



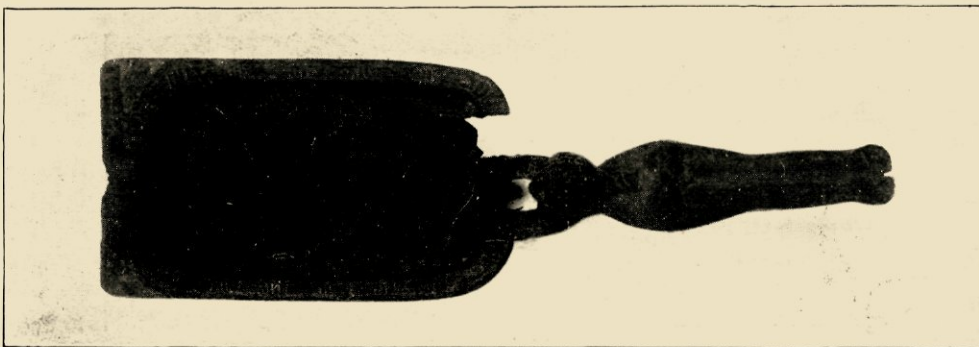
KALKSTEENEN BEELD UIT HET OUDE RIJK.



LEEUWENKOP.



VROUWENFIGUURTJE, EEN VAAS DRAGEND.



HOUTEN NAPJE MET STEEL, IN DEN VORM VAN EEN ZWEMMEND MEISJE.

Was de Egyptische tempel den Egyptenaren eenig en alleen een cultus-gebouw; had hij, zoo hij vrij stond, hooge, blinde, vlakke muren naar buiten gekeerd, en de zuilenhoven en zuilenhallen naar binnen gekeerd, en werd hij bij voorkeur als een nietigheid aan den voet van een stijl opgaanden hoogen rotswand gezet, de Grieksche tempel sprak naar buiten, was den Grieken in de eerste plaats een pronkgebouw. De Grieksche tempel (met zijn kleine cella, die niets dan het Godenbeeld en het altaar bevatte, en met zijn pompeuse rondlopende uitwendige zuilengaaanderij en met zijn uitwendige beeldhouwkundige versiering) was buitenarchitectuur. En hij werd bij voorkeur boven op een berg gezet, om hem zoo goed mogelijk te doen uitkomen.

Alles was bij de Grieken gericht op de openbaarheid, op den pronk naar buiten, als voorwerp van zelfbewusten burger trots tegenover de wereld; een gevoel, dat ook in onze Middeleeuwen niet vreemd was aan de opdrachtgevers van Christelijken kerkbouw.

De plastiek der Egyptenaren en der Grieken loopt parallel aan hun architectuur.

Er zijn twee vormen van menschelijke eenzaamheid: de inwendige contemplatie, de meditatie, van het Boeddha-beeld; de uitwendige contemplatie van de Egyptische menschelijke figuur, met open-starenden blik, de oneindigheid in, in zelfbewuste rustige statigheid, onbewogen en onbewegelijk, in blik, in houding en in stand. De Egyptische figuur voelt zich naar lichaam en naar ziel in volstreckte eenzaamheid, onbekommerd om wat, en om wie, hem omringt, en dat zonder minachting en zonder verwatenheid. De Egyptische mensch in zijne uitbeelding is bovenal van een onovertroffen hooge moraliteit; verwant, als religieus karakter, aan den mensch van R. v. d. Weijden en van Memlinc, maar religieus-neutraler (zonder den deemoed) en oneindig vitaler, bewuster als lichamelijke schepping.

De Griek was tooneelspeler vóór alles. Niet voor niets nam het tooneelspel zulk een belangrijke plaats in in het Grieksche cultuurleven. De Grieksche menschebeelden poseeren voor den beschouwer; ze zijn berekend op effect tegenover de buitenwereld. De Griek, in beeld, is nooit alleen, zooals de Egyptenaar het juist altijd is. (En dat was — het spreekt — overeenkomstig de werkelijkheid in het dagelijksch leven!)

Als de Griek vecht, dan vecht hij in een mooien stand; als hij doodgaat, gaat hij dood in een mooie houding; als hij in den strijd valt, valt hij sierlijk; als hij staat, dan staat hij sierlijk, met een bevallig Spielbein, coquet als een demonstreerend mannequin, want hij hield van mooie standen, en.... hij werd gezien!

De Griek is acteur. De geheele Grieksche plastiek is daarop gebaseerd. Het lichaam wordt niet in rust uitgebeeld; beginnende met de latente beweging van het „Spielbein” bij den stilstaanden mensch, eindigende met springende en zwevende beweging (de van schrik terugspringende Marsyas van Myron, of de hinkende Philocteitos van Pythagoras, en de over de golven zwevende Nereïden). Daaruit zijn drie nieuwe plastische factoren voort kunnen vloeien. Ten eerste, dat er lichamelijke harmonie is bij stand of beweging der onderdeelen van een figuur, zoodat een bepaalde stand of beweging van het hoofd correspondeert met (weerklink vindt in) een bepaalde stand of beweging van hals, schouders, tors en bekken, (de Discuswerper, de Sandalenafbindster, de slaapbrengende Hypnos). Ten tweede, dat er geestelijk contact is tusschen verschillende figuren (Hermes, die Eurydice van Orpheus scheidt en weer in de onderwereld terugvoert, of Hermes met den kleinen Bacchus op den arm, van Praxiteles, of de ruitersstoet van het Parthenon, waar de arm-, hand- en polsbewegingen der ruiters correspondeeren met de bewegingen der paarden). Ten derde, dat gemoedsaandoening wordt uitgedrukt: dramatiek en tragiek, (de Cnidische Demeter, met een mengeling van uitputting en van droefenis op het gelaat) tot pathos degenereerend in den Hellenistischen tijd, (de Niobidengroep, die denken doet aan de plaat „Ach, vader, niet meer”; de Giganthomachie van het Pergamonsche altaar, en de Laocoöngroep).

