



MATTHIEU WIEGMAN.

ZIEKE TREESJE (1925).

DE WIEGMAN'S, DOOR J. SLAGTER.

II.

MATTHIEU WIEGMAN.

(Slot).



P de Academie leerden wij het meeste van elkaar," zegt Matthieu Wiegman. Wat buiten de materieele vakkennis omgaat, dat kan immers niet worden geleerd; ten hoogste kan eenige leiding worden gegeven. Ieder kunstenaar moet zichzelf weten te vinden en het moeilijke probleem der innerlijke bevrijding kan hij alleen oplossen. Buiten de les-uren werkte Matthieu hard voor zichzelf en maakte hij o.a. decoratieve ontwerpen, ook voor affiche's. Maar bovendien ging hij in het Rijksmuseum werken van oude meesters copieeren, iets dat hij buitengewoon nuttig vindt voor het verkrijgen van een degelijke vakkennis. Ik vermeld dit om aan te toonen, hoe ernstig hij zich heeft voorbereid. Een van zijn liefste copieeringen was die van Rembrandt's Joodsche Bruidje. Prof. A. Derkinderen had voor Wiegman's copieën groote waardeering en aan hem was het dan ook te danken, dat Matthieu Wiegman een opdracht kreeg van de Engelsche regeering om een copie te schilderen naar het portret in het Rijksmuseum van den Hollandschen Gouverneur van Ceylon, van Goens. Vier jaren bleef Wiegman op de Academie en in 1909 trok hij naar Bergen, waar toen nog geen schilders van de jonge garde gevestigd waren.

In die eerste tijden in Bergen bleef hij, om in zijn onderhoud te voorzien, naast ander werk decoratie beoefenen, in het bijzonder van muurvlakken, doch al grooter van opzet. Totdat hij zich geheel aan de kunst kon wijden: en hier moeten wij even stilstaan bij de twee groote figuren, welke heel de moderne kunst beheerschen, Cézanne en Vincent van Gogh. Al op de Academie had Wiegman het werk van Van Gogh leeren kennen en liefhebben en dit had het natuurlijk gevolg, dat hij in conflict moest komen met de academische sfeer. Na de academische jaren maakte hij kennis met den arbeid van Cézanne, die op hem een grooten indruk maakte. Cézanne en Van Gogh waren hem een openbaring als uit een andere wereld en in eens zag hij zijn weg voor zich uit liggen. Steenhoff, die toen nog aan de Academie verbonden was, zelf een groot bewonderaar van beider werk, vroeg eens aan Wiegman: „Waarom vindt je Cézanne mooi?" En de jonge schilder gaf dit korte en juiste antwoord: „Omdat zijn werk zoo ongeloofelijk eenvoudig is!"

onderwerp — tusschen de landschappen uit het land van Bergen, de groote stillevenen, de portretten ook, bepeinsde Wiegman zijn opvatting van de religieuze voorstelling. Daarbij lieten Cézanne en Van Gogh hem in den steek en hij moest teruggaan tot religieuze kunst uit de 10e—14e eeuw om het aanknoopingspunt te vinden tot wat hij zocht: de eenvoudige compositie, de sterke bezieling, welke meer het innerlijk gebaar toont dan de uiterlijkheid, de afwezigheid van alle producten van overbeschaving. Zoo vond hij de aanknooping in de Byzantijnsche kunst en in Giotto en Cimabue.

Na Willebrord's Prediking begon hij te streven naar de oplossing van dat groote, door geen schilder ooit opgeloste probleem van Adam en Eva. Voor hem was dat het probleem van de verhouding tusschen man en vrouw, gezien in het licht van het Katholiek geloof. Na een enkele schets begon hij aan het werk en in een vaart zette hij het beeld, levensgroot, op het doek: de groote, staande figuur van Eva in een wolk van bloesems en met bloemen in de voor de borst geheven handen. Naar die bloemen, symbool van het mysterie der vrouwelijke teederheid en schoonheid, staart Adam, die naast haar knielt. Dit waren dus niet de als gelijkwaardigen naast elkaar staande figuren van man en vrouw, zooals wij die uit de traditie kennen, maar de man, geknielend in een aanbeddende verrukking tot de vrouw. Leo Gestel, die het werk zag, was door de pracht ervan getroffen, maar toen hij den volgenden dag terugkwam, om het wederom te zien, bestond het niet meer. Wiegman had het vernietigd, omdat hij vond, dat hij dit probleem te sensueel had gezien en dat hij aan de uiterlijke schoonheid te veel had geofferd. Het eenige wat over is, is de schets, welke tot het bruikleen-Boendermaker in het Stedelijk Museum behoort.

