



JOHAN POLET.

GROEP VROUW EN KIND.

## DE BEELDHOUWER JOHAN POLET,

□ □ DOOR KASPER NIEHAUS □ □



ZIJ, die steeds naar de zeventiende eeuw terugzien, kunnen althans in één opzicht dien ouden tijd niet beter noemen dan den onzen: het nieuwe licht der jongste beeldhouwschool kan niet overstraald worden door den glans der gouden eeuw. Want terwijl de schilderkunst in de zeventiende eeuw tot zoo'n algemeenen bloei kwam, dat de kunstgeleerden verlegen staan bij het rubriceren der vele schilderspersoonlijkheden, werd de geschiedenis der zeventiende eeuwse beeldhouwkunst voornamelijk gemaakt door de De Keyzers, door Arthur Quellinus en door Rombout Verhulst. Zij aanvaardden de Italiaansche renaissance, zonder er iets anders, iets specifiek Hollandsch van te maken; zij kregen daardoor nooit die Europeesche beteekenis van onze oude schilders. Zooals Polet schreef, zijn Rombout Verhulst en later Arthur Quellinus (van Zuid-Nederlandsche geboorte) vertegenwoordigers eener geïmporteerde beeldhouwkunst van Latijnsche origine: geen inheemsche traditie en zelfs geen volkskunst ging hier de moderne beeldhouwkunst vooraf: „Een volkomen negatieve, doch beteekenend gunstige voorwaarde, de afwezigheid eener remmende en hinderende traditie, was dus aanwezig tot basis eener werkelijk moderne plastiek!” Prof. W. Vogel-sang, de beste kenner onzer beeldhouwkunst, schreef eens naar aanleiding van een door mij georganiseerde tentoonstelling van een groep moderne Hollandsche beeldhouwers en schilders, dat zij in de eerste plaats weer eens geleerd had, aan wien het niet gelooven wilde, dat er een Hollandsche moderne beeldhouwkunst bestond: „Natuurlijk leeren alleen zij, die willen leeren; anderen zullen voor de zooveelste maal aan zichzelf verzekeren, dat in Nederland nu eenmaal de beeldhouwkunst geen plaats innemen kan. Zijn ze historizeerend aangelegd, dan haasten ze zich er bij te argumenteeren, dat immers onze weinige beeldhouwers van beteekenis buitenlanders waren of althans hun school in het buitenland hadden gezocht, zooals Quellinus, wellicht ook van Terwen en Claus Sluiter. Met Rombout Verhulst zit men 'n beetje en de merkwaardige naamloozen, die onze koorbanken en altaren sneden, nu ja, dat waren dan — voor 't gemak der redeneering — eigenlijk kunstnijveren, geen beeldhouwers in grooten stijl. Zijn de beoordeelaars er meer op uit, om met de duistere theorieën van klimaat en ras te werken, dan vertellen ze u, dat er geen beeldhouwkunst kàn groeien, waar de natuur uitsluitend als schilderes optreedt. Alleen in landen, waar de natuur zelf vormen boetseert van raadselachtige gedaante en ontzagwekkende afmetingen, in berglanden of in

landen (vlak) bij de bergen, alleen dáár bloeit deze kunst. Deze vaak herhaalde meeningen zijn zooals zoovele meeningen, die men elkaar napraat, in den grond noch geheel van juistheid verstoken, noch in volle beteekenis als juist te aanvaarden. Er is iets van aan, maar de beschouwing even onvolledig als eenzijdig."

