

Wskrzeszenie Łazarza Carela Fabritiusa – rewizja

Pamięci Ernsta van de Weteringa

Po zakończeniu nauki w warsztacie Rembrandta w Amsterdamie jego najzdolniejszy, jak miało się okazać, uczeń – Carel Fabritius (1622–1654) – założył ok. 1643 roku własną pracownię w Midden-Beemster. Wkrótce stał się malarzem cenionym w środowisku amsterdamskim. Prawdziwą sławę zyskał jednak dopiero w Delft, dokąd przeniósł się w 1652 roku i gdzie rozwinął formułę obrazu optyczno-perspektywicznego, oddającego efekty przestrzeni przesyconej światłem. Przechowywane i wystawiane w MNW *Wskrzeszenie Łazarza* (il. 1) należy do najwcześniejszych dzieł artysty, pozostających pod przemożnym wpływem jego mistrza¹. Powstało najprawdopodobniej ok. 1643 roku i poprzedza inne obrazy historyczne Fabritiusa, włączone do jego *œuvre* stosunkowo niedawno (ok. 1998–2000), takie jak: *Hera odpoczywająca po bitwie bogów z Gigantami* (ok. 1643, Muzeum Puszkina, Moskwa), *Hagar i anioł na pustyni* (ok. 1643–1645; The Leiden Collection, Thomas S. Kaplan i Daphne Recanati Kaplan, Nowy Jork), *Merkury, Argus i Io* (ok. 1645–1647, Los Angeles County Museum of Art, Martha Ann Edwards Fund) oraz *Merkury i Aglauros* (ok. 1645–1647, Museum of Fine Arts, Boston, Gift of The Ahmanson Foundation) (il. 2–5)².

Osiemnaście lat temu, przed monograficzną wystawą *Carel Fabritius 1622–1654*, opracowaną przez Frederika J. Duparca, Gero Seeliga i Ariane van Suchtelen, prezentowaną w Mauritshuis w Hadze i Staatliches Museum w Schwerinie w 2004 roku, obraz został poddany badaniom (Elżbieta Rośloniec, Laboratorium MNW)³ oraz konserwacji (Grzegorz Janczarski

¹ Carel Fabritius, *Wskrzeszenie Łazarza*, ok. 1643, płótno, 210,5 × 140 cm, sygnowany CAR.FABR na ścianie sarkofagu u dołu, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.OB.563 MNW. Zob. Hanna Benesz, Maria Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, edited by Hanna Benesz and Piotr Borusowski, katalog zbiorów, The National Museum in Warsaw, Warsaw 2016, vol. 1, *Signed and Attributed Paintings*, s. 210–211, nr kat. 224 (tam wcześniejsza literatura).

² Frederik J. Duparc, Gero Seelig, Ariane van Suchtelen, *Carel Fabritius 1622–1654*, kat. wyst., Mauritshuis, Haga; Staatliches Museum, Schwerin, Zwolle 2004, nr kat.: 1, 3, 2, 5, 6. Zob. też: Dominique Surh, *Carel Fabritius “Hagar and the Angel”* [w:] *The Leiden Collection Catalogue* [online], edited by Arthur K. Wheelock Jr. and Lara Yeager-Crasselt, New York 2020, <<https://theleidencollection.com/artwork/hagar-and-the-angel/>>, [dostęp: 25 kwietnia 2021].

³ Elżbieta Rośloniec, „Określenie palety malarskiej i techniki twórcy w świetle badań materiałowo-technologicznych na przykładzie *Wskrzeszenia Łazarza* Carela Fabritiusa”, 2013, msp, archiwum działu Zbiorów Sztuki Dawnej MNW.



il. 1 | fig. 1

Carel Fabritius,
Wskreszenie Łazarza
| *The Raising of*
Lazarus, ok. | c. 1643,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Carel Fabritius, *Hera*,
ok. c. 1643, Muzeum
Sztuk Pięknych
im. Puszkina, Moskwa
| The Pushkin State
Museum of Fine Arts,
Moscow

fot. | photo domena
publiczna



il. 3 | fig. 3

Carel Fabritius, *Hagar
i anioł na pustyni*
| *Hagar and the Angel*,
ok. c. 1643–1645,
The Leiden Collection,
Thomas S. Kaplan
and Daphne Recanati
Kaplan, Nowy Jork
| New York

fot. | photo domena
publiczna

Pracownia Konserwacji Malarstwa na Podłożach Płóciennych, MNW). Niestety, rezultaty tych działań i wynikające z nich wnioski, ważne, jak sądzę, dla zrozumienia obrazu, nie zostały opublikowane. Najwyższa więc pora nadrobić, przynajmniej – z haniebnym opóźnieniem – tę zaległość.

Oczyszczenie powierzchni obrazu z warstwy silnie zmatowiałego werniksu oraz usunięcie dawnych retuszy i przemalowań ujawniło chłodną kolorystykę dzieła, z charakterystycznymi dla innych wczesnych jego prac tonami zimnego szarawego fioletu i różu oraz metalicznie chłodnego szarego błękitu, zderzanymi z jasną bielą (również bardzo chłodną) oraz świetlistą zielenią o lekko malachitowym odcieniu (il. 6).

