
HET PORTRET IN DE SCHILDERKUNST

DOOR

HERMAN HANA

Er was eens, in den ouden tijd, in het land van de oude Grieken, een jong meisje dat in het licht van de rijzende maan met haar verloofde toefde op een bankje bij haar huis. Zij waren beiden bedroefd, want het gold een afscheid, misschien voor langen tijd, ja misschien zelfs voor immer. De jonge man zou namelijk den volgenden morgen op reis gaan; — op een verren tocht die vol gevaren was.

En het meisje peinsde er over hoe eenzaam ze zijn zou, en hoe haren verloofde, behalve levensgevaar, ook liefdesgevaar kon dreigen op zijn reis. En zij zon op iets, waardoor de herinnering aan de dagen toen hij nog bij haar was, en ook haar geloof aan zijn trouw en de verwachting van zijn behouden terugkeer iets meer dan enkel ijle gedachte kon worden; — iets werkelijks, dat, mocht het zijn, hen ondanks de scheiding toch bijeenhield en aldus hem en haar tezamen, beveiligde; — hèm tegen zooveel dat zij vreesde, háár tegen de koude, leege eenzaamheid.

En toen zag zij, op den muur die naast hem was, zijn beeld. Het was een schaduw, die verglijden zou zooals dit afscheid vergeleed om alleen de herinnering achter te laten, tenzij ze tenminste deze schaduw mocht kunnen vasthouden.

Die schaduw was zwart op den witten muur. Zwart als het stukje houtskool bij haar voet, een stukje kool daar neergevallen bij het reinigen van een komfoor. En meteen wist zij toen wat zij doen moest. Ze zei: „Zit nu eens even heel stil.” En toen trok zij den omtrek van zijn schaduw met dat houtskool na.

Haar wensch was nu vervuld, want zij zou nu voortaan meer dan enkel een gedachte hebben om haar te troosten; zij zou bij hem kunnen zitten op dat bankje, en zij zou, daardoor, als door een magische macht, hem ook aan haar verknocht houden; — misschien zelfs hem tegen levensgevaar behoeden.



I. Oud-Egyptisch portret



II. Jan van Eyck — Portret van jonge vrouw

Gij glimlacht om dat kinderlijk bijgeloof, — maar gij moet met zulk lachen voorzichtig zijn, want iets van wat dat jonge meisje daar deed en dacht in dien overouden tijd, — wordt ook nog door òns gedaan en gedacht; — door u, door mij, en door ons allen, in onzen verlovingstijd.

Het is waar, in den regel teekenen we elkaar niet uit in die dagen; maar er komen toch wél, in den regel, portretten aan te pas. En bij zoo'n portret-schenking, hetzij alleen van het meisje, hetzij van weerskanten, kijken dikwijls de ouders, als zij er van hooren, nog ernstiger dan de jongelui.

En als dan een meisje tegen haar moeder zegt; „Och, hij vroeg het zoo aardig, en het is toch immers maar een stukje papier,” — wel, dan lacht gij niet als gij vervolgens die moeder hoort antwoorden: „Neen kind, met zoo'n portret geef je een jongen meer dan een stukje papier. Je geeft hem houvast op je. Hij kan er zich op beroepen als

je van gedachte verandert en het komt niet te pas dat de eerste de beste met jouw portret in z'n zak loopt."

En toch heeft dat meisje grooter gelijk dan zij zichzelf bekennen wil als zij, om zich te verdedigen, haar portret een simpel stukje papier noemt. Maar dat wij, — gij en ik, — niettemin, en zonder een zweem van een glimlach, die moeder gelijk geven, dat beteekent: dat er diep in ons nog iets leeft van dat oude bijgeloof, dat aan het bezit van iemands portret een magische macht over zijn persoon toeschreef.

Ik erken: er is van dat bijgeloof, in direkten of bewusten zin, maar weinig meer over; doch aan den anderen kant kon dat onschuldig gebruik van het geven of ruilen van portretten door ons niet zoo ernstig worden beschouwd, als er van dat bijgeloof heelemaal niets meer over was. Trouwens: de jongelui zelf gelooven er nog altijd tamelijk veel van. Herinner het u maar.

En herinner u tevens, hoe we indertijd, toen de „ex-keizer” nog Keizer was, zoo nu en dan in onze krant lazen dat de een of ander was gevangen gezet wegens Majesteitsschennis, omdat hij in een stations-wachtkamer of soortgelijk lokaal: een daar hangend portret van den Keizer met het gezicht tegen den muur had gekeerd.

Die Keizer voelde zich dus benadeeld, en met name geschonden in zijne Majesteit, door een ongewenschte behandeling van een stuk papier, ver van hem vandaan.

Zoo zijn er, ook, veel oude menschen die weigeren zich te laten portretteeren omdat zij gelooven dat zij dan spoedig zullen sterven, — alsof er iets van henzelf, iets van hun levenskracht af zou moeten voor dat portret, zoodat zij dan voor zichzelf te weinig zouden overhouden.

Ook, daartegenover, leeft er nog een rest van het geloof dat men, door een portret, invloed kan uitoefenen op den bezitter of op den beschouwer.

Want dat zenuwachtige menschen, en kinderen, niet alleen in een kamer durven zijn waar een portret hangt dat den beschouwer aanziet met een blik die hem volgt, waar hij ook gaat of staat, weet iedereen.



III. Hans Memling
Portret Marten van Nieuwenhoven

Kort en goed, — gij beseft nu wel dat er in en om de portretkunst nog altijd iets geheimzinnigs, iets tooverachtigs leeft; iets dat wij elk oogenblik, zonder eenige moeite zelfs, kunnen wegredeneeren, maar dat ook elk oogenblik waarop we het niet wegredeneeren, weer aanwezig blijkt

Het is iets dat, evenals trouwens de portretkunst zelve, ten nauwste samenhangt met de menschelijke persoonlijkheid, en met de persoonlijke bewustheid.

Uit dit laatste zou dan moeten volgen, zoo dunkt u, dat overal in de geschiedenis, waar de menschelijke persoonlijkheid in

eere is, ook de portretkunst moet bloeien, en omgekeerd. Welnu, dit is ook zoo.

Het priesterlijk geregeerde oud-Egypte, en ook de priesterlijk of kerkelijk ge-oriënteerde middeneeuwen geven aan den mensch als persoon of individu te weinig speelruimte om het te laten komen tot een portretkunst welke dien naam verdient, — behalve dan op het laatst, als de geest die het tijdperk beheerscht, verandert.

