

Dariusz Kacprzak, Hanna Szenklewska

Muzeum Narodowe w Szczecinie

MIĘDZY PRZEŻYCIEM MUZYKI A PORTRETEM SCENICZNYM.
TANCERKA ANTONIA MERCÉ ZW. LA ARGENTINA MAKSA SLEVOGTA
W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W SZCZECINIE¹

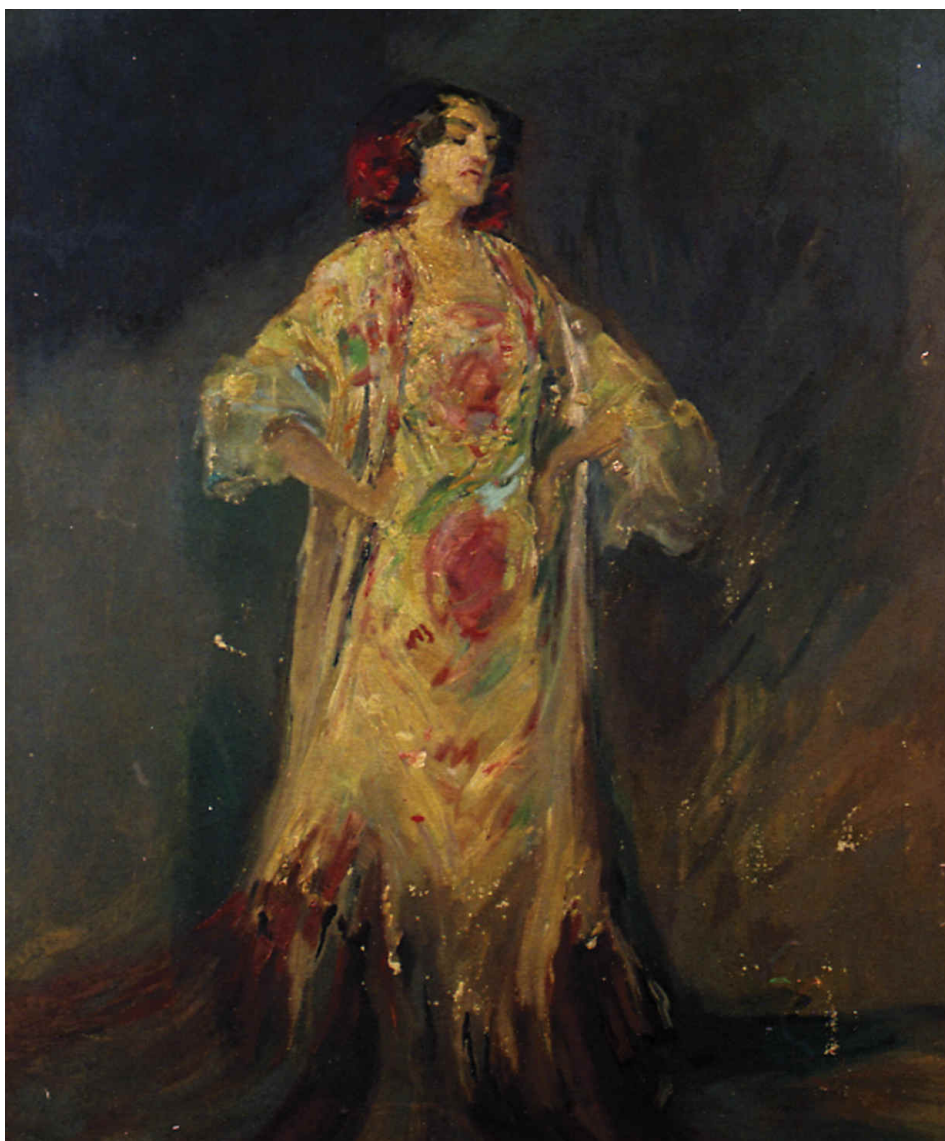
W 1982 roku w szczecińskiej galerii „Desa” został zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie obraz przedstawiający uchwyconą w tańcu, ciemnowłosą kobietę z rękami na biodrach, okrytą szalem, ubraną w długą, zapewniającą swobodę ruchów, pastelowożółtą suknię w czerwono-zielony kwiatowy wzór. Dzieło, wykonane techniką olejną na płótnie o wymiarach 100 × 80,5 cm, przez kilkanaście lat przechowywane było w muzealnym magazynie². W 2005 roku, przed planowaną pierwszą prezentacją, obraz trafił do Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej w celu przeprowadzenia niezbędnych zabiegów konserwatorskich i restauratorskich, umożliwiających jego ekspozycję.

Obraz – poza licznymi powierzchniowymi zabrudzeniami, pożółkłym werniksem, lokalnymi deformacjami podłoża – posiadał liczne drobne wykruszenia i większe ubytki warstwy malarskiej, miejsca malowane impastowo posiadały siatkę głębokich spękań farby. Estetykę obrazu zakłócały nie tylko stosunkowo niewielkie retusze w obrębie postaci tancerki, ale także większe przemalowania w partii sukni oraz tła. Przemalowania te, obejmujące znaczny procent powierzchni obrazu, widoczne nieuzbrojonym, „gołym” okiem w tzw. prześwicie, pochodziły prawdopodobnie z lat powojennych.

Główną, bezpośrednią przyczyną złego stanu zachowania obrazu były z pewnością niewłaściwe warunki przechowywania dzieła – gwałtowne zmiany wilgotności i temperatury, nie można wykluczyć także zalania wodą. Obraz prawdopodobnie ucierpiał podczas zawieruchy wojennej bądź w okresie tużpowojennym. Wpływ na tendencję do odpajania i łuszczenia się warstwy malarskiej miały także błędy technologiczne oraz nie najlepszej jakości materiały, jakie zostały użyte przez artystę.

