

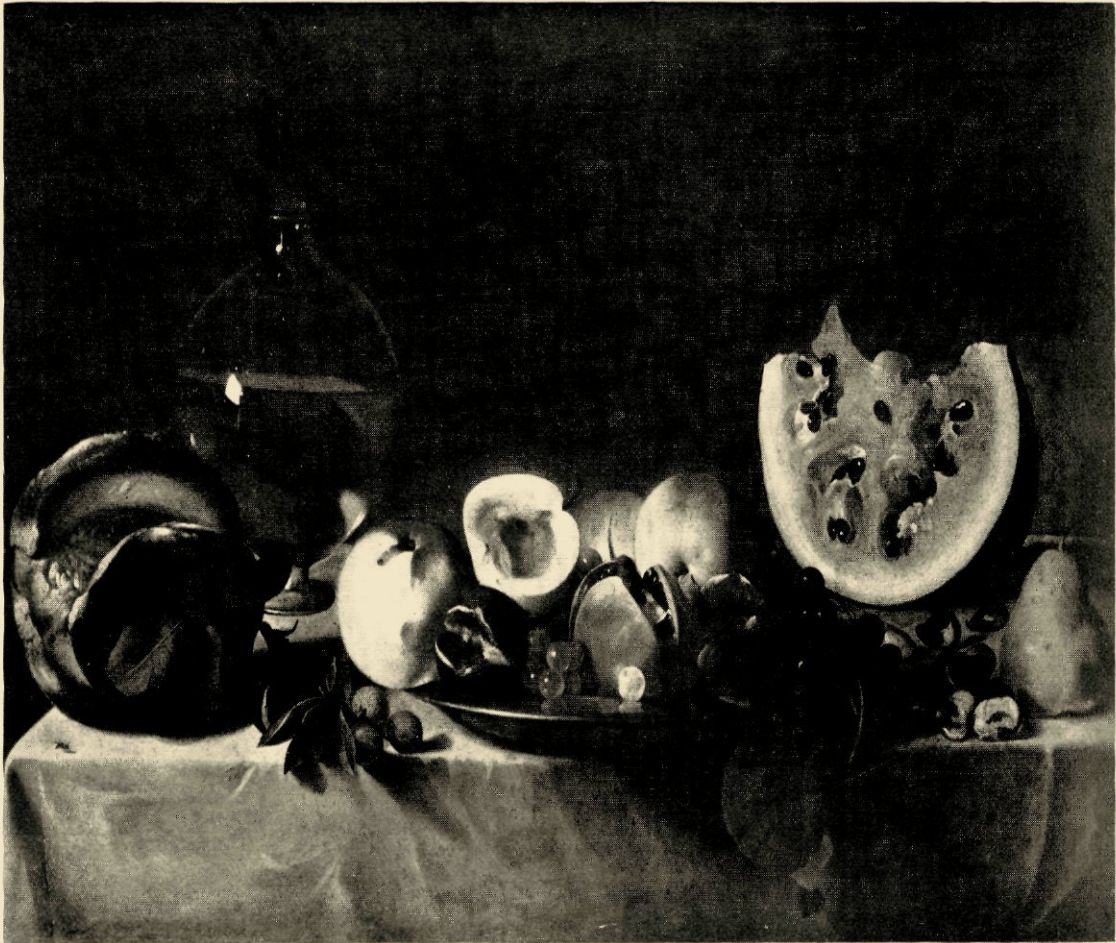
DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT

DOOR VITALE BLOCH

I

ALS men met een enkel woord de 17de-eeuwsche schilders, aan wie wij deze beschouwing¹ wijden, zou willen karakteriseeren, dan kan men niet beter doen dan de woorden aan te halen, door Champfleury gebezigd, toen hij de gebroeders Le Nain typeerde: *les peintres de la réalité*. Een betiteling, die in velerlei opzicht gelukkig mag heeten; in de eerste plaats omdat ze ons bevrijdt van het etiket „genreschilders”, dat in wezen wel steeds als kleineerend bedoeld is geweest, maar ook omdat zij geen vooroordeel wekt tegen den inhoud van het werk. Wat ons interesseert is niet zoozeer de keuze van een gegeven onderwerp als wel de manier, waarop het wordt voorgedragen, de *forma mentis pictoriae*. Al moet men toegeven dat het Caravaggio was, die de naturalistische schilderkunst schiep, dan wil dat nog niet zeggen dat vóór zijn komst in Rome (omstreeks 1590) geen kunstenaars werden aangetroffen, die zich bezig hielden met het weergeven van de werkelijkheid. Het is voldoende te wijzen op de homerische kunst van den ouden Brueghel of in Italië het werk van de Bassano's, onvermoeide eerlijke vertellers van het landelijke leven, in 't geheugen te roepen. Om maar te zwijgen van de landschappen en stillevens, die, zoowel aan deze als aan gene zijde van de Alpen, maar vooral in Noord-Italië de religieuze voorstellingen verlevendigen, details, die ons door de rake weergave van de natuur verbazen en omtrent het tijdperk van hun ontstaan in verwarring kunnen brengen.

Het blijkt overigens geen gemakkelijke taak om de nieuwe visie, die Caravaggio brengt, duidelijk te maken. Een bezoek aan de Contarelli-kapel te S. Luigi dei Francesi kan ieder ervan overtuigen, dat de wereld van het *cinquecento* — de wereld van Giuseppe d'Arpino — is afgesloten en dat met Caravaggio een nieuwe periode een aanvang neemt. De oude biografen — Italianen, Franschen, Hollanders — waren te zeer gebonden aan een classieke, academische en dogmatische cultuur, dan dat zij zich rekenschap konden geven van den dieperen zin van dezen overgang; zij ondergingen een gevoel van afschuw voor de weinig verheven onderwerpen, de modellen uit het volk, voor heel dit eerlijke, directe, pakkende realisme. En om de woede van deze paladijnen van *la bella e nobil Dama la Pittura* nog grooter te maken, gaf Caravaggio, naar markies Giustiniani ons meedeelt,



Caravaggio, *Stilleven - Particulier bezit*, New York

zelve in zijn brieven toe „dat het hem evenveel werk kostte of hij een bloemstuk of een figuurstuk schilderde,” — *tanta manifattura gli era fare un quadro buono di fiori come di figura.*

Félibien bijvoorbeeld verwijt den kunstenaar „dat hij noch het schoone heeft verkozen, noch het leelijke is ontvlucht. . . .” en elders: „hij gebruikte voor het uitbeelden van helden en groote persoonlijkheden niets dan schelmen en misvormde deugnieten. . . .”; smaadreuen, die hij baseerde op de meening van Poussin, die „van Caravaggio niets wilde weten en overtuigd was dat hij ter wereld was gekomen om de schilderkunst te vernietigen.”

