

## WYSTAWA DZIEŁ TYCJANA W WENECJI.

Wśród wielkich międzynarodowych wystaw dawnej sztuki, wystawa dzieł Tycjana w Wenecji, urządzona w lecie 1935 r., wyróżniała się w sposób dodatni. Posiadała ona imponującą jednolitość artystyczną, czem nie mogły pochwalić się inne wystawy lat ostatnich, gdzie (jak np. na wystawie włoskiej w Petit Palais w Paryżu lub w Burlington House w Londynie) nawał znakomitych, lecz zanadto rozbieżnych dzieł sztuki nie wytwarzał harmonijnej całości. Przepiękne sale Palazzo Pesaro były wymarzonem otoczeniem dla tych powstałych w Wenecji i po większej części przeznaczonych dla Wenecji dzieł. Kierownik wystawy, prof. Nino Barbantini, potrafił ugrupować obrazy w sposób zaiste godny podziwu; nie zawsze przytrzymując się porządku chronologicznego, rozmieścił je tak, że ich kolorystyczny efekt został spotęgowany przez aksamitne tła rozmaitych barw i odcieni, a ugrupowanie świadczyło o głębokiem zrozumieniu zagadnień estetycznych, w jakie obfituje sztuka Tycjana.

Wystawa liczyła tylko 100 (ściśle 101) starannie skolekcjonowanych obrazów, co też należało do jej największych zalet. Pomimo tej stosunkowo skromnej liczby, dawała ona wyczerpujące pojęcie o sztuce mistrza weneckiego, i to nie zważając na to, że ani Anglja, ani tak bogata w dzieła Tycjana Hiszpanja nie uczestniczyły w tej imprezie <sup>1)</sup>.

Przechodząc do omówienia poszczególnych obrazów zaznaczę, że ograniczę się do niewielu tylko przykładów i to głównie do tych, które dzięki wybornej ekspozycji po raz pierwszy zostały udostępnione oku amatora i badacza. Są to właśnie najbardziej znane dzieła Tycjana. A jednak, kto przed tą wystawą mógł pochwalić się tem, że naprawdę widział malowidła wielkiego ołtarza w Brescii, «Męczeństwo św. Wawrzyńca» w bocznej kaplicy kościoła Jezuitów w Wenecji, lub «Zwiastowanie» w ciemnym kościele S. Salvatore?

Wczesny okres działalności Tycjana reprezentują, oprócz mocno uszkodzonego obrazu «Chrystus i żołdak» z kościoła S. Rocco, w którym wiele historyków niesłusznie chce widzieć dzieło Giorgiona, trzy obrazy: «Legat papieski Pesaro przed św. Piotrem» (Muzeum w Antwerpii), «Św. Marek z 4-ma świętymi» (S. M. della Salute) i «Tobiasz z Aniołem» (S. Catarina). Obrazy te, powstałe jeszcze za życia Giorgiona, tworzą zwartą grupę dzieł młodego artysty, zawdzięczającego Giorgionowi nieskończenie wiele i będącego równocześnie tak odmiennego od niego temperamentu. Szczególną uwagę przykuwa «Tobiasz», stosunkowo niedawno, i to z zastrzeżeniami uznany za



autentyczne dzieło mistrza <sup>2)</sup>). Przesiąknięty motywami giorgionowskimi (typ anioła, pejzaż, układ rozwianych draperyj), obraz ten zarówno w gorącym kolorystyce, jak też i w dyspozycji kompozycyjnej rozpiętych przez całą płaszczyznę skrzydeł oraz w zdecydowanych ruchach postaci, jest dziełem artysty renesansowego, «budującego» obraz z pierwiastków stabilizujących i akcentujących zjawę optyczną. W świetle zestawienia tych wczesnych dzieł, zawiły problem rozgraniczenia twórczości Giorgiona i Tycjana przybiera nowe oblicze: już w najwcześniejszych dziełach Tycjana tchnie renesansowy duch wielkiej formy i monumentalnej kompozycji.

Jednocześnie ujawnia się kontakt Tycjana ze wszystkimi wybitnymi mistrzami renesansu włoskiego. Fra Bartolommeo, który przebywał w Wenecji w 1508 r., okazał wpływ na «Św. Marka ze świętymi», Rafael – na kompozycję ołtarza z Ancony, Michał Anioł (i rzeźba antyczna) – na polptyk z Brescii. Ten ostatni, składający się z 5-ciu wyjętych z ramy obrazów, był prawdziwą rewelacją. Litościwy los uchronił go przed restauracją i przemalowaniem; cały przepych barwnej kolorystyki młodych lat mistrza przemawia zeń, jak wkrótce po wykończeniu.

Nie jest rzeczą łatwą dopatrzyć się w dziełach Tycjana tych wpływów poza weneckich. Obrazy jego mają charakter tak osobisty i oryginalny, że myśl o zależności od «pierwowzorów» wydaje się na pierwszy rzut oka przesadną. A jednak istnieją one, tylko że pierwiastki florencko-rzymskiej architektoniki i plastyki zostały przetopione w tyglu weneckiej optyki kolorystycznej. Poczynając od «Św. Marka», kompozycja barwna zdecydowanie idzie w kierunku jednolitych i monumentalnych walorów, które opanowują cały obraz; w ołtarzu zaś z Ancony (1520) mamy pierwszy bodaj przykład wielkiej kompozycji, w której architektonika form została ostatecznie podporządkowana prymatowi atmosferycznej i kolorystycznej jednolitości.

Działalność lat 1530-40, reprezentowana na wystawie kilkoma portretami (np. Ippolito Medici, La Bella), «Wenus z Urbino» oraz «Vierge au lapin» i «Alegorja d'Avalos» z Luwru, jest okresem względnie spokojniejszym w twórczości Tycjana, okresem pogłębienia i wydoskonalenia uświadomionych już przedtem postulatów artystycznych i powolnej inkubacji nowych zagadnień, które w 40-ch latach miały wybuchać z siłą żywiołową.

