

JAN ŻARNOWSKI (PARYŻ)

TINTORETTO.

(Z POWODU WYSTAWY JEGO DZIEŁ W WENECJI)

Dwa lata temu, w pięknych salach Palazzo Pesaro w Wenecji została urządzona wystawa dzieł Tycjana. Pod wieloma względami miała ona znaczenie rewelacyjne, poraz pierwszy bowiem kapitalne i rzekomo dobrze znane dzieła mistrza wydobyto z mroku kościołów weneckich i pokazano w idealnych warunkach ekspozycji¹. Już wtedy zrodziła się myśl, by i inni mistrzowie malarstwa weneckiego doczekali się równie rewelacyjnego pokazu. Dotyczyło to przede wszystkim Tintoretta, którego dzieła licznie dominujące nad wszystkimi innymi w Wenecji, zaważyć musiały na ogólnym wrażeniu, jakie każdy podróżnik odnosi z tego miasta, a które jednak, z powodu złych warunków ekspozycji nigdy nie były naprawdę dostępne dla oka badacza.

Już samo rozmieszczenie obrazów Tintoretta w salach Palazzo Pesaro nasuwa, przez reminiscencję, porównanie tej wystawy z niedawną wystawą Tycjana. Poza tym zaś, i historycznie porównanie to, nie da się omiąć — w osobie Tintoretta mamy bowiem mistrza, który w oczach potomnych (więcej niż w oczach współczesnych) zajął po śmierci Tycjana miejsce przodujące w historii malarstwa weneckiego. Wreszcie, przez kontrast ze sztuką Tycjana, sztuka Tintoretta uwydatnia się jako zupełne przeciwieństwo renesansowej malarskiej koncepcji starszego mistrza, jako najwybitniejsza może, realizacja optyki artystycznej epoki przejściowej pomiędzy renesansem a barokiem.

Podczas gdy wystawa dzieł Tycjana miała przede wszystkim na celu zebranie rozproszonego po całym świecie materiału, tu zadanie przedstawiało się wręcz odwrotnie: ogromna większość dzieł Tintoretta pozostała na miejscu, w Wenecji, a z tego, co wyszło poza jej granice, lub za granice Włoch, można było, z nielicznymi zaledwie wyjątkami, łatwo zrezygnować. Poza tym, już samych obrazów weneckich było za dużo, by myśleć o ich całkowitym zebraniu na wystawie. Toteż zgóry wyrzekając się sprowadzenia na wystawę obrazów ze Scuola San Rocco, zaprowadzono w Scuola oświetlenie sztuczne, które pozwoliło, bodaj po raz pierwszy, rozejrzeć się w tym znakomitym cyklu obrazów, tonącym zazwyczaj w mroku.

¹) Por. mój artykuł o wystawie Tycjana, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 1936- R IV, z. 3.



Ryc. 182. Tintoretto. Zstapienie do otchłani. Fragment.
Wenecja, S. Cassiano.

Wreszcie — i tu poruszamy najtrudniejszą stronę zagadnienia — chodziło o to, żeby selekcja obrazów przeznaczonych na wystawę naprawdę odzwierciedlała rozwój i istotę twórczości mistrza. Zadanie niełatwe do rozwiązania, gdyż właśnie w tym wypadku nie można było ograniczyć się do wyboru obrazów »najznakomitszych«, lub »najlepszych«, lub nawet »zupełnie pewnych«. Kryterium to, które byłoby najzupełniej właściwe dla ogromnej większości mistrzów renesansu, w tej liczbie i Tycjana, tu zawodzi najzupełniej. Po raz pierwszy może, w historii malarstwa włoskiego, kryterium jakości staje się niewystarczające, po raz pierwszy odczuwa się wyraźnie rozbrat między zamiarem artysty i skryształowaną w obrazie formalną realizacją tego zamiaru.

O dziełach Tycjana można powiedzieć, że w k a ż d y m z jego obrazów już jest c a ł y Tycjan, o Tintoretcie — że w ż a d n y m z obrazów nie można go odkryć i odczuć w całości. Dopiero suma wrażeń z dzieł wystawionych w Palazzo Pesaro i w Scuola San Rocco składa się powoli na całość, którą możemy ująć pojęciem »Tintoretto«.