Verschillende generaties bleven Caravaggio min of meer door de bril van Bellori en Félibien bekijken, zij kwamen niet verder dan hun afkeer van het ontwijden der zoo waardige en idealistische Italiaansche kunst met „schelmen en deugnieten”, totdat men eenige tientallen jaren geleden een begin maakte met een klaarder en zelfstandiger

DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT

waardeering van de door Caravaggio ingeleide vernieuwingen. De grootsche bloei van de Fransche naturalistische schilderkunst in de 19de eeuw liet niet na den smaak te beïnvloeden en een sfeer te scheppen, die een beter begrip van deze kunst mogelijk maakte.

Caravaggio werd in 1573 geboren. Nooit heeft hij zijn artistieke afkomst van Lombardije en meer in het bijzonder van Brescia verloochend. Nooit heeft hij zich toegelegd op een klakkeloos navertellen van de reële feiten, „zooals hij ze op de straten verraste” — naar ons een modern schrijver verzekert — maar hij heeft getracht een andere wereld te scheppen, waarheidsgetrouw en toch nieuw gevormd en in hooge mate dichtelijk. Hij laat de gewoonte varen eerst te teekenen om vervolgens de kleur in te vullen, maar geeft, gebruik makende van dat hoogste hulpmiddel dat het licht is, de menselijke vormen weer met een onfeilbaar gevoel voor volume. Tegenover de abstracte teekening, de onwerkelijke kleuren, de leege vormen en de duivelsche gekunsteldheid van het manierisme stelt Caravaggio een diep menselijke kunst zonder eenigen opsmuk; hij schenkt aan het licht, aan de kleur en de kleurwaarden een nieuwe beteekenis, die weldra typeerend zal zijn voor het Europeesche naturalisme. Het is inderdaad het licht dat het schilderij beheerscht, de verschillende plans scheidt, de kleurverhoudingen regelt.

Caravaggio moest in de maand Mei van het jaar 1606 uit Rome vluchten, en hoewel hij geen leerlingen had, bleven zijn werken en deze maakten school. In den aanvang der 17de eeuw wordt Rome weer het Mekka van de kunst: daar verzamelden zich de kunstenaars, niet alleen uit de verschillende Italiaansche landstreken maar ook uit Holland, Frankrijk en Duitschland.

Deze Noorderlingen verstonden de kunst van hun grooten Lombardischen vakgenoot op hun manier; zij werden bekoord door zijn lichteffecten, door de ongewone modellen, meegesleept door Carravaggio's kunstopvattingen. Zoo werd hier in den loop van 20 jaar

Gerard Honthorst, De aanbidding van het kind - Uffizi





Hendrik Terbrugghen, De fluitspeler.

Museum, Kassel

tijds — tusschen 1600 en 1620 — de schildersmentaliteit gekweekt, waaruit later de hoogste uitingen van het Europeesche genie zouden voort komen: Rembrandt, Vermeer, Velasquez. Enkele jaartallen van die eerste generatie van Caravaggio-volgelingen: Elsheimer stierf te Rome in 1610. Lastman woonde er van 1604—1607. Honthorst verliet de Heilige Stad in 1619 of '20. Terbrugghen was er, evenals Honthorst, bijna 10 jaren gevestigd (1604—1614) en Baburen schiep in 1617 de schilderijen van S. Pietro al Montorio. Rubens, Gherard Seghers, Finsonius en Th. Rombouts werkten in Italië alle ongeveer in dezelfde jaren.

Slechts Adam Elsheimer, de schepper van nachtelijke elegieën bij maanlicht, was, dunkt mij, voor hij in Rome kwam, reeds begaafd met een eigen artistiek inzicht en een eigen visie op het landschap. Al de andere schilders ondernamen hun reis naar Italië terstond na hun academischen studietijd. Wij behoeven ons dus niet te verwonderen dat ze zeer geïmponeerd waren door de kunst van Caravaggio. Overigens hielden ze zich weinig bezig met de diepere waarde van deze schilderkunst: het licht als vormscheppend element van de plastische massa, verdiept als zij waren in de studie van kunstmatige lichteffecten in nacht- en kaarslichtscènes, het afbeelden van losse, vroolijke gebeurtenissen, en de schilderachtigheid van kleeren, linten, baretten en pluimen....

Pieter Lastman, die zich in Amsterdam op zijn kennis van Caravaggio liet voorstaan, bracht naar zijn vaderland een teekenstijl en een koude metaalachtige kleurenkeuze mede, die aan zekere Toscaners doen denken, bijvoorbeeld aan Alessandro Allori. Gherardo delle Notti, die de zeldzame eer geniet onder de Italiaansche bronnen genoemd te worden, was zonder twijfel — enkele kalme stralende jeugdwerken uitgezonderd — de meest gekunstelde vulgarisator van Caravaggio's kunst.

Het was Van Baburen, die, beter dan de anderen, de taal van Caravaggio heeft weten te vertalen in het ruwere noordelijke dialect door de kracht van zijn schaduwen en door de onaantastbare natuurlijkheid van zijn modellen.

DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT

Wat den melancholieken Terbrugghen betreft, den meest verrassenden schilder van deze generatie, sluiten wij ons gaarne aan bij de meening, die Rubens bij gelegenheid van zijn bezoek aan Utrecht in 1627 zou hebben geuit, dat Terbrugghen de eenige schilder was, dien hij in Holland had ontmoet. . .