Na geconstateerd te hebben, dat wij een beeldhouwkunst als Italië en Griekenland, als groote gedeelten van Frankrijk en een deel van Duitschland die hebben gehad en nog kennen, nooit gehad hebben en nooit zullen hebben, wijst de geleerde schrijver dan op het afgebakende terrein onzer sculptuur, daarmee een der kanten van haar ingewikkeld probleem rakend: „Ze mist, en wellicht terecht voor ons doen, de wijsche belangstelling en dat, een ander soort inspanning en ander soort van talenten eischende v o l u m e van de beeldhouwkunst in de landen, waar die kunst ruitelijk de leiding heeft of gehad heeft. Als men haar grenzen tot grootsche schepingen — ook wat het formaat betreft n.l. — wil forceeren, dan vermindert haar levende kracht. Zoo is nu eenmaal ons eigen groeisel niet. Waar er toch aan dergelijke representatieve effecten behoefte is, heeft men, Verhulst uitgezonderd, die in een sterk internationale periode voor een land van Europeesche beteekenis werkte, in onze geschiedenis weinig aan te wijzen. Maar het is ons ook niet om de afmetingen te doen. Wij zijn tevreden wanneer de innerlijke impuls, de artistieke bekentenis volledig te voorschijn komt en wij herinneren ons dan weer een oogenblik aan de bewering der milieu-theoretici, die wij boven aanhaalden en die men voor Nederland zou moeten uitbreiden, door er bij te voegen, dat ook in onze inheemsche natuur wel degelijk het plastische voorbeeld, n.l. de zeggenskracht van doorsnede, profiel en oppervlak wordt aangetroffen, mits men het niet in groote maten zoekt." Dit geldt ook voor onze jonge sculptuur, aan wie vrije plastieken totnutoe over 't algemeen beter gelukten dan bouwbeeldhouwwerken.

\* \* \*

Na de gouden eeuw komt er een heelen tijd niets. Pas op het einde der vorige eeuw, toen er op elk levensterrein een hernieuwing plaats vond, werd ook de beeldhouwkunst hier te lande tot nieuw leven gewekt. Als karakteristieke figuren treden op den voorgrond J. Mendes da Costa, L. Zijl en de sedert overleden Charles van Wyck. De laatste was de typische vertegenwoordiger van een plastiek, die zich aansloot bij het in de schilderkunst heerschende impressionisme. Het ging hier om de uit het leven gegrepen figuren en de directe beelding er van. In dit genre werden schoone resultaten door hem bereikt. — L. Zijl, strevend naar nieuwe mogelijkheden in zijn werk, wierp zich op alle richtingen achtereenvolgens, van de meest abstracte tot de meest naturalistische, waaruit het uiteenlopende karakter

van zijn werk te verklaren is. Dit was onder deze omstandigheden — alle richting in de beeldhouwkunst was in dezen tijd zoek — een zeer juist en begrijpelijk standpunt. — In Mendes da Costa's werk ontdekken wij de merkbaar bewuste bedoeling van stijl. Dit ideëel willen was voor de voorgaande generatie zeer vooruitstrevend te noemen. — Zij worden gevolgd door een heele phalanx van jonge beeldhouwers, zoodat men thans zonder overdrijving kan spreken van een bloei der beeldhouwkunst, zoo algemeen als zij in Holland nog nimmer bereikte. Deze periode vond niet als de negentiende-eeuwsche Hollandsche schilderschool, rijke vaderlandsche tradities voort te zetten, zij was, behalve op zichzelf, aangevoelen op uitheemsche voorbeelden, welke te kiezen haar vergemakkelijkt werd door de moderne communicatiemiddelen. Haar ontwikkelingsgang loopt eerder parallel met die der moderne schilderkunst, althans in zoover dat zij evenals deze een meer internationaal karakter draagt, in tegenstelling met onze negentiende-eeuwsche schilderkunst, die niet in de laatste plaats door haar nationaal accent de aandacht van het buitenland had.

