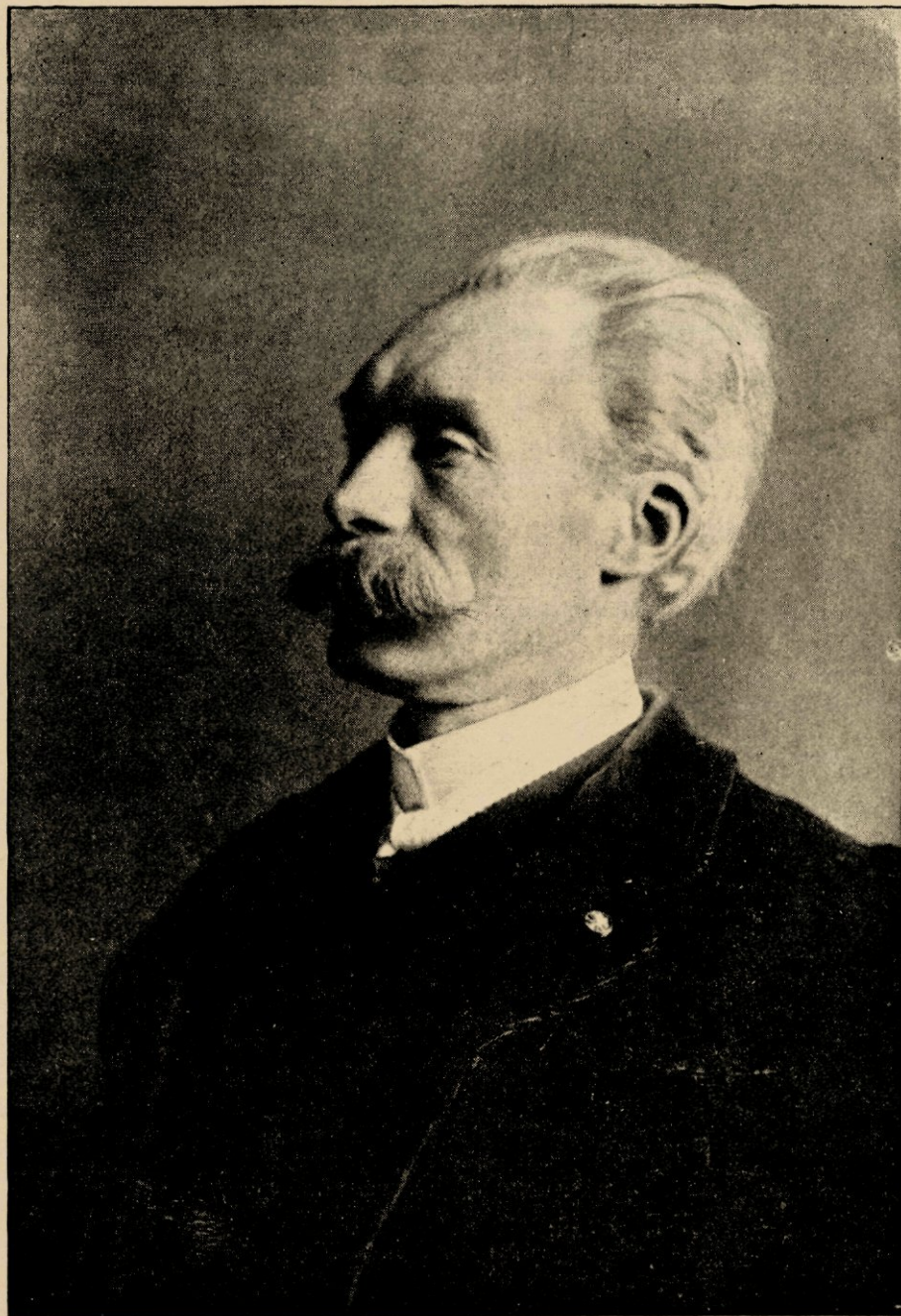




Jezus verwekt de dochter van Jaïrah, schilderij van Juliaan de Vriendt (Muzeum te Antwerpen).

DE GEBROEDERS DE VRIENDT

DOOR
POL DE MONT.



Juliaan de Vriendt [1842].

„Er leefden eens”

Verschooning, lezer! Ik wilde liefst met een anekdootje beginnen.

„Er leefden eens, in een groote stad, twee kunstschilders en zeer vele beoordeelaars. Nu kon het wel niet anders, of een van de beide artiesten moest

al bijzonder onbeduidend, de andere daarentegen even bijzonder kranig wezen, want, telkens als de eerste een van zijn werken tentoonstelde, luidde het uit den mond van al de heeren beoordeelaars tegelijk: „Maakwerk! Ouderwetsch! Academisch!” terwijl integendeel vóór elk nieuw schilderij van den ander al die alwetenden het in koor uitjubelden van pret: „Hoe nieuw! Hoe karaktervol! Hoe breed! Hoe waar!”

„Nu wilde het toeval, dat — een mooien morgen — de man van het ver-afschuwde maakwerk een pas voltooid schilderij onderteekende, niet, als altijd te voren, met zijn naam voluit, maar met zijn initialen. . . ., die — het toeval speelt ons menschjes zulke parten! — wonderwel geleken op die van den algemeen gevierden kameraad. Waren de oogen van de alwetende heeren beoordeelaars dien dag wat beneveld of hadden de heeren niet den noodigen tijd gehad, om het tentoongestelde werk lang en nauwkeurig genoeg te beschouwen? Zóó juist werd het mij niet verteld...., maar wèl is het mij bekend, dat verscheiden van die heeren het werk van den weinig beduidende voor dat van den algemeen gevierde hielden, en het, evenals vroeger vóór elk schilderij van dezen laatste, uitjubelden in koor: „Hoe mooi! Hoe kranig! Hoe vol karakter!” En zoo stond het ook, een dagje later, zwart op wit gedrukt in de papieren, welke deze heeren gelast waren dagelijks met hun geleerde bespiegelingen vol te schrijven.”

Een anekdootje? Juister, lezer: een authentiek voorval uit het leven van den jongste van de beide kunstschilders, die ik in deze bladzijden behandelen wil.

Een *teekenend* voorval bovendien, omdat het, beter dan alle redeneering, op werkelijk kenschetsende manier de zeer gespannen verhouding doet kennen, waarin twee artiesten van onbetwistbare verdienste jaren lang tot de kritiek van hun eigen vaderland gestaan hebben. Ik zeg niet zonder goede reden: *van hun eigen vaderland*, want zie! terwijl de recensenten van *La Chronique*, *La Gazette*, *L'Etoile belge* en overigens de meeste andere Fransch-belgische bladen met zooveel en zoo'n hartroerende eensgezindheid, alsof 't op een ordewoord gebeurde, zelfs hun allerbeste tafereelen of doodzwegen of voor broddelwerk uitmaakten, spaarde hun het buitenland: Engeland, Duitschland, Frankrijk zelfs, lof noch eerbewijzen. Zoo zijn mij van Chesneau, Blanc, Séailles en anderen min of meer uitvoerige en diepgaande studiën bekend over deze zelfde artiesten, die, in België, Leclercq, Wauters, Lemonnier zich niet eens verwaardigden met name te noemen.

De redenen van deze jarenlange miskenning — ik meen niet, dat het woord in het onderhavige geval misplaatst is! — zijn vooral twee: de eerste werd reeds onbewimpeld opgegeven door de Taeye, waar hij op blz. 627 van zijn werk: *Les Artistes belges contemporains*, spreekt van „*les nombreux ennemis que (leur) ont valu (leurs) victoires, (leurs) succès, (leurs) dignités et (leurs) travaux*”. Want — wát men ook zegge — zij hadden succes, de gebroeders de Vriendt! Zij hadden 't, en — waarachtig! — niet uitsluitend en alleen in den vreemde, maar ook bij een ander gedeelte van de pers en 't publiek in hun eigen land: bij de Vlaamsche pers namelijk en bij de onbevooroordeelde kunstvrienden in 't algemeen. Waar zoo velen er over jammerden, dat men hun schilderijen niet begeerde, vonden zij milde koopers voor haast al wat zij tentoonstelden.