Het is van weinig belang dat Terbrugghen enkele houdingen van zijn figuren aan Caravaggio heeft ontleend, hij is daarom nog geen plagiator. Zijn teekening is langzaam en weinig bewegelijk, zijn tonaliteit helder en licht, terwijl zijn onwaarschijnlijke kleurverhoudingen van zeegroen en teere violetten doen denken aan de paradoxale kleurgamma's van de 16de-eeuwsche maniëristen.

In de Utrechtsche doeken vinden wij dus ontleeningen in de kleedij, in de wonderen van het clair-obscur, maar tevergeefs zoeken wij er het begrip van het volume, den dege-lijken schilderkunstigen grondslag. De sympathie ging er eerder uit naar de kunst van Manfredi; zijn gemakkelijke en zorgeloze interpretatie van Caravaggio's kunst was juist op het niveau van de schilders benoorden de Alpen, zoo zelfs dat men bij deze meesters van een Manfredi-stijl zou kunnen spreken.

Ook kan men met eenig recht veronderstellen dat een andere navolger van Caravaggio, de plompe Caroselli bijvoorbeeld, de Hollanders heeft behaagd en hen op den gevaarlijken weg heeft gebracht van al te bedriegelijke „echte" effecten, op de grens van het „trompe-l'œil". Orazio Gentileschi daarentegen werd, naar ik meen, door deze generatie van Hollanders, met uitzondering van Terbrugghen, niet voldoende begrepen, in zijn fijne, terughoudende kunst van *tailleur de luxe*, zooals zijn laatste, geniale biograaf hem noemt — evenmin als zij reageerden op de kostelijke jeugdwerken van Merisi zelve. Van de Utrechtsche school blijven ons dus een paar mooie koppen, enkele blauwe mouwen van Gherardo, eenige aangrijpende schaduwen van Teodoro (Dirk van Baburen) en enkele op Vermeer vooruitlopende details bij Enrico (Hendrik Terbrugghen). Deze kunstenaars, zooals een brief van Vincenzo Giustiniani van hen getuigt, *hanno saputo ben colorire* (hebben goed hun kleuren weten te gebruiken). Toch moet men den invloed niet overdrijven, dien deze Caravaggio-volgelingen bij den terugkeer in hun vaderland op hun nationale kunst, op Frans Hals en op Rembrandt, gehad hebben. In de jeugdwerken van Rembrandt weerklinkt wel een echo van enkele van Elsheimer en Saraceni afkomstige klanken: de kronkelige teekening, de ineengedraaide draperieën, de uitdrukking der gezichten, alles details, die hij ontving door tusschenkomst van Pieter Lastman en Pynas. Zoo nu en dan zal hij zich bedienen van een repoussoir dat aan Hont-horst is ontleend; zeker blijft het in ieder geval dat Rembrandt weigerde naar Italië

te gaan, ondanks de raadgevingen en het aandringen van Constantijn Huygens...

De ontwikkeling van Frans Hals is daarentegen zoo organisch en zijn stijl is zoo logisch gegroeid dat er geen plaats blijft voor eenige hypothese over invloeden van buitenaf. Het is van bijzonder weinig belang te weten of een bepaald gebaar van een fluitspeler bij Frans Hals al bij Honthorst voorkwam; over het algemeen hechten wij zeer weinig waarde aan dergelijke vormovereenkomsten, die anderen vaak zoo gewichtig voorkomen. In zulke punten van aanraking, die sommige critici bij het ontdekken ervan in extase brengen, toont zich een hoogst materialistische geest, die van weinig hulp kan zijn bij het critische onderzoek.

Wat betreft de verleidelijke theorie van den Vermeer *avant la lettre*, die zich zou manifesteren in het werk van Terbrugghen, laten wij oppassen ook daar geen overhaaste gevolgtrekkingen te maken.

Laten wij eerst met eenige data rekening houden: Terbrugghen stierf in 1629, d.w.z. nog voor de geboorte van Vermeer (1632). De jeugdwerken van dezen laatste (Den Haag en Edinburg) hebben, ondanks eenige verwantschap met Terbrugghen toch een eigen rythme. Omstreeks 1650 ontvluchten alle Hollandsche schilders de donkerder toonwaarden en gaan een lichter palet gebruiken, want de wind van het classicisme blaast fel en de realistische woelingen van het begin van de eeuw worden vergeten. In het jaar van zijn gewelddadigen dood als slachtoffer van de kruitontploffing schilderde Carel Fabritius, die in zekeren zin aan Vermeer verwant is, het roerende kleine vogeltje tegen een helder blanken muur, als het ware een symbool.

Hoe gaarne zouden wij nog langer stil staan bij het werk van Vermeer, dien wij, ondanks zijn aanvankelijk Italianiseerende doeken, beschouwen als een oer-Hollandschen schilder, in wiens kunst de hoogste eigenschappen van de schilderkunstige traditie van zijn land zijn vertegenwoordigd, maar wonderbaarlijk gezuiverd. In hem bewonderen wij een gevoel voor kleurwaarden, een uiterste gevoeligheid voor het oppervlak der dingen, en een argeloosheid van visie, die Geertgen en Mostaert weer bij ons oproept.

II

Wenden wij ons nu tot de Fransche kunstenaars, die terzelfdertijd in Rome werkten.

Simon Vouet kwam in 1614 in Italië en werkte er in verschillende steden; in 1624 verkreeg hij den titel „Prince de l'Académie de saint Luc”. Valentin, „l'innamorato”, bijna een tijdgenoot van Vouet, is ongeveer gelijktijdig met hem te Rome, Cláude Vignon

daalt naar Italië af na 1616. Guy François keerde van zijn reis naar Italië in 1613 terug. Tournier was volgens de traditie een leerling van Valentin. Tassel ging reeds naar Rome dadelijk na 1600. Van La Tour en Quantin is het twijfelachtig of ze in Italië zijn geweest.

