
HET BINNENHUIS IN DE SCHILDERKUNST

DOOR

HERMAN HANA

De echte kunstkenner let over het algemeen weinig op het onderwerp. Hij vraagt althans niet in de eerste plaats wat een schilderij voorstelt, maar wel, hoe het geschilderd is.

En zoo zal een schelpje, geteekend door Rembrandt, hem meer interesseeren dan een veldslag, geschilderd door Pieneman.

Als wij dus in de schilderkunst rondspeuren naar het binnenhuis, dan is onze aandacht scherper gericht op de bijzaak, dan op de hoofdzaak.

Maar we kiezen, dusdoende, geen ander standpunt dan de overgroote meerderheid der kunstminnaars uit den tijd onzer zeventiende eeuw, dien tijd, waarin toch juist krachtens die soort van waardeering onze schilderkunst heeft kunnen bloeien zooals nimmer te voren of daarna.

Het is tevens de tijd, waarin „het binnenhuis”, als schilderij, tot ontwikkeling komt.

Weliswaar vinden we in de zestiende, en ook alreeds in de vijftiende eeuw een aanloop naar de binnenhuizen uit den bloeitijd onzer schilderkunst, maar die aanloop ligt toch bijna geheel op het gebied der „gewijde” kunst of religieuze voorstelling.

Kerstboek 1925

6



I. De besnijdenis.

Gij moet mij maar toestaan, hier even iets over te schrijven. Ik weet wel dat de meeste menschen liever „een boeiend verhaaltje” lezen dan een historische beschouwing, maar zoodra wij er ons toe zetten, den ontwikkelingsgang van de schilderkunst een weinigje aandacht te schenken, wordt deze al even boeiend als zoo'n verhaal, met de extra boeiende bijkomstigheid, dat het „echt gebeurd” is.

Of is het soms niet ontroerend, te ervaren dat de menschen oudtijds zóó eenvoudig en kinderlijk waren, dat zij altijd het beste wat zij konden en het mooiste wat zij hadden, te goed vonden voor „eigen gebruik”, en het offerden aan godsdienst en kerk — ja, eigenlijk schrijf ik dat in dezen vorm nog niet goed; want dat beste wat zij konden ontstond, doordat zij er bij voortduring naar streefden het Heilige te eeren.

Als wij in den tegenwoordigen tijd het gebied van de kunst en het gebied van den godsdienst met elkaar vergelijken, dan bemerken wij al spoedig dat ze elkaar over en weer eerder afbreuk doen, dan versterken.

En eigenlijk behoeven we geen oogenblik na te denken om dit feit te beseffen. We weten het wel. Ja, we weten het zóó goed, dat menigeen mij twijfelend zal kijken als ik beweer, dat men tot in de zestiende eeuw allereerst aan godsdienst en kerk dacht, als men het woord kunst hoorde uitspreken.

Toch is dit zoo, en de kunst is oorspronkelijk godsdienst-uiting.

Daar hangt mee samen, dat we in den vroegen tijd maar zelden een echt binnenhuis vinden. Het hierbij als afbeelding I gereproduceerde is dan ook geen binnenhuis-, maar een binnentempelstuk.

Bekijken we dit stuk, waarvan de maker onbekend is, eenigszins aandachtig, dan worden wij getroffen door twee dingen. Vooreerst: de buitengewoon sterke toewijding waarmee dit schilderij geschilderd is; een toe-wijding zóó innig, dat de in-wijding in de sfeer van het geheiligde den onbekenden meester onmiskenbaar is ten deel gevallen.

En wij ervaren die wijding, ondanks alle onbeholpenheid, welke ons vervolgens treft. Ja, die onbeholpenheid is zóó klaarblijkelijk, dat gij deze wellicht het allereerst hebt opgemerkt, vooral doordat het hoofd van de hoofd-figuur: het kindeke Jezus, zóóveel te klein is, dat wij zoo'n kindje mismaakt zouden noemen.



II. Gerard Dou. De avondschoon.

En bedenk daarbij nu eens, dat dit schilderij, dat in dien tijd toch een meesterwerk heette, slechts twaalf geslachten geleden, namelijk voor vier eeuwen, gemaakt is.

Evenwel, — wij mogen dan al een oogenblik glimlachen om dat ongeproportioneerde kinderkopje, — als we vervolgens op die handen letten, die bij de gewijde handeling der besnijdenis betrokken zijn, dan maakt die glimlach alweer plaats voor een blik van oprechte bewondering!

Want niet alleen voortreffelijk geschilderd zijn deze handen, maar zij zijn ook meesterlijk van karakteristiek. Vergelijk de handen der beide mannen maar eens met elkander, en deze vervolgens met die der maagd Maria.

Het als terloops op den voorgrond neergezette wijwatervat met bijbehorende kwast kenmerkt alreeds den aanloop naar dat andere genre in de schilderkunst: het „stilleven”, dat we in en met de binnenhuis-afbeelding zullen zien ontwikkelen.

Springen wij nu een eeuw, dat is dus drie à vier geslachten over, dan staan wij pardoos middenin den hoogsten bloei, — in Rembrandt's tijd.

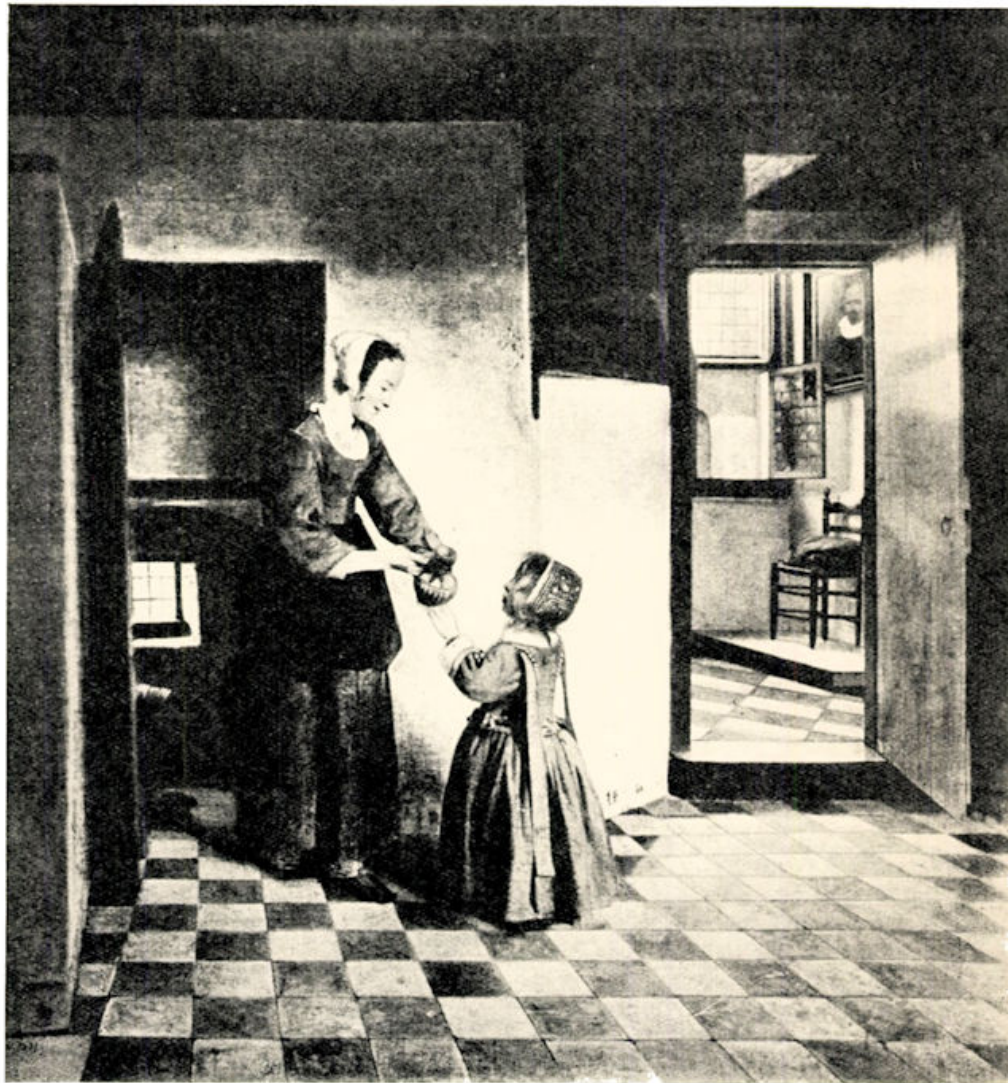
En wij vinden in afbeelding II, — „De Avondschool” van Gerard Dou, — almeteen het meest beroemde werk van een van Rembrandt's meest beroemde leerlingen.

