

Saša Glavan, Ljubljana

VPRAŠANJE REMBRANDTOVEGA AVTORSTVA SLIKE »MOŽ Z BRADO«*

Avtentičnost in datacije Rembrandtove bogate zapuščine risb in grafik ne puščajo odprtih dilem, predvsem po zaslugi dokumentirane evidence (zapustil je 350 jedkanic in 1300 risb¹), pri umetnikovem slikarskem opusu pa je predvsem avtentičnost mnogih slik še vedno vprašljiva. V inventarjih, pismih ali oporokah se omenja le približno 30 slik. Posredno je to tudi posledica izgube večine osebne korespondence, saj se je ohranilo vsega skupaj le sedem slikarjevih pisem.² Tako ne preseneča, da se je število Rembrandtu pripisanih slik spreminjalo iz kataloga v katalog³ in da so razprave o njihovi avtentičnosti že od nekdaj burile duhove. Rembrandt je namreč slikar, ki je bil izjemno uspešen še za časa svojega življenja, zato so ga posnemali in kopirali že njegovi sodobniki. Raziskave so pokazale, da je precej Rembrandtu pripisanih slik resda nastalo v njegovem ateljeju, vendar so delo njegovih učencev. Število ponaredkov je skladno z njegovo popularnostjo v naslednjih stoletjih naraščalo, še posebno v času romantike, ki je videla Rembrandta kot samotarskega, na robu družbe delujočega genija, ne le slikarja, pač pa Slikarja. Druga polovica šestdesetih let je bila na Nizozemskem v znamenju priprav na veliko Rembrandtovo razstavo ob 300. obletnici njegove smrti, tako da je spet stopil v ospredje problem avtentičnosti njegovega slikarskega opusa. V hotenju, da bi v kaos Rembrandtove zapuščine vnesli red, se je zbrala peščica najbolj priznanih nizozemskih umetnostnih zgodovinarjev, direktorjev muzejev in profesorjev. Leta 1968 so uradno za-

* Pričujoči članek je povzetek seminarske naloge, opravljene pod mentorstvom prof. Leva Menašaja.

¹ Marjan van der Meulen et al.: *The Rembrandt Documents*, New York 1979 (od tod citirano Meulen: *The Rembrandt Documents*), str. 12.

² William Grimes: An Enigma Sometimes Wrapped in a Fake, *The New York Times*, October 1st, 1995.

³ Prvi Rembrandtov katalog iz leta 1836, delo Johna Smitha, slikarju pripisuje 450 slik, konec stoletja izdana kataloga Wilhelma Bodeja in Valentinera vsebujeta 595 oziroma kar 700 slik. Domala standarden Brediusov katalog iz leta 1935 našteva 620 slik, njegova tretja izdaja, ki je izšla po Brediusovi smrti v reviziji H. Gersona, pa le še 421 slik.

čeli z delom, nastopajoč kot skupina z imenom *Rembrandt Research Project*. V prvi fazi dela, ki je trajala štiri leta, so člani skupine v parih potovali po svetu in na lastne oči pregledali vse dosegljive Rembrandtove slike, jih podrobno preiskali ter fotografirali. V naslednjih letih so zbrano gradivo uredili, raziskali in začeli izdajati v knjigah z naslovom *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Do danes so pod tem naslovom izšle tri knjige, prva leta 1982. Kronološko gledano, so z zadnjo prišli do leta 1642, v predvidoma zadnjih treh, ki jih nameravajo izdati do letos, pa bodo zajeli še naslednjih 27 let Rembrandtovega ustvarjanja. Osnovni seznam raziskanih slik so povzeli po Brediusovem katalogu, ki pa je v prvih treh knjigah RRP doživel temeljite spremembe. Rembrandtov zgodnji opus se je precej skrčil, reakcije strokovnjakov in seveda lastnikov prejšnjih Rembrandtov pa so bile po pričakovanju silovite.⁴ Kljub temu je večina muzejev sprejela izsledke RRP, teže pa so se z novim vrednotenjem njihove dragocene lastnine sprijaznili zasebni zbiralci.