In de veelzijdige kunst van Simon Vouet is de van Caravaggio afhankelijke periode slechts een voorbijgaande. Het is duidelijk dat Vouet's smaak en voorkeur anders gericht waren, want hij voelde zich aangetrokken tot een uiterlijke, zinnelijke, niet weinig melodramatische schoonheid. De schilderijen in de kerken van Rome (San Francesco a Ripa en San Lorenzo in Lucina) openbaren, hoewel klaarblijkelijk op Caravaggio geïnspireerd, in hun wezen toch classicistische tendensen: de belangstelling voor gebaar en houding, de voorkeur voor het theatrale; alleen de rol, die het licht te vervullen kreeg bij het versterken van de dramatische werking, doet tot op zekere hoogte aan het Napolitaansche Caravaggisme denken.

Valentin, een der ernstigste schilders in de generatie, die direct door Caravaggio zelf beïnvloed werd, is daarentegen volkomen „Romeinsch”. In zijn vroegste werken zooals in zijn beroemde schilderij in Dresden volgt hij Caravaggio op den voet, in de gedrongen compositie zoowel als in de concentratie op slechts weinig figuren. Wel is zijn toets vrijer, zijn zijn *plans* minder gebonden en accentueert het licht de massa's meer dan het ze vorm geeft, maar de psychologische inhoud is zoo fijn afgewogen en er is slechts zoo spaarzaam gebruik gemaakt van gebaren, dat het schilderij er een waar meesterwerk door is geworden. Het „Concert” in het Louvre, een werk uit een latere periode, dat we hier als voorbeeld citeeren, verraadt nog een naturalisme, dat cliché dreigt te worden en ons verder koud laat. In de „Heilige Familie” te Rome in de Galleria Spada vindt men echter alle kenmerken van Valentin's picturaal vermogen vereenigd, het vriendelijke, wat ronde hoofd van de madonna, het Caravaggio-achtige Christuskind en het opmerkelijke mandje met vruchten, waarover men zou kunnen uitroepen: „Voilà Courbet bien attrappé!”

Claude Vignon is steeds een imiteerende kunstenaar geweest. Zijn Caravaggisme verliest zich in een zeker picturaal brio, dat geen enkelen achtergrond heeft. Hij schilderde op tal van manieren zonder erin te slagen een eenheid te scheppen uit de verschillende elementen van Hollandschen, Vlaamschen en Venetiaanschen oorsprong, die elkander hinderlijk in zijn werken storen. Daarom juist verrassen ons sommige details bij Vignon, zooals bijvoorbeeld het „boekenstilleven” in prae-Rembrandtieken stijl in het merkwaardige schilderij in het Louvre. Gedurende zijn lange loopbaan kwam hij niet alleen als artist maar ook in zijn kwaliteit van antiquair met vele schilders in aanraking, waar-



Claude Vignon, *De dood van den H. Antonius*.
Louvre, Parijs

door hij een zekere nerveuse toets en een geraffineerd kleurengamma verwierf, dat Bramer, Feti, Mazzoni, Scheits en wie al niet in de herinnering roept.

Het is uitermate moeilijk ons een idee te vormen van Tournier's kunst, daar wij van hem haast niets anders kennen dan de „Kruisafname” in Toulouse, een werk, dat, daar er nergens Valentin's invloed in bespeurbaar is, kennelijk in een rijpere periode is geschilderd. Een zeer evenwichtige compositie, waarin men, naast

enkele verfijnd realistische figuren, een geidealiseerde Vlaamsche Christusgestalte kan opmerken; een gecompliceerde stijl dus, die ons duister zal blijven, totdat zijn jeugdwerk zal zijn te voorschijn gekomen.

Bij Philippe Quantin (± 1600—1636), hoofdzakelijk in zijn werken in Dijon, komen telkens weer classicistische motieven terug, herinneringen aan het *cinquecento*, hoewel hij er zich op toelegt ze onder een handige toepassing van *clair-obscur* te verbergen. Men bespeurt bij hem een wankelen, een aarzelen tusschen het „schoone” en het „ware”, tusschen het „schilderen” en het „tekenen”, dat in laatste instantie noodlottig is geworden voor alle Fransche navolgers van Caravaggio.

Slechts één maal werd misschien de synthese gevonden: door den zeer origineelen

DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT

Georges de La Tour (voor 1600—1652), tenminste in enkele zijner werken. Tot voor tien jaren was onze kennis van zijn kunst beperkt tot de nachttafereelen, die in Fransche provinciale musea bewaard worden: „De Verloochening van Petrus” en „De Verschijning van den Engel aan den H. Jozef” te Nantes, het schilderij te Epinal, waarvan het onderwerp niet vaststaat, „De Geboorte” te Rennes. Later werden hieraan „De Aanbidding van de Herders” in het Louvre en „De Beweening van den H. Sebastiaan” te Berlijn toegevoegd. Een langzaam rythme, ernstig en plechtig; geen blik buiten het beeldvlak gericht, een ongewone concentratie. Weinige, goed geteekende, zuiver naast elkaar afgewogen figuren onbewegelijk op den voorgrond. De kaars, door een hand beschermd, verlicht de massa's, maar eerbiedigt angstvallig de omtrekken. De volumina blijven abstract, zonder lichamelijkeheid, niet doorvoeld.

De Madonna in het Louvre, die, in de houding van een Chineeschen Boeddha, volkomen verzonken is in de aanbidding van het zeer teere kind, is een ware vondst van den kunstenaar. Ik spreek van „vondst” omdat we in zijn geheele oeuvre onder de fijn gestyleerde, bijna quattrocenteske vormen, een waarlijk naturalistischen zin verscholen vinden. La Tour heeft op deze wijze een stijl uitgevonden, die hem en niemand anders eigen is en dien men volkomen ten onrechte heeft willen vergelijken met den heterogenen stijl van den Siennees Manetti. Sinds eenigen tijd weten wij dat de La Tour van het nachtstuk, de rustige met de gekristalliseerde breekbare vormen en met de mongoolachtige Madonna's, werd voorafgegaan — maar dat zeg ik met een zeker voorbehoud — door een „dag”-La Tour, die zeer kleurrijk, origineel en levendig is. Hij is de schilder van „De valsche spelers” (Collectie Landry), van den „Liereman” te Nantes en van den „H. Hieronymus” te Stockholm. Landry's



De La Tour, De Geboorte.

