

Krzysztof Kwiatkowski

Kaplica Sykstyńska - badania, konserwacja, dyskusja

Ochrona Zabytków 43/2 (169), 84-90

1990

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.

KAPLICA SYKSTYŃSKA – BADANIA, KONSERWACJA, DYSKUSJA*

Kaplica Sykstyńska od pięciu stuleci przyciąga uwagę całego cywilizowanego świata. Po pierwsze z racji szczególnej roli, jaką odgrywa w życiu i tradycji Kościoła Katolickiego jako miejsce konklawe; po drugie jako zbiorowe dzieło sztuki najwybitniejszych mistrzów włoskiego renesansu: Ghirlandaia, Botticellego, Piera di Cosima, Perugina, a nade wszystko Michała Anioła, twórcy fresków pokrywających sklepienie (obrazy z Księgi Genesis namalowane w latach 1508–1512) i ścianę zachodnią kaplicy (dramatyczny *Sąd Ostateczny* wykonany w latach 1536–1541).

Prace konserwatorskie prowadzone od kilkunastu lat w Kaplicy Sykstyńskiej dostarczają wciąż nowych rewelacji. W związku z tym dotychczasowe widzenie Michała Anioła i jego dzieła musi zostać zrewidowane. Prace konserwatorskie w kaplicy rozpoczęto w roku 1966. Odrasturowano kolejno freski na ścianach bocznych oraz na ścianie wschodniej, od której rozpoczęto konserwację dzieła Michała Anioła, ponieważ po odnowieniu dolnej partii ściany odczyszczono dwie lunety z postaciami Eleazara i Mathana.

Na odnowienie sklepienia zdecydowano się w roku 1980. Wobec coraz większego zanieczyszczenia powietrza w Rzymie oraz znacznych uszkodzeń malowidła, w szczególności zaś postępującego odspajania się tynków od ściany, zachodziła obawa, że fresk zacznie odpadać od sklepienia i pewne jego partie ulegną całkowitemu zniszczeniu. Zespół konserwatorów i historyków sztuki z Watykanu opracował program gruntownego odczyszczenia i zakonserwowania fresku. Całą pracę zaplanowano na 12 lat i obliczono jej koszt na 4 mln dolarów. Ponieważ Michał Anioł wykonał całość niemal sam, zdecydowano się powierzyć konserwację jednemu konserwatorowi. Jest nim Gianluigi Colalucci (lat 58), kierownik pracowni konserwacji malarstwa w Muzeum Watykańskim. Jakkolwiek pracuje z zespołem i współpracuje z laboratorium prowadzącym szczegółowe badania struktur malowidła, jest jednak osobiście odpowiedzialny za podejmowane decyzje i wyniki prac konserwatorskich. Zaraz po rozpoczęciu prac na sklepieniu kaplicy japońska firma „Nippon Television Corp.” zapłaciła 3 mln dolarów za prawo wyłączności filmowania przebiegu konserwacji i publikowania jej rezultatów.

Badania

Minęło prawie 500 lat od czasu namalowania fresku. Jest on nie tylko brudny, ale także zniekształcony wieloma konserwacjami i doraźnymi naprawami. Już sześć lat po namalowaniu dzieła całe sklepienie kaplicy było oczyszczone. Dymy ze świec i lampek oliwnych, a także sadze z piecyków na węgiel drzewny, którymi kaplicę ogrzewano, powodowały szybkie zabrudzenie powierzchni malowidła. Zatrudniono specjalnego pracownika do okresowego czyszczenia fresków (tzw. mandatore). 30 lat po zakończeniu prac przez Michała Anioła malowidło po raz pierwszy gruntownie odczyszczono, o czym wspomina dokument z roku 1543. Nie tylko brud i sadze zagrażały malowidłu. Kaplica wybudowana 30 lat wcześniej, mimo jej obronnego charakteru, nie miała zbyt stabilnej konstrukcji. W miarę jak budynek osiadał, pojawiały się na

sklepieniu szczeliny, a z zewnątrz trzeba było podeprzeć mury skarpami. Szkic architektoniczny sprzed powstania fresku ukazuje pierwotne wnętrze kaplicy z malowanym sklepieniem usianym złotymi gwiazdami. Gdy sklepienie to popękało, Michał Anioł został zatrudniony do jego pomalowania. Jednak szczeliny pojawiły się ponownie i malowidłem Michała Anioła zagroziła woda (1547). A więc dzieło niszczało niemal od samego momentu jego powstania.

Kwerenda przeprowadzona w tajnych archiwach Watykanu ujawniła co najmniej 6 poważnych restauracji sklepienia w jego 500-letniej historii. Anna Maria del Strobo, historyk sztuki z Watykanu pisze: „*Pierwszego gruntownego czyszczenia fresków dokonał w roku 1635 restaurator imieniem Simone Lagi za pomocą chleba i lnianych szmat. Następnie znaleźliśmy bardzo dokładny opis konserwacji z początku XVIII wieku (wrzesień 1710 – grudzień 1712); malarzem-restauratorem był Annibale Mazzuoli ze Sieny. Ta restauracja była do tej pory zupełnie nie znana. Mamy dokładne rachunki dotyczące przeprowadzonych wtedy prac: wynagrodzenie malarza i jego wydatki, a co najważniejsze, wiemy, jaką techniką je przeprowadzono, a mianowicie gąbkami i greckim winem. Wiemy o tym, bo w dokumencie zaznaczono, że wszystkie wydatki pokrył artysta z wyjątkiem wina dostarczonego przez Watykan*”.

Alan Levy, europejski korespondent amerykańskiego miesięcznika „Art News” w książce *Treasures of the Vatican Collection* wspomina również o konserwacji fresku dokonanej na początku XVIII w. W tym wypadku prace nie ograniczyły się do oczyszczenia powierzchni malowidła, ale objęły także naprawy partii zniszczonych, w tym restauracje, jak np. odtworzenie nogi Eleazara w lunecie ściany wschodniej. Doskonała jakość malarska odróżnia ten fragment od innych rekonstrukcji. Jest to prawdopodobnie dzieło Carla Maratty, który w tym czasie restaurował freski Rafaela w Stanzach Watykańskich. Prace wykonano na odczyszczonym malowidle, ponieważ wspomniany fragment utrzymany jest w tonacji oryginału Michała Anioła, a inne naprawy wyraźnie odeń odbiegają, gdyż kolejni restauratorzy dopasowali kolory do brudnego fresku.

XIX-wieczne restauracje sklepienia nie były w zasadzie konserwacjami w dzisiejszym rozumieniu tego terminu. Były to jedynie doraźne naprawy uszkodzonych fragmentów. Retuszowania plam i zacieków dokonywano poprzez nakładanie kolejnych warstw werniksów żywicznych i kleju, co wprawdzie odświeżało doraźnie obrazy, ale powodowało postępujące ściemnienie barw. Z punktu widzenia konserwatorskiego wszystkie te prace były bardzo ważne, ponieważ zarówno w XIX w., jak i w czasie restauracji przeprowadzonej w latach 1923–1945 naprawiono odspojenia i miejsca zagrożone odpadnięciem.

