
HET KIND IN DE SCHILDERKUNST

DOOR

HERMAN HANA

Het kind staat vóór u. Het heeft een rond koekje in de hand, en neemt er een flinken hap van. Nu houdt het de rest, met den gaven kant naar onder, in de hoogte en zegt: dat is een boot!

Gij neemt het kind op schoot en schommelt het heen en weer. Gij vaart nu samen in die boot, . . . die het in de hand heeft.

Het kind vindt u nu lief en slaat de armpjes om uw en hals. „De boot” valt achter u neer, die is vergeten.

De klok wijst kwart voor drie. Kijk, roept het kind: de klok lacht!

Het laat zich van uw schoot glijden, vindt het koekje terug en brengt dit aan „het paard”, dat op zijn vier wieltjes op den grond staat. Het schuift een stoel over het paard. Nu staat dit op stal.

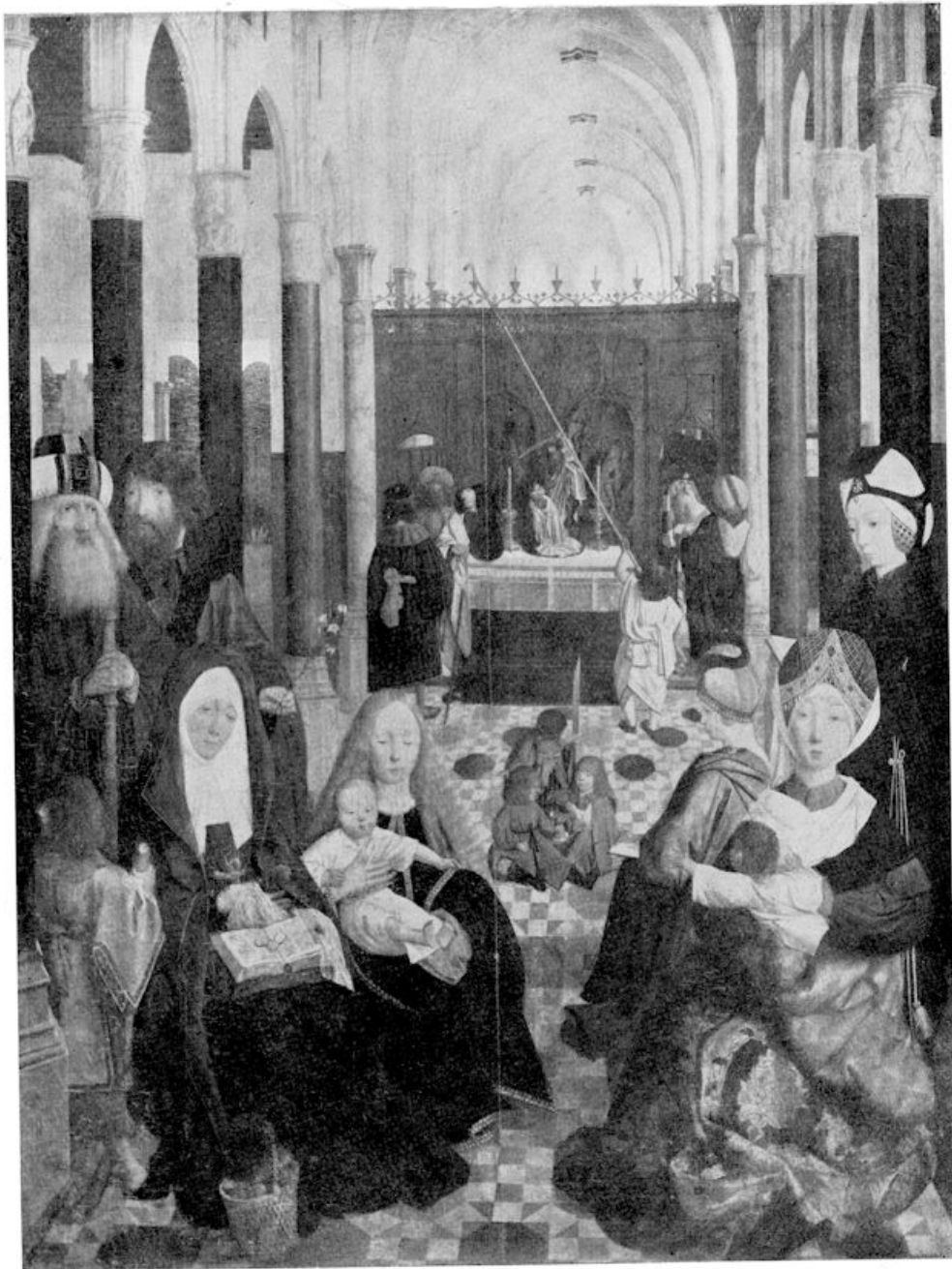
Gij hebt inmiddels de krant genomen en uw bril opgezet. Het kind maakt twee o-tjes van duimen en wijsvingers en kijkt u door die gaatjes aan, met aandoenlijken ernst, want nu heeft het óók 'n bril, en is „groot”.

En als gij dan de genade ervaart, van eenige oogenblikken, met dat kind mee, en met uw hart mee, in die zeepbel-achtige sfeer tusschen droom en werkelijkheid, tusschen onbevungen oorspronkelijkheid en vertrouwensvolle navolging te mogen verwijlen, met een ernst en een lach, die als de ernst en de lach van een kind zijn . . .

Dan zijt gij, zoolang dat dan duren wil, in de sfeer waarin de schilder leeft als hij een kunstwerk maakt.

Maar als dat zoo is, — denkt gij nu, — als dat zoo is, dan hooren de kunst en het kind zóó innig bijeen, dat de schilder het liefst en het meest het kind moet schilderen, ja, dat het kind zèlf eigenlijk graag schilderen moet.

Zesde Kerstboek 6



I. Geertgen tot Sint Jans — Allegorie op het zoenoffer des nieuwen verbonds

Nu, wat dit laatste betreft: hoeft ge maar even te denken aan dat altijd welkome kinder-geschenk: de verfdoo's, en . . . daarnaast en ook al daarvóór: aan dat boeiend „getoover met licht en kleur”: het bellen blazen uit een pijp.

Met den volwassen schilder, die dan, naar gij dacht, wel het liefst en het meest „het kind” zou moeten schilderen, staat het echter een beetje anders.

Want wat hij „is”, dat schildert hij, ondanks zichzelf, verholten. En waar hij „naar uitgaat”, dat schildert hij zichtbaar voor den eersten blik.

