

OVER ENKELE OUDE MEESTERS OP DE LONDENSCH E TENTOONSTELLING VAN HOLLANDSCHE KUNST,

EEN LEEKEN-INDRUK,

□ □ □ DOOR A. STHEEMAN □ □ □

II.

DE bezoekers hebben zich gelukkig mogen prijzen den Hercules Seghers uit het Museum te Florence (waarvan geen enkele reproductie de juiste, z e e r b i j z o n d e r e, waarde van de donkere lucht weergeeft) hier te kunnen zien, en ook te kunnen vergelijken met landschappen van Rembrandt en van Koninck, welke schilders elk op eigen wijze speciaal van dezen Seghers hebben geleerd en overgenomen; wat op deze tentoonstelling was na te gaan aan Rembrandt's Rust op de Vlucht naar Egypte en aan Koninck's Gezicht over de Waal-vlakte.

Seghers heeft in dit monochroom aandoend schilderij, in geelbruin, donkergroen en donkerbruin, met grijszwarte lucht, den laatsten stap gedaan — bouwend op de Momper — op den weg der dubbele evolutie (waarvan de ééne als het c o r r e l a a t is te beschouwen van de andere) *a.* van het kleurrijke, bonte landschap der 16de eeuwsche Vlamingen naar het monochrome landschap (toon- in plaats van kleur-landschap) der 19de eeuwsche Hollanders; *b.* van het romantisch-drukke berglandschap naar het eenvoudige, weinig geaccidenteerde landschap, met hoogstens een heuvel- of berghelling ter zijde.

De romantiek, die het in het uiterlijke der dingen zoekt, zal grillige bodemformatie en lichte, bonte kleuren kiezen; de romantiek, die het in eigen innerlijk zoekt, zal komen tot het sobere landschap en de grijsgetinte monochromie: velerlei tint in groote reeks tusschen de beide grenzen van een paar weinig of niet definieerbare kleuren.

Bij kleur-veelheid worden de dingen (voorwerpen en partijen) afzonderlijk gezien, als onderdeelen van het groote geheel; bij monochromie wordt het geheel gezien, zonder onderdeelen. Voor het 16de eeuwsche oog staat alles (als kleur) bont, en (als ding) afzonderlijk in het geheel; voor het 17de eeuwsche oog is alles ongescheiden, één geheel, zonder deelen, enkel met détails.

En andere factor, die wel in den grond Hollandsch mag worden geacht, is door Seghers hier tot volkomenheid gebracht: de wolkenlucht. Is bij

Mostaert, op zijne Ontdekking van Amerika, de wolkenlucht een decoratieve vlakvulling, een vulling van een „leegte”, (de wolken hebben er de kleur van de bergen en zijn er ook in substantie nauwelijks van te onderscheiden), heeft ze er dus een zuiver picturale waarde, bij Seghers heeft ze hare wezenlijke, van het landschap afwijkende, waarde, met hare afzonderlijke schoonheid als stof.

Op dit schilderij heeft Seghers (in navolging van Rubens) de zware wolkenlucht nog bovendien een afzonderlijke (n.l. dramatische) functie laten verrichten, die Rembrandt later bij voorkeur zou toepassen, en o.a. op zijn Rust op de Vlucht naar Egypte precies zoo heeft overgenomen. De lucht heeft hier gediend tot ontzaggelijke versterking van het dramatisch effect: de stemming van onheilspellende somberheid, als braken alle elementen los tot het verwekken van een tweeden Zondvloed.

Ten derde heeft Seghers hier van het bewolkte uitspansel gebruik gemaakt, om, door de schaduwen die de wolken werpen over verschillende partijen van het door de zon flauw beschenen land, een compositiefactor te scheppen, die in het Hollandsch landschap van eerste orde zou worden.

En ten vierde heeft hij de van nature scherpe horizonlijn weten te vervagen.

De horizontale lijn als horizonlijn is een uitzondering in het 17de eeuwsche Hollandsche landschap. Waar ze werd aangenomen, werd het strakke ervan meestal gebroken; of plaatselijk, (door een boomgroep, een brug, een woning, een zeilschuit) of over de geheele lengte (door een reeks détails, die samen in rythmische zigzaglijn tegen den hemel afsteken.)

De meesten hebben echter de voorkeur gegeven aan de diagonaal: of in flauwe helling schuin oplopend, meest van links naar rechts; of — gelijk bij dezen Seghers en later bij vele Rembrandts — door een sterke terreinsteiging in den éénen hoek.

De diagonaal was een nieuwe compositie-factor, de geheele 17de eeuw door vrij algemeen gehandhaafd om te ontkomen aan de stijfheid, die de compositie door de horizontale lijn krijgt. De diagonaal kan niet anders zijn ontstaan dan (door weglating van een diagonaal) uit het 16de eeuwsche Vlaamsche berglandschap, dat één diagonaal op den voorgrond had en één, tot herstel van evenwicht, in tegengestelde richting op den achtergrond.

De diagonaal is een truc, en elke truc heeft, als men hem eenmaal doorziet, het bezwaar van het element der berekening. Seghers heeft op dit landschap de schitterende vondst toegepast, lucht en landschap te laten inéénvloeien, waardoor de compositie-truc der diagonaal zijn accent verloor; op dezelfde wijze als da Vinci aan zijn pyramide-compositie het truc-aanschijn ontnam, door haar op te lossen in licht- en schaduwpartijen.