Ten okres (ca 1540-48) jest bodaj najbardziej obfity w problemy; wstępując weń miał Tycjan 60 z górą lat i, chociaż to brzmi paradoksalnie, właśnie te lata były walką o dojrzałość artystyczną mistrza. Rozluźniony nieco kontakt z poza-wenecką sztuką Italii znowu staje się aktualny. Lecz inne już hasła i ideały, niż to było w



20-ch latach XVI w., rozbrzmiewały we Florencji i w Rzymie. Sztuka manierystyczna we wszystkich swych odmianach zapanowała niepodzielnie nad spuścizną po renesansie. Przystosowanie sztuki Tycjana, człowieka generacji renesansowej, do nowych problemów, wysuniętych przez czas, idzie w parze z wciąż potęgującą się tendencją ku malowniczości. Z początku można zauważyć pewny nawrót do uplastycznienia ciał i grup, — wpływ Michała Anioła, ale też i Giulia Romano, jest widoczny w takich obrazach, jak «Ukoronowanie cierniem» (1543, Luwr), lub «Św. Jan Chrzcziciel» (Wenecja, Akademja). Manjerizm parmeński (Corregio i Parmeggianino) łączy się z manieryzmem rzymsko-florenckim (Francesco Salviati, pobyt w Wenecji 1539-40; Vasari, pobyt w Wenecji 1542); — powstają trzy ogromne plafony, «Ofiara Abrahama», «Dawid i Goliat» i «Zabójstwo Abla» (ca 1543, S. M. della Salute). Olbrzymie postacie, o nadmiernie podkreślonej muskulaturze i jednocześnie o mniej realnej egzystencji, niż postacie w obrazach Tycjana z lat 20-ch. Popielisto szara, błękitna i szaro-żółta tonacja przenosi jakby te sceny ze sfery rzeczywistości w sferę zjawy. Osiem prędko naszkicowanych głów Ewangelistów i Ojców Kościoła (tonda na dnach beczek) znajdowały się również w suficie S. M. della Salute i teraz po raz pierwszy zostały udostępnione widzom.

Dwa portrety dają pojęcie o tem, w jaki sposób odbiła się ewolucja stylistyczna 40-ch lat w zakresie malarstwa portretowego. Portret Papieża Pawła III (1543) lub portret Piotra Aretino (1545) są w porównaniu do wczesnych portretów (np. «L'homme au gant» lub «Flory») prawie że monochromatyczne. Farba emancypuje się od pomocniczej funkcji oddawania «koloru rzeczy» i zaczyna żyć własnym życiem. Dominuje jednolita skala brunatno-wiśniowa (Paweł III), lub brunatno-rdzawa (Aretino). A jednocześnie spokojna, renesansowa reprezentacja człowieka ustępuje miejsca pogłębieniu psychologicznemu.

Jest rzeczą godną zastanowienia się, że plastyczna, florencko-rzymska tendencja Tycjana tego okresu kończy się z chwilą, gdy on sam w r. 1545 przybywa do Rzymu. Obrazy, malowane dla rodziny Farnese (portret Pawła III z nepotami, Danae, zupełnie zrujnowany portret Pier Luigi Farnese z giermkim) świadczą o tem, że lata uporania się z estetyką manierystyczną przyszyły ku końcowi i że nastąpiła pewna równowaga pomiędzy immanentną istotą sztuki Tycjana i nową fazą sztuki europejskiej. Z okresu lat 40-ch było na wystawie kilka większych obrazów treści religijnej, które katalog datuje znacznie wcześniej, np. «Tobiasz z Aniołem» (S. Marziale, wedle katalogu — 1534), «Assunta» (z katedry werońskiej, kat.: 1530) i, najpóźniejszy z tej serji (ca 1550), «S. Giovanni Elemosinario» (z kościoła tegoż Świętego, kat.: 1530-35!).



Data 1548 była przełomową w twórczości Tycjana. Zawiezany do Augsburga na dwór cesarza Karola V, przebywał tam dłuższy czas, malując przeważnie portrety (z nich na wystawie był tylko portret Kurfürsta saskiego Johanna Friedricha, 1550). Z chwilą powrotu do Wenecji następuje nowa faza stylistyczna w twórczości Tycjana, którą możnaby nazwać «stylem starczym», gdyby nie to, że okres ten trwał jeszcze 25 lat i wydał właśnie największe arcydzieła.

Dla słusznej oceny tego okresu należy pamiętać o tem, że wówczas doszła do głosu nowa generacja malarzy weneckich z Tintorettem na czele. Późne dzieła Tycjana nie znalazły prawdziwego zrozumienia u współczesnych. Pod tym względem (jak i pod wieloma innymi!) istnieje uderzająca analogja między twórczością Tycjana i Rembrandta. Dzięki protekcji Filipa II moralna i materialna pozycja Tycjana nie poniosła szwanku; ale sztuka wenecka drugiej połowy XVI w. idzie innemi drogami, niż ta, którą poszedł Tycjan. Z najważniejszych dzieł tego okresu, przedstawionych na wystawie, wymienimy: «Św. Hieronim» (ca 1550, Brera), w doskonałym stanie zachowania; «Męczeństwo św. Wawrzyńca» (ca 1555), scena nocna o czysto rembrandtowskich efektach; plafon z Alegorją Mądrości (ca 1560), ostatni i najbardziej zrównoważony oddźwięk włoskiego manjeryzmu w twórczości Tycjana; dwa obrazy religijne z S. Salvatore «Przemienienie Pańskie» (1560) i malowniczo-wizjonerskie «Zwiastowanie» (ca 1560), — jedna z największych niespodzianek i rewelacji wystawy.

Trzy obrazy tego późnego okresu zasługiwały na szczególną uwagę. «Magdalena» z Ermitażu była z powodu swej absolutnie niepokniętej powierzchni najpiękniejszym może obrazem całej wystawy. Wszystkie zalety malarskie, jak swobodne i miękkie traktowanie ciała, włosów i jedwabistych tkanin, tworzyły akord niezrównany, prawdziwą ucztę dla lubującego się w malarstwie oka. Inny obraz z galerji petersburskiej, «Św. Sebastjan» (po r. 1570), też w dobrym stanie zachowania, mógł służyć przykładem najpóźniejszej manjery Tycjana; na tle mrocznego z odbłyskami płomieni nieba, zarysowuje się monumentalna i heroiczna postać. Jednolitość i wewnętrzna siła tej wizji jest tak fascynująca, że się zapomina o epoce i o środowisku, w jakich powstał ten obraz, uprzedzający o 100 lat malowniczą wizję ostatnich dzieł Rembrandta. Droga, która prowadzi od «Legata Pesaro przed św. Piotrem» aż do tego «Sebastjana», czyż nie jest całą historją malarstwa europejskiego, przebytą w skrócie jednego życia?

