

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

EEN LEEKEN-INDRUK,

□ □ □ DOOR A. STHEEMAN □ □ □

(Slot).

III.

**I**N Jan Steen is een satiricus ontdekt; een voorlooper van Daumier?

Het mag zeker hoogstverdienstelijk in iemand worden genoemd, als eerste zoo diep in Steen te hebben gepeild; doch Steen was nog véél meer, en dat alles is aan het blijkbaar niet-alziend oog van den kunstphilosoof ontgaan.

Steen was ook een ontevreden socialist (wiens Vette Keuken en Magere Keuken een felle aanklacht bedoelen tegen de slecht ingedeelde en verdorven maatschappij, die mogelijk maakt en duldt, dat de rijken zich vetmesten, terwijl de armen gebrek lijden); een verwoed tegenstander van vrouwen-emancipatie (in de Teekenles, waar het meisje er niets van terecht brengt); een zwaartillend hypochonder (die in den zieligstarenden Vermoeiden Reiziger het slot van zijn eigen leven, of van ieders leven, heeft willen symboliseeren); een chagrijnige kniesoor, (die, in Soo Gewonnen Soo Verteert, een rijkgeworden medemensch zijn portie oesters en zijn flesch wijn misgunde; en, in de Serenade na het Gemaskerd Bal, te Praag, protesteerde tegen het veelvuldig ongepast burengerucht dier dagen); een Kruisvarend afschaffer (wiens Beschonken Man en Vrouw, in het Rijksmuseum, een strijdkreet is, een traktaatjes-pendant van „Ach, Vader, niet meer!"); een norsche querulant (wiens Doktersbezoeken als even zoovele Ingezonden Stukken zijn te beschouwen tegen de verwijfdheid van het jongere geslacht, dat ziek werd, als het verliefd was).

In Jan Steen wordt ook, vrij algemeen, een moralist, een zedepreeker gezien; een voorlooper van Hogarth.

Maar waar was de moralist, toen hij (Frankfort Museum) zich zelf afbeeldde, een vrouw onder de rokken tastend en schaterlachend om haar vieze gezicht? Of toen hij (von Panwitz Coll.) de huisgenooten tot een joelende bende vereenigde in de ziekenkamer, om den gek te steken met het zieke meisje, dat door den dokter met den spuit zal worden bewerkt? Of toen hij (op de Dansles) zijn kinderen de kat liet kwellen? Of toen hij (op den Slapenden Schoolmeester) één der leerlingen 's meesters bierkruik





JAN STEEN.

(COLLECTIE DE LIEDEKERCKE).

DE TROUWPARTIJ.





JAN STEEN. DE DORPSSCHOOL.  
(MUSEUM DUBLIN).



JAN STEEN. HET SLORDIGE HUISGEZIN.  
(COLLECTIE DUKE OF WELLINGTON).



JAN STEEN.

(COLLECTIE MARQUESS OF BUTE).

HANENGEVECHT.



liet aanlengen met zeker onsmakelijk gelijkkleurig vocht? Of zelfs, als hij, op dronkemanspartijen, kleine kinderen toevoegt, die niet van afschuw vervuld zijn, maar het tooneel even doodonschuldig bekijken als ze het een kwakzalver doen op de markt, of een saltimbanque vóór een kermistent?

En spreekt de zedepreeker, waar de schilder zegt, op de Dronken Man en Vrouw in het Rijksmuseum: „Als ge u bedrinkt, wordt uw overjas gegapt en verbaast uw poes zich over u”? En, op de Gevolgen der Onmatigheid: „Als ge u een roes drinkt, wordt uw papagaai zat gevoerd met Rijnwijn en worden uw rozen als paarlen voor uw zwijn geworpen”? En op het Slordige Huishouden: „Als ge er een huishouden van Jan Steen op na houdt, gaat de aap peuteren aan den hangklok?”

De moralist grijpt dieper, toont érg er gevolgen!

En de moralist — dit is psychologisch vanzelfsprekend — gaat juist niet te keer tegen wat spreekwoorden inhouden. Wat in spreekwoorden is belichaamd (eeuwige, onveranderlijke waarheden dezer menselijke wereld) is juist niet het arbeidsveld van den moralist. 't Zou boter aan de galg gesmeerd zijn.

En wat den satiricus betreft, hij is een opstandige, die zich ergert; een idealist, die de wereld beter zou wenschen; een trotsche, die bepaalde standen en beroepen minacht en veracht (Daumier: nos bons bourgeois, l'avocat, le médecin; Hogarth: de ondegelijke rijke huwelijken van zijn tijd).