Op dezen Seghers wordt de donkere lucht als het ware omhooggezweept,

OVER ENKELE OUDE MEESTERS OP DE LONDENSCH TONTOONSTELLING VAN HOLLANDSCHE KUNST,

EEN LEEKEN-INDRUK,

□ □ □ DOOR A. STHEEMAN □ □ □

II.

DE bezoekers hebben zich gelukkig mogen prijzen den Hercules Seghers uit het Museum te Florence (waarvan geen enkele reproductie de juiste, z e e r b i j z o n d e r e, waarde van de donkere lucht weergeeft) hier te kunnen zien, en ook te kunnen vergelijken met landschappen van Rembrandt en van Koninck, welke schilders elk op eigen wijze speciaal van dezen Seghers hebben geleerd en overgenomen; wat op deze tentoonstelling was na te gaan aan Rembrandt's Rust op de Vlucht naar Egypte en aan Koninck's Gezicht over de Waal-vlakte.

Seghers heeft in dit monochroom aandoend schilderij, in geelbruin, donkergroen en donkerbruin, met grijszwarte lucht, den laatsten stap gedaan — bouwend op de Momper — op den weg der dubbele evolutie (waarvan de ééne als het c o r r e l a a t is te beschouwen van de andere) *a.* van het kleurrijke, bonte landschap der 16de eeuwsche Vlamingen naar het monochrome landschap (toon- in plaats van kleur-landschap) der 19de eeuwsche Hollanders; *b.* van het romantisch-drukke berglandschap naar het eenvoudige, weinig geaccidenteerde landschap, met hoogstens een heuvel- of berghelling ter zijde.

De romantiek, die het in het uiterlijke der dingen zoekt, zal grillige bodemformatie en lichte, bonte kleuren kiezen; de romantiek, die het in eigen innerlijk zoekt, zal komen tot het sobere landschap en de grijsgetinte monochromie: velerlei tint in groote reeks tusschen de beide grenzen van een paar weinig of niet definieerbare kleuren.

Bij kleur-veelheid worden de dingen (voorwerpen en partijen) afzonderlijk gezien, als onderdeelen van het groote geheel; bij monochromie wordt het geheel gezien, zonder onderdeelen. Voor het 16de eeuwsche oog staat alles (als kleur) bont, en (als ding) afzonderlijk in het geheel; voor het 17de eeuwsche oog is alles ongescheiden, één geheel, zonder deelen, enkel met détails.

Een andere factor, die wel in den grond Hollandsch mag worden geacht, is door Seghers hier tot volkomenheid gebracht: de wolkenlucht. Is bij

Mostaert, op zijne Ontdekking van Amerika, de wolkenlucht een decoratieve vlakvulling, een vulling van een „leegte”, (de wolken hebben er de kleur van de bergen en zijn er ook in substantie nauwelijks van te onderscheiden), heeft ze er dus een zuiver picturale waarde, bij Seghers heeft ze hare wezenlijke, van het landschap afwijkende, waarde, met hare afzonderlijke schoonheid als stof.

Op dit schilderij heeft Seghers (in navolging van Rubens) de zware wolkenlucht nog bovendien een afzonderlijke (n.l. dramatische) functie laten verrichten, die Rembrandt later bij voorkeur zou toepassen, en o.a. op zijn Rust op de Vlucht naar Egypte precies zoo heeft overgenomen. De lucht heeft hier gediend tot ontzaggelijke versterking van het dramatisch effect: de stemming van onheilspellende somberheid, als braken alle elementen los tot het verwekken van een tweeden Zondvloed.

Ten derde heeft Seghers hier van het bewolkte uitspansel gebruik gemaakt, om, door de schaduwen die de wolken werpen over verschillende partijen van het door de zon flauw beschenen land, een compositiefactor te scheppen, die in het Hollandsch landschap van eerste orde zou worden.

En ten vierde heeft hij de van nature scherpe horizonlijn weten te vervagen.

De horizontale lijn als horizonlijn is een uitzondering in het 17de eeuwsche Hollandsche landschap. Waar ze werd aangenomen, werd het strakke ervan meestal gebroken; of plaatselijk, (door een boomgroep, een brug, een woning, een zeilschuit) of over de geheele lengte (door een reeks détails, die samen in rythmische zigzaglijn tegen den hemel afsteken.)

De meesten hebben echter de voorkeur gegeven aan de diagonaal: of in flauwe helling schuin oplopend, meest van links naar rechts; of — gelijk bij dezen Seghers en later bij vele Rembrandts — door een sterke terreinsteiging in den éénen hoek.

De diagonaal was een nieuwe compositie-factor, de geheele 17de eeuw door vrij algemeen gehandhaafd om te ontkomen aan de stijfheid, die de compositie door de horizontale lijn krijgt. De diagonaal kan niet anders zijn ontstaan dan (door weglating van een diagonaal) uit het 16de eeuwsche Vlaamsche berglandschap, dat één diagonaal op den voorgrond had en één, tot herstel van evenwicht, in tegengestelde richting op den achtergrond.

De diagonaal is een truc, en elke truc heeft, als men hem eenmaal doorziet, het bezwaar van het element der berekening. Seghers heeft op dit landschap de schitterende vondst toegepast, lucht en landschap te laten inéénvloeien, waardoor de compositie-truc der diagonaal zijn accent verloor; op dezelfde wijze als da Vinci aan zijn pyramide-compositie het truc-aanschijn ontnam, door haar op te lossen in licht- en schaduwpartijen.