Ostatni obraz Tycjana, duża «Pietà» (Wenecja, Akademja), którą przeznaczył dla swego nagrobka, nie była wykończona przez mi-

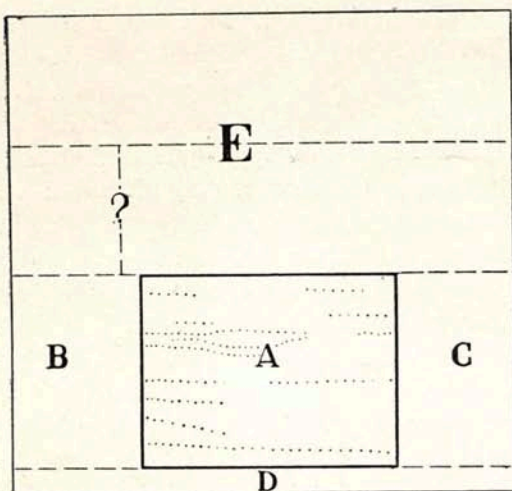


strza. Napis na obrazie, «QUOD TITIANVS INCHOATVM RELIQVIT /PALMA REVERENTER ABSOLVIT/ DEOQ(VE) DICAUIT OPVS» informuje nas w sposób wyczerpujący co do losów tego dzieła. Oddawna już nauka starała się ustalić, jakie mianowicie części obrazu są dziełem Tycjana. Wyniki tych dochodzeń były, jak dotychczas, oplakane. Za dzieło Tycjana uważano to lewą stronę obrazu z posągiem Mojżesza i postacią schyłkowego aniołka<sup>3)</sup>, to postać Magdaleny<sup>4)</sup>, to nareszcie architekturę. Jest zaiste godne zastanowienia, że ani jeden z autorów, piszących o tym obrazie, nie zatrzymał się na rzucającym się w oczy stanie materialnym obrazu, który w każdym razie może dać pewniejsze podstawy do sądu, niż zbyt subiektywna analiza stylistyczna.

Na załączonej ilustracji i szemacie (ryc. 1 i 2) zostały wrysowane linie szwów. Kawałek płótna we środku na dole (A) ma z dwóch stron jasno zaznaczone zmarszczki i załamania, później w sposób prymitywny wyreperowane i przemalowane. Tekstura tego kawałka jest inna, niż tekstura bocznych kawałków (B i C) i inna niż wszystkich kawałków powyżej tej dolnej strefy. Szwy, otaczające odcinek A, świadczą o tem, że został on przyszyty już w stanie namalowanym; załamania w warstwie farb pochodzą stąd, że płótno, na którym już były namalowane postacie Madonny i Chrystusa, zostało zwinięte w trąbkę, następnie prawdopodobnie przygniecione (z lewej strony). Dwa boczne kawałki (B i C), jednakowej tekstury, też były pokryte warstwą farby olejnej (zresztą znacznie cieńszej — podmalowanie jakiegoś obrazu?); zostały one rozcięte i przyszyte z dwóch stron. Górna część obrazu (tak samo jak i dolny wąski pas D) były z nowego płótna; zarówno grubość warstwy farb, jak i ich ton, ciemniejszy i gęstszy na odcinku A, wyraźnie o tem świadczą<sup>5)</sup>.

Musimy zatem przyjść do takiego wniosku: część środkowa (A), z Madonną i Chrystusem (ale bez postaci Magdaleny i Hieronima), oddawna już leżała w pracowni Tycjana, prawdopodobnie zwinięta w trąbkę i przygnieciona. Nie jest trudno określić w przybliżeniu czas powstania tej kompozycji. Postawa Madonny przypomina monachijską «Madonna im Abendlicht», a cała kompozycja jest samoistną parafrazą «Pietà» Michała Anioła (reminiscencja z pobytu w Rzymie). Wypadki zużytkowania zaczętej i dawno zarzuconej kompozycji nie są rzadkie w praktyce Tycjana, por. np. historję obrazu «Hiszpanja ratuje religję» w Prado<sup>6)</sup>. W chwili zatem gdy Tycjan powziął myśl namalowania epitafjum, wyciągnął już istniejącą część środkową z Madonną, kazał do niej przyszyć z dwóch stron rozcięte płótno jakiegoś zaczętego obrazu (B i C), a od góry dosztukować duży kawał nowego (E), też składającego się z kilku części. Na dole zaś został przyszyty nowy pas D.





Ryc. 1.

Gdy to zostało wykonane, zaznaczył Tycjan szkicowo całą kompozycję wokół postaci Madonny i Chrystusa, a mianowicie: postać Magdaleny i Hieronima (poprzecz szwy części środkowej), posągi Mojżesza i Wiary oraz główne zarysy architektury. Wykończył te tylko szkicowo zaznaczone części Palma Giovane i już samoistnie dodał dwóch aniołów, lecącego u góry z prawej strony, z pochodnią w ręku, i klęczącego na dole z lewej strony. Pochy-

