

## DE PROFUNDIS

(Ob tristošestdesetletnici rojstva Rembrandta van Rijna)

Stane Mikuš

Kratko in hladno je v mrtvaških registrih neke amsterdamske cerkve zapisan dan Rembrandtovega pokopa: »Torek, 8. oktobra, Rembrandt van Rijn, slikar, stanujoč v Rozengrachtu...« (1669. leta.) Noben pesnik mu ni zapel posmrtnice, od najbližjih sorodnikov se je morda udeležila pogreba le Kornelija, Rembrandtova hčerka s Hendrickije Stoffels. Slavno amsterdamsko mesto je bilo zakopano v drugačne skrbi. Rembrandtova slava je tedaj dosegla najnižjo točko. Toda ne za dolgo. Že v 18. stoletju je pričela vrednost Rembrandtovega slikarstva počasi, toda vztrajno rasti, v prvi polovici 19. stoletja ga je zasenčilo oboževanje Raffaela, toda od druge polovice naprej se vedno bolj množijo izjave o vrednosti njegove umetnosti (Delacroix, Courbet), dokler v zadnjih desetletjih stoletja Rembrandta in njegovega slikarstva povsem ne »odkrijejo«. Danes leži pred nami veličastna Rembrandtova umetnost kot na dlani. Neštete znanstvene knjige, razprave in celo romani obravnavajo slikarjevo delo, raziskujejo njegovo življenje, analizirajo razvoj njegove umetnosti in se skušajo s psihološkimi in drugimi metodami približati najbolj skritim kotičkom slikarjeve genialne notranjosti.

Ko sem dejal, da nam leži danes Rembrandtovo slikarstvo »kot na dlani«, sem mislil tu predvsem na objektivno stran njegovega umetniškega dela in življenja. Do novih bistvenih odkritij znanost verjetno ne bo prišla. Subjektivno pa zakriva slikarjevo delo še mnogo nerešenih ugank, kajti naposled je vsaka razlaga določenega umetnostnega individua stvar subjektivne interpretacije, ki pa je vedno močno odvisna od časa, v katerem je nastala. Rembrandtova umetnost n. pr. še ni bila vrednotena z družbeno-sociološkega stališča, čeprav nam doba, v kateri se je slikar razvijal, ponuja izredno zanimive možnosti. Borbe holandskega ljudstva s španskimi okupatorji, njegova osvoboditev in pa nagla ekonomska rast holandske republike kakor tudi stanje po letu 1650, ko se prično boji s Francijo in Anglijo za oblast nad prekomorskimi deželami, so zgodovinska dejstva, za katerimi počivajo ogromne sociološke

izpremembe v holandski družbi. Vse to pa se mora nekje seveda tudi zrcaliti v umetnostnem ustvarjanju našega mojstra. Toda, kakor rečeno, tu čakajo umetnostne zgodovinarje še plodna raziskovalna območja. Vendar nam je sodobna umetnostnozgodovinska znanost Rembrandtovo umetnost in njegovo osebnost na svoj način močno razjasnila in približala. Kot svetilnik stoji orjaška slikarjeva postava nad holandsko ravnino 17. stoletja. Pravi »leteči Holanec« — seveda v najbolj plemenitem pomenu besede. Zrastel iz stare holandske tradicije, razgledan po umetnostnem ustvarjanju tedanje Evrope je z ognjem revolucionarja in natančnostjo znanstvenika gradil svoj umetnostni svet. Mladost mu je dala radovednost in slo po osvajanju vidnega sveta, kasneje v zrelih letih pa je pričel dosledno raziskovati *notranja* področja človeškega značaja in duše. Bolj ko postaja holandska družba plitva in usmerjena le na iskanje pozemskega blagra, toliko bolj gre pot Rembrandtovega slikarskega ustvarjanja v globino, za odkrivanjem zadnjih skrivnosti človeške narave. Tu je bil naposled tudi začetek onega tragičnega konflikta med Rembrandtom in družbo, tu je bil vzrok za tisti lakonični tekst v mrtvaških knjigah amsterdamske cerkve.

Rembrandtovo slikarstvo je *meditationnega* značaja. Slikar je mnogo premišljeval ob svojem ustvarjanju, zanj n. pr. ni *samo* slikarska rešitev kakega dela nikoli pomenila dokončnega in edinega rezultata. Rembrandtovo slikarstvo imenuje njegov monograf W. Weisbach »umetnost monologa«. Umetnik je ustvarjal sam pred seboj in ne pred družbo, kakor n. pr. njegov veliki sodobnik Flamec P. P. Rubens. Rubens je slikal pred dvorom, pred cerkvijo, pred blestečo družbo in za njeno reprezentanco. Rembrandt pa je *v glavnem* njegovo popolno nasprotje. Njegovo slikarstvo je slikarstvo monologa, pogovarjanje s samim seboj, razglabljanje in razmišljanje o zadnjih skrivnostih sveta in vesoljstva, ki ga obdaja. Rembrandt je podoben iskalcu zaklada, ki neprestano koplje v globine zemlje, da bi se polastil skritih dragocenosti. V svojem delu se neprestano vrača k določenim temam, hoteč jim iztrgati zadnjo skrivnost, želeč jih upodobiti v popolni skladnosti oblike in vsebine in s silovitostjo najglobljega umetniškega doživetja. Naj navedem nekaj takih tem. To so n. pr. zgodba o slepem Tobiju in njegovem dobrem sinu, nadalje povest o izgubljenem sinu in naposled prilika o usmiljenem Samaritanu. Vse te povesti nam v svoji vsebini močno približajo Rembrandta kot *človeka*. O njegovem notranjem življenju vemo namreč razmeroma zelo malo. Arhivalni podatki so skopi in suhoparni, slikarjeva pisana zapuščina je skromna, izjave sodobnikov pa so dostikrat protislovne in nam ne odgrnejo tančice, ki zakriva notranji umetnikov svet. Te zgodbe pa nam marsikaj povedo. Nobena izmed njih ni namreč

heroična, nobena nam ne pripoveduje o košatem in bahavem človeškem življenju, temveč nasprotno o človeškem trpljenju, žalosti, o odpuščanju in srčni plemenitosti, kar nam seveda dovoljuje rahlo sklepanje na umetnikov značaj in na njegov odnos do sveta, ki ga obdaja. Iz legende o Tobiji nam je slikar zapustil vrsto umetnin, ki govorijo o nesrečni starčevi oslepelosti, o njegovem hrepenčem, tragike polnem pričakovanju popotnega sina in naposled o srečnem ozdravljenju, ki je prišlo kot nagrada za sinovo zvestobo, ljubezen in trdno Tobijevo vero. Prilika o izgubljenem sinu nam pripoveduje o njegovi lahkomišljenosti, o razkošnem življenju na tujem, njegovi pokori in vrnitvi, ko mu oče v neskončni ljubezni odpusti vse pregrehe (primerjaj veličastno »Vrnitev izgubljenega sina«, leta 1668/69, Leningrad, Eremitaža). Legenda o usmiljenem Samaritanu pa nam govori o ljubezni do bližnjega, ki je last navadnega preprostega človeka, ne pa oficialne cerkve, ki sicer ta nauk propoveduje, a ga ne izvršuje. Rembrandtovo ljubezen do tovrstnih biblijskih tekstov si moremo razlagati iz razpoloženja njegovega naravnega bistva, čeprav je bil vezan nanje po svojem posebnem religioznem prepričanju.<sup>1</sup>