Op dezen Seghers wordt de donkere lucht als het ware omhooggezweept,

van de laagvlakte uit, de berghelling op (of omlaag gezweept, van achter den bergtop, den bergketel in); met slechts een flauwe scheidingslijn, gevolg van kleurverschil bij gelijke donkerte.

Men ziet slechts plans (niet, zooals bij de oudere Vlaamsche landschapschilders, door kleurverschil scherp gescheiden plans, doch tot één grootsch geheel saamgebonden plans, die slechts in tint verschillen): 6 plans, alle opkruipend, rechts, tegen de berghelling; te beginnen met een lichten voorgrond, gevolgd door een donker 2e plan en een licht 3e plan, waarop volgen, aan den horizon, de 2 donkere ineenvloeiende plans van landschap en van lucht, terwijl het 6e plan wordt gevormd door een lichter getint, dunner bewolkt luchtbrok links, waar de zon door schemert.

Er zijn weinigen, die aangewezen waren, van deze vondst in hun werk partij te trekken. De dramatici zijn zeldzaam onder onze schilders.

Philips Koninck, die (hoewel hij in sommig werk wèl Seghers' palet, dus diens stemming, heeft overgenomen) het niet heeft gedaan: omdat hij de statigheid te lief had;

Rembrandt, die, als éénige, het zelfs bij voorkeur heeft gedaan;

Jacob van Ruysdael, die het niet heeft gedaan: omdat hij, hoewel dramaturg, geen phantast was, en slechts de door hem geziene werkelijkheid gaf (daargelaten de Noorsche watervallen, naar van Everdingen, die bestelwerk zullen zijn geweest.)

Ruysdael is alleen grootsch en imposant op groot formaat. Den grooten Ruysdael vindt men dus alleen in de enorme doeken (Gezicht op Kasteel Bentheim, op 25-jarigen leeftijd geschilderd; Poel in het Duinwoud; Molen bij Wijk-bij-Duurstede). Maar, is hij in een enkel kleiner werk zwaar van kleur (te zwart soms), in de groote is hij zonder uitzondering wat droog en mat en grauw van tint. Calvinistisch is het genoemd, door schrijvers, die er sombere troosteloosheid in zagen. Een onnoozele miskennis van den aard van het Protestantisme. De Calvinist mag op den buitenstaander soms een zuren indruk maken, zelfs desnoods een zuur mensch wezen voor zijn medemenschen, hij verkeert niet in vreeselijke afzondering, (zooals door die schrijvers is ondersteld) maar in gelukkige afzondering: rustig-verzekerd door het rechtstreeksch intiem verkeer met zijn God.

„Een kleurlooze, gedempte stemming, geschraagd door een, op den bodem van grooten hartstocht, sterk geestelijk leven,” zal de waarheid omtrent den inhoud van Ruysdael's werk meer nabij komen. En zoo zou men met eenigen grond toch het Calvinisme als zielebodem van Ruysdael's werk kunnen aanvaarden.

Tegen het vallen van den avond, als het donkerde, kregen zijn groote



HERKULES SEGHERS.

(UFFIZI, FLORENCE).

LANDSCHAP.



REMBRANDT.

(MUSEUM DUBLIN).

RUST OP DE VLUCHT NAAR EGYPTE.



MICHEL MIEREVELD. OFFICIER.
(COLLECTIE V. D. BERGH).



N. MAES. MANS-
PORTRET. (BRUSSEL).



REMBRANDT.

DAVID BIEDT HET HOOFD VAN GOLIATH AAN KONING SAUL AAN.

doeken een zwaarte van kleur en een gloed van warmte als waren het Rembrandts. Maar wat de duisternis doet, is niet hetzelfde als wat het palet van den kunstenaar doet. Een Ruysdael (dat is de moraal, die er uit te trekken valt) mag niet in het volle licht hangen. Ze zijn bestemd om in een woonkamer te worden gehangen, niet in een snijkamer.

Bij een landschap is (althans schijnbaar) gemakkelijker de volmaaktheid te benaderen dan bij een portret; dat aan Rembrandt's landschappen (vele waren het niet) grooter bewondering ten deel viel dan aan het gros zijner portretten, is reeds dááruit grootendeels te verklaren. Maar ook het gehalte was daarbij een factor en dit werd over het hoofd gezien, waar men algemeen liefst wat meer landschappen en wat minder portretten had gezien. Dat de twee landschappen, die in diepte van stemming en in natuurlijkheid van licht-effect het verre van de overige wonnen (de kleine Rust op de Vlucht naar Egypte, en de Aanbidding) nacht- of avond-landschappen waren, kan niet verwonderen. Ook onder zijn portretten zijn die, welke uit het halfduister te voorschijn komen in het licht, de belangrijkste. Rembrandt's bewuste streven is trouwens, sinds hij den volwassen leeftijd had bereikt, daar bij voortdoring op gericht geweest. Het is de factor, die, wát hij ook verder nog zich als kunst-idealen stelde, hij nooit heeft verwaarloosd of geruild voor een anderen tegengestelden factor.

Drie werken geven, in hunne volmaaktheid, de hoogtepunten van Rembrandt's kunstenaarsleven aan.