Museum, Rennes

DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT

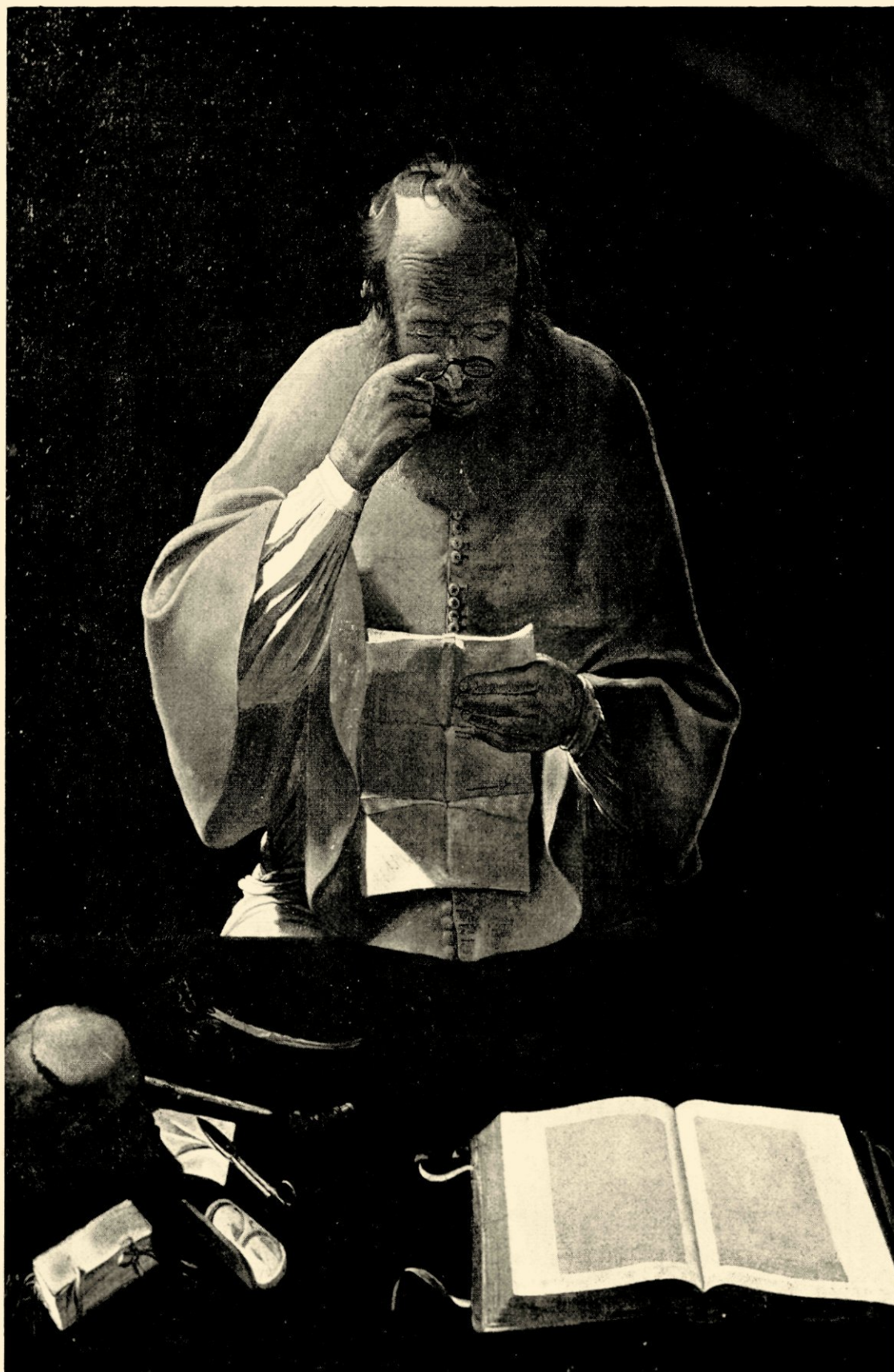
„Valsche spelers” is op Italiaansche wijze gesigineerd: *Georgius de la tour fecit*; het doet ons een groep merkwaardig gecostumeerde menschen zien met een overvloed van linten, tulbanden en pluimen.

De „Liereman” te Nantes is een veel ernstiger doek en werd daarom door enkele kenners langen tijd toegeschreven aan Zurbaran en Herrera den Oude. Het was Landry, de gelukkige eigenaar van „De valsche spelers”, die de overeenkomst in stijl, in schrijfwijze zou ik willen zeggen, van de beide werken herkende, een waarlijk volmaakte gelijkenis. Dezelfde manier van teekenen, van het schilderen der gelaatskleur, van het beeldhouwen der plooiën en neerzetten der schaduwen. Voorts worden zij gekarakteriseerd door iets grotesks, een tikje spot, iets dat, als men wil, aan Callot verwant is. Wij zijn hier wel zeer ver verwijderd van het fanatieke realisme van een Zurbaran!

Bij deze schilderijen sluit dan aan een „H. Hieronymus” uit Stockholm, die eerst aan Maino werd toegeschreven en waarvan een herhaling in het Museum te Grenoble wordt bewaard.

Een andere H. Hieronymus (Louvre), dit keer in het kardinaalsrood gehuld, vertoont een zoo analoog handschrift dat wij het werk aan denzelfden meester toeschrijven. Een primitieve La Tour. Men zou bijna zeggen het werk van een graveur, zoo scherp zijn de plooiën en hard is de teekening. Het geeft ons aanleiding te vermoeden dat we hier bij La Tour's aanvangsstadium zijn aangeland. Zijn kunst zou dan te verklaren zijn als een product van de locale traditie. In Nancy werkte, naast Jacques Callot, Jean le Clerc (1587/88—1633), de medewerker of zooals sommigen zeggen, het alter ego van Saraceni. En deze „H. Hieronymus” vertoont juist sterke verwantschap aan Saraceni. Kan men nu nog van een La Tour-mysterie spreken?