* W artykule wykorzystałem dane i wypowiedzi dotyczące konserwacji fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej zawarte w artykułach: M. K. Tallera (ARTnews 1987, nr 6), J. Becka (ARTS-Magazine 1987, nr 9), E. Schlumbergera („Connaissance des Arts” 1985, Juillet/Aout) oraz w książce Alana Levy’ego *Treasures of the Vatican Collections*. New York 1983, Artpress Books i programie telewizyjnym „Nova” WTTW Chicago z października 1988 r. Tekst ten był referowany podczas zebrania naukowego krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 14 czerwca 1989 r.

Dzięki temu malowidło przetrwało do dziś w znośnym stanie.

Obecna konserwacja jest w zasadzie trzecią w historii kaplicy zakładającą gruntowne odczyszczenie całości, pierwszą po z górą dwóch stuleciach.

Jakiej techniki użył Michał Anioł do namalowania fresków? Powszechnie znaną, niejako standardową, techniką malarstwa ściennego jest *al fresco*. Jest ona do dziś używana i ujęta jest w programach instytucji szkolących malarzy i konserwatorów, takich jak np. International Conservation Organization w Rzymie. Jej członek, prof. Paul Schwartzbaum, związany z Guggenheim Museum wyjaśnia, czego dowiedzieliśmy się w czasie prac w kaplicy o technice Michała Anioła: „*Spróbujmy zrobić replikę jednego z malowideł sklepienia w celu odtworzenia techniki Michała Anioła. Będziemy używać tych samych materiałów i postaramy się zrobić to w identyczny sposób. Z przeprowadzonych analiz wiemy, że używany przez artystę tynk składał się z wapna, wody i brązowego, wulkanicznego popiołu zwanego pozzolana. Ta świeżo przygotowana zaprawa (intonaco) jest kładzona bezpośrednio przed malowaniem na warstwę położoną dzień wcześniej, zwaną «arriccato». Po włosku «fresco» znaczy świeży, co oznacza malowanie na świeżym tynku. Farba musi schnąć razem z nim, a więc zaprawa powinna być nakładana partiami, tyle ile jesteśmy w stanie jednorazowo zamalować. Przekonaliśmy się przy odczyszczeniu sklepienia, że kolory są bardzo jasne; takich właśnie kolorów chciał Michał Anioł. Aby to osiągnąć, położył on w pewnych miejscach tuż przed malowaniem bardzo cienką warstwę białej podmalówki*”. Na przygotowane podłoże przenosi się rysunek z kartonu. Kontury postaci odciskane są w mokrym tynku drewnianym nożykiem. Dla detali poszczególnych figur robi się wiele drobnych otworków w kartonie i wypełnia się je sproszkowanym pigmentem. Przeniesiony na mokry tynk szkic jest podstawą malowidła. „*Michał Anioł wykonał wiele kartonów dla poszczególnych scen, ale w niektórych miejscach szkicował postacie odręcznie, bezpośrednio na przygotowanym do malowania podkładzie. Wiemy o tym, ponieważ tam nie zachowały się ślady kopiowania widoczne wyraźnie w innych miejscach. Michał Anioł mieszał zmielone barwniki: zieloną ziemię dla zieleni, ochrę dla żółci i czerwieni oraz lapis lazuli i kobalt dla błękitów. Do całego malowidła użył tylko siedmiu kolorów. Zastosowane na mokrym podłożu farby były przezroczyste, podobne do akwareli, ale w miarę schnięcia zachodził proces karbonizacji – dwutlenek węgla z powietrza wiązał się z wapnem tworząc na powierzchni fresku twardą warstwę krystalicznego węglanu wapnia, wiążąc pigment z podłożem. Jest to technika bardzo trwała. Dobrze wykonane malowidło może przetrwać tysiące lat, o czym świadczą świetnie zachowane freski z czasów rzymskich*”.

Czy artysta ograniczał się do tej techniki, czy nie stosował dodatkowych warstw farby lub werniksu klejowego? Nie ma żadnych przekazów na ten temat. W listach do rodziny Michał Anioł wspominał o pracy nad freskami, ale głównie skarżył się na warunki, w jakich musiał pracować w kaplicy. Mamy kilka relacji naocznych świadków, m. in. Ascania Condiviego, ucznia Michała Anioła oraz artysty Giorgia Vasariego, który w *Żywotach sławnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* napisał, że Michał Anioł zdecydował się namalować freski sam, nie dopuszczając na rusztowanie nikogo z wyjątkiem Juliusza II. Vasari pisze także, że artysta był stale przynaglany przez papieża, aby jak najszybciej ukończył swe dzieło i nie miał czasu na wykonanie ostatecznych retuszy.

Badanie malowidła, techniki, w jakiej zostało ono wykonane, oraz tego, co zostało dodane na powierzchni fresku, musiało dać odpowiedź na pytanie, co jest, a co nie jest autorskie. Każde pole sklepienia stanowi odrębny problem konserwatorski i przed rozpoczęciem jakichkolwiek prac odczyszczających naukowcy spędzają ok. miesiąca na badaniach. Watykańskie laboratorium analizuje próbki pobrane ze sklepienia kilkoma różnymi sposobami. Przykładowo, z pola przedstawiającego *Stworzenie Ewy* pobrano ponad 130 próbek. Są one małe, każda próbka nie jest większa od główki szpilki i pobranie ich nie stanowi zagrożenia dla malowidła. Jednak ich liczba musi być ograniczona do niezbędnego minimum, ponieważ po badaniach nie można ich umieścić z powrotem na sklepieniu. Każdą próbkę dzieli się na dwie części; jedną poddaje się analizie chemicznej, a druga służy do zbadania poszczególnych warstw malatury w przekroju. Na fotografii wykonanej w dużym powiększeniu widać wiele warstw: I gruba – to tynk, II żółta – pigment, następnie kolejno to brud, na nim klej, a ponad klejem ciemna warstwa przemalówek. Najważniejsza dla konserwatorów jest sama powierzchnia fresku. Na fotografii wykonanej w świetle ultrafioletowym klej „świeci” niebiesko. Pomiędzy nim a pigmentem wyraźnie widać ciemne pasmo brudu. Badanie to jednoznacznie wykazało, że klej nie mógł być zastosowany przez Michała Anioła, ponieważ nie został położony bezpośrednio na warstwie farby. A więc wszystko, co w przekroju poprzecznym znajduje się ponad warstwą brudu, zostało dodane w trakcie późniejszych konserwacji. Przekroje malarskiej struktury fresku stanowią podstawą do usystematyzowania poszczególnych warstw i zrekonstruowania historii dzieła. Nie ma jednak możliwości precyzyjnego ustalenia, kiedy kolejne warstwy zostały dodane oraz ile czasu upłynęło od nałożenia pierwszej warstwy kleju.