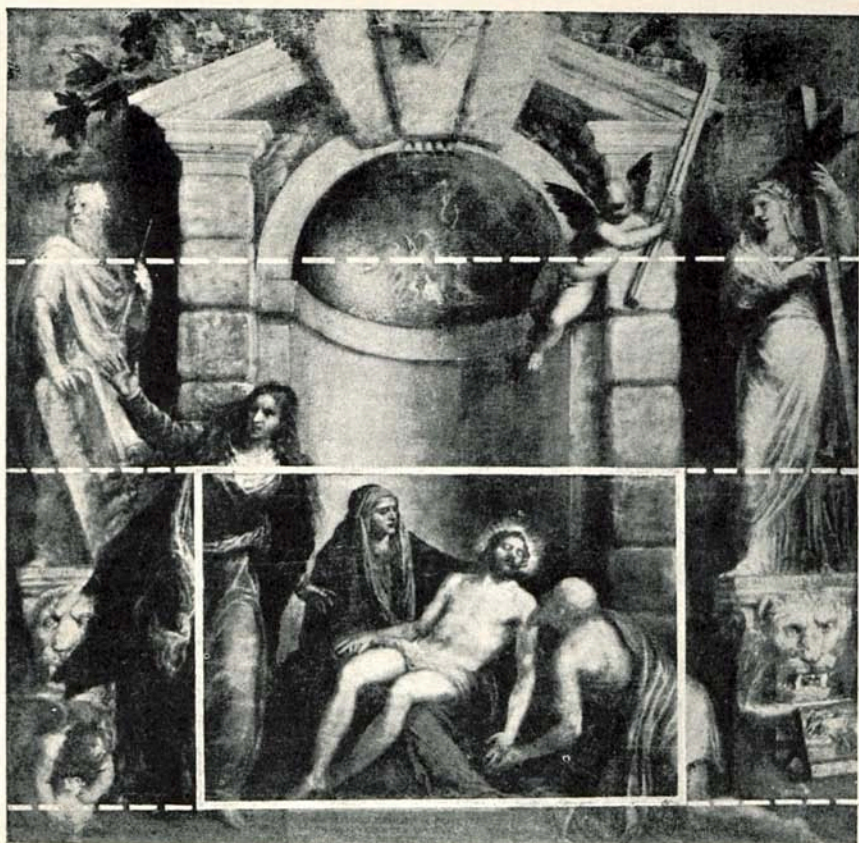
lone plecy tego anioła, pozwalające widzieć nawet grzbiet, są charakterystycznym i często spotykanym szczegółem (por. np. jego sygn. i dt. 1598 r. obraz «Wąż miedziany» w Galerji w Sienie). Zresztą już Ridolfi wspomina o dodanych przez Palmę aniołach 7).

Jeszcze jeden szczegół przemawia na korzyść naszej hipotezy. Z prawej strony, u samego brzegu, stoi mały obrazek, w typie ex-voto, jeszcze dzisiaj rozpowszechniony w Italji. Na nim widzimy dwie klęczące postacie — Tycjana i jego syna Orazio, zmarłego w kilka tygodni po ojcu. Obie postacie adorują siedzącą w obłokach Madonnę z ciałem Chrystusa na kolanach, — szkicowe powtórzenie kompozycji grupy środkowej. Obrazek ten w żadnym razie nie może być dziełem Tycjana; obecność Orazio, zmarłego po śmierci ojca, już to wyklucza. Zresztą sam typ obrazka wyraźnie mówi o jego przeznaczeniu, jako o modlitwie za zbawienie duszy zmarłych ojca i syna. Pozatem zaś, podobnie jak i umieszczony przez Palmę napis «Quod Titianus ect.», jest on aluzją do historii obrazu: Tycjan i Orazio klęczą przed tą grupą, która rzeczywiście była wykończona przez ofiarodawcę, resztę zaś (której na obrazku już niema), jako naszkicowaną tylko («inchoatum») — Palma reverenter perfecit.

## II.

Czy wszystkie obrazy tej wystawy były własnoręcznymi dziełami Tycjana? By odpowiedzieć na to pytanie, należy sobie uprzytomnić zwyczaje i tryb pracy w warsztacie artysty renesansowego. Jako największy w Wenecji «caposcuola» miał Tycjan wielu uczniów





Ryc. 2. Tycjan. Pietà. Wenecja, Akademia.

i pomocników i, za wyjątkiem kilku dzieł mniejszego formatu, niema chyba obrazu, nad którym mistrz sam własnoręcznie trzymał się od początku do końca. Jeśli zatem w niektórych wypadkach, jak np. w dużym «Zwiastowaniu» z S. Salvatore, możemy mówić o dziele własnoręcznym, to należy to rozumieć w ten sposób, że udział uczniów ograniczał się do funkcji czysto pomocniczych, jak np. przygotowanie płótna, przeniesienie rysunku z kartonu na płótno, podmalowanie, — a już opracowanie malarskie całej powierzchni obrazu było dziełem samego mistrza. W niektórych wypadkach współpraca warsztatu idzie znacznie dalej i obok szczegółów, które wyraźnie wyszły z pod pędzla mistrza, znajdują się inne, zdradzające autorstwo uczniów. Do takich obrazów należy np. «Zesłanie ducha Św.» (ca 1555. S.M. della Salute).

Nie brak też na wystawie obrazów, w których wykonaniu Tycjan nie brał bezpośredniego udziału. Są to np. obrazy, które



przez dawną tradycję były uznawane za dzieła Tycjana i w słabym tylko stopniu były uwzględniane przez krytykę nowoczesną. Do tej kategorii należą: «Chrystus w koronie cierniowej», rzekomo najwcześniejszy obraz Tycjana (Wenecja, Scuola S. Rocco); Alegorie z symbolami Ewangelistów (Wenecja, Akademja); portret Mendozzy (Pitti, tylko kopia z zaginionego obrazu); «Chrystus błogosławiący» (kości. Ewangelicki w Wenecji); t. zw. «Spowiednik Tycjana» (Wenecja, Akademja). Są też obrazy, które są dziełem innych członków rodziny Vecellich, zatrudnionych w warsztacie Tycjana. Brat Tycjana, Francesco Vecelli, jest autorem obrazu «Dzieciątko Jezus ze św. Andrzejem i św. Katarzyną» (S. Marcuola); siostrzeniec mistrza, Cesare Vecelli, namalował «Portret damy w żółtej sukni» (Neapol, Muzeum) i brał czynny udział w wykończeniu ołtarza w Medole i «Madonny ze św. Tycjanem z Oderzo» (Pieve di Cadore). Wreszcie syn mistrza, Orazio Vecelli, jest, wedle naszego zdania, autorem portretu Vittorii Farnese (Budapeszt, Muzeum<sup>8</sup>). Dwa portrety tej wystawy nie należą do szkoły Tycjana, — portret Castracane (Muzeum w Weronie), który prawdopodobnie jest dziełem Lorenzo Lotto<sup>9</sup> i portret Pier Luigi Farnese w kapeluszu (Neapol, Muzeum) — dziełem Nicolò dell'Abbate. Portrety Porcia (Medjolan, Brera) i Giulii Varana (Pitti) są tylko kopiami, wykonanymi poza warsztatem Tycjana, a «Wenus przed zwierciadłem» (Wenecja, Cà d'Oro) nędzną kopją z oryginału tycjanowskiego, który niedawno został sprzedany z Ermitażu do Ameryki. Wreszcie duży fragment «Ukrzyżowania» (Galerja w Bolonji), jak i «Głowa św. Jana» (Wenecja, zb. Brass) należą już do po-tycjanowskiego okresu w malarstwie weneckim.

