



TERMINUS

t. 15 (2013), z. 1 (26), s. 107–114

doi:10.4467/20843844TE.13.008.1055

WYSTAWA *ODZYSKANE PIĘKNO. OBRAZ LUCASA CRANACHA STARSZEGO* CHRYSZTUS BŁOGOSŁAWIĄCY DZIECI *PO KONSERWACJI*, 6 LISTOPADA 2012–5 LUTEGO 2013, ZAMEK KRÓLEWSKI NA WAWELU

KATARZYNA PRAŁAT

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

L. Cranach st., *Chrystus błogosławiący dzieci*, po 1537, tempera, deska lipowa, 77,5 × 122 cm, Zamek Królewski na Wawelu

W Zamku Królewskim na Wawelu odbyła się trzymiesięczna (6 listopada 2012–5 lutego 2013) ekspozycja *Odzyskane piękno. Obraz Lucasa Cranacha starszego* Chrystus błogosławiący dzieci *po konserwacji*. Ów tytuł wyjątkowo trafnie oddaje charakter wystawy, która jest uwieńczeniem trwającego od 2002 roku procesu konserwacji dzieła niemieckiego malarza doby renesansu. Prezentacja wawelskiego obrazu intryguje pod wieloma względami. Po pierwsze, skupienie uwagi widza nie na samym wyniku restauracji obrazu, a na całym jej toku, jest rzadką praktyką muzealną. W tym przypadku zwiedzający zostaje zapoznany z większością czynności konserwatorskich wykonanych, by obraz wyglądał tak jak w chwili ekspozycji. Poznanie tego procesu umożliwiła szczególnie zaaranżowana przestrzeń wystawiennicza. Niewielka sala muzealna, tuż obok wejścia do komnat królewskich, została przedzielona na dwie części. W prawej – większej – w centralnym miejscu na postumencie został umieszczony obraz Lucasa Cranacha. Mimo wyróżnienia za pomocą podwyższenia i oświetlenia (w sali panuje półmrok), element ten nie przyciąga wzroku zwiedzającego jako pierwszy (być może również dlatego, że dzieło sztuki nie jest ustawione frontalnie do wejścia, lecz bokiem), jako pierwsze zwracają bowiem uwagę tablice ze zdjęciami z poszczególnych etapów konserwacji. Nie jest to nieprzemysłana

strategia narracji. Widz jest tak prowadzony opisem, by najpierw przejść wokół obrazu, porównać prezentowane na fotografiach elementy sprzed konserwacji ze sfinalizowaną pracą, przeczytać historię obrazu. W drugiej, nieco mniejszej części pomieszczenia, dodatkowe źródło informacji stanowią również film dokumentalny z udziałem głównej konserwator obrazu dr Ewy Wiłkojć oraz ekran multimedialny, pozwalający na obejrzenie poszczególnych fragmentów dzieła w dużym, przybliżeniu. W związku z wystawą została także przygotowana obszerna publikacja autorstwa dr Wiłkojć¹, omawiająca historię dzieła oraz szczegóły długotrwałej, bezprecedensowej zarówno w Polsce, jak i za granicą konserwacji. Taka amplifikacja procesów związanych z restauracją obrazu daje widzowi czytelny komunikat – za istotę ekspozycji należy uznać (i tu wrócimy do tytułu wystawy) przedstawienie złożonego procesu „odzyskiwania piękna” dzieła Lucasa Cranacha starszego.

Edukacyjny charakter wystawy nie czyni z niej prezentacji błahej czy banalnej. Przedstawione omówienia każdego etapu pracy zespołu dr Ewy Wiłkojć pokazują złożoność współczesnej aktywności muzealnej oraz zwracają uwagę na konieczność interdyscyplinarnej współpracy podczas konserwacji zabytku². Obraz *Chrystus błogosławiący dzieci* od 1977 roku, gdy pracę nad nim przerwała śmierć konserwatora prof. Rudolfa Kozłowskiego, znajdował się, szczelnie zapakowany, w pracowni konserwacji Zamku Królewskiego na Wawelu. Gdy w 2002 roku wznowiono restaurację dzieła, dzięki szczegółowym, możliwym współcześnie, analizom fizykochemicznym, dendrologicznym oraz badaniom przy użyciu ultradźwięków, rentgenografii, mikroskopii fluorescencyjnej, skanera laserowego czy komputerowej analizy ilościowej ubytków (polegającej na przetworzeniu obrazu na postać cyfrową oraz kontynuowaniu badań za pomocą zaawansowa-

¹ E. Wiłkojć, *Chrystus błogosławiący dzieci Lucasa Cranacha starszego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu w świetle badań i działań konserwatorskich*, Kraków 2012. Z tej publikacji pochodzą wszystkie informacje na temat przebiegu procesu konserwacji oraz terminy związane z renowacją wykorzystane w artykule.

