

ANNA DOROTA POTOCKA
dr hab. sztuki, prof. ASP
WkiRDS ASP Warszawa

Zagadnienia konserwatorskie i ikonograficzne obrazu *Uzdrowienie ślepcy* ze zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku*

Muzeum i Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku od lat gromadzi i otacza opieką obiekty sakralne, zarówno obrazy, rzeźby, jak i tkaniny, pochodzące z terenu całego Podlasia. Wiele z tych ruchomości ma interesującą historię, chociaż nie wszystkie dotychczas poddano pełnej identyfikacji i interpretacji ikonograficznej. Okazją do pełniejszego opracowania zagadnień z zakresu historii sztuki oraz technologii i techniki wykonania wybranych obrazów stała się kompleksowa konserwacja obiektów, którą rozpoczęto w 2015 r. we współpracy z Pracownią Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie¹.

Jednym z najbardziej interesujących obiektów poddanych ostatnio pracom konserwatorskim był bardzo przemalowany i zniszczony obraz z wyobrażeniem sceny biblijnej, który finalnie okazał się niezwykle wartościowym dziełem sztuki, należącym do tej kolekcji.

W momencie rozpoczęcia prac konserwatorskich obraz sztalugowy na płótnie przedstawiający scenę „uzdrowienia ślepcy”, nieznanego autora, pozostawał zagadką. Obiekt nie był wpisany do rejestru zabytków. Nie wiadomo, kiedy trafił do zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku ani skąd pochodził. Obraz nie był sygnowany, nie zawierał też żadnych inskrypcji ani napisów. Wstępne datowanie wskazywało na połowę XVIII w.²

Obraz w kształcie poziomego prostokąta o wymiarach 66 × 78 cm wykonany został w technice olejnej na płótnie lnianym. Stan jego zachowania budził wiele wątpliwości, a fatalna kondycja strukturalna wymagała natychmiastowej interwencji.

Obraz był całościowo konserwowany, jednak nie zachowały się dokumentacje z tych działań, nieznane są także ich daty.



1. *Uzdrowienie ślepego*, autor nieznany, poł. XVIII w.
Obraz przed konserwacją – widok w świetle rozproszonym. Fot. R. Stasiuk
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. Painting prior to restoration, viewed in dispersed light. Photo by R. Stasiuk



2. *Uzdrowienie ślepego*, autor nieznany, poł. XVIII w.
Obraz przed konserwacją – widok w świetle odbitym. Fot. R. Stasiuk
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. Painting prior to restoration, viewed in reflected light. Photo by R. Stasiuk

Jak wykazały specjalistyczne badania, renowatorzy – po odcięciu oryginalnych krajków płótna obrazu – wykonali dublaż obiektu na masę skrobiowo-białkową (klejster z dodatkiem kleju glutynowego). Spowodowało to z czasem zakwaszenie oryginalnego płótna i sukcesywny rozkład celulozy będącej budulcem włókien lnu, objawiający się pękaniem i punktową deformacją podłoża. Założono także wiele kitów w miejscach spękań i rozległych ubytków. W warstwie malarskiej miejscami dokonano bardzo szerokich przemalowań. Farbę założono na powierzchnię oryginału, zwłaszcza w partii nieba i na brzegach kompozycji, co w pełni zdeformowało pierwotną kolorystykę obrazu. Dodatkowe zmiany barwne spowodowała gruba warstwa werniksu, która wraz z upływem czasu mocno pożółkła. Obraz nabito za pomocą druciaków na nieoryginalne krosno. Nieodpowiednie warunki przechowywania i osłabienie siły klejenia dublażu spowodowały z biegiem czasu duże deformacje powierzchni, rozspojenia strukturalne oraz spękania podłoża i warstwy malarskiej.

W momencie rozpoczęcia prac konserwatorskich kolorystyka obrazu była przytłumiona przez zalegające zabrudzenia, pożółkły, grubo położony werniks oraz warstwy przemalowań. Charakteryzowała się ciepłą tonacją zdominowaną przez czerwienie, umbry, ugry oraz zielenie z intensywnymi akcentami bieli. Dominująca partia architektury była dość ciemna, w kolorze umbry naturalnej, ale niejednorodna. Rozjaśniała się delikatnie wokół konturów postaci, wydobywając je z tła. Z lewej strony obrazu, w partii pejzażu i nieba zaobserwowano silne przemalowania całej powierzchni, a wokół brzegów liczne uzupełnienia strukturalne. Potwierdziła to obserwacja obiektu w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV oraz w podczerwieni (IR)³.



3. Widoczne w UV rozległe przemalowania i liczne retusze występujące na powierzchni malatury.

Fot. R. Stasiuk

UV light shows massive repainting and many retouches on the painted surface. Photo by R. Stasiuk



4. Widoczne w IR ingerencje z lewej strony obrazu oraz zmiany kompozycyjne wzdłuż wszystkich krawędzi obrazu. Fot. R. Stasiuk

IR light shows interventions on the left-hand side of the painting and compositional alterations alongside all its edges. Photo by R. Stasiuk

Obraz przedstawia scenę uzdrowienia ślepcy. Jest to kompozycja wielopłanowa, wielofiguralna, rozgrywająca się przed świątynią, w otoczeniu architektury i pejzażu.

Na obrazie dominują wertykalne napięcia kierunkowe przebiegające wzdłuż kolumn, ścian i filarów budynku. Zrównoważono je, wprowadzając horyzontalny – poziomy układ schodów na pierwszym planie. Grupy postaci są dynamicznie modelowane, z wykorzystaniem kontrastu światłocieniowego i barwnego, stając się głównymi elementami kolorystycznymi całej kompozycji.

Na obrazie można wyróżnić pięć planów. Pierwszy, budowany od dolnej krawędzi obrazu, przedstawia roślinność i fundamenty budowli, plan drugi tworzą grupy postaci ulokowane na kamiennym podeście oraz przed portykiem – paradnym wejściem do świątyni, na trzecim przedstawiona została architektura, na czwartym zaś pejzaż, a na piątym bezkres nieba i obłoki.

Najbardziej interesująca jest grupa czterech postaci i pies, stojąca u podnóża schodów prowadzących do świątyni (?). Widzimy tu starca, podpartego laską, odzianego w brązową tunikę i zielony płaszcz. U jego boku stoi wierny pies, najpewniej pomocnik ślepcy, wpatrujący się we właściciela. Z lewej strony kaleki stoi podtrzymująca go kobieta, ubrana w białą koszulę i żółtą suknię. Na głowie nosi biały, bogaty turban. Rysy twarzy wskazują na jej podeszły wiek. Na wprost starca wyobrażono młodzieńca odzianego w białą koszulę oraz czerwoną tunikę. W prawej ręce trzyma gliniane naczynie, lewą zaś dotyka oczu chorego, co sugeruje jednoznacznie akt uzdrowienia. Pomiędzy ślepcem a mężczyzną, nieco z tyłu, widać postać anioła z dużymi, rozłożonymi, niebiesko-zielonymi skrzydłami. Odziany jest w białą tunikę, na którą narzucono złoty płaszcz. W rękach trzyma włócznię. Jest on niewątpliwie świadkiem całego zdarzenia. Na tym planie z prawej strony kom-

pozycji znajdują się też dwie grupy postaci. Są to: fragmentarycznie ukazany zza stopni schodów mężczyzna, ubrany w białą szatę i czerwony turban, oraz towarzysząca mu kobieta, odziana w żółtą suknię. Mężczyzna wskazuje ręką na znajdujące się u wejścia do budowli niewiasty. Zajęte rozmową, zdają się nie zwracać uwagi na scenę uzdrowienia.

Architektura zajmuje większą część kompozycji drugiego i trzeciego planu. Możemy ją podzielić na dwie części – paradny portyk świątyni, podtrzymywany przez kolumny w stylu tokańskim, oraz zarys murów innej budowli. Jej kształt jest bardzo nieczytelny, choć cała bryła ma ewidentnie ślady pewnego zdobienia.

Ostatni, piąty plan, widoczny z lewej strony kompozycji, to odległy zarys lasu i fragment zachmurzonego nieba. Jest on także mało czytelny i trudno dokładnie rozpoznać jego elementy. Dostrzegamy niewątpliwie bujną roślinność oraz drzewo znajdujące się tuż za murami miasta (?). Obok widać dwa wzniesienia oraz dynamicznie przemalowane niebo. Ono także jest wyraźnie podzielone na dwie strefy. Pierwsza, jaśniejsza, znajduje się nad linią horyzontu, druga, wyobrażona powyżej, jest znacznie ciemniejsza oraz wypełniona chmurami.

