

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

LEKTOR: Audycje kulturalne – w dobrym tonie.

MARTYNA MATWIEJUK: Przy mikrofonie Martyna Matwiejuk, witam Państwa bardzo serdecznie. Dzisiejsza audycja jest poświęcona twórczości Marcina Zaleskiego, polskiego dziewiętnastowiecznego malarza, którego obraz zatytułowany „Wnętrze Katedry w Mediolanie”, powrócił dwa lata temu do Polski. To dzieło zaginęło podczas drugiej wojny światowej, a od dwudziestego dziewiątego czerwca, można je podziwiać w Kordegardzie-Galerii Narodowego Centrum Kultury w ramach cyklu „Utracone/Odzyskane”. Moim i Państwa gościem jest ksiądz doktor habilitowany – Janusz Nowiński z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego i ja na początek zapytam, czy miał ksiądz już okazje oglądać ten obraz na żywo?

JANUSZ NOWIŃSKI: No ja tylko je znałem z reprodukcji czarno-białych, od tego czasu zajmowałem się Marcinem Zaleskim przy okazji obrazu, który został odnaleziony, to był pejzaż z widokiem klasztoru dawnego Opactwa Cystersów w Łądzie. Natomiast ten obraz zobaczyłem dopiero w publikacjach internetowych. Po raz pierwszy barwnie, no bo znałem go w wersji czarno-białej.

MARTYNA MATWIEJUK: Na szczęście teraz jest okazja. „Wnętrze Katedry w Mediolanie” eksponuje Kordegarda, a wracając do Marcina Zaleskiego, on istnieje w powszechnej opinii jako wedutysta, jako twórca pejzaży miejskich, ale jego zainteresowania twórcze wybiegają poza wedutę, o czym świadczy choćby obraz, o którym dziś wspominamy.

JANUSZ NOWIŃSKI: Tak, poza temat weduty. To jest wielkie szczęście, że ten obraz wrócił, musimy pamiętać, że podczas drugiej wojny światowej, właściwie po powstaniu warszawskim zbiory Muzeum Narodowego zostały rozkradzione, rozproszone; w tej chwili poszukujemy stu obrazów Marcina Zaleskiego – jego obrazów, rysunków, szkiców ze zbioru Muzeum Narodowego w Warszawie. Ten szczęśliwie udało się odzyskać. Ważny obraz przede wszystkim dlatego, że jest jednym z wczesnych, dojrzałych dzieł tego artysty. Marcin Zaleski jest samoukiem, trzeba to powiedzieć otwarcie, chociaż jego późniejsza sława jako malarza wedutysty, wielu autorom kazała zbudować jego biografię w klasycznym ujęciu, że studiował w Krakowie i w Warszawie. Rzeczywiście urodził się w Krakowie, w roku tysiąc siedemset dziewięćdziesiątym szóstym, ale nie studiował. Jego rodzice z zubożałej szlachty, wysłali syna na naukę rzemiosła do zakładu ramiarskiego i tam Marcin Zaleski, u tego ramiarza krakowskiego odkrył swój talent artystyczny, bo zamiast oprawiać obrazy, które przynosili klienci, on je kopiował i musiał robić to bardzo udanie i bardzo zgrabnie, bo z tym talentem, być może wspartym lekcjami, u któregoś z malarzy krakowskich tego już nie ustalimy, jako osiemnastolatek przyjeżdża do Warszawy. Dlaczego mówię, że ten obraz jest tak ważny? Bo Warszawa, która stała się właściwie drugim domem i miastem rodzinnym Zaleskiego, w którym spędził całe swoje dorosłe, dojrzałe życie, tu umarł, jest pochowany na Powązkach. Warszawa stworzyła mu szanse rozwoju talentu. Trafił do malarni Teatru Narodowego i miał być malarzem-dekoratorem, czyli twórcą scenografii, malowanych najczęściej. Tu miał szczęście spotkać ówczesnego kierownika pracowni malarskiej, Francuza Ludwika Courtin'a, który nie tylko malował dekoracje teatralne, ale również tworzył dzieła sztalugowe, obrazy olejne, w tym właśnie kompozycje panoram wedut, kadrowanych wnętrz w charakterystyczny sposób i najpewniej u niego młody Marcin Zaleski, poznaje przede