Toda naš namen ni raziskovati, od kod izhaja slikarjeva težnja, da upodablja snovi, ki prikazujejo človeško ljubezen, trpljenje in žalost brez vsakega heroiziranja in olepšavanja. Nas zanima predvsem likovni problem, ki je nastal ob neprestanem slikarjevem vračanju na eno in isto temo. Med prvimi umetnostnimi realizacijami in zadnjimi je široka časovna razpetina in lepo moremo videti, kako je slikar dozoreval, kako je določeno temo neprestano razvijal, do tiste zadnje popolnosti, ko se nam dozdeva, da je njegov ustvarjalni genij dosegel mejo, preko katere ni mogel več iti. Zanima nas predano umetnikovo iskanje v *globino* ustvarjalnih skrivnosti, zaprtih s »sedmerimi pečati«, ki odkrijejo svoje neznansko obličje le redkim izvoljencem. Rembrandtova veličina je, mimo njegovega virtuoznega obvladovanja formalnih problemov, prav ta zagrizenost in iskanje vedno novih in popolnejših rešitev ob določenem slikarskem predmetu. Borba genija za harmonijo med obliko

---

<sup>1</sup> Glej C. Neumann, Rembrandt, II, München 1922, str. 626 sl. Rembrandt je bil po Balduccijevem pričevanju pristaš kalvinske sekte *menonitov*; ta sekta se je odlikovala po strpnosti in po udejstvovanju v praktičnem moralističnem smislu. Posebno pozornost so posvečali karitativnim ustanovam, bolnišnicam in tako dalje. Včasih je bila taka sekta tudi socialistično pobarvana. Rembrandt pa tudi kot menonit ni bil dosleden, marveč je hodil svoja pota. Novejši znanstveniki zato trdijo, da je pripadal k laičnemu gibanju »doopgezind-ov« (prim. Geschichte d. europäischen Kunst, H. Weigert, Stuttgart, 1951, str. 455).

in vsebino, položena v desetletje lastnega razvoja, je rodila največje bisere Rembrandtovega slikarstva, bisere, ki krasijo kot sončna luč imponantno pojavo tega holandskega mojstra 17. stoletja.

V pričujočih poglavjih bomo poizkušali razložiti pot in način slikarjevega likovnega iskanja ob določeni slikarski snovi, izmed omenjenih tem pa si bomo izbrali priliko o *usmiljenem Samaritanu*. Pregledali in analizirali bomo slike, grafike in risbe, ki so nastajale od leta 1632 do leta 1648, ko je slikar dosegel v louverški kompoziciji »Usmiljeni Samaritan« grandiozni višek umetnostne kvalitete.

Prilika o usmiljenem Samaritanu (Lukov evangelij, 10. poglavje) nam pripoveduje o nekem popotnem človeku, ki je šel iz Jeruzalema v Jeriho in je padel med razbojnike, ki so ga oropali in z ranami obdali. Mimo je prišel duhovnik in se ni zmenil za ranjenca. Isto je napravil tudi levit. Neki popotni Samarijan pa je prišel do njega in ko ga je videl, se mu je v srce zasmilil. In je pristopil in mu obvezal rane in je vлил vanje olja in vina. In ga je posadil na svoje živinče ter ga peljal v gostilnico in ga oskrbel. In drugi dan je vzel dva denarja in jih dal gostilničarju in je rekel: »Skrbi zanj in kolikor boš več izdal, ti bom jaz nazaj povrnil.«

Rembrandt je iz te prilike, ki nam govori o pravi ljubezni do bližnjega, izluščil v glavnem tri prizore, in sicer: 1. Samaritan obvezuje in mazili ranjenca, 2. Prihod Samaritana pred krčmo in 3. Samaritanovo izplačilo krčmarju. Za slikarjevo dokončno umetnostno realizacijo je bil drugi prizor najvažnejši.

Leta 1633 je nastala radiranka »Prihod Samaritana pred krčmo« (Cambridge).<sup>2</sup> Slikar je upodobil na levi strani gostilno z razpadajočo fasado. Pred vhodom, do katerega peljejo lesene stopnice, stojita krčmar in usmiljeni Samaritan, ki naroča gospodarju ranjenčevo oskrbo. V ospredju, pod stopnicami drži hlapčič Samaritanovega konja, s katerega snema moška figura na pol golega popotnika. Levo zgoraj gleda skozi okno radoveden gost, v ozadju zajema iz vodnjaka dekle vodo, desno spredaj pa čepi pes, ki opravlja potrebo. Slikar je torej združil dva prizora: Samaritan pripelje ranjenca pred gostilno in izplačuje oskrbnino krčmarju. Grafični list je nastal v Rembrandtovi delavnici ob sodelovanju učencev, motiv sam pa je slikar morda prevzel po grafičnem listu Jana van de Velde, ki je nastal leta 1592. Obema podobama je skupna arhitektura, ki stoji na levi strani, nadalje motiv podločja, snemanje ranjenca s konja, le da je Jan prestavil plačevanje krčmarja pod

<sup>2</sup> Rembrandt's etchings, by L. Münz, London 1952, No. 219. Gl. prilogo št. 2.

stopnišče in v nočni čas ob umetni razsvetljavi.<sup>3</sup> Vsekakor je Rembrandtova grafika tako polna mojstrovega duha, da je ostala le lupina določenega vpliva, kar je običajno za vse slikarjevo mladostno delo.

