

TWÓRCZOŚĆ GIANLORENZO BERNINIEGO – SPECYFIKA RZYMSKICH FONTANN BAROKOWEGO MISTRZA

Beata Liwoch, atabahco@gmail.com
Akademia Ignatianum w Krakowie
Ul. Mikołaja Kopernika 26, Kraków



STRESZCZENIE

Rzymskie fontanny Gianlorenzo Berniniego są znakomitym przykładem dzieł sztuki okresu pełnego baroku. Na podstawie ich hermeneutycznej analizy dowodzę, że woda zawiera w sobie cechy, które są kluczowe dla stylu barokowego. W artykule omawiam sylwetkę Gianlorenzo Berniniego, historię zaprojektowanych przez niego fontann, a także cechy, które pozwalają mi utożsamić wykorzystaną w dziele sztuki wodę z istotą baroku: zestawienie natury i kultury, ideę nieskończoności oraz ruch.

Słowa kluczowe: Bernini, fontanna, Rzym, barok, woda, przeciwieństwo, nieskończoność, ruch

Gianlorenzo Bernini's Works – Specification of Roman Fountains made by the Baroque Artist

ABSTRACT

Gianlorenzo Bernini's fountains in Rome are tremendous examples of late baroque works of art. In this article I am going to prove that water incorporates characteristics of the late baroque, on the basis of hermeneutic analysis. Firstly, the article presents Bernini as an artist. Further on, a brief story of his fountains is introduced, and finally the characteristics which enabled me to connect the idea of water with the essence of baroque, a juxtaposition of nature and culture, the idea of infinity and motion, are explored.

Key words: Bernini, fountain, Rome, baroque, water, contrast, infinity, motion

Rzym po dziś dzień zachwyca mnogością pozostałych po starożytności dzieł sztuki, miasto pełne jest wznoszonych przez wieki monumentalnych zabytków architektury. Oczy spacerujących zachłannie wędrują po budowlach, placach i pomnikach, usiłując ogarnąć tę ogromną spuściznę. Patrząc na te wspaniałości nie należy zapominać, że historia Wiecznego Miasta jest historią wody – Rzym słynie z potężnych zabytków inżynierii, którymi są akwedukty. Ponad trzystukilometrowa sieć, która powstawała w ciągu pięciu wieków, zapewniała miastu wodę pitną i pozwalała dbać o higienę. Poza sprawami codziennymi, jak funkcjonowanie łaźni publicznych i term oraz przemycanie ryszotków, woda służyła także do nawadniania ogrodów i zasilania fontann. Do najwspanialszych fontann należą zaś te, które zostały zaprojektowane przez jednego z najwybitniejszych rzymskich architektów i rzeźbiarzy okresu baroku – Gianlorenza Berniniego.

SYLWETKA ARTYSTY

Giovanni Lorenzo Bernini, zwany Gianlorenzo, urodził się 7.12.1598 r. w Neapolu. Był synem rzeźbiarza Pietra Berniniego i Angeliki Goranti. W 1605 r. P. Bernini wraz z żoną i kilkuletnim synem wyjechał do Rzymu. Mały Gianlorenzo pobierał nauki w pracowni swojego ojca, a jego niebywały talent ujawnił się bardzo wcześnie. Najprawdopodobniej nie miał jeszcze dziesięciu lat, gdy pracownię ojca odwiedził Annibale Caracci, największy wówczas włoski malarz. Ten, widząc Gianlorenza przy pracy, miał powiedzieć, że niejeden stary rzeźbiarz nie zdoła nigdy dojść do takiego stopnia artyzmu, jaki prezentuje ten mały chłopiec¹. Już jako jedenastoletek otrzymał zlecenie na wykonanie nagrobka biskupa Jana Chrzyciela Santoniego w bazylice św. Praksedy². Wreszcie zwrócił na niego uwagę sam papież Paweł V, który rozkazał mu wyrzeźbić popiersie swoje i swojego nepota, kardynała Scipiona Borghese. Był to początek wielkiego powodzenia młodego Berniniego.

S. Borghese, człowiek bogaty i zamiłowany w sztuce, zakupił w tym czasie mnóstwo starożytnych posągów, które w większości były w bardzo złym stanie. Zaciekawiony zdolnościami Gianlorenza, zlecił mu odrestaurowanie rzeźb. Była

¹ Zob. K. Chłędowski, *Rzym. Ludzie baroku*, Warszawa 1957, s. 401-402.

² Zob. A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, T. II, Warszawa-Kraków 1981, s. 30.

to dla artysty świetna okazja do zapoznania się z duchem starożytności i uzupełnienia swoich umiejętności o klasyczną technikę. Jego praca zrobiła na duchowym tak wielkie wrażenie, że kazał Berniniemu własnoręcznie wykonać duże marmurowe grupy, które miały być ustawione w ogrodzie kardynała. Prace trwały między 1618 a 1625 r. Pierwsza grupa przedstawiała ucieczkę Eneasza i Anchizesa z płonącej Troi, znaną z *Eneidy* Wergiliusza. Następnie Gianlorenzo wyrzeźbił porwanie Prozerpiny przez Neptuna, Apolla i Dafne, wreszcie zaś biblijnego Dawida³. Dwie ostatnie grupy stanowią znakomity wyraz barokowych tendencji w sztuce, które na dobre zagościły w Rzymie i wpłynęły na rozwój rzeźby licznych krajów europejskich. Uciekająca przed Apollem Dafne na oczach widzów gwałtownie obrasta korą i zmienia się w drzewo laurowe, grupa uderza swoją gwałtownością, a uchwycony w marmurze ułamek sekundy radykalnie zrywa ze statycznością rzeźb renesansu. Dawid natomiast nie czeka na walkę, już jest w ruchu, już zaraz wystrzeli kamień w kierunku Goliata, zaciśnięte usta wyrażają olbrzymie napięcie i determinację – w odróżnieniu od spokojnego, skupionego i doskonale zbudowanego Dawida – wykonanego przez Michała Anioła – który do tej pory stanowił niedościgniony ideał tego tematu. Gdy po latach dojrzały Bernini oglądał te dzieła w towarzystwie kardynała Antonia Barberiniego, miał powiedzieć ze smutkiem, że od czasu ich wyrzeźbienia niczego więcej się już nie nauczył⁴.

