

---

---

# HET WINTERLANDSCHAP IN DE SCHILDERKUNST

DOOR

HERMAN HANA

---

Als ge met kinderen over den winter praat, dan blijken ze daarbij te denken aan sneeuwballen, sleeën, schaatsen-rijden, glijbaan-spel, . . . kortom, aan druk en rumoerig vertier.

En als ge het winterlandschap uit den tijd onzer vaderen ziet, zeg van 'n acht of tien geslachten terug, dan ziet ge zulk druk, rumoerig vertier in beeld.

En hoewel, temidden van een troepje kinderen, dat in de sneeuw ravot, soms een van hen een oogenblik verpoost, bekoord, geboeid door de stille ongereptheid rondom; — en hoewel, onder de oude winterlandschappen, er wel eens één ons treft door de weidsche stilte van een wereld van ijs en sneeuw, toch hebben onze vaderen, — kinderen die zij waren, — dit met onze kinderen gemeen: dat zij voor de stille, diepe poëzie hunner besneeuwde landouwen geen aandacht hadden, en dat het winterlandschap als schilderij hen nog wèl boeien kon, . . . . mits het een schildering was van het wintersch vermaak.

Trouwens, ge hoeft maar even de bijgaande platen te doorbladeren om met eigen oogen te zien, dat de loop der schilderkunst van zestienhonderd en daaromtrent naar negentienhonderd en daaromtrent een loop is: uit de wereld van spel, vermaak en lawaaiïgheid, naar de wereld van geruchtlooze eenzaamheid en stil gepeins.

Dit kan op het eerste gezicht verwonderlijk lijken aan een ieder, die, terecht, gewoon is zich den gang van zaken in het werkelijk leven juist andersom te denken, namelijk van de stille bedachtzaamheid van den goeden ouden tijd, naar het nerveus en vermoeiend gerucht van den onzen.

En wie, onbekend met de historie, uit deze winterlandschappen alleen zich een oordeel vormde over haar werkelijk verloop, liep kans zich deerlijk te vergissen.

Tenzij hij intijds bedacht, dat de kunst ons in den regel brengt wat wij wel begeeren, maar niet of althans ternauwernood bezitten. Tenzij hij bedacht, in 't kort, dat de kunst ideaal van aard is en idealen beeldt, — zoodat hij, die uit de kunst de werkelijkheid wil afleiden, die werkelijkheid nadert via haar ideaal of tegenbeeld, — tegenbeeld dat hij dus meestal maar eenvoudig heeft om te keeren, om tot den werkelijken toestand te besluiten.

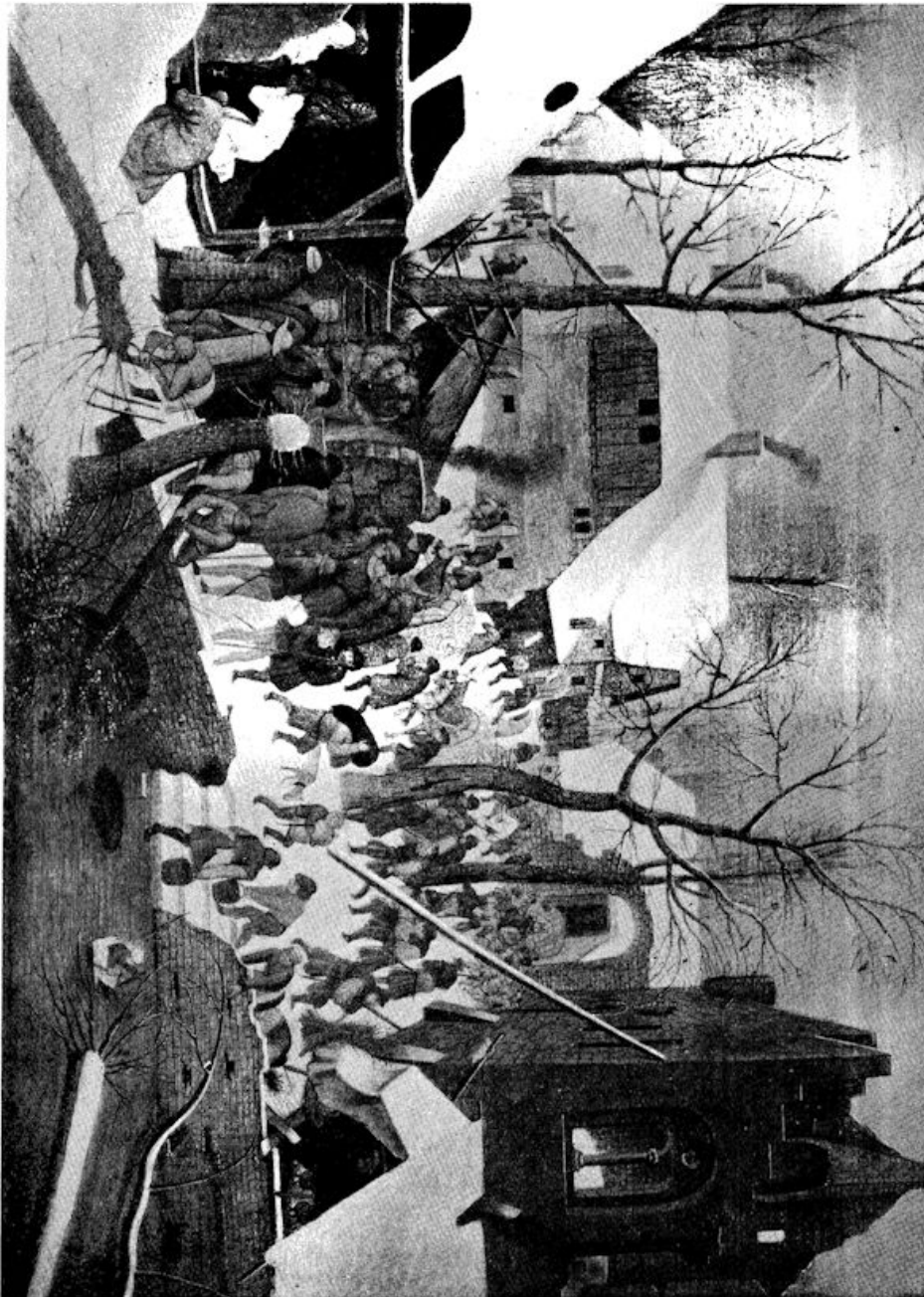
En daar komt nog bij, dat de schilderkunst zich ontwikkelt: uit het stadium der mededeeling, naar het stadium der uitdrukking. Anders gezegd: van de vertelling, naar het poëem.

Zoo'n vertellend schilderij ziet ge in afbeelding I. Het stamt uit den tijd van vijftien- op zestienhonderd, en het is geschilderd door Pieter Brueghel den jongen, bijgenaamd „de helsche”, dit ter onderscheiding van den „boeren” — en den „fluweelen” Brueghel.

Gij kunt nu zeggen: „Maar dat is toch eigenlijk geen winterlandschap. Tenminste, het is geen landschap!” Evenwel, dat is er nu juist het aardige van. Die tijd namelijk, kent nog geen landschap. Die tijd is er ternauwernood aan toe, den gewonen man in zijn gewone doen te schilderen, en het was toen nog maar kort geleden, dat de schilderkunst uitsluitend diende tot het schilderen van heiligenbeelden en gewijde voorstellingen, ter opluistering van het kerkgebouw.

Wat we hier nu vóór ons hebben, is een overgangsvorm van de kerkelijke naar de burgerlijke kunst.

De schilder stelt zich voor, dat de pilgrimaadje der „Wijzen uit het Oosten” naar „het kindeke Jezus”, in het Palestijnsche dorpje een heel vertier teweegbrengt. Maar dat dit Palestijnsche dorp er



I. Pieter Brueghel de Jonge — De wijzen uit het Oosten aanbidden het kindeke Jezus.

anders uitgezien moet hebben dan de dorpen van zijn eigen land, dat komt niet bij hem op. En wel allermintst komt het bij hem op, dat men daar in Palestina wel eens een heel ander klimaat zou kunnen hebben; een klimaat bijvoorbeeld, waarbij zelfs in den winter geen sneeuw op het program komt.