Gij behoeft het Egyptisch portret van afbeelding I niet lang te beschouwen om in te zien dat hierbij van een „portret” slechts ternauwernood kan gesproken worden. Wat wij bij eersten oogopslag onderscheiden in dezen scheef-geteekenden kop, dat is ook almeteen alles wat er in te onderscheiden valt. Er is iets ranks, en iets lief-talligs ook wel, in het geheel: de fijne, gevoelig gevormde schouder, de sierlijke en toch sterke, iets naar voren neigende hals, de fiere,

maar innemende houding van het hoofd. De gelaatstreken: wenkbrauwen, neus en mond zijn rijk krachtig en edel tevens, al is dan de kin wat zwak. De oogen mogen zielvol genoemd worden, al kan men hier toch niet van een bezielenden blik spreken. De neus is fijn en de mond met groote gevoeligheid gemodelleerd. Maar toch blijft dit portret, bij al zijn stelligheid, te vaag. Het is alles van een te algemeene, recept-achtige opvatting. Het is alsof de schilder zegt: men schildere: wenkbrauwbogen, boven-oogleden, onder-oogleden, neus en lippen, om een portret te maken. Het is een portret als een optelsom, of als een inventaris. Dat die inventaris uit liefelijke, althans aantrekkelijke onderdeelen bestaat, en dat de schilder ons dit weet te kennen te geven, het zegt ons veel aangaande model en schilder beiden, maar het zegt ons niet genoeg. Het zegt ons nog maar juist genoeg, om ons hart naar dien verren tijd te trekken en onze naar een vollediger beeld verlangende belangstelling onbevredigd te laten.

Vergelijken wij met dat Egyptisch portret, het „Portret van een jonge vrouw”, — van afbeelding II, — door Jan van Eyck, die tijdens het einde der Middeneeuwen, omstreeks 1400 leefde, dan constateeren wij een groot verschil. Hier is niets in den vage gelaten. Wel heeft deze voorstelling nog iets plats, iets weinig ruimtelijks, alsof wij met een relief te doen hebben, dat dan in fijn hout of ivoor kon gesneden zijn. Ook is dit portret, hoewel geschilderd, eerder een gepenseelde teekening te noemen. Maar het is met dat al een zeer complete, zeer gevoelige, uiterst conscientieuze teekening, die ons, in sterke tegenstelling met het ranke, bevallige Egyptische meisje, een plompe Vlaamsche of Hollandsche vrouw vertoont. Wenkbrauwen heeft ze niet, de blik is dom, de neus is een manneneus en de slappe mond is scheef. De handen echter zijn fijn en vrouwelijk, en de schilder heeft, door zijn liefdevolle toewijding, dit opzichzelf vermoedelijk onbelangwekkend vrouwtje met een zachte, stille vroomheid overtoogen; een on-aardsche gemoedshouding die, daar gelaten of zij eigen was aan dit plompe vrouwtje, bij uitstek den grooten Meester Jan van Eyck tipeert.



IV. Jacob Martenz — Musicerende jonge vrouw

Wij staan hier, tegenover deze nauwelijks ontloken portretkunst, almeteen voor het wonder dat de liefdevolle vormverzorging, de meesterlijke teekening, en de rustige wezens-innigheid die Van Eyck's werken eigen is, nooit wordt overtroffen. Deze kunst leeft, zoals een bloem leeft, die opengaat. Wat haar schoonheid nog mist aan stralende kracht, dat vergoedt zij aan prille ongereptheid.

Gij moet me maar toestaan dat ik u over dit kleine plaatje uitvoerig bezighoud, want het is misschien de meest boeiende tijd van de schilderkunst, waarmee we nu in contact zijn.

Nog maar heel kort tevoren, namelijk, houdt zich de schilderkunst nagenoeg uitsluitend aan het gewijde of Hemelsch onderwerp. En ook Jan van Eyck heeft nog uitgeblonken in het schilderen van altaarstukken en heilige figuren.

Maar de tijd kentert; drie geslachten na Van Eyck's leven trad de Reformatie in, de Reformatie, die als punt I van haar program de gewetensvrijheid had.

Dat dringen naar gewetensvrijheid nu, wat beteekent dat? Het beteekent: dat de eigen persoonlijkheid haar bestaansrecht en haar eigen aansprakelijkheid opeischt.

Welnu: daar is aan vast: belangstelling voor de persoonlijke verschijning, en die belangstelling vindt ook uitteraard haar weerspiegeling in de kunst. En zoo wendt dan reeds Meester Van Eyck, door dienzelfden drang bezielde en door den opdrachtgever geleid, zijn aan het Hemelsche gewende en van het Hemelsche vervulde aandacht naar de gestalten en de aangezichten zijner aardsche medemenschen, met het resultaat: dat de portretten die hij schildert, nog een glimp van dat Hemelsche erlangen, dat nu eenmaal de ziele sfeer van den Meester is.

En nu, apropos van dien geheimzinnigen band, die den geportretteerde min of meer aan zijn portret zou binden? Wel, gij zult dien band aan dit voorbeeld moeten erkennen, als gij u indenkt, hoe dit plumpe vrouwtje, dat ik, — gezien dien mond en dien neus, — van loslippigheid en zelfs van, bijwijlen, rare praat heb te verdenken, — hoe dit vrouwtje, met dat geestelijk ideaal van haarzelf elken dag



V. Jac. Corn. van Oostanen — Aug. van Teylingen

voor oogen, daarvan de verheffende macht heeft moeten ervaren.

Daar komt nog bij: zooals Van Eyck zijn aandacht keerde, zoo keerde zich ook de hare; want ook zij was er aan gewend, dat een schilderij iets Hemelsch verbeeldde en zoo zou het haar eerder inspanning gekost hebben om een schilderij als iets aardsch of gewoons te beschouwen, dan dat het voor haar een inspanning was om zichzelf, geschilderd, in dat Hemelsch licht te zien.

Wij krijgen dan ook den indruk, bij het genieten der edele portretkunst van dien boeienden tijd, dat het bestellen evenzeer als het schilderen van zoo'n portret een daad van vroomheid was. Veel mannen zijn erbij, die, — hoewel men ze ook nog wel op iets anders mag aanzien — toch geschilderd zijn in devote houding, met gevouwen of tegen elkander gelegde handen, zooals de jonge man in afbeelding III, met zijn verzonken, schouwenden, bovenaardschen blik.

De kerk bracht, tot dan, de „leering”, — de kunst bracht, in die kerk, het voor-„beeld”. En gij weet: „Leeringen wekken, — voorbeelden trekken”. En waar zoo'n voor-beeld het eigen beeld is, daar is dan tevens een steunende, sterkende binding tusschen den geportretteerde en zijn portret.

Het portret van Marten van Nieuwenhoven, in afbeelding III, geschilderd door den grooten Meester Hans Memlinc in den jare 1487, is dus eveneens een treffend voorbeeld van vrome portretkunst.

We zijn hiermee alweer 'n zestig jaar verder, en de inmiddels tot ontwikkeling gekomen boekdrukkunst heeft den geportretteerde, — een welgesteld en ontwikkeld man, die een tiental jaren later Burgemeester van Brugge werd, — het bezit van een bijbel mogelijk gemaakt.

De musicerende jonge vrouw, door Jacob Martenz, in afbeelding IV, is ongeveer uit denzelfden tijd. In gratie van houding en lichaamsbouw staat deze jonge vrouw heel wat dichterbij het „Egyptisch meisje”, dan de jonge vrouw door Van Eyck. Ook geeft dit portret ons een veel sterker werkelijkheids-indruk; de schildering van de



VI. Jac. Corn. van Oostanen — Judoca van Egmont van der Nieuburgh

zeer rijke kleedij, en vooral van den ruimen plooienvall der zijden mouwen is trouwens, als werkelijkheids-nabootsing, niet te overtreffen.

