

DONIOSŁE ODKRYCIE OBRAZU SZKOŁY REMBRANDTA W WARSZAWIE.

(Carel Fabritius, Wskrzeszenie Łazarza).

I.

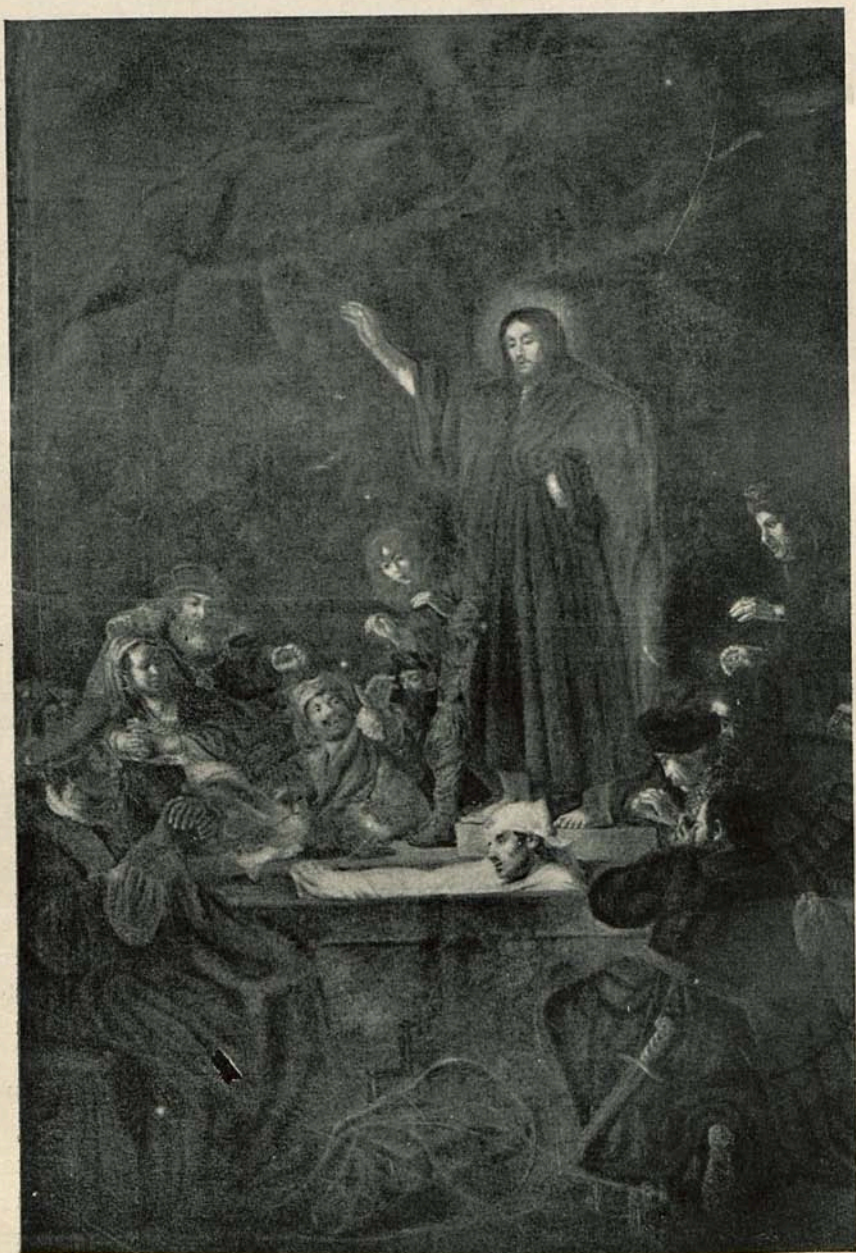
Z początkiem listopada 1935 roku troskliwy opiekun parafji i kościoła Św. Aleksandra w Warszawie, Ks. Infułat Euzebjusz Brzeziewicz postanowił restaurację paru wielkich obrazów religijnych, będących własnością tegoż kościoła. Restaurację powierzono Prof. Janowi Rutkowskiemu, kierownikowi Państwowej Pracowni Konserwatorskiej. Szczególną uwagę zwrócił jeden z obrazów, przedstawiający Wskrzeszenie Łazarza, malowany olejno na płótnie o znacznych wymiarach 2.10 m. wysokości, 1.40 m. szerokości (płótno zdublowane). Obraz ten jest przedmiotem poniższego komunikatu¹).

O obrazie naszym wiemy, że w połowie XIX wieku znajdował się w jednym z bocznych ołtarzy kościoła Św. Aleksandra, umieszczony tam zapewne zaraz po ukończeniu budowy przez Aignera w 1826 roku²). Jeszcze u schyłku XIX wieku umieszczony w kościele obraz ten zwracał uwagę zwiedzających, a przewodnik wydany w 1893 roku wymienia go jako utwór niemieckiego naśladowcy Rembrandta z końca XVIII wieku, Chr. Dietricha³). Pochodził on jednak niewątpliwie z któregoś ze starszych kościołów tej samej parafji, niegdyś soleckiej, później (od 1594 do 1826 roku) ujazdowskiej, obecnie zaś Św. Aleksandra⁴).