In weerwil van enkele gelukkige ingevingen van La Tour en Valentin, blijft toch Louis Le Nain de meest geniale onder de „schilders van de werkelijkheid” in de 17de eeuw. Er bestaan den laatsten tijd zeer veel verschillende meeningen omtrent de gebroeders Le Nain. Ik moet bekennen dat ik geen voorstander ben van het toepassen van al te wetenschappelijke methoden op een zoo teere kunst als die van Louis, een kunst die vrij is van ieder technisch effectbejag, van iedere lyrische overdrijving. Ik weet ook dat het op een ander, minder wetenschappelijk plan, niet gemakkelijk zal zijn nieuwe woorden te vinden, beelden, die nog niet geheel versleten zijn. Gaan wij het oordeel na van verschillende kunstkenneren, dan was het, naast Félibien, die scherp vaststelt: „...weinig edele schilderwijze, dikwijls eenvoudige voorstellingen, afbeeldingen die niet schoon zijn”; naast Mariette: „wanstaltigheden in den Franschen stijl”; Champfleury: „het



Georges de La Tour, De H. Hieronymus - Louvre, Parijs



Louis Le Nain (of atelier), De aanbidding der herders - Part. bezit, Den Haag

zijn de schilders der arme menschen"; naast Valabrègue: „De Le Nains zijn onze Vlamingen", Paul Jamot, die de eerste zuivere, æsthetische waardeering van het werk der Le Nains gaf.

In 1629 werd Antoine als meester toegelaten in het gilde van Saint Germain des

Prés, waar hij tegelijk met zijn broeders een atelier had. In de omgeving werkte een kolonie Vlaamsche schilders. De gebroeders leefden dus omringd door „genre"-schilders, die rustig voortgingen hun eigen lijn te volgen in een tijd, die de groote gebaren van een Vouet, de overdadigheid van een Rubens of de religieuse sentimentaliteit van Philippe de Champaigne bewonderde.

En toch vinden wij in de kleine stukjes, die Antoine bij voorkeur op koper schilderde, geen duidelijke symptomen van Vlaamschen invloed. . . .

Van het kleine kinderlijke wereldje van Antoine, waarin in zuivere kleuren geschilderde boerenjongens en meisjes met verwarde haren staan opgesteld als poppen, naar de werken van Louis is een overgang naar een heel ander formaat, een heel andere sfeer. Deze afstand tusschen de kleine stukjes van Antoine en composities als „De maaltijd der boeren" of „De boerenfamilie" is zoo groots dat de samenwerking waarvan de traditie zoowel als Mariette gewagen, begrepen moet worden in zeer beperkten zin. Het is mogelijk, dat in een door Louis ontworpen en geschilderd werk Antoine een kopje of een figuurtje gezet heeft — en ook het omgekeerde kan het geval zijn geweest — maar dat er ooit tusschen hen van een geestelijke samenwerking, van een artistiek begripen sprake is geweest, kan men haast niet aannemen.

De „wanstaltigheden" waarover Mariette spreekt roepen in onzen geest het tragische gezicht op van den goedigen drommel Pieter van Laer, die in de jaren 1626 tot 1638 te Rome werkte. Het is te betreuren dat we eigenlijk, buiten enkele min of meer willekeurige toeschrijvingen, geen authentiek werk kennen van „Bamboccio", die,

DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT

als wij zijn biograaf Passeri gelooven willen, „smoorlijk verliefd was op den natuurlijke eenvoud” (*invaghito della semplicità naturale*) en die „alles zoo natuurlijk mogelijk schilderde, zelfs als het laag en alledaagsch was.” Het nieuwe dat „Bamboccio” bracht bestond daarin, dat hij den picturalen indruk onmiddellijk vastlegde, *la tranche de vie* weergaf, zonder zich ook maar eenigszins om het „schoone” of het „nobele” te bekommeren. Cerquozzi en Jean Miel volgden met de geheele generatie van Hollanders die in de jaren 1640—1650 in Rome werkten — Sweerts, Both, Berchem, Weenix, Du Jardin, Asselijn en Pijnacker — de voetsporen van den ongelukkigen Pieter van Laer.

De werken van Louis Le Nain brengen ons echter in een geheel andere sfeer. Als echte Fransche kunstenaar kiest hij zijn modellen met zorg, denkt hij na alvorens hij begint. Hierin staat hij dichter bij Poussin, dan bij „Bamboccio”, maar zonder vooropgezette meening over de Schoonheid. Wat ons in zijn werken treft is, laat ons het erkennen, de menselijkheid van zijn typen. Ze ontroeren omdat ze het leven zelf, het vredige dagelijksche leven weergeven. Dikwijls is er de nadruk op gelegd dat er niets gebeurt op de schilderijen van Louis, wat het zoo moeilijk maakt het onderwerp nader te preciseren. „Alles in het leven is vermengd met bitterheid en vreugde”, *Tout au monde est mêlé d'amertume et de charme* (Lafontaine), dat is eigenlijk de eenige inhoud van Louis' kunst. Het grijzige licht, het slechts even aangeduide *clair-obscur*, de matte tinten, de soms dikke, soms dun opgedragen verflaag en de krijtachtige bleekheid waar men altijd over spreekt, passen wonderwel bij de dichterlijke en ietwat melancholieke stemming van zijn werken. Ook de slechts vage teekenwijze en de hier en daar foutieve perspectief versterken dezen indruk. Om zich dezen stijl eigen te maken behoefde men niet naar Italië te reizen. Ik zou zelfs niet weten waar ik voorloopers van dezen stijl zou moeten vinden. De schilderwijze van Louis is ook eigenlijk meer een persoonlijke opvatting, een eigen geestesgesteldheid, dan een stijl. Daarom komt het ons onwaarschijnlijk voor dat de schepper van een dergelijke kunst in de aantekeningen van de Académie vermeld

Georges de La Tour, De lierdraaier - Museum, Nantes





Georges de La Tour, De valsche spelers - Collectie Landry, Parijs

wordt met denzelfden bijnaam als Mignard, nl. „Romain”, zelfs als hij werkelijk in Rome vertoefd had en er een schilderij in Caravaggesken stijl zou hebben geschilderd. Neemt men in aanmerking dat Louis in 1648 stierf, in het jaar dus dat de Académie werd opgericht en dat Mathieu hem eerst in 1677 volgde, dan lijkt het veel logischer en meer in overeenstemming met den tijdgeest, dat men dezen, den edelman, den hofportret-tist met zijn martialen geest als „Romain” beschouwde. Daarbij komt nog dat wij aan Mathieu de schilderijen toeschrijven die minder boersch zijn, meer Italiaansch van opzet, zooals de mythologische compositie te Reims, met haar Venus, die aan Vouet doet denken, en zijn „Wachtcorps” (Part. verz., Parijs).