Obecność wszystkich tych obrazów nie zdołała obniżyć ogólnego poziomu wystawy, ani zamącić wrażenia prawdziwego z chwytu, który wzbudzały wielkie i autentyczne dzieła Tycjana. Przeciwnie, procent obrazów wątpliwych lub zgoła nie-tycjanowskich był bardzo niewielki, a obecność ich na wystawie dawała się usprawiedliwić bądź to przez dawną tradycję, bądź przez ogólne prawie uznanie, jakie one znalazły w literaturze specjalnej.

Trudności organizacji takiej wystawy polegały nie tyle na zgromadzeniu potrzebnego materiału, ile na selekcji dzieł rzeczywiście i bezsprzecznie autentycznych. Toteż oświadczenie w przedmowie do katalogu Barbantini'ego o tem, że «...zdecydował przedewszystkiem uchronić się od ponętnej może, ale niebezpiecznej perspektywy nowych odkryć» i że wołał poprzestać na tradycyjnie uznanych arcydziełach mistrza, ma na celu nietylko uspokoić szersze koła publiczności, ile odgraniczyć się od wciąż wzmagającej się tendencji zbyt obfitego szafowania imieniem Tycjana. Nie jest bowiem tajemnicą dla kogoś, kto w ciągu ostatnich 20-tu lat był obeznany z najnowszą



literaturą o Tycjanie, że ta tendencja przyjęła rozmiary zaiste katastrofalne. W formie artykułów przygodnych, a jeszcze więcej w formie niezliczonych certyfikatów, nieprzeznaczonych do druku i skutkiem tego wyjętych z pod dyskusji naukowej, szerzyła się spaczona i coraz to bardziej poniżająca poziom jakościowy «wiedza» o sztuce Tycjana. Przyczyny tego zjawiska polegają na tem, że każdy obraz, roszczący słusznie czy niesłusznie pretensje do autorstwa Tycjana, przybiera natychmiast wielką wartość pieniężną, i dalej, że obrazów weneckich z XVI w., które przy pomocy zręcznego restauratora można łatwo spreparować pod styl «tycjanowski», jest jeszcze bardzo wiele na rynku antykwarskim. Wpływ tych czynników poza-naukowych okazał się w ostatnich latach tak przemożny, że najbliższe zadanie studjów nad Tycjanem będzie polegało nie tyle na odnajdywaniu nowych obrazów, ile na oczyszczaniu całokształtu dzieła od fałszywych naleciałości.

O sile nacisku, jaki wywiera handel na wiedzę o sztuce Tycjana świadczy fakt, że wystawa wenecka, która w myśl zaznaczonego wyżej programu chciała uchronić się przed rzekomymi Tycjanami, pochodzącymi z handlu, nie zdołała jednak w dwóch wypadkach oprzeć się wpływowi zewnętrznemu i dopuściła do sal Palazzo Pesaro dwa obrazy, które też i okazały się obcemi sztuce Tycjana. Są to: «Ecce Homo», własność R. Heinemanna i A. Loewy'ego i «Leżąca Wenus z lutnistą», własność firmy antykwarskiej Lorda Duveena<sup>(10)</sup>.

Pierwszy z tych obrazów jest warjantem podobnego obrazu w Prado; ten ostatni był słusznie uznany przez Berensona jako wykonana przez Jacopo Bassano imitacja kompozycji tycjanowskiej<sup>(11)</sup>. Inne warjanty tej kompozycji znajdują się w Dreźnie i w Hampton Court, a warjant wystawy weneckiej, zdradzający przewagę pracy restauratora, ma w górnym lewym rogu płonącą pochodnię, właśnie taką, jaką gust dzisiejszy szczególnie ceni w późnych dziełach Tycjana. Pozostaje jednak do wytłumaczenia, w jaki sposób artysta oddający tak malowniczo płomień pochodni zdołał przedstawić tak dokładnie, sucho i małostkowo deseń na szacie Piłata. . . A wszak jednolitość wizji optycznej jest główną cechą Tycjana, a zwłaszcza jego późnych dzieł.

«Leżąca Wenus», pochodząca z zamku Holkham w Anglii, została uznana za późniejszą kopję z obrazu Tycjana w Cambridge jeszcze w dziele Crowe i Cavalcaselle<sup>(12)</sup>. Pomijając niektóre kolorystyczne szczegóły, nigdy nie napotykane u Tycjana, jak np. czarna farba w modelowaniu nagiego ciała, wystarczy porównać kompozycje obrazu w Cambridge z obrazem wystawy weneckiej, by się przekonać, że mamy tu do czynienia z (prawdopodobnie hiszpańską)



kopją z XVII w. Proporcje całej kompozycji zostały zmienione; postacie Wenery i grajka «osunęły się» wdół obrazu, pozostawiając nad głowami daleko większą przestrzeń, niż w obrazie w Cambridge; — charakterystyczna poprawka XVII w.! Impresjonistyczny pejzaż niema nic wspólnego z późnemi, niedbale rzuconemi fragmentami monumentalnych pejzażów Tycjana. Pozatem obraz ten nie jest pozbawiony wielkich zalet artystycznych, które ujawniają się właśnie tam (np. w draperji i w pejzażu), gdzie artysta mógł zwolnić się od więzów obcej mu sztuki Tycjana i malował zgodnie z własnem ujęciem przyrody.

