
FAKULTEIT VAN LETTERE EN WYSBEGEERTE.

Rembrandt en die Bybel.

Onlangs het ek in 'n Nederlandse weekblad iets gelees wat tot diep nadenke stem. Dit was die uitspraak van 'n ontwikkelde Oosterling wat sy groot bewondering vir die Westerse kultuur betuig het en sy besef van wat dit nog vir die Ooste sal beteken. Maar, het hy besluit, wat die Weste tot daardie hoogte laat styg het, is die Christendom, en die Christelike geloof is nie meer die bronaar van sy geestelike lewe nie.

Hierdie diep verontrustende waarheid laat mens weer met heimwee terug gryp na die kunstenaars wie se skeppinge besiel was deur hulle Christelike geloof, en onwillekeurig het ek weer begin blaai in reproduksie-albums van een van die grootste vertolkers van die geloof in kleur en lig en lyn: Rembrandt.

Reeds die skilder-skrywer Jac. van Looy, wat oorspronklik tot die a-religieuse skoonheidsverheerlikers, die skool van Tagtig behoort het,

kla in sy „Ode aan Rembrandt,” gedig by geleentheid van die driehonderdste herdenking van die Nederlandse meester se geboortedag:

Arm leeft hoogheid, mensch-luister,
 Een eenzaam en bitter lot;
 Wat is een tijd zonder luister?
 Wat is een tijd zonder God?
 De schoonheid zwerft, haar heugnis baart geen voordeel,
 O heden zwaar, o klagen zwart als oordeel.

Wonderen zijn van ons geweken,
 Wij hebben gestreefd, gezocht
 Het hart in kallen en spreken
 Berooid weër thuis gebrocht.
 Wel wonderlijkst is 't hart,
 Het kan den gloed niet derven,
 't Blijft krijten uit 't benard
 En ongestaãge zwerven;
 Het hart behoeft een hemel in vreugde en geweene,
 Wij lijden om den schoonsten gloed en weten niet waarheen.

En nadat hy die bloei van die wetenskappe gedurende die 17de eeu besing het, verklaar hy die grootheid van daardie tyd:

En dan, wat 't brein dier kloeken,
 Hun harten heeft bestroomd:
 't Verwonne Boek der Boeken,
 Verklaard, betwist, bedroomd.
 Waarom de klokken luiën,
 Hoog boven kerk en woon,
 Het goddelijk beduiën
 Van Jezus, des Menschen Zoon.

Tot die boeiendste en ontroerendste van die kuns van Rembrandt behoort die skilderye, tekeninge en etse wat hulle „onderwerp” en besieling aan die Bybel ontleen. Ongeveer 'n derde van sy werk beeld Bybel-tonele uit—daaronder val 'n 500 tekeninge, terwyl in Valentiner se uitgawe in „Klassiker der Kunst” reproduksies opgemeen is van 46 skilderye en 19 etse oor motiewe uit die Ou Testament en van 82 skilderye en 62 etse na die Nuwe Testament.

'n Studie van die ontwikkeling van Rembrandt se uitbeelding en beleving van Bybelverhale beteken 'n studie van sy hele magtige, ryk kuns. Dit sou vir wie die voorreg besit om gereeld toegang te hê tot die lewende kunswerke self, wat oor drie kontinente verspreid hang, van

Amsterdam en Londen tot Leningrad en New York, 'n lewenstaak wees. Vir ons, wat ons moet tevrede stel met die floue afskaduwing wat reproduksies bring, en hoogstens 'n enkele keer die vreugde van kortstandige direkte aanskouing mag belewe, is die ontroering wat langs dié weg uitgaan van die groot Protestantse skilder se werk, ook sonder die moontlikhede van daardie diepere studie, van ontsaglike betekenis.

In hierdie opstel wil ek graag iets meedeel oor die op die Bybel geïnspireerde kuns van die skilder wat deur die Franse kritikus Courajad genoem is: „die enigste (beeldende) kunstenaar van die 17de eeu wat waarlik en diep Christelik is, die mees Christelike nie alleen van sy tyd nie maar van die hele moderne Christendom, mens sou miskien kan sê van die hele toekomstige Christendom, wat hom slegs kan navolg.”