Jan Steen, de humorist, greep naar spreekwoorden, omdat 1°. de illustratie daarvan symbolisch, d.w.z. voor ieder verstaanbaar is; 2°. daarmee een bijzonder geval wordt veralgemeend, dus verheven tot belangrijker anecdotisch peil.

(Dat in elken humorist een onbewuste moralist steekt, un moraliste malgré lui, doordat de humor teelt op den bodem van het goede hoekje van het menschelijk karakter, is een andere kwestie!)

Als er één mensch is geweest, die het Goddelijk oordeel, uitgesproken na de volbrachte schepping der Wereld („Ende Hij zag dat het goed was”) tot het zijne heeft gemaakt, dan is het Jan Steen geweest.

Al dat foutieve gezoek naar een verontschuldiging en een goedpraten moet zijn oorzaak hebben in de verwondering en bevreemding, dat 1°. een groot schilder bij voorkeur zoo weinig serieuze onderwerpen en triviale onderwerpen kan kiezen, en 2°. iemand, die een klein meisje zoo aandoenlijk lief kan schilderen als het kind in den Hoenderhof, en die zijn dochter met zulk een teere (toch krachtige!) menschelijkheid kan waarnemen als op het Meisje aan het Klavier en in de Teekenles, genoeg kon smaken in het weergeven van wat thans banale of stuitende tafereelen worden gevonden.

Nederland was een Luilekkerland geworden. „De hemel druppelt



room" zong Steen's groote tijdgenoot (één der weinigen, die er zelf niets van opving). En wat Vondel zong, gaf Steen in beeld. Er zit toch ook zeker wel iets meer dan trivialiteit in, te schilderen de *o n b e z o r g d h e i d* die de berstend-volle welvaart brengt, waar „Zondags een kip in den pot" in dienzelfden tijd de grootste hartewensch van een Koning was voor zijn tot armoede vervallen volk!

„'t Was feest in Nederland!" En dat was heel wat meer „waar", heel wat minder leugen dan de eenzijdige, brave en zoetsappige voorstelling, die een eeuw te voren boekverluchters in hun kalender-illustraties gaven van het naarstige, vreedzame — vooral vreedzame! — leven van den landman. Steen bezong — en in onovertroffen veelzijdigheid! — de buitengewoon belangrijke wereldgebeurtenis van de sociale emancipatie van den derden stand; en dat met heel wat grooter en schooner wel-slagen dan tegenwoordig de sociale emancipatie van den vierden stand wordt verheerlijkt.

Steen's kunst is een doorlopende hartgrondige dankzegging van een kinderlijk Katholiek gemoed, een levenslang offer der dankbaarheid voor de door Nederland verworven (sinds over de geheele wereld spreekwoordelijk geworden!) overvloed, die het volk van een hemelsche sociale onbezorgdheid en levenslust vervulde.

Zoals men op velerlei wijze zalig kan worden, zoo kan men op velerlei wijze den Heer loven. Dat kan ook op blijmoedige wijze. Althans, men doet het.

Feestvieren onder drinkgelag mag een hoogtij-vieren der zinnen wezen, het is méér dan dat. Het is een stilzwijgende, onbewuste, maar open belijdenis van broederschap; een drang, zijn „ik" een oogenblik te doen opgaan in zijn medemensch, zonder daarbij iets van zijn persoonlijkheid op te offeren of te verliezen. Lust in samen feesten, lust in samen drinken, is goed, want het is een deugd des *h a r t e n*. Rabelais, vond, in den grond zijns harten, van-God-verlaten: *quiconque boit et ne se réjouit pas*. In Steen's tijd dacht men er nóg zoo over. Want de *broederschap*, (het beste, dat de man te geven heeft) zag men als deugdlijken, goddelijken achtergrond. En dronkenschap (in gezelschap) was het natuurlijk, onvermijdelijk slot van een feestelijk, broederlijk samenzijn.

Rembrandt heeft van een bloederigen, geslachten os een zijner schoonste werken gemaakt, even schoon als zijn schoonste portretten. Mag men zich verwonderen, dat Steen uit *p i c t u r a a l o o g p u n t* een dronkemans-scène tot onderwerp koos? Zou aan Steen niet zijn veroorloofd, wat in Rembrandt veroorloofd wordt geacht?