Reeds in 1866, dus pas een drie à vier jaren na hun allereerste optreden, sloot de voornaamste van alle toenmalige schilderijenhandelaars van Brussel, de beroemd gebleven van der Donck, met Albrecht en Juliaan de Vriendt een kontrakt, waarbij beiden zich verbonden hem verscheidene jaren lang al hun



Albrecht de Vriendt [1843].

werken af te staan. Ook genoten beiden al heel vroeg, rond 1870 meen ik, de gevaarlijke eer, een van hun schilderijen voor een openbare verzameling aangekocht te zien. Te vroeg, zou ik bijna zeggen — en zeker zullen de artiesten de eersten zijn om de gegrondheid van mijn opmerking te erkennen: immers,

nòch Albrechts *Jakoba van Beieren de Genade van Filips den Goede afsmeekende voor haar Gemaal, Frank van Borselen*, in 1871 voor 't museum van Luik, nòch zijn *Bosschaart van Avesnes in den Ban geslagen*, in 1877 voor dat van Brussel aangekocht, behooren tot zijn voortreffelijkste scheppingen.

Ik behoef zeker niet uitdrukkelijk te zeggen, dat ik den stoffelijken bijval, mijn artiesten te beurt gevallen, volstrekt niet wil doen gelden als een bewijs van „hun kunnen”, maar wel als een gedeeltelijke verklaring van de miskennis, waaraan zij zoo lang hebben bloot gestaan. Van dezen naijver kan ik niet nalaten al dadelijk een enkel staaltje te geven. Even na 1870 was de oudste van 't broederpaar, Juliaan, door de stedelijke regeering van Leuven uitgenoodigd geworden, om de gothieke zaal van het Raadhuis met historische tafereelen te versieren. De droom van Juliaan — ook die van Albrecht overigens — was ten allen tijde geweest, voor een of ander openbaar gebouw, in een Vlaamsche stad met een rijk geschiedkundig verleden, decoratieschilderingen te mogen uitvoeren. Met meer dan opgetogenheid, met werkelijke geestdrift zette zich de jonge meester aan den arbeid en voltooide in weinige maanden tijds een achttal groote en kleine kartons, voorstellende evenveel voortreffelijk gekozen gebeurtenissen uit de geschiedenis van de oude Brabantsche hoofdstad. Wat gebeurt er echter? Op 't oogenblik dat de artiest zich gereed maakt om zijn ontwerpen, ter plaatse zelf nu, in 't groot uit te voeren, neemt een nieuw, andersgezind kabinet het bewind in handen, en weinige weken later wordt hem, bij ministerieel schrijven, *sans autre forme de procès*, met zoo'n pennetrekje zonder meer, de bestelling ontnomen!

De tweede reden van die werkelijk tergende miskennis werd, bij mijn weten, niet door de Taeye opgegeven. Deze is noch min noch meer dan de diepe, volledige Vlaamsche overtuiging van Juliaan en Albrecht de Vriendt. Die overtuiging gaf de oudste van beiden voor 't eerst op meer bizondere wijze licht op het Nederlandsch Taal- en Letterkundig Kongres van 1869 of 1870, daarna in een geheele reeks opstellen, welke hij, onder het pseudoniem, Floris, in het weekblad „*De Zweep*”, in het maandschrift „*De Vlaamsche Kunstbode*” en in het veertiendaagsch tijdschrift „*Journal des Beaux arts*”, in 1871—72 liet verschijnen onder deze opschriften: *Over de Noodsakelijkheid eener Vlaamsche Kunstbeweging, De la Nécessité d'un Mouvement artistique flamand*.

Wat Benoit, tien jaren te voren, voor de muzikale beweging had gedaan, dát zou een jeugdig, nauwelijks dertigjarig schilder thans voor de plastische beweging beproeven. Zijn stoute droom was deze: het eklektisme uit onze gewesten verjagen, en de jonge krachten van de Vlaamsche School doordringen van een gezond Germaansch, Nederlandsch kunstbeginsel.

Bewust of onbewust deed Juliaan de Vriendt nauwelijks iets meer, dan, met het oog op zijn eigen kunst een logische en praktische toepassing te vragen van de principen, door Peter Benoit, als grondlegger der Nationaal-Nederlandsche muziekschool, in tal van opstellen, manifesten, brochuren vooruitgezet, en nagenoeg overeenkomend met die, welke in Maart 1872 door Ernest Chesneau in de *Revue de France* uitstekend samengevat werden als volgt:

„Welnu dan! Indien het waar is, dat het kosmopolitisme de persoonlijke

eigenaardigheid van de kunstscheppende volkeren versmacht heeft, grondvesten wij de kunst van de toekomst op de eischen van den volksgeest zelf, en vervangen wij het valsche stelsel, dat *eenheid* onder de kunstscholen verlangt, door het beginsel, dat enkel *eendracht* onder haar wil doen heerschen”.

De redeneering van de Vriendt was een zeer eenvoudige. Met de meest ge-



Moeders Liedje, schilderij van Albrecht de Vriendt.

zaghebbende woordvoeders van de Europeesche kunst-critiek uit de jaren 1860—1870 stelde hij vast, hoe, van al de landen, tot de groep van de Noordervolken behorende, België het eenige was, waarvan de schilderschool, in haar geheel genomen, tweemaal afgeveken was van haar nationale eigenaardigheden; hij wees er op, hoe het italianisme van Rubens en zijn tijdgenooten eerst, het pseudo-klassicisme van David en zijn Belgische volgelingen daarna, ja, zelfs het grootendeels onder den invloed van *Le Naufrage de la Méduse* hier te lande overgeplante romantisme, onze kunstenaars altijd meer en meer hadden doen afdwalen niet alleen

van de rechtstreeksche waarneming van de maatschappij, waaruit zij toch zelf gesproten waren en waarvan zij van natuurwege de kenmerken in zich droegen, maar ook van *die* natuurlijke, eenvoudige, oprechte, waarheidgetrouwe manier van opvatten, welke alleen met den aangeboren aard van kunstenaars en volk overeenstemt.

Hoe de ware, nog niet verbasterde, nog door geen invloed van school en

strekking ontaarde Nederlander, scheppend in al de kracht van zijn oorspronkelijkheid, voelt, ziet, opvat, uitbeeldt —, om dát te leeren, moest men noch bij Wappers en de Keyser, noch bij van Bree, Navez en Herreyns, noch bij Rubens en van Dyck te rade gaan, maar wel, over deze allen en hun meesterstukken — hun portretten uitgezonderd — heen, terugkeeren tot de primitieve Zuid- en Noord-Nederlanders, tot Matsijs en Lukas, tot van der Weyden en Memlinc, tot van der Goes en van Eyck.

Tot de ouden terug — maar niet zóó, dat men van hen alleen uiterlijke vormen en nóg eens vormen, dus, om 't met zijn waren naam te noemen, 't versteende deel van hun kunst, overneme; neen, op de levenselementen van hun kunst, op hun opvatting, op den geest zelf van die opvatting, dáarop komt het aan. Zooals zij zelf, bij 't scheppen van hun meesterwerken, zoo moet de artiest van heden, zal hij werkelijk de artiest zijn van zijn volk en van zijn land, gaan staan tegenover de natuur: die artiest breke, als mensch en als kunstenaar beide, ten eenenmale en ten volle af met alle van buiten, door tijd of mode of school opgedrongen conventies en voorschriften, om, vrij en ongehinderd opbloeiend in de volheid van zijn aangeboren natuur, te scheppen uit die volheid, en zich bij dat scheppen alleen te laten geleiden door de eeuwige beginselen van zedelijke oprechtheid, waarheid en eenvoud.

Men gelieve op te merken, dat Juliaan de Vriendt deze leer verkondigde op een oogenblik, waarop het modernisme, — het Fransche modernisme zou wellicht nauwkeuriger zijn. — met Alfred Stevens zijn grootste triomfen vierde....