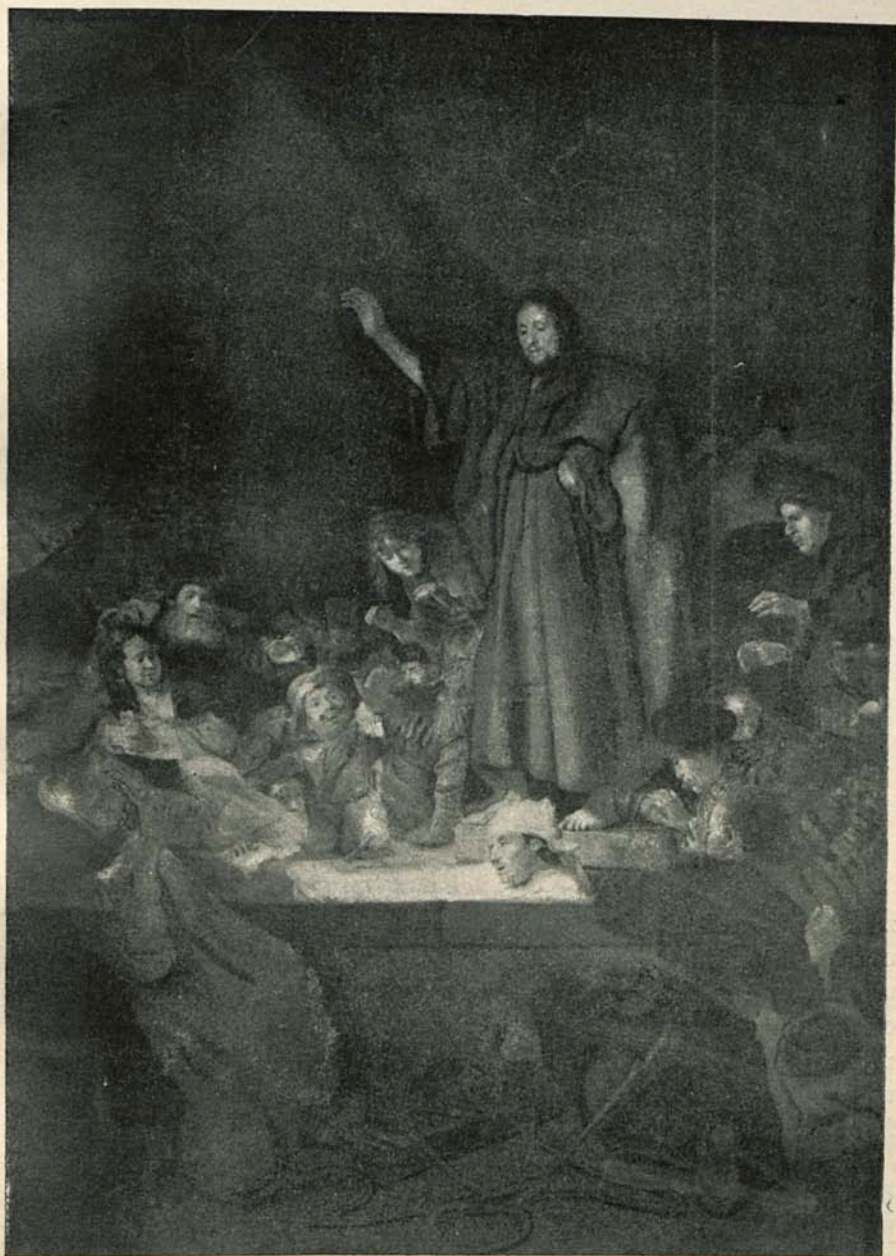
Jako miejsce pierwotnego przechowania obrazu mógłby n. p. wchodzić w grę dawny drewniany kościółek ujazdowski pod wezwaniem Św. Anny, który stał w pobliżu dzisiejszego Belwederu, a rozebrany został z powodu starości i ruiny w 1818 r. Kościółek ten cieszył się opieką niejednego znakomitego fundatora, by tylko wymienić Stanisława Herakliusza Lubomirskiego.

W równym stopniu należy zwrócić uwagę na kościół Św. Trójcy na Solcu, który stanowił tymczasową siedzibę parafji po zniesieniu kościoła ujazdowskiego, a w czasie budowy kościoła Św. Aleksandra. Kościół Św. Trójcy budowany z końcem XVII wieku, konsekrowany w 1726 roku, miał również wielu możnych opiekunów, jak królowa Marja Kazimiera Sobieska, wojewoda inflancki Otto Fryderyk Felkerzamb, przedewszystkiem zaś król August II, który około 1730 roku wzniósł dla tamtejszych trynitarzy wspaniałą kalwarię, ciągnącą się niegdyś wzdłuż dzisiejszej Alei Ujazdowskiej⁵).

Nasuwa się przypuszczenie, że w równej mierze korzystano z zasobów kościoła Św. Trójcy jak i ze sprzętów oraz obrazów po-



Ryc. 1. Carel Fabritius. Wskrzeszenie Łazarza.
Obraz z kościoła św. Aleksandra w Warszawie przed restauracją.



Ryc. 2. Carel Fabritius. Wskrzeszenie Łazarza.
Obraz z kościoła św. Aleksandra w Warszawie po restauracji.



Ryc. 3 Marja i Marta. Fragment obrazu Wskrzeszenie Łazarza (przed restauracją).

zostałych z dawnego kościółka ujazdowskiego z chwilą, gdy po ukończeniu budowy przystąpiono do urządzenia wnętrza w nowo wzniesionym kościele Św. Aleksandra ⁶⁾. Wtedy też zapewne zawędrował do niej interesujący nas obraz Wskrzeszenie Łazarza, choć wszystko zdaje się świadczyć o tem, że już w XVIII, a może nawet u schyłku XVII wieku znajdował się on w którymś z wymienionych kościołów warszawskich.