Czytelne stały się szczegóły tła. Przestało ono być mroczną otchłanią, neutralną ciemną taflą. Ujawniły się kształty skalnej formacji pośrodku po prawej stronie, a w głębi, u samej góry, wyraźniej uwidocznił się pełgający płomyk lampki oliwnej, jaśniejącej gdzieś daleko, między drzewami, a nie w grocie grobowej. Jasną plamką żółceni po prawej, brana dotychczas za drugi płomień, okazała się kawałkiem pnia. Pieczara wcale nie obejmuje, jak dawniej powszechnie sądzono⁴, całej prawej przestrzeni tła, lecz jej krawędź ulokowana jest nisko, gdzieś z przodu kompozycji. Właściwie nie widać samej jaskini, a tylko półkę skalną po prawej stronie. Kształty, brane niegdyś za skalne załomy i wnętrza jaskini, to w istocie strzeliste pnie, ulistnione konary, węzłowate gałęzie drzew i rozkwitłe listowie. Nie jaskinia przeto, lecz mroczny las

⁴ Zob. np. Antoni Ziembka, „Die Auferweckung des Lazarus” von Carel Fabritius in Warschau, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte” 1990, Bd. 29, s. 81–110.



il. 4 | fig. 4

Carel Fabritius,
*Mercury, Argus
i Io* | *Mercury,
Argus and Io*,
ok. | c. 1645–1647,
Los Angeles County
Museum of Art

fot. | photo domena
publiczna



il. 5 | fig. 5

Carel Fabritius,
Mercury i Aglauros
| *Mercury
and Aglauros*,
ok. | c. 1645–1647,
Museum of Fine
Arts, Boston

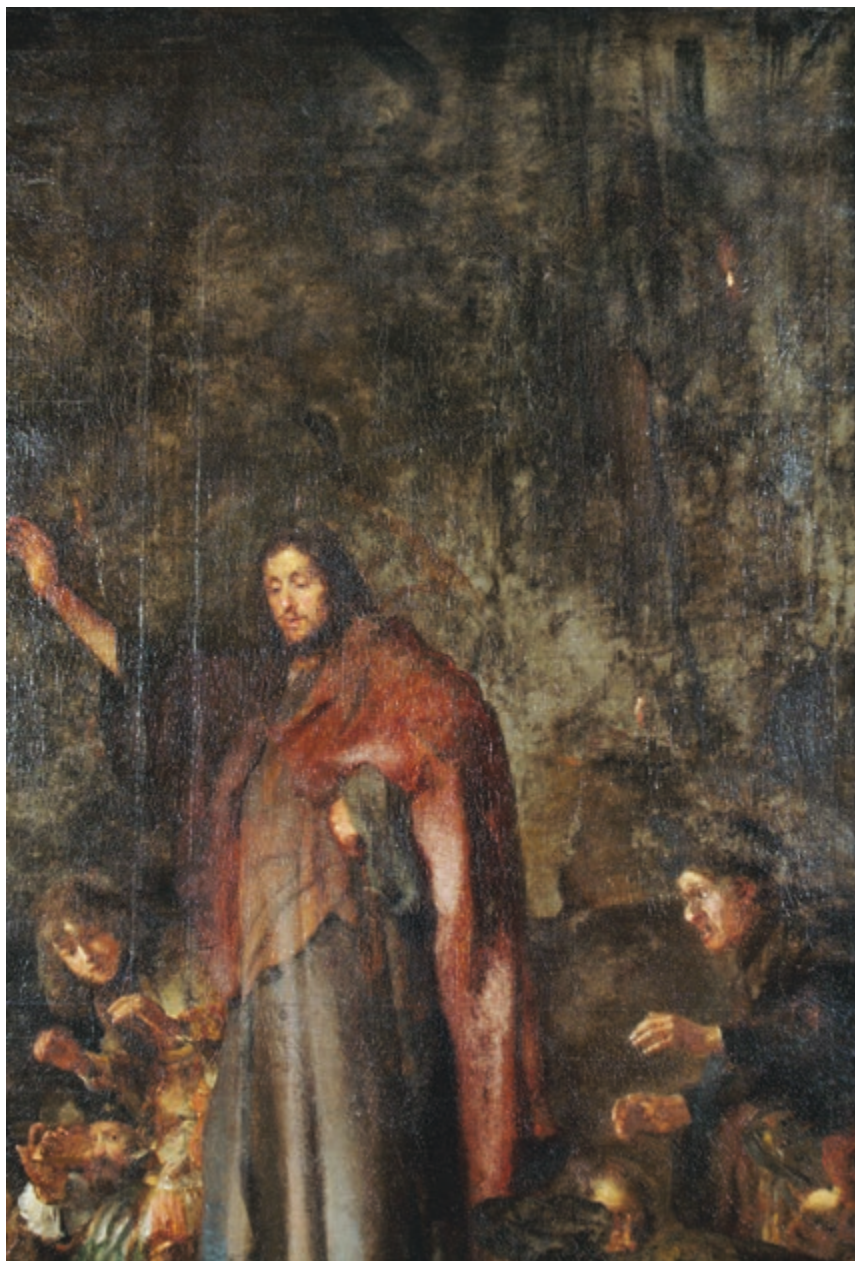
fot. | photo domena
publiczna

il. 6 | fig. 6

Carel Fabritius,
Wskrzeszenie Łazarza | *The Raising of Lazarus*, stan
przed konserwacją
2003–2004
i po niej | condition
before restoration
in 2003–04 and after

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie





il. 7 | fig. 7

Carel Fabritius,
Wskreszenie Łazarza
The Raising of Lazarus, fragment
 obrazu po konserwacji,
 fotografia silnie
 rozjaśniona
 dla uwyraźnienia
 kształtów drzew w tle
 | detail of the painting
 after restoration,
 the photograph is
 highly brightened to
 bring out the shapes
 of the trees in the
 background

