

Meesterstukken van Rembrandt Harmensz. Van Rijn Leesboek voor het Lager en Voortgezet Onderwijs

G. Kielder

The Project Gutenberg EBook of Meesterstukken van Rembrandt Harmensz. Van Rijn, by G. Kielder

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.net

Title: Meesterstukken van Rembrandt Harmensz. Van Rijn
Leesboek voor het Lager en Voortgezet Onderwijs

Author: G. Kielder

Release Date: February 25, 2004 [EBook #11286]

Language: Dutch

Character set encoding: ASCII

*** START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK MEESTERSTUKKEN VAN REMBRANDT

Produced by Joris Van Dael and PG Distributed Proofreaders

MEESTERSTUKKEN

VAN

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN.

LEESBOEK VOOR HET LAGER EN VOORTGEZET ONDERWIJS

DOOR

G. KIELDER,

HOOFD EENER SCHOOL TE 'S-GRAVENHAGE.

AMSTERDAM.--1906.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

VOORBERICHT.

_Nu dit boekje juist in het Rembrandtjaar verschijnt, zal men het allicht indeelen bij de huldebetoogingen. Toch wil het daartoe niet gerekend worden. Onze leerlingen geven dikwijls blijk, dat ze met welgevallen luisteren naar of lezen over kunst; het is deze belangstelling, die de schrijver heeft willen voeden en ontwikkelen. Men zal bij de kennismaking den opvoedenden ondergrond van de stof der besprekingen wel opmerken.

Dat de onderwerpen ontleend werden aan de werken van Rembrandt, behoeft niet te bevreemden: deze schilder is voor de kunst en voor het kunstgevoel een geweldig opvoeder geweest, ook en vooral omdat hij sterk persoonlijk was in alles, wat van hem uitging.

Het was onvermijdelijk, dat de bespreking van portretten hier en daar het karakter aannam van eene historische uiteenzetting; ze stellen ons immers voor oogen het geslacht, te midden waarvan Rembrandt leefde, een geslacht dat historisch is geworden. Dat we het zien juist door het oog van een psycholoog, is vast geen nadeel!

De schrijver mag wel hopen, dat de menschen, die van kunst hun beroep maken, hem niet te hard vallen over de vrijmoedigheid, waarmee hij zijne laag-bij-den-grondsche inzichten ten beste geeft; hij heeft maar eene verontschuldiging: dat van hen nog niemand iets gedaan heeft voor de aesthetische opvoeding van het opkomend geslacht. Het zij gezegd zonder miskennis van de verdiensten van den Heer H. P. Bremmer, die reeds jaren lang in de weer is, om onderwijzers voor deze taak op te leiden. Bij dezen aan hem een woord van dank voor de beschikking over zijne vermaarde prentenverzameling.

Voor den gebruiker een wenk: bespreek elk plaatje, voordat de tekst gelezen wordt; als bij het lezen plaat en tekst in het boekje niet tegenover elkaar staan, laat dan een van de twee boekjes op eenzelfde bank bij de plaat open liggen. Open staan is nog beter. _ Den Haag 1906. G. KIELDER.

INHOUD.

WAT GEEN HOOFDZAAK IS
DE OPWEKKING VAN LAZARUS
EENE LATERE OPWEKKING
HISTORISCHE GEGEVENS
REMBRANDT LANDSCHAPSCHILDER
VROUWE SASKIA
KLEINE TITUS
ACTIE
MISLEIDE AANDACHT
AANRAKING MET HISTORISCHE PERSONEN
MEER DAN PORTRET
GEETSTE PRENTEN
VROUWTJE BAS VAN 'T RIJKSMUSEUM
KUNST VAN GROEPEEREN

VERVOLG VAN 'T KORPORAALSCHAP
SIMEON IN DEN TEMPEL
EENE ONDERGAANDE ZON
VERGELIJKINGEN
WAT PORTRETTEN BIJEENVOEGT

WAT GEEN HOOFDZAAK IS.

Vele eeuwen geleden leefde in Griekenland een schilder, van wien men de ongelooflijkste dingen verhaalt, en wiens naam bij het nageslacht is blijven voortleven als die van een der grootste kunstenaars. Zeuxis, zoo heette hij, wist niet slechts de menschen, maar ook de dieren met de voortbrengselen van zijn penseel in verrukking te brengen. Dit blijkt uit het volgende.

Hij schilderde eens een vruchtenstuk; in bevallige wanorde lagen bessen, druiven, noten en appelen door elkander, met hier en daar een groen blad er tusschen. Ieder, die het zag, stond verbaasd over de juistheid, waarmee elk onderdeel bewerkt was. En kijk, toen de toeschouwers zich verwijderd hadden van de muurschildering, kwamen de vogelen toevliegen en pikten naar de druiven. Misleid door den schijn, hadden ze deze voor echt gehouden.

Een verhaal, dat er gaat van een paardenstuk, komt hier vrij wel mee overeen. Dit gaf de afbeelding van een paard te zien, en zoo bedriegelijk juist, dat het vurig strijddros van Alexander den Grooten, toen het voor de schilderij werd gebracht, aan de teugels rukte en tegen zijn gewaanden natuurgenoot begon te hinneken.

We hebben hier het oordeel van redelooze dieren over kunst van menschen. Het volk kende daar eene zekere waarde aan toe; het oordeelde zoo: "wie heeft beter kijk op paarden dan een paard, wie beter op vruchten dan een vogel? Als nu door dezen de gelijkenis in een schilderstuk wordt opgemerkt, moet ze wel bijzonder juist wezen; geene goedkeuring van menschen kan voor den kunstenaar zoo vleierend zijn als die van dieren, mits deze met het onderwerp in betrekking staan."

Er is nog een oud verhaal van een beroemd schilder.

Appelles had eene menschenlijke figuur geschilderd en stelde die ten toon, terwijl hij zelf in een verborgen hoekje naar het oordeel der beschouwers luisterde. Een schoenmaker kwam daar langs en bleef staan. Zijn blik rustte onderzoekend op de voeten, en hoorbaar mompelde hij voor zich heen: "Ze zijn te groot, wat zou je een leest moeten hebben, om daarvoor schoenen te maken."

Appelles nam den wenk ter harte, en den volgenden dag had hij de gelaakte lichaamsdeelen iet of wat kleiner gemaakt.

Weer kwam de schoenmaker voorbij. "Kijk", dacht hij, "Appelles heeft zijn fout ingezien en verbeterd. Jammer, dat hij nu ook in houding en gebaar niet wat meer de fierheid van eenen krijgsman heeft uitgedrukt."

Nu werd het den schilder te kras. Hij kwam te voorschijn en voegde den schoenmaker toe: "Over houding en gebaar zwijg je! Een schoenmaker blijve bij zijne leest."

Met deze terechtwijzing is het volk het geheel eens geweest, zoo zeer, dat de uitdrukking in den vorm van een spreekwoord is blijven voortleven. De schoenmaker kreeg hetzelfde recht van meepraten als de vogel en het paard, een recht, dat aan iedereen stilzwijgend is toegekend: wie door zijn vak verstand heeft van het onderwerp, dat op een schilderstuk is voorgesteld, heeft bevoegdheid om een oordeel uit te spreken.

Dit komt dus hierop neer, dat het stuk pas goed is, wanneer het de menschen voldoet, die als vaklui verstand hebben van de dingen, die er op staan. Bijgevolg heeft de beschouwer meer met de dingen dan met den kunstenaar te maken.

Grooter dwaling dan deze opvatting is niet denkbaar. Bij elk kunstwerk is juist de persoon van den maker de hoofdzaak. Hij is het eenige, waarop men te letten, waaraan men te denken heeft. De vraag is niet, wat staat er van het ding of van de gebeurtenis op, maar waaruit bespeur ik den kunstenaar; wat zie ik er in, dat door hem alleen is gezien en gevoeld; dat ik nu ook wel zie en voel, doch alleen doordat hij het mij zoo voorhoudt. Alles wat ik van te voren al wist van het ding of van de gebeurtenis, is op de schilderij bijzaak. Want het is kennis, die iedereen heeft. En de kunstenaar gaat niet in zijn werk op, om datgene te vertoonen, wat alle oogen wel zien en alle harten wel voelen. Hij is juist kunstenaar door iets, wat een ander ontbreekt, door gewaarwordingen, die een ander alleen door hem kan krijgen.

Het onderwerp is maar onderwerp. Natuurlijk geeft het den beschouwer reden tot tevredenheid, als hij met het onderwerp niet in de war zit, als hij alles een naam kan geven en van alles de gedaante en den vorm herkent. Maar van meer belang is het, dat hij zich rekenschap geeft van datgene, wat niet het onderwerp, maar wat de kunstenaar laat zien. Het verwondert ons daarom van Apelles, dat hij zooveel aandacht schonk aan de opmerkingen van eenen schoenmaker over de voeten van zijne figuur. Eerder zou men verwacht hebben, dat hij luisterde, toen die een oordeel uitsprak over dingen, die buiten zijn vak en zijnen werkkring lagen.

Bij het beschouwen van werk van Rembrandt zullen wij goed doen, als we deze onderscheiding in het oog houden: wat stelt het voor, en waaraan bespeur ik, dat een buitengewoon oog dit onderwerp bekeken heeft.

* * * * *

DE OPWEKKING VAN LAZARUS.

De eerste prent draagt tot onderschrift: "De opwekking van Lazarus."

Op de vraag, wat er op staat, vinden we in den Bijbel het antwoord, en wel in het Evangelie van Johannes, daarvan het elfde hoofdstuk.

[Illustration: Opwekking van Lazarus.]

Volgens dezen tekst moet de plaat te zien geven: den gestorven Lazarus, liggende in het graf, den Heer Jezus, de zusters, de vrienden en de discipelen staande daar rondom. Bovendien lezen we er, welke handeling

ieder der aanwezigen verricht.

Hoe staat een en ander er nu op? Hoe zijn de figuren geteekend? Hoe wordt datgene voorgesteld, wat elk figuurtje, volgens den aangewezen tekst, moet verrichten? Laten we met Lazarus beginnen. Na hem komen de anderen wel aan de beurt.

Is er in de teekening van deze lijntjes, streepjes en krabbels iets, dat we buitenwonen vinden, dat wij zelf niet in ons hoofd hadden, als Rembrandt het ons niet zoo vertoonde.

De figuur van Lazarus is in blanke tint uitgebeeld; ook de steenwanden, waar hij tusschen ligt. Het is, alsof zijn lichaam in teerheid en witheid een geheel vormt met het gesteente, alsof hij reeds een bestanddeel vormt van den schoot der aarde, waaraan zijne bloedverwanten hem hebben toevertrouwd. Nauwelijks onderscheidt zich zijn gestrekt liggend lijf van de groeve; als mensch was hij uit stof gemaakt; gestorven zijnde, is zijn stoffelijk omhulsel oogenschijnlijk al bijna weer in het stof opgenomen. De blankheid van het gewaad is zoo ongerept gehouden, als maar mogelijk was. Al de aanduidingen van kreukjes en plooiën, van vouwen en rimpels zijn uiterst teer geteekend om niet te veel zwart aan te brengen. Bijna ongemerkt loopt de lijn voort, die den steenwand op den voorgrond afscheidt van de figuur. Even ongemerkt zien we de linkerhand langs den anderen wand tastende zoeken naar steun. In lijnwaad gewikkeld, onderscheidt de arm zich bijna niet van het gesteente; toch krijgen we wel de gewaarwording, dat onder al de plooiën van de stof dat lichaamsdeel zich beweegt, zich opheft en voortschuift. Zoo ook, dat onder het doodskleed het lijf zich opricht, zich kromt. In de richting van de voeten is alles nog rust; daar smelten, om zoo te zeggen, stof en stof nog in een. Maar het hoofd en de hals hebben zich reeds losgemaakt van den schoot der aarde. Daar zijn de afscheidingen door den teekenaar duidelijker gegeven; scherpe schaduwkanten loopen langs schouder en afhangend haar, terwijl voorhoofd, gelaat en linkerschouder in fijne blankheid afsteken tegen een hoekje donkeren rotswand. Waar het leven terugkeert, scheidt zich het lichaam het eerst en het duidelijkst af van de aarde. Door de oogharen bezien, zal het ook lijken, alsof het hoofd zich opbeurt uit den bodem, alsof het zich daarvan losmaakt.

Zie, dit zijn geen dingen, die ieder lezer van het Evangelie van Johannes in zijne verbeelding ziet. Ook is het geen bewijs van buitengewone getrouwheid in het uitbeelden van een lichaam dat in een graf ligt; want in werkelijkheid zal er wel altijd juist eene scherpe tegenstelling zijn tusschen de reine, witte gewaden en de donkere aardkluiten of rotsmuren. Het is een wijze van zien, die ons rechtstreeks aan Rembrandt zelf doet denken. Alles _was_ niet zoo, en alles staat niet zoo te lezen in de Schrift; hij _zag_ het zoo. In deze manier om de graflijging te zien leeft hij voort. Sedert hij het zoo gewaar werd voor zijn geestes oog, zien wij het ook, maar alleen door hem.

Aangrijpend is het, te zien, hoe op het gelaat zich het wederkeerende leven openbaart.

Het oog, dat in de diepe oogkas ligt weggezonden, opent zich en ontvangt wel de eerste lichtstralen, maar besef heeft het niet. Wezenloos en smartelijk staart het voor zich uit, het ooglid is zwaar en loom en schijnt gereed om weer toe te vallen, gelijk het reeds voor eeuwig scheen toegevallen te zijn. Flauw en gebroken is even de oogappel

aangegeven.

De mond is maar niet zoo een zwart streepje of een vlekje; hij heeft, hoe klein ook van afmetingen, eenen bepaalden vorm, en eenen vorm, die iets uitdrukt. Is het niet de eerste ademtocht, die we hier zien? Stroomt niet de levenslucht naar binnen in ademhalingsruimten, die reeds bestemd waren om geen adem meer te bevatten, en die ook reeds afgeplat en naar binnen gebogen neerlagen. Pijnlijk volbrengt de mond deze eerste levensuiting, maar zonder bewustzijn, zonder besef.

De wangen zijn mager en hoekig, de onderkaak scherp afgeteekend, de neus smal en ingevallen. Het oor zit maar nauwelijks nog aan het hoofd, zooals we dat bij zieken waarnemen, die langzaam wegteren. Ook het halsje draagt de sporen van lijden; diepe groeven en rimpels strekken zich uit van boven naar beneden, en bij de kaak, van links naar rechts. Te zwak is het, om het hoofd te dragen; terwijl dit zich opricht, helt het machteloos naar links over.

Zoo bespeuren we in elk onderdeel van deze figuur de aandoening van den teekenaar. Het feit, dat geteekend moest worden, de opleving van iemand uit zijn graf, stond vast. Dat het vreeselijk moet zijn geweest, om deze gebeurtenis mee aan te zien, stond ook wel vast. Maar nu komt de kunstenaar en houdt er zich mee bezig. Hij voelt het vreeselijke zoo sterk, zoo overweldigend, dat het kleinste krabbeltje, wat hem uit de hand vloeit, nog uiting geeft aan dat gevoel. En wij, de beschouwers, komen daardoor tot de erkenning: alles op zoo'n gezicht moet dien indruk hebben gemaakt; bij zulke oogen zoo'n mond, zoo'n neus, zoo'n hals en zoo'n houding.

Laten we de proef eens nemen, of het echt is, wat we opmerken. Door met een paar stukjes papier de overige deelen van de plaat te bedekken, houden we Lazarus alleen over en kunnen nu beoordeelen, of in hem uitgedrukt is, hoe het feit zich toegedragen heeft. We zien onmiskenbaar, dat het figuurtje, wat zich hier opricht, iets vreeselijks doormaakt; dat het maar niet iemand is, die in zoo'n groeve te slapen lag en zich nu opricht; dat de wezenloosheid op het gezicht niet de uitdrukking is van een half slapende of van een, die bijvoorbeeld onder den invloed van sterken drank is. Alles is zoo sterk van aandoening en grijpt zoo aan, dat alleen deze figuur voldoende zou zijn om de tekst uit het Evangelie van Johannes te illustreren.

Nu de figuur van Jezus. Zooals Hij daar staat, naast het geopende graf, is alles waardigheid en hoogheid aan Hem. We zien Hem als eene gestalte, wie langs den rug de mantel in eene groote beweging tot den grond afhangt. In zoo'n rijzigheid stellen we ons gaarne voor, iemand, die als verrichter van groote dingen optreedt. De opgeheven linkerhand, ofschoon de vingers niet mooi zijn geteekend, begeleidt in grootsch gebaar de woorden: "Lazarus, kom uit!" Rustig en vol majesteit wacht Jezus de uitwerking af. Bij Hem geene verbazing, verrassing of ontzetting over de herrijzenis; bij Hem slechts verzekerdheid, dat nu gebeuren zal, wat Hij gebiedt.

Eene groote tegenstelling is er tusschen dat rustige staan en de omringende aandoeningen. Om dit duidelijk te voelen, nemen we een stukje papier en leggen het zoo over de prent, dat de gestalte van Jezus aan ons oog onttrokken wordt.

Het geheel is nu een druk tooneeltje geworden. De omstanders geven op eene in 't oog loopende wijze uiting aan hun gevoel. Ze herinneren ons

aan voorvalletjes, die we langs straat en gracht wel eens waarnamen, bijvoorbeeld als er iemand in het water viel; dan waren de menschen ook verschrikt, je hoorde ze door elkaar gillen, hard wegloopen, achteruitdeinzen, om hulp roepen, de handen uitsteken en op andere manieren zich lawaaierig aanstellen. Zoo'n volksoploopje met druk gedraai van lijven en gewring van handen blijft er van de prent over, als we die eene figuur er uitnemen.

En met deze figuur, is alles plechtig en grootsch. Het statige dringt het drukke gedoe van de omstanders op den achtergrond. We denken niet langer aan onbeduidende straattooneelen, maar we krijgen weer den indruk van eene testamentische, eene aartsvaderlijke geschiedenis. Het oploopje, dat zoo in het voorbijgaan even de menschen in beweging bracht, is eene gebeurtenis geworden voor alle tijden, eene bladzijde uit de boeken der eeuwen. We behoeven de bijbeltekst niet te kennen, om reeds bij den eersten blik te begrijpen, dat dit voorval iets bijzonders is, iets groots, iets dat invloed zal hebben op geslachten en nageslachten.

Waarom is dit anders toe te schrijven, dan aan de majesteit, de verhevenheid van de gestalte, die naast het graf van Lazarus staat!

Toch spreekt uit de teekening ook eene verkeerde neiging van Rembrandt. Hij zet zijne figuur daar neer, alsof ze een tooneelheld is; met sierlijk gebaar wordt de eene hand in de zij gezet en de andere met wat erg veel vertooning omhoog geheven. Hij overdrijft het grootsche en maakt er eenigszins comediespel van. We mogen deze opmerking gerust maken; al is het onderwerp aan de Heilige Schrift ontleend, wij spreken niet daarover maar over den teekenaar.

Zijn streven om het mooi te maken blijkt bijvoorbeeld heel duidelijk uit de plooiën, waarin de rechterhand den mantel heeft opgenomen. De zeven bochten maken den indruk, dat ze in stevig metaal of karton zijn gebogen. Niet aangenaam is het, dat we een paar dergelijke plooiën op den achtergrond aan den linker kant in eene groote draperie terugvinden. Het lijken wel oude bekenden uit gordijnenwerk van menschen, die onze kamers stoffeeren.

De indruk, dien de opwekking van den gestorvene op de omstanders maakt, is in allerlei verscheidenheid weergegeven. Het liefste is ons het vrouwenfiguurtje rechts op den voorgrond. Het staat in schaduwgedaante voor het felle zonlicht, dat van buiten af in de groeve doordringt. Met spanning ziet het vrouwtje de levensverschijnselen op het doodengelaat terugkeeren. Doch met eene spanning, die ingehouden wordt. Het rechterhandje legt zich zelfbedwang op, om nog geen uiting te geven aan de vreugde, om nog af te wachten. Te groot is het wonder, te groot het geluk, om reeds te kunnen gelooven. Van innigheid en liefde getuigt deze ingehoudenheid, meer dan de uitgelaten gebaren der anderen. Ook de plaats, waar dit figuurtje zich bevindt, aan het voeteneinde van het graf, afgescheiden van de overigen, is iets aparts.

Van de overige personen geeft ieder, op eigen wijs, in gelaatsuitdrukking of handgebaar uiting aan zijne gewaarwordingen. Schrik, ontsteltenis, verrukking, ongeloovigheid en afschuw, iedere aandoening vindt hare vertolking. Wantrouwen zelfs, en de nuchtere berekening, hoe dit verrichte wonder als een wapen tegen Jezus gebruikt zal kunnen worden.

De verlichting, waaronder deze figuren zijn geplaatst, heeft eene

grootsche werking. Het ongeoeffend oog zal bij den eersten aanblik misschien den indruk krijgen, dat de kunstenaar groote vlakten in zijn werk wit heeft gelaten en dus nog niet heeft bearbeid, alsof de teekening onvoltooid is gebleven. Maar tusschen de oogharen door gezien, gaat er een licht op. De ruimten, die niet met zwarte lijntjes zijn gearceerd, blijken verlicht te zijn.

Door de opening van het rotsgraf vallen zonnestralen naar binnen en spreiden hunne helderheid over de groeve en den rotswand, over Lazarus en de groepjes terzijde van het graf; ook over het front van den Heer Jezus, terwijl daarenboven de achtergrond rechts in lichtelaaie schijnt te staan. Steeds door de oogharen moet men zien, hoe, daarbuiten, die gloed naar boven toe in ijle en zware wolken opwasemt, hoe, met het onhandelbare middel van harde zwarte krassen, de luchtigheid van opdampende lichtnevelen is verkregen. De tot het leven terugkeerende Lazarus is het middelpunt van de zonnebestraling, en als verlegen ligt hij onder de glorie van het grootsche licht, waarin hij ontwaakt. Zijne kleine machteloze figuur wekt in dien gloed nog te meer ons medegevoel en medelijden op. Hij is het middelpunt niet slechts van de blikken der omstanders, maar ook van de binnenvallende zonnestralen. En onze blik dwaalde eveneens het eerst en het laatst naar hem.

* * * * *

EENE LATERE OPWEKKING.

Vele jaren later heeft Rembrandt voor de tweede maal het onderwerp "de opwekking van Lazarus" behandeld. We zullen deze plaat met de vorige vergelijken, om de verschillen vast te stellen, en de oorzaken van de verschillen op te sporen. Het ligt voor de hand om te zeggen: "als een groot teekenaar iets aflevert, levert hij het af, zoo goed als in zijn vermogen ligt, hij kan het een tweede maal dus niet beter, tenzij het den eersten keer gebrekkig is geweest." De vergelijking zal echter leeren, dat dezelfde kunstenaar een zelfde onderwerp anders moet behandelen, indien er later andere gevoelens in hem omgaan. Dat dus de levenslotgevallen invloed hebben op het werk.

We herkennen weer een rotsgraf; maar nu met uitzicht op een landschap met boomte; daarachter, op een berg, verrijst eene stad; verder, evenals op de eerste plaat, een groep omstanders, de Heer Jezus en de verrijzende Lazarus. Ook hier beschijnt het zonlicht een deel van het tafereel, maar het is minder opzettelijk, minder bepaald op de plek gericht, waar het wonder geschiedt. En het is thans niet het ontwaken uit een pijnlijk diepen slaap, wat de kunstenaar ons voor oogen stelt, maar de groote bevreemding van den ontwakende. Lazarus begrijpt niet, wat er voorvalt. Hij kent den persoon niet, die tegenover hem staat, hij herinnert zich niet, wat met hem gebeurd is. De mond, die de eerste levenslucht heeft ingeademd, blijft sprakeloos halfgeopend staan, en is vol verbazing. Met moeite en scheef richt het lijf zich half overeind. Er is eene ontzetting van zoo het middelpunt te zijn van aller aandacht, zonder nog te begrijpen waarom. De zintuigen zijn ontwaakt en nemen reeds waar, maar de herinnering, de kennis, het innerlijk leven, moeten nog terugkeeren.

Rembrandts bedoeling is dus eene andere geweest dan in zijne eerste

"Opwekking", en begrijpelijk zien we die bedoeling voor ons.

In de figuur van Jezus missen we thans het verhevene, het goddelijke. Ook in het gelaat. Dit komt geheel niet overeen met de mooie gezichten, die we van den Zaligmaker zoo wel eens op platen hebben gezien. Men zou het bijna een ongunstig uiterlijk kunnen noemen. Maar er is een trek in, waardoor we voor deze voorstelling van Jezus meer voelen, dan voor de eerste. Het zijn de goedheid en de zachtheid, die hier spreken. De half neergeslagen oogen, het even gebogen hoofdje, het bijna verlegen afgewende gelaat, alles draagt daarvan de uitdrukking; de rechterhand, niet vast en krachtig tot vuist gebald, maar zacht en mild, en nauwlijks toegesloten; de linker, die op de eerste prent vol grootheid zich opheft bij het veelzeggend woord, maakt hier een vriendelijk, bijna weifelend gebaar, niet verder dan ter hoogte van de borst opgeheven.

[Illustration: Latere opwekking (1642).]

De opwekking is zoo geene uiting van goddelijke macht, geen wonder, om er ongeloovigen mee tot bekeering te dwingen, maar ze wordt eene daad van goedheid, van medegevoel voor hen, die bedroefd om het graf stonden, een daad van liefde en van innigheid. Wel is waar zal men op de eerste prent allicht de gestalte grootscher en mooier vinden; maar innerlijk laat ze ons koud. Ons _gevoel_ wordt meer getroffen door de uitdrukking van zachtheid op de tweede; door het echt menschenlijke en vriendelijke van den Heer in den omgang met menschen.