\* \* \*

In den zoogenaamden „paragone”, den wedstrijd tusschen de schilderkunst en de overige kunsten, waaronder de beeldhouwkunst, welke als inleiding tot het schildersboek aan het hoofd van het eigenlijke tractaat geplaatst is, geeft Leonardo da Vinci een persoonsbeschrijving van den beeldhouwer, die, tengevolge van het zweet, dat bij het slechts spierkracht en hamerslagen vereischende weghouwen van de overbodige steen voortgebracht wordt en dat zich met het stof tot vuil vermengt, heelemaal smerig in 't gezicht en met marmerstof ingepoederd is, zoodat hij er als een bakker uitziet; hij is van onder tot boven met marmergruis overdekt, alsof het op z'n rug gesneeuwd heeft. Dit signalement is niet zonder overdrijving: Johan Polet althans ziet er niet uit als een bakker; wellicht dat de werkmán, die hem, toen hij er met zijn „boucharde” (een stalen hamer met getand oppervlak) op lostrok, zoodat de stukken hem langs de ooren vlogen, voor „Dempsey” schold, hem juister naam gaf: een worstelaar met de engel, die hij niet loslaat, tenzij deze hem zegent! Leonardo's bewering, dat 's beeldhouwers behuizing vol steengruis en stof is, stemt meer met de waarheid overeen. Polet's atelier is aan den zelfkant der stad, waar men naast nieuwe buurten nog schilderachtige gevallen ziet, die Jongkind bekoord zouden hebben; in een wijk, waar, evenals in de middeleeuwen, leden van dezelfde gilden, hier steen- en beeldhouwers, broederlijk samenwonen. Het prettigste van een museumbezoek, schreef Van Deyssel eens, is het tweede ontbijt, dat er op volgt.

Toen ik Polet's atelier-museum in gezelschap van den beeldhouwer zou bezoeken, begonnen wij maar met 't prettigste. Voor den kunstenaar was 't overigens het eerste ontbijt; de kunst maakt hem soms zoo abstract, dat hij het eten ervoor vergeet. Wellicht meent hij ook, evenals Delacroix, beter te kunnen werken als hij hongerig is.

Zooals F. M. Huebner in z'n werk over de nieuwe Hollandsche beeldhouwkunst terecht heeft opgemerkt, kwam de krachtige strooming, die eerst aan het einde der vorige eeuw ontsprong, uit de steenhouderswerkplaatsen, niet uit de zalen der Academie.

Polet is evenals John Rådecker, met wien hij en Hildo Krop steeds in een adem genoemd worden, — men mag, wellicht niet alleen omdat Polet de jongste van dit driemanschap is (hij werd den 17den Augustus 1894 te Amsterdam geboren), het meest van hem verwachten —, van een familie van „artisans”. Als zoon van een steenhouwer, kwam hij alras tot het bewerken van den steen en zoo hakte hij, nog heel jong, voor zijn vader uit de vrije hand o.a. verschillende guirlandes. Later ging hij op de Quellinusschool in de leer en weer later op de kunstnijverheidsschool te Amsterdam, waar hij gipskoppen, den jongen Brutus of een Venusbeeld, niet van harte copieerde. Tweemaal deed hij vergeefs toelatingsexamen voor de Rijks-Academie, wat meer een oneer voor deze inrichting dan voor hem is.

\* \* \*

De eerste belangrijke werken van Johan Polet zijn maskers, niet bedoeld als eenvoudige natuurnabootsingen, doch inspiraties verwerkeliijkend van zuiver geestelijken oorsprong, physionomieën verbeeldend als weerspiegelingen van de ziel.

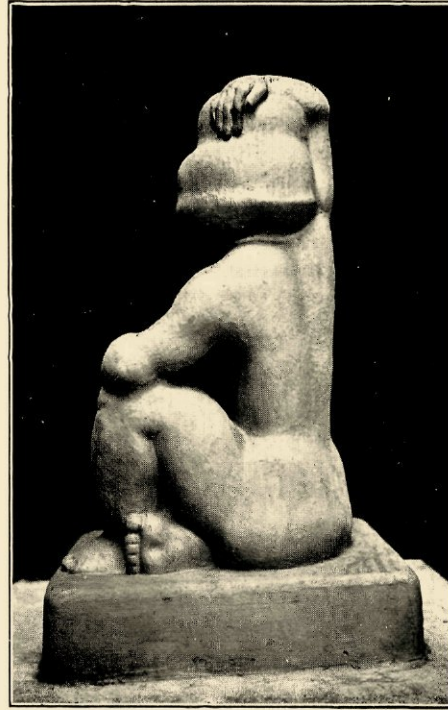
Het beeldhouwwerk aan het door den architect C. J. Blauw gebouwde laboratorium voor micro-biologie te Wageningen is uitgevoerd deels in als graniet zoo harde muschel-kalksteen, — waarop de gewone beitels bot slaan en waarvoor dan ook speciale granietbeitels noodig waren —, deels in eikenhout. Slechts zeer summiere schetsen op papier gaven hierbij richting. Dat was voor Polet volgens eigen bekentenis: „...ideaal, zoo ter plaatse in den muur, zonder voorbeeld of model met 't daarin vast-gemetselde ruwe brok bruten steen voor je, en dan begin ik maar te kluiven!”