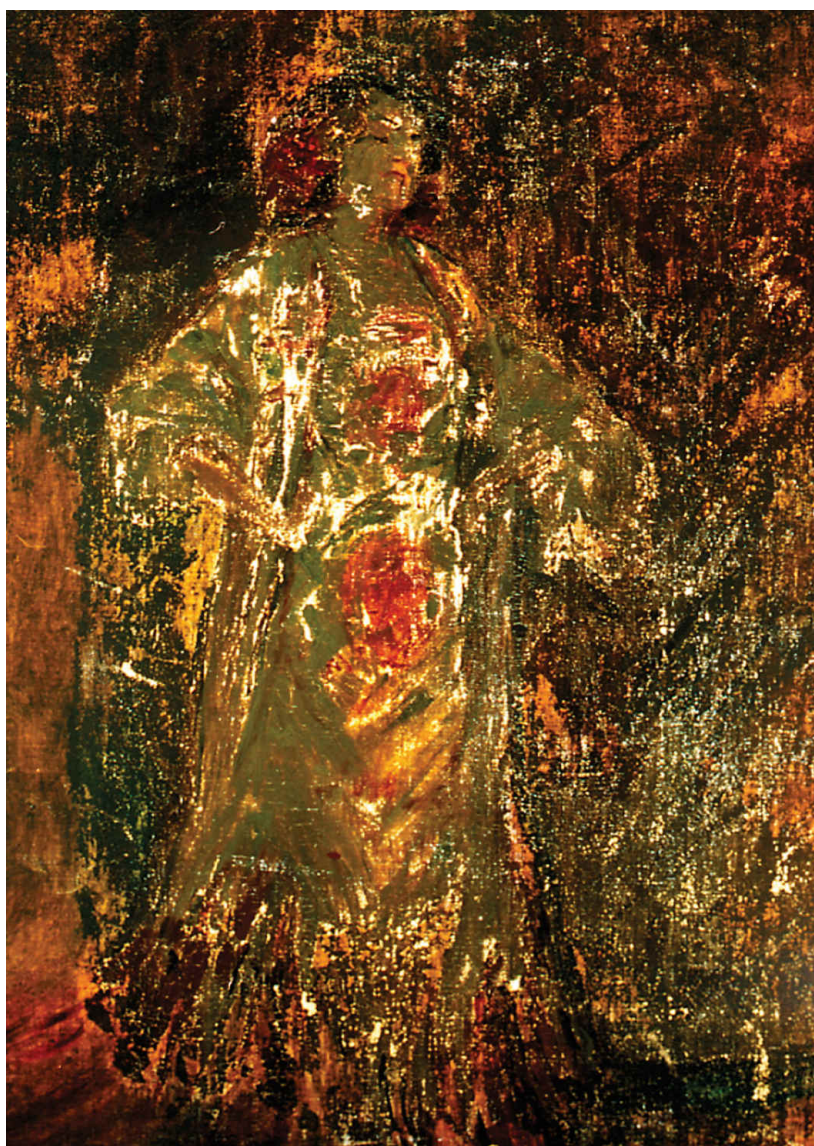
1 Autorzy dziękują dr Angelice Wesenberg (Alte Nationalgalerie, Berlin), dr Kathrin Elvers-Švamberg (Stiftung Saarlandischer Kulturbesitz, Saarländermuseum, Saarbrücken) oraz Andrei Hauer (Deutsches Theatermuseum, Monachium) za inspirujące konsultacje i okazaną życzliwie pomoc.

2 Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw.: MNS/Szt/1356.



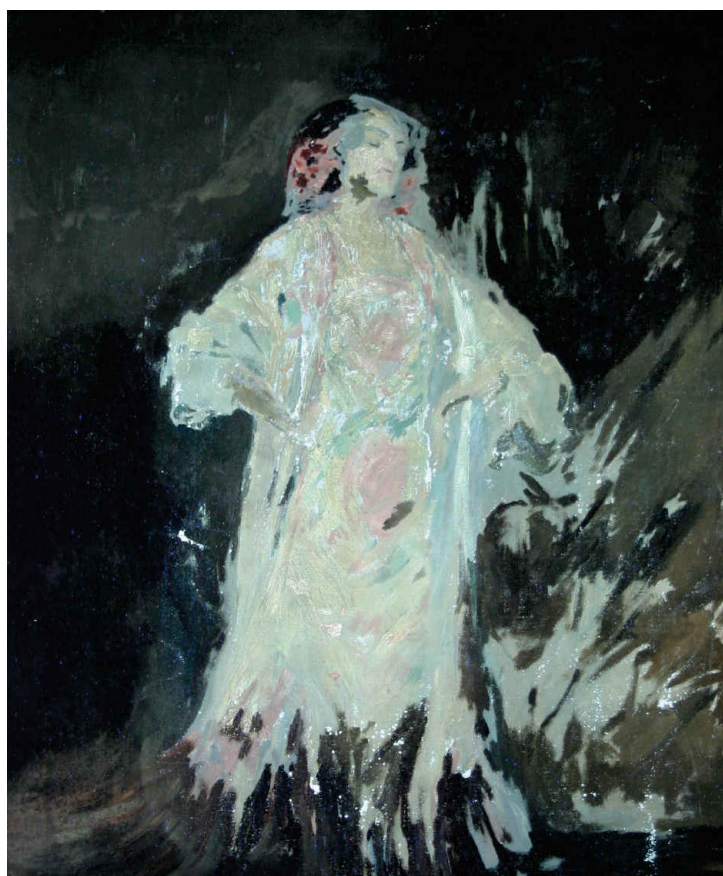
1. Max Slevogt, *Tancerka Antonia Mercé zw. La Argentina*, 1926, Muzeum Narodowe w Szczecinie – stan przed konserwacją. Fot. G. Solecki

Po przeprowadzeniu oględzin w świetle dziennym i świetle ultrafioletowym, zdokumentowaniu stanu zachowania, ustaleniu przyczyn zniszczeń, opracowano szczegółowy program prac konserwatorskich: oczyszczenie obrazu, usunięcie przemalowań, konsolidacja poszczególnych warstw malowidła, wyprostowanie podłoża, uzupełnienie ubytków płótna, zaprawy i warstwy malarskiej oraz wykonanie rekonstrukcji brakujących fragmentów kompozycji.



2. Max Slevogt, *Tancerka Antonia Mercé zw. La Argentina*, 1926, Muzeum Narodowe w Szczecinie – obraz od strony lica widziany w prześwicie. Fot. G. Solecki

Równolegle z pracami konserwatorsko-restauratorskimi prowadzono badania atrybucyjne, zmierzające do ustalenia autorstwa obrazu, oparte zarówno o porównawczą analizę formalno-stylistyczną, jak i kwerendę źródeł z epoki. Ważnym wyzwaniem badawczym była także identyfikacja przedstawionej postaci.



3. Max Slevogt, *Tancerka Antonia Mercé zw. La Argentina*, 1926, Muzeum Narodowe w Szczecinie – obraz w świetle UV. Fot. G. Solecki

★ ★ ★

Bohaterką szczecińskiego obrazu okazała się, uchodząca za odnowicielkę baletu hiszpańskiego, tancerka i choreografka Antonia Mercé y Luque, bardziej znana pod swoim pseudonimem scenicznym – La Argentina.