Przed przeniesieniem do Państwowej Pracowni Konserwatorskiej obraz przez dłuższy czas z powodu złego swego stanu był już wyjęty z ołtarza i przechowywany w pomieszczeniu nad zakrystją. Pokryty był grubą warstwą kopciu, kurzu i brudu, po zdjęciu której Prof. Rutkowski stwierdził fakt dwukrotnego przemalowania. Jedno przemalowanie zdawało się pochodzić z końca XVIII wieku, drugie z początku XIX stulecia dokonane było zapewne w związku z przeniesieniem obrazu do nowo zbudowanego kościoła Św. Aleksandra.

Po zdjęciu przemalowań okazało się, że ich wykonawcy potraktowali oryginał w sposób zupełnie bezceremonjalny: scena rozgrywa-



Ryc. 4. Marja i Marta. Fragment obrazu Wskrzeszenie Łazarza (po restauracji).

jąca się w ciemnym wnętrzu grobowca, przez nich została ujęta na tle nieba i gór, kompozycja zniekształcona, rysy i układy postaci zbrutalizowane, wiele szczegółów i figur na dalszym planie zamalowanych zupełnie (ryc. 1-5). Szczęśliwie jednak pomimo tak bezwzględnego przemalowania zachował się stary werniks, jedynie tylko skruszały i sproszkowany. Odpryski na powierzchni obrazu również okazały się bardzo nieliczne. W rezultacie więc stan zachowania obrazu można określić jako zupełnie zadowalający, choć na podstawie gęstej sieci charakterystycznych pęknięć stwierdzić można, że obraz przez długie lata musiał znajdować się w pomieszczeniu wilgotnym i był narażony na częste oraz nagłe zmiany temperatury.

Jako ostatnie stadium pracy restauratorskiej nastąpiła regeneracja i ponowne nasycenie starego werniksu, dzięki czemu obraz odzyskał głębokość tonu, a barwy zagrały swym dawnym blaskiem i mocą. Stało przed nami wybitne dzieło sztuki, które dzięki niecałe dwa miesiące trwającej pieczołowitej pracy restauratorskiej



Ryc. 5 Fragment tła z obrazu Wskrzeszenie Łazarza: część ciemna z l. str. przedstawia tło właściwe po zdjęciu przemalowań, część pr.— tło przemalowane z niebem i ziemią.

Prof. Rutkowskiego teraz dopiero w pełni mogło stać się przedmiotem rozważań z punktu widzenia historii sztuki⁷⁾.

II.

Na obrazie tym przedstawiony został cud wskrzeszenia Łazarza w pełnej dramatycznego napięcia chwili, gdy zmarły wezwany zaklęciem Chrystusa zaczyna się dźwigać do góry. Akcja rozgrywa się w ciemnym wnętrzu grobowca; przez wąską szczelinę z prawej strony w głębi widoczne jest wejście (ryc. 2).

Środek kompozycji na pierwszym planie wypełnia prostokątny, dłuższym bokiem do widza ustawiony sarkofag, z którego wyłania się lekko uniesiona głowa i prawe ramię Łazarza. Głowa wskrzeszonego znajduje się tuż u stóp Chrystusa, którego postać majestatyczna i wyniosła ustawiona jest na znacznym podwyższeniu na płycie kamiennej, odrzuconej z wieka sarkofagu. Lewa ręka Chrystusa spoczywa na biodrze, prawe ramię podniesione w górę władczym gestem nakazuje Łazarzowi powstanie. Głowa Chrystusa bez nimbu, okolona czarnymi włosami, posiada wielką moc i koncentrację wyrazu przy prostocie lub wręcz pospolitości typu, co zostało jeszcze jakby podkreślone nagością stóp Zbawiciela oraz ubóstwem szaty. Z prawej strony Chrystusa, stojąc w Jego cieniu, wychyla się młodzieniaszek o bujnych lokach, spływających na ramiona; w geście i wyrazie postać ta dobrze uwydatnia tajemniczą nastrojowość chwili (ryc. 6 i 7).

Po obydwu stronach sarkofagu skupiony został tłum licznych postaci, odzianych częściowo w fantastyczne, oryentalizujące kostjumy, częściowo zaś w stroje o charakterze współczesnym z XVII wieku. Każda z nich gestem i układem w sposób pod względem psychologicznym przekonująco uzasadniony wyraża podziw, trwogę czy wstrząs duchowy, doznany wobec tak niezwykłego cudu. Tłum uczestników i świadków cudu układa się w dwie grupy.

Grupę po lewej stronie rozpoczyna siedząca na pierwszym planie postać kobiety w średnim wieku w bogatym, ciężkim stroju



Ryc. 6. Postać Chrystusa z grupy środkowej obrazu Wskrzeszenie Łazarza (po restauracji).

(ryc. 4). To przypuszczalnie siostra Łazarza Marta, która z wyrazem lęku i nie bez pewnej odrazy przygląda się ożywieniu zwłok, kłopotliwie założywszy dłonie i korpus odchyliwszy do tyłu. Za Martą nieco w głębi widoczna postać młodszej niewiasty, przejęta uniesieniem, to zapewne druga siostra Marja o rysach niezbyt regularnych lecz pełnych uroku, odziana strojnie i wykwintnie (ryc. 9). Z tyłu widoczna głowa murzyna, podtrzymującego parasol. Nad Marją stojąc pochyla się brodaty starzec z szeroko rozłożonymi ramionami, w bogatym stroju z płaszczem narzuconym na barki. Poniżej w głębi tuż przy sarkofagu w pozycji napół siedzącej z odchyleniem do tyłu widoczny jest mężczyzna w średnim wieku o dramatycznym wyrazie twarzy, odziany w strój fantastyczny z turbanem na głowie. Obok niego z lewej strony widać głowę klęczącej sta-



Ryc. 7. Młodzieniec z grupy środkowej obrazu Wskrzeszenie Łazarza (po restauracji).

ruszki, która swą prawą dłoń z chustką wsparła o brzeg sarkofagu, w lewej zaś przytrzymuje laskę (ryc. 8).