² Autorka we wstępie do katalogu wskazuje na niezbędną interakcję dyscyplin naukowych, takich jak: historia, historia sztuki, fizyka, chemia, technologia drewna, która była możliwa dzięki współpracy ze specjalistycznymi ośrodkami naukowymi (m.in.: Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych, Wydział Technologii Drewna SGGW w Warszawie, Polska Akademia Nauk w Krakowie, Instytut Katalizy i Fizykochemii Powierzchni Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Instytut Badań Dokumentacji i Poszukiwania Dzieł Sztuki w Krakowie im. Karola Estreichera i wiele innych). *Ibidem*, s. 7–8.

nych programów) udało się właściwie zdiagnozować stopień uszkodzenia warstwy malarskiej i podobrazia (poza konsekwencjami upływu czasu drewno było mocno zniszczone przez owady) oraz skutki nadmiernego użycia koncentratu Winacet R-50 przy poprzedniej próbie renowacji, co spowodowało wypaczenie desek i innych warstw technologicznych obrazu. Tak dogłębna analiza pozwoliła na przeprowadzenie przez wawelski zespół zarówno konserwacji technicznej (renowacja zniszczonego podłoża z drewna lipowego, wykonanie konstrukcji stabilizującej podobrazie i uzupełnienie ubytków), jak i konserwacji estetycznej malowidła (rekonstrukcja niezachowanych warstw malarskich, usunięcie ściemniających werniksów, tak by uwidoczniła się pierwotna jasność obrazu, wypełnienie ubytków przez naśladowanie oryginału i dbanie o dobór farb zbliżonych do techniki temperowej). Wszystkie stadia konserwacji zostały szczegółowo opisane i zilustrowane w katalogu wystawy, który właściwie można uznać za rozprawę naukową. Warto także zwrócić uwagę na opisane w publikacji ciekawe zagadnienie związane z kwestiami deontologicznymi pojawiającymi się w trakcie podejmowania decyzji restauratorskich; autorka odwołuje się do poglądów na temat struktury dzieła sztuki Romana Ingardena oraz do myśli teoretyków nauk konserwatorskich³, co urozmaica lekturę.

Brawurowo przeprowadzona renowacja obrazu Lucasa Cranacha starszego przywraca go wawelskiej ekspozycji po burzliwej historii⁴. W oddziale Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu obraz znalazł się w 1928 roku, sześć lat po tym, jak pojawił się w zasobach Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie w 1922 roku, sprzedany przez biskupa Ignacego Dubowskiego z Łucka (nie ustalono, jak eksponat trafił do kaznodziei). Wawel pełnił wówczas funkcję reprezentacyjną i część zbiorów udostępniano do zwiedzania; *Chrystus błogosławiący dzieci* znajdował się w sali zwanej Alchemią. Po wrześniu 1939 roku obraz Cranacha wraz z innymi dziełami sztuki z Wawelu został umieszczony w magazynie nowego gmachu Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, gdzie miał czekać na konfiskatę przez III Rzeszę. Omawiane dzieło uwzględniono w katalogu przedstawiającym fotografie ponad 500 zawłaszczonych („zabezpieczonych”) eksponatów pt. *Sicher-gestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*. Obiekty z katalogu w sierpniu 1940 roku przewieziono do Berlina na wystawę zorganizowaną dla Adolfa

³ *Ibidem*, s. 185–186.

⁴ Każdy z etapów szczegółowo opisuje dr Ewa Witkojć, powołując się na archiwalne dokumenty i publikacje. *Ibidem*, s. 101–110.

