

Tadeusz Widła

"Rembrandt in the Mauritshuis", A. B. de Vries, M. Tóth-Ubbens, W. Froentjes, The Hague 1978 :
[recenzja]

Ochrona Zabytków 33/1 (128), 86-89

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

realizacji. Autor rozpoczyna swoje uwagi od przedstawienia strukturalnej hierarchii obowiązków i wzajemnych zależności instytucji i organizacji czynnie współdziałających w realizacji ochrony zabytków. Zwraca uwagę na rolę i znaczenie udziału władz lokalnych oraz nawiązuje do zasad kontroli konserwacji i planowania. Podkreśla rangę tzw. *conservation officer* i jego odpowiedzialność za realizację działań konserwatorskich. Stanowisko to (w pewnym sensie odpowiednik polskiego konserwatora zabytków) organizacyjnie mieści się w strukturze lokalnych władz planowania, występując równocześnie jako łącznik między władzą administracyjną a społeczeństwem. W rozdziale tym omówione są ponadto zasady konserwatorskie zawarte w projektach i ich realizacjach.

Rozdział 8 — *Local Conservation and Future Direction (Konserwacja na poziomie władz lokalnych i zadania na przyszłość)* — dotyczy udziału władz lokalnych w realizacji programów konserwacji. Na tym szczeblu najbardziej widoczne są różnice opinii w podejściu do działań konserwatorskich. Władze lokalne, będąc gospodarzami terenu, mają bowiem znaczny wpływ na przebieg realizacji projektów konserwatorskich zarówno w zakresie wykonawstwa jak i systemu finansowania.

W rozdziale tym omówione są również problemy nieodłącznie związane z konserwacją — zagadnienia komunikacji, rekreacji i turystyki.

Rozdział 9 — *Conclusion (Wnioski)* — zawiera ogólne uwagi dotyczące związków konserwacji z przebudową i rozbudową miast

A. B. de Vries, M. Tóth-Ubbens, W. Froentjes, *Rembrandt in the Mauritshuis* [Rembrandt w Mauritshuis], The Hague (Haga) 1978, Sijthoff and Noordhoff International Publishers B.V., 224 ss., ISBN 9028600280. Wstępem opatrzył H. R. Hoetink.

Chyba twórczość żadnego z malarzy nie doczekała się tylu badań naukowych i publikacji, co dzieła Rembrandta. Niestety cały dotychczasowy dorobek z tego zakresu rozproszony jest na wiele drobnych, oddzielnych problemów. Nawet szeroko określone badania przeprowadzone przez Laboratorium Muzeum Luwru nie zasługują na rangę kompleksowych, bo ograniczone zostały do przebadania obrazów Rembrandta z wykorzystaniem promieni o różnych źródłach (światło widzialne, nadfiolet, podczerwień i promienie Rtg.). Co więcej, wyniki dotychczasowych badań przeprowadzanych z osobna czasami wręcz wykluczają się wzajemnie, powiększając zamęt spowodowany m. in. brakiem publikacji prezentującej wyniki badań dotyczących większej grupy dzieł przypisywanych Rembrandtowi lub podsumowującej badania na ten temat. Pracę taką otrzymaliśmy wreszcie w 1978 r. i poniżej zamieszczamy jej omówienie.

W 1968 r. podjęto interdyscyplinarne, kompleksowe badania szesnastu obrazów przypisanych Rembrandtowi przez W. Martina, podówczas dyrektora Mauritshuis, w wydany w 1935 r. *Catalogue raisonné* jego pióra. Obrazy owe — to: *Autoportret młodego Rembrandta* (I), *Studium śmiejącego się mężczyzny* (II), *Głowa starca* (III), *Andromeda* (IV), *Pieśń pochwalna Symeona* (V), *Lekcja anatomii dra Nicolasa Tulpa* (VI), *Autoportret w kapeluszu z piórami* (VII), *Bathsheba* (VIII), *Portret siwowłosego* (IX), *Dwaj murzyni* (X), *Saul i Dawid* (XI), *Homer* (XII), *Autoportret starego Rembrandta* (XIII), *Studium starej kobiety* (1), *Minerwa* (2) i *Odpoczynek podróżnych* (3) (podaną w nawiasach numerację przejęto z recenzowanej pracy i znajdzie ona zastosowanie w poniższym omówieniu).

Publikacja składa się ze wstępu (s. 6—7 — H. R. Hoetink), wprowadzenia (s. 9—35), wykazu skrótów bibliograficznych (s. 36—37) i podzielonej na 16 rozdziałów części głównej, zatytułowanej *Obrazy* (s. 41—203). Całość uzupełniają cztery dodatki zawierające kolejno: przedstawienie metod stosowanych w badaniach technicznych; wyniki tych badań; wyciągi z wybranych dokumentów związanych z *Lekcją anatomii...* — a to: akt prawny regulujący lekcje anatomii, urzędowy akt osiedlenia się w Leiden rodziny Uylenburghów, wreszcie wyciąg z dokumentów przedstawiających zabiegi konserwatorskie, jakim poddawano obraz poczynając od 1700 r.; oraz dokumentację transakcji między Rembrandtem a sycylijskim kolekcjonerem Antonio Ruffo (*Homer*). W każdym z rozdziałów przedstawiono poszczególne, przebadane obrazy według stałego modelu. Omówienie rozpoczyna przedstawienie wymiarów obrazu, dalej jest informacja o sygnowaniu i datowaniu, wskazanie nume-

współczesnych. Autor daje tu niejako odpowiedź zarówno zwolnikom, jak i przeciwnikom konserwacji. Zwraca uwagę na potrzebę podwyższenia standardu zabudowy współczesnej, tak aby zastąpienie starej zabudowy, czasem wątpliwej wartości, zabudową nową przyczyniło się do poprawy estetyki naszego otoczenia.