Steen is daarbij door het weerzinwekkende heengedrongen en heeft, zonder iets van het aanstootelijke weg te doezelen, er niet alleen een *p i c t u r a l e* schoonheid van de hoogste orde van gemaakt (zooals



Rembrandt van zijn Geslachten Os), maar — grooter wonder — ook een moreele schoonheid.

Wie een menschenpaar in zulk een verregaanden staat van dronkenschap zóó doordringend kan bekijken in houding en actie en expressie, en zóó levend waar kan weergeven, dat het stuitende als een sluier wegvalt en men slechts schoonheid ziet, heeft de allerruimste en allerdiepste menschenliefde bezeten.

De Heilige Franciscus predikte voor lieve vogeltjes en onschuldige vischjes. Steen heeft den Heiligen Franciscus overtroefd.

De schilder Reynolds heeft, als goedkoop profeet, van Steen gezegd, dat hij, als hij had gewild, de gelijke van Raphaël had kunnen worden; de schrijver Heine heeft, met meer enthousiasme dan oordeel, hem zoo groot als Raphaël geacht; de kunsthistoricus Bredius, de beste beoordeelaar van de drie, heeft, bezadigder, hem „onzen grootsten schilder (der 17de eeuw) na Rembrandt” genoemd.

Grooter dus dan Hals, grooter dan Terborch, grooter dan Vermeer. Het is, ook als het juist is, gemakkelijker gezegd dan bewezen. Natuurlijk kan men zich spenen van een bewijs, met een beroep op de klassieke uitspraak, dat het hart dikwijls bij machte is een oordeel te vellen, waar de rede nog moet passen; doch daar mag het met rede begaafd wezen, dat de mensch is, geen vrede mede hebben. Wél is de eerste mensch begonnen met een onnadenkendheid, sedert echter is de mensch een denkend wezen, en zag daar zelfs een tijdlang, in de duistere Middeleeuwen (tusschen de 17de en de 20ste eeuw) het bewijs in, dat hij bestaat. De mensch is niet alleen schoonheidszoeker, hij is ook zoeker tout court. De schoonheidszoeker is slechts een stukje van den zoeker. De mensch wil niet alleen genieten, hij wil doorgronden en begrijpen, wat hij geniet. Het is de andere, de betere helft, van zijn wezen.

Er is een aesthetische maatstaf, zooals er een moreele maatstaf is. Maar er is geen aesthetisch g e w e t e n, zooals er een m o r e e l geweten is. Er zou dus wel veel aan de zuiverheid van den maatstaf ontbreken, indien het moreele geweten ons niet een hulp was. De gezindheid jegens den medemensch, en jegens de natuur in het algemeen, is een (onbewust erkende) belangrijke grondvest der kunst, en laat zich in niet geringe mate gelden ter bepaling der kunstwaarde. Bij ongeveer gelijke waarde der zoogenoemde kunstfactoren, zal die gezindheid, (de religiositeit, het menschelijk geweten tegenover de natuur) den doorslag geven.

De huwelijksverhouding is zulk een fundamenteel iets in de verhouding tusschen twee menschen van verschillend geslacht, dat voor een belangrijk deel hun waarde als mensch mag worden bepaald naar het huwelijks-



leven; naar wat man en vrouw van het huwelijk maken en hoe zij het huwelijk opvatten.

Het Rijksmuseum bezit van Hals een levensgroot portret ten voeten uit van Hals en zijn vrouw in de eerste huwelijksjaren, zittend onder een boom op hun (gefingeerd) landgoed (zie Elsevier's Sept. blz. XXXIII). Het Münchensche museum bezit van Rubens, zijn slechts drie jaar ouderen tijdgenoot, een gelijkelijk gecomponeerd, eveneens levensgroot portret van Rubens en zijn jonge vrouw, óók onder een boom op hun (echt) landgoed.