De scheiding tusschen kerk en kunst is inmiddels een voldongen feit, en het is vooral het burgerlijk leven en bedrijf, dat de schilder van dien tijd zich tot onderwerp zijner werken kiest. En Gerard Dou in het bijzonder, heeft zich uitsluitend aan die sfeer gehouden. Gewijde voorstelling, allegorie of historie-stuk schildert hij nimmer.

Wijkt hij dus reeds hierin belangrijk van zijn grooten meester af, ook zijn werkwijze is een gansch andere dan die van Rembrandt in zijn kracht.

Imponeert Rembrandt ons door zijn stoutmoedige fantasie, Dou boeit ons door zijn volkomen overgave aan de letterlijke werkelijkheid, en zijn meesterschap berust vooral op de beheersching dier werkelijkheid, welke hem, krachtens die overgave, geworden.

En hij toont zich, vooral in de meesterlijke wedergave der kaars-



III. Pieter de Hoogh. De kelderkamer.

licht-effekten, in zijn „Avondschool” aan Rembrandt verwant.

Gij kunt u er voorts van verzekerd houden, dat zoo'n avondschool er zoo uitzag, en dat het er toeging zooals Dou het ons hier afmaakt. Hij leidt ons als 't ware lijfelijk rond in dat lang verleden milieu.

En het is vervolgens de schilder-kunstenaar, met zijn sterken zin

voor het evenwicht zijner „compositie,” die daar op den voorgrond die ge-opende lantaren plaatst, waardoor hij tevens een extra gelegenheid erlangt om eens kostelijk te smullen aan al de licht- en schaduwspelingen die daardoor deze leege ruimte maken tot een wereldje-apart.

Grootter dan Dou is Pieter de Hoogh.

Ook hij schildert ons het binnenhuis van zijnen tijd, maar hij heeft geen de minste behoefte aan al die stoffaadje, waarmee Dou gewend was, zijn „leege plekken” stilleven-achtig te vullen.

De Hoogh durft de leegten aan, en . . . in plaats van die schraalte of armoede, waarvoor Dou blijkbaar beducht was, vinden we bij De Hoogh, als resultaat van zijn liefderijke aandacht, die zoogenaamde leegten vervuld van een zeer gedistingeerde, door en door Hollandsche rust.

Hier, in afbeelding III, durft hij het zelfs aan: de leege, koele kelderkamer tot motief te kiezen, met een doorkijkje naar een — eveneens sober — woonvertrek, en van daar, door het open-venster, naar „den overkant”.

Evenals Gerard Dou laat Pieter de Hoogh niets in het ongewisse. Hij schildert als het ware fotografisch precies, zoodat ons niets van de woonwijze onzer verre voorouders behoeft te ontgaan.

Niets ook van de allerzotste manier, waarop zij gewend waren hun kinderen uit te dossen.

Geven de alleroudste meesters telkens en telkens blijk, dat zij, die toch krachtens hun „ambacht” waren aangewezen om te zien wat ze voor oogen hadden, nooit en nimmer een kind konden zien zooals het was, — Rembrandt's tijd daartegenover vermag het kind nog slechts te zien, om het almeteen te vermommen als volwassene.

En nog altijd hebben we enkele resten van die dwaasheid om ons heen: op het eiland Marken, en in enkele plaatsjes rond de Zuiderzee.

Wie bijvoorbeeld 's Zondags een wandeling door het dorp Huizen doet, kan zich daar nog ergeren aan de zoogenaamde karakteristieke kinderkleedij, die ook de allerjongsten tot oude mannetjes en vrouwtjes maakt.

Wij beklagen de kinderen, en wij bewonderen maar beklagen toch



IV. Pieter de Hoogh. Moedertaak.

tevens de arme moedertjes, die, gedwongen door de onverzettelijke traditie, al dat gefrunnik uit de hand moeten naaien en „knap houden”. —

Het is intusschen een parodie op het woord van den Heere Jezus: „Weest als de kinderkens”. Want dat woord wordt hier, naar het uitwendige althans, wel zeer averechts toegepast in die kinderkleedij, die aan „de kinderkens” het uiterlijk van groote menschen geeft.

Maar wij weten, gelukkig, dat zulke kindermiskening reeds volop

oudmodisch heeten mag, en ik zie in de eeuwen van schilderkunst, die achter ons liggen, een ontwikkelings-gang weerspiegeld.

Een ontwikkelingsgang, uitgaande van het letterlijk onvermogen om „het kind” ook maar te zien, en heenwijzend naar die lokkende mogelijkheid van, — eindelijk, — het kind niet alleen te zien, maar het ook te zijn.

Hoe dat zij, er is in elk geval iets goeds gaande, niet alleen voor „het kind”, — maar ook voor den man en de vrouw, die uit het in onze dagen zooveel minder verknoeide kind mag opgroeien; en als wij, via onze schilderkunst, terugzien naar het zeer slechte dat vlak achter ons ligt, dan hebben wij, logischer-wijze, vlak vóór ons het zeer goede in het vizier.

Doch niet alleen de averechtsche kinderverzorging, maar ook de zeer gebrekkige hygiëne in het algemeen blijkt ons overtuigend uit die prachtige kunstwerken, welke de glorie zijn van dien tijd.

Want hier ziet gij nu, in afbeelding IV, op dat schilderstuk van Pieter de Hoogh, een blijkbaar wel-gestelde vrouw in haar slaaphuiskamer naast haar bedstede gezeten.