Chyba najlepszym odzwierciedleniem idei autora są słowa: „Co jest najbardziej obecnie potrzebne — to lepsza jakość nowej architektury i podwyższenie standardu remontów i adaptacji. Są to jednak wymagania, co do których nawet najsprawniej działające ustawodawstwo w zakresie planowania niewiele może uczynić.”

Załączone aneksy stanowią fragmenty dokumentów i zarządzeń związanych z Europejskim Rokiem Zabytków. Wart wzmianki jest aneks 4, zawierający zestaw najważniejszych aktów prawnych obowiązujących obecnie w Wielkiej Brytanii, wydanych w ostatnim dziesięcioleciu.

Omówiana wyżej książka stanowi cenną pozycję informującą o stanie organizacyjno-prawnym, kształtowaniu się polityki konserwatorskiej i jej realizacji w Wielkiej Brytanii w powiązaniu z całokształtem systemu planowania. Autor ustosunkowuje się krytycznie do niedomogów istniejących w obecnym ustawodawstwie, do szerzącej się ostatnio tendencji podejmowania zbyt licznych przedsięwzięć konserwatorskich, do niekonsekwentnych niektórych decyzji, ale równie krytycznie odnosi się do niskiego standardu współczesnych działań architektonicznych.

Ogólnie należy stwierdzić, że praca Alana Dobby'ego stanowi cenne źródło informacji dla wszystkich zainteresowanych ruchem konserwatorskim.

Halina Orlińska

racji głównych ilustracji oraz katalogów, w których je odnotowano poczynając od Brediusa (1895) lub Valentinera (1909), a kończąc na katalogu Hoetinka (1977). Właściwe informacje zgrupowano w trzech częściach: dane techniczne, dane historyczne oraz ikonografia i styl opisywanego obrazu, a zamykają je obfite przypisy. Badania ikonologiczne przeprowadzili: A. B. de Vries — wieloletni (do 1970 r.) dyrektor Mauritshuis (analiza formalna) i M. Tóth-Ubbens — pracownica muzeum, autorka wielu publikacji o sztuce XVI i XVII w., w tym także o dziełach Rembrandta (analiza ikonograficzna). Każde opracowanie rozpoczyna się szczegółowym opisem przedstawienia, po czym podane są informacje o przedstawionym przez artystę zdarzeniu. Ich obfitość i precyzja jest wręcz imponująca. Co prawda ustalenie składu zespołu chirurgów asystujących drowi Tulpowi nie sprawiło Autorce większych trudności, nazwiska ich figurują na obrazie i znane są już z osiemnastowiecznych publikacji, ale udało się nawet z dużym prawdopodobieństwem ustalić nazwisko sekcjonowanego skazańca (Adriaan Adriaansz 't Kint) i datę jego egzekucji (31.I.1632). Trudno oczywiście ten i podobne fakty uznać za oryginalne osiągnięcia M. Tóth-Ubbens. Należy jednak zdać sobie sprawę, że zebranie tych z natury rzeczy rozproszonych informacji i po twórczej syntezie skompletowanie ich w zwięzłe, spójne opracowanie wymagało wielkiego nakładu pracy. Dalej Autorka poddaje analizie typy i symbole ikonograficzne i korzystając z wyników badań fizykochemicznych prostuje niektóre dotychczasowe poglądy bądź je uzasadnia. Za przykład niech posłuży obraz *Bathsheba*, w literaturze przedmiotu znany raczej jako *Zuzanna w kąpielu*. M. in. za trafnością drugiego tytułu miała przemawiać męska głowa wyglądająca z listowia. Niekoniecznie jednak musi to być jeden z podglądających starców. Równie dobrze może to być posłaniec z listem Dawida, tym bardziej że Rembrandtowi znane były trzy szychy Buytewecha poświęcone Bathshebie (*Toaletta Bathsheby*, *Bathsheba odbierająca list Dawida* i *Bathsheba czytająca list Dawida*), a ikonografia i kompozycja tego pierwszego — zdaniem Autorki — miała wpływ na ten obraz. Reszta wątpliwości rozwiązywała badania fizykochemiczne, bowiem okazało się, że głowę domalowano na doszukowane listwie, a te same badania wykazały, że Rembrandt nie miał z tym nic wspólnego. Obrazy Rembrandta nie są wolne od symboliki. Przykładowo dr Tulp, być może na własne życzenie, sportretowany jest jako Vesalius redivivus. W opracowaniu poddano także analizie uleganie przez Rembrandta cudnym wzorom kompozycyjnym i proces ich przetwarzania. Tworząc *Bathshebę* korzystał ze wspomnianych szychów oraz twórczości

Lastmana. Kompozycja *Lekcji anatomii...* sugeruje związki z *Pijanym chłopem* Brouwera i *Daniną* Rubensa.