Rembrandtova grafika o usmiljenem Samaritanu je značilno mladostno delo. Slikar si je dal veliko truda okrog figuralne kompozicije. Linearno vzeto so figure na podobi strnjene v nepravilno piramido z vrhom pri krčmarju in Samaritanu. Dejansko pa skupina razpade v sistem križajočih se diagonal. Poudarjena je smer od leve proti desni; v to smer sta obrnjena pes in konj, tja gleda dečko, ki drži za povodec konja, v isto stran tudi radovedni gost in naposled je enaka tudi poza žene pri vodnjaku. Druga diagonalna pa poteka iz desnega kota spodaj proti levi zgoraj, in sicer preko sodca, psa, konja, ranjenčevega telesa do lika Samaritana. Glavno smer poudarita dve šibkejši diagonalni, prva od dečka do gosta in druga po nagibu vzvoda pri vodnjaku. Ta sistem figuralne skupine se sklada s splošnimi iskanji teh problemov v mladostnem slikarjevem delu. Druga značilnost slikarjevega mladostnega sloga je *poudarjeni realizem*, ki je viden tako v obdelavi človeških in živalskih teles kakor tudi ostalih krajinskih prvin (hiša!). V tem mladostnem listu je še mnogo akribije in deskriptivnega prizadevanja, zajeti realistično podobo sveta. Z vso natančnostjo so obravnavani ljudje in živali, arhitektura je naslikana v polrazpadajočem stanju, figure ljudi so nelepe, čokate, prav posebno pa bije v oči nespodobno obnašanje psa v ospredju. »Klasik« Wölfflin je zaradi tega pripisoval pasjo postavo kakemu učencu,<sup>4</sup> kar pa nič ne spremeni na stvari, ker je celota prav gotovo Rembrandtova zamisel. Slikar je hotel upodobiti prizor tako, kakor bi se lahko v resnici vršil, brez kakršnega koli olepšavanja — nasprotno, z namernim poudarjanjem vsakdanjosti in slučajnosti. Tudi to je prvina njegovega mladostnega ustvarjanja. Slikar je bil tedaj sedemindvajset let star, preselil se je sicer že v Amsterdam (v letu 1652), toda njegovo dušo je še razburjala prava *gezovska* revolucionarnost in zares *protestantovsko* likovno prepričanje; to pa je bilo v odločni opoziciji proti akademskemu romanizmu, ki je tedaj prevladoval kot modna novotarija v Holandiji. Mladostni Rembrandt se je naslonil na staro holandsko tradicijo, poznal je skrajni realizem Caravaggia, študiral je Callotove risbe in tako ni »nespodobni« pes na listu nobena posebnost, saj je podobne prizore slikar iskal tudi pri človeških figurah.<sup>5</sup> Slikarjev nazor tedanjega časa je bil: upodabljati naravne prizore tako,

<sup>3</sup> L. Münz, Rembrandt's etchings (kritični katalog), London 1952, str. 94.

<sup>4</sup> L. Münz, o. c., str. 94.

<sup>5</sup> L. Münz, o. c., (reprodukcije), št. 135, 136.

kakor bi se lahko vršili v resnici, brez vsakega olepšavanja in idealiziranja. Tretja lastnost mladostnega sloga pa je opuščanje človeškega čustva. Nobena figura ne kaže čustvenega izživljanja, ki se bo v kasnejšem delu tako poglobilo. Vkljub vsemu pa je preko lista razlit tisti zmagoviti čar Rembrandtovega ustvarjalnega duha, ki je znal biblijsko snov prenesti v domači holandski svet, med preproste ljudi ter ji umel dati pečat pristrčne domačnosti in neposredne intimnosti.

Povrnimo se sedaj k prvi skupini del *prilike* o Samaritanu (Samaritan zdravi bolnika). Že ca. 1631. leta je nastala risba,<sup>6</sup> kjer je upodobljen na tleh ležeči, razgaljeni popotnik, Samaritan mu podpira gornji del telesa. Risba je bila nedvomno študija za kako večjo kompozicijo ter nam kaže slogovno slikarjevo mladostno zanimanje za pravilne proporcije človeškega telesa in za medsebojni odnos dveh figur. Tehnično je risba precej trda, čeprav je plastični občutek obeh teles popoln. Naslednja skupina risb je nastala od leta 1644. do ca. 1648. leta.<sup>7</sup> Lavirana risba iz leta 1644<sup>7a</sup> nam kaže prizor, ko Samaritan zdravi ranjenega moža. V ospredju pred krajino leži približno v sredi razgaljeno telo moža, Samaritan kleči za njim, v roki drži steklenico, da bo izpral njegove rane. Paralelno z idealno ploskvijo slike stoji za Samaritanom obrnjen v levo njegov konj. Levo je poraslo skalovje, desno grmovje, zadaj pa se odpira krajina z morebitnimi razvalinami arhitekture. Za to risbo je slogovna značilnost *paralelizem*, to se pravi način, kako je slikar zgradil svojo figurarno kompozicijo v pasovih, ki potekajo na idealno ploskev podobe, in kako je prizorišče na obeh straneh zaključil ter tudi krajino pritegnil k sodelovanju z glavnim dogodkom. Po letu ca. 1645 je nastala druga risba,<sup>7b</sup> ki je kopija po izgubljenem originalu iz tedanjega časa. Pot v *globino*, k monumentalnosti celotne slikarske zgradbe je odločno zaznavna. Figuri ranjenca in Samaritana sta zrasli, prizor se zopet odvija v ospredju podobe. Samaritan je razgaljenega popotnika naslonil na skalo, sam kleči za njim in se sklanja k ranjencu, ki se je pravkar prebudil iz omedlevice. Konj je postavljen zopet v ozadje, prizorišče je v ospredju podobno organizirano kakor poprej, le da je bolj poudarjeno, razgled v krajino je globlji in jasnejši. Novo vlogo je tu prevzela svetloba, ki pada z leve strani in ki močno osvetli ranjenca, konja, del prizorišča na desni in krajino, Samaritanov obraz in del telesa pa pušča v senci. Svetlobo je tu umetnik uporabil v izrazito

<sup>6</sup> W. R. Valentiner, Rembrandt, Klassiker d. Kunst, I. B, št. 372. (Aytor knjige je v dvomu o pristnosti risbe.)

<sup>7</sup> W. R. Valentiner, o. c., št. 373, 374, 375 in 376.

<sup>7a</sup> Glej prilogo št. 5.

<sup>7b</sup> Glej prilogo št. 4.