Źródło światła znajduje się poza kadrem obrazu, światło pada z lewej strony kompozycji. Jest bardzo intensywne, tworzy wręcz teatralny, mocno skonstrastowany modelunek światłocieniowy w partiach szat i karnacji postaci.

Wyobrażony temat uzdrowienia ślepca znajduje swoje źródło ikonograficzne w Biblii, zwłaszcza w tekstach z Nowego Testamentu. Odnajdujemy w nim aż siedem opisów dotyczących takiego wydarzenia. Ewangelisci z dużą precyzją przekazali nam historie uzdrawiania przez Jezusa Chrystusa niewidomych żebraków pod Jerychem (Mk, Mt, Ł), niewidomych przebywających w domu (Mt), niewidomego od urodzenia (J), ślepca z Betsaidy (Mk) oraz kolejnego, przyprowadzonego Jezusowi przez faryzeuszy (Mt). Opisane w Ewangelii św. Jana⁴ (J 9, 1–41), św. Marka⁵ (Mk 10, 46–52) i św. Łukasza⁶ (Łk 18, 35–43) sceny uzdrowienia niewidomego od urodzenia oraz ślepca Bartymeusza odbiegają jednak znacznie od treści zawartej w omawianej kompozycji. Bardziej prawdopodobne źródło inspiracji znajdziemy natomiast w Ewangelii św. Mateusza⁷ (Mt 12, 9–24). Fragment ten opowiada o uzdrowieniu dokonanym przez Jezusa na opętanym, niewidomym i niemym mężczyźnie, przyprowadzonym mu przez faryzeuszy. Uzdrawienie, tak jak przedstawiono to na obrazie, odbyło się u wejścia do synagogi. Jednak opisy nowotestamentowe są zaledwie zbliżone do tematyki wyobrażonej na obrazie. Nie odzwierciedlają jej ani w zakresie atrybutów, ani przedstawionych postaci.

Najbardziej znanym obrazem o tej tematyce jest niewątpliwie dzieło El Greca z 1567 r. Kompozycja ta inspirowała wielu artystów na przestrzeni wieków. Kanonem stało się ukazywanie ślepca, Chrystusa rozświetlonego aureolą, w czerwonej tunice i błękitnym płaszczu oraz kilku grup postronnych obserwatorów uzdrowienia, ulokowanych przed świątynią wpisaną w miejski krajobraz, zamknięty od góry dynamicznie kształtowanym fragmentem nieba. Taką właśnie scenę uzdrowienia odnajdujemy na obrazie autorstwa Iacopo Nigretiego z XVI w. (1592), Nicolasa Poussina z roku 1650 czy też Sebastiano Ricciego z XVIII w. (1712–1716), gdzie pojawiają się już dodatkowe atrybuty, np. pies⁸.

Kompozycja konserwowanego obrazu wyrasta co prawda z tej tradycji i koncepcji w sensie artystycznym, ale już nie ikonograficznym. Niewątpliwie uzdrawiana osoba widoczna na białostockim obrazie jest nie tylko niewidoma, ale i niedołączna. Starzec, podtrzymywany przez kobietę, wsparty na lasce i prowadzony przez wiernego psa, jest ślepy. Młodzieniec odziany w czerwoną tunikę sugeruje postać Jezusa, architektura zaś i parady portyk mogą być wejściem do synagogi w mieście Jerycho.

Jednakże w obrazie jedną z głównych postaci jest anioł. Chociaż jest przesłonięty przez inne osoby, wyraźnie zaznacza swoją obecność poprzez rozpostarcie skrzydeł i centralne ułożenie pomiędzy „osobami dramatu”. Jego rola wydaje się więc tu kluczowa i niezbędna. Nie występuje natomiast w żadnym opisie w księgach czterech Ewangelistów.

W związku z powyższym obszar poszukiwań poszerzono o treści zawarte w tekście Starego Testamentu. Zwrócono uwagę na opis zamieszczony w Księdze Tobiasza.



5. *Uzdrawienie ślepcy*,
Duccio di Buoninsegna, 1308–1311
Christ Healing the Blind Man, Duccio di
Buoninsegna, 1308–1311, M. Biernacka,
Ikonomia publiczna działalności Chrystusa
w polskiej sztuce nowożytnej, Warszawa 2003



6. *Uzdrawienie ślepcy*, El Greco, 1567
Healing of the Man Born Blind, El Greco, 1567,
M. Biernacka, *Ikonomia publiczna działalności*
Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej, Warszawa 2003

Tb 3, 16–17⁹

„16 I tej godziny modlitwa obojga została wysłuchana wobec majestatu Boga. 17 I został posłany Rafał, aby uleczyć obydwójce”.

Tb 11, 1–13

„1 A kiedy zbliżyli się do Kaserin naprzeciw Niniwy, powiedział Rafał: «Ty wiesz, w jakim stanie zostawiliśmy twego ojca. 2, 3 Wyprzedźmy twoją żonę, aby dom przyprowadzić do porządku, zanim oni nadejdą». 4 I wyruszyli obaj wspólnie. A Rafał rzekł do niego: «Weź żółć w ręce!». A pies biegł



7. Uzdrawienie ślepcy, Iacopo Nigreti, 1592
Christ Healing the Blind Man, Iacopo Nigreti aka Palma il Giovane, 1592, M. Biernacka, *Ikonaografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2003



8. Uzdrawienie ślepcy, Sebastiano Ricci, 1712-1716
Christ Healing the Blind Man, Sebastiano Ricci, 1712-1716, M. Biernacka, *Ikonaografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2003



9. Uzdrawienie ślepcy, Nicolas Poussin, 1650, M. Biernacka, *Ikonaografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2003

z tyłu za nimi i za Tobiaszem. 5 Tymczasem Anna siedziała i wypatrywała drogę swego syna. 6 I spostrzegła go powracającego, i zawołała do ojca jego: «Oto zbliżają się syn twój i człowiek, który poszedł razem z nim». 7 A Rafał rzekł do Tobiasza, zanim ten zbliżył się do ojca: «Wiem, że otworzą mu się oczy. 8 Potrzyj żółcią ryby jego oczy, a lekarstwo wygryzie i ściągnie bielmo z jego oczu, a ojciec twój przejrzy i zobaczy światło». 9 Anna tymczasem wybiegła, rzuciła się synowi na szyję i zawołała do niego: «Ujrzałam cię, dziecko, teraz już mogę umrzeć», i rozplakała się. 10 Także Tobiasz [star-

szy] podniósł się i utykając na nogi, wyszedł do wrót podwórza. 11 I przystąpił do niego Tobiasz z żółcią z ryby w ręku, i dmuchnął na jego oczy, dotknął się i rzekł: «Ufaj, ojczel!», i przyłożył mu lekarstwo, i odczekał chwilę. 12 Potem zerwał obiema rękami [bielmo] z kątów jego oczu. 13 A Tobiasz starszy rzucił mu się na szyję, zaczął płakać i zawołał: «Ujrzałem cię, dziecko, światło oczu moich»”.

Analiza porównawcza tekstu i kompozycji obrazu pozwoliła na pełną identyfikację osób i całego wydarzenia. Mamy tu niewątpliwie do czynienia ze sceną uzdrowienia sędziwego Tobiasza przez jego syna. Ślepy starzec („Tobiasz starszy rzucił mu się na szyję, zaczął płakać i zawołał: «Ujrzałem cię, dziecko, światło oczu moich»”) uzdrawiany jest przez młodzieńca w czerwonej tunice – Tobiasza syna („I przystąpił do niego Tobiasz z żółcią z ryby w ręku, i dmuchnął na jego oczy, dotknął się i rzekł: «Ufaj, ojczel!»”) i podtrzymywany przez niewiastę w białym turbanie, w osobie Anny – jego żony i matki młodego Tobiasza („Anna tymczasem wybiegła, rzuciła się synowi na szyję”). Uczestniczący w całym wydarzeniu anioł to niewątpliwie archanioł Rafał („I został posłany Rafał, aby uleczyć obydwójce”). Nawet wierny pies widoczny na obrazie okazał się towarzyszem sędziwego Tobiasza („a pies biegł z tyłu za nimi i za Tobiaszem”). Architektura zaś widoczna w tle na obrazie wyobraża biblijne mury Niniwy („A kiedy zbliżyli się do Kaserin naprzeciw Niniwy”). Pozostałe grupy postaci nie mają bezpośredniego odniesienia do tekstu biblijnego.