Onder de directe navolgers van de gebroeders Le Nain zouden wij Michelin kunnen noemen, wien het niet aan karakter ontbreekt. Hij schijnt geheel op te gaan in een nauwkeurige beschrijving van details en in de preciese weergave van gescheurde kleeren. Zijn

DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT

naïef, bijna fotografisch juist naturalisme staat den geest van Louis toch nader dan de schilderachtige en ongedwongen stijl van den Proteus-achtigen Sébastien Bourdon.

De familie Le Nain heeft geen school gemaakt. Trouwens het geheele Fransche realisme van de 17de eeuw bestaat slechts uit een aantal episodien te Rome, Toulouse, Lunéville, Nancy en Parijs, — wat zeg ik, Parijs, neen, Saint Germain des Prés.

Valentin is niet in zijn vaderland teruggekeerd. Vouet slaat totaal om. Bij La Tour wordt het naturalisme verzacht door het zoeken naar schoonheid en gratie. Een beschrijvend naturalisme, zooals de Hollanders dat te zien geven, is ten eenenmale vreemd aan het Fransche genie. Wij zien Baugin zijn boeken, zijn spiegel en zijn schaakbord zoodanig stileeren dat die eenvoudige voorwerpen bijna metaphysische symbolen worden. Poussin doet met zijn kunst een grootsche poging om de natuur te overtreffen en een abstracten, intellectueelen stijl te scheppen. „Poussin is een schilder, die hiermee werkt”, bromde Bernini, zijn wijsvinger tegen het voorhoofd leggend. Slechts enkele kunstenaars hebben nu en dan de synthese gevonden waarin de werkelijkheid en de schoonheid ondeelbaar verbonden zijn: Claude Lorrain en Louis Le Nain, de meest geliefde en nederigste schilders der 17de eeuw.

III

Caravaggio is in 1610 gestorven. Saraceni keerde terug naar Venetië. Gentileschi ging naar Parijs, waar wij hem in 1625 terug vinden in dienst van Maria dei Medici, waarna hij aan het hof van Karel I kwam. Uit deze Londensche periode zijn niet veel doeken tot ons gekomen, maar in de ons overgebleven werken vertoont Orazio trots zijn Toscaanschen aanleg een buitengewoon gevoel voor licht en kleurverhoudingen. In theorie zouden de werken

Georges de La Tour, De aanbidding van het kind.

Louvre, Parijs





Michelin, *De bakkerskar*.
Metropolitan Museum, New York

van Orazio Gentileschi Louis Le Nain hebben kunnen beïnvloeden, maar in werkelijkheid kan ik mij niet voorstellen welke aantrekkingskracht hij zou kunnen hebben gehad voor een man als Louis Le Nain, die zich zoo op den tast ontwikkelde en wiens kunst zich handhaaft bij de gratie van een *quid divinum*.²

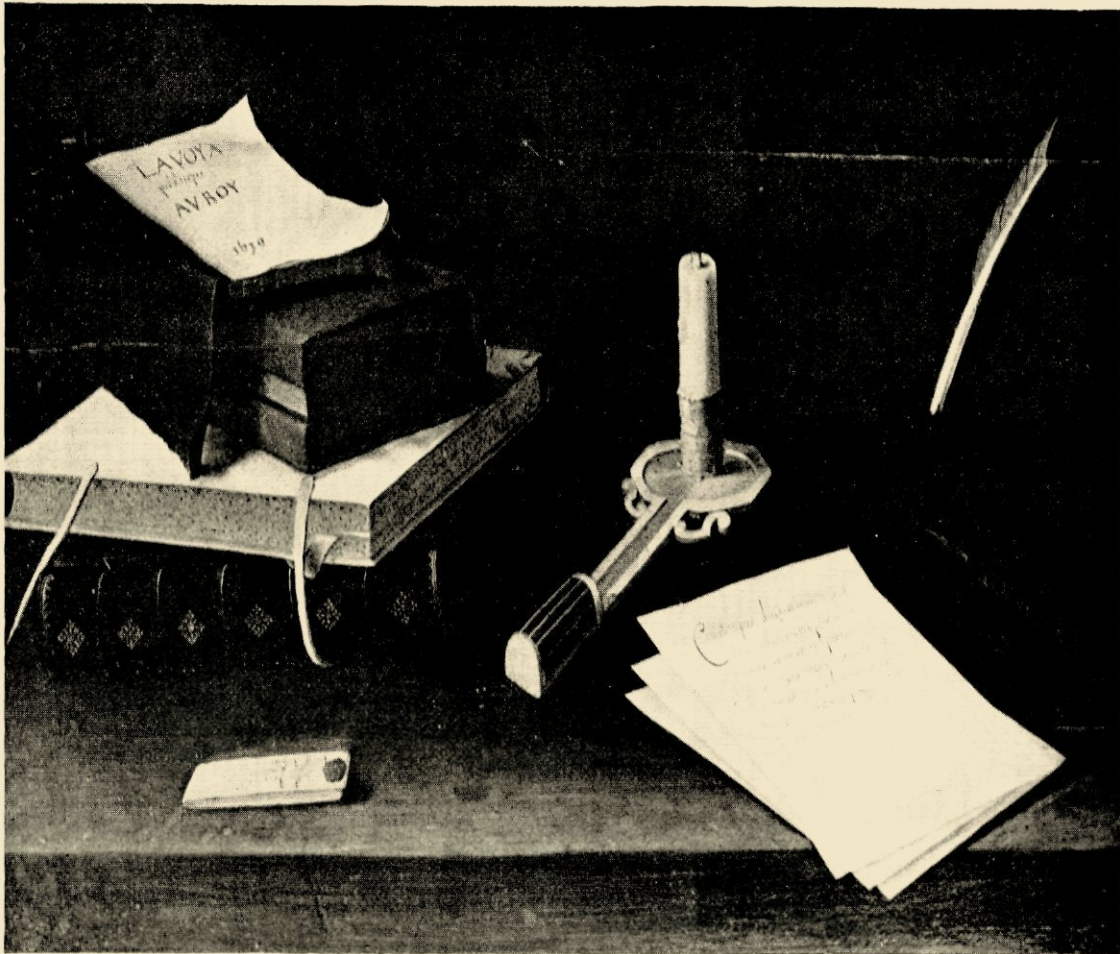
Poussin kwam in 1624 in Rome. Het merendeel van Caravaggio's navolgers was toen reeds naar hun vaderland teruggekeerd. De Bolognezen decoreerden de Romeinse kerken. De groote Lombardische schilder scheen vergeten te zijn. Slechts in Napels, waar werken van hem bewaard werden, en waar Ribera werkte, vond de naturalistische schilderkunst een tweeden bloei, door meesters als Caracciolo, Cavallino, Stanzione, en Preti uit Calabrië. In het werk van deze zuiderlingen wordt de gesloten vorm van Merisi lossen, zijn licht wordt dramatischer, en lyrischer; de picturale materie zelf schept wonderen. Deze kunst met al zijn overdrijving en zijn wonderlijk coloriet trekt ons noorderlingen zeer aan; begrijpelijk, als wij ons herinneren welk een belangstelling Rembrandt toen in het Zuiden genoot.