Właśnie ta nieuchwytność i problematyczność, która dotychczas stała na przeszkodzie poznaniu i zgłębieniu twórczości Tintoretta, nie została bynajmniej usunięta, lecz przeciwnie podkreślona materialem wystawy. I nie pochodzi to bynajmniej stąd, że wyboru dzieł, przedstawionych na wystawie, dokonano w sposób niefortunny, przeciwnie, na wystawie znajdują się właśnie najbardziej charakterystyczne przykłady jego sztuki, ale widz bezstronny i nieuprzedzony musi przyjść do przekonania, że owa nieuchwytność leży w samym założeniu twórczości Tintoretta, w charakterze wybitnie p r z e j ś c i o w y m jego sztuki. Okres manieryzmu, do którego chronologicznie należy Tintoretto, już sam przez się odróżnia się od okresu poprzedniego pewną problematycznością w stosunku do celów i zadań jakie przed sobą stawiała sztuka. W atmosferze Wenecji sytuacja się jeszcze bardziej komplikuje: stary Tycjan wciąż jeszcze pracuje i zachowuje prymat artystyczny aż do śmierci. Obok Tintoretta wyrasta rywal niebezpieczny i bardziej dopasowany do czysto weneckiego smaku — Paolo Veronese. Rywal tym niebezpieczniejszy, że potrafił jak nikt inny załagodzić i wyrównać konflikt między tradycją renesansu i niespokojnym nowatorstwem manieryzmu. Wreszcie, rdzennie wenecka tradycja lubowała się przede wszystkim w doskonałości wykonania malarzkiego. Tutaj bowiem sztuka transpozycji zjawisk optycznych na język pięknych barw i kolorystycznej harmonii doszła do doskonałości i niemal że stała się przedmiotem kultu.

Nic zatem dziwnego, że sztuka Tintoretta napotkała na opozycję u współczesnych¹. Musiał on w oczach wielu szczerych wielbicieli malarstwa uchodzić za burzyciela najświetniejszych tradycji. A jednak właśnie Tintoretto był tym mistrzem, który nie tylko dla malarstwa weneckiego, ale i dla malarstwa całej Europy znalazł i urzeczywistnił najważniejsze podstawy nowego stosunku do świata widomego. Ze wszystkich mistrzów włoskich okresu po - renesansowego, jego twórczość stała się najważniejszym przyczynkiem do powstania sztuki baroku w malarstwie.

Formalny i ideologiczny podkład włoskiego manieryzmu należy do tematów najbardziej gorliwie opracowywanych przez historyków sztuki doby obecnej. Toteż nie potrzebujemy tutaj wracać do tematu w całej jego rozciągłości — możemy poprzestać na zaznaczeniu niektórych stron tego zagadnienia i to jedynie w stosunku do twórczości Tintoretta. Jeśli bowiem jego malarstwo nie jest do pomyślenia bez wyraźnego i bezpośredniego wpływu manierystów rzymsko - florenckich (Salviati, Vasari), to środowisko artystyczne Wenecji, szczególnie zaś stworzona przez Giorgiona i wspaniale rozbudowana przez Tycjana tradycja obrazo - malarstwa, w której, w przeciwieństwie do Rzymu, atmosfera i materia świata widomego były istotną treścią dzieła sztuki, z góry wykreślała przed Tintorettem inne zadania i inne drogi, niż to było możliwe w sztuce środowisko - włoskiej.

1) Biografia Tintoretta obfituje w wiadomości o tym, że przy przydzielaniu większych zamówień na obrazy (m. in. w Pałacu Dożów), nie on, tylko Veronese, Jacopo Bassano lub inni mniej wybitni artyści byli bardziej faworyzowani. Dokumenty, dotyczące działalności Tintoretta w Scuola San Rocco (opubl. przez Berlinera w *Kunstchronik* 1920 XXXI str. 468 i 492 n.) świadczą o tym, że opozycja przeciw Tintoretowi nie ustawała w ciągu całego życia mistrza. Gdy w 1564 r. miała być udekorowana sala dell'Albergo w Scuola S. Rocco i członkowie bractwa zbierali składki, jeden z członków, niejaki Zagni di Zignoni ofiarował 15 dukatów, ale pod warunkiem, żeby nie Tintoretto malował obrazy. Gdy w 1577 r. Tintoretto proponuje wymalować wszystkie obrazy dla sala superiore i sala terrena i to jedynie za małą dożywotnią rentę, propozycję tę przyjęło 16 głosami przeciw 4. Ale opozycja nie daje za wygraną i zmusza do ponownego głosowania (16 lutego 1578). Wyniki głosowania wypadły: 16 głosów za — i 12 przeciw; w innym składzie - 45 głosów za, 28 przeciw.