Rembrandt is teruggekomen van het ontzaglijke tot het gewone. Ook in de omstanders. Wel staan ze, evenals op de eerste plaat, ontdaan, getroffen, verbaasd, maar geen een slaat er meer een gat in de lucht met zijne handen. De teekenaar heeft zich weten te matigen, hij blijft sober, eenvoudig en kalm. Aan gevoel ontbreekt het hem echter niet: men zie slechts het gelukkige gezicht van het vrouwtje, dat naast Jezus staat. En wat heft ook het mannetje aan Zijne linkerhand de handjes in juistheid van gevoel: er is verbaasdheid over het wonder, in het vooruitgestoken gezicht zoowel als in de handen; maar de aandoening wordt met zelfbedwang ingehouden. Ingehouden ook in het geknielde figuurtje op den voorgrond, dat wel ontzet terugdeinst, maar zich niet aan groot misbaar te buiten gaat. Ondanks den indruk, dien het wonder op de omstanders maakt, blijft eene waardige kalmte heerschen. En we maken de opmerking, dat die kalmte wel past op eene plek, die toch altijd een graf is. Kalm neemt vooral het oudvadertje het op, dat rechts van Jezus op een steenblok zit. Hoogstens trekt hij de wenkbrauwen iets meer op dan gewoonlijk, en stulpt hij zijne uitgezakte onderlip iets verder vooruit, ten bewijze, dat hij niet volkomen begrijpt, wat hier voorvalt. Wijsgeerig en onderzoekend rust zijn rimpelig hoofd op de knokige hand.

Bij de beschouwing van de figuren der omstanders krijgen we den indruk, dat Rembrandt al het vreemde en ongewone heeft willen vermijden, om des te dieper te doen gevoelen, welke de uitwerking heeft moeten zijn van dit wonder op de aanwezigen. Zelfs de achtergrond stemt tot kalmte; in plaats van laaiende lichtwolken en opwasemende zonnenschijndampen vinden we een vredig landschap met vriendelijk uitzicht op de bergstad.

De aandoening van grootheid,forschheid, uitgelatenheid en opwinding heeft plaats gemaakt voor stille ernst en innigheid. Er is over den teekenaar een zachtheid gekomen en eene mildheid, die ons weemoedig stemmen.

In de eerste plaat was hij hartstochtelijk, en streefde hij naar vertoon

van uiterlijke grootheid. Hij moest zich uitspreken met woeste en groote gebaren. In de tweede is hij innig en gevoelvol; alles lijkt gewoon; maar er zit teederheid en medegevoel in. In het dagelijksche leven merken we ook op, dat zij, die bij alles het meeste misbaar maken, niet juist de naturen zijn, die het diepst voelen.

Door de twee platen zoo met elkaar te vergelijken, wordt het ons duidelijk, dat niet de bijbeltekst vaststelt, hoe eene teekening zal worden. Hetzelfde gegeven kan op twee uiteenlopende manieren behandeld worden. Wat den doorslag geeft, is de gemoedstoestand van den kunstenaar. Zooals hij de gebeurtenis voelt, zoo wordt de afbeelding. Kan men in eene afbeelding niet merken, dat de teekenaar onder den indruk van eene gemoedsbeweging heeft gewerkt, dan heeft men waarschijnlijk te doen met een stuk van geringe waarde.

Eene goede teekening weerspiegelt zelfs de stemming van den teekenaar in een bepaald tijdperk van zijn levensloop.

De gebeurtenis, die tusschen de twee bewerkingen van de opwekking van Lazarus ligt, was wel in staat, om in het gemoed van Rembrandt in te grijpen. In 1642 ontviel hem door den dood zijne jeugdige echtgenoot. In de eenzame, slapelooze nachten, die nu volgden, dacht hij aan haar, en peinsde hij over haar. Is het wonder, dat hij zich de mogelijkheid voorstelde van een weerzien? Maakte niet de Schrift gewag van een geval, dat een gestorvene uit den dood herrees en tot de zijnen wederkeerde? Maar ach, dat kon gebeuren eeuwen en eeuwen geleden! Voor hem geen hoop, dat Saskia tot hem terug zou komen, om nog op aarde naast hem voort te leven. Voor hem niets, dan het denkbeeldig geluk, wat het zou zijn, als zij door Jezus uit het graf werd geroepen met de woorden: "Kom uit!" De behoefte ontstond, om de opwekking van Lazarus nog eens te behandelen. Maar nu met andere gedachten. Nu niet om te toonen, hoe grootsch hij den Zaligmaker vond, en hoe vreeselijk voor Lazarus de overgang uit het doodenrijk in het leven moet zijn geweest! Nu, om met zijne gedachten te verwijlen bij het geluk, de blijdschap, de innige zaligheid, die het herrijzen schonk aan de treurende nabestaanden; nu, om zich voor te stellen, hoe goed de Heer wel geweest moet zijn, om dit wonder voor zijne vrienden te verrichten.

En zie: onder den indruk van deze gedachten bewerkte hij, kort na Saskia's dood, de tweede plaat. Om die ten volle te begrijpen, moet men met deze bijzonderheid uit het leven van Rembrandt bekend zijn. Zonder die kennis zou men kunnen denken, dat de tweede bewerking alleen de bedoeling had om iets te maken, dat beter was dan de eerste. Ze zou dan ook van teekening de beste van de twee moeten zijn. Dit ligt echter in de voorgaande beschouwing niet opgesloten: er is slechts aangetoond, dat de tweede "Opwekking" inniger, liefdevoller is; en dat we kort na 1642 niet anders van Rembrandt konden verwachten.

Wat voor deze prent eene noodzakelijke behoefte gebleken is, eenige kennis namelijk van de levensgeschiedenis van den kunstenaar,--dat kan men evenmin bij heel veel ander schilder-en teekenwerk ontberen. Daarom hebben geschiedvorschers met ijver datgene nagespoord, wat licht kon verspreiden over zijne levenshistorie. Nog lang is alles niet bereikt; veel bleef er in het duister gehuld; maar toch zijn er gegevens genoeg aan het licht gekomen, om te kunnen zeggen, dat we de hoofdgebeurtenissen kennen. Het is zelfs mogelijk geworden, om gedurende enkele tijdperken met den schilder alles mee te beleven, wat hij beleefde; om als het ware naast hem een met hem zijne lotgevallen door te maken. Onder deze zijn er wel geene, die meer invloed op het gemoed

en op de werklust hebben gehad, dan die, welke hij met zijne vrouw ondervond. We zullen daarom trachten iets meer van nabij met haar bekend te worden.

* * * * *

HISTORISCHE GEGEVENS.

Het was in den zomer van het jaar 1634, dat Rembrandt zich aan den IJ-kant te Amsterdam inscheepte, om naar Friesland te gaan. De tocht ging over zee, zooals toenmaals vanzelf sprak. De vervoermiddelen te land waren slecht, de wegen eveneens, en bovendien was de Republiek nog in oorlog met Spanje, waardoor een reis over de Veluwe soms onaangename avonturen opleverde. In 1628 maakte de vijand onder aanvoering van Cuculi nog strooptochten tot onder de wallen van Amersfoort. De Zuiderzee daarentegen was veilig; de dagen van Bossu behoorden tot het verleden.

De beurtschipper zette onzen schilder te Harlingen aan land. Vandaar ging het per binnenvaarttuig over Franeker naar het weinig bekende dorpje Sint Anna-parochie, en wel met het doel om er in de echt te worden vereenigd met eene deftige Friesche jongedame.

Rembrandts huwelijk is een merkwaardig staaltje van de geschiedenis van Geschiedenis.

Men stelt zich gewoonlijk voor, dat de kennis van dit vak uit boeken wordt opgedaan. De schrijvers dezer boeken hebben op hunne beurt ook weer uit boeken geput, maar zijn even dikwijls langs anderen weg achter de toedracht der gebeurtenissen gekomen.

Niet door overlevering, die van ouder op kind, van kind op kindskinderen overgaat. Immers, wij in onze dagen, weten meer van Rembrandt,--om bij hem te blijven--dan onze voorouders uit het jaar 1800, zelfs meer dan die uit 1700, ja! meer dan Rembrandts eigen tijdgenooten! Zijne vrienden en kennissen natuurlijk uitgezonderd. Onze kennis kan dus geene overgeleverde kennis zijn.

Zoo heeft men honderd en vijftig jaar lang niet met zekerheid geweten, dat en met wie hij getrouwd is geweest.

Men vertelde: met eene kleine, dikke boerin uit Raasdorp. Een dorp van dien naam is er niet. Men begon dus, met maar aan te nemen, dat Ransdorp was bedoeld, een plaatsje in Waterland. Echter wilde het niet gelukken, om op te sporen, wie dan die vrouw geweest was. In de stad Amsterdam snuffelde men allerlei papieren na, om het gewaar te worden. Ook in Leiden, zijne geboorteplaats.

Maar vruchteloos.

Het toeval bracht de oplossing van het vraagstuk. Ver van Amsterdam, in een vergeten dorpje in Friesland, werd, omstreeks het midden van de 19^{de} eeuw, in de oude boeken van het gemeentehuis, tusschen honderden aantekeningen, de ontdekking gedaan van deze regels:

"23 Juni 1634 zijn in den echt vereenigd

REMBRANDT HERMENS VAN RHIJN
wonende te Amsterdam
en
SASKIA VAN ULENBORGH
thans gedomicileerd te Franeker."

Toen men nu ook in Amsterdam de papieren en de registers van het jaar 1634 doorzocht, en melding gemaakt vond van dit huwelijk, was de zaak opgehelderd. Het boerinetje van Raasdorp bleek een sprookjes-boerin te zijn. Saskia van Ulenborgh kwam niet uit Noord-Holland en was allerminst boerin van geboorte. De vader toch was burgemeester van Leeuwarden geweest.

Dit bewijst al, dat hij een man van aanzien was. Hij was bovendien iemand, die wat durfde, daar hij behoorde tot de eersten, die in Friesland in den Geuzentijd zich tegen den Spaanschen landvoogd verzetten. Zeer toevallig is hij zelfs voor iederen schooljongen een bekende, door eene gebeurtenis uit de vaderlandsche geschiedenis, ofschoon men zijnen naam gewoonlijk niet kent. Zooals men weet, is Prins Willem I van Oranje in 1584 binnen Delft op het Prinsenhof vermoord. Hij ontving het doodelijk schot, terwijl hij de trap af ging, na het middagmaal gebruikt te hebben. Bij dit middagmaal had hij als gast aan tafel gehad eenen burgemeester van Leeuwarden, die over regeeringszaken met hem gehandeld had. En deze nu was niemand anders dan de heer Van Ulenborgh, met wiens dochter Rembrandt vijftig jaar later is getrouwd. De schoonvader van Van Rijn is de laatste geweest, die met Willem den Zwijger aan tafel heeft gezeten. Saskia is dus uit eene historische familie!

Wat wil het toch vreemd loopen! Menschen, die twintig of dertig jaar na Rembrandt leefden, wisten niet beter, of hij was gehuwd geweest met eene boerin. En wij, twee eeuwen later, zijn van zijne huiselijke aangelegenheden nauwkeurig op de hoogte. Zij vergenoegden zich met een sprookje, wij weten, voor ons is zijn levensloop eene bladzijde geschiedenis. Zoo gaat het steeds. Eerst gebeuren de dingen. Dan worden ze vergeten. Er komen geslachten, die zich er niet om bekommeren. Eindelijk staan er mensen op, die er belang in stellen. Ze onderzoeken en vorschten na. Een oud papier wordt gevonden, en het verleden is ontsluitend.

Er is bijna geene bladzijde in onze historie, of ze heeft hare geschiedenis. Dikwijls is de geschiedenis van Geschiedenis even merkwaardig als de Geschiedenis zelf. Dit moge nog blijken uit het volgende staaltje.

Nadat de ontdekking van Saskia van Ulenborgh had plaats gehad, zocht men naar meer gegevens omtrent Rembrandts leven; vooral in de kerkelijke boeken snuffelden de wijsgeeren. In die van de Westerkerk te Amsterdam, de kerk, waar in 1667 de groote schilder begraven is, ontdekte iemand, dat hij eene weduwe had nagelaten met twee kinderen, die onder den naam Catharina van Wijk beschreven stond. Eene andere, waarschijnlijk dus eene tweede vrouw! Natuurlijk was de ontdekker met dit nieuws in de wolven. Gelooven moest men het wel; het stond onweerlegbaar in het register te lezen.

Maar wat ontdekte later een tweede wijsgeer, die de registers van de Westerkerk doorsnuffelde? Zijn blik viel op eene bladzijde, waar het overlijden en het begraven beschreven stond van den echtgenoot van Catharina van Wijk. Hier ontbrak echter de aantekening, dat deze overledene eene weduwe met twee kinderen naliet, eene aantekening, die men juist wel leest op het folio, waar Rembrandts overlijden geboekt staat. Er moest een abuis hebben plaats gehad. En dit behoeft ons voor de zeventiende eeuw niet te bevreemden. Zaken van geboorte, huwelijk en overlijden werden met heel wat minder zorg behandeld dan tegenwoordig. _Wij_ moeten er voor naar het gemeentehuis, en daar, op de afdeeling "Burgerlijke Stand", hebben de ambtenaren niet anders te doen, dan te zorgen voor nauwkeurige registratie.

In de zeventiende eeuw ging het anders, maar niet beter. De zaken van den burgerlijken stand werden in de kerken aangeteekend. Wilde men onderzoek doen naar iemands geboorte-of sterfjaar, dan moest men eerst trachten gewaar te worden, in welk kerkgebouw hij was gedoopt of begraven. Zoolang men dit niet wist, richtte men niets uit. De ambtenaar, die met het belangrijke werk van registratie was belast, leefde niet voor dit ambt alleen. Zelfs was dit niet zijn voornaamste werk. Hij was eigenlijk doodgraver van beroep, en kon gewoonlijk beter met de spa dan met de pen omgaan. Voor vele van deze waardigheidsbekleeders was het schrijven in de de kerkelijke registers eene dagelijksche kwelling. De doodgraver van de Westerkerk te Amsterdam lichtte er zelfs de hand wel eens mee! Hij liet soms aantekeningen weg, die niet mochten ontbreken. Voelde hij zich later bezwaard over het begane plichtsverzuim, dan greep hij pen en inkt en trachtte de fout goed te maken. Zoo schijnt hij een zwak oogenblik te hebben gehad op den dag, toen de echtgenoot van Catharina van Wijk werd begraven. De naam van den overledene werd nauwgezet geboekt, maar dat er eene weduwe met twee kinderen achter bleef, liet hij maar weg. Eenigen tijd daarna begon hij zich hierover toch ongerust te maken. Hij sloeg het register op en zocht den overledene, wien hij te kort gedaan had. Daar hij zich den naam niet meer herinnerde, moest hij gissen. Gissen doet missen. De weduwe met hare twee bloeien van kinderen werd bij Rembrandt aangeteekend, die reeds eenige jaren vroeger gestorven en aldaar begraven was. Honderd en vijftig jaar lang bleef de groote schilder in dezen echt vereenigd, zonder dat man en vrouw, en zonder dat vader en kinderen elkaar misschien ooit gekend hadden. Het huwelijk, door den doodgraver in alle stilte voltrokken, bleef een geheim, totdat in de negentiende eeuw de eerste wijsgeer het ontdekte en openbaar maakte. Toen kwam wijsgeer nommer twee, betrapte den doodgraver op registervervalsching en plichtsverzuim, ontbond het huwelijk en wees de twee kleine Van Wijkjes aan den waren vader toe, hetgeen Rembrandt van de zorg voor hen ontsloeg.

* * * * *

REMBRANDT LANDSCHAPSCHILDER.

Rembrandt Hzn. van Rijn huwde alzoo in het jaar 1634 op den 22^{sten} Juni. Hij voerde zijne vrouw naar Amsterdam en betrok de woning in de Breedstraat, onder welks dak hij zooveel ernstige en gelukkige levensomstandigheden doormaken zou.

De Breedstraat, thans een deel van de oude stad, was destijds eene nieuwe straat, een buitenwijk. In 1631 was Amsterdam opnieuw en voor de zooveelste maal uitgelegd. De toename van bevolking bleef maar aanhouden: handel en zeevaart deden schatten toevloeien, de hoop op fortuin nieuwe bewoners. Nadat de halve cirkel binnen de Heerengracht volgebouwd en te klein gebleken was, werd een breede gordel van omliggend weiland binnen nieuwe vestingwerken en eene gracht, de Keizersgracht, besloten en ter bebouwing bestemd.

Doch spoedig bleken de Heeren den gordel te smal genomen te hebben, en maakten ze de fout goed, of trachtten die goed te maken, door aan de halve maan eene nieuwe verbreding toe te voegen, begrensd door de Prinsengracht met hare vestingwerken.

Het zal den schilder eene behoefte zijn geweest, niet al te ver van de vrije natuur te wonen. Slechts een paar honderd passen behoefde hij te maken, dan was hij buiten. Hier kon hij zijn hart ophalen aan het gezicht op grazige weilanden, van slooten doorsneden, op boerenwoningen, in geboomte verscholen, aan tal van windmolens, zoowel poldermolentjes als groote, statig rondwielende houtzaag-en korenmolens. Vooral deze laatsten vond men even buiten de stad in grooten getale. Geboortig als hij was uit eene molenaarsfamilie, voelde Rembrandt zich steeds aangetrokken tot deze schilderachtige gebouwen. Zijn vader had er een in Leiden, in het aangrenzende huis was hij geboren en opgegroeid.

Nog binnen de stadsgracht, op een zoogenaamd bastion van het bolwerk, dicht bij de Muiderpoort, stond het exemplaar, waarvan hij ons eene afbeelding heeft nagelaten.

Rechts zien we het water van de gracht, waarin een visschersbootje met gestreken mast; op den achtergrond eene boomenrij, misschien een singel, een wandelpad, dat de gracht aan den buitenkant volgde. Van het water af loopt het terrein naar links een weinig omhoog, waarschijnlijk naar den stadsmuur, die de buitenzijde van het bolwerk vormt. Daar, waar de gracht eene bocht maakt, springt de muur boogvorming vooruit en vormt een hoog terras, het bastion. Hierop staat de molen met bijbehorende gebouwen. In vele steden, die in de 19^{de} eeuw ontmanteld zijn, bleven de bastions gespaard om aan de molens het voortbestaan te verzekeren. Nu deze echter door de meelfabrieken doodgeconcurrereerd worden, verdwijnen met hen ook de laatste overblijfselen van de vroegere vestingwerken. Houtzaagmolens vonden op bastions geen plaats: die moeten laag aan den waterkant staan.

De schilderij bewaart ons dus een gezicht op de stad, zooals ze er aan de buitenzijde uitzag. De schilder heeft het tooneeltje zitten aan te kijken op het lage pad, dat aan den binnenkant van de gracht liep, tusschen deze en den stadsmuur. Dit blijkt uit de schilderij zelf; die geeft ons het beeld van wat hij voor zich zag. Terwijl hij werkte en ijverig zijne penseelen hanteerde, liep het tegen den avond. De hemel heeft eene lichtende klaarte, alles wat van de aarde is, staat er in zware kleuren tegen af te steken; alleen het water, dat de klaarheid weerspiegelt, blinkt helder op uit de donkere omliggende. Ook het voetpad, met zijne blanke tinten van zand of platgetreden steenstorting, is zacht van licht.

Overigens staat alles in zware grijsheid tegen de heldere lucht. We voelen, hoe stil en schoon Rembrandt de lichtdiepte van den avondhemel heeft gevonden.

[Illustration: Molen.]

Van linksboven af naar het midden toe, worden de tinten ijler en ijler. De donkere kleuren, die het geheel aan den bovenkant als een boog omspannen, dringen het oog steeds meer naar het midden, naar het vooruitspringende deel van het bastion, waar de hemel in klare

avonduiverheid tot in verre diepte wegwelft.

Voor die lichtdiepte rijst het zware muurgevaarte omhoog. Langdurig moet het den schilder geboeid hebben om te kijken naar de breede en hooge afmetingen van deze aard-en steenmassa, in tegenstelling met de luchtige doorschijnendheid van den avondhemel. Het was hem als een rotsgevaarte, als een brok voorgebergte, dat in het water vooruit staat. Het muurwerk is een geworden met de aarde; ouderdom en verweerdheid gaven donkere, diepe kleuren, hier wat lichter, daar wat zwaarder, al naar gelang de buitenkant meer of minder afgebokkeld, met mossen begroeid of van vocht doortrokken was. De bovenrand en de neerdalende zij-lijn missen de kantigheid en de strakheid van nieuwe steen. Het is, alsof de tijd ze rond heeft afgesleten; de staande lijn, die rechts den muur begrenst, is een weinig rond ingebogen en achterover gezakt, waardoor het geheel nog meer den indruk maakt van een zware massa, die geen steun behoeft, om zoo in elkaar te blijven hangen.

Het grasveld, dat den bovenkant bedekt, hangt als een zwaar kleed rustig over den rand heen. De helling, die links het bolwerk verbindt met het lager gelegen pad, is een even zware massa als het muurwerk, waar ze tegenop ligt. Ofschoon niet steenachtig van aard, vormt ze er een geheel mee; het gansche terrein is een groote, breede opheffing geworden van de aarde; alles ligt in rustig evenwicht tegen elkaar aan: nergens staat een brok muur of grond los en afgezonderd van de rest. Het penseel wist er een klomp van te maken, ofschoon de samenstellende deelen alle zich zelf bleven, hetzij muur, hetzij grasveld, hetzij voetpad. Ook dit laatste is in het geheel opgegaan. Wel is het lichter van kleur, zooals een pad in de schemering als een stille blankheid uit het donker van de omgeving opblinkt; maar het is geen afgezonderd tooneeltje gebleven; de blankheid en de donkerte liggen niet scherp naast elkaar. Het verschil in lichtheid is gering; we krijgen wel den indruk van eene zekere blankheid, maar dat gedeelte van de schildering is toch nog vrij donker. En bovendien is er een overgang, die uit allerlei tusschentinten bestaat. Kijk maar eens, wat een rommelige ruigte van gras, struiken, puin of steenbrokken de geleidelijke verbinding is tusschen de twee partijen. En wat is in het pad zelf de afwisseling mooi weergegeven van vochtige en droge, van hooge en platgetreden gedeelten, van flauwe wagensporen, onmerkbaar hellingen naar den waterkant, en opstaande kantjes tegen het grasveldje, links op den voorgrond. Toch bleef dit een blanke plek, die zich rustig en vast tegen de oprijzende massa daarachter vlijt. Men voelt, op wat voor vasten puinbodem de figuurtjes zich bewegen, die van de hoogte afkomen, of aan den waterkant staan.

Een vrouwtje ligt linnen uit te spoelen in de gracht. Spelende verspreiden zich kringen over het spiegelwater. Het trok den schilder aan, om dit stille bewegen op zijn doek vast te leggen en den indruk te bewaren. Het golflijntje, dat een voorbijzwemmend eendje of een in het water geworpen kluitje doet ontstaan, is iets, waarnaar we gaarne stil en in gedachten verzonken staan te kijken. Zoo ging het Rembrandt ook. Terwijl hij daar op het lage pad, op eenen vredigen avond, zat te schilderen, kwam een vrouwtje naar beneden om iets uit te spoelen; een oogenblik rustte zijn penseel, en volgde zijn oog de kringen, die zich

verspreidden, tot ze tegen het bootje botsten, en daar eenige kringeling te weeg brachten in het donkere spiegelbeeld. Het was eene kleine, onbeduidende gebeurtenis, die de rust van den avond verbrak zonder ze te storen. En met een paar zwierige, dartele penseelstreken werd ze snel en juist in beeld gebracht, om den lieflijken, vredigen indruk van zoo'n schoonen avond te bewaren. De stilte mocht geene levenlooze eenzaamheid worden; eene uiting van leven moest er zijn, als maar de rust niet verstoord werd. Lieflijker kon het wel niet, dan het zachte bedrijf van zoo'n vrouwtje er in te brengen, en het voorbijgaande, kortstondige opleven van den waterspiegel.

Wat kunnen we ons zoo geheel indenken in den gemoedstoestand van den schilder, en een denkbeeld krijgen, hoe vatbaar hij was voor indrukken. Zonder naar het molentje gezien te hebben, dat anders door vele beschouwers voor hoofdzaak gehouden wordt, weten we, wat voor hem het eigenlijke onderwerp was, dat hij schilderde. Niet de inrichting van zoo'n stads-buitenkant, ook niet de vorm van een molen, maar de vredige, rustige, kalme stemming van een mensch, die daar zit, en die genieten kan van plechtige avondstilte, van mooie, klare luchten, boven bijna ingesluimerde stadsgedeelten.

Denk toch niet, dat zoo'n kunststuk er is, om even op de vingers na te tellen, wat er op staat. We moeten er in doordringen, om tot het besef te komen, hoe de schilder voelde, hoe zijn gemoed door de verschijnselen bewogen werd.

Het molentje is maar bijzaak, al is men geneigd, het stuk daarnaar te benoemen. Het staat er, om midden op het doek een verheffinkje aan te brengen, en het stond nu eenmaal op het bastion. Bevallig, rank en rustig is het weergegeven, ofschoon in onzen tijd de schilders er niet van houden, om op de wieken zoo'n witten glans aan te brengen. Het balkwerk van den kruistaart zit er handig en gemakkelijk achter tegen aan. Een klein spetje wit maakt scheiding tusschen boven-en onderstuk, waardoor de molen een onderkruier wordt.

Het huizegroepje en een beetje laag geboomte staan gezellig bij elkaar. Je krijgt net een idee, alsof het een klein dorpje is, het eene dakje wat hooger of wat lager dan het andere. Het schoorsteentje staat er bovenuit te steken, alsof het een dorpstorentje wou wezen. Alles werkt mee om het vreedzame, landelijke uit te drukken.