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

stanowi scenerię cudu wskrzeszenia. Dzięki konserwacji udało się wydobyć z cienia, za głową Chrystusa, jasnobrunatny konar drzewa, a pozostałe zarysy drzew, pni, gałęzi i listowia, naskicowane tylko zamazystymi grubymi liniami, najpewniej nigdy nie zostały wykończone warstwą laserunków. Czy Fabritius planował wymodelowanie tych partii tła w kolorach, a zamysłu tego nie wypełnił, czy też od początku chciał stworzyć wrażenie świadomego *non finito*, zatartych w pomroku, zamazyscie wymalowanych kształtów drzew i lasu – tego nie wiemy i wiedzieć już nie będziemy (il. 7).

il. 8 | fig. 8

Rembrandt, *Wielkie Wskrzeszenie Łazarza* | *The Raising of Lazarus: The Larger Plate*, ok. | c. 1632, akwaforta i miedzioryt | etching and copperplate engraving, Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Henry Walters, 1917, nr 17.37.195

fot. | photo domena publiczna

il. 9 | fig. 9

Rembrandt, *Wskrzeszenie Łazarza* | *The Raising of Lazarus*, ok. | c. 1630–1632, Los Angeles County Museum of Art

fot. | photo domena publiczna

Jakkolwiek było, Fabritius okazał się w tej „nowej” wersji obrazu innowatorem, świadomie odchodzącym od wzorów Rembrandta i Jana Lievensa, podejmującym emulację z ich rycinami i obrazami z lat 1630–1642 (il. 8–12). Zamiast, jak tam, umieścić scenę przed skałą z grotą, wymienioną w Ewangelii według św. Jana (jedynej opisującej historię wskrzeszenia Łazarza; J 11,1–44): „A Jezus [...] przyszedł do grobu. Była to pieczara, a na niej spoczywał kamień” (J 11,38), przedstawił zdarzenie na łańcym tle, przed kępą drzew. Grotę grobową zaś uczynił miejscem, w którym tkwi widz. Odwrócił reżyserię i scenografię wydarzenia. Jesteśmy oto we wnętrzu jaskini, imaginacyjnie otoczeni skalnymi ścianami, i poprzez wejście do niej, a zarazem wyjście z niej, oglądamy pejzaż widniejący na zewnątrz. Mamy niejako uczestniczyć w drodze wskrzeszonego, budzącego się właśnie Łazarza – drodze z otchłani Szeolu ku światu żywych. To nowa inwencja, prawdziwie nowatorska wobec tradycji. Być może w pewnym stopniu Fabritius inspirował się ujęciem ryciny Rembrandta z 1642 roku (il. 10). Tam jednak sytuacja przestrzenna pozostaje inna niż w obrazie warszawskim: tło tworzą przede wszystkim ściany jaskini, pomiędzy którymi, daleko w głębi, otwiera się, niczym arkada, wyłom z widokiem na daleki pejzaż z górą i wznoszącą się na niej wieżową budowlą. Nadal więc to skalne bloki i masywy zabudowują przestrzeń, a nie las, ani nawet drzewa – widać tu ledwie jedno, pojedyncze – i zarośla, też nieznaczne, tu i ówdzie porastające skały.



Inwencja Fabritiusa doskonale podkreśla bezpośredni, literalny sens słów Jezusa: *Lazare, veni foras!* (niderl. *Lazarus, kom naar buiten!*, pol. „Łazarzu, wyjdź na zewnątrz” – J 11, 43), zgodnie z protestancką zasadą dosłownej lektury Pisma. To te słowa padają z wyraźnie rozchylonych ust Jezusa widniejącego w centrum kompozycji. Z codziennego czytania Biblii widzący znał to zdanie i miał je rozumieć dosłownie: „Wyjdź z grobu, wyjdź na zewnątrz, ku światu” – ku widocznemu na obrazie światu żywej natury, przeciwstawnej mrokowi grobowej pieczary. Dzięki temu zabiegowi malarz przekazuje dokładnie słowa Chrystusa – samo Słowo Boże, podstawę wiary, zgodnie z przejętą przez reformatorów maksymą *Fides ex auditu est* apostoła Pawła (Rz 10, 17). Każe „słyszeć” mowę w obrazie: owe kluczowe, sprawcze słowa Chrystusa-Boga. Zarazem daje słyszeć słowa w niemym malowidle – to inwencja zgodna z antyczną i nowożytną retoryką i poetyką, z zakorzenionym w nich humanistycznym toposem „głosu w obrazie” i „mówiącego obrazu”, chętnie podejmowanym przez jego mistrza Rembrandta⁵.

