

DE BETEEKENIS

VAN

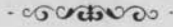
het Leelijke in de Grieksche Kunst.

REDE UITGESPROKEN IN TEYLER'S STICHTING.

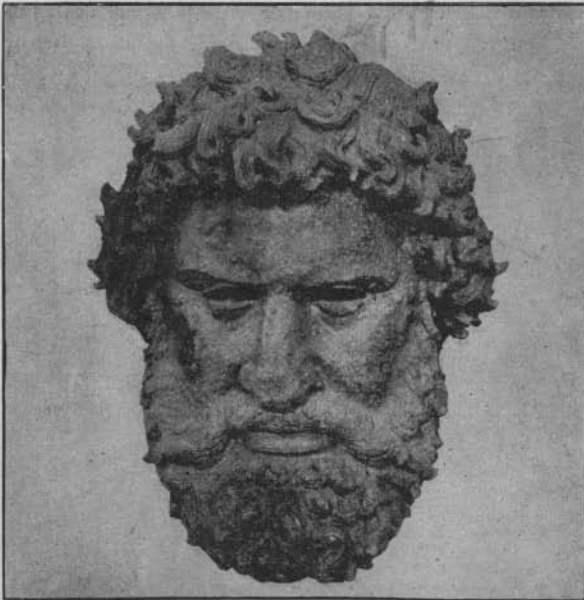
DOOR

Jhr. Dr. J. SIX,

Hoogleeraar aan de Rijks-Akademie voor Beeldende Kunsten.



Met 20 Afbeeldingen in den Tekst.



AMSTERDAM,
P. N. VAN KAMPEN & ZOON.
1893.

Bibliothèque Maison de l'Orient



141137

DE BETEKENIS

VAN

HET LEELIJKE IN DE GRIEKSCHE KUNST.

DE BETEEKENIS

VAN

het Leelijke in de Grieksche Kunst.

REDE UITGESPROKEN IN TEYLER'S STICHTING.

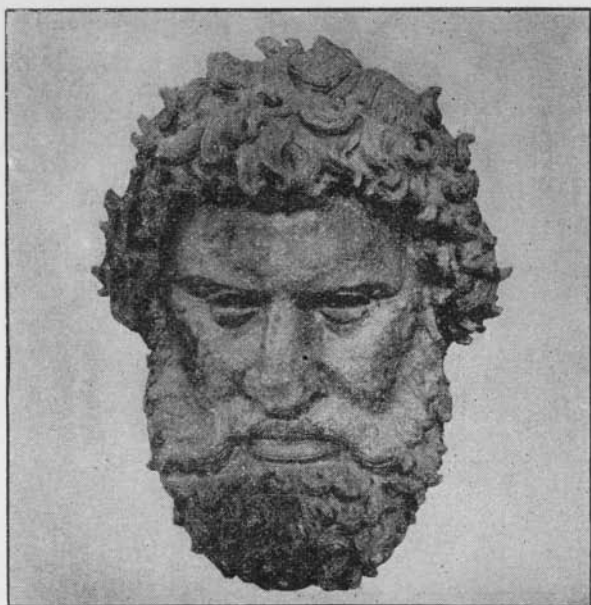
DOOR

Jhr. Dr. J. SIX,

Hoogleeraar aan de Rijks-Akademie voor Beeldende Kunsten.



Met 20 Afbeeldingen in den Tekst.



AMSTERDAM,
P. N. VAN KAMPEN & ZOON.
1893.

Voor eenigen tijd heeft iemand zich vermaakt met de poging een photographie te verkrijgen van het gemiddelde uiterlijk van een amerikaansch student. Hij maakte daartoe een groot getal zeer zwakke negativen naar amerikaansche studenten, alle op dezelfde plaats van dezelfde plaat. De uitkomst was veel belangrijker dan het doel liet verwachten, want de afdruk vertoonde, natuurlijk in eenigszins vage trekken, als gemiddelde van al die verschillende gezichten wat men een idealen kop pleegt te noemen. Het eigenaardige van dien kop bestond daarin dat alle bijzonderheden verdwenen waren en alleen het algemeene was overgebleven.

Tot dezelfde overtuiging, namelijk dat het ideale werkelijk aan het type beantwoordt, is men voor het lichaam langs geheel anderen weg gekomen.