Zoo zag Rembrandt nu de wereld. Hij had aan vreemde gebouwen, wonderlijke rotsen en geheimzinnige spelonken geene behoefte, als hij natuurgenoet wilde smaken. Het meest alledaagsche tooneeltje maakte indruk op hem. Vandaar zijne geringe reislust. Kunstbroeders achterna te trekken, de wonderen van Italie te zien, naar de grootsche tafereelen der Alpen op te kijken, hij voelde er geen behoefte aan. Hij was huiselijk, bleef gaarne bij moeder de vrouw en vond zijn vaderland een schoon land. Waartoe zou dan trekken en rondzwalken gediend hebben!

Het is eene verheffende gedachte, dat hij, die een der grootste schilders der wereld is geweest, Holland mooi vond. Dat geeft ons moed, om het met dat vaak verguisde, platte, vlakke polderland toch ook maar te probeeren. Het moet, blijkens Rembrandts voorbeeld, mogelijk zijn, het mooi te vinden. Niet het zeldzame, niet het wonderbaarlijke, niet het verhevene doet 't em; alles, wat vreemde landen aanbieden, kan men ontberen, mits de goede wil er is.

* * * * *

VROUWE SASKIA.

Van Rijn behoefde zelfs niet de Muiderpoort uit naar Muiden, naar Naarden of naar het Gooi te wandelen, om tooneelen te vinden, die hem boeiden; hij had ze, om zoo te zeggen, naast de deur. En we kunnen ons denken, hoe hij met zijne jonge vrouw naar buiten wandelde, en het Friezinnetje attent maakte op al het schoone, wat Amsterdams buitenkant te zien gaf. Hoe hij, even stilstaande, met een potloodkrabbeltje wist aan te duiden, wat hem hier of daar het meest trof, of, aan den kant van den weg zich neerzette en een schetsje maakte, om het Saskia aan te bieden en haar oog voor natuurschoon te openen.

Toch trok geen onderwerp den grooten teekenaar zoo aan, als Saskia zelf. Tot in het oneindige heeft hij haar uitgebeeld, haast dagelijks moest ze voor hem zitten, en maakte hij haar portret.

Een luchtig teekeningetje is dat, wat hij maakte kort na zijn trouwen. Hij schreef er eigenhandig iets onder. Men ziet: schoonschrift is 't niet. Hij schreef, evenals zijn meeste tijdgenooten, steilschrift; zijn hand is los en vlug--geen wonder! de hand van Rembrandt!--Wie mocht meenen, dat je aan de penneschrappen eigenaardigheden opmerkt, die aan het schrijfgereedschap van die dagen, aan de ganzepen herinneren, hoede zich voor overijde gevolgtrekkingen: ditmaal heeft de teekenaar-schrijver noch potlood, noch pen en inkt, noch krijt gebruikt, maar eenvoudig een zilveren stiftje, rijn toegepunt, en daarbij een bijzonder soort papier, op ivoor gelijkend; een schrap met de stift laat hierop een zwart spoor achter. Een zilverstiftschrift dus, en een zilverstiftteekening.

Er staat te lezen:

"Dit is naer mijn huijsvrouw geconterfeit, do sij 21 jaer oud was, den derden dach als wij getrouwt waeren.

de 8 junijus
1633."

Den derden dag, nadat ze getrouwd waren; het huwelijk had plaats op 22 Juni 1634; drie dagen later schreef men 25 Juni 1634. Dat is echter geen 8 Juni 1633. Deze datum klopt niet met de opgave in het kerkregister te St. Annaparochie. Waar schuilt de fout? In het register? Dat is moeilijk te gelooven. De koster, die bij de huwelijksvoltrekking het feit aantekende, zal toch wel met de almanak bekend geweest zijn. De datum mag iemand eens voor een oogenblik vergeten zijn, maar een vol jaar vergist men zich niet. Op de teekening dan? Maar wat voor den koster geldt, geldt ook voor Rembrandt. Het ging hem zelf aan, van hem kunnen we ons nog moeilijker eene vergissing denken. Wie van hun beiden heeft gelijk, wie ongelijk? Dat is een kolfje naar de hand van eenen geschiedvorscher: uit te zoeken, hoe het mogelijk is, dat Rembrandt, nadat hij drie dagen getrouwd was, niet op de hoogte van datum en jaar was. Wie het vraagstuk oplost, kan er eer mee inleggen.

Wij zien intusschen de teekening verder aan.

In dit schetsje zit leven. Leven is iets, wat men niet met den vinger kan aanwijzen of met eenen passer kan nameten, in werkelijkheid evenmin als in beeld. Maar als we den indruk krijgen, dat er leven in zit, moeten we het er ook over eens kunnen worden, waardoor die indruk ontstaat.

We beginnen met het portretje op een kleinen afstand te houden. Dan hinderen de arceeringen in het gezichtje ons niet; die lossen zich op in eene gelijkmatige tint.

Zie, ze zit nu naar iemand tegenover haar te kijken. Of is de blik op eenen muur gevestigd? Neen, op eenen persoon. Immers, de oogen staan schalksch, een beetje spottend. Het dikke randje onder het oog kennen we wel; dat is een lachje, het is dartelheid. Zoo zit iemand niet op een stuk muur te kijken. De blik geldt hem, dien ze lijden mag, en dien ze nu, in haar speelschheid, niet kan nalaten te plagen. Er tintelt iets in het oog, dat levenslust is. Let eens op, hoe, uit de geschaduwde linker helft van het gelaat, het oogwit tusschen oogappel en ooghoek speelsch en blijmoedig te voorschijn licht. Dat wit gelaten plekje draagt er wel toe bij, om ons den indruk van leven, van vroolijk, schalksch leven te geven.

[Illustration: Portret van Saskia.]

Zit het mondje strak en ernstig af te wachten, wat de teekenaar van de schets zal maken, of speelt ook daar niet hetzelfde lachje? Voelen we in den opgetrokken rechter mondhoek niet een beetje spot? Staat daar niet uitgedrukt: "mij teekenen, dat kun je niet?" Is dat trekje er niet op berekend, om hem aan 't lachen te maken? Het is, alsof we, tegenover haar, Rembrandt zien zitten, ijverig in de weer, om haar portret en haar leven vast te leggen op zijn teekenblad; de mond in ernstige plooi, het oog bij afwisseling op haar en op zijn werk gericht. En haar zien we probeeren, om den ernst van zijn gelaat te verdrijven, om door haar lach ook hem een lachje af te dwingen. Hare schalkschheid, de tinteling op hare trekken--we weten niet alleen, dat ze hem gelden, we zien er zelfs zijn ernstig gezicht in; in het spottende en plagerige lezen we, hoeveel moeite het hem kosten zal, om zich goed te houden, om er nu eens de gek niet mee te hebben, dat hy haar teekenen wil.

Zij zit niet voor ons als eene eenzame, die zich aan onze onbescheiden blikken blootstelt; ze heeft tegenover zich een, dien ze genegenheid toedraagt. Het is, alsof we in de ruimte rondom haar de aanwezigheid voelen van den persoon, tot wien haar glimlach zich richt. Die aanwezigheid spiegelt zich in haar oogen, om haar mond, op geheel haar gelaat. Zou die spiegeling niet het leven zijn, dat we in dit portretje zien? Leven is wel iets vreemds, dat vaak moeilijk nader te bepalen is. Men kan het soms hebben, dat men eene kamer binnenkomt, waar niemand te zien is; het vertrek schijnt leeg te zijn, en toch ziet men behoedzaam om zich heen, want men krijgt een gevoel, alsof er zich een levend wezen bevindt; men zou gaarne een gordijn oplichten, een kast openen of in een hoek kijken, om te weten te komen, of daar iemand schuilt. Men voelt zich door leven omgeven.

Bij Saskia gaat het niet geheimzinnig toe. Maar ook haar voelen we omgeven van leven; we kennen dit leven, en we weten, hoe hare gevoelens zijn ten opzichte van dat leven. Dit alles geeft het portret te zien. Meer dus, dan enkel een mond, een neus, een paar oogen, en wat verder het gezicht helpt voltooien. Wat kan het zelfs schelen, of de gelijkenis van deze onderdeelen volkomen is. Er zit iets in, dat van hoogere waarde

is, iets waarom we het een lief portretje vinden.

Rembrandt moet dit wel goed begrepen hebben, als hij Saskia aanzag. Want wat heeft hij in de eenvoudige krabbels en krasjes deze dingen zuiver laten voelen; en nog wel dingen, die men niet onder woorden kan brengen of in lijnen kan aanwijzen.

Er is nog iets in Saskia, dat hem niet ontging, en wat het portret nog meer liefs geeft. Zij let niet op zichzelf. Ze gaat niet parmantig zitten met het idee: nu moet ik er mooi opkomen; en evenmin met het tegenovergestelde idee: het kan me niet schelen, hoe ik er op kom. Je kunt heelemaal niet zien, dat ze opzettelijk eene houding aanneemt. Zooals zij zit, zoo zit iemand, wanneer hij van eene lange wandeling thuiskomt. Men valt dan even op eenen stoel neer, om uit te blazen, voordat men van kleeren verwisselt. Zonder erg komt de hand onder het hoofd; het hoofd leunt er wel niet op; zie maar, de hand raakt het nauwelijks aan, maar het geeft eenigen steun en de arm vindt het een gemak om even op de tafel te rusten; iets waaraan de andere ook behoefte heeft; die ligt er languit over heen en is zelfs niet hupsch genoeg, om het roosje rechtop te dragen. Zoo laat men een bloem hangen, als de hand moe wordt.

Beide ellebogen rusten op de tafel. Netjes is 't niet. Dat zal vrouwe Saskia ook wel weten. Maar ze kwam vermoeid thuis, en dan is het verleidelijk om eens op je gemak te zitten. Niet recht op en neer, maar het bovenlijf voorovergezakt; de borst zoo'n beetje tegen den tafeland. De kleeren wat losgemaakt en den hoed nog op 't hoofd.

Wie zich zoo neerzet, neemt niet plaats om uitgebeeld te worden, maar gaat zonder erg zitten, omdat zitten aangenaam is. Die let niet op zichzelf, op houding en postuur, maar geeft zich, zooals ze is. Die gaat zoo zitten, omdat zij bij haar echtgenoot is, en niet in gezelschap van menschen, die altijd op fatsoen en behoorlijkheid letten.

Het is deze argeloosheid, die onze teekenaar in zijne vrouw zag; en hij gaf ze ons duidelijk in lichaamshouding, in armlegging, in handgebaar, zelfs in het roosje te verstaan. Want dit roosje hangt net zoo over de tafel heen als Saskia zelf.

Eigenlijk is deze trek in haar dezelfde, als die, welke uit haar gelaat sprak. Beide komen ze voort uit een gevoel, dat haar aangenaam was: ze voelde zich prettig en op haar gemak, zoo bij haar beroemden heer gemaal. Ze geneert zich niet, hem lachend in de oogen te zien, en evenmin om het zich gemakkelijk te maken. Ze acht zich veilig voor onbescheiden blikken en onbescheiden op-en-aanmerkingen.

Het trekt ons in haar aan, dat ze zich zoo argeloos onschuldig geven kon aan den teekenaar; dat ze zelfs op dit oogenblik niet dacht aan nette houding, aan gezicht-in-de-plooien, aan toilet of kapsel.

Ongetwijfeld is hier de verklaring te zoeken, waarom we het beeld lief vinden, en waardoor het ons bekoort.

Daar komt nu nog iets bij, dat op den teekenaar betrekking heeft.

Het schetsen van een portret ging hem zoo gemakkelijk van de hand, dat zijne gedachten eigenlijk met dit werk alleen niet gevuld waren. Hij behield een open oog voor de eigenaardige wijze van doen, zooals die op te merken was aan zijn model. Onderwijl hij omtrekken van gezicht, hoed,

hoofd, lichaam, armen en handen zette, zag hij zeer goed, hoe weinig acht Saskia op zichzelf sloeg, hoe weinig ze aan zichzelf en hoe zeer ze aan hem dacht; hoe ze zich volkomen onbespied achtte, ofschoon tegenover hem zittende. Hij zag dit in hare trekken, in hare houding, in den arm, zooals die op de tafel lag, hij zag het in alles. En al schetsende, gaf hij in elke lijn de uitdrukking van het vertrouwelijke, dat hij in haar zag. De vriendelijkheid van hare verschijning, niet voor een ieder, maar voor hem alleen, wist hij uit te teekenen. Hij wist, dat die eigenschap van haar wezen kon verdwijnen, als anderen om den hoek gluurden. Hij wist, dat zijne teekening bestemd was, om gezien te worden, en dat dit streed met hare vertrouwelijkheid. Toch bracht het hem niet in verwarring; hij zette het denkbeeld, dat anderen zouden zien, van zich af en ging voort, om den indruk vast te houden en in beeld te brengen. Met oogen en handen arbeidde hij, om de uiterlijke vormen op papier te zetten, en intusschen bleef hem het besef bij, van de vertrouwelijkheid tusschen hem en haar. En, arbeidende aan de vormen, schreef hij eigenlijk in leesbaar schrift al maar door over die vertrouwelijkheid. Niet meer de lichaamsgedaante behandelde zijn teekenstift, maar hoe zij over de tafel heen naar hem toe gebogen lag; niet meer haar beeld, maar hoe in dat beeld de ziel, het leven zich afspiegelde.

Lang behoefde hij aan zoo'n schetsje niet te werken: alles is los en vlug op papier geworpen. En toch raak en goed. Men lette bijvoorbeeld eens op de zwierige lijnen, die de rechtermouw weergeven; in een veeg zijn ze opgezet, en in die eene veeg geven ze meteen aan, hoe in de buiging, bij den elleboog, het kleed in breede plooiën valt. Of op de teere schrapjes van het linkerhandje, hoe als vanzelf de pink achterover buigt. Het is een genot, om de bewegelijkheid van al die lijnen te zien. In een photographisch portret ontbreekt dit. Men vindt er ook niets aan, het te bezichtigen, tenzij men den persoon kent.

Het is waar, dat de photographie nauwkeuriger en precieser in kleinigheden is; dit weegt echter niet op tegen de uiting van echt leven, die een teekenaar in zijn werk neerlegt. We beklagen de eeuw van Rembrandt niet, omdat ze het zonder de camera obscura moest stellen, en zich behielp met handgemaakte afbeeldingen, integendeel, we achten haar gelukkig en betreuren het, dat later een werktuig is uitgevonden, waarmee aan kunstenaars het werk uit de hand genomen en het brood uit den mond gestooten is. Wel kunnen we thans voor weinig geld portretten hebben van allen, wien we genegen zijn, en wel gelijken die zooveel, dat we de personen herkennen, maar ze zijn er naar! Het leven ontbreekt, en ook datgene, wat we, na langen omgang, in gelaat, houding, gebaar en lichaamsbouw hebben leeren opmerken. We zijn tevreden met den juisten vorm van oogen, neus, mond en kin, we eischen niet meer; sedert de zeventiende eeuw hebben de menschen zich leeren tevreden stellen met afbeeldingen zonder het schalksche leven, zonder tintelenden oogenopslag, zonder gemoed en karakter. Misschien zijn er zelfs reeds menschen in onzen tijd, die aan hunne bloedverwanten en vrienden deze eigenaardigheden niet eens meer opmerken.

Het is best mogelijk, dat de kunst van photographeeren ons gezichtsorgaan voor nauwkeurige waarneming van menschen en hunne levensuiting heeft afgestompt.

* * * * *

KLEINE TITUS.

[Illustration: Titus van Rijn.]

Laten we naast Saskia nog eens nemen deze afbeelding van Titus, het zoontje van Rembrandt. Dan zal ons blijken, dat ook hierin dingen voorkomen, die een photographisch portret niet kan geven.

Het ventje zit echt lekker op zijn gemak. Hij zoekt dit op kinderlijke manier. Een volwassene gaat er anders bij zitten: niet zoo met het hoofd in de nabijheid van de handen, en niet zoo in elkaar gedoken op den rand van eene schoolbank of een raamkozijn liggende. Het omgebogen polsgewricht van het rechterhandje is echt kinderlijk, ook de duim, die het hoofdje steunt en een kuiltje in de kin drukt, waardoor de mondhoek een beetje omhoog geschoven wordt! Daar behoort precies bij, die manier om eene pen vast te houden, als men zit na te denken over hetgeen geschreven moet worden. En zie eens het linkerhandje! Het komt net te voorschijn, zooals we dat soms zien bij een poesje, dat behagelijk een breed, mollig pootje vooruitsteekt. De heele figuur, het verlichte driehoekje van gelaat, handen en boek, heeft iets poezeligs over zich. Dit neemt dadelijk in voor het ventje. Het is ons onverschillig, of oogen, neus, mond, gezichtsvorm en haar nauwkeurig gelijken, er is, buiten dat, iets aantrekkelijks in. Het portretje geeft ons te zien, hoe de vader zijn kind soms kon aantreffen, als het in school of thuis in een hoekje te leeren zat. De houding moet indruk op hem gemaakt hebben, want, toen hij ging schilderen, stelde hij zich het kereltje zoo voor.

Het is niet waarschijnlijk, dat hij, zooals onze fotograaf zou doen, gelaste: ga nu zus of zoo zitten. Immers, dan wordt alles stijf en houterig. Hier was geen afspraak; zonder erg zit Titus op zijn gemak na te denken en voor zich uit te kijken, en argeloosheid kon de vader hem niet als bevel opleggen.

Dat we hem onbespied kunnen beschouwen, is juist het aantrekkelijke. Want nu komt zijn ware aard aan den dag: zijne neiging namelijk om knus en gemakkelijk ineens gedoken te zitten. Hij verloochent daarin niet, dat hij een kind van Saskia van Ulenburg is!

Het aantrekkelijke wordt nog verhoogd door de groote, donkere kijkers en de lange, weelderige lokken. Bovendien vinden we het aardig, zoo toevallig eens iets te zien, dat op het schoolgaan en het leeren in de zeventiende eeuw betrekking heeft: een bundeltje vellen papier ligt op een opengeslagen boek; de inkt,--het zal wel zelfgemaakte inkt wezen, want dat was het gewoonlijk,--bevindt zich in eenen koker, die aan een koordje of kettinkje hangt. Dit gerei droeg de leerling mee naar school en zeulde er mee rond door huis; overal waar hij zich neerzette, om te schrijven, had hij het bij zich; als hij voor het open raam plaats nam, kon het best gebeuren, dat hij achteloos den inkkoker uit het raam heen en weer liet bungelen. Ingenaaide schriften waren niet zooveel in gebruik, als losse bladen papier. Deze omstandigheid gaf hier den schilder gelegenheid, om te laten zien, hoe de velletjes soms plat op elkaar, soms met eene gapende opening er tusschen kunnen liggen.

Met Titus er bij hebben we nu den kleinen huiselijken kring compleet, waarin Rembrandt anno 1642 leefde. We moeten echter bedenken, dat de zoon nog heel klein was, toen Saskia overleed; de moeder heeft hem nooit gezien, zooals de vader hem hier afbeeldt.

In de portretten van vrouw en zoon heeft hij wel duidelijk uitgedrukt, met hoeveel hart hij aan beide hing, hoe gelukkig hij zich aan den huiselijken haard voelde, toen Saskia nog leefde. Ook zal hij innerlijk bewogen geweest zijn, als hij later het kind uitbeeldde en opmerkte, hoe hare geaardheid, hare natuur daarin voortleefde, toen zij reeds lang ter ziele was.

* * * * *

ACTIE.

Naast elkaar zijn hier gesteld twee groepjes van twee personen, die eenige woorden met elkaar wisselen. Het eene stelt voor een Amsterdamsch burger uit het jaar 1633, scheepsbouwer en teekenaar van scheepsontwerpen van beroep, met zijne vrouw, die een briefje binnen brengt. Het andere is Michiel Azn. de Ruyter, in gesprek met zijnen stuurman Zeger. Al dadelijk valt het op, dat De Ruyter en Zeger, elk met een paar gelijke platvoeten en een paar zwarte kuiten, recht op en neer naast elkaar staan. Beider onderstel, met en benevens de wijde broeken, schijnen naar een en hetzelfde model te zijn gevormd. De enkels zijn te dik, en evenveel te dik, het aanzwellen der beenen, naar boven toe, gaat gelijk in zijn werk, de broeken hangen er gelijk om. Vervelend is het verder, dat beide gelijkelijk het front naar elkaar draaien, en dat ze beide den naar elkaar gekeerden arm schuin omlaag, den anderen arm opgeheven houden.

[Illustration: De Ruyter en Zeger.]

De Scheepsbouwmeester en zijne vrouw zijn zonder zulke toevalligheden tot een groep bijeengebracht. De houding van de handen der vrouw laat zich zeer goed met die van De Ruyter vergelijken. Zij houdt met de linker kloek en ferm de klink van de deur omvat, niet nuffig en met opzettelijke bevalligheid, maar zooals eene degelijke huisvrouw in drukke bezigheden alles doet. De Ruyter doet iets, dat, op zichzelf beschouwd, een daad is van kloekheid, van moed en van durf. Eigenlijk moest hij dus ook onverschrokken met de linkerhand naar den Engelschman wijzen, dien hij tot partuur heeft gekozen. Maar hoe is dit op de plaat uitgedrukt? De wereldvermaarde zeebonk steekt een blank, mollig, klein handje uit, de arm is slap en zonder fierheid opgeheven, het wijsvingertje bij het jongejuffrouwduimpje wijst op kromme manier iets aan. Men zou haast denken, dat mijnheer Zeger heeft gevraagd: "Hoe loop ik het kortst van hier naar de Kipstraat?" en dat een voorbijgaand, ziekelijk oud heer met een pijnlijk gezicht antwoordt: "Hier links den hoek om." Waarop gemelde heer Zeger met vriendelijk gelaat voor de bekomen inlichting bedankt, beleefd den hoed licht, en den ouden heer eene prettige wandeling toewenscht.

Zoo kan geen De Ruyter het vermaarde commando hebben gegeven, zoo strekt geen held met gebiedend gebaar den arm.

[Illustration: Scheepsbouwmeester en vrouw.]

De rechterhand is niet beter van teekening. Misschien loopen er verwaande menschen rond, die op deze manier met gebogen polsgewricht den knop van een wandelstok omvat houden, maar van onzen Vlissinger Michiel

gelooven we het niet.

Zie daarentegen, hoe het vrouwtje haren brief overreikt. De bedoeling is volkomen duidelijk uitgedrukt: ze laat hem niet zien, ze neemt hem niet weg, maar ze overhandigt. Zelfs zit in het handgebaar de beweging van iemand, die achterwaarts een briefje afgeeft. Men probeere zelf de houding na te bootsen.

Ook de handen van den scheepsbouwmeester mogen gezien worden bij die van stuurman Zeger. Zijn linker, eene dikke, vleezige werkhand blijft rusten op het teekenwerk, terwijl het hoofd zich even opricht om te zien, wie den arbeid komt storen. Is het niet, alsof die hand, met gedachten vervuld, bij het werk tracht te blijven, alsof ze den gedachtengang wil vasthouden, tot de stoornis voorbij is?

De rechter wil het briefje in ontvangst nemen. Echter niet met een gebaar van haastig aanpakken. Het binnenkomen van moeder de vrouw wordt euvel opgenomen, omdat het storend is. Vandaar dat de hand maar aarzelend uitgestoken wordt. Dit is geheel in overeenstemming met 's mans gelaat; de afdruk laat duidelijk een lichten graad van ontevredenheid zien; die blik op zijne vrouw en het voorhoofd-fronsen zijn er de blijken van.

De rechterhand van stuurman Zeger neemt op eene wijze den hoed af, die noch de manier van een zeeman, noch die van een fijn heer is. Houvast zit er niet in; een groote, vilten, zeventiende-eeuwsche hoed zou wel anders doorbuigen, als men dien bij het uiterste randje tusschen duim en vinger aanvatte. Hij lijkt wel van hout. Wat is daarbij vergeleken het passertje goed geteekend; in de hand het ronde gewricht, naar beneden de gepunte, driekante beenen, waarvan een, door lang gebruik, iets kromgebogen is; met een soort van gretige werklust hapt het instrumentje naar het papier. Zelfs in zoo'n gering bijzaakje heeft Rembrandt het bijzondere gevoeld. De scheepsroeper is lang niet van hetzelfde gehalte; de rand van het geslagen koperblik is veel te dik geworden; de trechtvormige beker is aan den onderkant bijna recht, aan den bovenkant bolvormig; het mondstuk heeft een verkeerden stand; van onze plaats af moesten we er niet in kunnen zien; het heeft bepaald in de klem gezeten en is verbogen geraakt. Letten we op de handeling, die op beide afbeeldingen tusschen de twee personen voorvalt, dan moeten we allereerst onze bewondering uitspreken voor het vrouwtje. Er zit in hare houding buitengewone bewegelijkheid; het overhandigen van den brief gaat niet bedaard in zijn werk, maar haastig en gejaagd. Zij blijft bijna bij de deur staan, om geen tijd te verliezen met verder te loopen dan noodig is; met over den stoel heen te buigen bereikt ze haar doel even goed. Het bovenlijf helt niet alleen zijdelings naar den bouwmeester over, het maakt ook eene kleine buiging voorover. Intusschen draaien de linkerheup, de linkerschouder en de linkerarm zich reeds weer achterwaarts, terug naar de deur.

