

lezer een begrip van hun beteekenis heeft. Door Hals als eindpunt te zien \*), komt men tot de overtuiging, dat de door de critiek gevonden „fouten” noodwendige consequenties zijn. Neen, welk soort bouwsel een voorhoofd heeft (p. 69), zegt Hals ons niet, dat had een vorige generatie al opgelost †). Hij vertelt ons echter met welke plasticiteit hij schilderen kan, met hoe weinig middelen hij kan uitdrukken, dat een kraag van kant is, dun, doorzichtig, in tegenstelling met zwaar, massief fluweel. „Geen draadje schijnt hem aan het verleden te binden”; (p. 72) dat is een gevaarlijke uitdrukking; Hals bouwde voort op wat de 16e eeuw begonnen was. Een vergelijking van vroege Halsen en 16e eeuwse portretten, doet dit uitkomen. De Nachtwacht had de schrijver eveneens kunnen beschouwen als de volmaking van een oude motief: ontleding van het licht, die reeds bij de hollandsche primitieven een rol speelde. Het licht! dat is een van de vele gegevens, waardoor de hollandsche kunst zich van de vlaamsche onderscheidt. Niet bij Geertgen tot St. Jans alléén zijn enkele typische eigenschappen onzer kunst te herkennen” (p. 43) dit typische is zelfs een zeer belangrijke factor en te vinden bij al de hollandsche primitieven en ook reeds op de weinige handschriften van hollandschen oorsprong §), het zijn coloristische en luministische eigenschappen \*\*). Van Eyk is meer hollandsch dan vlaamsch, zijn Timotheus is het begin van een picturaal-synthetisch zien en door de trois-quarts plaatsing een absolute tegenstelling van de italiaansche profiel-portretten. Bouts steunend op de ge-

\*) Voor den lezer zou dit in elk geval gemakkelijker geweest zijn, omdat de tijd vóór Hals wordt besproken, het einde der 17e eeuw evenwel niet.

†) B.v. Van Eyk in den Timotheus te Londen en den van der Palen, te Brugge; Scorel in de Kanunukken, te Haarlem.

§) Zie, A. E. C. van der Looy van der Leeuw, Bijdrage tot de geschiedenis van het natuurgevoel in de middeleeuwsche Nederlanden, 1910.

\*\*) Ook de hollandsche voorliefde voor stilleven, waarop Havelaar zeer terecht wijst (pag. 160), vindt men reeds bij de primitieven.

gevens van Van Eyk geeft alleen door licht en schaduw plasticiteit aan zijn portretten; hij is door en door Hollander en niet „vlaamsch in merg en bloed” (p. 43). Binnenhuizen komen ook bij hem reeds voor en zelfs bij van Eyk. In dit opzicht geeft Aerts dus niets nieuws, wel echter in de verhouding van de personen tot de ruimte, waarin zij zich bevinden; misschien is het uitwerken van dit thema nog interessanter dan het weergeven van „rumoerige volksvreugde” (p. 57).

Wat de indeeling van de figuurschilders betreft in picturalen, karakterschilders en universeelen, zij is wel wat onvoorzichtig, hetgeen echter wordt toegegeven. Wij vragen ons af: wat doet Terborch bij de picturalen? Hij ziet psychologisch dan Metsu §), niet in de eerste plaats spreekt bij hem kleur; de koele toon en het „wassenbeeld-achtige” (p. 106) behooren toch niet tot het picturale. Waar „ieder figuurstuk van Terborch ons iets zegt omtrent den uitgebeelde en nog meer omtrent den schilder zelf”, (p. 105) denkt men niet in de eerste plaats aan picturale eigenschappen. Flinck en Maes staan bij de universeelen; dat zij picturaal zagen is zeker, maar waar is hun karakterontleding? In alle geval staat die ver achter bij Brouwer en Jan Steen. Het zal den lezers moeilijk vallen de rubriek verder zelf aan te vullen.

Het zijn beschouwingen over de figuurschilders, die de schrijver ons geeft, meer dan vergelijkingen en besprekingen van hun werk; soms zelfs gaan die beschouwingen geheel buiten het geproduceerde om. Bij Brouwer is dit onder anderen het geval; niettegenstaande het lange betoog komt men niet nader tot het werk van den schilder. Het best is Metsu beschreven, hier zegt de schrijver iets van de schilderijen zelf; goed is de vergelijking met Dou, p. 96. Uit de beschrijvingen en vergelijkingen van Ver-

\*) Havelaar vindt echter, dat Terborch de fijne, actieve psychologie, die de werken van Metsu soms doortintelen, mist. (pag. 107).