De stukken moeten van ongeveer denzelfden tijd zijn, maar Hals zal in de voorstelling Rubens hebben gecopiëerd en niet andersom. Hals had te weinig phantasie an und für sich, en bovendien te weinig c o m p o s i t i e -phantasie, om in zulk een compositie origineel te kunnen zijn. Rubens daarentegen was zoo vol phantasie, dat zijn groote roem daar zelfs hoofdzakelijk op berust. Bovendien gaf Rubens zijn werkelijk bestaand landgoed, terwijl Hals den Markies van Carabas speelde, en op zulk een idee komt men alleen door een voorbeeld van een werkelijk landheer. „Goed voorgaan doet goed volgen,” zegt het spreekwoord. Maar Hals, die zoo gemakkelijk volgen had, is niet goed gevolgd. Hij is slecht gevolgd. Geeft Rubens twee menschen, die vol plechtigen ernst en met van liefde vol gemoed het huwelijk leven, en zullen leven, Hals geeft twee menschen in onverschillig-nonchalante houding en met zinnelijke, levenslustige koppen, (wat op zich zelf nog niets zegt; maar) waar het banale er dik op ligt. Dit stuk teekent Hals; maar met een Kaïn's teeken. Hier is de geheele Hals binnenstbuiten gekeerd, de geheele Hals met zijn geheele gemoedsleegte. En de onbewuste erkenning van die leegte verraadt zich in de ophemeling en bejubeling in den treure van Hals' t e c h n i e k (die geen kunstfactor is, maar een handwerkskwaliteit).

Hals, de maker van het fel-karakteristieke portret, kan niet o n v e r s c h i l l i g hebben gestaan tegenover zijn medemenschen, want scherper dan een ander moest hij, om elk het zijne met volle maat te geven, het v e r s c h i l tusschen den eenen en den anderen opmerken. Maar van „niet-onverschillig” naar „gevoelig” is een groote stap, een stap van zeven mijl. Hals was t e s t r i j d b a a r om gevoelig te kunnen zijn.

Hals had een k o s m i s c h e belangstelling in zijn medemenschen, maar die sluit gemoeds-onbewogenheid niet uit. Hals had gevoel voor de u i t e r l i j k e v e r s c h i j n i n g, (de uiterlijke vertolking van de innerlijke verschijning), niet voor het innerlijke zelf. Maar dat gevoel voor den uiterlijken mensch had hij dan ook in ongeëvenaarde mate. Men ziet dat aan dingen, die aan het leekenoog ontsnappen (en niet alleen aan het leekenoog, getuige de soms verkeerde officieele toeschrijving, waarop later terug is gekomen) en die zijn signatuur zijn. Men ziet het wel het sterkst aan de inplanting der haren, zooals de haren



op magische, onnaspeurlijke wijze (evenals in de werkelijkheid!) te voorschijn komen uit de huid; en aan de dooreenstrengeling der haren bij een hoofd als een ragebol, zooals de haren als bij toover wegduiken en weer te voorschijn komen.

Maar de mensch, dien hij schilderde, was niet méér voor hem dan „de gaande en komende man”, „l'homme qui passe”, de mensch, zooals hij zich actief gedraagt in de samenleving, d. w. z. zooals hij reageert (niet, zooals hij is, overgelaten aan zich zelf); zooals hij reageert op zijn medemensch, (niet, zooals hij reageert op het Noo dlot, dat heel wat dieper woelt in den mensch, en heel wat meer omhoog haalt uit zijn binnenste).

Bij Hals is alles aan den mensch: reactie, responsie. En reactie beteekent verdediging, tegenweer. Géén is er, die zich laat gaan: noch geestelijk rustig-open, noch zelfs lichamenlijk nonchalant. Hals geeft den mensch in de momenten, waarin hij een muur optrekt tusschen zich en zijn medemensch. De mensch bij Hals neemt een „houding” aan, (vandaar dat velen den schijn hebben, een tooneelrol te spelen). Zelfs de lach bij hem is een houding, niet minder dan de grijns of de laatdunkende blik. (Uitzondering daarop vormen slechts een paar van de bekende serie kinderportretten, de zgn. rondeltjes, waarop de jongens voor zich uit grinniken, ins Blaue hinein, van pret, die uit eigen binnenste is opgeweld.) \*)

Ook de Bohémienne, in het Louvre, lacht niet vrij uit. Zij geeft niet alléén het glundere kijken van een frissche, vleezig-weelderige, jonge buitenmeid. Daar zit tevens in: het verweer van de jonge vrouw, het jonge dier, tegen de verovering door den man.