10. *Uzdrowienie Tobiasza*, Bernardo Storzzi 1635, Ermitaż
<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection> [dostęp: 26 V 2020]
The Healing of the Blind Tobias, Bernardo Storzzi 1635, Hermitage Museum,
<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection> [accessed 26 V 2020]

11. *Uzdrowienie Tobiasza*, Peter Brandl, 1705, Praga, Národní galerie v Praze, <https://www.narodnigalerievpraze.org.google.pl/search?q=petr+jan+brandl&tobias> [dostęp: 14 V 2020]
The Healing of the Blind Tobias, Peter Brandl, 1705, Prague, Národní galerie v Praze <https://www.narodnigalerievpraze.org.google.pl/search?q=petr+jan+brandl&tobias> [accessed 14 V 2020]



Temat ten podobnie jak opisy z Nowego Testamentu cieszył się dużą popularnością wśród artystów z uwagi na bogatą symbolikę i treści religijne. Sięgali po nie zwłaszcza malarze okresu baroku i późniejszych stuleci, tworząc dynamiczne, pogłębione psychologicznie kompozycje malarskie i graficzne. Należeli do nich m.in. Bernardo Storzi, Peter Brandl czy Salvatore Verni.

Dzięki pogłębionej kwerendzie archiwalnej dotarto do obiektów, które jak przypuszczano, stały się niewątpliwie wzorami omawianej kompozycji¹⁰. Są to obraz autorstwa Domenica Fettiiego *Tobia guarisce suo padre* (*Tobiasz uzdrawiający swojego ojca*), namalowany przez artystę w latach 1620–23, obecnie w zbiorach Ermitażu, oraz grafika tegoż autora z 1623 r. ze zbiorów Perkins School of the Blind w Massachusetts, a także rycina o identycznym tytule, dzieło Pietra Monaca z roku 1765, znajdującą się w kolekcji British Museum.

Kompozycja konserwowanego obrazu, zwłaszcza w partii architektury i pejzażu, zbliżona jest najbardziej do dzieła namalowanego przez Fettiiego. Zwłaszcza zarys budowli i widoczne w jej ścianie okno sugerują, że autor znał obraz Włocha, a nie polegał tylko na jego graficznych powtórzeniach. Istotną kwestią jest także wielkość całej kompozycji. Jest ona zbliżona do obrazu z Ermitażu w przeciwieństwie do znacznie mniejszej grafiki z British Museum, o wymiarach 36 cm × 50,3 cm, która wyszła spod ręki Monaca.

Obydwaj artyści, których dzieła były wzorem konserwowanego obrazu, choć urodzili się i działali w różnych stuleciach, tworzyli pod niebem słonecznej Italii.

Domenico Fetti¹¹ przyszedł na świat w 1589 r. w Rzymie. Doświadczenie i artystyczny warsztat zdobywał w rzymskiej pracowni Ludovica Cigolego. Jako 25-letni młodzieniec wyjechał do Mantui na dwór rodu Gonzagów. Z tego okresu

pochoǳą jego najslawniejsze dzieła, artysta zaś zyskał przydomek „Mantovano”, czyli „Mantuańczyk”. W pracowni Domenica malowali także jego ojciec Pietro oraz siostra Lucrina.

Artysta wykonywał zlecenia głównie na terenie Mantui, gdzie do dzisiaj znajduje się największa kolekcja jego dzieł. Są wśród nich obrazy olejne oraz kompozycje wykonane w technice fresku. Jego prace można podziwiać między innymi w obiektach ufundowanych przez ród Gonzagów, w pałacu książęcym oraz kościele św. Urszuli.

W wyniku konfliktu z lokalną elitą artysta musiał opuścić miasto, w którym miał dość mocną pozycję. W roku 1622 przeprowadził się do Wenecji, gdzie niestety bez powodzenia szukał mecenasów swojej działalności artystycznej. Wkrótce zachorował i zmarł w wieku zaledwie 34 lat, dnia 16 kwietnia 1623 r.

Fetti był wybitnym naśladowcą natury, a w jego malarstwie widoczne są wpływy największych gigantów swoich czasów w osobach Rubensa i Caravaggia. Podobnie jak wielu innych artystów okresu baroku nierzadko tworzył cykle obrazów. Kompozycja *Tobiasz łowiący rybę*, datowana na lata 1620–1623, czyli ten sam przedział czasowy co dzieło *Tobiasz uzdrawiający swojego ojca*, świadczy o tym, że obrazy tworzyły większą całość, np. zbiór oparty na tekstach Starego Testamentu.



12. *Tobia guarisce suo padre* (*Tobiasz uzdrawiający swojego ojca*), Domenico Fetti, 1620–1623, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Fetti_-_Tobias_Healing_his_Father_WGA7864.jpg [dostęp: 14 V 2017]

Tobia guarisce suo padre – Tobias Healing His Father, Domenico Fetti, 1620–1623, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Fetti_-_Tobias_Healing_his_Father_WGA7864.jpg [accessed 14 V 2017]



13. *Tobia guarisce suo padre* (Tobiasz uzdrawiający swojego ojca), Domenico Fetti, 1623, <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:pr76fh509> [dostęp: 14 V 2019]
Tobia guarisce suo padre – Tobias Healing His Father, Domenico Fetti, 1623, <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:pr76fh509> [accessed 14 V 2019]

Pietro Monaco¹² był grafikiem i rytownikiem działającym od lat dwudziestych XVIII w. w Wenecji. Początkowo kształcił się artystycznie w pracowni swojego wuja Tommasa Monaco. Artysta ożenił się z Mariną Giulią Crivellari, z którą miał aż trzynaścioro dzieci. W 1743 r. został ojcem chrzestnym syna Giovanniego Battisty Brustolona, również znanego i cenionego rytownika i grafika, wchodząc na stałe w kręgi artystyczne Wenecji.

W 1732 r. Monaco otrzymał prestiżowe zlecenie na wykonanie 30 ilustracji do dzieła *Thesaurus Antiquatum Romanarum* autorstwa Johanna Georgiusa Graeviusa, które kontynuował z powodzeniem przez następne lata, ilustrując kolejne sześć tomów zbioru. W 1735 r. wykonał portret wpływowego duchownego, Daniele Bragadina, pełniącego funkcję prokuratora w bazylice Świętego Marka. Niewątpliwie cieszył się już wtedy dużym uznaniem wśród zleceniodawców.

Od 1738 r. Monaco prowadził własny warsztat i pracownię graficzną w weneckiej dzielnicy San Leonardo, w której pracował nad swoim najsłynniejszym dziełem *Raccolta di centododici stampe di pitture della storia sacra* (Zbiór rycin na podstawie stu dwudziestu świętych obrazów).

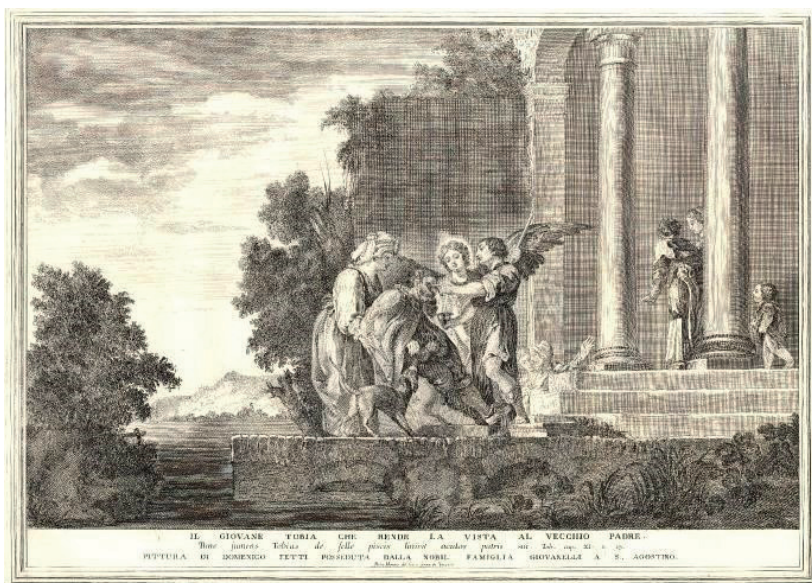
W późniejszych latach artysta tworzył grafiki przedstawiające pejzaże miejskie Florencji oraz widoki Toskanii. Ilustrował jednak głównie dzieła literackie i historyczne, powstające na zlecenie ważnych dostojników kościelnych, między innymi samego papieża Benedykta XIV. Współpracował również z innymi artystami, w tym z malarzami, wykonując ryciny na podstawie ich rysunków i obrazów. Wraz z Piotrem Antoniem Novellim wydał 13 grafik na podstawie szkiców tego ostatniego.