## PRZYPISY.

1. Artykuły krytyczne poświęcone wystawie Tycjana: Christopher Norris: Titian, Notes on the Venice Exhibition. Burlington Magazine, 1935, IX, str. 127; W. Suida: Tizian-Ausstellung in Venedig. Pantheon, 1935, VII, str. 219; L. Dussler: Tizian-Ausstellung in Venedig. Zeitschr. f. Kunstgeschichte, 1935, IV, str. 236; M. Florisone: L'exposition de Titien à Venise. L'Amour de l'Art, 1935, Oct, str. 300; Diego Valeri: La lumière du Titien. La Renaissance de l'Art français, 1935, Août, str. 73.

2. Hadeln w przypisach do Ridolfi: Maraviglie, I, 153 i 158 zwrócił uwagę na ten zaniedbany przez krytykę obraz. Fischel: Tizian (Klassiker der Kunst), str. 7, włączył co prawda ten obraz do autentycznych dzieł Tycjana, ale wypowiada pewne wątpliwości co do autorstwa mistrza.

3. Norris, Burl. Mag. 1935, IX, str. 131.

4. Gronau: Titian. London 1911, str. 210.

5. Dr. Joh. Wilde z Wiednia, który niezależnie ode mnie badał materalny stan obrazu, doszedł w głównych zarysach do tego samego wniosku. Składam mu na tem miejscu podziękowanie za uprzejme udzielenie swych spostrzeżeń.

6. Crowe und Cavalcaselle: Tizian, Leben, und Werke. Lipsk 1877, II, 300 i 330.

7. Ridolfi: Maraviglie.. (ed. Hadeln), I, 206 «(Titiano).. non vi diede fine, ma peruenuta dopo la sua morte nelle mani del Palma, fù da lui terminata, con l'aggiungerui alcuni Angeletti...»

8. Berenson: Un portrait de Titien à Budapest. Gazette des Beaux-Arts, 1926, vol. XIII, str. 153, opublikował ten portret jako dzieło Tycjana. G. Gombosi: Tizians Bildnis der Vittoria Farnese. Jahrb. d. Preus. Kunstsamml, 1928, str. 55, dowiódł, że obraz ten pochodzi ze zbiorów Farnese w Parmie (Inwentarz ca 1680 r., jako Tycjan). Dowody na to, że obraz ten jest dziełem Orazio Vecelli, wykonanem w 1545 r. w Rzymie, mam zamiar przedstawić w specjalnej pracy, poświęconej uczniom i pomocnikom Tycjana.

9. Ustnie mnie zakomunikowana atrybucja dr. J. Wildego, do której się przylączam.

10. Obydwa obrazy już otrzymały w literaturze fachowej promocję na Tycjana, por. George Martin Richter: Titian's Venus and the Lute-player. Burlington Magazine, 1931, VIII, str. 53; D. v. Hadeln: Tizians Venus mit dem Lautenspieler. Pantheon, 1932, IX, str. 273 i A. L. Mayer: An unknown Ecce Homo by Titian. Burlington Mag. 1935, str. 53. Wedle ostatnich wiadomości (Weltkunst z dn. 1.3.1936)



«Leżąca Wenus z lutnistą» została nabyta jako dzieło Tycjana za 70.000 funtów ang. (ok. 2.000 000 złotych) przez Metropolitan Museum w New Yorku!

11. Berenson: Italian Pictures of the Renaissance. Oxford 1932, str. 57.
12. Crowe u. Cavalcaselle: Tizian. I, 499.

Artykuł niniejszy był już w druku, gdy się ukazała książka Th. Hetzer: Tizian, Geschichte seiner Farbe. Frankfurt 1935. W pracy tej, uwzględniającej m. i. wyniki spostrzeżeń autora na wystawie weneckiej, znajdujemy cały szereg oryginalnych i bardzo cennych myśli, które stanowią rzeczywisty i trwały przyczynek do wiedzy o sztuce Tycjana.





Ryc. 1. Jedna z sal Berlińskiego Laboratorium Chemicznego. Kadzie do konserwacji płyt kamiennych.

ARNOLD RENC.

## LABORATORJUM CHEMICZNE PRZY PAŃSTWOWYCH MUZEACH W BERLINIE.

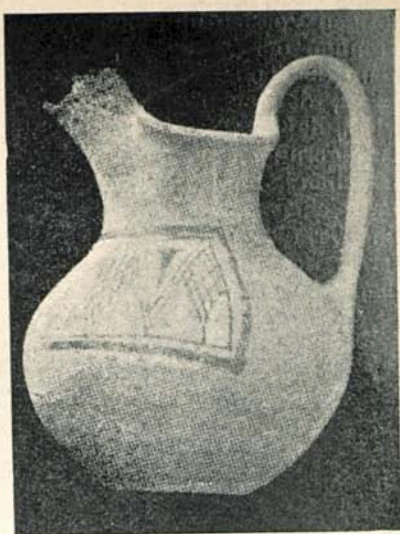
W pobliżu monumentalnych gmachów państwowych muzeów w Berlinie znajduje się niepozorny budynek, w którym mieści się chemiczne laboratorium, uruchomione w r. 1888. Obecnym kierownikiem jego jest prof. dr Brittner.

Zadaniem tego instytutu badawczego jest utrzymywanie skarbów muzealnych w takim stanie, w jakim mogłyby przetrwać możliwie najdłuższy okres czasu, to też troska o to zaczyna się już od czasu, jak dzieło sztuki zostanie znalezione. Nie każdy przedmiot, jaki dostaje się do muzeum można wystawić, nie wystarcza ewentualne posmarowanie lakierem czy pokostem, jak to dawniej robiono, gdyż na skutki nie trzeba będzie długo czekać, czasami kilka lat, a drogocenny przedmiot po dotknięciu rozpadnie się w pył.

Przyczynę takiego rozkładu trzeba szukać w procesach fizycznych i chemicznych. Czasami światło działa szkodliwie na dzieła sztuki, które dłuższy czas znajdowały się w ziemi; składniki powietrza jak tlen, kwas węglowy, a szczególnie obecność kwasu siarkowego mogą być również niebezpieczne.