Zoowel in Venetië (waar slechts de episode Feti-Lys een uitzondering maakte) als in Genua (enkele geïsoleerde Caravageske uitingen, van Borgiani en Gentileschi daargelaten) putten de schilders zich uit in een aangenaam, decoratief en weelderig coloriet. De Genuesche kunst zal langen tijd den invloed blijven gevoelen van de Vlamingen, die daar werkten, o.a. Rubens en Van Dijk en de kring rondom de gebroeders



Louis Le Nain, *Kinderen bij een kar* („La charette”), detail - Louvre, Parijs

DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT



Baugin, Stilleven - Galleria Spada, Rome

De Wæl. Als Pietro Bellotto in de Serenissima „Het Oudje” (Stuttgart) schildert, dan copieert hij allernauwkeurigst, als had hij met een vergrootglas gewerkt, de kleinste oneffenheden van de huid, waarmee hij de lange serie pseudo-Rembrandts inluidt, van het type Denner. Als Antonio Carneo een boer of een oude vrouw in gepeinzen weer-geeft, ontdoet hij hen van alle menselijke waardigheid en beperkt hij zich louter en alleen tot een uitviering van haastige virtuositeit.

Daartegenover zijn de werken die Voss aan Amorusi toeschreef en die Longhi — wien wij de meeste opheldering over de Caravaggeske kunst danken — met groote stelligheid aan Bernard Keil, een Deenschen leerling van Rembrandt, teruggaf, geenzins van charme en humor ontbloot. „Een zeer bekoorlijk schilder” noemde hem Baldinucci zeer terecht. Deze kunst, van Hollandsch-Venetiaansche afkomst, is een zeer merkwaardig mengsel van Feti, Hals en Rembrandt.

Een andere noordelijke schilder, Cipper, bijgenaamd Todeschini, die in het begin



Jacopo Ceruti,
*Dwerg - Castello
di Padernello
Brescia*

van de 18de eeuw in Lombardije werkte, trok de uiterste consequenties van dit picturale *far presto*. Zijn huiselijke gebeurtenissen, zijn zigeunerconcerten, geschilderd voor het weinig eischende publiek van markten en kramen, caricaturiseeren het menschelijk geslacht.

★

Als uitgangspunt namen wij de hoogste scheppingen, die Europa op het gebied der naturalistische schilderkunst heeft voortgebracht; nu waren wij aangeland bij de nietswaardige parodie. En toch schilderde omstreeks het midden der eeuw een bijna onbekend schilder, Jacopo Ceruti bijgenaamd „Pitocchetto”, in de omgeving van Brescia, een serie schilderijen, bewaard in het kasteel Padernello, voorstellende: de spinster, den bedelaar, den dwerg en de mandenmaakster, waardoor hij met Louis Le Nain op één plan kan worden geplaatst. Maar, Italiaan, is hij nog meer op het oog ingesteld, bijtender nog, absolueter, ik zou willen zeggen, meer Caravaggesk. Zijn toets is droog en schraal, zijn techniek

DE SCHILDERS VAN DE REALITEIT

*Bernhard Keil, Twee kinderen.
Mauritshuis, Den Haag*

lijkt veel op die van het fresco, zijn tinten zijn mat als in Brescia gebruikelijk is, maar zijn lichte achtergronden doen meer denken aan Michelin. Wat echter het meeste treft in die edele schilderijen, is de manier waarop de mensen neergezet zijn, direct, zonder zich door details te laten afleiden. Met Ceruti keert de menselijke waar-



heid, die zolang verwaarloosd was door de schilders, wier hoofddoel meer gelegen was in den geestigen toets, weer in de schilderkunst terug. Bij het bezien van deze werken komt een ieder Velasquez voor den geest, de meester, die beter dan wie ook Caravaggio heeft begrepen. En daarna is het nog slechts één stap naar Degas en Manet, naar de laatste groote schilders van de realiteit.

N O T E N

¹ Verkorte omwerking van een Fransche voordracht in de „École du Louvre” te Parijs gehouden, ter gelegenheid van de tentoonstelling *Les peintres de la réalité* (Pavillon de l'Orangerie, 1935). De schrijver van dit artikel was een van de mede-inrichters van deze expositie (Red.). —

² Nu oordeel ik er eenigszins anders over, cf. *The Burlington Magazine*, Aug. 1939.