

Agnieszka Chwiałkowska

## *Auguste Rodin i Camille Claudel – mistrz i uczennica czy artystyczna symbioza?*

Ona miała niespełna dwadzieścia lat i na przekór całemu światu przyjechała do Paryża po to, by studiować sztukę. On powrócił z ziemi azylu, jaką była wówczas Belgia i został oskarżony o wykonywanie odlewów z ludzkich ciał, wzbudzając tym samym niebywały skandal na salonach. Nie ma pewności kiedy dokładnie się poznali, ale spotkanie to sprawiło, że ona znalazła nauczyciela, poważnie traktującego ją jako rzeźbiarkę, on zaś odnalazł w niej nieustannie powracające natchnienie, które, jak się okazało, tkwiło w jego pamięci do końca życia. Początkowo ich stosunki opierały się jedynie na relacji mistrz i uczennica, ale tylko po to, by „wyżerająca wszystko pasja”<sup>1</sup>, jaką była rzeźba, zarówno dla Auguste’a jak i Camille, połączyła dwa oddzielne organizmy, tworząc artystyczną symbiozę. Rok 1880 był niezwykle ważny zarówno dla Rodina jak i Claudel, którzy prawdopodobnie nie wiedzieli wówczas o swoim istnieniu. Rodzina Claudel, pochodząca z małego miasteczka Tardenois, za namową Alfreda Bouchera

przeniosła się do Paryża po to, by młoda Camille mogła uczyć się na lekcję rzeźby w Atelier Colarossi, a jej brat Paul kształcić się jako pisarz. Do Auguste’a Rodina – dojrzałego i wciąż jeszcze mało znanego artysty – po raz pierwszy od dłuższego czasu uśmiechnęło się szczęście. Pracującego w studiu Laoust rzeźbiarza zauważył Boucher, stwierdzając, że owy fałszerz Rodin był „zdolny do wykonania Wieku brązu bez uciekania się do oszustwa”<sup>2</sup>. Za jego namową kilkunastu młodych artystów wystosowało wspólnie napisany list do dyrektora Administracji Sztuk Pięknych, który przyczynił się do tego, że 2 maja podpisano umowę nabycia *Wieku brązu*<sup>3</sup>, odstępując tym samym od oskarżenia przeciwko artyście.

16 sierpnia 1880 roku rzeźbiarz otrzymał zamówienie, które pomogło mu ugruntować swą pozycję w świecie artystycznym. Administracja Sztuk Pięknych zleciła, jak uważano, obiecującemu artyście, wykonanie „dekoracyjnych drzwi” do mającego powstać w miejscu dawnego Cour des Comptes Muzeum Sztuk Dekoracyjnych. Zamówienie określało jedynie,

1. Y. Lacasse, *Camille Claudel: The Early Works*, [w:] *Camille Claudel and Rodin: Fateful Encounter*. Katalog wystawy, Musée national des beaux-arts du Québec, 26. May – 11. September 2005, Detroit Institute of Arts, 2. October 2005 – 5. February 2006, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 3. March – 15. June 2006, Paris 2005, s.20.

2. A. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 32.

3. *Taż*, *Rodin in 1882: On the road to success*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 32.



1

że dzieło powinno być „udekorowane płaskimi reliefami inspirowanymi *Boską Komedią* Dantego”<sup>4</sup>.

Cztery lata później, w trakcie nieustającej pracy nad *Wrotami*, Rodin otrzymał zamówienie od komitetu miasta Calais na wykonanie monumentalnego pomnika, którego zadaniem było upamiętnienie Eustache'a de Saint-Pierre'a i jego

współtowarzyszy, którzy w obronie miasta wyruszyli na pewną śmierć do obozu najeźdźcy. Artysta, który początkowo korzystał jedynie z usług pomocników, takich jak Almir Huguet czy Léon Fourquet<sup>5</sup>, teraz potrzebował również wielu asystentów. Przytłoczony ogromną ilością pracy, zatrudnił nawet kilka kobiet<sup>6</sup>. Jak sugeruje Ruth Butler, były to: Madeleine Jouvray (podpisała list datowany na 29 grudnia 1883), Thérèse Caillaux (wystawiła swoje prace na salonie jako uczennica Rodina i Bouchera w 1883 oraz 1884 roku), Sigrid z Forselles (jako swój podała adres pracowni Rodina), Amélia Casini (w liście do Rodina z 1883 Léon Lhermitte dziękuje mistrzowi za przyjęcie jej do studia), oraz Angielki: Amy Singer, Emily Fawcett i Jessie Lipscomb<sup>7</sup>. W grupie praktykantów znalazła się również niemieckim zdolna rzeźbiarka – Camille Claudel, o której mówiono, że była „cicha i pilna, siedziała na swoim małym krześle. [...] Zajęta wyłącznie swoją pracą formowała glinę i modelowała stopę lub dłoń postaci umieszczonej tuż przed nią”<sup>8</sup>. Istnieje jednakże hipoteza mówiąca o tym, że kobieta mogła poznać swego mistrza nieco wcześniej. Potwierdzać to zdaje się przechowywana w Musée Rodin portretowa fotografia (il. 1), która wykona została przez Césara i według sugestii Yvesa Lacasse'a powinna być datowana na 1881 rok. Jeśli przypuszczenie badacza potwierdziłoby się, wówczas można by stwierdzić, że pierwszy wizerunek artystki jaki stworzył Auguste, czyli popiersie *Camille* z krótkimi włosami (il. 2) mogło zostać wyrzeźbione już w 1882 roku<sup>9</sup>. Co więcej, na

4. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 37.

5. *Taż*, *Rodin in 1882...*, s. 57.

6. *Tamże*, s. 40.

7. R. Butler, *Rodin. The shape of a genius*, Ne Haven 1993, s. 181-2.

8. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 40.

9. *Taż*, *Tête-à-Tête. [w:] Camille Claudel and Rodin...*, s. 69.



2

ten sam rok datowany jest bezcenny dziennik artysty, na którego wewnętrznej stronie okładki znajdują się informacje dotyczące Wrót oraz obecności trzech osób w studiu mistrza między lutym i lipcem. Dwie z nich to doskonale znani modele – Adèle Abbruzzesi i César Pignatelli, trzecią osobą jest niejaka „Camille”. Nie mamy żadnej pewności, czy dziennik mówi o Mlle Claduel, ale nie posiadamy również żadnej wiedzy o fakcie przebywania w tym czasie w jego studiu jakiegokolwiek innej kobiety o tym imieniu<sup>10</sup>. Tym bardziej, że Boucher, który dawał rady młodej artystce, mógł ich ze sobą poznać wcześniej, ponieważ Camille być może należała do grupy rzeźbiarzy, która wstawiła się za Rodinem po odrzuceniu *Wieku brązu*.

Niewątpliwie, dzięki swojej pracowitości jak i silnemu charakterowi, którego, jak określa cioteczna wnuczka artystki – Reine-Marie Paris, nie łagodził „Ani wiatr, ani lasy zalewane potokami deszczu, ani surowe życie wiejskie”<sup>11</sup>, Camille zajmowała ważne miejsce w atelier na 117 rue Notre-Dame-des-Champs. Szybko powierzono jej obrabianie marmurów i doprowadzanie dzieł do takiego stanu, by mistrz mógł nadać im ostateczny szlif. Jak uważa biografka Auguste’a – Judith Clavel – była ona „mądrą i przewidującą współpracownicą. Rodin dopuszczał ją do własnych prac, we wszystkim pytał o zdanie...<sup>12</sup>.” Mademoiselle Claduel miała to wszystko czego brakowało prawie niepiśmiennej i nie zainteresowanej sprawami intelektualnymi żonie

Rodina, Rose<sup>13</sup>. Prawdopodobnie to sprawiło, że w krótkim czasie rzeźbiarka, rozumiejąca go wówczas jak nikt inny, stała się kimś więcej niż tylko uczennicą. O ich zażyłej znajomości świadczą, datowane na koniec 1883 roku, listy skierowane do Rodina, w których autorzy przekazywali najlepsze życzenia nie dla towarzyszk jego życia – Mlle Beuret, ale dla Camille. Co więcej, świadczą one, że romans mistrza był powszechnie znany w kręgach paryskich<sup>14</sup>.

W 1884 roku będący u szczytu sił artystycznych Rodin, w odniesieniu do wiersza Victora Hugo „Zima na mej głowie, lecz wieczna wiosna w sercu moim”<sup>15</sup>, wyraził ogromną radość w rzeźbie, która rok wcześniej została wystawiona w galerii Georgeseta Petita jako Grupa, gips, a od tego czasu nosiła nowy tytuł – *Wieczna wiosna* (il. 3)<sup>16</sup>. Mówiono, że utwór ten odnowił uczucia, które mistrz żywił do swej uczennicy<sup>17</sup>, a wystawiony w 1884 roku brąz stał się jedynie namacalnym dowodem przypieczętowującym plotki. Rzeźba, która początkowo miała stanowić część *Wrót piekieł* (ostatecznie nie została włączona w całość), dostarcza nam informacji o sposobie pracy mistrza – niejednokrotnie wykorzystywał on fragmenty wcześniej powstałych dzieł, tworząc asamblaże. Korpus ciała młodej kobiety, będącej fragmentem grupy, jest niczym innym jak *Torsem Adèli* (il. 4) wzbogaconym o przedłużone nogi, ramiona i głowę. Co więcej, Auguste umieścił go również po lewej stronie *Mysliciela* w górnym rogu *Wrót*<sup>18</sup>. Od tego czasu dzieła mistrza i jego uczennicy będą lustrzanym

10. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 38-40.