RRP je uspel vzpostaviti vtis avtoritete, ki pa jo zadnje čase načenja precej polemik.⁵ Zapleta se tudi na Nizozemskem, kjer je položaj zaradi čustvenega naboja, ki spremlja vsako dogajanje okoli Rembrandta, še toliko bolj zapleten. V javnosti se je pojavila slika, ki bo, če bo obveljalo mnenje njenega lastnika in obenem tudi raziskovalca, da gre za prvo Rembrandtovo delo, precej spremenila podobo tega znanega slikarja. Portret svojega očeta Harmena Gerritsa van Rijna, ki še vedno nosi delovno naslov *Mož z brado*, naj bi Rembrandt začel slikati leta 1615, torej kar 19 let pred doslej znano umetniškovo prvo sliko *Kamenjanje sv. Štefana*, ki jo hranijo v Musée des Beaux Arts v Lyonu.

Geneza

Slika se je pojavila pred približno tremi leti in je bila tako rekoč kupljena na cesti. Za borih 6000 guldnov je prišla v last Edgarja Nordwina, po rodu Armenca, ki je večino življenja preživel v Moskvi.

⁴ Največ razburjenja so seveda prinesle tiste izločene slike, ki so prej veljale za vrhunce umetnikovega ustvarjanja (izstopata predvsem Poljski jezdec iz New Yorka in Berlinski Mož z zlato čelado).

⁵ Tako je *Metropolitan Museum of Art* zaradi izsledkov RRP sicer izločil 21 Rembrandtovih slik iz svoje bogate zbirke, glede na rezultate lastne raziskave pa so njegovi strokovnjaki zavrnil ugotovitev, da sta dve sliki iz tridesetih let, znani kot portreta Van Berestreyn, dela Rembrandtove delavnice in ne slikarja samega.

GRADIVO



1. *Mož z brado*, verjetno Rembrandt, začetek 17. stoletja, olje na platnu

Tam je delal kot novinar na področju kulture, na Nizozemskem, kjer živi zadnjih 12 let, pa se je preživljal kot trgovec z avtomobili. Nordwin je sliko ponudil v raziskavo nekaterim uglednim nizozemskim strokovnjakom za Rembrandta in institucijam s tega področja. Vsi so ga napotili k edini pravi avtoriteti na področju Rembrandtovega slikarstva, k RRP. Le-ta pa je z obrazložitvijo, da gre za le še eno v vrsti slik, ki jih ljudje množično prinašajo v upanju, da bi se izkazale za Rembrandtovo delo in tako dodale svoji tržni vrednosti nekaj ničel, sliko zavrnil in je ni želel sprejeti v raziskavo. Tako se je zahtevne raziskave vprašanja Rembrandtovega avtorstva slike lotil Edgar Nordwin sam. V Centralnem laboratoriju za raziskovanje predmetov umetnosti in znanosti v Amsterdamu so naredili mikrokemijsko analizo ter preiskavo s stereo in binokularnim mikroskopom. Profesor Maat iz Fotografskega laboratorija v Leidnu, ki se ukvarja z identifikacijo ljudi na fotografijah in slikah, je s primerjalno raziskavo omenjene slike in risbe Rembrandtovega očeta iz Ashmolean Museum iz Oxforda skušal ugotoviti, ali gre za isto osebo. Poskusili so tudi datirati sliko s pomočjo dendrologije, vendar je dr. Klein s hamburške katedre za biologijo lesa, ki je pri datiranju okvirjev sodeloval tudi pri RRP, zatrdil, da je okvir za takšno oceno premajhen.

Znanstveno zbrana dejstva pa so ravno tako kot pri večini Rembrandtovih slik dala premalo trdnih dokazov za nedvomno atribucijo slike mlademu Rembrandtu. Še vedno dopuščajo povsem različne interpretacije glede vprašanja avtorstva in tudi glede identitete upodobljenega moža. Pričujoči zapis ima namen osvetliti ta problem, med drugim tudi s predstavitvijo argumentov E. Nordwina, ki sliko pripisuje Rembrandtu, in dr. Ekkarta, direktorja Nizozemskega inštituta za umetnostnozgodovinsko dokumentacijo, ki je po priporočilu Ministrstva za izobraževanje, kulturo in znanost preučil zbrano gradivo in na podlagi le-tega ugotovil, da doslej zbrana dokumentacija ne daje dovolj argumentov, da bi lahko podprli Nordwinovo hipotezo.