Vervolgens was het de geschiedenis van Job, welke hem aantrok. Alweer niet het uiterlijk moment daarin: de afzichtelijk-bezochte man op den mestvaalt, maar de innerlijke gebeurtenis: de verheffing van den geest in dit geplaagde lichaam tot het Licht. Van dit gegeven, dat hij schilderde (coll. Boendermaker) bestaat ook een teekening, welke eigendom is van het Haagsch Museum voor Moderne Kunst. Maar wederom vervulde hem het probleem van Adam en Eva. Hij dorst echter niet weder te raken aan hun staat vóór de zondeval en als vanzelf zoekende naar een bezinning na de zinnelijke schoonheid van zijn eerste schilderij, kwam hij in 1918 tot de Uitdrijving uit het Paradijs door den aartsengel Michaël, een rijp werk, dat in Wiegman's arbeid een belangrijke plaats inneemt. In het midden, op den voorgrond, schrijdt Adam moeizaam voorwaarts, gebogen onder de ontzettende zwaarte van zijn lot. Naast hem Eva, met den bloei nog van haar vleesch, gaande tegen een achtergrond van vruchten in overdaad, symbool der vruchtbaarheid. Hen



MATTHIEU WIEGMAN.

ADAM EN EVA (TEEKENING, 1918).



MATTHIEU WIEGMAN.

STILLEVEN (1926).

jaagt Michaël voort, groot in zijn mannelijke kracht en zuiver gemoed, zwaaiend boven zijn hoofd het vlammend zwaard.

Landschap en stilleven vergeet hij intusschen niet en in deze beide vinden wij hetzelfde streven naar vereenvoudiging en verinnerlijking terug. Detaillering blijft achterwege. Van een landschap geeft hij aan, wat hem het belangrijkste schijnt en houdt dat binnen groote vormen. Zijn kleur, ook daarin, heeft iets eigens; zij heeft een wonderlijke gloed en soms iets brandends. Misschien zijn daar boven te stellen zijn landschap-teekeningen in zwart en wit, welke een zeer bijzondere stemming bezitten. In zijn stilleven is verwantschap met zijn broeder Piet herkenbaar; beide willen het wezenlijke der dingen weergeven en zoeken naar een decoratieve werking van het vlak. Zoowel in de landschappen als in de stilleven is ook de invloed van Cézanne te herkennen, nu eens meer dan eens minder en die invloed blijft zichtbaar ook in meer recente stilleven, zoals in dat met de witte vaas en de appelen uit 1925, een van zijn schoonste, nu eigendom — met veel ander werk van Wiegman — van den heer H. Nelissen in Bilthoven. Maar nooit is die invloed een navolging; er is slechts de bevruchting door een idee, welke geheel zelfstandig is verwerkt. Evenals in de landschappen en stilleven streeft hij er in zijn portretten naar om het essentiele van elk wezen vast te leggen en ook daarin offert hij het détail en het picturale uiterlijk aan zijn doel om te doen voelen, wat het innerlijk van den mensch is.

In 1922 trekt Wiegman naar Frankrijk en strijkt neer ergens op het platteland, in Fleury-en-Bière. Er is daar een kleine Romaansche kapel en door dat kleine, schoone bouwwerk aangetrokken nam Wiegman op zich om daarin wandschilderingen te maken, als onderwerpen waarvoor hij koos de Emmaüsgangers en de Vermenigvuldiging der Brooden. Dit was zijn eerste wandschildering en hier had hij gelegenheid om het moeilijk probleem op te lossen: hoe dit toch te doen op een moderne wijze, d.i. zonder een valsch, gewild archaïsme of classicisme en desondanks het werk te doen aansluiten bij het oude bouwwerk. Ik ken deze wandschildering niet en mag er dus niet over oordeelen op grond alleen van een foto. Maar voor zoover ik daaruit zien kan, past Wiegman's eenvoudige en gevoelige conceptie zich aan bij den rustigen Romaanschen bouw. In dit kapelletje, waar eens niemand minder dan Richelieu de mis deed, werkte Wiegman negen maanden aan deze wandschildering. Bovendien maakte hij veel landschap en figuur daar in het bloesemend Fleury in het voorjaar.