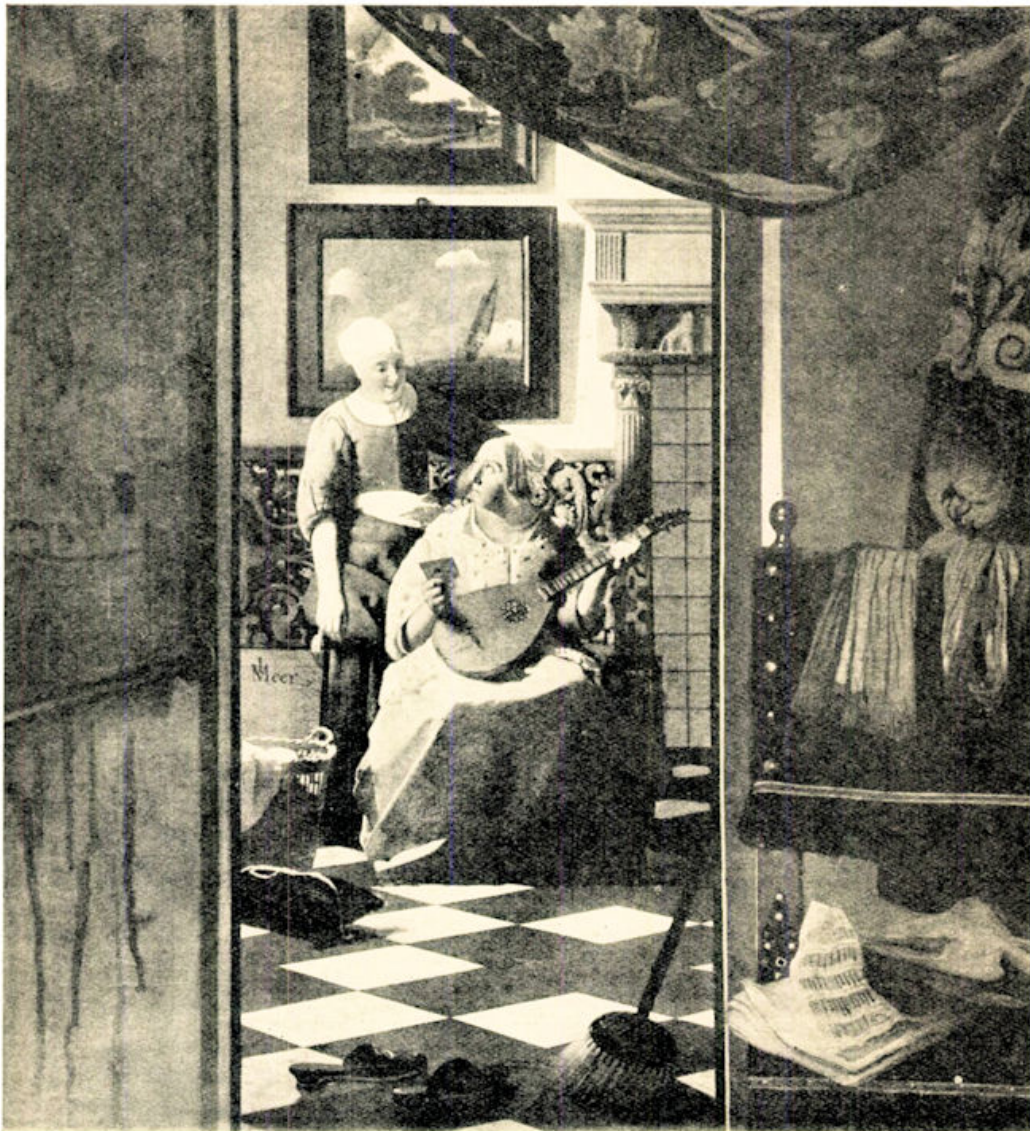
Welnu: hoef ik u, met dat vunze feit voor oogen, verder nog wel iets daarover te schrijven? Over zoo'n kweekhok van alle mogelijke bacillen, die welig tieren in elke ruimte waarin zon noch zuurstof ooit doordringen? Of over zooveel anders, waarover men zoo niet schrijft, maar dat met dat al menige rijkemans-woning maakte tot een verblijf, dat in onze dagen aldra „onbewoonbaar verklaarde woning” zou heeten?

Beschouwen wij vervolgens, in afbeelding V, dat beroemde schilderstukje van De Hoogh's beroemden tijdgenoot: Johannes Vermeer van Delft.

Vermeer heeft, terecht, nog grooter naam dan Dou of De Hoogh, maar hij is toch minder eenvoudig, minder beheerscht dan de laatste in zijn „compositie”.

Zoo kunt gij, in het hier afgebeelde schilderij, weer opmerken die stillevens-achtige stoffaasje met zulke schijnbaar achteloos neergezette dingen als die bezem, die muiltjes, dat kussen, enzovoort.

Staan wij echter voor het schilderij zelf, dan versmelt al onze



V. Johannes Vermeer. De brief.

kritiek in de opgetogen bewondering, gewekt door die betooverende eenheid van licht- en kleur-selingen; en wij beseffen, dat eigenlijk niet alleen de genoemde bijkomstigheden, maar het gansche „geval” den schilder een stilleven was.

En dat wil zeggen, dat hij dat schilderij niet maakte terwille van



VI. Adr. van Ostade. De schaatsenrijders.

de afgebeelde handeling, maar alleen en uitsluitend om zijn groote liefde voor de rijke licht- en kleur-contrasten en harmonieën.

Dat is dus alreeds volop het zuivere schilders-standpunt. Het is waar: zijn voorkeur gaat uit naar het besloten binnenhuis, maar toch is hem dat binnenhuis alleen maar middel tot het scheppen zijner symphonieën.

Datzelfde, zij het in mindere mate, geldt voor de sjoviale kunstbroeders: Adriaan van Ostade en Jan Steen.

Zij toonen beiden een sterken zin voor levendige handeling, en Adriaan van Ostade, wiens „schaatsenrijders” wij bewonderen in afbeelding VI, is trouwens een leerling van den oolijken Frans Hals.

Hem trekt vooral het boersche leven en het boersch vermaak. Wat wij aan zijn werken winnen is dus, behalve het niet geringe kunstgenot, een vrij nauwkeurige kennis van het leven en bedrijf der boeren onzer „gouden eeuw”.

Jan Steen houdt zich minder aan stand of soort. Overal waar 't maar vroolijk toegaat, waar geklonken en gevedeld, ja óók wel waar gevedeld en gebrast wordt, daar gaat zijn hart open.

Het is wel zeker, dat deze snaak onder de groote meesters bijna altijd zulke onderwerpen koos als „Het vroolijke huisgezin” van afbeelding VII, omdat hij zich in zulke milieus thuis voelde. Wel bijna zeker ook, dat hij daarna steeds aan den arbeid ging met de gedachte, dien leutigen troep nu eens echt smakelijk te schilderen. Maar als hij tenslotte aan den ezel zit, dan rijst de kunstenaar boven den pretmaker uit, en de groote waarde, door alle deskundigen aan Jan Steen's werken toegekend, berust tenslotte allerminst op het jolige van zijn genre, ternauwernood op des meesters beheersching der gelaats-expressie, maar vooral op den voortreffelijken schildertrant, die het onderwerp tot bijzaak, en de kunst, om haarszelfswil, tot hoofdzaak maakt.

Ons echter, die toch reeds een reproductie voor lief moeten nemen, ons interesseert vooreerst en vooral die kamer met die menschen en dat schaarsch gemeubelte; een schaarschte welke eigen was aan dien tijd, die de harde middeleeuwen nog te kort achter zich had, om zich reeds te hebben voorzien van het comfort, dat de toenemende welgesteldheid eigenlijk reeds volop mogelijk maakte.