Uit een opzettelijk anatomisch-physiologisch onderzoek is gebleken dat de ideale vormen beantwoorden aan den natuurlijken toestand, zonder afwijkingen of gebreken.

In de natuur nadert dus een kop, een lichaam aan het ideale des te meer naarmate er minder afwijkingen van het gemiddelde in voorkomen en die koppen, die lichamen, die na aan het ideale staan noemen wij schoon, diegene waar bijzonderheden sterk van het algemeene afwijken, zijn leelijk in onze oogen. Blijkbaar heeft er in onze hersenen een soortgelijke werking plaats als op de photographische

plaat waarvan ik sprak; er heeft zich door oneindig veel verschillende indrukken een ideaal beeld gevormd en nieuwe indrukken die daaraan beantwoorden doen ons aangenaam, die er sterk van afwijken, onaangenaam aan.

In de natuur is het nauwelijks denkbaar dat er een kop bijvoorbeeld geheel zonder eigenaardigheden zou gevonden worden en, waar men weinig bijzonderheden opmerkt, spreken wij reeds vrij spoedig van koud en vervelend.

In de kunst doet zich dit laatste verschijnsel in veel sterker mate voor, omdat een kunstenaar in de mogelijkheid is willekeurig te kiezen uit de gegevens en, met weglating van nagenoeg alle bijzonderheden, het algemeene te geven.

De groote kunstenaars van alle tijden die het ideaal in beeld brachten, die het geschapen hebben zooals men zegt, maakten zich daaraan echter niet schuldig. Maar hun werken zijn zeldzaam tegenover die van hun navolgers en juist dezen hebben de juiste maat niet weten te houden. Daar zij geen rijkdom van bijzonderheden ondergeschikt wisten te maken aan de algemeene lijnen, hebben zij het bijzondere weggelaten en door uitsluitend het algemeene te behouden, werken geleverd die den kunstzinnigen beschouwer volmaakt koud laten. Het is waar dat zij daartegenover naarmate zij minder gaven, een ruimeren kring van bewonderaars vinden konden en gevonden hebben.

Indien nu werkelijk het gemeenschappelijke van alle indrukken die menschelijke gelaatstrekken op ons maken, voor ons gelijk staat met de idee die wij ons van een menschelijk gelaat vormen, dan ligt het voor de hand dat de gemeenschappelijke indruk van een bepaalde groep beantwoordt aan de idee van die groep. In de eerste plaats groepen verschillend door geslacht en leeftijd en dan groepen, die een zekere som van gemeenschappelijke eigenschappen bezitten.

Nu spreekt het van zelf, dat de fijne opmerker die denkt

en zich rekenschap geeft van de vormen die hij ziet, meer van die groepen leert vormen en dus over meer voorstellingen beschikt. Dat wil zeggen dat, daar hij ook van het afwijkende, het bijzondere, de algemeenheid heeft leeren zien, de indruk die de afbeelding daarvan op hem maakt, geheel het tegenovergestelde moet zijn van den indruk op den onontwikkelde.

Het is zelfs te verwachten, en het wordt door de ervaring bevestigd, dat bij hem evenveel of allicht meer belangstelling zal gevonden worden voor de uitdrukking in een kunstwerk van het bijzondere, dat wat men leelijk noemt, dan van het algemeene, wat mooi heet, omdat de gedachten van wie zich met kunst bezighoudt meer tot het eerste zijn gewend, omdat dit een nieuwer bezit voor hem is. Daarbij komt nog de omstandigheid dat waar het bijzondere de overhand heeft, ook in werken van die kunstenaars die niet tot de allergrootste kunnen gerekend worden, het gevaar van eentonigheid uit den aard der zaak veel geringer is.

Wat ik hier van het gelaat gezegd heb zou zich gemakkelijk kunnen laten uitbreiden tot de geheele natuur. De tegenstelling die wij ten huidigen dage voelen tusschen een mooi landschap en het landschap dat de schilder kiest voor zijn kunst, tusschen een mooie kleur en de kleuren die wij mooi vinden op het doek, is een gevolg van ontwikkeling. Die tegenstelling bestaat niet voor een ieder en heeft niet ten allen tijde bestaan.

Het zou mij te ver voeren van mijn onderwerp daar langer bij te blijven stilstaan, want ik wensch u bepaaldelijk bezig te houden met het nagaan van de beteekenis die aan het bijzondere, het leelijke in de grieksche kunst toekomt.