Na Fleury was het Bretagne, dat hij bezocht, in 1923; men kent de reeks van landschappen, daarvan meegebracht en die voor een groot deel aanwezig waren op Wiegman's tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 1926. Daar aan de „smaragdkust" vonkte de kleur zijner schilderijen op tot een branding soms van diep bruin, blauw en groen. Bovendien

inspireerde dit grootsche, ruwe land met zijn stijlvolle bewoners hem tot nieuwe studie voor religieus werk. Het was in de ernstige zwoegende Bretonsche visschers, dat hij zijn figuren zag voor beelden uit Jezus' leven, zooals vroeger Toorop de prachtige, onverzettelijke koppen van Walcherensche boeren, in wier oogen het licht blonk van een sterk geloof, transponeerde tot die zijner Apostelen. In Bretagne ontwierp Wiegman zijn Laatste Avondmaal en onder dien invloed onstond ook de Aanbidding der Herders.

In 1925 volgde een reis naar Zuid-Frankrijk en Italië, vanwaar hij eveneens veel landschappen meenam, waarboven ik over het algemeen de Bretonsche prefereer.

* * *

Hierboven wees ik op zijn belangrijk werk, de Uitdrijving uit het Paradijs; uit denzelfden tijd stamt een merkwaardige Boetvaardige Magdalena welke misschien nog meer Wiegman's oorspronkelijke visie duidelijk maakt. Hij heeft hierin getracht van deze vrouw haar lijfelijke schoonheid te toonen zonder daarin het sensueele element te brengen, dat de meeste Magdalena's kenmerkt en zelden heeft Wiegman zoo schoon dat „innerlijk gebaar”, zooals hij het noemt, verwezenlijkt. Machtig is de uitdrukking van diepe schaamte en vertwijfeling, waarboven toch de boetvaardigheid overwint.

Van een groote teederheid is zijn „Jezus en St. Jan”; de kinderlijke eenvoud der beide figuren, hun innige saamhoorigheid en de wemeling van bloesems om hen heen, dat alles is vol schoonheid en dit is het verheugende: dat de liefelijkheid van dit beeld zoo sterk is en zoo zuiver, zoo diametraal tegengesteld aan die weeë sentimentaliteiten en suikerzoete onwaarschijnlijkheden, waarvan de officieele katholieke „imagerie” zoo vol is.

Laat ik, hier tusschen, nog even twee werken noemen, die ons Wiegman's portretkunst leeren kennen, beide uit 1925. Het is een portret van zijn oudste dochter, dat op de tentoonstelling van 1926 de bewondering wekte en dat vóór alles het portret is van een karakter. Voluit subliem noem ik het groepje van zijn twee dochttertjes, van wie de jongste, herstellend na een ernstige ziekte, nog wat ziekelijk gedoken zich vleit tegen haar ouder zusje. Ook hierin is zuiver, groot gevoel, hoogste eenvoud, geen sentimentaliteit, doch een diep-roerende innigheid en hoe sterk is dat bij-elkaar-hooren van die twee kinderen uitgedrukt, hoe meesterlijk is dat nog zieke kindje met de heel diepe ernst in die groote, onpeilbare, mysterieuse kinderoogen. Een schemer van droefheid ligt over hen heen en toch ook een kinderlijk-reine kracht van ziekte en verdriet te weerstaan

en te beheerschen. Ik stel het boven Mancini's zieke meisje uit het Museum-Mesdag.

In 1924 schilderde hij een Aanbidding der Herders (thans in het Gemeente-Museum te 's Gravenhage) en in hetzelfde jaar een Heilig Avondmaal dat tot de verzameling van het Stedelijk Museum te Amsterdam behoort en dat — met eenige muurschilderingen van den laatsten tijd — tot dusverre tot zijn krachtigste religieuse werk mag worden gerekend. Ook dit Avondmaal toont een zeer oorspronkelijke opvatting. Wiegman laat ons niet het traditioneele beeld zien van de apostelen aan de lange tafel, maar hij groepeerd zijn apostelfiguren zittend en staand in een drom om Jezus heen achter en ter zijde van de tafel. Terwijl Jezus en de apostelen, die zich liefdevol om hem verdringen, alsof ze hem met hun lichaam willen beschermen, in een diepen glans van geheimzinnig licht zijn gezien, valt over Judas een donkere schaduw: zoo is hij aanwezig, doch niet opgenomen in deze laatste gemeenschap. Vóór Jezus vleit zich Johannes aan zijn borst, geloovig voor zich uitstarend. Al deze hoofden missen de individualiteit en de psychologische bijzonderheden, welke de sfeer van heiligheid en hoogere menselijkheid zouden vertroebelen. Zij hebben dat onpersoonlijk, algemeene, dat wij kennen uit de Byzantijnsche kunst, waarvoor Wiegman een zoo groote vereering heeft. Als ik tegen dit werk vol schoonheden een bezwaar heb, dan is het dat dit streven heeft geleid tot een, naar mijn meening, onschoon en onnoodig uiterste in de belangrijke figuur van Johannes, aan wiens hoofd het leven is ontnomen en die in een houterige verstarring meer een pop lijkt dan de mensch, die hij toch was.