In wese en verskyning is hierdie kuns Protestants-Christelik. Daaroor is almal dit eens. Of dit spesifiek as openbaring van die Calvinisme beskou kan word, daaroor is heelwat meningsverskil. Persoonlik sou ek nie verder wil gaan en ook geen behoefte hê om verder te gaan nie as om te sê dat die Bybel-belewing, die geloof en lewensgevoel en ek sou daaraan toe wil voeg: die kunsopvatting, tot op groot hoogte ook die van die Calvinis is en dat die Calvinisme, wat so'n groot stukrag was in die bevryding van die geesteslewe, 'n belangrike vormende faktor was in die verskynsel Rembrandt.

Die nog nie uitgemaakte vraag of hy tot die Gereformeerde Kerk behoort het, is in hierdie verband vir my van ondergeskikte belang. Daar skyn grond te wees om aan te neem dat hy van huis uit Gereformerd was maar later oorgegaan het tot die Mennoniete, miskien tot dieselfde Waterlandse gemeente van die Doopsgesindes waarvan Vondel in sy jong jare lid was.

Wanneer die jong Rembrandt hom in 1632 vir goed in Amsterdam vestig en daar al gou een van die gevierdste portrettiste word, is daar in die lewenskragtige jong Republiek 'n nuwe, frisse skilderkuns in sy opkoms, wat gedurende die 17de eeu 'n hoë en ryke bloei sal bereik en 'n belangrike hydrae sal lewer tot die kuns van Wes-Europa. Daardie nuwe kuns is nie die direkte voortsetting van die skone bloei van die 15de en 16de eeu nie, hoewel dit natuurlik die tegniese verworwenhede daarvan erf. Tussen die twee periodes lê die kloof van die beeldestorm: nie alleen die roekelose verwoesting in 1566 van soveel skoonheid wat as beelddiens gesien is nie, maar die heel ander houding teenoor die kuns wat daarmee saamhang. Die Hervorming, met name die Calvinisme, het die kuns bevry van die heerskappy van die Kerk maar tegelykertyd die beeldende kuns uit die kerk verban. Daarmee is die skilderkuns skielik losgemaak van die eeue-lange kerklike tradisie en vorme en teruggedryf

op homself. Die kunstenaar het geen opdragte van Kerk of Staat meer ontvang om die Moedermaagd en haar Kind, Christus aan die kruis, die lyding van martelare, al daardie onderwerpe wat tot 'n ganse ikonografiese stelsel en konvensie ontwikkel het, uit te beeld nie. Die Kerk en die openbare gevoel het daardie onderwerpe selfs ontmoedig. Dit het beteken dat gebreek is met die statige verhewenheid en idealisering, die Romanisme waartoe die 16de eeu begin groei het, en dat die sterk skilderkunstige drang van die Noord-Nederlander nou moes uiting vind in die uitbeelding van gans ander onderwerpe. Die Hollander het nou sy eie „portret” gaan skilder, sy gevoelige oog het die pikturele skoonheid gaan sien in die werklikheid van sy daaglikse lewe in sy eenvoud, sy kleurigheid, sy intiemheid, sy stemmige deftigheid, ook in sy genieting van met noeste vlyt en ondernemingsdurf verworwe welvaart, in sy jolyt, sy luidrugtigheid en uitspattendheid, sy platboertigheid.

Daar was een kunstenaar wat tog die onweerstaanbare behoefte gehad het om sy vreugde en smart, sy deernis, sy Godsbetroue en ontsag vir die heilige wonder uit te lewe in Bybelskilderinge, al was daar slegs 'n swak mark vir sulke werk, veral soos deur hom opgevat. Dié man was Rembrandt. En juis die feit dat hy hierin nie gevaar geloop het om deur tradisie-vaste en mode-bepalende opdraggewers in sy vryheid belemmer te word nie, het hom die Godgegewe geleentheid geskenk om in sy Bybelskildering homself as kunstenaar vry uit te lewe.

Tegelykertyd wortel hierdie individualis, met sy hartstogtelike vryheidsdrang, in sy tyd en sy volk, is hy die tolk daarvan. Die sewentiende-eeuse Hollander het sy Bybel geken wat die Hervorming hom gegee het, hy het daarmee geleef, sowel die enkeling as die volk. In die lotgevalle van die uitverkore volk van God het hy die van sy eie volk gesien. En die groot Rembrandt-kenner, Schmidt-Degener, sê hieroor: „Niet dat uitsluitend ons land zulk een vereenzelviging met de Schrift zou hebben gekend: ook Cromwell was voor zijn Roundheads de van God gezonden Gideon en nog in die negentiende eeuw trok Israël opnieuw door de woestijn met de stichters van Salt Lake City; maar slechts in Holland bloeide uit deze Vereenzelviging een kunst van wereld-betekenis op.”