De rechterhand en-arm, en het gezicht zijn nog verdiept in de beweging van het overhandigen. In al de onderdeelen van deze figuur dus eene aanduiding van wenden, buigen en draaien, nergens de stijve rust van een lid, dat aan de handeling geen deel neemt. Sommige beschouwers maken hiervan Rembrandt wel eens een verwijt. Ze vinden het schielijke binnenkomen storend voor de rust van de schilderij; het maakt hun gejaagd, als ze er een oogenblikje kalm naar zouden willen kijken. Daar is wel iets van aan; het is hinderlijk, als je het idee krijgt, dat zoo'n figuurtje zoo aanstonds zal wegsnellen, en als men zichzelf betrapt, dat men daarop staat te wachten. Maar we moeten den schilder de

eer geven, die hem toekomt; hij heeft in de lichaams houding van eene vrouw, die even binnenkomt en dadelijk weer heengaat, met een fijn oog de bewegelijkheid van buiging en draaiing waargenomen en weergegeven.

De plaat van De Ruyter is er, om een geschiedkundig feit voor te stellen; alles moest dus eigenlijk handeling zijn; de handeling moest althans zeer sterk tot ons spreken. Neem nu den admiraal eens; hij staat er zoo houderig en schutterig bij, dat er geen schijn van beweging in hem zit. Van onder tot boven, van zijn voeten tot zijn hoofddeksel, alles stijf en recht; nergens in de heele figuur eenige zwenking; geen enkele lenigheid van draaiing of buiging. Hij zit diep in zijn hoedje weggeslagen, en schijnt aan een stijven nek te lijden. Misschien trekt hij daarom zoo'n pijnlijk gezicht. Kijk daarentegen eens, hoe mooi rond het vrouwenkopje is, hoe het mutsje meewerkt, om de ronding uit te beelden, en hoe los en gemakkelijk het hoofd zich keert en wendt boven den kraag.

Zoo krijgen we tot slotsom van de vergelijking: de plaat, die eene handeling moet voorstellen, geeft houderige, stijve figuren, die de armen oplichten om te doen, alsof ze zich bewegen, maar ze bewegen niet. De andere, die gemaakt werd om de portretten van eerbare inwoonderen van Amsterdam te geven, tintelt van actie, zonder nochtans in het geven van portretten te kort te komen. De handeling maakt zooveel indruk, dat we beginnen te denken aan een historisch feit. Het lijkt wel, dat dit nu het beroemde briefje is, waarover we in boeken lezen, hetwelk binnengebracht werd, om den verraderlijken aanslag op een of andere stad te verijdelen. Maar 't is zoo niet! De schilderij is er een, waar niets achter zit. Zij is een portretstuk, meer niet.

We zullen deze neiging van Rembrandt, om den aard van het portret te verbloemen, meer opmerken. Men kan hem ook hiervan een verwijt maken; het is misschien niet heelemaal in orde, dat we tegenover de twee konterfeitsels van een paar burgerluitjes gedachten hebben van vermaarde gebeurtenissen; dat we dus aan dingen denken, die hier niet te pas komen. Maar--wat een kunst, om dat te kunnen! Wat een schilder moet men wezen, om zoo, spelend weg, in een portretstukje een aardigheidje te vertellen, en het dan zoo te doen, dat de beschouwer heelemaal de klus kwijt raakt.

De Anatomische les heeft hiervan ook wel een tikje weg, zooals we zullen zien.

* * * * *

MISLEIDE AANDACHT.

Onder de drommen van reizigers, die jaarlijks de stad 's-Gravenhage bezoeken, zijn er gelukkig niet weinigen, die een uurtje over hebben, om de schatten van het Mauritshuis te gaan zien. En onder dezen merkt men dikwijls bezoekers op, voor wie de gang daarheen eene bedevaart is. Ze komen uit steden en stadjes, die binnen hare muren geen enkel staaltje bevatten van de groote kunst onzer voorvaderen; van Rembrandt gehoord hebben ze; photographieen naar zijne schilderijen hebben ze gezien. Maar nog nooit hadden ze gelegenheid om het hart eens op te halen aan zoo'n lapje doek, waarvoor hij zelf, twee en een halve eeuw geleden, met palet

en penseel heeft gezeten; waarop hij eigenhandig de klonters verf heeft geklutst, gewreven en aangesmeerd. Binnen de muren van dit eenvoudig, onaanzienlijk gebouw zal dan eindelijk de begeerte bevredigd en het verlangen gestild worden. De trappen gaat het op, rechts den hoek om, eene kamerdeur door en het vertrek binnen. Dit is het heilige der heiligen. Wat hier hangt, draagt groote namen: we lezen er Jan Steen, P. Potter, Ostade, Brouwer, maar voor allen lezen we Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Tegen deze weinige vierkante meters muur hangen een tiental zijner stukken bijeen, een schat, dien honderd musea het kleine Mauritshuis benijden. Het statig middelpunt daarvan vormt de Anatomische les, die waard is, eenigszins uitvoerig beschouwd te worden.

De Anatomische of Ontleedkundige les is een portretstuk. Rembrandt maakte het op bestelling, voor acht geneeskundigen uit de stad Amsterdam. Dezen hadden het oogmerk, om er hun vereenigingsgebouw, de chirurgijnshal, mee te versieren. In plaats van acht afzonderlijke portretten, verlangden ze een groep; ze lieten het aan den schilder over, de groep samen te stellen, op voorwaarde natuurlijk, dat ieder van de acht koppen tot zijn recht kwam. Zij verwachtten niet anders, dan dat hij het met deze voorwaarde ernstig op zou nemen. Nu, de koppen kwamen tot hun recht; maar toch zou de eerste blik van den beschouwer op een ander deel van de schilderij gevestigd worden. De schilder wilde, dat het lijk, in uitgestrekte houding op de snijtafel neergelegd, het eerst de aandacht zou vragen.

Hij had dit kunnen bereiken, door het aanwenden van een eenvoudig middel: als hij er een griezelig voorwerp van had gemaakt, zoo akelig om te zien, dat een ieder er naar moest zien. Maar dit deed hij niet. Het lijk is zoo geschilderd, dat ook de teergevoeligste lieden den aanblik kunnen verdragen. Zelfs de opengelegde arm heeft niets afschuwelijks. Alles wat de zenuwen van aanstellerige jongejuffrouwen zou kunnen prikkelen, vermeed hij. Wel is het gelaat het gelaat van een doode, en dus niet aangenaam om te zien; maar het wekt geen weerzin.

Waarom is het dan wel, dat we, als van zelf, steeds het eerst op het lijk het oog richten?

We ondergaan een gelijk lot, als het avondvlindertje, dat door ons openstaand venster komt binnenvliegen. Het licht trekt ons aan. Het licht is de geheimzinnige macht, die ons gezichtsorgaan, evenzeer als dat van het onnoozel gedierte, weet te leiden, waarheen ze wil. Zitten we des winters in schemerdonker bij open haard of kachel, onweerstaanbaar wordt het oog door den vlammengloed aangetrokken. Schrijden we des zomers door de donkerte van eenen boschweg, we verhaasten onzen tred, als op het eind van de laan het zonlicht door eene open ruimte binnendringt.

Licht geeft op het netvlies een aangenaam gevoel, zooals frisch water aan tong en gehemelte, wanneer ze van dorst verschroeien. Het kost soms moeite, om den blik van de vlam eener lamp af te wenden, als de omgeving door de duisternis eene scherpe tegenstelling vormt.

Nu; de Anatomische les is eene schilderij, waarvan het grootste deel der oppervlakte in zware, donkere verven bewerkt is. Het is juist voornamelijk het lijk, dat hierop eene uitzondering vormt. De gezichten der rondomstaande geneesheeren ook wel, maar die zijn van minder omvang en zullen eerst in de tweede plaats onze aandacht trekken. We gaan op het zonnige licht af, dat midden op het groote doek een hoekje vult. De portretten, waar het feitelijk om te doen was, worden daardoor min of

meer op den achtergrond gedrongen; het stuk krijgt den schijn van gemaakt te zijn met een ander doel, dan om die portretten te geven. We zouden haast kunnen denken, dat de schilder wilde laten zien, op welke wijze dokter Claes Pieterszoon Tulp les gaf in de ontleedkunde. Menschen, die niet voor dokter hebben gestudeerd, zien hier iets, wat ze nooit eerder hebben gezien, dat namelijk een hoogleeraar zoo, voor zich, een cadaver heeft liggen, waarvan hij een of ander lichaamsdeel openlegt; hij neemt een soort van tang om vast te pakken; de leerlingen staan er in een kring omheen, en het onderwijs begint! Werkelijk meenen velen, dat het stuk met deze bedoeling is gemaakt.

[Illustration: De ontleedkundige les.]

Toch is het een portret en moet dus op een lijn gesteld worden met bijvoorbeeld een schoolportret, dat in lange rijen de kopjes van eene klas schoolkinderen te zien geeft. Wat een verschil echter! Het eene is een vervelende verzameling van allemaal kijkende gezichten; wie het onder de oogen krijgt, gaat zoeken naar bekenden. Soms maakt de photograaf eene kleine variatie, door aan eenige leden van het gezelschap iets te doen te geven: garen winden, thee schenken of zoo iets. Maar niemand wordt de dupe van dezen kunstgreep, men zal nooit ook maar een oogenblik meenen, dat de photographie er is, om het theeschenken te laten zien; de gezichten trekken te sterk de aandacht.

Het portret van Rembrandt leidt ons juist wel op een dwaalspoor en heeft al menigeen omtrent den aard van het stuk misleid. En dat, doordien het volle licht op het lijk valt.

Een oogenblik mag men wel stilstaan bij dit overigens niet erg verkwikkelijke voorwerp.

Hoe komt het, dat we zoo goed het verschil voelen tusschen de vleeschoppervlakte en de geweven stof, waaruit de ledendoek bestaat? Het is, alsof we een en ander met vingers hebben betast.

In de eerste plaats door het verschil in kleur, wat ook op eenen zwarten afdruk te zien is. Beide zijn wel licht, maar de doek is toch lichter gehouden dan het lichaam, ofschoon hij niet wit is; overal merken we grijze tinten, die schaduwen van vrouwen en plooiën weergeven. Maar deze vrouwen en plooiën hebben de eigenaardige gedaante, die we in geweven stoffen opmerken. En, dit is een tweede punt van verschil, de schaduwdiepten, die in de oppervlakte van het lichaam zijn aangegeven, zijn van anderen vorm. Ze zijn breeder en minder diep; over eene grootere ruimte gaan ze geleidelijk in blank licht over. Men kan het beenderen gestel gissen, dat er onder zit. Zoo bijvoorbeeld dat van de borstkas. Duidelijk zien wij den strak gespannen omtrek van het borstbeen, en naar den rechterarm heel vaag de afteekening van de diepsels, die tusschen de ribben zijn ingezonken. Ook de ronding van het geheele lichaam is met fijne grijze kleur tastbaar gemaakt. Heel mooi ligt de zware spier van den bovenarm tegen het lijf gedrukt; het schaduwgleufje verbreedt zich naar boven tot eenen oksel, naar beneden tot eene elleboogsholte.

Van het rechterbeen trekt vooral de omtrekslijn langs den bovenkant de aandacht. Als we die, van den lendendoek af tot den voet toe, met het oog volgen, nemen we telkens fijn uitgebeelde spiervormen waar; halverwege stulpt de knie eenigszins naar buiten, omgeven van de kleine rondingen, die we daar gewoon zijn op te merken.

De voeten reiken tot in de schaduw. Ze wijzen ons den weg naar een opengeslagen boek, van eerwaardige grootte en dikte, een foliant, waarin anatomische wijsheid zal zijn opgetast. Zooals de bladen op elkaar liggen, getuigen ze van veelvuldig gebruik.

Waar de schaduwpartij precies een aanvang neemt, is moeilijk aan te wijzen; het bovenbeen is nog verlicht, de knie al niet meer. Ongemerkt heeft de overgang plaats. Zoo gaat het ook met de slagschaduw van een potlood, dat men op korten afstand over het belichte deel van het cadaver houdt.

Met deze waarnemingen hebben we aan de plicht voldaan, om te zien in de richting, die de schilder met zijn lichteffect heeft aangeduid.

Bij voortgezette beschouwing dwaalt nu de blik als van zelf naar het gelaat van Tulp, en hierheen eerder, dan naar de gezichten der overige heeren. Het schijnt, dat de beide handen, die zoo in de nabijheid van het lijk hare welsprekende gebaren maken, dien overgang bewerken. We moeten ook bij Tulp het eerst wezen; hij is onder de acht geportretteerden de voornaamste en aanzienlijkste. Als geneesheer genoot hij eene groote reputatie, zoowel in Amsterdam als daar buiten. Hij speelde in deze wereldstad bovendien eene groote rol als lid van de stedelijke regeering. En de regeering van Amsterdam, dat wou wat zeggen. Die gaf in de regeering van de Republiek de lakens uit. Een man als Bicker had immers in ons land bijna evenveel invloed als Stadhouder Willem II. Een burgemeester van Amsterdam mocht met recht tegen een hoog geplaatst Fransch edelman zeggen: "De koningen van het land, dat zijn wij!"

Intusschen zou Tulp, en als geneesheer en als magistraat, toch reeds lang vergeten zijn, wanneer hij niet toevallig bevriend was geweest met Rembrandt, en wanneer deze van hem niet den onvergetelijken kop had gemaakt, dien we hier voor ons zien. De oogen, donker van kleur, staan er helder en met verwonderlijke klaarheid in. De blik, die op de verte gericht is, verraadt een groot verstand, diepe kennis en zachtheid in het oordeelen. Het gelaat is vol ernst, niet de ernst, die door leed ontstaat, maar de ernst, die gevolg is van juist inzicht en van veel weten. De mond schijnt te spreken. De boven- en onderlip zijn zoodanig op elkander geschilderd, dat er eene bijna onmerkbaar plooiing in komt; door deze plooiing is het, alsof we de lippen de letters hooren aanblazen bij het spreken, en men kan er zichzelf op betrappen, dat men tracht vast te stellen, welke medeklinker er gevormd wordt, hetzij dan een f, hetzij een v.

De handen begeleiden dit spreken met verwonderlijke juistheid. De linker, ter halver hoogte opgeheven, maakt aan de hoorders duidelijk, welke bewegingen de dokter bedoelt. Terwijl namelijk de rechter met behulp van een pincette eenen spierbundel van de anderen afzondert, laat de linker zien, welke uitwerking de samentrekking daarvan zou hebben. Het is een buigspier, liggende aan de binnenzijde van den arm; de middelvingers van de linkerhand maken onwillekeurig de buigbeweging mee, over welke gesproken wordt.

Veegjes lichte verf geven tusschen de vingers de plaatsing aan, hoe ze eenigszins uiteen wijken, naast elkaar op de hand zijn ingeplant, en los van elkaar in de ruimte staan. We zien in de tusschenruimte op. In den duim van de rechterhand voelen we de drukking, die hij op het werktuigje uitoefenen moet, om den spierbundel vast te houden. Wat liggen ook de vier vingertoppen in juiste houding om den duim heen!

De kleeding verdient wel een oogenblik bijzonder de aandacht. Er zijn zeventiend-eeuwsche portretten genoeg, die ons onderrichten omtrent vorm en snit van de toenmalige kleedingstukken. Maar hier hebben we er een, dat ons doet voelen hoe mooi ze stonden, hoe schilderachtig ze den persoon kleedden. Breed en kloek is de borst, en zijn de schouders onder zoo'n wambuis met mantelkraag. De breedgerande, vilten hoed geeft den kop een prachtige vierkantheid; hij kleedt ontegenzeggelijk mooier dan de hooge cylinderhoeden uit onze dagen. Het kantkraagje en de manchetten droeg men niet onder maar over het wambuis, niet in maar om de mouw.

Misschien wekt het bevreemding, dat Dr. Tulp onder de les en in aanzienlijk gezelschap den hoed op het hoofd houdt. Dit was in zijn tijd gewoonte: de professor aan de hoogeschool, zoowel als de onderwijzer te midden van zijne leerlingen, de vroede raadsleden op het raadhuis, zoowel als de huisvader in den familiekring, hielden zich gedekt; en men zag daarin geene onwellevendheid. Van de overige koppen trekken vooral de twee, die zich over het cadaver heenbuigen, de aandacht. In de eerste plaats om de tegenstelling tot Tulp. Terwijl deze spreekt, zoowel met den mond als met de handen, zoowel door zijne opgerichte houding als door zijn rondblikkend gelaat, luisteren gene. De een ziet naar het lijk, de ander naar den professor, maar beider oogopslag verradt aandachtig luisteren; luisterend ook buigen ze zich voorover.

In de tweede plaats om de schilderhoedanigheden. Men lette bijvoorbeeld eens op de rechterwang van den persoon, die het dichtst bij Tulp zit. Van het oog af naar beneden vinden we alle kleurschakeeringen, die ons in het gezichtsvleesch van zoo'n gelaat bekend zijn. Allerlei zwakke schaduw-tjes en lichtvlakjes duiden aan, hoe het verloop is van de wang. Het is niet maar eenvoudig weg eene bolle ronding of eene magere afplatting; overal zitten vorm-en gedaantewisselingen. Eerst eene blauwachtige, eenigszins uitpuilende streek onder het oog, zooals bij zwak uitziende menschen. Dan de verheffing van het jukbeen, waar we een bosje vermoeden. Hiertusschen en tusschen den neus eene invallende diepte. Verder naar beneden de ingevallen wang, die achter den knevel verdwijnt en, om het jukbeen heen, nog tot aan het oor te volgen is. Alsnu gaat het met geleidelijke ronding om de kaak heen, waar heel dun eenig blond haar groeit.

En, zooals deze wang is, is de heele kop. Elk plekje is aan het model ernstig en aandachtig waargenomen, bespied en bestudeerd. Het portret is een beeld geworden, dat men niet zoo maar eens even uit zijn hoofd schildert, het is naar het leven genomen, het geeft ook het leven weer.

Bij de beschouwing trachten we ons onwillekeurig te binnen te brengen, waar en wanneer we dezen persoon hebben ontmoet, alsof het iemand is, dien we in onze omgeving opgemerkt hebben.

De overige koppen op deze schilderij zouden evenzeer eene afzonderlijke bespreking verdienen. Alle dragen de kenmerken van studie naar het leven. In alle is met zorg het afzonderlijke, het eigenaardige opgemerkt. Men vergelijkte, om een voorbeeld te geven, maar eens met elkaar de manier, waarop bij elk het haar op het voorhoofd is ingeplant. Alleen hieraan zou men de heeren alle kunnen herkennen, als men ze ontmoette.

Of men ga eens na, hoe elk van de aanwezigen op eigen wijs de les van Dr. Tulp volgt; met meer of met minder aandacht; met een geestigen trek om mond en oogen of met een soort van onverschilligheid.

Ieder is zichzelf en leeft zijn eigen leven. Geen twee zijn van een zelfde model.

Al deze uitingen van leven spreken des te sterker, omdat ze gerangschikt staan rondom het beeld van den dood, van de stof, waaruit het leven ontvloeden is.

De mond van het cadaver is half geopend, en een glimlach schijnt er omheen te spelen. Maar de glimlach is verstijfd, en het spreekgebaar van de mondopening is koud en versteend. Het is het eeuwige zwijgen met een grimas van leven. En op het gelaat van den lesgeevenden professor: het mondopenen nauwelijks zichtbaar, de blik strak op de verte gericht, geen plooi, dat zich tot glimlach vormt, en toch het heele wezen een en al leven, op de bijna onbewogen trekken een spreken, dat sedert bijna drie eeuwen elken toeschouwer in de ziel dringt, en dat spreken zal blijven tot in lengte van dagen.

Het stuk in zijn geheel heeft ook zijne eigenaardige bekooring. Eerstens door het zonnige hoekje, waar het cadaver ligt. Het oog heeft in die lichtplek een aangenaam rustpunt. Ten tweeden door de groepeerings. De personen staan los, ongedwongen en regelloos bij elkaar, terwijl ze toch in een driehoek gevat zijn; een gezicht vormt hiervan den top en doet de groep naar boven toe bevredigend eindigen.

Ten derden door de rijke afwisseling van licht en donker; tusschen de witte kragen, blanke gezichten en handen zijn overal stukjes achtergrond aangebracht of brokstukken donkere kleeding, donkere baarden of behaarde schedels. Men zie het stuk maar eens door de oogharen, om deze afwisseling op te merken.

De geschiedenis van de Anatomische les is deze. Rembrandt maakte haar in 1632, het jaar, waarin Frederik Hendrik Limburg aan de Republiek toevoegde. Ze kreeg eene plaats in de vergaderzaal der chirurgijns te Amsterdam en bevond zich aldaar nog, toen deze in 1828 hunne bezittingen te gelde wenschten te maken en het stuk aan Koning Willem I verkochten voor f32.000. Sedert maakt het deel uit van het Koninklijk Kabinet, dat in het Mauritshuis ondergebracht is.

De maker van het kunstwerk zal waarschijnlijk van elk der acht heeren geneeskundigen de som van een kleine honderd gulden hebben ontvangen, wat in 1632, toen Amsterdam krioelde van goede schilders, al wel was, vooral voor een beginnend man van even vijf en twintig jaar.

In een anderen zin bracht het hem echter meer op. Als een loopend vuur ging de mare door de stad, dat een groot schilder was opgestaan, overgekomen uit Leiden en je kon zijn werk zien op de Chirurgijnshal! Dit legde hem geen windeieren. Spoedig regende het bestellingen van portretten, en maakte hij een geweldigen opgang, zoo enorm, dat zelfs in het Stadhouderslijk Paleis te 's-Gravenhage zijn naam genoemd werd.

* * * * *

AANRAKING MET HISTORISCHE PERSONEN.

Reeds in zijne studiejaren had Rembrandt in Den Haag zaken gedaan. Toen hij, nog voor 1632, bij zijne ouders te Leiden woonde en ijverig schilderde en teekende om de kunst machtig te worden, deed eens een bezoeker hem aanwijzing voor een heer in Den Haag. Een zeker stukje, dat hij juist voltooid had, moest hij dien eens gaan vertoonen en te koop aanbieden. Te voet trok de jonge schilder er op uit, bereikte na eene wandeling van vier uren de Residentie en smaakte de voldoening zijn stuk voor honderd gulden te verkoopen. Wonder in zijn schik met dit succes, en nog niet gewoon zooveel geld in zijn buidel te hebben, voelde hij behoefte, om zoo gauw mogelijk naar Leiden te gaan met zijn schat, en zijne ouders in kennis te stellen met het fortuintje.

Een weg van een kleine vier uur gaans weer te voet af te leggen, dat kwam, dunkte hem, niet te pas voor iemand, die schilderijen met honderd gulden betaald krijgt. De trekschuit, daar ging Jan en alleman mee. Hij deed als een groote m'nheer en nam parmantig plaats bij het logement, "De Leidsche wagens" op den wagen naar Leiden. Op den wagen naar Leiden, aldus vertelt een oud schrijver, niet in.

Wat genoot hij van dat ritje! Eerst voerde de weg hem door het Haagsche bosch met zijne gladde, rijzige, groene, beukenstammen, die hunne takken breed en vlakweg met lichtdoorlatende, fijne blaadjes uitgespreid hielden; verspreide eiken stonden zwaar en donker daartusschen met diepgefronste schors, en takken, die in moeilijke kromming zich wrongen. Machtig en breed stond de voet uit in de zandige duinhellingen; het trof hem, hoe ze hun wortels uitlegden over den bodem als een reuzig gedierte, dat krampachtig met uitgeslagen en wijdgeopende klauwen zich vast wil klemmen.

Nog anders dan in Leiden op het bolwerk, zag je hier, hoe de natuur een beeld van kracht kan zijn. Hier, waar werkelijk eeuwen-heugende eiken en beuken stonden. Maakte niet een medereiziger hem attent op een drietal forsche exemplaren, met dooreengestregelde takken, die het volk het Jacobaprieel noemde, omdat er de landsvrouw Jacoba tweehonderd jaar geleden gaarne verwijld had? Heerlijk wonen moest het in Den Haag zijn voor een kunstenaar. De oude stad nog net plaats vindende op het uiteinde van de reeks binnenduinen, waarop ook het Haagsche bosch stond, en waarover de Leidsche weg hem Noordoostelijk voerde; de nieuwere straten de venen ingaande. De omstreken, in Noordelijke richting, klingen en dalen met laag en opgaand hout, in zuidelijke richting lage weiden, vol slooten en plassen; hier en daar moerassen, met ruigten van wilgbeschot en oeverplanten; de verre horizonnen onderbroken door watermolentjes, die men reeds in gebruik begon te stellen van de grondverbetering.

Terwijl hij voortmijmerde, passeerde de koetsier niet ongemerkt het liefelijke Huis Ten Bosch (wilt dit er nog niet was, en eerst over twintig jaar ter eere van den vrede van Munster zou verrijzen) maar reed door tot, en hield stil voor het huis Ten Deil, eene herberg, die den weg van Den Haag naar Leiden in nagenoeg gelijke helften deelt (deilt). Eene onoogelijke waardin kwam buiten met een zwartberookt tabakspijpje in den mond, en zette den paarden eene krib met voer voor. De reizigers stegen uit en traden, evenals de wagenbestuurder, de herberg binnen, boven welks deur, tusschen rankend wijnloof, aan een eind lat een groote aarden bierpot bungelde. Rembrandt voelde geen lust, het voorbeeld te volgen en mede uit te stappen. Hij bleef bij zijn vollen buidel op den wagen zitten. Na eenige oogenblikken wordt de krib weggenomen, en komt het volk met den wagenaar naar buiten, om ieder zijn plaatsje weer in te nemen. Hun al te groote luidruchtigheid jaagt den paarden een schrik op

het lijf: ze gaan er van door en rennen met den schilder voort. Het gaat langs den hun bekenden weg huiswaarts; ze storen zich aan niets, hollen voort, bereiken de Wittevrouwenpoort, sleuren den wagen over de Drentsche keien van het Noordeinde en houden in voor de deuren van den gewenden stal. Het stalpersoneel stormt naar buiten, helpt den schilder uitstijgen, betast zijn leden, of er geen gebroken is, en toont zich benieuwd om te vernemen, hoe hij dus, alleen op den Haagschen wagen gezeten, de stad komt binnenrijden. Maar hij. Zonder veel praatjes maakt hij zich weg en spoedt zich naar de Weddesteeg, die het rijtuig gepasseerd was zonder hem af te zetten. Behouden en wel brengt hij zijn honderd gulden thuis, en is gelukkig, dat hij op Den Deijl zoo weinig verteringskosten heeft behoeven te maken.