Het eerste is, merkwaardig genoeg, van een 19-jarige (David het hoofd van Goliath aan Saul toonend in zijn legerplaats; vroeger bij Goudstikker). Het toont in het palet, de kleur-harmonie, sterken invloed van Lucas van Leyden. Maar het heeft in den toon een metamorphose ondergaan, die het tot een zeer origineel werk stempelt: tot een echten, zuiveren Rembrandt, den toonigen colorist. De eerste werken, die hierop volgen, zijn niet vrij te pleiten van gelijkheid, doordat, bij behoud van het oude, iets nieuws werd nagestreefd. De wéér eenige jaren latere werken zijn warmer, mysterieuzer van toon en geheimzinniger van licht, maar een nieuwe bergtop is er nog niet bereikt; ze zijn nog steeds minder gaaf in wezen dan dit ééne vroege stuk. Eerst in stukken als de Rust op de Vlucht naar Egypte, van 1647, en de Aanbidding, van 1657, zou een nieuwe volmaaktheid, op hooger plan, worden bereikt.

De stelling echter aannemende, dat Rembrandt op later leeftijd zich het diepst en het schoonst heeft weten te uiten in het portret; daarbij overwegende, dat hij na 1653 (het landschap in Cassel) geen landschappen meer heeft gemaakt, moeten Rembrandt's volgende hoogtepunten in het portretgenre worden gezocht.

In een brief van 1639 aan Huygens als secretaris van Frederik Hendrik, schreef de 33-jarige Rembrandt, die twee stukjes (een Graflegging en een Opstanding) voor den Prins had geschilderd, ter aanprijzing van zijn geleverd werk, dat sterker dan in andere werken, „daer die meeste en naetuerlijkste beweegchelijkheid in geopserveert” was.

Wat Rembrandt er precies mee bedoelde, is natuurlijk alleen na te speuren in zijn werk. Op zich zelf zegt Rembrandt's „programma” niets, want „levend” te willen schijnen, is steeds het hoogste streven der kunstenaars geweest, en, blijkens de gezamenlijke uitspraken van tijdgenooten over Grieksche beeldhouwers, over Grieksche stilleven schilders, over Giotto, over Chineesche dierenschilders, is het ook steeds door het publiek het schoonste en belangrijkste geacht in de kunst (in de „nieuwe” kunst, de kunst der tijdgenooten.) Maar waaraan in allen gevalle niet valt te twifelen, dat is, dat in dien brief de erkentenis ligt opgesloten, dat Rembrandt's v o o r n a a m s t e streven in die periode was, om door technische kunstgrepen de illusie van het levende te geven evenals Rubens dat op zijn wijze in het landschap reeds had gedaan. Het ligt bij een onverdroten zoeker, een zoeker op de lange baan, als Rembrandt was, voor de hand, dat hij — anders dan Hals — begon met rhetorica, met de uiterlijke bewegelijkheid, om jaren later te eindigen met de innerlijke bewegelijkheid. Niet kan dus worden gezegd, dat hij later zijn „programma” liet vallen; alleen dat hij het later dieper opvatte, dat hij zijn streven later verinnerlijkte.

In de Nachtwacht, besteld in datzelfde jaar 1639, is het bewegingsprobleem alles, (waarbij het lichtprobleem — het opdoemen van belichte personen uit de duisternis — is te beschouwen, evenals in de groote ets „de Drie Kruisen”, als een onderdeel van het bewegingsprobleem). Hieruit is te verklaren, en hiermee is te verontschuldigen, dat Rembrandt in die periode van — v ó ó r a l l e s — zoeken naar het weergeven van de uiterlijke bewegelijkheid, de plastiek verwaarloosde, en dus technisch ging modderen. Het was een t e c h n i s c h e noodzakelijkheid. Men kan niet tegelijk twee Heeren dienen, dus ook niet tegelijk twee in wezen geheel verschillende, zelfs gedeeltelijk tegenstrijdige, doeleinden nastreven.

Op de Nachtwacht is alles weifelend van plastische schildering. De bouw der koppen is ongedecideerd; de contouren zijn onzuiver en vaag; de oogen zijn onvast van plaats, lijken te „drijven” in het gezicht. Ook ziet men allerlei gebaren, die niet bepaald mooi zijn te noemen, waarvan er enkele zelfs hinderlijk zijn, en die niet werden vereischt om iets geestelijk-belangrijks uit te drukken, maar zuiver om den wille der bewegelijkheid: een volkomen fout principe (v o o r e e n m a n a l s R e m b r a n d t) dat nog eenmaal 19 jaren later zou worden toegepast bij de Staalmeesters, wier gebaren en expressies geen geestelijke waarde hebben (als bij het

z.g.n. Joodsche Bruidje) maar een zuivere lichamelijke reactie zijn op een blijkbaar uit het publiek tot hen gericht woord. Geen geestelijk, maar modern-materialistisch tooneelspel.

Eerst later zou, door technische aanpassing, bij gelijk licht-effect (waarbij de materie door het licht wordt „opgezogen”, dus plastisch vaag wordt), de vastheid van plastiek worden herwonnen.