wszystkim tajniki techniki olejnej, poznaje palety, posługiwanie się farbami olejnymi; ale również poznaje zasady kompozycji panoramicznych, ujęcia wedut; co pozwoliło mu bardzo wcześnie, bo na początku lat dwudziestych dziewiętnastego wieku, więc ma dwadzieścia kilka lat, kiedy wystawił swoje pierwsze prace olejne i są to właśnie ujęcia panoramiczne, są to kompozycje wedutowe, bardzo wysoko cenione przez ówczesną krytykę artystyczną, właściwie artysta, malarz bez żadnego zaplecza na miejscu, raptem pojawił się jako twórca zyskujący uznanie, zwłaszcza wstawa w roku tysiąc osiemset dwudziestym ósmym stała się przełomowa, bo recenzenci tej wystawy zwrócili się z wnioskiem do rządu królestwa polskiego, aby takiego obiecującego artystę w zakresie przede wszystkim malarstwa dekoracyjnego, dalej kształcić. Uznano, że brakuje mu doświadczenia sztuki europejskiej i na wniosek tychże recenzentów, rzeczywiście młody Marcin Zaleski otrzymuje stypendium rządowe. Wyjeżdża z Warszawy przez Paryż, przez Berlin i trafia do Italii. No i właśnie obraz, o którym mówimy, jest owocem jego stypendium. Przez rok podróżuje, a w zasadzie poznaje sztukę europejską, poznaje twórczość wielkich włoskich wedutystów, poznaje tych wielkich Wenecjan przede wszystkim: Gentile Belliniego, Vittore Carpaccia czy Giovanniego Antonia Canala – tych którzy w gatunku weduty, zatem całościowego ujęcia miasta czy jego fragmentu, przedstawienia rzeczywistości miejskiej, bardzo często z dodatkiem sztafażu rodzajowego – zatem scen ulicznych, mieszkańców, wszystkiego co miasto z sobą przynosi i czym żyje. Otóż właśnie Marcin Zaleski studiując ich prace, wchodzi w świadomość najlepszych osiągnięć w tym gatunku, no przede wszystkim trzeba do tego dodać, Giovanniego Battistę Piranesiego – wielkiego kreatora wizji Rzymu - czy Francesca Guardiiego. Po kontakcie z nimi w trakcie podróży szkicuje, w trakcie podróży rysuje, w trakcie podróży notuje to; co go porusza, co go w szczególny sposób artystycznie podnosi i właśnie wracając w roku tysiąc osiemset trzydziestym do Warszawy, nie mógł od razu wykorzystać swoich talentów zdobytych na stypendium, bo wybuch powstanie listopadowe, te kontrakty, które zawarł między nimi z budującym się Teatrem Wielkim na jego dekoracje, to wszystko właściwie zostaje anulowane, z tym że Marcin Zaleski, który miał być malarzem dekoracji scenograficznych, zmienia decyzję o swoim dalszym losie. Zaczyna malować dzieła sztalugowe właśnie w duchu panoram, w duchu wedut i obraz, o którym rozmawiamy – fragment wnętrza Katedry w Mediolanie. Jest właściwie pierwszym bardzo dobrze charakteryzującym te cechy jego twórczości, które będzie dalej rozwijał i które będą charakteryzowały Marcina Zaleskiego, czyniąc go sławnym artystą oklaskiwanym, chętnie kupowanym, pełnym uznania. No charakterystycznym zjawiskiem, które podkreśla jego popularność jest fakt kradzieży jednego z jego obrazów z wystawy przez nieznanego wielbiciela jego twórczości. Wróćmy do obrazu, o którym zaczęliśmy, a więc fragment wnętrza Katedry w Mediolanie – bardzo precyzyjnie wykadrowany. Zaleski pokazuje tutaj siebie jako artystę, który opanował sztukę kompozycji, sztukę ujęć panoramicznych; bo spoglądając oczyma malarza na wnętrze, stoimy powyżej nie tylko poziomu posadzki, ale nawet powyżej głów postaci ukazanych w tej kompozycji, czyli jest to podwyższony punkt widzenia przez artystę, dzięki czemu on jest o wiele szerszy, pełniejszy i całe wnętrze jest, można powiedzieć, wysycone złocistym światłem. To światło pada z okien gotyckich, kaplicy zamykającej perspektywę, to jest kaplica na końcu południowego ramienia transeptu Katedry w Mediolanie i to z jej wnętrza, z tych okien; gdy patrzymy na chociażby ułożenie cieni postaci ukazanych, to widzimy, że jest to pora południowa, kaplica południowa, słońce w zenicie i właśnie przez te okna wpada, to najsilniejsze w ciągu dnia światło – światło południa. Zwłaszcza we Włoszech jest to światło o charakterze bardzo szczególnym. Natomiast we wnętrzu przez witraże, przez atmosferę architektury, to światło zostaje przefiltrowane, staje się światłem, które widzi artysta – złocistym, miodowym; które otula architekturę, precyzyjnie ją rysując zarazem, staje się ogólną tonacją obrazu; to światło jest rozproszone, a zatem