Is hij „een kind”, dan zal zijn werk zélf kinderlijk zijn, maar het zal niet „het kind”, doch de tooverdroom zijn, dien hij bij voorkeur tot onderwerp kiest.

En . . . als daar dan kinderen bij in 't spel komen, zooals op onze eerste plaat, dan moet het ons niet al te zeer verbazen als juist die kinderen hem het minst gelukken, die kinderen, die hem toch eigenlijk het naaste staan.

Zoo ziet men ook immers wel moeders probeeren, haar wederzijdsche kleintjes plompverloren bij elkaar te brengen met de gedachte: hoe lief die lievertjes elkander wel zullen vinden. En gij weet: als die moeders daar dan niet bij oppassen, dan geeft dat meestal krakeel en malleur.

Van hun ouders houden, dát doen kinderen vanzelf. Van elkander, dat is, van kinderen houden, dat moeten zij leeren; de kinderen zoo goed als de kinderlijke schilders.

Als gij nu, naar ik hoop, dit alles geduldig hebt willen lezen en overwegen, alvorens gij met volle attentie onze eerste plaat bekijkt, dan zult gij in dat schilderij van Geertgen, die in het laatste kwart van veertienhonderd in Haarlem werkte en zeer jong stierf, veel vinden dat bij de voorgaande overwegingen past.

Geertgen behoort namelijk tot de zoogenaamde „primitieven,” of kinderlijken, en de schilderkunst zelve, verstaan als het schilderen

met olieverf, op paneel of doek, was nog maar zoowat een halve eeuw oud.

Toch heeft zij, juist in dien eersten tijd, reeds wonderschoone werken voortgebracht, die echter alle iets weg hebben van dezen droom of allegorie van Geertgen tot Sint Jans.

Wie al die schaduwlooze figuren mogen zijn, of verbeelden, is nu bijzaak. Bijzaak is zelfs, in dit geval, dat wonderlijk, kinderlijk contrast tusschen het onwezenlijke van deze gansche, symmetrisch gegroepeerde, bijeenkomst, en de nauwgezet verantwoorde sterke werkelijkheid van het gebouw, den vloer, de kleedij en vooral de hoofsche hoofdtooi der figuranten, zooals ook het mandje, de bril en het boek.

Maar de hoofdzaak, en eigenlijk toch ook wel de hoofd-figuren: „het kindeke Jezus” en „de jonge Johannes”, zijn niet het best geslaagd.

Het kindeke Jezus is hier geschilderd als een pop, en de jonge Johannes heeft, ondanks zijn kinderlijk gebaar, „iets ouwelijks”, evenals de drie kinderen op 't midden van den vloer, en dat geeft dit laatste groepje iets potsierlijks.

En toch heeft Geertgen hier, voor zijnen tijd, in het kinderfiguur reeds veel bereikt.

Zijn hart gaat nog uit naar „de Moederkerk” met haar Hemelsche Macht, die hij in aardsche praal te vertolken zoekt. Het Wonder des Geloofs wil hij beleven en dóen beleven, door het, op zijne wijze, om te scheppen tot levende werkelijkheid.

Maar er is reeds iets in hem, dat ook een verstolen blik aan de buiten-kerksche, echte natuur gaat gunnen, en gij kunt dat zien, tusschen de marmeren zuilen door, aan den linkschen kant.

En het is die nog aarzelende liefde voor zoo'n stukje echte natuur, die hem ook reeds het kind, — dat immers evenééns een stukje echte natuur is, — zooveel beter doet schilderen dan men dit in de Middeleeuwen deed, — wat gij wel van mij gelooven wilt al komt het Middeleeuwsche kind hier nu niet onder de illustraties voor.

Ik wil, tenslotte, aangaande dit schilderij nog opmerken, dat ons uit de zeer strenge groepeerings der figuren, en uit hun vrijwel wezen-

looze gelaats-uitdrukking blijkt, dat de schilder, ondanks allerlei zeer origineele, onbevangen „invallen”, zich toch nog over het geheel een volgzzaam leerling toont van een school of richting, die het streng Middeleeuwsche voorschrift betreffende houding en gebaar nog niet durft los te laten. Het is namelijk van belang dit goed voor oogen te houden, om daardoor met des te meer waardeering te kunnen genieten van den sterken vooruitgang, vijftig jaar later, bereikt in het nu volgend schilderij.

Gij ziet, dat is een stoute sprong: van de ingepakte houten poppetjes naar het spiernaakte kinderfiguur van afbeelding II.

Daar moet de schilder: naar men zegt Pieter Aertsz., bijgenaamd Lange Pier, met echt schildersplezier aan hebben gewerkt.

De afbeelding vertoont ons een deel van een grooter schilderij, getiteld Nebucadnezar, en we zien hier een groep van Zijner Majesteits onderdanen, den Koning aanbeddende.

Dat is dus feitelijk een heidensch onderwerp, hetgeen bewijst, dat „de kunst” zich van „de kerk” losmaakt. Immers: de „kerkelijke kunst” schildert het onstichtelijke niet, ook niet als dit onstichtelijke „in den bijbel staat”.

Maar dat de kunst bij die losmaking van de kerk voorloopig krachtig gedijt, dat ziet ge aan de losse levendigheid van de figuren, hun echt menselijke, eerbiedige vervoering, hun sterke werkelijkheid, die thans ook schaduwen werpt op den grond, en gij ziet het ook aan de smeüige penseelvoering, die de penseelstreek niet verdoezelt maar volop herkenbaar laat, en er niet voor terugschrikt, ons in een schilderij in olieverf, die verf zelf te laten zien.

Wel blijft er nog veel echt kinderlijks te waardeeren, zooals die frappante familie-gelijkenis, die alle hier compareerende mannen tot broers en de vrouwen tot zusters maakt.

Maar het aller-verwonderlijkst en het allerboeiendst is dat zotte verschijnsel, dat een schilder van zoo onmiskenbare bekwaamheid als deze man, een schilder tevens, wiens hart reeds in zoodanige mate uitgaat naar „kindervleesch”, dat hij elke verberging daarvan



II. Pieter Aertsz. — Deel van het schilderij: „Nebukadnezar”

een zonde acht, dat nu juist zóó'n man toch nog weer zóó blind blijkt voor de werkelijke verhoudingen van het kleine kind.

Gij kunt er staat op maken, dat deze figuren naar het levengeschilderd zijn, en dat dus, onder meer, een naakt jongetje in het atelier heeft rondgedarteld. Maar dat dit kind dan juist toevallig zóó'n misbaksel van 'n jongetje geweest is, behoeven we geen oogenblik te gelooven.