Jest to koncept spełniający fundamentalny postulat teoretyczny Leona Battisty Albertiego, zawarty w III księdze traktatu *De pictura* (1435; wersja włoska *Della pittura*, 1436) – postulat *inventio*, czy z włoska *invenzione*, która żywi się słowem, tekstem literackim⁶, w przypadku dzieła Fabritiusa – tekstem Ewangelii według św. Jana. Zasada Albertiego, jak wiadomo, weszła na stałe do całego nowożytnego piśmiennictwa teoretycznego i podręcznikowego, w tym do *Het Schilder-boeck* Karela van Mandera (Haarlem 1604) (zwłaszcza do części stricte teoretycznej – *Grondt der edel vry schilder-const*), którego Rembrandt był pilnym czytelnikiem, Fabritius niechybnie też. A także – i przede wszystkim – do *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst. Anders de zichtbaere werelt* (Rotterdam 1678), kompendium napisanego przez Samuela van Hoogstratena, kolegę Fabritiusa i współtowarzysza w ich



il. 10 | fig. 10

Rembrandt, *Male Wskreszenie Łazarza*
The Raising of Lazarus: Small Plate, 1642, akwaforta | etching, National Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund 1982.98.1

fot. | photo domena publiczna

⁵ Jan A. Emmens, Ay, *Rembrandt, maal Cornelis stem*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 1956, R. 7, s. 133–165. Zob. też: Maria A. Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt: Themes and Ideas*, Utrecht 1991, rozdz. 6, *Literature and the visual arts*, s. 115–136.

⁶ Leon Battista Alberti, *O malarstwie*, oprac. Maria Rzepińska, przeł. Lidia Winniczuk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 50–51.

il. 11 | fig. 11

Jan Lievens,
Wskrzeszenie Łazarza
The Raising of Lazarus, 1631, The Art
 Gallery and Museum,
 Brighton

fot. | photo Royal Pavilion
 & Museums Trust,
 Brighton & Hove



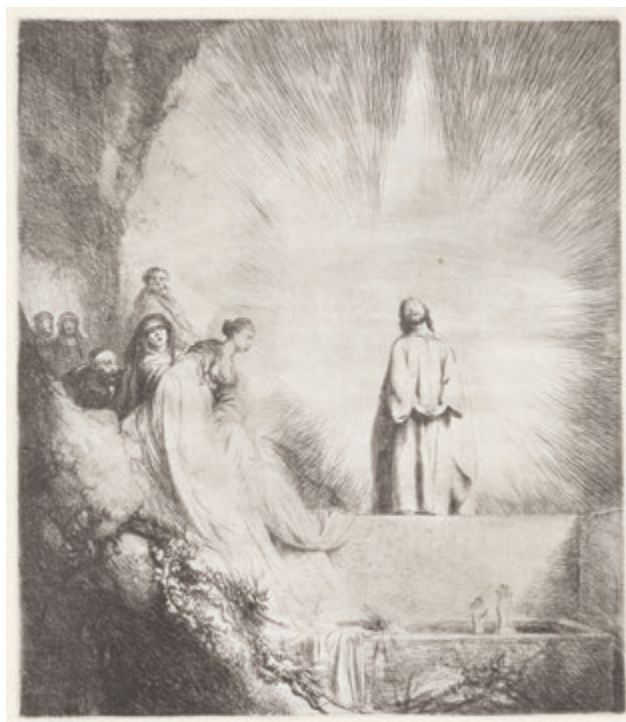
stażu w pracowni Rembrandta. Ernst van de Wetering słusznie uważał, że ze złożenia, niejako „spomiędzy”, tych dwóch podręczników malarstwa odczytać można koncepcję teoretyczną samego Rembrandta⁷, której, jak można założyć, nauczał on swych warsztatowych pomocników, a więc i Carela Fabritiusa. *Ordering* (*ordinantie*) i *inventie* – kompozycja figur w przestrzeni i inwencja – są w tej koncepcji kategoriami powiązanymi, wzajemnie się dopełniającymi: należy tak ciekawie zakomponować „historię”, by przyciągała uwagę widza pomysłem na oddanie treści tekstu źródłowego. A ważne jest w tym także należyte „zaordynowanie” figur w scenerii natury. Aż korci, by dyskusję, wedle relacji van Hoogstratena toczoną przez niego z Carelem Fabritiusem oraz Abrahamem Furneriusem w pracowni Rembrandta, powiązać z wątkiem koncipowania kompozycji i odnieść do przyszłej inwencji Fabritiusa z jego pierwszego obrazu „historii”: „Nasz Fabritius, mój kolega z pracowni [Rembrandta], postawił mi, gdy byliśmy młodzi, takie pytanie: – Jakie są oznaki i duchowe zapowiedzi w młodym uczniu, które pozwalają oczekiwać, że stanie się on dobrym malarzem? Odpowiedziałem, zgodnie z moim rozumieniem w tych dawnych czasach: – To, że nie tylko miłuje samą sztukę, lecz że naprawdę rozkochany jest w przedstawianiu uroków pięknej natury. Że nie tylko obserwuje i studiuje

⁷ Ernst van de Wetering, *Towards a reconstruction of Rembrandt's art theory* [w:] idem, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 5, *Small-Scale History Paintings*, Rotterdam 2011, s. 3–140, zwł. s. 53–64; idem, *Rembrandt. The Painter Thinking*, part 2, *Towards a reconstruction of Rembrandt's art theory*, Amsterdam 2016, s. 61–221.

martwe ciało sztuki, podążając za modnymi trendami i robiąc to samo co inni, lecz wnika w duszę sztuki, to znaczy bada naturę we wszelkich jej aspektach. [...] Postawiłem niegdyś w naszej szkole malarskiej takie oto pytanie Furneriusowi, który celował zwłaszcza w krajobrazy: – Po czym można rozpoznać i skąd się wie, czy [obraz przedstawiający] jakąś historię dobrze jest ukształtowany? On odpowiedział: – Ze znajomości historii [tj. literackiego zapisu danej historii]⁸.