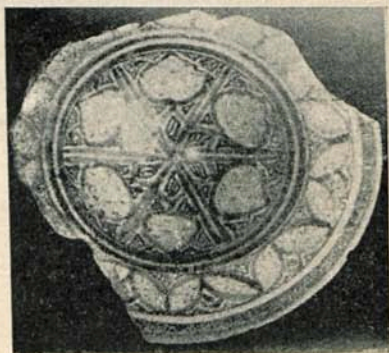
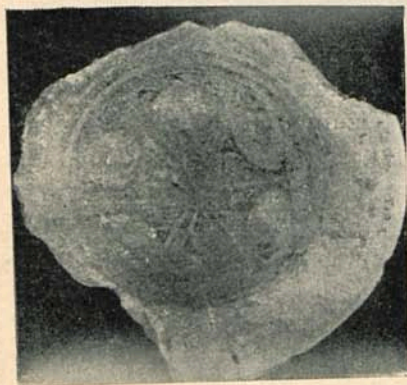
Pracę berlińskiego laboratorium można podzielić na dwie grupy. Do pierwszej należą ekspertyzy, mające na celu stwierdzenie czy dany przedmiot przedstawia wartość muzealną. Poddaje się go badaniu





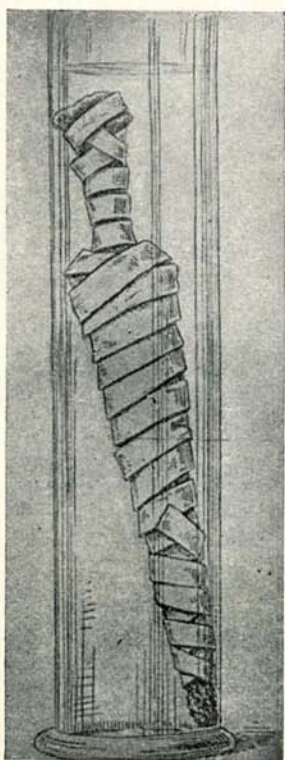
Ryc. 2 i 3. Dzbaneł gliniany przed i po konserwacji.

w zależności od rodzaju materiału z jakiego jest zrobiony – bądź na drodze chemicznej przez podziałanie różnemi odczynnikami, bądź też na drodze fizycznej: mikroskopem, lampą kwarcową lub aparatem rentgenowskim. Lampa kwarcowa oddaje szczególnie duże usługi. Czego gołem okiem zauważyć nie można, promienie ultra-fioletowe momentalnie wykażą. Np. gips i mąkę w świetle dziennem trudno jest odróżnić, wystarczy jednak puścić na nie promienie lampy kwarcowej, a okaże się, że każda z tych substancji będzie posiadała właściwe dla siebie zabarwienie. Już nieraz badania laboratoryj-

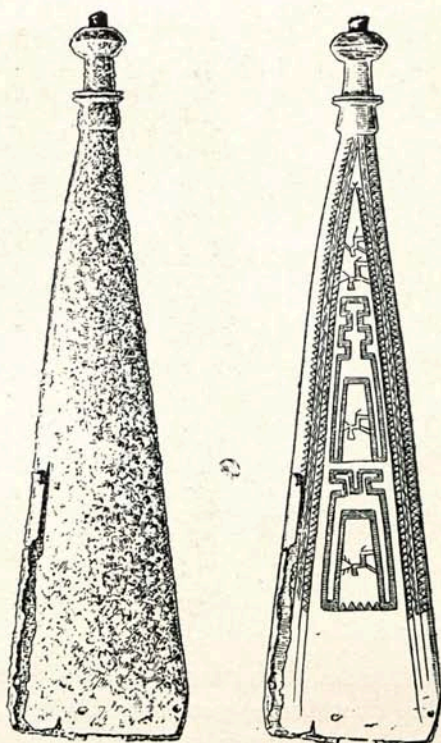


Ryc. 4 i 5. Talerz fajansowy przed i po konserwacji.





Ryc. 6. Sztylet owinięty cynkiem i zanurzony w ługu celem zakonserwowania.



Ryc. 7 i 8.  
Miedziana pochwa przed i po konserwacji.

ne wykazały, że przedmiot, który uchodził za dzieło sztuki — okazał się bezwartościowym falsyfikatem.

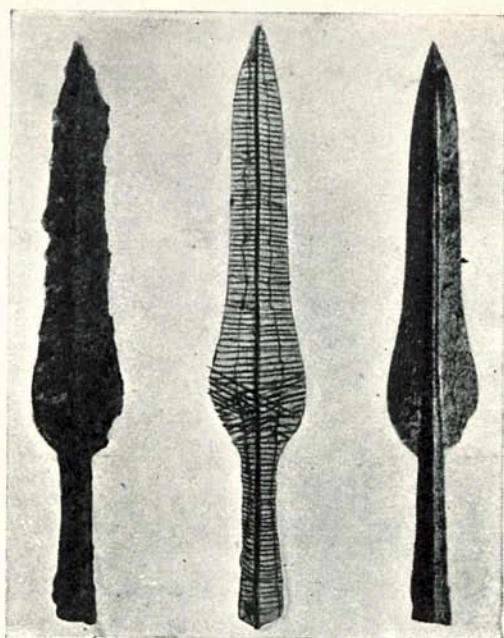
Druga grupa badań obejmuje wyłącznie konserwację. Praca jaką wkłada się, ażeby zabytki przeszłości nie uległy zniszczeniu, jest bardzo duża, czego dowodem jest ilość pracowników: trzech specjalistów chemików oraz tyluż wykwalifikowanych pracowników \*).

Konserwacji podlega wszystko co w muzeum wystawione jest na widok publiczny. A więc różnego rodzaju płyty i rzeźby z wapienia, piaskowca, marmuru, alabastru, granitu, naczynia z palonej i niepalonej gliny; dalej przedmioty ze szkła, porcelany, bronzu, żelaza i różnych stopów. Przed przystąpieniem do konserwacji każda rzecz bywa fotografowana czasami z kilku stron, dla utrwalenie wszelkich zmian, jakim konserwowany przedmiot ulegnie.

Największym uszkodzeniom ulegają przedmioty z wapienia i gliny, które znajdowały się długie lata w wilgotnej ziemi, zawierającej różnego rodzaju rozpuszczalne w wodzie sole. Sole te wsiąkają i na-

\*) Laboratorium nie obejmuje prac restauratorskich przy obrazach.