De pers, het aan Frankrijk verknochte gedeelte van de pers, poogde de nieuwe theorie bespottelijk te maken, waarschijnlijk wel omdat geen van haar vertegenwoordigers alstoen nog voorzag, dat zij diezelfde theorie, eerlang, nagenoeg eenparig zouden toejuichen, zoodra zij hun door de voornaamste vertegenwoordigers van de Prae-rafaëlitische beweging in Engeland en door de voorstanders van de Wagnersche richting in Duitschland, Frankrijk en België zou verkondigd worden.

Reeds in 1874 schreef Sabbe in het *Nederlandsch Museum*:

„De taak, welke de heeren de Vriendt zich zelve hebben opgelegd, is zwaar, en zal hen wel aan het verwijt van hoogmoed blootstellen. Maar zij mogen zich geruststellen en denken, dat hoogmoed veelal slechts de hooge moed is om het wettige bewustzijn van eigenwaarde in daden te vertolken; eene drijfveer soms tot ongekende scheppingskracht: met één woord, de hoogste graad van moed, gelijk men het te recht heeft genoemd....

Niettemin heeft een kwaadwillige kritiek het tegen hen aangelegd. Zij brandmerkte hen als opruiers, zocht de openbare denkwijze te misleiden, zoo haast deze naar hunne gedachten scheen over te hellen, — en hunne kunststrevingen verlagend tot eene ellendige partijkwestie, bleef zij halsstarrig weigeren hunne werken naar den maatstaf van een nieuw beginsel te beoordeelen, dat geheel afbreekt met het oude wetboek van aangenomen stelsels en voorschriften”-

Nu moge — onder den invloed van een zoo veelzijdige tegenkanting — het getal van hen, die zich aan de zijde van de gebroeders de Vriendt waagden te scharen, nóg zoo gering wezen; zelfs mogen, van deze weinigen, de meesten zich hebben laten verlokken om langs andere wegen roem en rijkdom

te behalen, — hun streven wordt er niet minder verdienstelijk, hun leidende gedachte niet minder waar en voortreffelijk om.

Zoo veel is intusschen zeker: toen hij zijn theorie vooruitzette, gaf Juliaan de Vriendt aan niets anders gehoor dan aan den onweerstaanbaren aandrang van een door en door Vlaamsch, nationaal voelend gemoed, — en in de verste verte niet aan de toch wel natuurlijke begeerte, om . . . „opgemerkt te worden”, om „naam te maken.”

Zoo ooit kunstenaars door geboorte, opleiding en karakter als 't ware reeds op voorhand geroepen schenen, om een hervorming als de hier bedoelde op touw te zetten, dan waren 't voorzeker wel Juliaan en Albrecht de Vriendt.



Hoe die van Eisenach de H. Elisabeth verstieten, schilderij van Juliaan de Vriendt (Museum te Luik).

Geboren te Gent, de een in 1842 en de ander in 1843, uit een familie, waarin met de oude taal van Vlaanderen ook de oude Vlaamsche zeden en gewoonten in eer werden gehouden, werden zij, door hun wel nederigen, maar voortreffelijk ontwikkelden vader, van kindsbeen af ingewijd tot zelfs in de schijnbaar meest waardelooze bijzonderheden zoowel van de nationale als van de plaatselijke geschiedenis. Vooral voor twee uitingen van het Vlaamsche volksleven in verleden en heden koesterde Jan de Vriendt een onbegrensde bewondering: voor de middeleeuwsche schilderkunst, zoo als hij die te Brugge en te Gent zelf had leeren kennen, en voor de jonge wedergeboren Vlaamsche letteren. Werd, avond aan avond, aan de familie-tafel voorgelezen uit J. F. Willems, van Duyse, Ledeganck, Nolet, de Van

Ryswycken, vooral uit Conscience, elken Zondag „dien God verleende”, bracht de goede man zijn beide jongens naar de eerbiedwaardige St. Baafs, om hen, biddend en bewonderend, te laten knielen vóór het meesterwerk van van Eyck, *De Aanbidding van het Lam Gods*. Op elk van de vier hoogdagen hoorde het drietal daarenboven mis vóór het altaar, waarop het glorieuste gewrocht van onze geheele middeleeuwsche school geplaatst is.

Dat gebeurde alzoo, zonder één enkele afwijking, tot ongeveer 1863—64, — het jaar, dat Juliaan zich te Antwerpen vestigde, — d. w. z. gedurende zoowat een kleine twintig jaar.

Een gelukkig toeval maakte van Eyck tot hun eerste —, studie en overleg maakten hem tot hun hoogste en vurigste liefde. Over vierhonderd jaar heen had hij — voor het allereerst — aan hun nog maagdelijke ziel de kunst geopenbaard. Vergelijking van zijn werk met het volk, waaruit zij evenals hij zelf gesproten waren, deed hen begrijpen, op een leeftijd, waarop de meeste menschen zich met dergelijke vragen geenszins bezighouden, dat van Eyck, in éens, onbewust, zichzelf had opgewerkt tot het volledig symbolum van onze nationale kunst. Toen zij, wat later, Rubens, van Dyck, Jordaens leerden kennen, ondergingen zij een indruk, niet ongelijk met dengene, dien men ondergaat, als men voor 't allereerst van ons nevelachtig Noorden in het zonnige Zuiden, van onze wijdstrekkende blakvlakke weiden- en heidelanden in een land van bergen en rotsen komt. Men staat van verbazing stom bij al dat licht of bij al dat majestueuze...; maar men is er door beklemd, benauwd als 't ware; men voelt er zich niet in thuis; men voelt er zich niet *in*...

Van hun leer- en studiejaren is overigens heel weinig te zeggen. Te Gent, waar zij de Academie bezochten, en tot vrienden of tot medeleerlingen hadden Juliaan Dillens, Paul de Vigne, Lodewijk Tydgadt, om enkel de besten te noemen, ondergingen zij wel niemands invloed dan dien van hun vader zelf — en waartoe deze invloed hen dreef, heb ik reeds gezegd. Te Antwerpen stonden zij eenigen tijd onder de leiding van den onlangs overleden Victor Lagije, namelijk vóór in de jaren zestig, en hier voelden zij zich natuurlijk het machtigst aangetrokken door den meester, die, van alle Vlaamsche, neen, Nederlandsche artiesten, het ideaal dat zij zich toen reeds evengoed als later van den Vlaamschen schilder vormden het meest nabij is gekomen: den stoeren, krachtigen Leys. Al dadelijk echter zij het gezegd, dat zij op hun beurt — waar zij van een aanknoopen bij het verleden eerlang zullen gewagen — niet, als de schepper van *De dertigdaagsche Vigilïën van Bartel de Haze*, bij de kunstenaars der vroegste Duitsche Renaissance, namelijk bij Kranach en Holbein en de andere zestiendeeuwers, maar wel, nog een schrede verderop, bij onze meesters uit de tweede helft van de vijftiende eeuw zullen aanknoopen.

Dit zij hier vooral gezegd om te voorkomen, dat men — zooals maar al te vaak geschiedt, — in Juliaan en Albrecht de Vriendt niets meer zou erkennen dan leerlingen, navolgers althans, van Hendrik Leys. Zulk een bewering nu houdt geen stand, al was 't maar alleen omdat — daargelaten de keuze van de onderwerpen — de interpretatie van de gebroeders de Vriendt met die

van den Antwerpschen meester werkelijk, nóch in 't opzicht van de kleur, noch in dat van de teekening, veel gemeen heeft.

Dat het streven van de beide jongere kunstenaars nagenoeg „gelijk loopt” met dat van den ouderen meester, is onbetwistbaar. Parallel, ja, — doch uitgangspunt en einddoel liggen, voor elk streven, tamelijk ver van elkander. Het is overigens opvallend, hoezeer hun teekening, perspektief en kleur-behandeling verschilt van die van den grooten Antwerpschen meester. Het archaïstische, gewild archaïstische, dat deze drie factoren bij hem opleveren, ontbreekt b v. bij de Gentsche gebroeders geheel.