Odsłonięcie w obrazie warszawskim widoku drzew i lasu, zaplanowanego, acz niewykończonego, odkrywa jeszcze jeden aspekt wczesnej twórczości Fabritiusa, w dotychczasowej literaturze fachowej niedostrzeżony i niedoceniony. Zadrzewione tło w warszawskim *Łazarzu*, zastępujące Rembrandtowskie i Lievensowskie amorficzne ściany jaskini, czyni zeń pierwszą w *œuvre* Fabritiusa, trochę jeszcze nieśmiałą, próbę otwarcia „historii” na krajobraz.

Fabritius pejzażysta? I to we wczesnej fazie twórczości, kiedy malował same „historie” biblijne i mitologiczne? Ależ jak najbardziej! Po odsłonięciu zarysów drzew we *Wskrzeszeniu Łazarza* mamy obecnie aż cztery obrazy (z pięciu pewnych „historii” sprzed 1652 roku) z rozbudowaną, czasem nader okazałą, scenerią przyrody. Obraz rozpoczyna całą sekwencję takich historyczno-krajobrazowych kompozycji. Są to: warszawski *Łazarz*, moskiewska *Hera*, nowojorska *Hagar z aniołem* oraz kalifornijski *Mercury, Argus i Io* z Los Angeles (il. 1–4). Postępując za naukami wyniesionymi z warsztatu Rembrandta, zapisanymi potem przez van Hoogstratena, stara się Fabritius być „dobrym młodym malarzem”, który, przypomnijmy, ma być „rozkochany w przedstawianiu uroków



il. 12 | fig. 12

Jan Lievens,
Wskrzeszenie Łazarza
| *The Raising of Lazarus*, ok. c. 1631,
akwaforta | etching,
Metropolitan Museum
of Art, New York, Gift of
Harrison D. Horblit
1986.1227.2

fot. | photo domena
publiczna

⁸ *Rembrandt w oczach współczesnych*, przeł. i oprac. Jan Białostocki i Janina Michałkowska, wstęp Michał Walicki, Warszawa 1957, s. 60, tłumaczenie częściowo przeze mnie zmienione i uzupełnione. Poprawiony fragment przekładu brzmi w oryginalnej następująco: „Welk zijn de gewisse kenteykenen, en vruchten van den geest in een jong leerling, om een goet Schilder uit te verhoopen? Dat hy niet alleen schijne de konst te beminnen, maer dat hy in der daet inde aerlicheden der bevallijke natuur uit te beelden, verlief is. Dat hy niet alleen het doode lichaem der konst beooge, dat is trant te volgen, en te doen als andre, maer dat hy op de ziele der konst als verslingert is: dat is, de natuur in hare eigenschappen te onderzoeken”. Cyt. za: Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst. Anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678, s. 11–12.

pięknej natury” i nie tyle „studiować martwe ciało sztuki”, lecz „wnikać w duszę sztuki, to znaczy badać naturę we wszelkich jej aspektach”. Czyni to, trawestując i twórczo emulując różne modele pejzażu, z którymi zetknął się w pracowni mistrza: krajobrazowe formuły samego Rembrandta, ale też jego nauczyciela Pietera Lastmana, Herculesa Segersa (z inwentarza z 1656 wiadomo, że Rembrandt posiadał jego obrazy i malowane akwaforty), Adama Elsheimera i flamandzkich mistrzów manierystycznego, kulisowo-ogniskowego pejzażu leśnego i górskiego. Rozwija więc w *Herze* model kompozycji ze ścianą gęstego lasu nad wodą – rzeką, stawem, morzem – jaki Rembrandt zastosował w swych najwcześniejszych pejzażach z 1632 i 1634 roku: *Porwaniu Europy* (J. Paul Getty Museum, Los Angeles) i *Kąpieli Diany z historiami Akteona i Kalisto* (Museum Wasserburg, Anholt). W *Hagar z aniołem* i *Merkurym z Argusem* i *Io* przekształca model takiegoż lasu na skraju rozległej doliny lub równiny, jaki wystąpił na przykład w *Krajobrazie z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta (1638, Muzeum Narodowe w Krakowie / Muzeum Książąt Czartoryskich), gdzie mistrz przejął tradycyjny flamandzki schemat późnomanierystycznego pejzażu kulisowego. W tle *Merkurego*, *Argusa* i *Io* dostrzegamy też wyraźne echo kompozycji Segersa – widok zamyka wielka pionowa ściana skalistej góry, nieraz też budująca przestrzeń w krajobrazach Rembrandta (krakowski *Samarytanin*) i Govaerta Flincka (*Krajobraz z obeliskiem*, 1638, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). W tych dwóch ostatnich obrazach dominantą „ordynacji” przestrzennej jest wielkie drzewo lub para drzew o skręconych pniach i rosochatych konarach, i motyw ten wykorzystywał chętnie Carel Fabritius: a to w *Herze* pośrodku kompozycji, a to w *Hagar i aniele* na prawym skraju, albo też w kształcie rostej palmy, wysuniętej przed ścianę lasu w lewej kulisie *Merkurego*, *Argusa* i *Io*.

Nie można oczywiście powiedzieć, by obraz warszawski był rozbudowaną kompozycją pejzażową, niemniej fakt, że po oczyszczeniu rzekoma jaskinia stała się widokiem otwartym na leśny pejzaż, wpisuje dzieło w ciąg Fabritiusowych „historii” w krajobrazie.