Ryc. 9. Oszczep żelazny przed, podczas i po konserwacji.

stępnie na skutek zmiany temperatury wykrysztalizowują. Kryształy powiększają się coraz bardziej, zwiększają swoją objętość, powodując pęknięcia. W ten sposób mogą ulec zniszczeniu nie tylko malowidła i napisy na powierzchni, ale również nastąpić może rozpadnięcie całego przedmiotu. Ażeby temu zapobiec zanurza się je do najrozmaitszych kąpeli w zależności od tego, co było powodem zniszczenia. Kąpiel taka trwa czasami, gdy obiekt jest duży, do jednego roku, przyczem ciecz bywa często zmieniana. Obce składniki zostają usunięte, rzeźby i napisy przedtem wcale niewidoczne, dają się teraz doskonale zauważyć (ryc. 2–5).

Konserwacja bronzu wymaga specjalnej troskliwości. Były wypadki, że bronzы liczące po kilka tysięcy lat rozpadały się. Powodem tego była t. zw. chora platyna, która wżerała się coraz bardziej, aż całość została zupełnie zniszczona. Metod konserwacji bronzów laboratorium berlińskie stosuje b. wiele, od najprostszej – gotowanie w wodzie po przez działanie roztworem sody i ługiem, do bardziej skomplikowanej metody elektrolizy (ryc. 6–8). Zdarza się nieraz, że po tak przeprowadzonej «kuracji» upłynie kilka miesięcy, a bronzы znów wykazują chorobliwy stan. Oczywiście konserwacja zaczyna się od początku z zastosowaniem innej metody.

W wykopaliskach z żelaza czynnikiem niszczącym jest rdza. Je-





Ryc. 10. Rzeźba z bronzu w szczelnej szafce nad substancją suszącą.

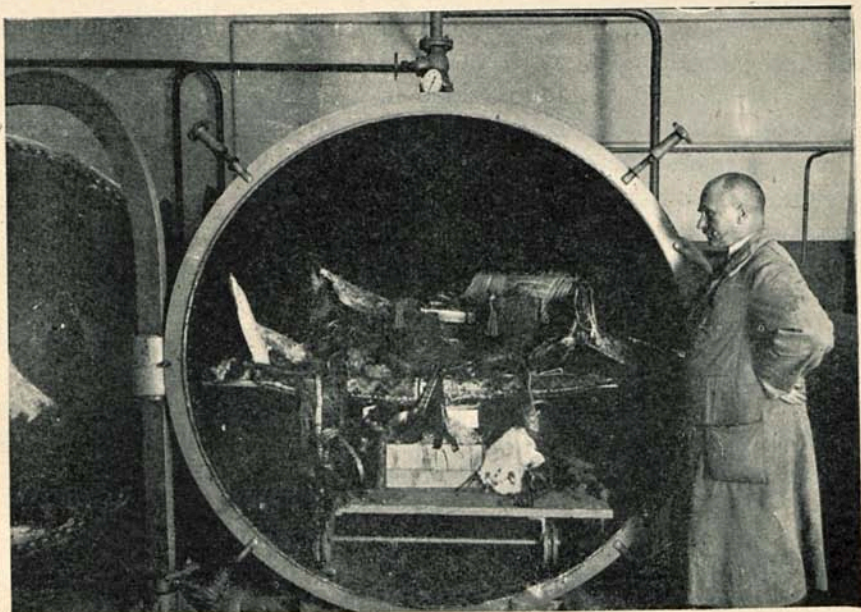
śli jej się nie usunie i przedmiot nie zabezpieczy przed dalszym działaniem, nastąpi zupełny rozpad. Proces konserwacji żelaza jest dość skomplikowany i długi. Najpierw owija się drutem stalowym, następnie w specjalnych piecach wyżarza do  $500^{\circ}$ , wrzuca do roztworu potażu i 12 godzin gotuje. Po przepłókanu wodą jeszcze raz gotuje się w wodzie wapiennej przez 24 godziny i zanurza się do stopionej parafiny. Po wyjęciu i wysuszeniu drut się zdejmuje, pęknięte części skleja się kitem (ryc. 9). Jest to jeden ze sposobów częściej stosowanych. Nierzadko zdarzają się wykopaliska ze srebra, ołowiu, cyny, złota, lub stopu różnych metalów, każde z nich wymaga odrębnego traktowania i innej metody konserwacji.

Wykopaliska z drzewa po wydobyciu z ziemi zawierają zwykle dużą ilość wilgoci, która przez szybkie wyparowanie powoduje pęknięcia i rysy. Ażeby temu zapobiec osusza się przez zanurzenie do różnych kąpieli, względnie przez stopniowe odparowanie wilgoci w coraz to wyższej temperaturze.

Niektóre dzieła sztuki po zupełnem zabezpieczeniu przechowuje się w muzeum w szczelnych szafkach, zaopatrzonych w substancję pochłaniającą wilgoć powietrza i higrometr (ryc. 10.)



Konserwacja drzewa i tępienie w nim robactwa odbywa się w dużych kotłach szczelnie zamkniętych, w których przy pomocy elektryczności wytwarza się próżnię, następnie przez otwarcie kurka wypuszcza ciecz, mającą własności trujące. Po kilku godzinach robactwo jest zupełnie wyniszczone. W tych samych kotłach konser-



Ryc. 11. Aparat do tępienia robactwa w drzewie i t. p.

wuje się również materiały wełniane, bawełniane, pióra i t.p. (ryc. 11). Tak lub inaczej zakonserwowane i zabezpieczone dzieło sztuki wystawione w muzeum, bywa od czasu do czasu kontrolowane.

Przy pracy tej kładzie się duży nacisk, ażeby wykopaliska podlegające konserwacji nie zmieniały swego wyglądu oryginalnego, nie upiększa się ich, usuwa natomiast czynniki, grożące niebezpieczeństwem. I tak niejedno dzieło sztuki zostało przez ten instytut uratowane. Jeżeli muzea berlińskie posiadają wiele zabytków dobrze utrzymanych, to w dużej mierze zawdzięczają to laboratorium chemicznemu.