Hitlera i Hermanna Göringa; planowano przekazanie części z nich galerii Hitlera w austriackim Linzu. Zamierzenie to nie zostało jednak zrealizowane i eksponaty wróciły do Krakowa, gdzie w magazynach przeczekaly wojnę. W grudniu 1940 obraz Lucasa Cranacha starszego zabrano do Kunsthistorisches Museum w Wiedniu w celu przeprowadzenia konserwacji przy użyciu technologii nowocześniejszych niż te, którymi dysponował ówczesny Kraków; również ten plan nie doszedł do skutku i obraz został odnaleziony w Wiedniu przez przedstawicieli polskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1947 roku. *Chrystus błogosławiący dzieci* ponownie trafił na Wzgórze Wawelskie, jednak dopiero w 1968 roku, zwrócony przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Był krótko prezentowany w Sali Senatorskiej, ale zły stan jego zachowania spowodował rozpoczęcie prac konserwatorskich przez prof. Rudolfa Kozłowskiego. Dalszy ciąg historii odnowienia obrazu został już opisany.

Powstanie dzieła datuje się tuż po roku 1537. Jego autor, Lucas Cranach starszy (ur. w 1472 r. – data niepotwierdzona źródłowo – w miejscowości Kronach, zm. w 1553 r. w Weimarze), uczył się zawodu w warsztacie ojca, Hansa Molera. Umiejętności doskonalił w Wiedniu, gdzie przebywał mniej więcej przez cztery lata na początku XVI wieku, następnie przeniósł się za wstawiennictwem elektora Fryderyka Mądrego do Wittenbergi, tam tworzył przez większość życia, czasem podróżując (m.in. do Niderlandów). Cieszył się uznaniem, a jego wittenberski warsztat był wielkim przedsięwzięciem. Wypracował szczególny styl, w którym uwagę zwracają postaci ludzkie malowane w tradycji antyklasycznej bliskiej niemieckiemu odrodzeniu. Choć zarzucano artyście braki w znajomości anatomii, nie odmawiano mu kunsztu widocznego także przy przedstawieniach ciała ludzkiego. Zdumiewają zwłaszcza wysublimowane, różnorodne kolory karnacji, koralowe usta, bladoróżowe rumieńce, barwy szat czy osobliwe pełne kształty, często widoczne w aktach. Doceniano też niezwykle dokładność wykonania i dbałość o szczegóły. Charakterystyczny wygląd przyjmują również materiały namalowane przez artystę. Cranach przywiązywał dużą wagę do draperii sukien, fałd tkanin; przedstawiał je z niezmierną precyzją, dbając również o wrażenia kolorystyczne. Widzów wystawy *Odzyskane piękno* uwodzą odcienie kobiecych szat, które reprezentują kilka rodzajów czerwieni – od barw pomarańczowoczerwonych, przez cynober i karmin, do głębokiego burgundu i bordo. Dzięki zabiegom renowacyjnym wszystkim odcieniom przywrócono utracony blask. Głowy sześciu niewiast na

wawelskim obrazie spowijają zmysłowe przezroczyste welony, w których malowaniu autor osiągnął perfekcję. Namalowany materiał bywa ledwie zauważalny, nie zakrywa włosów kobiet, a dodaje im subtelności i lekkości. Podobne wrażenie sprawia tkanina zasłaniająca dekolty dam, zakończona dodatkowo w trzech przypadkach finezyjną falbaną lub prawie niedostrzegalnie otaczająca obszycia sukien dwóch pozostałych kobiet w tyle. Przezroczysta tkanina funkcjonuje także jako element osłony w aktach przedstawianych w scenach mitologicznych czy biblijnych autorstwa Cranacha, jednak i tu delikatna szarfa, jak w *Trzech Gracjach*⁵, *Sądzie Parysa*⁶ czy w obrazie *Wenus i Amor kradnący miód*⁷, nie zakrywa części żeńskiego ciała, a jedynie delikatnie je otula, podkreślając zmysłowość ujęcia.

Owa sensualność, czasem kontrowersyjna, jest dla twórczości Lucasa Cranacha starszego znamieną. Niejednokrotnie obecna jest także w scenach religijnych malarza, które związane są z protestantyzmem. Artysta przyjaźnił się z Marcinem Lutrem, jest autorem jego portretów (malarzkich i graficznych), a także ilustratorem protestanckiego wydania Nowego Testamentu z 1522 roku oraz całej luteranckiej Biblii z 1534 roku. Dzieło *Chrystus błogosławiący dzieci* realizuje temat ikonograficzny częsty dla obrazów Cranacha w duchu reformacji. Wawelski eksponat jest jedyną w Polsce wersją sceny przedstawiającej Chrystusa wśród dzieci⁸, co stanowi kolejny aspekt wyjątkowości omawianej wystawy (po jej zakończeniu dzieło zostanie włączone do stałej zamkowej ekspozycji). Tematyka malowidła związana ze sceną – jak mogłoby się wydawać – rodzajową była postrzegana, głównie przez katolików, jako nieneutralna doktrynalnie. Utożsamiano ją z wiarą luterancką i nie zgadzano się na powielanie motywu. Jedno z wyjaśnień takiego punktu widzenia można znaleźć w zapisie uchwały synodu krakowskiego z 1621 roku:

