



▲ Jedna z sal Victoria and Albert Museum w Londynie. Zbiór kopii

Janusz Mróz

Kopia, replika, fałszerstwo

Kilka uwag o naśladownictwie w sztuce (także powtórzonych)

Z powielaniem i mnogością rzeczy mamy do czynienia na co dzień. Patrząc na łąkę złożoną z listków trawy, las będący zbiorem drzew, jednakowe jabłka na jabłoni, dochodzimy do wniosku, że mnogość jest naturalna. Także z działalnością człowieka powielającego domy, samochody, ubrania w setkach tysięcy egzemplarzy godzimy się bez oporów.

Obecnie w dziedzinie sztuki jest inaczej. Dzieło będące wynikiem twórczego działania prawdziwego artysty musi być niepowtarzalne. Stwierdzone podobieństwo dwóch dzieł obniża wartość obydwu. Przyczyną takiego wartościowania jest uznawanie oryginalności za podstawową cechę sztuki. Nieustanne mieszanie się rzeczy niepowtarzalnych z zastępami kopii, replik, falsyfikatów wydaje się być istotą współczesnego świata. Właściwie niemożliwe jest poruszanie się w tym skomplikowanym zbiorze bez popełniania błędów w określaniu właściwości otoczenia.

Patrząc na to z nieco innej strony, można też zastanowić się, czy te błędy nie stanowią o barwności naszego postrzegania. Dyspozycje psychiczne grają tu także dużą rolę; w zależności od nastroju, świat wokół nas raz wydaje się uporządkowany i sensowny, kiedy indziej kojarzy się z chaosem.

Z pewnością chaosem lub co najwyżej labiryntem jest terminologia stosowana przez polskich historyków sztuki i konserwatorów w odniesieniu do zjawisk powielania dzieł sztuki.¹

Problemy terminologiczne co pewien czas stają się zagadnieniem, nad którym pochylają się polscy naukowcy. Jedną z ostatnich takich prób było seminarium metodologiczne zorganizowane przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki, na którym wiele wybitnych osobistości wypowiedziało swoje poglądy na temat oryginalności i powtarzalności w sztuce.² Nie wydaje się jednak, by seminarium to przyniosło widoczne rezultaty. Z beztroską powracamy do barwnego świata błędów i nieścisłości. Granic terminologicznych wydają się też nie dostrzegać prawnicy (!), z którymi historycy sztuki spotykają się coraz częściej, chociażby na płaszczyznach handlowych. Zamieszanie terminologiczne pogłębiane jest też przez fakt zapożyczania określeń z języków obcych, głównie angielskiego i niemieckiego.

Jak do tej pory, jedynie archeologia śródziemnomorska wypracowała w miarę precyzyjną terminologię związaną z kopiowaniem. Powszechność tego zjawiska w czasach rzymskich oraz możliwość dostrzeżenia różnic w powtarzanych dziełach wymusiły powstanie typologii kopii. Za twórcę tej typologii uznaje się Georga Loppolda, autora pracy *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (Monachium 1923 r.). W typologii tej zostało wzięte pod uwagę: podobieństwo kopii do oryginału, zmiana funkcji dzieła oraz zmiany w jego aranżacji. I tak: wierna kopia zyskała miano repliki, kopię,

gdzie różnice z oryginałem dotyczą mało znaczących detali, nazwano powtórzeniem. Przetworzenie to kopia, gdzie odstępstwa od dzieła oryginalnego są znaczne. Dotyczy to np. tzw. kopii lustrzanych. Kontaminacja jest zestawieniem w grupę takich powtórzeń, jakie nie występowały w pierwotnych grupach rzeźbiarskich.

Pastisze lub imitacje to kopie zainspirowane dziełami oryginalnymi, naśladowujące ich styl. Adaptacje zaś to dzieła o swobodnej zależności od pierwowzoru. Biorąc pod uwagę wielkość kopii i oryginału, rozróżniono powiększenia i redukcje.

Jak widać, dla archeologa samo słowo „kopia” jest jedynie zasygnalizowaniem problemu. Dopiero uściślenie poprzez podanie typu kopii wyjaśnia, z jakim rodzajem repetycji mamy do czynienia.

Gorzej przedstawia się sytuacja z konsekwentnym stosowaniem powyższych reguł.

Pojęcie oryginalności nabrało jaskrawszych barw wraz z pojawieniem się plagiatu. Mimo iż pojęcie plagiatu używane jest głównie w dziedzinie piśmiennictwa i dotyczy praw autorskich, to swój początek wiąże ze sztuką rytowniczą i malarstwem. Prawa rozwoju rynku antykwarycznego doprowadziły do uchwalenia w 1734 r. w Anglii ustawy chroniącej prawa autorskie. Tzw. Akt Hogartha to jedna z pierwszych prób konsekwentnego widzenia dzieł sztuki w kontekście pierwowzór–powtórzenie. Powtórzenie jest tu naruszeniem prawa własności tematu pokazanego w określony sposób po raz pierwszy. Nasuwa się pytanie: czy możliwe jest takie rozróżnienie? Wąskie widzenie zagadnienia może przy-

nieść odpowiedź pozytywną. Szersze tło zdecydowanie komplikuje problem.