*duhovnem* smislu za dosego vzvišenosti in veličastnosti prizora. Okoli l. 1648 sta nastali dve risbi, od katerih ena je v Haarlemu (privatna last), druga pa v Berlinu (bakropisni kabinet). Haarlemska risba nam pokaže golega sedečega popotnika, v ozadju na levi se sklanja k njemu Samaritan. Risba je izredno slikovita in omejena le na ta dva človeška lika, prizorišče je skoraj povsem opuščeno. Risba v Berlinu pa je prejšnjo kompozicijo iz leta 1645 razbila, sedaj je ranjenec zasukan v levo stran, desno ob njem čepi Samaritan ter ga mazili, konj je pomaknjen na levo v ozadje in deloma odrezan od skalovja na skrajni levi. Risba je nekak zametek kasnejše slike, ki je nastala ca. 1650 (Pariz, privatna last). Ne vemo, kakšna je bila podoba iz ca. 1645. leta. Po krasni risbi-kopiji sodeč, je bila visoko kvalitétno delo, ki pa po svoji notranji strukturi, po epičnosti pripovedi in monumentalnosti le ni bila kos slikarjevi sliki iz Louvra, kjer se je naslonil motivno na drugo verzijo biblijske prilike. Slikarjevo iskanje in izpreminjanje motiva ca. 1648. leta pa nam tudi priča o Rembrandtovi nezadovoljnosti z dano rešitvijo. Iz ca. 1648. leta sta se nam ohranili dve risbi,<sup>8</sup> ki spadata v tretji način realizacije Samaritanove prilike. Obe predstavljata izplačevanje oskrbnine krčmarju, vendar je prizorišče različno. Na prvi risbi je upodobljen prizor pred pragom gostilne. Na pragu stoji birt, ki se je z levico prijel za pokrivalo, desnico pa je iztegnil proti Samaritanu. Ta stoji pred njim ter kaže z levico na ranjenca, katerega nesejo v hišo, tako da so vidne le še njegove noge. Samaritanova figura je postavljena proti gledalcu s hrbta, glava je vidna v profilu. Desno je viden del konja in hlapec, ki ga drži za uzdo. Druga risba »izplačevanja«<sup>8a</sup> se dogaja v notranjščini gostilne. Levo je ležišče, na njem leži ranjen popotnik, ves v obvezah, za njim stojijo krčmarjeva žena, neka druga postava, gostilničar in Samaritan. Levo so odprta vrata, skozi nje vidimo spodaj glavo Samaritanovega konja, katerega drži hlapec. Samaritan je v pozi odhajanja in plačevanja: birt je nastavil desnico in ta mu ostentativno našteva denar. Kot vidimo, se je Rembrandt na teh dveh risbah lotil upodobitve prilike na dokaj nov in originalen način. Glavni motiv prizora je sedaj posvečen *izplačevanju* oskrbnine za ranjenca, to se pravi tistemu delu ljubezni do bližnjega, ki je najbolj materialističen, ali če hočemo, »komercialističen«. Nimamo dokazov, zakaj ni slikar realiziral v *podobi* tega prizora. Vendar se nam zdi pravilno, če zatrdimo, da bi slikar v tem času takega motiva skoraj ne mogel uresničiti. Oba ta dva prizora dišita po realističnem konceptu *zgodnjega* slikarjevega dela, sedaj, ko je mojster

<sup>8</sup> Obe v Berlinu, Bakropisni kabinet, glej *Klassiker der Kunst*, št. 581, 582.

<sup>8a</sup> Glej prilogo št. 5.

v štiridesetih letih dozorel, se nam zdi, da se je moral odločiti za drugo rešitev, ki se nam je v tako popolni obliki ohranila v Louvru.

Prav ob tem času pa se je Rembrandt intenzivno bavil tudi z reševanjem onega prizora, katerega je upodobil v radiranki iz leta 1635 in ki smo ga opredelili pod točko št. 2 pojmovanja prilike o Samaritanu. V Louvru je ohranjena risba (ca. 1648),<sup>9</sup> ki je po motivu nekoliko povezana z risbama izplačevanja, kakor smo jih opisali zgoraj. Na nizkem podiju levo stojita pred vrati gostilničar in Samaritan ter se pogajata, desno od Samaritana sta dva radovedneža. Spodaj desno stoji paralelno z robom slike konj, katerega drži za uzdo hlapčič. S konja snema moška figura ranjenega popotnika, za hlapčičem stoji druga moška postava. Levo od dečka, ki drži konja, je pes. Risba je ohranila mnogo skupnih potez z grafiko iz leta 1635, le da je kompozicija preprostejša, toda bolj monumentalna. Pojavlja se umirjeno nizanje figur paralelno v prostor, celotni prizor je bolj strujen, slikar je vnesel v risbo *novum* umetne razsvetljave. Samaritan je prišel z ranjencem *ponoči* do gostilne, prebudil je gostilničarja, ki se je pojavil s svečo v roki na pragu hiše. Drugi umetni svetlobni vir drži v rokah verjetno moška postava za hlapčičem, kajti prizor okrog ranjenca je močno osvetljen. Rembrandt je torej prizor postavil v skrivnostno nočno temo, ker mu je hotel na ta način dati več poudarka. Toda kakor bomo videli, je dokončna umetniška realizacija zavrgla tudi prvino noči ter poiskala še učinkovitejšo, plemenitejšo rešitev.

Iz istega časa je tudi risba, ki se nahaja v Londonu v British museum-u.<sup>10</sup> Slikar je nočni prizor še poudaril z močnim laviranjem. Na desno stran je postavil arhitekturo gostilne, ki se s svojo fasado poglajlja naravnost v prostor. Ograja stopnic je paralelno zgrajena z idealno ploskvijo podobe. Glavni prizor se vrši pod stopniščem. Tu so sneli s konja onemoglega ranjenca, dva moža sta ga vzela na roke z namenom, da ga odneseta v krčmo. Samaritan je pristopil in poddržal s sočutjem popotnikovo glavo. Temna postava konja, ki je z glavo obrnjen proti gledalcu, je diagonalno postavljena v prostor, njegova funkcija je med drugim tudi ta, da zadržuje val svetlobe, ki je osredotočena na skupino s popotnikom. Figura moža za konjem drži v rokah umetni vir svetlobe (svetilko), ki izolira glavno grupo. Po stopnicah iz gostilne prihaja gospodar z zasenčeno svetilko v rokah, tako da je njegov obraz osvetljen, luč njegove svetilke pa ne moti prizora pod stopnicami. Skozi okno gostilne gledata dva radovedneža, v ospredju desno ob stopniščni ograji

<sup>9</sup> Glej *Klassiker der Kunst*, št. 380, in prilogo št. 6.

<sup>10</sup> O. c., št. 379.



sta privezana dva konja, ki kažeta hrbta gledalcem. Ob gostilni levo raste močna skupina dreves, nato je razgled v krajino, spodaj levo sta vidni prirezani figuri dveh mož, tako da imamo vtis, da je gostilna in z njo ves prizor na klancu. Risba je kakor prejšnja prestavljena v nočni čas. Pred gostilno, kjer se že mudijo drugi gostje (konja na desni!), je ponoči prišel Samaritan, zbudil je domače in ukazal prenesti ranjenca v gostišče. Z razliko od louverške risbe je figuralna kompozicija tu svobodnejša (bolj razvita v prostoru!), hkrati pa tudi bolj skoncentrirana na glavni prizor, birt je izoliran na stopnišče, Samaritanu pa je odkazana vloga ljubeznive skrbi za ranjenca. Rembrandt je tu *poudaril* prostor, v katerem se zgodba razvija, prizorišče se je razširilo pa tudi povišalo, na levi strani je izpregovorila tudi krajina, gostilna stoji na vzvišenem prostoru, glavno besedo je dobila nočna tema, ki se bori z umetno razsvetljava na prizorišču. Slikar je torej ves dogodek *razgibal*, noč, ki ima svojo moč, je kot delček vesoljstva vdrla v to človeško pretresljivo dogajanje.