Maar beschouwen we de handen, het naakt van het décolleté en vooral ook het kopje, dan doet ons dat alles eerder aan een ivoren of ook porceleinen beeldje denken dan aan een jonge vrouw van vleesch en bloed. Met het ivoren beeldje deelt het de gevoelige lijn en de gepolijste vorm-verfijning, — ik wijs u op de vingers aan den rechterkant van het beeld, — en ook het kopje, dat als porceleinen vrouwekopje inderdaad voortreffelijk zou mogen heeten, is ten uiterste verfijnd.

Maar als we dan opmerken hoe die wenkbrauwen daar als een paar weliswaar gevoelige penseelstreken, maar juist daardoor desteminder als menschelijke wenkbrauwen neergeschreven staan, en hoe de scheiding van het haar zelfs hinderlijk onnatuurlijk aandoet, dan gevoelen we dat deze Meester, in zijn genre, een soort van volmaaktheid in coquette, popperige sierlijkheid bereikt heeft; een soort van volmaaktheid die echter tevens, ondanks de losheid van de pose, de verstarring nabij komt. Gij kunt, bovendien, den indruk hebben dat het kopje als het ware afzonderlijk gemodelleerd en daarna op den hals gelijmd is. Deze bijkomstigheid komt echter niet ten laste van Jakob Martens. Het is de starre hoofdtooi en met name de eng aangesnoerde keelband van het strakke mutsje die dit effect veroorzaakt.

En als wij ons afvragen, welke invloed er van dit, haar portret, naar die jonge vrouw moet zijn uitgegaan, dan komen wij tot de onderstelling dat zij, door dat beeld, tot een soort van vereering van haar aardsche verschijning werd opgewekt. „Beeldendienst.”

Vergelijkt gij met dit portret de beide statige, stroeve figuren van de afbeeldingen V en VI, — geschilderd in 1511, dat is al zoowat een eeuw na Van Eyck, door den Meester Jacob van Oostsanen, dan ontwaart gij ook hier, naast de zeer te waardeeren stof-nabootsing der kleedij, — bijvoorbeeld in de doorschijnende plooiën van de muts der vrouw, — toch in deze gelaatstrekken ook weer iets van dat beeld-achtige dat, in een drang naar zuivere vorm-nabootsing, aan het leven voorbijstreeft.



VII. P. Rubens — Carmelieter monnik c.a. 1610

En dat die drang naar vorm-verstelliging den schilder tot een overdrijving verleidt die aan het leven afbreuk doet, dat ziet gij bij voorbeeld aan de hand die het rolletje vasthoudt. Gij moet dat eens probeeren, zoo'n teer en kreukbaar voorwerp met zulke houderig stijve vingers vast te houden. Gij zult het niet kunnen. Eenzelfde bezwaar heb ik tegen den hals der vrouw, die door den schilder „ge-idealiseerd” is tot de gladde gaafheid van een albasten zuil.

Summa summarum: Wij staan hier tegenover een eerbiedwekkend meesterschap over den vorm, meesterschap dat toch, om zoo te zeggen, in zichzelf begint vast te loopen en een verfrissing behoeft die als een bevrijdende vernieuwing zal werken.

Men trachtte, in die jaren, door een strenge „vormelijkheid” de geestelijk hooge houding te bewaren, die echter niet langer strookte met de verheimelijkte innerlijke gezindheid, welke zich meer en meer op „de aarde en hare volheid” richtte.

Welnu, omsteeks het jaar 1600 sloeg in de noordelijke landen de evenaar door naar den aardschen of wereldschen kant. Het menschelijk hart koos partij voor de menschelijke vrijheid, en de tweede kentering, die thans intrad, kenmerkte zich doordat de blik, reeds tijdens de eerste kentering van den Hemel weg, naar de aarde en naar den mensch gericht, opnieuw naar Hemelsche geneugten speurt, . . . doch ditmaal zonder zich omhoog te heffen.

Deze tijd heeft den heel leelijken naam van Hoog-Renaissance, een naam dien ik kan trachten te vertalen door: volle wedergeboorte of: wedergeboorte-feest.

Hoe dat zij: die naam van wedergeboorte is in zooverre goed gekozen, dat zij inderdaad een uitbundige bejubeling der vrije persoonlijkheid betreft, maar zij betreft daardoor tevens, en wel nadrukkelijk, een wedergeboorte naar het wereldsche en naar den vleeze. Het is het wereldsche en het vleeschelijke dat nu nagejaagd gaat worden. Sommigen werpen het masker der vroomheid en het harnas der strenge vormelijkheden weg, bij anderen komen deze zoo los te zitten dat zij de bewegings-vrijheid niet belemmeren.



VIII. Louis le Nain — Twee meisjes

En het is in het zuiden, dat ten dezen vooraangaat, vooral de géniale Schilder Rubens die zijn schilderijen tot ware zwelgfeestijnen maakt van vleesch en kleur. Men roept om Natuur!, Natuur!, en Rubens belichaamt dien roep in zijn schilderijen van naakten harts-tocht en lokkende lichaamsweelde.

De heidensche zoowel als de Christelijke mythen en geschied-verhalen strekken hem gelijkelijk tot houvasten voor zijn overweldigend wulpsche fantasie.

Zelfs de penseelvoering erlangt haar deel en doel aan die losheid en smeugheid die van nu aan de levenshouding kenmerkt. De levenshouding van de losse en los-böllige schildersbent onzer wijd en zijd vermaarde Gouden Eeuw! Maar gij zoudt zéér eenzijdig kijken als gij daar alleen de schilders, of ook alleen de kunstenaars op zoudt aanzien.