nie razi patrzącego, ale również rozkłada się miękko w całej przestrzeni przedstawionej przez malarza. Widzimy zatem z lewej strony dwie ambony, to one plus balustrada komunijna, znaczą krawędź prezbiterium. Z tego prezbiterium widać tylko mały fragment prospektu chórowych organów, które towarzyszą modlitwie kanoników w stallach poniżej. Natomiast, tak naprawdę, artysta wciąga nas w przestrzeń właśnie ramienia transeptu, gdzie modlą się wierni, ukazani bardzo dokładnie co do stroju. To światło, o którym wspomniałem na początku, rysuje ich postaci świetlistym konturem, przez co staje się jeszcze lżejsze, jeszcze szlachetniejsze. Zwróćmy uwagę, że na tym obrazie światło odbija się od posadzki i dopiero jako takie, widzimy je odbite na sklepieniu. To sklepienie dzisiaj wygląda zgoła inaczej. W czasie regotycyzacji wnętrza, usunięto barokowe stiuki – tak jak byśmy chcieli porównać obraz Zaleskiego z dzisiejszą Katedrą w Mediolanie, no to mamy dokument wnętrza, które już dzisiaj w wielu momentach wygląda inaczej, ale właśnie na tym polega specyfika sztuki Marcina Zaleskiego, że jest wiernym rejestratorem rzeczywistości architektonicznej, którą dokładnie rejestruje, którą artystycznie przekształca i to światło rozproszone, miodowe, modeluje formę architektoniczną; on je rzeźbi przez światłocien oczywiście, bo partie oświetlone są wyprowadzone jaśniejszą formą, te które miękkiem, łagodnym cieniem się kładą, są położone oczywiście innym kolorem, są lekko stonowane. Poza tym to charakteryzuje kompozycje Zaleskiego, tego typu właśnie kompozycje wnętrz architektonicznych, to luminizm, a zatem operowanie światłem, które pochodzi z wielu źródeł. Jak się przyjrzymy, to silne światło na wprost jest również uzupełnione światłem okien bocznych; okien, które światła w tym momencie nie posiadają, ale również wprowadzają oświetlenie, to oświetlenie wprowadza nowe wartości malarskie w kompozycje wnętrza.

MARTYNA MATWIEJUK: Powiedział ksiądz, że ten obraz możemy traktować jako dokument, ja myślę, że to jest też dobry moment, aby przypomnieć, że prace Marcina Zaleskiego, obok obrazów Canaletta były wykorzystywane jako wzorce podczas odbudowy Warszawy po wojnie i rzeczywiście, one zaskakują dokładnością odwzorowania. Mówi się o tym, że Zaleski jako jeden z pierwszych wykorzystywał w swojej pracy fotografie, która właśnie mu miała pomagać mu w tym, jak najdokładniejszym oddaniu rzeczywistości. Czy mamy jakieś dowody na to, że malarz korzystał właśnie z tego narzędzia, jakim są techniki fotograficzne?