Od wskazania błędów kompozycyjnych i perspektywicznych, jakie popełniał czasami Rembrandt, rozpoczyna A. B. de Vries ocenę realizacji przedsięwzięcia. Tworząc *Lekcję anatomii...* popełnił je malując zwłoki i sprzety. Na uwagę natomiast zasługuje wierność sportretowania chirurgów. Dowodzi to porównanie obrazu z innymi, zachowanymi portretami słuchaczy lekcji. W dalszej części następują oceny innych środków artystycznego wyrazu — barwności, odpowiadającej obrazom Rembrandta znanymi z innych kolekcji (*Bathsheba — Tobiasz i anioł* z Muzeum Luwru), konstruowania głębi etc. Docenić należy rzetelność Autorów publikacji. Nie ograniczają się tylko do przedstawienia poglądów, do których sami się przychylają lub je formułują, ale lojalnie przedstawiają opinie odmienne wraz z uzasadniającymi je argumentami. Nie uciekają też od akcentów polemicznych. Ze sporą dozą nieufności podchodzą zwłaszcza do wyników cudzych analiz, w historii sztuki zaliczanych czasami do tzw. III etapu badań ikonologicznych — przykładowo, do poszukiwania związków między powszechnym wtedy w Holandii kalwinizmem a atmosferą podziwu dla medycyny i wpływem tychże na ukształtowanie się poglądów Rembrandta na anatomie. Szczególnie chłodno oceniają interpretacje balansujące na pograniczu spekulacji. Przytaczają je co prawda w tekście, lecz zaopatrują w komentarz pod własnym adresem, najlepiej zrobiliby ograniczając się do opisu tego, co widać na obrazie, rezygnując z przedstawiania interpretacji (s. 101).

Równie pracochłonne okazało się drugie zadanie M. Tóth-Ubbens-tj. ustalenie dzieł poszczególnych obrazów. Otwiera je każdorazowo szczegółowe przedstawienie drogi dzieła do zbiorów Mauritshuis, podsumowane dalej skrótowym zestawieniem kolekcji, przez które się przewinęło, po czym następuje prezentacja dawnych ocen i opinii o ich wartości artystycznej. Wszystko to jest bogato ilustrowane reprodukcjami rejestrujących to dokumentów bądź cytatai z nich. Swoją drogą należy pozazdrościć Holendrom bogactwa archiwów i zbiorów bibliotecznych, nie dotkniętych niszczącym zębem wojny. A przecież nie wszędzie, mimo imponującego nakładu pracy Autorki, można było uzupełnić luki w wiedzy o cyrkulacji badanych dzieł. W jednym tylko wypadku (*Homer*) udało się dotrzeć do dokumentów informujących o osobie kolekcjonera, który nabył obraz bezpośrednio od samego Rembrandta. Informacje o dziejach *Lekcji anatomii...* są już bardziej fragmentaryczne. Co prawda epigram Barlaeusza z 1639 r. informuje o obrazie przedstawiającym sekcjonującego Tulpa (nie podając jednak autora dzieła), ale następna informacja, jeżeli nie liczyć quasi-dokumentacji dawnych konserwacji, pochodzi dopiero z 1828 r., kiedy to dzieło wystawiono na aukcję, a następnie nabyto do zbiorów Mauritshuis. Zreprodukowany w recenzowanej pracy plakat obwieszający aukcję — to pierwszy dokument przypisujący obraz Rembrandtowi. Pierwsze informacje o *Bathshebie* pochodzą dopiero z 1758 r., kiedy to obraz pojawił się na aukcji w Antwerpii. Ostatecznie, w 1768 r. wzbogacił kolekcję Stadhoudera. *Pieśń pochwalna Symeona*, sygnowana monogramem Rembrandta i datowana na 1631 r., w sporządzonym w 1632 r. inwentarzu kolekcji Fredericka Henry'ego przypisywana jest Rembrandtowi lub Lievenszowi. Dla czterech obrazów (I, V, VII i VIII) początek ciągu bezdyskusyjnych informacji w zasadzie wyznaczają dopiero daty włączenia ich do kolekcji Stadhoudera. W posiadaniu królewskim pozostawały do 1822 r., tj. do włączenia ich w zbiory Mauritshuis, z przzerwą na lata 1795—1815, kiedy to wywieziono je do Francji wraz z całą kolekcją liczącą 120 obrazów. Siedem dalszych (III, IV, X, XI, XIII, 1 i 2) zdeponował w Mauritshuis, a następnie zapisał je muzeum w testamencie Bredius. *Studium śmiejącego się mężczyzny* i *Portret siwowłosego* nadto od paryskich marszandów, a *Autoportret starego Rembrandta* trafił do Mauritshuis najpóźniej, bo dopiero w 1947 r. z Rijksmuseum.

Informacji o swych dziejach dostarczają także same obrazy. W warstwie barwnej *Lekcji anatomii...* odkryto małe otworki o uniesionych krawędziach, o średnicy 0,1—1 mm. W partiach obficie potraktowanych bielą ołowiową kraterów tych brak. Tego typu uszkodzenia spotyka się w świeżych malowidłach poddawanych podwyższonej temperaturze, np. w gwałtownie podsuszanych fałszyfikatach. W wyniku przeprowadzonych badań ustalono, że z początku zawieszony był nad kominkiem i w efekcie tego przegrzany. Dolna jego część ucierpiała także w czasie pożaru w 1723 r. Podobne zjawisko odnotowano swego czasu w *Autoportrecie* Rembrandta należącym do nowojorskiej Frick Collection, także niegdyś przegrzanym. *Bathshebie* ktoś wyrównał zaokrąglenia podobrazia, dosztukował listwę o szerokości 4 cm i uzupełnił na niej malowidło. Badania stylozawcze i fizykochemiczne wykazały, że z pewnością nie zrobił tego Rembrandt. Równie pewne jest, że dokonano tego przed 1758 r., z tego bowiem czasu pochodzą pierwsze informacje o obrazie. Na podstawie badań dendro-

chronologicznych stwierdzono, że listwa pochodzi z innego dębu, lecz daty jego powalenia nie udało się ustalić. Aczkolwiek domalowo wykonano innymi farbami, wyniki analiz fizykochemicznych dopuszczają uznanie uzupełnienia za współczesne obrazowi. *Saula i Dawida* przecięto, wstawiono fragment innego starego obrazu, po czym złączono w całość. *Lekcję anatomii...* uzupełniono już w warsztacie Rembrandta. Jacob Colevelt najwidoczniej wyraził spóźnione życzenie dołączenia go do grupy sportretowanych chirurgów, kiedy Rembrandt kończył już pracę. Wciśnięto go więc w róg kompozycji. Uzupełnienie to odbiega od reszty obrazu sposobem i klasą malowania. Auto:zy przyjmują, że prawdopodobnie jego autorem był J. Backer, pierwszy amsterdamski uczeń Rembrandta. Do 1951 r. obraz ten nosił także przmalowania i przemalowania z 1780 r. — ślady ówczesnych zabiegów konserwatorskich.