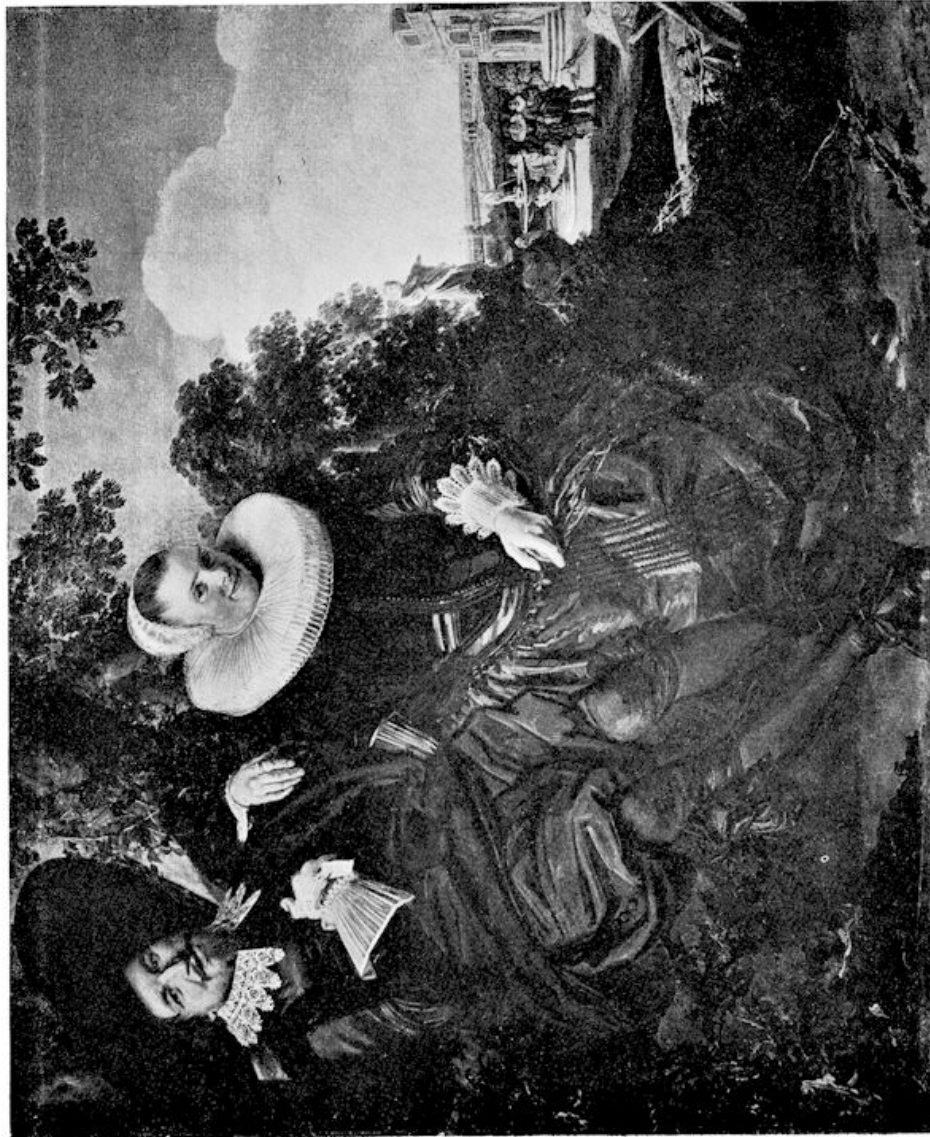
Als ik u nu echter als voorbeeld van Rubens' portretkunst, met dezen monnik van afbeelding VII aankom, dan kunt gij een oogenblik denken dat van die kenmerkende levens-verandering toch hierin niets blijkt.

Maar als gij dezen monnik, die toch tot levenstaak het „biddend opzien” heeft, eens even vergelijkt met de inderdaad vrome figuur van afbeelding III, dan ziet gij toch zelf wel, dat zich de vroomheid bij den monnik, althans bij zijn portret, beperkt tot het vroom handgebaar; het hoofd wendt hij terzijde, en den blik, die daardoor iets van den blik eener coquette krijgt, — dien blik wendt hij nog verder.

Als gij de handen en de pij bedekt, dan houdt gij over: een kloeken, wereld-wijzen kop met een zinnelijken neus en mond. Om te ontwaren dat gij met eenen „man Gods” te doen hebt, hebt gij noodig er die handen en die pij bij te zien.

Beschouwen we nu vervolgens de schildering, dan zien we ook deze even onverholen van zichzelf getuigen als deze kop dat doet.

Vooreerst dan, is de verf er hier opgebracht door een man die er niet bang voor is. En dat waren zijn voorgangers, en met name de schilders van de voorafgaande voorbeelden, wèl. De blijkbaar door hen gehuldigde leer, dat men schilderen moet met zoo weinig mogelijk



IX. Frans Hals — De Schilder met zijn Vrouw

verf, en dat er van het feit dat een schilderij geschilderd is, — met verf en penseelen geschilderd is, — zoo weinig mogelijk blijken mag, — die leer heeft Rubens losgelaten. Hij lacht er om. Gij kunt de penseelstreek overal, en in het bijzonder om den mond heen, maar ook in het haar, en nog sterker in het kraag- of kappedeelte voor de keel, duidelijk herkennen. En wie nu denken mocht, dat daardoor de levendheid van het portret geschaad zou kunnen worden, die kan zich bekeeren aan de, naast dézen kop, bleek en schimmig aandoende afbeeldingen van zijn voorgangers.

Ook valt er, in den schildertrant, nog een andere hoogst waardeerbare karaktertrek op te merken. Gij kunt dien, om te beginnen, het duidelijkst waarnemen aan de begrenzing of contour van het voorhoofd tegen den achtergrond. Gij ziet daar duidelijk een soort van verdubbeling, en daardoor vervaging, van de afscheidingslijn of begrenzing. Van dezen houvast uit, met uw aandacht langs de verdere contour omlaagglijdend, bemerkt gij dat deze begrenzing, hoewel nergens meer verdubbeld, toch overal een zekere vaagheid, een zekere zachtheid behoudt, — ook verder omlaag langs den pij-kraag, en als gij nu vervolgens de omtrekken der handen bekijkt, . . . kortom, wáár gij het ook zoeken wilt, nergens zult gij die gepolijst ivoren hardheid ontwaren van het décolleté van afbeelding IV, maar overal, vooral naar de omtrekken van het beeld, vloeiend verloopende rondingen die het ruimtelijke, en daarmee het levende van de voorstelling steunen.

In nog sterker mate treft u de karakteristiek van den lossen, eerlijken, naar 't impressionisme tenderenden schildertrant der zeventiend'eeuwers, in afbeelding VIII, — een paar volks- of althans burgerkinderen, geschilderd door Rubens' Franschen tijdgenoot: Louis le Nain.

Bekijk, bij het staande meisje, dien kraag, mouw en afhangenden onderarm aan den lichtkant eens, en betrap er u nu eens op dat gij, al kijkende naar die luchtig-habiele penseeltoetsen, in gedachte aan 't meeschilderen zijt. Vergelijk de behandeling van de kleeding, bij



X. Rembrandt — De Staalmeesters

voorbeeld, met de behandeling der kleding van de statige vrouw van afbeelding VI, en ook de manier waarop hier, zoowel als daar, de gelaatstrekken en „het vleesch” behandeld zijn. Ik erken: er is bij VIII, naast VII, eensdeels iets van een verlies aan volledigheid te constateeren. Trouwens, le Nain is geen Rubens. Maar is er hier minder léven dan bij — bij voorbeeld, VI?