6.08.1623 r. na tron papieski został wybrany kardynał Matteo Barberini, który przybrał imię Urbana VIII. Gianlorenzo miał wielkie szczęście, ponieważ nowy papież zdążył poznać jego artystyczne umiejętności i obdarzył rzeźbiarza szacunkiem. Gdy Bernini przyszedł ucałować jego rękę, Urban VIII miał powiedzieć w iście barokowy sposób: „wielkie szczęście dla artysty, że Barberini został papieżem, ale jeszcze więcej musi się cieszyć Barberini, że Lorenzo żyje za jego pontyfikatu”⁵. Swoją przychylność papież potwierdził, nadając Berniniemu tytuł naczelnika odlewami w Castel Sant’ Angelo z miesięczną płacą dziesięciu skudów⁶, a ponadto uczynił go jednym ze swoich nierozłącznych towarzyszy. Gianlorenzo był bowiem niesłychanie towarzyski, otwarty i bystry, lubił przy tym nocne hulanki, a że znał dobrze rzymskie towarzystwo, był również skarbnicą plotek i anegdot⁷.

Już w drugim roku swojego pontyfikatu Urban VIII dał artyście zlecenie, które pociągnęło za sobą niesłychany rozgłos, a także przesądziło o kierunku, który obrała architektura zarówno rzymska, jak i całego katolickiego świata. Mowa o baldachimie nad grobem św. Piotra w kościele watykańskim. Tzw. konfesje budowano już od dawna nad grobami szczególnie czczonych świętych. W Wiecznym Mieście najważniejszym sanktuarium była bazylika św. Piotra, każdy kolejny papież – aby uszczęśliwić swe rządy – starał się więc przede wszystkim tam dodać jakąś ozdobę⁸. Za pontyfikatu Pawła V nad grobem św. Piotra powstał skromny baldachim podtrzymywany przez pięciu aniołów, ginął on jednak w olbrzymiej przestrzeni wnętrza świątyni. Urban VIII zdecydował więc, że Bernini zaprojektuje baldachim większy, odpowiadający wspaniałości i świętości miejsca. Obawiano się jednak, że kopanie fundamentów pod słupy konfesji może naruszyć grób apostoła, a co gorsza podważyć wiarę w istnienie jego zwłok, co by z pewnością fatalnie wpłynęło na religijność ludności i pozycję hierarchów kościoła katolickiego. Papież kazał więc powiększyć rozmiary baldachimu tak, aby fundamenty nie naruszyły bezpieczeństwa i tajemnicy relikwii. Konfesja miała być w całości wykonana z brązu, którego zdobycie daleko przekraczało początkowe wyobrażenia Urbana VIII. W pierwszej kolejności odarto brązowe pokrycie żeber kopuły św. Piotra i zastąpiono je otwianym⁹ oraz podmieniono siedem słupów kopuły¹⁰. Zebrana ilość brązu nie była jednak wystarczająca. Ku oburzeniu Rzymian następnym celem grabieży stał się Panteon, jedyna budowla z czasów starożytnych oszczędzona przez barbarzyńców¹¹. Naruszenie Panteonu po dziś dzień okrywa harbą papieża Barberiniego, a słuszne oburzenie Rzymian dokumentuje paszkwil: *Quod non facerunt barbarii, facerunt Barberini*¹². Aby uniknąć gniewu społeczeństwa, papież salwował się ucieczką do letniej rezydencji w Castel Gandolfo. Brąz pochodzący z Panteonu zmieszano ze złotem i srebrem, i odlano z niego osiemdziesiąt armat, a resztę przeznaczono na kolumny baldachimu Berniniego¹³.

Praca nad konfesją trwała dziewięć lat. Wreszcie, 29 VI 1633 r., odsłonięto ukończone dzieło. Konfesja św. Piotra, dzieło

3 Zob. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 404.

4 Tamże, s. 405.

5 Tamże.

6 Dawnych srebrnych monet włoskich o wartości 1/20 lira.

7 Tamże, s. 405-406.

8 Zob. A. Klubówna, *Krajobraz z tęczę. Sylwetki artystów od Fidiasza do Picassa*, Warszawa 1986, s. 173.

9 Zob. A. Bochnak, dz. cyt., s. 32.

10 Zob. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 408.

11 Zob. W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 34-35.

12 „Czego nie zrobili barbarzyńcy, dokonali Barberini”, K. Chłędowski, dz. cyt., s. 409.

13 Tamże.

będące raczej dekoracją, niż dziełem architektonicznym, imponuje przede wszystkim swoim ogromem – cztery spiralne kolumny wraz z podtrzymywanym przez nie baldachimem liczą 28 metrów wysokości. Imposty zdobione papieskim herbem, kompozytowe kapitele, zębaty lambrekin, woluty ozdobione palmowym motywem i związane gzymsem zwierczonym kulą z krzyżem stanowią wyraz rozszalalej barokowej wyobraźni Berniniego.

Jeszcze przed ukończeniem konfesji Gianlorenzo został mianowany kierownikiem budowy pałacu Barberinich, później otrzymał także naczelne kierownictwo nad watykańskim kościołem św. Piotra (stanowisko zajmowane niegdyś przez Michała Anioła). Czterdziestoletni artysta stał się sławny na całą Europę. Wszyscy monarchowie chcieli posiadać swoje popiersia wykonane ręką włoskiego mistrza – sam Ludwik XIII usiłował sprowadzić rzeźbiarza do Francji, jednak Berniniemu wystarczyło jego rzymskie powołanie. Cieszył się zleceniami samego papieża, który cenił go do tego stopnia, że we własnej osobie odwiedził artystę w domu, gdy ten zachorował¹⁴. Gianlorenzo wykonał między innymi na zlecenie senatu, chcącego przypodobać się Urbanowi VIII, jego wielki posąg, mimo funkcjonującego zakazu stawiania pomników żyjącym papieżom. Nie cieszył się on jednak przychylnością społeczeństwa obciążonego olbrzymimi podatkami, dzieło musiano więc przenieść z pracowni na Kapitol, gdzie miało być ustawione, pod osłoną nocy 24.06.1640 r., aby ustrzec je przed gniewem tłumów. Kiedy papież umierał w 1644 r., rozwścieczeni mieszkańcy ruszyli na Kapitol, by dokonać swej zemsty na statule, jednak dzięki przytomności kardynała Colony, który wysłał zbrojnych do obrony dzieła, marmurowy Urban VIII błogosławi ludność z Kapitolu po dziś dzień¹⁵.