W grupie po prawej stronie na pierwszym planie występuje mężczyzna w średnim wieku, klęczący na prawym kolanie, ubrany w długi strój przepasany, z krótkim mieczem i torbą u boku. Porzucone z lewej strony narzędzie w kształcie ręcznej dźwigni służyło zapewne do otwarcia sarkofagu. Po prawej stronie klęczącego widzimy przewrócone, po ziemi pełzające dziecko. Nad dzieckiem stoi pochylony ku sarkofagowi dostojnik we wspaniałym płaszczu z beretem na głowie. W głębi nieco z lewej widoczna postać mężczyzny siedzącego z dłońmi splecionymi, głowę odwracającego w bok; powyżej stojąca starsza postać w bogatym nakryciu głowy, z rozłożonymi lekko rękami; obok niej dostrzegamy głowę dziecka (ryc. 10).

Kompozycja obrazu wykazuje zaletę monumentalności, posiada jednolitość i zwartość, koncentruje się znakomicie dokoła sarkofagu. Z nad sarkofagu wyrasta centralna grupa Chrystusa z młodzieniaszkiem, mocno podkreślona przez swe wyodrębnienie. Kierunek pionowy uwydatniony w postaci Chrystusa znajduje przeciwwagę w poziomej rozbudowie pierwszego planu przez sarkofag i dwie postacie frontowe po jego obydwu stronach. Postacie świadków cudu w grupach bocznych rozmieszczone są w dwóch półkolach przy sarkofagu. Pozatem możnaby wyróżnić kilka układów diagonalnych. Linja horyzontu pomyślana jest dość nisko: przebiega na wysokości górnego brzegu sarkofagu, co świadczy iż obraz miał być umieszczony na podwyższeniu.

Układy poszczególnych figur są prawdziwe i naturalne, pozbawione jakiejkolwiek retoryki czy patosu. Typy dość pospolite przy bogactwie szczegółów charakterystyczno-rodzajowych świadczą, że twórca obrazu był zamiłowanym i przenikliwym obserwatorem życia. Jego naturalizm jest jednak pełen umiaru.

Główne źródło światła w obrazie pomyślane jest poza jego obrębem: pada z boku z lewej strony, przypuszczalnie przez jakiś otwór. Jest to smuga naturalnego światła dziennego, które w połączeniu z mrokiem grobowca stwarza wielkie możliwości kontrastowych zestawień. Pozatem pewne refleksy światła o charakterze nadnaturalnym biją od postaci Łazarza, spowitej w białe całuny. Natomiast mały kaganek, zawieszony u wejścia w głębi z prawej strony obrazu, dla jego ogólnego kolorytu nie posiada większego znaczenia.

Koloryt całego obrazu oparty jest na podstawowym zespole ziemnego szarawo-zielonego tonu z ciepłym ciemno-brązowym odcieniem, zbliżonym do koloru t. zw. farby «casselskiej». Ogólna

jednak tonacja obrazu jest ciepła, pełna nagłych nasświetleń; tło jednolite ciemno-brązowe, prawie czarne; karnacja twarzy i rąk dość ciemna o intensywnych, ciepłych tonach, z wyjątkiem zielonkawej, trupiej błości Łazarza.

W centrum obrazu uderza stalowy, niebiesko-zielonkawy, zimny kolor szaty Chrystusa, na którą narzucony jest płaszcz jasno-brązowy z lekkim odcieniem fioletu. W kostjumie młodzieniaszka obok Chrystusa powtarza się ten sam kolor stalowy z brązowo-różowymi wystrojami dolnej części.

W grupie po lewej stronie barwnością odznacza się postać mężczyzny w turbanie, w którego stroju główną rolę odgrywa barwa jasno-żółta i biel, powtarza się również odcień ciepło-stalowy i nagle wykwiita żywa plama szmaragdowej zieleni. W postaci klęczącej staruszki wyróżnia się granatowa plama kapuzy z futrzanym obramieniem. Siedząca obok Marja, ciemna blondynka, na włosy narzucony ma lekki welon o stalowym odcieniu, na głowie sznur białych pereł; szatę ma białą, a na niej narzutę o odcieniu ciemno-granatowym, prawie czarnym, na lewym zaś ramieniu szal jasno-żółty, wpadający w lekki ton brązu. Siedząca obok Marta szatę ma ciemno-brązową o ceglastym odcieniu, białe bufiaste rękawy, na głowie zaś beret czerwony w odcieniu różu angielskiego. Starzec pochylony w głębi odziany jest w strój ciemno-brązowy z lekkim odcieniem wiśniowym.

Wśród postaci z prawej strony obrazu mężczyzna klęczący na pierwszym planie ma strój ciemno-brązowy, prawie czarny, a dziecko leżące przy nim na ziemi z prawej strony tworzy plamę intensywnej czerwieni. Dostojnik pochylony nad sarkofagiem odziany jest w płaszcz z haftowanym kołnierzem ze złotogłowiu na tle granatowym; kolor płaszcza brązowy o ciemniejszych pasach, na głowie beret ciemno-brązowy z odcieniem ciemno-wiśniowym. Starcza postać z prawej strony posiada strój również ciemno-brązowy z odcieniami: wiśniowym i żółtym.

