

PAWEŁ MACIĄG

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KATOWICACH

EMOCJE W SZTUCE EUROPEJSKIEJ
NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI
GIANLORENZA BERNINIEGO
I AUGUSTE'A RODINA

Ekspresja jest zjawiskiem ściśle związanym z każdym niemechanicznym działaniem ludzkim, toteż w gruncie rzeczy jest nieodłączna od sztuki. Każda forma i każdy kolor posiadają swoją ekspresję, podobnie jak każdy gest, w tym również ślad pędzla czy dłuta. Niekiedy jednak artysta pragnie przekazać jakieś szczególne emocje poprzez celowo zastosowaną ostrość wyrazu bądź deformację – zdarzało się to od zarania dziejów, czego przykładem mogą być portrety fajumskie, dzieła Grünewalda, El Greca, Francisca Goi, Salvadora Dalego i wielu innych¹. Nie brakuje też emocji w biografiach artystów współczesnych, a także w ich twórczości. Warto wymienić i rodzimych twórców: Zdzisława Podkowińskiego, Jacka Malczewskiego, Stacha Szukalskiego, nieco tajemniczego Zdzisława Beksińskiego czy Krzysztofa Koraba.

Analizując twórczość wielu artystów pod kątem ekspresji emocji, nie sposób nie postawić pytań: Na ile im się to udało? Czy mieli w ogóle zamiar eksponować emocjonalną sferę w kompozycji? W jaki sposób zostały przedstawione? Jakich środków użyto, aby widz mógł odczytać przekaz emocjonalny? W końcu: Jakie emocje artysta chciał przedstawić? Rodzą się też inne pytania: Czy czasami w twórczości niektórych artystów chodziło nie tyle o eksponowanie emocji, ile o wzbudzenie ich w odbiorcach? Czy malarze i rzeźbiarze kodowali na płótnie własne emocje, czy też przybierali cudze stany, ukrywali się pod postaciami, sytuacjami, alegoriami, które kreowali?

Niewątpliwie szeroka i złożona gama emocji wyrażanych przez artystów podpowiada, że przedstawienie ich jest to zadanie proste. Człowiek na przestrzeni wieków ulegał tysiącom emocji: radości, smutkowi, złości, zadowoleniu, cierpieniu, strachowi, zaskoczeniu, wzruszeniu, zachwyceniu, niepewności, ekscytacji, przykrości. Na przykładzie wybranej twórczości artystów zostanie w tym artykule

¹ K. Zwolińska, *Mała historia sztuki*, Warszawa 1995, s. 507.

ukazany problem istnienia, kreowania, wzbudzania emocji w sztuce. Nie należy jednak zapominać, że

głównym problemem wszelkich dyskusji o emocjach estetycznych jest to, czy dzieła sztuki wywołują prawdziwe emocje – takie, jakich doświadczamy w realnym życiu. Jeśli wszystkie stany poznawcze i uczuciowe wywołane przez dzieła sztuki nazwiemy »estetycznymi«, to możemy zasadnie pytać, czy istnieją »emocje estetyczne« – tzn. emocje we właściwym sensie tego słowa, wywołane przez dzieło sztuki².

BERNINI – NIEOMYŚLNY ZNAWCA CIAŁA I EMOCJI

Niezwykle umiejętnym artystą, który potrafił wyrażać emocje, a równocześnie wzbudzać je poprzez dzieło sztuki (rzeźbę), był Gianlorenzo Bernini³, którego mentorem był papież z rodu Barberinich⁴. Warto wspomnieć, że Maffeo Barberini, zostając papieżem, chciał nie tylko naśladować swoich poprzedników, ale cudowniejszymi ornamentami oraz najwspanialszymi pomnikami jeszcze bardziej powiększać majestat świątyni, w której zasiadał. Dlatego też wybór projektanta do wykonania owych ornamentów i pomników był przemyślany⁵. Wiedział więc, w kogo inwestuje, a inwestycja ta w nieodległej przyszłości okazała się niezwykle trafna.

Bernini należy do tych artystów, którzy nigdy nie popadli w niepamięć. Owszem, stał się symbolem w artystycznych sporach toczonych jeszcze za jego życia, być może dzięki ładunkowi emocjonalnemu, jaki pozostawił w swoich rzeźbach. Gianlorenzo Bernini jednak nie dopuszczał neutralności: jedni czcili w nim arcy maga

² *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańsk 2005, s. 162.

³ Działalność artystyczna Berniniego związana była z mecenatem monarszym, arystokratycznym i papieskim. Pracował na zlecenie Ludwika XIV, Karola I angielskiego, wielu kardynałów włoskich, ale nade wszystko twórczością Berniniego kierował mecenat papieski i dlatego odzwierciedla ona znakomicie dążenie potrydenckiego Kościoła do ukształtowania efektownych, symbolicznych form dla triumfującej nad herezją władzy papieskiej. Dotyczy to zarówno religijnej, jak i świeckiej strony Państwa Kościelnego, zarówno „propagandy wiary”, jak i propagandy politycznej, odnoszącej się często do interesów nie tyle Kościoła, co rządzących nim rodzin.