11. M. Laurent, *Rodin*, Warszawa 1991, s. 71.

12. Tamże, s. 72.

13. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rodin and Camille Claudel*, New York 1994, s. 35.

14. Autor nieznan, *Joint Chronology*, w: *Camille Claudel and Rodin...*, s. 301.

15. Le Normand-Romain, *Camille, My beloved in spite of everything*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 81.

16. Tamże.

17. Tamże.

18. Autor nieznan, *The Eternal Spring*, <http://www.boutique-musee-rodin.fr/en/sculpture-reproductions/73-the-eternal-spring-3533231000152.html>, dostęp z dnia 20.03.2012

3 odbiciem uczuciowych zmian zachodzących pomiędzy kochankami. Ich gipsowe, terakotowe i marmurowe pary będą przepełniać żądza i namiętność, które, jak się okaże, w połączeniu z wybuchowym charakterem Camille i niezdecydowaniem Auguste'a, zniszczą uczucie, po którym

nieustannie będzie powracać w jego dziełach, odnajdziemy ją w grupach takich jak: *Paolo i Francesca*, *Fugit Amor*, czy też w *Danaidzie*, *Rekonwalescentce*. Kobieta, która wymagała od Rodina porzucenia prowadzonego dotychczas przez niego życia, jak i również odejścia od wieloletniej towarzyszki, była wielką



pozostanie jedynie bolesny dialog prowadzony w kolejnych rzeźbiarskich figurach. Jednakże bez względu na to, czy Mlle Claudel będzie w związku z Rodinem, czy też nie, jej twarz

i ostatnia miłością Auguste'a, mimo wielu jego późniejszych romansów<sup>19</sup>. Kiedy odeszła, pisał: „Nie mogę dłużej wytrzymać dnia nie widząc Ciebie. W przeciwnym wypadku chorobliwe

19. Schmoll gen. Eisenwerth, dz.cyt., s. 120.



szaleństwo. Dość. Dłużej już nie pracuję, szkodliwe bóstwo, i kocham Cię namiętnie. Moja Camille, zapewniam Cię, że nie ma żadnej innej kobiety, że cała moja dusza należy do

Ciebie”<sup>20</sup>.

Niewątpliwie związek Auguste’a i Camille był owocny dla obydwójga, wywarli oni na siebie duży wpływ, zarówno na podłożu prywatnym jak i zawodowym. Dziennikarz Mathias Morhardt, będący autorem najważniejszej biografii, opublikowanej za życia artystki, podaje, że do najwcześniejszych prac Mlle Claudel należała wykonana w wieku dwunastu lat grupa *Dawid i Goliat*<sup>21</sup>. Jak sugeruje Reine-Marie Paris, która utworzyła galerię prac Camille, innymi dziełami powstałymi przed rozpoczęciem artystycznej współpracy rzeźbiarzy jest: *Głowa Bismarcka*, datowana na lata 1879-81 (kolekcja prywatna), *Diana*, wykonana prawdopodobnie w 1881 roku (znajduje się w kolekcji rodziny artystki) oraz *Popiersie Młodego Achillesa*,

pochodzące z 1881 roku (znajduje się w Musée Bertrand de Chateauroux)<sup>22</sup>. Yves Lacasse do opisanej powyżej grupy zalicza



20. List od A. Rodina do C. Claudel sprzed maja 1886. Archiwum Musée Rodin, cyt. za: *Camille Claudel and Rodin...* s. 370.

21. Lacasse, dz. cyt. s. 19.

22. R. M. Paris, *Les Sculptures*, <http://camilleclaudel00.free.fr/spip.php?rubrique10>, dostęp z dnia 11.04.2012.

23. Lacasse, dz. cyt., s. 27.

24. Tamże, s. 25.

jeszcze popiersie *Starej Heleny*<sup>23</sup>, „służącej Madame Claudel, kobiety z Alzacji”, której wizerunek, jak uważał Morhardt, jest poważny, przemyślany i można w nim wyczuć „nadmierną wierność wobec modela!”<sup>24</sup>. Zestawiając te dzieła z powstałymi w podobnym czasie pracami Auguste’a, takimi jak choćby *Popiersie Jeana-Paula Laurensa*, *Myśliciel*, czy wizerunek portretowy *Alberta-Ernesta Carrier-Belleuse’a*, zauważymy, że styl artystów jest całkowicie różny. Wszystko jednak zmienia się około lat 1884-85.

Rodin, w atelier pełnym modeli, praktykantów, twórców form i odlewników, w dalszym czasie pracuje nad *Wrotami Piekieł* i *Mieszczanami z Calais*. Pracę nad niemalże każdym studium rozpoczyna od wykonania figury w glinie, po czym sam nadzoruje zrealizowanie rzeźby w innym materiale, nadając jej ostateczny szlif<sup>25</sup>. W tym samym czasie, „biorąca udział w dziele mistrza<sup>26</sup>” Camille, zainspirowana jego rzeźbą, tworzy *Kucającą kobietę* (il. 5), która, jak uważa Morhardt, jest pierwszą pracą powstałą w studiu Rodina przed *Popiersiem Louise*<sup>27</sup>. Rzeźba, pozostająca w dialogu z pracą Auguste’a o tym samym tytule, tak samo ignoruje „akademickie zasady swoich czasów”<sup>28</sup>. Jednakże, mimo wielu podobieństw, wymowa dzieła jest całkowicie inna. Jak pisze Ruth Butler, w *Kucającej kobiecie* (il. 6) dłuta Rodina: „[...]Ręka dotykająca piersi wskazuje na erotyczny charakter pracy; zaś druga, chwytająca stopę, przypuszczalnie odnosi się do francuskiego wyrażenia »prendre son pied«

używanego wśród prostytutek”<sup>29</sup>. Postać wyrzeźbiona przez Camille nie eksponuje swoich kobiecych walorów, jest zamknięta i nieśmiała. Poza, jak się nam wydaje, obserwowanej przez wszystkich kobiety, jest scalona, niewątpliwie pragnie ona ukrycia, przypominając nam tym samym inną pracę autorstwa rzeźbiarki – *Pochylającego się mężczyznę*<sup>30</sup>.

Zarówno w twórczości artystycznej, jak i w życiu prywatnym ścieżki Camille i Auguste’a łączą się nierozdzielnie, a potwierdza to wystawiony w 1886 roku assemblaż *Jestem piękna*, stworzony z dwóch istniejących już figur: *Kucającej kobiety* i *Spadającego mężczyzny*<sup>31</sup>. Mimo tego, że początkowymi źródłami inspiracji Camille był renesans florencki, styl Donatella i rzeźba francuska XVII i XVIII wieku, w pracach z omawianego okresu do głosu wyraźnie dochodzi wpływ mistrza<sup>32</sup>. Również na ten sam rok datuje się dwie rzeźby, jedną wykonaną przez Camille, ukazującą *Głowę dziewczyny*



25. Autor nieznan, *Camille Claudel & Rodin: Fateful Encounter*, Oct.9 – Feb. 5, [http://www.dia.org/exhibitions/claude\\_rodin/preview2.asp](http://www.dia.org/exhibitions/claude_rodin/preview2.asp), dostęp z dnia 02.12.2011.

26. Laurent, dz. cyt., s.72.

27. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 60.

28. Autor nieznan, *Auguste Rodin |The Crouching Woman |Collection |The National Museum of Western Art, Tokyo*, <http://collection.nmwa.go.jp/en/S.1959-0020.html>, dostęp z dnia 23.04.2012.



z kokiem (il. 7) oraz drugą pt. *Płacz* (il. 8), dłuta Auguste'a. Zarówno w jednym, jak i drugim studium w niemalże identyczny sposób wyciągnięto do przodu dolną część żuchwy, modelując prawie jednakowo podbródek i kości policzkowe. Zastosowano tę samą skalę oraz w taki sam sposób ukazano prążkowane włosy<sup>33</sup>.

O ścisłej kolaboracji i jedności artystycznego wyrazu prac obydwójga artystów może również świadczyć



przechowywana w Musée Rodina *Głowa śmiejącego się człowieka* (il. 9). Według Antoinette Le Normand-Romain rzeźba mogła zostać wykonana przez jednego z asystentów pod kierownictwem mistrza. Po porównaniu *Głowy* z innymi studiami podobnej wielkości wykonanymi przez mistrza, jak np. ze studiami *Głowy* Jeana de Fiennesa, wiemy, że owym asystentem nie mógł być nikt inny, jak tylko ten, kogo rzeźbiarski styl równy był Rodinowemu<sup>34</sup>.

29. Tamże.

30. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 60.

31. Autor nieznan, *I am beautiful*, <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/i-am-beautiful..> dostęp z dnia, 22.04. 2012.