Welnu: even onwezenlijk en onbestaanbaar als dit op z'n Brabantsch voorgestelde Palestina, is ook de wonderlijke voorstelling van „het heilige huisje”, waarin twee der „wijzen” reeds in hun monnikspijen geknield liggen, en dat den schilder zeer ten gerieve is door zóó gebouwd te zijn, dat men van buiten af alles kan zien, wat daar binnen gebeurt.

Waarschijnlijk hebben de oud-gebruikelijke „kerk-spelen”, waarbij een „heilig huis” als het hier afgebeelde, uitteraard het eenig bruikbare was, den schilder bij zijn arbeid voor oogen gestaan. Hoe dat zij: het geheel is, met zijn onwaarschijnlijke ruïne en zijn quasi heel gewoon, maar daardoor des te spookachtiger gedoe van al die rare snuiters, een typisch voorbeeld van den overgang der kerkelijke schilderkunst naar de landschapskunst.

Beschouwen we vervolgens afbeelding II, een winterlandschap van den te zijner tijd zeer bekenden Hendrick Averkamp, bijgenaamd de stomme van Kampen, en die één geslacht later dan de helse Brueghel leefde, dan treft het ons dat we hierin dezelfde hoofdelementen aantreffen als in het vorige schilderstuk: de wijding, den adel en den arbeid, in dit, evenals in het andere beeld, door bouwwerken vertegenwoordigd.

Zien we dáár het heilig huis, de ruïne en de hofstede, hier vinden we de kerk, het kasteel en verschillende boeren-behuizingen, — en het is daarbij niet „toevallig”, dat de boerenwoning op den voorgrond verschijnt en het kasteel naar den verren achtergrond verhuist . . . .

Maar wat het allermeeft ons treft, en waarom dit schilderij met zijn onafzienbare ijsvlakte ook eigenlijk geschilderd is, dat is de bonte en vermakelijke mengeling van deftigheid, boerenstand en jeugd, in de door allen gelijkelijk genoten vreugde van het zwierig en animeerend ijsvermaak.

Het is bovendien weer eens zoo'n echt ouderwetsche winter, dien

II. Winterlandschap van Hendrick Averkamp, bijgenaamd de strome van Kampen.



we hier voor een oogenblik mee te beleven krijgen. Zien we op den voorgrond een bok voor een slee gespannen, in de verte draaft lustig een paard, zoodat dit blijkbaar een van die winters is, waarbij men van de schuiten vergeet dat zij varen, en van de boomen dat zij groenen kunnen.

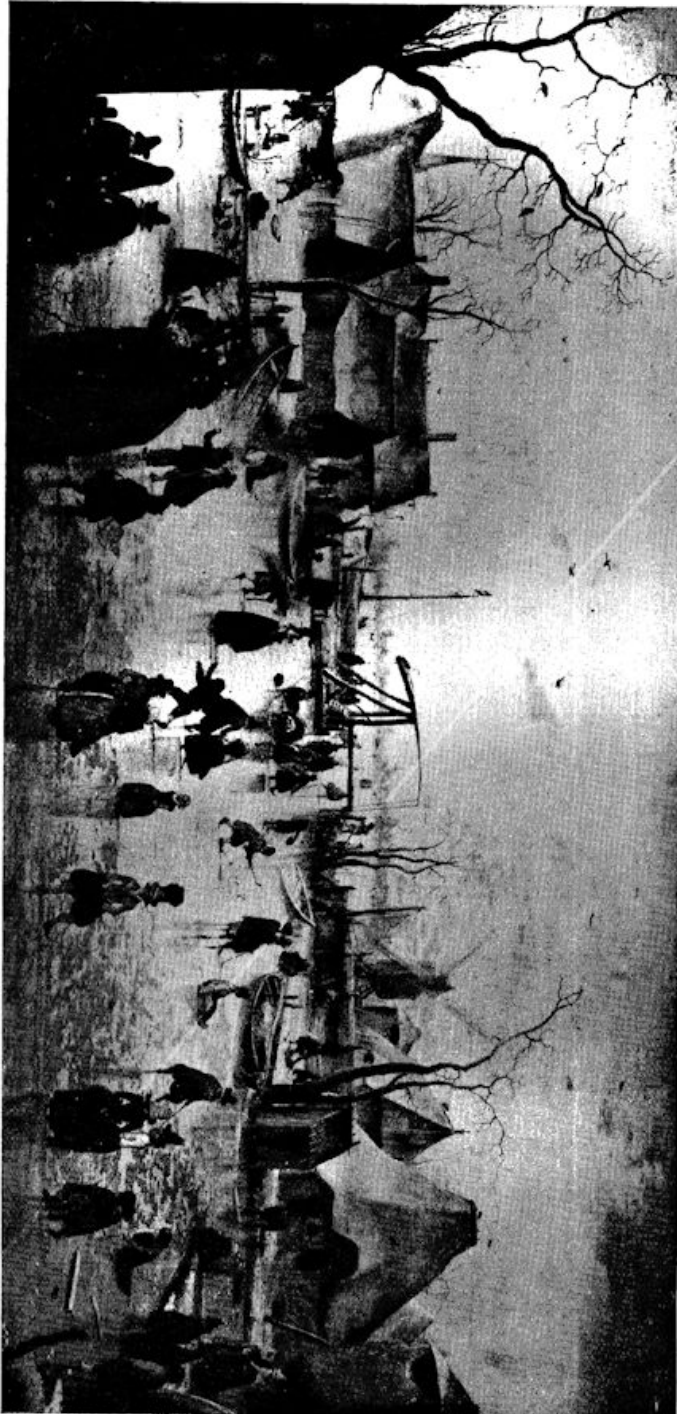
Bezien wij de schildering, van links naar rechts en van voorgrond tot horizont, dan treft ons die eigenaardige bijzonderheid der ouden, dat zij schilderen met dezelfde zakelijke onpartijdigheid, en bovendien met dezelfde onnavolgbare uitvoerigheid, als waarmee het fotografie-toestel ons zoo'n landschap weer zou geven.

Zet u maar eens op zoek naar een plekje, hoe klein ook, dat door den schilder, als bijkomstig of min belangrijk, met minder zorg is uitgewerkt. Gij zult er geen vinden; integendeel: juist dit aandachtig rondspeuren zal u met verbaasde bewondering vervullen voor een toewijding, zóó kinderlijk, maar zóó liefdevol tevens, dat gij beseft: zoo te schilderen beteekent, een onverzadelijken honger naar de letterlijke werkelijkheid te hebben; een honger die òns sindsdien, in kunst althans, vreemd geworden is; zóó vreemd, dat het maken van zoo'n schilderij, in ònzen tijd, ondenkbaar is.

Wat bij dezen schildertrant evenwel heel licht gebeurt: te weten dat er een schilderij ontstaat, dat door zijn onpartijdigheid onevenwichtig wordt, dat heeft de schilder nog zóó dragelijk vermeden, dat we zijn schilderij met andere moeten vergelijken om te bevinden, dat zijn werk toch per saldo wel even iets onrustigs heeft. Iets teveel van het on-geordende der natuur en iets te weinig van het bijeen-grijpende, tezamen-bindende der kunst. Beschouwen we daarom in verband hiermee afbeelding III, gemaakt naar een schilderij van dezelfde hand, dan ervaren we, almeê doordat hier de gebouwen zich nog wat meer naar den achtergrond verschuiven, en doordat hier het menschfiguur proportioneel zooveel grooter is, dan ervaren we waar hem dat lichtelijk on-geordende wel in schuilt. Het zit 'm hierin, dat Hendrick Averkamp zelf, niet even onpartijdig is als zijn penseelvoering. Hij toont ons namelijk in zijn schikking, zijn arrangement, een al te kenbare voorliefde voor zijn „poppetjes” en wij zien die poppetjes hier te zeer als aparte groepjes en personen neergezet.