⁴ Maffeo Barberini (1568–1644) pochodził ze szlacheckiej rodziny florenckiej. W 1623 roku, mając 55 lat, został wybrany na papieża i przyjął imię Urban VIII. Zasłynął negatywnie tym, że skazał Galileusza na areszt domowy. Będąc jeszcze kardynałem, dał się poznać jako patron sztuk. Wybudował potężną rezydencję przy *Quattro Fontane*, m.in. rozpoczął budowę rezydencji papieskiej w Castel Gandolfo, doprowadził do końca budowę bazyliki watykańskiej. Urban VIII sfinansował także wiele inwestycji w obronność Państwa Kościelnego, m.in. ufortyfikował port Civitavecchia, umocnił Zamek Świętego Anioła w Rzymie; por. J. Kelly, *Encyklopedia papieży*, przeł. i uzup. T. Szafrński, Warszawa 1997, s. 391–393.

⁵ Nominacja Berniniego bez wątpienia wywołała zdumienie wewnątrz Watykanu. Jednak papież miał swoje powody, chciał, aby Bernini stał się ekspertem w odlewaniu w brązie i wiedział, jak prowadzić administrację w skomplikowanej biurokracji; por. J. Morrissey, *Geniusze Rzymu. Bernini, Borromini – rywalizacja, która zmieniła Wieczne Miasto*, Warszawa 2007, s. 78.

sztuki, inni potępiali wroga umiaru i harmonii. W jednych budził zachwyt, w innych – odrazę, ale nawet ci, u których wywoływał niechęć, nie mogli mu odmówić wielkiego talentu i technicznego mistrzostwa⁶. Nietrudno więc zauważyć, że już samo życie artysty było wyjątkowo emocjonujące. Emocje pozostawiło też jego majestatycznie i z lekką swobodą prowadzone dłuto w marmurowych postaciach.

Przykładem będzie tu niezwykle frapująca rzeźba przedstawiająca porwanie Prozerpiny⁷ przez Plutona, rzymskiego boga podziemi, którą artysta wykonał na przełomie 1621 i 1622 roku. Artysta pomija w swoim przedstawieniu łagodną, pełną spokoju, sielankową zabawę Prozerpiny i jej towarzyszek na łące. Pragnął on zobrazować brutalne nadejście Plutona. Istotne jest to, jak podaje mit, że porwanie odbywa się za zgodą ojca Prozerpiny – Jowisza.

Gianlorenzo Bernini znakomicie oddaje dynamizm całej zaistniałej sytuacji. Oto Prozerpina próbuje się wyrwać z mocno ściskających ją rąk Plutona. Jej wysiłek jednak okazuje się daremny. Nie jest w stanie pokonać siły, która tkwi w ciele mężczyzny. Zdumiewające jest też przerażenie, które artysta mocno eksponuje na twarzy tytułowej bohaterki. Zdaje się, że Bernini wyraża tutaj doskonale zespół reakcji ludzkiego organizmu: wzrost poziomu adrenaliny, przyspieszone tętno i odpowiednie pobudzenie układu nerwowego. W Prozerpinie zauważalne jest nasilenie emocji związanych ze strachem, lękiem. Przerażenie kobiety udziela się także odbiorcy. Jednak twarz Prozerpiny wyraża też protest wobec natarczywości mężczyzny, który siłą chce zawładnąć niewiastą. Wymowne stają się też gesty dziewczyny. Prawą ręką, broniąc się, uderza Plutona w głowę, a lewą wznosi wysoko w geście błagania i modlitwy.

Rzeźbiarz też duktem dłuta akcentuje siłę mężczyzny, poprzez mocno napięte mięśnie rąk i nóg. Także zdecydowane kroczenie naprzód Plutona ze „zdobyczą” ewokuje moment zwycięstwa, potęgi, siły, tak bardzo charakterystycznej w mitologii.

Bernini skonstrastował także postać młodej, pięknej dziewczyny z postawnym, umięśnionym i brodatym Plutonem, wykonanym celowo z ciemniejszego marmuru. Obecność trójgłowego psa – cerbera strzegącego wejścia do świata zmarłych – zapowiada przyszłe losy Prozerpiny. Pluton bowiem, porywając ją do Hadesu, zamierza ją uczynić swoją małżonką i współwładczynią świata podziemnego.