Tłumaczyć, jak to często czynią, tę opozycję intrigami osobistymi lub »artystycznym obskurantyzmem« członków bractwa, jest zupełnie błędne. Była to raczej zupełnie zasadnicza i zupełnie uzasadniona opozycja pokolenia wiernego świetnym tradycjom malarstwa weneckiego, które musiało widzieć w osobie Tintoretta niebezpiecznego burzyciela tych tradycji. Jeśli, z drugiej strony wiemy, że Tintoretto chętnie zgadzał się na zapłatę tańszą niż inni, to i tu nie należy doszukiwać się ani sprytu komercyjnego, ani też (podkreślanej zresztą przez samego mistrza) pobożnej ofiarodajności. Głównym bodźcem była nieprzeparta chęć Tintoretta do wypowiedzenia tego, co jako artysta miał w duszy.

Tintoretto należy do pokolenia mistrzów włoskich, którzy już przestali wierzyć w to, że całkowita treść optycznej wizji lub zrealizowanej w jakimś wydarzeniu idei da się oddać w formach statycznych i definitywnie zakreślonych. Przeciwnie, żeby »idea« mogła znaleźć odzwierciedlenie w dziele sztuki, należy i w barwach i w formach i w kompozycji oddalić się od zbyt ścisłego zasklepienia przedmiotu w ramach stereometrii renesansowej. Stąd pochodzą wszystkie »wybryki« Tintoretta: nieustanne eksperymenty nad przestrzenną, diagonalną lub koncentryczną kompozycją, przeciwstawienie (w jednym i tym samym obrazie) efektów dnia i nocy, przeciwstawienie wielkich plam o mocnych walorach kolorystycznych, bez troski o to, czy te plamy odpowiadają realnym barwom przedmiotów. Właściwości te są już dawno znane; jednakże dopiero teraz, gdy wystawa umożliwiła zestawienie naoczne najważniejszych dzieł mistrza, można było zdać sobie sprawę z tego, jakimi drogami idzie dematerializacja zjaw optycznych u Tintoretta.

Przed wszystkim daje się zauważyć, że synteza rysunku i wypełniających go barw rozpada się w malarstwie Tintoretta na części składowe; wszystko, co ma wyjść poza sferę materialnego bytu traci substancję barwną, zachowując mistrzowski, wyszkolony na formach Michała Anioła rysunek (por. szkice rysunkowe Tintoretta!). W »Wieczerzy Pańskiej« z San Giorgio Maggiore (ukończ. 1594) postaci unoszących się w powietrzu aniołów są narysowane białą farbą na ciemnym tle. Jest to swego rodzaju »grafika« o charakterze abstrakcyjnym, bo ograniczona do konturu tylko, włączona do olbrzymiego olbrazu, który w swej tematycznie głównej części (grupa Chrystusa i apostołów) koncentruje najjaskrawsze i zupełnie nierealistyczne kolory: różowy, oliwkowy, jasno niebieski, jasno - żółty.

Jest to jedno z najpóźniejszych dzieł Tintoretta i przedstawia końcową fazę rozwoju, który się zaznaczał od samego początku, chociaż zupełnie podobne przedstawienie unoszących się w powietrzu zjaw na wpół-realnych znajdujemy już w »Przeniesieniu ciała św. Marka« (przed 1566 r.). Fragment ze »Zstąpienia Chrystusa do otchłani« (wedle katalogu ca 1568, być może jednak o parę lat wcześniej) wyobrażającego dusze pokutujące, jest charakterystycznym przykładem tego, w jaki sposób Tintoretto przedstawia stopniowe przejście od form realnie egzystujących (portrety na samym dole) do wizji nierealnej. I w tym wypadku pozostaje rysunek form, ujęty zaledwie, jako dotknięcie światła na plastycznie w ten sposób uwydatnionych głowach. Jest to »dematerializacja« w ścisłym znaczeniu słowa: kolorystyczna materia zanika — plastyka, oderwana od materii, pozostaje. W tymże obrazie z prawej strony zgóry ma-

my postać unoszącego się wzwyż anioła (ryc. 182) w jaskrawym błękitnym płaszczu. I tu wypełnienie postaci materia kolorystyczną ledwie podąża za rysunkiem. Gwałtowne pociągnięcia pędzla zaznaczają i formę i ruch jednocześnie (por. np. prawe skrzydło anioła i rozwiewający się płaszcz) a bijący w oczy jaskrawy błękit płaszcza, śmiało rzucony w bezbarwną prawie pustkę, jeszcze bardziej podkreśla niematerialność wizji.