32. R. Masson, *Camille Claudel The Portraitist*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 123.

33. Le Normand-Romain, *In Rodin's studio...*, s. 61.

34. Taż, *Claudel or Rodin?*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 67.

35. Taż, *In Rodin's Studio...*, s. 43.

36. Tamże., s 82.

Również rok 1884 jest niezwykle ważnym w artystycznym rozwoju Auguste'a i Camille. Kiedy mistrz w wirze szafu pracuje nad kolejnymi postaciami do *Wrót Piekieł*, miasto Calais, chcące już kilkakrotnie złożyć hołd heroizmowi swoich przodków, pragnie wznieść pomnik sześciu bohaterów, którzy uratowali rodzimą ziemię przed królem Anglii – Edwardem III. Żaden z wcześniejszych projektów nie został ukończony, a teraz odczuto potrzebę utwierdzenia tożsamości starego Calais, które miało zostać zjednoczone z sąsiednią społecznością Saint-Pierre<sup>35</sup>.

Mer miasta Calais, Omer Dewavrin, kierując się radą Paula Isaaca, który jako osobę odpowiednią do wykonania rzeźby polecił Rodina, po rozmowie z artystą i obejrzeniu jego pracowni, złożył u niego zamówienie na wykonanie monumentu<sup>36</sup>. Dla Auguste'a – rzeźbiarza patrioty – podjęcie takiego tematu stało się ogromną szansą, która służyła również ugruntowaniu jego pozycji w oczach opinii publicznej<sup>37</sup>.

XIV-wieczna historia czynu Mieszczan z Calais była doskonale znana, skomentował ją już Wolter w *Eseju o obyczajach*. W XIX wieku stanowiła źródło inspiracji dla wielu obrazów, rysunków i projektów rzeźbiarskich, wszyscy jednakże podchodzili do tematu jednakowo, eksponując jedynie postać Eustachego de Saint-Pierre'a<sup>38</sup>.

Rodin bez chwili zwłoki wyruszył do Calais, by rozpocząć pracę. Niedługo później napisano: „Wynajduje różne rzeczy,

pożyczył kroniki Froissarta i czyta rozdział o tym, jak francuski król Filip nie chciał oddać miasta Calais, i jak angielski król Edward je zajął! Pod wrażeniem relacji Froissarta nie przedstawi jednego mieszczanina z Calais, ale sześciu bohaterów razem; nie można ich rozdzielać. Sześciu za uzgodnioną sumę”<sup>39</sup>.

W 1347 roku, w trakcie wojny stuletniej, król Francji Filip VI opuścił miasto, pozostawiając je na łaskę Anglików. Po rocznym oblężeniu Edward III zgodził się oswobodzić miasto pod warunkiem, że sześciu wybitnych obywateli odda się w jego ręce, „aby z nimi postąpić według jego woli”<sup>40</sup>. Zażądał, aby opuścili miasto jedynie w samych koszulach, z powrozami u szyi i kluczami do miasta<sup>41</sup>. Jak uważa Rainer Maria Rilke, dla Rodina był to wystarczający materiał: „Wyczuł od razu, że istnieje w tej historii chwila, w której stało się coś wielkiego, coś co nie znało nazwy ni czasu, coś niezależnego, a prostego... Widział sposób, w jaki ci mężczyźni rozpoczęli swoją wędrówkę; poczuł, jak w każdym z nich raz jeszcze ocknęło się całe życie, które przeżył... Ukształtował ich nagich, każdego z osobna, w pełnej wymowie ich dreszczem przejętych ciał. Nadnaturalnej wielkości, w naturalnej wielkości ich decyzji”<sup>42</sup>.

Według Alberta Elseny, pod koniec października 1884 roku Rodin ukończył pierwszą makietę. Pełen zadowolenia z rzeźbiarskiego szkicu, napisał: „Pomysł wydaje mi się kompletnie oryginalny z punktu widzenia architektury i rzeźby. Niemniej jednak to sam

37. A. Elsen, R. F. Jameson, *Rodin's Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, Stanford 2003, s. 178.

38. Laurent, dz. cyt., s. 15.

39. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 43.

40. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, Kraków 1963, s. 87.

41. Laurent, dz. cyt., s. 82.

42. Rilke, dz. cyt., s. 88-90.

43. Elsen, Jameson, dz. cyt., s. 69.



temat jest ważny i on narzuca heroiczną koncepcję. Ogólny efekt sześciu postaci poświęcających się jest ekspresyjny i poruszający. Piedestał jest triumfalny i niesie z sobą załączki cech łuku triumfalnego, ale nie kwadrygę (rydwan zaprzężony czterema końmi), lecz ludzki patriotyzm, zaparcie i cnotę<sup>43</sup>. Ale jak się szybko okazało, artystyczna wizja przepełniona bólem, strachem i fatalizmem zaszokowała komitet miasta, który oczekiwał grupy bardziej wyrazistej, takiej jak *Marsylianka* Rude'a: „Nie tak wyobrażamy sobie naszych chwalebnych ziomków, udających się do obozu króla Anglii. Ich zrezygnowana postawa obraża nas”<sup>44</sup>. Fragment powyższego listu może świadczyć o istnieniu dwóch koncepcji dotyczących realizacji pomnika. Jednej – stworzonej przez radę miasta, która chciała, aby mężczyźni byli ukazani w sposób chwalebny i dumny, jak przystało na bohaterów, oraz drugiej – ukształtowanej przez mistrza, oczywiście całkowicie odmiennej.

Komitet Calais domagał się wielu zmian, a Rodin nieustannie wytaczał nowe argumenty: „Wiecie, że jedna poprawka psuje harmonię i trzeba wprowadzać następne. Rzeźba, niczym sztuka teatralna lub opera, rozpada się, gdy się coś ujmie i wówczas trzeba ogromnym wysiłkiem opracować inną harmonię...”<sup>45</sup>

Jednakże ostatecznie, jak podkreśla Albert Elsen, artysta narzucił swoją wizję radzie miasta oraz odbiorcom i między innymi właśnie na tym polegała nowoczesność *Mieszczan*<sup>46</sup>.

Nie zmienia to jednak faktu, że takowe dwie, całkowicie różne koncepcje mogły istnieć, a dowodem mówiącym o tym mogą być wykonane w tym czasie dwie rzeźby, jedna Auguste'a, druga Camille. Jest to okres, kiedy Rodin wciąż pracuje nad *Wrotami Piekieł*. Wiemy, że w jego studiu przebywają zatrudnieni do pomocy przy tym zleceniu praktykanci i pomocnicy, w tym Mille Claudel, której praca cieszy się dużym uznaniem swego nauczyciela i kochanka. Dodatkowo, według Monique Laurent, około 1885 roku artysta wykonał samodzielne rzeźby takie jak: *Psyche-Wiosna*, Ta, która była piękną płatnerzową, *Idylla*, *Młoda matka*, *Myjąca się Wenus*, *Danajda* oraz *Męczennica*<sup>47</sup>. Jak wynika z powyższych informacji, okres ten był niezwykle pracowity dla mistrza, a komitet Calais usiłował dodatkowo wymóc na nim duże zmiany. Wiemy, że Rodin nie miał ochoty podążyć za wizją niosącą ze sobą całkowicie inną wymowę. Według katalogu zbiorów Galerii Coskun w Londynie, Auguste właśnie w tym samym czasie (1885 rok) zaczął rzeźbić głowę *Gigantiego* (il. 10). Dziś rzeźba ta, przypominająca raczej jeden ze wstępnych szkiców, prezentowana jest jako odlew wykonany w brązie. Jest to ewidentnie stadium początkowe, dlatego też przypuszczam, że wraz z innymi głowami rzeźba znajdowała się w studiu mistrza, a odlew został wykonany już po jego śmierci. Rodinowski *Giganti* zdaje się potwierdzać hipotezę o istnieniu drugiej koncepcji. Mistrz być może podjął próbę „dopasowania się” do wymaganej stylistyki, o czym świadczy bardziej dumny i wyniosły szkic rzeźbiarski. Ale jak widać, owa

44. Laurent, dz. cyt., s. 82.

45. Tamże.

46. Elsen, Jameson, dz. cyt., s. 65.

47. Laurent, dz. cyt., s. 156.

48. Schmoll gen. Eisenwerth, dz. cyt., s. 28.

49. L. Oullet, *Camille's Exile, Rodin's Glory*, [w:] *Camille Claudel and Rodin...*, s. 295.



próba nie trwała długo.

Z tego samego czasu znana jest nam jeszcze jedna głowa, ukazująca tego samego modela, jednakże wykonana przez Camille. *Giganti* (il. 11) bacznej uczennicy nosi pewne podobieństwo i spójność z głową Rodina. Ogólna bryła głowy oraz sposób ułożenia włosów świadczą o tym, że modelem był mężczyzna o takiej samej fizjonomii. Ekspresja zawarta zarówno w jednej, jak i drugiej rzeźbie jest do siebie bardzo podobna. W dodatku jest ona dokładnie taka, jakiej wymagał od mistrza komitet z Calais. Mimo tego, że głowa wykonana przez Camille jest efektem finalnym, a praca Auguste'a jedynie początkowym szkicem rzeźbiarskim, nie można nie zauważyć podobieństwa również w detalach. Zarówno w jednej, jak i drugiej głowie linia brwi zarysowana została w podobny sposób, rozstawienie oczu jest takie samo, tak jak ukształtowanie kości policzkowych oraz linii zmarszczek wokół ust i nosa. Usta *Gigantiego* Camille są dumnie zaciśnięte, Rodinowskie – otwarte, ucho nie zostało w ogóle wymodelowane, zaś Mlle Claudel ukazała małżowinę uszną z dużą dokładnością. Tak samo przedstawiła nos, który w rzeźbie Rodina jest po prostu niedokończony. Niemożliwe, aby mistrz nagle zobaczył modela w całkowicie innym świetle, ponieważ doskonale znał jego fizjonomię – pozował mu już wcześniej do postaci Ugolina<sup>48</sup>.