Hierdie geloof en hierdie Bybelbeleving spreek duidelik uit die letterkunde. Ek hoef slegs op Vondel te wys en op die Calvinis Revius, wie se streng dogmatiese geloof tot skoonheidsontroering ontgloei het—hy het later sy gedigte verenig onder die titel: „Het Epos der Godsgeschiedenis.” Ook Rembrandt se Bybelskildering sou ons 'n epos van die Godsgeschiedenis kan noem, hoewel dit in belangrike opsigte verskil van Revius se werk, veral t.o.v. die dogmatiese belyning, wat by Rembrandt ontbreek—dit moet verklaar word uit die wese van beeldende kuns en uit sy persoonlike aanleg.

Rembrandt begin met die Bybelverhale as motieweskat te gebruik, soos ander die klassieke mitologie as aanleiding gekies het. Daar is trouens geen verskil tussen sy Minerva en sy eerste Batsebas nie, netsoos sy „Redding van Moses uit die Nyl” net so goed ’n skildering van klassieke godinne en nimfe kon gewees het. Dit is in sy eerste jare en in sy Barok-periode as hy volgens die mode van die tyd streef na bewoënheid van gebaar en lyn, ’n uiterlike gevoelsuiting wat sterk teatraal word, net so uiterlik as die felle ligeffekte à la Caravaggio. Dink slegs aan „Die profeet Bileam,” „Judas wat die geldstukke terugbring,” „Christus aan die Martelpaal” en die mees barokke van al sy werke, „Die gevangeneming van Simson,” tussen hakies ’n geskenk aan die digter Huygens, deur wie se bemiddeling hy ’n opdrag van Frederik Hendrik gekry het vir vyf skilderye oor die lyding van Christus, wat hom baie moeite besorg het en seker nie tot sy geslaagdeste werk behoort nie. Hierdie Barok-periode was ’n oefenskool wat hy moes deurloop en wat later ryk winste sou afwerp. Maar van die begin af is daar by hom die drang tot psigologiese uitbeelding, en in sy volgende periode word die Bybel vir hom die boek van ontroerende verhale wat boei deur menslikheid. Namate hy deur eie leed tot groter lewensrypheid en diepte groei, gaan hy in dié verhale eie stryd en smart uitlewe, en langsamerhand word die Bybel vir hom die Heilige Boek wat die boodskap van verlossing en deernis bring —dan leef hy hom veral in die Nuwe Testament in. Die groot individualis wat die prys van vereensaamdheid moes betaal vir sy verbreking van alle knellende bande en vir sy vrye selfverwesenliking as kunstenaar, hy wat soveel leed moes deurmaak, het tans sy troos gevind in die geloof en in die deernis met die medesondaar.

Rembrandt is nie idealis in die sin wat die Italianers dit was nie. Hy gaan nie soos Rafael uit van ’n konsepsie van ideale, klassieke skoonheid, van verhewe figure in ’n ritme van vofmaakte lyynespel nie. Hy gaan uit van die alledaagse werklikheid; dáár belewe hy sy mistiek, sodat Van Deyssel hom ’n mistieke realis genoem het. Mens hoef slegs Rafael se kanton van die Wonderbare Visvangs te vergelyk met Rembrandt se „Josef se bloedige Rok” van 1650. By die Italianer is selfs hierdie vissers wat besig is om die swaar nette in die klein bootjie in te hys, edele gestaltes in ’n skone ritme van lynespel verbind. By Rembrandt ’n onrustige, hewig bewoë samedromming van doodgewone mense, lelik in die onbeteuelde openbaring van hulle smart, en die middelpunt is Jakob, ’n burgerlike, amegtige Joodjie, met die grotte van oë en mond in sy bebaarde grys kop, in allesbehalwe verhewe verkorting gesien. Hoe laat dit ons dink aan die ruie realisme van Vondel se „Jozef in Dothan.” Hierdie kuns is verwant aan dié van die naamlose 13de-eeuse beeldhouer van die katedraal van Naumburg wat ons die on-

vergeetlike figuur van Christus voor Pilatus nagelaat het—daardie smart-verbysterde, boerse gesig .