Mij rest tenslotte te gewagen van Wiegman's jongsten en grootsten arbeid: de nu reeds befaamde groote muurschilderingen in de Rozenkerk te Amsterdam. Matthieu Wiegman's kunstenaarschap, opgestuwd en gelouterd door zijn diepe geloovigheid, heeft hier een werk geschapen, waarvoor ook de niet-Katholiek eerbiedige bewondering zal hebben, omdat het — om Wiegman's eigen woorden over Cézanne te gebruiken — zoo ongelooflijk eenvoudig is. Is het die simpelheid, zonder verrassende oplossingen, welke sommigen er toe heeft gebracht, ze conventioneel te noemen? Conventioneel nu, in den zin, welke dit woord heeft, zijn ze niet en als er één conventie in ligt, dan is het slechts deze: dat Wiegman hierin een traditie voortzet, welke sinds den aanvang der middeleeuwen uit de Kerkelijke Kunst gebannen was, de traditie der uiterste beperking en het streven om het religieus beeld te doen begrijpen door de eenvoudige geloovigen. Dit is geen kunst voor die intellectueelen en voor die aesthetici, die aan psychologische complicaties en abstracties te verslaafd zijn, dan dat zij zoo iets simpels kunnen waardeeren.

De vier muurschilderingen zijn aangebracht in den koepel van de

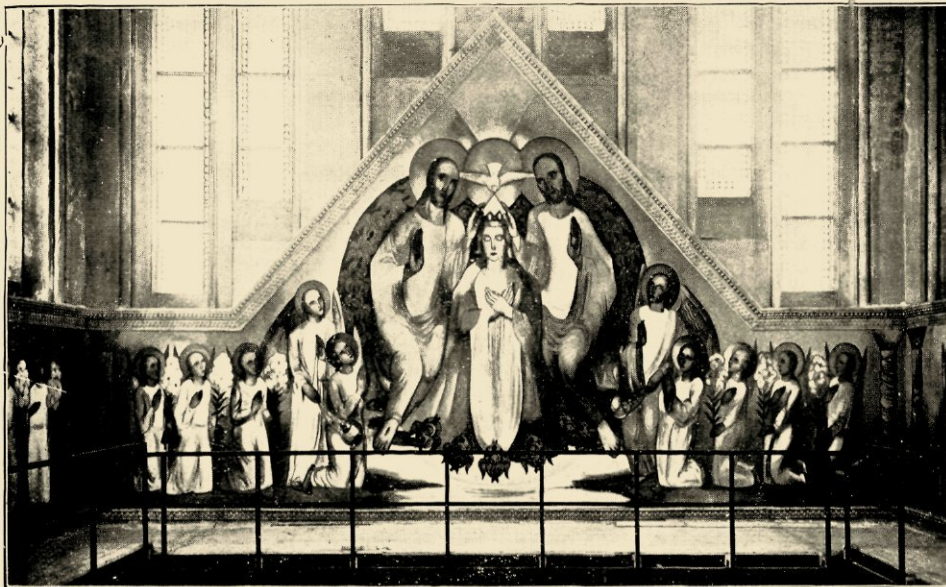
Rozenkranskerk; zij hebben elk een driehoekigen vorm met daarbij aansluitende lagere zijdeelen. Van zelf werden de vier hooger opgaande driehoeken de vier centrale composities, welke dan door de lagere rechtehoekige zijstukken worden verbonden. De aaneenschakeling dier vier centrale composities wordt gevormd door de rijen van knielende engelen op die zijstukken. De geheele compositie is door Wiegman geconcipeerd; hij was aan geen andere opgaaf gebonden dan deze vier muren te beschilderen, maar die opgaaf borg al moeilijkheden genoeg: Het inwendige van de Rozenkranskerk heeft weliswaar een verdienstelijke architectuur, maar, gelijk in zoovele katholieke kerken, heeft men ook hier de architecturale vormen verdoezeld onder een kakelbonte opeenstapeling van versieringsmotieven, zandsteenbanden, een wirwar van kleurige steenen van allerlei vorm, etc. In die onrustige omgeving moest Wiegman een element van rust scheppen, dat zich ook in de kleur moest aansluiten bij de architectuur. Bovendien moesten de kleuren zoodanig zijn, dat zij niet werden vervalscht of gesmoord door het gele, schelle licht, dat door de smalle, hooge ramen van den koepel naar binnen treedt. Ook deze moeilijkheden heeft Wiegman overwonnen. Maar laat ik eerst vertellen, welke de voorstellingen dezer schilderijen zijn. Bij het binnentreden van de kerk staat men tegenover het hoofdmoment uit de compositie: de Drievuldigheid, omsloten binnen een hartvormige krans van serafijnen; tusschen de twee hoofdfiguren, Vader en Zoon knielt, in wit en blauw gewaad, Maria, de handen voor de borst gevouwen. Aan weerszijden vormt een staande engel den overgang tot de knielende engelen met leliën in de hand, die de beide lage zijstukken vullen en zich voortzetten over de zijstukken der beide zijwanden, waarin groepen van musicerende engelen de driehoeken vullen. Geheel op zichzelf staat de vierde wand, tegenover die met het hoofdmoment, welke wordt ingenomen door de edele, mannelijk zich verheffende figuur van den aartsengel Michaël, aan wiens voeten zich ter weerszijden de zevenkoppige draak kronkelt, overwonnen door den met schild en speer gewapenden afgezant van God.