Te i inne badania techniczne przeprowadzał trzy-, a niekiedy i siedmioosobowy zespół ekspertów, na czele którego stał W. Froentjes, profesor kryminalistyki Uniwersytetu w Leiden, a w latach 1945—1974 dyrektor Laboratorium Kryminalistyki Ministerstwa Sprawiedliwości w Holandii. Znacząco przedmiotu nie trzeba bliżej przedstawiać tej postaci. Ostatni to już żyjący i czynny naukowiec do ekspertów, którzy opiniowali w pamiętnej sprawie van Meegeena. Samo więc nazwisko kierującego zespołem wydaje się wystarczać za świadectwo jakości pracy. Asystowali mu: L. Kuiper — główny konserwator malarstwa Rijksmuseum (poprzednio Mauritshuis) i W. Verschuren z Laboratorium Kryminalistyki w Rijswijk oraz, w razie potrzeby, czterech innych pracowników tego Laboratorium.

Opis badań podzielono na dwie części. Na pierwszą z nich składają się wyniki badań poszczególnych obrazów omówione według stałego modelu dla wszystkich szesnastu obrazów. Otwierają one część merytoryczną każdego rozdziału. Rozpoczyna je charakterystyka podobrazia — grubość i typ drewna, splot płótna, uszkodzenia, naprawy etc. Dalej poznajemy wyniki oględzin z użyciem różnie emitowanych promieni, w kolejności: ultrafiolet, podczerwień i promienie Rtg. Poniżej zamieszczone są wyniki obserwacji mikroskopowych (krakelury, analiza stratygraficzna, próba identyfikacji pigmentów etc.) oraz fizykochemicznych badań farb, a całość zamykają wyniki badań sygnatur i dat. Część drugą zawarto w dwóch dodatkach. W pierwszym przedstawiono stosowane metody i przebieg badań, w kolejności:

1) metody fizyczne — badania i fotografowanie z wykorzystaniem promieni UV, IR i Rtg oraz oględziny mikroskopowe;

2) badania identyfikacyjne materiałów malarskich — pobieranie próbek, badania mikroskopowe, mikrochemiczne, rentgenowska analiza dyfrakcyjna, spektrografia emisyjna i badania dendrochronologiczne.

W dodatku drugim (dwie części) poznajemy wyniki badań przedstawione w formie tabelarycznego zestawienia: tytuł obrazu, podobrazia, zaprawa, imprimatura, podmalowanie, pigmenty warstwy zewnętrznej, pierwiastki śladowe w bieli ołowiowej, badania Rtg i ujawnione informacje szczególne.

Fotografie rentgenowskie wykonywano na błonach Structurix — D. 7 (Gevaert) o wymiarach 30×40 cm. Promienie Rtg emitowano pod napięciem 5-200 kV i natężeniem 5-10 mA, z preferencją parametrów 55 kV i 10 mA. Przeprowadzono je dla poznania struktury obrazów oraz ujawnienia śladów zmian kompozycji pierwotnej. W toku interpretacji radiogramów wykorzystano wyniki badań mikrochemicznych i mikroskopowych. Ponadto promienie Rtg stosowano do ujawnienia uszkodzeń i śladów napraw, jakie obrazy mogły przejść w przeszłości, oraz poznania splotu płótna. Splot płótna ustalono określając liczbę nitów wątku i osnowy na powierzchni kwadratu o boku 5 cm. Na obrazach większych rozmiarów wyznaczano do obliczeń sześć takich kwadratów, zaś na mniejszych — cztery, reprezentacyjnie dla całej powierzchni obrazu. Obliczenia powtarzano kilka razy, a średnie wyniki dzielono przez 5 i zaokrąglano w górę lub w dół. Cztery obrazy namalowane na drewnianych podobrazach przebadano także przy użyciu elektronowej radiografii emisyjnej. Powierzchnię takiego obrazu napromieniano twardymi promieniami Rtg, emitowanymi pod napięciem 200 kV. Uzyskane wyniki zawiody jednak ekspertów, dostarczając zdecydowanie mniej informacji niż standardowe badania radiograficzne. M. in. nie ujawniono tą drogą pentimenti na *Andromedzie*, które odkryto z użyciem miękkich promieni Rtg. Zawiody także wyniki badań z użyciem promieni nadfioletowych (fluorescencja i ultrafiolet odbity) emitowanych metodą standardową przez analityczną lampę kwarcową w paśmie 366 nm. Oczekiwano obszernych informacji o przemalowaniach i retuszach, tymczasem silna fluorescencja werniksów oraz zanieczyszczenia powierzchni obrazów praktycznie postawiły pod znakiem zapytania przydatność wyników. Eksperti bardzo liczyli na wyniki tych badań, zwłaszcza w odniesieniu do sygnatur, któ-