JANUSZ NOWIŃSKI: Tak, rzeczywiście obrazy Zaleskiego, podobnie jak Bernarda Bellotta, zwanego Canaletto, posłużyły po drugiej wojnie światowej do odbudowy stolicy. Plan Zachwatowicza przewidywał odbudowę Warszawy, tej starej Warszawy taką, jaką uda nam się przywrócić w jej pierwotnym kształcie. Marcin Zaleski, tak jak pani wspomniała, jest uważany za prekursora stosowania fotografii, w tym przypadku dagerotypu przez malarza w jego pracowni. Jego obrazy nie powstawały w plenerze. Wykonywał na miejscu szkice, wykonywał rysunki; a w czasie swojej podróży tej studyjnej, będąc w Paryżu poznał samego Daguerre'a, najprawdopodobniej przez niego został wtajemniczony w technikę dagerotypu i wiemy na pewno, że w tysiąc osiemset czterdziestym roku w prasie warszawskiej był wywiad z Zaleskim, właśnie na temat możliwości stosowania dagerotypu, którego on używa, do portretowania osób i wierność wręcz fotograficzna obrazów Zaleskiego, tak twierdzimy dzisiaj, wynikała najprawdopodobniej właśnie z tego, że obok szkiców rysunkowych, akwarelowych wykonywał również po prostu fotografie dagerotypową i następnie z tych materiałów w pracowni, komponował swoje prace. Ich wierność zaskakuje dokładnością, proporcjami, precyzją detalu zwłaszcza; detalu, który w normalnych warunkach uchodzi

uwadze, natomiast na obrazach Zaleskiego jest on precyzyjnie podany i wyróżniony również formą malarską.

MARTYNA MATWIEJUK: To ja chciałabym jeszcze zapytać o księdza subiektywne wrażenia dotyczące twórczości Marcina Zaleskiego. Czym ujmują jego obrazy?

JANUSZ NOWIŃSKI: Ja powiem szczerze boleję, że o Zaleskim zapomniano. Jego ostatnia wystawa i katalog, który jej towarzyszył, ukazała się w roku osiemdziesiątym czwartym. Czas najwyższy, może ta wystawa w Kordegardzie będzie tym ziarnem, od którego zapoczątkuje się idea kolejnej wystawy Marcina Zaleskiego, która na nowo przedstawi polskiej publiczności tego wybitnego artystę. Czym on mnie ujmuje? Przede wszystkim widzeniem świata, świata, który jest dla niego rzeczywistością dnia codziennego, ale również jest rzeczywistością, która komunikuje z tym, co było. On jest świadkiem przeszłości, a zarazem dokumentalistą dnia codziennego. Podobnie jak Canaletto, którego zresztą studiował, którego kopiował nota bene na zlecenie Paszkiewicza. Zaleski w swoje obrazy miast: Warszawy, Krakowa; wprowadza sztafaż ludzki i rodzajowość dnia codziennego, a więc są przekupki, stragany i nie wstydy się bud jarmarcznych. Nie idealizuje, pokazuje świat prawdziwy, a zarazem pokazuje świat w jego malarskim oku w szczególny sposób zsyntetyzowany.

MARTYNA MATWIEJUK: Książd doktor habilitowany Janusz Nowiński z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, bardzo dziękuję za tę wnikliwą opowieść o twórczości Marcina Zaleskiego, a naszym kolejnym gościem jest pani Dorota Zemła – konserwatorka i malarka. Witam panią bardzo serdecznie i zapytam, czym z perspektywy konserwatora charakteryzuje się malarstwo Marcina Zaleskiego?