Po odczyszczeniu 14 lunet rozpoczęto prace na sklepieniu kaplicy i wówczas okazało się, że Michał Anioł stosował sporadycznie inną technikę, której nie stwierdzono w lunetach. Jest to technika zw. *al secco* wymagająca użycia spoiwa. W malowaniu na mokro nie potrzeba spoiwa, ponieważ reakcja krystalizacji węglanu wapnia trwale wiąże pigment z podłożem. Kiedy farbę kładzie się na suchym tynku, spoiwo jest niezbędne. Może to być białko z jajka, kazeina z mleka lub sera lub spoiwo wapienne. Konserwatorzy uważają, że Michał Anioł używał tej techniki, kiedy chciał dokonać korekty figur na sklepieniu wynikającej z jego zakrzywienia. Prof. Weil-Garris Brandt wyjaśnia: „*Kiedy Michał Anioł usunął kartony, zdał sobie sprawę, że w niektórych miejscach musi dokonać poprawek w konturach. Jeśli płaski karton położymy na zakrzywionym sklepieniu, proporcje figur ulegną zmianie. Konieczne korekty – «pentimento» – artysta wykonał «al secco» pigmentem zmieszonym ze spoiwem. Były one wyraźnie widoczne na nieodczyszczonym sklepieniu i jest to tylko powiększenie konturu, a nie przemalówka położona na fresku*”.

Przed rozpoczęciem prac konserwatorskich w poszczególnych partiach malowidła laboratorium musi precyzyjnie rozróżnić korekty Michała Anioła od przemalówek dokonanych później. Dr Nazarino Gabrielli, szef laboratorium chemicznego, oglądając fotografie wykonane w świetle ultrafioletowym zwraca uwagę na płaszczyzny białe-żółte – oczy, ręce – wskazujące na użycie większej ilości kleju. Mogą to być poprawki artysty lub późniejsze przemalówki. Takie miejsca są oglądane przez konserwatorów ze szczególną uwagą, ponieważ dokładna ich analiza jest konieczna do opracowania właściwej metody

czyszczenia. Niektóre reperacje są odróżniane bez trudności; np. szczeliny pęknięć wypełnione woskiem (jedna z podstawowych metod dawnych konserwacji; obecnie wosk został wyeliminowany przy konserwacji malowideł ściennych) widoczne są na fotografii w formie żółtych linii. Malatura położona na nich nie jest dziełem Michała Anioła. Laboratorium robi także analizę spektrograficzną próbek pobranych w miejscach, co do których nie ma pewności, czy są one oryginalne. W materiale pobranym z pola przedstawiającego *Stworzenie Ewy* analiza wykazała obecność cynku, który jako składnik pigmentu pojawia się dopiero ok. roku 1800 (biel cynkowa wykryta 1779 r., od 1834 – występuje jako gwasz pod nazwą biel chińska, 1850 – produkowana fabrycznie jako farba olejna). Stąd wniosek, że próbkę pobrano z przemalówki dokonanej przez XIX-wiecznego konserwatora. W czasie badań wychodzą na jaw nie znane szczegóły pracy artysty. Dla różnicowania światła i cienia Michał Anioł użył czystych kolorów, np. fioletów i żółcieni z białymi światłami; nie stosował natomiast tonów, jak twierdzą niektórzy historycy sztuki. Partie ciał malowane są drobnymi krzyżowymi kreskami, to jest w sposób niespotykany w jego rysunkach. Te kreskowania są szczególnie widoczne na włosach malowanych delikatnie na krzyż.

Używając graficznego zapisu komputerowego konserwatorzy rejestrują wszystkie problemy konserwatorskie oraz metody naprawy uszkodzeń. Tym sposobem wyodrębniono poszczególne fazy pracy artysty; np. scena *Stworzenie Ewy* została wykonana w ciągu czterech sesji malarskich. Stwierdzono to badając zachodzenie poszczególnych warstw malowidła wzajemnie na siebie.

Dr Fabrizio Mancinelli – dyrektor Muzeum Watykańskiego kierujący obecną restauracją wraz z prof. Brandtem i G. Colaluccim oceniają stan zachowania fresków i opracowują generalne założenia konserwacji poszczególnych fragmentów. Światło skierowane na jedną z nagich postaci z epizodu *Stworzenie Ewy* ukazuje reperacje dokonane w trakcie dawnych restauracji, w tym klamry spinające obluźowane partie tynku. Obszary zaciemnione wskazują na użycie dużej ilości kleju zwierzęcego pokrywającego niemal całe sklepienie. Ta warstwa jest bardzo nieregularna i w wielu miejscach wcale nie odpowiada kształtom figur. Klej w momencie zastosowania stanowił warstwę przezroczystą, jednak z czasem ściemniał i zmatowiał. Obecnie plamy kleju na powierzchni fresków są bardzo wyraźne. Ponieważ pokrywają one spękania, ubytki farby i klamry, konserwatorzy stwierdzili, że klej został nałożony na freski długo po ich namalowaniu i wobec tego trzeba go zdjąć podczas odczyszczenia całości. Należało to zrobić niezwłocznie, ponieważ klej pod wpływem wilgoci spęczniał i związał się z farbą. Nastąpiło odspojenie malatury od podłoża i malowidło zaczęło odpadać od sklepienia. Zdecydowano się na usunięcie werniksu klejowego na całej powierzchni fresków, gdyż doraźna naprawa miejsc zagrożonych nie zahamowałaby procesu destrukcji.

Konserwacja

Badania jednoznacznie dowiodły, że Michał Anioł nie stosował warstw tonujących i że werniks klejowy wraz z retuszami zastosowano znacznie później w celu zneutralizowania plam i zacieków soli. Konserwatorzy opracowali specjalną technikę czyszczenia pozwalającą na usunięcie brudu i plam bez naruszania oryginalnej warstwy malarskiej.

Podstawowym środkiem używanym do czyszczenia fresków jest woda destylowana. To jednak nie zawsze wystarcza. Już w lunetach znaleziono białawe naloty soli, które wystąpiły na skutek przecieków wody z dachu. Tego rodzaju zanieczyszczenia nie są rozpuszczalne w wodzie. Wykonano próby w jednej z lunet z zastosowaniem preparatu AB 57, tzw. pasty Mora. Jest to specjalny środek czyszczący opracowany przez prof. Paolo Mora w Centralnym Instytucie Konserwatorskim w Rzymie. Przygotowany zasadniczo do odczyszczenia marmurów, okazał się skuteczny i bezpieczny dla fresków i jest stosowany z powodzeniem od kilkunastu lat. Najpierw przemywa się malowidło wodą destylowaną, a później nakłada warstwę pasty, która rozpuszcza sól i rozpełnia klej. Dla bezpieczeństwa warstwy barwnej ogranicza się działanie preparatu do ok. 3 minut. Następnie całość zmywa się wodą. Dokładne zmycie pasty jest zabiegiem niesłychanie ważnym, ponieważ chemikalia są tak silne, że mogą całkowicie rozpuścić malowidło. Konserwatorzy stosują pastę czasem 2-, a nawet 3-krotnie w miejscach, gdzie warstwa werniksu klejowego jest szczególnie gruba. Laboratorium okresowo filtruje wodę, którą było zmywane malowidło. Ponieważ wiadomo, jakich pigmentów używał Michał Anioł, można w ten sposób upewnić się, że nic nie jest usuwane z jego oryginalnego dzieła. Nie każdy pojemnik wody jest analizowany, a ta metoda kontroli pozwala wykryć jedynie zasadnicze straty pigmentu; pracownicy laboratorium twierdzą jednak, że do tej pory nie znaleziono śladów oryginalnych barwników w żadnym z badanych pojemników. Dużo czasu poświęca się reperacji podłoża fresków. Promieniami podczerwonymi bada się strukturę warstw leżących pod klejem i brudem, koncentrując uwagę na miejscach uprzednio naprawianych. Tam, gdzie tynk oderwał się od ściany, robi się zastrzyki z kleju odpornego na wilgoć. Jest to preparat zwany Vinapas – akrylowo-winyłowy zmieszany z proszkiem ze skamielin morskich (wypełniacz). Krawędzie spękań i ubytków po wypełnieniu pozostają ostre. Dla odróżnienia od oryginału powierzchni napraw nie pokrywa się malowidłem. Większe uszkodzenia i ubytki malatury uzupełniane są farbami wodnymi, liniami kreskowymi tak, że z bliska rekonstrukcja jest wyraźnie widoczna, natomiast z poziomu podłogi malowidło stanowi całość. Miejsca dobrze zachowane są jedynie czyszczone.