Vir die fisonomieë van sy Ou-Testamentiese figure het Rembrandt hom gewend tot sy onmiddellike omgewing. Hy het in die Jodebuurt gewoon en het verskillende Joodse vriende gehad. Amsterdam het 'n gasvrye asiel verleen aan die Portugese vlugteling van die Inkwisisie. Ons besit 'n groot aantal en 'n groot verskeidenheid studiekoppe en portrette wat hom die materiaal vir sy Bybelskilderinge gegee het: deftige kooplui, met 'n patrisiese allure, intellektueles, eenvoudige „kinders van die ou volk,” tipies van gesig, gebaar, houding en kledy. Een van hulle het hom gedien as model vir sy Christus-kop geen „mooi” man nie, selfs onreëlmag van gelaatstrekke, maar met 'n dromerige, na binne lewende uitdrukking, veral in die oë.

Die ensenering is dikwels suiwer Hollands. Dink slegs aan die beroemde „Barmhartige Samaritaan” van 1648, een van die kleinode van die Louvre. Die toneel speel af by die trappe van 'n tipiese Hollandse herberg met luikvensters en 'n waterput waarbo die emmer hang. Die Samaritaan, met sy patetiese smartgesig, word deur 'n man en 'n seun, tussen wie hy slap hang, na die trap gedra, waar 'n gebaarde Oosterling, met 'n weelderige tulband, reg staan om hulle voor te gaan. Agter hulle staan 'n boerseun op sy tone nuuskierig oor die rug van sy perd na hulle en kyk. Die laaste aandlig verlig die verskillende gesigte en ook die agterlyf van 'n mooi skimmelperd wat saam met 'n bruine aan 'n krip teen die muur staan en vreet. Uit die vensters kyk 'n drietal nuuskierige gesigte waarvan een ook 'n ligflits opvang. Wat 'n diepe deernis, wat 'n droomversonkenheid spreek daar uit hierdie eenvoudige op waardes van lig en donker gekomponeerde skildery, waarin niks is van verhewenheid en grootse allure nie, alleen die mistiek van die gewone werklikheid. Alleen die vaag wegduisterende heuwellandskap van die deurkykie links is nie Hollands van uiterlik nie, wél van stemming.

Suiwer Hollands van sfeer is ook tal van die ontroerende skilderinge van die Heilige Familie, waarin Rembrandt wat in sy eie gesinslewe so swaar beproef is, telkens sy heimwee na huislike geluk ultiëf. Wat 'n intieme skilderinge van moedergeluk. Maria heeltemal geen ideale skoonheid nie, maar 'n bekoorlike vroujie uit die volk, bekoorlik deur haar jeug en grootmens-ernstige moederbesorgdheid vir die kindjies wat in 'n gewone Hollandse wieg slaap, terwyl Josef op die agtergrond aan die skaafbank werk. Wat 'n idille „in 't staëg gemurmur van gelukkige uren.” Wat Veth gesing het van Pieter de Hooch, geld ook van hierdie kuns:

Der levenlooze dinge heimlik leven
 Heeft stemmen aan dit stille huis gegee,
 En soet is hier het luistren naar den tijd.
 Want in de kalme rimpling dier geluiden,
 Die op gelatene gedachten duiden,
 Draagt elk moment een aem van eeuwigheid.

Daarnaas kry ons dikwels in die ensenering 'n eenaardige vermen-
 ging van realisme en fantasie. Naas skerp getekende of verdroomde
 werklikheid van Hollandse milieu, sfeer, sedes en gewoontes, kry ons
 landskappe, argitektuur en draperie wat Rembrandt uit sy verbeelding
 en deels ook met gebruikmaking van die werk van voorgangers en
 tydgenote geskep het—hy het nooit gekroom om tegniese vondste van
 ander kunstenaars aan te wend nie maar dit dan altyd opgelos tot 'n
 integrale deel van sy eie siening. So het hy 'n nuwe Hollands-eksotiese
 werklikheid geskep. Dat dit 'n eenheid geword het, is omdat die uiterlike
 nie vir hom hoofsaak is nie maar deur die ontroering, deur die besef van
 die wonder tot geestelike werklikheid geword het. Die landskapsagter-
 grond, die argitekturele kader, die draperie is nie daar om hulle self
 as argaïstiese rekonstruksie van 'n uiterlike realiteit nie (soos bv. by die
 19de-eeue Alma Tadema); dit het gevoels- en stemmingswaarde, netsoos
 die kleur en die lyn, die magiese spel van lig en duister nie in die eerste
 plek representatiewe waarde het nie maar komposisiemiddele is om die
 psigologiese sin van die gebeure te vertolk en die diepe geheimenis wat
 daarbo uitstyg.