Het was de overgang naar het geestelijke. De mensch werd hem „geestverschijning”: stoffelijke verschijning van vleesch en bloed, maar door de atmosfeer als opgeslorpt; opdoemend, als bij tooverij, uit het duister. Het was het noodzakelijk gevolg van zijn nieuwe visie op het licht. Het licht werd spiritueel; wat er zich in bevond, moest het dus ook worden. Het behield wel zijn vormen en zijn plastiek, maar moest, als materie, in het spiritueele worden omgezet. En zooals het licht bij hem vibreerde, zoo vibreerde de figuur, door dat licht beschenen.

De volmaaktheid hierin is bereikt in den z.g.n. kleinen Titus met den Valk, het tweede hoogtepunt en het hoogste hoogtepunt: onverbeterlijk plastisch-zuiver en toch etherisch, plastisch ongrijpbaar, boven de plastiek verheven; schijnbaar onsamenhangende plekken verf, die wiskundig zuiver de constructie en den vorm geven. Plastischer dan de zooveel naturalistischer behandelde Broer van Rembrandt in het Mauritshuis.

Doch behalve dat — het is een picturaal wonder — heeft het de diepste en schoonste kleur door Rembrandt ooit uit zijn palet getooverd, (de grijze kleur der Negers uit het Mauritshuis, maar kleuriger en warmer), en is het het i n n i g s t e portret van de honderden, door hem geschilderd. Nooit heeft Rembrandt zóó open, zóó argeloos gestaan als mensch tegenover mensch; nooit ook heeft hij zich zoo belangeloos (en alleen tegenover een kind is dat mogelijk bij iemand met een gecompliceerde natuur) kunnen vereenzelvigen met een medemensch. De hooghartige, in zichzelf gekeerde heeft éénmaal zich tegenover een medeschepsel tot een kind kunnen maken, in volledige overgave van den geest; éénmaal zich weten te bevrijden van alle aardse banden: van pose, van pathos, van eigen geestelijke driften, van eigen gedachtenleven, van eigen kunstenaarsambitie. Kortom, van alle ijdelheid, zooals de Prediker alles wat aardisch is noemt. Van alle dramatiek ook.

Dat de dramatiek de hoogste kunstuiting is, is niet een voor alle kunsten even onomstootelijk geldende wet. Het is zelfs aannemelijk, dat het in principe niet geldt voor de beeldende kunsten. In principe, want veel zal natuurlijk daarbij afhangen van den aard van den kunstenaar. Wèl zal het gelden voor dramatisch aangelegden; maar, te oordeelen naar de tot nog toe geschapen beeldhouwkunst en schilderkunst, zijn de voor dramatiek in de wieg gelegden sterk in de minderheid.

Van Rembrandt kan niet worden ontkend, dat hij dramatisch van

aanleg was. De dramatiek heeft steeds een groote rol gespeeld in zijn werk, in zijn landschappen zoowel als in zijn portretten, en in enkele werken, zooals de groote ets „de drie Kruisen” is hij zelfs onovertroffen te achten als dramaturg. Maar daaruit volgt niet, dat de dramatiek de belangrijkste kant was aan Rembrandt en zijn kunst. Rembrandt kan als mensch en als beeldend kunstenaar een belangrijker kant hebben gehad, door hem zelf (zooals zoo dikwijls met kunstenaars het geval is) niet voldoende ingezien of niet voldoende naar waarde geschat, en waaraan hij eerst op later leeftijd, o n d a n k s z i c h z e l f, de plaats gaf, die daaraan toekwam. Hij heeft zich althans 1e. langzamerhand van de uiterlijke dramatiek afgekeerd naar de innerlijke dramatiek, en 2e. in de laatste jaren aan de inwendige dramatiek haren strijd-factor ontnomen en haar verzacht tot een gevoelige droomerigheid (Joodsche Bruidje en Familie-groep te Brunswijk). Er is bij Rembrandt in het portret een evolutie te constateeren van den rijken, weelderigen tooi, waar (veelzeggend) de m e n s c h half onder verdwijnt, en van het Italiaansch-Titianesk gezocht-brede, gezocht-monumentale, vorstelijk aandoende in de lijnen van de figuur (zooals bij den Man met den Valk) naar den eenvoud in kleedij en den eenvoud in lijn (zooals bij Rembrandt's Broeder en bij de Staalmeesters); en in de groepstukken een in wezen daaraan parallele evolutie van het pathetisch theatrale (zooals in den Esther met Haman en Ahasverus) naar het ingetogene, doch meer nadrukkelijk en daardoor zinrijkere (zooals in het Joodsche Bruidje).

Gedeeltelijk daarmee samenvallend, gedeeltelijk daarop volgend, is als tweede evolutie-periode te beschouwen, (die zich binnen het rijk van het innerlijke afspeelt) een evolutie in de gezichtsuitdrukking: van den inwendig woelenden strijd van den g e e s t e l i j k - e e n z a m e (zooals van den Broer en van Saul op den Saul en David) naar den ontroerden, m e t e e n m e d e m e n s c h g e d e e l d e n gelukstoestand (zooals bij de verloofden in het Joodsche Bruidje en bij de moeder in den Familie-groep te Brunswijk).