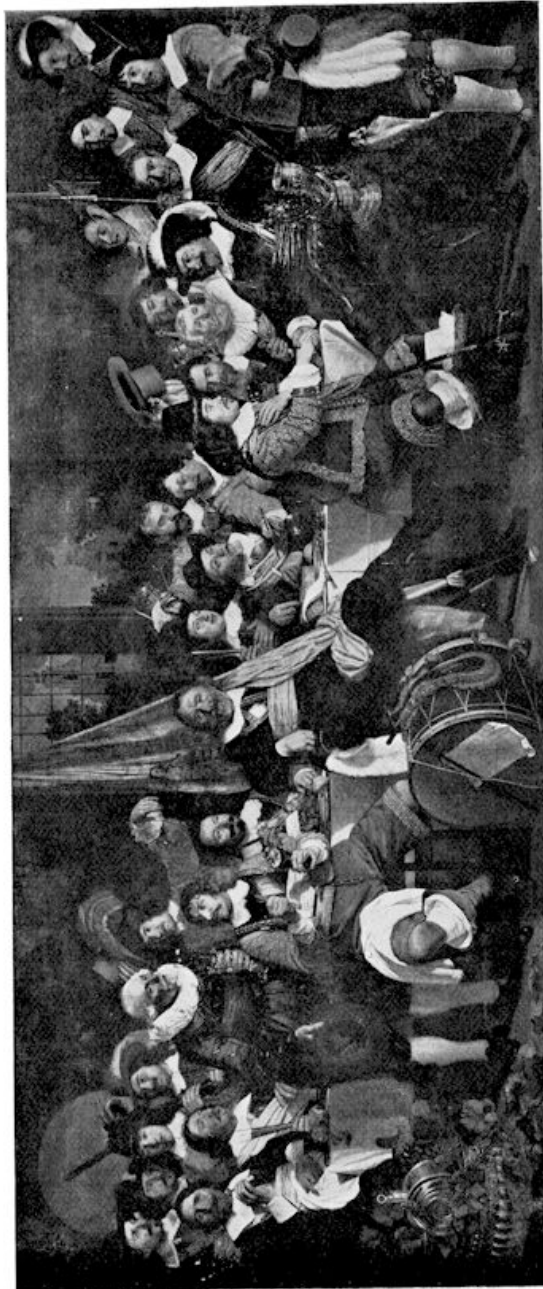
Frans Hals, — tijdgenoot, eveneens, van Rubens, — Frans Hals met z'n jonge vrouw hebben we, in afbeelding IX, op z'n Zondags. Ik bedoel niet alleen hun feestelijk ponteficaal, maar ook, in dit uiterst uitvoerig bewerkt schilderij, zijn schildertrant, die heel wat robuuster is op andere werken. Toch is de houding los en ongedwongen, en, zoowaar, een glimlach op beider gelaat. Daar is hij een Meester in, zo goed als hij een Meester is in het, met juist de enkele penseelstreken die noodig zijn, illusie wekken van de stof — van het grof gewaad tot de teerste zijde of fijnste kant. Maar hij is hier, in dit jeugdwerk, zooals gezegd uitvoeriger dan we van hem gewend zijn.

Intusschen: in feestkleedij op een berm te gaan zitten, en dat niet alleen, maar zoo, in strijd met alle gebruik op een schilderij te verschijnen, daar had je vóór 1600 niet aan hoeven denken. En dan die lach, waarvan Hals het geheim heeft in alle gradaties van oolijken blik tot luiden schater toe. En altijd, in klinkklaar naspeurbare schildering, zonder een zweem van geforceerdheid of onnatuur. Tintelend van leven en van levensvreugde.

Frans Hals is daarin door niemand ooit ge-evenaard en . . . zelfs door de fotografie niet overtroffen.

Ja, als gij, in de portretkunst, een tegenstelling waardeeren wilt, dan kunt gij genieten van de tegenstelling: Van Eyck, — Frans Hals. De tegenstelling, bij beiden even natuurlijk en even spontaan en oprecht: van aan de aarde ontogen vroomheid en van gezond en argeloos plezier.

Afbeelding X, vervolgens, — „de Staalmeesters” van den grooten Rembrandt, — kunt gij met niet genoeg eerbied beschouwen. Een



XI. B. v. d. Helst — Schuttersmaaltijd

eerbied, die u noch door die struische koppen, noch door den struischen, eenvoudigen kerel die Rembrandt zelve was, wordt afgevergd; — maar uw eerbied kan niet groot genoeg zijn voor dat volmaakte kunstenaarschap dat Rembrandt's uitverkoren deel was. Zooals Frans Hals het vluchtig vlindervleugel-teer geheim van den lach in zijn monumentale kunst gevangen hield, zoo is Rembrandt de ongevenaarde Meester van dat nog zooveel teerder geheim: Het Licht.

Wij kunnen het, zonder de minste profanatie, in absoluut gewone woorden zeggen: de licht- en donker-verdeeling zóó af te wegen of te kiezen, dat de belangrijkste deelen van de compositie het sterkste spreken en de rest af te toonen naar de mate van haar bijkomstigheid, . . . en vervolgens dit alles zóó te schilderen, dat het licht zelf als het ware zichtbaar wordt als een lichtende sfeer die van de personen of van de voorwerpen schijnt uit te stralen.

Gij kunt dit hier, aan die koppen — vooral de middenste — met hun simpele kragen, aan het boek en aan de handen zien.

Wat voorts deze portretkoppen zelve betreft: het zijn meesterwerken van dóórdringende karakter-interpretatie of psychologie.

En let gij nu vervolgens op den schildertrant, dan zult gij nog door iets anders getroffen worden.

Het meest verzorgd zijn, zooals ge ziet, de hoofdzaken: de koppen met de kragen, — ook de hoeden, — en de handen en het boek. In lossen, breeder, en ook vager trant is het zware tafeltapijt, de stoel, en de lambriseering met schoorsteen-betimmering geschilderd. En als gij die rationeele behandelingswijze, die op een verfijnde manier met de werking van ons natuurlijk gezichtsvermogen of nog liever: aandachtsvermogen strookt, — als gij die behandelingswijze vergelijkt met de vermoeiende, de aandacht van de wijs brengende behandelingswijze, door Memlinc toegepast blijkens afbeelding III, waar de van licht en donker wemelende achtergrond en trouwens de gansche omgeving van den geportretteerde tot in het alleruiterste verzorgd is, dan moeten wij aan Rembrandt verreweg den voorrang toekennen in dit opzicht van rust-ademende natuurlijkheid.