Rozważania o kopii i replice należy rozszerzyć, zagadnienie jest bowiem szczególnym przypadkiem podstawowego zjawiska rządzącego dziejami sztuki i cywilizacji: innowacji i repetycji. (...) *Przeważająca liczba dzieł sztuki to powtórzenia. (...) To wszystko, co jest w sztuce konwencjonalnym językiem, funkcjonuje właśnie przez to, że jest powtarzane. Dzieła sztuki można by grupować w długie serie, stanowiące repetycje zasadniczych innowacji, z pewnymi tylko odmianami. (...) Dla niektórych serii możemy wskazać początek; tymi właśnie dziełami stanowiącymi początek serii interesujemy się przede wszystkim. (...) Ale dla ogromnej ilości serii pierwszy ich człon, element nazwany przez Kublera „pierwszym obiektem” zaginął w pomroce czasu. (...) Ale jeśli przyjąć, że początek serii zawsze istniał, miąższ historii sztuki tworzą legiony powtórzeń.*³

Przemyslenia Jana Białostockiego zapisane w materiałach seminarium SHS kierują nas na bardzo szeroką drogę. Nie ma więc prostej zależności oryginał–kopia, jest skomplikowany system, który każdorazowo trzeba analizować. Wspomniany w wypowiedzi prof. Białostockiego Kubler uzupełnia zasady działania procesu repetycji następująco: *Przedmioty pierwsze i repliki obejmują zarówno doniosłe wynalazki, jak i cały system powtórzeń, reprodukcji, kopii, redukcji, przeniesień, derywacji unoszących się na fali wzbudzonej przez jakies wybitne dzieło sztuki.*

Z powyższych rozważań można wyprowadzić logiczny wniosek: historia sztuki porusza się wśród obiektów nieoryginalnych. Aby nie psuć sobie humoru takim stwierdzeniem, najlepiej o nim... zapomnieć!

Tym bardziej że wszystko wskazuje na to, iż dzieła sztuki nie istnieją obiektywnie. Istnienie dzieła zaczyna być zauważalne w momencie zainteresowania się nim. Przekazanie informacji przez obserwatora inicjuje konkretyzację dzieła sztuki. Konkretyzacja zaś – wspólny wytwór autora artysty i zainteresowanego przekazaniem informacji ulega zmianie wraz ze zmianą obserwatora. Brak więc także obiektywnego układu do określenia rzeczy najważniejszej: wartości dzieła.

Z pomocą przychodzą nauki pomocnicze historii sztuki. Roman Ingarden proponuje prosty sposób różnicowania wartości: „przyjemność”, „obojętność”, „przykreść” to najprostszą skalą uczuć mogąca nieść odniesienia do wartości i skuteczności oddziaływania dzieła.⁴

Aby jednak uprawomocnić taki sposób rozpoznawania wartości dzieł sztuki, konieczne jest założenie, że obserwator zna się na sztuce i nie generuje uczuć „kłamliwych”. Rozwijając dalej tę myśl, należy zauważyć, że w zależności od „jakości” przekazującego informacje, są one mniej lub bardziej ciekawe i w takim też stopniu pobudzają zainteresowanie ogółu. Na podstawie powyższych zjawisk mówimy o subiektywności i relatywności sztuki. Uczucie wzruszenia odczuwane w kontakcie z dziełem sztuki można podporządkować prawom naukowym. Dzięki temu metoda taka jest już możliwa do poznania dla każdego. Możliwe jest więc nauczenie się „widzenia” dzieła. Do jakiego stopnia? Oddziaływanie dzieła sztuki to także dziedzina psychiki i estetyki, a te wymykają się najczęściej wypracowanym regułom racjonalnego poznania.



▲ Kopie posągu Artemidy. Od lewej: fontanna z Artemidą w ogrodach zamku Fontainebleau, Artemida w Ogródku Luksemburskim w Paryżu i kopia ze zbiorów zamku w Fontainebleau



▲ Rekonstrukcja pomnika F. Chopina w Warszawie, wg zachowanej redukcji o wys. 87 cm



▲ Pomnik Colleonego (Kondotier). Kopia galwanoplastyczna wykonana w Geislingen (Niemcy), pocz. XX w.



▲ Redukcja monumentu poświęconego księżętom mazowieckim. Zbiory wilanowskie

Najwybitniejszy przedstawiciel „znawstwa” (pojęcia, które łączy wiedzę z umiejętnością „odczuwania” dzieła sztuki) w niemieckiej historii sztuki, autor opracowań na tematy europejskiej, anonimowej twórczości malarskiej XV i XVI w. Max Friedlaender pisze: *Tak jak nie można stworzyć dzieła sztuki na podstawie wiedzy, tak też nie da z pomocą wiedzy dzieła zrozumieć. Ale – dodaje Friedlaender – poznający dzieło miłośnik sztuki jest platonicznym artystą, uczestniczy w duchowym działaniu twórcy.*⁵

Przy konieczności określenia, czy dzieło sztuki jest oryginałem, czy kopią, podstawową umiejętnością pozwalającą na takie stwierdzenie jest znawstwo. Zasadnicze narzędzia znawcy to analiza i intuicja. Wykorzystując analizę, możliwe jest dostrzeżenie i opisanie cech dzieła, dzięki którym można je przypisać danemu autorowi.