Die plaats is grooter dan men bij een oppervlakkige kennismaking zou meenen. De grieksche kunst heeft het

ongeluk klassiek te zijn, te moeten dienen als opvoedingsmiddel voor bijna een iegelijk die zich tot kunstenaar wil vormen niet alleen, maar die ook zelfs maar wat wil leeren teekenen. Tot dat doel wordt een keuze gedaan uit de werken der oudheid, niet met het oog op hun kunstwaarde maar met het oog op de bruikbaarheid en, daar noodzakelijk van het algemeene moet worden uitgegaan om tot het bijzondere te kunnen komen, is het natuurlijk, dat de ideale werken daaronder het sterkst vertegenwoordigd zijn. En meer dan dat. Voor den eersten beginner staan zelfs de ideale werken, die de volheid van hun vormen bewaard hebben, te hoog en kiest men vaak opzettelijk zulke, die of de antieke navolger vereenvoudigd heeft, of na de opgraving door de hand van den hersteller hun rijkdom hebben verloren.

Ook de zelfde reden die de algemeene idee binnen het bereik van een grooteren kring gebracht heeft dan het bijzondere, te weten dat men zich zooveel gemakkelijker een voorstelling vormt van ideale grieksche kunst, omdat er zooveel grooter overeenkomst bestaat tusschen de verschillende werken, draagt bij tot de grootere bekendheid daarmede.

Reeds bij de Italiaansche kunst neemt men het zelfde waar. De meesten zullen bij het uitspreken van dat woord aan Madonna's, allicht zelfs aan die van Rafaël denken. Zullen er daar velen tegenover staan wien de profeten van Donatello voor den geest rijzen? Toch is zijn Jeremia, dien de tijdgenooten *Zuccone*, Kallebas, noemden niet minder kenmerkend voor die kunst dan de Madonna del Granduca.

Maar al is de beteekenis van het leelijke in de Grieksche kunst grooter dan een oppervlakkig beschouwer zou meenen, het blijft waar dat er nauwelijks een kunst is waarin dit een meer bescheiden plaats inneemt, waar een opzette-

lijk onderzoek dus meer gewettigd en belangwekkender is.

Laat ik beginnen met te zeggen dat ik niet van decoratieve kunst wil spreken of mij op het gebied begeben van het volksgeloof, dat een grijnzend mom kiest om het booze af te weren, dat ik de Gorgo dus en wat dies meer zij nauwlijks vermelden zal.

Wat de oudste tijden betreft is een onderzoek bijna onmogelijk, niet omdat het aan voorwerpen ontbreekt, maar veeleer aan de zintuigen om die waar te nemen. Latere schrijvers vertellen dat Bupalus en Athenis een spotbeeld van Hipponax gemaakt hadden, maar stel dat wij dit beeld vonden dan zoude het ons nog niet mogelijk zijn uit te maken of die berichten waarheid bevatten dan of zij hun bestaan te danken hadden aan de leelijkheid van het werk. Want er is weinig leelijkers te denken voor ons of voor de latere Grieken dan de werken van Acheromos of Dipoenus en Skyllis, dan de Apollo van Thera of Orchomenos, de Hera van Olympia, de beelden die de kolommen versieren door Kroesus in den tempel van Artemis te Ephese gewijd. De uitpuilende oogen staan scheef, de ooren zijn misplaatst, de wangen zonder vleesch, de smalle lippen opgetrokken en de vormelooze lichamen als van hout. Wel is er onderling verschil, wel zijn er geen wetten, geen regels waar te nemen, maar van een getrouw nabootsen van een gekozen voorwerp blijkt toch niets, men zou meenen willekeur tot in den grond.

Het is verre van waarschijnlijk dat daar slechts willekeur heerschte, want daar waar wij bestaanbare vormen beginnen te erkennen, vinden wij die niet. De burcht te Athene heeft weinige jaren geleden ons een schat geschonken van bijna ongeschonden vrouwenbeelden uit het laatste tijdperk voor de Perzische oorlogen en daar erkennen wij nu gemakkelijk een ernstig streven de gelaatstrekken in hun eigenaardigheid terug te geven, hoewel de uitkomst niet

van sterke overdrijving vrij te pleiten is. Het komt mij waarschijnlijk voor dat in het vroegere tijdvak die overdrijving slechts nog sterker was en de Grieksche kunst kan gezegd worden dus ook in dezen zin van het leelijke, het bijzondere te zijn uitgegaan.