Zie, dezelfde man die zoo echt „oog” blijkt te hebben voor die aardige plooiën bij den enkel en in de dij, — waar deze plooiën wat te regelmatig zijn, — en voor zoo'n stevig kuiltje in de bil, — alles op te merken aan het rechte been van het jongetje op vaders rug, — diezelfde man schildert de hoofden zóóveel te klein en de rompen zóóveel te lang, dat zijn zoogenaamde kinderfiguurtjes noch mannetjes, noch kindertjes, doch kortweg mislukkingen zijn.

Ook deze schilder is dus, ondanks al zijn voortvarende bravoer: nog zelf te veel kind om „het kind” te zien. Hij heeft het voor oogen gehad, hij heeft het, eigenlijk, ook wel kunnen schilderen, maar hij heeft het niet dūrven schilderen omdat hij niet heeft durven gelooven: dat een kind iets zòò gansch anders is dan een mensch.

Inmiddels teekent in dezen zelfden tijd, de trouwens wereldberoemde Hans Holbein de jonge, het kinderfiguur van afbeelding III, zijn eigen dochtertje, op moeders schoot.

Dit is een deel van een grooter teekening, waarop moeders ver-



III. Hans Holbein de jonge —
Kind op moeders schoot



IV. Jan Steen — Sintnicolaasfeest

vreten, verschreid gelaat, — haar man was losbandig, en verwaarloosde zijn gezin, — niet te zien komt.

Maar hoe dit zij: hier is een kind. Gij doet goed, dat mondje en kinnetje aandachtig te bezien en te onthouden. Hier is volkomen objectieve, eerlijke waarheid. Het oor is niet mooi, maar wees overtuigd, dat Holbeins kind zoo'n oortje had. Holbein verheimelijkte niets.

Alleen kan het zijn, dat het droevig verwijtende in den blik, die niet geheel de blik van een zoo jong kind is, er meer door Holbeins geweten dan door het kind zelf in is gelegd. Hij was een slecht vader en hij stond ver van de naïeve kinderlijkheid van Geertgen tot Sint Jans.

En zie: déze man ziet „het kind.”

Zijn hart, althans zijn kunstenaars hart, gaat er naar uit.

Hetzelfde wordt beweerd van Jan Steen, — die, als mensch ook niet vlekkeloos, — niettemin als schilder, honderd jaar later, onze gouden of zeventiende eeuw tot eere strekt.

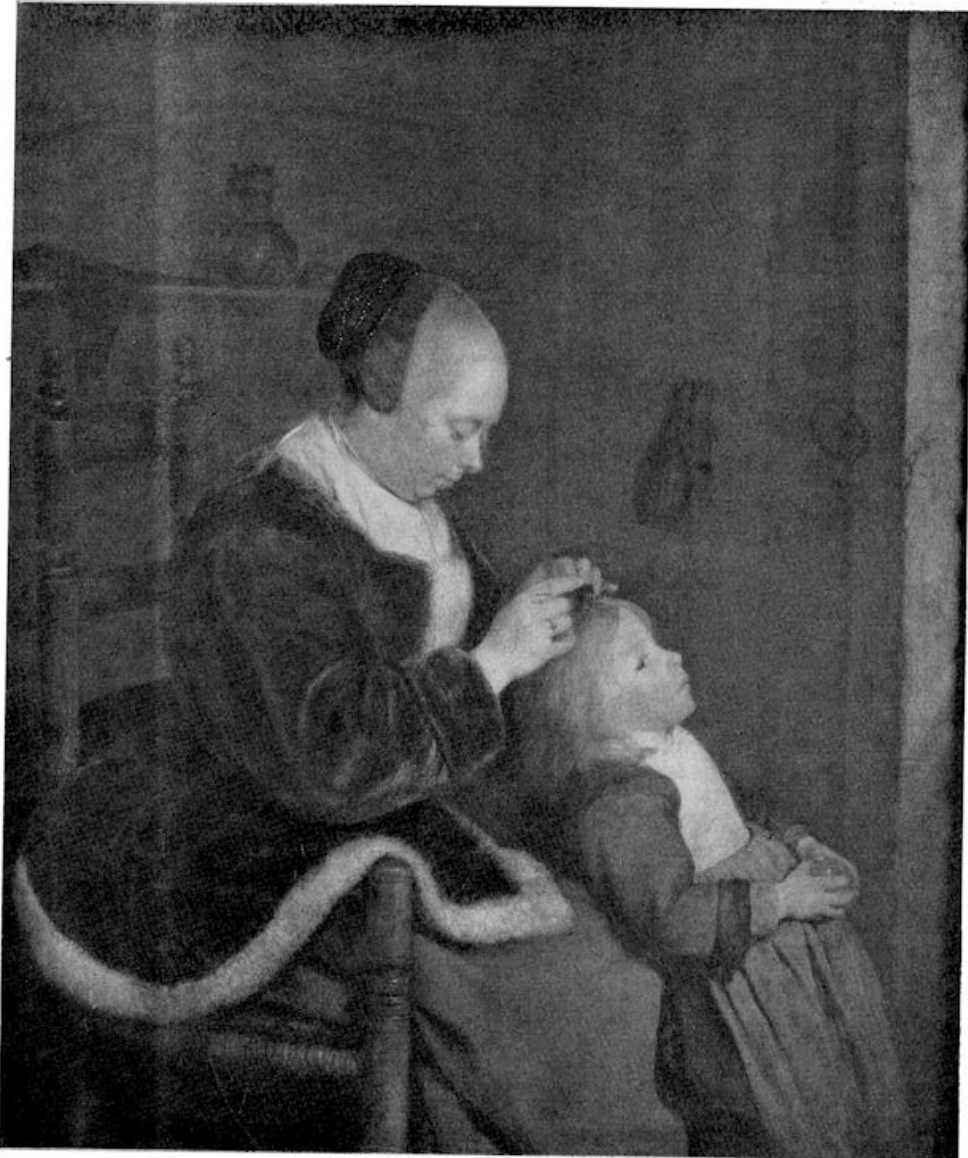
En het is waar: de kinderfacie, die hij gaarne levendig bewogen gaf, is hem soms wel goed gelukt. Zoo ook hier, op onze afbeelding IV, in dat aanminnige, guitige jongensgezicht op den achtergrond.