⁵ L. Cranach starszy, *Trzy Gracje*, 1535, olej na drewnie, 49,2 × 34,5 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

⁶ L. Cranach starszy, *Sąd Parysa*, 1528, olej na desce, 101,9 × 71,1 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

⁷ L. Cranach starszy, *Wenus i Amor kradnący miód*, 1537, olej na desce, 174,5 × 65,5 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

⁸ Wśród przedstawień motywu w polskiej twórczości można wymienić obraz Henryka Siemiradzkiego, H. Siemiradzki, *Chrystus błogosławiący dzieci*, 1900, olej, płótno, 54,5 × 110,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, oraz rzeźbę krakowskiego artysty Leona Szuberta (1820-1859), L. Szubert, *Chrystus błogosławiący dziatki*, kościół Franciszkanów w Krakowie.

zakazujemy [...] wszelkich obrazów odbitych na papierze i przedstawiających niektóre sceny z życia Zbawiciela naszego z wydrukowanymi na nich pieśniami niemieckimi, gdyż przeważnie drukują je heretycy oraz dlatego, że zawierają one niektóre rzeczy sprzeczne z Pismem Św. Przedstawiają na przykład Jezusa niosącego na rękach dzieci i całującego je (co zwykły czynić niewiasty). Niczego takiego bowiem nie opisują Ewangelści⁹.

Wówczas malarskie przedstawienie Chrystusa w otoczeniu niewiast i dzieci było już rozpowszechnione, do czego niewątpliwie przyczyniły się liczne obrazy z warsztatu Lucasa Cranacha starszego. Jak czytamy w publikacji muzealnej:

Obeccnie udało się zebrać 34 wersje (33 obrazy, w tym 24 z dostępnymi reprodukcjami) i 1 rysunek, które wyszły spod ręki Lucasa Cranacha starszego, Lucasa Cranacha młodszego i ich warsztatu. W kompozycji niemal wszystkich scen *Chrystusa błogosławiącego dzieci* występują cztery główne motywy: Chrystus, matki z małymi dziećmi, towarzyszące im nieco starsze dzieci, oraz apostołowie – świadkowie wydarzenia. [...] Wymienione postaci i grupy osób zajmują stałe miejsca niemal we wszystkich kompozycjach¹⁰.

Na podstawie analizy wariantów kompozycyjnych wszystkich obrazów autorka dokonuje ciekawego podziału prac, łącząc je w grupy od A do F i wyodrębniając obrazy nienależące do żadnej z nich. Wawelski egzemplarz został zestawiony w grupie A z dwiema niemal identycznymi pracami¹¹. Na obrazie wśród sześciu apostołów można dostrzec św. Piotra zwróconego w stronę Chrystusa, a prawdopodobnie również – o czym dowiadujemy się z filmu wyświetlanego na wystawie – wizerunki samego artysty i jego syna w postaciach apostołów – jedynych członków zgromadzenia patrzących na widza (starszy mężczyzna i młodzieniec w tyle kompozycji). Scena ukazująca Chrystusa z kobietami i dziećmi jest według większości badaczy reakcją Lucasa Cranacha starszego, identyfikującego się z luteranizmem, na spór zwolenników Lutera i anabaptystów, opowiadających się jedynie za chrztem dorosłych. Dzieło ilustruje więc stanowisko protestantów, którzy

⁹ W. Tomkiewicz, *Uchwała synodu krakowskiego z r. 1621 o malarstwie sakralnym*, „Sztuka i krytyka”, 8 (1957), nr 2 (30), s. 174–184, [za:] E. Wiłkojć, *op. cit.*, s. 36.

¹⁰ *Ibidem*, s. 47–48.