Nadaljnjo kompozicionalno problematiko je slikar razvijal v rotterdamski risbi.<sup>11</sup> Tu je arhitektura gostilne že v glavnem podobna oni na louverški sliki. Gostilna stoji na desni strani, takoj ob robu risbe je vhod, nato pa se stavba pravokotno ulomi, tako da stoji zid paralelno z robom slike. Tod je okno, skozi katerega gledajo radovedneži. Pri vhodu stojita gostilničar in Samaritan, stopnišče je sedaj odpadlo, z leve strani prinašajo ranjenca v gostilno. Konj je sedaj postavljen s hrbtom proti gledalcu ter je diagonalno zasukan v prostor in osvetljen od nevidnega vira umetne razsvetljave, katerega drži eden izmed mož, ki so zbrani okrog ranjenega popotnika. Svetlobo odbije sedaj temna figura hlapca, ki pomaga nositi ranjenca. Levo od gostilne raste drevje, viden je pogled v krajino, zopet sta spodaj zaznavni dve figuri (verjetno z lastnim virom svetlobe), kakor da bi prihajali po klancu. Glavni poudarek na tej risbi je osredotočen na ranjencu, ki s svojo tragično pozo onemoglosti vzbuja usmiljenje. Samaritan je pomaknjen v temo, češ ljubezen do bližnjega naj govori sama zase, njen povzročitelj ni važen. Rembrandtova pot v globino umetnostne zamisli je vedno bolj dosledna, pa tudi *etično* vedno čistejša. Tudi na tej risbi je prostor poudarjen, tema noči prihaja tiho iz nejasnega krajinskega prostora. Celotni vtis te risbe pa je nejasen in poln nemira, kar slikarju v tem času nikakor ni moglo ugajati.

Višek slikarskih prizadevanj v to smer pa pomeni *slika* usmiljenega Samaritana, ki se nahaja v Berlinu.<sup>12</sup> Je to podoba malega formata in

<sup>11</sup> O. c., št. 378.

<sup>12</sup> Rembrandt, des Meisters Gemälde, K. d. K., str. 292. Gl priložo št. 7.

zdi se, da je v njej združil Rembrandt vsa dognanja, ki se tičejo vprašanj umetne osvetljave v okviru nočnega prizora. Nemir, ki je bil jasno viden v prejšnjih dveh risbah, borba med svetlobo in senco sta se sedaj umaknila spokojnemu, skoraj pravljичno občutenemu prizoru. Arhitektura gostilne je sedaj postavljena vzporedno z idealno ploskvijo slike in je zavzela vso levo stran podobe, na desni je verjetno krajina, vsa postavljena v temo. Pred gostilno se vrši prizor: hlapci so vzeli ranjenca s konja in se pripravljajo, da ga odnesejo po strmih stopnicah, ki so vidne v ozadju, v krčmo. Levo stoji temna, veličastna postava Samaritana, s hrbtom obrnjena proti gledalcu. Nevidni svetlobni vir stoji verjetno na tleh za Samaritanom, poudarja močno njegovo temno figuro ter razsvetljuje može, ki se mučijo okrog popotnika, ožarja deloma konjski lik, deloma fasado gostilne in loputo okna, ki je odprto zgoraj v steni hiše. Ženska postava stopa po stopnicah v krčmo. Dejanje je osredotočeno na prenos ranjenca, Samaritan je v temi, čeprav je poudarjen, žena v ozadju odhaja v gostilno, da bo pripravila vse potrebno za sprejem popotnika. Slikarju je šlo za umiritev in koncentracijo figuralne skupine. Arhitektura ozadja je postala jasna, nerazčlenjena, skupina ljudi se je stisnila skupaj in je izolirana z virom svetlobe in s temnimi sencami, ki jih odbija stena hiše v ozadju. Figuralna skupina ima globinsko diagonalno tendenco od leve proti desni in poteka od Samaritana preko telesa popotnika do konja, tu pa se prelomi in zavije proti levi, v smeri stopnic, kjer jo nato sprejme motiv ženske postave. Dejanje je jasno, pregledno, gibanje se je zelo umirilo. Hlapci dvigujejo onemoglega ranjenca, Samaritan stoji mirno, kakor da je zamišljen, vsa skupina ima nekaj pravljичnega, zasanjanega na sebi. Lik ranjenca je odločno poudarjen z odprtim oknom v steni zgoraj in z belim blagom, ki visi skozi njega, ravno tako pa tudi postava Samaritana z žensko figuro na stopnicah. Slikar je dosegel nasproti risbam večjo enostavnost kompozicije, smotrnejšo ureditev celotnega prizorišča, osvetljava se je umirila in je duhovno poudarila dejanje zgodbe, preko vse podobe pa je razlit nadih pravljичnosti, samote in zamišljenosti. Nedvomno je bila ta podoba Rembrandtu pri srcu, toda zadnja beseda v tem dolgoletnem iskanju za ustrezačo obliko prilike o Samaritanu pa le ni bila. Slikarju je lebdela pred očmi *epičnejša* povest, čustvo je moralo biti zgovornejše, čeprav zadržano, element krajine je moral dati še globlji in čistejši zvok. Vse to pa je slikar uresničil v svoji znameniti podobi, ki se danes nahaja v pariškem Louvru (leta 1648). Preden pa pridemo k analizi te podobe, ki ne pomeni viška samo v dolgoletnem iskanju pravega izraza ob določeni temi, marveč spada tudi med vrhove Rem-

brandtovega ustvarjanja sploh, pa si moramo ogledati razvoj in stanje slikarjevega sloga v štiridesetih letih 17. stoletja.

Od prve radiranke iz leta 1633, katero smo tu obravnavali, pa do louverške slike iz leta 1648 je preteklo petnajst let. Sedaj je bil slikar star dvainštirideset let, torej v polni moški in ustvarjalni sili. Medtem pa je njegovo slikarstvo prehodilo dolgo, razvojno izredno plodno pot. Tudi v njegovem življenju se je marsikaj izpremenilo. Leta 1634 se je Rembrandt poročil s Saskijo van Uylenburch, žena je prinesla v zakon precejšnje premoženje, poleg tega pa je uvedla moža v boljšo amsterdamsko družbo. Rembrandtov slikarski atelje je postal v tem času zelo znan, vrsta odličnih amsterdamskih meščanov je pri njem naročila svoje portrete, pa tudi učenci so se pričeli oglašati v vedno večjem številu. Za slikarja so bila leta po poroki leta sreče in rastočega blagostanja. Vse kaže, da je bil slikarjev zakon s Saskijo zelo srečen. Žena je bila možu nešteto krat za model bodisi v portretu, bodisi v njegovih večjih kompozicijah. Ekonomski položaj v Amsterdamu je bil tedaj izredno ugoden. Leta 1609 se je Nizozemska osvobodila in se je pričela naglo razvijati v pomorsko velesilo. Družba, ki je zrasla na revolucionarni bazi osvobodilne vojske, se je naglo konsolidirala. Slikarji, ki poprej niso imeli dobrih naročnikov, so sedaj našli v ekonomsko trdno zasidrani mladi buržoaziji dobre odjemalce. Holandski meščani in patriciji niso nikakor hoteli zaostajati za južnimi belgijskimi kolegi. Pričel se je razvijati luksuz, način življenja je postajal vedno bolj svetovljanski, meščani so se pričeli modno oblačiti na veliko jezo ortodoksnih kalvinističnih pridigarjev. Rembrandtov prijatelj, pesnik Jeremias de Decker, je ob tem času v pesmi slavil amsterdamsko borzo: »Kraj, kjer opoldne mrgolijo ljudstva od vsepovsod, promenada, kjer trguje zamorec z Normanom, cerkev, kjer se shajajo Judje, Turki in kristjani, šola vseh jezikov, trgovina za vsakršno blago, borza, ki je sama vse borze sveta naredila močne.«<sup>13</sup> Amsterdam je bil v tem času velemesto, kjer so se dejansko shajali vsi narodi, ki so se bavili s trgovino. Rembrandt je bil v elementu. Tu je našel nešteto možnosti za potešitev svoje zbirateljske strasti, ki mu je seveda močno načela njegov gospodarski položaj. Tu je kupoval orientalsko orožje in opremo, perzijske miniature, japonski papir, grafike iz vse Evrope, italijanske slike, redke okamenine, živali itd. Njegov atelje je kmalu postal dragocen muzej in na portretih in skupinah iz tega časa opazamo razno vzhodnjaško opremo, ki jo je slikar nakupil za svojo zbirko. Skratka, Rembrandt je v tem času v Amsterdamu nekaj pomenil, njegovo življenje je bilo srečno, njegova delavnost izredno