Het debuut van onze jonge Gentenaars valt rond de jaren 1861—1862,



Hoe Boudewijn Hapken recht pleegde, schilderij van Juliaan de Vriendt (Museum te Brussel).

met andere woorden in een tijd, toen het realisme — dat van Champfleury en Courbet bedoel ik — zegepralend „*son tour d'Europe*” maakte. En nu is het voor mij noch min noch meer dan treffend te zien, hoe deze twee nederige, nog onervaren Vlaamsche jongens, ofschoon door een dagelijkschen omgang met allerlei jonge artiesten volkomen op de hoogte van al wat er rond hen gebeurde, aan den heerschenden smaak van dan af weten te ontsnappen, en — als deden zij 't er om! alsof 't voor hen een lust was de „*Openbare Opinie*” te tarten! — vóór den dag te komen met onderwerpen, die wel iedereen, in die dagen, voor . . . verouderd, uit de mode, „*nicht zeitgemäss*”, ja, voor belachelijk moest aanzien.

Juliaan en Albrecht de Vriendt waagden het, in heusche werkelijkheid, in

1860—65 te doen, wat later in Duitschland door von Uhde en in Frankrijk en elders door de neo-romantische schilders ondernomen werd, door deze laatsten geheel onlangs eerst, na '90 zelfs.

Hoe de heilige Magdalena door de Engelen begraven werd (1864); *Hoe de heilige Godelieve stierf* (1865); *Hoe de Herderkens het Kindje Jezus bij zijn Geboorte vereerden* (1866), zoo waren de drie voornaamste eerstelingen van Juliaan; *De heilige Elisabeth in Gebeden* (1864); *Hoe de H. Elisabeth en hare Kinderen naar Eisenach kwamen* (1865); *Hoe Sint Lukas de Maagd schilderde* (1866), zoo waren de drie eerste werken van Albrecht betiteld.

Idealistische onderwerpen dus in een tijd van alles beheerschend realisme! Legendes, eenvoudige, christelijke legendes in een midden, dat alleen oor en hart bezat voor tastbare werkelijkheden. En — zonderling genoeg — die legendes werden opgemerkt, gekocht zelfs. Ja, het was juist de schitterende bijval, aan Juliaan's *Hoe de Herderkens Jezuken vereerden* en aan Albrecht's *Sint Lukas* te beurt gevallen, die den kunsthandelaar van der Donck er toe bracht, met de jonge, veelbelovende meesters te onderhandelen.

Maar ook, met hoeveel liefde waren die schilderijen voltooid geworden! De samenstelling was verzorgd; de teekening krachtig en oprecht en getrouw naar het leven; de kleur vooral was aantrekkelijk: bont, zoo bont bijna als die van de zoogenaamde „*imagerie populaire*”; niet kakel- of schetterbont, maar van een veelzijdige bontheid, in zachte overgangen en aftoningen versmeltend tot een weldoende harmonie; lachende hoekjes steen- en pannerood tusschen 't groen van de boomen, het leigrauw van de daken en het wit of blauw van den hemel...

En als gedichten, als heusche gedichten werken enkele van die tafereelen op ons, wellicht nog niet zoo heel naïef als wij dat zouden willen, — de archeologische nauwgezetheid staat dit naïeve wel eens in den weg —, maar toch veel dichter bij de *desiderata* van dezen tijd dan 't meeste wat men te dien tijde, schoon dan ook soms met grooter meesterschap, zooal schilderde.

Treffende, door niemand tot heden toe vermelde bizonderheid: zijn schilderij van 1866, later aan een Duitsch liefhebber verkocht, had Juliaan ingekleed op de wijze onzer gothieken; de herders had hij gestoken in 't kale maar schilderachtige pakje van de Vlaamsche boeren van Breughel den Oude.

En dat dit geen louter toeval was, dat het in verband stond met een weloverwogen plan, blijkt duidelijk uit verscheiden andere tafereelen uit die jaren, om er één te noemen, uit *De H. Familie te Nazareth* (1867), een stuk, waarvan ik tot mijn groot leedwezen geen fotografie heb kunnen ontdekken, hoe gaarne ik die anders in deze schets zou hebben opgenomen, als een bewijs, dat lang vóór von Uhde reeds in den zin van dezen te recht gevierden meester gearbeid —, althans — dat zijn streven voorgevoeld werd.

In hetzelfde jaar voltooide Juliaan nog *Cecilia en Valerianus*, en Albrecht *De laatste Dagen van Maria Stuart*.

In 1868 schilderde de jongste broeder *Maria op haar ouden Dag* en *De Kindsheid van de H. Elisabeth van Hongarije*.

Maria Stuart werd als volgt in het *Journal des Beaux Arts* beoordeeld :

„La donnée est toute simple, mais elle a été parfaitement sentie; elle est interprétée avec beaucoup de science et de talent. La tranquillité de cet intérieur, cette attitude méditative, cette tête pleine de vie et de naturel, ce regard tourné vers le ciel, cet accent profond de prière et de résignation, font de ce petit tableau une oeuvre marquante. Aux qualités sérieuses du dessinateur M. De Vriendt joint celles de coloriste et d'archéologue consommé...”



Keizer Karel te San Yust, schilderij van Albrecht de Vriendt.

In 1869, — ongeveer één jaar na het overlijden van hun eerbiedwaardigen vader, — brachten de gebroeders een ontwerp ten uitvoer, waarvan zij, in stilte, reeds sedert lang gedroomd hadden. Zij ondernamen een reis door Duitschland — het vaderland van Lochner en de Bruyn, van Kranach en Gruenewald, van Holbein en Duerer. Van stad tot stad, van burgt tot burgt en van bouwval tot bouwval zochten zij, weken en weken aan één stuk, op niet alleen elk op zelfs het verborgenste plekje opgehangen gedenkstuk van de Oud-Vlaamsche of Oud-Duitsche schilderschool, maar tevens ieder schilderachtig geveltje, ieder eigenaardig torentje, elken fantastischen spuer van dakgoot of pomp. Zoo machtig, zoo blijvend vooral was de indruk, welken dit alles op hen maakte, dat zij, heden nog, d. i. na weldra 30 jaar nu, in elke stad naar elk gebouw en in elk gebouw naar elk werk van eenige waarde „den weg weten”.

Jaren later, namelijk in 1880 en een groot deel van 1881, ondernamen de gebroeders nog een tweede gezamenlijke reis, ditmaal door Egypte en Syrië. Met de devotie en ingetogenheid van middeleeuwsche pelgrims doorkruisten zij, van Jaffa tot het Doode Meer, het wonderbare land, waar Jezus de Nazarener leefde en leerde, leed en stierf. Tal van studiën, aquarellen, pastelteekeningen van allerlei aard en grootte, alsmede een getrouw naar de natuur uitgevoerd en gezamenlijk bewerkt panorama, *Christus' Dood*, waren de vrucht van deze reis. Albrecht zelf had echter, in de eerste helft van 1880, de klassieke schildersreis naar Italië, vooral naar Venezia en Firenze, ondernomen. Daar, als in zijn eigen Vlaanderen, waren het in de eerste plaats de primitieven, die hem aantrokken. Weinige weken waren voor hem voldoende, om van de geheele Vóor-rafaëlitische kunst van het Schiereiland wording, ontwikkeling en verval te leeren kennen, beteekenis, eigenaardigheid en hoogte te beseffen op een wijze, die hem zeker meer dan één professor in de kunstgeschiedenis zou mogen benijden. Ik althans waag het te zeggen, dat ik, in niet vele kunsthistorische werken, die van grooter omvang niet uitgesloten, zulke juiste en treffende oordeelvellingen heb aangetroffen over het wezen van de kunst van Lippo Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Donatello, della Robbia, als . . . in de gesprekken, die ik met Albrecht de Vriendt over ditzelfde onderwerp voerde.