De familie is bijeen voor 't Sintnicolaasfeest, en de groote jongen, die niets dan een gart in den naast hem staanden schoen heeft, kijkt verdrietig, maar niet natuurlijk-verdrietig. Het is een ouwelijke grijns, en ook het handgebaar naar het oor is onecht.

Het kleine meisje op den voorgrond: de hoofdfiguur, is beladen met een koekvracht die ons behalve voor haar gezondheid, ook voor haar leven vreezen doet.

De rijkgekleede moi zegt: „Mag ik nou dien grooten koek?” en de schilder vraagt ons te gelooven, dat dit kind, als antwoord, zóó'n oud-wijs-zuur gezichtje trekt.

Bezieet ge echter de wonderbaar geschilderde handjes van dit kind, de handen der moi, de handen der oude vrouw, en het onvergelijkelijk schoone, in halflicht gehouden, kopje der moeder die het kind een plagend duwtje geeft, dan ziet gij wel dat Jan Steen een zeer groot schilder was.



V. Gerard Terborch — Moederlijke zorgen

Wij doen echter goed, met nog eens verder rond te neuzen in onze gouden eeuw, want het is de tijd waarin men ten onzent juist in dat stadium was waarin het onbevangen kinderbeeld als het ware vanzelf ontstaat.

Men is niet zóó kinderlijk meer, dat men het kind niet ziet, en men is nog juist kinderlijk en eenvoudig genoeg, om er dat stukje echte natuur in te waardeeren, dat elk normaal kind altijd is.

Welnu: beschouw dan gerust zonder ééning voorbehoud het meesterwerk van Gerard Terborch, Jan Steen's tijdgenoot, gereproduceerd in afbeelding V.

Men kan, als men wil, aan Terborch een zekere teekenmeesterachtig nauwgezette verzorging van het bijwerk verwijten, een nauwgezetheid, die hij, evenals Gerard Dou en vele anderen van zijn tijd, nog met de primitieven gemeen heeft.

En datzelfde geldt ook, in niet geringe mate, voor de compositie der groep, die in een zuiver gelijkzijdigen driehoek past, als gij de ruglijn der moeder tot aan de onderlijn van 't schilderij doortrekt. Rafaël en Leonardo da Vinci hebben dat trouwens ook, doch Terborch laat deze grooten zeer ver achter zich op 't stuk van de onvolprezen natuurlijkheid, waarmee zich zijn figuren in deze strenge compositie schikken.

Ik zit nu almaar naar dit schilderij te kijken, terwijl ik het met u beschouw, en al kijkend en met den schilder meelevend, ervaar ik het eigenlijk onsmakelijk bedrijf dat hier bedoeld is, als een gewijd kinder-moederlijk ritueel.

Dit kindje krijgt geen kans om „au” te roepen, bij 't prikken van den kam of bij 't uitrukken van een haar. Zie maar naar het gezicht dier moeder en naar de zachte zorg die in haar handen leeft.

Zie ook naar den heiligen ernst, die in dat omhooggewende oog van het kind ligt uitgedrukt. En het vertrouwen, en het behagelijk bevrijdingsgevoel: Moeder maakt de pietjes dood. De handjes houden den bal nog, maar de bal is geheel vergeten.

En het is een weifelloos rechte lijn, die van dien bal naar boven, over het oog van het kind, over de bezige vingers, in Moeders oog belandt.



VI. Antoon van Dijck — Schets voor het schilderij: „Het gezin van Karel I”

Gij moet nu niet zeggen: Wat heeft dat er mee te maken, dat die punten in ééne lijn liggen? Want daardoor wordt hier een soort „Jacobs ladder” gebeeld, die leidt van het kinderlijk vangen van den bal naar het moederlijk vangen van heel iets anders. Van het spel naar de zorg, van de zorgeloosheid naar de zéér toegewijde liefde waarvan dat moeder-gelaat overtoegen is, en die den blik van het kind reeds omhoog-roept, dáárheen, waar dat kind naar toe groeit.

En dat ik u nu op zoo'n onderdeel van de compositie eens wijs, heeft geen ander nut, dan u het zout in de pap eens bewust te laten proeven. Gij vindt, natuurlijk, de voorstelling tòch reeds verheven, al begreep gij dan niet hoe dat kòn, apropos van een schijnbaar zóó onverheven handeling, en wij hebben ons nu, door die „Jacobs ladder” te ontdekken, even rekenschap gegeven van een klein stukje van onze stille bewondering voor dit stille, zeer schoone schilderij.

En nu wij, als het ware, dusdoende „een kijkje achter de schermen” genomen hebben, wilt gij misschien ook wel even een anderen grooten kinderschilder „aan het werk” zien?

Beschouw dan, een oogenblik, afbeelding VI, een schets in olie-verf van den grooten Vlaming: Anton van Dijck, leerling van Rubens.

Die schets is groot, breed, frisch en frisch.

De schilder maakt zich nog geenerlei zorg over al die fijnheden en rijpheden, die zijn voltooide werken vaak tot onnaspeurbare geheimen maken.

Hij preludeert met eenige grepen, waarin toch reeds de gansche compositie, in al haren zwier, besloten ligt.

Men kon hier haast meenen, een impressionist aan het werk te zien. Maar Van Dijck gaat, door deze fase heen, naar den vorm toe, en deze vorm dan doorweven van licht.

De impressionist, later, neigt vooral naar het licht, een licht dat door de vormen van het onderwerp, welke vormen dan min of meer bijzaak worden, gedragen wordt.



VII. J. A. Backer — „Portret van een jongen man”

In afbeelding VII waardeeren wij het werk van een zeer bekwaam portretschilder, — leerling van Rembrandt, — getiteld: „Portret van een jongen man”. Ik zou liever zeggen: Jongensportret, want dit uiterst gevoelige, dichterlijk-droomige kopje met de diepe gazelle-oogen staat heel wat dichterbij het kind dan bij den man.

Hoe langer gij dit kopje bekijkt, destemeeer zult gij het gaan bewonderen, want het is zeer „groot gehouden”, — wat zeggen wil dat er nergens overtollige bijkomstigheden in geschilderd zijn, — en het heeft, naast een weifellooze stelligheid van vorm, overal, tot in het zwierig geschilderde sluik-haar toe, iets teeders, dat ons vooral treft in de zeer kinderlijke mond en kin. De schilder heeft van dien jongen gehouden; toen hij hem schilderde, ging zijn hart naar hem uit.