Ten slotte, waar ik misschien mee had moeten beginnen, tipeert



XII. Barth. van der Helst — Portret van een predikant

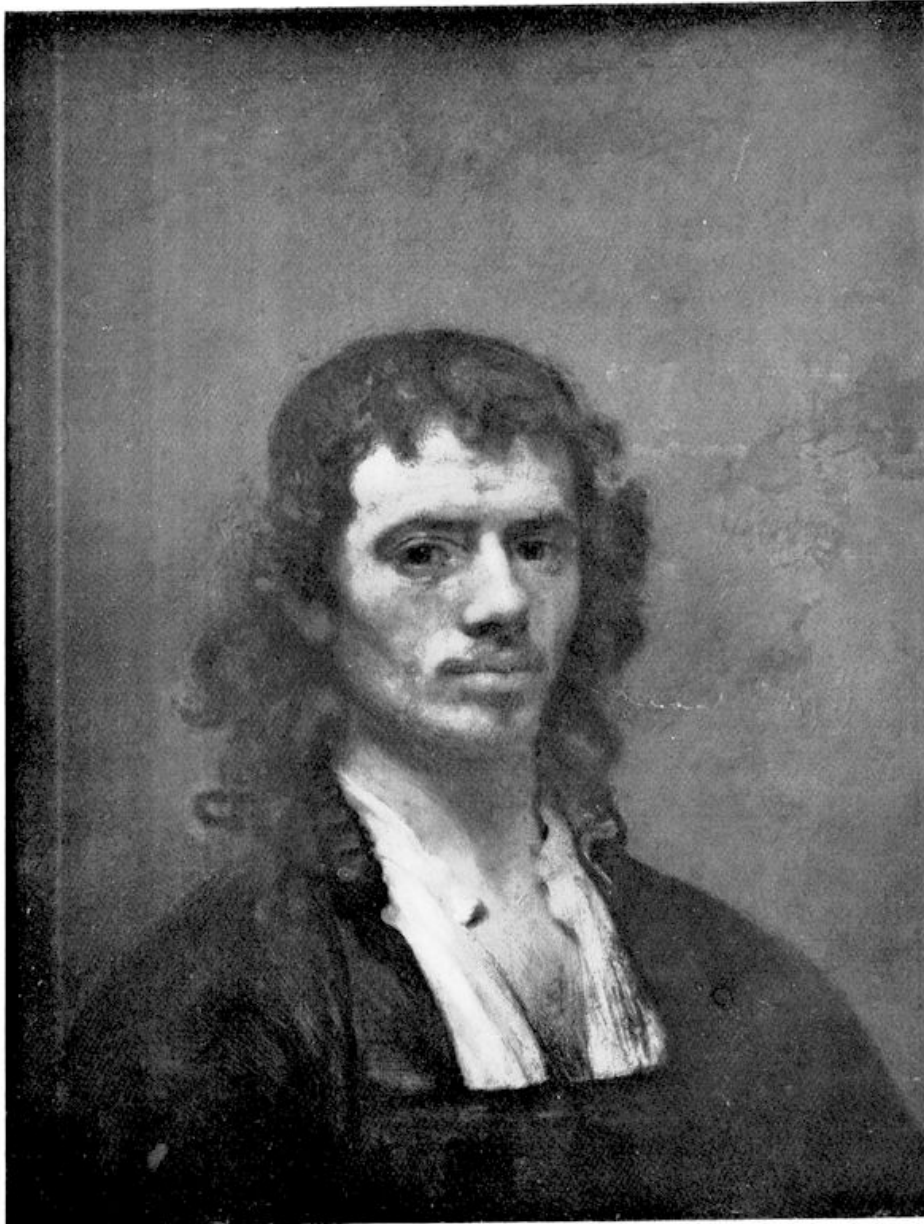
het den tijd, dat zulke portret-groepen als de staalmeesters, in de kunst verschijnen. Het verschijnen van deze portret-groepen symboliseert het maatschappelijk saamhorigheids-besef, — een onderlinge toenadering die wij in de portretkunst van de voorafgaande eeuw ten eenenmale missen, en die de vrije samenwerking beeldt van vrije mannen; de gelukkigste vorm van een ongedwongen en vooral on-vórmelijk individualisme.

Rembrandt's tijdgenoot en, maatschappelijk, veel succesvoller concurrent: Bartholomeus van der Helst, gaat, — met zijn recordgetal van vijf en twintig levensgrootte figuren op zijn beroemden „Schutters-maaltijd”, afbeelding XI, — nog een stap verder dan Rembrandt zelfs in zijn Nachtwacht deed.

Als we bij het zien van deze warrelige licht- en donker- verdeeling aan Rembrandt denken, dan blijft er, in dat opzicht, van Van der Helst niet veel over, — maar als we probeeren na te gaan wat er aan vast is om de vijf en twintig figuren van zoo'n kakelbonte bent zoo ongedwongen tot een feestelijke groep van stuk voor stuk goed gelijkende portretten bijeen te schikken, dan kunnen wij aan Van der Helst onze bewondering niet onthouden.

Geloof vrij, dat dit gansche arrangement, of, met 'n tooneelwoord: deze regie, de regie van Van der Helst is! Dat Van der Helst zich heeft ingeleefd in de gansche situatie, en dat hij het is die, door de macht van zijn scheppende schilders-fantasie, deze schilderachtige groepeerings-geformeerd heeft. Het is waar: Rembrandt, en ook Frans Hals, deden zoiets nóg schilderachtiger, en toch ook rustiger, grootscher. Maar zooals Van der Helst hier geslaagd is, kan misschien alleen een heel knap filmregisseur het . . . hem ná-doen.

Intusschen, omdat op deze kleine reproductie van de eigenlijke portretkunst van Van der Helst maar weinig te zien komt, geef ik u hierbij, — in afbeelding XII, een afzonderlijk portret van zijne hand. Het is het „portret van een predikant”, levendig en kloek van expressie; en we hebben hierbij gelegenheid om zijn groote knapheid en onverdroten toewijding te erkennen.



XIII. Carel Fabricius — Zelfportret

Tevens echter, — kunt gij hieraan nu eens op uw gemak constateeren waar het hem in zit dat, ondanks die door zijn oppervlakkige cliëntèle boven Rembrandt geschatte bekwaamheden, — toch Van der Helst bij de kenners hoogstens een tweede-rangsmeeester heet.

Vooreerst heeft hij weer, ondanks Rembrandt's geniale voorbeeld, elken centimeter van dit beeld met eenzelfde nadrukkelijkheid gepenseeld. Weliswaar knap gepenseeld, — dien bijbel bijvoorbeeld, en dien kraag, en dien als 't ware haartje voor haartje geschilderden baard, — maar hij heeft niet dat leven bereikt, dat, in de koppen der „Staalmeesters" bijvoorbeeld, trilt in elken vezel van zoo'n stoeren kop.

Vergelijk ook die hand, die op de stoel-leuning rust, met de handen der „Staalmeesters". Dan ziet gij immers wel, dat deze hand geschilderd is volgens een recept, volgens een weloverlegde manier, en niet spontaan, niet per levende, ge-inspireerde schilders-vizie? Wij zouden in onze dagen, zoo'n hand „academisch" noemen; en we zouden daarvoor óók kunnen zeggen: schoolsch; teekenmeesterachtig. De zelfgenoegzaam-vakmatige manier, bijvoorbeeld, waarop daar die glansen of glimlichten op die vingers en op den duimtop gezet zijn, — die manier is knap, maar saai.

En als gij dan hierna plompverloren, — in afbeelding XIII, — dat onvolprezen zelfportret van Rembrandt's leerling Carel Fabricius voor u ziet, dan zegt gij: „Van der Helst moge dan een knap regisseur zijn, en zelfs, wat de oppervlakkige gelijkenis aangaat, een knap portrettist, maar vergeleken met zóó'n concurrent, — zoo'n räs-schilder, is Van der Helst toch eigenlijk slechts 'n verver".

Nu, dat is dan precies wat ook ik in dit verband had willen zeggen, want ik voel dat ik hier voor mij heb een van de sterkste getuigenissen van het levensgeheim der kunst.

Het is nimmer de taak van den portrettist letterlijk na te maken wat hij ziet. Dit kan nu eenmaal niet, want wat hij ziet is een levend mensch en het namaaksel daarvan is uitteraard iets doods.



XIV. Ferd. Bol — Jongensportret

Wat echter de groote kunstenaar doet, en wat Fabricius hier gedaan heeft, zooals zelfs nog blijkt uit deze verzwakte en kleurlooze afbeelding van zijn meesterlijk zelfportret, dat is: dat hij zijn verven zóó op het doek heeft aangebracht, dat daar ontstaan is een schilderij dat leeft in vorm en kleur, zooals een mensch leeft in vleesch en bloed.