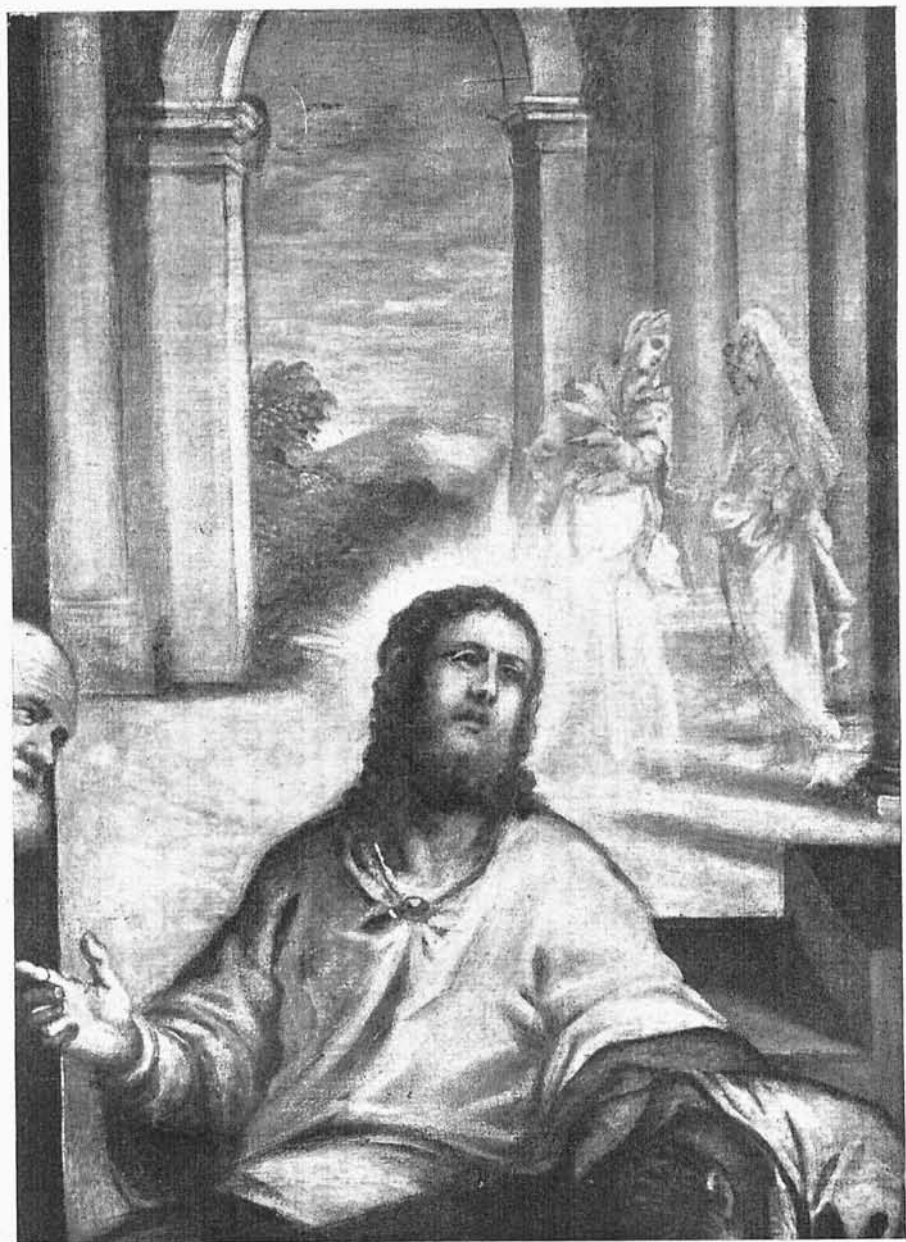
Gdy cofamy się do wcześniejszych dzieł Tintoretta, napotykamy wciąż tę samą tendencję do wprowadzania momentów nierealnych do początkowo realistycznie jeszcze ujętych przedstawień. W »Wieczery Pańskiej« w San Trovaso (wedle katalogu ca. 1555 - 60; Dvořák, *Italienische Kunst*, II, 146 datuje »nicht lange nach dem Markuswunder« t. j. po 1548 r.), grupa apostołów sięgających po butelki i po jadło, poprzeczylanych we wsze strony, krzesła powywracane na pierwszym planie i t. d., należą jeszcze do »rodzajowej« tradycji w malarstwie weneckim i przypominają analogiczne ematy u Veronesa i Jacopa Bassano. Charakterystyczna głowa jednego z apostołów, — jedna z najbardziej wyrazistych głów młodego Tintoretta (ryc. 183) jest świadomym wykorzystaniem »realistycznego« kontrastu, jeśli ją porównamy do głowy Chrystusa w tymże obrazie, a zwłaszcza do dwu małych postaci za Nim (ryc. 184). Te dwa białe widma są jednak jeszcze kolorystycznie związane z otoczeniem i wskutek tego są mniej »abstrakcyjne« niż późniejsze zjawy.