VII. Jan Steen. Het vroolijke huisgezin.

Er zijn echter sinds dat schilderstuk nog wel drie geslachten voorbijgegaan, eer men in kringen als deze tot die echt gezellige huiselijkheid 'geraakte, die terecht bij uitstek Hollandsch heet.

Laat ons die kamer maar eens samen bekijken.

Die tegel- of estriken-vloer alvast: zooals ge reeds gezien hebt, vaste regel voor alle beneden-vertrekken, waarborgt u, naast een zekere zindelijkheid, koude voeten in den winter. Koude voeten, tenzij gij u om het vuur schikt, dat bijwijlen danig rookend, onder de groote „schouw” zonder kachel brandt.

De plint, van Delftsche tegels, zooals gij mede op de andere schilderijen ziet, eveneens algemeen gebruikelijk, zou in onze dagen een aardig sommetje waard zijn; maar behalve den inderdaad gemakkelijken stoel, waarin de huisvader zetelt, en den knopstoel onder de schouw, geeft het zit-meubilair slechts ongemakkelijke banken te zien en te vermoeden.

De groote-mensch-achtige kinderen moeten maar zien hoe ze 't redden, en er zullen trouwens onder de lezers nog wel enkelen zijn, die zich althans van hooren zeggen herinneren, dat het nog in onzen overgrootouders-tijd tot den goeden toon behoorde, dat de kinderen aan tafel stónden, ook in den goeden stand.

Het eet- en drinkgerief daarentegen was in den regel „costelic”, en we staan, bij 't zien dier oude schilderijen, doorlopend verbaasd over de geweldige hoeveelheden vleesch, visch, wild, gevogelte, groenten en fruit, die de gouden-eeuwers dagelijks verwerkten.

Ja, het was een wonderlijke overgangs-tijd; een tijd, waarin wij, ondanks de dikwijls onzinnige weelde, toch alteveel zouden moeten ontberen om ons behagelijk te voelen.

Letten wij vervolgens op het schilderkunstig arrangement, dan treft ons, behalve de bijzonder losse groepeerings der figuren, ook hier alweer dat kwasie achteloos over den vloer verspreide huisgerie, dat, evenals bij Dou, Vermeer en Ostade, de leegten vult.

Maar behalve tot vulling der leegten dient den schilder zoo'n tinnen schotel, zoo'n koekepan, zoo'n aarden kruikje, om er zijn schildershart nog eens apart aan op te halen. Ja, die enkele voorwerpen zijn hier dermate précieux van habiele penseeling, dat we



VIII. H. J. Scholten. Zondagmorgen.

wel kunnen zeggen dat de schilder ze daar, als bijkomstige proeven van zijn meesterschap, heeft te pronk gelegd.

Afbeelding VIII, — de schilderij genaamd „Zondagmorgen” van den betrekkelijk weinig bekenden schilder H. J. Scholten, — geeft u een kijkje in een zeer rijke behuizing in laat-zeventiend'eeuwschen stijl.

Geloof maar vrij, dat ook destijds de marmeren zuil in het woonvertrek een uitzondering was, en dat een zóó rijk bewerkt buffet slechts bij enkelen te vinden was.

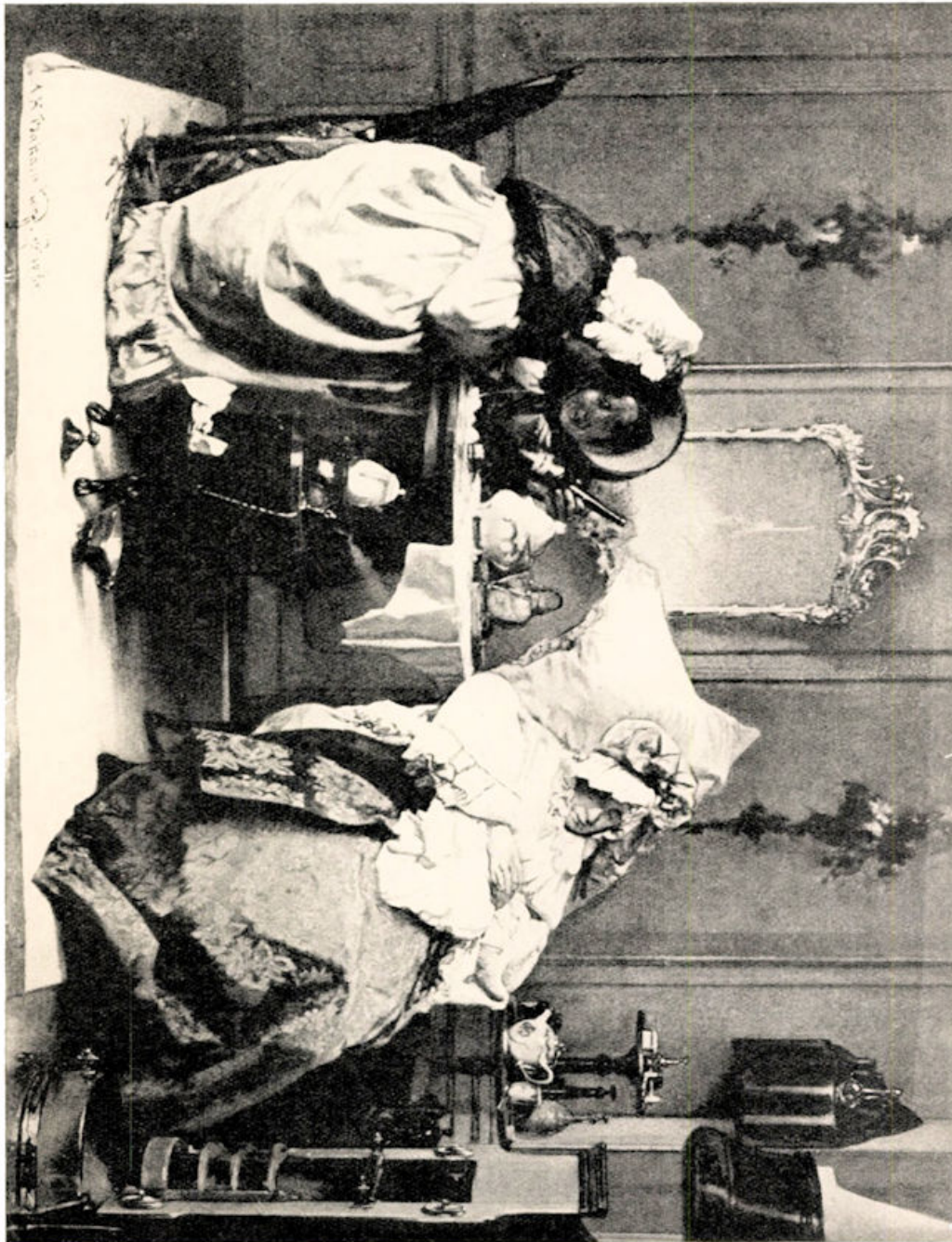
Toch vinden we ook hier alweer dat ongeriefelijke open vuur, en een naakten houten vloer die toch allermintst een parketvloer, en zelfs geen eiken vloer is. De conscientieuze schilder heeft er voor gezorgd, dat wij zelfs de houtnerven en -kwasten onderscheiden. Het is een zonderling contrast. Die rijke, ja overdadige tafelbedekking, die kleedij van zijde, fluweel en bont, het vermoedelijk goudleeren behangsel boven de hooge lambriseering, maar een vloer alsof men aan de groote schoonmaak of aan 't verhuizen is.