Eerst in de gevels van den tempel te Aegina vindt men een type. Daar zien wij ook een eerste begin van anatomie, een kennis, niet door het mes verkregen, maar door aandachtig opmerken van de vormen van gymnasten, roeiers en zwemmers in een tijd toen de Aegineten de eerste zeehelden waren van het eigenlijke Griekenland, toen de Olympische overwinnaars als halve goden geëerd werden, toen in den slag bij Salamis zich alle Grieken door zwemmen redden konden; een kennis die zelfs voor het beendergestel nog vaak gebrekkig is maar een zoo licht te miskennen vorm als de *linea alba* opmerkt.

Indien ergens, dan blijkt wel daaruit hoe groot het aandeel van de algemeene lichaams oefening door de vorming van gestalten zonder gebreken op de Grieksche kunst geweest is. Van vader op zoon werd het lichaam veredeld en toen Zeuxis aan de Krotoniaten vroeg of hunne dochters goed gevormd waren, voerden zij hem naar de palaestra en toonden hem de knapen en zeiden: van dezen zijn onze dochters de zusters.

Reeds deze omstandigheden zouden verklaren dat de kunst ideale vormen leerde zoeken, maar wij spraken tot nu toe slechts van de stoffelijke zijde der vraag en de zedelijke is van oneindig grooter gewicht.

Juist ter zelfder tijde dat zich schoone vormen beginnen te vertoonen, schrijven de vazenschilders de vazen vol met hun Leagros, hun Memnon en Glaukon *καλός* — Leagros, Memnon, Glaukon — en hoe de Attische adel meer moge heeten, — zijn schoon, een uitdrukking die men in het Hollandsch slechts door »Leve Leagros!« kan teruggeven.

Voelt gij daaruit de beteekenis nog niet van dat woord, wat dunkt u dan van dit grafschrift:

»Ziet het gedenkteeken van Kleoetus den overleden zoon van Memesaechnus en heb medelijden, zoo schoon was hij en hij is gestorven.»

Wat later in *καλὸς κάγαθός* als goed en schoon wordt geprezen vindt in dien tijd zijn uitdrukking nog alleen in schoon en daar de Griek de goden scheidt naar zijn beeld, worden zij met een schoonheid bekleed die zelfs aan het bestaande godsbegrip van een Zeus, den hemelkoning, den vader van Goden en menschen, nog iets toevoegde.

Het is echter eerst Phidias van wien wij dit vernemen en al beginnen wij thans even ons een voorstelling te vormen van zijn kunst, zoo ver verwijderd van de beroemde werken van het Parthenon, dit erkennen wij toch reeds dat aan hem nog iets anders dan de strengheid der Aegineten moet zijn voorafgegaan.

Het schijnt dat uit de nevelen, die het omsluiëren, allengs de gestalte van Kalamis te voorschijn treedt. Het jongste marmeren vrouwenkopje dat een Perzische hand van den romp brak, was dat van de dochter van Euthydikus Thaliarchus zoon. Zij was een beeldschoon meisje en haar portret is de eerste ideale schoonheid die ik in de Grieksche kunst ken.

Die zelfde vormen, die zelfde zachtheid vinden wij ook in de metopen van Selinus en de Venus Erycina uit de tuinen van Salustius. En wie anders dan Kalamis *) zou in dien tijd, in die landen, zoo hebben kunnen werken? De basreliefs van Venus troon voeren ons terug naar Attika.