Ta imponująca rzeźba – podobnie jak inne, otwierające sztuce rzeźbiarskiej nowe perspektywy, tak niezwykle zaskakujące, tak dalece pozwalające na współzawodnictwo z malarstwem – powstała na zamówienie kardynała Scipiona Borghese, do dekoracji sal w jego rezydencji znajdującej się w wielkim, za murami Wiecznego Miasta, położonym ogrodzie⁸.

Wiedząc, że Bernini miał dobry kontakt z ludźmi i był znakomitym ich obserwatorem, można wyciągnąć wniosek, że był on świadomy, iż uczucia stanowią interpretację emocji, dokonywaną na podstawie zakodowanych w pamięci

⁶ Por. J. Białostocki, *Gianlorenzo Bernini*, Warszawa–Berlin–Budapeszt 1980, s. 5.

⁷ A. Krawczuk, *Mitologia starożytnej Italii*, Warszawa 1984, s. 67.

⁸ J. Białostocki, *Gianlorenzo Bernini...*, s. 7.

człowieka wzorów kulturowych i doświadczeń oraz podyktowanej nimi oceny sytuacji. Ta sama emocja – rozumiana jako świadomy proces psychiczny, będący reakcją organizmu na bodźce – może zostać zinterpretowana jako różne uczucia w zależności od sytuacji. Dlatego też własnej interpretacji poddaje Bernini tekst św. Jana od Krzyża:

Zdarza się, że będąc rozplamieniona miłością Bożą, dusza czuje, iż godzi w nią serafin grotem czy włócznią rozpaloną ogniem miłości i przesywa ją, a rozpaloną już do żaru lub – by lepiej określić – do żywego płomienia, jeszcze rozpala w niepojęty sposób⁹.

Po śmierci Urbana VIII Gianlorenzo utracił wpływy w Watykanie i w tej sytuacji zwrócił się ku prywatnym zleceniodawcom. W 1647 roku rozpoczął pracę nad swoim najbardziej podziwianym, lecz równie kontrowersyjnym dziełem – *Ekstazą świętej Teresy*, do kaplicy rodziny Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie. Kompozycja uzmysławia punkt kulminacyjny przeżycia ekstazy. Można wnioskować, że w tym dziele Bernini językiem plastycznym chciał wyrazić to, co przeżyła św. Teresa z Ávila i co zostawiła jako dowód pisemny. Pisała ona bowiem:

Pewnego dnia ukazał mi się anioł piękny ponad wszelką miarę. Widziałam w jego rękę długą włócznię, na której końcu wydawał się tkwić ognisty grot. Owa włócznia, takie miałam wrażenie, wielokrotnie przeszła moje serce, tak iż czułam to w głębi ciała. Ból był tak rzeczywisty, że kilka razy jęknęłam głośno, a zarazem był tak niewysłowienie słodki, że nie chciałam być wyzwolona od niego. Żadna radość w życiu nie może sprawić większej satysfakcji. Kiedy anioł wyciągnął swoją włócznię i opuścił mnie, pozostałam z wielką miłością do Boga¹⁰.

Niewątpliwie artysta ukazał właśnie ów moment, gdy tracąca przytomność, unosząca się na obłoku Teresa, oczekuje na włócznię trzymaną przez anioła. Święta z Ávila zamyka oczy, równocześnie niby wydając jęk z wpółotwartych ust. Ciało jej, z wyjątkiem lewej ręki i lewej stopy, całkowicie zakrywa mocno udrapowana szata. Nad Teresą stoi młodzieńczy anioł o delikatnych rysach i tajemniczym uśmiechu, wyciągający w jej kierunku strzałę. Artysta na twarzy anioła eksponuje subtelny uśmiech, który kontrastuje z pełną emocji twarzą kobiety. Bernini odtworzył ów wyraz słodkiego cierpienia na obliczu św. Teresy, wykazując zarówno znakomity zmysł obserwacji, jak i zamiłowanie do klasycznego piękna¹¹. Niebiański wysłannik również owinięty jest zwojem materiału, w zagłębieniach którego przenikają się cienie, dając wrażenie głębokich fałd. Szaty obu postaci stanowią element spójności. Niewątpliwie dzięki połączeniu naturalnego światła, wpadającego przez niewidoczne okno, „z nadprzyrodzonym światłem w postaci wiązki złotych promieni, święta Teresa znajduje się w odległej, nierzeczywi-

⁹ Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, t. 2, Kraków 1975, s. 267.

¹⁰ Tamże, s. 289.

¹¹ Zob. M. Ałpatow, *Historia sztuki*, t. 3: *Renesans i Barok*, Warszawa 1964, s. 153.

stej, wizyjnej przestrzeni, w której nie działa siła ciężkości¹². W kontraście do św. Teresy ukazano anioła, co skutkuje tym, że efekt dematerializacji staje się jeszcze bardziej doświadczony. „Przylegająca do ciała szata anioła przekształca się w układy przypominające płomienne języki, co wizualizuje ogień serafina przesywającego świętą kobietę z Ávila strzałą miłości¹³. Jak słusznie zauważa Jan Białostocki: „Wnikliwość obserwacji, przemyślane użycie środków tworzących iluzję połączone są dla stworzenia potężnego efektu i wywołania wrażenia porywającego duszę widza podatnego na religijne wzruszenie¹⁴”.