Obraz, którym Tintoretto zdobył sobie ogólne uznanie, »Cud św. Marka« z r. 1548 jest, ze wszystkich dzieł mistrza, kolorystycznie najbardziej jednolitym i najbardziej bliskim niepodzielnie wówczas panującej tycjanowskiej tradycji; staranne wykonanie i harmonia ciepłych i pięknych barw wyłącza wszelkie »wizjonerstwo«. Nie można się oprzeć przypuszczeniu, że Tintoretto, jak to często się zdarzało w jego działalności, tym razem świadomie dostosował się do panującego wówczas w Wenecji smaku żeby, korzystając z chwilowej nieobecności Tycjana (1548 był on w Augsburgu), wysunąć się na pierwszy plan wśród malarzy weneckich. Myśl tę potwierdza najwcześniejszy obraz Tintoretta, datowana 1547 r. »Wieczera Pańska« z San Marcuola, w której postać Chrystusa już całkowicie jest podporządkowana efektowi bijącego od niej światła. Rysunek szaty polega przeważnie na zaznaczeniu refleksów świetlnych, a wrażenie ogólne, jakie wywołuje ta postać, przypomina malarstwo El Greco.

Uwagi powyższe, dotyczące niektórych tylko cech twórczości Tintoretta, nie mają bynajmniej pretensji do scharakteryzowania istoty jego twórczości. O jego znaczeniu, o stosunku jego do współczesnego malarstwa Wenecji, o uczuciowym, ideologicznym i religijnym podłożu jego



Ryc. 183 Tintoretto. Wieczera Pańska. Fragment.
Wenecja, S. Trovaso.



Ryc. 184. Tintoretto. Wieczera Pańska. Fragment.
Wenecja, S. Trovaso.

twórczości istnieje obszerna literatura¹, do której odsyłamy czytelnika. Skreśliliśmy tu kilka spostrzeżeń pobieżnych, które stały się możliwe dzięki zestawieniu najważniejszych dzieł mistrza na wystawie, a głównie dzięki wyjątkowo dobrym warunkom ekspozycji. Pozostaje wyciągnąć z tych spostrzeżeń wnioski, jakie, w formie ogólnego wrażenia z wystawy nasunęły się same przez się.

Przede wszystkim musimy stwierdzić, że główna różnica pomiędzy dziełami Tintoretta i innymi współczesnymi obrazami weneckimi (późny Tytlan, Veronese, Bassano) polega na tym, że Tintoretto wymaga innego rytmu patrzenia (odczytywania) obrazu. Jego dzieła obliczone są na to, że wywołują bezpośredni efekt jako całość, nie pozwalając na powolne, stopniowe, »addytywne« wchłanianie wrażenia optycznego. Stąd wypływa fakt, że wykonanie szczegółów jest traktowane zupełnie pobieżnie, często z dezynwolturą graniczącą z zupełnym niedbalstwem. Nie ulega wątpliwości, że przy tej sposobności Tintoretto czyni wiele odkryć w dziedzinie techniki malarskiej, odkryć, które potrafi wykorzystać malarstwo barokowe; jednakże wyraźnie się odczuwa, że nie o te odkrycia chodziło mistrzowi, tylko o zmuszenie widza do innego, niemal że błyskawicznego rytmu uchwycenia optycznej zawartości obrazu. Dalej wypływa stąd, że w przeciwieństwie do wielkich mistrzów renesansu, Tintoretto nie dążył do stworzenia jakiegoś definitywnego kompozycyjnego schematu, wewnątrznie odpowiadającego treści przedmiotu, a przeciwnie, jeden i ten sam temat widział w mnogości rozmaitych form. Ileż razy przedstawiał temat »Wieczery Pańskiej«, lub pokrewne tematy »Uczty w Kanie« czy »Emmaus« i za każdym razem zupełnie odmiennie.

Rozpowszechnione zdanie o tym, że Tintoretto »nie miał czasu« na wykańczanie obrazów ma rację bytu tylko w tym znaczeniu, że nie chciał

¹) Nie zważając na to, że Tintoretto doczekał się w ostatnich czasach aż dwu większych monograficznych opracowań: E. v. d. Bercken und August L. Mayer, Tintoretto, Monachium 1923, 2 tomy i M. Pittaluga, Il Tintoretto, Bologna 1925, ogromna większość zagadnień, związanych z jego sztuką, pozostała nierozwiązana. Dotyczy to szczególnie chronologii jego dzieł. Katalog wystawy próbuje dać nową wersję tej chronologii. E. v. d. Bercken (Pantheon, sierpień 1937) w artykule krytycznym, poświęconym wystawie, poddał krytyce tę nową próbę, odbiegając przy tym od datowań, jakie zawiera jego własne dzieło.