Cechuje artystę sposób malowania «pastoso» mocno i zdecydowanie przy operowaniu przejrzystymi laserunkami z prześwitywaniem kolorów. Modelunek dokonywany jest zapomocą światła i tonów barwnych. W technice znajduje zastosowanie szereg charakterystycznych właściwości, jak nerwowe rozrzucanie wielu drobnych światełek lub wydrapywanie farby (ryc. 7 i 8).

W ostatecznym wyniku analizy obrazu, zważywszy ujawniony w nim trzeźwy, naturalistyczny sposób ujęcia religijnego tematu, bogactwo szczegółów i rysów rodzajowych, charakter głów i postaci, światłocien, gamę kolorów oraz typowe właściwości techniki, stwierdzamy, iż mamy przed sobą znakomite dzieło malarstwa holender-



Ryc. 8. Fragment obrazu Wskrzeszenie Łazarza (po restauracji).
Domniemany portret Rembrandta.



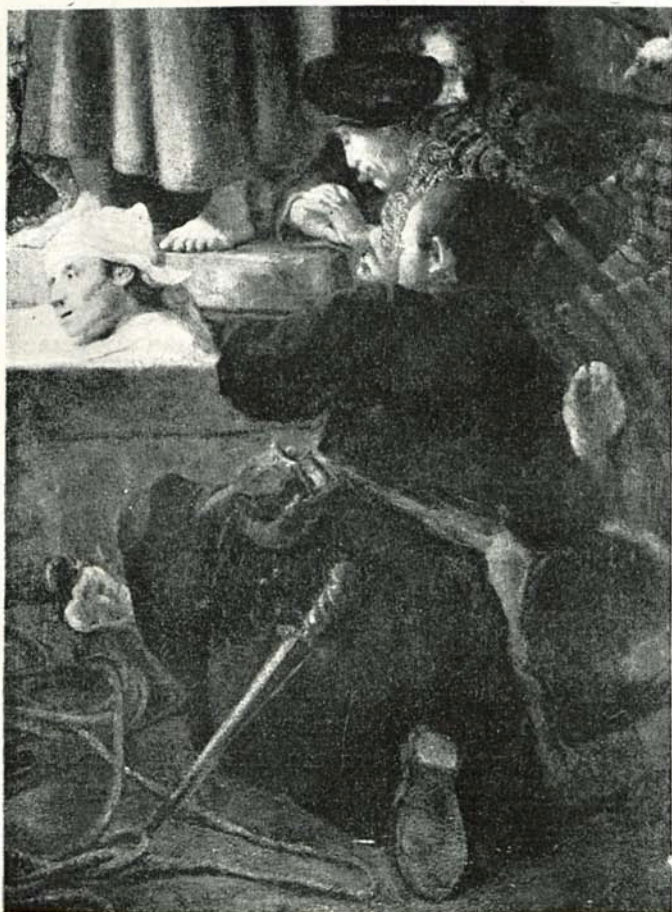
Ryc. 9. Fragment obrazu Wskrzeszenie Łazarza (po restauracji.)
Domniemany portret żony Rembrandta, Saksji.

skiego XVII wieku, bardzo zbliżone do kręgu Rembrandta, pokrewne jego dziełom z lat 1640—1650.

III.

Na zapytanie, kim był twórca obrazu, daje odpowiedź sygnatura artysty: C a r. F a b r, umieszczona na widocznym miejscu na sarkofagu Łazarza (ryc. 11). Bizmieniem tej sygnatury w skrócie podaje nazwisko najznakomitszego ucznia Rembrandta w środkowym okresie jego twórczości: Carela Fabritiusa⁸⁾.

Carel Fabritius urodził się w 1622 roku w Beemster, a zginął w 1654 roku w Delft w czasie eksplozji tamtejszej prochowni, jako mężczyzna 32-letni, a już wielkim rozgłosem cieszący się artysta. Pobyt jego w Amsterdamie i praca w warsztacie Rembrandta przy-



Ryc. 10. Fragment obrazu Wskrzeszenie Łazarza (po restauracji). Grupa osób z l. strony sarkofagu.

pada na lata 1641–1643. Ale i w latach następujących bezpośrednio po tej dacie pozostawał on w jaknajwiększej zażyłości z Rembrandtem i jego rodziną, dzieląc czas swój pomiędzy Amsterdam i ojczysty Beemster. Przebywał też zapewne w Hadze, co wiązać się musiało z jego stanowiskiem nadwornego malarza księcia Oranji. I wreszcie w latach 1650–1654 archiwalnie stwierdzamy obecność i pracę artysty w Delft, jakkolwiek nie jest wykluczone, że osiadł tam już wcześniej⁹⁾.

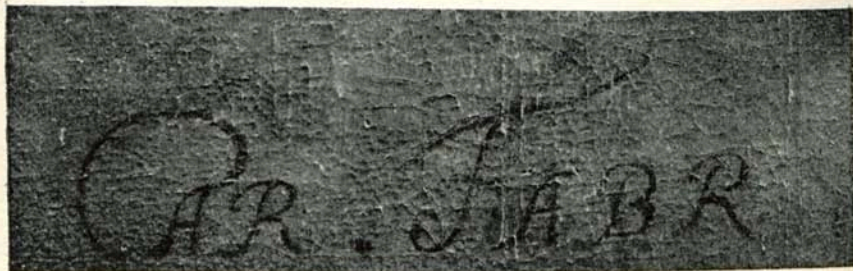
Spuścizna malarska Fabritiusa znana jest nam dotychczas w bardzo nielicznych przykładach, choć obudzone ostatnio żywe zainteresowanie twórczością tego artysty pozwala spodziewać się rychłego ich pomnożenia. Ostatnia wystawa w Rotterdamie w całej pełni ukazała doniosłość tego artysty, ilustrując twórczość Fabritiusa oraz

jego wielkiego ucznia i kontynuatora Jana Vermeera na tle szkoły lokalnej w Delft, której był poniekąd założycielem¹⁰).