Bij Steen is steeds een, in gelijkgestemdheid, gezellig samenzijn, waar de mensch ontspant, zich vrij laat gaan, zooals zijn lichaam ontspant in achteloosheid (de achteroverleunende vrouw op het Driekoningensfeest te Kassel!); waar de mensch zonder schroom en terughouding zich vrij, onbekommerd uit; waar de hekken, die het particuliere geestelijk domein van het „ik” afwerend, onbroederlijk, omsluiten, van den dam zijn. Kinderen geeft hij desgelijks, zooals ze onbespied onderling zich gedragen, in hun eigen afzonderlijke wereld; niet, (als bij Hals)

\*) Het portret van Hals en zijn Vrouw is sinds kort als zoodanig geschrap. Zeker ten onrechte. Geen vreemde zou zich tegenover Hals zoo vrij uit en zoo nonchalant hebben „gegeven”. En dit moet door vorige geslachten, die nooit hebben getwijfeld, intuïtief zijn gevoeld. Niet minder bewijst de houding van de vrouw, die haren man verliefd aankijkt, als waren zij alleen op de wereld en was er geen schilder Hals, die haar waarnam. En eindelijk, (en dit alleen is reeds afdoende), waar Hals Rubens imiteerde, is het eenvoudig ondenkbaar, dat hij de imitatie niet volledig zou hebben doorgevoerd; dus niet zich zelf met zijn wederhelft zou hebben gegeven, maar een dergelijke buitengewone, zeldzame voorstelling zou hebben gereserveerd voor een vreemd echtpaar. De imitatie zou haren zin hebben verloren!



grimassen makend tegen een volwassene, waarbij ze niet volkomen zich zelf zijn.

Hals is Middeleeuwer (zooals de Middeleeuwsche krijgsman, naar ons hedendaagsch begrip, was) met sterkere passies: meer strijd lust tegenover het manlijk en dierlijker geslachtsdrift tegenover het vrouwelijk geslacht; en bij wien voor andere dingen weinig plaats was.

Hals' leeg innerlijk leven openbaart zich het zuiverst in zijn lach, die een zinnelijk-lichamelijke lach is, de reflex-beweging op gevoel van lichamenlijk welvaren; de lach van het jonge gezonde lichaam, dat zich bewust daarvan is, maar welks bewustzijn niet veel verder strekt. Het kan geen toeval wezen, geen speling van het Noodlot, dat hij meest — aan kinderen en volwassenen met gelijke vrijgevigheid — een onbeulligen, botten, breeden boerelach geeft, een lach zonder zin; zinloos, soms op het zinnelooze, het imbeciele af.

Zóó eenzijdig-partijdig gaat het Lot niet te werk. De keuze van den schilder-zelf spreekt een woordje mee, en zijn eigen intelligentie het eerste en grootste woord. Vandaar, dat de wezenlooze lach van het piep-jonge kind (zooals op de Min met het Kind, te Berlijn) hem zoo buitengewoon goed afging.

Men mag er Hals van verdenken, de lichamelijke „gezonde vormen” te hebben overdreven en tegenover de rest (in zijn schatting: de poovere rest) zijn oogen te hebben geloken (behalve bij de charmante Isabella Coymans met de roos!).

De lach bij Steen is een geestelijke lach, de lach der geestelijke gezondheid, bestaanbaar in een tenger gestel; de lach — van kinderen en volwassenen — meest in hun beste momenten, de momenten, waarop hun goedheid, als uit een horen des overvloeds, gul wordt uitgestort (het zelfportret, als gitaarspeler; de waard op het Hanengevecht; de moeder op de Driekoningengefeesten); de gemeenschapslach van vrienden onder elkaar, óók (zooals op de Dorpsschool in het Dublin museum) als een meisje grinnikt om de straf, die een kameraadje krijgt.

Bij Hals denkt men aan blakende gezondheid; bij Steen aan bezonken geluk.

„Gezondheid is een groote schat,” vond Boerhave. Dat is ze ongetwijfeld. Doch niet wat wij gemeen hebben met de dieren, is ons hoogste goed, maar wat ons van hen onderscheidt en boven hen verheft.

Martha, de zuster van Maria, had niet het beste deel gekozen. In anderen zin heeft ook Hals niet „het beste deel gekozen.”

Terborch is een leerling van Hals, die in Hals niet alleen zijn technischen meester, maar ook zijn geestverwant heeft gevonden. In vele opzichten is Terborch een tweede editie van Hals, met wien hij, in zijn vrij onwankel-



bare onaandoenlijkheid (waarop hij slechts in een heel enkel portret een uitzondering heeft gemaakt) de beperking tot de uitwendige belangstelling deelde. Alleen is Terborch, als telg van een latere generatie, een verfijnder man, minder volbloedig en, bij hetzelfde doordringende waarnemingsvermogen, van rustiger psychologie daardoor. Maar wat hem positief onderscheidt van Hals (hoewel misschien, waarschijnlijk zelfs, alleen een gevolg van zijn verfijnder natuur) is zijn neiging rechtstreeksch contact met zijn figuren te mijden; waardoor zijn geportretteerden zich anders gedragen. De schilder prikkelde niet; er viel dus niet te reageeren door de zitters en zitsters, en het levendige, aan Hals' kunst eigen, bleef dus weg.