Rozbiór tematyczny dzieł Tintoretta, szczególnie w stosunku do tematów religijnych został w sposób wysoce niezadawalniający przeprowadzony przez E. v. d. Berckena w wymienionej monografii. Natomiast w literaturze fachowej polskiej, co prawda tylko dla jednego specjalnego wypadku, istnieje poważna praca K. Lanckorońskiej, »Paradiso« Tintoretta, Prace sekcji historii sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie, Tom II, zeszyt 4, Lwów 1932.



Ryc. 185. Fragment fryzu, Wenecja, Scuola San Rocco.

«dawać czasu» widzowi na szczegółowe rozpatrywanie obrazu. Malował dużo i prędko¹, a ogromna większość jego obrazów jest wykonana w technice dekoracyjnej, tak jak do niedawna malowano dekoracje teatralne. Tintoretto wiedział, dla jakich kościołów malował swe płótna i zgóry liczył się z panującym tam mrokiem, a zwłaszcza w salach Scuola San Rocco.

1) W pośpiechu twórczym mało też dbał Tintoretto o trwałość obrazów. Gdy podczas wojny światowej zdemontowano obrazy w Scuola San Rocco, przekonano się, że są one malowane na zupełnie tanim i rzadkim płótnie, takim, z jakiego robią worki. Płótno nie było wcale gruntowane, albo gruntowane bardzo słabo, tak że rysunek (farbą i pędzlem!) przeszedł na stronę odwrotną. Przy tym zauważono, że np. postacie środkowej grupy pod krzyżem na „Ukrzyżowaniu” były początkowo zaznaczone jako nagi e postacie.

Biografia Tintoretta zawiera wiele wskazówek do „restauracji” obrazów, bez bliższego określenia, jakie to były mianowicie obrazy. Możemy przypuścić, że restaurował w ł a s n e obrazy, które uległy uszkodzeniu głównie dlatego, że były niedbale wykonane i że tempera, którą malował, w prędkim czasie ulegała zniszczeniu. Pokrycie werniksem olejnym (już po śmierci Tintoretta) miało zabezpieczyć te obrazy od ząglady i rzeczywiście zabezpieczyło je do pewnego stopnia, wypaczając przy tym radykalnie skalę kolorystyczną. Jest na wystawie obraz z kościoła San Rocco, »San Rocco confortato dall'angelo«, wykonany, wedle katalogu przed 1567 r., a może znacznie wcześniej. Data, możliwa dla obrazu, za wyjątkiem ogromnego lecącego anioła, który stanowczo był domalowany (lub raczej p r z e - malowany) przez Tintoretta znacznie później, tak samo jak postać kobiety poniżej anioła. Łatwo możemy sobie przedstawić, że to była jedna z tych „restauracji”, o których mówią dokumenty. Już ten jeden przykład wystarczy, żeby zrozumieć, na jakie trudności napotyka zagadnienie chronologii dzieł Tintoretta.

Zachodzi pytanie, czy te obrazy wyglądały tak, jak je widzimy dzisiaj? Czy rzeczywiście w mrocznych salach San Rocco od samego początku wisiały zupełnie szerniałe olbrzymie płótna, które dopiero teraz, przy sztucznym oświetleniu można, i to jeszcze pobieżnie, rozpoznać? Na szczęście, dzięki przypadkowi możemy odpowiedzieć przecząco na to pytanie. W sali dell'Albergo w Scuola San Rocco nad obrazami jest umieszczony malowany przez Tintoretta fryz z amorkami, listowiem i jabłkami. Okazało się, że fryz był za długi, tak że mały odcinek jego założono z tyłu za płótno. W r. 1905 odcinek ów został odnaleziony (ryc. 185) i obecnie wystawiono go w tejże sali. Otóż, podczas gdy cały fryz, jak zresztą i wszystkie obrazy, zupełnie poczerniał, odcinek ten zachował się w barwach jasnych, mianowicie w jasno-zielonych i jasno-różowych, przypominających skalę kolorystyczną martwych natur Renoira. Poza tym, ma on powierzchnię nie lśniąca, a matową. Farby nie są olejne, tylko tempera lub używane w dekoracjach teatralnych farby klejowe. Pozostały zaś fryz poczerniał dlatego, że, narówni ze wszystkimi obrazami Scuola San Rocco został pokryty, już po śmierci Tintoretta – i to niejednokrotnie! – werniksem olejnym, który, jak plama oleju na papierze lub na płótnie, zmienia kolory: szary, zielony i brązowy w prawie czarny, biały w żółty, czerwony w oranżowy i t. d. Musimy więc przedstawić sobie wszystkie obrazy w Scuola San Rocco, jak również i ogromną większość innych obrazów Tintoretta, w zupełnie innej skali kolorystycznej: były to jasne obrazy, z matową, »kredową« powierzchnią, obrazy nie ciemniejsze, ale jaśniejsze niż np. obrazy Veronesa, który używał farb olejnych. Tylko w rzadkich wypadkach możemy jeszcze zdać sobie sprawę z oryginalnego kolorytu Tintoretta. Oprócz wspomnianego wyżej fragmentu fryzu, może tylko szkic do »Paradiso« w Luwrze zachował częściowo swoją skalę kolorystyczną; »Paradiso« w Pałacu Dożów jest w zupełności zrujnowane werniksem olejnym.