Przystępując do pracy nad fragmentami, na których znajdują się pentimenta lub przemalówki, co do których nie ma pewności, czy nie są to przypadkiem oryginalne retusze Michała Anioła, konserwatorzy stosują specjalne zabezpieczenie. Pokrywają te miejsca akrylową warstwą ochronną (Paraloid B72) zabezpieczającą klej i farbę przed rozpuszczeniem. Po odczyszczeniu Paraloid usuwany jest z malowidła bibułą. Partie te są przemywane rozpuszczalnikiem nie zawierającym wody. Poszczególne fragmenty fresku wymagają indywidualnych rozwiązań. Mówi konserwator Colalucci: „*Mamy wiele problemów wylaniających się w trakcie konserwacji. Na freskach położono kilka warstw kleju, a wraz z nimi przemalówki – widoczne pociągnięcia pędzlem dawnych restauratorów, mające na celu wzmocnienie cieni zanikających z upływem czasu. Te przemalówki są zdejmowane w trakcie czyszczenia, ponieważ zakłócałyby równowagę kolorystyczną całości. Ale inne retusze pozostaną*”. W centrum sklepienia znajduje się *Potop* – jeden z najbardziej zniszczonych fragmentów malowidła – a w nim trzy nagie postacie. Kiedyś były cztery. Gdy w roku 1797 eksplodowała prochownia w zamku Św. Anioła, podmuch był tak silny, że odpadł cały prawy narożnik sceny. W trakcie jednej z XIX-wiecznych restauracji pokryto ubytek białą

farbą. Scena *Stworzenie Adama* również była rekonstruowana. Zniszczony palec wskazujący Adama, najprawdopodobniej w czasie konserwacji, został sumiennie przez konserwatora odtworzony.

Po dwudziestu kilku latach od ukończenia fresków na sklepieniu Michał Anioł powrócił do kaplicy, aby pomalować jej ścianę ołtarzową. Powstał ogromny, monumentalny *Sąd Ostateczny*. Wyraźnie widać, jak bardzo zmienił się styl artysty, ale zmieniły się także i czasy. Historycy sztuki twierdzą, że ponura atmosfera malowidła jest zamierzona i stanowi odzwierciedlenie ducha jego twórcy. To dzieło przedstawia szczególną trudność dla konserwatorów. Gdy Michał Anioł ukończył prace w roku 1541, oskarżono go o nieprzyzwoitość i wręcz o świętokradztwo. Kilka lat potem inni artyści zamalowali „nieprzyzwoite” fragmenty realistycznych aktów. Dokonano zmian nie tylko poprzez domalowanie szat, ale usunięto całkowicie niektóre partie sceny. Usunięcie przemalówek i uzupełnień spowodowałyby znaczne braki w kompozycji. Poza tym, odmiennie niż sklepienie, ściana ołtarzowa jest w przeważającej części wykonana *al secco*. To stwarza konieczność opracowania specjalnych metod czyszczenia i impregnacji fresku.

Dyskusja

Już w momencie ustawienia rusztowania pod sklepieniem pojawiły się pierwsze wątpliwości. Czy to arcydzieło w ogóle powinno być dotykane i czy konserwacja nie spowoduje jakichś nieodwracalnych zmian w jego strukturze?

W miarę, jak konserwatorzy odsłaniali poszczególne odczyszczane sceny, cała sprawa nabrała światowego rozgłosu. Ukazały się żywe kolory: zielenie, czerwienie, błękity i żółcienie – kolory, których nigdy Michałowi Aniołowi nie przypisywano. Mówi kurator Zbiorów Watykańskich, dr Walter Persegati: „*Kiedy rozpoczęliśmy konserwację i zobaczyliśmy te kolory ukazujące się spod warstwy brudu, byliśmy wszyscy zaszokowani. Nikt ich nie oczekiwał. Wiadomo było, że muszą to być dobre kolory, ale nie aż do tego stopnia. Powiedziałem: zaszokowani, lecz równocześnie uświadomiliśmy sobie, że są to jedyne możliwe w tym okresie kolory. Po pewnym czasie stwierdziliśmy, że nie można było oczekiwać niczego innego*”.

W prasie zaczęły się pojawiać publikowane przez Watykan zdjęcia fresków po odczyszczeniu i przed konserwacją, co wzbudziło sensację w kręgach artystycznych. Pojawiły się głosy krytyczne pod adresem inicjatorów i wykonawców całego przedsięwzięcia. Ronald Feldman z Nowego Jorku, właściciel sieci galerii w różnych miastach Stanów Zjednoczonych, wybrał się specjalnie do Rzymu, aby na własne oczy zobaczyć wyniki przeprowadzonych prac: „*Odwiedziłem Kaplicę Sykstyńską, aby przyjrzeć się konserwacji i to, co zobaczyłem, bardzo mnie zaniepokoiło. Nie mogę powiedzieć, co jest nie w porządku, ale wydaje mi się, że coś jest nie tak. Za jasne, za sztywne, jakby wycięte z kartonu. Kiedy powróciłem do Stanów w gazetach zaczęły pojawiać się fotografie i wyglądało to jeszcze gorzej niż to, co sam widziałem. Zadzwoniłem do kilku artystów, by dowiedzieć się, co o tym sądzą i stwierdzić, czy moje odczucia są odosobnione, czy też jeszcze ktoś podziela moją opinię. Każdy, z kim rozmawiałem, był tego samego zdania. Oglądając zdjęcia wszyscy mieli wrażenie, że coś zostało zagubione: jakieś delikatne dotknięcie, jakiś bardzo nieokreślony element zniknął. I jeśli to prawda, to*

straciliśmy to bezpowrotnie, bo nigdy nie będzie można tego naprawić. Bardziej trudno jest dyskutować z ludźmi, którzy uważają, że freski wyglądają teraz znacznie lepiej i że tak właśnie powinny wyglądać”.