Podczas prac konserwatorskich nad obrazem Grzegorz Janczarski nie znalazł żadnych śladów panopliów, broni zawieszanej na skale lub drzewie, który to motyw nieodmiennie pojawia się w pierwowzorach Rembrandta, mogących inspirować Fabritiusa: dużej rycinie (Bartsch 73) i obrazie z Los Angeles County Museum of Art (il. 8, 9). Artysta pomija ten motyw jako niebiblijny – nijak niesugerowany przez Ewangelię według św. Jana (11,1–44) i niemający najmniejszego

il. 13 | fig. 13

Carel Fabritius,
Wskrzeszenie Łazarza | *The Raising of Lazarus*,
fragment obrazu
po konserwacji, postać
sługi z parasolem
| detail of the painting
after restoration, the
figure of the servant
with a parasol

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie



uzasadnienia w jej tekście, a u jego poprzedników przejęty z ikonograficznej tradycji malarstwa historycznego i mający oznaczać broń orientálną (wygięte szable), a tym samym dodawać scenie kolorytu Lewantu, sugerować scenerię biblijno-starożytną Judei. Świadczy to dodatkowo o rygorystycznej kalwińskiej wierności przekazowi Pisma, oczyszczonego z apokryficznych, legendarnych lub imaginowanych, fantazyjnych dodatków (*Sola Scriptura*), znacznie większej niż bardziej swobodny stosunek do tekstu u Rembrandta i Lievensa⁹.

W wyniku prac konserwatorskich po lewej stronie kompozycji, za postacią siwobrodego starca w zdobnym stroju i futrzanej czapie, ukazała się wyraźniej półfigura mężczyzny o zacięnionej twarzy (lecz nie ciemnoskórej, pozbawionej cech afrykańskich, jak ją, ledwie widoczną, odczytywaliśmy wcześniej), trzymającego parasol na długim drzewcu – najwyraźniej sługi owego siwobrodego bogacza, który stoi przed nim (il. 13). Uczytnienie tej osoby było ważne dla kompozycji: postać ta domyka po lewej stronie trójkątną kulisę złożoną z grupy świadków i odpowiadającą analogicznej grupie prawej. Pomiędzy siwobrodym starcem a chłopcem przy boku Chrystusa bardziej czytelne stały się dwie pochylone ku sobie głowy mężczyźni pograżonych w dyskusji. To drobny szczegół, ale znaczący dla wyeksponowania w obrazie wspomnianej roli słowa, dialogu.

Prace konserwatorskie pokazały także i to, że zarówno w tle, malowanym bardzo cienko, z wykorzystaniem barwy szarawej imprimitury gruntu, jak i w partiach figur, modelowanych trojako: po pierwsze – płynnie, „leistą” farbą, po drugie – płaskimi plamami i plamkami o strzępiastych obrzeżach, po trzecie – gruzełkowatymi impastami, młody Fabritius kładł farby niejednocześnie i wielofazowo, jak Rembrandt, ale czynił to najwyraźniej szybko i niepewnie, plamy barw nachodzą na siebie w amorficzny sposób i przypadkowo, często chaotycznie leżą jedna obok drugiej, umieszczane niezbyt precyzyjnie, bez dyscypliny, jaką w swej technice malarskiej miał jego nauczyciel. Jest to wymowne świadectwo niedoświadczenia dwudziestoletniego, może dwudziestodwuletniego artysty. Stanowi także przesłankę potwierdzającą bardzo wczesne datowanie dzieła, na ok. 1643 rok, a nie później – na rok 1645 (albo po tej dacie), kiedy to najprawdopodobniej Fabritius miał już za sobą wymienione „historie” mitologiczne i biblijne albo też właśnie nad nimi pracował¹⁰.

Okazało się również, że niesłuszne były dawne podejrzenia, że płótno zostało wtórnie przycięte, a tym samym zmieniona kompozycja. Po wyjęciu z ram i zdjęciu płótna z krosien Grzegorz Janczarski stwierdził występowanie przy górnej i dolnej jego krawędzi sierpowatych śladów po naprężeniu włókien tkaniny w wyniku nabicia jej skrajów na blejtram, co dowodzi, że podłoże zachowane jest w oryginalnych, niezredukowanych wymiarach i formacie.

W Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego MNW Wskrzeszenie Łazarza Fabritiusa zostało poddane gruntownym oględzinom w świetle widzialnym, ultrafiolecie, podczerwieni i promieniach rentgenowskich. Po zapoznaniu się z konstrukcją płótna i stanem zachowania wytypowano miejsca do badań analitycznych i pobrano dziesięć próbek w celu identyfikacji pigmentów i ustalenia stratygrafii warstw malarskich: (1) z gruntu w partii przetartego tła, (2) ciemnego tła z górnej części kompozycji, (3) bieli zawoju grzebalnego Łazarza, (4) bieli

⁹ A. Ziemia, „Die Auferweckung des Lazarus”..., op. cit., s. 81–110.

¹⁰ W tym miejscu odsyłam czytelnika do: ibidem (datowanie na 1645) oraz *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau*, hrsg. von Jan Białostocki und Rüdiger Klessman, kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Centraal Museum, Utrecht; Wallraf-Richartz Museum, Kolonia; Alte Pinakothek, Monachium, 1988–1990, Braunschweig 1988, s. 38, nr kat. 5 (datowanie na ok. 1643) (Antoni Ziemia).

jego chusty, (5) ciemnej chusty na ramionach kobiety (Marty?) widocznej w głębi, (6) zieleni szaty Chrystusa, (7) zieleni kubraka brodatego mężczyzny w berecie, widniejącego pośrodku, (8) brązowego rękawa Chrystusa, (9) karnacji ręki postaci z prawej grupy figuralnej, widocznej u jej szczytu, (10) żółci szaty tej postaci (il. 14). Próbki zostały poddane analizie mikrochemicznej, zmierzono grubość i określono kolejność warstw gruntu i podmalowania oraz właściwych warstw malarskich.