La Argentina była córką baletmistrza madryckiego Teatro Real Manuela Mercé i Josefy Luque, także tancerki. Urodziła się w 1890 roku w Buenos Aires, podczas baletowego tournée rodziców po Argentynie. Naukę tańca rozpoczęła pod okiem ojca, a później po jego śmierci pobierała lekcje u matki. W wieku 9 lat debiutowała w operze w Madrycie, w 1905 roku tańczyła z wielkim powodzeniem w tamtejszym Teatro Ateneo. W 1910 roku Paryż oglądał ją na deskach Moulin Rouge oraz Olimpii, a później artystka odbyła tournée po Anglii, Belgii i Niemczech. Po wybuchu I wojny światowej, która zastała ją w Rosji, Mercé w 1915 roku w Madrycie przygotowała choreografię do baletu *Czarodziejska miłość* (*El Amor*

Brujo) Manuela de Falli. Potem wyjechała do Ameryki Południowej, a następnie na zaproszenie kompozytora Enrique’a Granadosa tańczyła w Nowym Jorku w jego *Goyescas*. Do końca wojny przebywała w Meksyku, z którego w 1919 roku powróciła do Paryża. Współpracowała z Federikiem Garcią Lorcą, Maurice’em Ravelem, Isaakiem Albénizem. La Argentina cieszyła się ogromną sławą, w 1930 roku została odznaczona orderem Legii Honorowej. W 1936 roku, na krótko przed swą śmiercią, tańczyła w paryskiej Operze Komicznej z okazji wykładu Paula Valéry’ego. Zmarła w San Sebastian 19 lipca 1936 roku na atak serca. Jej obfitujące w liczne podróże życie oraz dokonania artystyczne w zakresie tańca i choreografii stały się przedmiotem badań uwiecznionych ostatnio monografią pióra Ninotchki Devorah Bennahum³ oraz katalogiem wystawy monachijskiej⁴.



Autor *Tancerki Antonii Mercé* zw. *La Argentina* – Max Slevogt (1868 Landshut – 1932 Neukastel) był najmłodszym z grupy artystów – obok Maksa Liebermanna (1847 Berlin – 1935 Berlin) i Lovisa Corinthy (1858 Tapiau /obecnie Gwardiejsk/ – 1925 Zandvoort), określanej mianem „potrójnej gwiazdy impresjonizmu niemieckiego”⁵. W latach 1884–1890 uczył się u Wilhelma von Dieza w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, w międzyczasie w 1889 roku wyjechał do Paryża, by przez semestr studiować w paryskiej Académie Julian i w mieście nad Sekwaną kopiować starych mistrzów. W 1890 roku wyjechał do Włoch – odwiedził m.in. Rzym, Florencję i Capri. Dwa lata później został członkiem Monachijskiej Secesji, a w następnym roku podczas wystawy secesjonistów zaprezentował obraz *Walka zapasników*, który wzbudził żywe emocje. W 1897 roku w Salonie Sztuki Eugena Artina w Wiedniu została otwarta pierwsza indywidualna wystawa artysty. Do 1900 roku był związany z Monachium, współpracował z czasopismami *Jugend* i założonym przez Alberta Langena i Thomasa Heinego *Simplicissimus*, później krótko mieszkał we Frankfurcie nad Menem, by w 1901 roku na stałe osiąść w Berlinie, gdzie związał się z miejscowym środowiskiem Secesji. W 1914 roku został członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie, a rok później Królewskiej Akademii Sztuk w Dreźnie. Od 1917 roku prowadził pracownię mistrzowską w berlińskiej uczelni.

3 N.D. Bennahum, *Antonia Mercé „La Argentina”. Flamenco and the Spanish Avant Garde*, Wesleyan University Press of New England, Hanover 2000.

4 B. Ochaim, C. Balk, *Variete-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, kat. wyst. Deutsches Theatrumuseum München, 23.10.1998–17.01.1999, Frankfurt a/M.-Basel 1998, s. 118–119.

5 Paul Cassirer użył tego określenia „Dreigestirn des deutschen Impressionismus”. Temat tzw. niemieckiego impresjonizmu ostatnio w interesujący sposób podjęła A. Kozak, *Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt – życie i twórczość*, [w:] *Impresjoniści niemieccy. Liebermann Corinth Slevogt. Ryciny, rysunki, obrazy w zbiorach polskich*, red. A. Kozak, E. Frąckowiak, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie 09–12.2005, Warszawa 2005, s. 9–22. Por. także: R. Hammann, J. Hermand, *Impressionismus*, Berlin 1966 (seria *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründungszeit bis zum Expressionismus*, t. 3), H.-J. Imiela, *Max Slevogt. Eine Monographie*, Karlsruhe 1968 (rozdział: *Der sogenannte deutsche Impressionismus*, s. 107–125).

W 1922 roku akademia monachijska, zaś w 1928 wiedeńska przyznały malarzowi honorowe członkostwo. Wywodząc się z tradycji monachijskiego akademizmu, Slevogt przyswajał różnorodne nowatorskie doświadczenia innych twórców, m.in. Wilhelma Trübnera oraz Wilhelma Leibla. Początkowo malował sceny mitologiczne i religijne utrzymane w ciemnym kolorystyce, odznaczające się niemal naturalistyczną formą. Podjęte w 2. połowie lat 90. XIX wieku studia plenerowe spowodowały rozjaśnienie palety. Jego obrazy charakteryzuje bogaty koloryt, upodobanie do silnych kontrastów, swoboda, pełne temperamentu prowadzenie pędzla. W 1902 roku powstał bodaj najsłynniejszy obraz Slevogta *Aria szampańska*, tzw. *Biały d'Andrade* (1902)⁶, w którym artysta utrwalił występ słynnego śpiewaka w Theater des Westens w Charlottenburgu.

Znaczącą część dorobku artystycznego twórcy zajmują grafiki. Jako ilustrator książek dowiódł swej biegłości warsztatowej, pomysłowości i fantazji (*Iliada* Homera, *Faust* Johanna Wolfganga Goethego, *Makbet* Williama Szekspira, *Wspomnienia Benvenuto Celliniego* w tłumaczeniu Goethego). Zajmował się również malarstwem ściennym – kompozycje takie wykonał m.in. w domu Johanna Guthmanna w Szklarskiej Porębie, w Kościele Pokoju w Ludwigshafen (*Golgota*, 1932) oraz we własnym domu, malowniczo położonym na Nizinie Górnoreńskiej, w Neukastel w Palatynacie (m.in. scena z *Czarodziejskiego Fletu* z wyobrażeniem Papagena w salonie muzycznym)⁷.