Mauzoleum Urbana VIII, zamówione przez papieża jeszcze za życia, jest jednym z najbardziej monumentalnych dzieł rzeźbiarskich Berniniego. Wykonana z brązu postać papieża tryumfuje na podwyższeniu w kościele św. Piotra, a u jego stóp trwają alegorie Sprawiedliwości i Miłosierdzia – chociaż mało odpowiednie dla jego pontyfikatu, odzwierciedlają natomiast wdzięczność Gianlorenza, który nie zapomniał również o herbowych pszczołach Barberinich. Następcą Urbana VIII został Gianbattista Pamfili, który przyjął imię Innocentego X. Żył on olbrzymią niechęć do swojego poprzednika i przeniósł ją na papieskiego ulubieńca – Berniniego. Artyście zostało wkrótce odebrane kierownictwo nad wieloma przedsięwzięciami: restauracją bazyliki św. Jana laterańskiego, budową kościoła św. Agnieszki na placu Navona i budową pałacu *di Propaganda Fide*¹⁶. Twórcę zastąpił jego uczeń i od pewnego czasu największy konkurent, Francesco Borromini, który początkowo kształcił się na rzeźbiarza w pracowni Carla Maderny, ale po jego śmierci pobierał nauki pod kierunkiem Berniniego. Gianlorenzo bardzo go polubił, lecz gwałtowność Borrominiego nie pozwoliła artyście długo żyć w zgodzie. Nie był to jednak koniec kłopotów mistrza. Jeszcze w 1637 r. rozpoczął on realizację projektu budowy dwóch dzwonnicy na kościele św. Piotra. W roku 1644, gdy jedna z wież została ukończona, na stiukach przedsiönka znajdującego się w jej pobliżu pojawiły się drobne rysy, a fakt ten wykorzystali poplecznicy Borrominiego, by wstrzymać dalszą budowę. Mimo zapewnień niezależnych architektów, że wieża Berniniego nie zagraża świątyni, nowo obrany papież nakazał wieżę zburzyć, a ponadto kolegium kardynalskie usiłowało obciążyć Gianlorenza kosztami jej budowy oraz rozbiórki¹⁷.

W czasie nielaski u Innocentego X mistrz stworzył dzieło, które jest jego szczytowym osiągnięciem, niekwestionowanym punktem kulminacyjnym jego twórczości – *Ekstazę św. Teresy*. Federico Cornaro zlecił wówczas artyście stworzenie dekoracji jednej z kaplic jego rodzowego kościoła Santa Maria della Vittoria. Fundator życzył sobie, by ołtarz zdobił marmurowy posąg św. Teresy z Avila, hiszpańskiej reformatorki zakonu karmelitanek. Tematem grupy jest wizja anioła trzymającego w dłoni złoty grot, którym przebija serce świętej, wizja, podczas której Teresa w bólu i słodyczy bożej miłości osuwa się nieprzytomna na obłok. Jej niemoc jest tak wielka, że ręka i stopa bezsilnie zwieszają się z chmury, a twarz wyraża cierpienie połączone z niewysłowioną rozkoszą. Postaci Teresy i młodego anioła o radosnej twarzy oświetlają rześcicie lejące się z nieba promienie. Grupa zdaje się tonąć w świetle mistycznym, czego Bernini dokonał za pomocą małego okienka ukrytego pod belkowaniem ołtarza. Gianlorenzo wznosił się na wyżyny swojego talentu, wlewając tyle delikatnych emocji w twarz i postawę postaci o teatralnych gestach, ukrytych pod grubą materią sfałdowanych szaf. Od tej pory na dalszy plan zeszyły przedstawienia obnażonych ciał, których emocje wyrażało napięcie mięśni, a najważniejszym czynnikiem ukazywania namiętności stała się draperia¹⁸.

Wraz ze śmiercią Innocentego X w roku 1655 i wstąpieniem na papieski tron Fabia Chigiego – jako Aleksandra VII –

14 Tamże, s. 415.

15 Tamże, s. 416.

16 Tamże, s. 417.

17 Zob. A. Bochnak, dz. cyt., s. 35-36.

18 Zob. W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 55-56.

rozpoczął się dla Berniniego okres największej sławy. Nowy papież natychmiast zlecił artyście upiększenie bramy del Popolo, ozdobienie kaplicy wzniesionej przez przodka Aleksandra, Agostino Chigiego, w kościele Santa Maria del Popolo, a także stworzenie czterech posągów świętych w kaplicy Chigich w sienieńskiej katedrze. Powstało również wiele popiersi Aleksandra VII, jednak da się zauważyć, że talent rzeźbiarski Gianlorenza zaczął słabnąć – na korzyść rozwijających się zdolności w dziedzinie architektury. Zbudował on bowiem nowo obranemu papieżowi wspaniały pałac na Piazza Santi Apostoli i kościół w Aricci (posiadłości Chigich na południu Rzymu), a także rozbudował letni pałac papieski w Castel Gandolfo¹⁹. Wówczas powstało także jego wiekopomne dzieło – kolumnada na placu św. Piotra. W 1656 r. papież postanowił rozszerzyć plac i nadać mu charakter odpowiedni wobec pierwszej świątyni chrześcijaństwa. Tego samego roku rozpoczęto budowę, nie oglądając się na powszechną biedę panującą w Rzymie. Plac został podzielony na dwie części: pierwsza, bliższa kościołowi, ma kształt trapezu i optycznie zwęża zbyt szeroką fasadę świątyni, druga natomiast ma kształt elipsy, złożonej z czterech rzędów kolumn tokańskich (w łącznej liczbie 284), na których ustawione są 94 posągi świętych. Powstający jedenaście lat monumentalny krążganek ostatecznie przywrócił kopule Michała Anioła dominujący charakter²⁰.