Wspólne cechy obydwu rzeźb oraz czasowa zbieżność

w ich wykonaniu (głowa zrobiona przez rzeźbiarkę została wystawiona w maju 1885, a więc pracę nad nią musiała rozpocząć najpóźniej z początkiem roku, czyli w tym samym czasie, kiedy Auguste pracował nad drugą makietą) świadczą o tym, że Camille na prośbę mistrza mogła rozwinąć koncepcję wykonanego przez niego studium. Auguste prawdopodobnie zaczął pracę nad wyniosłym wizerunkiem mieszczanina, czego dowodem jest jedynie londyński szkic, który później, rzeźbiarka rozwinęła, tworząc swój wizerunek *Gigantiego*. Głowa wykonana przez młodą artystkę mogła być gotowym dziełem, czekającym jedynie na włączenie do całości projektu, tym samym była zgodna z koncepcją, której rozwinięcia rada Calais oczekiwała od Rodina. Dziś rzeźba znana jest jako samodzielna praca, którą Mlle Claudel wystawiła po raz pierwszy 1 maja 1885 roku na Salon des Artistes Français<sup>49</sup>. Baron Alphonse de Rothschild, ujęty indywidualizmem sportretowanego mężczyzny, zakupił posiadającą dwukrotną sygnaturę Camille popiersie i podarował je Musée des Beaux-Arts w Cherbourgu<sup>50</sup>. Przypuszczalnie powstały co najmniej cztery brązy przedstawiające głowę *Gigantiego*. Jeden, który został wystawiony w 1885 roku w Paryżu, jest prawdopodobnie tym zakupionym przez Barona Alphonse'a de Rothschilda. Drugi, niepodpisany, znajduje się w posiadaniu muzeum w Lille. Trzeci odlew zakupił H. Fontaine tuż przed 1913 rokiem, zaś w kolekcji Kunsthalle Bremen znajduje się ostatni, z krótką szyją, która posiada sygnaturę Rodina. Jak uważa Schmoll gen. Eisenwerth, rzeźba została

50. Schmoll gen. Eisenwerth, dz. cyt., s. 28.

51. Schmoll gen. Eisenwerth, dz. cyt., s. 28-30.

52. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 62.

53. Schmoll gen. Eisenwerth, dz. cyt., s. 28.





12

nabyta w 1960 roku jako dzieło Auguste'a, co ewidentnie świadczy o jedności stylu mistrza i uczennicy. Ową głowę wyprodukował prawdopodobnie przedsiębiorczy handlarz dziełami sztuki lub właściciel odlewni, który usunął części z autentyczną sygnaturą, po czym na pozostałej części wrył nazwisko Rodina<sup>51</sup>. Z kolei Antoinette Le Normand-Romain twierdzi, że zainteresowany od około 1885 roku twórczością Camille Léon Gauchez zakupił dwa brązy, które dodatkowo, jak większość odlewów z lat 80., nie posiadają znamienia odlewni. Przypisuje się ich autorstwo Charlesowi Adolphe'owi Gruetowi, on jednak nie mógł ich wykonać. Możliwe, że twórcą odlewów był François Rudier lub Griffoul et Lorge, ponieważ wszyscy wyżej wymienieni odlewnicy pracowali w latach 80. dla rzeźbiarza<sup>52</sup>.

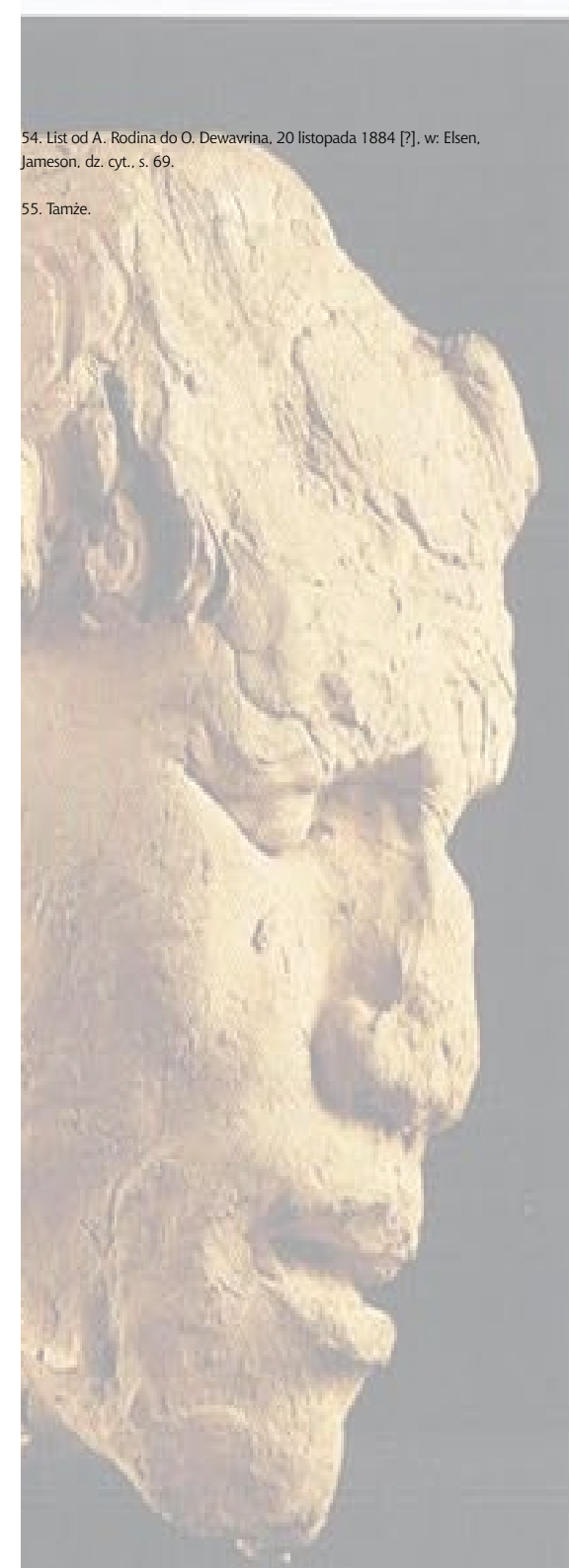
Faktem zaskakującym i mogącym świadczyć o niezwykłym talencie młodej rzeźbiarki jest to, że jedna z jej tak wczesnych prac cieszyła się aż tak dużym uznaniem, co więcej, nie tylko wśród kolekcjonerów, ale i krytyki. Claudelowski *Giganti* zyskał uznanie również samego Rodina, który, być może chcąc złożyć hołd jej talentowi, wykorzystał wykonaną przez nią głowę do postaci *Chciwości* w rzeźbie ukazującej dwa śmiertelne grzechy – *Żądzę i Chciwość* (il. 12)<sup>53</sup>. Grupa została

początkowo wykonana jako część *Wrót Piekieł*, umieszczono ją w dolnym lewym rogu prawego skrzydła. Wymodelowany później jako samodzielna rzeźba gipsu datuje się na około 1887 rok.

W tym samym czasie, kiedy Camille odnosiła pierwsze sukcesy na Salonie i kształtował się jej styl artystyczny, Rodin wciąż pracował nad makietą. Według Alberta Elseny, kilka tygodni po pierwszym spotkaniu z Dewavrinem, prawdopodobnie pod koniec października 1884 roku, mistrz wykonał makietę *Mieszczan z Calais*. O swoim entuzjazmie artysta mówi w listach: „Od zaszczytu Twojej wizyty myślałem o pomniku i szczęśliwie napotkałem myśl, która mi się spodobała, wykonanie której byłoby oryginalne... Wykonam tym samym gliniany model,

54. List od A. Rodina do O. Dewavrina, 20 listopada 1884 [?], w: Elsen, Jameson, dz. cyt., s. 69.

55. Tamże.





który sfotografuję, i byłbym wdzięczny, jeśli poparłbyś mnie, gwarantując mi swój istotny wpływ... Ukończyłem właśnie szkic w glinie i kazałem go odlać”<sup>54</sup>.