Dat uit den weg gaan van rechtstreeksch contact zal grootendeels kunnen verklaren, dat de zoo gezochte portretschilder zich heeft gespecialiseerd in het genre-stuk, en daaraan het grootste deel van zijn tijd heeft gewijd.

Waar bij Steen als portretten kunnen worden beschouwd alle stukken met ééne figuur (de Hoenderhof, de Guitaarspeler, de Oestereetster), daar valt op beide zijn gebieden een vergelijking te trekken met Steen.

De kleine Helena van der Schalcke is op lieve wijze gezien en op aandoenlijke wijze weergegeven, en toch in vollen eenvoud zonder den valschen noot der sentimentaliteit, maar in het idyllische stuk „het Meisje in den Hoenderhof” heeft Steen er nog een factor aan toegevoegd, den moreelen factor der poëzie, waartoe Terborch niet bij machte was.

En het is zijn poëzie, die, in den vorm van gevoel, als moreele factor Steen's geheele genre-kunst schraagt en boven Terborch's werk verheft (de Vermoeide Reiziger! — om een voorbeeld te noemen, dat ook bij den oppervlakkigsten leek als werk van poëtisch, diep moreel gehalte kan worden erkend).

Wat Terborch afbeeldt, geeft hij op anecdotischen tooneelspelgrondslag: de gedachte achter den blik, niet het gevoel. Hij geeft gedachtencontact, geen gemoedscontact.

Terborch gaf wat hem interesseerde, d.i. wat hij zag, wat hij beleefde; Steen schilderde wat hem vreugde gaf, d.i. wat hij voelde, wat hij doorleefde. Terborch bespiedde als het ware zijn figuren door een glazen deur; Steen deed mee, zat er midden tusschen als één der leden van het gezelschap. Terborch heeft er zijn face à main bij opgezet; Steen heeft er zijn hart bij open gezet.

Geen twee werken, gelijksoortig van onderwerp, die dit verschil scherper toonen dan Terborch's teekening van het verlopen sujet, dat zich siniester in de eenzaamheid bedrinkt (in de Weenske Albertina) en Steen's Beschonken Man en Vrouw.

Is Steen geen moralist geweest, Terborch is het ten minste éénmaal



in zijn leven geweest; waarschijnlijk zonder het te bevroeden, zeer zeker zonder het te willen.

Terborch geeft hier niet alleen een pathologisch geval, den gedepreueerden drankzuchtige, en Steen niet alleen de Zondagsche dronkelappen.

Terborch geeft: het in eenzaamheid zich bedrinkende, levensmoede individu, alleen op de wereld, somber hangende over zijn stoel.

Steen geeft: de in gezelligheid zich bedrinkende, die in levenskrachtige zorgeloosheid geen maat hebben weten te houden en in overvloeienden levenslust zingende hun roes ingaan.

Hier zijn de geheele Terborch en de geheele Steen, elk „in a nutshell”; want de ééne voorstelling had niet door Steen, de andere niet door Terborch gekozen kunnen worden. De keuze bepaalt hun karakter. Hier staan gulheid tegenover geslotenheid.

Bij Steen zijn wij in Geluksland, bij Terborch in het Land der Epicureeërs.

Steen's superioriteit kan nog op andere wijze worden omschreven. Terborch is anecdotisch, en het gewoon-anecdotische is minderwaardig. Doch heel eenvoudig is het probleem niet, want ook het Joodsche Bruidje en van Eyck's Arnolfini en zijn Vrouw zijn anecdotisch, en elk religieus schilderij is het. Het moet dus zitten in het verschil van onderwerp en in het verschil van wijze, waarop het onderwerp is behandeld en kan worden behandeld.

Het anecdotische van Terborch heeft den geest van den schilder geprikkeld, en prikkelt, als intrige, de nieuwsgierigheid van den beschouwer, terwijl noch bij Steen, noch bij Rembrandt, noch bij van Eyck, noch in religieuze kunst, de geest in dien zin werkzaam is geweest bij de schilders of werkzaam wordt gesteld bij den beschouwer. Het is een kwestie van geestelijke „sfeer”: „on gezond” contra „gezond.”