Swój styl malarski wywodzi Fabritius całkowicie z twórczości Rembrandta w latach czterdziestych. Bodajże żaden z uczniów nie zdołał tak głęboko przyswoić sobie nauk mistrza i jego sposobu malowania. Świadczy o tem n. p. szereg znakomitych szkiców portretowych głów męskich z lat 1640—1650. Najbardziej oryginalne dzieła Fabritiusa pochodzą jednak z ostatnich lat jego życia: jest to słynny «Przekupień instrumentów muzycznych» w Londynie (1652 r.), dalej «Szyldwach» z 1654 roku w Schwerin i «Szczygieł» z tegoż samego roku w Hadze. W tych pełnych uroku obrazach rodzajowych pojawiają się nowe problemy malarskie, do których nawiąże później Jan Vermeer¹¹). Słynął również Fabritius jako twórca perspektyw, t. j. widoków budowli od zewnątrz oraz obrazów wewnątrz¹²).

Warszawski obraz Fabritiusa skłonny byłbym datować w przybliżeniu na lata 1643—46, to jest na okres bezpośrednio po ukończeniu nauki w warsztacie Rembrandta, kiedy artysta pełen jest wrażeń, motywów i zdobyczy formalnych, osiągniętych w czasie tych wspaniałych studjów. Trwa również w dalszym ciągu zażyłość jego z Rembrandtem oraz łączą bliskie stosunki z warsztatem, w którym teraz właśnie odbywa naukę młodszy brat Carela, Barent Fabritius. Są to zarazem lata, w których na głowę Rembrandta spadają pierwsze wielkie nieszczęścia: w 1642 roku umiera mu ukochana żona Saskja, a jednocześnie malowane arcydzieło t. zw. «Warta Nocna», zamiast pogłębić dotychczasowe powodzenie mistrza, z powodu nowości i śmiałości swych artystycznych problemów powoduje gwałtowny i zarazem coraz mocniejszy rozdzwiek pomiędzy artystą a społeczeństwem.

Na tle oeuvre Fabritiusa warszawskie Wskrzeszenie Łazarza zajmując musi zupełnie wyjątkowe stanowisko zarówno ze względu na swe znaczne wymiary, niespotykane w żadnym z innych dzieł tego artysty, jak i ze względu na religijny temat, przy dość niezwykłym w malarstwie



Ryc. 11. Z obrazu Wskrzeszenie Łazarza: sygnatura autora.



Ryc. 12. Rembrandt. Wskrzeszenie Łazarza. Paryż,
zbiory Ch. Sedelmeyera.

protestanckiej Holandji ołtarzowem ujęciu. Znany nam jest obecnie tylko jeden jeszcze religijny obraz Fabritiusa, a mianowicie «Ścięcie Św. Jana» w Rijksmuseum w Amsterdamie, utwór młodzieńczy z lat 1640–43. Już jednak w tem dziele świetnie przyswoił on sobie rembrandtowskie typy, światłocien i technikę¹³⁾. Z tych względów obraz warszawski należy postawić przy nim dość blisko, powtarzają się bowiem te same cechy, świadczące o silnem i dość jeszcze mało samodzielnem tkwieniu artysty w kręgu wyobrażeń rembrandtowskich. Powtarza się nawet we Wskrzeszeniu Łazarza ten sam, co i w obrazie amsterdamskim, charakterystyczny błąd w neutrzymaniu właściwych proporcji pomiędzy głowami pierwszego i dalszych planów, w całym zresztą układzie i charakterze głów widoczne jest duże podobieństwo¹⁴⁾.

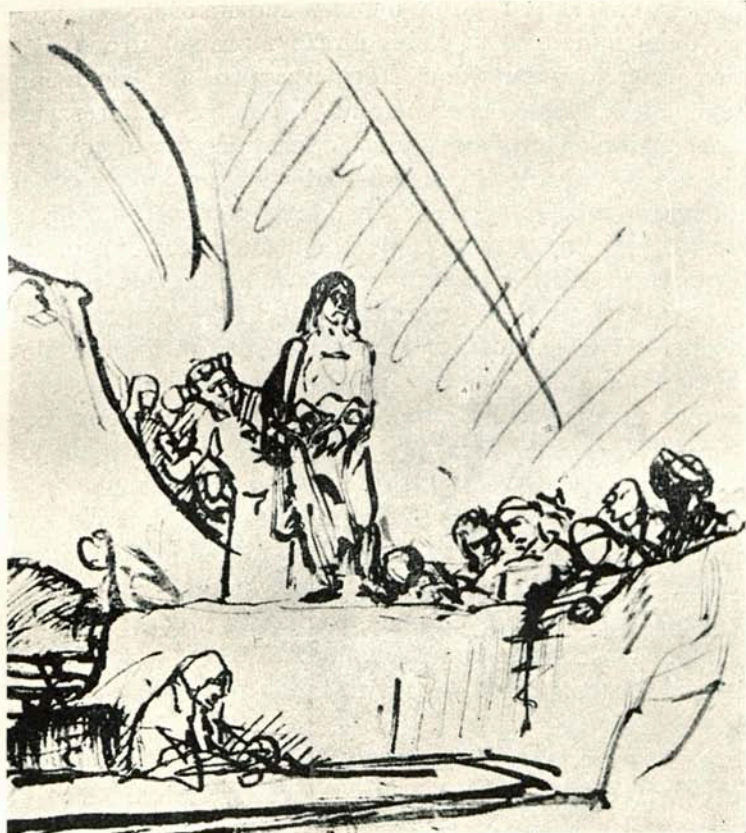
Rembrandt opracowywał temat wskrzeszenia Łazarza parokrotnie w obrazach, rysunkach i grafice. W związku z obrazem war-



