

Zygmunt Ważbiński

"Les Noces de Cana de Veronèse. Une oeuvre et sa restauration", Jean Haber, Nathalie Volle, Paris 1992 : [recenzja]

Ochrona Zabytków 48/2 (189), 239-240

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Monuments Français (1795), a więc w instytucje muzealną, która odegrała w latach 1795–1816 szczególną rolę w dziejach francuskiej kultury. Świdczą o tym wyznania Julesa Micheleta, historyka, który spędził całe dzieciństwo wśród pomników „dawnej Francji” zwiezionych tutaj i eksponowanych przez Lenoira².

Haskell pokazał w sposób niezwykle sugestywny jak kształtowały się pokolenia dziewiętnastowiecznych historyków, od Micheleta, poprzez Burkhardta aż do Huizingi. Na tych przykładach widać jak dokonała się metamorfoza europejskiej historiografii: jak kształtowała się historia kultury starej Europy.

Autor *History and its Images* przyznał szczególne miejsce Johanowi Huizingi. Dał wyraz podziwu dla ogromnej erudycji, wrażliwości a przede wszystkim niezależności poglądów twórcy *Jesieni średniowiecza*. Haskell ukazał postać holenderskiego historyka na tle trwającej od połowy XIX w. dyskusji na temat tzw. „prymitywów flamandzkich”, dyskusji wznowionej przy okazji wielkiej wystawy brujijskiej

w 1902 r., zorganizowanej przez barona Kervyna de Lattenhove i Jamesa Waele. Huizinga przeciwstawił się poglądom swych poprzedników, którzy w malarstwie Jana van Eycka upatrywali początek epoki nowożytnej i wypowiedział pogląd, że niderlandzki „realista” jest jednym z przedstawicieli „jesieni średniowiecza”. Więcej — przestrzegł przed niebezpieczeństwem „*nadmiernego zaufania do obrazów*” jako źródła wiedzy o przeszłości. Portret Filipa Dobrego z hiszpańskich zbiorów królewskich (dzieło naśladowcy Rogiera van der Weydena) nie daje najmniejszego pojęcia o ciemnych stronach osobowości jego władcy; w tym względzie bardziej obiektywne informacje zawierają źródła pisane. W ten sposób zamknęło się koło historii. Czy oznacza to, że doszliśmy do punktu wyjścia, do sytuacji z połowy XVI w.? — bynajmniej.

Książka Haskella jest wspaniałą i atrakcyjną lekturą na temat narodzin historii sztuki. Błyskotliwość obserwacji idzie w parze z solidnością faktograficzną. Autor unika uproszczeń: preferuje

niedopowiedzenia. Ale nie jest przez to mniej klarowny.

History and its Images jest cennym uzupełnieniem zbudowanej przez Haskell’a „biblioteki” poświęconej badaniom nad dziedzictwem artystycznym Europy nowożytnej. Filarami tej „biblioteki” są, tłumaczone na wszystkie języki europejskie, książki: *Patrons and Painters. A Study in the relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (1963), *Taste and the Antique. The Luvre of Classical Sculpture 1500–1900* (1981, we współpracy z Nicolasm Penny) i *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* (1977).

Sądzę, że inspirująca do refleksji książka Haskell’a zostanie wnet przetłumaczona także na język polski. I to nie tylko dlatego, że znajdują się tam wspaniałe strony poświęcone polskim dziewiętnastowiecznym inicjatywom muzealnym (Puławy), ale dlatego, że problematyka tam poruszana — interpretacja europejskiego dziedzictwa kulturowego czasów najnowszych — tak bardzo interesuje młodsze pokolenia Polaków.