Bernini miał pewnego razu powiedzieć, że architekt może tym więcej pokazać, co potrafi, im większe trudności ma do pokonania²¹. Okazja do potwierdzenia tych słów pojawiła się jeszcze podczas pracy nad kolumnadą, kiedy Aleksander VII zlecił artyście przebudowę klatki schodowej prowadzącej do wnętrza pałacu watykańskiego, tzw. Scala Regia. Przestrzeń ta była ciasna i ciemna, a dawne schody spoczywały na murach jeszcze wcześniejszych. Bernini spałał się znakomicie: po obu stronach stopni (im wyższych, tym węższych) ustawił dwa szeregi coraz niższych kolumn, a sklepienie wznosił nie równoległe do nachylenia schodów, ale obniżające się²². Efekt prześcignął najsmielsze oczekiwania, klatka schodowa zdawała się być olbrzymia, zaś schody – biegnące w nieskończoność. Ponadto papież na szczycie Scala Regia nakazał umieścić pomnik konny cesarza Konstantyna Wielkiego. Odsłonięta dopiero w 1670 r. rzeźba Gianlorenza przedstawia postać na wspiętym, gotującym się do skoku koniu. Jest typowo barokowa: ma charakter diagonalny i po raz pierwszy w historii pomników konnych ukazuje konia w migawkowym momencie ruchu²³.

Przez całe swoje życie Bernini właściwie nie opuszczał Rzymu, jeżeli nie liczyć krótkich wizyt w Castel Gandolfo i w Aricci. Dopiero w wieku sześćdziesięciu siedmiu lat wyjechał do Paryża. Młody Ludwik XIV rozkazał wówczas przebudować skromny jeszcze Luwr, ale ani Claude Perrault, dworski budowniczy, ani inni francuscy architekci nie byli w stanie zadowolić monarchy swoimi projektami. Wtedy Jean-Baptiste Colbert, minister Ludwika XIV, który miał m.in. nadzór nad wszystkimi artystycznymi przedsięwzięciami dworu, zdecydował skorzystać z pomocy architektów włoskich²⁴. Projekt Berniniego zyskał uznanie Ludwika XIV, który zaprosił Gianlorenza do Paryża, prosząc papieża o zwolnienie mistrza na pewien czas z obowiązków. Mieszkańcy Wiecznego Miasta byli bardzo zazdrośni o swojego największego artystę, jednak Aleksander VII wyraził zgodę na jego trzymiesięczny wyjazd²⁵.

W Paryżu Bernini w największej tajemnicy zabrał się do pracy. Zyskał zupełnie zaufanie wyniosłego monarchy, kiedy zapowiedział, że gotów zrównać z ziemią cały Paryż, by wybudować taki pałac, na jaki zasługuje król tak potężny i rozumny, jak Ludwik XIV. Jednak jego francuscy wrogowie nie zamierzali spokojnie czekać na sukces Włocha. Brat królewskiego architekta, Charles Perrault, przekupił francuskiego służącego, wkraść się do pracowni Gianlorenza, przejrzał jego plany, a następnie zdał z nich sprawę J. B. Colbertowi. Przeciwnicy swoją krytykę oparli na błędach, jakie miał popełnić Włoch – rzekomo tych samych, które przekreśliły zwycięstwo architektów francuskich. Skłócone artystyczne środowisko Paryża postanowiło wspólnymi siłami zwalczyć intruza, jednak intrygi nie przyniosły żadnego skutku. Mimo, iż projekt Berniniego nie wnosił nic, czego artysta nie wprowadził wcześniej w Rzymie, Ludwik XIV zaakceptował jego pomysły i sam uczestniczył w kładzeniu kamienia węgielnego²⁶.

Podczas prac nad planami dotyczącymi Luwru, Bernini wyrzeźbił popiersie Ludwika XIV. Było to niemal powtórzenie popiersia Francesca I d'Este, które mistrz wykonał w 1650 r., niemniej jednak zdobyło wielkie uznanie dumnego władcy. Gdy loki monarchy podczas pozowania zanadto opadały na oczy, rzeźbiarz gnąc się w ukłonach prosił o pozwo-

19 Zob. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 440.

20 Zob. A. Bochnak, dz. cyt., s. 38-39.

21 Tamże, s. 40.

22 Tamże.

23 Zob. W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 60.

24 Zob. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 445.

25 Tamże.

26 Tamże, s. 447.

lenie zrobienia mu przedziałka twierdząc, że jego królewska mość jest takim władcą, który może pozwolić sobie na to, by całemu światu pokazać swe czoło²⁷. Uczesanie, jakie dokumentuje rzeźba bardzo szybko stało się modą i zostało nazwane fryzurą *alla Bernina*. Ostatecznie jest to jedyne dzieło, jakie pozostało po pobycie w Paryżu. Neapolitański charakter mistrza nie pozwolił mu obojętnie znosić paryskich intryg, oświadczył więc J. B. Colbertowi, że zrobił wszystko, co mógł, a teraz pragnie wrócić do Rzymu. Co zrozumiałe, nikt nie sprzeciwiał się wyjazdowi Gianlorenza, Ludwik XIV hojnie go wynagrodził, a dwa lata później na Luwrze nie znać już było śladu planów Włocha²⁸.

Po powrocie do Wiecznego Miasta Bernini rozpoczął pracę nad konnym posągami Ludwika XIV, która trwała osiem lat. Francuzi najwyraźniej do tego stopnia obawiali się jednak talentu włoskiego rzeźbiarza, że posąg dotarł do Paryża dopiero po jego śmierci. Królowi nie spodobała się głowa, została więc zastąpiona nową, a wzgórze, po którym wspina się koń zostało zmienione na płomienie, mające wskazywać na wspaniałomyślne poświęcenie się monarchy dla ojczyzny²⁹.