Ook de kleding, en vooral de mantel, is edel en groot van penseel-hanteering. De afhangende hand is het zwakke deel in dit schilderij en ik vraag mij af of die mantel wellicht opzettelijk zóó gedrapeerd is, dat een zwakke of zieke arm daardoor een schijnbaar ongezochten steun erlangt?

Hoe dit zij: dit is een kind, geschilderd zooals het is, zonder dat de schilder daarbij iets heeft gedacht of bedoeld, dat aan „het kind” niet van nature eigen is.

En ik zeg er dit laatste apart bij, omdat wij thans, in de volgende afbeelding, iets anders gaan zien.

Want als ik over afbeelding VIII, die kort ná den goeden of gouden tijd gemaakt is, ging schrijven naar mijn gemoed, dan was dit gansche kerstboek te klein.

Het schilderij is, — ik erken dit vóór alles, — ontegenzeggelijk zeer knap, maar het is tegelijk zéér leelijk.

Doe mij, bijvoorbeeld, even het plezier dit stuk te vergelijken met afbeelding VI, die schets van Van Dijck, óók een familie-groep.

Oppervlakkig beschouwd zitten bij Van Dijck die koning en koningin betrekkelijk stijfjes naast elkaar, en is hier, bij Ovens, de groepeeringswijze vrij, lossere.



VIII. J. Ovens — Familiegroep

Ja, als gij uiterst oppervlakkig kijken wilt. Maar als gij even kijken blijft, al is het alleen maar naar dit echtpaar met z'n zotte tooneel-pose, dan voelt gij behoefte om dien vent, die vrouw, of den schilder, enfin, om iemand een klap te geven.

Hoe dat zij, laat nog een oogenblik dit stukje on-natuur op u inwerken; kijk nog niet naar de kinderen, maar vraag u af, hoe kinderen van zulke ouders, of, beter: hoe kinderen, door zóó'n on-vent geschilderd, op 't doek paradeeren zullen.

Immers „natuurlijk” met on-natuurlijk gebaar en gelaat?

Welnu, aanschouw het aanvallig drietal en constateer hoezeer uw bāngste verwachting overtroffen wordt. Een vroeg-wijze, grootemensch-achtige, weeë pathetiek en toch . . . harde, als uit hout, ja steen, gesneden kopjes.

Deze gansche compositie is een rommelzoo, en net precies waar de schilder het meest dichterbij zijn wil: in zijn „Jacobs-laddertje”, — waarop het middenste „kind” zoo „veelzeggend” wijst, — en dat, o „geestige” vondst, een „hemelsch” pendant is van het drietal beneden, daar is hij even plat als een pannekoek, en veel banaler.

Een ander engeltje, geheel rechts, geeft water aan een laurier-boompje, in een vaas geplant.

Neem tevens nota van de nieuwe mode: in plaats van de zuilen en de grootsche draperie van Van Dijck, — die ik overigens geenszins verdedig, — hier „Natuur”, „Natuur”, — althans dat meent de schilder zoo.

En nu tenslotte: apropos van die „Jacobs ladder”; — herinnert gij u dat zelfde beeld, maar daar verholen, vergeestelijkt, bij de moeder en kind van Terborch?

Dáár alles innigheid, en liefdevolle ernst. De Hemel in de ziel. Hier: de Hemel op het doek, en de heele groep, ondanks de ineengrijpende handen, zonder innerlijk contact, liefdetje-spielend voor . . . den toeschouwer!

De man kijkt ons weliswaar niet aan, maar hij wijst ons toch op „vrouw en kroost”.

Zesde Kerstboek 7



IX. N. Pieneman — Kinderportret

Summa summarum: de korte tijd, waarin men „het kind” kon schilderen, is voorbij; men vindt „het gewone kind” te gewoon, en men streeft er naar, het kind zijn eigen weeë grootmensche-omantiek op te dringen.

Ditzelfde geldt óók nog voor Pieneman en Ten Kate, — afbeeldingen IX en X, — en ik weet niet wat ik erger noemen moet, het schilderen van een kind van een jaar of vijf in de gedaante eener coquette vrouw, en zoo'n kinderkopje te schenden door een wulpschen mond, om van het dito décolleté en „buste” nog te zwijgen, —

of om het religieus gevoel tot onderwerp van een zóó geforceerd „genre-stukje” te maken, als hier Ten Kate doet, al doet hij het ontegenzeggelijk „knap”. Het is on-waar en zeer on-waar-achtig”.

Ik hoop met deze opmerkingen geen pijnlijk oogenblik te bezorgen aan dezen of genen lezer of lezeres, die mogelijk reeds bezig was dit schilderijtje buitengewoon aandoenlijk te vinden.

Het is namelijk soms uiterst moeilijk, er niet in te loopen, als men tegenover een handige vervalsching van iets dat in zijn echten vorm van groote waarde is, komt te staan.

En er zijn trouwens gansche perioden geweest, waarin geen mensch op dit of dat gebied, den schoonen schijn doorzag, zoodat niet alleen een iegelijk er inliep, maar ook.... er aan meedeed.

Wat wij nu hier, in die beide jongens van Ten Kate voor ons hebben, dat is bombastische sentimentaliteit, of gevoelerig-

heid, die met echt, sterk, frisch gevoel niets te maken heeft.

Het rijkgekleede jongetje, dat over een stoel, een boek, en ook nog over een op dien stoel hangenden mantel beschikt, voelt zich in die kerk „heel gewoon”. Hij ervaart niets aan of in zijn hart. En hij kijkt dus, — terecht, — een beetje nieuwsgierig naar dat heel „opzichtig” met zijn armoede te kijk loopende arme jongetje, dat daar zoo pathetisch doet en kijkt alsof hij inplaats van in een publiek gebouw, in zijn „binnenkamer” is, en in die binnenkamer in een zéér ongewonen toestand verkeert.



X. H. F. C. ten Kate — In de kerk

En nu zou men zich wel het eene of andere „verhaal” kunnen fantaseeren, waarbij het dan tenslotte zóó uitkwam, dat het toch niet zoo héél gek was, dat in dit geval die beide jongens daar op die manier en in die kleeding en gemoedstoestanden bijeen waren, maar, daargelaten of zulk een verhaal overtuigend, levend, waarachtig zou kunnen zijn, — zoo is toch, daarnaast, dit schilderij geen verhaal, maar een schilderij.