Znaczący i bogaty rozdział w oeuvre Maksa Slevogta stanowią dzieła związane z przeżyciem muzyki, która była ważnym źródłem inspiracji malarza. Slevogt, ciekaw wszelkich przejawów życia współczesnego, zafascynowany światem dźwięku i ruchu – muzyki, teatru, opery, tańca, tworzył nie tylko obrazy, rysunki i grafiki o tej tematyce, ale także zajmował się projektami scenografii oraz kostiumów do utworów scenicznych (*Wesołe kumoszki z Windsoru* Williama Szekspira w inscenizacji Maksa von Reinhardta, *Sąd Salomona* Pedra Calderóna de la Barki w inscenizacji Floriana Geyera dla Ottona Brahma). Wielokrotnie pracował dla renomowanych teatrów operowych, Opery Unter den Linden w Berlinie oraz drezdeńskiej Staatsoper, przygotowując projekty scenografii m.in. do *Czarodziejskiego fletu*, *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusza Mozarta – były to akwarele, rysunki ołówkiem, węglem, tuszem, częstokroć lawowane, niekiedy dopełniane gwaszem (bielą kryjącą), a także ilustracje, powielane graficznie

6 Francisco d'Andrade (1856 Lizbona – 1921 Berlin) pochodzący z Portugalii śpiewak operowy. Został zaangażowany w 1894 roku do opery monachijskiej do roli tytułowej w *Don Giovannim* Wolfganga Amadeusza Mozarta, w 1907 roku z tą rolą gościł na festiwalu w Salzburgu. Slevogt zafascynowany kunsztem śpiewaczym artysty stworzył wiele jego portretów scenicznych. Obok wspomnianego tzw. białego d'Andrade (olej, płótno, 215 × 160, 1901–2, Staatsgalerie, Stuttgart), czarny d'Andrade (olej, płótno, 150 × 109, 1903, Hamburger Kunsthalle, Hamburg), czerwony d'Andrade (olej, płótno, 210 × 170, 1912, Alte Nationalgalerie, Berlin).

7 *Max Slevogt. Nachlaß auf Neukastel*, red. K.H. Esser, W. Venzmer, kat. zbiorów Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, Mainz 1972, s. nlb., il. 9, [niemiecka publikacja wraz z wydany po polsku skromnym folderem towarzyszyła wystawie *Max Slevogt. Wystawa malarstwa i grafiki ze zbiorów Nadrenii-Palatynatu w Republice Federalnej Niemiec*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 15.12.1973–15.01.1974].

w technice litografii, drzeworytu i akwaforty. W 1920 roku w berlińskiej oficynie Paula Cassirera wydano *Czarodziejski flet. Rysunki na marginesach manuskryptu Mozarta (Die Zauberflöte. Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift)*⁸, rok później u Fritza Gurlitta ukazało się bibliofilskie, zilustrowane przez Slevogta drzeworytami, wydanie liberetta Lorenza da Ponte do *Don Giovanniego* Mozarta⁹. Dobiegający sześćdziesiątego roku życia artysta zaprojektował dla Hermanna Muthesiusa do jego domu w Berlinie malowidło ściennie *Wesele Figara* (1927)¹⁰.

Fascynacja malarza tańcem jest wyraźnie widoczna już we wczesnym jego dziele – słynnym *Tryptyku tańca*, na który składają się: *Tancerka w srebrze* (1895)¹¹, *Tancerka w zieleni* (1895)¹², *Tancerka w złocie* (1897)¹³.

Malarz portretował znakomite artystki epoki. Wielokrotnie malował i sztychował występującą m.in. w berlińskim kabarecie *W siódmym niebie*, pochodzącą z Filipin, Mariettę di Rigardo (1880 Guiapo-Manila – 1966 Monachium)¹⁴. Slevogt zafascynowany jej tańcem flamenco, nim wykończył główny obraz¹⁵, wykonał osiem szkiców, z których jeden posłużył jako projekt do ryciny¹⁶. W 1901 roku namalował goszczącą w Berlinie podczas europejskiego tournée japońską tancerkę Sadę Yakko¹⁷. Kilukrotnie portretował Tillę Durieux, żonę Paula Cassirera – m.in. w 1921 roku jako żonę Putyfara w *Legendzie Józefa* Richarda Straussa,

8 *Slevogt und Mozart – Bild und Musik. Illustrationen zu den Opern „Don Giovanni” und „Die Zauberflöte”*, red. A.-M. Werner, kat. wyst. Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum Saarbrücken 11.02–2.04.2006, Saarbrücken 2006, il. s. 36–43.

9 Ibidem, il. s. 18–25.

10 Licznym związkom Slevogta z muzyką Mozarta poświęcony jest esej: A.-M. Werner, *Max Slevogt – ein impressionistischer Illustrator*, [w:] ibidem, s. 4–17.

11 Olej, płótno, 82,5×65,5, Landesmuseum Mainz, zob.: H.-J. Imiela, op. cit., s. 33–34, 353–354, *Max Slevogt – Gemälde, Aquarelle*, red. E.-G. Güse, H.-J. Imiela, B. Roland, kat. wyst. Saarlandmuseum Saarbrücken, dzieła z lat 1876–1914: 29.05–12.07.1992, dzieła z lat 1914–1932: 26.07–20.09.1992, Landesmuseum Mainz, dzieła z lat 1914–1932: 31.05–12.07.1992, dzieła z lat 1876–1914: 26.07–20.09.1992, 1992, Stuttgart 1992, kat. poz. 26, s. 434; il.; G. Frankhäuser, R. Krischke, S. Paas, *Tänzerinnen um Slevogt*, kat. wyst. Max Slevogt-Galerie, Schloss Villa Ludwigshöhe, Edenkoben 19.08–25.11.2007, München-Berlin 2007, s. 12–16, 54, 55, il.

12 Olej, płótno, wymiary nieznane, obraz zaginiony, zob.: H.-J. Imiela, op. cit., 33–34, 353–354; G. Frankhäuser, R. Krischke, S. Paas, op. cit., s. 12–16, 54, il.

13 Olej, płótno naciągnięte na płytę, 78,5 × 65,3, Max Slevogt-Galerie, Villa Ludwigshöhe; H.-J. Imiela, op. cit., s. 32–34, il. 12; *Max Slevogt – Gemälde, Aquarelle*, op. cit., kat. poz. 25, s. 434, il.; G. Frankhäuser, R. Krischke, S. Paas, op. cit., 54, 56, 57, il.