<sup>13</sup> W. Weisbach, Rembrandt, Leipzig 1926, str. 24.

plodna. Leta 1642 je dobil slikar naročilo za skupinski portret, katerega danes poznamo pod imenom »Nočna straža«. Rembrandt je ustvaril mogočno kompozicijo, ki pa se ni skladala z običajnimi ustaljenimi oblikami skupinskega portreta tedanjega časa. Slikar je namesto določenega števila portretov strelske kompanije upodobil maso ljudi v akciji, ki jo je sprožil njihov pohod na parado ali kamor koli že. Slikarju je bilo važnejše resnično življenje ljudi, kakor pa zapeti, okosteneli skupinski portret. Naročniki s sliko niso bili zadovoljni in tu se je pričel slikarjev konflikt z okolico. »Pomeščanjenje« holandske meščanske družbe je vodilo s seboj tudi njegovo poplitvitev, ki je imela za posledico, da ni bila več zmožna slediti notranjim in zunanjim preobratom Rembrandtovega slikarstva, kar je nato nujno rodilo spor. Istega leta je umrla tudi Saskija in zapustila slikarju nedoletnega sina Tita. V oporoki je z določilom preprečila morebitno slikarjevo ženitev, kar je imelo za posledico velike nevšečnosti v nadaljnjem Rembrandtovem življenju. Po Saskijini smrti je namreč navezal razmerje s sinovo varuhinjo, vdovo po nekem trobentaču, Geertje Dicks, s katero je prišlo do dokončnega, a zelo mučnega preloma leta 1649. Nato je stopila v Rembrandtovo življenje mlada, preprosta deklica, Hendrickje Stoffels.

Rembrandtov spor z amsterdamsko družbo, ki je imel za posledico zmanjšanje naročil in padeč njegovega slikarskega ugleda, Saskijina smrt in homatije v družini pa niso kvarno vplivali na kvalitetno raven njegovega slikarstva! Nasprotno, prav v času teh težkih življenjskih stisk se prične dvigati Rembrandtovo slikarstvo proti zenitu in ostane tu za dolgo časa. Slikar si je osvojil oblike zunanjega sveta do popolnosti, sedaj pa je ubral drugo pot, pot do človeškega srca, v notranjost človeške duše. Čim bolj je bleдел njegov zunanji, družbeni sijaj, tem globlja in bolj intenzivna je luč, ki sveti v globinah njegovih človeških postav, tem dosledneje postaja mojster slikar človeških duš. Formalno se je pričelo njegovo slikarstvo otesati nabreklih baročnih oblik, njegove kompozicije postajajo vedno bolj preproste, toda monumentalne, gibanje se je pričelo prenašati navznoter, neka čudovita elegija se je naselila v njegovih podobah. Leta 1643 je nastala grafika »Tri drevesa« (Britanski muzej). Slikar je upodobil tranzitorični moment elementarnega gibanja v naravi. Nevihta s svojo neznansko močjo odhaja, v ta košček brezmejne narave se je zopet naselila spokojnost. Kako radi bi videli v tem grafičnem listu prisposodbo slikarja samega. Nevihta (Saskijina smrt), je minila, zopet se je v življenje naselil mir, mogočno, kot usodovci stojijo tri drevesa na nasipu kanala. Slikarjeva pot gre nemoteno naprej k svojim vzvišenim ciljem. V letih 1642—1645 je slikar dovršil svoj znameniti »stogoldinarski list« »Kristus med otroki in bol-

niki«. Tu je že zmagala slikarjeva težnja po monumentalnosti in poglobljeni duhovni vsebini. V nekakem dvorišču stoji v sredi na vzvišenem mestu Kristus ter sprejema nedolžne otročiče in zdravi bolnike, ki so zaupno prihiteli k čudodelcu. Bolniki in reveži so zagrtnjeni s temo, ki je last bednih ljudi, otroci, apostoli in farizeji pa so osvetljeni z močno lučjo. Prostor na soncu pripada torej otrokom, tistim, ki so verni, apostolom, pa tudi ciničnim in skeptičnim farizejem, kajti ti spadajo med mogočnike tega sveta in si znajo že sami postlati na prisojnem bregu življenja. Veličastnost, usmiljenje in dobrotljivost diha iz tega grafičnega lista, ki je tudi sicer poln notranje razgibanosti in zadržane dramatičnosti.

Prihajamo v leto 1648. V tem letu sta nastali dve čudoviti podobi, in sicer »Kristus v Emausu« (Louvre) ter naša slika »Usmiljeni Samaritan« (istotam). Obe podobi sta zrasli iz podobnega umetniškega razpoloženja, v obe je položil slikar višek svoje ustvarjalne zmogljivosti. Rembrandtov »vzvišeni slog« (W. Weisbach) je doživel svoje najvišje zmagoslavje. Zanimivo je, da se je slikar ob teh delih zopet naslonil na italijansko umetnost. Mladostni Rembrandt je moral dobro poznati Caravaggia, nadalje je ohranjena njegova risba po Raffaelovem »Castiglioneju« (po katerem je slikar upodobil samega sebe); znani sta dve risbi po Leonardovi »Zadnji večerji«, kjer je Holanec svobodno preoblikoval dognanje italijanskega mojstra. Iz tega časa pa sta se ohranili tudi dve Rembrandtovi risbi (Haarlem, Berlin), kjer je naš mojster skoraj točno kopiral risbo nekega Raffaelovega učenca.<sup>14</sup> Kaj je Rembrandta najbolj zanimalo na italijanski predlogi? Najprej harmonično izvedena monumentalna figuralna kompozicija, nato odnos figur do arhitektonskega ozadja, ki s svojo jasnostjo in veličastnostjo dopolnjuje in razlaga skupino v ospredju in končno umirjeno, svečano gibanje figur, kar je bila značilna pridobitev visoke renesanse. Zanimivo je, da je slikar v dobi najvišjega ustvarjalnega vzpona zopet našel pot do italijanske umetnosti, česar pa ne moremo vzeti kot neko pösnezanje, marveč le kot oporo in potrdilo za svoje lastne rezultate, do katerih je slikar prišel v svojem umetniškem razvoju.