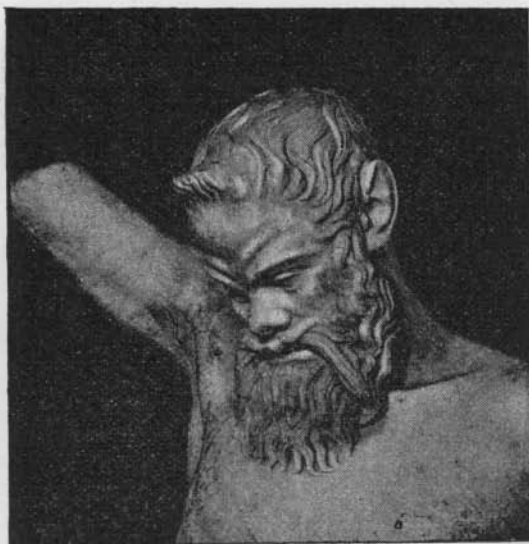
*) Waar ik hier en in het vervolg werken in het verband breng met namen van meesters is daaromtrent somtijds overeenstemming van gevoelen, en somtijds nog in het geheel geen zekerheid te verkrijgen. Ik heb gemeend te mogen geven wat ik voor waarschijnlijk houdt, omdat het gevaar voor dwaling hier ruimschoots wordt opgewogen door de meer concrete voorstelling.

Voor veel in de geboorte van Aphrodite zien wij analogiën in het werk van Euphronius den meest gevierden onder de vazenschilders, maar vooral voor den tegenhanger der huwelijksliefde, die als bruid wierook brandt, voor de vrije liefde, een naakte fluitspeelster, een werk sedert wel geëvenaard misschien, maar niet overtroffen in gevoeligheid van behandeling.

Nauw sluit zich dan Phidias aan Kalamis aan, Phidias die met zijn gedachten in de wereld der goden leefde en veel van het meer menschelijke bijwerk van zijn reuzenbeelden, zoo niet alles, aan een Panaenus, Kolotes, Agorakritus overliet.

Veel dichter aan de menschheid staat Myron, die nog iets van de strengheid der Aegineten paart aan schoone lijnen, niet minder dan Kalamis of Phidias, en een volheid van vormen, waarover de eerste ten minste niet beschikte.

Reeds in zijn werk vinden wij het eerste voorbeeld, dat wij zoeken, in den Marsyas. Athene had het fluitspel uitgevonden, maar toen zij zag hoe haargelaat ontsierd werd door die opgeblazen wangen — blijkbaar had Kalamis zijn fluitspeelster nog niet gebeeldhouwd, toen die mythe ontstond — wierp zij haar speeltuig weg en dreigde Marsyas, die het op wilde



MARSYAS naar MYRON.
Brunn, Denkmäler n^o. 208.

rapen, te slaan. Verschrikt deinst hij terug en in die houding heeft Myron hem in brons gegoten.

Silenen en satyrs bevolkten ten allen tijde de Grieksche kunst niet minder dan de wouden van Griekenland, maar ook hun menschelijke vormen zijn vóór Myron zoo verdierlijkt, dat zij bij den hedendaagschen toeschouwer slechts lachlust kunnen wekken. Bij Myron verraadt juist het oor nog even zijn dierlijken vorm; de overige deelen zijn geheel menschelijk.

Maar van welk een mensch! Onder het uitpuilend voorhoofd liggen zware rimpels, die de wenkbrauwen over de kleine oogen omlaag drukken; oogen die scheef staan omdat de korte neus boven den breeden mond nauwelijks plaats voor de wangen laat, al springen de kaken ook vooruit onder den zwaren baard en nog zwaarder knevel. Zelfs het haar is weerbarstig en groeit naar alle kanten.

De vrees voor de godin is in de houding van het lichaam, in de beweging der armen uitgedrukt, de begeerlijkheid alleen spreekt uit dat gelaat.

Het is een volkomen juiste opmerking van de vroege Grieksche kunstenaars, dat de hartstochten, die een deel van het character uitmaken, die vaak en onbedwongen hun invloed uitoefenen, hun sporen nalaten en hun stempel drukken op het gelaat, al is wellicht het gebruik dat zij daarvan maken eenzijdig. Want evenmin als zij verschil zien tusschen het goede en schoone, evenzeer zien zij een noodzakelijk verband tusschen de hartstochten en de afwijkingen van het normale. Leelijk maar goed komt hun nog niet in de gedachte, evenmin als mooi en slecht en hoezeer onze overtuigingen ook anders geleid worden, hoeveel er nog van die oude tegenstelling blijft, blijkt wel daaruit, dat wij goed *en* schoon zeggen en leelijk *maar* goed.