Należy podkreślić, że anioł wznosi strzałę Kupida nad przedstawioną w ekstazy omdleniu postacią św. Teresy, łącząc w niemal bluźnierczej aluzyjności symbolikę idealnej miłości chrześcijańskiej z intensywnością fizycznego upojenia. Jednak rzeźba tłumaczy na mitologiczną symbolikę dzieła św. Teresy, porównując boską miłość do przesywającej serce płomiennej strzały. Połączenie kilku elementów: duchowej wzniosłości, fizycznej zmysłowości i ceremonialnej teatralności, czyni całą kompozycję i jej autora symbolami sztuki barokowej. Nie jest to bez znaczenia, wszak w sztuce baroku, która w swoich najwybitniejszych dziełach była emanacją kontreformacji, bardziej niż w sztuce renesansu zacierą się różnica między sferami *sacrum* i *profanum*. Nie wynika to jednak z duchowego zubożenia, ale z programowego ucłowieczenia tego, co boskie. Miejsce intelektualnej spekulacji zajmuje zmysłowe, a zarazem duchowe przeżycie.

Bernini kapitalnie ukazał w tym dziele zarówno gamę emocji, jak i duchowych treści. „W dziele tym zauważamy rozwijanie się linii napięcia, a piękno jest dramatyczne i cierpiące¹⁵. Rzeźbiarz znalazł środki służące przedstawieniu przeżyć głęboko wstrząśniętej psychiki, ekstazy religijnej, zachwyty, omdlenia.

PŁACZĄCE LĘDŹWIE AUGUSTE’A RODINA

Emocje podstawowe są wrodzone i mają charakter uniwersalny. Pojawiają się jako gwałtowne reakcje na określone okoliczności, ich wyrażanie trwa nie więcej niż kilka sekund. Badacze nie są zgodni, ile dokładnie emocji należy zaliczyć do

¹² *Sztuka baroku. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, [b.m.] 2007, s. 286.

¹³ W przedstawieniu św. Teresy wizualne negowanie ciężaru białego marmuru Bernini uzyskał, naruszając paradygmat wolumenu w rzeźbie pełnej oraz antyczny dogmat o łączności anatomii i draperii. W dziele tym draperia stanowi zbiór skomplikowanych powierzchni, których geneza zdaje się nie być kamienna, a których spójna jakość jest kwestionowana ze względu na bardzo głębokie wybrania marmuru, co powoduje, że w rzeźbie widoczne są zacięte partie, ciemne dziury i trudno postrzegać ją jako wykonaną z jednego bloku kamienia; zob. T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytny zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010, s. 196.

¹⁴ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2004, s. 463.

¹⁵ *Historia piękna*, red. U. Eco, Poznań 2014, s. 234.

podstawowych, ale zazwyczaj wymienia się ich sześć: radość, zmartwienie, złość, strach, zdziwienie, obrzydzenie¹⁶.

Zdaje się, że ten zestaw emocji z łatwością da się odczytać zarówno z biografii, jak również z twórczości Auguste'a Rodina (1840–1917)¹⁷ – jednego z przedstawicieli symbolizmu¹⁸. Artysta ten chwycił życie wszędzie, gdziekolwiek spojrzeł; chwycił je w najmniejszych zakątkach, obserwował i tropił.

Wyczekiwał na nie w trudnych przejściach, gdzie zwlekano, doganiał, gdzie umykało, i powszedy znajdował je równie wielkim, równie potężnym i porywającym. Żadna część ciała nie była zbyt drobna lub nie znacząca: żyła przecież. Życie – widniejące na twarzach niczym na zegarowych tarczach, łatwo czytelne i pełne powiązań z czasem – w ciałach było bardziej rozproszone, większe, bardziej tajemnicze i wieczne¹⁹.

Dlatego też potrafił on eksponować nawet najmniejsze poruszenie życia, najmniejszy szept tajemniczości, który objawiał się w skromnej, cichej, drżącej, nieoczekiwanej emocji. Aczkolwiek najważniejszym aspektem życia emocjonalnego jest to, że wiąże się ono z nieprzewidywalnością²⁰. Wprawdzie Rodin wzorował się na autentycznych modelach, jednak zawsze gotowy był na „odstępstwa od oryginału”, co dawało mu możliwość ukazania prawdziwego charakteru postaci, w tym także ich emocji.