re — jak było wiadomo w wypadku niektórych obrazów i jak należało przypuszczać w wypadku pozostałych — były w przeszłości przerabiane, „poprawiane” lub wręcz domalowywane. Niedostatek ten znacznie wynagrodziły wyniki badań z użyciem podczerwieni, które ponadto pomogły w wykryciu zmian oryginalnej kompozycji, uszkodzeń i śladów prac konserwatorskich, posiłkując niejako badania z użyciem promieni Rtg. Badania w podczerwieni wykonywano przy użyciu przetwornika obrazu podczerwonego. Ponadto wykonywano fotografie w podczerwieni stosując uczulony na podczerwień film „Polaroid” oraz zasilaną podwyższonym napięciem 250 W żarówkę jako źródło promieniowania. Pomocniczo posługiwano się także reflektografią w podczerwieni. Powierzchnię obrazu poddawano oglądzinom przy użyciu stereomikroskopu (Zeiss) z zastosowaniem powiększeń 10—40x. Mikroskop ten stosowano także do analizy farb, drewna, płótna i papieru w świetle odbitym lub przechodzącym z zastosowaniem powiększeń 10—400x. Szlify wykonywano z balsamu kanadyjskiego — roztwór w kwasie lub toluenie. Kryterium identyfikacji pigmentów stanowiły: kolor, wielkość ziarna, jego kształt i struktura oraz dwójłomność. Ponadto przeprowadzono badania porównawcze, a za potrzebny do tego celu materiał posłużyły pigmenty z kolekcji Hafkenschaida.

Uzupełnieniem identyfikacji mikroskopowej w odniesieniu do ochry, smalty, czerwieni kostnej, brunatu kolońskiego, kredy i lazurytu były analizy termiczne — wyżarzenia na płytce platynowej. Pigmenty badano także z wykorzystaniem rentgenowskiej analizy strukturalnej i spektrofotografii emisyjnej. Analizę dyfrakcyjną przeprowadzono według systemu Debije-Scherera, przy użyciu generatora PW 1009 Philips z tubą dyfrakcyjną 1 kW (40 kV — 25 mA), lampą monochromatyczną o anodzie Cu (promieniowanie K alfa) i wysokokątnymi kamerami Debije-Scherera. Brak niestety bliższych danych o sposobie przygotowania próbek do badań, poza podaniem ich wielkości (0,1—0,01 mg). Próbkę do analizy spektralnej (1—0,02 mg) po oczyszczeniu z werniksu i wprowadzeniu do elektrody Ringsdorffa pokrywano sproszkowanym grafitem. Wzbudzenie łukiem prądu stałego odbywało się w powietrzu lub mieszaninie równoczęściowej argonu i tlenu, mieszczce Schontaga. Stosowano Hilger Medium Quartz Spektrograph E 498 z generatorem RUS i nastawnikiem (8 A). Badano metodą warstwy katodowej z obrazem na szczelinie. O zastosowaniu analizy dyfrakcyjnej, jak wynika z recenzowanej pracy, zdecydowała poręczność badawcza. Pozwala ona bowiem bezpośrednio na dokładne zidentyfikowanie większości pigmentów, domieszek i pierwiastków śladowych przy równoczesnej niezniszczalności próbek. Mieszanie pigmentów zmusiło do sięgnięcia po spektrografii emisyjną.

Szkoda, że nie przebadano spoiw. Problem ten, a zwłaszcza stosowanie żywic przez Rembrandta nadal budzi wiele kontrowersji. Autorzy w przypisach odsyłają w tym zakresie do opisów badań H. Kuhna. Nie łagodzi to jednak niedosytu czytelnika. Kuhn przeprowadzał analityczne badania gruntów stosowanych przez Rembrandta i tylko przy tej okazji przeprowadził analizy substancji wiążących, zresztą — co przyznają sami Autorzy — dość pobieżne. Wyniki analiz gruntów, przeprowadzone przez Kuhna, ponadto nie budzą miejscami zaufania z powodu niedochowania przez niego rzetelności metodycznej. Przykładowo, z *Bathsheby* pobrał on próbki niewłaściwie, bo z domontowanej listwy, a przecież badania wykluczyły udział Rembrandta w uzupełnieniu maledwidła dokonanych innymi farbami. Te i podobne wątpliwości skutecznie wyjaśniłoby poszerzenie badań chemicznych analizami spoiw, nie mówiąc już o tym, jak bardzo praca zyskałaby pod względem poznawczym.

Zważywszy na możliwości, jakimi dysponowali eksperci (aparatura i personel Laboratorium w Rijswijk), katalog zastosowanych przez nich metod robi skromne wrażenie. Dalsza lektura pracy skłania do przyjęcia, że Autorzy przedstawiają tylko główne techniki, które dostarczyły znaczących wyników, co nie oznacza, że nie sięgali po inne. Do zróżnicowania bieli ołowiowych posłużyli się przecież spektrometrem fluorescencji rentgenowskiej. Rezygnację z neutronowej analizy aktywacyjnej i absorpcyjnej spektrometrii atomowej do badań pierwiastków śladowych (miedź, cyna i srebra) uzasadniają dwojako. Po pierwsze pierwiastki te spotyka się w bieli ołowiowej do połowy XIX w., więc tą drogą nie udałoby się odróżnić farb Rembrandta od środków kryjących, stosowanych przez dawnych konserwatorów. Po drugie zaawansowanie prowadzonych obecnie badań podstawowych, zmierzających do ustalenia proporcji domieszek tych trzech pierwiastków relatywnie do miejsca i czasu wyprodukowania bieli ołowiowej, nie zawsze upoważnia do stosowania ich wyników w praktyce. Tłumaczenie to wydaje się przekonywujące i wskazujące ponadto na ekonomiczność badań, momentami zresztą wręcz zaskakującą. Przykładowo w 1951 r. przeprowadzono badania *Lekcji anatomii ...*, w tym oczywiście badania w podczerwieni.