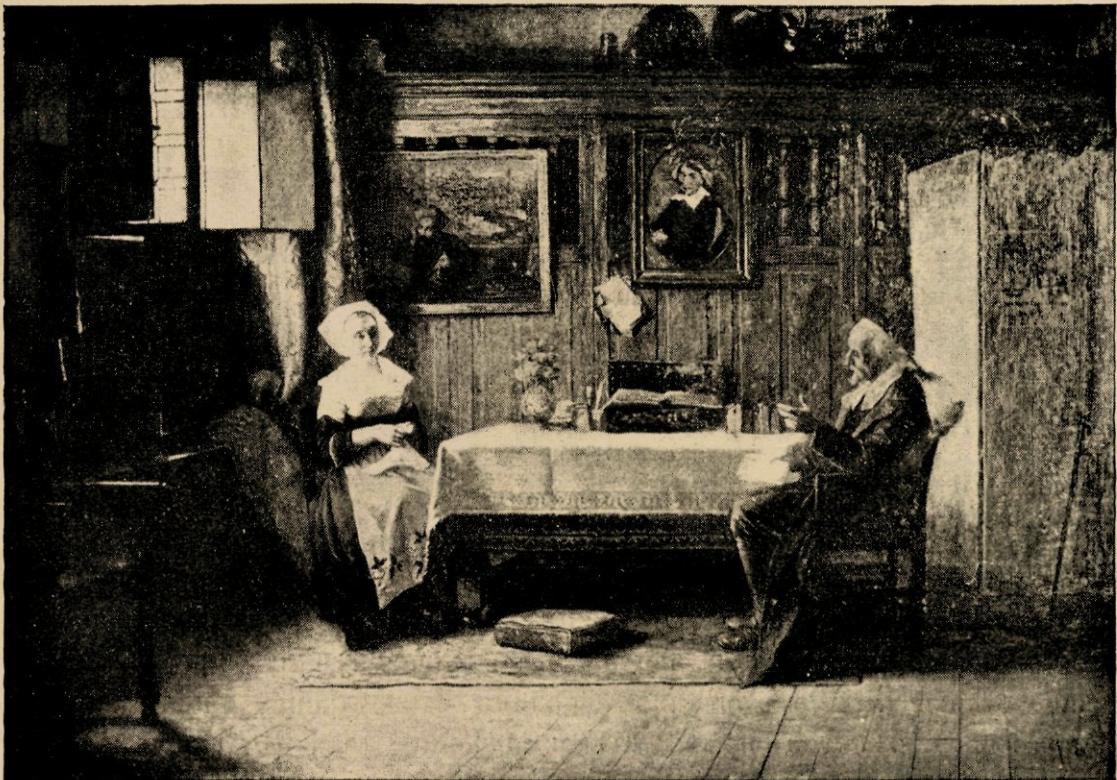
Hier echter laat de biografie van mijn artiesten mij in den steek. Ik bedoel dat, al wat ik thans nog aan het tot nu meegedeelde aan levensbizonderheden zou kunnen toevoegen, mij voorkomt in al te los verband te staan met hun beteekenis als kunstenaars. Dit éene kan ik niet onvermeld laten: in 1886 werd Juliaan benoemd tot hoogleeraar bij 't Hooger Kunstgesticht, ingericht bij de Academie van Antwerpen, en in 1890 werd Albrecht bestuurder van deze laatste instelling.

Spreeken wij thans nog alleen van hun werk; wij schrijven dan 1880.

Tot hiertoe was de ontwikkeling van de beide gebroeders nagenoeg één en dezelfde. Wonende in hetzelfde huis, arbeidende in twee op gelijke wijs ingerichte werkplaatsen, bijna deur aan deur, schilderden zij bij voorkeur legenden en sagen, waarvan zij de onderwerpen opzochten in de geschiedenis van hun eigen land, van Duitschland of van het primitieve Christendom. Tot zelfs in de inkleeding van deze werken, — in de groepeerings- en in de teekening, in de kleur en in de nuanceering — was dezelfde treffende bloed- en geestverwantschap merkbaar, welke het ons ook bij de gebroeders Rosny of hier in Vlaanderen bij Rosalie en Virginie Loveling bijna onmogelijk maakt, 't werk van den een van 't werk van den ander te onderscheiden. Zeker, er was wel eenig verschil: onder andere in de teekening: wat scherper, krachtiger, bij Albrecht, wat zachter, liefelijker, vrouwelijker bij Juliaan; ook in 't koloriet: Juliaan vermeit zich meer in stille, gedempte, geheimzinnige tonen, Albrecht is vooral dol op luidroepende, met elkaar vechtende, schitterende verven; bij genen overheerschen donkerblauw en grijs en paars, bij dezen helderblauw en rood, het rood vooral; ook in de opvatting zelf, overigens, bestond er toen reeds

onderscheid: bij Juliaan was men meer getroffen door innigheid en poëzie, teerheid van gevoel, door iets dwepends, „*schwärmerisches*”, vrouwelijks; bij Albrecht zag het er vaak wat positiever, wat kloeker en ronder, wat mannelijker en zelfs wat stoffelijker uit.

Men vergelijke gerust met elkander de schilderijen, die ik in het eerste deel van deze schets reeds noemde; men legge zooveel men wil naast elkander die, welke zij voltooiden na hun terugkeer uit Duitschland in 1869, namelijk van Juliaan: *Hoe de Eisenachers de H. Elizabeth en haar Kinderen verstieten*, 1871, en van Albrecht: *Jakoba van Beieren vóór Filips den Goede*, in 't zelfde jaar, nu beide in 't museum te Luik; of, van den oudste: *De Gerechtigheid van*



Vondel en zijn Dochter, schilderij van Albrecht de Vriendt.

Boudewijn Hapken, 1876, en van den jongste: *Bosschaart van Avesnes*, 1877, beide in 't museum te Brussel, en men zal toegeven, dat ik mij, noch wat de overeenstemming, noch wat het zeer subtiële onderscheid betreft, vergist heb.

Na 1880 komt er verandering. In de keus van de onderwerpen in de eerste plaats. En inderdaad, terwijl Juliaan zich meer en meer toelegt op religieuze, wijdt Albrecht zich bijna uitsluitend aan nationaal-geschiedkundige onderwerpen. In 't jaar 1880 zelf, op 't oogenblik dat de eerste *Hoe men bij 't Lijk van de H. Cecilia waakte* voltooit, legt de ander de laatste hand aan zijn groot stuk: *Filips de Schoone slaat zijn Zoon, Karel van Luxemburg, Ridder van 't Gulden Vlies*. Nu volgen, van Juliaan, om slechts deze te noemen onder vele: *Hoe Jezus de Dochter van Fairah opwekte*, 1887, heden in 't museum te Antwerpen,

en *Hoe de Herders en Boeren Jezus welkom zongen*, 1894, en van Albrecht: *Hoe die van Gent hulde brachten aan den kleinen Karel V*, 1887, heden in 't museum van de hoofdstad, *Jakob van Maerlant*, 1889, een decoratief tafereel, *Filips de Schoone zweert Getrouwheid aan de Stad Veurne*, en een geheele reeks kartons, bestemd voor de Schepenzaal in 't Brugsche Raadhuis, 1888—1894.

Een enkel keer in al die jaren voltooit Juliaan een geschiedkundig tafereel van grooten omvang, namelijk een decoratief schilderij voor het Antwerpsch Gerechtshof, *In de Stede van Antwerpen zijn alle Burgers vrij en zijn er geene Slaven*, en een enkele maal ook behandelt Albrecht een religieus onderwerp, namelijk in zijn drieluik voor een van de kooraltaren in de Antwerpsche Kathedraal: *De O. L. V. van Sint Lukas*.