Auguste Rodin jako artysta był postacią bardzo złożoną, nic więc dziwnego, że taka sama była jego sztuka. Poprzez swój niekonwencjonalny charakter twórczość Rodina doskonale wpisuje się w tradycję dziewiętnastowiecznego romantyzmu, który tak wielką wagę przywiązywał do ludzkich emocji – do miłości, cierpienia i śmierci, której towarzyszyły równie silne odczucia. Dla przykładu – w wielkiej kompozycji *Bramy piekieł* postaci zdają się wic z bólu i tulić do siebie w prawdziwej rozpacz²¹.

Rodina przyjęło się uważać za przedstawiciela impresjonizmu w rzeźbie i ma to swoje podstawy w sposobie, w jaki formował swoje rzeźby – pewna szkicowość

¹⁶ D. Evans, *Emocje. Naukowo o uczuciach*, Poznań 2002, s. 25.

¹⁷ Zob. J. Cassou [i in.], *Encyklopedia symbolizmu*, przekł., oprac. i przypisy J. Guze, Warszawa 1997, s. 145–148.

¹⁸ „W przeciwieństwie do impresjonizmu, ruchu z gruntu malarskiego, symbolizm w sztukach plastycznych jest wizualnym wyrazem prądu literackiego i intelektualnego, który zaznał rozmaitych inspiracji. Estetyka symbolistyczna przybiera formy najbardziej nieoczekiwane, ponieważ wkracza w dziedziny ledwie dotąd tknięte: marzenia, tego, co imaginacyjne, fantastyczne, irrealne, magii, ezoteryzmu, snu i śmierci”; tamże, s. 31.

¹⁹ *Auguste Rodin*, Warszawa 2006, s. 18.

²⁰ D. Evans, dz. cyt., s. 175.

²¹ Oczywiście, Rodin, komponując Bramę, nie czuł się zobligowany korzystać z jakichkolwiek motywów literackich; co więcej, w innych pracach wykorzystywał literackie bądź mitologiczne tytuły, w chwili gdy tylko postaci te zyskiwały swoje kształty. Od czasu do czasu wydawał się celowo ignorować źródła literackie, jak np. w rzeźbie *Ręka Boga* Rodin stworzył rękę, która powołuje do istnienia kobietę, która powstaje nie z żebra Adama, lecz jako niezależna istota.

i pobrużdżona, zmarszczona czy pofałdowana powierzchnia jego prac sprawiają, że światło i cień tworzą na niej wibrującą strukturę²². Jego wyobraźnię podniecały niedokończone posągi *Jeńców* Michała Anioła, zaledwo wydobyte z kamienia. Admirując je, Rodin poszedł w swojej twórczości nie tyle po linii rzeźbienia, co szkicowania formy w materiale, a to w rezultacie dało efekt właśnie podobny do malarstwa impresjonistów²³.

Interesującym exemplum w twórczości tego artysty jest dzieło *Człowiek ze złamanym nosem* – postać „mężczyzny czasów pierwotnych”, jak nazwał go Auguste Rodin. Jeśli wspomnieć, że zostało odrzucone przez Salon w 1864 roku, stanie się ono jeszcze bardziej fascynujące. Już wtedy bowiem sztuka rzeźbiarza była dojrzała i pewna swego istnienia, przeciwstawiła się wymogom akademickiego piękna, które wciąż jeszcze panowało niepodzielnie²⁴. Czuje się wręcz, co skłoniło Rodina do ukształtowania tej głowy, głowy starego mężczyzny, zmęczonego brzydala, którego złamany nos wzmógł jeszcze udręczony wyraz twarzy. To obraz pełni życia, która nagromadzona była w tych rysach, w których nie było żadnych symetrycznych powierzchni, nic się nie powtarzało, żadne miejsce nie pozostawało puste, nieme czy obojętne. Twarzy tej życie nie poruszyło, lecz była na wskroś nim przeniknięta.

Indywidualny, niezwykle frapujący styl Rodina był wypadkową wielu czynników. Składały się nań zarówno wielka swoboda i biegłość manualna, jak również umiejętność wykorzystywania różnych elementów formalnych i treściowych. Rzeźbiarz, komponując tę głowę mężczyzny, zapewne miał przed sobą człowieka spokojnego, a raczej twarz spokojną, lecz była to jednak twarz żywego człowieka – pełna emocji i tryskająca życiem. Patrząc na nią, wyczuwa się intensywność życia. Nie dziwi więc opinia, że

nowy, odczuty jako podniecająco-nowoczesny, ton wniósł Auguste Rodin. (...) Prace Rodina zawierają dużo słodyczy, gładkości, ponurej w nastroju uczuciowości, psychologizującego widzenia świata (...). Są tu – jako nowość – torsy, według wzoru niedokończonego *Niewolnika* Michała Anioła, również postacie tylko do połowy wydobyte z kamiennego bloku, podobne szkicom rzeźbiarskim²⁵.