R. Feldman zainicjował zbiorową petycję do władz watykańskich w sprawie właściwego przeprowadzenia badań poprzedzających konserwację. Została ona podpisana przez 14 znanych amerykańskich artystów, m. in. Christo, Segala i Rosenquista. Mówi rzeźbiarz George Segal: „*To, co zawsze uświadamiałem sobie oglądając rysunki Michała Anioła, to to, że rysował on tak, jak gdyby forma wynurzała się z kartonu, a cała powierzchnia ludzkiej postaci od szyi do brzucha stawała się cudownym falującym pejzażem. Michał Anioł był mistrzem cieniowania i robił to z niezwykłą wrażliwością. Mamy wrażenie, że jego magiczne formy wynurzają się z ciemności. Renesans słynął nie z koloru, ale właśnie z mistrzowskiego formowania kształtów postrzeganych przez ludzkie oko w realnym świecie*”.

Podobną do Feldmana opinię na temat restauracji wyraził prof. James Beck z Columbia University: „*Nie podobają mi się [freski]. Myślę, że wyglądają źle. Nie chciałbym dyskutować, czy lubię Michała Anioła, czy nie. Ale odczytane malowidło nie pasuje do niczego, o czym wiemy, że jest jego dziełem i co nie uległo zniekształceniom, tzn. rysunki, rzeźby i kilka obrazów. Na fotografiach sprzed konserwacji widzimy, co było przedtem. Widać wyraźnie, że figury nie były modelowane w ten sposób. One wyglądają inaczej; nie, nie są brzydkie, ale złe. To jest rozróżnienie natury estetycznej. Wydaje mi się, że konserwacja pogwałciła intencje twórcy*”.

Restauracja malowidła zdaje się podważać tradycyjny osąd twórczości Michała Anioła. Wiemy, że był on mistrzem w modelowaniu ludzkich postaci. W rysunkach osiągnął rzeźbiarską trójwymiarowość poprzez wirtuozerskie stosowanie światła i cieni. Efekt ten, określany włoskim terminem *chiaroscuro*, został przejęty od Michała Anioła przez braci Carraccich i był powszechnie stosowany w malarstwie barokowym w celu uzyskania silnych kontrastów i udratyzowania przedstawień. Czy jednak to, co jest istotą rysunków Michała Anioła, może być jedynie słuszne w jego malarstwie, a zwłaszcza w odniesieniu do malowideł na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej? Historycy sztuki przyjęli założenie, że artysta używał ciemnych kolorów o zróżnicowanych tonacjach w celu osiągnięcia trójwymiarowości kształtów i stworzenia mrocznej, emocjonalnej atmosfery obrazu. Ale czy ta interpretacja jest słuszna? Być może konserwacja sklepienia kaplicy daje nowy obraz Michała Anioła jako malarza. Niektórzy krytycy kwestionują opinie konserwatorów na temat kleju pokrywającego warstwę barwną fresku. W marcu 1987 r. ukazał się artykuł Aleksandra Eliota, krytyka sztuki z magazynu „Time”, w którym twierdzi on, że niektóre warstwy kleju należy przypisać Michałowi Aniołowi: „*W moim przekonaniu Michał Anioł wykonał swe dzieło «al fresco». To są właśnie te jasne kolory, które przyciemnił później kilkoma warstwami laserunków, różnicując tony. W ten sposób wymodelował formy tak, że stały się one niezwykle trójwymiarowe. Delikatnymi cieniami i odcieniami transparentnych kolorów stworzył nawet atmosferę. Widziałem fresk z bardzo bliska i jestem o tym przekonany*”.

A. Eliot odwiedził kaplicę przed konserwacją, a później w trakcie prac. Poczynione obserwacje przekonały go, że Michał Anioł stosował werniksy tonujące, kładąc kolejne warstwy pigmentu i węgla zmieszanego z klejem. Usunięcie warstw kleju stało się główną przyczyną kontrowersji.

Konserwatorzy twierdzą, że klej został zastosowany kilkakrotnie w czasie kolejnych konserwacji. Białe plamy soli osadzające się na freskach na skutek przecieków wody deszczowej z dachu powodowały zakłócenia kolorystyczne w kompozycji scen. Zastosowanie kleju neutralizowało plamy czyniąc je bardziej przezroczystymi. Z upływem czasu jednak klej mętniał i stawał się brunatny, a następna generacja miała znów ten sam problem. Kładziono więc kolejne warstwy. Jest to jednak tylko hipoteza. Nie znaleziono na jej potwierdzenie żadnych dokumentów. Co więcej, klej mógł być położony na świeżo namalowane sklepienie, aby ochronić fresk przed brudem i wilgocią. Krytycy i historycy sztuki twierdzą, że warstwa kleju została zastosowana przez samego Michała Anioła jako ostateczne retusz.

Prof. J. Beck z Columbia University: „*Kiedy zobaczyłem pierwsze fotografie z konserwacji, przyjrzałem się im bardzo uważnie. Wkrótce byłem pewien, zwłaszcza po przedyskutowaniu problemu z kilkoma artystami, że coś zdjęte ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej. Pojechałem tam ponownie, oglądałem freski z rusztowania i z dołu i utwierdziłem się w przekonaniu, że konserwatorzy zdjęli z powierzchni malowidła coś, co niewątpliwie było dziełem Michała Anioła. Aby pokazać, co się tam właściwie dzieje, możemy posłużyć się jedynie tym, co zostało oficjalnie opublikowane przez Nippon TV Corp. i Watykan. Na zdjęciach widać wyraźnie, że usunięto modelującą warstwę. Ramię tutaj na zdjęciu jest zupełnie płaskie, co jest absolutnie niepodobne do dzieł Michała Anioła. Na ilustracji wykonanej przed konserwacją widzimy, że to ramię rzeczywiście istnieje, wymodelowane światłowaniem w najdrobniejszych mięśniach i ścięgnach. To tutaj [po konserwacji] to wciąż jest Michał Anioł gdzieś tam, ale oni go zmienili do tego stopnia, że wynik restauracji absolutnie nie odzwierciedla intencji twórcy*”.

Wątpliwości budzi także sama metoda czyszczenia. Mimo zastosowania najnowszych zdobyczy techniki, wynik prac zależy jednak od właściwego osądu i umiejętności konserwatorów. Ronald Feldman: „*Warstwa brudu na powierzchni malowidła jest bardzo cienka. Nasuwa się pytanie: jaka ilość środka czyszczącego powinna być zastosowana i kiedy należy powstrzymać proces chemiczny. W jaki sposób to jest sprawdzane? Moim zdaniem nie ma możliwości zrobienia tego dobrze opierając się jedynie na subiektywnej ocenie konserwatorów. Nie jesteśmy w stanie stwierdzić, do jakiego stopnia konserwacja polega na indywidualnej ocenie poszczególnych problemów. Chcielibyśmy wiedzieć, jak dalece wynik prac jest uzależniony od indywidualnego osądu*”.