En ook in de uitvoering wordt het onderscheid grooter. Bij Juliaan ontstaat van lieverlede een streven naar steeds grooter idealiteit; bij Albrecht integendeel treedt het stoffelijke van langsom meer op den voorgrond. Wel verdringt bij geen van beiden het een het ander zóó zeer, dat het evenwicht verbroken wordt en er een wanverhouding ontstaat; dát wil ik dan ook geenszins met dit alles gezegd hebben; maar het parallelisme van het streven is niet meer hetzelfde; althans — bij den een loopt de richting zóó en bij den ander nagenoeg andersom. Wil men er een treffend bewijs van hebben? Men vergelijkte met elkander: *Hoe de Herders en Boeren het Kindje Jezus welkom zongen* en 't middenpaneel van *De O. L. Vrouw van St. Lukas*. Juliaan verplaatst zijn tooneel onder onze hedendaagsche Vlaamsche boeren; Albrecht voert ons op naar den hemel, vóór den troon in louter ivoor, waarop Maria troont. Werp nu een blik op het Vlaamsch boerinnetje van den eerste, op de verheerlijkte vrouw-boven-alle-vrouwen van den tweede; zie ook even de engelen aan, die hier om het met stroo gedekte boerenstulpje, daar in de hoogste sferen van het Paradijs rond-zweven. De opvatting van Juliaan scheen bijna noodlottig naar realiteit, die van Albrecht bijna even zeker naar idealiteit te moeten voeren. Wat was echter de uitkomst? Bij Juliaan overheerscht bepaald het geestelijke element, de ziel, bij Albrecht ontbreekt dit element volstrekt niet, doch er is meer gewicht gehecht aan het stoffelijke, aan de lichamen.

En ik geloof des te vaster, dat ik hiermede het eenig wezenlijke, essentiele onderscheid tusschen de kunst van de beide gebroeders verduidelijkt heb, als dat zelfde onderscheid zich werkelijk openbaart in geheel het wezen van onze artiesten, ja, tot in hun uiterlijk, tot in hun manier van spreken toe. Wie, als ik zelf, het genoeg heeft, sedert jaren tot hun vrienden te behooren, zal het niet wagen mij tegen te spreken. Het temperament van Juliaan is meer dat van een zuiderling, laat ik zeggen, van een Italiaan, dat van Albrecht meer bepaald dat van een zoon van het Noorden, een Nederlander of Noord-Duitscher b.v. Bezie hun kop maar even! Albrechts kop heb ik gezien op tal van schilderijen van Nederlandsche en Duitsche gothieken, vooral op die van Kranach en Holbein; dat van Juliaan echter trof ik uitsluitend aan in de werken van de Italiaansche school, o. a. op den romp van een of anderen herder in meer dan één *Aanbidding*. Wat in Albrechts gelaatstrekken het meest treft is, —

wat de Taeye in reeds gemeld werk ook gezegd hebbe — buiten de zeer juist waargenomen *prédominance générale des facultés intellectuelles* en zelfs boven of allerm minst in deze vatbaarheden, niets anders dan kracht van wil, ernst en diepte van gedachte, praktische aanleg, dat alles getemperd door iets meer



Dekoratief schilderij van Albrecht de Vriendt op het Raadhuis te Veurne.

dan een enkel greintje scepticisme. Bij Juliaan is ook wel de wilskracht opvallend, doch voorhoofd en oogen spreken meer van hooge vlucht dan van diepte of ernst van ideeën; en 't geheel maakt meer den indruk van een dreamer of dichter, van een idealist, dan van een man van zaken. Het sceptische lachje, dat bij Albrecht fladderfladdert als een klein, volstrekt niet

boosaardig. maar plaagziek duiveltje, van de mondhoeken naar de neusvleugels en van deze laatste weer naar de oogen, maakt bij Juliaan plaats voor al de vastberadenheid van het enthousiasme. Had ik met dichters te doen en niet met schilders, ik zou zeggen dat deze een lyrisch, gene een episch zanger is.

Ik denk er natuurlijk niet aan, hier een beschrijving te geven van al of van de meeste schilderijen van onze beide broeders; het uit den aard betrekkelijk klein bestek, waarin dit artikel vervat moet worden, laat dat trouwens niet toe. Ik zal mij dus bepalen enkel van een drie- of viertal gewrochten — hun allerbeste — een denkbeeld te geven... En nu ben ik wel genoodzaakt een keuze te doen, en dan kan die, tot mijn spijt niet anders uitvallen dan ten nadeele van dien van de beide broeders, wiens werken ik minder dikwijls gelegenheid gehad heb te zien, van Juliaan.

Eerst en vooral echter wil ik trachten de stadiën, door de beide schilders doorloopen, wat nader te omschrijven.

Hun eerste stadium, dat, naar mijn opvatting, nagenoeg de geheele jarenreeks 1864—1879 omvat, werd, in al wat ik hooger reeds zeide, ten deele toegelicht. Het omvat een lange reeks werken, deels van legendarischen deels van geschiedkundigen aard, en is, zooals wij zagen, voor beiden nagenoeg volkomen één.

Laat ik nu even zeggen, hoe zij, in die jaren, de geschiedenis begrepen.

Wat hen aantrok in de allereerste plaats was blijkbaar het dramatische van een of ander afzonderlijk feit, een epizode dus. Juliaan ontleent aan de historie van de eerste Vlaamsche graven een trek uit het leven van Boudewijn met den Bijl, namelijk, hoe hij persoonlijk als rechter zat over zijn onderdanen (1876); Albrecht toont ons Jakoba van Beieren een knieval doende vóór hertog Filips van Burgondië (1871), Keizer Karel, oud en afgeleefd, zich verlustigend in het bewonderen van schilderijen in de abdij van San Yust (1874), of Bosschaart van Avesnes in den ban van de Kerk geslagen (1877).

Wat zij vooral doen uitkomen is het sentimenteele en hartstochtelijke, het roerende en aangrijpende, het melodramatische, zal ik maar zeggen, van het geval. En niet zonder een heusch melodramatisch tintje in enkele van deze tafereelen! De algemeene groepeeringswijze, maar nog veel meer de houding der afzonderlijke personen is niet alleen handig, maar zelfs effectvol; zoozeer, dat — zoo men niet beter wist — men zou vermoeden, dat een paar van deze schilderijen niet door een schilder, maar door een ervaren tooneel-regisseur „*inscenirt*” werden. De personages zijn werkelijk meer dan éens wat rhetorisch, zoo b.v. Bosschaart van Avesnes en ook Jakoba van Beieren; zij doen wel degelijk alsof zij wisten, dat zij een wel ingestudeerde rol vóór het publiek te vertolken hebben.

Wat hen in de tweede plaats aantrekt, is het schilderachtige van het ouderwetsche midden. Met geoefenden smaak brachten zij allerlei aan bouwkunst, meubeleering, kleederdracht van 't eens bepaalde geschiedkundige tijdvak ontleende bijzaken bij elkaar, om er hun tafereelen mee te stoffeeren. Over dit laatste deel van hun kunst waren zij, hoe jong ook, reeds in deze hun eerste periode volkomen meester. Zonder ooit in overdrijving te vallen, wijdden zij van dan af de grootste zorg aan den achtergrond van hun doeken.



Hoe die van Gent Karel V als kind vereerden, schilderij van Albrecht de Vriendt (Muzeum te Brussel).

Bij hen geen van die onduidelijke, twijfelachtige, nietszeggende fonnetjes, nauwelijks aangeschetst of enkel in doodverf uitgevoerd, en dienende alleen om het hoofdfiguur of de hoofdgroep zooveel mogelijk te doen uitkomen. Bij hen geen spoor van dat door en door valsche streven, om, bij middel van een geheel bizondere verlichting, de aandacht van den toeschouwer op één enkel punt te vestigen, zoodat men zou zeggen dat de schilder er twee uitvoeringsprocédés op na houdt, eentje voor de hoofd- en een ander voor de bijfiguren.

Van dergelijke knepen en kunstmiddeltjes zeide J. Floris zelf in de reeks artikelen, die ik in 't eerste deel van dit opstel heb besproken :

„Wie zoo handelt, zondigt zwaar tegen de eenheid en de waarheid van de voorstelling, miskent de ware verhoudingen tusschen de menschen en de hen omringende wereld, en vernietigt, onder voorwendsel van een harmonie die er geen is, omdat zij er geen zijn kan, de werkelijke, eenig mogelijke harmonie van de natuur.”