En dat het den schilder om een bijeenschikking van zooveel

III. Winterlandschap van Hendick Averkamp, bijgenaamd de stomme van Kampen.



mogelijk verschillende „gevalletjes” te doen was, ja dat hij daarin zelfs verder gaat dan de natuur gedooft, laat staan de kunst, dat verraadt zich onder andere door dat groepje drenkelingen dat zich rechts, achter de overend-staande halve schuit, notabene in levensgevaar bevindt, terwijl toch, behalve den koenen redder die daarneven op het ijs ligt, en behalve den man in de verte, die met een ladder aan komt loopen, mitsgaders een enkele andere die naar het „gevalletje” blijkt te kijken, er zoowaar binnen den afstand van hoogstens 'n meter of vijftien verscheidenen zijn, die geen enkel blijk geven dat zij van dien zoo nabijen doodsnoed hunner medemenschen ook maar een sikkepit gewaar worden.

Zie, met zóó iets voor oogen, zeggen we toch: neen Averkamp, gij moogt al een váárdig schilder zijn, een overtuigend schilder zijt ge niet. We weten helaas van onze vaders, dat ze soms voor veel dat ten hemel schreide, Oostindisch doof bleven; maar dat ze zóó ijskoud het ijzingwekkend gekrijt van een troepje verzinkende kinderen zouden negeeren, dat laten wij ons door u niet wijsmaken.

Welnu: dit bijna volkomen gemis aan eenheid van handeling vindt zich weerspiegeld in een gelijksoortig gemis aan eenheid of harmonie van rangschikking, die wijst op een teveel aan belangstelling voor het aparte en een te gering besef der waarde van „het geheel”.

Zoo'n schilderij noemen wij daarom met een vakterm: „niet gezien” — en met een leeke-term: „bedacht”.

Wat dat betreft kon er echter bij onze vaders nogal wat door den beugel. Ook in hun vertelsels waren zij heel wat dankbaarder voor „wat boertighs” of „wat wonderlicks”, dan voor een sober, maar doorleefd verhaal.

Een „verhaal” nu, anders gezegd: een „schildering”, — is dit schilderij niet geworden. Het is, ondanks zijn beeldrijke penseeling, toch maar een „vertelsel”, en nog wel een ongeloofwaardig vertelsel, gebleven.

En vergelijk nu, vervolgens, afbeelding IV eens met III.

Me dunkt, het wenden van den blik, van het eene beeld op het andere, moet u aandoen als een sprong. En het is ook een sprong. De sprong, namelijk, van de zestiende naar de zeventiende eeuw, —





IV. Aert van der Neer — Riviergezicht bij winter.

van de middeleeuwen naar de renaissance. Anders gezegd: wedergeboorte.

Die termen zeggen u misschien weinig, en zij zeggen u nog minder, als gij weet dat Averkamp geboren is in 1585 en Aert van der Neer, de schilder van landschap IV, in 1603. Want gij zult u toch wel niet laten wijsmaken dat de denkbeeldige poort tusschen die twee eeuwen, geheeten: jaar „1600, slag bij Nieuwpoort”, door de eene of andere geheimzinnige macht van dat getal 1600, werd omgetooverd tot een nieuwe poort, die zich in dat jaar opendeed aan de kunst?

Niettemin, gij hebt het hier onloochenbaar voor oogen: daar is wat gebeurd! De kunst is inderdaad door een poort gegaan, poort die Aert van der Neer en Hendrick Averkamp vaneenscheidt als vertegenwoordigers van twee geheel verschillende kunst-opvattingen.

Maar dat verschil balanceert niet net precies op 1600. Rubens, geboren in 1577, staat aan Van der Neers kant van de poort. En hoe het overigens precies in elkaar zit met die renaissance of wedergeboorte, dat weet geen mensch.

Wij, met schilderijen als deze twee voor oogen, wij kunnen alleen constateeren: vóór den sprong zet men het „geheel” in elkander uit onderdeelen, na den sprong vloeien de onderdeelen voort uit het geheel. Voor den sprong bekijkt men, na den sprong aanschouwt men.

Het eerste nu, wat u bij Van der Neer treft, is de rust. Een rust, die als harmonische bouw naspeurbaar is door op de „grootte lijnen” te letten, die schuinsrechts van ons af schuiven, zooals: onderlijn dorp, waterkant voorgrond, en de lijn die we, al beschouwend, onbewust in gedachte trekken van groep naar groep op den voorgrond, tot aan en voorbij dat ééne kleine ventje dat onder den molen staat, de eene lijn ook, die langs de meeste schaatsers en kolvers op het ijs te trekken is, kortom een harmonie, die opklinkt uit een geheel dat als een „accoord” gebouwd is, een harmonie die wij, zooals nu blijkt, ont-leden kunnen, maar welker weldadige ordening we ook zonder die ontleding op 't eerste gezicht ervaren, zooals we, bij 't eerste proeven, met den smaak ervaren: „het zout in de pap.”

En onze tweede indruk is: een schilderij, dat er nu eens eerlijk voor uitkomt, geschilderd te zijn. Het is, dat is waar: vooral in den

voorgond tot in bijzonderheden doorwerkt, maar er is nergens een streven naar fotografische accuratesse.

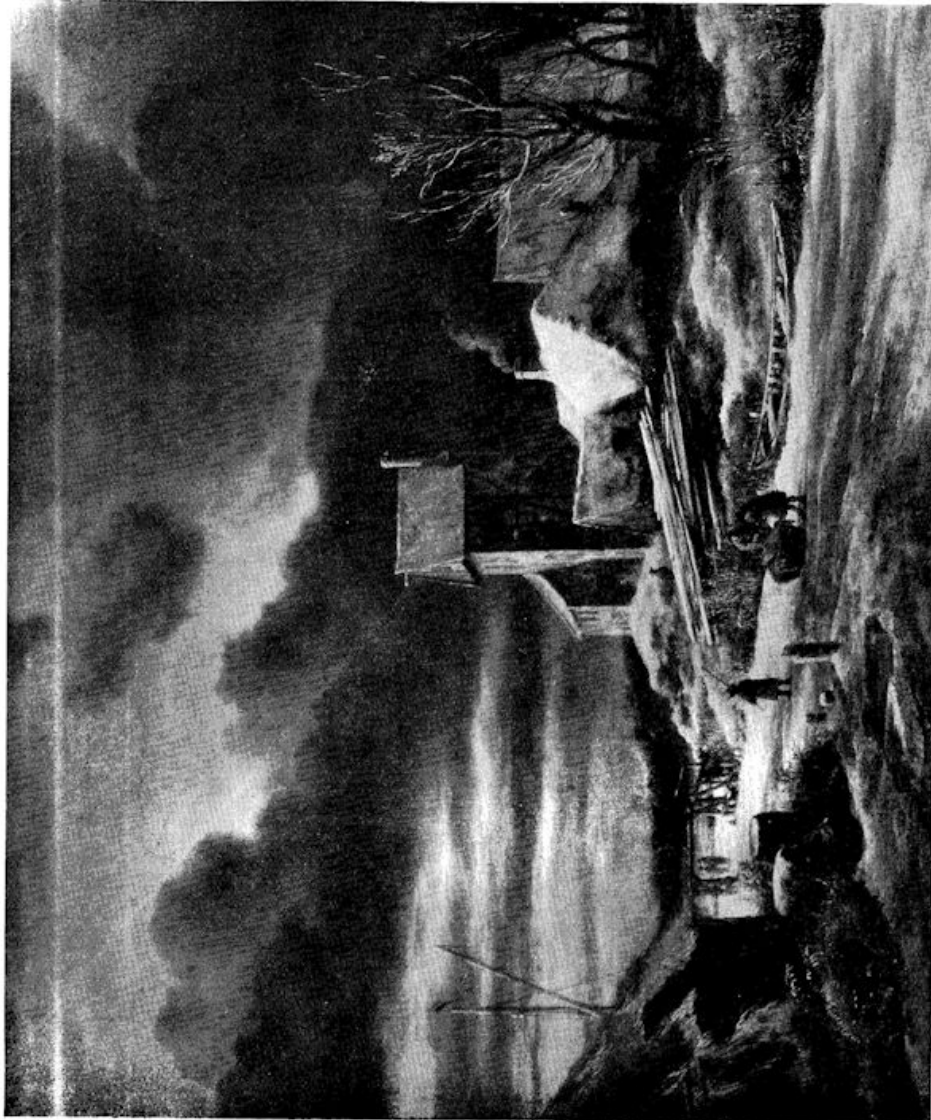
En dan vervolgens waar het eigenlijk om begonnen is: Door dit beeld te beschouwen zien wij de natuur door de oogen van een groot kunstenaar; en daarmee wordt ons dit werk tot een openbaring van schoonheden, die wij buiten zulke kunst om, direkt van de natuur dus, niet zouden ontvangen.