Opis slike in laboratorijsko poročilo

Oljna slika na lanu, vpeta v okvir iz iglavca, upodablja starejšega moža z brado. Velikost platna je 53,5 x 70,4 cm. Določitev starosti moškega na sliki je težavna, po grobi oceni bi lahko imel med 50 in 60 let. Ima srednje dolgo, lepo oblikovano brado, oblečen je v preprosto

temno obleko z belim čipkastim ovratnikom. Ozadje je naslikano v rjavkastih tonih, svetlejših okoli portretiranca, proti robu slike pa temnejših. Levo spodaj je nanescena inskripcija E. A. 68, pod njo je označena letnica 1628. Na zadnji strani lesenega okvira je delno čitljiv dvovrstični napis v pisavi iz prve polovice 17. stoletja. Zgornji del besedila je prekrit s črno barvo in zato nečitljiv, druga vrstica pa se v prevodu dr. Ekkarta glasi: *Pri Rotterdamskih vratih v Delftu*. Pri mikrokemijski preiskavi, opravljeni v že prej omenjenem Centralnem laboratoriju v Amsterdamu, so vzeli vzorce barv s treh mest slike. Prvi, vzet iz letnice, natančneje iz spodnje strani številke 6, je pokazal, da letnica ni bila nanescena neposredno na spodnjo plast barve, kakor je sicer v navadi, pač pa jo od nje loči plast umazanije in firneža. To seveda nakazuje, da datiranje ni bilo opravljeno sočasno kot izvirno slikanje, pač pa kasneje. Druga dva vzorca sta bila vzeta iz ozadja slike in jasno kažeta, da je bilo ozadje večkrat preslikano, očitno zaradi poškodb. Na to navajajo plasti firneža in umazanije med barvnimi plastmi in krakelire v plasteh barve (kamor je tekla barva z zgornjih, preslikanih plasti). Na omenjenih mestih so našli tudi pigment prusko modre barve, ki ga v prvem vzorcu ni bilo. Ta pigment se je pojavil šele v začetku 18. stoletja, leta 1704 ga je v Berlinu odkril Diesbach,⁶ kar seveda potrjuje, da je bila slika najkasneje v 18. stoletju preslikana.

Drugo poročilo laboratorija potrjuje, da je bila slika že restavrirana, dopušča pa tudi možnost, da je bila pri tem očiščena, ozadje pa preslikano. Obstaja precejšnja verjetnost, da je bila, predvsem v predelu brade, pri preveč rigoroznem čiščenju odvzeta originalna barva. Vendar pa jasnega dokaza za to pri preiskovalni metodi z binokularnim mikroskopom niso našli, kakor je tudi nemogoče določiti količino izgube originalne barve.

Pri isti preiskavi so tudi ugotovili, da je platno napeto z ročno kovanimi žebli, ki se, glede na mesto na okviru, ujemajo z obliko girland na platnu. To seveda kaže na to, da je platno napeto na originalen okvir in da zelo verjetno ni bilo nikoli vzeto iz njega. To daje sliki precejšnjo zgodovinsko vrednost. Način napenjanja platna in uporabljena tehnika nedvomno potrjujeta, da je bila slika narejena v začetku 17. stoletja.⁷

⁶ M. de Keijzer: *Mikroskopska in mikrokemijska preiskava slike*, Amsterdam 1993 (laboratorijsko poročilo).

⁷ *Mikroskopska analiza slike*, Amsterdam 1993 (laboratorijsko poročilo).

Datacija

Portret naj bi Rembrandt začel slikati leta 1615. Provenienca slike je, vsaj zaenkrat, povsem neznana, kar bi bilo ob sprejemu hipoteze, da gre za portret njegovega očeta, torej družinski portret, dokaj razumljivo. Družinski portreti so ostajali v domačih hišah in so bili zelo redko dani v prodajo. Tako naj bi Rembrandt, ko se je preselil v Amsterdam, sliko pustil v Leidnu. Laboratorijska raziskava je pokazala, da je slika nastala na začetku 17. stoletja in da je bila letnica nanescena kasneje. Ta trditev bi lahko potrdila hipotezo, da je slika začela nastajati že prej kot doslej prvo slikarjevo delo, lahko tudi leta 1615, in bila leta 1628 dokončana. Mogoče pa je tudi, da je bila slika leta 1628 že potrebna manjše restavracije in je bila letnica nanescena takrat.