Hoe Boeren en Herders het Jezuskindje welkom zongen, schilderij van Juliaan de Vriendt.

Voor hen was het fon ten allen tijde wat het, volgens alle logiek zijn moet: een werkdadige faktor van het geheel, een levendig kommentaar zoowel over het chronologische en het maatschappelijke als over het dramatische gehalte van de voorstelling.

Ik kan het niet billijken, wanneer men, zooals de heer L. de Taeye deed, de niet talrijke reeks louter sentimenteele schilderijen van Juliaan en Albrecht de Vriendt in een afzonderlijk tijdperk van hun ontwikkeling poogt te rubriceren, al noemt men dit dan ook een „overgangstijdvak”. Voorzeker zijn *Moeder's Liedje*, *De Verjaardag*, *De Gelukkige* (1870) en *De Aalmoes*, alle vier van Albrecht, zeer aardige schilderijtjes van meer intiem aard, historisch genre zou ik zeggen; hoe kan men hier echter van een nieuwe periode gewagen, wanneer men toch weten moet, dat de schilder, in later jaren, nog herhaaldelijk dergelijke stukken voltooid heeft, zooals b.v. *De Verjaardag van Moeder* (1875), *De Verjaardag* (1888), *Te Brugge* (1895)?

Dat na 1879 elk van de beide broeders een meer eigen weg insloeg, zagen wij reeds. En hier vangt nu voor beiden de tweede periode voor goed aan.

Wij zagen ook hoe de oudste een meer bepaald idealistische, ja, mystiek-godsdienstige richting inslaat, terwijl Albrecht zich hoofdzakelijk op de geschiedenis toelegt.

Groot is intusschen het onderscheid tusschen Albrechts vroegere historische tafereelen en zijn latere. Wél blijft hij zich in één opzicht gelijk: het archeologisch-schilderachtige behoudt, nu als vroeger, al zijn bekoorlijkheid voor hem, ja, ongeëvenaard archeoloog als hij is, weet hij nu, met zijn veelzijdig ontwikkelden smaak, op veel schitterender wijze partij te trekken uit al de hulpmiddelen, welke dit bizonder vak zoo ruimschoots voor den schilder oplevert; doch — wat hij in de geschiedenis zoekt is niet langer meer het pathetische, dramatische, de afzonderlijke gebeurtenis, maar wel — en hier trof de Taeye den nagel juist op den kop, „*le caractère exact des époques. plutôt au point de vue psychologique, intellectuel et vraiment social*”.

Ja, om dit karakter is het hem, in de lange rij werken, welke wij hem van 1880 tot 1896 zien voltooien, blijkbaar vóór al 't andere te doen. Hoe zij ook heeten, zijn in 1880 voltooide *Filips de Schoone slaat zijn Zoontje Ridder van het Gulden Vlies*, zijn van 1883 gedagteekende *Paus Paulus III vóór 't Beeld van Luther*, zijn in 1885 eerst tentoongestelde *Hulde van de Gentsche Gemeente aan Karel V*, en de geheele reeks van de door hem voor Brugge en Veurne uitgevoerde kartons, waaronder ik vooral wensch te vermelden, *Filips de Schoone te Veurne* en *De Instelling van het Gulden Vlies*, staven glansrijk de bewering van mijn Fransschrijvenden konfrater.

Ik ben zoo vrij staande te houden, dat, Leys alleen uitgezonderd, geen ander Vlaamsch meester, in den loop van deze eeuw, *historische tafereelen* voltooide van zulke degelijkheid als Albrecht de Vriendt in deze zijn tweede periode. Wat hij daar geeft, dat is meer, veel meer en veel beter dan louter „kostuum-schildering” of archeologische geleerdheid. Evenals Leys zelf, doch anders dan hij, ik zou bijna zeggen: op meer met onze moderne begrippen van vorm overeenstemmenden trant, stelt hij ons menschen voor uit dezen of genen geschiedkundigen tijd, menschen, die, niet door hun kleedij en omgeving alleen, maar door houding en gebaar, type en uitdrukking van het gezicht, op ons den indruk maken dat zij werkelijk zijn menschen niet uit ónze, maar uit een ver achter ons liggenden tijd.

Van effektbejag, van tooneelmatig *insceniren*, geen spoor meer. Hoogst eenvoudig is, ook in de godsdienstige tafereelen van den oudsten broeder, de geheele voorstelling. De artiesten leggen er zich blijkbaar vóór al 't andere op toe, wat zij verhalen willen terug te brengen tot een minimum van drama, een minimum van *scène*. Eenvoudig zijn en in dien grooten eenvoud de grootst mogelijke kracht ontwikkelen — dat is blijkbaar hun leus geworden, die van den lyrischen dichter van *Hoe de Herderkens Jezus welkom zongen* evengoed als die van den epischen zegger van *Hoe de Gentenaars Karel V als Kind vereerden*.

Nu meen ik gerust te kunnen zeggen, welke werken van de gebroeders de Vriendt ik aanschouw als hun beste en mooiste. Zonder aarzelen noem ik, van Juliaan, *Doornrozeiken*, *Hoe de Herderkens Jezus Welkom zongen*, en *Hoe men*

bij 't Lijk van de H. Cecilia waakt en verscheidene aquarellen, en van Albrecht Hoe de Gentenaars Karel V Hulde brachten, Paulus III en De Instelling van het Gulden Vlies.

Slechts een viertal hiervan wil ik nader doen kennen.

Doornroosje is wellicht het mooiste werk uit de geheele eerste periode van



St. Lukas, schilderij van Albrecht de Vriendt
(O. L. Vr. Kerk te Antwerpen).

Juliaans kunstenaarsloopbaan. Het verplaatst ons in de torenkamer van een middeleeuwsche burcht, op het oogenblik dat de Prins, zijn groet uitstamelend aan het liefelijke vorstinnetje, den honderdjarigen sluimerban verbreekt. Zeer simpel en toch zeer dichtelijk! In het ledikant van het prinsesje ligt en slaapt nog de oude, heksachtige dwene; vóór het troonbed rijst het maagdeken overeind, in het zoete licht van de vroege lentezon, dat door het open venster nog half schuchter in het donkere vertrek lacht en speelt en blikkert rond de frischgroene blaadjes die, door 't venster, tot in de kamer gedrongen zijn als boden en eerste panden van 't verjongde zonnejaar. En treffend is weergegeven, in gelaatsuitdrukking en houding van het ontwakend kind, het gemengd gevoel van verrassing, schrik bijna voor 't plots weer aanschouwd licht, van blijheid, opborrelende blijheid voor 't weer door haar heele wezen levendig drijvend en dravend bloed.

Het tweede der genoemde stukken komt mij voor als een uitstekend geslaagde proeve

van werkelijk populaire schilderkunst. Het kan moeilijk anders, of het publiek waaraan Juliaan bij 't ontwerpen van dit tafereel gedacht heeft, is een publiek van eenvoudigen en nederigen, bij welke het gevoel luider spreekt dan het verstand, die *verstaan* met het hart en niet met de rede. Tot nederigen sprekende, poogde hij zelf nederig te wezen. Zijn zelfbewustzijn legde hij het zwijgen op; aan geen van de eischen en wenschen van zijn kunstenaarsijdelheid, zijn veelomvattende geleerdheid zelfs, verleende hij gehoor; alle streven naar die op onze dagen zoo hartstochtelijk en opzettelijk nagejaagde „personaliteit” versmaadde hij; de artiest trad geheel en al op den achtergrond, enkel en alleen om het onderwerp zelf, in al zijn eenvoud, maar ook met al zijn kracht te laten spreken.

Noch één enkele van de gekozen figuren, noch één toontje op 't geheele doek verradt de allerminste mooidoenerij. En toch blijft men bij 't beschouwen niet koud; men wordt geroerd, innig zacht aangedaan, en men *geloof*t dat het werkelijk zoo gebeurd is, en prevelt het oude populaire versje mede, dat die boerenkinderen zingen:

Wij offeren al te zamen
een klein jong lammekijn,
ook koekskens, melk en zane
aan 't lieve Kindekijn.