Een schilderij dat, ondanks zijn zeer dik opgelegde gevoelszwoelte, niet overtuigt en niet sympathiek is. Ten Kate's verontschuldiging is, dat zijn tijd zoo was. Het was, trouwens, de tijd van Nicolaas Beets, en gij weet vermoedelijk wel hoe deze schrijver, — die er toch, ondanks zichzelf, óók nog aan meedeed, — de onnatuur en de bombasterij van zijnen tijd verfoeide en bestreed.



XI. H. A. van Trigt — Luther bij het ziekbed van zijn kind

Met Van Trigt, afbeelding XI, — zijn we weer bij „het kind”, en met Greuze zelfs bij het springlevende kind.

Wij hebben intusschen aan Van Trigt onze hulde te brengen voor de eenvoudige, en overtuigende waarachtigheid, waarmede hij ons hier het doodzieke kindje beeldt.

Hoe licht was een man van minder gemoeds-adel er toe verleid om in het gelaat van „Luther's dochterken” iets van „vrome berusting” te penseelen? Hij schildert echter niets anders dan een heel lief kind, dat heel ziek is.

Ook de koppen van Luther en van de moeder zijn behoorlijk van gelaats-uitdrukking. En de gansche compositie ademt eenen eenvoud, die ons tenslotte doet vragen, waarom Van Trigt dan niet beroemd is?

Inmiddels begon in Frankrijk het impressionisme op te komen, en schilderde de wél beroemd geworden Greuze de pathetische voorstelling van afbeelding XII.

Dat zóó'n groot kind, dat toch minstens anderhalf jaar is, nog om de borst bedelt, èn 'm nog krijgt, is ook nu nog, bij onze boeren, heel gewoon.

Dit vrouwtje echter is niet erg boersch, en haar coquet geschoeide voetje getuigt, evenals de stoel waarin zij zit, van verfijning.

Evenwel, dat alles is onze zorg niet. Wij beschouwen slechts dat kinderfiguurtje, en bewonderen den schilder om de bekwame, luchtige schildering van dat gansche, ranke, lenige lichaam en om het volkomen kinderlijk gedrens en gedrein, in het kopje uitgedrukt, bewonderen wij hem in het bijzonder.

Wij vergeten daarvoor de weeë aanstellerij der moeder, en kijken dan liever naar de zéér gevoelige schildering van de hândjes dier vrouw.

In Holland schildert men intusschen, nog lang na Greuze, — die stierf in 't begin van achttienhonderd, — nog áltijd in den uitvoerigen trant van de tweede- en derderangschén onder de zeventiend'eeuwens,



XII. J. B. Greuze — Verboden spijs

maar men houdt den herwonnen kijk op het kind, — den kijk op het kind in zijn eigen sfeer, — en men houdt dien kijk vast.

In zekeren zin onovertrefbaar is, vooral wat de gelaatsuitdrukking, maar ook wat de houding betreft, het bedeesd-pedante jongetje op Van der Kooy's schilderij: „Vadertrots”, afbeelding XIII.

Men noemt zulke „gevalletjes”, met zoo'n soort psychologische spanning er in, geen zuivere schilderkunst. Het is dan ook een schilderkunst, waar de letterkundigen dier dagen dol op waren. Immers, zooals zij vertellen en beschrijven met de pen, vertelt en beschrijft hier de schilder met het penseel, en hij streeft er zóózeer naar: die vertelling, als een stukje geschiedenis, werkelijk te maken, dat hij alle penseelstreken en alle verschijnselen waaruit blijken kon dat zijn schilderij geschilderd is, naarstiglijk wegwerkt.

Zóó hebben Vermeer en De Hoogh, — die groote zeventiend'-eeuwers, en ook Brouwer en Jan Steen niet geschilderd. Van der Kooy sluit, wat dien schildertrant betreft, nog aan bij Terborch, terwijl Jozef Israëls reeds bezig is zich naar het impressionisme te keeren en de jonge Breitner zich reeds beklemd voelt door het academisch gareel.

Dat is een modelstudie, die ge in afbeelding XIV ziet. Dat jongetje is er voor gehuurd om z'n jasje te laten zakken en nu voor Breitner een spel van licht en vleesch te zijn.

En inmiddels ontstaat daar die jongenskop, waar nu eens heelemaal niets anders uit spreekt dan „de jongen”.

Breitner schildert zijnen jongen frisch, sterk, aardig en levendig, omdat hij nu eenmaal zoo werkt. Het zou hem nooit of nimmer invallen om dien jongen blij of boos of bang of dapper te schilderen. Want Breitner is zóó groot, anders gezegd: zóó ontvankelijk, dat het vlak voor de handsche, heel gewone, hem in buitengewone mate boeit.

Hij toovert u een overrompelend stuk leven voor oogen en als gij naar dit stuk leven lang genoeg, in stille ontvankelijkheid, blijft kijken, dan kunt gij daardoor contact krijgen met den schilder, op



XIII. W. B. van der Kooy — Vadergeluk

ongeveer dezelfde manier waarop gij, bij 't lezen van een brief en ook bij 't lezen van een boek, contact met den schrijver krijgen kunt.

En dat contact met den schilder, zooals hij was en zooals hij zich voelde zijn, toen hij dat schilderij maakte, dat is, bij het beschouwen van schilderkunst, ons allerbeste deel.

Als gij dat haar beschouwt, dan kunt gij het eerste oogenblik denken: dat is geschilderd door een brutalen vent, die een paar

slordige vegen geeft en dan zegt: ziezoo, dat is goed genoeg. Maar als gij dat oppervlakkige kijken van uzelf nu eens niët „goed genoeg” vindt en de wemelingen van licht en donker op u laat inwerken, dan gaat gij allerlei fijnheden waardeeren en als gij uw blik laat gaan, langs den omtrek, van dien warrigen vlok bij den nek, tot aan die van zonlicht tintelende voorhoofdslok, dan bemerkt gij dat ge zoo nu en dan den adem inhoudt om een uiterst ijle verglijding van licht naar donker mee te beleven of om den schilder bezig te voelen bij het plaatsen van een penseeltoets die schuchter van het licht getuigt, — van het licht dat gij dan als een zegenenden adem over dat hoofd voelt zijgen; — en als gij daarop uw blik verspringen laat naar dat oog, dat als een hert in het bosch, in een wereld van schaduwen te droomen ligt; — en als gij dan dien neus ziet met den adem die daaruit neerwolkt; en dien mond bekijkend, aan de tegenstelling denkt van dézen mond met den mond in het meisjeskopje van Pieneman, dan hoef ik u niet eens meer te vragen om nu ook eens het stuk natuur van deze jongens-schouders met het stuk on-natuur van dat „kinder-décolleté” te vergelijken; want gij hebt nu, met Breitner mee, naar een kind gekeken . . . en gij beseft hoeveel afgronden diep dat krulletjes gedraai en oogen-getoover en lipjes-gepenseel van Pieneman, beneden dit ruige en toch zoo teere, want op en top natuurlijke werk van Breitner staat.