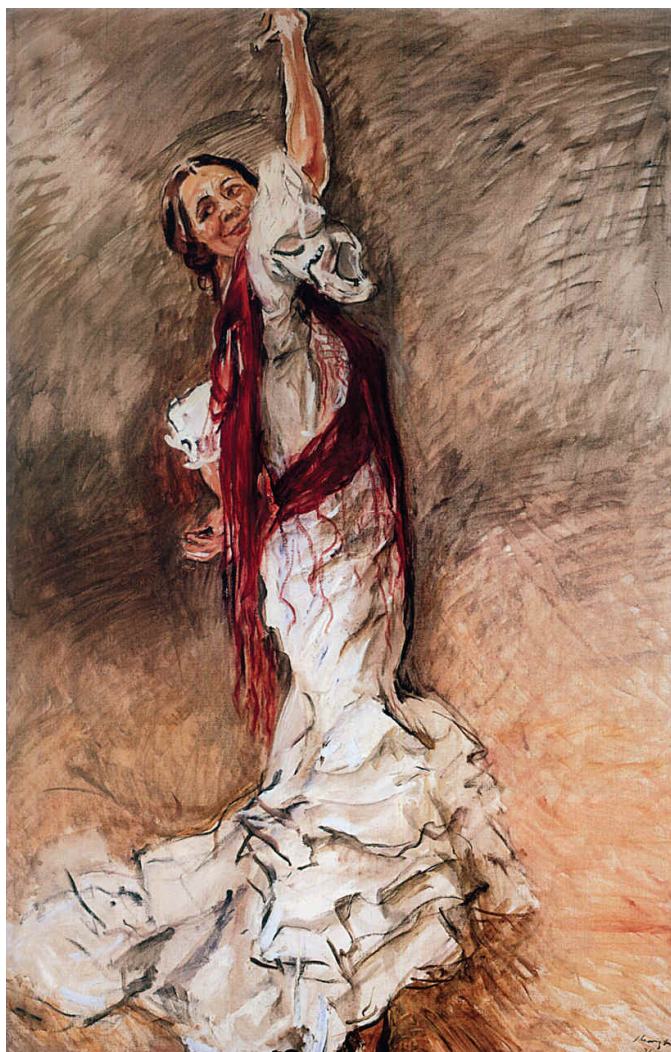
14 Marietta di Rigardo, właśc. Maria della Rosa, została żoną właściciela kabaretu Georga Davida Schulza, a po rozwodzie z nim poślubiła Ludwiga Thome, znanego pisarza z kręgu *Simplicissmus* i występowała później jako Marion Thoma. Zob.: G. Frankhäuser, R. Krischke, S. Paas, op. cit., s. 65–77.

15 Olej, płótno, 229 × 180, 1904, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno.

16 *Tancerka* (1904), akwaforta, akwatinta, sucha igła, papier 31,8 × 23, 7, weszła do cyklu czarne sceny (1905) – jedna z pięćdziesięciu odbitek nakładu znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zob.: *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt*, op. cit. s. 182, poz. s. 10.

17 M.in.: *Sada Yakko*, olej, płótno, 129×83,4, 1901, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum Saarbrücken, Zob. H.-J. Imiela, op. cit., s. 78, 373; *Max Slevogt – Gemälde, Aquarelle*, op. cit., kat. poz. 48, s. 439, il.; G. Frankhäuser, R. Krischke, S. Paas, op. cit., s. 60–62, il.

do której libretto napisali Harry Kessler i Hugo von Hofmannsthal¹⁸, a wcześniej w roli *Salome*¹⁹. Nim przyjrzymy się portretom scenicznym Antonii Mercé, warto wspomnieć o portrecie scenicznym Anny Pawłowej: słynna „prima ballerina assoluta” została przedstawiona w tańcu orientalnym jako bajadera (1909)²⁰.



4. Max Slevogt, *La Argentina*, 1926, olej, płótno, 160,8 x 105,5, Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum. Fot. Saarlandmuseum

18 Olej, płótno 66,5 x 37, Landesmuseum Mainz. zob.: H.-J. Imiela, op. cit., s. 432; *Max Slevogt – Gemälde, Aquarelle*, op. cit., kat. poz. 5, s. 462; G. Frankhäuser, R. Krischke, S. Paas, op. cit., s. 88–93, il.

19 Olej, płótno, 1907, Muzei grada Zagreba, Zagrzeb.

20 *Anna Pawłowa jako bajadera*, olej, płótno, 173x128, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno, zob.: H.-J. Imiela, op. cit., s. 131, 386, il.; G. Frankhäuser, R. Krischke, S. Paas, op. cit., s. 80–87, il.



5. La Argentina z Maxem Slevogtem w jego atelier, 1926, fotografia. Repr. za: G. Frankenhäuser, R. Krischke, S. Pass...

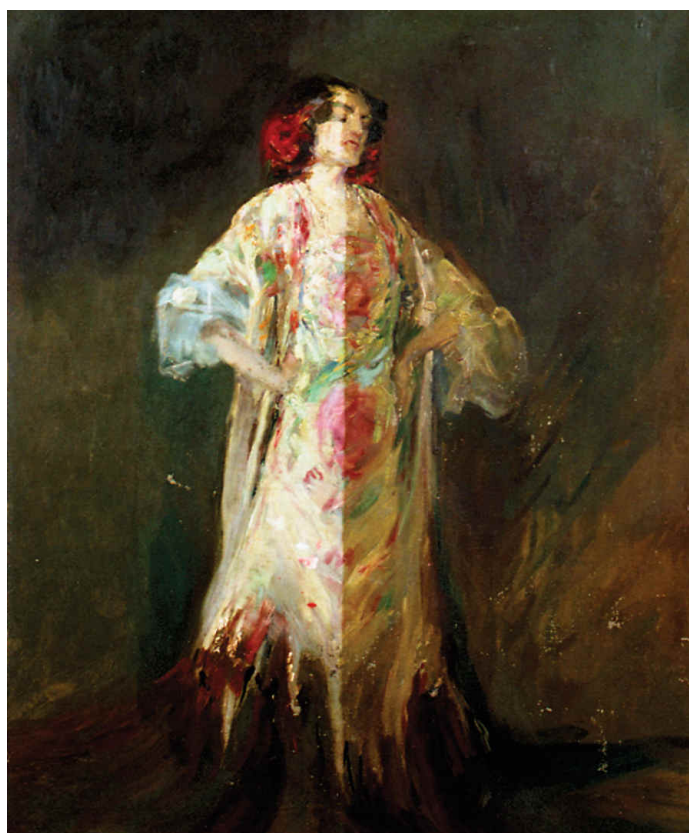
W 1926 roku Max Slevogt namalował szczeciński portret Antonii Mercé a także inny wizerunek tej słynnej tancerki, przedstawionej w charakterystycznej dla tańca hiszpańskiego pozie z kastanietami w dłoniach – *La Argentina*²¹. Zachowały się także archiwalne zdjęcia dokumentujące wizyty modelki w atelier malarza i jego pracę nad kompozycją. W kontekście jednoznacznej identyfikacji bohaterki obrazu warto przywołać archiwalne zdjęcie, na którym przedstawiona jest ona z profilu w niemal takiej samej fryzurze, z kwiatem wpiętym we włosy na wysokości szyi w charakterystyczny sposób²².