Mając to na uwadze, możemy łatwo zrozumieć technikę malarską Tintoretta. Takie obrazy, jak np. »Chrystus w Ogrójcu« w S. Stefano lub »Wieczera Pańska« w San Giorgio Maggiore lub wreszcie wszystkie obrazy w Scuola San Rocco byłyby wykonane w sposób zaiste niepojęty, jeśli będziemy je uważali za obrazy olejne. Technika olejna nie pozwala bowiem na takie wybryki techniczne, jakie tu znajdujemy (por. ryc. 186). Wszystko zaś się wyjaśnia w chwili, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że były malowane farbami dekoracyjnymi, bez oleju, i że dopiero potem, przez pokrycie werniksem olejnym chciano z nich zrobić obrazy *all'olio*.

Jest to zjawisko wysoce znamienne, że o tej stronie zagadnienia literatura fachowa prawie że nie wspomina, pozostawiając widza i czy-



Ryc. 186. Tintoretto. Ucieczka do Egiptu. Fragment.
Wenecja, Scuola San Rocco.

telnika w zypełnie mylnym mniemaniu, że widzi przed sobą prawdziwy koloryt Tintoretta, który dla ciemnych sal San Rocco nie wymyślił nic lepszego, jak upiększyć je czarnymi obrazami. A przecież w katalogu o wspomnianym wyżej fragmencie fryzu wyraźnie powiedziano: *«Il frammento costituisce un documento prezioso per la lettura del colore originale, non alterato nè spento»...*

Nie łatwo przy dzisiejszym stanie obrazów Tintoretta przedstawić sobie, jak one musiały wyglądać. A jednak dlatego żeby sądzić o jego sztuce, — i o znaczeniu, jakie miały jego dzieła dla dalszych losów malarstwa europejskiego, niezbędne jest liczyć się z tą zmianą. Zrozumiemy wówczas, że postacie i zjawy obrazów Tintoretta żyją w innej atmosferze, niż ta, jaka panuje we współczesnych obrazach weneckich i już zgoła nie w tej, jaką sztucznie nadano obrazom Tintoretta przez utopienie ich w gęstej masie werniksu olejnego. Zrozumiemy też, że kolory-

styczne dysonanse, jak np. wspomniany wyżej anioł z obrazu z S. Cassiano, musiały mieć inną harmonizację barwną. Organizm barwny obrazu został zniszczony przez radykalne wypaczenie barw i tonów, i trzeba wielkiego wysiłku wyobraźni odtwórczej, żeby znowu złączyć porozrywane więzy kolorystyczne.

Wiemy, że obok głównej »wizjonerskiej« linii w twórczości Tintoretta dają się zauważyć sporadyczne zwroty jeśli nie do »realizmu«, to do bardziej obiektywnej, bardziej związanej ze światem widowym i z pięknem przyrody koncepcji. Właśnie w najpóźniejszym z cykliw Scuola San Rocco (obrazy Sala Terrena, 1583–87) takie obrazy jak »Zwiasutowanie«, »Ucieczka do Egiptu«, »Maria Magdalena«, »Maria z Egiptu« należą do lirycznych dzieł, w których pejzaż odgrywa wybitną rolę. Rytm wykonania pozostaje ten sam, uderzenie pendzlem i rozmach gorączkowo rozrzuconych plam wpadają w »furioso«, a z kipiącej masy materii malarskiej zaczynają wyłaniać się wizjonerskie i zaczarowane przebliski dalekich i cichych krajobrazów. W małym szczególe z »Ucieczki do Egiptu« (ryc. 186) widzimy, jak rozbestwiony i oderwany od realności żywioł farb uspakaja się i tworzy wymarzony, zupełnie nie-realny, a jednocześnie tak prawdziwy zakątek przyrody. Zdaje się, że Tintoretto musiał zerwać wszystkie więzy, jakie łączyły malarstwo ze ścisłym odzwierciedleniem rzeczy świata widomego, że musiał przełamać w sobie pojęcie o rysunku, który dotąd był niezbędnym rusztowaniem formalnym dla wlewanej weni substancji barwnej, żeby z chaotycznej magmy farb stworzyć nową wizję przyrody, już całkowicie powstającą z substancji barwnej. Są to w twórczości Tintoretta jeszcze przebliski tylko; czy nie zwiastują one jednak narodzin przetopionej w tyglu nowej materii malarskiej, z której XVII wiek miał wybudować nową wizję świata widomego?