Prof. J. Beck: „*Wiemy, że w przyszłości technika pójdzie naprzód. Badania będą dokładniejsze, opracowane zostaną nowe metody konserwatorskie, a i środki będą bardziej efektywne. Poczekajmy! Nie ma dyskusji*”.

Gianluigi Colalucci: „*Czekać, na co? Fresk choruje teraz i nie powinniśmy czekać. Mamy środki techniczne, aby to zrobić w tej chwili. Nie ma powodu czekać*”.

W odpowiedzi na krytykę Amerykańska Fundacja Konserwatorów zorganizowała wyjazd 6 specjalistów do Rzymu w celu przyjrzenia się prowadzonym pracom. Andreo Rota, konserwator malarstwa z kalifornijskiego J. Paul Getty Museum w Malibu uczestniczył w tej wyprawie: „*Oglądaliśmy bardzo uważnie te miejsca, co do których istniały wątpliwości, czy czyszczenie wykonano prawidłowo. Wszyscy zasadniczo zgodzili się, że malowidło wygląda doskonale. Nie znaleźliśmy żadnych śladów usunięcia czegokolwiek, co mogłoby być dziełem Michała Anioła. Widać było wiele dawnych przemyśleń i przetarć, nawet w partiach jeszcze nieoczyszczonych. Z mojej*

własnej praktyki konserwatorskiej wiem, że nie ma nic pewnego w 100%; nie ma absolutnej zgody na cokolwiek w konserwacji. Są pewne rzeczy dobre i złe. W moim przekonaniu konserwacja fresków została wykonana z należytą dbałością. Wykonano przygotowanie naukowe w zakresie, w jakim należało: analizy, testy itp.; zrobiono wszystko, co można było, aby wiedzieć to, co konieczne przy tego typu pracy. Badania i analizy można robić w nieskończoność, a wynik zawsze będzie ten sam, tzn. co do pewnych kwestii nigdy nie będzie 100% pewności”.

Konserwatorzy są zgodni w ocenie prac przeprowadzonych na sklepieniu kaplicy. Oceniają oni prace innych według pewnych standardów technicznych obowiązujących w tym zawodzie. Nie ma tej jednomyślności w kręgu krytyków i historyków sztuki. Jedni kwestionują sposób konserwacji, inni, jak prof. Weil-Garris Brandt, ekspert w dziedzinie sztuki renesansowej w nowojorskim uniwersyteckim Instytucie Sztuk Pięknych i konsultant w Watykanie, poddają w wątpliwość dotychczasową interpretację malarskiej twórczości Michała Anioła: „*Oglądanie Michała Anioła odsłanianego obecnie w Kaplicy Sykstyńskiej jest ogromnym szokiem dla każdego. Wszedł on bowiem w naszą świadomość kulturalną jako ciemny, ponury, wręcz romantyczny artysta, jako że sklepienie Sykstyńskie ściemniało bardzo wcześnie w swej historii. Jest więc całkiem naturalne, że niektórzy twierdzą, że Michał Anioł zamierzał być takim, jakim zawsze go znaleźliśmy. Przyjmując to założenie, jest bardzo trudno zaakceptować nowego Michała Anioła*”.

Konserwatorzy stanęli przed koniecznością rozwiązania jeszcze jednej trudnej kwestii: do jakiego stopnia ich interwencja spowoduje nowe zagrożenie dla malowideł? Do tej pory klej stanowił skuteczne zabezpieczenie warstwy barwnej przed kurzem i wilgocią. W ciągu ostatnich 20 lat gwałtowny wzrost zanieczyszczenia powietrza w Rzymie stał się poważnym problemem dla miasta. Spaliny samochodowe i dymy fabryk powodują niszczenie zabytków w zastraszającym tempie. Jaki wpływ będą miały te zanieczyszczenia na świeżo odczyszczone i niezabezpieczone freski? Mówi dr Giorgio Torraca: „*Freski są zawsze zagrożone, jeśli nie zapewni się im bardzo stabilnego środowiska. Mamy codziennie tłumy zwiedzających, a każdy turysta oglądający wnętrze kaplicy jest w stanie «wyprodukować» w ciągu godziny ok. 50 gramów wody. Jeśli przyjmiemy średnio liczbę 6000 zwiedzających dziennie, a każdy z nich spędzi tylko 15 minut w kaplicy, to daje to 75 kg wody wytwarzanej każdego dnia. Duża ilość wilgoci w powietrzu i raptowne zmiany temperatury powodują kondensację pary wodnej. W takich warunkach, jeśli freski nie są zabezpieczone, muszą ulec zniszczeniu*”.

Specjalna komisja z Watykanu przeprowadziła skrupulatne badania klimatu wnętrza kaplicy. Przez trzy dni i trzy noce w każdej porze roku efekty działania światła, różnice temperatury i wilgotności były dokładnie rejestrowane. Wyniki unaocniły gwałtowne zmiany klimatyczne wnętrza. Przez okna dostają się tam gazy i pyły z zanieczyszczonego powietrza. W ciągu dnia setki zwiedzających wnoszą kurz, podnoszą temperaturę i powiększają wilgotność. Ciepłe powietrze z dużą zawartością pary wodnej idzie do góry, na sklepienie. Para oziębia się i osiada na ścianach. Krążenie powietrza trwa tak długo, jak długo ludzie są obecni w kaplicy. Po zamknięciu kaplica pustoszeje, temperatura gwałtownie obniża się, ruch powietrza ustaje, a wilgoć kondensuje się na malowidłach. Ta wilgoć wraz z zanieczyszczeniami atmosfery (siarkowodor) i kurzem stanowi największe niebezpieczeństwo dla fresków. Co można zrobić dla poprawienia sytuacji? Istnieją jedynie

dwie możliwości: albo zamknąć kaplicę dla zwiedzających, albo zezwolić na zwiedzanie robiąc coś dla poprawy klimatu w kaplicy. Izolacja malowideł warstwą odporną na wpływy chemiczne i wilgoć nie wchodzi w rachubę, ponieważ ściany muszą „oddychać”. Watykan zlecił Carrier Corp. w Mediolanie zaprojektowanie specjalnego systemu klimatyzacyjnego. Zespół inżynierów z tej firmy zaproponował zamknięcie okien i wentylację kaplicy filtrowanym powietrzem o stałej temperaturze i wilgotności. Ten system ma zapewnić freskom stabilne i nieskażone środowisko. Ale do czasu jego zainstalowania odczyszczane i niezabezpieczone malowidło będzie niszczało. Konserwacja takiego dzieła, jak freski Michała Anioła, jest pracą niesłychanie skomplikowaną i niewdzięczną. Wymaga ogromnego nakładu środków i pracy całego zespołu specjalistów różnych dziedzin. Jej wynik zależy od wiedzy i doświadczenia ludzi odpowiedzialnych za podejmowane decyzje; co usunąć, a co zachować. I zawsze znajdzie się ktoś kwestionujący prawidłowość wykonanej pracy, zwłaszcza w sytuacji, kiedy po restauracji dzieło okaże się nie takim, jakim go dotychczas widzieliśmy. Trzeba sobie uzmysłowić, że każda konserwacja, nawet przy zastosowaniu najnowocześniejszych technologii, jest ingerencją w autonomiczną strukturę dzieła sztuki i powinna być podejmowana w wypadkach koniecznych. Taka konieczność zaistniała w wypadku fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, ponieważ malowidłom groziło zniszczenie. Kwestionowanie decyzji podjęcia prac obecnie i propozycja odłożenia ich na później jest bezsensowna. Zastrzeżenia wysuwają jedynie Amerykanie i, co ciekawe, tylko niezaangażowani bezpośrednio w działania restauratorskie. Dlaczego to robią? „Publicity” – wyjaśnia dr Mancinelli. Publicity w Ameryce znaczy więcej niż dorobek naukowy; to wywiady w magazynach o milionowych nakładach, programy telewizyjne itd., to popularność. Paradoksalnie, właśnie w amerykańskich kolekcjach znajduje się ogromna liczba obrazów dawnych mistrzów, które wyglądają jak świeżo malowane. Dzieje się tak zapewne dlatego, że w Ameryce konserwacja dzieł sztuki uwzględnia bardziej indywidualne wymagania klienta niż to, co rzeczywiście istotne i niezbędne dla zachowania substancji zabytkowej obrazu czy rzeźby.