Het is waarschijnlijk, dat de groote m'nheer in Den Haag, die zijn stuk honderd gulden waard achtte, niemand minder dan Constantijn Huygens is geweest.

Kort nadat Rembrandt zich in Amsterdam had gevestigd en een grooten naam begon te krijgen, bracht Huygens hem bij den stadhouder, prins Frederik Hendrik, ter sprake, wat hij gemakkelijk kon doen, omdat hij, als diens geheim-secretaris, dagelijks met den vorst verkeerde.

Er volgde eene bestelling van eenige stukken, misschien om er het stadhouderlijk paleis te Rijswijk mee te versieren. De levering, en daarna de betaling, hebben nog al voeten in de aarde gehad. Men is dit aan de weet gekomen uit eigenhandige brieven van Rembrandt, die bewaard zijn gebleven in families, welke van Huygens afstammen. Uit een van deze blijkt, dat hij zelf zeer goed wist, een eerste-rangsschilder te zijn, dien men goed moest betalen, maar tevens, dat hij bescheiden genoeg was, om waarde te hechten aan het oordeel van Huygens of van den Prins. Zie hier:

Mijn Heer!

Soo ist dan dat ick met licensij u e dese 2 stucken toesende die ick meen dat soodaenich sullen bevonden werden dat sijn Hoocheijt nu selfs mij niet min als dusent guldens voor ider toeleggen sal doch soo sijn Hoocheijt dunckt dat sijt niet en meerijteeren sal naer sijn eijgen believeen minder geeven mij verlaetende op sijn Hoocheijts kennis en discreesij. Sals mij danckbaerlick daer met laeten contenteeren ende blijvende neffens mijne groetenisse sijnen

D.W. ende geneegen dienaer

REMBRANDT.

Het tghene ick aen de lijsten en de kas verschooten hebb is 44 guldens in alles.

Behalve omtrent zijn karakter, leert dit schrijven iets omtrent zijne ontwikkeling. Hij schreef een goeden brief, de zinnen vloeiden hem gemakkelijk uit de pen, en hij spelde vrij zuiver, te rekenen voor de zeventiende eeuw. Zijn schoolonderwijs was niet verwaarloosd, al wijdde hij zich reeds vroeg aan de kunst. Dat hij in den laatsten zin schreef: "daer _met_ laeten contenteeren" in plaats van "daar _mee_", kan men op rekening stellen van zijn omgang met vrouwe Saskia van Uhlenburg, die dat in Friesland zoo had geleerd.

Uit zijne brieven aan Huygens moge ook deze nog aangehaald worden, om

grond te geven aan ons vermoeden, dat het hof in Den Haag met de uitkeering der contanten nu niet juist zoo heel vlug is geweest.

Mijn Heer!

Mijn E. Heer met schroomen ist dat ick u e met mijn schrijvens kom besoucken ende dat doort seggen van den ontfanger Wttenboogaert die ickt tardeeren van mijn betaeling klaechden hoe dat den tresoorier Volbergen dat lochgent als dat daer jaerlicks intresse getrocken werden soo heeft mij den ontfanger Wttenboogaert nu voorleden woondach daer op geantwoort als dat Volbergen allen halven jaer die selvij intressen heeft gelicht dat tot nu toe soo dat daer nu wederom over 4000 K. gulden bij den selvij kantooren verscheenen is ende bij desen waerachtijge geleegentheijt soo bidde ick u mijn goet aerdijgen Heer dat mijn ordonnansij nu in den eersten mocht klaergemaect werden opdat ick mijn wel verdiende 1244 guldens nu mocht eenmael ontfangen. Ende ick sal sulx aen ue met reverensij dienst ende blijck van vriendschap altijd soucken te rekumpenseeren met deesen ist dat ick mijn heer hartelick groete ende wenssche dat ue Godt lanck in goeden gesondtheijt ter saelicheijt spaeren werde.

UEDw. ende geaffexioneerde dienaer,

REMBRANDT

ick woon op de binnen-Emster in die suijkerbackerij

Adresse:

Mijn Heer!

Mijn Heer van Suijlikum raet ende Secreetarijus van Sijn Hoocheijt

in den port Schraeven Haech.

De indruk, dien men uit dit schrijven krijgt, is wel, dat de beheerder van de stadhoudelijke penningen Rembrandt zonder veel complimenten op zijn loon liet wachten. Al maakte de jonge schilder opgang, toch zooveel nog niet, dat zijn naam voldoende was om geld los te krijgen. Ook bracht hij het nooit zoo ver, dat beroemde mannen uit onze geschiedenis zich door hem lieten portretteeren. We mogen dit stellig betreuren. Wat zouden we uit zijne handen een portret hebben gekregen van een Frederik Hendrik, een Jan de Wit, een Michiel de Ruijter, een Constantijn Huygens. Beter dan de bestaande levensbeschrijvingen zouden zulke afbeeldingen ons hun karakter, hunne edele hoedanigheden hebben bewaard. Maar dat heeft zoo niet mogen zijn! De groote mannen hebben gemeend, zijne kunst niet noodig te hebben om hunne trekken te vereeuwigen. De portretten, die hij gemaakt heeft, zijn alle van tweede-rangspersonen. Toch kunnen we hieruit zijn meesterschap voldoende leeren kennen. Als een mooi voorbeeld verdient dat van den ontvanger Uytenbogaerd te worden vermeld, welks naam we vinden in den zoo even aangehaalden brief.

* * * * *

MEER DAN PORTRET.

De heer Uytenbogaert zien we gezeten in zijne werkkamer. Op de tafel liggen zakken met geld, en een boek, waarin de hand gereed is, aantekening te houden. Hij overhandigt den bediende eenen zak, dien deze misschien in een geldvat moet ledigen. De balans, om het goud af te wegen, hangt aan een boekenplank boven de tafel; op den achtergrond wachten meerdere bedienden op orders.

Wat ons in den heer Ontvanger het meest treft, is de blik, dien hij op zijnen dienaar werpt. Doordringend ziet hij hem aan. Uit zijn oog lezen we de gewetensvraag: kan ik je dit toevertrouwen? En dat oog blijft streng en onderzoekend op hem rusten. Rembrandt slaat hier den spijker met den eersten slag op den kop; hij tast de zaak aan in 't hart. Immers de beste eigenschap van eenen beheerder van 's lands penningen, is, dat hij tegen alle bedrog op zijn hoede is. Zoo een steeds waakzaam moet zijn, dan hij! Kan men een man als Uytenbogaerd dus treffender in beeld brengen, dan door deze eigenschap voorop te stellen? Hij mag een goed man, een vriendelijk man, een eerlijk man geweest zijn, het beste wat men van hem kan zeggen, is: hij was een man op de juiste plaats. En dit allereerst zegt zijn portret.

Het gezicht is niet bepaald schoon te noemen. De wangen hebben eene onaangename breedheid, sommige gelaatsspieren leggen er onbevallige vormen in; de neus is van een scheef, ingedeukt model. Maar zooals dit moest wezen, zoo is het ook uitgebeeld. We behoeven niet in onzekerheid te vragen, hoe eigenlijk de vorm was.

De borst is breed en vierkant in de kleeren gestoken. Kloek en zwaar hangt de pelsmantel er om: het schijnt een "kantoorjasje" te zijn. Maar wat voor een! Het zachte, glanzige haar zit er duimen dik op; men zou er gaarne de hand over willen strijken, om de molligheid te voelen. Wat een rijkdom van plujsjes en bundeltjes haren zien we op den breeden zoom; telkens weer liggen ze in andere richting op en tegen elkaar. Zwaar en dik is de stof, waar we, in het verkort, tegen de wijde linker mouw aan zien. Daarentegen is het onderkleed, dat bij den hals zichtbaar is, van fijn en kostbaar weefsel, waarschijnlijk in regelmatige preciese plooitjes gevouwen en gestreken.

[Illustration: De Betaalmeester.]

Het is een zeer aparte kunst, om met dichte arceeringen de stof uit te drukken. Let eens op den achtergrond. De wand, waartegen de schilderij hangt, is volgekrabbeld, tot het een beschaduwde, grijze, gepleisterde muur was; het gedeelte aan den rechterkant, voorbij een soort van poortje, is met hout betimmerd, wat duidelijk van den gepleisterden muur te onderscheiden is. Het afhangende deel van het tafelkleed, ofschoon van de zelfde grijsheid, draagt daarentegen weer duidelijk de kenmerken, dat het geweven stof is.

Ander mooi werk zien we in de voorwerpen, die op den voorgrond staan. Ze duiken op met hunne verlichte bovenkanten uit eene zachte, donkere kamerschaduw. Zooals wij in een donker hoekje alleen met onzekerheid de dingen waarnemen, zoo zien we op den voorkant van de groote kist het nauwelijks afgebeelde, zware ijzerbeslag; hier en daar blinkt de kop van eenen spijker; langs den rand rechts glimt wat licht, dat misschien door een ander meubelstuk is teruggekaatst. Zware scharnieren teekenen zich met kleine, zwakke glimlichtjes af langs den bovenrand. Op het deksel, dat zeer versmald geteekend is, zitten drie ijzeren banden, die op de juiste manier naar elkaar toelopen; door hunne wijking krijgt het

deksel voor ons oog zijne breedte. Een mooi stuk teekenwerk, zoo'n kist, waarin we de hardheid voelen van het ijzerbeslag.

Uit al deze onderdeelen blijkt de mogelijkheid, om, met arceering alleen, stof en maaksel van de voorwerpen uit te beelden.

Om nu tot de figuur van den ontvanger terug te keeren, de breedheid en de vierkantheid doen ons vertrouwen stellen in het karakter. De openliggende mantel, met daaronder de fiere borst, wekken het vermoeden van openheid en eerlijkheid. De rechterhand is eene uitdrukking van nauwlettendheid en zorgvuldigheid; ze ligt steeds gereed om in het boek van alle gedane uitgaven aanteekening te houden. Aardig is het om te zien, met hoeveel schrijversfijnheid de duim en de vinger het pennetje vasthouden.

In gelaat, in blik, in houding en lichaamsbouw, in actie en handgebaar zien we eene aanduiding van de eigenschappen, die Uytendogaerd maken tot een voortreffelijk ambtenaar. Hij is een model betaalmeeester; door een man als hem worden 's lands middelen naar den eisch beheerd. Zijn portret is maar niet slechtweg een portret, waarbij men vraagt, of het goed gelijk; het is een zinnebeeld geworden, een lofspraak op den man in zijn vak. En meer nog: een lofspraak op de regeering uit die dagen. Met welk eene vaste hand moet deze de teugels hebben gevoerd, als ze bestond uit mannen, gelijk we er hier een voor ons zien. De kracht van het jonge Holland spreekt uit zoo'n portret, de kracht van eene regeering, die nog bezig is (1639) zich vrij te vechten van de Spaansche overheerschers.

Historische waarde krijgt het vooral, als we niet alleen op den hoofdpersoon, maar ook op den bediende letten.

Met welk een respect neemt deze den geldzak aan, die hem overhandigd wordt! De blik, welken hij met den ontvanger wisselt, wekt de veronderstelling, dat hij plichtmatig moet toonen, zijnen meester in de oogen te durven zien en dus geene slechte voornemens te koesteren. Een en al onderdanigheid is hij! Bijna slaafschheid. Het doet ons vreemd aan, dat in een vrijgevochten land, als het onze, alleen de hoogere klassen des volks zich mensch en onafhankelijk voelden, dat in een Republiek de ondergeschikten de knie bogen voor den werkgever. Is het niet, alsof we nog waren in de dagen der Spaansche overheersching? Toch draagt de prent de dagteekening 1639, en het leek in dat jaar in het Kanaal voor Duins weinig naar eene zoodanige heerschappij.

Maar de Regenten lieten niet met zich spotten: ze hadden er den wind onder. Het is deze verhouding tusschen heer en dienaar, die Rembrandts plaat voor ons bewaard heeft; in enkele lijnen worden hier boekdeelen gezegd.

Niet slechts het portret van een persoon, maar een tooneel uit het leven zien we, hetwelk ons doet zeggen: zoo ging het toe; zoo leefden de standen met elkaar in de Republiek.

Het portret is een sprookje geworden. We lezen van een groot heer, die een kostbaar kleinood toevertrouwt aan eenen braven dienaar. Doch het is een sprookje van het soort, waar meer achter gezocht moet worden. Het gunt ons een blik op de samenleving onzer zeventiende eeuwse voorvaderen.

* * * * *

GEETSTE PRENTEN.

De prent, die Uytenbogaerd voorstelt, is eene ets. Wat is dat, eene ets?

Gebruikt de schilder eenen lap linnen of een houten paneel, en brengt hij daar met behulp van penseelen olieverf op, dan spreekt men van eene schilderij. Werkt hij met kool, krijt, potlood, inkt of waterverf op papier, dan ontstaat eene teekening. Van beide maakt hij natuurlijk niet meer dan een exemplaar. Schildert of teekent iemand dit na, dan heet dat eene copie. Voor boeken en geschriften laat men den photograaf en den plaatdrukker reproducties maken.

Maar nu eene ets.

De teekenaar neemt een plaatje roodkoper. Dit moet volkomen vlak en effen zijn, en wordt daarom tegenwoordig langs galvanischen weg vervaardigd. Op het plaatje brengt hij eene dunne laag was aan; door het aan den onderkant te verwarmen, wordt de was vloeibaar en dus geschikt, om zoodanig verspreid te worden, dat het korstje na het stollen overal eene gelijkmatige dikte heeft.

Eene fijne naald is het teekengereedschap. De punt zet de lijnen niet op, maar in de was; ze kan zich door de zachte massa heel gemakkelijk bewegen, en dit vergunt den teekenaar dus, om los en zwierig te werken, zwieriger, dan wanneer hij met een mes zijn beeld in palmhout snijdt, om eene houtsneeprent te maken.

Wat er nu in de was staat, kan hij niet met inkt aansmeren, om op papier af te drukken. Daarvoor is alles te zacht. Hij brengt rondom de koperplaat een opstaand lijstje aan, en giet er vitriool over uit. Deze vloeistof laat de was onaangetaast; maar waar ze koper vindt, bijt ze dit uit. Dus in de smalle voren, die de naald in het bedekkende laagje heeft getrokken. Na eenigen tijd wordt de vitriool afgegoten, de koperplaat door verwarming ontdaan van de was, en alsnu vertoont ze de figuur, door den teekenaar in de zachte stof ontworpen, doch thans in het harde metaal onvergankelijk ingevreten.

Met behulp van eene inktrol bedekt hij haar met inkt, wrijft haar met een lap weer schoon, maar draagt zorg, den inkt niet te verwijderen, die in de diepte van de lijnen zit. Deze zal, bij het afdrukken op een blad papier, de teekening te zien geven, juist even los en zwierig, als ze in de was geteekend is, maar in spiegeld beeld. Want door het afdrukken wordt de voorstelling omgekeerd.

Van eene ets worden door den teekenaar een groot aantal exemplaren vervaardigd. Daar ze voor den handel bestemd zijn, en de liefhebbers ze gelijkstellen met oorspronkelijke teekeningen, kunnen ze eene ruime bron van inkomsten zijn. Er is er een afkomstig van Rembrandt, die "honderguldenblad" heet, omdat elke afdruk den prijs van honderd gulden opbracht!

De geetste koperplaat blijft voor latere afdrukken bewaard. Het komt meermalen voor, dat de etser na eenigen tijd met zijn werk niet meer tevreden is. Hij tracht dan in de plaat wijzigingen aan te brengen. Er

heeft zeker geen kunstenaar bestaan, die hiervan zoo de geheimen kende, als Rembrandt.

De veranderingen, aangebracht in het portret van een vriend, den schilder Jan Asselijn, hebben aanleiding gegeven tot eene vermakelijke vergissing.

In de verschillende musea en kunstverzamelingen bevinden zich twee soorten van afdrukken van dit portret; ook in de achttiende eeuw verhandelde men reeds exemplaren van Asselijn _met_ den ezel en exemplaren van Asselijn _zonder_ den ezel. Op dezen staat de schilder afgebeeld naast een tafeltje met boeken, op genen wordt de achtergrond gevormd door een houten schildersezal, waar een paneel of een doek op staat, dat arbeid van den kunstbeoefenaar moet voorstellen.

Er werd in de achttiende eeuw druk in deze en dergelijke etsen gehandeld. Liefhebbers waren niet tevreden, als ze een Asselijn bezaten; ze moesten er een exemplaar "Asselijn met den ezel" bij hebben; soms liepen ze alle kunsthandelaren af, om een te krijgen.

[Illustration: Asselijn met den ezel. Asselijn zonder den ezel.]

Een Duitsch prentenkoopman had al meermalen vraag gehad naar een "Asselijn met den ezel", en tot zijn verdriet steeds neen moeten verkoopen. Hij was op en top man van zaken, en als het moest, stond hij voor niets! Hij bracht een "Asselijn zonder den ezel" bij een behoeftig kopersnijder en verzocht dien, om in alle stilte eene etsplaat te maken naar het beeld van den Hollandschen schilder, maar in gezelschap van eenen ezel. Daar geen van beiden ooit een exemplaar van het veel gevraagde soort had gezien, veronderstelden ze, dat met den ezel een gelangoorde viervoeter werd bedoeld. De zaak kwam gereed. De kunstkooper bezat thans de twee soorten. En toen er weldra een Engelschman bij hem aanklopte om een "Asselijn met den ezel", drukte hij dezen voor goed geld den zonderlingen ezelhoeder in de hand. Natuurlijk kwam zijn bedrog spoedig uit, en heeft hij niet veel exemplaren kunnen slijten. Toch zou men thans bij onze overzeesche burens weer goed geld willen geven om er een te bezitten, niet omdat het _geen_ "Rembrandt" is, maar ter wille van de merkwaardigheid.

* * * * *

VROUWTJE BAS VAN 'T RIJKSMUSEUM.

Hier hebben we het portret van Elisabeth Jacobs Bas, weduwe van admiraal Swartenhont. Het heeft geene andere bedoeling dan de beeltenis te geven. Eene omgeving, waarin we beroep, ambt of bezigheden terugvinden, ontbreekt; de achtergrond is donker. De dame is zonder een of anderen schijn aan te nemen zoo maar voor den schilder gaan zitten, om zich te geven zooals ze is. Er spreekt uit de houding groote eerlijkheid, openhartigheid, die niets heeft te verbergen, die geen behoefte heeft om manieren aan te nemen. Natuurlijkweg heeft ze de handen rustig over elkaar gelegd. Over elkaar gelegde handen ziet men dikwijls op een portret, dat is dus hier het eigenaardige niet. Maar men moet, door er lang en rustig op te zien, trachten te erkennen, hoe gemakkelijk en ongedwongen deze handen op den schoot rusten. Niet alleen dat ze er op

liggen, dit zegt nog niets, maar ze worden er door _gedragen_. Met de elleboogen is het net zoo; die vinden steun, die rusten op de leuning van den stoel. Het sterkst voelen we dit wel in de linkerhand, die over de rechter is gelegd. Let ook eens op, hoe de onderste achteloos den zakdoek vasthoudt, en hoe de bovenste in een gemakkelijken greep over de andere heen ligt. En hoe dit overeenstemt met de houding van het bovenlijf; ook dit leunt in gemakkelijken stand tegen den rug van den stoel; het helt net genoeg achterover om dit voelbaar te maken. Alles draagt er toe bij om den indruk van rustigheid, kalmte, bedaarde statigheid bij ons te wekken. In een deftig vertrek door zoo'n dame ontvangen te worden, die in deze houding een verzoek aanhoort, doet weldadig aan en zet ons onmiddellijk op ons gemak. Het geeft de gewaarwording, dat ze in haar dagelijksche doen veelvuldig menschen heeft moeten ontvangen en heeft moeten aanhooren. Het rustige liggen der handen duidt eerder zulk een werkring aan, dan beslommering van handenarbeid. En de gelaatsuitdrukking bevestigt die opvatting. Ook hierin dat rustige, onverstoorbare. Om den mond geen lach en geen trek van norsheid, geen zwakheid en geen hardheid van karakter, maar juist genoeg zachtheid om niet af te schrikken.

[Illustration: Vrouwtje Bas.]

Elisabeth Bas komt reeds op leeftijd: de mond begint in te vallen, wel niet veel, maar genoeg om de kin iets vooruit te doen springen. De diepe plooiën, van de neusvleugels af naar beneden, duiden het ook aan. De vleezigheid van de wangen doet in die plooiën weer kleinere ontstaan. Als vrouwen zestig jaar zijn, begint dat langzamerhand te komen. Bij dezen leeftijd behoort de blozende gelaatskleur, en behooren verder de twee uitgezakte rondingen links en rechts van de kin, de vierkante vorm van het gezicht, de golvende lijn, die den omtrek van de rechterwang aanduidt en het hooge voorhoofd. Deze ouderdomskenmerken voegen zich heel gemakkelijk bijeen. Van geen enkel krijgen we het idee, dat het in dit gezicht niet past. Als de schilder er ook maar een overdreven had voorgesteld, zouden we dat terstond als eene fout hebben opgemerkt. De plooiën aan de mondhoeken zijn in een of ander gezicht soms wel dieper, de kin vooruitstekender, de mond meer ingevallen, maar in dit portret gaat alles tot zoo'n graad, dat er volmaakte eenheid blijft bestaan. Geen enkele eigenschap springt uit den band. Alles is om zoo te zeggen op een goudschaaltje afgewogen.

Wel moet de schilder het model dus door en door hebben begrepen, als hij in zijn hand en in zijn penseel voelde, hoe diep hij een plooietje moest zetten, om bij al het overige te passen. Waar een groefje van den rechtermondhoek schuin naar beneden zakte, vond hij in de omtrekslijn van de wang een bochtje, dat daaraan beantwoordde. En hij zette het een niet, zonder het ander in 't oog te houden.

Neus en oogen zijn volmaakt in overeenstemming met de rest. Op den leeftijd van juffrouw Bas is de rug van den neus niet meer smal en kantig, maar breed en naar beide zijden rond aflopend. Alleen de punt en de vleugels zijn nog scherp geteekend. Onder de oogen vormen zich zware plooiën; ook zakt er een van de wenkbrauwen schuin naar den buitenhoek van het oog. Hieronder komt het vleezige bovenste ooglid te voorschijn.

Deze bijzonderheden hebben alle denzelfden leeftijd; de eene toont niet ouder dan de andere. Nergens een trekje dat te donker, te licht, te diep of te oppervlakkig, te ouwelijk of te jeugdig is. Al deze geschilderde zaken zitten rustig bij elkaar, zonder dat het een het ander

overschreeuwt.

Rustig kijkt het gezicht ook uit de oogen. De blik heeft wat bijzonders, zooals we dat bij sommige menschen wel opmerken: hij houdt het midden tusschen glimlach en ernst. We weifelen tusschen deze twee. En om den mond speelt een trekje, dat ons ook in het onzekere laat. Niet doordat Rembrandt onvast schilderde, maar het gelaat zelf droeg een plooi van gemengde aandoeningen.

De hoofddruk is die van ernst en wijsheid en van vertrouwen, dat ze inboezemt. De wijsheid is het inzicht van een persoon, die in haar leven veel heeft moeten regeeren en leiden, die veel aan beraadslagingen deelgenomen heeft; men ziet haar de eigenschappen aan, om weeshuizen te besturen, om oneenigheden tusschen regenten te beslechten, om beide partijen aan te hooren, een ieder aan te moedigen om te zeggen, wat op het hart ligt, maar daarna wekt zij ook de verwachting, dat met gestrengheid uitspraak zal worden gedaan, gestrengheid echter, die vrij van hardvochtigheid is. We zien dit gelaat gaarne voor ons, niet zooals we misschien behagen vinden in lieve engelenkopjes, maar omdat we Elisabeth Jacobs Bas eene lieve vrouw vinden. Wel ook eene verstandige, maar vooral eene lieve vrouw.

Terwijl Rembrandt op het gelaat, dat voor hem zat, deze roerselen van karaktergeheimnissen las, wist hij er zich bovendien zoo juist rekenschap van te geven, dat zijn penseel ze in lijn en kleur kon vastleggen. Hij was menschenkenner zoowel als kunstenaar. Houdingen, vormen, gebaren en trekken nam hij nauwkeurig waar. Maar de menschelijke natuur, die daarachter schuilt, niet minder. Zooals iemand in een stoel gaat zitten en de handen over elkaar legt, zoo is ook zijn levenstaak en zijn karakter; dat had de omgang met menschen hem geleerd. Met wat een aandacht moet hij de personen uit zijne omgeving hebben bestudeerd! Wij, die in een tijd van veel drukker verkeer leven, als wij in eenen spoortrein zitten, en iemand komt de coupe binnen, kunnen wij maar amper aan zijn manier van plaats nemen zien, of hij veel heeft gereisd dan of reizen iets ongewoons voor hem is. En wat is dit aan de oppervlakte, vergeleken bij de karakterhoedanigheden, welke Rembrandt zag in de personen, die tegenover hem gingen zitten. Hoe veel en hoe ernstig moet hij zich met menschen hebben beziggehouden, om hun innerlijk leven zoo op het uiterlijk af te lezen.

En toch heeft men willen beweren, dat hij in zichzelf gekeerd, teruggetrokken, bijna eenzelvig leefde, geen menschen zag, geen omgang had en weinig van menschen hield. Dit eene portret bewijst voor het tegendeel genoeg. Wie dit kan maken, kent den mensch, bestudeert hem, zoekt hem en voelt zich tot hem aangetrokken.