Dramatiek is van het gemoed en van den geest, niet van de ziel. Eerst waar de dramatiek ophoudt (de beweging overgaat in rust en stilte), begint de ziel te leven en te werken. Het drama is het arbeidsveld van het noodlot; waar het noodlot niet kan werken, is geen drama. En daar het noodlot geen vat heeft op de ziel, is deze dus ook boven de dramatiek verheven. Vandaar dat Maeterlinck zijn boutade ten beste kon geven, dat de eerste de beste boer, indien hij kon zeggen, wat er in zijn ziel omgaat, dingen zou openbaren, die nog niet de ziel (der dramatis personae) van Shakespeare of van Racine hebben beroerd, en dat Racine en Shakespeare hun ziel niet toonen, zoodat Hamlet niet de woorden kon zeggen, die in de ziel van den voorbijtrekkenden vagebond rijp voor 't grijpen liggen:



REMBRANDT.

(BUCKINGHAM PALACE). DE AANBIDDING DER KONINGEN, 1657.



REMBRANDT.

(COLLECTIE SIR COOK).

Z.G.N. KLEINE TITUS MET DE VALK.

omdat er diepere regionen zijn in den mensch dan die van de rede en van het verstand.

Maar dramatiek werpt niet alleen een sluier over de ziel van de dramatis personae. Zij verhindert ook den kunstenaar om zijn ziel in werking te stellen. De dramatiek (die is het denken en het spreken van den geest) overstemt in den kunstenaar het fluisteren van de ziel.

Dramatiek is: iets op zelf-bepaalde (subjectieve) wijze ondervinden, ondergaan en beschouwen. Het is een oordeel, dat rede en gemoed uitspreken over een waargenomen geval of feit. Onbevangenheid in een portret (waarbij de kunstenaar zich gegeven heeft in de grootste belange-looze menschenliefde) kan daardoor belangrijker zijn dan de zwaarste dramatiek (de diepste tragiek, de innigste dramatiek zelfs, zooals de liefde tusschen een paar menschen of tusschen de leden van een gezin), waar de kunstenaar zich nog boven stelt, en dus nog buiten staat.

In het portret van den z.g.n. Titus met den Valk heeft Rembrandt de dramatiek achter zich gelaten, en als waarde door een hoogere waarde overtroffen.

Het derde hoogtepunt vormt de Familiegroep te Brunswijk, in zich vereenigend het evolutie-eindpunt van vier factoren: van de dramatiek, van de plastiek, van de compositie en van de kleur-tegenstelling. Was dat eindpunt voor de dramatiek reeds bereikt in het Joodsche Bruidje, met zijn religieus karakter in uitdrukking, houding en gebaar, en voor de plastiek in de Staalmeesters, wat schoonheid van groep-compositie aangaat, had Rembrandt in de Staalmeesters nog niet het laatste woord gesproken. En waar het Joodsche Bruidje nog slechts twee kleurmassa's heeft, daar heeft deze Familiegroep — als apotheose en einde van Rembrandt's coloristisch werken en streven — een vol orkest van kleuren.

Missen de Staalmeesters (noodzakelijkerwijs) de verheven stemming van het Joodsche Bruidje en van de Familiegroep, en (door het opofferen van de „naetuerlijkheit” aan de „beweegchelijkheid”) zelfs de natuurlijke, van-zelf-sprekende stemming aan vergaderen verbonden, ze missen ook — voor den goeden verstaander — de goedheid van vele van Rembrandt's portretten, die goedheid (goedheid van open, schuldeloos vertrouwen) die hem zoo in den grond onderscheidt van vrijwel de geheele Italiaansche Renaissance-kunst. Die goedheid ziet men op den Jongen Man met den Valk, en op zijn pendant, de Jonge Vrouw met den Waaier, op de 50-jarige Catharina Hoogsaet niet minder dan op den z.g.n. Kleinen Titus met den Valk en den z.g.n. Volwassen Titus. Maar dat Rembrandt ook anders kon wezen, een anderen kijk kon hebben, dat ziet men aan het late Zelfportret met den sardonischen lach; nòg meer aan het Varken (in de Bonnat-Collectie) met

zijn gekromde, sjokkerige pooten, zijn hoeven als lange sloffen, zijn hoogopgetrokken rug, zijn nijdigen kurketrekker-neus en het ééne vinnig-halfgesloten oog, waar hij een satanisch beest van heeft gemaakt; welke vizie iets verklaart van de lang niet 100 pCt. welwillendheid, waarmee hij sommige der Staalmeesters heeft bekeken.

Metsu is geen uitgesproken persoonlijkheid. En dat valt op hem af te dingen als kunstenaar. De beroemde Brieflezeres met Dienstbode (Beit-Coll.) is, hoe prachtig ook op zich zelf, een bleeke en geraamte-zwakke Vermeer; en het Duet (Bearsted-Coll.) en de Heer en Dame aan het Klavier (Ludlow-Coll.) zijn (het dient erkend: 1e klasse) Terborchs. Andere stukken weer doen aan als verwanten van de Hooch's Kelder met Vrouw en Kind (Rijks Museum), en zijn mooiste werk, het Zieke Kind, is p i c t u r a a l een mengsel van de Hooch en Fabritius, en in den zieken blik en het slappe hangen een Terborch (de Geduldige Moeder en het Domme Kind, in het Louvre) op zijn best, misschien zelfs penetranter.

Metsu heeft 1e klasse werk gemaakt, doch steunend op anderen; is dus geen 1e klasse kunstenaar.

Moet een schilder worden beoordeeld naar 't gemiddelde van zijn geheele oeuvre? Of naar het beste deel, dus naar een „Auslese"? Of mag zijn waarde worden bepaald door zijn mooiste schilderij? In het eerste geval zou zelfs geen straat naar de Hooch verdienen te worden genoemd; het tweede geval zou moeilijkheid geven wegens het geringe aantal; in het laatste geval zou hij onder de allergrootsten behooren te worden geteld.