Lektura pracy skłania do przyjęcia, że w związku z tym eksperci nie poddali tego obrazu ponownym badaniom z użyciem promieni

IR, bo w rozdziale VI powołują się tylko na wyniki badań z 1951 r. Czytelnik nie znajdzie w pracy informacji o badaniach w widzialnym zakresie światła (skupione wiązki światła emitowane pod różnym kątem, światło monochromatyczne etc.), tak eksponowanych w opracowaniach innych placówek, np. Laboratorium Muzeum Luwru. Nawet reprodukcją makrofotografie wybranych fragmentów obrazów, Autorzy ograniczają się jedynie do podania wielkości powiększenia, nie informując o reszcie parametrów. Trudno przy tym dociec, czy Autorzy uznali za zbędne podawanie tego typu informacji, czy też wręcz nie darzą zaufaniem ich przydatności lub wartości naukowej.

W świetle powyższych badań ciekawie rysuje się technika malarska Rembrandta — ewoluująca w kierunku zawięzającym. Rembrandt rozpoczął od 14 pigmentów i barwników, a to: bieli ołowiowej, kredy, żółtej, brunatnej i palonej ochry, cynobru, malachitu, żółceni ołowiowo-cynowej, umbrы, brunatu kolońskiego, czerni kostnej i węglowo-drzewnej, smalty i czerwonych laków. W *Pieśni pochwalnej Symeona* odkryto 12 pigmentów, zaledwie po 6 w *Homerze i Autoportrecie starego Rembrandta*. W bieli ołowiowej (grube, okrągłe ziarna) w większości obrazów odkryto obecność węgla ołowiowego w ilości 20—40%. Rembrandt posługiwał się bielą ołowiową gorszej jakości, tzw. lootwitem, zawierającym znaczną (ok. 25%) domieszkę kredy. Warto tu przypomnieć, że taki sam Hollands lootwit odkryto podczas badań *Strazy nocnej*. W tym samym czasie stosowano także biel ołowiową wyższej jakości, tzw. Schulpwit, o muszolkowatym, drobnym ziarnie, bez domieszki węgla wapnia w ilościach znaczących, tj. poniżej przyjętego 10% progu. W bieli kwiatów *Andromedy*, ku swemu zaskoczeniu, eksperci odkryli kredę jako pigment barwiący. Przyjęli, że stanowiła ona substrat dla żółtego barwnika, który wyblakł z upływem czasu. Barwy żółtej zasadniczo dostarczały ochry o szerokiej gamie odcieni. Ponadto w pięciu obrazach (V, VII, VIII, XI i XII) zidentyfikowano żółcień ołowiowo-cynową (Pb₂SnO₄), do 1940 r., tj. do czasu odkrycia go w dawnych obrazach przez Jacobiego, pigment mylonny z massikotem (tlenkiem ołowianym). Czerwień wszystkich obrazów — to ochra palona. Ponadto w sześciu wykryto cynober (II, III, V, VI, VIII, IX), stosowany delikatnie w modelunku okolic oczu, uszu i biżuterii, pokrywany czasami jeszcze czerwonym lakiem. Błękitny — to przede wszystkim oszczędnie stosowany lazuryt miedziowy, a w dwóch obrazach także smalta (V i XI). W żadnym z obrazów nie znaleziono ultramaryny (lapis lazuli), drogiego, ale popularnego wtedy pigmentu niebieskiego. Zielen — to malachit, zaś brązy — to ochry i umbra. Do laserunków stosował Rembrandt brunat kasselski i koloński. Obecność fosforanu wapnia pozwoliła na zidentyfikowanie czerni kostnej, a tu i ówdzie za pomocą mikroskopu odkryto drobiny czerni węglowo-drzewnej. Z trzynastu obrazów, zidentyfikowanych jako dzieła Rembrandta, sześć namalowano na płycie dębowej, jeden na płycie miedzianej i sześć na płótnie. Drzewa, które dostarczyły materiału na podobrazia, powalono w latach: 1569 (III), 1589 (V), 1595 (I) i 1603 (IV). W pozostałych dwóch przypadkach nie udało się tego ustalić. Do *Studium śmiejącego się mężczyzny* za podobrazie posłużyła płyta miedziana o grubości ±1 mm. Ewolucję odnotowano także w doborze płótna na podobrazie. Najdrobniejszy splot odnotowano w najstarszym z obrazów namalowanych na płótnie, tj. *Lekcji anatomii...* — 18 nitok wątku na 15 nitok osnowy na 1 cm². Pozostałe obrazy namalowano na płótnach o splotach: 11×13 (IX), 14×12 (X), 14×14 (XI), 13×12 (XII) i 11×14 (XIII). Ewolucja to chyba niezamierzona, lecz spowodowana warunkami rynkowymi, bo podobne zjawisko odkryto w wielu siedemnastowiecznych obrazach przebadanych w Central Museum w Utrechtcie.

Płyty drewniane pokrywał Rembrandt bardzo cienko gruntem kredowo-klejowym. Trzon zaprawy płócien — to biel ołowiowa, a jej różne, potrzebne zabarwienie uzyskiwał Rembrandt dodatkami ochry, umbrы i czerni kostnej. Podobrazie miedziane zagruntował mieszaniną bieli ołowiowej i kredy. Tak przygotowane podobrazie pokrył warstwą pośrednią ze złotej folii. Odkrycie tego nie było zaskoczeniem dla ekspertów, bowiem wcześniej podobny fakt stwierdzono podczas badania również namalowanych na miedzi: *Autoportretu* (Sztokholm) i *Matki Rembrandta* (Salzburg). Podobrazia drewniane pokrywał Rembrandt imprimiturą z bieli ołowiowej, a niekiedy także i brunatu kolońskiego, przy czym ta ostatnia stanowi zazwyczaj również podmalowanie. W obrazach na płótnie, zdaniem ekspertów, warstwy pośrednie pełnią także funkcję drugiego gruntu. Podmalowanie — to zazwyczaj biel ołowiowa, ochry, umbra, brunat koloński (także i pod jasnymi płamami postaci), sadza, czerń kostna i laki roślinne. *Autoportret młodego Rembrandta* podmalowany jest jedynie bielą ołowiową. Wyniki badań zmuszają do zrewidowania utrwalonego poglądu o mnogości autorskich przeróbek w obrazach Rembrandta. W *Lekcji anatomii...* pentimenti ograniczają się do niewielkiej zmiany pozycji jednego z chirurgów, zamalowania kapelusza jednego z nich i prze-malowania kapelusza samego Tulpa oraz obniżenie głowy i piersi sekcjonowanych zwłok. Ponadto niewielkie pentimenti odkryto