¹¹ *Chrystus błogosławiący dzieci*, olej, deska, 90 × 120 cm, Treenighetskirke w Lavrik, Norwegia; *Chrystus błogosławiący dzieci*, olej, deska, 82,6 × 121,8 cm, Amsterdam, Christie's, 14.11.2007, aukcja 2769 „Old Master Pictures and Drawings”, Lot 144.

nawoływali do chrztu dzieci, i przedstawia je jako pełnoprawnych członków Kościoła. Wbrew interpretacjom biblijnym opisanym w cytowanej uchwale synodu w Ewangeliach Marka, Mateusza i Łukasza pojawiają się opisy scen Chrystusa z dziećmi. Szczególnie blisko ikonografii jest fragment, który odnajdziemy w Ewangelii św. Marka:

Przynosili Mu również dzieci, żeby ich dotknął; lecz uczniowie szorstko zabraniali im tego. A Jezus, widząc to, oburzył się i rzekł do nich: Pozwólcie dzieciom przychodzić do mnie, nie przeszkadzajcie im; do takich bowiem należy królestwo Boże. Zaprawdę, powiadam wam: Kto nie przyjmie królestwa Bożego jako dziecko, ten nie wejdzie do niego. I biorąc je w objęcia, kładł na nie ręce i błogosławił je¹².

Niedokładny fragment tej Ewangelii, zapisany staroniemiecką majuskułą, został umieszczony na wawelskim obrazie oraz na innych malowidłach z owej serii z warsztatu Cranachów.

Nie tylko zwraca się uwagę na asocjacje związane z propagowaniem idei luteranckich, dzieło jest także uznawane za symboliczne przedstawienie połączenia miłości idealnej, boskiej, z miłością ziemską. Chrystus jedną ręką przytula niemowlę, drugą czułym gestem błogosławi inne; widoczne jest także dziecko w głębi kompozycji, przywierające do ramion Chrystusa, instynktownie pragnące kontaktu z nim, co podkreśla wiarygodność przesłania. Podobnie miłość okazują swoim dzieciom matki. Cranach doskonale malarsko ukazał tę czułość przez ułożenie dłoni, zwrócenie ciał ku sobie, bliskość postaci czy wymowność spojrzeń, co najtrafniej można nazwać „liryczną miękkością gestów”¹³. W przedstawionej scenie ujmuje również postać matki karmiącej piersią – mieszanka subtelności, matczynego oddania i erotyzmu, ponownie podkreślonego za sprawą transparentnego materiału. Wszystkie te szczegóły obrazu widz spokojnie mógł kontemplować w trakcie oglądania wystawy *Odzyskane piękno*, czemu sprzyjało odseparowanie dzieła od innych wawelskich eksponatów i atmosfera sali wystawienniczej nawiązująca do tradycji muzealnej prezentującej dom muz jako świątynię sztuki¹⁴. Chociaż współcześnie odchodzi się od takiego

¹² Mk 10, 13-16, [za:] E. Wiłkojć, *op. cit.*, s. 35.

¹³ Por. Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1964, s. 82 (opis fresku Martiniiego w Palazzo Publico w Sienie).

¹⁴ Zob. C. Duncan, *Muzeum Sztuki jako rytuał*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 279–299.

typu wystawiennictwa, to jednak w tym przypadku trudno sobie wyobrazić inny sposób ekspozycji, bowiem nastrój i aranżacja sali idealnie współgrają z przeżyciem estetycznym ewokowanym przez malowidło.

Warto również podkreślić, że wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu stanowi pozytywny przykład muzealniczej działalności marketingowej. Ekspozycja *Odzyskane piękno* jest traktowana jak celebrowanie wyjątkowego procesu konserwacji – sukcesu zespołu wawelskiej Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby. Po wieloletniej pracy nad zabytkiem postanowiono pokazać jej przebieg zwiedzającym, tak by uświadomić im rangę wydarzenia, a także pochwalić się osiągnięciami i podzielić radością z udanego przedsięwzięcia. *Chrystus błogosławiący dzieci* zostanie elementem stałej ekspozycji, tak więc widz będzie miał powtarzalną możliwość podziwiania go, natomiast wystawa *Odzyskane piękno* pozwala pokazać działalność osób, której nie poświęca się wiele uwagi przy regularnych prezentacjach zbiorów. Taki zabieg promocyjny przyczynia się do poszerzenia w świadomości widzów dyskursu muzeum¹⁵ o zagadnienia konserwatorskie; ukazuje wystawę wielowymiarowo, jako wynik długotrwałych, interdyscyplinarnych przygotowań. Blask odrestaurowanego renesansowego obrazu niewątpliwie sprawi, że stanie się on jedną z głównych atrakcji muzealnych w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu.

¹⁵ O dyskursie muzeum zob. M. Bał, *Dyskurs muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, s. 355–368.