DOROTA ZEMŁA: Tak się złożyło, że miałam okazję konserwować kilka obrazów Marcina Zaleskiego, jak również w latach osiemdziesiątych wykonałam kopię obrazu Marcina Zaleskiego – „Teatr Wielki, Plac Teatralny”; więc miałam okazję bliżej zapoznać się z techniką malarską Marcina Zaleskiego. Pierwsze takie moje spotkanie z obrazami tego autora, miało miejsce na początku lat osiemdziesiątych, kiedy pracując w Muzeum Narodowym jako konserwator w dziale malarstwa polskiego, mieliśmy w konserwacji, w przygotowaniu, ekspozycję obrazów Marcina Zaleskiego, była wielka wystawa monograficzna w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych w Muzeum Narodowym, no i przywędrowało do pracowni konserwacji kilkanaście obrazów Marcina Zaleskiego, które uległy zniszczeniu w taki dosyć charakterystyczny sposób, mianowicie prawdopodobnie musiały przebywać w jakimś zawilgoconym pomieszczeniu. Stały gdzieś, może to była piwnica, może jakieś takie pomieszczenie, które było zalane wodą i one przy jednej z krawędzi, która dotykała prawdopodobnie podłoga, były nawilgocone i zniszczenia były tak duże, że trzeba było rekonstruować całe takie pasy przy krawędzi, przy tych obrazach. No i tak się złożyło, że rekonstruowałam te obrazy, więc miałam okazję się przyjrzeć bardzo uważnie technice i technologii malarskiej Marcina Zaleskiego. Potem zdarzyła mi się ta kopia, którą też zleciło mi Ministerstwo Spraw Zagranicznych i w latach dwa tysiące osiem, bodaj to było, podczas inwentaryzacji Kolekcji Opactwa w Łądzie, trafiłam na obraz, który był niespecjalnie zniszczony, ale bardzo brudny, miał już wcześniejszą konserwację robioną, taką niezbyt dobrą, pomijającą oczyszczenie tego obrazu z wcześniejszych zabrudzeń, no i w trakcie konserwacji zaczął się odsłaniać po prostu znakomity warsztat malarski, nie jakieś prowincjonalne malarstwo, no tylko widać było, że to jest dziewiętnastowieczny malarz, ale na pewno jakieś dobrej klasy

fachowiec, wedytysta i nagle olśnienie, że po prostu widzę dużo podobieństw w sposobie malowania, do tych obrazów właśnie Marcina Zaleskiego, z którymi miałam kontakt kilkadziesiąt lat wcześniej i oczywiście skontaktowaliśmy się razem z profesorem Januszem Nowińskim i razem po prostu nagle olśniło nas, że to musi być, coś po prostu bliskiego Marcinowi Zaleskiemu. Natychmiast pobiegłam do Muzeum Narodowego, żeby porównać bezpośrednio sposób malowania, no i rzeczywiście identyczny sposób nakładania farby i taki bardzo typowy dla Zaleskiego sposób malowania, mimo techniki takiej akademickiej, typowej dla dziewiętnastego wieku. To jednak on ze względu na niezwykłą biegłość malarską, pozwalał sobie na takie impastowe, bardzo ekspresyjne nakładanie impastów, co było widoczne w partiach zieleni, gdzie roziskwienie światła w tych partiach malowanych zieleni, takie migotanie, uzyskiwał przez kropkowanie – nawet nie kropkowanie, tak jakby kropla z pędzla spadała mu w taki bardzo charakterystyczny sposób. To również zaobserwowałam na obrazach, które były w Muzeum Narodowym. Zaczęłam się zastanawiać, czy w ogóle malarze akademicy w dziewiętnastym wieku, w ogóle byli przyuczeni, że w taki sposób te efekty uzyskiwali. Okazało się, że zaczęłam porównywać i że nie; to było bardzo typowe tylko i wyłącznie dla Marcina Zaleskiego. Taki sposób jak gdyby skapywania farby z pędzla, to nas jakby utwierdziło w przekonaniu, ten dukt malarski, ten gest malarski utwierdził nas w przekonaniu, że to jest po prostu malarstwo Marcina Zaleskiego.