W 1763 r. artysta opublikował wznowioną i uaktualnioną edycję swojego poprzedniego wydawnictwa, słynnego *Raccolta di centododici stampe di pitture della storia sacra*. Monaco wprowadził do nowego wydania obrazy takich artystów, jak Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Tiepolo, Sebastiano Ricci, Giovanni Battista Pittoni i Angelo Trevisani.

Co ciekawe, grafik zajmował się także tworzeniem mozaik. W kwietniu 1751 r. rozpoczął prace w bazylice św. Marka. Wykonywał wówczas nowe dekoracje, restaurował również stare mozaiki. W pracy pomagali mu synowie Giacomo i Girolamo.

Dożywszy sędziwego wieku, zmarł w rodzinnej Wenecji 9 czerwca 1772 r.

Konserwowany obraz, przedstawiający scenę uzdrowienia ślepcy, zbliżony jest kształtem i wymiarami (66 × 78 cm) do dzieła Fettiiego *Tobia guarisce suo padre* z Ermitażu. Dzieło Włocha jest od niego tylko nieco wyższe i szersze o siedem centymetrów (66,7 × 85 cm). Wieloplanowa kompozycja obrazu, w tym scena uzdrowienia, rozmieszczenie postaci, podział na poszczególne plany, kształt i proporcje architektury czy roślinności, nie jest co prawda wiernym odtworzeniem oryginału, ale swoistym powieleniem dzieła włoskiego artysty.



14. *Tobia guarisce suo padre* (Tobiasz uzdrawiający swojego ojca), Pietro Monaco, 1730–1750,
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3268280&partId=1&searchText=domenico+fetti&page=1 [dostęp: 14 V 2017]
Tobia guarisce suo padre – *Tobias Healing His Father*, Pietro Monaco, 1730–1750,
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3268280&partId=1&searchText=domenico+fetti&page=1 [accessed 14 V 2017]



15. Uzdrowienie ślepego, autor nieznany, poł. XVIII w. Stan w trakcie konserwacji, po oczyszczeniu warstwy malarskiej i zdublowaniu obrazu na nowe płótno
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. During restoration, after the paint layer was cleaned and the painting was doubled onto a new canvas

W wyniku przeprowadzonych działań konserwatorskich, po usunięciu nawarstwień pożółkłego werniksu i przemalowań, odsłonięto malaturę oryginalną. Zmieniła się nieco kolorystyka, tonacja uległa ochłodzeniu, a kolory pogłębiły się i nabrały świetlistości. Sposób kładzenia farby okazał się znacznie swobodniejszy i wrażliwszy, niż się to na początku wydawało. Śmiałość gestu malarskiego i brak poprawek wskazuje, że nie mamy do czynienia z miernym powieleniem czy XIX-wieczną kopią, ale ze sprawnym opracowaniem malarskim.

Obraz nieznanego artysty wykonano na dość cienkim płótnie lnianym, tkanym ręcznie. Pokryto je dwiema warstwami wyszlifowanej, cienkiej, tłustej (olejnej) zaprawy w kolorze ugru. Spoiwem warstwy był olej lniany, wypełniaczami zaś kreda (CaCO_3) i żółcień żelazowa. Na zaprawie opracowano dość precyzyjny rysunek całej kompozycji i delikatną podmalówkę z modelunkiem światłocieniowym. Warstwę malarską wykonano głównie w technice olejnej. Zidentyfikowane pigmenty to biel ołowiowa, czerwień żelazowa i błękit pruski¹³. Partia tła, założona w pierwszej kolejności, jest lekko rozmyta i poprzecierana. Architektura i krajobraz namalowane są gładko i dość cienko, przy użyciu szerokiego, miękkiego pędzla. Postacie opracowano impastowo, *alla prima*, z wyraźnym zaznaczeniem detalu za pomocą cienkiego, miękkiego pędzla. W najwyższych partiach światła, na jasnych szatach i karnacjach, widać grubo kładzioną farbę z widocznym duktem pędzla. Zastosowano tu spoiwo emulsyjne¹⁴.

Największe różnice pomiędzy oryginałem a obrazem z Białegostoku obserwujemy głównie w partii nieba. W obrazie poddanym konserwacji dostrzegamy wyraźne pasy błękitów, przebiegające w ujęciu horyzontalnym. W dziele Fettiiego odwzorowanie natury jest dużo delikatniejsze, swobodniej kształtowane są skłę-

bione partie chmur, subtelnie zacierany przebieg ich konturów. Wprowadzają one dużo dynamizmu i wzmacniają znacznie ekspresję przedstawienia. Ponad horyzontem wyobrażono kilka obłoków (?) lub zarys lasu w intensywniej błękitnej tonacji. Natomiast w konserwowanym obiekcie odsłonięto w tym miejscu, spod grubej warstwy przemalowań, jasny fragment nieba lub wody (?), oddzielony od pasma chmur wyraźną linią. Zmianę kompozycyjną dostrzegamy także w partii architektury. Nieznany autor pominął okno znajdujące się ponad sceną uzdrowienia Tobiasza, rozbudowując przebieg muru budowli, oraz zmniejszył proporcje kolumn świątyni na drugim planie.

W centralnej partii obrazu Fetti stworzył scenę wierną starotestamentowemu opisowi. Tobiasz, jego żona Anna oraz ich syn, skąpani w blasku archanioła Rafała, tworzą harmonijną grupę postaci. Ich szaty i otoczenie modelowane są bardzo plastycznie i konsekwentnie wielowarstwowo. Plamy światła budowane są miękko, poprzez nawarstwienie laserunków, a nie impastowo i fakturalnie jak w białostockim powtórzeniu. Szybkie i pewne pociągnięcia pędzla oraz subtelny modelunek tkanin i karnacji ukazują znakomity warsztat i wirtuozerię w posługiwaniu się techniką malarską przez włoskiego artystę. Porównując sposób opracowania postaci, można odnieść wrażenie, że malarz „kopiujący” obraz Włocha znacznie uprościł swój warsztat malarski. Wprowadzając mocne kontrasty i kolory w materii ubiorów, opracował je co prawda swobodnie, ale już bez rozbudowanej ilości laserunków. Zauważamy znaczącą różnicę w kolorystyce szaty Anny. Fetti użył monochromatycznej, stonowanej gamy barwnej, stosując głównie odcienie bieli i szarości, natomiast w konserwowanym obrazie spódnica jest w kolorze ugru, koszula i turban zaś intensywnie białe. Zamiast białych, łopoczących skrzydeł anioła namalowano ciemnoniebieskie, pozbawione wdzięku i ekspresji.



16. *Tobia guarisce suo padre* (Tobiasz uzdrawiający swojego ojca), Domenico Fetti, 1620–1623.

Zbliżenie partii centralnej

Tobia guarisce suo padre – Tobias Healing His Father, Domenico Fetti, 1620–1623.