Met A. H. Bakker Korff's „Vieu poniac”, — afbeelding IX, — maken we een sprongetje. Het gansche milieu heeft den stijl van Lodewijk den vijftienden. Gij weet immers, dat men de stijlvormen welke na de Renaissance vallen, aanduidt, — tot het „Empire”, — met Fransche koningsnamen?

Welnu: tijdens de regeering van Lodewijk XV ontstond eindelijk dat volledig „comfort”, dat knus-huiselijke, dat ons uit deze voorstelling volop tegemoet komt.

Er is een lekker haardje, een theestoof, en een minder kostbare tafel-bedekking, doch een zóóveel meer verzorgde vloer, dat de zuinige oudjes dien op haar vaste plekje zelfs extra verzorgen met een beschermend zeiltje.

Met dat al moeten we hierbij even constateeren dat omstreeks dien tijd de menschen weliswaar juist zoover waren, dat zij in de meubileering en stoffaadje van het woonvertrek een zekere volkomenheid bereikt hadden; maar dat zij, aan den anderen kant, nog niet zoover waren, dat zij inzagen: hoe weer veel van die knusheid, die uitgaat van vitrage, ondergordijnen en zware overgordijnen met



IX. A. H. Bakker Korff. „Vieu pontiac“.

Kerstboek 1925

7



X. H. Valkenburg. Eick syn waerom.

lambrequins voor de ramen, zware tapijten op de vloeren, trijpen stoelbekledingen en dergelijken, eigenlijk welbeschouwd de gezondheid schaden.

Men wist toen bijvoorbeeld nog weinig of niets van bacillen. Ook nog niet, dat het stof, dat bij heftig bewegen in wolken tevoorschijn stuift uit al die „stoffen”, allerlei ziektekiemen bevatten kan, die weliswaar door het zonlicht gedood worden, maar die in alle hoeken en gaten waar geen zonlicht doordringt, op de loer blijven om onze keel, onze longen, oogen of neus te besmetten.

En als we dan daarbij bedenken, dat de zorgende huismoeder destijds, meer nog dan thans, voor gewoonte had om het zonlicht zooveel mogelijk buiten te sluiten uit hoofde van het „verschieten” van haar meubelen, kussens, kleeden en de rest, dan begrijpen wij wel dat ons voorgeslacht, met zijn halfduistere deftigheid, de grens van het begeerenswaardige eigenlijk overschreed, en dan betreuren wij het niet, dat we sindsdien, wat die huiselijkheid betreft, eigenlijk een stap zijn teruggegaan.

Intusschen hebben wij, na Bakker Korff, in onze schilderkunst weinig of geen „rijk gestoffeerde” binnenhuizen meer te wachten.

De geest des tijds verandert, en daarmee de geest der kunst.

Schilderde de gouden eeuw of Renaissancetijd u bij voorkeur „het goede leven”, — de negentiende eeuw wendt zich tot het wel en wee van „het volk”, — met een zekere voorkeur voor het wee.

Het is de eeuw der romantiek, en men wenscht zich „mensch” te voelen krachtens zijn artistieke belangstelling voor „die menschen die toch óók menschen zijn.”

Wat de ontwikkeling van het binnenhuis als zoodanig betreft, zijn we trouwens met de Lodewijk-XV-intérieurs de volkomenheid genaderd.

Nog niet, — ik erken het, — in hygiënisch opzicht, maar, eigenlijk destemee, als we de comfortabele huiselijkheid als ideaal verkiezen.

Het zijn vooral de boeren- en visscherlieden, die door schilders als Artz, Neuhuys en Israëls worden uitverkoren. Het stadsvolk, met zijn ordinaire behuizing, werkt op den schilder der volksromantiek aanvankelijk eerder afstootend dan inspireerend. Immers,



XI. D. A. C. Artz. Bij Grootmoeder.

ongeacht het tintje van sociale interesse, is het toch vóór alles het schilderachtige dat men zoekt.

Zoo H. Valkenburg, — afbeelding X, met zijn „Elck syn waerom”. D. A. C. Artz, „Bij Grootmoeder”, — afbeelding XI.

Toch is dat schilderij, behalve om zijn uitnemende wedergave van „de stemming”, — tevens merkwaardig om enkele bijkomstigheden.

Want weliswaar is het bedsteedje nog in eere gebleven. Het gordijn achter grootmoeder verklapt ons dit. Maar althans het jongste der beide kinderen is reeds als kind gekleed. Beide kinderen zitten op stoelen, en onder de tafel ligt een vloer-bedekking. Een sjofele? toegestemd; maar een betrekkelijke vooruitgang toch, vergeleken met zelfs de rijkste intérieurs van Rembrandt's tijd.

En wat het schilders-métier betreft begint men, — gij ziet het vooral aan die klompjes, — „het bijwerk” reeds met een zekere nonchalance te behandelen.

Albert Neuhuys gaat daarin met zijn dusgenaamd „Intérieur”, — afbeelding XII, nog verder. Hier geraakt zelfs reeds de kleedij in den vage. We denken daarbij aan dat woord van Willem Maris: „Als ik een koe schilder, dan zie ik geen koe, maar dan zie ik lichtspelingen.”

Ja, het „impressionisme” breekt aan.

Ook in Neuhuys' „Visschersvrijage”, — afbeelding XIII, — is het impressionisme kenbaar. Van het intérieur is hier zoo ongeveer niets te zien. Maar met des te sterker intensiteit weet de schilder hierdoor onze aandacht te richten op die twee koppen en op dat heerlijke buitenlicht, dat, met dien jongenskop mee, naar binnen komt, en dat meisje omvat.

Dat impressionisme is een buitengewoon belangrijk verschijnsel, en het is mijns inziens geen toeval, dat deze schildertrant ontstaat in denzelfden tijd, waarin de fotografie „populair” wordt.

Want we moeten goed bedenken, dat in den tijd, waarin de fotografie nog niet bestond, — in de zeventiende eeuw bijvoorbeeld, — heel veel menschen naar den schilder gingen, omdat er geen fotografen waren.

Dit klinkt misschien dwaas, maar toch kunt gij er zeker van zijn,



XII. A. Neuhuys. Intérieur.



XIII. A. Neuhuys. Visschersvrijage.

dat de overgrootste meerderheid der schilderijenkoopers, -bestellers, of -bezitters in dien tijd, niet vroeg naar de kunst, maar naar „het konterfijtsel”, dat is dus: naar de getrouwe nabootsing.

Die getrouwe nabootsing nu is, behalve bij het portret, van overwegend belang in allerlei andere gevallen, waarbij thans de fotograaf, doch oudtijds de schilder: „in de behoefte voorziet”.

Zoo'n schilder uit den ouden tijd moest zich dus uitteraard half en half fotograaf voelen, inzoverre het tot zijn taak behoorde, om, al of niet op bestelling, personen en toestanden precies na te bootsen.

Wel bestond reeds in de zeventiende eeuw de drang om zich van dat letterlijk-nabootsen los te maken, en kunstwerken voort te brengen waarbij de letterlijke werkelijkheid werd achtergesteld bij de „impressie” of indruk, die de kunstenaar ontvangt als hij zijn onderwerp „aanschouwt”, maar zulke gevallen waren en bleven toch uitzondering.