MARTYNA MATWIEJUK: To proszę pozwolić, że podpytam jeszcze o tajniki konserwacji, co w pani odczuciu jest najistotniejsze w tej pracy, aby przede wszystkim dzieła nie zniszczyć, nie popsuć - a historia zna wiele takich przypadków - no i po drugie, żeby przedłużyć życie obrazu, żeby nadać mu blask?

DOROTA ZEMŁA: Wie pani, też się nad tym zastanawiałam długo, [śmiej] na czym polega ta praca. Mi się wydaje, że to chodzi o to, że trzeba mieć kolosalne doświadczenie, że trzeba łączyć w sobie nie tylko pewne doświadczenie malarskie, konserwatorskie, historii konserwacji, technik malarskich, technologii malarskiej, wiedzy chemicznej, ale też bardzo ważne jest doświadczenie malarskie. W moim przekonaniu konserwator musi być również malarzem, musi wykonać szereg różnych prac, które pozwolą mu zrozumieć cały warsztat, cały proces powstawania obrazu i teraz to pozwala przy podejściu do obrazu, wyobrazić sobie i wiedzieć, jaki ma być efekt końcowy, do czego zmierzamy, jak ten obraz powinien wyglądać po zakończeniu konserwacji. Oczywiście trzeba pamiętać o tym, żeby nie ingerować nadmiernie w autorstwo obrazu, nie rozbudzać swoich jakiś ambicji malarskich w żadnym wypadku, ja jestem za taką konserwacją zachowawczą, czyli taką jak najmniej ingerencji, starać się stosować naturalne produkty, produkty odwracalne; odwracalne w tym sensie, że każdy proces konserwatorski powinien być w prosty sposób odwrócony, czyli powinien być powrót do tego stanu sprzed konserwacji. To niestety największe problemy z konserwacją polegają na tym, że często są stosowane takie środki konserwatorskie, które po prostu są nieodwracalne i wtedy nawet jeśli konserwacja jest i konserwacja nie jest wykonana bardzo dobrze, to po prostu nie można tego procesu odwrócić i wtedy dochodzi do zniszczenia obrazu – tak to wygląda.

MARTYNA MATWIEJUK: A czy na każdego malarza trzeba znaleźć inny sposób? Idąc dalej, być może jest tak, że każdy obraz jest zupełnie nową przygodą i wymaga zupełnie innego podejścia?

DOROTA ZEMŁA: Oczywiście, tak jak w medycynie, jak z pacjentami – musi być indywidualne podejście. Każdy obraz jest jakimś nowym doświadczeniem. Trzeba go potraktować indywidualnie. No oczywiście można powiedzieć, że jest pewnego rodzaju rutyna, powtarzające się jakieś sytuacje z obrazami, zniszczenia bardzo charakterystyczne; jeżeli konserwator ma odpowiednio duże doświadczenie, to może przewidzieć zachowanie się obrazu, po użyciu jakiś tam środków czy wykonaniu jakiś tam zabiegów konserwatorskich i to jest też bardzo ważne, oczywiście, żeby też mieć to doświadczenie, ale generalnie muszę przyznać, że mimo że wykonałam mnóstwo konserwacji i pracuję jako konserwator od kilkadziesiąt lat, to jednak ciągle zderzam się z taką sytuacją, że są jakieś nieoczekiwane niespodzianki z obrazem, ale też bywają fantastyczne odkrycia tak jak w wypadku tego obrazu Marcina Zaleskiego.

MARTYNA MATWIEJUK: **Dorota Zemła dziś w Audycjach Kulturalnych o konserwacji i o obrazach Marcina Zaleskiego, przypominamy Państwu, że „Wnętrze Katedry w Mediolanie” obraz odzyskany dwa lata temu, można oglądać w Kordegardzie przy ulicy Krakowskie Przedmieście w Warszawie. Dodam, że poza tym płótnem, na wystawie znalazły się też inne dzieła artysty.**

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

LEKTOR: Audycje kulturalne – w dobrym tonie.