Lan, uporabljen za platno, naj bi kazal istovetnost z vlakni dordrechtskega lanu iz leta 1610, ki so ga nizozemski slikarji pogosto uporabljali v obdobju od 1610 do 1615. Vendar pa je bilo po mnenju dr. Ekkarta na področju primerjalne raziskave platen iz tega časa narejenih razmeroma malo raziskav, tako da je hipoteza glede na dosegljive podatke nedokazljiva.

Obleka, ki je pri nizozemskih portretih iz 17. stoletja pogosto pomembna pomoč pri datiranju, daje v tem primeru zelo malo informacij. Zelo preprosta oblačila naslikanega moža in njegova pričeska nista mogli biti vezani na hitro menjavanje mode, značilno za tisti čas, in torej dopuščajo datiranje portreta tako v leto 1615 kot v 1628 ali pa še kasneje.

Identiteta portretiranca

Slika naj bi upodabljala Rembrandtovega očeta Harmena Gerritsa van Rijna. Ravno odsotnost signature oziroma monograma je Nordwina napeljala k oceni, da gre za portret družinskega člana slikarja oziroma za prvi portret začetnika. Ekkart pa tezo zavrača glede na visok odstotek nepodpisanih portretov tistega časa. Ravno med letoma 1610 in 1630 se veliko portretistov, med njimi tudi zelo znani in priznani slikarji, na slike niso podpisovali.

Prof. Maat, ki je moža na preiskovanem portretu primerjal z možem na risbi iz Ashmolean Museum v Oxfordu, in naj bi glede na napis prikazovala Harmena Gerritsa van Rijna, je povzel, da je

možnost, da gre za isto osebo, 50-odstotna. Glede na opazno razliko oblike nosnic na obeh portretih pa je po mnenju dr. Ekkarta možnost, da je mož na obeh portretih isti, omejena, še posebej če izhajamo iz tega, da je sliko in risbo ustvaril isti umetnik. Mogoče je sicer, da gre pri mlajši za portret moža s poškodovanim nosom, vendar se iz obstoječih dokumentov tega ne da potrditi. Nobeno gradivo ne omenja, da bi imel Rembrandtov oče poškodbe nosu. V arhivih sicer najdemo zapise, ki zadevajo oprostitev od strelske službe.⁸ Med njimi omenjajo ohromelost, poškodbo roke, pa tudi poškodbo očesa. Desno roko si je, glede na ohranjene dokumente, poškodoval med letoma 1611 in 1617. S temi podatki bi tako levo oko kot desno roko portretiranca morali pogledati v drugačni luči. Oboje namreč daje vtis, da sta šibko podana, česar glede na te ugotovitve ne moremo razumeti kot nespretno slikarjevo roko, pač pa kot rezultat poškodbe. Vendar pa bi bilo po mnenju dr. Ekkarta treba najprej ugotoviti, ali na mestu očesa zaradi poškodb barve ni prišlo do popravljanja, ki je glede na poročilo Centralnega laboratorija verjetno tako rekoč na celotni površini slike. Preprosta portretirančeva oblačila lahko sicer potrjujejo tezo, da gre za nekoga iz srednjega sloja, vendar bi to težko šteli za trdno vodilo pri identifikaciji.

Največje neskladje v Nordwinovi hipotezi pa se nanaša na upodobljenčevo starost. Glede na napis in letnico na sliki je dopustno sklepanje, da je le-ta v letu 1628 dosegel starost 68 let, kar naj bi v skladu s stališčem, da je bila slika začeta leta 1615, pomenilo, da je bil naslikan v starosti približno 55 let. Potrditev tega je glede na njegovo zunanost zelo dvomljiva, saj je določanje starosti na starih portretih zelo težavno. Dr. Ekkart je zavrnil tudi stališče, da tradicija nizozemskega portretiranja ni dovoljevala, da bi slikar naslikal svoj model mlajši, kot je bila njegova realna starost. Na številnih nizozemskih portretih iz 17. stoletja daje namreč portretiranec mlajši vtis od realne starosti. V znanstvenem arhivu v Leidnu pa hranijo tudi registracijo iz leta 1575, ki dokazuje, da je bil Rembrandtov oče 29. 4. 1575 star šest let, kar seveda pomeni, da je bil rojen leta 1569. Glede na napis pa bi morali leto njegovega rojstva potisniti za nekaj let nazaj, v čas okoli leta 1560. Nordwin je mnenja, da je dokument napačen, pri čemer pa izhaja zgolj iz vr-