★ ★ ★

Zdjęte z krosna płótno oczyszczono z nagromadzonych zanieczyszczeń. Oczyszczenie odwrocia obrazu zostało poprzedzone wykonaniem profilaktycznego zabezpieczenia lica z jednoczesnym zabiegiem konsolidacji warstw. Rozcieńczony, ciepły roztwór kleju łatwo i szybko przeniknął cienko malowane partie tła i przez głębokie spękania faktury w partii postaci wniknął do podłoża, w konsekwencji przywracając spójność międzywarstwową obrazu. Odwrocie oczyszczono metodą mechaniczną przy pomocy skalpela. Ubytki płótna w narożnikach uzupełniono przez wklejenie „na styk” płóciennych łatek. Spoinę wzmocniono podklejeniem

21 Olej, płótno, 160,8 × 105,5, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarländmuseum, Saarbrücken, zob.: H.-J. Imiela, op. cit., s. 249, 434 (w 1968 roku obraz znajdował się w amerykańskiej kolekcji prywatnej); *Max Slevogt – Gemälde, Aquarelle*, op. cit., kat. poz. 194.

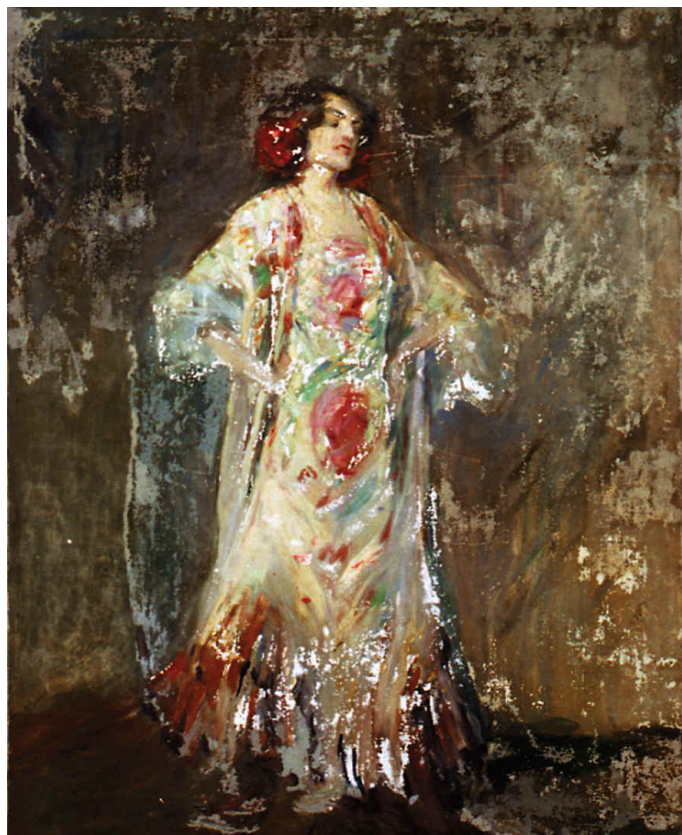
22 www.streetswing.com (dostęp: 26.07.2005).



6. Max Slevogt, *Tancerka Antonia Mercé zw. La Argentina*, 1926, Muzeum Narodowe w Szczecinie, obraz w trakcie konserwacji, częściowo oczyszczony. Fot. G. Solecki

sfazowanych pojedynczych nitek płótna, tzw. mostkowaniem. Obraz oczyszczono metodą chemiczną, usuwając zabrudzenia, pociemniały werniks, retusze i prze-malowania. W miejscach ubytków zaprawy założono i opracowano kity kredowo-klejowe. Zabieg prostowania płótna wykonano na stole dublażowym, następnie płótno napięto na krosno, a powierzchnię lica pokryto werniksem retuszerskim. Ubytki warstwy malarskiej uzupełniono punktowaniem farbami akryłowymi i olejno-żywicznymi, po czym przystąpiono do wykonania rekonstrukcji braku-jących fragmentów kompozycji. Ostatnim zabiegiem było założenie werniksu końcowego²³.

23 W trakcie prac konserwatorskich użyto: roztworu kleju BEVA 371 w terpentynie do konsolidacji warstw, kautera i wodnego roztworu polioctanu winylu do wklejenia „łatek”, mieszanek etanolu i olejku terpentynowego w różnych proporcjach do obrazu.



7. Max Slevogt, *Tancerka Antonia Mercé zw. La Argentina*, 1926, Muzeum Narodowe w Szczecinie, obraz po zdjęciu wszystkich przemalowań. Fot. G. Solecki

Rekonstrukcja warstwy malarskiej była najistotniejszym i najtrudniejszym etapem prac konserwatorsko-restauratorskich przy tym dziele. Czynność ta bowiem, wieńcząca proces konserwacji, z uwagi na znaczny jej zakres miała priorytetowe znaczenie dla percepcji dzieła, jego wartości estetycznych i artystycznych. Trudność wykonania rekonstrukcji wynikała z braku źródeł dotyczących autorskiego wyglądu przedstawienia. Rekonstrukcje tła, partii włosów oraz półprzezroczystej tkaniny delikatnie spływającej wokół prawej ręki postaci, nie stwarzały większych trudności przy ich realizacji. Miały one bowiem swoje autorskie odzwierciedlenie w zachowanych, a wcześniej przemalowanych fragmentach kompozycji. Natomiast odtworzenie niemal całkowicie zniszczonej dolnej partii sukni stanowiło dla konserwatora nie lada wyzwanie. Śladowe ilości oryginalnej warstwy malarskiej – wydobyte spod przemalowań, uwidocznione w postaci drobnych, często wypukłych „wysepek” koloru – oraz czytelny w prześwicie zarys biegu fałd ocalałego oryginału nie pozwalały na wierne odtworzenie szaty. Uwzględniając odkryte w niewielkim stopniu, aczkolwiek oryginalne źródła w obrazie oraz dokonując wizualnej analizy porównawczej podobnych wizerunków autorstwa Maksa Slevogta,