Od strony formalnej dzieła Rodina cechuje wieloprofilowa kompozycja (dzięki której rzeźba może być oglądana z każdej strony), doskonale wyważona bryła oraz szorstka, zróżnicowana faktura, powodująca wibrację refleksów świetlnych. Niewątpliwie zastosowanie przez Rodina tego światłocieniowego modelunku, zacierającego ostrość konturów i wywołującego wrażenie ruchu, dało początek rzeźbie impresjonistycznej, co nie stoi na przeszkodzie temu, by wiele jego prac stawiać

²² <http://www.obliczakultury.pl/gry/183-rzezba/2866-august-rodin-biografia> [dostęp: 20.06.2016 r.].

²³ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa-Kraków 1990, s. 515.

²⁴ *Auguste Rodin*, dz. cyt., s. 23.

²⁵ P. Meyer, *Historia sztuki europejskiej*, t. 2: *Od renesansu po czasy współczesne*, Warszawa 1973, s. 286.

w szeregu twórczości symbolistów²⁶. Głównym przecież tematem rzeźb Rodina jest zawsze człowiek, przedstawiony w sposób dynamiczny, w całym bogactwie przeżyć psychicznych, z niezwykłą znajomością anatomii²⁷. Także monument *Mieszczanie z Calais*, który zamówiły u artysty władze miasteczka, cechuje ta właściwość. Oczywiście, wspomniana złożoność osobowości artysty sprawiła, że nie obeszło się bez kontrowersji, kiedy to zleceniodawcy i sponsorzy ujrzeli po raz pierwszy monument. Pierwsze zetknięcie wzrokowe z dziełem Rodina wzbudziło negatywne emocje. Nie było to zamiarem artysty, aczkolwiek monument przedstawiający sześciu mężczyzn, legendarnych bohaterów gotowych poświęcić własne życie w obronie miasta, eksponuje ich strach, lęk – są wyraźnie przerażeni perspektywą śmierci. Rzeźbiarz uwiecznia grupę patriotów, którzy wyruszyli jako zakładnicy do obozu wroga, gdzie poniosą śmierć. Porywające jest, że artysta kapitalnie oddaje indywidualność bohaterów, każdy z nich ma bowiem inny temperament, lecz wszystkich przytłacza, wręcz miażdży dreszcz zbliżającej się śmierci. Niezwykłym spokojem i pełnią gotowości odznacza się postać starca, jakże różna od mężczyzny, który dzierży w dłoni klucz. Inny z kolei bohater Calais, wyciągając rękę, wyraża rezygnację i zwątpienie, które ściąga zasłonę smutku na całą kompozycję artysty. Z kolei szczególną uwagę zwraca mężczyzna chwytający się za głowę, wyrażając w ten sposób gest totalnej rozpacz. Czy jednak tak mieli wyglądać bohaterowie miasta? Według Rodina, właśnie tak, chciał on bowiem podkreślić ich stan emocjonalny, odkryć pokłady ich wewnętrznej walki lub zgody na to, co za chwilę się wydarzy. W ten sposób rzeźbiarz wprowadza także widza w orbitę emocjonalnych nastrojów mieszczan z Calais. Jak słusznie zauważa Rainer Maria Rilke, rzeźbiarz

wyczuł od razu, iż istniała w tej historii chwila, w której stało się coś wielkiego, coś, co nie znało nazwy ni czasu, coś niezależnego a prostego. I całą uwagę skupił na momencie wyruszenia. Widział, w jaki sposób ci mężczyźni rozpoczęli swoją wędrówkę; poczuł, jak w każdym z nich raz jeszcze ocknęło się całe życie, które przeżył, jak każdy z nich, objuczony własną przeszłością, stał, gotów wynieść ją ze starego miasta. Wyłoniło się przed nim sześciu mężczyzn, z których żaden nie był podobny do drugiego; jedynie dwaj bracia byli pomiędzy nimi, u których istnieć mogło pewne podobieństwo. Lecz każdy z nich powziął decyzję na swoją modłę i na swoją modłę przeżywał tę ostatnią godzinę, świętował ją z własną duszą i cierpiał ją w ciele swoim, które przywiązane było do życia. A potem tych postaci już nie zobaczył. W pamięci jego odżyły gesty, gesty rezygnacji, pożegnania, wyrzeczenia. Gesty i znowu gesty. Zbierał je. Kształtował je wszystkie. Napływały ku niemu z pełni jego wiedzy. Tak, jakby w pamięci jego odżyło stu bohaterów, tłoczących się na ofiarę. On zaś przyjął wszystkich stu i uczynił z nich sześciu. Ukształtował ich namiętności, każdego z osobna, w pełnej wymowie ich dreszczem przejęte ciała. Nadnaturalnej wielkości: w naturalnej wielkości ich decyzji²⁸.