W krytyce pod adresem konserwacji fresków uderzające jest to, że wszyscy uważają Michała Anioła za rzeźbiarza. Był rzeźbiarzem, wobec tego jego malarstwo nie może być niczym innym, jak malowaną rzeźbą. Jest to opinia powtarzająca się w literaturze przedmiotu od czasów renesansu. Recepta na doskonałe malarstwo zalecająca modelunek Michała Anioła, harmonię kompozycji Rafaela oraz koloryt Wenecjan (Tycjan), odżywająca w programach akademickich XVII i XVIII w. ma swój początek w artystycznym *credo* Carracich. Jakkolwiek od początku kwestionowana, głęboko zakorzeniła się w świadomości historyków sztuki. *Żywoty sławnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasariego są podstawowym źródłem do sztuki włoskiego renesansu. Dziś wszyscy zgodnie kwestionują wiarygodność jego dzieła, tym niemniej w każdej pozycji omawiającej dzieje sztuki tego okresu znajdujemy dowody na to, do jakiego stopnia Vasari zeterminował nasze widzenie włoskiego *Cinquecenta*. Pisze E.H. Gombrich w swojej *The Story of Art*: „*Można tę książkę czytać dla przyjemności jako zbiór anegdot i opowieści, z których niektóre mogą być nawet prawdziwe. Można ją czytać z jeszcze większym pożytkiem, jeśli potraktujemy ten materiał jako interesujący dokument epoki manieryzmu, kiedy artyści stali się świadomi nazbyt wielkich osiągnięć przeszłości, które zaciążyły nad ich własną twórczością*”. Ale jednocześnie w rozdziale po-

święconym twórczości Michała Anioła, Rafaela i Leonarda da Vinci znajdujemy zdania: „*Jest niezmiernie trudno wyobrazić sobie jak to możliwe, aby jedna ludzka istota była w stanie dokonać tego, czego dokonał Michał Anioł w ciągu czterech lat samotnej pracy na rusztowaniu w papieskiej kaplicy. Musiał leżeć na rusztowaniu na plecach i malować patrząc w górę. Tak się do tej pozycji przyzwyczaił, że nawet gdy otrzymał w tym czasie list, trzymał go nad głową i pochylał się do tyłu, aby go odczytać*.” Są to szczegóły wzięte od Vasariego. Dziś, po konserwacji i przebadaniu fresków, wiemy, że Michał Anioł nie pracował w kaplicy sam. O tym, że miał pomocników, świadczą znaczne różnice w sposobie malowania poszczególnych partii malowidła. Zwłaszcza tło i figury drugiego planu noszą ślady innego pędzla. Leżąca pozycja artysty przy pracy też jest fikcją literacką. Było to fizycznie niemożliwe. W zbiorze poematów Michała Anioła znajduje się jego własny szkic z pracy nad freskami, na którym widzimy artystę w pozycji stojącej. Czy rzeczywiście Michał Anioł był rzeźbiarzem, który pomalował Kaplicę Sykstyńską na zlecenie Juliusza II? Michael Levey w publikacji *Od Giotta do Cézanne’a* pisze: „*Wszelkstronny, choć w inny sposób, był przede wszystkim rzeźbiarzem, a także architektem i poetą. Pracował w warsztacie Ghirlandaia, ale większe znaczenie dla jego malarskiego rozwoju miał epicki humanizm fresków Masaccia w S. Maria del Carmine*”¹. Dlaczego Masaccia, a nie np. Giotta? Vasari rozpoczyna swe dzieło od biografii Giotta i uważa jego twórczość za wzór i źródło inspiracji dla kolejnych generacji artystów włoskiego renesansu. Jeśli pójdziemy tym śladem, to bardziej zrozumiałe staną się jasne, intensywne barwy na sklepieniu Sykstyńki, te błękity, żółcie i zielenie, które ukazały się spod warstw brudu i kleju niepokojąc krytyków i historyków sztuki. Pisze dalej Levey: „*Okolo 1505 r. powstał jedyny obraz sztalugowy, o którym na pewno wiadomo, że wyszedł spod pędzla Michała Anioła – tzw. Madonna Doni [...] wszystko lśni polyskiem polerowanego marmuru. Święta Rodzina tworzy spójną, zheroizowaną grupę, gdzie ruch i spoczynek równoważą się w kształcie trójkąta, jakby wyciosaną w jednym bloku kamienia*”². Tondo Doni jest rzeczywiście jednym z nielicznych obrazów Michała Anioła, które mogą być pomocne przy interpretacji jego fresków. Święta Rodzina jest wybitnie rzeźbiarską grupą o niezwyklej dynamice i kompozycyjnej syntezie. Ale już w tym obrazie dostrzegamy wszystkie zdobycze renesansowego malarstwa. Przestrzeń płótna zbudowana jest strefowo od dołu do góry. Wrażenie głębi potęguje mistrzowskie operowanie formą i barwą. Ostre kontury i zdecydowane kolory pierwszego planu, zwłaszcza w partii nóg Matki Bożej spowitych w intensywnie niebieską draperię o ostrych fałdach, stanowią mocny kontrast dla miękko modelowanych, jak gdyby roztapiających się w świetle, aktów w środkowej strefie sceny. Te akty z kolei rysują się niezwykle tektonicznie na tle ledwo widocznych wzgórz horyzontu. Koloryt nie jest jaskrawy, niemniej jednak wyraźnie określony i intensywny. Michał Anioł nie waha się zestawiać zimnych różów i błękitów szat Madonny z żółcieniami ciała Dzieciątka i ciepłymi brązami szat św. Józefa. Cały pierwszy plan zdecydowanie odcina się od tła konturem i jeśli porównamy ten obraz z fotografiami nie oczyszczonych malowideł, to zauważymy wyraźną różni-

¹ M. Levey, *Od Giotta do Cézanne’a. Zarys historii malarstwa*. Warszawa 1974, s. 106.

