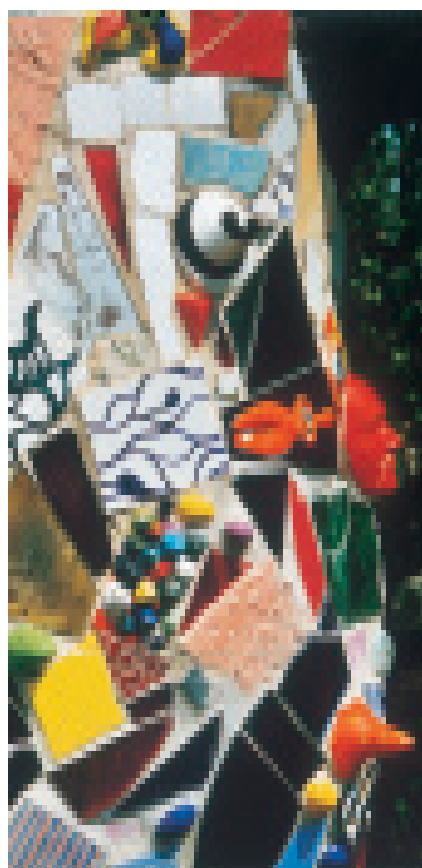


kół niej skupia się główny zespół figur.

Jest to centralny punkt parku, zarówno w sensie symbolicznym, jak i kompozycyjnym. Wielkie Wtajemniczenia nie poddają się opisowi – ani z zewnątrz, ani od wewnątrz, gdyż każde z nich zawiera w sobie sekretną komnatę. Stłoczone na małej przestrzeni, wypiętrzają się w górę niczym sztuczne skały lub budynki o fantasmagorycznych kształtach. Od świata zewnętrznego oddziela je las – czasem zwyczajny, pozbawiony wszel-

kich dekoracyjnych dodatków, czasem tajemniczy, kryjący na ścieżkach i polanach polan mniejsze rzeźby.

Istotą Tarota jest przeniknięcie przez „bramy” kart na inną płaszczyznę poznania. Antrophos wędruje więc poprzez życiowe sytuacje symbolizowane przez poszczególne figury, za każdym razem otrzymując nową szansę iluminacji. Kiczowaty charakter rzeźb odpowiada konsumpcyjnej orientacji współczesnych Głupców, którzy mogliby w ogóle nie zwrócić uwagi na mniej krzykliwe formy. A jednak – zagmatwane ścieżki zagajników Capalbio, ich półmrok, odcięcie od rzeczywistości, wprowadzenie widza w stan snu na jawie – wszystko to odpowiada założeniom ogrodów kontemplacyjnych. Tę grę można odrzucić lub dać się w nią wciągnąć, na pewno jednak nie da się przejść obok obojętnie.



## Podsumowanie

Parki rzeźb bardzo dobitnie ukazują, w jakim stopniu ludzka inwencja i umiejętność posługiwania się różnymi rodzajami tworzywa mogą przekształcić krajobraz. Urze-

zeni pięknem roślin projektanci zieleni często zapominają o tej dość oczywistej prawdzie, że podstawą dobrej aranżacji przestrzennej jest różnorodność i zharmonizowanie wszystkich dostępnych środków wyrazu. W rękach artysty kamień, metal, ceramika, szkło stają się noś-

Rakieta – krwistoczerwony atrybut Cesarza – kontrastuje z kobiecymi kształtami Cesarzowej. The red Missile – a masculine attribute of the Emperor as a contrast to the female shapes of the Empress.

nikami nowych wartości, często wartości nieprzewidywalnych, jedynych w swoim rodzaju, zrodzonych z ludzkich marzeń i najgłębszych potrzeb ducha.

### Alina Drapella Hermansdorfer

Zakład Kształtowania Środowiska,

Wydział Architektury

Politechnika Wrocławska

Department of Sustainable Development, Faculty of Architecture, University of Technology, Wrocław

#### Przypisy:

<sup>1</sup> Wikborg T., *Guide to the Vigeland Park in Oslo*, Oslo 1991. Por. także: Hale N.C., *Embrace of Life: The Sculpture of Gustav Vigeland*. New York, 1969 oraz *Gustav Vigeland Sculpture Park and Museum in Oslo*. Oslo 1993.

<sup>2</sup> [www.nikidesaintphalle.com/biography.html](http://www.nikidesaintphalle.com/biography.html). Por: *Niki de Saint Phalle, the Tarot Garden*. Milan 1998.

<sup>3</sup> Suliga J.W., *Tarot Magów*, Warszawa 1991, s. 1. Por. także: Suliga J.W., *Biblia szamana*, Łódź 1991; Suliga J.W., *Tarot. Karty, które wróżą*, Łódź 1990; Prinke R.T.: *Tarot. Dzieje niezwyklej talii kart*. Warszawa 1991.

<sup>4</sup> [www.wonderful-tarot-com/english/html/masters.htm](http://www.wonderful-tarot-com/english/html/masters.htm)

<sup>5</sup> Vail A., *Niki de Saint Phalle (1930-2002)*. [www.knotmag.com/?column=58](http://www.knotmag.com/?column=58)

<sup>6</sup> Nazwy figur-kart podaję zgodnie z wersją przyjętą przez Niki de Saint Phalle.



Połączone głowy Kapłanki (niebieska) i Maga (srebrna) dominują nad sztucznym jeziorem w centralnym punkcie ogrodu.

United heads of the High Priestess (the blue one) and the Magician (silver) as dominating figures in the central point of the garden.