W liście do P. A. Isaaca, którego Dewavrin poprosił o kierowanie p a r y s k i m komitetem, Rodin

rozszerzył swoje idee: „Jeśli Ci panowie stwierdzą, że makieta jest niewystarczająco rozwinięta, rozwinę ją bardziej i trochę powiększę”<sup>55</sup>. W styczniu 1885 roku, kiedy powstał model w skali 1:3, artysta napisał burmistrzowi: „Zamierzam studiować kilka ekspresyjnych głów portretowych z prowincji dla towarzyszy Eustachego”<sup>56</sup>. Nie mamy pewności co do tego, w jaki sposób Rodin kwalifikował i wybierał modeli oraz jak długo to trwało. Według przypuszczeń Musée Rodin, rzeźbiarz, poszukując pierwowzoru postaci *Wissanta*, sięgnął do samych źródeł. Odpowiednie rysy odnalazł w osobie aktora pochodzącego z Boulogne-sur-Mer z regionu Nord-

Pas-de-Calais, Ernesta Alexandre’a Honoré Coquelina. Do dziś w archiwum Hôtelu Biron przechowywana jest odbitka zdjęcia autorstwa P. Boyera, przedstawiająca uśmiechniętego aktora (il. 13). Taka sama fotografia została umieszczona na 33 stronie w 500 *Celebrités Contemporaines* autorstwa Felixa Potina<sup>57</sup>. Fizjonomia roześmianej twarzy Francuza, który posługiwał się pseudonimem artystycznym Coquelin Cadet, mimo innej ekspresji wykazuje wiele cech podobieństwa ze studium postaci *Pierra de Wissanta typu C* (il. 14). Zarówno w jednej, jak i drugiej głowie struktura kośćca budującego górną część czaszki jest taka sama. Dolna nieco różni się od siebie, żuchwa i kości policzkowe w popiersiu *Pierra de Wissanta typu C* są wyraźniej zaznaczone, tak samo jak i zakola. Być może stosując właśnie taki zabieg, artysta chciał nieco postarzyć swojego modela, nadając jego twarzy bardziej poważny i cierpiętniczy wyraz. Zarówno Cadet, jak i *Wissant* mają charakterystyczne, wyraźnie zaznaczone i umieszczone na tej samej wysokości brwi, głęboko osadzone oczy i prosty, klasycznie ukształtowany nos. Czoło jest wysokie, a u *Wissanta* dodatkowo poorane zmarszczkami. Ich usta są pełne, ostro zakończone w kącikach, a dolna warga wyraźnie wydatniejsza od górnej. Wizerunek *Pierre’a de Wissanta typu C* i fotografia modela są doskonałym świadectwem mówiącym o sposobie pracy artysty, pokazującym zarazem w jakim stopniu reinterpretował i przekształcał modela.

W lipcu druga makieta została ukończona<sup>58</sup>, a przez resztę roku, aż do 1887, według Antoinette Le Normand-Romain,

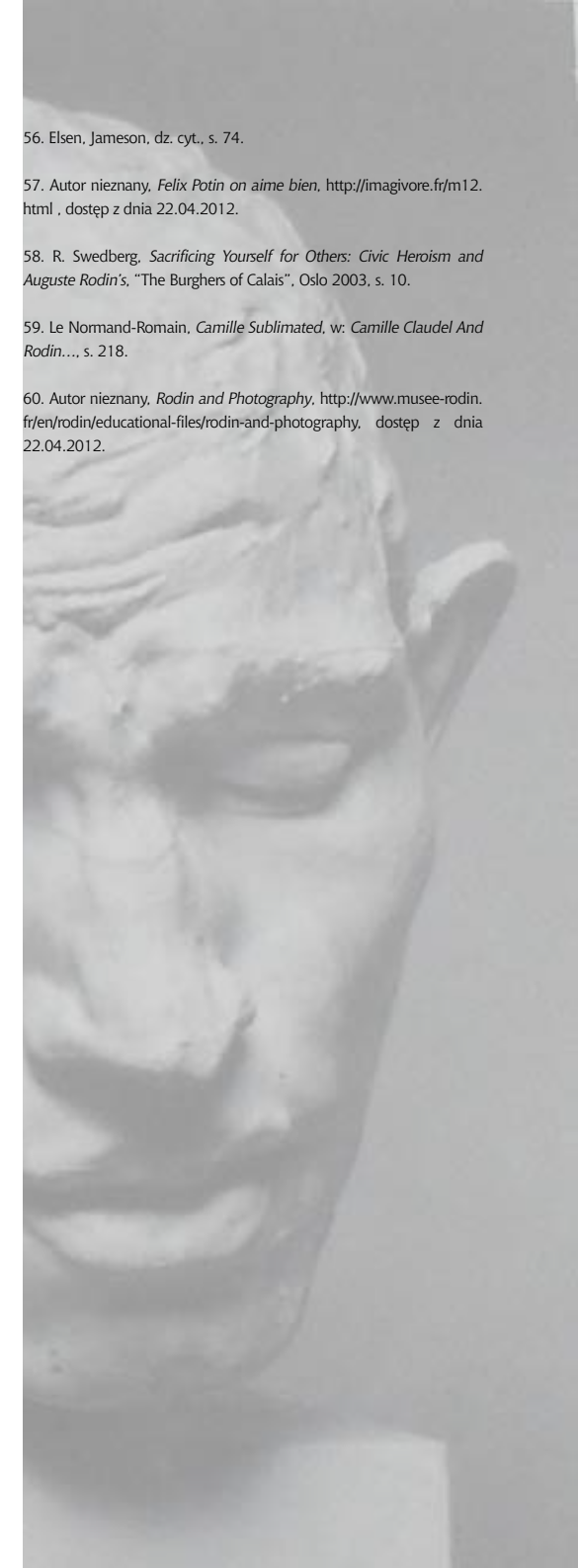
56. Elsen, Jameson, dz. cyt., s. 74.

57. Autor nieznan, *Felix Potin on aime bien*, <http://fimagivore.fr/m12.html>, dostęp z dnia 22.04.2012.

58. R. Swedberg, *Sacrificing Yourself for Others: Civic Heroism and Auguste Rodin's "The Burghers of Calais"*, Oslo 2003, s. 10.

59. Le Normand-Romain, *Camille Sublimated*, w: *Camille Claudel And Rodin...*, s. 218.

60. Autor nieznan, *Rodin and Photography*, <http://www.musee-rodin.fr/en/rodin/educational-files/rodin-and-photography>, dostęp z dnia 22.04.2012.



rzeźbiarz pracował nad powiększeniem swoich postaci do naturalnych rozmiarów, co miało miejsce, jak uważa badaczka, „w obecności Camille i zdecydowanie przy jej pomocy”<sup>59</sup>. Wszystko to potwierdza znajdująca się w Musée Rodin fotografia, datowana na około 1886 rok i wykonana przez Karla Bodmera, przedstawiająca całą postać nagiego *Pierre’a de Wissanta*<sup>60</sup>. Wiemy również, że powstał on w grupie trzech pierwszych spośród sześciu figur<sup>61</sup>. Dodatkowo, również dzięki Antoinette Le Normand-

Romain, wiemy, że „ostateczne figury, dość różniące się od szkiców, były przygotowywane w studiach głów i rąk, a potem, jak to było w zwyczaju Rodina, wykonywane w naturalnym rozmiarze, nagie”<sup>62</sup>.

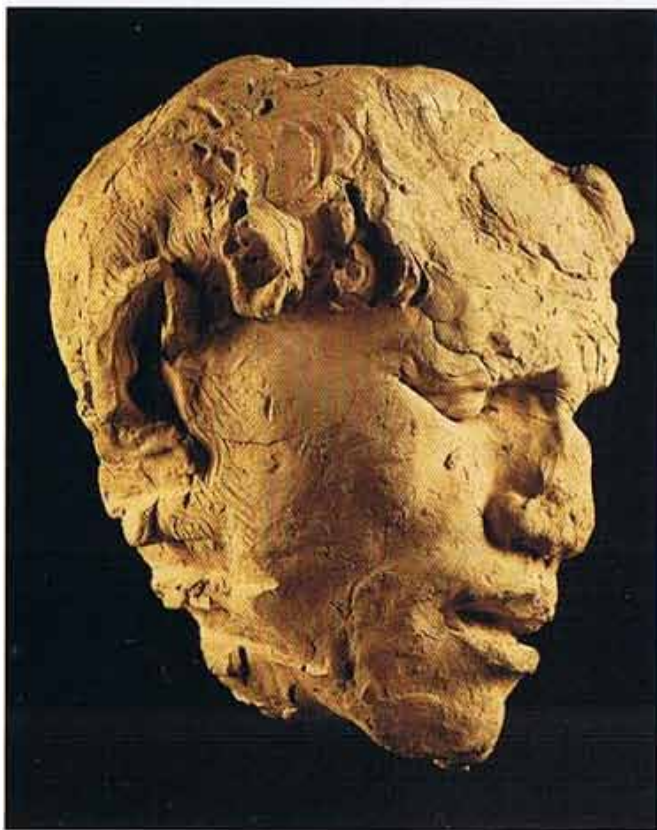
Jak wynika z tych informacji, prawdopodobnie w 1885 roku artysta rozpoczął studia nad głowami do poszczególnych mieszczan „dla towarzyszy Eustachego”, którego wizerunek mógł już wówczas istnieć. Postać starca, który poprowadził pozostałych pięciu obywateli do obozu Edwarda III, nie

61. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 218.