Verscheiden van Juliaan's waterverfschilderingen behagen mij niet minder. Onder deze vermeld ik, het in 1891, 1892



Jakob van Maarlant, schilderij van Albrecht de Vriendt (Raadhuis te Brugge).

en 1894 door de Koningin van België aangekochte diepgevoelde „*Op den derden Dag*”, een van de heilige vrouwen op weg naar Jezus' graf, dan *Het Gebed van Magdalena*, eindelijk de in 't edelste paars uitgevoerde *H. Elisabeth van Hongarije Brood brengende aan de Armen*, verder een van 1895 gedagteekende, bijna zuiver symbolistische *O. L. Vr. met de Lelie*, en vooral het in 1896 geschilderde *Er was eens* — een werkelijk, heusch sprookje in kleuren, zoo simpel en natuurlijk als b.v. de mooiste legenden-illustraties van Jaques des Gachons of Robinson, maar natuurlijk zonder iets van 't gebrekkige van de teekening van eerstgenoemde, even volmaakt van teekening als van koloriet.

Tot Albrechts mooiste aquarellen behooren voorzeker zijn drie in één kader vereenigde: *Abdybouwval*, *Een middeleeuwsch Klerk* en *Terugkeer van den Sporenslag*. Doch niet van zijn aquarellen wilde ik spreken.

Ik heb nooit begrepen hoe kunstbeoordeelaars, die hun taak ernstig opvatten, of althans eenig zelfrespekt bezitten, de waarde van een werk als het in het Brusselsch Museum te vinden *Hoe die van Gent Karel V Hulde brachten* konden betwisten. Men toone mij dan toch — Leys en Lies, ik herhaal het, uitgezonderd — iets even degelijks van om 't even welken onder onze Belgische tijdgenooten! Ik zie vruchteloos rond in al onze Belgische musea: noch Cluysenaar's *Canossa* noch van Aise's *Artevelde*, noch van Camp's *Maria van Burgondië*, noch vooral Verlat's *'t Volk van Antwerpen en het Standbeeld van Alva*, noch iets dat, even na 1830, Gallait, de Keyser, Wappers, Slingenyeyer onderteekenden, wint het als geheel, als harmonieuze schepping beschouwd, van dit voortreffelijk stuk. Jawel, in dit of dat partikulier opzicht kan een of ander van deze overigens veel grooter tafereelen dat van de Vriendt overtreffen: zoo geef ik b.v. gaarne toe, dat de *Artevelde* van Gustaaf van Aise, als zuiver ambachtelijk brok schilderwerk, boven de Vriendts arbeid staat. Ook ligt er ontegenzeggelijk meer passie, grooter *furia* in het reusachtige *In 't Jaar 1830* van Wappers... Doch — neem het niet kwalijk — noch op deze, noch op gene eigenschap maken nu juist de de Vriendts aanspraak. Treffend schreef Ernest Chesneau in zijn boek, *L'Education de l'Artiste*:

„Leur talent ne se pare pas de crânerie non plus que de désinvolture; il a quelque chose qui vaut mieux: la probité.”

En de Taeye zelf voegt er bij, Albrecht persoonlijk bedoelende:

„Le maître ne cherche dans les qualités techniques que le simple moyen d'exprimer ce qu'il veut traduire. Il ne faut donc pas le ranger parmi ces virtuoses du métier qui ne sont souvent que de simples Béotiens. Il ne cherche à étonner ni par une facture tripotée, poncée, travaillée, ni par des effets quelconques. Son travail est honnête, très simple, très loyal. Que lui importe la facture? Elle doit se borner à servir sa pensée et sa volonté. Elle doit servir à exprimer ses émotions sans attirer jamais, elle même, l'attention. Elle doit, en un mot, obéir et non commander.”

Dit neemt niet weg, dat het onderhavig tafereel even meesterlijk is in 't opzicht van den eigenlijken vorm als in dat van de samenstelling; dat b.v. teekening en kleur in gelijke mate onberispelijk zijn en den toets van de meest nauwgezette kritiek doorstaan kunnen. Wie oogen heeft om te zien, kan 't

immers zelf waarnemen; elk onderdeel van dit stuk is geschilderd naar eisch van zijn eigen natuur: de vleezen anders dan de stoffen; de stoffen anders dan goud, zilver en staal; en de metalen anders dan 't hout van plankier en wieg en stoelen. En elke bijzondere stof ook is op bijzondere wijze behan-



Te Brugge, schilderij van Albrecht de Vriendt (Pinakoteek te München).

deld: zijde als zijde, brokaat als brokaat, 't geweven niet als 't geborduurde of omgekeerd.

Meer dan dat alles echter bevat mij nog de voortreffelijke keuze van de typen. Treffend, zonder gezocht te wezen, is de tegenstelling tusschen de

stoere poorters van Gent en de gladder, verfijnder edelen en hofdames. En elk doet wat hij doet, en heeft — opvallend — eigen gevoel, gedachte, wezen.

Kan men nu een kunstwerk grooter eischen stellen?

Met *Paulus III vóór Luthers Beeld* ben ik evenzeer ingenomen. Dit stuk staat wellicht, ofschoon veel eenvoudiger en veel minder personen bevattend, nog hooger dan 't vorige. Eén personage slechts in dat ruime, rijk gestoffeerde vertrek: de Paus van de geheele Christenheid. Meubels niet vele: een tafel, een stoel, een tochtscherm, en het portret van den grooten Omwentelaar van de zestiendeeuwsche geesteswereld. Wat me het meest treft is niet de waarlijk karakteristieke figuur van den kerkvader; niet zijn meesterlijk gedane kop, waarop de intensiteit van de gedachte, maar ook iets van wereldverachtenden twijfel zoo sprekend te lezen staat; niet die superb geboetseerde, uitdrukkingvolle handen, of die geheele, hoogst *gelungene* houding overigens; het is ook niet de van alle gelijkheid vrije, en toch zoo nauwgezette behandeling van den heelen boedel, hier en daar zoo dichtertlijk wegdoezelend in de geheimzinnige sakristieachtige halve schemering van dien éenen zonnestraal; het is — dat het schilderij met dat éene figuur zoo niemendal leêg, zoo over en overvol is... Wat ze vult, werkelijk vult, is de gedachte, die men elk oogenblik van de lippen van dezen kerkvader meent te zullen vernemen: „En toch... en toch... Gebanvloekt al of niet... Zoo *hij* eens gelijk had tegenover de historie en tegenover God!”

Zullen onze beide artiesten bij de twee door mij beschreven stadiën er nog een derde voegen? Er zijn teekenen, die het mij doen voorzien. Van Albrecht verwacht ik een periode, waarop hij zijn krachten zal wijden aan het voltooien van streng synthetische scheppingen, waarvan wellicht het pas beoordeeld gewrocht ons een voorsmaak geeft; schilderijen, niet van buitengewone afmetingen altijd, waarin hij, liefst in weinige figuren, het karakter, den geest van een geheel historisch tijdvak zal belichamen: historieschildering dus in de hoogste, edelste beteekenis van het woord.

Zal Juliaan een dergelijken weg opgaan? Zal hij zich veeleer meer bepaald toeleggen op het vertolken van fijndichterlijke legenden, rein liefelijke sprookjes, geheimzinnige sagen? Ik ben geen profet voorzeker, maar uit al wat hij sedert een tiental jaren te zien gaf, meen ik te mogen opmaken, dat hij, zonder aan het historische genre geheel vaarwel te zeggen, toch bij voorkeur mystieke stoffen zal blijven behandelen. En ik zou dat bijna wenschen, overtuigd als ik ben, dat wij alsdan aan zijn teerbesnaard en fijngevoelig gemoed en aan zijn zeer delikate gave nog menig juweeltje zullen te danken hebben van een kunst, die hier te lande maar al te zelden beoefenaars vond: een kunst van innige emotie en van werkelijke, eenvoudige, populaire poëzie.