In het groote middensluitstuk boven de ingangspoort, een masker van M. 1.60 bij M. 1.20, zijn het onverpoosde denken en de onverzettelijke wilskracht, welke tot onderzoeken leidt, weergegeven. Het wordt geflankeerd door twee koppen, links door een die het slapende verstand, rechts door een die de ontwakende natuur zinnebeeldig voorstelt. — Aan weerszijden



JOHAN POLET.

ZITTENDE VROUW, I.



JOHAN POLET.

ZITTENDE VROUW, II.

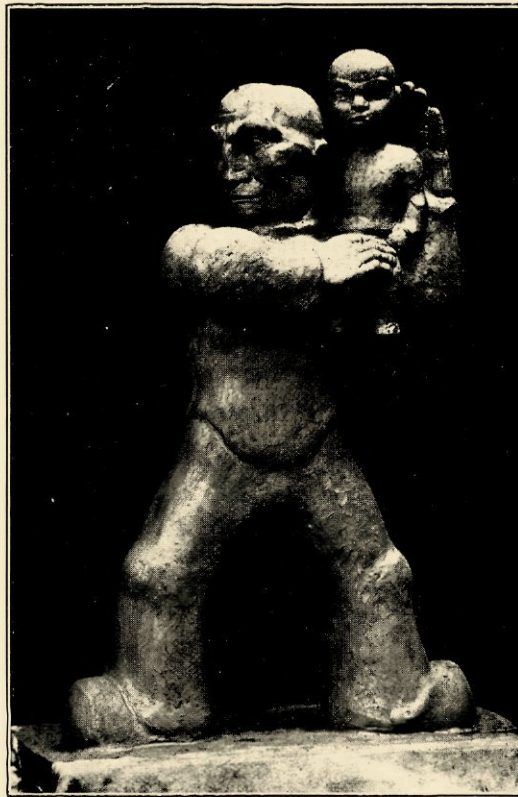


JOHAN POLET.

LIGGENDE VROUW.



JOHAN POLET. VROUWFIGUUR.



JOHAN POLET.

GROEP. MAN EN KIND.



JOHAN POLET.

GROEP: TWEE VROUWEN.



JOHAN POLET. TEXTIELARBEIDER.

van den anderen ingang van het laboratorium voor planten-physiologie heeft Polet twee hoeksteen gebeiteld: abstracte dierkoppen, waaronder een soort haaienkop, symboliseerend de actieve zucht tot zelfbehoud en het passieve ondergaan van de levenskrachten.

Van het in eikenhout gehakte bouwbeeldhouwwerk te Wageningen, — twee groepen van drie koppen van verschillend karakter —, nam Polet het eerst die onderhanden, welke de ziel van het Europeesche Westen, de Westersche denkactiviteit trachtte uit te drukken, deze links- en rechts flankerend door koppen die den geest van het Europeesche Zuiden en van Afrika moeten verbeelden. In de andere groep, waarvan de plastische vormen zich beperken tot verticalen en horizontalen, werd beproefd den geest van het Calvinisme, het materialisme en het revolutionair activisme, voor de aanschouwing te openbaren.

In denzelfden tijd als deze bouw-plastiek is ook een zeer abstract vrouwebeeld — bestemd om in aluminium te worden gegoten — ontstaan, waarvan hij echter zelf meent, dat een uitsluitend volgen van de daarin aangeduide richting — een tendenz die evenwijdig loopt met den weg, waarop een beeldhouwer als Alexander Archipenko zich bevindt — tot steriliteit zou leiden.