Veel dichter bij Breitner, — en somtijds bóven hem, — staat Van Gogh, hoewel deze laatste vooral in zijnen begin-tijd, dikwijls pathetisch was, wat zeggen wil dat hij wel eens een klein beetje in de richting van Ten Kate ging.

In den jongenskop van afbeelding XV bespeuren wij van zoo iets gelukkig niets. Ook hier: het gewone kind, maar dit dan op een zeer belangwekkende wijze behandeld.

En ik bedoel daarmee niet, dat dit kind, als zoodanig, ons sterker vermag te boeien dan het kleine prijswinnertje van Van der Kooy, of ook het impressionistische jongetje van Breitner, maar het is hier vooral de schildertrant, die onze belangstelling wekt.



XIV. Breitner — Modelstudie

Want hoewel Van Gogh zelf zich voor een impressionist hield, was hij dit toch nimmer, of althans maar zelden.

En in dezen jongenskop is hij het zeker niet, want het impressionisme legt den nadruk op licht en kleur, en het vervaagt den vorm.

Van Gogh echter vervaagt den vorm niet, doch verstelt dien, door er overal donkere lijnen omheen te trekken. En dat doet hij niet alleen bij de groote onderdeelen: muts, kop, jas, maar ook bij de kleinere: oog, neus, knoop.



XV. Van Gogh — Jongenskop

Het is waar: Breitner doet zoo iets ook wel eens, bijvoorbeeld aan kin en keel van zijn jongenskop, maar bij Van Gogh is regel, wat bij Breitner uitzondering is.

Die schilderwijze van Van Gogh, die trouwens niet speciaal van hem is, doch die tijdens en na hem, meer is toegepast, heet expressionisme.

En het expressionisme versterkt of accentueert den vorm door middel van omtrekslijnen, omdat het expressionisme de vormen vaak opzettelijk anders teekent dan zij zijn, en omdat een stevige omtrekslijn elke gedachte aan toevallige verteekening uitsluit.

En dit veranderen van den vorm heeft ten doel, daarmede iets uit te drukken, dat in den vorm zooals iedereen dien ziet, minder sterk of in het geheel niet tot uitdrukking komt.

Expressie is uitdrukking. Expressionisme is uitdrukkingskunst. Dit laatste is weliswaar alle kunst, maar het expressionisme legt daar den nadruk op, en onderscheidt zich door het nadrukkelijke, somtijds harde, van haar vormen en kleuren.



XVI. Charley Toorop —
Moeder met kinderen

Tot op zekere hoogte ligt hierin een gedeeltelijk loslaten van de schilderkunst, en een toenadering tot de teekenkunst. En dat het expressionisme deze bijkomstigheid heeft, ziet gij behalve bij Van Gogh, ook zeer duidelijk bij Charley Toorop.

Dit bewust aangrijpen en veranderen van den vorm is iets speciaal moderns, en de meeste beschouwers kunnen zich daar niet goed mee vereenigen.

Dit verschijnsel behoeft ons, op zichzelf, niet te verontrusten. Al wat leeft, verandert; en dat de schilderkunst, vooral tegenwoordig, sterk verandert, is voor sommigen een bewijs, dat zij sterk, of intens leeft.

Welnu, voorzoover men ook van het rijpend graan kan zeggen, dat het intens leeft, stem ik gaarne met deze opvatting in.

Maar men heeft dan bij dit rijpend graan, — dat zich immers eveneens, naar den vorm, verandert en verstelligt van groen gewas tot gouden aar, — men heeft dan bij dit graan de sikkel van den maaier alreede voor den geest.

En het resultaat: des bakkers brood, is gansch iets anders dan wat tevoren, als golvend „goud”, den dichter bezighield.

Het brood is de waarheid die den denker wenkt achter en door dien gouden schijn.

En zoo bergt ook de kunst haar waarheid, die verdoken ligt achter de bekoring van het schilderij. En zooals de rijpe aar overneigt naar den grond, en in dit neigen, zichzelf verbreekt,

Zoo keert zich ook de kunst, van de bekoring van het gevoelweg naar de waarheid van den geest heen, als voorafschaduwning van haar einde.

Wij kunnen dit alles konstateeren in afbeelding XVI, — „Moeder

met twee kinderen," — naar Charley Toorop, en wij kunnen daarin de tegenstelling waardeeren tusschen die vermoeide, verbloede, bloedarme moeder en haar appelrond „onnoozel wicht" van 'n kind. En wij kunnen het dat kleine meisje beneden heel goed aanzien, dat ook zij reeds in de gaten heeft, „dat het leven geen pretje is".

Het is een harde kunst, de kunst van Charley Toorop. Zij schildert, zooals een spreker spreekt die u de woorden toe-bijt. Zij doet nooit lievig, maar zegt „de waarheid".

En die waarheid van Charley Toorop is hard, naakt en koud, maar dan ook zeer verfrisschend voor een iegelijk die zich met afkeer heeft afgewend van Ovens, Ten Kate en Pieneman.



XVII. Jan Sluyters — Kinderportret

Ik eindig met afbeelding XVII, — „portret van een jongetje", door Jan Sluyters. Deze terecht vermaarde kunstenaar is misschien het meest bekend om zijn vrouwe-figuren, die hij, over het algemeen, zeer expressionistisch, en zeer boeiend, maar tevens zeer on-kinderlijk gezien, schildert.

Zijn kinder-portretten, en afbeeldingen van „het kind" in het algemeen, zijn echter heel iets anders. Wel herkent men duidelijk denzelfden sterken en toch ook zeer teederen stijl, maar wij leeren hierin den schilder toch kennen van een gansch anderen kant.

Men heeft gezegd: Jan Sluyters heeft ons „het kind" getoond op een wijze, waarop het ons nog nooit getoond is.

En ik wil er mij niet toe beperken, deze uitspraak te be-amen. Want ik geloof daaraan te mogen toevoegen, dat niemand zoozeer

als hij, in elk kind den eigen aard van dat kind ervaart en uitbeeldt.