De Kaartspelers (Buckingham Palace) vereenigt in zich alle denkbare kwaliteiten in den hoogsten graad. De compositie, dikwijls aan anderen ontleend, aan E. de Witte, aan N. Maes, aan Vermeer, heeft hier een zuiver persoonlijk cachet en is toch subliem in de verdeeling der kleur-massa's: van den vloer, den zijwand, het venster, de deur, het stuk wand boven de deur, en den menschengroep. De atmosfeer, in ander werk wel eens aan Terborch ontleend, is hier persoonlijk: transparant en helder, en tegelijk warmer. De kleuren zijn elk op zich zelf prachtig, stemmen bovendien harmonieus samen en zijn, zonder te rammelen of het schilderij bont te maken, van een ongelooflijken rijkdom van keuze. De toon mag zijn oorsprong hebben in werk van Fabritius, hij is herschapen tot een persoonlijk iets, en van niet geringere waarde. Dit schilderij bewijst, dat hij in geen enkel opzicht leentjebuurt behoefde te spelen, zoodat aan zwakheid en gemakzucht moet worden geweten, dat hij zoo zelden waarlijk persoonlijk zich heeft getoond. Het zijn de eigenschappen, die ook verantwoordelijk moeten worden gesteld voor het gemiddeld slechte gehalte van zijn werk.

Terborch is een leerling van Hals. En een geestverwant, wat wèl zoo

belangrijk is. Alleen — als volgende, beschaafdere en verfijndere generatie — subtieler en fijner, geraffineerder, zooals hij dat ook was in zijn stof-uitdrukking en in zijn atmosfeer. En hij buitte het, voor zoover het genre-stuk en geen portret was, bij voorkeur uit tot het geven van het anecdotische. Zijn figuren doen steeds iets; op stille wijze, doch zeer intens. De actie van den geest doortrilt het gansche lichaam, van top tot teen. De gedachte, waar de figuur mede vervuld is (schrijven, lezen, luisteren, kijken), weerspiegelt zich in de geheele houding. Een stil comedie-spel, een zwijgende rol in een tooneelstuk. Het best moest hij dus wezen in méér dan één figuur, om het stille samenspel der oogen (waarvan de Trompetter-Boodschapper in het Mauritshuis wel één der belangrijkste voorbeelden is).

Sensueele geraffineerdheid is de basis van Terborch's kunst, van al zijn kunstfactoren. Ten eerste: van zijn observatie-gave, in hare speciale soort. Ten tweede, in zijn tweede periode, toen hij alle factoren tot hetzelfde verfijnde peil wist op te voeren: ook van zijn stof-uitdrukking, van zijn kleur-harmonie en van de atmosfeer, die een alkoof-atmosfeer is, zinnelijk-zwoel; een atmosfeer, die past bij het precieuse (niet-hartstochtelijke, maar zinnelijke) van zijn stof-uitdrukking. Het is op prijs te stellen, dat hij kopje onder is gedoken in het moeras der sensueele geraffineerdheid zonder zijn spiritueele waarde te verliezen, al zijn de figuren ook meer en meer stilleven-object voor hem geworden: noodzakelijk om de atmosfeer, waarin ze zijn gedrenkt, uit te drukken, en als dragers van de stoffen en van de kleuren; atmosfeer en stoffen en kleuren in dienst der erotiek. Terborch is goed begonnen (de kleine Helena van der Schalcke!), in het aandoenlijk, niet-sentimenteel, onopgesmukt realisme — en slecht geëindigd. Hij is t e c h n i s c h t o t v o l m a a k t h e i d geraakt, maar zijn ziel heeft hij er bij verloren. De japon had op het laatst meer belangstelling voor hem dan de persoon, die er in zat, en de atmosfeer meer dan de persoon, die er in stond.

Zijn bij Terborch de figuren de spil waar alles om draait, en bij de Hooch, waar hij op zijn best is, slechts een onderdeel, een stoffeering, bij Vermeer zijn zij, waar hij op zijn zuiverst is, nog minder dan dat: stilleven. Dat hij meestal niet heeft vermoogd, het in zijn schilderij tot een zuiver stilleven te brengen, dat zijn vrouwelijke figuur meestal merkbaar poseert, zelfs den beschouwer aankijkt of toelacht, kan worden beschouwd als een concessie van den geest aan de stof, van het sereen-comtemplatieve (dat zijn schildersaard was) aan de eischen van het menschelijk gemoed, waarbij „de natuur hare rechten herneemt.”

De natuur is sterker dan de leer. Men kan van geest alleen niet leven. Ongetwijfeld zal hij ook wel eens op twee gedachten hebben gehinkt, en zelfs periodes hebben gehad, waarin hij de oorspronkelijk ingeslagen,

maar al spoedig verlaten, richting weer heeft willen volgen. Want Vermeer is niet boven de begeerten verheven (hij is sensueel, en zijn heele kunst is op het sensueele gegrondvest), alleen boven den strijd. En zeker zal de jonge vrouw, die vóór hem zat, zich niet voortdurend als een stilleven jegens hem hebben gedragen, en hare vrouwelijke bekoring bij tijden hebben laten gelden.