Aristide Maillol, de voorgaande meester, die door de natuur klassiek geworden is, zei in een gesprek eens: „Zie je, de cubisten, dat zijn ten deele heel begaafde jonge lieden, maar de letter heeft bij hen den geest gedood. Zij hebben Plato gelezen en nu is alles bij hen „idee.” Geloof me, Plato zou hunne scheppingen afschuwelijk vinden en de strakke borsten mijner steenen godin daar zouden hem meer verheugen dan zoo'n cubistische constructie. De cubisten zeggen, dat zij eene onzinnelijke, eene decante kunst willen. Welk een dwaasheid! De kunst is toch de zinnelijkheid zelve. Waarmee zal men haar dan maken, als het niet met de zinnen is?”

In dit verband herinner ik ook aan het antwoord, dat de fijne, moderne Fransche beeldhouwer Charles Despiau gaf op de vraag, wat hij van de expressionisten en cubisten dacht, van Archipenko b.v. of van Nadelmann: „Maar deze lieden maken toch niets nieuws. Wat in deze dingen zit, dat moet in elke goede sculptuur zitten, maar dat is slechts het eerste begin. Ik noem deze menschen „de eerstbeginnenden”, de kunst begint pas daar, waar deze lieden ophouden. Zij zijn natuurlijk interessanter dan de knoeters van de Ecole des Beaux Arts, die heelemaal niets zijn en die niet snappen, waar het op aankomt. Maar zij weten ook niet hoe het verder moet gaan.”

Polet's intuïtieve behoefte aan rijkdom houdt hem van overdreven vereenvoudigingen terug.

Een groot in gips gegoten beeld van een textielarbeider geworden boer, volgens Polet „.....de eerste kunstnijvere,” waarvan Just Havelaar



schreef, dat het een machtig beeld was, groot van houding, dwingend van expressie, uit de verte verwant aan Rodin's Burgers van Calais, zij 't dan in strenge vormen, is in opdracht van het Nederlandsch Kunstverbond vervaardigd voor de internationale tentoonstelling van décoratieve kunsten te Parijs, waar het zijn naam dan ook heeft hooggehouden.

Beter bekend bij het groote publiek is hij door zijn gevelbeeldhouwen: figuren, maskers en reliëfs, uitgevoerd aan het warenhuis „De Bijenkorf” in Den Haag, gebouwd door den architect Piet Kramer, evenals de brug naar het Leidsche plein te Amsterdam, die Polet met dierplastieken versierde.

\* \* \*

Op de binnenplaats van z'n atelier, waar een haan met z'n kippen meer steenen van allerlei soort dan graantjes kon pikken, zag ik o.a. het in beton gegoten, schoone beeldje (Polet vindt het zelfs te „aesthetisch”) van een zittende naakte vrouw, dat, in steen gehouwen, bestemd was om de groote vestibule van het stadhuis te Amsterdam te versieren, maar dat verbannen werd uit hoofde van een misplaatste preutschheid der autoriteiten, die de levensgroote mannen- en vrouwenbeelden van Duitsche makelij, die met hun paradijsachtige naaktheid den gevel versieren van het gebouw van het dagblad „De Standaard” (dat toch niet voor libertijnsch doorgaat), aan den openbaren weg toelieten eventueel ook andere zinnen dan den kunstzin idyllisch te prikkelen. En wat zou een beeldhouwer moeten beginnen zonder het naakt, dat voor de plastiek is wat de ode in de dichtkunst is. Het kalm zittende lichaam van dit naakte vrouwtje is in volkomen rust, geen gespannen spier verstoort het zuiver welvende oppervlak. Polet haat hier de beweging, die de lijnen verplaatst. Bij den gevulden vorm, welks eenheid hij harmonisch wist te bewaren, denkt men aan de klassieke vergelijking met het water der badkuip, dat, terwijl het 't bassin verlaat, het lichaam van de badende aan de lucht teruggeeft. Aan de wet der materiaalbesparing is hier voldaan, het beeld vormt een homogeen blok, dat men van een berghelling zou kunnen gooien, zonder dat het z'n extremiteiten brak. Een uitvoering van dit werk met z'n zachte en groote vormen in rose terra-cotta zou heel schoon zijn. Als een der symptomen van het verval der zuivere, elementaire plastiek, door de inmenging van strijdige factoren, noemt Polet: de ontkenning van de structuur van het materiaal, het aantasten en opheffen van de homogene steenmassa ten gerieve eener anatomische mechaniek, dus betrekkelijke opheffing van de mogelijkheid eener materie en inhoud synthetiseerende, spanningsvolle psychische eenheid. Polet's plastieken zijn nooit naar de natuur gemaakt. Hij werkt in principe niet naar de natuur. Hij heeft van te voren z'n idee van de sculptuur die hij wil vervaardigen. Naar dit idee maakt hij een kleischets,