Rembrandt is in hierdie kuns nie skouspelagtig nie. Hy beeld nie
 grootse of wriemelende mensemassas soos Brueghel in sy „Kruisiging”
 of „Toring van Babel” nie, geen dinamiese menskomposisies soos
 Michelangelo in sy „Laaste Oordeel” of „Sondvloed” nie. Die wonder
 van die Raadsplan van God sien hy meer geopenbaar in die mens as
 enkeling, as psigologies gesiene tipe—selfs al neem hy sy plek in 'n
 groep in. Dit sou interessant wees om in hierdie opsig die genoemde
 werke van die Suid-Nederlander of die Italianer te vergelyk met
 Rembrandt se magistrale etse „Die Honderd gulden-prent,” „Die Predi-
 king van Christus” of „Die Twaalfjarige Jesus in die Tempel,” elk 'n
 groots opgesette geslote geheel waarin die enkeling tot sy reg kom
 sonder om afbreuk te doen aan die geheel; die gevoel van die trans-
 sendente, die bo-werklike gaan nie verlore in die besondere nie, dit word
 daardeur gedra.

Rembrandt is nie illustrator van die Bybelteks nie. Daarom slaag
 die uitgawes van 'n Rembrandt-Bybel maar matig. Hy beeld self uit,
 vertel self. Hy besit, veral in sy etse, 'n fyn epiiese talent. Maar die

vertelling gaan nie bloot om die uiterlike gebeurtenisse nie, dit gaan om die innerlike bewoënheid van die figure, die goddelike sin wat daaruit opstyg. Veral met die ets en die vlugtige, slegs die essensiële aanduidende, suggestiewe pentekening het hy dit bereik, terwyl hy met dieper, sonoorder stem vertel deur die stralende of gesmoorde kleur in die geheimenisse van die lig-en-donker van sy skilderye.

Sekere Bybelverhale het 'n besonder diep indruk op Rembrandt gemaak. Hulle laat hom nie los nie; telkens keer hy terug daarna in tekening, ets of skildery. Ek noem hier enkele van die onderwerpe—ons leer die kunstenaar se gemoed en geloofsluwe daardeur ken. Uit die Ou Testament is daar die skrynend menslike geskiedenis van Hagar, die psigologies interessante toneel van Josef wat sy drome vertel, die aangrypende toneel van Josef se bloedige rok wat aan Jakob gewys word, die tragiese figuur van Saul; uit die Apokriewe Boeke die geskiedenis van Tobias; uit die Nuwe Testament die gelykenisse van die Verlore Seun en van die Barmhartige Samaritaan, waarin Rembrandt sy behoefte aan vergewende liefde en sy deernis uitlewe, die aanbidding van die herders, die jeug van Jesus, die Heilige Familie, Jesus en die Samaritaanse vrou, die lyding, graflegging en opstanding van Christus, die verskyning aan die Emmaüsgangers.

Dis 'n boeiende en insiggewende studie om na te gaan hoe Rembrandt in die verskillende fases van sy ontwikkelingsgang dieselfde onderwerp uitbeeld, hoe hy kom tot steeds groter vergeesteliking. Dit sien ons bv. mooi in die hele reeks oor **Die Emmaüsgangers**.

Die eerste keer het hy dit behandel in 1629, dus nog in sy Leidse tyd. Dis 'n sterk barokke skildery, vol uiterlike beweging. Die gebeure vind plaas in 'n kaal, ruim en hoë vertrek met felverligte tafel en regtermuur. Die res van die kamer is in donker skemer gehul—alleen diep in die agtergrond word 'n diensmeisie gesien wat by 'n liggie in die kombuis werk. Op die voorgrond sit Christus, besig om die brood te breek. Hy sit in 'n stywe, eintlik afwerende, isolerende houding agteroor teen sy stoel geleun, teen die muur gesilhoeëtteer, sy hoof omstraal deur 'n verhewiging van die lig teen die muur. Voor hom in die donker kniel die een dissipel. Hy het verstaan, en in sy haas het hy sy stoel omgegooi. Agter die tafel sit die ander dissipel, in eenvoudige arbeiderskleding en met 'n hewige ontsteltenis op sy ruie, verweerde gesig en in sy onsekere handgebaar: hy het nog nie verstaan nie. As komposisie 'n merkwaardige skildery, veral ook deur die sterk diagonaal wat Jesus en die knielende dissipel vorm. Maar die bewoënheid is nog te uiterlik. Let egter op dat hier reeds die besef van die goddelike wonder aanwesig en selfs hoofsaak is.