Po śmierci Aleksandra VII w 1667 r. papieżem został obrany sześćdziesięciosiedmioletni Giulio Rospigliosi, który przyjął imię Klemensa IX. Starając się zapisać swoje imię na kartach historii miasta, niemal natychmiast zgłosił się do Berniniego w sprawie ozdobienia mostu św. Anioła, na którym stały marmurowe posągi św. Piotra i św. Pawła. Gianlorenzo zaproponował ustawienie na balustradzie całego szeregu aniołów trzymających narzędzia męki pańskiej, a dwa z nich wyrzeźbił samodzielnie. Papieżowi żal jednak było stawiać tak piękne rzeźby na wolnym powietrzu, na moście zostały więc ustawione kopie, a oryginały trafiły do kościoła di Sant' Andrea delle Fratte. Podczas realizacji kolejnego projektu, którym była budowa trybuny w Santa Maria Maggiore, papież umarł, a ponieważ nowy zwierzchnik kościoła, Klemens X (Emilio Altieri), nie był Berniniemu przychylny, rozpoczęty projekt został ukończony przez jego konkurenta, Carla Fontanę. Stary artysta nie porzucił jednak pracy: zaprojektował mauzoleum Aleksandra VII oraz cyboryum w bazylice św. Piotra, a także mały kościół Sant' Andrea al Quirinale. Ów kościółek – wykonany w 1678 r. – jest ostatnim dziełem wielkiego architekta, z którego on sam był zresztą bardzo zadowolony. Pewnego razu jego syn, Domenico, miał spotkać twórcę w pobliżu świątyni – siedzącego na uboczu i bardzo zamyślonego. Na pytanie, nad czym ojciec duma, miał Gianlorenzo odpowiedzieć, że przyszedł odpocząć i pocieszyć się po pracy, bo ze wszystkich jego budowli ta jedna sprawia mu prawdziwą przyjemność³⁰. Umarł 28 XI 1680 r., dożywszy osiemdziesięciu dwóch lat.

FONTANNY BERNINIEGO

Nigdzie na świecie nie ma fontann równie pięknych, fantastycznych i sztucznych, jak fontanny w Rzymie. Wśród architektury Wiecznego Miasta zajmują one miejsce szczególne, są jego poezją. W okresie baroku wybudowano ich około trzydziestu. Spełniały istotną funkcję w kompozycji placów, początkowo zaledwie jako płaski basen z wbudowanym wodotryskiem, później zaś – za sprawą Gianlorenza Berniniego – jako skomplikowane architektoniczno-rzeźbiarskie dzieła sztuki³¹. W tym momencie omówię je w kontekście historycznym, w następnej zaś kolejności zajmę się wodą jako ważnym elementem tych barokowych dzieł sztuki, choć – jak dotąd – w nauce niedocenionym.

Pierwsza fontanna Berniniego została zaprojektowana na rozkaz papieża Urbana VIII i ukończona w 1627 r. Znajduje się ona na Placu Hiszpańskim, Piazza di Spagna, u stóp Schodów Hiszpańskich. Istotny jest fakt, że kształt owej fontanny został nadany właśnie przez wodę, która w tamtym miejscu kapryśnie nie chciała tryskać w górę ze względu na wyjątkowo słaby promień. Nie ostudziło to jednak zapału młodego artysty. Pokonał on trudność, tworząc marmurową fontannę w formie na wpół zatopionej barki uzbrojonej w niewielkie armatki, które wystrzelują wodę z jej przedziurawionych burt, sprawiając, że łódka zdaje się tonąć na oczach przechodniów. Fontana della Barcaccia stanowi również pamiątkę powodzi z roku 1598, czyli roku urodzenia Berniniego. Kiedy wówczas wylał Tyber, Plac Hiszpański wypełniła woda, która sięgała metra wysokości, natomiast gdy opadła, na środku placu tkwiła samotnie niewielka barka³². Podczas powodzi natura pokonała człowieka – woda dotarła tam, gdzie człowiek czuł się bezpiecznie, zagroziła jego poczuciu nienaruszalności przestrzeni kultury. Jednak już po niecałych trzydziestu latach w tym samym miejscu role się odwróciły, a człowiek na powrót stał się zwycięzcą. Płynąca niewielkim strumieniem woda, chociaż sprzeciwiała się artyście, który oczekiwał silnego promienia, a tym samym postawiła swój warunek kulturze, została ostatecznie „ubrana” w taki kształt rzeźbiarski,

27 Tamże, s. 448.

28 Tamże, s. 449.

29 Tamże, s. 450.

30 Tamże, s. 453-454.

31 Zob. W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 58.

32 Zob. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 422.

jak gdyby wynikał on od początku z zamysłu artysty.

Urban VIII był niezwykle zadowolony z rozwiązania Berniniego. Z tej przyczyny zażyczył sobie kolejnej fontanny – tym razem w Watykanie. Gianlorenzo stworzył więc małą, opartą o mur studzienkę, ozdobioną roślinnym ornamentem. Na cześć papieża, artysta kazał rozbić się spomiędzy roślinnej dekoracji herbowym pszczołom Barberinich, które wypuszczają cienkie strumyczki wody. Fontanna ozdobiona jest tabliczką z dwuwierszem Urbana VIII: *Quid miraris apem, quae mel de floribus haurit! Si tibi mellitam gutture fundit aquam?*³³. Bernini uczynił wodę metaforą miodu, wiążąc ją z przedstawieniem pszczoł, które były elementem herbu Barberinich. Pochlebził tym pyszniącemu się swym pochodzeniem papieżowi. W następstwie tej metafory woda jawi się jako wielkie, słodkie dobrodziejstwo.