Tenslotte nog twee aardige bijzonderheden, die voor dien tijd algemeenheden zijn; en wel vooreerst, dat we ook hier weer aantreffen, behalve de huizen: de kerk en het kasteel. En vervolgens, dat hier bijzonder duidelijk een oud spel: het kolfspel, in Engeland golf-spel genoemd, herkenbaar is. Ook op de beide stukken van Averkamp komen die kolvers voor, en dat kolf-ballen op het ijs, dat ten onzent geen mensch meer invalt, is dus oudtijds een algemeen geliefde sport geweest.

Nog weer stiller, en tevens grootscher, is afbeelding V, — landschap van Jacob van Ruysdael, die weer een kwart-eeuw later leefde. Voorwaar: deze man zag de natuur! Hij zag haar weliswaar romantisch, dat wil zeggen: als een sprookjeswereld, waarin elk oogenblik een woudnimf of, in deze kou, een dicht-behaarde sater zou kunnen verschijnen; maar toch is hij aan den anderen kant nuchter-Hollandsch genoeg, om zulke fantasie-figuren, zoo hij ze al voor onze verbeelding oproept, toch nimmer lijfelijk te schilderen.

Wat hij lijfelijk schildert, dat zijn juist altijd heel gewone, heel eenvoudige menschen, menschen die bovendien zeer bescheiden en onbevangen in zoo'n landschap meeleven. En ze zijn inmiddels heelemaal bijzaak geworden, die menschen; ziet gij dat wel? Ook zijn de kerk en het kasteel, tot dan in een landschap zoo onontbeerlijk geacht, verdwenen.

Inmiddels, terwijl gij deze woorden leest, denkt gij: nu ja, maar wat er dan wèl staat: die paar hutten, die steenen watermolen, die bevroren beek; dan nog die paar boomen en dat zaaghout, vermoedelijk daar voor den molen gereed-liggend, — al die allergewoonste dingen, hoe heeft de schilder die om-geschapen tot een



V. Jacob van Ruysdael — Winterlandschap.

tooverland waar ik heen wil om er te blijven ook als het winter is, ja, om er te blijven juist dan?

Lezer, dat is onnaspeurbaar. Immers: was de schilder in eenig opzicht afgeweken van de natuur, — had hij, op zijn doek, van dat ijs een grot gebouwd of van dat hout een trap naar den hemel toe, dan hadden wij, — gesteld dat de toover daarvoor niet was gevluht, — dan hadden wij kunnen denken dat het hem dáárin zat. Maar nu hij alles, tot die vaatjes, die schuit, die bijt in 't ijs en alle grasjes toe stuk voor stuk eenvoudigweg, ja bijna nuchterweg schildert zooals zij toch zijn, — vanwaar stijgt ons dan die half verrukte, half schreiende stem van dat heimwee tegen, — van dat heimwee, dien zielenood, zoo diep en waarachtig dat hij scheppingsmacht erlangt en ons eenige schamele hutten in de sneeuw om-toovert tot een paradijs?

Hoe dat gebeurt, dat weet niemand. Ook, te zijner tijd, de schilder zelf niet. Maar het is hèm een vertroosting geweest en het is òns een openbaring, dat de macht van een kunstenaars-ziel dit wonder vermag te volbrengen.

En wie nog mocht meenen: het zal 'm wel in die donkere lucht zitten, die wordt van die meening bekeerd door de volgende plaat, waar zoo'n zelfde donkere lucht een valsch belichte wereld overwelpt.

Ja, Jacob van Ruysdael was een begenadigde. Er zijn schilderijen van hem, die mij al te pathetisch en daardoor onnatuurlijk lijken; maar dit en meerdere andere van zijn hand, hebben mijn bewondering, — en vooral die arme dappere kerel heeft mijn bewondering, omdat hij volhield naar den eisch van zijn ziel te schilderen, ook zonder de waardeering van zijn rauwe tijdgenooten, die voor wat hutten in de sneeuw, met notabene een paar „minwaerdighe luyden” daarbij, niet in de beurs grepen!

Het volgend schilderij nu, — „de blauwpoort bij Leiden” door den schilder A. Beerstraaten, heeft dat kille, leege, ontoereikende van een kunst die als een métier wordt be-oefend, maar niet krachtens een ziels-behoefte ontstaat.

De figuurtjes op het ijs, hoewel wat onwaarschijnlijk met de voeten werkend, zijn nog het slechtste deel niet. Zij zijn los en vrij, zelfs



VI. A. Beerstraten — De Blauwpoort bij Leiden.

overdreven naturalistisch gegroepeerd. De compositie reikt niet boven het peil van een slechte kiek, en het gewirwar achter en bij het iele brugje is zeer zwak, om van het ijzige kalkboompje rechts en van de perspectivische fouten in de architectuur nu maar te zwijgen.

Het is dilettantig maakwerk uit een tijd, die de genade der groote bezieling reeds weer achter zich heeft. De kunst heeft gejubeld als een triumfante leeuwerik, en zij gaat nu schuil tot haar herrijzenis in het laatst der negentiende eeuw.

Bezien wij nu dit schilderij van afbeelding VII, dan zijn we toch wel even verwonderd over de sterke overeenkomst van dit werk met dat der „middelmatischen” onder de zeventiend’ eeuwers! Wij zouden, zoo dacht het ons, een nieuwe openbaring mogen verwachten, na zó’n tijd van inkeer? Wacht maar; die openbaring is op komst. Dit is haar aanloop slechts.