In 'n pentekening van dieselfde jaar laat Rembrandt Christus agter die tafel staan en die ontstelde dissipels die brood toereik. Skerp realis-

ties is 'n ets van 1634. Die Christus-figuur vertoon hier, o.a. in die vloeiende draperie en in die gevulde gestalte, invloed van Rubens. Die gesig is allesbehalwe geïdealiseer maar het iets van die onwesentlike van wie uit die dode opgestaan het. Die twee dissippels is skerp gedifferensieerde volkstipes. In hulle gesigte sien ons dat iets hulle aandag getrek het, maar die goddelike wonder het nog nie tot hulle deurgedring nie. 'n Maer hond staan en wag of daar iets van die tafel sal val vir hom.

Voor ek oorgaan tot die skilderye, wys ek nog op 'n ets van 1654. Links van Christus staan 'n ou mannetjie, sonder enige distinksie, met devoot-gevoe hande, terwyl Christus self, hier veel ouer, met vergewend-verwytende oë na die ander dissipel kyk, 'n mannetjie met 'n byna dierlik-onnosele gesig en woeste baard- en haregroeie, wat met sy knokige hande gebaar dat hy nie verstaan nie; 'n weglopende seuntjie betrag die toneel. Hier het u die goddelike in teenwoordigheid van die deur sonde verblinde mens. Geen heroïese Christus nie, geen edele mensegestaltes in die kader van verhewe argitektuur of landskap nie. En die opgestane Christus is 'n begrypende, vergewende Christus.

Hoe hierdie geskiedenis (vir Rembrandt het dit veel meer geword as 'n blote geskiedenis) hom steeds in beslag geneem het, blyk ook nog uit 'n pentekening van 1645, waarin hy getrag het om die wonder van die skielike verdwyning van Christus weer te gee.

In 1648 het Rembrandt die onderwerp twee keer geskilder. Ons staan 'n oomblik stil by die bekende skildery in die Louvre.

Christus sit agter die tafel voor 'n hoë nis. 'n Sagte lig vloei deur 'n hoë, ongesiene venster links, tower die effe mure om tot skoonheid en val vol op die wit tafeldoek en die gesigte en hande van die aansittendes. Die hoof van Christus is omwasem met lig soos 'n stralekrans. 'n mooi getipeerde gediensige seun bring kos in, terwyl Jesus, die oë in gebed na bo geslaan, die brood breek. Die linkerhandse dissipel, wat ons van agter sien, het iets gemerk—nog half onseker bring hy sy regterhand na sy mond. Ook hier begryp die ander dissipel niks van die gebeure nie, en verbluf kyk hy na sy metgesel. Let ook hier weer op die uitdrukking van sy hande.

Die lig wat in die skildery van 1629 kompositoriese verdelingsmiddel was, veel daartoe bygedra het om die uiterlike dramatiek te skep, is hier die bindingsmiddel, die misterieuse element—dit bring ons in teenwoordigheid van die goddelike.

Nog een keer sou Rembrandt getuig van sy belewing van die wonder dat God uit die dode opgestaan het en Hom aan die verduisterde mens vertoon het in mensegestalte. Dis in sy rypste periode, in 1661. Weer

moet ons na die Louvre gaan. Ongelukkig is die skildery swaar beskadig.

Wat 'n verinniging na die mooi werke van 1648.

Die lig van die sterwende dag vloeï na binne deur die oopstaande glasdeur. Die kunstenaar is so onder die indruk van die heilige wonder wat plaasvind, van die goddelike aanwesigheid, dat hy geen skerp omtrekke van die kamer en meubels en selfs van die figure skilder nie. Die bediende verdwyn byna heeltemal in die wasigheid. Die twee dissipels is nog gedifferensieer, maar dring hulle in hul gerigtheid op Jesus nouliks meer as afsonderlike figure aan ons aandag op, hulle word deel van die sfeer van ontsag vir die goddelike aanwesigheid wat uit Jesus straal.