Zijn geniale ver-teekeningen, — door een enkelen schoolmeester mis-teekeningen genoemd, — laat hij bij zijn kinder-beeltenissen weg, en voor zoover zulke ver-teekeningen er tóch zijn, zijn ze on-opzettelijk.

Het jongetje dat wij hier voor ons hebben, zit als 't ware ingeperst in een hoek van het vertrek. Nu zal hij vanzelf wel tamelijk stil zitten. Dat is het echter niet alleen. Dit in een hoek zitten hoort bij dit jongetje. Gij kunt dat zien aan zijn gezicht. Dat gezicht is heel lief, maar ook heel schuchter. Angstig zelfs. Kruidje-roer-me-niet-achtig. Zoo'n kind voelt zich thuis in een hoek; aan twee kanten in den rug gedekt. Daar hoort bij: de manier waarop dit kind zijn pop vasthoudt. En daar hoort óók bij: dat scheeve, eenigszins verlegen zitten, en dat opgetrokken voetje met den afgezakten schoen.

En het is alles geschilderd op een manier, die gij op deze bladzijden nog niet ontmoet hebt. Ik kijk naar het kopje. Het licht plat in 't gezicht. Dat heeft alleen Charley Toorop óók gedaan. Maar voorts, welk een eenvoud en tegelijk welk een teederte.

Ik kijk nu naar de armen. Kijk met mij mee en constateer in die armen een summum van eenvoud en toch ook weer van gevoeligheid. Immers gij hadt daar nog niets van gezien, dat die armen zóó eenvoudig en grootsch van tekening en van schildering zijn. En dan daarbij dat aardige, dat Sluyters een eigenaardigheid in de manier waarop de stof het licht weerkaatst, — als aanleiding aangrijpt om in de beide onder-armen deze interessante donkerten binnen de lichte omtrekstinten te zetten.

En daarbij komt dan nog de kleur, die bij Jan Sluyters altijd een gamma is, dat het gevoel op een zeer bijzondere wijze treft en streelt.

Maar ook zonder dat ik er de rijpe en over-rijpe kleur-kontrasten van Jan Sluyters bij heb, geniet ik van deze schildering in reproductie, alsof ik een drank drink die buitengewoon smakelijk, en opwekkend, en voedend is.

Gij wilt dit wel van mij gelooven, en ook gij vindt dit jongetje verrassend geestig geschilderd; maar gij hebt bezwaar tegen de verteekening van het gezicht. Dat de afstand van het ééne oog tot den mond zóóveel grooter is dan de afstand tusschen den mond en het andere oog, noemt gij een ontoelaatbare mis-making. Ook zegt gij: En dan zoo'n pop. Een zóó wanstaltige pop bestaat immers niet.

Naar mijn overtuiging heeft Jan Sluyters hierop geen ander antwoord dan: Dat afstands-verschil tusschen oogen en mond moet, in mijn schilderij, blijkbaar zoo zijn. Anders had ik het immers niet zoo geschilderd. Het is waar, bij het kind-zelf kunnen die afstanden normaler zijn. Maar als ik hier nu op ging terugkomen en aan zoo'n oog knoeien, dan deed ik véél beter met een heel nieuw schilderij te maken, maar gij zoudt dan dààrbij wel weer vallen over een andere verteekening. Als gij een portret zonder verteekening wilt, moet gij naar den fotograaf, — en dan nòg?

Over die gekke pop spreekt gij, na zoo'n antwoord, heelemààl niet meer. Ik ook niet.

En als wij nu die spanne van vijftien geslachten, welke deze be-knpte beschouwing omvat, weer in gedachte overzien, dan be-merken wij dat de gave om het kind kinderlijk te beelden, wisselend is. Wij zien het peil dier gave eerst rijzen, dan dalen en vervolgens weer rijzen, zoodat wij haar veranderingen als een golflijn zouden kunnen weergeven.

En nu zijn wij gewend, op 't stuk van schilderkunst, den hoogsten top van die golflijn in de zeventiende eeuw te vinden; maar thans, nu het dat zeer bizondere geval van het kinderlijk schilderen van het kind betreft, geloof ik niet dien regel ook hier bevestigd te zien.

Als ik dat kopje van Breitner nog eens beschouw, en via Van Gogh en Charlie Toorop bij Jan Sluyters' knaapje beland, dan vraag ik mij af of wij eigenlijk niet eerst thans op den top van ons beeldend vermogen zijn aangeland, wat de natuurlijke en argelooze schildering van „het kind” betreft.

Welnu, gesteld dan dat ik hierin gelijk heb, hoe zal het dan verder gaan? Zal een volgend geslacht dit werk nóg beter dan Jan Sluyters leeren, of hebben wij nu eindelijk weer een nieuwe inzinking te wachten?

Dit laatste vermoed ik, vooral omdat toch de gansche schilderkunst langzamerhand op haar einde loopt, en zeer zeker de kinderschildering vandaag of morgen zal meesleepen.

Het is daarmee als met de zand-kasteelen die de kinderen aan het strand bouwen, bij vloed-getij. Het eene voor, het andere na, begeeft en men kan dan veilig voorspellen dat ook het sterkste, mooiste zandkasteel toch weldra zal vergaan.

En wat is dan die vloed, die de kunst verspoelt?

Die vloed is: het algemeen, direkt, verstaan.

Die vloed is, in het algemeen, een direktheid van kontakt tusschen den mensch en de buitenwereld, die de kunst, als wekkende en leerende macht, niet meer van noode heeft.

Wij beginnen er ons reeds aan te wennen, dat onze horloges, onze wekkers, zelfs onze klokken geen kunstvoorwerpen meer zijn, hoewel zij allen dit vroeger wèl waren.

Ook een kanon was oudtijds een kunst-voorwerp, en elke rijkemans-koets of wagen was er een.

Een kanon is thans een kanon, een horloge een horloge en een auto een auto, een vliegmaschine is een vliegmaschine, en geen sterfelijk mensch vraagt naar de fantasterij der kunst, die oudtijds onze vliegmachines tot draken en onze auto's tot „gouden koetsen” zou hebben om-getooverd.

En ook wijzelf, wij hullen onze lichamen niet 's morgens in de kunst, zooals de zeventiend'eeuwer met zijn kunstvolle, zij het bombastische kleederdracht, wel degelijk deed.

En zooals wij allengs minder kunnen verdragen: de kunst aan de dingen en aan ons lichaam, zoo kunnen wij allengs óók minder verdragen: de kunst als middelaar tusschen ons en de buitenwereld, tusschen ons en onzen medemensch, tusschen ons en ons kind.