Dat een mensch zich beweegt, ziet, spreekt enzoovoort, en zoo'n schilderij niet, dat maakt niet zooveel verschil als gij denkt, want met alle dingen die een mensch doet en doen kan, getuigt hij eenvoudigweg van zijn bestaan, zijn leven en zijn karakter.

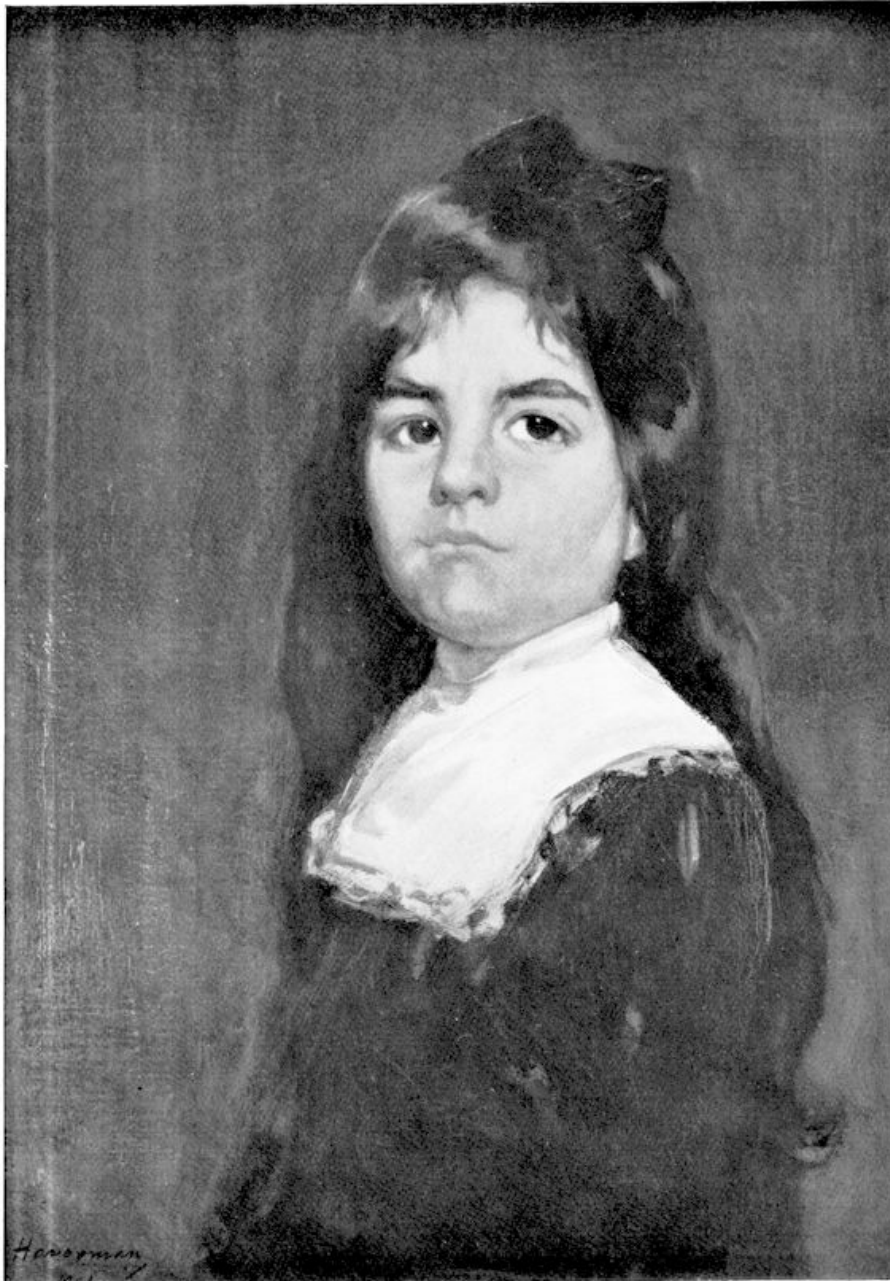
Welnu: dit alles doet dit schilderij eveneens, en het doet dit in zoo sterke mate, dat de kracht, waarmee het van zichzelf en vooral van zijnen maker of schepper getuigt, een veel sterker kracht is, dan waarmee de meeste menschen ooit van zichzelf of ook van hunnen Maker of Schepper getuigen kunnen.

Wel zeer in tegenstelling met Van der Helst in zijnen „Predikant”, in welk portret alles er even stellig en precies geweten uitziet, schildert Fabricius meer in den vage, alsof hij het niet allemaal zoo stellig en zeker weet. Hij volstaat met indrukken, of „impressies”, en men noemt zulk werk dan ook wel „impressionisme”. Dit is een schildertrant waaraan, onder de zeventiend' eeuwers, alleen de grootsten en sterksten, zooals: Rembrandt, Frans Hals en Fabricius, zich gewaagd hebben; een schildertrant, waaraan eerst anderhalve eeuw later de Nederlandsche schilderkunst weer aansluit.

Kijkt gij bijvoorbeeld naar dat kinderportret van Ferdinand Bol, — afbeelding XIV, dan vindt gij dáárin weer den zeer uitvoerigen, alles tot op den vezel weergevenden trant waarin alle tweederangs-zeventiend' eeuwers hebben gewerkt.

Bol probeert hierin blijkbaar, zijn grooten leermeester Rembrandt na te volgen; doch dit lukt hem slechts heel uit de verte. Wel slaagt hij er in, dat zijden busje of jasje van dat aardige jongentje zeer „natuurgetrouw”, en ook wel verbazend „knap”, na te bootsen.

Al die oorlogs-attributen, daar in dien hoek van dat arsenaal, waar zoo'n kind vermoedelijk dolgraag „echt” soldaatje speelt, representeert



XV. Hend. Joh. Haverman — Davida (meisjesportret)

een romantiek die niet tot haar recht komt, doordat Bol niet, als Rembrandt, het geheim verstaat van de lichtwerkingen en vormvervagingen, die zoo'n hoek interessant moeten maken.

Fabricius is in dien enkelen kop, zonder eenigerlei romantische entouraadje, veel romantischer dan Bol met al zijn krijgshaftige toevoegingen.