² Tamże.

cę w konturach postaci obu przedstawień. Jest bardzo prawdopodobne, że to złagodzenie konturów na freskach nastąpiło wskutek nałożenia kolejnych warstw kleju i dokonanych retuszy i nie było intencją artysty.

Porównanie niewielkiego obrazu na desce o średnicy 120 cm z freskami pokrywającymi ogromną powierzchnię jest zabiegiem niezbyt szczęśliwym. Inaczej patrzymy na obraz umieszczony w ołtarzu, a inaczej na malowidła na sklepieniu na wysokości ok. 20 m nad podłogą. Odmienne jest oświetlenie i otoczenie tych dwóch arcydzieł sztuki; różnią się one także techniką wykonania. Z tego wszystkiego Michał Anioł doskonale zdawał sobie sprawę, stąd te dwa przedstawienia są tak różne w swym wyrazie. Ale pewne cechy stylu ich twórcy można wyróżnić, zwłaszcza te, które dotyczą plastyki figur i wzajemnych relacji zestawianych form. Mancinelli twierdzi, że dopiero teraz, po odczyszczeniu fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, możemy uświadomić sobie w pełni, dlaczego twórczość Michała Anioła była tak istotna dla włoskich manierystów, którzy przeciwstawiali się renesansowej harmonii form i barw wprowadzając jaskrawe kolory i kontrasty. Tondo Doni stanowi rzeczywiście jedyny malarski materiał porównawczy dla malowideł Sykstyny. Dwa inne freski Michała Anioła: *Nawrócenie św. Pawła* (1542–1545) oraz *Ukrzyżowanie św. Piotra* (1545–1550) w kaplicy Św. Pauliny zostały namalowane ponad 30 lat później. Nie mają już tej dynamiki i młodzieńczej energii promieniującej ze Św. Rodziny i epizodów z Księgi Genesis. Ale i one nie są ponure. Zdominowane ciepłym kolorytem zróżnicowanych zieleni, żółci i brązów są jednak zdecydowanie mniej kontrastowe.

Dyskusja nad freskami w Kaplicy Sykstyńskiej potrwa zapewne jeszcze długo po zakończeniu prac konserwatorskich. Nie opublikowano do tej pory kompletnych wyników badań, a prace w kaplicy trwają i nie można w tej chwili objąć wzrokiem całego sklepienia. Jednak już teraz jest jasne, że nasze wyobrażenia o twórczości wielkiego artysty włoskiego renesansu muszą ulec znacznej modyfikacji. Nie będziemy już patrzeć na sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej jak na dzieło rzeźbiarza. Michał Anioł posługiwał się w mistrzowski sposób zarówno piórem, dłutem, jak i pędzlem. O włoskim renesansie powiedziano, zdawałoby się, już wszystko. Ale czy rzeczywiście był on tak bezbarwny, jak sugerują to podręczniki historii sztuki? Czy rzeczywiście kolor jako problem malarski istniał w tym czasie jedynie w środowisku weneckim? Otóż tak nie było. Epoka renesansu to okres wielkich indywidualności, artystów wszechstronnie utalentowanych, podróżujących,

konkurujących między sobą, ale także podziwiających nawzajem swe osiągnięcia. Kolorystyczny fenomen malarstwa weneckiego był powszechnie znany artystom innych środowisk i musiał niewątpliwie mieć wpływ na ich twórczość.

Przystępując do wykonania papieskiego zamówienia, Michał Anioł zdawał sobie zapewne sprawę, że będzie to dzieło jego życia. Jeśli po latach miał stwierdzić, jak podaje Vasari, że pracy tej podjął się pod przymusem, to z pewnością nie dlatego, że nie czuł się malarzem. Niechęć artysty do wykonywania papieskich zamówień mogła mieć różnorakie przyczyny. Mogła wynikać z obawy, że jego obecność na dworze Juliusza II obudzi dawne zazdrości i intrygi, z powodu których już raz Rzym opuścił. Przyczyną tej niechęci mógł być również sam papież, który jako mecenas sztuki był niezwykle apodyktyczny i popędliwy i często dochodziło między nimi do gwałtownych sporów. Odsłonięte oryginalne barwy malowideł na sklepieniu Sykstyny prezentują Michała Anioła jako doskonałego malarza, w pełni świadomego faktu, że kolor jest podstawowym środkiem malarskiej ekspresji.

O tym zdają się czasem zapominać krytycy i historycy sztuki pisząc o problemie koloru w takim czy innym środowisku lub szkole, *eo ipso* sugerując, całkiem bezwiednie, jakoby gdzie indziej ten problem nie istniał. Konserwacja fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej jeszcze raz dowiodła, jak niepełna jest nasza wiedza o sztuce dawnej. W jej pogłębianiu konserwatorzy mają tę przewagę nad historykami sztuki, że operują precyzyjnymi, naukowymi metodami badawczymi, a dzieło sztuki stanowi podstawowy i najbardziej wiarygodny materiał dla tych badań.

Konserwacja wnętrza Kaplicy Sykstyńskiej jest z pewnością konserwacją stulecia. Nigdy dotąd nie przeprowadzono prac restauracyjnych na taką skalę i takim nakładem środków finansowych, a towarzyszących im badań interdyscyplinarnych w tak rozległym zakresie z wykorzystaniem najnowocześniejszego sprzętu technicznego. Końcowy efekt tej wieloletniej pracy całego sztabu naukowców różnych dziedzin będzie miał wpływ nie tylko na nasze spojrzenie na dzieło wielkiego mistrza włoskiego *Cinquecenta*, ale również na przyszłe działania konserwatorskie i ich wyniki. Kulminacyjną fazę tego przedsięwzięcia, konserwację sklepienia i *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła rozpoczęto za pontyfikatu Jana Pawła II.

Krzysztof Kwiatkowski
Chicago

THE SISTINE CHAPEL – STUDIES, PRESERVATION, DISCUSSION

The decision to renovate the vaulting of the Sistine Chapel was undertaken in 1980. Due to the increasing air pollution in Rome and the loosening of the wall plaster, there was fear that certain parts of Michelangelo's painting would be damaged. The preservation work was planned for 12 years and assigned to one conservator, head of the studio for the preservation of paintings in the Vatican Museum – Gianluigi Collalucci.

The current preservation work is in fact the third undertaking in the chapel's history that aims at a thorough cleaning of the vaulting. It is also the first for over two centuries and was preceded by thorough laboratory studies of the frescoes. The results of these studies made it possible to work out the proper

techniques and methods of preservation.

Already at the moment of setting up the scaffolding underneath the vaulting, questions arose whether the painting work should be submitted to preservation measures, or whether these would cause irreversible changes.

As subsequent scenes were uncovered by the conservators, the discussion became more heated. The author of the article gives many arguments of the opponents as well as supporters of the current preservation methods. A full evaluation of the effects of these undertakings will be possible only with their completion, when the entire vaulting can be viewed.