w czterech dalszych obrazach (III, IV, X i XIII). Także pogląd o czystym stosowaniu szpachli nie znalazł pokrycia w wynikach badań. Ślady takie odkryto bowiem tylko w *Homerze*. Często natomiast, malując brody, wąsy i kontury roślinności, złośliw Rembrandt trzonkiem pędzla (II, IV—VI i XI). Inna opinia, o mnogości impastów w obrazach Rembrandta, nie znalazła żadnego odbicia w recenzowanej pracy, bowiem Autorzy niewiele niestety piszą o badaniach faktury obrazu, ograniczając się w zasadzie do podania opisu uszkodzeń, w tym m.in. krakelur. Opis tych ostatnich razi ogólnością i brakiem pogłębionej analizy. A przecież wyniki dotychczasowych obserwacji i badań jednoznacznie dowodzą związków technologii i technik malarskich z ukształtowaniem krakelur. Dość często eksperci przeprowadzający badania fizykochemiczne wyniki swych badań ograniczają wieloma warunkami i zastrzeżeniami. Jest to ostrożność uzasadniona. Nadal zbyt mało wiemy o przebiegu i skutkach procesów fizykochemicznych zachodzących w obrazach. Charakter przedmiotu badań (bezcenne dzieła sztuki) także zazwyczaj zawęża możliwości ekspertów. Tak było i w tym wypadku. Z drugiej strony, jeżeli wyniki badań technicznych pozwalają na więcej niż jedną interpretację, niepodanie wszystkich grozi przełamaniem wyników badań kompleksowych. Należy się bowiem spodziewać, że historycy sztuki przyjmą tę interpretację, która będzie zgodna z wynikami ich badań lub hipotezami. By tego uniknąć Autorzy, tak w opisie badań fizykochemicznych, jak i w przedstawieniu wyników badań poszczególnych obrazów, podawali wszystkie możliwe interpretacje. Ta niejednoznaczność wyników sprawi zapewne zawód czytelnikom — historykom sztuki i nic dziwnego, bo — jak wynika z samego opracowania — zawiedzeni byli także historycy sztuki zaangażowani w badania. Względem metodologiczne skłaniają jednak do poparcia przyjętego rozwiązania w całej rozciągłości.

Z pewnością najmniej zadowolą czytelników wyniki badań sygnatur i dat, w jakie zaopatrzone było dziewięć na szesnaście przebadanych obrazów, tj. z wyjątkiem obrazów nr: I—IV, XI i 1—2. Bo też badania te przysporzyły ekspertom najwięcej trudności. Mikroskopowe oględziny znacznie utrudniało „osłepnięcie” werniksów. Szkoda, że eksperci nie zaryzykowali zdjęcia werniksów w okolicach sygnatur. Charakter i zakres badań w pełni ich do tego upoważniał. Badania w promieniach podczerwonych częściowo zniwelowały ten brak. Ich wyniki zmuszają do zrewidowania dotychczasowych opinii o sygnaturach Rembrandta. Rzekomo własnoręczne podpisy artysty widniejące na licach obrazów, jak się okazało, obecną konfigurację uzyskały w toku dawnych zabiegów konserwatorskich, sprowadzających się zazwyczaj do przemalowania sygnatur dla ich „poprawienia”. Pierwszym sygnałem były badania *Lekcji anatomii...* przeprowadzone w 1951 r. Okazało się, że pod zewnętrzną sygnaturą kryje się druga, właściwa, jak należało przypuszczać. Po sporządzeniu dokumentacji przemalowania usunięto. Wyniki obecnych badań potwierdziły, że nie był to wypadek odosobniony. Sygnatura *Bathsheby*, dotychczas uchodząca za bezspornie autentyczną, wręcz „doskonałą” (*einwandfrei signiert*), spoczywa, jak się okazało, na domontowanej listwie. Z pewnością sygnatury przebadanych obrazów pochodzą z XVII lub XVIII w. Wskazują na to badania fizykochemiczne, analizy krakelur etc. Na to, czy napisał je sam Rembrandt, mogłyby jednak odpowiedzieć jedynie badania grafizmu, a tych nie przeprowadzono. Autorzy tłumaczą się brakiem materiału porównawczego godnego zaufania. Zrozumiałe, że wyniki własnych badań mogły w nich wzbudzić nieufność wobec autentyczności sygnatur na innych obrazach przypisywanych Rembrandtowi. Ponadto Holandia nie dysponuje ekspertem pisma specjalizującym się w identyfikacji sygnatur, a tylko taki ekspert — przynajmniej Autorzy — byłby zdolny do przeprowadzenia pismoznawczej analizy wstępnej materiału porównawczego i identyfikacji grafizmu. Na to, by zlecić takie badania pismoznawcy nie zorientowanemu w problematyce malarskich wypowiedzi pisemnych, eksperci widocznie nie mogli się zdobyć i pozostawili kwestię otwartą. Trzeba pochwalić tę decyzję. Każda pomyłka — a ryzyko było spore — dzięki randze całości przedsięwzięcia mogłaby negatywnie zaważyć na przyszłych ekspertyzach sygnatur Rembrandta, zwłaszcza przeprowadzanych w innych ośrodkach.