Dat Steen een krachtiger hartstocht heeft, een mannelijker karakter, toont hij (den leek onbewijsbaar) bovendien niet alleen in zijn kleur, maar ook in de grootere spanning van de lijn en de vastere, minder weeke plastiek bij gelijke atmosferische omhulling.

De grootste moeilijkheid levert de vergelijking met Vermeer. Met géén heeft Steen zóóveel gemeen als met Vermeer. Beiden zingen, en in gelijke mate, den lof der gezonde, open, onbewuste zinnelijkheid: die geen zinnelijke bevrediging zoekt (door sexueele opvijzeling, zooals bij Terborch) doch de bevrediging zoekt in de reine verrukking om al het geschapene, dat hen omringt; het levenlooze niet minder dan het levende.

Steen benadert in zijn Ochtendtoilet Vermeer (in kleurhelderheid,





JAN STEEN.

(COLLECTIE SPENCER-CHURCHILL).

TUINFEEST.





G. TERBORCH.

(ALBERTINA, WEENEN).

DE DRINKER (TEEKENING).



in onderwerp, in ruimte-uitbeelding, in sentiment), alleen staat alles plastischer in de ruimte; Vermeer benadert in zijn Guitaarspeelster Steen, alleen is hij zachter, m a a g d e l i j k e r .

Het is feitelijk alleen de maagdelijkheid, de schuchterheid van geest, (die tevens gevoel voor humor buitensloot) waardoor Vermeer zich onderscheidt van Steen. Hij zou een Steen in het liefelijke zijn geworden, als hij — zooals bij uitzondering in het Meisjeskopje van het Mauritshuis — aan het spiritueel-„menschelijke” een grootere plaats had gegeven in het picturale „stilleven”. Die maagdelijkheid verklaart alle uiterlijk verschil tusschen Vermeer en Steen. Ze verklaart, dat Vermeer het geluk zoekt in de stilte, die tot contemplatie leidt, waar Steen het zocht in de roezige gezelligheid; dat Vermeer, vader van acht kinderen, zijn kroost steeds afzonderlijk nam als model op den stoel, waar Steen zijn kinderen gezamenlijk nam, als spelend, levend volkje over den vloer; dat Vermeer een neutraliteit, een passiviteit, kon ontwikkelen tegenover de wezens van zijn omgeving (toch liefde-rijk en niet onverschillig, zooals het brooze Meisjeskopje in het Mauritshuis bewijst), waar Steen — wat hem zijn unieke plaats in de wereldhistorie geeft — er levendig, uitbundig in op ging, er met volle teugen van g e n o o t .

Beiden waren menschen met een t e e d e r gevoelsleven; Steen ruimer, Vermeer beperkter; Steen de geheele menschheid omvattend, Vermeer alleen zijn huisgezin (zijn vrouw en dochters) en dan nog slechts één voor één, niet allen tegelijk. Steen was — het volgt er uit, en zijn technische ongelijkmatigheid, zijn technische humeurigheid mag als tweede bewijs gelden — een impulsiever mensch, een k r a c h t i g e r levend mensch, Vermeer misschien, zelfs waarschijnlijk (maar hij tokkelde ook steeds éénzelfde melodie!) een d i e p e r levend mensch; doch beiden — en dat bemoeilijkt de afweging — op dezelfde moreele basis, de basis van groote goedheid des harten.

Da steh' ich nun, ich armer Thor!  
Und bin so Klug als wie zuvor.

Maar er is een aanwijzing van Steen's superioriteit. Die is te vinden in de kleur: in de beteekenis, die de kleur had bij Vermeer, en die ze had bij Steen. Steen miste de geraffineerdheid, die, in de kleur, Vermeer gemeen had met Terborch. Alle drie, Steen, Vermeer en Terborch, hadden een buitengewoon kleurgevoel, waarin zij elkander weinig toegaven, en alle drie beantwoordden zij aan de twee eischen, bovendien aan een kleurrijk schilderij te stellen: dat de kleuren moeten samenstemmen, en dat zij niet mogen rammelen, dus dat de plastiek zich heeft gericht naar de atmosfeer.