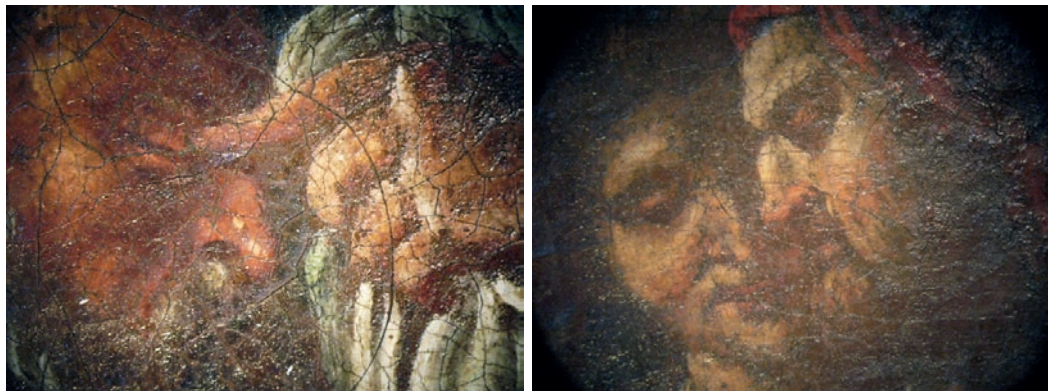
Close-up of the central part



17. *Uzdrowienie ślepego*, autor nieznan, poł. XVIII w. Zbliżenie partii centralnej.
Stan w trakcie konserwacji. Fot. R. Stasiuk
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. Close-up of the central part.
During restoration. Photo by R. Stasiuk

W przeciwieństwie do podobieństw związanych z rozmieszczeniem elementów kompozycyjnych obu obrazów w przypadku detalu dostrzegamy także wiele różnic. Fetti swobodnie modelował twarze i karnacje postaci, starannie indywidualizując ich wyraz i charakter: na twarzy starca dostrzegamy zmarszczki oraz precyzyjnie opracowaną siwą brodę, młode, delikatne oblicze skupionego Tobiasza harmonizuje z jego bujnymi włosami, na anielskim zaś obliczu Rafała widać błogi spokój. Postać archanioła, posłańca bożego, kluczowa dla tej sceny, ukazana została wręcz transparentnie, w złocistej poświacie. W odwzorowaniu barokowego dzieła postaci nie są tak zróżnicowane. Mimika ich twarzy jest beznamiętna, nie widać większych emocji. Karnacje opracowane są impastowo z wyraźnymi grubymi blikami światła. Brakuje im miękkości i subtelności włoskiego pierwowzoru. Archanioł Rafał potraktowany został niemal tak samo jak inni uczestnicy cudu. Nie emanuje od niego boskie światło, które przenika bohaterów i nadaje całej scenie nadprzyrodzony charakter.

Historia i pochodzenie obrazu nie są znane. Wiemy, że obiekt był dwukrotnie konserwowany, prawdopodobnie na przełomie stuleci i w połowie XX w. Wtedy to został zdublowany i osadzony na nowym krośnie. Podczas konserwacji wykonano także liczne retusze i przemalowania. Charakterystycznym elementem jest sposób napięcia płótna dublażowego na krosno. Zostało ono przymocowane za pomocą druciaków – zagiętych gwoździ-pręcików, powszechnie stosowanych w drugiej połowie XIX w., chociażby przez Henryka Siemiradzkiego czy Józefa Brandta¹⁵.



18, 19. *Uzdrowienie ślepeca*, autor nieznany, poł. XVIII w. Zdjęcie mikroskopowe fragmentów partii centralnej (8×). *Uzdrowienie Tobiasza* (←). Grupa drugiego planu (→). Stan w trakcie konserwacji. Fot. K. Górecka
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. Microscopic photo of the central part (8×).
Healing of Tobias (←). Background group (→). During restoration. Photo by K. Górecka

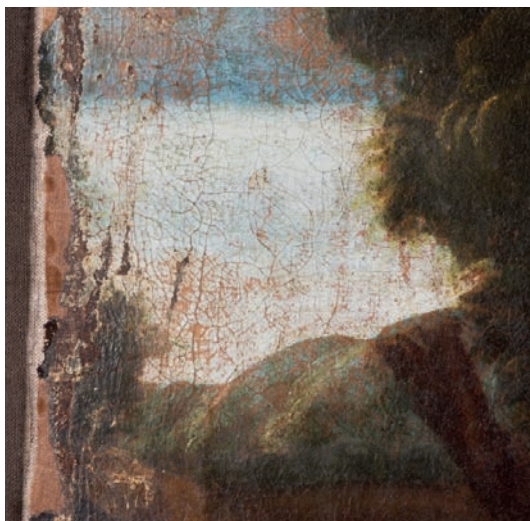
Identyfikacja spoiw i pigmentów, w tym błękitu pruskiego, stosowanego przez artystów na dużą skalę po 1740 r., wskazuje na czwartą dekadę lub połowę XVIII w. jako najwcześniejszy czas powstania dzieła. Wykonawca obrazu pozostaje nieznany, nie ma też przypuszczeń co do jego osoby. Jak wiemy, pierwowzór malarski oraz grafika powstały w latach 1620–1623, rycina zaś wykonana na ich podstawie między rokiem 1730 a 1750. Niewątpliwie autor białostockiego obrazu wzorował się na malarskiej, a nie graficznej kompozycji Fettiego. Najpewniej działał na zlecenie mocodawcy pragnącego posiadać obrazy ilustrujące wydarzenia opisane w księgach Starego Testamentu.

Konserwację obrazu rozpoczęto od całościowej dezynfekcji, a następnie oczyszczenia mechanicznego, enzymatycznego i chemicznego lica i odwrocia obiektu. Pozwoliło to na dogłębną ocenę stanu jego zachowania. Po podklejeniu odspojonych łusek oraz rozmontowaniu obrazu usunięto pozostałości werniks oraz rozległe przemalowania i retusze zalegające na powierzchni oryginalnej warstwy malarskiej. Była to czynność bardzo skomplikowana, wymagająca działań z użyciem licznych środków na bazie mieszanek rozpuszczalników, kompresów i past. Prace prowadzono pod mikroskopem i wielokrotnie weryfikowano stan zachowania obiektu z uwagi na niezwykle mocną adhezję warstw przemalowań do oryginalnej malatury.

Usunięte nawarstwienia odsłoniły rzeczywisty stan oryginału. Stwierdzono, że podczas poprzedniej renowacji zamalowano w dużym stopniu całe fragmenty obrazu, który został wcześniej bardzo przemyty w wyniku stosowania prawdopodobnie zbyt silnych środków i dyskusyjnych metod. Malatura, podkreślona zalegającym we wgłębieniach farby pociemniałym werniksem, była bardzo spękana i zawierała liczne kity. Konieczne było rozdublowanie obrazu i wyekstrahowanie masy dublażowej od strony odwrocia. Było to działanie o dużym stopniu trudności, wymagające pracy z użyciem licznych kompresów, przy równoczesnej stabilizacji płaszczyznowej obiektu, zawierającego wiele niestabilnych łąt. Proces prowadzono

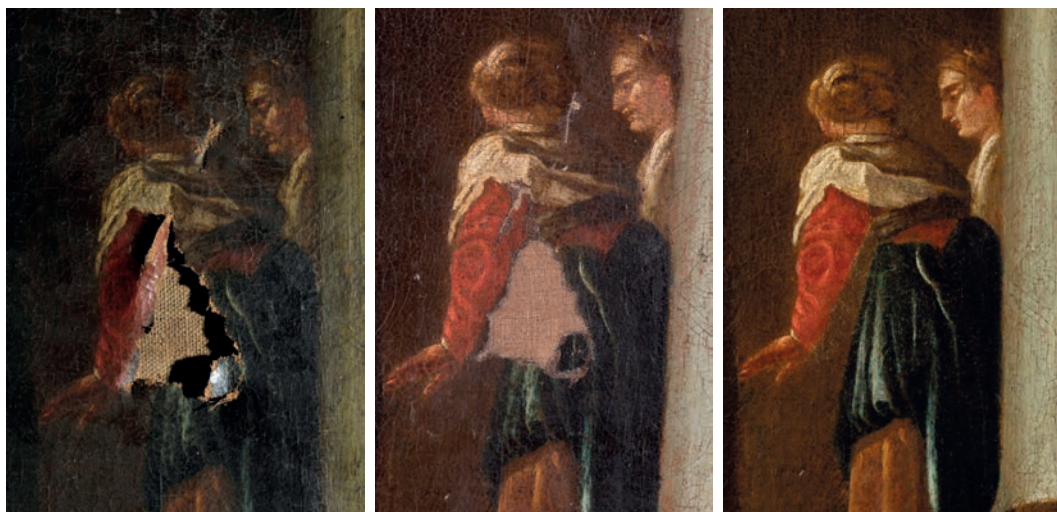


20. *Uzdrowienie ślepcy*, autor nieznany, poł. XVIII w. Stan w trakcie konserwacji. Fot. R. Stasiuk
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. During restoration. Photo by R. Stasiuk



21, 22. *Uzdrowienie ślepcy*, autor nieznany, poł. XVIII w. Zbliżenie partii nieba z lewej strony obrazu.
Stan w trakcie (←) i po oczyszczeniu z przemalowań i pożółkłego werniksu (→). Fot. R. Stasiuk
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. Close-up of the sky on the left-hand side of the painting. During (←) and after (→) the removal of repainted layers and yellowed varnish.
Photo by R. Stasiuk

bardzo ostrożnie, stosując metodę „w szachownicę” pozwalającą na lokalne oczyszczanie, osuszanie i prostowanie powierzchni. Wklejone poprzednio na masę dublażową łaty, pokryte zbyt rozległe kitem naniesionym na sąsiednie partie kompozycji, wymagały częściowego usunięcia i uzupełnienia nowymi elementami metodą stykową. Zastosowano klej syntetyczny (Vinavil), którego błonę aktywowano termicznie, a następnie chłodzono i stabilizowano. Podobnie postąpiono ze wszystkimi licznymi pęknięciami i rozdarciami podłoża, które było bardzo osłabione, sztywne i kruche.