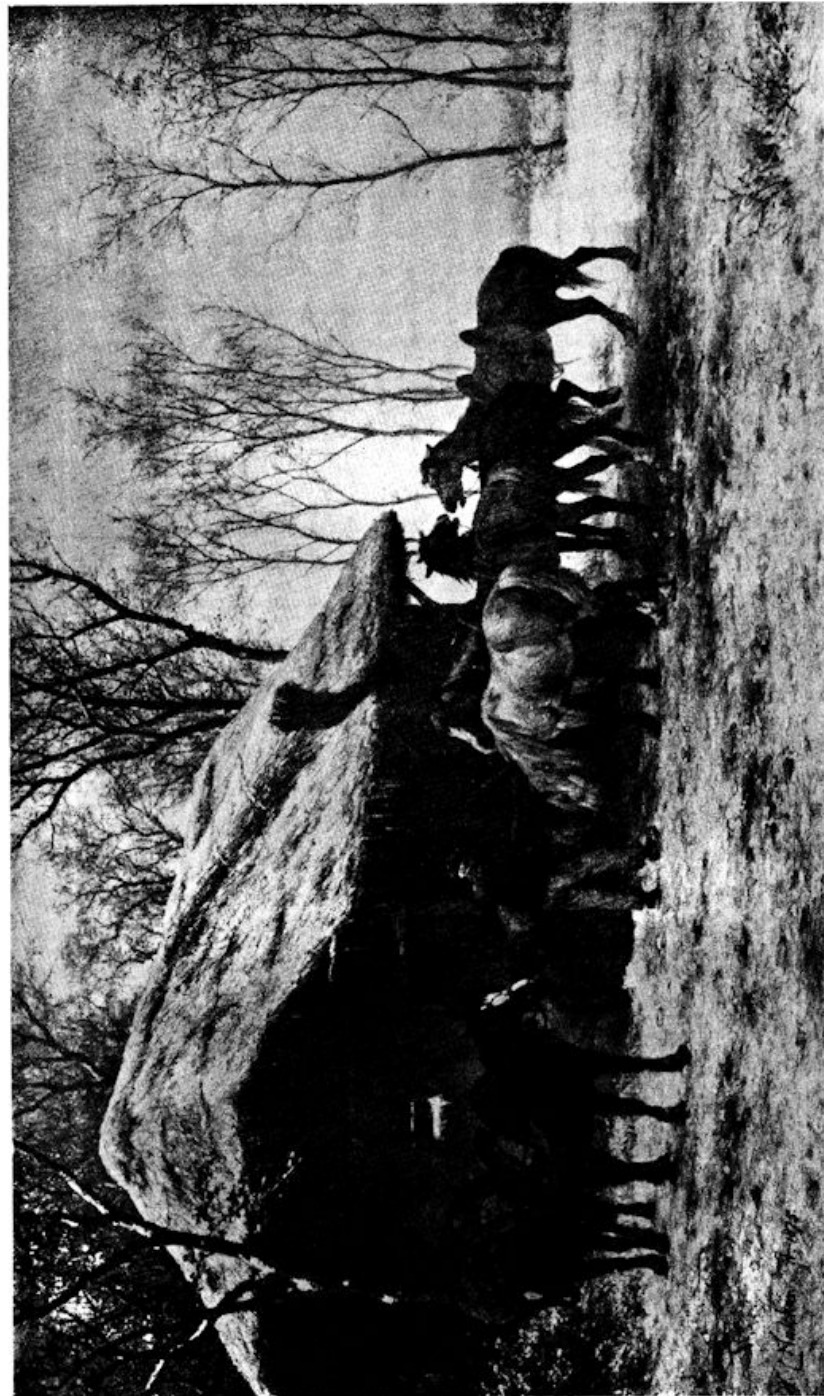
Zeker, die paarden zijn goed ge-observeerd, althans in hun paardelijk gebaren. Maar zij zijn niet stoer, niet fors, en allerminst boeiend geschilderd en ook het landschap, hoewel het iets teeders in de boomen heeft, ook het landschap laat ons even koud als het er uitziet.

Minder koud laat ons het winterlandschap met den vlonder, afbeelding VIII, van Louis Apol. Het treft ons vooreerst, dat we op dit landschap eindelijk eens geen menschen zien. Geen dieren zelfs, op die paar onnoozele kraaien na. En nu moet ge weliswaar niet denken dat zoo’n landschap zonder figuur zich in de negentiende eeuw voor ’t eerst opdoet, want ook Ruysdael schilderde ze reeds zoo.

Maar wat met dit landschap wèl voor ’t eerst aan den dag komt, dat is: dat de schilder hierom, direct bij het verschijnen, zeer geëerd en geprezen werd, en dat hij het grif verkocht. En daaruit zien we dan toch wel, dat er iets is veranderd sinds Ruysdaels tijd.

En die verandering is van veel beteekenis.

Me dunkt, ge moet er enkelen kennen, — van die menschen, die zoo op het oog heel wat lijken, maar die toch voor geen geld alleen in een bosch zouden gaan, en die op de hei, of aan het strand, zelfs al zijn ze niet alleen, stil worden van melancholie. Zij kunnen niet



VII. W. C. Nakken — Draagpaarden in de bosschen van Normandië.





VIII. Louis Apol — Boschgezicht bij winter.

tegen de eenzaamheid, eenzaamheid, die zij alleen als verlatenheid, ja als ellendige troosteloosheid ervaren.

„Hun kwade geweten?” Och dat hoeft het niet te zijn; want het wijst eerder op een on-volgroeiende ziel, een kind-ziel, als men zoo is. Toch moet gij er ook alweer niet een deugd in zien, gedachtig aan Jezus' aansporing „als de kinderkens” te worden. Neen, dan eerder het tegendeel. Als ik namelijk zeg, dat Jezus onder meer bedoeld kan hebben: „Een kind veinst niet. Een kind is eerlijk en onbevangen wät het is, en zooàls het is; neemt daar een voorbeeld aan”; me dunkt als ik dat zeg, heb ik kans op uw instemming. En gij voelt dan vermoedelijk ook met mij mee dat Jezus niet bedoeld kan hebben: „Schuw de eenzaamheid als een kind dat om z'n moeder krijt.”

Enfin, gij kent en be-aamt allicht De Genestets raad:

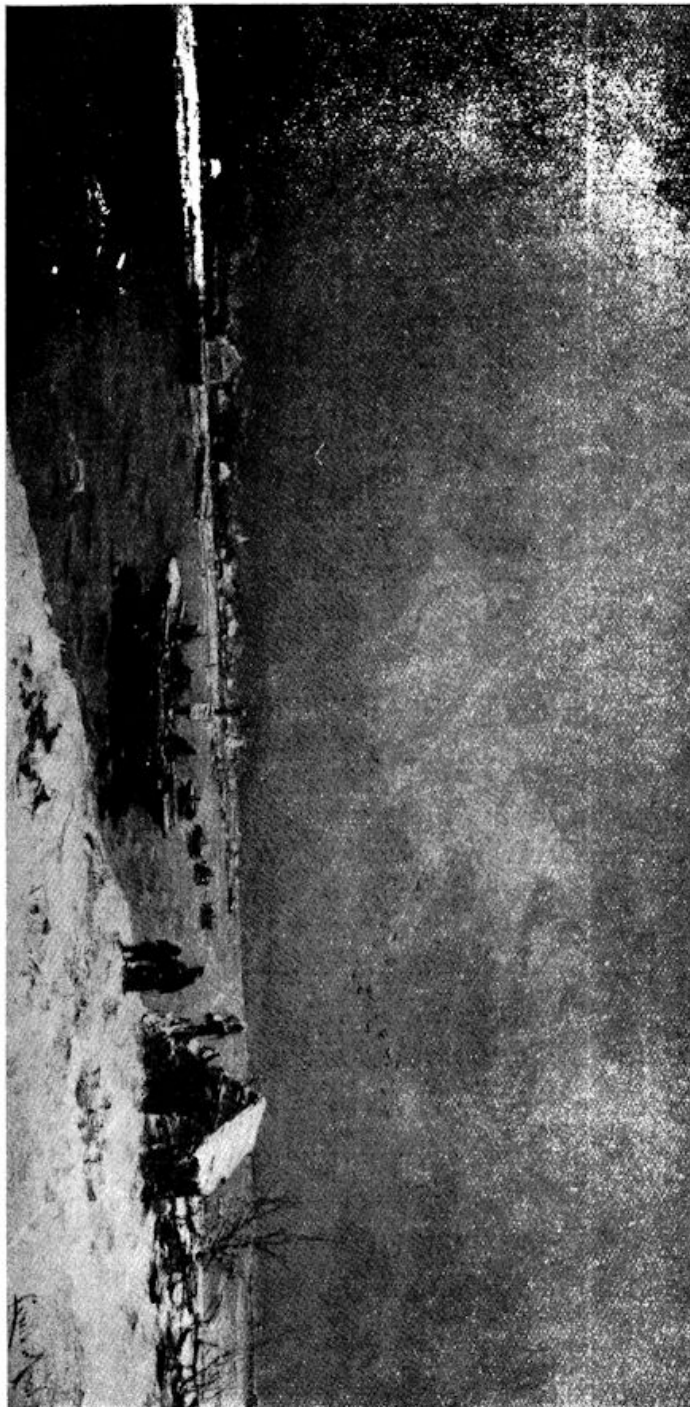
„Wees kinderlijk, niet kinderachtig.”

En nu zijn weliswaar de meeste menschen in dat opzicht nog wèl kinderachtig, en niet zoo zuinig ook, maar er zijn er nu minder zoo, dan er vroeger waren; in den tijd van Ruysdael. En dat blijkt ons uit de populariteit die nu zoo'n eenzaamheids-landschap genieten kan, in sterke tegenstelling met den tijd, èn met de voorkeur, onzer vaders.