Zygmunt Ważbiński
(Zakład Muzealnictwa)

2. J. Michelet, *Histoire de la Revolution française*, Paris 1952, II, s. 538–539.

Jean Habert, Nathalie Volle i inni, *Les Noces de Cana de Veronèse. Une oeuvre et sa restauration*, Musée du Louvre, 16 nov. 1992–29 mars 1993, Editions de la Reunion des musées nationaux, Paris 1992

Książka ta jest zbiorem studiów poświęconych jednemu z najbardziej znanych obrazów Paola Veronese: *Weselu w Kanie Galilejskiej*. Powstała ona przy okazji gruntownej konserwacji malarstwa jaką wykonano na przełomie lat 80-ych i 90-ych naszego stulecia w Luwrze pod kierunkiem pani Nathalie Volle. Okoliczności te zdeterminowały charakter zawartych tam studiów: historycznych, artystycznych i technologicznych. Książka pełniła za-

razem rolę katalogu wystawy poświęconej obrazowi Veronesa.

Historia obrazu obfituje w dramatyczne wydarzenia. Namalowany w 1563 r. dla refektarza weneckiego opactwa benedyktynów San Giorgio Maggiore (modernizowanego właśnie przez Palladia) został zabrany przez Napoleona w 1797 r. do Luwru. Płótno, ze względu na swe kolosalne rozmiary (6,69 x 9,90 m) przecięto na pół i zszyto dopiero w Paryżu. Obrazu nie rewindykowano po

upadku Napoleona: zubożałej Wenecji nie stać było na opłacenie kosztów transportu. Konserwatorzy Luwru przestrzegali po tym (i nie bez racji), że obraz może nie przeżyć drugiej podróży. Poślano w zamian znacznie mniejszy obraz Charles Lebruna *Magdalenę u Faryzeusza* (depozyt w weneckim Palazzo Pisani, siedzibie szkoły muzycznej).

Obraz był kilkakrotnie konserwowany (m.in. w 1799 r. założono dublaż). Podczas ostatnich za-

biegów o mało nie doszło do jego zniszczenia: obraz urwał się z krosien i runął na ziemię. Na szczęście zniszczenia (przedarcia płótna, odpady farby) okazały się niewielkie.

Badania przeprowadzone przy okazji ostatniej konserwacji są przykładem współpracy historyka sztuki i technologa. Wyszły na jaw (dzięki zdjęciom Rentgena) liczne przemaalowania obrazu: zmiany kompozycji, modyfikacje niektórych postaci a przede wszystkim późniejsze wprowadzenie nowych wizerunków. Zmiany te, według badaczy, powstały w trakcie realizacji obrazu w latach 1562–1563. Być może, że niektóre wizerunki (zwłaszcza nienaturalnie „wciśnięte” pomiędzy istniejące pierwotnie postacie) powstały później, choć prawdopodobnie wykonane zostały przez samego Veronesa: odzwierciedlają one, jak słusznie zauważa Habert, zmiany personalne jakie dokonywały się w opactwie. Obok portretu opata Girolamo Scrocchetto (na urzędzie w latach 1559–1564; zlecił Veronesowi malowanie *Wesela w Kanie Galilejskiej*) ustawiono prawdopodobnie wizerunek jego następcy — Andrea de Asolo (na urzędzie w latach 1565–1567; ten opat zlecił Andrei Palladio budowę nowego kościoła).

Habert, autor studium na temat dziejów obrazu, okazał się jednak bardzo powściągliwy, w propozycjach co do identyfikacji przedstawionych tam osób. Dopatrzył się, i słusznie, wizerunków ówczesnego opata Girolamo Scrocchetto, odrzucił natomiast identyfikacje wcześniejsze — siedemnastowieczne i osiemnastowieczne — jako nieudokumentowane. W rezultacie na ok. 130 osób uczestniczących w uroczystościach weselnych w Kanie, znamy nazwiska tylko dwóch lub trzech osób.

Sytuacja powyższa musi prowokować pytania: jeśli przyjąć za autorami francuskimi, że większość to osoby „anonimowe”, to dlaczego malarz starał się „wciśnąć” nowe wizerunki w skąpe przestrzenie pomiędzy istniejącymi postaciami, zamiast po prostu zastąpić stare nowymi? W tym kontekście nasuwa się domysł, że wszystkie lub prawie wszystkie postacie mogą być portretami osób związanych w jakiś sposób z klaszorem¹. A gigantyczny obraz należało by rozpatrywać raczej w kontekście portretu zbiorowego aniżeli sceny rodzajowej, portretu zapowiadającego późniejsze o cały wiek realizacje Hal-sa i Helsta.