23, 24, 25. *Uzdrawienie ślepego*, autor nieznany, poł. XVIII w.

Zbliżenie partii drugiego planu z prawej strony obrazu. Stan przed konserwacją (←) i w trakcie konserwacji, po oczyszczeniu i wklejeniu łat oraz po konserwacji (→). Fot. R. Stasiuk

Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. Close-up of background on the painting's right-hand side. Before restoration (←), during restoration and after cleaning and patching (→).

Photo by R. Stasiuk

Następnie, w celu zniwelowania licznych deformacji, obraz poddano dwukrotnej relaksacji oraz prostowaniu w parach rozpuszczalnika na stole niskociśnieniowym. Dalsza impregnacja całości z użyciem żywicy syntetycznej w rozpuszczalniku (P550 40 TB), całościowa konsolidacja na stole niskociśnieniowym oraz zdublowanie obrazu na nowe podłoże pozwoliły finalnie na bezpieczną stabilizację obiektu na nowym płótnie.

Zanim przystąpiono do zdublowania obiektu, poczyniono wiele prac przygotowawczych w celu wytypowania najlepszej metody wzmocnienia podłoża obrazu. Ze względu na specyficzne zniszczenia obiektu oraz nadwątłony stan jego zachowania zdecydowano o zastosowaniu metody dublażu „stykowego” z użyciem kleju Beva 371.



26, 27. *Uzdrowienie ślepeca*, autor nieznany, poł. XVIII w. Stan odwrocia przed konserwacją (←, fot. R. Stasiuk) i w trakcie usuwania masy dublażowej podczas konserwacji (→, fot. D. Rosa)
 (←) *Healing the Blind Man*, unknown artist, mid-18th century. Rear before restoration. Photo by R. Stasiuk
 (→) *Healing the Blind Man*, unknown artist, mid-18th century. Rear during restoration when the lining material was being removed. Photo by D. Rosa

Zabieg wykonano na stole niskociśnieniowym, stosując lniane płótno dublażowe i klej Beva 371, kładziony dwukrotnie na podłoże nośne i jednokrotnie na odwrocie oryginału. Obraz zdublowano w układzie „licem do góry”, stopniowo zwiększając temperaturę, a następnie ochładzając i stabilizując obiekt pod obciążeniem. Przystąpiono do uzupełniania ubytków warstwy zaprawy. Ze względu na właściwości (trwałość, elastyczność, łatwość w modelunku) oraz technologiczną spójność z oryginalną techniką wykonania podjęto decyzję o zastosowaniu tzw. kitu wiedeńskiego – kitu kredowo-klejowego z dodatkiem terpentyny weneckiej. Oceniono, że powierzchnia ubytków wymagająca uzupełnienia wynosiła od 20% do 30% powierzchni obrazu. Pożądaną wysokość kitów osiągnięto dzięki szlifowaniu uzupełnień papierem ściernym o wysokiej gramaturze. Następnie opracowano fakturę kitów, naśladowując siatkę spękań za pomocą ostrego skalpela. Dopiero uzupełnienie ubytków płótna i warstw zaprawy scalilo kompozycję obrazu oraz uczyniło pierwotny zamysł artysty.

Obraz nabito na nowe fazowane, ruchome krosno z klinami, z zachowaniem wąskiej bordiury, ukazującej nierównomierny przebieg oryginalnych krawędzi kompozycji. Wykonano wstępny retusz scalający akwarelami. Następnie naniesiono werniks pośredni – damarowy. Zamykającym etapem prac było wykonanie retuszu naśladowczego z użyciem farb olejno-żywicznych w partiach ubytków warstwy malarskiej. Podjęto się także zrekonstruowania brakujących fragmentów roślinności i architektury pierwszego planu i fragmentów nieba z lewej strony kompozycji. Posiłkowano się odnalezionymi w ramach kwerendy pracami autorstwa Fettiego. Na koniec założono dwukrotnie werniks błyszczący w sprayu.



28, 29. *Uzdrowienie ślepcy*, autor nieznany, poł. XVIII w. Stan w trakcie konserwacji, po uzupełnieniu ubytków warstwy zaprawy (←) oraz po wykonaniu wstępnego retuszu w technice akwareli (→). Fot. R. Stasiuk
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. During restoration, after the damage to the grounding layer was repaired (←) and after preliminary retouching in watercolour (→).

Photo by R. Stasiuk



30, 31. *Uzdrowienie ślepcy*, autor nieznany, poł. XVIII w. Zbliżenie partii pierwszego planu z prawej strony obrazu. Stan przed (←) i w trakcie konserwacji, podczas wykonywania rekonstrukcji warstwy malarskiej (→). Fot. R. Stasiuk
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. Close-up of the foreground on the righthand side of the painting. Before restoration (←) and during restoration, painted layer reconstruction (→).

Photo by R. Stasiuk



32, 33. *Uzdrowienie ślepcy*, autor nieznany, poł. XVIII w. Stan w trakcie wykonywania retuszu naśladowczego i rekonstrukcji brakujących fragmentów kompozycji na pierwszym planie (←) oraz stan po konserwacji (→). Fot. R. Stasiuk
Healing the Blind Man, unknown artist, mid-18th century. During the imitative retouching and the reconstruction of the missing fragments in the composition's foreground (←) and after restoration (→). Photo by R. Stasiuk

W wyniku przeprowadzonej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, w Pracowni Konserwacji i Restauracji Obrazów na Podłożach Ruchomych konserwacji i restauracji obrazu *Uzdrowienie ślepcy* ze zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku dokonano wielu interesujących ustaleń i odkryć.

Dzięki odbytej kwerendzie, badaniom, konserwacji oraz konsultacjom¹⁶ ustalono oryginalny pierwowzór badanego obrazu w postaci dzieła autorstwa Domenica Fettiego zatytułowanego *Tobia guarisce suo padre*, powstałego w latach 1620–1623. Określono także ramy czasowe wykonania obiektu, skłaniając się do jego datacji na połowę XVIII w. (po 1740 r.).

Jest to istotne ustalenie, które podnosi rangę samego dzieła, ustanawiając je jednym z najciekawszych obiektów w tej kolekcji. Jak widać, jest ona wciąż bogatą skarbnicą, kryjącą jeszcze wiele zagadek i tajemnic.

BIBLIOGRAFIA

Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2003.

Biernacka M., *Ikonoografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2003.

Sarkowicz D., Sieklucka M., „*Pochodnie Nerona*” – nowe spojrzenie na dzieło Henryka Siemiradzkiego. *Warsztat malarza akademika, Sztuka Europy Wschodniej*, t. 4, Warszawa–Toruń 2016.