Na Piazza Barberini, w pobliżu pałacu papieskiej rodziny, znajduje się najznakomitsza fontanna Berniniego stworzona w czasie pontyfikatu Urbana VIII. Mowa o ustawionej w 1640 r. Fontana del Tritone, Fontannie Trytona. Jest to niezwykle oryginalna grupa rzeźbiarska ponadnaturalnej wielkości, składająca się z trzech wypuszczających wodę delfinów, o ogony których opiera się potężna muszla. Wdzięczny za papieski mecenat Bernini umieścił pod nią ul wraz z trzema herbowymi pszczołami. Koncha rozwartą jest poziomo, a na niej – zamiast perły – siedzi wspaniały Tryton (mitologiczny syn Posejdon) i dmie w charakterystyczny dla siebie instrument, czyli skręconą muszlę, z której wypływa strumień wody, oblewając jednocześnie atletyczny tors mężczyzny. Ten fantastyczny temat został przez artystę zamknięty w bardzo dobrej, kształtnej kompozycji, która z łatwością zapada w pamięć³⁴. Tematyka przedstawienia oraz woda wspaniale współgrają ze sobą, rzeźba i natura dopełniają się i wzajemnie warunkują swoje istnienie.

Kolejną fontanną, która świadczy o przywiązaniu i szacunku Berniniego do papieża, jest ukończona w kwietniu 1644 r. (na parę miesięcy przed śmiercią Urbana VIII) Fontana delle Api – Fontanna Pszczoł – również umieszczona na Piazza Barberini. Tej nadał artysta kształt wielkiej, ustawionej pionowo muszli, u podnóża której znajdują się trzy herbowe pszczoły wypuszczające strumyczki wody do kamiennej misy. Inskrypcja głosi, że papież ufundował ją, aby zdobiła miasto oraz służyła jego obywatelom. Zbiornik jest ustawiony bardzo nisko, ponieważ pierwotnie fontanna miała stanowić wodopój dla koni³⁵. Jak zostało wspomniane powyżej, woda, którą ze względu na zestawienie z pszczołami można utożsamić z miodem, służy społecznym celom człowieka. Jej podstawową funkcją jest gaszenie pragnienia, czyli zaspokajanie podstawowej potrzeby fizjologicznej każdego organizmu, jednak jako element dzieła buduje także estetyczną świadomość Rzymian.

Innocenty X żywił wielką niechęć do rodu Barberinich, a z powodu przyjaźni Urbana VIII z Berninim, brak przychylności przeniósł także na artystę. Ostatecznie to właśnie fontanny spowodowały zmianę jego stanowiska i pogodziły papieża z Gianlorenzem. Innocenty X postanowił bowiem ozdobić Plac Navona fontanną zaaranżowaną wokół egipskiego obelisku, który został przywieziony do Rzymu w czasach cesarza Karakalli (II w.) i niedawno odkryty. Rozkazał więc kilku artystom – między nimi także i Borrominiemu – stworzenie stosownych projektów. Od wpływowej kuzynki papieża, donny Olimpii Maidalchini, Bernini także dowiedział się o poleceniach Innocentego X i wykonał model fontanny z drewna i gipsu według własnego pomysłu. Papież, nie wiedząc, kto jest autorem najśmielszego projektu, zdecydował o zwycięstwie rozwiązania Gianlorenza. Po odkryciu imienia twórcy, miał zawołać: „Jeżeli się kto chce gniewać na Berniniego, nie powinien patrzeć na jego dzieła”, i przywrócić go do łask³⁶. Praca nad monumentalną Fontanną Czterech Rzek, Fontana dei Quattro Fiumi, trwała w latach 1647-1651. 8 czerwca papież brał udział w procesji Bożego Ciała w Sant’ Pietro a Montecalvo, a w drodze powrotnej zapragnął zobaczyć prawie ukończone dzieło rzeźbiarza. Wiedział, że artysta ma wielkie kłopoty z doprowadzeniem wody, więc – po obejrzeniu monumentu z każdej strony – miał złośliwie zauważyć: „Wszystko to bardzo ładne, ale przyszliśmy oglądać fontannę, a wody nie widzimy”³⁷. Traf chciał, że właśnie wtedy Gianlorenzo dotknął kluczem miejsca, gdzie otwierał się wodotrysk, woda nagle zaszumiła i z mocą uderzyła ze wszystkich stron fontanny ku wielkiemu zaskoczeniu Innocentego. Bernini znów triumfował³⁸. Jeśli wierzyć tej opowieści, woda odegrała rolę niebagatelną, bo niemal magiczną. Wytrysnęła bowiem jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, całkowicie poddana władzy człowieka.

Centrum Fontanny Czterech Rzek stanowi wspomniany egipski obelisk ustawiony na szczycie skał, o które opiera-

33 Dlaczego dziwisz się pszczołom, co z kwiatów miód wysysa, jeżeli dla ciebie wylewa z gardła miodową wodę? B. Liwoch (tłum.). Tamże.

34 W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 58.

35 Zob. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 423.

36 Zob. A. Bochnak, dz. cyt., s. 38.

37 Zob. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 425.

38 Tamże.

ją się olbrzymie personifikacje czterech – jak wówczas mniemano – największych rzek świata: Nilu, Gangesu, Dunaju oraz Rio de la Plata³⁹. Spod potężnych postaci wypływają cztery strumienie wody, a wokół nich artysta umieścił gąszcz egzotycznych roślin oraz dziwaczne okazy zwierząt. Fontanna, choć marmurowa, wydaje się żywa, jak gdyby wiała się i ugiwała w gwałtownym podmuchu wiatru. Z całą pewnością można stwierdzić, że charakteryzuje ją przeładowanie elementami rzeźbiarskimi, niemniej jednak wywołała ona wielki podziw ludzi baroku, a i dziś jest jednym z najbardziej intrygujących dzieł Rzymu. Woda nie stanowi w tym wypadku bezimiennej siły natury, została bowiem ukonkretniona. Człowiek nadał jej specjalne znaczenie, nazywając cztery odrębne strumienie imionami czterech największych rzek świata i dokonując ich personifikacji. Twórca po raz kolejny okiełznał naturę – potężnemu żywiołowi, z którego na powierzchni Ziemi zostały wyodrębnione cztery wielkie płynące siły, nakazał zlewać się zgodnie na Piazza Navona do jednego zbiornika, do którego on – jawiący się jako wszechmocny władca przyrody – może włożyć swoje zmęczone pracą dłonie. Na pamiątkę wybudowania tak wspaniałej fontanny, papież rozkazał wybić medal, a Bernini otrzymał pięć tysięcy skudów oraz kanonię dla swojego syna⁴⁰.