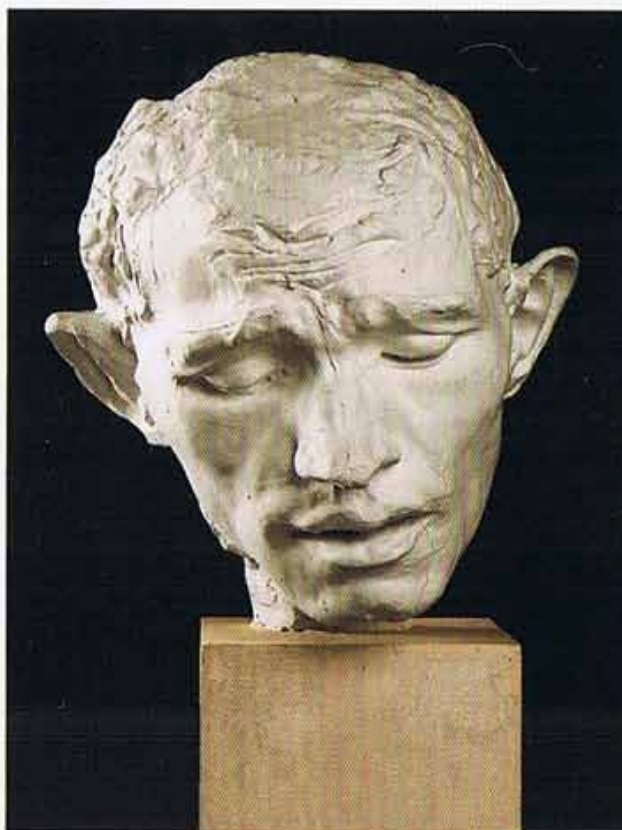
62. Tamże, s. 51.

63. Tamże, s. 52-3.

64. Masson, dz. cyt., s. 127.



15



16



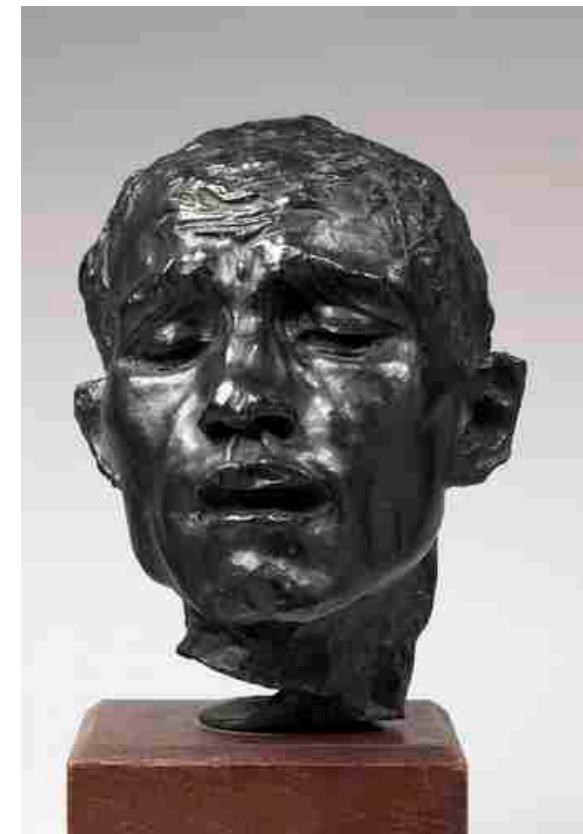
17

pozostawia żadnych wątpliwości – nie ma tutaj dumy ani chwały. Koncepcja jest taka, jaką mistrz widział od początku. Różnice w wykonaniu tego oraz innego studium do grupy *Mieszczan z Calais* nasuwają na myśl hipotezę mówiącą o więcej niż jednej parze rąk kształtującej rzeźbę.

Być może Rodin, przytłoczony ilością postaci, jakie miał wykonać lub wykonywał w tym czasie oraz niebagatelnym sukcesem odniesionym przez młodą uczennicę na Salon des Artistes Français, zlecił jej wykonanie głowy do postaci Pierre'a de Wissanta. Jest to możliwe, jeśli wziąć pod uwagę znajdującą się w Musée Rodin terakotę *Maski, studium Pierre'a de Wissanta* (il. 15) datowaną na lata 1885-6 oraz gips *Studium głowy Pierre'a de Wissanta, typu C* (il. 15) również z 1885-1886 roku<sup>63</sup>. Podobieństwo widzimy szczególnie pomiędzy claudelowskim *Gigantim*, a terakotą *Maski, studium Pierre'a de Wissanta*. Terakota nie posiada tak bujnych włosów jak *Giganti*, w końcu mogłyby one zakłócać odbiór całej koncepcji, być zbyt dekoracyjne dla tak dramatycznego tematu. Jednakże nie można nie zauważyć ukształtowanych delikatnie niewielkich kosmyków w okolicach ucha oraz na czubku głowy. W początkowych pracach Auguste'a, takich jak *Maska człowieka ze złamanym nosem* (marmur, 1875), czy *Święty Jan Chrzciciel* (brąz, 1880), widoczne jest zainteresowanie dokładnym kształtowaniem pasm włosów, które później znika, a fryzura staje się uogólnioną masą. Całkowicie inaczej do tego motywu

podchodziła Camille, która przez cały czas wykonywała włosy z olbrzymią uwagą. Subtelnie ukazane pasma zdają się być również podobne do tych z gipsu *Kucającego mężczyzny*, który Mlle Claudel wykonała prawdopodobnie około 1886 roku. W obydwu rzeźbach w podobny sposób została ukształtowana szczęka oraz kości policzkowe, chociaż w terakocie podbródek jest nieco dłuższy, jakby jego część została doklejona. Oczy umieszczono na takiej samej głębokości. Ucho w przypadku *Pierre'a de Wissanta* nie zostało ukształtowane, widać jedynie jego rzeźbiarski zarys, ale już na tej podstawie można przypuszczać, że twórca niekoniecznie chciał się skupić na dokładności w ukazaniu małżowiny usznej, tak jak Mlle Claudel zrobiła to w *Popiersiu Louise Claudel* (terakota, 1886)<sup>64</sup>. Niemniej jednak forma owego ucha, a także nos czy podbródek były ciągłym przedmiotem poszukiwań, o czym świadczą dwie niedatowane i niepodpisane fotografie, znajdujące się w archiwum Musée Rodin, ukazujące studia tej samej głowy. Trzy rzeźbiarskie szkice, co do których można przypuszczać, że powstały w bliskim odstępie czasu, łączy ta sama, przepełniona patosem, wymowa.

We wspomnianej już *Masce Pierre'a de Wissanta*, jak i w niezatytułowanym studium (il. 16), którego fotografia znajduje wśród dokumentów przechowywanych w Musée Rodin, autor z dużą dokładnością ukształtował kilka pukli włosów umieszczonych nad uchem, wymodelował garbaty nos, nieco przy tym spłaszczając jego skrzydło. W obydwu





głowach oczy znajdują się na tej samej wysokości, wydatne usta są tak samo rozwarte, w okolicach szyi widać ślady tego samego szerokiego, płaskiego narzędzia, a sposób ukształtowania małżowin usznych jest równie niedbały, przy czym w studium (il.16) kształt samego ucha został zmieniony poprzez wysmuklenie i zwężenie go. Zniknął tu również wydłużony, jak gdyby doklejony, podbródek. Z kolei ten sam kształt dolnych partii żuchwy, występujący w *Masce, studium Pierre'a de Wissanta*, został zachowany w trzeciej głowie, która również nie posiada żadnego tytułu (il. 17). Dwie głowy, wykazujące pewne cechy podobieństwa, w znaczny sposób odróżnia od siebie kształt ucha. W tym drugim studium (il. 17) wyraźnie ukształtowano płatek małżowiny usznej, wymodelowano umieszczony tuż przed ujściem zewnętrznego przewodu słuchowego skrawek, a także znacznie powiększono obrąbek, jednocześnie spiczasto go zakańczając. Na podstawie znanych mi prac *Mademoiselle Claudel* mogę stwierdzić, że artystka w wielu swoich rzeźbach nie przywiązywała szczególnej uwagi do wykonywania ucha, jednakże powstały i takie popiersia, które są tego całkowitym zaprzeczeniem. W *Portrecie Rodina* czy *Popiersiu Charlesa Lhermitte'a* wyraźnie wyodrębniono poszczególne jego elementy, ukazując przy tym najdrobniejsze szczegóły, zaś w datowanym na około 1888 rok *Popiersiu Ferdinanda de Massary'ego*, ucho posiada łudząco podobnie wydłużoną formę jak w studiach z omawianych fotografii.