Trouwens de dichters waren hun voorgegaan. Achilles,

Dat blijven echter uitzonderingen die niet te vermijden waren; als regel zijn het slechts degenen die toegeven aan hun hartstochten, hetzij menschen, hetzij lagere wezens zooals Kentauren, Silenen en Satyrs. Ook Charon is in dit gezelschap. Ik weet niet dat zij den schipper van de onderwereld van eenigen hartstocht in het bijzonder beschuldigen, maar zij dachten niet veel goeds van hem, waarschijnlijk ten gevolge van een natuurlijken tegenzin. Maar bovendien hij is toch ook slechts een veerman en dat mindere volk kan er toch geen aanspraak op maken, schoon te zijn als de bloem der edelen van Athene; veel deugen zullen zij wel geen van allen, zoo dacht men.

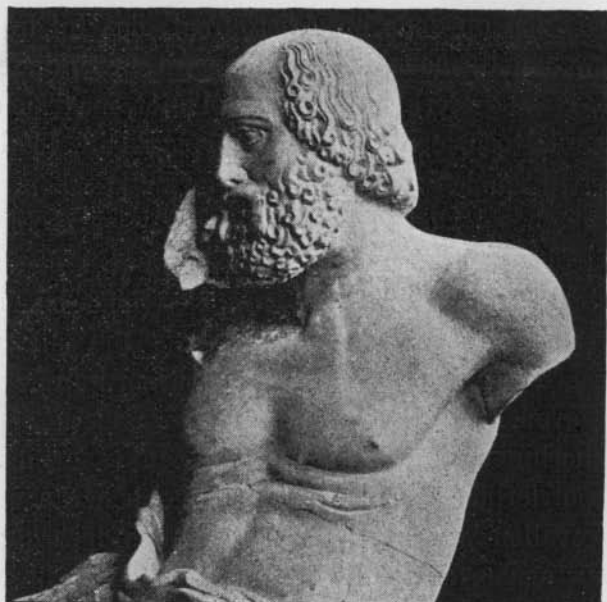
Dante is zoo op ende op Aristokraat, dat hij in zijn he. slechts tweemaal, meen ik, een man uit het mindere volk opmerkt, en zoo sterk is het nu wel niet, maar de mindere man neemt toch een zeer geringe plaats in, in de kunst waarvan wij spreken. Zelfs bij veel van het boerenbedrijf dat wij afgebeeld zien is het de landadel waarschijnlijk die de hoofdrol speelt. En komt er een knecht of slaaf, het zijn toch knechten of slaven van dien heer en trouwens zij zijn niet van voldoende beteekenis om afzonderlijke studie waard te zijn; het is veel eenvoudiger hun het gewone type te geven.

Toch herinner ik mij, reeds op een vaas met zwarte figuren, potsierlijke boeren gezien te hebben die door wesp en aangevallen werden. Daar zijn zij hoofdpersoon.

De kunstenaar die in dit tijdvak het belangrijkste standpunt heeft ingenomen omtrent het vraagstuk dat ons bezig houdt, is Alkamenes van Lemnos, de mededinger van Phidias en die alleen bij hem achterstond als schepper van godenbeelden, maar hem in het weergeven van menschen schijnt overtroffen te hebben.

Het is wellicht reeds kenmerkend dat hij een Hephaestus maakte, den smid der goden en daarbij kreupel, maar het

komt mij toch niet waarschijnlijk voor dat hij reeds, even als de lateren, het character van den handwerksman in den god zou gelegd hebben, wij hooren alleen dat hij het lichaamsgebrek terug gaf zonder misstand. Wij kennen zijn werk echter uit de gevels van Olympia, die beiden ongetwijfeld van zijn hand zijn. Het zijn niet de bandelooze Kentauren waar die eigenaardigheid in spreekt, eer nog de oude vrouwen, die bij regelmatige trekken duidelijk de sporen van hun leeftijd vertoonen, maar het zijn vooral de minderen uit den oostelijken gevel, de wagenmenners en stalknechts van Oenomaus en Pelops.



KILLAS VAN ALKAMENES.

Funde van Olympia pl. IX.