ook wel eens een in gips. Dan gaat hij 't liefst aan den steen. Hij houdt meer van steen dan van brons, dat hem te donker, licht-opslopend mag zijn, evenals Maillol, die eens zei: „Steen is je ware. In klei werken, daar is geen aardigheid aan. De jonge beeldhouwers fabriceren tegenwoordig in 't geheel niets anders. Zij maken iedere paar dagen een kleimodel. Daarvan wordt dan een gipsafgietsel genomen. Maar dat is toch geen sculptuur! Ook Rodin heeft nooit een steen onder handen gehad. Hij heeft het me zelf eens bekend. Hij had heele wagens vol klei verwerkt. M'n God, men maakt bronzen, omdat de menschen nu eenmaal beenen hebben. Als zij vrij staan, wijdbeens, of zelfs dansend op één been, dan kan men dat in steen niet maken.”

Op deze binnenplaats was ook opgesteld z'n arbeider, dien men eens een moderne Sysiphos genoemd heeft. Zonder model noch voorstudies houwde de kunstenaar hem direct in het lava-basalt, zwart als de steenkool, waarin deze mijnwerker werkt.

Zeer bewonderd op eene expositie te Amsterdam, in 1925, werd het beeld de speelbal der fortuin, raakte in vergetelheid, en diende, met 's kunstenaars medeweten, wel als . . . mattenklopper. Het wil inderdaad wel schijnen of Holland, „met een in cultureel opzicht zich misdragende, provinciale bevolking, zich bijna niet meer bewust indertijd eenige der allergrootsten te hebben voortgebracht en aan de spits der Europeesche ontwikkeling te hebben gestaan”, — zooals Polet schreef in z'n inleiding tot het ook aan zijn werk gewijde Wendingennummer —, een reeds zoo veel gevend talent als hij niet waard is. Frankrijk en Duitschland zouden zich zelf reeds lang geëerd hebben door dezen jongen meester en z'n werk te eeren. Museumdirecteuren en particuliere verzamelaars zouden daar z'n zaken uit elkanders handen gegrist hebben. Hier te lande echter niets dan doodende onverschilligheid buiten de kringen der moderne architecten.

\* \* \*

Terwijl Polet's eerste beeldhouwwerken vooral rust uitdrukten, werden z'n latere plastieken, even sterk en gezond blijvend, over 't algemeen onrustiger en getourmenteerder, bewegelijker, niet alleen in de poses en de gebaren, maar ook in de volumes. Soms vindt men deze vroege statiek nog terug in een later werk, zooals het beeld van een zittende vrouw en een staand kindje; ja dikwijls in een en hetzelfde werk, waarvan het bovenste gedeelte dan gaarne dynamisch, het onderste statisch is.

Deze twee types zijner figuren: het strenge, rustige en het losse, sterk bewogene, leven rustig naast elkander. Wellicht dat hij, evenals Hermann Haller, na een strenge figuur gemaakt te hebben, aanstonds ook een „barocke” moet maken en dat dit ook bij hem een innerlijke wet is.

„De beeldhouwkunst, dat is de kunst der openingen en der welvingen”, zei Carpeaux’ groote navolger Rodin, en ook Polet bewerkt z’n stof met diepe openingen; hij maakt z’n menschbeelden als ’t ware uit gaten, met het doel zooveel mogelijk licht in het vlak aan te brengen, door middel van het licht-en-donker, een effect, dat men met meer recht plastisch dan picturaal kan noemen: de oudste schilderkunst drukt zich dan ook alleen uit met de haar eigen middelen van lijnen en vlakke kleuren.