Uitzondering bleef het bijvoorbeeld, dat een kunstenaar als Rembrandt, die toch uitstekend „portretteeren” kon, een gansche portretgroep door de bestellers geweigerd zag, omdat de gelijkenis al te veel te wenschen liet. Ik denk nu aan dat allerberoemdste werk der gansche schilderkunst: Rembrandt's zoogenaamde „Nachtwacht” in het Rijksmuseum te Amsterdam.

Hierbij is deze kunstenaar zóózeer vervuld geweest van de impressie of indruk die hij bij het zien van die gewapende groep bij fakkellicht ontvangen had, — zóózeer vervuld ook van den drang, om die impressie op zijn linnen vast te leggen, dat hem de letterlijke gelijkenis der afgebeelde personen gewoonweg „mislukt”.

Nu zijn er, zelfs onder hen die hun eigen portret toch liefst „wèlgelikkend” zien, die zeggen: „Wat kan het mij schelen of die koppen van den Nachtwacht goede of slechte portretten zijn? Die kerels hadden blij moeten wezen, dat zij in al hun onnoozelheid, den grooten Meester tot dat grootsche kunstwerk mochten inspireeren.”

En wie zoo spreekt, geeft daarmee blijk, dat hij het onderscheid voelt tusschen den schilder en den fotograaf; ja dat hij misschien zelfs sympathiseert met den kunstenaar, die zegt: „Als gij een letterlijke nabootsing verlangt, dan moet gij bij den fotograaf zijn. Niet bij mij althans.”

Welnu: wat in de zeventiende eeuw uitzondering was, dat is op het eind der negentiende eeuw regel geworden.

Het optreden van den fotograaf maakt den schilder vrij.

De schilder kan zich nu zonder bijgedachten overgeven aan het uitbeelden zijner impressies; impressies, die uitteraard veelmeer berusten op licht en kleur, dan op de duizenderlei nietigheden, die den letterlijken vorm bepalen.

Maar, — en hiermee raak ik een zeer belangrijke kwestie: — maar dit achterstellen van den vorm bij de impressies van licht en kleur leidt uitteraard, en heeft ook inderdaad geleid: tot een verwaarloozing en een vervaging van den letterlijken vorm, die de gewone beschouwer niet verdraagt.

De „gewone beschouwer” is namelijk nog vrijwel dezelfde als voor driehonderd jaar, en die gewone beschouwer wil op het schilderij de werkelijkheid weergegeven zien, vooreerst en vooral zooals hij zelf die werkelijkheid met zijn gewone oogen ziet, en hij verdraagt daarbij maar heel weinig „malligheid” van den schilder.

„Licht en kleur,” — zoo spreekt de gewone man, — „licht en kleur zijn de middelen, waarmee mijn oogen zien. Als er geen licht is, en dus vanzelf ook geen enkele kleur, dan zie ik niets. Ik zie dus de dingen om mij heen door middel van licht en kleur, maar de schilder, die nu dat licht en die kleur gaat weergeven met verwaarloozing van de dingen zelf, dat is een kladschilder.”

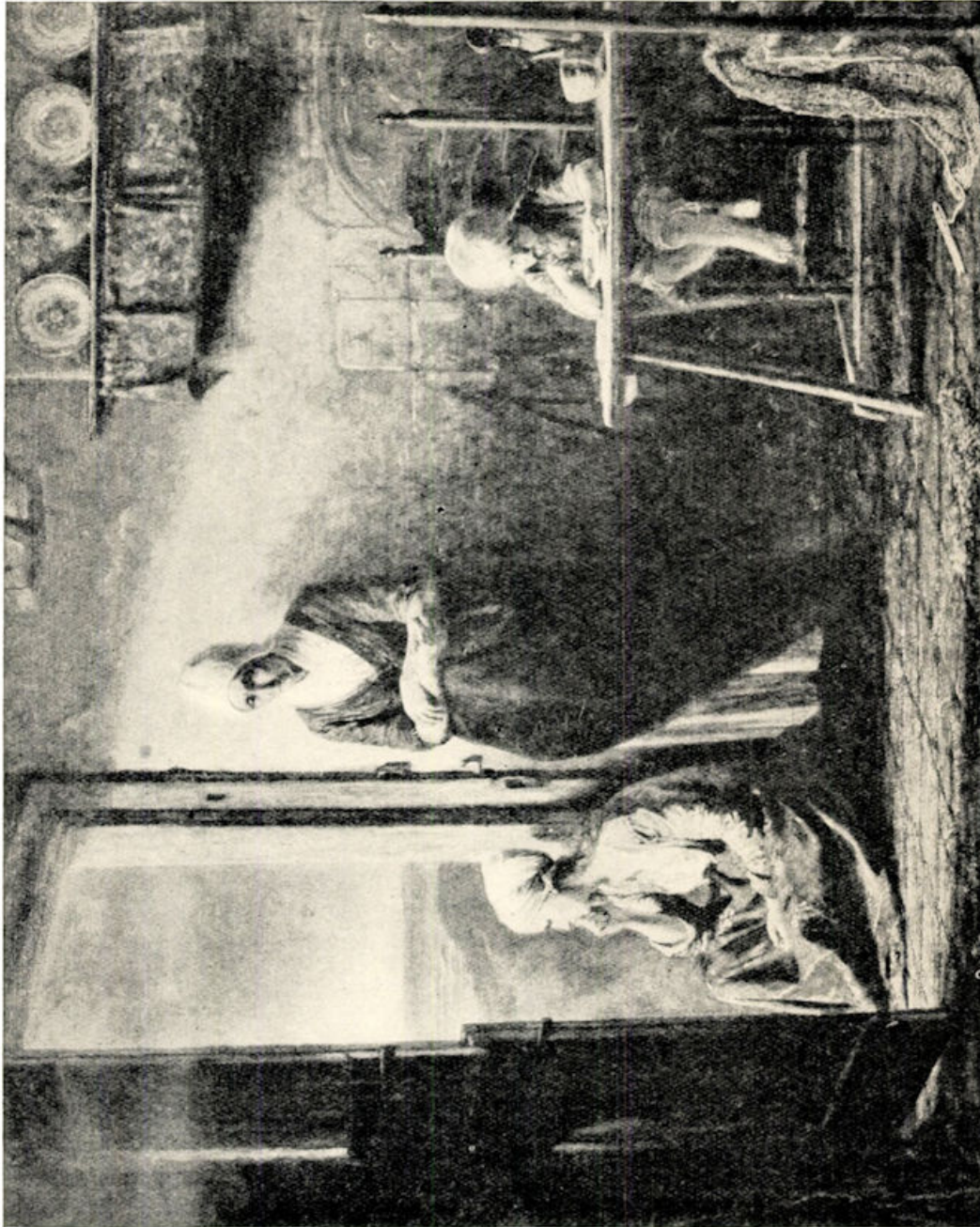
Zoo spraken de meesten, toen het impressionisme in onze schilderkunst verscheen, en zoo spreekt de meerderheid nóg.

Ja, die meerderheid zal zelfs, waar zij voor de keus komt, de gekleurde fotografie boven het impressionisme stellen.

En dat wil nu zeggen, dat de schilderkunst, toen zij den weg van het impressionisme opging, nog slechts een zeer gedunde schare van bewonderaars meekreeg. De rest viel zonder slag of stoot den fotograaf in handen.