PRZYPISY

- * Niniejsza publikacja powstała na podstawie badań i kwerendy archiwalnej przeprowadzonej na WKiRDS ASP w Warszawie przez studentów Dominikę Rosę i Michała Łapczyńskiego w latach 2015–2019, zawartej w Dokumentacji konserwatorskiej obrazu sztalugowego *Uzdrowienie Tobiasza przez syna* ze zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku, Pracownia Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych, WKiRDS, Warszawa 2019, sporządzonej pod kierunkiem prof. ASP dr hab. Anny Doroty Potockiej.
- ¹ Umowa o współpracy pomiędzy Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku a ASP w Warszawie. Kolejne obrazy aktualnie są poddawane konserwacji w Pracowni Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP w Warszawie pod kierunkiem prof. ASP dr hab. A.D. Potockiej.
- ² Konserwację obrazu wykonali studentka D. Rosa oraz student M. Łapczyński w ramach zajęć kursowych na II i III roku studiów pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Szpor, prof. ASP dr hab. A.D. Potockiej oraz dr Katarzyny Góreckiej i mgr Agaty Myjak. Badania specjalistyczne wykonała studentka D. Rosa pod kierunkiem inż. Danuty Jarmańskiej i mgr Anny Nowickiej w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych na WKiRDS ASP w Warszawie.
- ³ Badania wykonano w Laboratorium Fotografii Dokumentacyjnej Zakładu Badań Specjalistycznych na WKiRDS ASP w Warszawie. Autor zdjęć i badań w światłach analitycznych – mistrz fot. Roman Stasiuk. Badania analityczne zawarto w Dokumentacji badań specjalistycznych obrazu sztalugowego *Uzdrowienie Tobiasza przez syna* ze zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku, Zakład Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych, WKiRDS ASP w Warszawie, 2015.
- ⁴ *Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań, 2003. J 9, 1–41, *Uzdrowienie niewidomego od urodzenia* „1 przechodząc obok ujrzał pewnego człowieka, niewidomego od urodzenia. 2 Uczniowie Jego zadali Mu pytanie: «Rabbi, kto zgrzeszył, że się urodził niewidomym – on czy jego rodzice?». 3 Jezus odpowiedział: «Ani on nie zgrzeszył, ani rodzice jego, ale [stało się tak], aby się na nim objawiły sprawy Boże. 4 Potrzeba nam pełnić dzieła Tego, który Mnie posłał, dopóki jest dzień. Nadchodzi noc, kiedy nikt nie będzie mógł działać. 5 Jak długo jestem na świecie, jestem światłością świata». 6 To powiedziałwszy, splunął na ziemię, uczynił błoto ze śliny i nałożył je na oczy niewidomego, 7 i rzekł do niego: «Idź, obmyj się w sadzawce Siloam²» – co się tłumaczy: Posłany. On więc odszedł, obmył się i wrócił widząc. 8 A sąsiedzi i ci, którzy przedtem widywali go jako żebraka, mówili: «Czyż to nie jest ten, który siedzi i żebrze?». 9 Jedni twierdzili: «Tak, to jest ten», a inni przeczyli: «Nie, jest tylko do tamtego podobny». On zaś mówił: «To ja jestem». 10 Mówili więc do niego: «Jakżeż oczy ci się otworzyły?» 11 On odpowiedział: «Człowiek zwany Jezusem uczynił błoto, pomazał moje oczy i rzekł do mnie: »Idź do sadzawki Siloam i obmyj się«. Poszedłem więc, obmyłem się i przejrzałem». 12 Rzekli do niego: «Gdzież On jest?» On odrzekł: «Nie wiem». 13 Zaprowadzili więc tego człowieka, niedawno jeszcze niewidomego, do faryzeuszów. 14 A tego dnia, w którym Jezus uczynił błoto i otworzył mu oczy, był szabat. 15 I znów faryzeusze pytali go o to, w jaki sposób przejrzał. Powiedział do nich: «Położył mi błoto na oczy, obmyłem się i widzę». 16 Niektórzy więc spośród faryzeuszów rzekli: «Człowiek ten nie jest od Boga, bo nie zachowuje szabat». Inni powiedzieli: «Ale w jaki sposób człowiek grzeszny może czynić takie znaki?». I powstało wśród nich rozdwojenie. 17 Ponownie więc zwrócili się do niewidomego: «A ty, co o Nim myślisz w związku z tym, że ci otworzył oczy?». Odpowiedział: «To prorok». 18 Jednakże Żydzi nie wierzyli, że był niewidomy i że przejrzał, tak że aż przywołali rodziców tego, który przejrzał, 19 i wypytawali się ich w słowach: «Czy waszym synem jest ten, o którym twierdzicie, że się niewidomym urodził? W jaki to sposób teraz widzi?» 20 Rodzice zaś jego tak odpowiedzieli: «Wiemy, że to jest nasz syn i że się urodził niewidomym. 21 Nie wiemy, jak się to stało, że teraz widzi, nie wiemy także, kto mu otworzył oczy. Zapytajcie jego samego, ma swoje lata, niech mówi za siebie». 22 Tak powiedzieli jego rodzice, gdyż bali się Żydów. Żydzi bowiem już postanowili, że gdy ktoś uzna Jezusa za Mesjasza, zostanie wyłączony z synagogi. 23 Oto dlaczego powiedzieli jego rodzice: «Ma swoje lata, jego samego zapytajcie!». 24 Znowu więc przywołali tego człowieka, który był niewidomy, i rzekli do niego: «Daj chwałę Bogu. My wiemy, że człowiek ten jest grzesznikiem». 25 Na to odpowiedział: «Czy On jest grzesznikiem, tego nie wiem. Jedno wiem: byłem niewidomy, a teraz widzę». 26 Rzekli więc do niego: «Cóż ci uczynił? W jaki sposób otworzył ci oczy?». 27 Odpowiedział im: «Już wam powiedziałem, a wyście mnie nie wysłuchali. Po co znowu

chcecie słuchać? Czy i wy chcecie zostać Jego uczniami?». 28 Wówczas go zelżyli i rzekli: «Bądź ty sobie Jego uczniem, my jesteśmy uczniami Mojżesza. 29 My wiemy, że Bóg przemówił do Mojżesza. Co do Niego zaś nie wiemy, skąd pochodzi». 30 Na to odpowiedział im ów człowiek: «W tym wszystkim to jest dziwne, że wy nie wiecie, skąd pochodzi, a mnie oczy otworzył. 31 Wiemy, że Bóg grzeszników nie wysłuchuje, natomiast Bóg wysłuchuje każdego, kto jest czcicielem Boga i pełni Jego wolę. 32 Od wieków nie słyszano, aby ktoś otworzył oczy niewidomemu od urodzenia. 33 Gdyby ten człowiek nie był od Boga, nie mógłby nic czynić». 34 Na to dali mu taką odpowiedź: «Cały urodziłeś się w grzechach, a śmiesz nas pouczać?» I precz go wyrzucili. 35 Jezus usłyszał, że wyrzucili go precz, i spotkawszy go, rzekł do niego: «Czy ty wierzysz w Syna Człowieczego?». 36 On odpowiedział: «A któż to jest, Panie, abym w Niego uwierzył?». 37 Rzekł do niego Jezus: «Jest Nim Ten, którego widzisz i który mówi do ciebie». 38 On zaś odpowiedział: «Wierzę, Panie!» i oddał Mu pokłon. 39 Jezus rzekł: «Przyszedłem na ten świat, aby przeprowadzić sąd, aby ci, którzy nie widzą, przejrzel, a ci, którzy widzą stali się niewidomymi». 40 Usłyszeli to niektórzy faryzeusze, którzy z Nim byli i rzekli do Niego: «Czyż i my jesteśmy niewidomi?» 41 Jezus powiedział do nich: «Gdybyście byli niewidomi, nie mielibyście grzechu, ale ponieważ mówicie: »Widzimy«, grzech wasz trwa nadal».

⁵ Tamże. Mk 8, 22–26 *Uzdrowienie niewidomego*, 22 Potem przyszli do Betsaidy. Tam przyprowadzili Mu niewidomego i prosili, żeby się go dotknął. 23 On ujął niewidomego za rękę i wyprowadził go poza wieś. Zwiłzył mu oczy śliną, położył na niego ręce i zapytał: «Czy widzisz co?». 24 A gdy przejrzał, powiedział: «Widzę ludzi, bo gdy chodzą, dostrzegam ich niby drzewa». 25 Potem znowu położył ręce na jego oczy. I przejrzał [on] zupełnie, i został uzdrowiony; wszystko widział teraz jasno i wyraźnie. 26 Jezus odesłał go do domu ze słowami: «Tylko do wsi nie wstępuj!». Mk 10, 46–52 *Niewidomy pod Jerychem*, 46 Tak przyszli do Jerycha. Gdy wraz z uczniami i sporym tłumem wychodził z Jerycha, niewidomy żebrak, Bartymeusz, syn Tymeusza, siedział przy drodze. 47 A słysząc, że to jest Jezus z Nazaretu, zaczął wołać: «Jezusie, Synu Dawida, ulituj się nade mną!». 48 Wielu nastawało na niego, żeby umilkł. Lecz on jeszcze głośniej wołał: «Synu Dawida, ulituj się nade mną!». 49 Jezus przystanął i rzekł: «Zawołajcie go». I przywołali niewidomego, mówiąc mu: «Bądź dobrej myśli, wstań, woła cię». 50 On zrzucił z siebie płaszcz, zerwał się na nogi i przyszedł do Jezusa. 51 A Jezus przemówił do niego: «Co chcesz, abym ci uczynił?» Powiedział Mu niewidomy: «Rabbuni, żebym przejrzał». 52 Jezus mu rzekł: «Idź, twoja wiara cię uzdrowiła». Natychmiast przejrzał i szedł za Nim drogą».