Want wie zoo'n landschap aandachtig beschouwt, die is „er in” En wie met de eenzaamheids-vreeze sterk behept is, die kan er ook niet goed tegen, zoo'n schilderij te zien.

Wat nu dat schilderij op zichzelf belangt, o zeker, het is heel mooi, maar toch heeft het zijn hoogste glorie alweer overleefd, en schat geen mensch het meer boven Ruysdaels kunst. Het is te lievig, te zoet, te meisjes-achtig.

„De veerpont” — afbeelding IX — van denzelfden schilder, boeit ons nog weer wat minder. Het heeft de rauwheid van het impressionisme, maar zonder de breedheid daarvan. De breedheid van het impressionisme vindt ge bij Aert van der Neer, en het is wel eens goed, dit op te merken, voor sommigen die meenen dat het impressionisme alleen van den nieuweren tijd dateert. Het verschil is: die schildertrant is destijds weer spoedig verlopen, maar heeft in onzen tijd „zichzelf overwonnen”, door zich te ontwikkelen tot „ismen” van dieper zin.



IX. Louis Apol — Veerpont.

Inmiddels, van rauwheid gesproken: hoe doet u dat aan, dat daar in afbeelding X, in dien „Kerstnacht” van Emile Breton, een Fransman van de school van Millet, — hoe doet het u aan dat daar dat giganteske kruisbeeld figureert als een poging, — bijna schreef ik: als een onbehouden poging, om het impressionisme een „expressionistischen” of uitdrukkingsvollen inhoud te verleenen?

Een „gewoon” kruisbeeld bedoelt de schilder niet, en kan hij ook niet bedoelen; daarvoor is het, gezien de menschfiguurtjes die er vlak bij loopen, wel wat onmogelijk reusachtig, nietwaar? Ook is het niet besneeuwd. Het is een „fantasie”, bedoeld om te vertolken de kerstnacht-stemming der eenvoudigen, die zich ter kerke begeven. Maar het is ons te „Fransch”. De Franschen zelf hebben voor zoo’n straf aangedikte uiting een eigen woord. Zij noemen dat „blague”, en den man die er mee behept is, een „blagueur”. En mij doet dat blagueurs-kruis almaar denken aan een „Leger-des-Heils-boodschap” die ik een keer op een schutting zag. Daar stond: „Jezus’ bloed vloeide voor u!” En dat was daar neergeklad met reusachtige drukletters, geschilderd met bloedroode verf, zóó „dik-op,” dat dit bloedige rood er met droppels en stralen bij neerdroop! Men denkt dan maar: Het is goed bedoeld . . .

Overigens is in dit tafreel nog veel te waardeeren. Hier is inderdaad iets van aangrijpende grootschheid gegeven; een grootschheid, een religieuze grootschheid zelfs, die zich nergens verloochent, behalve dan in dat „grotèske” kruis.

Minder grootsch, maar niet minder expressief, en om zijn fijnen spot bizonder te waardeeren, presenteert zich vervolgens afbeelding XI, „Een oud paar in een jong park,” naar een aquarel of waterverfteekening van Anton Mauve.

Zie, als u nu eens gevraagd was: „Wat is Mauve voor ’n schilder?” Dan zoudt gij stellig en zeker hebben geantwoord: „De lieve-schaapjes-schilder. De schilder der idylle van de hei.” En het zou geen oogenblik bij u opkomen te onderstellen: dat die teere Mauve ook weleens met een geestig gezien „gevalletje” zou kunnen aankomen.

Toch hebt gij, in afbeelding XI, zoo’n gevalletje voor oogen. En



X. Emile Breton — Kersnacht.

emile breton  
1888.



XI. Anton Mauve — Een oud paar in een jong park.

dat de schilder met den teederen stijl ook hier die teederte handhaaft, dat geeft er een aparte bekooring aan.

Zagen we bij Breton het impressionisme door-ademd van een vromen geloofshuiver, zij het dan dat deze zich vertroebelt tot een pathos dat ons Hollanders onsympathiek is, — hier, bij Mauve, getuigt een stille, gevoelige stem van een ondernemenden ouderdom, die zich eens komt oriënteren in het domein van jeugd's lente-belofte.

Mooi of schoon, in den zin van aantrekkelijk of poëtisch, is hier niets.

Het is: oudjes-benieuwdheid, geflankeerd door arme tierigheid. De oude menschjes kruipen maar wat dichter tegen elkaar, met den blik op die bijna vijandige schraalte, genaamd: een jong park. Achter hen, in monotone degelijkheid, de beschermende aanwezigheid van de huisjes, waarin het beter is dan hier, in de „vrije” natuur. Vlak vóór hen, als een meesmuilend parodietje, een stakerig eenzaam boompje dat toch voor hen geen boom der belofte is. Want als die boom eenmaal zijn lommer spreidt, en als dat „park” eenmaal een park zal zijn, dan zijn deze oudjes, — dat beseffen zij wel, — allang begraven.

Zij staan daar als in een woestijn, en in hun bevreemd, en bijna verontwaardigd kijken leeft héél even de herinnering aan andere wandelingetjes met z'n beidjes, en aan andere parken wellicht. En wegdeinend als naar een vergleden verleden, vèr achter hen, wenkt daar dat nevelige beeld van een molen, als symbool van een bijna vergeten, gebluschte romantiek.

Romantiek? Een rietmat, ter beschutting van verborgen geheimzinnigheden tegen de bittere kou, — een rietmat, die zich met komische nadrukkelijkheid spiegelt in dat vijvertje rechts, dat is hier je romantiek!

„Wat moeten we nu in zóó'n park?” Dat is der oudjes open vraag, open en huiverig als dat park zelf. Ook de hemel is leeg, eentonig, grauw.

Dat alles is niet schoon, maar het is levend en waar; en het moet echte kunst heeten, om met zoo weinige, nonchalante penseelstreken een zoo treffende uitdrukking te verleenen aan dat levens-einde, dat daar zoo koddig-onwennig rondspeurt in dat levens-begin.

Dit is nieuw. Het is negentiend' eeuwsch van verfijnde waarneming en gevoels-uitdrukking. Maar tevens: negentiend' eeuwsch zijnde, is het al weer verouderd ook. De zeventiend' eeuw miste de fijne gevoeligheid, die zich weet in te leven in zoo'n zielig gevalletje. En wij, twintigst' eeuwers, kijken alweer dieper en breeder, dan in een „anecdotisch gevalletje” kan worden uitgedrukt.

Meer in Mauve's bekenden trant is afbeelding XII, „Ruiters in de sneeuw.” Wij zijn daar, met die ruiters, in een absoluut kaal stukje bosch, met zelfs geen vogeltje daarin om van de natuur te zingen. Maar Mauve is bij ons, en daarom fluisteren de kale tak-staketsels ons hun geheimen toe. De fluisterstemmen van het jonge hout. Betreffen zij een toekomst, van knoppende twijgen en ontluikend groen? Neen. Zij betreffen niet anders dan wat daar is: naakte jonge boompjes in zachte sneeuw. En Mauve schildert ze ons als innig te beleven teederheden van den winter.