Oczywiście jest to tylko hipoteza, ale prawdopodobna pomimo, że nie potrafię wskazać konkretnych osób, które kryją się w tłumie zaproszonych na uroczystość osób.

Argumenty za taką interpretacją mogą być następujące: refektarz był miejscem odwiedzanym przez licznych gości zakonnych, w tym dostojników Republiki Weneckiej, ambasadorów, cudzoziemców. Kroniki klasztorne odnotowały m.in. wizyty Henryka III Wależjusza w 1574 oraz grupę kardynałów w 1598, towarzyszących Klemensowi VIII w podróży do Ferrary. Wydaje się, że aspekt „publiczny” tego miejsca został wkalkulowany w program dekoracji refektarza. Stanowił on swego rodzaju *miroir* polityczne, społeczne i kulturalne ówczesnej Wenecji. To właśnie ówczesny establishment wenecki łożył pieniądze na realizację tej kosztownej inwestycji. On też oczekiwał „rekompensaty” w formie zbiorowego wizerunku. Na rzecz takiej hipotezy przemawiałyby informacje kroniki klasztornej, z której wynika, że obraz zasłonięto, ponieważ wiele osób chciało go oglądać, względnie kopiować. Można

by sądzić, że notable weneccy czy ich synowie przychodzili tutaj, aby zobaczyć swój *image*.

Klasztor był poza tym liczącym się ośrodkiem kultury humanistycznej Wenecji. W jego kregu byli poeci, historycy, archeolodzy, muzycy, słowem ludzie o wyrobionym smaku. Aby o tym się przekonać, wystarczy przypomnieć artystów, którym powierzyli przeorzy przebudowę, a następnie dekoracje San Giorgio Maggiore.

Mogę przytoczyć tylko jedno nazwisko osoby, która mogła znaleźć się w gronie osób przedstawionych na obrazie Veronesa: poety Benedetto Guidiego (+1590), należącego od 1551 do konwentu San Giorgio Maggiore², który w latach 1562–1564 opublikował sonet pochwalny na cześć *Uczty w Kanie Galilejskiej* Paola Veronese³. Nie potrafię jednakże w tej chwili zidentyfikować tej postaci w malowidle. Mam jednak nadzieję, że kwestię tę będzie można rozwiązać po odnalezieniu wiarygodnego wizerunku benedyktyńskiego poety.

Sądzę więc, że odkrycia Haberta i Volle’a stanowią zaledwie pierwszy krok w kierunku właściwej interpretacji obrazu Veronesa; obrazu który zapewnił mu triumf w środowisku weneckim. Stał się on, jak pisali już weneccy historyografowie XVII wieku (Ridolfi, Boschini), piewą weneckiej society. Malarz wyszedł na przeciw oczekiwaniom środowiska weneckiego, potrafił schlebić jego ambicjom i próżności.

Jestem przekonany, że trud włożony przez Haberta i Volle opłacił się: dokonali oni przełomu w trwającym od trzech stuleci impasie w badaniach nad obrazem, którego znaczenie było i pozostaje nadal wyjątkowe.

Zygmunt Ważbiński
(Zakład Muzealnictwa)

1. Por. C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte...*, Venezia 1648, ed. D. v. Hadeln, Venezia 1914, I, s. 313: „Seguono per ogni parte (del Cristo e la Madre) gli Apostoli e numero d'invitati di ricche vesti adorni, e tra quelli

molti de que'Padri ritratti...”

2. Por. A. Superbi, *Trionfo glorioso d'Heroi Veneti, illustri in lettere*, Venezia 1629, s. 25 i M. Armellini, *Bibliotheca Casinensis, sive scriptorum casinensis congregatio-*

nis..., Pars I, Assisii MCCXXI, s. 97–98.

3. Sonet ten został opublikowany przez: D. Atanagi, *De le rime di diversi Nobili poeti Toscani*, Venezia 1565, I, s. 23a.