⁶ Tamże. Łk 18, 35–43 *Niewidomy pod Jerychem*, 35 Kiedy przybliżał się do Jerycha, jakiś niewidomy siedział przy drodze i żebrał. 36 Gdy usłyszał przeciągający tłum, wypytował się, co to się dzieje. 37 Powiedzieli mu, że Jezus z Nazaretu przechodzi. 38 Wtedy zaczął wołać: «Jezusie, Synu Dawida, ulituj się nade mną!». 39 Ci, co szli na przedzie, nastawali na niego, żeby umilkł. Lecz on jeszcze głośniej wołał: «Jezusie, Synu Dawida, ulituj się nade mną!». 40 Jezus przystanął i kazał przyprowadzić go do siebie. A gdy się przybliżył, zapytał go: 41 «Co chcesz, abym ci uczynił?». On odpowiedział: «Panie, żebym przejrzał». 42 Jezus mu odrzekł: «Przejrzyj, twoja wiara cię uzdrowiła». 43 Natychmiast przejrzał i szedł za Nim, wielbiąc Boga. Także cały lud, który to widział, oddał chwałę Bogu».

⁷ Tamże. Mt 9, 27–31 *Uzdrowienie dwóch niewidomych*, 27 Gdy Jezus odchodził stamtąd, szli za Nim dwaj niewidomi, którzy wołali głośno: «Ulutuj się nad nami, Synu Dawida!». 28 Gdy wszedł do domu, niewidomi przystąpili do Niego, a Jezus ich zapytał: «Wierzycie, że mogę to uczynić?». Oni odpowiedzieli Mu: «Tak, Panie!». 29 Wtedy dotknął ich oczu, mówiąc: «Według wiary waszej niech wam się stanie!». 30 I otworzyły się ich oczy, a Jezus surowo im przykazał: «Uważajcie, niech się nikt o tym nie dowie!». 31 Oni jednak, skoro tylko wyszli, roznieśli wieść o Nim po całej tamtejszej okolicy». Mt 12, 9–24 *Niewidomy pod Jerychem*, 9 Idąc stamtąd, wszedł do ich synagogi. 10 A [był tam] człowiek, który miał uschlą rękę. Zapytali Go, by móc Go oskarżyć: «Czy wolno uzdrawiać w szabat?». 11 Lecz On im odpowiedział: «Kto z was, jeśli ma jedną owcę i jeżeli mu ta w dół wpadnie w szabat, nie chwyci i nie wyciągnie jej? 12 O ileż ważniejszy jest człowiek niż owca. Tak więc wolno jest w szabat dobrze czynić». 13 Wtedy rzekł do owego człowieka: «Wyciągnij rękę». Wyciągnął, i stała się znów tak zdrowa jak druga. 14 Faryzeusze zaś wyszli i odbyli naradę przeciw Niemu, w jaki sposób Go zgładzić. 15 Gdy się Jezus dowiedział o tym, oddalił się stamtąd. A wielu poszło za Nim i uzdrowił ich wszystkich. 16 Lecz im surowo zabronił, żeby Go nie ujawniali. 17 Tak miało się spełnić słowo proroka Izaiasza: «18 Oto mój Sługa, którego wybrałem; Umiłowany mój, w którym moje serce ma upodobanie. Położę ducha mego na Nim, a On zapowie prawo narodom. 19 Nie będzie się spierał ani krzyczał, i nikt nie usłyszy na ulicach Jego głosu. 20 Trzciny zgniecionej nie złamię ani knota tlejącego nie dogasi, aż zwycięsko sąd przeprowadzi. 21 W Jego imieniu narody nadzieję pokładać będą». 22 Wówczas

przyprowadzono Mu opętanego, który był niewidomy i niemy. Uzdrowił go, tak że niemy mógł mówić i widzieć. 23 A wszystkie tłumy pełne były podziwu i mówiły: «Czyż nie jest to Syn Dawida?». 24 Lecz faryzeusze, słysząc to, mówili: «On tylko przez Belzebuba, władcę złych duchów, wyrzuca złe duchy». Mt 20, 29–34 *Niewidomi pod Jerychem*. 29 Gdy wychodzili z Jerycha, towarzyszył Mu wielki tłum ludu. 30 A oto dwaj niewidomi, którzy siedzieli przy drodze, słysząc, że Jezus przechodzi, zaczęli wołać: «Panie, ulituj się nad nami, Synu Dawida!». 31 Tłum nastawał na nich, żeby umilkli, lecz oni jeszcze głośniejszym głosem wołali: «Panie, ulituj się nad nami, Synu Dawida!». 32 Jezus przystanął, kazał ich przywołać i zapytał: «Cóż chcecie, żebym wam uczynił?». 33 Odpowiedzieli Mu: «Panie, żeby się oczy nasze otworzyły». 34 Jezus więc zdjęty litością dotknął ich oczu, a natychmiast przejechali i poszli za Nim”.

⁸ Wybór ilustracji według: M. Biernacka, *Ikonografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2003.

⁹ *Biblia Tysiąclecia...*

¹⁰ Kwerendę archiwalną przeprowadzili studenci WKiRDS ASP w Warszawie D. Rosa i M. Łapczyński w latach 2015–2019.

¹¹ [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-fetti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-fetti_(Dizionario-Biografico)/) [dostęp: 22 V 2020].

¹² [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-monaco_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-monaco_(Dizionario-Biografico)/) [dostęp: 22 V 2020].

¹³ Badania specjalistyczne wykonała studentka D. Rosa pod kierunkiem inż. D. Jarmańskiej i mgr A. Nowickiej w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych na WKiRDS ASP w Warszawie.

¹⁴ Interpretacja wyników badań: dr Irmina Zadrozna, inż. D. Jarmańska, Zakład Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych, WKiRDS ASP w Warszawie.

¹⁵ D. Sarkowicz, M. Sieklucka, „*Pochodnie Nerona*” – nowe spojrzenie na dzieło Henryka Siemiradzkiego. *Warsztat malarza akademika; Sztuka Europy Wschodniej*, t. 4, Warszawa–Toruń 2016, s. 95–104.

¹⁶ Historyk sztuki dr Marcin Zgliński, kierownik Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce, IS PAN w Warszawie, potwierdził zasadność postawionej hipotezy dotyczącej wzorca i datowania obrazu.

THE CONSERVATION AND ICONOGRAPHIC ISSUES OF THE EASEL PAINTING *CHRIST HEALING THE BLIND* FROM THE COLLECTIONS OF THE ARCHDIOCESE MUSEUM AND ARCHIVE IN BIAŁYSTOK

The art collection at the Archdiocese Museum and Archive in Białystok contains a large set of easel paintings, sculptures and textiles from the Podlasie area, often with interesting sources of origin. Thanks to the studies and restoration conducted in 2015–2019 at the Works of Art Conservation and Restoration Atelier, Academy of Fine Arts in Warsaw, work was carried out on a number of topics, from art history to the technology and painting technique of this repainted and damaged easel painting, which proved to be one of the most interesting exhibits in the entire collection.

When the restoration began, the easel painting on canvas—a scene of the *Healing of the Blind* by an unidentified artist had been a riddle and had not been included in a register of movable items of heritage. We do not know when it became part of the collection of the Archdiocesan Museum and Archive in Białystok or what its place of origin is. The painting was unsigned and does not feature any inscriptions. Initial dating indicated the middle of the eighteenth century.

The conducted survey, studies, complex conservation and numerous consultations have made it possible to initially confirm the prototype of the painting as *Tobias Healing His Father* by Domenico Fetti (1620–1623). The date of its origin was roughly established and suggested as post-1740, over one hundred years after the original was painted.