Z przedstawionych we wprowadzeniu celów badawczych nie wynika, żeby Autorzy postawili sobie zadanie zweryfikowania autentyczności badanych obrazów. Jedyny cel, jaki wyznaczili sobie eksperci

to uzyskanie i skompletowanie maksimum informacji o wymienionych na wstępie obrazach, spośród których autentyczność darowizny Brediusa i obrazu nr 3 była dyskusyjna. Trudno dociec, czy opinie o autentyczności, jakie ostatecznie wystawili, to efekt uboczny ich pracy, czy też takie przedstawienie zadań na wstępie należy uznać za kokieteryję Autorów. W konkluzji orzekli, że dotychczasowa atrybucja jest trafna w jedenastu wypadkach, a obrazy nr III i IX najprawdopodobniej również zostały namalowane przez Rembrandta. *Studium starej kobiety* uznano za siedemnastowieczną kopię obrazu *Matka Rembrandta*, *Minerwę* za obraz namalowany w kręgu Rembrandta — prawdopodobnie przez Hendricka Pota, zaś *Odpooczynek podróżnych*, zaopatrzony w rzekomą sygnaturę Rembrandta, za osiemnastowieczny pastisz. W literaturze za dyskusyjną uchodziła także atrybucja *Studium śmiejącego się mężczyzny*. Zdaniem Autorów wyniki badań, zwłaszcza badań technicznych, najzupełniej upoważniają do przyjęcia autorstwa Rembrandta. Mimo to w ostatnim katalogu Mauritshuis (1977) *Studium...* oraz *Saula i Dawida* określa Hoetink jako obrazy, których atrybucja nie jest powszechnie akceptowana.

Zdziwić może długotrwałość realizacji przedsięwzięcia, tj. 10-letni okres, rozpoczęty w 1968 r. podjęciem badań technicznych (w zasadzie ukończonych w 1970 r.) i zakończony wydaniem pracy w 1978 r. Na przedłużenie prac wpłynęły perturbacje organizacyjne (zmiana na stanowisku dyrektora Mauritshuis) i choroba inicjatora badań — dra A. B. de Vriessa. Sporo czasu pochłonęły także prace redakcyjne i wydawnicze. Tu godzi się zwrócić uwagę na staranność prac edytorskich (D. B. Hensbrock — van der Poel). Dzięki pomocy 22 instytucji, które dostarczyły lub wykonały fotografie, książkę obficie zilustrowano, co czyni z tej parexcellence pozycji naukowej publikację albumową, starannie opracowaną w płótno i obłożoną barwną, lakierowaną obwolutą z reprodukcją *Autoportretu starego Rembrandta* na licu i przedstawieniem Autorów na skrzydełkach. W książce znajduje się 19 reprodukcji barwnych (13 obrazów przypisanych ostatecznie Rembrandtowi, niektórych ich fragmentów oraz dwóch — stanowczo za mało — mikrofotografii pigmentów) i 169 reprodukcji czarno-białych. Te ostatnie, podobnie jak i całą pracę, uporządkowano według stałego schematu. Na wstępie każdego rozdziału prezentowana jest czarno-biała reprodukcja omawianego obrazu o formacie około 16 × 22 cm. Osobno zilustrowane są badania techniczne, w kolejności: fotografia obrazu w promieniach Rtg (55 kV, 10 mA — zreprodukowano także ciekawsze fragmenty), fluorescencja lica wzbudzana ultrafioletem, lico obrazu w promieniach IR (niekiedy także reflektogramy IR), makrofotografie krakelur oraz fotografie sygnatur i dat. Części zatytułowane *Dane historyczne oraz Ikonografia i styl* zilustrowano fotografiami dawnych dokumentów związanych z dziełem, roboczych szkiców, grafik, cudzych dzieł o tej samej tematyce oraz dzieł, na których Rembrandt wzorował się bądź wywarły na niego wpływ, albo na które wpływ wywarły dzieła Rembrandta. Reprodukcje barwne włączono do wprowadzenia. Dodatków nie zilustrowano, a szkoda, bo zreprodukowane spektrogramów i dyfraktogramów mogłoby pomóc w przeprowadzeniu ewentualnych badań porównawczych w innych ośrodkach.

Podsumowując, otrzymaliśmy tom omalże kompletnych informacji o trzynastu obrazach Rembrandta. Sposób uzyskania i skompletowania tych informacji powinien posłużyć za wzór wszelkich tego typu przedsięwzięć. Obfitość materiału, zrównoważenie sądów i budząca zaufanie strona metodologiczna badań technicznych zapewne uczyni z tej pracy jeden z podręczników niezbędnych dla historyków sztuki, a przede wszystkim konserwatorów. Z pewnością jednak stanie temu na przeszkodzie stanowczo za niski nakład — 1250 numerowanych i rejestrowanych egzemplarzy. Ten ostatni fakt wskazywałby na celowe ograniczenie nakładu, w którego kosztach, zapewne dlatego, partycypowało aż pięć instytucji. Byłby to jeszcze jeden przykład na chyba przesadnie mocno zakorzenioną wśród konserwatorów obawę przed skutkami wniknięcia przez osoby niepowołane, np. fałszerzy dzieł sztuki, w tajniki ich wiedzy i możliwości? Kryminalistyce znane są takie wypadki, np. casus van Meegerena. Absolutnie nie usprawiedliwiają one jednak tak daleko posuniętej ostrożności, której skutki rykoszetem trafić mogą w samych konserwatorów, znaczenie utrudniając, im poszerzanie wiedzy teoretycznej i doskonalenie umiejętności

Tadeusz Widła