O autorstwie Camille, lub choćby jej udziale przy pracy nad terakotą bądź też dwoma pozostałymi studiami, mogą również świadczyć wspomniane już wcześniej, umieszczone w okolicach ucha oraz pozostawione na włosach ślady narzędzia. Przyjmuje się, że to rzeźbiarka w trakcie pracy korzystała z narzędzi – szczególnie łopatkki, a Auguste rzeźbił rękoma. Ukośne ślady są bardzo podobne do tych, które znajdują się również w okolicach włosów na terakocie *Młodej dziewczyny ze snopem* wykonanej przez Camille. Ale nie można być całkowicie pewnym tego, że Rodin modelował jedynie rękoma, patrząc szczególnie na wykonane również w terakocie *Popiersie Camille w czepku*, na którym ewidentnie widać ślady narzędzia, jednakże bardziej masywnego. Duże usta *Gigantiego* są zaciśnięte, *Pierre'a de Wissanta*, mimo tego, że również wyraziste, są otwarte, nie dumne, ale krzyczące z rozpacz. To, co ewidentnie różni obydwie rzeźby, to ekspresja, ale nie mogła być ona inna, jeśli prace miały odpowiadać dwóm, całkowicie innym koncepcjom pomnika. Dokładnie wymodelowane usta *Gigantiego* przypominają bardziej te z gipsu *Studium głowy Pierre'a de Wissanta, typu C*, mimo tego, że te drugie są otwarte. W obydwu pracach widać również podobieństwo w samym rozstawieniu uszu, ich odstawianiu od czaszki oraz delikatnym, okrągłym

zakończeniu obróbki. Zastanawiające jest również samo ukazanie zmarszczek w *Studium typu C*. Są one ostre i głębokie, więc ewidentnie musiało je wykonać narzędzie. *Studium głowy Pierre'a de Wissanta, typu C* jest dziełem skończonym i gotowym do wykorzystania, jednakże trochę różniącym się od ostatecznego wizerunku mieszczanina. Co więcej, według

20





rzeźbą mistrza, „nieforemną masą, kolosalnym embrionem<sup>66</sup>” – *Balzakiem* (il. 20). Kolejna wersja maski *Mieszczanina* zdaje się być pytaniem dotyczącym granic możliwego przekształcenia i interpretacji wizerunku. Przerysowanie niektórych elementów twarzy, a co za tym idzie również i podkreślenie wyrazistych cech, które widzimy w studium S.444, dojdzie znów do głosu w 1893 roku, kiedy Rodin wyrzeźbi Balzaka w mnisim habicie po to, abyśmy mogli w pełni zaznajomić się z taką fizjonomią w finalnym wizerunku pisarza,

wyznaczającym, jak powiedział Brâncusi, „początek rzeźby nowoczesnej”<sup>67</sup>.

Do grupy licznych studiów znajdujących się w Musée Rodin zaliczyć należy również pochodzący z 1886 lub 1887 roku gips *Głowy Pierre’a de Wissanta* (il. 15)<sup>68</sup>, który może świadczyć o tym, że twórca głów, mimo wykonania tak wielu rzeźbiarskich szkiców, nadal prowadził poszukiwania. W terakocie odnalazł ogólny zarys bryły oraz fragment ekspresji, w *Studium typu A, B i C* dopracował szczegóły, ale to w odpowiednim pochyleniu *Głowy Pierre’a de Wissanta* znalazł prawdziwą rozpacz podążającego na śmierć człowieka.

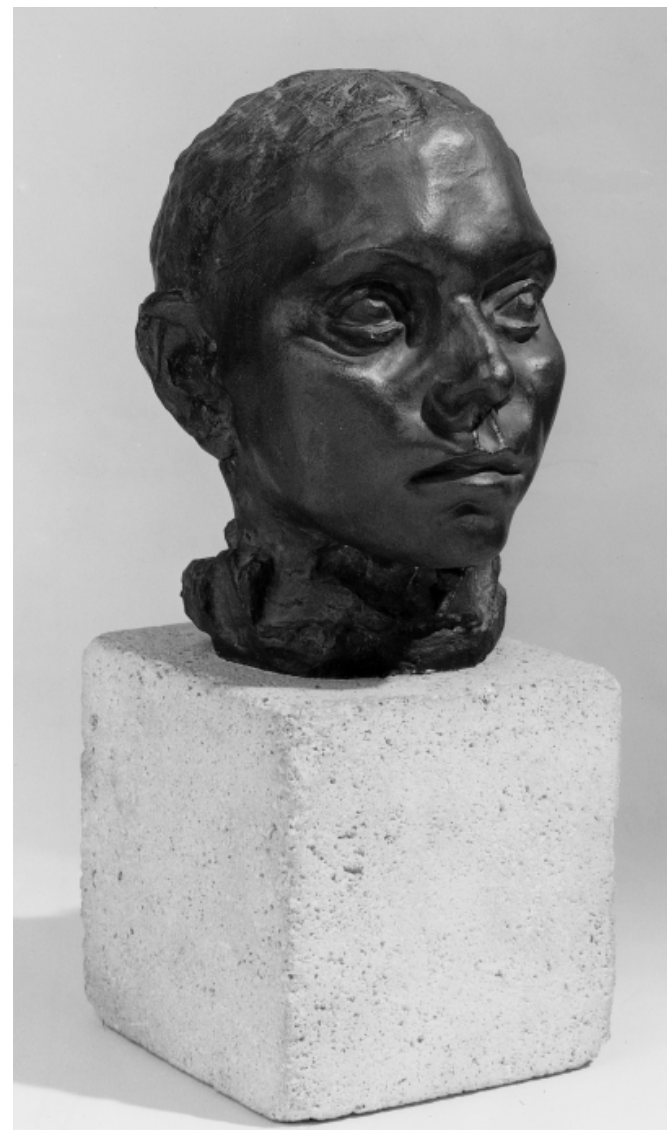
Tak naprawdę nie da się jednoznacznie ustalić, czy to Camille wykonała którąś z głów *Pierre’a de Wissanta*, jakiś jej

65. A. Le Normand-Romain, A. Haudiquet, *Rodin: The Burghers of Calais*, Paris 2001, s.174, 176-7.

66. Laurent, dz.cyt., s. 114.

67. Schmoll gen. Eisenwerth, dz.cyt., s. 115.

68. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 53.



21 Antoinette Le Normand-Romain oraz Annette Haudiquet, jest ono jedynie powiększeniem Studium głowy Pierre’a de Wissanta, typu B (il. 18), które w swej ekspresji nawiązuje do powstałego prawdopodobnie nieco wcześniej Studium głowy Pierre’a de Wissanta, typu A. Studium typu B, które zostało wykonane w brązie i gipsie różni się od Studium typu A jedynie szczegółami<sup>65</sup>.

Na okres pracy nad drugą makietą przyjęło się również datować rzeźbę wykonaną w całkowicie odmiennym stylu, wręcz karykaturalną i na pierwszy rzut oka niepasującą do stylu mistrza. Głowa o numerze inwentarzowym S.444 (il. 19), jest kolejnym wstępnym studium nie posiadającym tytułu. Terakota będąca niewątpliwie eksperymentem, który nie prowadzi żadnego dialogu z innymi wizerunkami *Pierre’a de Wissanta*, znajduje jednak wspólne cechy z inną



fragment lub je wszystkie, ale pewne jest, że Mlle Claudel pracowała nad studiami bohaterów z Calais. Według sugestii Reine-Marie Paris, która utworzyła dokładną galerię rzeźb artystki, wiemy, że Camille wykonywała w 1885 roku w gipsie studia głów *Mieszczan* (il. 21), które dziś znajdują się między innymi w prywatnych kolekcjach. Zdjęcie, na którym umieszczone są trzy studia, według Paris zostało opublikowane w *L'Art Décoratif* w lipcu 1913 roku, na stronie 48<sup>69</sup>. Co więcej, jedna z głów przedstawiona na fotografii, tytułowana niekiedy jako *Głowa dziecka* (il. 22), wykazuje pewne podobieństwa ze studiami *Mieszczan*, na co wskazuje



analiza stylistyczna wykonana przez cioteczną wnuczkę artystki oraz Arnauda de La Chapelle'a., Gipsowa wersja rzeźby została odnaleziona w atelier rzeźbiarki w 1913 roku. Wykonano również jej dwie kopie w brązie, jedna pozostająca w rodzinie Camille została prawdopodobnie odlana w 1907 roku przez Eugène Blota, druga zaś do 1987 roku była w posiadaniu rodziny Courty<sup>70</sup>. O pracy Mlle Claudel nad głowami może świadczyć również pochodzący z 14 lipca 1885 roku list, który Rodin napisał do Mera Calais: „Ukończyłem dolne części moich nagusów i poprawiam je, aby nie tracić czasu. Wkrótce ujrzysz to, czego nie można zobaczyć, ważną rzecz, gdy będzie ona

69. Paris, *Etude pour un bourgeois de Calais*, <http://www.camille-claudel.fr/Etude-pour-un-bourgeois-de-Calais.125.html>, dostęp z dnia 22.04.2012.

70. Autor nieznany, *Tête d'Enfant de Camille Claudel*, <http://www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb/tete-enfant.html>, dostęp z dnia 21.02.2013.