8. Max Slevogt, *Tancerka Antonia Mercé zw. La Argentina*, 1926, Muzeum Narodowe w Szczecinie, obraz po konserwacji. Fot. G. Solecki

opartych na analogicznym schemacie kompozycyjnym, zdecydowano się na rekonstrukcję naśladowczą tej partii obrazu w przedstawionym końcowo układzie fałd. O podjęciu próby odtworzenia ze względów estetycznych pierwotnej kompozycji zdecydowała świadomość o planowanej ekspozycji dzieła. Rekonstruowane fragmenty mają charakter oryginalnej warstwy malarskiej i opracowane zostały tak, aby fakturalnie, kolorystycznie i kompozycyjnie nie zakłócały odbioru dzieła, a tworzyły jednolitą, spójną całość.

Rekonstrukcja konserwatorska jest procesem odwracalnym, w całości kontrolowanym, w przypadku dotarcia w przyszłości do precyzyjnych przekazów źródłowych, np. fotografii, reprodukcji graficznej bądź innej dokumentacji tej pracy Slevogta, będzie możliwe usunięcie obecnej wersji rekonstrukcji oraz wykonanie nowej. Należy jednak pamiętać, że żadna rekonstrukcja nigdy nie przywraca w pełni oryginału i nosi w sobie pewien stopień indywidualności i kreacji jej wykonawcy.



Podsumowaniem pierwszego etapu badań i wykonanych prac konserwatorsko-restauratorskich była prezentacja obrazu podczas wystawy *Od Cranacha do Corintha. Malarstwo dawne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, jaka odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi²⁴. Wówczas obraz Maksa Slevogta *Tancerka Antonia Mercé* zw. *La Argentina* zaprezentowano po raz pierwszy publicznie. Po powrocie z Łodzi, w nieco zmodyfikowanej wersji, wystawa pokazywana była do końca kwietnia 2011 roku w Galerii Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie, dawnym Pałacu Sejmu Stanów Pomorskich przy ulicy Staromłyńskiej 27. Od maja 2011 roku obraz Slevogta włączono do ekspozycji *Sztuki Piękne. Zbiory artystyczne Muzeum Narodowego w Szczecinie* otwartej we wczesnomodernistycznym Gmachu Głównym Muzeum Narodowego przy Wałach Chrobrego, dawniej siedzibie Muzeum Miejskiego przedwojennego Stettina²⁵. Rezygnując z tradycyjnych podziałów na szkoły narodowe, achronologiczna ekspozycja stanowi pierwszą z planowanych odsłon kolekcji zabytków sztuki z własnych zbiorów – swoisty szkic do planowanej w tym budynku stałej ekspozycji sztuki europejskiej²⁶.

24 *Od Cranacha do Corintha. Malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinthe. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe in Szczecin*, red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makala, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi 14.12.2006–18.02.2007, Szczecin 2006, recenzja: A. Ziemia, *Od Cranacha do Corintha: dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie* – recenzja wystawy i katalogu pod tym samym tytułem, „Materiały Zachodniopomorskie”, Nowa Seria, t. 2/3, 2005/2006 (2008), z. 2, s. 99–105, N. Buske, [Anzeigen], „Baltische Studien. Pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte”, Neue Folge, Bd. 93, 2007(2008), s. 300–301. Zob. także: D. Kacprzak, *Z galerii wyobrażonej: Max Slevogt, „Tancerka Antonia Mercé” zw. „La Argentina”*, „Tygiel Kultury”, nr 4–6 (160–162), 2009, s. nlb.

25 R. Makala, *Między prowincją a metropolią. Architektura Szczecina 1891–1918*, seria: Biblioteka naukowa Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2011, s. 108–125; zob. także: R. Makala, *Gmach dawnego Muzeum Miejskiego w Szczecinie*, „Materiały Zachodniopomorskie”, Nowa Seria, t. 1, 2004, z. 2, s. 19–39.

26 *Sztuki Piękne. Zbiory artystyczne Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Muzeum Narodowe w Szczecinie 14.05.2011–8.01.2012 (kuratorzy: Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak). Zob.: B. Twardochleb, *Dajmy się sprowokować*, „Kurier Szczeciński”, nr 106, 2011 (2.06), dodatek: „Cztery strony. Miesięcznik kulturalny Kuriera Szczecińskiego”, nr 31, s. 2; R. Cieślak, *Wrażliwość wzroku*, „Kurier Szczeciński”, nr 106, 2011, dodatek: „Cztery strony. Miesięcznik kulturalny Kuriera Szczecińskiego”, nr 31, s. 1, 4.



9. *Sztuki Piękne. Zbiory artystyczne Muzeum Narodowego w Szczecinie*, wystawa w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Szczecinie, 12.05.2011–8.01.2012. Fot. A. Konior

Portret tancerki Antonii Mercé zw. La Argentina Maksa Slevogta – prezentowany obok *Portretu pisarza Georga Hirschfelda i jego żony Elli Lovisa Corinth*, *Portretu kobiety* Bolesława Cybisa, *Portretu żony Józefa Mehoffera* czy *Studium do portretu żony Konrada Krzyżanowskiego*, pośród innych wizerunków (m.in. *Portret Carla Ludwiga Friedricha von Eickstedt-Peterswaldt* Carla Begasa, *Portret Auguste Schiffmann w wieku dziecięcym* Augusta Ludwiga Mosta, *Dziewczynka* Ludwika de Lavaux, *Dziewczynka w czerwonym berecie* Béli Czóbela czy rzeźbiarski *Portret Paula von Hindenburga* Ernesta de Fiori) – stanowi istotny element „wykładu” o poszukiwaniach malarskich środków wyrazu służących nie tylko uchwyceniu fizycznego podobieństwa do modelu, lecz i stworzeniu jego wizerunku pogłębianego psychologicznie, odzwierciedlającego wewnętrzny, ale także zewnętrzny, otaczający go świat i epokę, w której żył.