²⁶ J. Cassou [i in.], dz. cyt., s. 408.

²⁷ Wypowiedzi artysty, w tym także na temat człowieka w życiu, były zbierane i zapisywane przez poetę R.M. Rilkego i wydane w 1911 roku; zob. A. Dulewicz, *Encyklopedia sztuki francuskiej. Artyści, dzieła, pojęcia*, Warszawa 1997, s. 408.

²⁸ R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, Kraków 1963, s. 90.

Nawet najbardziej bystre oko nie zdoła odkryć jakiegoś skrawka nadziei, dumy czy też patosu w tych postaciach. Rodin nadał wielkość tym postaciom poprzez wprowadzenie gestu.

RODIN BEZ SKRĘPOWANIA, CZYLI O PÓŹNYCH RYSUNKACH ARTYSTY

Auguste Rodin rysował przez całe życie, jednak te prace, które powstawały od 1900 roku aż do śmierci, są szczególnie wyjątkowe. Rzeźbiarz w późnej i zarazem ostatniej fazie twórczości zdaje się nie panować nad emocjami. Trzeba jednak pamiętać, że nastrój zależy od funkcjonowania mózgu²⁹. Rodin został owładnięty manią chorobliwej, erotycznej wizji, w której seksualne spełnienie pozostaje nieosiągalne. Jego późne rysunki nie wykazują żadnego skrępowania, lecz wyrażają moralne pobłażanie dla przygnębiającej wizji walki i bezbożności. Nagie modelki raz za razem pozowały artyście w różnych wyuzdanych konfiguracjach, artysta był baczny ich obserwatorem. Anatomiczne szczegóły seksualności kobiecej umieszczone w centrum kompozycji stają się głównym tematem skupiającym całą uwagę i wzbudzają różne emocje w takim samym stopniu, w jakim koncentrowały się na nich zainteresowania starego rzeźbiarza. „Emocje nie mają dobrej opinii. Uważane są za bardziej subiektywne niż inne procesy psychiczne, a w rezultacie za trudniejsze do badania”³⁰. Jednak bogata spuścizna rysunków Auguste’a Rodina stanowi dobry materiał badawczy i porównawczy w literaturze przedmiotu.

Odbiór tych rysunków erotycznych był bardzo zróżnicowany. Warto przywołać fakt, że część z nich po pokazaniu na wystawie w Kolonii w 1906 roku przysporzyła problemów samemu dyrektorowi muzeum, który został zmuszony do ustąpienia ze stanowiska z powodu skandalu, jaki wybuchł.

Jeśli jednak weźmie się pod uwagę całą twórczość Rodina, okaże się że zakres erotycznego doświadczenia, jakie zostało przez niego wykorzystane, jest olbrzymi: od wewnętrznych zmagania, oziębłości, rozpacz, walki, kuszącego smutku, do całkowitego wyzwolenia i witalności. Wydawać by się mogło, że wszystkie ludzkie emocje powinny być pojmowane w kategoriach erotycznych³¹. Rysunki Auguste’a Rodina z tego okresu pokazują, że jest on zafascynowany ciałem kobiety, ulega emocjom, które wzbudzają w nim modelki pozujące przed nim. Trzeba pamiętać, że artysta nie patrzył na kartkę, kiedy rysował, nie prosił też, aby kobiety przybierały jakieś szczególne pozy, lecz szkicował je, kiedy wolno się poruszały wokół niego. Szkicując, rozrzucał po podłodze kartki z ukończonymi rysunkami³².

²⁹ „Mózg człowieka wytwarza związki chemiczne, które wpływają na nastrój. Zarówno stan wściekłości, erotycznego pobudzenia, błogości czy głębokiego zatroskania mają swoje odkryte już odpowiedniki w biochemii mózgu”; J. Santorski, K. Niemczycka, *Emocje, charaktery i... geny*, Warszawa 2004, s. 70.

³⁰ *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R. Davidson, Gdańsk 1998, s. 330.

³¹ V. Charles, *Rodin „intymny”*, [w:] *Auguste Rodin*, dz. cyt., s. 151.

³² Tamże, s. 146.

To, że twórczość jest emocjonalnie kosztowna, nie ulega wątpliwości. Płacimy przede wszystkim lękiem przed odrzuceniem, przed oceną, przed samotnością, przed niepowodzeniem. Niekiedy pojawia się lęk przed przekroczeniem granicy „normalności”, ponieważ proces twórczy może przynieść doświadczenia znacznie odbiegające od dotychczasowych sposobów percepcji rzeczywistości³³.