Poglejmo sedaj podobo »Usmiljeni Samaritan«.<sup>14a</sup> V naši razpravi smo doslej videli, kako je slikar petnajst let variiral temo biblijske prilike na različne načine — do poslednjega rezultata, ki ga je uresničil v pričujoči sliki.

<sup>14</sup> W. Weisbach, o. c., str. 375 sl.

<sup>14a</sup> Rembrandt, des Meisters Gemälde, K. d. K., str. 295. Gl. prilogo št. 1.

Slikar se je odločil za drugo varianto biblične teme. Ranjenega človeka, ki je padel med razbojnike, je Samaritan pripeljal pred gostišče in tu ga bo oddal v oskrbo ter vse, kar je potrebno, uredil z gospodarjem.

Slikar je upodobil na desni strani krčmo, do katere vodijo v ospredju, vzporedno s ploskvijo slike postavljene stopnice z zidano ograjo. Fasada gostilne se pogloblja proti ozadju, kjer se pravokotno prelomi, tako da zraste del hiše proti levi strani, paralelno na rob podobe. Dogodek Samaritanovega prihoda se razvije v ospredju slike od leve proti desni strani. Na skrajni levi stoji na prstih, zato da bi bolje videl, radovedni hlapčič, ki drži konja za povodec. Konj je postavljen naravnost v prostor, z glavo obrnjen h gledalcu. Kot osrednji prizor sledi nato prenos ranjenca. Odrasel hlapec, pozorno spremljajoč Samaritanove ukaze, je prijel moža pod pazduho, mlajši služabnik pa pri nogah in sedaj ga neseta proti stopnicam. Na njih stoji izolirani in poudarjeni Samaritan in drži v desnici mošnjo z denarjem, z levico kaže v hišo ter se ozira k ranjencu s pogledom, polnim usmiljenja. Na pragu stoji, deloma potopljen v senco, gospodinja. Skozi okno v ozadju gledajo tri radovedne postave. Levo od gostilne se pogloblja krajina z mestom in gričevjem v ozadju. Od grafike iz leta 1655 so ostali kot rekviziti: na levi strani podobe viden sodec, namesto psa je slikar upodobil kokoš, ki je preplašena razprostrla peroti, vodnjak je sedaj pomaknjen na levo stran hiše v sklop arhitekture, dva konja, ki sta privezana v ozadju pa sta izposojena iz neke izmed risb, o katerih smo govorili v prejšnjem odstavku.

Katere so slogovne novosti tega čudovitega dela? Najprej pogledjmo *upodobitev prostora*. Na grafiki iz leta 1655 je slikar postavil gostilno na levo stran, tako da se je poševno, diagonalno poglobljala v prostor. Kasneje je v risbah ta motiv slikar izpremenil, v berlinski sliki je prizorišče v ozadju zaprl s steno gostilne, tako da je stala vzporedno z idealno ploskvijo podobe. Tu pa je našel popolnejšo rešitev. Na desni se stavba pogloblja proti ozadju, potem pa se pravokotno lomi ter razširi v levo, tako da je prizorišče za dobri dve tretjini zaprto po arhitekturi. Pa tudi krajina na levi, ki s svojo globino ozvoči ta prostor, je komponirana z mestom in gričem vzporedno s steno hiše, tako da je dojem harmonično zaprtega, v sebi urejenega prostora, popoln. Slikar je torej odklonil demonstrativno in diagonalno se poglobljajoči odprti prostor in ga je zamenjal z urejenim, v sebi umirjenim kozmosom. Arhitektura gostilne je bila v zgodnji radiranki po svojih oblikah zanemarjena, razpadajoča, v svojem *bistvu* pa le fantastična tvorba, ki je zrastle v slikarjevi fantaziji. Sedaj je stavba neprimerno bolj realistična, pred seboj imamo nedvomno holandsko hišo z njenimi značilnimi oblikami. Tudi ta gostilna ni, v skladu

z Rembrandtovim realističnim prepričanjem, neka lepa in ugledna arhitektura, marveč so na njej vidni močni sledovi, ki jih je prizadejal zob časa; deževje in veter sta potemnila njene zidove. Gostilna krepko počiva na holandski zemlji, oba elementa sta se združila v enoto. In vendar je ta gostilna vkljub domačnosti *poveljučana*. Hiša je na vrhu prirezana od roba slike, njene oblike so postale stvarne, skoraj stroge, vse nadrobnosti so izpuščene. Močno so poudarjene vertikale in horizontale, skratka, tudi ta hiša ima svojo posebno besedo pri celotni harmoniji te Rembrandtove umetnine.

V tem urejenem holandskem prostornem kozmosu, ki odklanja nemir brezmejnega sveta, se je udomačila *figuralna kompozicija*. Kako enostavna in lahko čitljiva je postala, če jo primerjamo s kompozicijo na grafiki iz leta 1635. Tam so, kakor smo ugotovili, prevladovale diagonale, njena struktura pa je bila tudi v linearnem smislu komplicirana. Tu pa se je razvila pred nami v preprosti valoviti vzporednici, ki ne kaže več nikakršnih diagonalnih tendenc. Skupinsko je poudarjen prenos ranjenca, saj je izoliran po dveh cezurah, po konju na levi strani in s praznim intervalom med nogami ranjenca in zidom ograje. To je italijanski, visokorenesančni način poudarjanja *središča*, ki pa je primaknjeno v levo stran, prav kakor na sliki »Kristus v Emausu« iz istega leta. V tem prenosu ranjenega popotnika rahlo odmeva spomin na risbo »Polaganje v grob«, o kateri smo prej govorili. Poleg *središča* ima skupina še dve krili: na levi stoji radovedni deček, ki gleda na skupino z ranjencem, na desni pa je poudarjen Samaritan, ki se ozira prav tako k bolniku, ter tako s svojim pogledom zaključí kompozicionalno celoto. Čudovito urejenemu prostoru ustreza enaka figuralna skupina in oba elementa se združujeta v čudovito harmonijo. K temu sozvočju pa se logično pridružuje še pojmovanje *človeške figure* v tej podobi. Na mladostni grafiki je hlapčič pridrževal konja brez vsakega sodelovanja z dogodkom. Tu pa ga je pograbila radovednost, stopil je na prste in naivno radovedno ogleduje dogodek pred seboj. Hlapec, noseč ranjenca, se je resno zazrl v Samaritana, dočim se je dečko pri nogah usmiljeno in otroško zvedavo ozrl v popotnika. Popotnik sam je sklonil glavo ter si položil roki na prsi, vsa njegova pojava izraža bolečino in potrebo po pomoči. Naposled je tu še plemenita figura Samaritana. Ustavil se je na stopnicah ter pogledal na ranjenca. Vsa figura izžareva dobroto in usmiljenje z nesrečnim človekom. Samaritan, katerega smo doslej večkrat srečali v barantanju z gospodarjem za ranjenčevo preskrbo, je sedaj ostal sam. Slikar je celo odpravil *gospodarja* in ga zamenjal z *gospodinjo*, potopljeno v senco. Rembrandt je *etično dozorel*. Nikakršnega pogajanja ali izplačevanja več, tu je le prelepi Samaritanov lik, ta naj