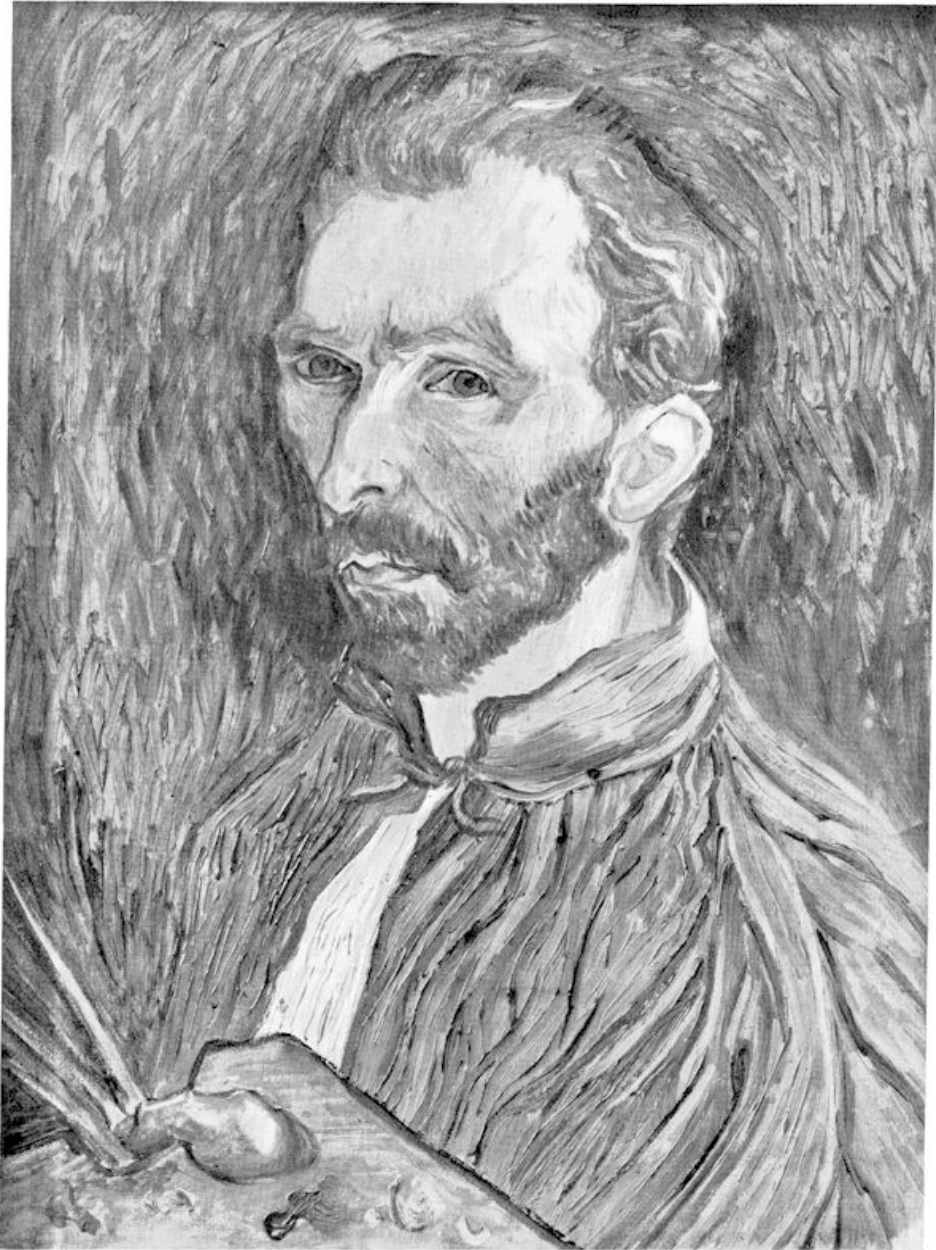
Hoe dat zij, aan afbeelding XV — meisjesportret van Haverman, — kunt gij konstateeren dat onze eigen tijd tenslotte weer aansluit bij Fabricius, Hals, en andere sterke zeventiend' eeuwers.

Ik wil dit levende, en zeer bekoorlijke werk van Haverman daarom nog niet gelijkwaardig noemen met de werken dier groote meesters. Haverman was een onzer beste portret-schilders, maar de portretkunst, in het algemeen, is, sinds onze zeventiende eeuw, zoowel in kwantiteit als in kwaliteit, en wel vooral in kwantiteit, sterk teruggelopen.

En dat komt nooit meer terug. Die uitbundige levenslust, samengaand met die overdadige belangstelling in de eigen verschijning, bestaat niet meer. Wij leggen het kalmer aan; — dat wil tenminste zeggen: op het stuk van feest- en drink-gelagen en op het stuk van feestkleedij, die wij alleen bij historische optochten en maskerade-vermaak nog tot een dergelijke fantastische uitbundigheid opstuwen.

Aan het beroemde zelfportret van den grooten Van Gogh, — afbeelding XVI, kunt gij trouwens ervaren dat de pioniers onder de schilders, — en daar wil ik mee zeggen: dat de schilders die voor onzen tijd zijn wat de grootsten der zeventiend' eeuwers waren voor den hunnen, — dat deze pioniers gekomen zijn tot een schildertrant die den gewonen man van onze dagen nog wel behagen kan als belangwekkende nieuwigheid, maar die hem niet behagen kan als de trant waarin hij zijn eigen portret geschilderd wil zien.

Ik wil daar niet mee zeggen dat alle moderne portretschilders kunnen schilderen, zooals Van Gogh dat kon. Ook niet, dat hun werk met Van Gogh's werk in beginsel overeenstemt, maar wel wil ik staande houden dat voor den modernen schilder de letterlijke ge-



XVI. Vincent van Gogh — Zelfportret

lijkenis bijzaak geworden is, en afbeelding XVII kan u toonen hoever de afwijking van de letterlijke gelijkenis dikwijls gaat.

Ik voor mij acht dat zelfportret van Van Gogh een eerbiedwaardig meesterwerk, dat niet alleen in de gelaatstreken, hoewel misteekend, doch ook in elken penseelstreek een sterk levend getuigenis is van zijn maker. Dit portret is een schepping, waarin beide: de worsteling en de overwinning, in gelijke mate tot uiting komen. Die het onbevangen en aandachtig, als het ware medeschilderend en medeworstelend beschouwt, die heeft daardoor contact met een kinderlijke heldenziel. En hij heeft tevens contact met een schilder, die in zijne werken, zooals ook in zijn leven, met elke conventie, met elke gebruikelijke vormelijkheid heeft leeren breken.

Maar wij staan, met dat al, in een nieuwe kentering des tijds; een kentering die ons verrast met een portretkunst, welke voor de overgrote meerderheid der beschouwers en . . . opdrachtgevers, — het einde beteekent.

Daar valt mee samen, dat onze belangstelling voor ons eigen uiterlijk niet meer te vergelijken is met de belangstelling, die de zeventiend' eeuw voor het zijne had.

Onze tijd streeft naar andere waarden en zij heeft andere idealen.

En als wij nu terugzien op de verschillende markante uitingen waarvan deze beschouwing ons een vluchtig overzicht geboden heeft, dan erkennen wij dat de mensch, en in het bijzonder de schilder, door de ontwikkeling zijner persoonlijke bewustheid en zijner persoonlijke gewetens- en bewegingsvrijheid, zich uit de middeneeuwsche gebonden vroomheid heeft losgemaakt om daarna, in Rembrandt's en Fabricius' tijd, door de onbedwongen vrijheid heen, tot de vrome gebondenheid te stijgen die hare afspiegeling vindt in de eerbiedwekkende harmonieën der groote zeventiend' eeuwers, — en om, ten slotte, ook dâar doorheen, zijne belangstelling te richten op universeele waarden, waardoor de belangstelling voor het eigen uiterlijk, en met haar, de portretschilderkunst, bezig is, te verdwijnen.