⁸ Meulen: *The Rembrandt Documents*, str. 46, 49.

ste med sabo povezanih argumentov, izhajajočih iz slike same, ki so deloma že naštet, nekaj pa bo predstavljenih v poglavju o identiteti slikarja. Malo pred letom 1575 so namreč okoli Leidna pustošile španske čete, ki so Harmenovemu očetu uničile dva mlina na zunanji strani leidskega obzidja. Družina se je bila prisiljena preseliti v mesto, kjer pa je očitno trpela hudo pomanjkanje in so se vsi štirje otroci za nekaj časa znašli v sirotišnici. Tam naj bi po Nordwinovem mnenju prišlo do napake pri pisanju že omenjenega dokumenta.

Identiteta slikarja

Sliko naj bi torej v starosti devetih let začel slikati Rembrandt, ki doslej ni bil znan kot čudežni otrok, saj njegovo prvo znano delo datira v čas, ko mu je bilo 19 let. Portret očeta naj bi začel slikati pod vodstvom Jakoba Swanenburga. Družina Swanenburgov je bila v Leidnu zelo cenjena, po Nordwinovih navedbah pa naj bi bila tudi v daljnem sorodstvu z Rembrandtovo. Tako naj bi se Jakob, ki se je 1615 leta vrnil iz Italije, verjetno zato, ker so mu od leta 1611 do 1613 umrli oče in oba brata in so hiše ostale prazne, največ zadrževal ravno pri Rembrandtovi družini. Ker so njegovi otroci in žena ostali v Genovi, so bili Rembrandtovi njegovo edino sorodstvo. Jakob naj bi mlademu Rembrandtu pomagal ne le s spodbudo in nasveti, pač pa tudi denarno, sicer bi bilo težko razumeti, kako je Rembrandt prišel do denarja za nakup platna, okvirja in barv. Njegova družina je namreč želela, da se vpiše na univerzo in v tem času nedvomno ni podpirala njegovih slikarskih ambicij. Vendar pa je iz publikacij Garyja Schwartza in tudi že večkrat citiranega Ekkarta razvidno, da je Swanenburg prišel iz Italije v Leiden šele 21. 12. 1615⁹, tako da je skoraj nemogoče domnevati, da je devetletni Rembrandt v preostalih desetih dneh do novega leta kazal željo po ustvarjanju portreta, oziroma ga obenem začel celo slikati. Hipotezo ruši tudi Jan Orlers, ki je bil v tistem času leidski župan. V svoji knjigi o znamenitih meščanih Leidna je zapisal, da je Rembrandt ostal pri Swanenbergu v uku približno tri leta. Ker pa je bil Swanenbrug od 4. 4. 1617 do 6. 1. 1618 spet začasno odsoten, ker je šel iskat

⁹ R.E.O. Ekkart: *Familienkroniek van Heemskerk en van Swanenburg, Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 32, The Hague 1978, str. 49.

ženo in otroke v Italijo, se šele po januarju leta 1618 pojavi možnost za nepretrgano vajeniško dobo treh let. Ob tem je treba še dodati, da večina avtorjev postavlja začetek vajeniške dobe pri Swanenburgu šele v leto 1619 ali celo 1620. Kljub temu ne moremo povsem zavreči Nordwinove hipoteze, precej zanesljivo pa je, da bi morali nekoliko spremeniti datacijo, saj za leto 1615 lahko skorajda zagotovo rečemo, da slika takrat ni mogla biti začeta. Da pa bi Rembrandta še pred Swanenburgovo vrnitvijo učil kak drug umetnik, je zelo malo verjetno, saj je bila stara teorija, da je bil Rembrandt v uku pri Jorisu van Schootnu, iz prepričljivih vzrokov opuščena.