Tereg sê Van Gelder van dergelike werke: „De Bijbel leeft in deze kunstwerken niet meer als een boek van boeiende verhalen, maar als de Heilige Schrift, die het Evangelie brengt.”

Ook die gelykenis van die **Terugkoms van die Verlore Seun** het Rembrandt diep ontroer sy lewe lank. In 1636 het hy 'n ets daarvan gemaak, nog hewig barok van komposisie en gevoelsuiting. Sonder skoene, in toolings, die bolyf kaal, met verdierlikte gesig, oë vol dierlike wroeging, kniel die seun voor die vader wat hom hartstogtelik omarm. Deur die poort agter kom 'n bediende met klere-en skoene, en deur 'n venster kyk iemand fel-gespanne toe.

'n Tekening van dieselfde jaar is nie so barok-hartstogtelik nie. Na 'n tekening van ongeveer 1642, waarin die wulpse uitspattinge van die jong man uitgebeeld word, kom die aangrypende tekening van ongeveer 1655, waarin met slegs 'n paar sober trekke aangedui word hoe die droef vergewende vader die uitgeteerde staande jongman omarm.

Vir Rembrandt het hierdie skone gelykenis in toenemende mate geword die verhaal van sonde en wroeging en vergifnis—veral van vergifnis. Is dit nie ontroerende dat die kunstenaar dit kort voor sy dood nog een keer uitbeeld nie? Dis die beroemde skildery van Leningrad. Die lig val op die hoofgroep: die seun, wat met sy rug na ons toe kniel voor sy vader, 'n geboë grysaard, wat liefderik sy hande op sy skouers lê. Nou niks meer van die hartstog van die eerste ets, waarin die instinklewe so sterk gespreek het nie. Die seun kniel met 'n gevoel van eidelike rus, moeg en uitgeput, meer geestelik as liggaamlik. Die verwaarlosing spreek sober maar treffend uit sy skoene wat ons van onder sien: die een het afgeval, die ander is afgetrap. Ook hier geen duidelike skildering van die kader nie, slegs 'n viertal omstanders wat vaag wegduister, met 'n lig-aksent op die koppe en enkele hande voltooi die komposisie en die stemming: eers 'n lang staande figuur as 'n sterk afsluitende vertikaal, daarna 'n sittende man, 'n vooroorbuigende vrou met 'n vertederde trek op die gesig en heeltemal in die diepte 'n byna onsigbare vrou. Hulle

kyk almal swygend toe, met ingehoue, stille deernis. Geen gebaar of individuele gelaatspel trek die aandag af van die gebeure waarop almal se aandag gerig is nie.

Ek wil afsluit met te wys op die ets **Die Drie Kruise**. Rembrandt het hierdie ets drie keer oorgewerk. Hy het begin met 'n uitvoerige komposisie: die kruis van Christus in die middel, weerskante hang die verwronge liggame van die twee misdadigers. Daaromheen hewig klaende dissipels en vroue, soldate te perd en die Jode, 'n uiters ingewikkelde komposisie van 'n fel bewoë menigte, waarby Rembrandt gebruik gemaak het van Italiaanse voorbeelde. Dit alles onder 'n hewige vertikale ligval en teen 'n stormagtige agtergrond. Dan versomber die toneel. Alleen nog twee kruise en die perderuiters word belig. In die laaste stadium van die ets het die lig nog minder geword. Flou doem die twee kruise op, die ruiters, en regs 'n paar hewig klaende figure. Duisternis het op Golgota geval—maar in daardie duisternis glans die Heiland aan die kruis op met sy stralekrans.

Schmidt-Degener sê van hierdie werk, met sy apokaloptiese verskrikking: „De grote ets over de Verschrikkingen van Golgotha—geen kunstenaarsbrein heeft, voor of na Rembrandt, die ontzetting feller doorleefd. Tegenover dit vervaarlijke gegeven, zelfs de kundigsten schoten hier tekort; ze betoonden zich nobele tekenmeesters, kostelijke coloristen. En zelfs de heiligsten beperkten zich tot een onmachtige opsomming van episoden, of brachten met de traditie het drama tot enkele hoofdfiguren terug. Rembrandt liet de gehele volte van het ondraaglijk gebeuren, de saamgedrongen geestes-stormen en het oproer der elementen, over zich gaan. Slecht éénmaal, met Rembrandt's visioen, heeft de Christelijke verbeelding Golgotha betreden.”