71. Le Normand-Romain, *In Rodin's Studio...*, s. 51.



ukończona”<sup>71</sup>. W liście Auguste nie wspomina nic o pracy nad głowami ani rękoma, mówi jedynie o wykonaniu dolnych części rzeźb. Truman Bartlett, który przeprowadzał wywiad z artystą w listopadzie 1887 roku, wspomina, że modelował on ciała, nie przejmując się głowami, dłońmi i stopami, które pozostawiał swoim asystentom<sup>72</sup>, czyli grupie, do której należała również Mlle Claudel. Dzięki dokumentom przechowywanym w archiwum Musée Rodin wiemy, że w trakcie pracy nad pomnikiem *Mieszczan* powstała cała seria nie tylko głów, ale również i nagich figur przedstawiających postać *Pierre’a de Wissanta*<sup>73</sup>. Niektóre z nich były jedynie szkicami wstępnymi, inne znalazły rozwinięcie w późniejszych studiach. W trakcie kształtowania całopostaciowej figury, głównym zainteresowaniem artysty stało się odpowiednie uchwycenie ruchu. Ukształtowanie głowy nie było tym razem aż tak ważne, mimo tego, że już tutaj zachowuje ona ekspresję, którą odnajdziemy później w *Studium typu C*. Rodin, który prosił swoich modeli, aby przechadzali się po atelier po to, by on mógł odnaleźć odpowiednią pozę i ukazać ją w ruchu, sięgnął tym razem nie tylko do natury, lecz częściowo również do swego wielkiego poprzednika Michała Anioła. Kiedy porównamy powstałe w trakcie prac nad drugą makietą studia *Pierre’a de Wissanta* o numerze inwentarzowym S.397 (il. 23), czy S.410 (il. 24) z *Dawidem* (il. 25) włoskiego mistrza, zauważymy pewną nutę podobieństwa. Oczywiście siła

ekspresji ukazana w ciele i geście mieszczanina oraz biblijnego bohatera jest inna, ale poza, którą przyjmuje mieszkaniec Calais, jest niczym jego lustrzane odbicie. Zarówno *Dawid*, jak i *Pierre de Wissant* (S.397) przedstawieni zostali w kontrapoście, jedna noga jest lekko wysunięta do przodu i zgięta w kolanie, na drugiej oparty został cały ciężar ciała. Jedna ręka jest pracująca, druga odciążona, a dłoń swobodnie spoczywa na biodrze. Ramiona zarówno jednej, jak i drugiej postaci zostały lekko przechylone w lewo, głowy zaś odwrócone w przeciwnych sobie kierunkach. Zamyślony i przepełniony powagą *Dawid* patrzy w dal, oczekując na swego przeciwnika, zrezygnowany i wyczerpany *Pierre de Wissant* wyrusza na pewną śmierć do obozu Edwarda III.

Echo studiów do grupy *Mieszczan z Calais*, jak i artystycznej symbiozy widać w rzeźbie *Wstyd* (il. 26), odnalezionej przez wiodącego eksperta badającego sztukę Rodina – Gillesa Perraulta<sup>74</sup>. Jak uważa badacz, poza datowanego na 1885 rok posągu jest ewidentnym powtórzeniem ukształtowania ciała innego *Mieszczanina* – Eustache’a de Saint-Pierre’a

(il. 27)<sup>75</sup>. Zarówno jedna, jak i druga postać nie stoją prosto, ale zostały lekko pochylone do przodu, cały ciężar ciała opiera się na lewej nodze, podczas gdy prawa wykonuje krok w tył,

a stopa w całości nie zostaje oparta o podłogę. Ramiona w jednej i drugiej rzeźbie swobodnie opadają w dół, tak samo jak lewa ręka, podczas gdy prawa w postaci kobiecej podtrzymuje udrapowaną pomiędzy nogami szatę. Materiał w niemalże

72. Tamże, s. 57.

73. Dokument ze zdjęcia, nr zdjęcia 15548

74. Autor nieznan, *Oeuvres problématiques*, <http://www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb/oeuvresprobl.html>, dostęp z dnia 23.04. 2012.

75. G. Perrault, *An unpublished Rodin work?*, <http://www.gillesperrault.com/blog/en/an-unpublished-rodin-work>, dostęp z dnia 23.02. 2013.

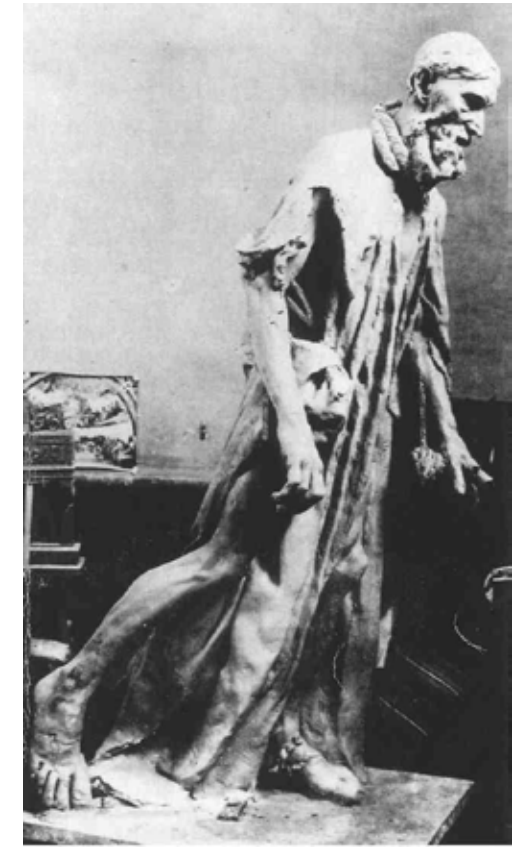
76. Autor nieznan, *Oeuvres problématiques*, <http://www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb/oeuvresprobl.html>, dostęp z dnia 23.04. 2012.





identyczny sposób zostaje ukształtowany u Eustachego. O ważności rzeźby mówi również analiza stylistyczna wykonana przez badacza, z której dowiadujemy się, że: „sam temat jest bardzo Rodinowski, jednakże ukształtowanie twarzy, piersi i stóp jest bardziej Claudelowskie, co po raz kolejny doskonale pokazuje, że Camille była kimś więcej niż tylko pomocnicą”<sup>76</sup>. Praca nad *Mieszczanami z Calais* (il. 28) była dla Monsieur Auguste’a Rodina bardzo ważnym, a zarazem trudnym doświadczeniem. To, jaki udział miała w niej Mademoiselle Camille Claudel wzbudza wiele wątpliwości i pozostaje do końca nie określone, tak samo jak i istnienie więcej niż jednej koncepcji całej figury. Pewne jest jednak to, że mimo późniejszego rozstania i pogorszenia relacji między kochankami, mistrz cały czas cenił talent artystki, niejednokrotnie składał mu hołd, potwierdzając tym samym istnienie owej artystycznej symbiozy.

Część materiałów źródłowych oraz ilustracji została udostępniona dzięki uprzejmości Musée Rodin.





## SPIS ILUSTRACJI

Il. 1. César, *Camille Claudel*, 1881, fotografia, 15,5x10,3 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 2. Auguste Rodin, *Popiersie Camille z krótkimi włosami*, przed 1884 [?], gips, 22,8x17x16 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 3. Auguste Rodin, *Wieczna wiosna*, przed 1884 [?], brąz, 64,5x58x44,5 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 4. Auguste Rodin, *Tors Adeli*, przed 1884, terakota, 11x37,5x16,4 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 5. Camille Claudel, *Kucająca kobieta*, ok. 1885, brąz, 37,8x24x37,3 cm, kolekcja prywatna, Paris.

Il. 6. Auguste Rodin, *Kucająca kobieta*, ok. 1906-8, brąz, 85,8x60x52 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 7. Camille Claudel, *Głowa dziewczyny z kokiem*, 1886, 14,3x9,5x14,8 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 8. Auguste Rodin, *Płacz*, 1886, brąz, 25,2x28,7x18,9 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 9. Camille Claudel, *Głowy śmiejącego się człowieka*, 1891-2, brąz, 12,5x9,3x11,7 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 10. Auguste Rodin, *Giganti*, 1885, brąz, 8x9x8,3 cm, Coskun & Co LTD, London.

Il. 11. Camille Claudel, *Giganti*, 1885, brąz, 30,6x30x26,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Rheims.

Il. 12. Auguste Rodin, *Żądza i chciwość*, 1887 [?], gips, 22,5x53,5x46 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 13. Paul Boyer, *Coquelin Cadet*, Giclee, 46x61 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 14. Auguste Rodin, *Głowa Pierre'a de Wissant*, 1886-7, gips, 36x24,5x27,5 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 15. Auguste Rodin, *Maska studium głowy Pierre'a de Wissant*, 1885-6, terakota, 27,4x20,5x11,5 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 16. Auguste Rodin, *Studium głowy Pierre'a de Wissant typ C*, 1885-6, gips, 48x28,2x28,5 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 17. Auguste Rodin, *Głowa Pierre'a de Wissant*, 1886-7, gips, 36x24,5x27,5 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 18. Auguste Rodin, *Studium głowy Pierre'a de Wissanta typ B*, gips, 29,6x22,5x22,2 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 19. Auguste Rodin, *Studium głowy Pierre'a de Wissanta*, terakota, 8,7x5,2x6,4 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 20. Auguste Rodin, *Balzac*, 1898, brąz, 270x120,5x128 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 21. Autor nieznany, *Studia głów Mieszczan z Calais*, 1885, gips.

Il. 22. Camille Claudel, *Głowa dziecka*, 1885, brąz, kolekcja prywatna.

Il. 23. Auguste Rodin, *Postać Pierre'a de Wissanta z drugiej makiety Mieszczan z Calais*, 1885, brąz, 70x29x29 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 24. Auguste Rodin, *Studium (nagiego) Pierre'a de Wissanta do drugiej makiety Mieszczan z Calais*, 1885 [?], gips,

69x37,5x23,7 cm, Musée Rodin, Paris.

Il. 25. Michał Anioł, *Dawid*, 1501-4, marmur, 434 cm, Galleria dell'Accademia, Florencja.

Il. 26. Auguste Rodin [?], *Wstyd*, 1886 [?], kolekcja prywatna.

Il. 27. Auguste Rodin, *Eustache de Saint-Pierre*.

Il. 28. Auguste Rodin, *Mieszczanie z Calais*, 1884-95, brąz, 210 cm, Place de l'Hôtel de Ville, Calais.