Wie tot die rest niet behoort, die kan zich in den ontwikkelingsgang van het impressionisme vermeien, door afbeeldingen XIV en XV eens met elkaar te vergelijken.

De eerste: „Na den storm”, beeldt u de dramatiek van het visschersleven. De storm is voorbij; maar waar is ons scheepje? Vergaan?



XIV. Josef Israëls. Na den storm.



XV. Josef Israels. Moederweelde.

Dat bij deze dramatisering alles op haren en snaren gezet is, blijkt hieruit, dat ook het kind, te jong toch „om zijn moeders leed te deelen,” mede van de spanning bevangen is.

En dat het stuk uit den voortijd van het impressionisme stamt, dat zien we aan de bijna fotografisch complete afwerking van alle bijkomstigheden.

Het schilderij: „Moederweelde” toont ons het impressionisme in zijn volle ontwikkeling.

De schildertrant zelf zegt ons reeds op het eerste gezicht: De weelden van licht en kleur zijn hier de vertolkers der moederweelde. Ook groepeerings en houding der figuren geven uitdrukking aan datzelfde begrip, maar die groepeerings en houding zijn inmiddels reeds zelf tot bijkomstigheden geworden. Kleur en licht heerschen oppermachtig.

Nu heb ik hier, in de afbeeldingen XVI en XVII nog twee geschiedkundige voorstellingen door den uitnemenden historicus Alma Tadema.

Zijn roem als schilder berust in het bijzonder op zijn gave, om lang voorbije kultuurperioden: — het oude Egypte, oud-Griekenland, oud-Rome, enzovoort, voor ons te doen herleven.

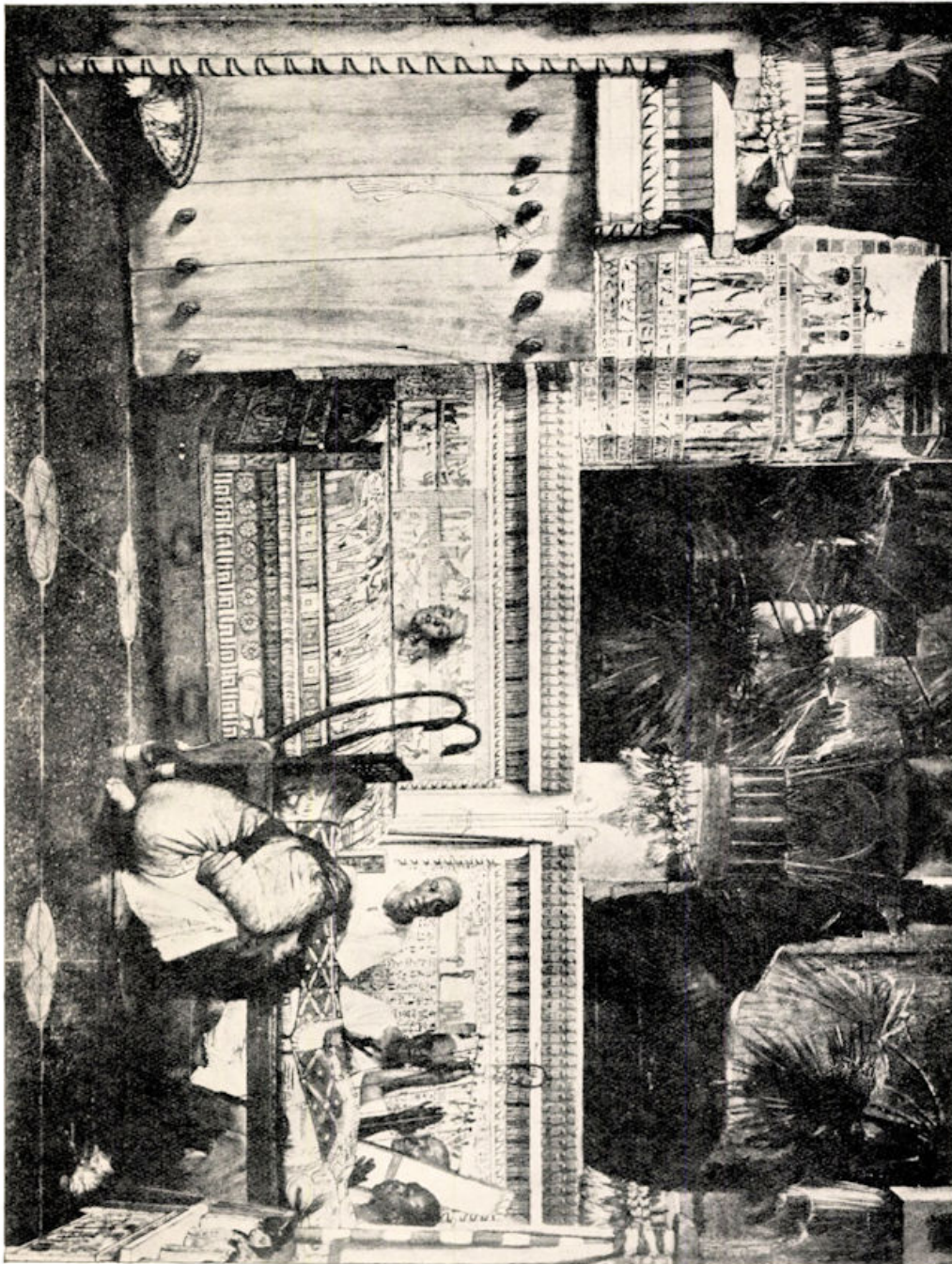
Hier, op de eerste afbeelding, aanschouwen wij den lijkdienst bij een Egyptischen doode.

Het rijk met zuilen, gebeeldhouwde en geschilderde hiërogliefen versierde gebouw, opgeluisterd door welige palmboomen, vertoont alle blijken der barbaarsche kultuur van het oude Egypteland.

Het is waar, dat de oud-Egyptische kunst geweldige werken heeft voortgebracht, en dat zij, vooral in haar beeldhouw-werken, wist te getuigen van een macht en een majesteit, die tot op dezen dag onovertroffen gebleven zijn.

Ook waren zij groot in allerlei wetenschappen, maar zij misten de verfijning, die wèl bereikt werd door het oude Griekenland.

Ik zeg u: het getuigt van een groven, barbaarschen geest, om zuilen, pilasters en wanden, zooals ge dat op deze plaat ziet, letterlijk tot aan den vloer toe vol te schilderen met allerlei mededeelingen en documentaties. De wezenlijk beschaafde houdt maat in zijn



XVI Alma Tadema. Egyptische weduwe.

versieringen, ook dan, als die versieringen mededeelingen zijn.

Maar de Egyptische leuze blijkt altijd en overal te zijn geweest: „alles moet vol,” — en die leuze is barbaarsch.

Gij ziet het ook aan die doodkist, die daar gereed staat om de mummie op te nemen. Er is geen plekje onversierd gelaten.

Gij ziet het voorts, op andere wijze, aan die bank waarop de mummie is neergelegd. Die bank wordt gedragen door leeuwenpooten. Dat is tot daaraantoe. Maar bovenaan de achterpooten van een echten leeuw zit de leeuwe-staart. Welaan dus: maken wij aan elken leeuwe-achterpoot een zwierig omgebogen staart vast. Ik zeg u: dat is barbaarsch!