★ ★ ★

Szczeciński obraz, który za sprawą przeprowadzonych prac konserwatorsko-restauratorskich odzyskał swą dawną magię i otrzymał szansę drugiego życia w ekspozycji muzealnej, zwraca uwagę swobodą gestu malarskiego, brawurowym operowaniem plamą barwną, nadającą przedstawieniu lekkość. Poprzez odczucie ruchu, intensywność tonów, modelujące postać tancerki silne refleksy światła Max Slevogt stworzył sugestywne wyobrażenie hiszpańskiego tańca, a także dał wyraz nieskrywanej zmysłowości kobiety.

Wprawdzie proveniencja obrazu nie jest w pełni znana, tym niemniej można przypuszczać, że dzieło pochodzi z przedwojennych szczecińskich zbiorów prywatnych, a w okresie powojennym trafiło za pośrednictwem rynku antykwarycznego do zbiorów muzealnych. Przy tej okazji warto wspomnieć, że w zbiorach przedwojennego szczecińskiego Muzeum Miejskiego znajdowały się dwa inne obrazy Slevogta: *Autoportret przy sztalugach*²⁷ pochodzący z kolekcji Friedy i Wilhelma Doeringów²⁸ oraz *Portret pianisty Ansorge*²⁹.

Wreszcie na koniec należy spojrzeć na szczeciński obraz w perspektywie polskich zbiorów publicznych. Jest to jeden z siedmiu³⁰ znanych obrazów Maksa Slevogta, przechowywanych w polskich muzeach. Są to: dwa pejzaże – *Droga leśna koło Neukastel* (1901)³¹, *Krajobraz z widokiem na Landau* (1909)³², dwie sceny rodzajowe wpisane w pejzaż – *Winobranie*³³ oraz *Śniadanie na trawie*³⁴, pochodzący z berlińskiego okresu portret *Dama w błękitach* (1907)³⁵ oraz dwa przedstawienia związane z muzyką i tańcem – poznański obraz *Salome tańcząca* (1895) i szczeciński portret tańczącej *Marii Mercé* zw. *La Argentina* (1926), będący przedmiotem niniejszego artykułu. W pełni wpisująca się w estetykę europejskiego art nouveau

27 Obecnie w kolekcji Pommersches Landesmuseum w Greifswaldzie: olej, płótno, 85,4 × 70, sygn.: M.S., ndat.; zob.: H.-J. Imiela, *Das Selbstbildnis Max Slevogts in der Galerie der Stiftung Pommern*, „Pommern” 1973, nr 1, s. 24; R. Paczkowski, *Stiftung Pommern. Katalog der Gemälde*, Kieler Schloß-Rantzaubau, Kiel 1982, s. 199–200.

28 Wilhelm Doering, kupiec zbożowy, udziałowiec Szczecińskich Zakładów Szamotowych, ożeniony z Friedą Steckling. Doeringowie, za otrzymany przez Friedę spadek, nabyli w 1911 roku willę Augusta Lentza na szczecińskim Westendzie, a w niej zgromadzili interesującą kolekcję obrazów, grafik i rysunków, którą w 1926 roku przekazali w depozyt szczecińskiemu Muzeum Miejskiemu. Por.: M. Słomiński, *Pałac Młodzieży w Szczecinie – dawna willa Augusta Lentza / Villa August Lentz*, Szczecin 1998.

29 Obraz znajdujący się w zbiorach Städtisches Museum Stettin (nr inw. 7624) został około 1941 roku jako dzieło „sztuki zdegenerowanej” („Entartete Kunst”) sprzedany za 70 dolarów amerykańskich Bernhardowi A. Böhmerowi – asystentowi Ernsta Barlacha, pośrednio zajmującemu się handlem dziełami „Entartete Kunst”. Obraz notowany jest na tzw. liście Harry’ego Fischera (s. 8, poz. 259), której jedyny kompletny odpis, zidentyfikowany w 1997 roku przez Andreasa Hüneke, znajduje się w zbiorach londyńskiego Victoria & Albert Museum. Zob.: M. Hoffmann, *Bernhard A. Böhm, [w:] Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, red. Ch. Fischer-Defoy, K. Nürnberg, kat. wyst., Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin, Centrum Judaicum 10.04–31.07.2011, Landesarchiv Berlin 20.10.2011–27.01.2012, Berlin 2011, s. 23–28; Führer durch das Museum der Stadt Stettin, Stettin 1924, s. 87.

30 Poza wymienionymi poniżej siedmioma obrazami notowany jest obraz Slevogta w inwentarzu Muzeum Okręgowego w Toruniu – w 1941 roku zakupiony do zbiorów ówczesnego Stadtmuseum, obecnie zaginiony.

31 Olej, płótno, 58 × 70, Muzeum Narodowe w Warszawie (nr inw. M.Ob. 967), por.: *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt*, op. cit., s. 180, kat. poz. S 2, il.

32 Olej, płótno, 63 × 76, Muzeum Narodowe w Warszawie (nr inw. M.Ob. 2184), por.: *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt*, op. cit., s. 180, kat. poz. S 4, il.

33 Olej, płótno, 47 × 54, Muzeum Narodowe w Warszawie (nr inw. M.Ob. 2561), por.: *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt*, op. cit., s. 180–181, kat. poz. S 5, il.

34 Olej, płótno, 56 × 69, Muzeum Narodowe w Gdańsku (nr inw. MNG/SD/293/M), por.: *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt*, op. cit., s. 181, kat. poz. S 6, il.

35 Olej, płótno, 110 × 87, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (nr inw. VIII-2607), por.: *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt*, op. cit., s. 180, kat. poz. S 3, il.

Salome tańcząca, zakupiona niegdyś przez Edwarda Raczyńskiego do Galerii w Rogalinie podczas wystawy Secesji Monachijskiej w 1895 roku³⁶, należy do wczesnego okresu twórczości, z kolei przedstawienie tańczącej flamenco La Argentiny to obraz o ponad trzydzieści lat późniejszy, powstały w ostatnim okresie twórczości. Choć oba obrazy dzieli epoka, to niewątpliwie w obu dziełach przy zastosowaniu odmiennych środków wyrazu artyście udało się ukazać taniec, równie sugestywnie, jako nieskrywane, zmysłowe przeżycie. W obu pulsuje Slevogtowska fascynacja muzyką, której pozostał wierny do końca życia – w 1931 roku, na niespełna trzy lata przed śmiercią, po raz ostatni odwiedził wagnerowski festiwal w Bayreuth, wykonał wówczas kilka szkiców do *Tristana i Izoldy*.

36 Jest to pierwsze sprzedane przez Slevogta w jego karierze artystycznej dzieło.