Ojcem znawstwa i znawców został uznany Giovanni Morelli. Urodzony w 1816 r., otrzymał wykształcenie medyczne, ale jego pasją to polityka i sztuka. Jako polityk poświęcił się idei wyzwolenia i zjednoczenia Włoch, jako historyk sztuki opisał działania i odczucia miłośnika sztuki, którego zadaniem jest dążenie do określenia środowiska i w końcu samego autora dzieła. Metoda oparta jest na psychologicznej obserwacji, która ujawnia, że pewne formy tworzone przez autora, nie posiadające dla niego pierwszorzędnej wartości, są przez niego bezwiednie powtarzane. Dotyczy to przede wszystkim form stosowanych z nawyku jak palce, uszy, elementy pejzażu. Przy bliższym kontakcie z zasadami Morellego wydaje się być pewne, że jego sukcesy w atrybucji polegały bardziej na

intuicji i platonicznym talencie artystycznym, zaś zasada powtarzalności drugorzędnych form w dziele była dla niego potwierdzeniem.

Przy odróżnianiu oryginału od kopii – w ogólnej opinii – znawstwo ze stosowaniem metody Morellego jest mało przydatne. Naśladowanie mniej istotnych szczegółów w obiekcie przychodzi kopistom z większą łatwością niż naśladowanie form zasadniczych, stanowiących o wartościach artystycznych. Sam Morelli uważał, że kopiści koncentruje się na pierwszorzędnych formach mistrza i to jest jego głównym zadaniem. Mniej istotne szczegóły traktuje jak autor. Analizując to zjawisko, można rozróżnić oryginał od kopii.

O tym, że Morelli miał chyba rację, świadczy wiele zmian atrybucyjnych w zbiorach sztuki w końcu XIX w., powstałych w wyniku jego działalności. W Galerii Drezdeńskiej zostały zmienione atrybucje kilkudziesięciu znanych dzieł, z najbardziej znanym obrazem Giorgiona *Śpiąca Wenus*, którą wcześniej przypisywano Tycjanowi. Sam obraz zaś miał być kopią autorstwa Sassoferraty.

Intuicja pozwala również na stwierdzenie, że oryginał został zmącony obcym wpływem. Szukanie nienagannie zachowanego fragmentu dzieła jest więc podstawą określenia oryginalności lub kopiowania.

Używając języka matematycznego, kopia jest pochodną oryginału. Oddziaływanie kopii na odbiorcę nie różni się od oddziaływania dzieła oryginalnego. Dlatego też ważnym stwierdzeniem, które wynikało przy okazji klasyfikacji i wartościowania powtórzeń, jest to, iż kopia to także dzieło sztuki.

Znaczenie kopii nabiera dodatkowego znaczenia (a więc także wartości), kiedy nie

ma obiektu oryginalnego. Takie sytuacje są na tyle powszechne, że proces rekonstrukcji wymaga oddzielnego omówienia, zaś sam temat przynależy raczej do nauk z dziedziny konserwatorstwa.

Niechęć historyków sztuki do używania wartościującego oznaczenia oryginał–kopia, spowodowana przecież bałaganem terminologicznym, wytworzyła sytuację, kiedy zaczęto stosować określenia tego zjawiska bez angażowania własnej świadomości.

Takie sformułowania jak: „pierwowzór i powtórzenie”, „prototyp i replika”, „obiekt pierwszy i naśladownictwo”, „innowacja i repetycja” w dostatecznie obojętny sposób nazywają samo zjawisko.

Na tle rozważań „oryginał-kopia”, wymagających analizy i indywidualnego podejścia, wyjątkowo klarownie rysuje się zagadnienie fałszowania dzieł sztuki. Pojęcie to zakłada kopiowanie z zamiarem wprowadzenia odbiorcy w błąd co do autorstwa dzieła. Zwykle też wiąże się z nadzieją na osiągnięcie dużego zysku.

Mimo nieukrywanego zachwyty większości autorów opisujących „twórczość” takich fałszerzy, jak: Alceo Dossena, Otto Wacker, Han van Meegeren, Lothar Malskat, działalność tę musimy zaliczyć do działalności kryminalnej. ♦

Fot. Autor

¹ L. Krzyżanowski: *W labiryncie terminologii konserwatorskiej*. W: *Conservatio est eterna creatio*. Toruń, 1999

² Seminarium na temat „Oryginał, replika, kopia” odbyło się we wrześniu 1968 r. w Radziejowicach. Materiały z seminarium zostały opublikowane przez SHS w książce pod tym samym tytułem w 1971 r.

³ G. Kubler: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Warszawa, 1970, s. 63

⁴ R. Ingarden: *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Warszawa, 1976

⁵ M.J. Friedlaender: *O granicach nauki w sztuce*. W: *Pojęcia, problemy... op.cit.*