Ten dage dat Toetankhamens graf openkwam: stonden alle kranten en tijdschriften vol over die „verfijnde” kunstschaten, waarbij men alvast om den anderen regel te lezen kreeg van „goud, verguld of zwaar verguld,” en waarbij men dan prentjes kreeg à la leeuwestaart en erger, zonder dat ooit één aestheticus eens ronduit zei: het zijn barbaarschheden die daar opgedolven worden.

Daarom staat dat dan nu eindelijk hier, als protest tegen die botte, zotte Egypteverereering-door-dik-en-dun.

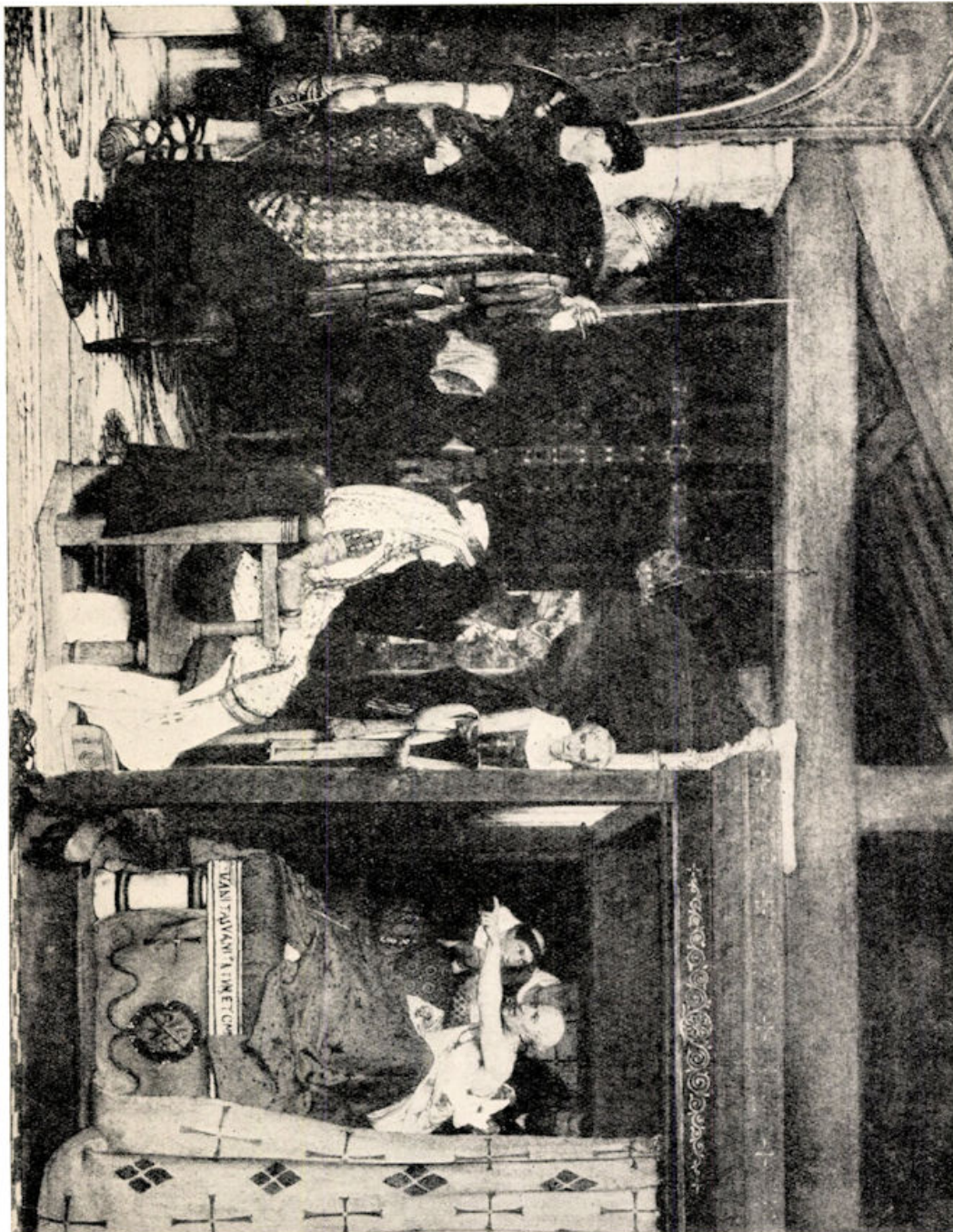
Tenslotte dat andere schilderstuk van Alma Tadema, — gij weet immers dat hij een Hollander was, die in Engeland leefde en werkte? — dat andere schilderij, — de laatste dezer afbeeldingen, heeft tot onderwerp:

De schoone, doch uiterst geslepen en boosaardige koningin Fredegonde, gemalin van den Frankischen koning Chilperik I, haar slachtoffer: Sint Praetextatus, bisschop van Rouaan, aan zijn sterfbed bezoekend om onschuldig te schijnen, maar door den stervende nadrukkelijk aangewezen als zijn eigenlijke moordnares!

Gij ziet hoe de heelmeeester de fatale wonde ontbloot, gij ziet hoe de priester, in angstigen eerbied de handen vouwt, en hoe, onbewogen, Fredegonde triumfeert!

Wij weten precies het jaartal: 586.

En gij kunt er zeker van zijn, dat het bisschoppelijk verblijf, met die legerstede, dien kunstrijken marmervloer, die marmeren zuilen, die daar botweg de dragers zijn van een balkenconstructie die boven een boere-deel thuishoort, dat dit alles vrijwel precies zoo geweest is.



XVII. Alma Tadema. Fredagende en Practicatus.

Het gansche vertrek vertoont die wonderlijke mengeling van oud-Romeinsche weelde en Frankische onbehouwenheid, waaruit de kultuur van West-Europa zich destijds begon te vormen.

Die zuilkapiteelen zijn zeer zeker nog gebeeldhouwd door Grieksche kunstenaars. De balken, die op deze zuilen rusten, zijn „bewerkt” door Frankische pummels.

De legerstede van Sint Praetextatus, het gestoelte waarin Fredegonde zit, zijn al het meest verfijnde, wat die pummels kunnen voortbrengen.

En toch ziet gij dáár, in het ledikant, in dien eerezetel, ja in die balken daar in de hoogte: het onbeholpen maar eerlijk en stoer begin van dien heerlijken stijl, die later zal heeten: de Romaansche stijl. Die Romaansche stijl, die ons kerken en ridderburgten heeft nagelaten, welke in hun heerlijken, grootschen eenvoud een geest ademen van stoere eerbiedigheid, nadien nimmer ge-evenaard.

Want de verfijnde pracht van die marmeren zuilen en kapiteelen is gedoemd om te verdwijnen, zooals de kultuur der oude Grieken en Romeinen verdwijnen moest bij het verrijzen der Westersche Middeleeuwsche kultuur.

Gij zult mij, hoop ik, vergeven, dat ik deze beschouwingen, nadat ik daarmee was aangeland tot in onzen eigen tijd, tenslotte besluit met het Merovingische tijdperk. Want gij zult wel willen erkennen, dat deze beschouwingen, tot aan Alma Tadema, authentieke gegevens betroffen, en dat ik Alma Tadema's fantasieën, hoe verdienstelijk ook, hoogstens mocht plaatsnemen als een toegift, die te waardeeren valt.