Rodin heeft het verschil tusschen statische en dynamische plastiek met een voorbeeld veraanschouwelijkt: „Als ik de hand plat op een steen leg”, zei hij tot z’n leerlingen, „met de palm op het vlak, heb ik het oude, accentlooze relief; terwijl, als ik het zóó doe”, — hij steunde de hand met het gewricht op den steen en spreidde de vingers in de lucht, — de hand in de diepte verschijnt en valeur krijgt. Als een beeldhouwer het zoo doet, heeft hij genie. Dat wil in werkelijkheid slechts zeggen, dat hij zien kan.” Met andere woorden zegt Polet hetzelfde: „Een beeld moet geen argument tegen de ruimte zijn, maar het moet de massa’s, in contact met de ruimte er omheen, organiseren.” De vorm van het détail mag niet als zoodanig bestaan, hij moet opgaan in den vorm van het geheel. Deze theorie latend voor wat zij is, geeft Polet ons voorbeelden van wat hij zeggen wil, in z’n werken. Boeren en arbeiders; moeders met kinderen; vrouwelijke naaktfiguren: dat zijn de hoofdgroepen van gegevens waarin hij zich krachtig uit.

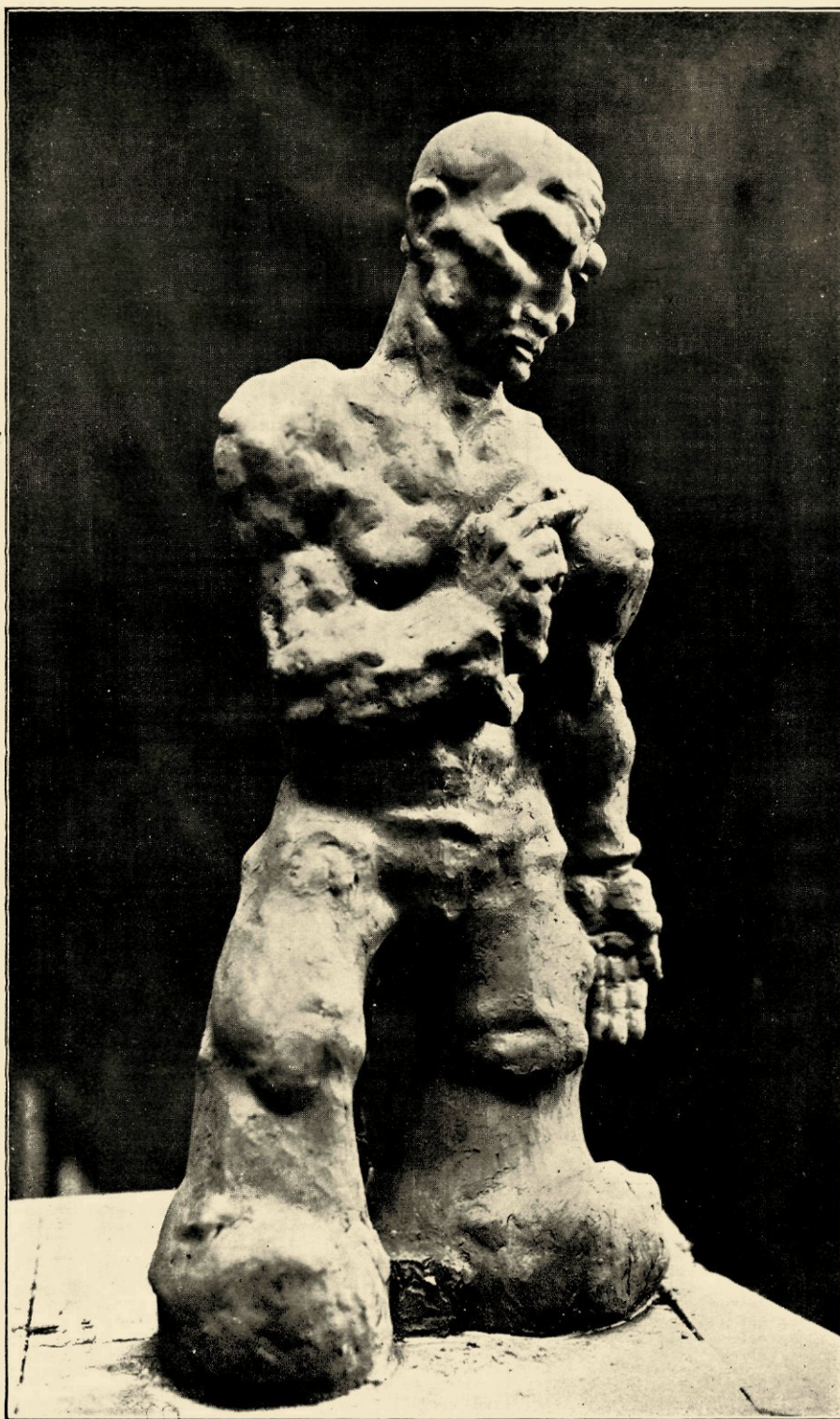
Volgens Polet zoeken wij in de kunst te veel het ooggenot, wij eischen dat zij ons een soort van romantisch paradijs schept, waar men een oogenblik uitrust van de harde werkelijkheid. Een figuur van een naakte vrouw, liggend in de smart van het baren; een andere vrouwelijk halffiguur, die iets Bacchantisch heeft en waarin het leven schijnt te beginnen, doen dan ook minder „aesthetisch” aan dan het reeds genoemde vrouwebeeld en dan het in het motief met de in de collectie-Kröller berustende groote steensculptuur verwante Eva-beeldjes. Er is hierin minder gezocht naar de schoonheid door den stijlform. Zij toonen geen trotsche klassieke schoonheid, maar menschelijke tragiek, gezien in het licht van het medelijden. In weer een ander vrouwelijk halffiguurtje in brons werden de bewegingsrichtingen sterk aangeduid. Het rood en gouden ontwerp voor een grooter tuinbeeld van een moeder, die haar kind in haar breeden schoot wiegt, is nog niet uitgevoerd in een aesthetischer en duurzamer materiaal, evenmin als die andere „maternité”, waar de beschaduwde vorm van het gebogen hoofd der moeder zoo’n hooge gevoelswaarde heeft en zoo diep van beteekenis is. (Er was indertijd sprake van dat dit beeld den ingang van het Vondelpark zou versieren).