Als we nu nog even de aandacht aan de kleederdracht dier dagen schenken, merken we op, met hoeveel welgevallen de schilder den in 't oog loopenden plooi kraag zag. Om eens eene ongepaste vergelijking te maken: het is, alsof het hoofd, waarin al die wonderlijke zaken van gemoed en karakter worden opgemerkt, aan den beschouwer wordt gepresenteerd op een schotel van blanke reinheid. In zuiveren, afgeronden vorm teekent het

zich daartegen af. Linten, strikken, koralen of andere sieraden misleiden de aandacht niet. Zelfs geen haardos. Een linnen kapje of mutsje voltooit de witte omlijsting, waarin het gelaat ons alles kan zeggen, wat het te zeggen heeft.

Wat is die kraag er mooi opgezet! Luchtig en kraakfijn staat de kant in

de plooiën. Overal van die bijna doorschijnende schaduw tinten, zooals men ze ook ziet op verschgevalen luchtige sneeuw. Hoe zuiver loopt de ronde lijn over de borst en de schouders achter om het hoofd heen; nog net even kunnen we voelen, dat de kraag aan de achterzij iets uit het platte vlak doorgezakt is.

Men ziet, het zijn niet alleen de raadselen van een menschelijk gemoed, waarnaar Rembrandt zocht, ook het eenvoudigste ding keek hij aan en weer aan, tot hij kon zeggen: zoo doet het zich aan mijn oog voor. Hij tastte zijn model eerst in het hart aan en gaf uitdrukking aan het persoonlijk karakter; maar dan had hij ook aandacht voor de bijzaken en schepte er behagen in, eenen kraag in de plooi of een weduwenkapje in de stijf sel te zetten.

* * * * *

KUNST VAN GROEPEEREN.

Weinige van Rembrandts werken hebben onder het groote publiek zoo'n bekendheid gekregen, als het Korporaalschap van Frans Banning Kok. Het bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam en dagteekent uit het jaar 1642.

De beschouwer voelt zijn blik het eerst getrokken door twee personen op den voorgrond. Het zijn Frans Banning Kok en Willem van Ruitenber g.

Op andere portretten wordt men nu eens het eerst door dit, dan weer door dat gezicht geboeid; de een begint zijne beschouwing met dezen, de ander met genen kop; de massa gezichten is gewoonlijk verwarrend, met het gevolg, dat het weinig kan schelen, waarheen men den eersten blik wendt.

Maar op dit portretstuk richt iedereen dien altijd naar het zelfde tweetal.

Dit feit is niet van geringe beteekenis, al klinkt het eenvoudig. De schilderij krioelt, om zoo te zeggen, van menschen; en bij dergelijke stukken wil het wel eens zoo wezen, dat niet ieder een vast uitgangspunt vindt. Vergelijk bijvoorbeeld de intocht der Kruisvaarders in Jerusalem (van Piloty) er maar eens bij. De blik dwaalt onrustig heen en weer, is nu eens bij het groepje, dat een kruis met palmen torst, dan bij den ridder, die het kleine tegenstribbelende kindje op den arm draagt, of bij den rijkard, die sieraden in het kleed van een bedelaar werpt.

[Illustration: De Nachtwacht.]

Het wordt den beschouwer niet duidelijk, waarop hij in hoofdzaak zijne aandacht moet vestigen; er zijn tal van groepen, die hij geneigd is, mooi te vinden, maar ze houden met elkaar geen verband; er is geen zwaartepunt in het stuk; men blijft onzeker omtrent de bedoeling. Toch moet bij Piloty eene bedoeling hebben bestaan; het zal bijvoorbeeld deze geweest zijn: te laten zien, hoe vroom en deemoedig een paar groote vorsten gekniel d de stad binnenkropen en de heilige plaats naderden. Maar men merkt niet, dat daar alles om draait; de bijzaken verwarren ons.

Zoo heel eenvoudig is het dus niet, om de aandacht te vestigen op de hoofdzaak. Merken we dit ook niet dikwijls op bij schrijvers, als ze zich neerzetten, om uitspanningslectuur te schrijven? Ze meenen wel, dat ze ons iets aardigs hebben te vertellen, maar het raakt zoek in den grooten omslag van het geheel; we halen het er niet uit onder het lezen. Als we het boek uit hebben, weten we nog niet, waarom de schrijver het geschreven heeft.

Laten we dus beginnen met omtrent het Korporaalschap te verklaren, dat het al vast deze goede eigenschap heeft: ieder beschouwer kan steeds in dezelfde twee personen de hoofdzaak aanwijzen, op welke Rembrandt de aandacht wilde vestigen.

Waarom heeft hij dit gewild? Waartoe dient het, dat we allen het eerst aan Banning Kok en Ruitenberg onze aandacht schenken?

Toch zeker niet om ons te laten zien, hoe fraai hunne kleeding, hoe druk hun gesprek, hoe vriendschappelijk hun omgang is; of hoe 'n mooie hand Banning Kok heeft, hoe aardig de zon daarop schijnt en de schaduw over het kleed van Ruitenberg doet vallen. Dit zijn zaken van ondergeschikt belang; ze hebben voor de uitbeelding van een vendel schutters niet zooveel beteekenis, dat daarvoor de aandacht het eerst op de beide genoemde figuren moest worden gevestigd.

Dit heeft eene andere bedoeling, en we zullen die vrij zeker opmerken, wanneer we, met een stukje papier of met een paar vingers, den kapitein en zijnen luitenant bedekken en aan onzen blik onttrekken.

De overblijvende figuren staan nu stil. Besluiteloos staan ze op een hoop bij elkaar. Het vendel komt niet meer van zijne plaats; het wacht. De gang, die er in zat, is er uit. Wel zijn er nog eenige figuren in gaande beweging uitgebeeld, maar het geheel maakt den indruk van talmend en treuzelend halt houden.

[Illustration: Intocht in Jeruzalem (van Piloty).]

Zoodra we de bedekking wegnemen, komt het heele vendel weer vooruit. De schilderij geeft niet een groep schutters, in schilderachtige wanorde bijeengeplaatst, ze geeft het uitrukken. Het vendel rukt uit. En het zijn de twee officieren, die er actie aan geven. Door hun bewegen wordt alles in beweging gezet. Hun gaan geeft gang aan de heele compagnie.

Was er dus ook reden voor Rembrandt, om voor deze twee figuren de hoofdaandacht te vragen? In hen bracht hij alle actie bijeen, die voor het heele vendel noodig was, en spaarde ons de vervelende vertooning van eene gansche verzameling gaande beenen en gaande voeten.

Hebben we nu niet meteen het antwoord op de vraag, waarom Banning Kok en Ruitenberg ten voeten uit zijn afgebeeld, en waarom ze ook, ten voeten uit, in het licht zijn gezet? Het kwam op hunne beenen juist aan! Ze moesten aan 't loopen voor eene heele compagnie!

Laten we de beweging van dit gaan eens aandachtig beschouwen, en ons daartoe voor den geest halen, wat we opmerken aan menschen, die langs den weg loopen. Dit bepaalt zich volstrekt niet tot het regelmatig en afwisselend verplaatsen van de beenen. Eerstens komt daar gewoonlijk bij het heen en weer gaan van de armen, wat toevallig bij de beschouwing van onze twee figuren van geen belang is, omdat ze geen van beiden de armen los laten hangen. Tweedens: in het geheele lichaam eene beweging, waarop

we hier wel de aandacht moeten vestigen. Bij elken pas gaat namelijk het lijf en daarmee het hoofd op en neer; het rijst en daalt. Bijzonder duidelijk nemen we dit waar, als een troepje menschen zich met elkaar voortbeweegt zonder in den pas te marcheeren; al de hoofden en hoofddekfels dobberen dan op en neer, als door eene deinende golfbeweging. Duidelijk is dit vooral, als ze achter een niet te hooge haag aan ons oog voorbij trekken.

En zie, het is dit op en neer deinen van de bovenlichamen, wat we in Banning Kok en Ruitenberg beginnen te voelen, als we ons de moeite geven, eenigen tijd aandachtig hun gaan aan te kijken. De tweede schijnt juist het oogenblik door te maken, dat hij omhoog veert, terwijl de eerste dit net weer achter den rug heeft. Eene schilderij kan wel is waar geen werkelijk bewegen te zien geven, maar toch kan de schilder uit de kleine veranderingen, die tezamen de actie uitmaken, eene zoodanige keuze doen, dat wij den indruk krijgen, alsof het beeld de beweging zelf te zien geeft. Dit gelukt hem alleen, als hij eene nauwgezette studie van de zaak maakt, en als hij van nature bedeed is met het juiste gevoel voor actie, voor veerkracht en voor evenwicht. Hij moet zich, al werkende, levendig voor den geest kunnen stellen, hoe hij eene menschelijke gedaante langs den weg heeft zien gaan, hoe elk lichaamsdeel op eigenaardige wijze aandeel kreeg in de beweging van het gaan, hoe een hoofd zich telkens even omhoog richt bij het verplaatsen der lichaamszwaarte van het eene op het andere been. Naar een model, dat in zijn atelier de verlangde houding en stand aanneemt, kan hij niet werken, als hij zoo iets wil weergeven. Het verkeert in rust, en om de rust is het hem juist niet te doen. Voor eene figuur als van Ruitenberg zou een model hoogstens de plaatsing van de voeten en de buiging van de beenen te zien kunnen geven. Maar niet het omhoog veeren, het opbeuren, dat ons in het bovenlijf, in den hals en het hoofd zoo treft. Hoe langer men er op ziet, hoe minder men zich aan dien indruk kan onttrekken. En tegelijk beginnen we op prijs te stellen, dat de schilder zijn volle licht en zijne lichtgele kleedingstoffen spaarde voor deze figuur; zij springt daardoor des te beter in 't oog.

Er is naar aanleiding van dit onderwerp nog eene opmerking te maken: de twee vrienden loopen namelijk niet gelijk.

Reeds trok het onze aandacht, dat ze niet in denzelfden pas marscheeren. Terwijl Banning Kok zijn rechterbeen juist naar voren gebracht heeft, en hij zijne lichaamszwaarte bezig is op dat been over te brengen, is het rechterbeen van Van Ruitenberg reeds gestrekt, het ondersteunt diens zwaartepunt en geeft aan het linkerbeen gelegenheid om naar voren te komen; de voet rust dan ook nog slechts met de punt van den teen op den grond.

Maar behalve het verschil in tijdmaat, is er een wezenlijk onderscheid in de manier van loopen. Men zou elk van hun tweeen er aan kunnen herkennen, zooals we trouwens onze kennissen dikwijls herkennen aan hunnen gang.

Ruitenberg maakt groote passen, bijna te groot voor iemand van zijne lengte. Hij komt met eene zekere drift opzetten. Zijne nadering heeft min of meer een dreigend aanzien. Het linkerbeen, dat zich thans nog achter bevindt, wil zich gestrekt en op eene vinnige, kordate manier naar voren bewegen.

Als ons oog van dit driftige, besliste mannetje naar den grooten, vierkanten Banning overgaat, doet diens voetstap ons weldadig aan.

Rustig en goedsmoeds schrijdt hij voort. Wel ook met meer dan gewoon burgerlijke snelheid, even goed als zijn buurman, maar zijn gang is niet nijdig, niet gestrekt, niet als de gang van den gymnast, die zijne leden aan korte, besliste bewegingen went.

[Illustration: Groep uit de "Nachtwach".]

Zoals hij daar aan komt stappen, heeft hij eerder iets vertrouwelijks over zich dan de kleine Kuitenberg.

Dit onderscheid in beider gang is door den schilder aan de twee levende personen nauwkeurig ontleend. Want het behoeft onze aandacht niet te ontgaan, dat hetzelfde verschil ook spreekt uit beider lichaamsbouw en vooral uit beider gelaatstreken. De een ziet met een vol, breed gezicht de wereld in, uit een paar wijd geopende en vrijmoedig opziende oogen. De andere heeft in zijne magere trekken niet dat aantrekkelijke; hij mag wat scherpzinniger wezen, scherper is hij ook, en hij ziet min of meer sluw onder den hoed uit, die hem in de oogen zit, terwijl Kok dat kleedingstuk achter op het hoofd staat. Ieder mensch draagt zijnen hoed, zooals zijn karakter is.

De gang is dus in overeenstemming met grootte, met breedte, met gelaatsuitdrukking, vermoedelijk ook met karakter. Dit verleent aan de twee naast elkaar loopende figuren het echte leven; de een is een geheel ander mensch als de ander. Aan beider eigenaardigheden heeft de schilder recht gedaan, terwijl hij bovendien de actie van hun gaan wist te gebruiken, om aan de heele groep van personen de bewegelijkheid te geven van een troepje uitrukkende schutters.

Want, om den hoofddruk van onze schilderij niet uit het oog te verliezen,--dit uitrukken is eigenlijk het onderwerp, dat de schilder behandelen wilde. We behoeven niet lang te raden, waarom hem dit aantrok. Sinds overoude tijden is het uittrekken van de gewapende macht een soort volksfeest, dat toen zoowel als nu zich mocht verheugen in de belangstelling van het publiek. Wie zal ook ontkennen dat het een levendig, een aardig tooneeltje is, zoo door de straten den bonten stoet te zien voortmarscheeren, muziek of trommelslag voorop, vaandels boven de hoofden vliegend, wapens blinkend en kletterend, het geheel door straatjeugd omstooid, door volwassenen met welgevallen gadeslagen.

Het lag voor de hand, dat zoo'n tooneeltje hem geschikt voorkwam, om daarin de bestelde portretten tot een geheel te vereenigen.

Het tweetal, dat aan het hoofd van den stoet marscheert, en dat zijne beweging aan de gansche schaar weet mee te deelen, heeft nu intusschen nog eene andere taak te vervullen. In hen moet ook blijken, wie het zijn die hier uitrukken.

Al dadelijk zien we in gestalte, houding en fieren, vasten gang iets, dat ons zou bevreemden, als we het opmerkten in twee burgerluitjes, die samen een straatje omwandelden. Wanneer we twee deftige heerschappen met zooveel tred, zooveel levendigheid en met zoo'n druk handbeweeg door onze straten zagen passeeren, zouden we zeker meenen dat een ernstig ongeluk was gebeurd, en zij er op uitgingen om hulp van politiemacht in te roepen. Hier is iets uitgedrukt, dat strijdt met het gewoon burgerlijke; en dit was juist noodig om van de figuren militairen te maken. Ze hebben het krijgshaftige gekregen, om te zijn, wat ze moesten wezen: schutters; en wel schutters, aan wie de verdediging der stad zou kunnen worden opgedragen in tijden van oorlog.

Voor het gansche vendel zijn de officieren met militaire eigenschappen toegerust.

Toch zijn ook weer zij het, die in het militaire het burgerlijke mengen. Het stuk mocht niet ontaarden in de voorstelling van eene krijgshaftige groep veteranen uit het beroepsleger van stadhouders Frederik Hendrik.

Dit zou gebeurd zijn, als de aandacht meer en in hoofdzaak ware gevestigd geworden op het echte krijgsmansuiterlijk van den man, die onder het gaan zijn geweer laadt, links van Banning Kok, of op de drie, die we weer links van dezen waarnemen. Allemaal typen van krijgslieden.

Maar de gezichten van Ruitenbergh en Kok zijn geen tronien van in kruitdamp verweerde veteranen. Men houdt ze wel dadelijk voor burgerlijke ingezetenen, die met den krijgsmansstand weinig gemeen hebben. Het blijven burgers, zij het dan ook burgers, die zich vandaag als mannen van wapenen doen gelden. Al doen ze dit laatste goed, men ziet hen wel aan, dat zij in een vredelievenden kring thuis behooren. Banning Kok is niets meer of minder dan Wethouder van Amsterdam en zit in die functie op het kussen naast dokter Nicolaas Tulp, wiens portret Rembrandt tien jaren vroeger, in 1632, had gemaakt.

In het welsprekend handgebaar van den kapitein vinden we ook iets, dat in strijd is met soldatenmanieren, of althans geene strijdlustige bedoelingen verraadt. Het geeft wel is waar aan den persoon eene levendigheid, die een burger, als hij zich door de straat beweegt, vreemd zou staan en eerder aan den krijgsmansstand doet denken; maar tegelijk is het toch ook van eene vreedzame natuur; we kunnen dezen krijgsman geen andere oogmerken toeschrijven, dan om met zijn mannen uit te trekken, en vreedzaam oefening te houden in het hanteeren van de lans of het schieten op een doel, misschien op den haan, dien het meisje draagt. Zoo gemoedelijk loopt niet de landsverdediger te gesticuleeren, die den wreeden vijand tegemoet gaat, en vrouw en kinderen voor 't laatst vaarwel heeft gezegd; en zoo rustigjes loopt een ander niet met de hand in de zij, te luisteren naar het discours van eenen lotgenoot.

Het zijn dus ook al weer Banning Kok en Van Ruitenbergh, in wie het karakter uitgedrukt is van het soort krijsvolk, dat hier uitrukkende is voorgesteld. Evenmin als het voorafgaande, is dit door Rembrandt op diepzinnige wijze verzonnen; het denkbeeld lag voor de hand. Althans, we krijgen den indruk, dat dit zoo was. Groote kunstwerken wekken gewoonlijk de gedachte, dat ze eenvoudig van opvatting en samenstelling zijn, dat ze den kunstenaar gemakkelijk van de hand zijn gegaan.

Het middel, dat aangewend is om de hoofdpersonen onder ieders aandacht te brengen, is eveneens heel eenvoudig; de schilder heeft ze letterlijk in 't licht gezet, en de rest van zijn doek nogal rijkelijk met schaduw bedacht. Of dit licht de kenmerken heeft van zuiver daglicht, dan wel of er iets onnatuurlijks in is, kan men niet beoordeelen met eene zwarte prent voor zich; het zijn de kleuren, die dit uitwijzen, en deze kan men alleen zien op het origineel in het Rijksmuseum.

Maar dat het een helder en schitterend licht is, laat geen twijfel over, ook niet als op onze plaat de kleuren ontbreken. Toch heeft men lang in twijfel verkeerd, met welk licht men hier te doen had. De donkere achtergrond bracht velen op het idee, dat Rembrandt een nachtelijk tooneel bedoelde, bij voorbeeld het rondgaan van een nachtwacht van schutters, bij het licht van toortsen of flambouwen.

Vooral Fransche reizigers, die in de achttiende eeuw Amsterdam bezochten en op de "Voetboogdoelen" tegen den breeden schoorsteen het stuk gingen zien, stonden er vast op, dat het de ommegang van de nachtwacht was. Langzamerhand hebben onze voorouders zich daarbij neergelegd. In den pruijktijd schijnen zij niet veel oog voor schilderkunst gehad te hebben, en vertrouwden ze er op, dat een Franschman het weten kon. Men ging dus spreken van "de Nachtwacht" van Rembrandt. En dien naam behield het stuk, toen het naar het stadhuis, en zelfs later nog, toen het onder de regeering van Lodewijk Napoleon in 1808 naar het museum verhuisde, toen deze koning het stadhuis inrichtte tot vorstelijk paleis. Meer dan honderd jaar is het een Nachtwacht gebleven; eerst in de negentiende eeuw brak de morgen aan, begon het daglicht te gloren, en zag men het bespottelijke van de benaming in. In den mond van het volk leeft die echter nog voort.

Zoo zien we, hoe weinig er maar noodig is, om wit zwart en zwart wit te heeten, om van dag nacht te maken. Als men de bedoeling van den kunstenaar maar net precies niet vat, keert men ze totaal om. Wie thans de schilderij onder goede verlichting ziet, kan niet gelooven, dat onze voorouders den dag voor nacht hebben gehouden, zoolang hun de schellen niet van de oogen waren gerukt. Zij heeft met nacht niets te maken, of men moet zich voor den geest roepen, in welk jaar Rembrandt's penseel dit meesterwerk voltooide. Het was in 1642, in het jaar toen hem Saskia door den dood ontviel, toen hij alleen in zijn groote huis achterbleef met een kind van nog geen jaar, en avond aan avond eenzaam in het woonvertrek zat, waar zijn jonge vrouw zoo dikwijls tegenover hem had gezeten, als hij uit zijn werkplaats met teekengerei was binnengekomen, om in huiselijke gezelligheid allerlei schetsen te maken. Het was het jaar, toen voor hem het licht onderging, dat acht jaren lang zijn levensweg had beschenen. Droefenis en somberheid waren in zijn huis, droefenis en somberheid waren ook in zijn gemoed. Hij doorleefde een tijd, die was als een nacht van troosteloosheid. Slechts een ding kon hem staande houden in zijn leed; dat was zijne kunst. Zijne liefde voor het penseel hield den levensmoed er in. Uit die dagen van droefheid werkte hij zich op, grooter en roemvoller dan voorheen. Treffender wordt voor ons zijne groote kunst, als we weten, welke omstandigheden zijn gemoed beheerschten. We zien dit meesterstuk van het sombere jaar 1642 als een lichtgestalte staan tegen den donkeren achtergrond van zijn huiselijk leed.

In zooverre is het gepast, het korporaalschap van Frans Banning Kok Rembrandt's Nachtwacht te noemen. Maar overigens lijdt het geen twijfel, of de hoofdpersonen zijn in het volle daglicht geplaatst.

* * * * *

VERVOLG VAN 'T KORPORAALSCHAP.

Na deze uitvoerige bespreking van een paar hoofdpunten, kunnen we slechts kort nog bij eenige ondergeschikte zaken stilstaan.

We merken dan eerst op, hoe fraai de schaduwkant van Bannings linkerhand tegen de lichtkantjes staat langs duim en vingers, hoe los en

welsprekend het gebaar is, en hoe de slagschaduw geworpen wordt op het kleed van Ruitenberg. Ze ligt er niet op, zooals de randversierselen er vast op zitten, maar ze glijdt er los en bewegelijk overheen. Het eene maakt deel uit van het wambuis, het andere niet. Ook bij het lijk op de Ontleedkundige les merkten we, hoe zorgvuldig Rembrandt bestudeerde de manier van eene schaduw om ergens op te vallen.

Bij het beschouwen van de vier voortschrijdende beenen herinneren we ons die van Michiel de Ruyter en Zeeger op de plaat: "Dat is onze man." Bij Banning Kok en Ruitenberg alles verschillend: schoeisel, kleeding, kleur en bouw, houding, beweging en stand.

Het is natuurlijk, dat de beschouwing van dit stuk zich grootendeels bepaalt tot de hoofdpersonen. De tijdgenooten, en vooral de leden van het schuttersvendel merkten dit ook op en namen, voor zoover ze er belang bij hadden, het den schilder kwalijk. Eerlijk gezegd, we kunnen hun geen ongelijk geven.

Ieder lid van de compagnie moest een som van honderd gulden betalen. En hoe waren sommigen voor dit bedrag op het doek gebracht? Aan den rechterkant, waar de man met witten kraag zijn hand uitsteekt, staat achter diens arm een persoon, die op het portret van zijn heele gezicht niets dan twee oogen en een stuk neus terugvond. Wel wat weinig voor zijn honderd gulden! Verklaarbaar is het, dat Rembrandt het na 1642 met bestellingen van schutterstukken niet druk meer gehad heeft. Het was zijn eerste en zijn laatste.

Toch heeft hij van enkele personen veel werk gemaakt. Eene aangename figuur bijvoorbeeld is de man, die links van den kapitein zijn geweer laadt. Er is in de wijze van gaan iets onzeker, iets dat aan waggelen, aan wijdbeens loopen doet denken. Dit is scherp opgemerkt van den schilder. We voelen er de onvastheid in van iemand, die, al loopende, met beide handen iets bezig is te doen aan een zwaar voorwerp, en die het gemis merkt van zijne armen, welke anders onder het gaan door slingerbeweging een gevoel van gemak en evenwicht geven.

Wat ons het meest verwondert, ook Banning Kok was met zijn konterfeitsel niet tevreden! Hij noodigde voortaan andere schilders uit, als hij zijn eigen beeltenis, die van zijn vrouw of die van zijn korporaalschap wenschte te hebben. We weten, dat een zekere Ludens er in 1660 een van hem gemaakt heeft, maar het nageslacht stelde weinig prijs op het stuk; in 1712 is het nog eens voor f263 verhandeld; daarna ging het waarschijnlijk verloren. Banning Kok nam het Rembrandt misschien kwalijk, dat die hem een gelaatskleur had gegeven van nogal in 't oog loopende roodheid. Voor de ware schoonheid zal hij mogelijk net zoo weinig hebben gevoeld als de dichter Joost van den Vondel. Deze, een tijdgenoot van Rembrandt, wonende als hij in Amsterdam, heeft allerlei beroemde personen in gedichten bezongen, maar nooit den grootsten onzer schilders. Hij had, naar het schijnt, geen begrip van schilderkunst. Een keer spreekt hij een oordeel uit over een portret, door Van Rijn geschilderd, en zegt dan onder anderen:

"De verf vergaat, de deugd zal eeuwig blijven."