Preseneča predvsem dejstvo, da portreta ali vsaj tega, da je Rembrandt slikal že tako zgodaj, ne omenjajo pisci, ki so o slikarju pisali že v času njegovega življenja. Lahko razumemo, da s svojim kasnejšim življenjem, ki ni bilo vedno v skladu s tradicijo, ni bil sprejemljiv za vse sodobnike. Tako ga, recimo, eden najbolj znanih pesnikov njegovega časa Joost van den Vondel sploh ne omenja, občuduje pa galantnost in dvorsko obnašanje Rubensa ter slike v Amsterdamu živečega nemškega slikarja Joachima von Sandrarta.¹⁰ Težko pa je razumeti, da bi iz kakršnihkoli razlogov molčali o dosežkih devetletnega slikarja, saj ravno Orlers poroča o veliki nadarjenosti Rembrandtovega prijatelja Jana Lievensa. Le-ta je okoli leta 1615, ko mu je bilo komaj osem let, naslikal portret svoje matere, ki je danes na žalost izgubljen. Orlers pa pravi, da je takrat tri dni visel na ogled v mestni hiši. Nordwin ta molk razlaga s takratnimi političnimi razmerami. Pred Orlersom je bil leidenski župan Isaak van Swanenburg, oče Jakoba van Swanenburga. V prvem desetletju 17. stoletja pa se je politični položaj spremenil. Leta 1612 je Isaak umrl, moč pa je prišla v roke drugega kroga ljudi, zbranih okoli novega župana, že večkrat omenjenega Jana Orlersa. S to spremembo je izgubila veljavnost tudi Rembrandtova družina, ki je bila že zaradi sorodstvenih vezi bliže Swanenburgom. Družina Jana Lievensa, čigar mati in oče sta mestnim veljakom krojila obleke, pa je bila bliže krogu novega župana.

Kritikom Nordwinove hipoteze je treba priznati, da je v delu večine avtorjev zelo težko razbrati vsaj namig o tem, da bi se Rembrandt v obravnavanem obdobju ukvarjal s slikarstvom. Edina izjema

¹⁰ Meulen: *The Rembrandt Documents*, str. 12.

je dnevnik Rembrandtovega prijatelja zdravnika H. van Loona. V njem je avtor predstavil precej Rembrandtovih pogledov na umetnost in življenje, med drugim pa mu v usta polaga tudi naslednje besede: »Dajete mi misliti na vse tiste ljudi, ki so me prihajali gledat, odkar sem bil star 14 let in sem z nekaj barve packal po nekaj kosih platna.«¹¹ Če pustimo ob strani umetnikove omalovažujoče besede glede začetkov svojega slikarstva, lahko stavek razumemo kot dokaz, da je Rembrandt slikal že okoli leta 1620 in da je le izgubi njegovih zgodnjih stvaritev treba pripisati že nekajkrat omenjeni podatek o prvi znani sliki, datirani šele v leto 1625. Vendar pa bi s tem težko dokazali, da je Rembrandt slikal že prej, torej okoli leta 1615, kolikor seveda formulacijo »odkar sem bil star 14 let« razumemo kot začetek njegovega slikanja. Prav lahko bi jo namreč razumeli kot namig, da je bilo šele od tega leta dalje njegovo slikanje tudi na očeh javnosti.

Ekkart tudi opozarja, da ni bila narejena stilistična primerjava z drugimi deli iz Rembrandtovega zgodnjega obdobja. Po ugotovitvah RRP je pri Rembrandtovih tehničnih podatkih opaziti precejšnjo nedoslednost, ravno pri zgodnjem obdobju pa je moč reči, da je sledil neki delovni metodi. Tako po dosedanjih raziskavah večina slik t. i. leidskega obdobja izkazuje stilistično povezavo (gre za slike, narejene med letoma 1625 in 1631),¹² o čemer po mnenju dr. Ekkarta pri obravnavani sliki ne bi mogli govoriti. Seveda pa moramo ob tem upoštevati tako že tolikokrat omenjeni časovni razmik, kot tudi to, da se je Rembrandt v tem času (med 1620 in 1625) intenzivno slikarsko izobraževal.