Ryc. 13. Rembrandt. Wskrzeszenie Łazarza. Rysunek pg. zaginionego obrazu.
Drezno, Gabinet Rycin.

szawskim warto zwrócić uwagę na młodzieńczy obraz Rembrandta z lat około 1630 r. w prywatnym posiadaniu w Paryżu (ryc. 12 15), jak również na rysunek z tego samego czasu w Dreźnie, będący odtworzeniem innego zaginionego obrazu mistrza na ten sam temat (ryc. 13 16). Jest wreszcie późniejszy rysunek z lat około 1633 w Rotterdamie: kompozycja ze wszystkich trzech najdojrzalsza (ryc. 14 17). Fabritius znać musiał te wzory, ale nie korzystał z nich w sposób niewolniczy. W dziele swem połączył on monumentalno-dramatyczną formę obrazu paryskiego i późniejszego rysunku w Rotterdamie ze spokojniejszą, bardziej narracyjną formą rysunku drezdeńskiego, w którym Chrystus pojawia się na tym samym poziomie, niejako na równi z tłumem świadków, otaczających sarkofag Łazarza.

Przy całym pokrewieństwie, obraz warszawski w porównaniu z amsterdamskim Ścięciem Św. Jana różni się większą dojrzałością formy oraz znacznym pogłębieniem nastroju. Wydaje się, jakby pomiędzy nimi nastąpić musiał jakiś przełom. I nie będziemy zapewne w błędzie przypuszczając, że obraz warszawski powstał pod silnem i bezpośredniem wrażeniem «Warty Nocnej» Rembrandta: pomijając



Ryc. 14. Rembrandt. Wskrzeszenie Łazarza. Szkic do kompozycji.
Rotterdam, Museum Boymans,

już pokrewieństwo szczegółów, ta sama tu i tam idea tłumu licznych, dramatycznie poruszonych postaci, rozrzuconych na wielu planach, a jednocześnie tłoczących się ku centralnemu punktowi kompozycji; ta sama rola światła, które z boku przenikając w mroczną przestrzeń rozkłada się na poszczególne postacie, wydobywając z nich najważniejsze akcenty, a resztę pozostawiając w ciemności. Nawiązując do tak znakomitego pierwowzoru, umiał Fabritius ten przejęty od mistrza program artystyczny przeprowadzić z wielką konsekwencją, dobrze koncentrując akcję obrazu w oparciu o świetną, z tych samych źródeł wyprowadzoną fakturę. Do zupełnych wyjątków należą obrazy uczniów Rembrandta, w którychby potężny duch sztuki mistrza oddany był z taką wiernością, jak w naszym Wskrzeszeniu Łazarza.

W obrazie warszawskim znajdujemy już wszystkie te pierwiastki, które samodzielnie rozwijają się w dalszej twórczości Fabritiusa. Sze-

reg pełnych charakteru głów ujawnia możliwości jego w zakresie portretu, dalej widoczne w głębi obrazu z prawej strony wejście do grobowca z wiodącym doń korytarzem zdaje się zapowiadać Fabritiusa jako malarza perspektyw i wnętrz, a wreszcie szereg wspaniale malowanych, zmysłowo odczutyh martwych przedmiotów lub szczegółów stroju stanowi niejako wstęp do jego późniejszych obrazów rodzajowych. Wszystkie te cechy wskazują na obraz warszawski, jako na dzieło wyjątkowo utalentowanego, czującego się już w pełni sił, ale jeszcze niedość świadomego własnej drogi młodego artysty. Młodość jego zdawałyby się również potwierdzać pewne usterki i niejasność w kompozycji, gdy jednocześnie w niektórych partiach tego samego obrazu stać go było na stworzenie skończonych arcydzieł. Takiemu charakterowi obrazu dobrze odpowiada wysunięte przez nas przypuszczenie co do jego powstania między 1643 a 1646 rokiem ¹⁸⁾.

Fabritius w dalszym rozwoju nie poszedł tą drogą malarstwa monumentalnego, na którą zdawał się wkraczać w obrazie warszawskim. Może nie leżało ono w jego charakterze, a może powstrzymało go od tego kroku niepowodzenie tej miary arcydzieła, co «Warta Nocna» Rembrandta. Na innej drodze — w portretach i w malarstwie rodzajowym zdobył Fabritius, jak wiadomo, sławę i powodzenie.