Dit zijn belangrijke dingen, kenmerken van een geestelijke evolutie naar het litteraire in de beeldende kunst. Maar stijgt door deze dingen de Grieksche kunst boven de Egyptische uit?

De tooneelspelkunst kan het niet buiten de beweging stellen: het gebarenspeel en de gemoedsuitdrukking. Ze staat of valt er mee. Maar is het zoo zeker, dat de beeldende kunst er bij gewonnen heeft? De tegenwoordige mensch verlangt het in de beeldende kunst, maar een kunstfactor, die afsterft, is niet noodzakelijk in elke kunsttak een inferieure factor, en een factor, die zich ontwikkelt, niet steeds in elke kunsttak een superieure factor.

In de stilte en in de rust liggen en het hoogste geluk en de hoogste schoonheid. Pas in rust komt de ziel in actie. En op grootsche momenten, die waarlijk ontroeren, heerscht plechtige, roerlooze stilte.

En, een uiterste: Zou een pharao er bij hebben gewonnen aan menscheelijke hoogheid, dus aesthetisch, als men hem had afgebeeld als discuswerper, of, erger, als dansende faun?

Analoog aan bovenstaande hebben de Grieken in de reliefbeeldhouwkunst als zoo hoogelijk geroemde naturalistische factor de perspectief gebracht.

Alles in de natuur, (in het wereldstelsel, in de levende natuur en in de zgn. levenlooze natuur, het kristallenrijk) is naar bepaalde verhoudingen

opgebouwd en geordend, in geheele getallen uit te drukken. Dat geldt evenzoo voor de onderdeelen van het menschelijk lichaam.

Wat Dürer en da Vinci wetenschappelijk hebben vastgesteld, dat moeten de Egyptenaren intuïtief hebben gevoeld, en dat moeten zij hebben gevoeld als hooge schoonheid. Daarmede hebben zij, op aesthetische gronden, niet kunnen breken. Daarom in de reliefkunst a) geen perspectivische verkortingen en b) een onnatuurlijke combinatie van „profil” en „face” van onderdeelen van éézelfde figuur; en daarom in de „ronde bosse” zoo eenvoudig mogelijke standen en houdingen, waarbij elke schijnbare (optische) verkorting van een onderdeel zoo goed mogelijk werd vermeden. Daarom in de „ronde bosse” geen schuin opgeheven arm, maar een langs het lichaam neerhangende of tegen de borst gedrukte arm, geen schuin staand been, geen geknikte knie. De verhoudingen zouden gebroken getallen op hebben geleverd, en gebroken getallen beteekenen leelijke verhoudingen.

Dat alles kòn, zoolang de beeldende kunst geen photographisch-naturalistische imitatie van de werkelijkheid poogde te geven; dus zoolang niet werd uitgebeeld, wat men in de werkelijkheid zag, maar wel wat men van een figuur, aan onderdeelen afzonderlijk, in den geest had opgenomen, en ook, zoolang geen rekening werd gehouden met het optisch bedrog van den perspectivischen schijn; zoolang dus — terecht! — de plastische weergave (die tijdeloos is) niet werd beschouwd als een „instantané”, een gefixeerd „tableau-vivant”, maar als een vergeestelijkt e neerslag, die de geest van den beschouwer weer tot werkelijkheid terug had te herleiden.

In de reliefbeeldhouwkunst hebben de Grieken een beslissenden stap gedaan: den stap naar de onafhankelijkheid der beeldende kunst. Hun metopes, friezen en tympan-vullingen zijn vrije werken met een architectonische omlijsting, en 1°. door hun bewegelijk lijnenspel, 2°. door hun hoog-relief, 3°. door de „vrije” compositie, een niet de architectuur zuiver dienende versiering.

De architectuur werd pompeuze omlijsting van de sculptuur. De eenheid tusschen de beide kunsten werd verbroken; een verlies van een belangrijken kunstfactor.

Bij de Egyptenaren zijn de reliefkunst en de schilderkunst steeds afhankelijke kunsten gebleven: muurversiering (versiering ondergeschikt aan de architectuur). Maar de compositie was evengoed volgens bepaalde weloverwogen regelen geordend. Componeerden de Grieken op het muurvlak als eenheid, de Egyptenaren componeerden op horizontale, als muziekbalken boven elkaar geplaatste, onderling onafhankelijke banden. De compositie is andersoortig, maar heeft hare schoonheid.