Mistrz miał jednak wielu wrogów. Niedługo po ukończeniu fontanny przez Rzym przeszedł potężny huragan – konkurenci artysty wykorzystali ten fakt i zaczęli rozsiewać panikę, że siła wiatru z pewnością powali egipski obelisk. Między biegnącym na Plac Navona ludem znalazł się także artysta wraz z kilkoma pomocnikami, którym rozkazał przywiązać monument do znajdujących się wokół niego budynków. Bernini przechytrył swoich przeciwników, a obelisk bez niczyjej pomocy stoi po dziś dzień. Upokorzony Borromini, który ostatecznie utracił swojego protektora w osobie Innocentego X i przegrał rywalizację z Berninim, popełnił samobójstwo⁴¹.

Po sukcesie Gianlorenza i jego Fontanny Czterech Rzek, rodzina Pamfilich zwróciła się do artysty z prośbą o stworzenie jeszcze jednego wodotrysku – również na Placu Navona, tuż przed fasadą ich pałacu. Powstająca w latach 1653-1655 fontanna przedstawia siłacza o niezwykle wyeksponowanej muskulaturze, który trzyma w swych rękach ogon delfina wyrzucającego strumień wody. Kolejne strumienie wydobywają się z trąb dmących w nie czterech trytonów, umiejscowionych przy krawędziach basenu zorientowanych na pole sił, podkreślające stojącego w centrum mężczyźnię. Ponieważ twarz atlety przypomina osobę czarnoskórą, fontanna została nazwana *del Moro*. Barok fascynował się wszelką egzotyką, tego typu postać nie powinna więc budzić niczyjego zdziwienia⁴². Podobnie jak w przypadku Fontanny Trytona, woda stanowi doskonale uzupełnienie tematyki rzeźbiarskiego przedstawienia. Bernini, *homo faber* (czyli człowiek wytwórca), po raz kolejny dokonał wspaniałego połączenia natury i kultury.

Jeden z biografów artysty, Stanislao Frascchetti, przypisuje mu również autorstwo projektu największej i najbardziej znanej barokowej fontanny Rzymu – Fontanny di Trevi⁴³. Według badacza, Urban VIII zlecił rzeźbiarzowi stworzenie rysunku monumentalnego wodotrysku, jednak ani on, ani papież XVII w. nie mieli dość pieniędzy na wykonanie dzieła. Z biegiem lat projekt Berniniego miał być wielokrotnie przerabiany, a wspaniałe rzeźby Gianlorenza zastąpione posagami, które możemy oglądać dzisiaj.

Najczęściej używanym do określenia sztuki barokowej przymiotnikiem jest „dziwna”, „dziwaczna”. Nie należy jednak zapominać o słynnym zdaniu Giordano Bruno: *Pulchritudo multiplex est*⁴⁴. Zgodnie z nim, estetyka baroku – rozredzana, gwałtowna i pełna sprzeczności – na równi z innymi stylami zasługuje na uwagę i próbę zrozumienia. Sztukę XVII w. charakteryzuje teatralizacja (której podporządkowana jest właściwie każda dziedzina życia), napięcie między *sacrum* i *profanum*, mistyka i erotyka (których znakomitym połączeniem jest Ekstaza św. Teresy), metaforyzacja, konceptualne przedstawianie świata „na opak” – jego idealizacja lub obśmianie, a także zastąpienie rzeczywistości zaskakującą fantastyką. Zrozumienie, że wszystkie te cechy składają się w jedno – w barok – pozwala dostrzec w nim iskrę piękna. Teoretyk literatury baroku, Maciej Kazimierz Sarbiewski, posłużył się niezwykle trafnym określeniem „zgodnej niezgodności”. Widzimy bowiem, że dominującą cechą jest spójne zestawianie przeciwieństw⁴⁵.

Woda, na którą warto zwrócić szczególną uwagę, wspaniale wpisuje się w to ogólne sformułowanie. Wielokrotnie zaznaczałam, że – jako element przyrody – współistnieje z dziełami Berniniego. Opozycja natury i kultury jest podstawowym i najczęściej rozważanym zagadnieniem na gruncie badań kulturoznawczych. Różnica między przyrodą i polem

39 Zob. W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 59.

40 Zob. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 425.

41 Tamże, s. 427.

42 W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 59.

43 K. Chłędowski, dz. cyt., s. 428.

44 Piękno jest wielorakie. Zob. J. Pełc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 23.

45 Tamże, s. 8.

działalności człowieka jest o wiele głębsza, a zarazem bardziej fundamentalna, od różnicy na przykład między rzeczywistością a światem nadprzyrodzonym, czy idealizacją a negacją, ponieważ te pojęcia znajdują się już we wspólnym zbiorze kultury. Styl, który przywykliśmy nazywać barokiem, opierający się w zamysle twórcy na grze dysonansów, swoją pełnię uzyskuje więc przez wykorzystanie najsilniejszego przeciwieństwa – natury i kultury. Nie zawaham się zatem stwierdzić, że fontanny Gianlorenzo Berniniego są kwintesencją sztuki barokowej. Natura mogła, ale nie musiała, podporządkowywać się człowiekowi, stawiała swoje warunki, a artysta z konieczności uwzględniał jej kaprysy, by móc zrealizować swój własny, na wskroś ludzki koncept.

Wiek XVII stał pod znakiem nowych teorii naukowych i filozoficznych. Na powszechną zmianę myślenia olbrzymi wpływ miał Mikołaj Kopernik, a po nim Giordano Bruno. Wynalezienie teleskopu i mikroskopu, a także teoria heliocentryczna spowodowały obalenie dotychczasowych poglądów o świecie oraz konieczność redefinicji miejsca człowieka względem kosmosu. Ludzie musieli zmierzyć się z faktem, że nie Ziemia jest centrum wszechświata, ale Słońce, i uzmysłowić sobie ogrom własnej niewiedzy i niepewności. Najdosadniejszym wyrazicielem trudności, jaka stała przed Europejczykami, był Kartezjusz, który poddał w wątpliwość wszelką wiedzę, a jedyną pewność znajdował w myśleniu. Zburzenie tego, co człowiek uważał za niepodważalne, spowodowało lęk i zwrot ku Bogu, z drugiej jednak strony ukazało potęgę tkwiącą w intelekcie i wynikającą właśnie z istoty człowieczeństwa. Zorientowano się, że myślą można zmierzać w głąb bezkresnego wszechświata, sięgać tam, gdzie wzrok nie sięga (parafrazując Adama Mickiewicza) i uwolnić się od ograniczeń empirii. Człowiek wyciągnął rękę w kierunku nieskończoności.