Na tem mestu bi se dotaknili še slabo čitljivega napisa na hrbtni strani okvira. Poleg čitljive druge vrstice (skozi roterdamska vrata v Delftu) je Nordwin v prvi razbral še dve besedi, ki se glasita: »čudoviti Johannes«. Iz tega Nordwin sklepa, da se napis nanaša na brata Jakoba von Swanenburga, ki je trgoval z umetninami, ohranjen dokumentacija o njegovem življenju pa omenja redna poklicna potovanja v Delft.

Primerjave pisave napisa z Rembrandtovo pisavo iz ohranjenih pisem pa po mnenju Ir. H. Hardyja iz Sodnega laboratorija zaradi različnega materiala pisalne predloge ni moč izvesti.

¹¹ Hendrick van Loon: *Rembrandt van Rijn*, Leiden 1932, str. 529.

¹² Josua Bruyn et al.: *A Corpus of Rembrandt's Painting*, The Hague 1982, str. 3–11.

Miniaturne zaznave na sliki

Pomembno in hkrati najbolj sporno vlogo pri poskusu atribucije slike mlademu Rembrandtu ima ugotovitev, da je na zgornjo plast barve nanosenih več sto miniaturnih slik in inskripcij. Nordwin jih je s pomočjo povečevalnega stekla prenesel v povečanem merilu na papir. Na miniaturah naj bi se vrstili aktualni družinski dogodki tistega časa, pogosto pa je označen tudi Rembrandtov monogram RL (Rembrandt Ludenius) ali samo R, ponavadi zapisan v takratni leidenski pisavi kot Z. Na zgornjo plast barve naj bi bile v veliki večini nanesene z neznanim predmetom v času, ko se barva še ni posušila. Prepoznavanje teh miniatur je seveda povsem subjektivna zadeva, tako v zaznavi kot še bolj v interpretaciji. Sam Nordwin pri tem navaja, da umetniki in nasploh kreativni ljudje z izkušnjami v slikarstvu ob preučevanju detajlov miniature prepoznavajo in identificirajo, manj kreativni pa na istih mestih ne vidijo ničesar. Podobne diskusije se pri opazovanju detajlov in napisov na starih slikah pojavljajo pogosto, srečamo pa jih tudi v vsakdanjem življenju. Večina nas je najbrž že opazovala oblake, kose najdenega lesa v gozdu in podobno ter razbrala v njih ali oblike živali, rastlin ali tudi bolj zahtevne forme, pri čemer igra kreativnost in sposobnost predstavljanja res veliko vlogo. Tako je prisotnost miniatur nemogoče objektivno dokazati, dr. Ekkart pa obenem dodaja, da ravno tako ni mogoče z gotovostjo trditi, da jih ni. Vendar pa se celotna hipoteza zaradi že prej navedenih raziskav v Centralnem laboratoriju izkazuje za precej neverjetno. Slika naj bi bila torej precej restavrirana, pri tem pa tudi očiščena, tako da hipoteze o miniaturnih slikah na izvirni barvni plasti nimajo smisla, dokler se ne potrdi, da na teh mestih ni bilo kasnejših preslikav.

Sklep

Vprašanje o avtentičnosti avtorstva raziskovane slike ostaja odprto, celotna zadeva pa je na Nizozemskem iz najrazličnejših razlogov (predvsem zaradi neargumentiranih obtožb, s katerimi skuša Nordwin zmanjšati ugled dr. Weteringa in s tem RRP, katerega vodilni član je) tako ušla iz strokovnih vajeti, da bi vsako nedvoumno mnenje o avtorstvu avtomatično pomenilo ali odobravanje dela RRP ali pa popolno nezaupa-