Zoo'n versregel is pittig en heeft klank. Een oogenblik zijn we geneigd het eens te zijn met wat de dichter beweert. Immers, de roem van buitengewone deugden is onvergankelijk, en eene verfkorst kan vergaan. Maar bij nader inzien blijkt alles maar woordenspel te zijn. De persoon, op het portret uitgebeeld, is met zijnen roem, met zijne deugden, met

zijn naam reeds lang vergeten; de onvergankelijkheid was niets dan een dichterlijk compliment. Het geminchte verfkorstje bestaat echter nog, wordt in eere gehouden, is voor geen goud te koop en maakt de glorie uit van zijn bezitter. Van vergaan is geen sprake: deze veronderstelling was slechts eene dichterlijke onnoozelheid. "De deugd verging, de verf leeft voort." De tijd heeft Vondel gelogenstraft. We mogen van het Korporaalschap niet afstappen zonder het naast de Anatomische les te hebben gelegd. Beide schilderijen zijn portretstukken, waarop eene groep van meerdere personen is voorgesteld. Op beide heeft de schilder getracht, om het stijve van een troepje menschen, dat bij elkaar staat of zit, te vermijden. Hij bracht er een denkbeeld in; de beschouwer kan meenen, dat het eene dient om te laten zien, hoe eene ontleedkundige les gegeven werd, het andere hoe de zeventiende-eeuwsche schutters uitrukten om op het doel te schieten. En intusschen ontbreken de goede eigenschappen van een portretstuk in geen van beide.

Tot zoover gaan de stukken gelijk met elkaar op. Er is echter ook verschil. En dit moet ons niet verwonderen. De Les dagteekent uit 1632, Banning Kok uit 1642. Daar liggen tien jaren tusschen, een tijdperk, dat in het leven van ieder mensch iets beteekent, maar dat van veel beteekenis moet zijn in het leven van een kunstenaar. In die tien jaren had Rembrandt wel opnieuw een groot man kunnen worden, als hij in 1632 al zijne kunst eens had verloren. Wat moet zijne vaardigheid en zijn schilders oog dan wel gewonnen hebben, nu hij bleef, wie hij was, en tien jaren achtereen dagelijks teekende, etste en schilderde.

We kunnen helaas aan zwarte nadrukjes niet al de veranderingen zien, die 's meesters wijze van werken heeft ondergaan tusschen de Les en Banning Kok. Maar althans een zeer belangrijke merken we op, en die leert ons veel.

Op de Les wordt eene hoofdrol gespeeld door het cadaver. Dit is het voornaamste middel, waarmee de schilder aan het portretstuk de beteekenis van eene gebeurtenis geeft. Het is echter een willekeurig toevoegsel, dat er alleen op gekomen is, omdat Rembrandt dat zoo had verzonnen. Of misschien was het denkbeeld wel van een ander afkomstig. In elk geval: het is een toevoegsel, dat niet meewerkt, om de bedoeling van het stuk te bevorderen. De portretten worden er niet beter om. Wel stelt het Dr. Tulp in de gelegenheid, om mooi en ernstig les te staan geven, zooals hij dat kon, wanneer hij bezig was; maar daartoe was eene kleinigheid ook voldoende geweest: een beentje, een schedel, eene bladzijde uit een boek, of iets dergelijks. Nu ligt daar het lijk; de zon beschijnt het; het vormt den aantrekkelijksten hoek van het geheele stuk; mooi bewerkt is het; alles goed en wel. Maar--het had gemist kunnen worden.

Een dergelijk verwijt treft het Korporaalschap niet. Wat daar aangewend is, om gebeurtenis in het stuk te brengen, is aan de hoofdpersonen zelf ten goede gekomen. Daar geen aandacht dan voor hen, op wie ze plichtmatig door den schilder gevestigd moest worden. Daar alleen opeenhooping van goede eigenschappen in twee personen, om de andere figuren te ontlasten en onzen blik meer op een punt te vestigen. Dat eene punt is wel degelijk een onmisbaar onderdeel van het geheel.

De tien jaren zijn voor Rembrandt dus niet onvruchtbaar voorbijgegaan. We erkennen, dat het cadaver op de Les een gelukkige kunstgreep was om den beschouwer te boeien; maar we worden gewaar, dat tien jaren later hetzelfde doel bereikt wordt, zonder het te pas brengen van vreemde zaken. Een bewijs dus van grooter meesterschap. Een ander bewijs zien we

in de handeling: hoeveel malen moet iemand gaande menschen in allerlei stand hebben geschetst, om in een portretstuk zooveel vaardigheid aan den dag te leggen als hier. De personen op "de Les" toonen daarentegen nog weinig beweging, al zijn de handgebaren van Tulp zeer juist weergegeven. In 1632 gaf de schilder zijne figuren in rustige houding bij elkaar; in 1642 durft hij de beweging tot onderwerp van behandeling te nemen; zelfs de persoonlijke onderscheidenheden in de beweging.

[Illustration: Simeon in den Tempel.]

De vergelijking der beide stukken toont aan, dat de schilder in de eerste jaren van zijne loopbaan nog niet was, wat hij later werd. Wat hij toen maakte was grootsch; maar hij zelf zou de man worden, om den vroegen Rembrandt te overtreffen.

* * * * *

SIMEON IN DEN TEMPEL.

De "Simeon in den tempel" is een bijbelsch stuk. Maria, de moeder van het Jezuskindje, ligt op den steenen vloer neergeknield. Jozef, ook eene knie buigende, houdt in de hand de duifjes, die voor offer bestemd zijn. De hooge priester heft zegenend zijne handen op; Simeon heeft het kindje gegrepen, slaat het oog naar boven en spreekt de bekende woorden: "Nu laat gij, Heer, uwen dienstknecht gaan in vrede, naar Uw woord; mijne oogen hebben uwe zaligheid gezien." Een paar landlieden zijn toevallig getuige van het tooneel, evenals twee "schriftgeleerden", die op den voorgrond op een rustbank zitten. Omhoog welfen en kruisen zich de tempelbogen, die door weelderig versierde kolommen worden gedragen. Daar heerscht schemering, evenals op de breede trap, waar tal van tempelgangers op en afgaan.

Om reeds bij den eersten aanblik de attentie te vestigen op de hoofdgroep, laat de schilder de ruimte van den tempel in het halfdonker. Op eene plaats valt het zonlicht naar binnen, en wel door een venster, dat zich links boven in het gewelf zal moeten bevinden. De "schriftgeleerden" zitten buiten het licht; ofschoon in letterlijken zin op den voorgrond geplaatst, trekken ze geenszins het eerst de aandacht. Dat doen zeker wel de hooge priester en Simeon het meest. De eerste door zijne koninklijke gestalte, waar, in lange, statige, plooiën, de mantel omheen hangt. Hij doet denken aan "Jezus" op de eerste prent van de "Opwekking van Lazarus". De gebogen lijn, van het hoofd achter over den hals en den rug, is hier zuiverder van beloop; bij "Jezus" voelen we ter hoogte van den linkerschouder en iets lager eene afwijking, die niet duidelijk de bedoeling laat doorschemeren.

Zuiver van uitdrukking is de hand; ze wuift en wenkt het neergeknield paar de woorden toe. In de pols is juist genoeg buiging achterover, om het gevoel van stille verrukking uit te spreken; de hooge priester neemt deel in de zaligheid van dit grootsche oogenblik. Boog de hand zich in neerwaartsche richting, dan kregen we den indruk, dat hij min of meer uit de hoogte den zegen gaf.

De vingers staan uitgespreid, alsof ze tintelen van de aandoening, waarmee de plechtigheid hem vervult; vooral de pink staat wijd

uitgespannen; zoo zien we dat bij iemand, die zijne woorden spreekt in ontroerde bezieling.

Niettemin is de hand onschoon van teekening. Evenals die van Jezus op de eerste Opwekking, is ze breed en plat, de vingers zijn kort en stomp, de geleding is niet zuiver gevoeld.

In de nijging van het hoofd ligt iets herderlijks. Het drukt bezorgdheid en deelneming uit. Zoo staat een geestelijke tegenover hen, die zich aan zijne leiding toevertrouwen. Zoo neemt hij ze, in figuurlijken zin, onder zijne vleugels, in zijne bescherming. En wie zoo toegesproken zijn, keeren huiswaarts met een gevoel van vertrouwen op de toekomst, met het geloof, dat alles wel goed zal komen.

Met de geheele figuur staat in 't licht; alleen dat deel, waarin de schilder de uitdrukking wilde leggen. Daar zien we ook het duidelijkst, hoe de statiegewaden er om hangen. Lange plooien gaan sierlijk van den hals tot op den grond en slepen zelfs nog na. Zwaar en dik is de stof. Hier en daar kreukelen de plooien overdwars. Van het hoofd af hangt een priesterlijk sieraad over den hals en op den rug. Het ligt er rustig en plat uitgespreid. De zijlijn volgt de buiging van den hals, de onderkant de ronding van den rug. Alles plakt zwaar en solied op elkaar.

Het verlichte handje draagt onzen blik van den hoogepriester op Simeon over. Het is een licht-schakel.

Ontzaglijk is het, de vervoering, de geestesverrukking van dezen grijsaard te zien. Men hoort hem met groote stem, met woest geluid tot den Heer zijnen God roepen en de woorden spreken, die boven aangehaald zijn. Hij acht geen omstanders, ziet geen vader geen moeder, geen hoogepriester, maar voelt zich het hart zwellen van dankbaarheidsdrift, nu hij den lang verwachten Messias in de armen sluit. Het is eene uiting van den sterksten hartstocht, eene ontroering, die den aandachtigen beschouwer door de ziel gaat.

[Illustration: Groep uit "Simeon in den Tempel".]

De moeder Maria, ofschoon niet ten volle begrijpende, slaat vol zalig gevoel de handen op de borst tezaam; haar moederhart zwelt, nu haar kind den grijsaard zoo in gloed zet en hem zulke woorden ontlokt. Jozef, eenigszins in de schaduw gesteld, weet nog minder, wat hij van de ontboezeming van Simeon moet denken. Toch zit ook hij met vaderlijk welgevallen het tooneel aan te zien. Zijn gemoed wordt zachter bewogen dan dat van Maria; zijne gevoelens zijn meer gematigd. In het volle licht behoefden ze niet gesteld te worden, mits ze toch ook de aandacht niet ontgingen. De schilder laat hem daarom neerknielen in de schaduw van den hoogepriester. Maar eene zachte, stille weerkaatsing van den gloed van Simeon ligt over zijn wezen. Het is eene weerkaatsing van den lichtgloed, zoowel als eene weerspiegeling van de gemoedsbeweging, maar beide sterk getemperd.

Eene belangrijke rol laat Rembrandt de boertjes spelen, die toevallig langs de groep heenliepen en even bleven staan. Het misbaar van den grijsaard moet zijn oorzaak hebben; wat mag er wel aan de hand zijn? vragen ze zich af. Ze komen nieuwsgierig een stapje nader. Die met de hooge muts ziet er vrij onnoozel uit en zal niet veel wijzer worden, al staat hij er vooraan bij. De middelste van de drie is een echt type. Waren ze er zoo in de dagen van Rembrandt, in 1631, wij kennen ze zoo nog. De handen onverschillig op den rug, het hoofd tusschen de schouders

gezakt, hoogruggig door den veldarbeid, den kop vooruitgestoken met een norsch, bullebakkig gezicht. Men ziet hem aan, dat hij ontsticht is over het misbaar. Toch werpt hij een onderzoekenden blik op het kindeke, een blik, dien men niet licht vergeet. Terwijl hij neerziet, is het, alsof zijn wrevelige trekken zich ontspannen. Een klein, teer kindje, wie kan daarbij ook onverschillig blijven!

Voor ons is het geen raadsel, waarom zijn gezicht opklaart; wij leven twintig eeuwen na de Jeruzalemsche gebeurtenis, en ons is het gegeven om te overzien, wat dat Kindeke geworden is, en welke dingen Het verkondigd heeft. Zie, voor wie waren later de predikingen van Jezus het meest bestemd, op wie maakten ze het eerst indruk! Wie sloten zich aan en lieten zich doopen? Waren het niet de eenvoudigen van geest? Waren zij het niet, wier verstand klein was, wier begrip van de dingen niet verging?

Rembrandt voelde behoefte, om het groepje in den tempel aan te vullen met een paar van deze eenvoudige zielen. Dat zou voor den beschouwer de herinnering levendig houden van wat er later gebeuren moet. In de simpele landlieden, die met belangstelling komen toekijken, zien we de toekomst van het eerste Christendom.

Nog in een ander opzicht zijn de boertjes merkwaardig. Laten we niet uit het oog verliezen, dat Jezus in het land Kanaaan geboren werd; de ontmoeting met Simeon had plaats in den tempel te Jeruzalem; het volk, dat de trappen op en afgang, of toeschouwer was bij Simeons geestesvervoering, waren Israëlieten, Joodsche landbouwers, Oosterlingen dus. De kleedij, die de Joden in het begin onzer jaartelling droegen, komt overeen met die, waarin zich thans nog Arabieren en Syriërs steken. De meeste schilders hebben getracht, als ze een bijbelsch tafereel behandelden, om hun figuren het voorkomen van Oosterlingen te geven. Soms sloegen ze den bal wel mis, en schilderden ze Italiaansche landlieden in plaats van oud-Israëlitische, maar ze hadden dan toch de bedoeling, er een buitenlandsch tintje aan te geven.

Deze bedoeling vinden we bij Rembrandt niet. Hij doet geen moeite om het Bijbelverhaal te doen spelen in verre landen, onder vreemde volken. De boertjes zijn echt Hollandsche typen. Ze komen regelrecht uit Ransdorp, Broek-in-Waterland of Ouwerkerk-aan-den-Amstel. In hun blauwen kiel heeft de schilder hen door Amsterdam zien gaan, of in de weide bij hun vee bespied. Wel zien ze er anders uit dan het landvolk uit onzen tijd, maar ook buiten de steden wisselt en verandert de kleederdracht. En zoo als ze hier in den tempel staan, zoo heeft Rembrandt in zijn tijd hen op verschillende platen naar het leven geteekend; nu eens met eene hooge, dan eens met eene lage muts op het hoofd. Zoo was in zijnen tijd hunne dracht.

Hij brengt dus de gewijde geschiedenis over op vaderlandschen bodem. Vreemde kleederdrachten voor herders en landlieden versmaadt hij. Hij weet, dat tal van menschen zich op dat vreemde blind kijken, en geen oog hebben voor het wezenlijke van de schilderij. Ze zullen de voorstelling beter gaan voelen en begrijpen, als de figuren menschen zijn gelijk zij zelf; als die in gelaatstrekken, in kleur, in houding en in kleeding gewone, echte Hollanders zijn. Jezus had immers heel goed in Holland geboren kunnen zijn. Was niet de Republiek der Vereenigde Nederlanden een zeer bijzonder land? Had de God der Vaders niet geholpen, om haar van de Spaansche tirannij te bevrijden? Had Hij de zaak der Hervorming niet doen zegevieren? Was er een protestantsch land zoo met aardsche rijkdommen en met welvaart gezegend? Een uitverkoren volk, daarvoor

hielden onze voorouders zich. Zij waren een tweede Israel. Alles, wat ginds in het Oosten, aan de oevers van de Jordaan, was afgespeeld, speelde zich ook hier af, dachten ze. Hunne geschiedenis was eene afspiegeling van de Bijbelsche.

Als zoo een geheel volk denkt, valt het den kunstenaar gemakkelijk, zich ook in die richting te bewegen. Hij denkt niet alleen, hij stelt zichtbaar voor. Het Joodsche wordt Hollandsch; de schaapherders van Ephrata en de wijnbouwers van de berghellingen van Judea, komende in den tempel van Jeruzalem, worden melkboeren uit de omstreken van Amsterdam. En waarom ook niet? Over de heele aarde wonen menschen van een natuur; het denken en voelen is wel overal ten naastebij hetzelfde. Vooral onder de volksklasse, die hier is voorgesteld, onder de eenvoudigen van geest, die opgroeien te midden van de natuur.

Hiermee kunnen we afscheid nemen van de blauwgekielde tempelgangers, om nog even eenen blik te slaan op het tweetal, dat op den voorgrond in de schaduw zit.

De eerste laat het tooneeltje, daar voor hem, niet onopgemerkt passeeren. Hij steekt het hoofd onderzoekend vooruit. Zooals het handje en de arm op de leuning van den stoel liggen, kan men zich denken, dat hij bijna van zins is, op te rijzen en nader te treden. Nummer twee wisselt met hem een blik van verstandhouding. Hij krijgt argwaan, dat de zaak niet in orde is. Schriftgeleerden, zooals zij misschien zijn, nemen het met godsdienstaangelegenheden zeer nauw. Ze dulden geene uitdrukkingen in strijd met de Joodsche wet.

Of zij in de woorden van Simeon iets hooren, wat hun verdacht voorkomt, willen we niet nagaan. Maar ons treft hunne tegenwoordigheid op deze plaats. Reeds bij dit voorval uit het leven van Jezus zijn ze dwarskijkers, in letterlijken en in figuurlijken zin. Rembrandt geeft ze voorshands nog een plaatsje in de schaduw, terwijl hij de aanstaande volgelingen van den Nazarener in het volle licht zet; maar ze zijn er toch, en ze brengen ons te binnen, hoeveel leed ze later zullen uitstorten over het hoofd van het Kindeke, dat nu nog zoo onnoozel in Simeons armen ligt.

Ten slotte een enkel woord over de geschiedenis, die dit schilderijtje heeft doorgemaakt.

Voor wien en voor hoeveel Rembrandt het maakte, weten we niet. Het duikt in 1733 uit het onbekende op. Bij eene verkooping ten huize van een Haagsch burger werd het voor f830 verkocht; men weet dit uit een rekeningenboek. Een mooie prijs voor dien tijd!--Later werd het aangekocht voor de verzameling van Stadhouder Willem V. De groote gebeurtenis voor het stuk moest echter eerst komen tusschen 1810 en 1813. Toen Nederland als aanslibsel van Fransche rivieren bij het Keizerrijk was ingelijfd, vond Napoleon, dat alle kunstwerken, die aan den Staat behoorden, naar de hoofdstad des rijks moesten verhuizen, naar Parijs. De "Simeon" was door Prins Willem V bij zijn vertrek naar Engeland in 1795 natuurlijk in den steek gelaten, evenals de verdere roerende en onroerende have; de staat had er zich over ontfermd, en nu ontfermde Napoleon er zich weer over.

Het werd met tal van andere schilderstukken ingepakt, op eenen wagen geladen en verzonden. De bedoeling was, om het Louvre er mee te verrijken. Wagenvrachten en wagenvrachten van kunstwerken ondergingen ook in de andere Fransche wingewesten hetzelfde lot. Men was er in

Parijs verlegen mee. De opeenhooping was zoo groot, dat een paar jaren later het werk der schifting en der tentoonstelling nog niet afgelopen was. Napoleon kwam ten val, voordat alles een plaats had gekregen.

Toen hij in 1815 voorgoed van het wereldtooneel verdween, was het Louvre meer pakhuis dan museum. Spoedig daagden van de onderscheiden herstelde regeeringen afgevaardigden op, om uit den rommel op te eischen, wat door Napoleons ambtenaren naar Parijs was vervoerd. Ook van de regeering der Nederlanden. "Simeon" maakte de terugreis naar Den Haag, en kreeg daar in het Mauritshuis het plaatsje, dat hij nu nog inneemt. Moge hij er blijven tot in lengte van dagen, om nog vele bezoekers het hart te verheugen.

* * * * *

EENE ONDERGAANDE ZON.

Het licht is voor Rembrandt gedurende al zijne levensjaren een geliefdskoosd onderwerp van studie geweest. Wat is er ook schooner! Wie kan onverschillig zijns weegs gaan, wanneer hij des ochtends buiten is bij het opkomen van de zon? Wie sluit dan het oog voor de lichtspelingen langs lucht en wolken?

Voelt ook niet ieder zich door zonneschijn meer aangetrokken tot de vrije natuur, dan door bewolkte, vreugdelooze luchten!

En dan des avonds bij het ondergaan der zon! Welk een kleurenspeel wordt ons iederen dag opnieuw bereid! Nimmer vervalt de natuur in herhaling. Altijd weer is ze verrassend en nieuw in haar getoover met lichtverven en kleurvloeiingen.

Oud en jong, arm en rijk, ongeschoold en welonderwezen, alles heeft er oog voor. Geen mensch, of wel eens in zijn leven heeft hij eenen zonsondergang genoten, wel eens heeft hij bij dit natuurverschijnsel aandachtig stil gestaan. Daar zonk de vuurbol ter kimme. Het licht, dat den ganschen dag slechts licht was geweest, werd nu kleur. De huizegevels in baksteen blonken eens zoo rood als anders. De witte raamkozijnen bleven wit, maar waren toch, zonderling wonder, te gelijk ook rood. De hagelwitte gordijnen eveneens, ofschoon het wit toch vlekkeloos rein bleef. De grijze, stoffige straat--wie zou ooit op de kleur van eenen straatvloer letten!--beheld hare grauwe steenkleuren, en trok niettemin het oog door een purperen schijn. Daar waren de schoone, groene boomen! Schenen niet ook zij van hetzelfde purper doortrokken, terwijl groen toch groen bleef. De stammen stonden te blozen als frissche wangen: maar grijs en bruin was onveranderlijk de kurkschors.

Met geene woorden kon men noemen, wat elk ding voor verven kreeg. Zoodra men het beproefde, gaf men slechts eene opsomming van de kleuren, die er waren bij heldere dagverlichting. Een raadsel was het, dat de zon bij het scheiden nog opgaf. Een moeilijk raadsel!

Van de ondergaande zon tot den levensavond van onzen schilder is eene schrede minder groot, dan men wellicht zou denken.

Daar hangt in het Rijksmuseum te Amsterdam een werk, de Staalmeesters heet het, dat hij voltooid in 1661, en dat het laatste groote stuk is, waaraan hij zijne zorg wijdde. We schromen, als we het naderen, om de gedachte uit te spreken, doch ze laat zich niet terugdringen: dit kunstgewrocht is het afscheidslucht, dat eene ondergaande zon nog gaf. Eene ontzaglijke ziel spreekt hier haar laatste woord. En ook dit laatste woord is een raadsel, is hetzelfde raadsel, wat de avondzon weet voor te leggen. Ook hier heeft elk ding zijn eigen kleur, zijn eigen verf, zijn eigen kleurvermengingen; maar tegelijk straalt ook hier elk ding eenen rossigen gloed uit, eene tint, die nergens aan te wijzen, en toch overal te vinden is; die op geen voorwerp ontbreekt, en toch op alles de natuurlijke kleuren handhaaft. We zien het roode licht niet, we ondergaan het. Overal kunnen we aanwijzen zuiver bruin, zuiver wit, zuiver zwart, en overal toch voelen we het uitstralende rood, dat nergens is, dan alleen in het kleed, dat over de schuine tafel gespreid ligt.

Het grijpt ons aan, als we bedenken, dat de zon, na al haar schoone licht, eindelijk tot het avondrood komt, en dan niets schooners meer geven kan. Dan moet ze ondergaan. Ze heeft het schoonste bereikt. En Rembrandt is het eveneens gegaan!

Zijn gansche leven is geweest: grooter en grooter worden. We zagen het bij de twee Opwekkingen, we zagen het bij de Anatomische les en het Korporaalschap, we ontdekken het nogmaals bij de Staalmeesters, twintig jaren later gemaakt, in den levensavond van den kunstenaar.

Hij begint groot in 1632. Steeds wast hij, en meenen wij, dat het hoogste bereikt is; maar steeds overtreft hij weer, wat hij te voren maakte. Elk stuk vinden we onovertroffen, tot hij zelf een nieuw meesterwerk scheidt, en ons de oogen opent voor de tekortkomingen van het voorgaande. En wat hij op het eind van zijn leven te zien geeft, is niet alleen weer beter, dan wat vooraf ging; het lijdt aan geene gebreken meer, het bereikt alles, wat bereikt wou worden. Wat de schilder wilde, gelukte; en er is niets groots, dat hij vergeten heeft te willen.

* * * * *

VERGELIJKINGEN.

Omdat we ons met een zwart prentje moeten vergenoegen, zullen we bij de beschouwing de kleurhoedanigheden laten rusten, dat wil dus zeggen, het wonderlijkste wat er aan de Staalmeesters is op te merken. Toch is vooral aan het tafelkleed wel iets te zien van de kleurenpracht. Daarin zit, zelfs in onzen zwarten afdruk, nog eene mengeling van al den vervenrijkdom, dien we ons in een weelderig weefsel kunnen denken, en van al de tintelingen, die het licht daarop kan doen ontstaan. Groote vlakken van zachte belichtingen en zachte verdonkeringen wisselen met elkaar af. Daardoor heen zien we breede, horizontale kleubanden gaan, en door deze weer lichtricheltjes van onder naar boven, of reeksen lichtnoppen van rechts naar links. Het gedeelte, dat links om de tafel heen hoekt, geeft op andere wijze, zonder mengeling, de kleurfiguren te zien, die de wever door zoo'n kleed weet heen te werken.

Vergelijk hiermee nu de lap stof, die op de plaat "Evertsen in de Staten

van Zeeland" over de tafel ligt. Droog en dor geeft hier de grijze kleur aan wat schaduw is. Rembrandts kleed gloeit van warmte, van innerlijke kleurenpracht, van Oosterschen tapijtenrijkdom; het andere is koud en mat, arm van weefsel en arm van kleur.

[Illustration: De Staalmeesters.]

Voor het overige moeten we van kleurbeschouwing afzien, en ons voornemen, om in het Rijksmuseum de schade in te halen.

Wat er van de Staalmeesters in een zwarten afdruk overblijft, is echter niet zoo gering, of het zal ons duidelijk worden, dat we hier te doen hebben met een onsterfelijk gedenkteeken. Het spreekt nog meer van Rembrandts grootheid dan wat voorafgegaan is, meer dan het Korporaalschap of eenig ander kunstwerk.

[Illustration: Evertsen en de Staten van Zeeland.]

We beginnen niet, met naar zeldzame eigenschappen te zoeken. Juist in de afwezigheid hiervan schuilt eene verdienste. Stel maar naast elkaar het "Gezelschap op het Muiderslot" en de "Staalmeesters". Beide vertoonen een groepje burgermensen uit de 17^{de} eeuw, uit 1619 en uit 1661. Het verschil in kleeding en kapsel duidt wel een verschillend tijdperk aan. Wat uit 1619 dagteekent, staat in dit opzicht dichter bij de Anatomische les, terwijl de figuren uit 1661 ons bekend voorkomen, wegens de overeenkomst met Jan de Wit, het portret op Levensverzekerings-en Spoorboekjes.