Ernst Hans Gombrich w swojej książce *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej* porusza istotne zagadnienie dotyczące pewnych ograniczeń, jakie wiążą się ze sztuką tworzenia wzorów. Jednym z nich jest – paradoksalnie – nieskończona możliwość powtarzania i rozciągania elementów ornamentu, co stawia przed artystą poważny dylemat: w którym momencie należy skończyć rozwijanie danego wzoru? Style neoklasyczne charakteryzują się lękiem przed pustką, który znamy pod pojęciem *horror vacui*. E. H. Gombrich proponuje jednak pojęcie inne – *amor infiniti*, czyli umiłowanie nieskończoności⁴⁶. Barok jest stylem, do którego najmocniej przyłgnęła etykiетка *horror vacui*. Czy nie jest to jednak pochopne uogólnienie? Staralam się wykazać, że dla człowieka XVII w. idea nieskończoności przestała być tak odległa. Skoro więc myślenie o niej nie budziło już strachu, dlaczego artyści nie mieliby tryumfalnie okazywać swojej z nią zażyłości? Oswald Spengler wskazuje, że jako pierwsze w bezkres wybiegło malarstwo. Wreszcie tło obrazu nabrało tak wielkiego znaczenia, jak pierwszy plan, a horyzont stał się symbolem bezgranicznej przestrzeni świata⁴⁷. Artyści innych dziedzin, w tym Gianlorenzo Bernini, nieograniczone możliwości twórcze człowieka głosili we właściwych im językach – poprzez śmiałość Konfesji św. Piotra, potęgę kolumnady na Placu Watykańskim, czy rzymskie fontanny. Dominującą rolę w tych ostatnich odgrywa oczywiście woda. Jest ona w końcu początkiem wszelkiego życia i życiem samym w sobie, nie można także zapominać o tym, że występuje w trzech różnych stanach skupienia. Woda jest koniecznym warunkiem istnienia, jej obecność jest nieskończonością w sposób absolutny, jeżeli bowiem kiedyś ona zniknie, możemy być pewni, że człowiek zniknie wcześniej.

Kolejną cechą, która pozwala na identyfikację wody z sednem baroku, jest ruch. Bez wątpienia dynamika sztuki XVII w. wywołana była przewrotem kopernikańskim – niewiarygodną jeszcze wtedy teorią, która głosi, że stabilne podłoże, na którym ludzie pewnie stawiają swoje kroki, w rzeczywistości porusza się – nie dość, że wokół własnej osi, to jeszcze wokół Słońca. Wraz z Ziemią poruszał się więc cały barokowy świat. Jako nieporuszony jawił się Bóg, człowiek zaś walczył ze sobą, Szatanem i niespokojnymi czasami. Ruch dotykał nawet budowli, które miały trwać wiecznie, teraz jednak upadły⁴⁸. Artyści baroku często przedstawiali postaci w nagłej chwili przerwania ruchu. Bernini w ułamku sekundy zatrzymał mdlejącą w rozkoszy ekstazy św. Teresę, jak również Dawida, który już niemal wyrzuca kamień z procy w stronę Goliata. Uciekająca przed Apollem Dafne jest chyba najlepszym przykładem – artysta wyrzeźbił ją w migawkowym momencie przemiany w drzewo laurowe, dziewczyna obrasta korą, jednak świat wokół niej wiruje dalej. Woda w fontannach mistrza płynie tak, jak od wieków przez Rzym płynął Tyber. Strumienie poruszają się wśród zatrzymanych w kamiennej chwili postaci ludzkich, zwierzęcych i roślinności. Minie jeszcze wiele lat, zanim atleta na Piazza Navona wypuści z rąk ogon delfina i odpręży swoją spetryfikowaną w zawziętym grymasie twarz. Od niemal czterech wieków potężny Tryton dmie w trymaną w dłoniach muszlę, a woda nieprzerwanie oblewa jego ciało.

Płynąca w fontannach Berniniego woda zawiera w sobie wiele cech, które są kluczowe dla całej barokowej sztuki. Nie-

46 Zob. E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1984, s. 80.

47 Zob. O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1959, s. 153-154.

48 J. Pelc, dz. cyt., s. 155.

ustanny ruch i wynikające z niego poczucie nieskończoności, a także wyrazisty kontrast ze stałością rzeźb, prowadzący nas do jeszcze silniejszej różnicy między naturą i kulturą – to tylko kilka z nich, jednak w moim przekonaniu właśnie te są najistotniejsze. Fontanny, które zdobią place Wiecznego Miasta, są czymś więcej, niż tylko atrakcją turystyczną. Zawierają w sobie ducha epoki, której znakomitym przedstawicielem był Gianlorenzo Bernini. Są świadectwem siedemnastowiecznego niepokoju, zmian i marzeń, które poznać możemy za pomocą tego, co nie poddaje się tak łatwo zmianom, bo jest zmiennością w samej swojej istocie – za pomocą wody.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Bochnak A., *Historia sztuki nowożytnej*, Warszawa-Kraków 1981.
- [2] Chłędowski K., *Rzym. Ludzie baroku*, Warszawa 1957.
- [3] Gombrich E. H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009.
- [4] Klubówna A., *Krajobraz z tęczą. Sylwetki artystów od Fidiasza do Picassa*, Warszawa 1986.
- [5] Pelc J., *Barok – epoka przeciwieństwa*, Warszawa 1993.
- [6] Spengler O., *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, Warszawa 2001.
- [7] Tomkiewicz W., *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971.