že sam po sebi izpregovori o usmiljenju, ki je dar plemenitih src. Na berlinski sliki je slikar *strnil* kompozicijo do čudovitega pravljичnega razpoloženja. Tu pa jo je *razvezal* v elegično, epično pripovedovanje. Od leve na desno se dviguje in pada valovnica do svojega vrha v Samaritanovi postavi. Prične ob radovednem fantiču, spremlja jo vrh griča v ozadju. Val pada, kakor tudi pobočje na hribu v ozadju, nato se dvigne v hlapčevi postavi (glej novo pobočje hriba!) ter splava nato preko tragične ranjenčeve postave do Samaritana, kjer jo spremlja ograja stopnic in linija arhitekture v kotu poslopja. Kot melodija se dviguje in pada linija kompozicije, utemeljena seveda tudi s psihološkim izživljanjem oseb, ki sodelujejo pri dogodku. Carl Neumann<sup>15</sup> pravi: »Bolj muzikaličnega in bolj duhovnega slikarstva ni bilo nikoli. Nepojmljivo je, kako so figure izmodelirane iz mraka, kakor da bi se iz globoke tišine dvigala pesem, tožeča, dvigajoča se melodija, ne preveč glasna, ne preveč razločna... melodija, katere ni moči pozabiti, ker se ne dotakne samo ušesa, temveč je zakopana globoko v srcu.«

Ta melodioznost pa je utemeljena še v nečem, kar je tudi novost na tej prekrasni podobi. Na zgodnji grafiki je slikar čas dogajanja pustil ob strani. Preko vsega lista je razlita nevtralna svetloba, ki nam časa dogodka ne označuje pobliže. Kasneje, kot smo videli na risbah, je slikar prestavil dogodke v nočni čas in je uporabil umetno osvetljava. Skrivnostna nočna tišina, borba med svetlobo in senco sta zanimali našega mojstra kot močni čustveni pomagali za dovršitev in obogatitev kompozicije. Višek tega prizadevanja je dosegel v mirni, čustveno izredno pretehtani berlinski podobi. Toda Rembrandt še ni izčrpal vseh svojih registrov. Na naši podobi je namreč dogodek prestavil v *večerni čas!* V tisti čas, o katerem pravi Dante, »da vzbuja hrepenenje in mehča srce«. <sup>16</sup> Znameniti francoski poznavalec Rembrandta, slikar Eugène Fromentin, je to razpoloženje na naši sliki takole opisal: »Pozno je. Že so se spustile sence mraka. Ne ozirajoč se na eno ali dve osamljeni mehki luči, ki se zdi, da menjavajo na sliki svoja mesta, tako prijetno, lahko in nežno so nanesene, ni ničesar v podobi, kar bi trgalo mirno enoličnost somraka...« <sup>17</sup> Rembrandt je podobo osvetlil z leve strani, ko dnevna svetloba nad obzorjem še brani pohod mračnim sencam. Svetloba se je s toplimi prsti dotaknila fantiča pri konju, osvetlila je hlapčevo ramo in del ranjenčevega obraza, ožarila lice malemu hlapcu in se ustavila na plemenitem obrazu Samaritanovem. Večerna luč je padla na tla v

<sup>15</sup> Carl Neumann, o. c., str. 410, 411.

<sup>16</sup> Cit. C. Neumann, o. c., str. 410.

<sup>17</sup> W. Waetzoldt: Du und die Kunst. Berlin 1958, str. 112.



ospredju in se je dotaknila sten gostilne v ozadju. Mi vemo, da bo ta svetloba kmalu ugasnila, in prav ta *prehod* med dnevom in nočjo je tista razpoloženska vrednota, ki daje med drugim tej umetnini svoj zadnji in večnostni pečat.

Petnajst let je Rembrandt iskal ob biblijski priliki usmiljenega Samaritana najbolj ustrezno umetnostno obliko. Od grafike iz leta 1633, kjer je upodobil Samaritanov prihod pred gostilno in kjer je prizor reševal v smislu ostrega, mladostnega realizma, preko zdravljenja bolnika v krajinskem okolju, mimo ozkega motiva izplačevanja za njegovo oskrbo, do harmonične povezave figuralne kompozicije z obdajajočim jo okoljem, ko je zopet navezal na mladostni motiv, a ga je v smislu štiri-desetih let oblikovno in vsebinsko poglobil. Ves čas je slikar dano snov poglobljal v etičnem in čustvenem pogledu. Mladi Rembrandt je slikarsko snov postavil v sredo vsakdanjega življenja in ji dal skoraj žanrski pečat. Kasneje pa mu to ni več zadostovalo. V prizorih, kjer Samaritan zdravi bolnika je poklical na pomoč krajinsko prvino, na risbi po izgubljenem originalu je že uporabil večerno luč kot izrazit čustveni element. Izplačevanje krčmarju bi moglo roditi značilno holandsko podobo ilustracije vsakdanjega življenja, motiv sam pa je bil v karitativnem smislu preveč vsiljiv, premalo etičen. Zato se je odločil v nadaljnjem preoblikovanju snovi za motiv iz leta 1633, vendar mu je določil čas, postavil ga je v nočno temo, osvetljeno z umetnim virom luči. Noč naj bi dala prizoru videz skrivnostnosti in pravljичnosti, toda motiv sam je postal vsled tega nejasen in preveč zapleten. Končno je naslikal louvrsko podobo, kjer je, kakor smo videli, združil vsa dotedanja spoznanja v harmonično in visokokvalitetno slikarsko skupino. Dogajanje je postalo jasno, kompozicija je monumentalna in pregledna, prostor skladno urejen, dejanje ljubezni do bližnjega je pokazano etično prečiščeno, čas dejanja pa je prestavljen v večerni mrak, ki je mogočno čustveno dopolnilo vsega prizora. Dolgoletno slikarjevo iskanje je bilo kronano z uspehom, ki pomeni enega izmed viškov Rembrandtovega umetniškega ustvarjanja.