Płótno zostało pokryte klejem zwierzęcym, kostnym lub garbarskim, w celu zabezpieczenia go przed przesiąkaniem spoiwa z warstw później nań nakładanych. Następnie Fabritius nałożył brązowy, kredowo-klejowy grunt, składający się z ochry związanej żywicą i klejem zwierzęcym; stwierdzono w nim obecność czerwonych naturalnych gliniek bolusowych,

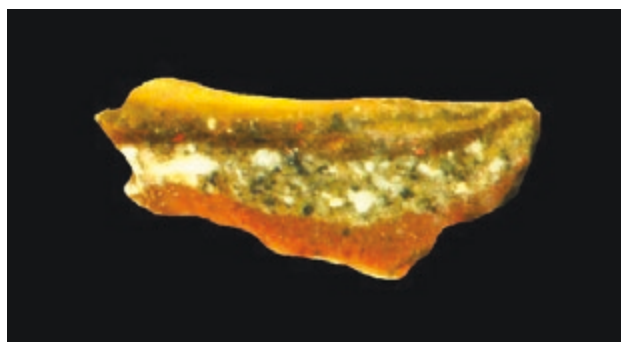
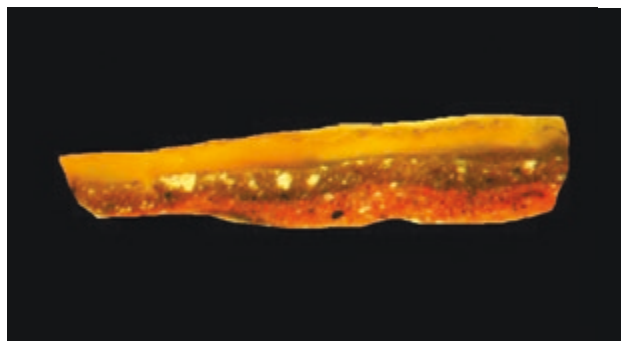
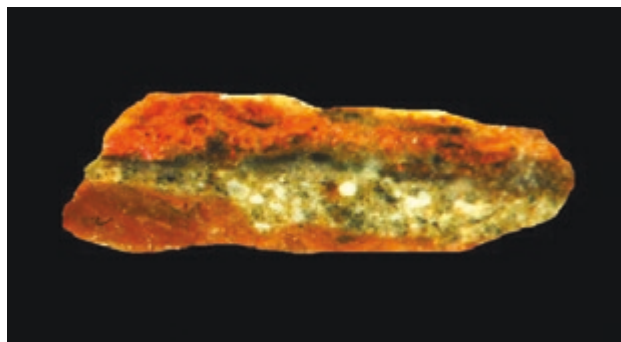
il. 14 | fig. 14

Carel Fabritius,
Wskreszenie Łazarza | *The Raising of Lazarus*, miejsca pobrania próbek do badań fizyko-chemicznych | points of sample-taking for physical-chemical analysis



co nadaje mu czerwono-brunatne zabarwienie. Na powierzchni gruntu, zmieniając jego brunatną tonację, leży szara imprimitura, w *Schilder-boeck* Carela van Mandera (1604) nazwana *primuersel*. Stanowi ona rodzaj cienkiego, gruboziarnistego, jednolitego, szarego (szaro-żółtawego) podmalowania, w którego skład wchodzi: biel ołowiowa, żółcienie żelazowe i błękit zawierający żelazo, prawdopodobnie wiwianit (uwodniony fosforan żelaza, który w wyniku utlenienia zmienia barwę na niebieską, ciemnoniebieską, granatową lub zieloną). To szare podmalowanie – charakterystyczne dla warsztatów Rembrandta i jego uczniów, stosowane dość konsekwentnie w obrazach na płótnie (w tych na desce grunt jest na ogół żółtawo-jasnobrunatny)¹¹ – jest dobrze widoczne w stratygrafiach warstw malarskich – na zdjęciach wybranych szlifów próbek zatopionych w żywicy akrylowej (il. 15–17). Kompozycja oraz rozkład światła i cieni została rozplanowana w następnej warstwie monochromatycznego, szarobrunatnego „martwego koloru” (*doodverf* u van Mandera). Procedura nakładania kolejnych, różnych chromatycznie warstw spodnich, poprzedzających właściwe warstwy barwnego modelu – czerwono-brunatnego gruntu, szarego *primuersel* oraz szarobrunatnego „martwego koloru” – jest powieleniem struktury stosowanej stale przez Rembrandta w obrazach wykonanych na płótnie. Fabritius pozostaje w tym zakresie jego wiernym uczniem i nie wprowadza żadnych eksperymentów ani innowacji¹².