Voor al het laatste wekt dien gesloten indruk der massa, welke de grondslag is van elke monumentale werking. Maar omdat, zooals Rodin reeds tot z’n leerlingen zei, vereenvoudiging zonder détail slechts armoede



JOHAN POLET.

STAANDE VROUWELIJKE HALVE FIGUUR



JOHAN POLET.

LANDARBEIDER.

geeft en het détail het bloed is in het organisme en begrepen moet zijn in het geheel, dat het omhult zonder het te dooden, hield de moderne beeldhouwer, evenals de oude, de klare innerlijke organisatie van zijn groep voor even onontbeerlijk als haar uiterlijke omtrek.

Twee pendants vormende beelden van een landarbeiderspaar, ook in de poses met elkaar verwant; met hun golvende vormen rhythmische werken, waardoor een storm gewaaid schijnt te hebben, behooren tot z'n laatste en beste werken. Alles hierin is beweging, de anatomie der spieren werd aan het rhythmische onderworpen, niets onderbreekt den stroom der lijnen. Zij schijnen geboetseerd met de aarde die zij bezaaien, het zijn, evenals de boeren van Millet en van Gogh „des êtres sacrés de pure vérité”. Getrokken naar de aarde, vormen deze landarbeiders een contrast met die beeldgroep van twee naast elkaar gaande vrouwen, stadsarbeidsters, zooals Breitner wel schilderde; zij zien meer vooruit en hebben iets bloemigers. Aparter in zijn oeuvre staat dat beeld van den man en het kind — welks stupéfactie over 't wonder van 't leven sterk is uitgedrukt — dat men een modernen Christophorus zou kunnen noemen, den veerman, die het kind „uit de stormachtige zee van smart en dood in de haven der rust, aan den anderen oever der bevrijding overzet.” In al deze werken, — laat ons trotsch zijn op den landgenoot die ze maakte —, wordt de ruimte niet ontkend, maar tot harmonie gebracht; staat de expressie van den kop in onverbreeklijk verband met die van het figuur, uit welks psychische beteekenis de structuur voortkwam.