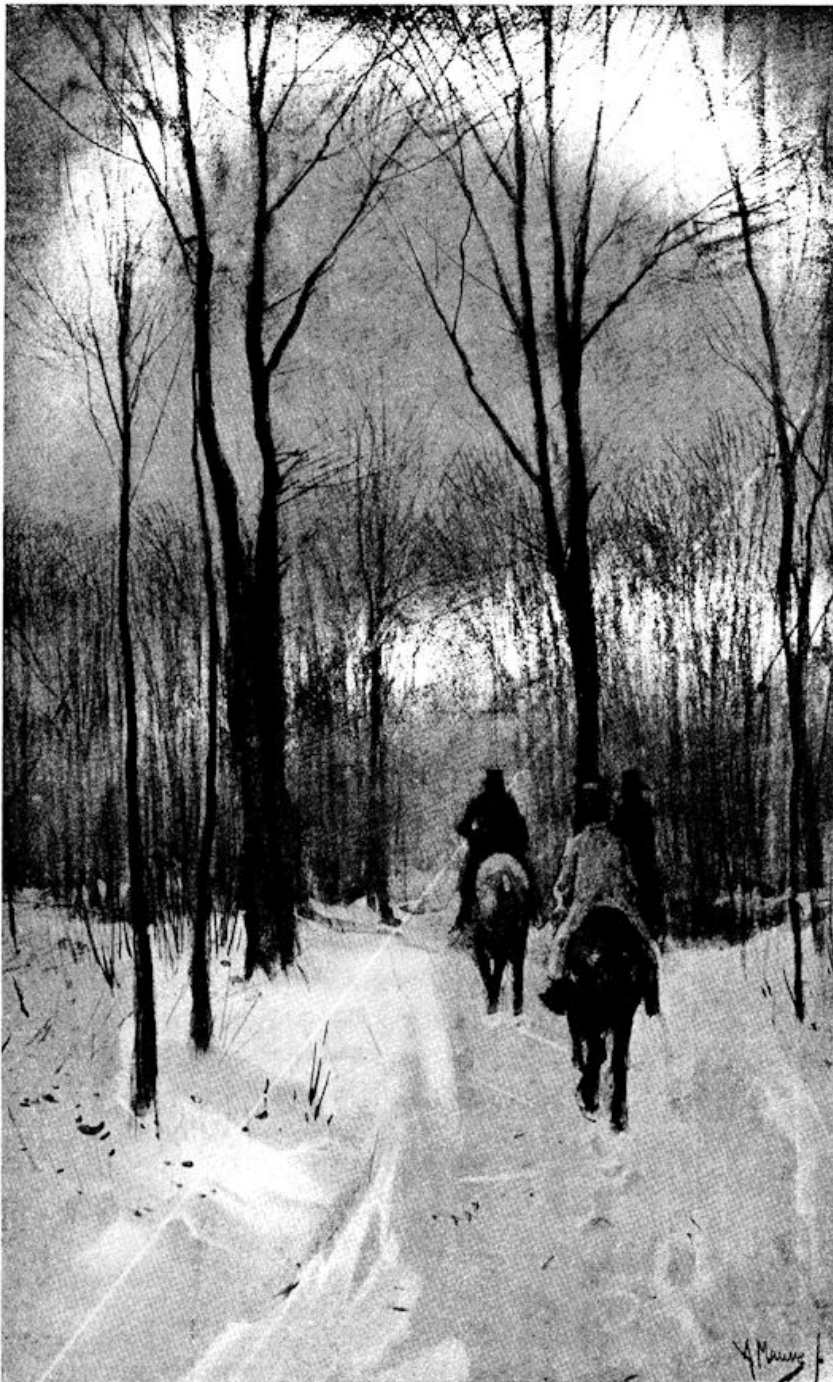
En hoe is die sneeuw gepenseeld! De schilder laat zich hierbij, door zijn impressionistische werkwijze, voortdurend op de vingers kijken. Gij ziet hem als het ware bezig, die vage en toch stellige vegen en toetsen gevoelig, nerveus te noteren. Gij kunt hem, zoudt ge zoo denken, zijn geheim nu afzien, maar toch ontsnapt het u. Hij heeft u de sneeuw op den weg en op den berm tot een zóó lieve vertrouwdheid gemaakt, dat uw gevoel niet wil toestaan dat het ontledend naspeuren die teederte schaadt.

Merk ook op hoezeer die ruiter-groep één van stijl, één van adem is met den zachten adem van het geheel. Gij vergeet daarvoor gaarne, hoe slecht die groep geteekend is; hoe onwaarschijnlijk die rijknecht op zijn paard zit, op zijn houten paard nog wel, dat alleen, qua teekening, iets levends erlangt door de tegenstelling met het nõg houderiger paard daarvóór.

En gij zit hier inmiddels, terwijl gij deze waarheid erkent; deze waarheid: dat de vorm der dingen bijzaak wordt, waar een kunstenaar ze aangrijpt als uitdrukkings-middelen zijner zeggingskracht, terwijl gij dit nu zoo helder inziet, zit gij daarmee tevens toe te stemmen dat de kunst een misvorming der werkelijkheid zeer goed verdraagt.

Ik erken, nopens deze zelfde aquarel, de mogelijkheid: die paarden





XII. Anton Mauve — Ruiters in de sneeuw.

en die ruiterfiguren juister van teekening te maken, zonder de waarde van het geheel te schaden. Maar gij zult me, dunkt me, toestemmen, dat een juister teekening: ten kòste der innigheid van dit geheel, daarmee veel te duur zou zijn gekocht.

Gij hebt trouwens, in dit verband, reeds een naam op de lippen: Breitner. Breitner, de schilder van het in afbeelding XIII gereproduceerde stadsgezicht, van alle Hollandsche impressionisten het meest bekend en het meest geliefd.

Zie, dit is nu het indertijd zoozeer befaamde, door leek en kenner, 'n slordige dertig jaar nog maar geleden, — zoo verontwaardigd bespote impressionisme van Breitner.

Gaat het u echter als mij, dan moet gij uw geboeide aandacht letterlijk uit deze sfeer van dichtertelijke vertrouwdheid losscheuren, — en dan moet gij er u vervolgens expresselijk toe zetten om nu eens echt nuchterweg na te speuren, waaraan men zich destijds toch wel zoo kan geërgerd hebben.

Komaan; dan ook maar meteen zoo schoolmeesterachtig mogelijk, begonnen met het eerste huis aan den linkerkant. Wat is daar nu, als je wil, op te zeggen? Nu, als we bijvoorbeeld die ramen bekijken, dan moeten we wel erkennen dat deze nog scheever zijn, dan bij zoo'n oud huisje mogelijk is. Vooral het linksche raam op de eerste verdieping, en daarvan de linksche kant, nietwaar? . . . . En we willen dan nog zwijgen van de manier waarop de raamroeden er in geschilderd zijn. In dat raam zie je die roeden namelijk niet eens. In het raam daarnaast, — ook niet. In het raam rechts boven zien we echter die raamroeden des te beter, maar daarmee hebben we den schilder dan ook leelijk in den hoek. Bedenk: we zijn nu schoolmeesters en we zijn op zoek naar echte fouten. Welnu: iedereen weet immers dat dat nooit zoo getimmerd wordt; de bovenste en onderste ruiten van zoo'n raam grooter dan de middelste.

In de ramen van het tweede huis zijn de roeden wel duidelijk, maar niet heel goed. Letten we echter op den steenen dam tusschen die ramen, zoowel „tweehoog” als „eenhoog”, dan valt daar nog meer op te zeggen.

Letten we vervolgens eens op het dakvenster van het vierde huis.



XIII. Breithner — Oud Amsterdam.

Dat is niet anders dan wat geflodder! En dan . . . de raamroeden daarbeneden! Enzoovoort, enzoovoort!

Ieder die daar schik in heeft, vindt gemakkelijk nog vele soortgelijke „grove fouten” in dit schilderij. Fouten zóó grof, dat wij ze aan een jongetje op een teekenschool heel ernstig zouden aanrekenen.

Laat toch echter geen mensch nu denken, dat Breitner dat allemaal niet beter kon. Integendeel, hij kon het zóó goed, dat hij achter z'n ezel kon gaan zitten en breed, gezwind, hartstochtelijk zoo'n schilderij ineenzetten, al zijn aandacht bij licht en kleur, en den vorm, dien hij dus als 't ware „enpassant” op den koop toe geeft, — dien vorm zóó beheerschend, dat hij ondanks „fout op fout” toch in den breedte zóó gaaf blijft, dat wij van al die toch inderdaad aanwezige fouten niets bemerken, — gegrepen en meegesleept als we zijn door de echte, sterke liefde die wij op het eerste gezicht voor dat grachtje voelen, een liefde echter, die niet aan ons hart ontspringt, maar die Breitner's liefde voor zoo'n armoedig oud grachtje is.