W obserwacji mikroskopowej, na podstawie charakterystycznych mikrochemicznych reakcji, ustalono obecność wypełniaczy gruntu i zestaw pigmentów w poszczególnych warstwach. Następnie, w Laboratorium Wydziału Chemii UW, dokonana została identyfikacja pierwiastków. Metodą SEM/EDS, przy



il. 15 | fig. 15

Carel Fabritius, *Wskrzeszenie Łazarza* | *The Raising of Lazarus*, czerwien szaty z partii ramienia Chrystusa (próbka 8) | the red of the cloak from the area of Christ's arm (sample 8)

fot. | photo Elżbieta Rosłonec, Laboratorium MNW

il. 16 | fig. 16

Carel Fabritius, *Wskrzeszenie Łazarza* | *The Raising of Lazarus*, inkarnat ręki postaci z prawej strony obrazu (próbka 9) | the skin tone of the hand of the figure on the right side of the painting (sample 9)

fot. | photo Elżbieta Rosłonec, Laboratorium MNW

il. 17 | fig. 17

Carel Fabritius, *Wskrzeszenie Łazarza* | *The Raising of Lazarus*, żółcień stroju postaci z prawej strony obrazu (próbka 10) | the yellow of the clothing of the figure on the right side of the painting (sample 10)

fot. | photo Elżbieta Rosłonec, Laboratorium MNW

¹¹ Ernst van de Wetering, *The canvas support* [w:] Josua Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 2, The Hague–Boston–London 1986, s. 42.

¹² O technice malarskiej Rembrandta – zob. Ernst van de Wetering, *Painting materials and working methods* [w:] J. Bruyn et al., op. cit., vol. 1, The Hague–Boston–London 1982, s. 11–33; idem, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam 2000; Karin Groen, *Ground in Rembrandt's workshop and in paintings by his contemporaries* [w:] Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, *The Self-Portraits*, Dordrecht 2005, s. 318–334.

pomocy mikroskopu elektronowego LEO 435VP (Zeiss), mikroskopu skaningowego z katodą wolframową, pracującego z napięciami wiązki elektronowej od 0,1 do 30 kV, z przystawką EDS (Roentec, Berlin), wykonano analizę składu pierwiastkowego próbek. Ponieważ rezultaty tej analizy są całkowicie zgodne z konwencją technologiczną warsztatu Rembrandta i jego uczniów z lat 1632–1645 i nie wnoszą nowych danych do wiedzy o procedurach tego warsztatu, zreasumujemy tu tylko sumarycznie ten zestaw pigmentów i barwników.

W przebadanych próbkach dominują: biel ołowiowa, kreda, czerni roślinna, brunatne pigmenty żelazowe, naturalne żółcień żelazowe oraz czerwone laki. Jest to zestaw typowy dla pracowni Rembrandta, wskazujący na to, że Fabritius wiernie podążał za lekcją techniki pobraną u swego mistrza. Farby osadzone są w spoiwie olejnym (olej lniany). Wielokrotne pomiary sondą elektronową potwierdzają oczywistą obecność bieli ołowiowej w pierwszych, spodnich warstwach malarskich (jak też w *primuersel* i „martwym kolorze”), a także brązów żelazowych, ochry, kredy, czerni roślinnej z bitumenem. Identyfikują również pigmenty w górnych warstwach malarskich i laserunkach, gdzie poza bielą ołowiową i wymienionymi składnikami brunatnymi i brunatno-czerwonymi oraz czernią występują: cynober, żółcień cynowo-ołowiowa i czerwona laka położona na warstwie błękitu (próbka 7). Ciemne, głęboko szare, przesycone chłodnym odcieniem błękitu partie tła są malowane farbą z użyciem partykuł ultramaryny (co nie jest bardzo typowe w technice Rembrandta i rembrandtystów)¹³ oraz czerni roślinnej, zapewne węgla drzewnego (próbki 1–2). Żółto-beżowa karnacja ręki figury na prawym skraju kompozycji zawiera czerni kostną ze śladami cynobru (próbka 9). W szacie tej postaci, w laserunku położonym na warstwę błękitu zidentyfikowano cynober i żółcień cynowo-ołowiową, z dodatkiem cząstek kredy, czerni roślinnej, brązów żelazowych, bitumenów i ochry (próbka 10). Wykorzystując barwę szarobrunatnego i szarobłękitnego podkładu – warstw *primuersel* oraz „martwego koloru” – Fabritius pokrywa malowidło kilkakrotnie nakładanymi laserunkami, niekiedy w superpozycji (czerwona laka na błękitcie). Zachowany cząstkowo, barwiony werniks zawiera uwodnione tlenki żelaza, co wskazuje na użycie hematytu, sjeny i ochry.

Jak wynika z tego przeglądu, paleta barwników i pigmentów Fabritiusa jest całkiem bogata, daleka od dawnego wrażenia ciemnobrunatnego monochromatyzmu obrazu sprzed jego oczyszczenia. Z badań i konserwacji dzieła dowiadujemy się, jak wiernie Fabritius starał się wykorzystać Rembrandtowskie procedury techniczne i typowy zestaw materiałów barwnych. Potrafił tę wyuczoną konwencjonalną rutynę warsztatową zmienić na etapie zręcznej kompozycyjnej „ordynacji” w efektowną inwencję, czerpiącą z tradycji humanistycznej i wyrażającą przesłanie kalwińskie.

¹³ Użycie ultramaryny przez Rembrandta wykazane zostało m.in. w *Autoportrecie w roli syna marnotrawnego w tawernie*, ok. 1635, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno – zob. J. Bruyn et al., op. cit., s. 140. Ultramaryna występowała najprawdopodobniej w niebieskim tle obrazu *Chrystus z uczniami na Jeziorze Galilejskim* (1633, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, skradziony).