nje vanj. V tem je treba iskati vzrok tako za izmikanje nekaterih strokovnjakov, ki so jih prosili za raziskavo slike, kot za poročila in mnenja drugih, ki praviloma omenjajo pomanjkljive materialne dokaze za atribucijo, vendar še vedno puščajo odprto možnost. Edini, ki lahko na Nizozemskem poda dokončno mnenje o kateremkoli problemu, ki se dotika Rembrandta, je nedvomno RRP. Res je, da je Nordwinova hipoteza utemeljena na zgradbi argumentov, ki drug drugega podpirajo, a se zato poruši takoj, ko se eden med njimi izkaže za nepravilnega. V nekaterih primerih je njegovo dokazovanje povsem v nasprotju s trdnimi dejstvi, pa tudi sama raziskava, po Nordwinovem mnenju že dokončana, je na precej mestih zelo pomanjkljiva. Obžalovanja vredno pa je dejstvo, da slike v nizozemski strokovni javnosti niso vzeli dovolj resno, kajti precej naštetih argumentov vendarle nakazuje možnost, da je Nordwinova hipoteza pravilna. Kakorkoli se bo zgodba končala, čeprav ji vsaj zaenkrat še ni videti konca, dokončnega odgovora o avtentičnosti slike najbrž ne bo prinesla. Morda pa bo jasneje opredelila položaj RRP, ki ga zadnje čase pretresajo tako hude kritike, da postavlja njihovo zahtevno delo pod vprašaj. Ob vseh polemikah, ki zadnja leta razvnamajo raziskovalce Rembrandtove zapuščine, preveč pozabljamo na slike, ki so v tem času odpadle s seznama Rembrandtovih del, pri čemer so nekatere med njimi veljale celo za umetnikove najboljše dosežke. Kdo so bili torej slikarji, ki so dolga stoletja ostali v Rembrandtovi senci? Kot so v uvod kataloga zadnje velike Rembrandtove razstave v letu 1991/1992 zapisali direktorji Rijksmuseuma iz Amsterdama, Gemäldegalerie iz Berlina in National Gallery iz Londona, Rembrandt v naših očeh še vedno ostaja velikan, ki pa ni več obkrožen s pigmejci, pač pa z velikimi slikarji, ki še čakajo na odkritje svoje prave vrednosti.¹³

¹³ Christopher Brown et al.: *Rembrandt, the Master and his Workshop*, London 1991, str. 7 (r. k.).

THE PROBLEM OF THE AUTHENTICITY OF REMBRANDT'S OPUS, WITH SPECIAL REFERENCE TO "THE MAN WITH BEARD"

It is undoubtedly the lack of documentary evidence which has led to the fact that the question of the authenticity of Rembrandt's painting opus is still very complicated even today. He was already copied and imitated by his contemporaries, the number forgeries increased as his popularity grew over the following centuries. Thus the discrepancies in the number of paintings attributed to Rembrandt which we find in many catalogues of his works comes as no surprise. However, in 1968, the launching of the *Rembrandt Research Project*, marked the beginning of what is undoubtedly the most extensive research into Rembrandt's opus so far. Since the findings of this group (the research is still not completed) drastically curtailed the list of paintings attributed to Rembrandt, they were the subject of considerable controversy. It was private collectors who had the greatest difficulty in coming to terms with the new evaluation of their property, the majority of the museums accepted the greater part of the RRP findings. However, despite the professional reputation of the collaborators on this ambitious project, in recent years there have been heated discussions, particularly about individual paintings which were "dropped". There were complications on "home ground", in the Netherlands, too. A painting which appeared in public a good six years ago opens new questions with regard to the artist's opus. Rembrandt was said to have begun the portrait of his father, Harmen Gerrits van Rijn, with the working title *Man with Beard*, in the year 1615, that is a whole ten years before his hitherto known first painting, *The Stoning of Saint Stephen*, which is kept in the Musée des Beaux Arts in Lyon.

Through a series of coincidences this painting came into the hands of a former journalist of Armenian origin, Edgar Nordwin, who has been a resident of Amsterdam for a number of years. The situation became complicated when the owner offered it to the RRP for research and it was turned down on the grounds that it was merely one of the many paintings which people present in the hope that an attribution to Rembrandt would considerably raise its price. So Nordwin began his own extensive research on Rembrandt's painting. And he also made numerous unsubstantiated attacks on what he saw as the exaggerated authoritativeness of Dr. Wetering, the most prominent member of the RRP team.

Due to the lack of hard evidence for a firm attribution of the painting to the young Rembrandt, the findings of the research undertaken by Edgar Nordwin, the Central Laboratory in Amsterdam and other experts who collaborated on the research still leave open a number of very different inter-

pretations with regard to its origin and also the identity of the subject. The painting is undoubtedly from the beginning of the 17th century and the fact that it is still on its original mounting gives it extraordinary historical importance, but the question of its origin will in all likelihood remain unsolved, also because of the controversy surrounding it.

Pictorial material:

1. Rembrandt: *Man with Beard*, probably by Rembrandt, early 17th century, oil on canvas