Maar — hier komt het verschil — Steen componeerde zijn kleuren niet, plaatste ze niet met overleg, woog ze niet wel berekend tegen elkander af, zooals Terborch en Vermeer. Bij Steen volgden de kleuren de geteekende compositie; zij volgden. Er kwamen kleuren, omdat een japon nu eenmaal kleur moet hebben; en er kwamen prachtige kleuren, omdat hij zijn natuurlijke, gezonde vreugde had aan mooie kleuren. Zijn kleuren zijn „toegift”, te hooi en te gras gestrooid, evenals bij Hieronymus Bosch, zijn grooteren, belangrijker broeder, bij wien de kleur, ondanks haar zelf, zelfs nog veel grooter beteekenis heeft. Nooit doen daardoor zijn kleuren, hoe schitterend en heerlijk ze soms ook zijn (zooals het geel van het Meisje aan 't Klavier, in de Nat. Gall., en het licht-blauwgroen van het meisje op de Gevolgen der Onmatigheid) precies aan. Steen bracht zijn kleuren zelfs wel eens te onpas aan: het tegendeel van geraffineerdheid.

Bij Terborch en Vermeer is vaak van de kleur uitgegaan bij de geheele compositie van de schilderij, is dus niet de mensch, maar de japon uitgangspunt geweest, om de kleur, en is de dame er in gezet, omdat er een menscheijk wezen in een japon behoort te zitten (bij Terborch, de Brief, van Buckingham Palace; bij Vermeer, de Melkschenkster; en bij Vermeer, het Meisjeskopje uit het Mauritshuis, dat — daar is geen twijfel aan — gedeeltelijk begonnen is om de kleuren met hun tegenstelling). Kleur was hun: vooropgezet „doel”, berekend op het „effect.”

Een buitengewoon kleur gevoel levert in de kunst een buitengewonen kunstfactor. Het met overleg samen laten stemmen van buitengewone kleuren, om de harmonie, is een behangers- en dameskleermakerskwaliteit. De mooie kleur hoort, als gevoel, tot het rijk der phantasie; de mooie samenlezing, als smaak, tot het rijk der nuchterheid.

Het decoratieve element in Terborch en Vermeer is een kwaliteit, maar elke kwaliteit is nog niet een deugd ter aller plaatse en ten allen tijde. Er zijn kwaliteiten van lager orde, die afbreuk doen aan kwaliteiten van hooger orde. De geschiedschrijver met zijn waarheidsliefde doet, in den kunstenaar, afbreuk aan den kunstenaar met zijn onbewuste phantasie. Want er is een hogere waarheid dan die van de „werkelijkheid.” Dat weet iedereen. De decorateur met zijn verfraaiingszucht doet, in den kunstenaar, afbreuk aan den kunstenaar met zijn onbewusten schoonheidsdrang. Dat weet niet iedereen.

„Wie zijn ziel wil behouden, zal dezelve verliezen. Wie zijn werk wil verfraaien, zal het verminderen. Wie de schoonheid zoekt, zal haar niet vinden.



„Ihr werdet 's nicht erjagen.  
Wenn es nicht aus der Seele dringt.”

Het decoratieve is een kwaliteit, maar desnietteenstaande geeft de toevoeging – in strijd met wat de groote rekenmeester Bartjens tot uitkomst zou verkrijgen – geen waardevermeerdering, doch een waardevermindering.

Ik denk aan de wijze woorden van Maeterlinck: „Ceux-là seulement sont heureux qui ont l'esprit tendu vers quelque autre objet que leur propre bonheur. Aspirant ainsi à autre chose, ils trouvent le bonheur chemin faisant. On ne respire le bonheur (sans y penser) qu'en poursuivant quelque fin étrangère au bonheur.”

Men verwerft de schoonheid door naar iets anders dan de schoonheid te streven. De aestheticus zoekt de schoonheid, de kunstenaar zoekt . . . iets anders. De kunstenaar zoekt zich te bevrijden en hij doet dat door de daad, door te g e v e n, te geven het beste wat in hem is.

Alle geraffineerdheid is uit den Booze. In letterlijken zin. Ze is „des Duivels.”

Alleen zij zijn schilders bij God's Genade, die – als Jan Steen – in hun eenvoud werken volgens de lijfspreuk van Jan van Eyck: „(zoo goed) als ick kan.”

Jan Steen is grooter dan Hals, grooter dan Terborch, grooter dan Vermeer.

Jan Steen is, na Rembrandt, de grootste schilder onzer 17de eeuw.

Hetgeen te bewijzen was.