JAN ŻARNOWSKI

RÉSUMÉ

TINTORETTO

(A propos de l'exposition de ses oeuvres à Venise).

L'exposition des oeuvres du Tintoret, installée dans ce même palais Pesáro, où, il y a deux ans on avait pu admirer l'inoubliable exposition

de Titien, évoque de ce fait une comparaison entre l'art du grand maître de Cadore et la «manière nouvelle» de Tintoret. De l'ensemble des oeuvres exposées ainsi que des tableaux de la Scuola San Rocco, pour la première fois éclairés et bien visibles, se dégage nettement l'impression que Tintoret s'était dès le début opposé à la formule d'art de la Haute Renaissance. Comme son activité coïncidait avec celle de Titien et de toute une phalange de peintres qui restaient fidèles à la tradition, son art devait forcément se détacher sur le fond de l'ambiance artistique de Venise et provoquer des protestations qui mettaient parfois ses projets en échec.

Le Tintoret est le chef à Venise du courant maniériste dans sa forme typiquement autochtone. Quoique son art soit marqué par une certaine influence des maniéristes florentins et romains (Salviati, Vasari), son langage pictural, né de l'ambiance artistique de Venise, capitale de la «belle peinture» par excellence, a su trouver des formes profondément originales qui ont exercé une influence décisive sur les destinées de la peinture européenne au XVII^e siècle.

Dans une de ses oeuvres tardives, la «Cène» de San Giorgio Maggiore, terminée en 1594, on voit des anges volants qui ne sont qu'indiqués par des contours blancs sur un fond obscur. Le Tintoret recourt ici à un large dessin au pinceau et supprime tout le corps de la masse colorante. Il arrive ainsi à rendre l'impression d'une vision fulgurante et irréelle. Cette tendance à la représentation des objets détachés de leur existence matérielle domine son art et se développe progressivement. En passant en revue l'oeuvre du Tintoret et en remontant vers le début de sa carrière, nous voyons qu'il décompose l'unité de la vision de la Renaissance en séparant de nouveau le dessin et le coloris. Dans la «Descente aux limbes» (avant 1568) on peut poursuivre dans les têtes des pénitents aussi bien que dans la figure de l'ange volant (fig. 182) cette désincarnation des formes où la peinture ne parvient pas à joindre l'élan du dessin. La «Cène» de San Trovaso (exécutée, selon le catalogue vers 1555-60, mais, plus probablement, selon l'hypothèse de Dvořák, bientôt après 1548) représente une phase, où la cohésion coloristique domine encore l'atmosphère du tableau (fig. 183 et 184). Le célèbre «Miracle de Saint Marc» de 1548 représente plutôt une exception dans le développement du Tintoret, exception nécessitée par le désir du jeune maître de s'imposer d'emblée à un public élevé dans la tradition titianesque, tandis que sa première oeuvre, la «Cène» de S. Marcuola, 1547, dénonce, déjà, l'orientation du Tintoret vers une conception visionnaire qui rappelle les oeuvres de Greco.

Les tableaux du Tintoret exigent un autre rythme de perception visuelle que les tableaux de Titien. Il recherche un effet instantané de l'ensemble en négligeant volontairement les détails. Sa technique, heurtée et inégale, devait offenser plus d'un amateur avisé de son temps. Elle s'apparente de plus en plus à la technique purement décorative, adoptée par la suite pour le broissage des décors. Il use au surplus de couleurs à la détrempe. Le fragment d'une frise (fig. 185) préservé par un hasard heureux de l'action de la lumière et de celle des vernis à l'huile, dont furent recouverts par la suite toutes les toiles de San Rocco, nous donnent une juste idée de ce qu'étaient au point de vue du coloris les oeuvres du Tintoret et surtout la célèbre suite des peintures de la Scuola San Rocco. Leur organisme coloristique a été faussé irrémédiablement: de tableaux clairs qu'ils étaient, plus clairs que ceux de Véronèse, ils sont devenus sombres.

La technique à la détrempe, large et facile, ne mettait plus le peintre dans l'obligation de remplir matériellement les contours dessinés. Les couleurs, la masse colorante deviennent ainsi un élément primordial et chaotique d'où émerge une vision nouvelle qui se forme spontanément en ignorant la fonction limitative du dessin (fig. 186). C'est le moment de la naissance d'une nouvelle matière picturale qui rendra possible la peinture du XVII^e siècle.