En als er nu eens iemand kwam, die dat schilderij van Breitner voor ons ging copieeren, daarbij alle „fouten” vermijgend, dus er van makend een foto-grafisch beeld met behoud van Breitners kleurenkeus, dan zouden wij de afwezigheid van die fouten voelen als een ernstig gemis, want die correctheid zou dan tusschen ons en Breitner's kunstenaars-wezen staan, — als een banale „correcte” muur.

Trouwens: als we „a” zegden door den vorm te gaan corrigeeren, dan moeten we ook „b” zeggen door elke afwijking van de kleur te corrigeeren. En ge kunt er van verzekerd zijn, dat we ook daarin afwijkingen genoeg zouden vinden.

Maar . . . als dan eindelijk alle afwijkingen waren weggewerkt, . . . wat hadden we dan? Toch zeker zoo iets als een kleurenfoto? Dat valt niet te ontkennen.

Evenwel, wie zich tot dat ideaal bekent, bemoeie zich nimmer met kunst, en allerminst met impressionistische kunst.

Deze of gene kan nu denken, mij op dit punt van antwoord te dienen, door eenvoudigweg een naam te noemen: Pieter de Hoogh, de beroemde zeventiend'eeuwer.

Maar hem moet ik zeggen: Zeker, Pieter de Hoogh schildert óók oude geveltjes, en hij schildert ze inderdaad zóó feilloos en vooral

zó tot in de kleinste kleinigheden uitgewerkt, dat hijzelf vermoedelijk gruwen zou voor zoo'n schilderij van Breitner. Evenwel, wat Breitner ons geeft: dat ongekunsteld warme, dat joviaal tegemoetkomende, dat mist Pieter de Hoogh. Pieter de Hoogh schept zoo'n oud geveltje om tot een hooge distinctie, waarbij we zacht ademen en op de teenen loopen; maar de ruige breede Breitner staat ons nader, en brèngt ons nader tot wat hem boeit.

Tenslotte kan een ieder die nog aarzelt of aan zichzelf twijfelt tegenover het impressionisme, zich op de proef stellen door één blik te slaan op afbeelding XIV, — *La maison du pendu* van Cézanne, den grooten Franschman.

Al wie nu zegt: „Neen, zóó'n schilderij vind ik toch niet mooi,” al wie zoo spreekt is on-modern en hoort thuis in een vroegere ontwikkelings-periode. Maak er u evenwel geen zorg over, als ge zoo zijt, want het is geen halszaak en ge kunt niettemin een goed en braaf mensch zijn.

Zulke kunst, intusschen, heet heroïsch; we zijn hier verplaatst in een heldensfeer. Dat wil niet zeggen dat die arme pendu — gehangene — bij zijn leven een held was, maar het wil zeggen dat Cézanne er een was toen hij dit schilderde; — en we denken daarbij aan Da Costa's vers: „Gevoel, verbeelding, heldenmoed.” We denken daarbij tevens aan het spraakgebruik in de vak-wereld, dat zoo'n schilderij „gedurfd” noemt.

„Wat is daar nu aan te durven, om wat olieverf op een doek te klodderen?”

Hem die dit onnoozelweg vraagt, zal ik thans te woord staan.

Gij hoeft nog minder te durven dan wat verf versmeren. Gij hoeft slechts iets te durven voelen of te durven denken. Gij hoeft slechts met uzelf te durven alleen-blijven bij dat gevoel, bij diè gedachte, zonder met verkrimpde ziel naar ontsnapping te hunkeren.

Adam, waar zijt gij! Kent gij dien roep?

Hier ben ik, Heer! Dat is het antwoord op dien roep, van Cézanne, dat hij dit schilderij geschilderd heeft.

Het is een biecht, een uitstorting; het is een naakte ziel.

Hier is niets van overleg of van voorbehoud. Hier is de weifel-



XIV. Césanne — La maison du pendu.

looze uiting van den door onweerhoudbaren innerlijken drang gedrevene.

Wij noemen dit: spontaan. Als de morgenwind. Als de kinderblik van een heel jong kind.

Waarom ik nu niets van die hutten zeg, en van die kale boomen en van het verschiet? Omdat het alles één geworden is.

Het huis van den gehangene, dat heet het natuurlijk maar zoo. Dat is een legendaire naam, die wel interessant klinkt, maar verder geen zin heeft. Het kon ook heeten: het huis van den hermiet, of het laatste huis, of zoo iets.

Zooals gezegd, dat is heusch bijzaak. Hoofdzaak is, dat de steenige aarde, en de daaruit voortgroeijende huizen en boomen, en de daarachter opdoemende verte met den hemel daarboven, alles te zamen den hartzang van den eenzame zingt. En het licht zingt mee.

Als gij nu nog eens terugbladert, naar vroegere meesters van voorbije eeuwen terug, en ge vergelijkt dan bijvoorbeeld Aert van der Neer, ja Ruysdael met dit werk: dan beseft gij dat gij toch deze stem, die zooveel meer de stem van onzen tijd is, boven die verleden stemmen verkiest.

En zooals, hier vóór ons, Cézanne's kunst is, zoo was de man.

Een eenzame, in wien de mélancholie een sterke, ruige natuurdeugd was.

Ze hebben hem dikwijls gedrongen, toch vooraan te komen staan, als pionier, door in te zenden op de tentoonstellingen. Maar dan zeide hij: „Och, wat zou dat geven? Zij kunnen niet schilderen en zij kunnen geen kunst waardeeren.” En hij bracht bijwijlen een flinken voorraad naar zijn zolder, als het hem op zijn atelier wat vol werd, van al dat werk.

Ook vergat hij weleens zijn werk, zomaar, in het veld, en dan kwam 'n paar dagen later de een of ander bij hem aankloppen met een schildersezal en met wat er van de rest nog gevonden was.

En toen Cézanne dood was, en zijn erfgenaam daar rondneusde in dat huis, toen wist die man niet beter te doen, dan van die bergen „volgeklodderde” doeken, die hij op zolder vond, een reuzevuur te stoken.

Jaja.

En och, wat heeft diezelfde man later 'n bosjes haar uit zijn hoofd gerukt, toen de eindelijk ontwaakte belangstelling om „Cézannes” begon te roepen, en toen hij dus besepte, hoe onschatbaar veel duizenden francs hem dat vuurtje per saldo gekost had.

Cézanne wordt, met dat al, „de vader van het impressionisme” genoemd. En hij is en passant de vader van eenige andere ismen ook.

We willen het er echter voor ditmaal bij laten, maar als we onzen wintertocht door de schilderkunst nu nog eens overzien, dan beseffen wij toch wel heel grondig: dat de schilders, terwijl zij oprechtelijk meenen dat zij de winter-gezichten schilderen die zij zien, — metterdaad schilderen het onuitsprekelijke dat in hen leeft, — dat zij schilderen de ziels-ervulling die zij wezenlijk zijn.

Wij hebben rondgedoold in een andere wereld dan die van wat huizen en boomen in de sneeuw. In een zooveel schoonere wereld? Ten deele. Schoon, dat hebben wij bij onzen dool ervaren, schoon is hier niet het juiste woord. Een ideale wereld? Dat klinkt reeds beter, mits wij dan met „ideaal” bedoelen: van de ziel; of liever nog: van het verlangen.

En wij hebben gezien, dat dit verlangen, — dat in diepsten zin het verlangen naar „het verloren paradijs” is, — dat dit verlangen, waar het zóó hevig de ziel doorvaart dat het scheppend fungeeren gaat, de wereld zoo als zij reilt en zeilt omschept tot een wereld die ons is als „een vaderhuis.”

Daarom heeft de kunstenaar, krachtens zijn volkomen overgave aan zijn verlangensnood of beeldingsdrang, een titel die hem tot evenknie van keizers en koningen stempelt. Hij heet: „Kunstenaar bij de gratie Gods.”

---