Afgezien van een zeer enkel détail, dat niet verwerkt is in de groote, altijd edele lijnen van deze even stoute als teedere conceptie (n.l. de spitse, onrustige vleugelkopjes beneden den voornaamsten driehoek met de Drievuldigheid) is hier in deze lastig in te deelen vlakken een volkomen evenwichtige, klaar geordende compositie aangebracht: de figuren hebben die statige rust en onpersoonlijkheid, welke wij ons voorstellen, als wij ons deze denken als goddelijke wezens, symbolen meer nog dan mensche-lijke verschijningen. Aan dit enorme werk heeft Wiegman een jaar lang gearbeid en hij beschouwt het als een hoogtepunt in zijn leven. In denzelfden geest heeft hij in 1927 in de aspis eener nieuwe kerk in Bilthoven drie nissen met een muurschildering gevuld en in de rustige bouworde



MATTHIEU WIEGMAN.

HET LAATSTE AVONDMAAL.



MATTHIEU WIEGMAN.

DE KRONING VAN MARIA (MUURSCHILDING, AMSTERDAM, 1927).



MATTHIEU WIEGMAN.

DOMINATIONES (MURSCHILDING, BILTHOVEN, 1927).

(althans in het interieur, de buitenkant der kerk is afschuwelijk) vindt Wiegman's werk een ideale omgeving. Als ook de andere nissen gereed zijn, zal men eerst recht kunnen zien, hoezeer de moderne kerkelijke kunst, mede door Wiegman's arbeid, de laatste jaren heeft gewonnen *).

Wiegman's kunst heeft de bedoeling, dat zij rechtstreeks zal spreken tot het volk, niet alleen dus tot ontwikkelden en hij gelooft, dit te kunnen bereiken door de dingen eenvoudig voor te stellen, zonder artistieke complicaties. Het lijkt mij belangwekkend om af te wachten, hoe degenen, die van de kunst volkomen vervreemd zijn, het meerendeel der bevolking dus, daarop zullen reageeren. Het betreft hier een poging tot toenadering tusschen Kunst en Maatschappij. Zal deze slagen of zal ook de Maatschappij eerst moeten veranderen?

*) Al deze muurschilderingen zijn geschilderd met z.g. Keim-verf, een Duitsch praeparaat, dat op den drogen muur wordt aangebracht en dat zich, door zijn chemische bestanddeelen, met de droge kalk vermengt.



KLEINE SONNETTEN,

DOOR

J. J. VAN GEUNS.

I.

Hoe ben ik hier gekomen?
De menschen zien mij aan.
Wie heeft mij mee genomen —
En is weer weg gegaan?

Wat lijkt het lang geleden,
Dat 'k ging aan zijne hand.
Nu hoor ik zijne schreden
Al in een ander land....

Ik moet langs vele wegen
Gedaald zijn en gestegen
Voor ik hier kwam, — toch ging

Van deze reis het wonder
In mijn bewustzijn onder
Zonder herinnering.