Beide gezelschappen bevinden zich binnenshuis, dus in eene omgeving, die we een interieur zullen noemen. Bij dit interieur bepalen we het eerst onze aandacht. Op het Muiderslot valt het daglicht binnen door een venster, dat we ter linker zijde kunnen zien. Het vergunt ons, om buitenlicht naast kamer-of binnenlicht te stellen, want bij het venster is een stukje witte muur. Tusschen dit wit en het wit van de vensteropening bevinden zich een viertal schaduwstrooken, die we met een potlood of een reepje papier kunnen bedekken. Dan merken we op, dat beide witte strooken gelijk zijn, misschien wint de muur het van het buitenlicht nog in helderheid. Wie nu in het eerste het beste vertrek even eene vergelijking maakt tusschen het een en het ander, zal opmerken, dat de verhouding juist andersom moet zijn. Al is een binnenmuur in het licht gezet, hij moet toch voor het zonlicht, dat de buitenwereld beschijnt, onderdoen in helderheid. Een geschilderd interieur mag hiervan niet afwijken, of het is geen interieur meer.

Op den vloer spreekt de fout nog sterker. Ver in de kamer, tot onder den stoel van den ouden heer, die met zijnen rug naar de tafel zit, is het licht krachtiger dan buiten de openstaande deur. Hem voorbij merken we hetzelfde op aan enkele voorwerpen: aan het tafellaken, het doekje, dat de dienstbode op den rug hangt, het zijmuurtje links van den schoorsteen, zelfs aan eene versiering tegen den schoorsteen.

Ondanks deze gebreken zeggen we toch, dat de plaat een interieur voorstelt, omdat we een venster, een deur, een binnenmuur en

kamermeubelen zien; die doen ons besluiten: het moet een binnenhuis wezen. Maar eerlijk gezegd: het is er geen. Hoe het moest zijn om er een te wezen, leert ons het stuk van Rembrandt. Alles is hier in eene matte, grijze tint gezet, die overal doet gevoelen, dat we ons binnenshuis bevinden. Wanneer eene vensteropening werd aangebracht, zou

daardoor het daglicht kunnen vallen in eene helderheid, die sterk afstak bij de verlichting van de muurgedeelten op den achtergrond.

Dit muurtje met het schoorsteentje vinden we bijna in dezelfde gedaante op het Muiderslot terug. We kunnen in het voorbijgaan deze twee onderdeelen naast elkaar stellen. Beide bestaan uit houtbetimmering en gepleisterd metselwerk. Op het Muiderslot is het eerste erg donker, het laatste, zooals we reeds opmerkten, veel te licht van kleur. Wie door de oogharen naar de betimmering kijkt, kan den gepleisterden muur best voor een stuk lucht houden, dat heel in de verte achter het beschot oprijst. Er is geen samenhang tusschen de twee. De teekenaar was bang, dat we geen steen van hout zouden onderscheiden en maakte de verschillen veel te duidelijk. De achterwand valt uit elkaar. Ook schijnt hij zich heel ver achter het schilderijtje boven de kast te bevinden.

[Illustration: Muiderkring.]

Achter de heeren Staalmeesters zien we hout en steen in bijna dezelfde tint. Het verschil is gering. Toch ontgaat ons het stoffelijk onderscheid niet; er zijn kleinigheden, die daarvoor zorg dragen. Let maar eens op de kantlijn, waar de voor-en zijkant van den schoorsteenmuur elkaar ontmoeten; op het Muiderslot is die lijn langs een liniaal getrokken; het is een pracht van een rechte lijn. Bij Rembrandt helt ze ten eersten een weinig naar rechts; en dat is verklaarbaar. Zoo'n oud stuk gemetselde schoorsteen rijst gewoonlijk niet loodrecht omhoog. Ten tweeden is ze heel fijn met korrels afgebrokkeld; ook dit is voor een gepleisterden muur heel juist, en meer waarschijnlijk dan de ongeschonden liniaallijn op den Muiderslotschen schoorsteen. Ten derden is het niet een _zwart_-getrokken lijn, maar juist het tegenovergestelde, een lichtkantje. Ook dit beantwoordt aan de werkelijkheid. Alleen dit kantlijntje zou reeds duidelijk genoeg zeggen, dat het bovenste deel van den achterwand gepleisterde steen is.

Door acht te geven op dat, wat in het Muiderslot ontbreekt, worden we gewaar, wat eene goede eigenschap is van de "Staalmeesters". Het is een interieur. We zeggen niet: "het _moet_ er wel een wezen"; het _is_ er een.

Het interieur is echter maar achtergrond en bijzaak; de figuren zijn hoofdzaak. We tellen er zes, den bediende meegerekend. Na hetgeen we opmerkten bij de vergelijking van Anatomische les en Korporaalschap, zal het al dadelijk de aandacht trekken, dat Rembrandt afgezien heeft van middelen om te groepeeren, zooals hij in 1642 nog noodig vond. Voegde hij de leden van het Korporaalschap nog zoo samen, dat de schilderij er uitzag, alsof ze eene beroemde gebeurtenis voorstelde, de Staalmeesters kruipen maar heel gewoon bij elkaar, zooals ze dagelijks in hun beroep bij elkaar zitten. Het stuk stelt niets voor. Het is een portretstuk, zonder meer. Een kunstgreep, zooals het cadaver op de Les, anno 1632, trok den schilder na dertig jaren niet meer aan; zelfs het kunstmatig bijeenvoegen niet meer, gelijk het stuk uit 1642 te zien geeft. Van al het gekunstelde, komedie-achtige, dat zijne vroegere werken kenmerkte, en dat men toen schoon vond en thans nog schoon vindt, omdat het zoo volmaakt van kunst is, van dat alles is hij terug gekomen. Op zijn leeftijd is de arbeid geen spel met wondertooneelen. Hij zet heel gewoon, zonder ophef, de figuren naast elkaar op eene rij. Behoudens kleine afwijkingen, die zijn smaak hem ingaf: nommer twee van links af moest even oprijzen, om de eentonigheid van eene vijfkoppige rechte lijn te breken; de bediende mocht wel post vatten tusschen twee der heeren midden op het doek, maar hij kreeg zijne plaats toch iets dicht bij

den een dan bij den ander, en deed met zijn gezicht dus geen regelmatig driehoek ontstaan. Staalmeester nummer twee, van rechts af, werd met half afgewend bovenlijf neergezet, om niet twee gelijkvormige schouders, hoeden en witte kragen naast elkaar midden op het doek te krijgen.

Dit zijn kleine schikkingen, die bijna toevalligheden lijken; als vijf menschen ordeliik om eene tafel geschaard zitten, zal men juist dergelijke afwijkingen opmerken. Ze houden het midden tusschen stijfheid en gezochtheid.

Hoe eerlijk en eenvoudig de schilder er naar streefde, om niets anders te maken, dan portretten, blijkt ook uit het spel der handen. Op de "les" zoowel als op het schutterstuk is dit een ding van belang. Het spreekgebaar van Dr. Tulp, de wijze hoe hij zijne mededeelingen over de spierbeweging toelicht, trekt sterk de aandacht. De handen zijn vrij in de ruimte gezet, tegen een donkeren achtergrond, en ze hebben voor het geheele stuk eene groote beteekenis, gelijk we boven reeds zagen. Ook die van Frans Banning Kok zijn in 't oog loopend op den voorgrond gebracht. Rembrandt schepte er behagen in, om te laten zien, wat hij met handen kon. Maar in 1661 zal hij gemeend hebben, dat het zien van een portret een te ernstig werk is, om daarbij afgeleid te worden door bijzaken. Toch zou het wegmoffelen van de handen ook eene fout geweest zijn. Immers, als we een groepje menschen, dat rond eene tafel zit, opnemen, zonder dat zij het bemerken, dan zien we wel in het eerste oogenblik de gezichten, maar het kan toch zijn, dat we in de tweede plaats ook toevallig naar de handen zien. Daarom gaf hij ze wel aan zijne figuren, maar zoo, dat we ze slechts terloops en eerst na de gezichten ontwaren; hetzij dan versmald gezien, als bij nummer een, hetzij in de schaduw gezet, als bij nummer twee, hetzij in de onmiddellijke nabijheid van den tafelrand en het boek, zoodat ze hiermee als het ware een geheel uitmaken, en niet als afgezonderde lichtplekken tegen den achtergrond vrij in de ruimte staan. Echter wist hij ook met terzijde geschoven handen nog gedachten uit te drukken: let maar eens op, hoe juist de rechter van den middelsten sinjeur ons zegt: "maar het staat hier toch!" Het kloppen met den rug van de vingers op de bladen van het boek kan niet anders beteekenen. De houding van het hoofd en de gelaatsuitdrukking bevestigen het.

Eene sterk sprekende eigenschap van Rembrandt op dezen leeftijd is dus, dat hij zich beperkt. In jonger jaren groeide zijne kunstdrift als een welig gewas met ver-uitschietende, bloemdragende loten. Nu snoeit hij; alles wat weg kan, gaat weg; de verzonnen tooneelen zijn het spel der handen gevolgd. Slaan we nogmaals een blik op de "Les" naast de "Staalmeesters", dan valt ons ook in de gezichten iets op. Op het eene trekken de blanke, hooge en breede voorhoofden, de in verlichte vleeschkleur geschilderde wangen, en op het andere de oogen, de neuzen en de monden de aandacht. Is het niet, alsof de geneesheeren uit 1632 allemaal toevallig kleiner van oogenbouw waren, fijner van neus en mond, maar hooger van voorhoofd en opzichtiger van wang, dan de staalwaardijns uit 1661? Dezen schijnen groffer van maaksel te zijn geweest dan genen. De zaak is, dat de schilder in zijn eerste jaren veel aandacht schonk aan de vleeschkleuren, de vleeschpartijen, zooals men dat noemt. Hoe ouder hij werd, hoe meer hij er echter naar streefde, niets dan het leven en de ziel uit te drukken. Deze las hij meer in oogen, mond en neus dan in de schilderachtige licht-en kleurverschijnselen van het gezichtsvleesch of in den bouw van het gelaat. Onwillekeurig bracht hij ze tot meerdere uitdrukking, met het gevolg, dat wij ze eerder opmerken. Treffend is het in dit opzicht, dat hij voor de gelijkenis van de

geneesheerlijke koppen alle voorhoofden noodig achtte, en ze ieder met zijne eigenaardigheden schilderde, terwijl hij ze bij de staalmeesters, op eene enkele uitzondering na, onder de hoeden wegstopte, als niet terzake dienende. Met de baardjes en kneveltjes kon hij dit moeilijk doen; maar toch worden ook deze minder op den voorgrond gebracht dan in 1631.

Van knevels en baarden gesproken, het prentje "Evertsen voor de Staten van Zeeland", eene historieplaat van een negentiendeuwschen teekenaar, geeft figuren uit hetzelfde tijdvak als Rembrandts Staalmeesters. Ze zijn alle voorzien van snorren en puntbaarden, vervaardigd naar een zelfde model, in dezelfde punt gedraaid, van dezelfde dikte, in denzelfden gebogen vorm. Het lijken gehuurde tooneelsikjes en tooneelknevels, die de heeren voor gedaan hebben, om er kranig uit te zien. Naast zulke zaken erkennen we eerst recht, hoe bij Rembrandt elk ding tot juistheid komt. Wat geven zijn kort afgeknipte smalle haarlijntjes op de verschillende bovenlippen een heel ander denkbeeld van de mode anno 1660. Zoo moet het er uitgezien hebben; de valsche spullen van de heeren Staten zijn eene bespotting.

In den loop der jaren heeft alzoo Rembrandt ook het groote snoeimes gezet in zijne neigingen bij het schilderen van koppen. Hij beperkte zich hoe langer hoe meer tot datgene, wat het wezenlijke is, wat het leven weergeeft. Dat, wat hij vroeger mooi vond, en wat hem daarom aantrok, liet hij weg, als het voor het eigenlijke doel niet diende. In 1632 stonden al de koppen, ofschoon kunstig bijeengeschilderd, als afzonderlijke portretten tegen een donkeren grond; in 1661 steken ze zoo blank en rond niet af, maar worden in het interieur opgenomen. Dat de Staalmeesters een portret is, wordt in het geheel niet verbloed--immers, het heeft niet den schijn van eene gebeurtenis. De Les doet wel, alsof ze een voorval is, en toch denken we dadelijk: die heeren zijn uitgeportretteerd.

* * * * *

WAT PORTRETTEEN BIJEENVOEGT.

De Staalmeesters staan of zitten voor ons, alsof we hen in het werkelijke leven onverwachts overvielen. De schilder heeft hen zoo weten te treffen, dat we niet zeggen: kijk, die zijn er voor gaan zitten om er goed op te komen. En toch zijn ze dat juist wel. Zelfs vestigen vijf van de zes hun blik op den kunstenaar. Maar zooals ze naar hem--en omdat wij in zijne plaats nu staan-naar ons kijken, wekt het de gedachte: ze zien naar iemand, die binnenkomt. En dit is iets anders dan: ze zien naar den man, die hen uitteekent. Het verschil is fijn gevoeld. Door Rembrandt is deze indruk vastgehouden: alle heeren keken op, toen ik binnenkwam, en schenen te vragen: wie is _dat_ nu? Hij bearbeidde hen, niet zooals hij ze voor zich zag zitten, wanneer ze een voor een in zijne werkplaats kwamen om te poseeren; maar met datgene op de gezichten, wat hij eventjes had waargenomen, toen hij voor 't eerst binnenkwam. Hij schilderde hen met in achtneming van eene lichte verwondering, van eenen vragenden trek op het gelaat. Dit was eene natuurlijke, ongemaakte uiting, doordat alle tegelijk iets vreemds hoorden en het hoofd naar den kant draaiden, vanwaar het geluid kwam. Eene uiting van leven, die door de personen niet eerst overdacht is; zonder overleg kwam dit zoo op

hunne gezichten; ze hadden zelfs den tijd niet, om een slimmer of een opgewekter gezicht te zetten, dan hun van nature eigen was. Nommer een van rechts af is bijvoorbeeld niet een van de snuggersten geweest. Rembrandt doorzag dit met den eersten oogopslag: in de hoog opgetrokken wenkbrauwen, in de dikke oogleden, de slaperige oogjes, de vooruitstekende bovenlip voelde hij het. Daarnaast zit een, die van de natuur geen welgemaakt gezicht heeft meegekregen: het is wat te lang en te smal, de lippen zijn te dik. Maar hij behoort tot de lieden, die ondanks hun uiterlijk, een ieder aantrekken door iets prettigs en iets vriendelijks in de oogen en om den mond. De middelste van de vijf had juist het woord, en liet zich in zijn betoog door Rembrandt's binnenkomen niet storen. De volgende rees overeind, misschien om ter meerdere klaarheid er een ander boek bij te halen; aan den draai van zijn hoofd zien we, dat zijn opstaan met de komst van den schilder niet in verband staat; hij stond al, en heeft, ondanks den blik op den binnenkomende, andere dingen in het hoofd. Dit vooral is duidelijk aan hem te zien.

Om kort te gaan: de gelaatsuitdrukkingen zijn overvallen; niet bij een, maar bij allemaal. De verrassing is de levenstinteling die allen eigen is. Neem er een figuur uit, aan die verrassing is merkbaar, dat hij bij de anderen op dit portretstuk thuis behoort. Bij geen van de zes stijgt de uiting tot verbazing, bij geen heeft ze den schijn van onverschilligheid. Ze is bij allen even sterk; we voelen zoo heelemaal, dat allen onder denzelfden indruk even opzien; dat ze als een groep, die bijeenzat, door Rembrandt zijn opgemerkt. Wat hen vereenigt, is geen vertooninkje van eene les of van eenen optocht, maar eenzelfde gemoedstoestand; ze doorleven eene zelfde, gelijke gewaarwording. En dat maakt hen een. Niet eene vreeselijke ontsteltenis, eene groote angst, eene woeste drift; die zouden te veel ophef hebben gemaakt. Het blijft bij eene nauwelijks merkbare aandoening. Iets als een zacht rimpeltje, dat bij windzucht even over al de watervlakjes van een plasje loopt. Zoo ondergaan ook de bloemen in de wei alle gelijkelijk het voorbijgaan van een avondwindje.

De schilder zelf is het middelpunt van aller opmerkzaamheid. We kunnen ons hunne verrassing best voorstellen, toen hij binnenkwam. Zijn roem was reeds lang gevestigd; ze vonden het streelend, dat de groote Rembrandt in hun midden verscheen. Bij voorbaat zijn ze in opgewekte stemming over hun afbeeldsel, dat natuurlijk wel slagen zal, en dat misschien een beroemd stuk kan worden. Deze gewoon menschelijke gedachttetjes spreken uit hunne trekken. De schilder heeft dat allemaal door en door echt in hen voelen leven. Hij maakte geene figuren van hen, hij bracht ze zelf op het doek; het was geen namaak, geen afbeelden; het was de aandoening, het denken, het verrast worden, het zich prettig gevoelen zelf, wat hij gaf.

Daar dit bij twee menschen nooit precies hetzelfde is, al lijken ze uiterlijk nog zooveel op elkaar, wordt de verscheidenheid van gezichten ook grooter, naarmate dat innerlijke sterker spreekt. We zien het hier. Er is uiterlijk zeer veel gelijkenis tusschen sommigen, en in kleeding tusschen alle. Maar ieder denkt er zijn eigen van, als Rembrandt binnenkomt; en dat zet hen allen ver uiteen, als zeer onderscheiden en heelemaal verschillende menschen. Wij krijgen den indruk, dat dit geene figuren, geene afbeeldsels zijn, maar wezens, die bestaan. We worden door al de oogen, door al de verschillende manieren van oogopslag zoo aangetrokken, dat we op het gelijke in kapsel, hoed, kraag, kleeding en houding nauwelijks letten. In den oogopslag zit hier een belangrijk deel van de portretten. Daarin voelen we, dat de heeren zoo even nog met

neergeslagen oogleden naar de tafel, naar het boek of naar elkaar zaten te kijken; door het binnenkomen worden de blikken opgeslagen; is het niet, alsof we deze beweging er in voelen? En geeft de schilder niet bij ieder afzonderlijk iets aparts in die beweging? Bij alle verschilt de teekening van het opgeslagen ooglid, en bij ieder is het optrekken van de wenkbrauwen weer anders dan bij de overigen.

Als we al de monden langs zien, merken we ook hierin de verscheidenheid. Wat is die bij den bediende dun van lippen en heel anders dan bij den sinjeur, achter wiens rug hij staat. En zie daarbij nu weer eens nummer een van rechts af, hoe die de onderlip achteruittrekt en de bovenlip iets vooruitsteekt.

Deze deelen van het gelaat dragen wezenlijk veel meer de uiting van karakter en leven, dan de vleeschpartijen, die Rembrandt in vroeger jaren op den voorgrond bracht. Hij is dus sedert het Korporaalschap, ofschoon dit een meesterstuk was, steeds hooger gestegen. Alles wat naar komediespel geleek, liet hij varen; wat het zieleleven van zijne figuren sterker kon uitdrukken, greep hij als hoofdzaak aan.

Naar het uitwendige werd hij eenvoudiger, naar het innerlijke forscher en grooter. Bedenken we nog bovendien, welke wondere lichtspeling en kleurverlichting het oorspronkelijke stuk der Staalmeesters den beschouwer te zien geeft, dan kunnen we gerust zeggen, dat Rembrandt aan het eind van zijn leven een onovertroffen schilder was. Hij had groote voorgangers gehad; en onder deze voorgangers was hij zelf in jonger jaren een groot kunstenaar geweest. Doch hij eindigde zijne loopbaan als een, die hooger staat dan allen, ook hooger dan hij zelf eertijds stond.

In den jare 1669 overleed hij. Op welken dag weet men niet. Den 8^{sten} October werd hij ter aarde besteld. Voor f 15 werd hem een graf gegraven in de Westerkerk te Amsterdam. Het bespelen van het carillon was in dien prijs begrepen. Wie het graven van een graf met f15 kon betalen, behoorde tot den gegoeden stand. Dit stelt ons gerust omtrent de geldelijke omstandigheden, waarin hij in de laatste jaren verkeerd had; we behoeven niet te gelooven, wat meermalen beweerd wordt, dat hij arm gestorven is. En zijn leven is rijk geweest, rijk aan genot. Hij heeft vele menschen en vele dingen gekend en begrepen. Kennen en begrijpen is genot.

Als wij ernstig trachten zijne werken te kennen en te begrijpen, zullen we deel hebben in de erfenis die hij naliet: genot van te zien en te begrijpen. De erfenis is groot genoeg voor een geheel volk: wie zich de moeite geeft om te willen, kan mede-erfgenaam worden.

End of the Project Gutenberg EBook of Meesterstukken van Rembrandt Harmensz. Van Rijn, by G. Kielder

*** END OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK MEESTERSTUKKEN VAN REMBRANDT ***

***** This file should be named 11286.txt or 11286.zip *****

This and all associated files of various formats will be found in:

<http://www.gutenberg.net/1/1/2/8/11286/>

Produced by Joris Van Dael and PG Distributed Proofreaders

Updated editions will replace the previous one--the old editions will be renamed.

Creating the works from public domain print editions means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg-tm electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG-tm concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for the eBooks, unless you receive specific permission. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the rules is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. They may be modified and printed and given away--you may do practically ANYTHING with public domain eBooks. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

*** START: FULL LICENSE ***

THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE
PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg-tm mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase "Project Gutenberg"), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg-tm License (available with this file or online at <http://gutenberg.net/license>).

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg-tm electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg-tm electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg-tm electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg-tm electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. "Project Gutenberg" is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg-tm electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg-tm electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg-tm electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation ("the Foundation" or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg-tm electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is in the public domain in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg-tm mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg-tm works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg-tm name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg-tm License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg-tm work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country outside the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg-tm License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg-tm work (any work on which the phrase "Project Gutenberg" appears, or with which the phrase "Project Gutenberg" is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.net

1.E.2. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is derived from the public domain (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase "Project Gutenberg" associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg-tm trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg-tm License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg-tm License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg-tm.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg-tm License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg-tm work in a format other than "Plain Vanilla ASCII" or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg-tm web site (www.gutenberg.net), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original "Plain Vanilla ASCII" or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg-tm License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg-tm works unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg-tm electronic works provided that

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg-tm works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, "Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation."
- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg-tm License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg-tm works.
- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the electronic work is discovered and reported to you within 90 days of receipt of the work.
- You comply with all other terms of this agreement for free distribution of Project Gutenberg-tm works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg-tm electronic work or group of works on different terms than are set forth in this agreement, you must obtain permission in writing from both the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and Michael Hart, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark. Contact the Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread public domain works in creating the Project Gutenberg-tm collection. Despite these efforts, Project Gutenberg-tm electronic works, and the medium on which they may be stored, may contain "Defects," such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the "Right of Replacement or Refund" described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg-tm electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH F3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS' WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg-tm electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg-tm electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg-tm work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg-tm work, and (c) any Defect you cause.

Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg-tm

Project Gutenberg-tm is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need, is critical to reaching Project Gutenberg-tm's goals and ensuring that the Project Gutenberg-tm collection will remain freely available for generations to come. In 2001, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent future for Project Gutenberg-tm and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation web page at <http://www.pgla.org>.

Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Its 501(c)(3) letter is posted at <http://pgla.org/fundraising>. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's principal office is located at 4557 Melan Dr. S. Fairbanks, AK, 99712., but its volunteers and employees are scattered throughout numerous locations. Its business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887, email business@pgla.org. Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's web site and official page at <http://pgla.org>

For additional contact information:
Dr. Gregory B. Newby
Chief Executive and Director
gbnewby@pgla.org

Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg-tm depends upon and cannot survive without wide spread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit <http://pglaf.org>

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg Web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including including checks, online payments and credit card donations. To donate, please visit: <http://pglaf.org/donate>

Section 5. General Information About Project Gutenberg-tm electronic works.

Professor Michael S. Hart is the originator of the Project Gutenberg-tm concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For thirty years, he produced and distributed Project Gutenberg-tm eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg-tm eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as Public Domain in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Each eBook is in a subdirectory of the same number as the eBook's eBook number, often in several formats including plain vanilla ASCII, compressed (zipped), HTML and others.

Corrected EDITIONS of our eBooks replace the old file and take over the old filename and etext number. The replaced older file is renamed. VERSIONS based on separate sources are treated as new eBooks receiving new filenames and etext numbers.

Most people start at our Web site which has the main PG search facility:

<http://www.gutenberg.net>

This Web site includes information about Project Gutenberg-tm, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.

EBooks posted prior to November 2003, with eBook numbers BELOW #10000, are filed in directories based on their release date. If you want to download any of these eBooks directly, rather than using the regular search system you may utilize the following addresses and just download by the etext year.

<http://www.gutenberg.net/etext06>

(Or /etext 05, 04, 03, 02, 01, 00, 99, 98, 97, 96, 95, 94, 93, 92, 91 or 90)

EBooks posted since November 2003, with etext numbers OVER #10000, are filed in a different way. The year of a release date is no longer part of the directory path. The path is based on the etext number (which is identical to the filename). The path to the file is made up of single digits corresponding to all but the last digit in the filename. For example an eBook of filename 10234 would be found at:

<http://www.gutenberg.net/1/0/2/3/10234>

or filename 24689 would be found at:

<http://www.gutenberg.net/2/4/6/8/24689>

An alternative method of locating eBooks:

<http://www.gutenberg.net/GUTINDEX.ALL>

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)