En dat hij niet onaandoenlijk was voor vrouwelijke actieve bekoorlijkheid, heeft hij getoond in zijn Guitaarspeelster (in een Amerikaansche collectie), welke jonge vrouw met hare uitdagende speelsheid geen passieve charmeuse is, maar een vrouw, die weet te charmeeren.

Waar alle andere schilders-tijdgenooten verschillende phases door hebben gemaakt, verschillende geestelijke phases, daarbij telkens aan één geestelijken kant het rijk alleen latend, daar zou het al een wonder wezen, zoo Vermeer daarvan vrij was gebleven. Vermeer zal echter het weergeven van al wat den schilder in den vleeze attakeert, dus uit zijn contemplatief evenwicht brengt, principieel zooveel mogelijk hebben gemeden, omdat het een storende factor zou worden in de richting, door hem als kunstenaar gekozen.

Men moet Franschman wezen (bijzonder literair van aanleg niet alleen, maar bovendien bezeten van een manie voor het literaire, óók in de Beeldende Kunsten), om het te kunnen betreuren, dat Vermeer, na een paar jeugdwerken, in een ander, het zuiver-realistische genre is overgegaan, waarbij de „verbeelding” (l'imagination) werkeloos moest blijven en ook geen gelegenheid kreeg zich te ontwikkelen tot een kwaliteit. De Christus op zijn mogelijken eersteling (Christus bij Martha en Maria), waar de Fransche critiek zich vol verrukking op beroept, is gewoonweg letterlijk overgenomen van een Napolitaansch schilderij; is dus een copie. Op die wijze is het gemakkelijk den dramaticus spelen, z.g.n. „geestelijk” werk te leveren!

Wat Vermeer er op lateren leeftijd van terecht bracht, toen hij daarin eens zich zelf was, kan worden beoordeeld in zijn Allegorie van het N.T., een jammerlijk theatraal fiasco. Wij, Nederlanders, hebben alle reden, niet dol te wezen op het literaire bij onze genre-schilders, die daarvoor nu eenmaal niet in de wieg waren gelegd. „Verbeelding” is een factor van den geest, niet van het gemoed, en (daarom?) niet onze sterkste kant. En hadden anderen nog eenige mate van „verbeelding” (Jan Steen b.v., mits hij niet Bijbelsch-historisch of mythologisch werd, doch in het realistisch-humoristische bleef, zooals in het verrukkelijke stuk „de Gevolgen der Onmatigheid”, dat niet een zóó, in zijn geheel, gezien geval is, maar uit geziene onderdeelen is samengesteld), Vermeer's „verbeelding” was volkomen nihil. Er is dus niets



REMBRANDT.

DE JONGE MAN MET DE VALK, 1643.

(COLLECTIE HERTOG VAN WESTMINSTER).



JAN STEEN.

DE GEVOLGEN DER ONMATIGHEID.
(COLLECTIE VISCONT ALLENDALE).



JAN STEEN.

(MUSEUM CHELTENHAM).

DE VETTE KEUKEN.

in hem onderdrukt of gedood door zijn overgang. Waar niets is, valt niets te verliezen.

Zelfs in de figuur-uitbeelding, waarin Jan Steen zulk een rijkdom van afwisseling gaf, miste hij alle verbeelding. Zijn figuren zijn geen op natuurlijke wijze daar huizende wezens, maar zitten „model” (vandaar de op den duur zoo irriteerende fout, dat zij merkbaar poseeren). Geen is er bij, uit het hoofd, naar de herinnering, gedaan. Hieruit blijkt zonneklaar, dat hij n a a r d e n g e e s t een stillevenschilder was: een schilder, die de pijnlijk-langdurige waarneming van noode had, waar feitelijk alleen de doode dingen het noodige zit-geduld voor hebben.

Het eeuwige is zeer zeker in de kunst te benaderen langs den weg der contemplatie (en Vermeer zou even groot als Rembrandt kunnen wezen, hoewel de in hooghartigheid geestelijke eenzaamheid van Rembrandt niet synoniem mag worden gesteld met het monnikschap van Vermeer, zoodat zij niet stoelen op denzelfden wortel!) maar het moet een philosophische fout worden geacht, in het stilleven-interieur den mensch op te nemen en dan zijn meerwaarde (als l e v e n d wezen) weg te werken. Het gaat niet om een religieuze gelijkheid van g e n e g e n h e i d tegenover levende en doode natuur, of een pantheïstische gelijkheid van g e v o e l tegenover levende en doode natuur, maar om de gelijkheid van a f f e c t (die onwaar is).

Wat in het landschap kan, kan niet in het interieur. In het interieur p r a e d o m i n e e r t de mensch (niet picturaal, maar magisch-geestelijk) en dat mag niet worden vervlakt en uitgedreven ter verkrijging van een sereene eenheid. De mensch is, óók in rust (in rust zelfs méér dan in actie), niet een neutraal voorwerp, maar een met geestelijk magnetisme geladen wezen, wiens aanwezigheid men v o e l t, ook wanneer men hem in den rug heeft. Vermeer heeft zich niet b o v e n die waarheid verheven, maar zich er aan onttrokken. Wel sluit de contemplatie een „zekere” neutraliteit in tegenover de omgeving, maar de v o l m a a k t e neutraliteit is alleen in den dood denkbaar, gelijk ook de duivel eerst met den dood wordt uitgedreven.

(Slot volgt).