Obraz warszawski rzuca pewne światło jeszcze i na osobisty stosunek, łączący Fabritiusa z osobą mistrza, o którymto stosunku wiemy zresztą skądinąd, iż był serdeczny i przyjacielski ¹⁹⁾. I oto w postaci dramatycznie poruszonego mężczyzny w turbanie, za sarkofagiem Łazarza, odnajdujemy rysy portretowe samego mistrza, pokrewne zwłaszcza paru jego wizerunkom z lat 1640 — 43 (ryc. 8 ²⁰⁾). W postaci klęczącej staruszki, której część głowy widać z za sarkofagu dostrzegamy duże podobieństwo do ostatnich portretów zmarłej w 1639 roku ukochanej matki Rembrandta (ryc. 8 ²¹⁾), a siedząca opodal młoda niewiasta utrzymana jest w typie Saski, której zgon w 1642 roku był jednym z najboleśniejszych ciosów, jakich życie nie oszczędziło artyście (ryc. 9 ²²⁾). Ze strony Fabritiusa jest tu może coś więcej, jak samo tylko przejęcie typów, powtarzających się w obrazach mistrza w latach 1640 — 1650, obracanie się w kręgu tej *sui generis* rembrandtowskiej ikonografii. Kto wie, czy, malując obraz warszawski, nie chciał on wyrazić współczucia nieszczęśliwemu i osamotnionemu po śmierci najdroższych istot Rembrandtowi, czyniąc głęboką i jakże wymowną aluzję do cudu wskrzeszenia Łazarza.

PRZYPISY.

- 1) Komunikat niniejszy ogłoszony był na zebraniu Oddziału Warszawskiego Polskiego Związku Historyków Sztuki w dniu 13 grudnia 1935 roku.
- 2) J. Bartoszewicz: Kościoły Warszawskie Rzymsko-Katolickie. Warszawa 1855, str. 338/9.
- 3) Ilustrowany przewodnik po Warszawie. Praca zbiorowa nakładem Redakcji „Wędrowca”. Warszawa 1893, str. 189.
- 4) J. Bartoszewicz: Kościoły Warszawskie..., str. 331–345, oraz broszura bezimienna p. t. Kronika parafji i kościoła św. Aleksandra w Warszawie. Warszawa 1930.
- 5) J. Bartoszewicz: Kościoły Warszawskie..., str. 285–295.
- 6) P. Michałowi Szymańskiemu, który opracowuje dzieje Kalwarii ujazdowskiej, zawdzięcza wiadomość, iż w aktach kościoła św. Trójcy znajduje się notatka o jakimś bliżej nieokreślonym obrazie Łazarza.
- 7) Łaskawie przez P. Prof. Jana Rutkowskiego zaproszony do opracowania obrazu, przygotowując niniejszy komunikat, korzystałem z Jego pomocy i cennych uwag fachowych.
- 8) Brzmienie sygnatury, sposób jej umieszczenia, charakter i kształt liter wykluczają możliwość innej interpretacji. Podobnie brzmiąca sygnatura Fabritiusa: „C. Fabr.” znajduje się n. p. na jednym z portretów w prywatnym posiadaniu p. de Boer w Amsterdamie. — Z tych też względów odpaść muszą dwaj inni malarze o podobnym imieniu i nazwisku: pejzażysta Karl Fabricius, czynny w drugiej połowie XVII wieku, oraz drugi pejzażysta Carl Ferdinand Fabritius, urodzony w 1637 r. w Warszawie, zmarły w 1673 roku w Wiedniu. Ten ostatni, na którego zwrócił mi uwagę w dyskusji Prof. dr. Zygmunt Batowski, pozwalałby snuć interesujące domysły na temat ewentualnych stosunków rodzinnych Carela Fabritiusa z Polską, co z czasem może wyjaśnić fakt pojawienia się jego dzieła w Warszawie.
- 9) Zestawienie danych biograficznych oraz spuścizny malarskiej Fabritiusa znaleźć można w następujących publikacjach: Hofstede de Groot: Verzeichnis der hervorragenden holl. Meister des 17. Jahrhunderts. Vol. I, 1907. Thieme — Becker: Allgemeines Lexikon d. bild. Künstler. Leipzig 1915, t. XI, str. 171/2 (H. de Groot). W. R. Valentiner: Carel and Barent Fabritius, The Art Bulletin. Chicago 1932, vol. XIV, nr. 3, str. 197–218.
- 10) Por. Museum Boymans. Rotterdam 1935. Katalog wystawy „Vermeer, oorsprong en invloed, Fabritius, De Hooch, De Witte”, numery 17–28.
- 11) W. R. Valentiner: C. and B. Fabritius..., str. 214–17.
- 12) W. R. Valentiner: Carel Fabritius. Gazette des Beaux Arts, 1935, str. 28–31.
- 13) W. R. Valentiner: C. and B. Fabritius..., str. 210/11, oraz fig. 5.
- 14) Uwagę powyższą o powtarzaniu się w obydwu obrazach charakterystycznego błędu zawdzięcza rozmowie z P. Dr. Janem Żarnowskim.
- 15) Klassiker der Kunst, tom XXVI, Rembrandts wiedergefundene Gemälde, nr. 18, str. 16.
- 16) Klassiker der Kunst, tom XXXI, Rembrandt, Handzeichnungen I, nr. 420, str. 438.
- 17) J. w., Nr. 421, str. 430.
- 18) Temat Wskrzeszenia Łazarza w dziełach uczniów Rembrandta powtarza się często, będąc dla nich do pewnego stopnia sprawdzianem osiągniętej dojrzałości artystycznej. Por. np. obraz p. Grebbera z 1632 r. uziębły na akwafortie Rembrandta (Katalog wystawy: Mostra di Capolavori della pittura Olandese. R. Galleria Borghese. Roma 1928, str. 35–6, Nr. 39). Wiadomości powyższe zawdzięcza p. dr. Stanisławowi Świerż-Zaleskiemu.
- 19) W. R. Valentiner: C. and B. Fabritius..., str. 199.
- 20) Por. Klassiker der Kunst, tom II, Rembrandts Gemälde, str. 244.
- 21) Jak wyżej, str. 248–249.
- 22) Jak wyżej, str. 246 i 247.