Rodin, zdaje się, jednak tym się nie przejmował, zresztą багаż dotychczasowych życiowych doświadczeń nie obligował go do powściągliwości w artystycznych przedsięwzięciach. Nie można jednak zapominać, że

bez umiejętności rozpoznawania cudzych stanów emocjonalnych tracilibyśmy wiele sposobności, by nauczyć się czegoś na podstawie doświadczeń innych osób, i musielibyśmy poznawać wszystko na własną rękę. (...) Mimowolne reakcje emocjonalne dostarczają nam najbardziej wiarygodnych informacji o charakterze innych osób³⁴.

Te mimowolne reakcje rzeźbiarz utrwalił właśnie w ostatnich rysunkach, które należałoby określić jako rysunki bez żadnego skrępowania, pozwalające na swobodną analizę emocjonalnej sfery życia artysty. Sprawą wiadomą jest, że „do emocjonalnych kosztów twórczości trzeba też zaliczyć konieczność ponoszenia ryzyka, a twórczość, jako aktywność polegająca na tworzeniu nowych dzieł, jest z natury rzeczy ryzykowna”³⁵. Auguste Rodin wiedział o tym i permanentnie ryzykował, ale stanowczo też odrzucał poczucie winy i udręki, wkraczając w seksualny świat niepohamowanego, radosnego podniecenia i przyjemności, bowiem

zły nastrój pogłębia przeżywanie przykrych wiadomości, które u kogoś pogodnie nastawionego mogłyby wywołać niekiedy tylko uśmiech. Tak samo załknięcie sprzyja napadom strachu, a skłonność do irytacji – atakom złości³⁶.

KONKLUZJA

Emocje pociągają za sobą nie tylko określone doznania, ale i myśli. Zazdrosny kochanek nie tylko czuje tęsknotę, strach i gniew, ale również tworzy sobie wyobrażenia ukochanej w objęciach innego, dręczy się depresyjnymi myślami na własny temat i snuje plany dramatycznych działań³⁷.

Artysta widzi szerzej, głębiej, z przenikliwością demiurga. Sądzić można, że zarówno Gianlorenzo Bernini, jak i Auguste Rodin to artyści, których oczy nie potrzebowały przedmiotów. Gdyby przestrzeń świata była bezлюдna i bezprzedmiotowa, oni zapełniliby ją swoją płodną twórczością, wzbogaconą emocjonalnym dreszczem.

³³ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001, s. 86.

³⁴ D. Evans, dz. cyt., s. 79.

³⁵ E. Nęcka, dz. cyt., s. 86.

³⁶ D. Evans, dz. cyt., s. 86.

³⁷ *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, dz. cyt., s. 99.

Przywołana tu zaledwie fragmentarycznie twórczość dwóch artystów z różnych epok pokazuje, że sfera emocjonalna stanowi nieodłączny – i uniwersalny – element przestrzeni artystycznej.

SUMMARY

EMOTIONS IN EUROPEAN ART ON THE EXAMPLE OF GIANLORENZO BERNINI AND AUGUSTE RODIN'S WORKS

At the beginning of this text the author poses the following questions: Do artists hide or display emotional aspects of their lives? And if the emotional sphere is displayed, how is it presented? What means are used to enable the beholder to read the emotions that the artist intended to show? The author analyses the creative work of Gianlorenzo Bernini and Auguste Rodin. Moreover, the author emphasises the fact that Bernini is a type of an artist that has never been forgotten. Already during his lifetime Gianlorenzo Bernini was a symbol of the artistic quarrels, perhaps because of the emotional charge introduced into his sculptures. Bernini did not allow neutrality – some worshipped him as an archmage of the art, and others condemned him as the enemy of temperance and harmony. He was admired by some and loathed by others; however, even those who despised him could not deny his great talent and technical mastery. It is evident that even the life of the artist evoked emotions. Also his majestic and freely wielded chisel introduced permanent emotional expression into his marble figures (e.g. the sculptures depicting the rape of Proserpina and the ecstasy of Saint Teresa). Auguste Rodin was able to feature even the smallest stir of life, the lightest whisper of mystery revealing humble, silent, shivering and unexpected emotion. He was a very complex figure; no wonder then, that his art was the same. Thanks to its unconventional character, his art perfectly fits into the tradition of 19th century Romanticism, which attached great importance to the human emotions related to love, suffering and death. The author analyses the selected works of the sculptor. The individual and highly intriguing style of Rodin was a result of many factors, including great ease and physical proficiency, as well as the ability to combine various elements of form and content. The drawings of the artist are also important for the purposes of the topic raised in the article, especially those works created from 1900 up to the day of his death, indicating that in the late phases of his life, the sculptor seemed to lose control over his own emotions. The works of the two artists from the different eras, described only in a small fragment, show that emotional sphere constitutes an important element of an artistic space.

KEY WORDS: emotions, art, sculpture

PAWEŁ WOJCIECH MACIĄG – *dr nauk humanistycznych, historyk sztuki, pracownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Studiował na Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w Lublinie, Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Uniwersytecie dla Cudzoziemców w Perugii.*