In het bijzonder vestig ik de aandacht op dien man van middelbaren leeftijd, dien sommigen voor een ziener, anderen voor Myrtilus hebben gehouden, in wien ik niemand meer dan den wagenmenner van Pelops, en tevens zijn Mentor,

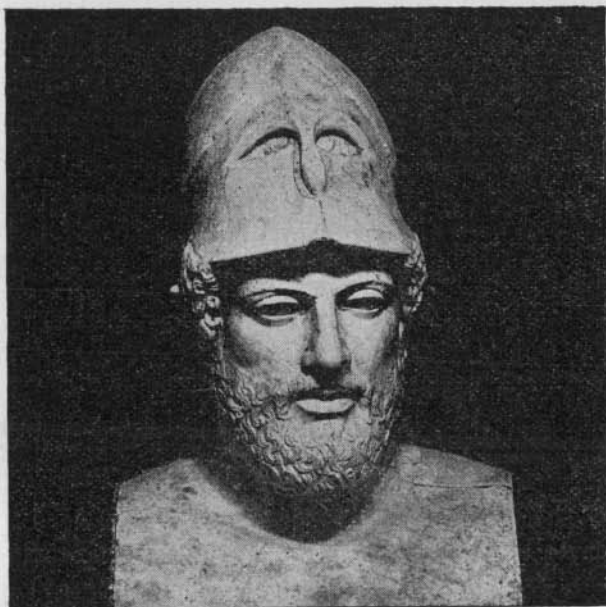
Killas, zou willen zien. Zijn kruin is geheel kaal, maar lange lokken omgeven zijn hoofd tot over de ooren, edel zijn de lijnen van zijn profiel, verloop van voorhoofd en neus, maar de jaren doorgroeven zijn voorhoofd met rimpels, teekenen zijn ooghoeken en maken zijn vormen zwaar. Duidelijker nog spreekt dat in zijn lichaam waar het vet zich begint af te zetten en het vel plooiën vormt. Ik denk er niet aan met de Aegineten te vergelijken, maar een blik op de helden en goden uit den zelfden gevel leert reeds dat wij hier met opzettelijke vormen te doen hebben. Wat is daarvan het doel? Geen ander, geloof ik, dan kenmerking van een man wiens levenswijze hem niet langer tot dagelijksche lichaamsoefening brengt, de oudste voorstelling van een paedagoog.

Die zienswijze omtrent de opvatting van Alkamenes vindt haar bevestiging in zijn behandeling van de draperie. Tegenover de regelmatigheid en den strengen stijl der archaische kunst die meer een abstractie dan de stof geeft, vinden wij hier een poging tot natuurlijkheid, wel nog eentonig, wel nog arm aan waarneming en afhankelijk van toeval maar toch blijkbaar met oog voor de werkelijkheid.

Trouwens ook Phidias staat daarin vlak naast zijn mededinger. Strenger van stijl, met meer smaak, toont hij in even groote mate oog voor de natuur te hebben. Er ligt daarin bij hem zelfs een van de sterkste tegenstellingen tusschen zijn kunst en die van de gevels en het fries van het Parthenon. De kunstenaars die deze beitelde beschikten over een grooteren schat van waarnemingen, maar ondergeschikt gemaakt aan een veel strenger gevoel van stijl, veel kunstmatiger gebruikt en verwerkt.

Het is wellicht een toeval dat wij niets omtrent een portret van de hand van Alkamenes vernemen, maar in het algemeen zijn portretten in dit tijdvak zeldzaam.

Wij mogen echter dat van Perikles met het werk van Kresilas vergelijken.



PERIKLES NAAR KRESILAS.
Brunn, Denkmäler, n^o. 156.

Kresilas staat zeer dicht bij Myron en dat blijkt ook uit de opvatting van dezen kop. Het is van algemeene bekendheid dat Perikles een zonderlingen vorm van schedel had. Zeus met den uienkop noemden hem de comedie-dichters. Die schedel wordt onder een Korinthischen helm verborgen en men kan dien slechts bij nauwlettend toezien door de oogen van den helm terug vinden. Voor het overige zijn de trekken zoo sober en streng behandeld, zoo regelmatig, dat men, wanneer men niet beter wist, aan een idealen kop zou denken. Men leert er de persoonlijkheid eerst in herkennen door vergelijking met andere koppen uit het zelfde tijdvak. Men ziet eerst den hoogen ernst die in de oogen ligt, de vastberadenheid die zich uitdrukt in

den mond wanneer men daarnaast den kop van Anakreon, door Perikles zelven gewijd, met zijn onbezorgdheid en zijn dichterlijke uitdrukking stelt.

Van die twee stroomingen in de kunst uit het midden der 5e eeuw heeft de sterkste de zwakkere geheel opgenomen.

Ook Polygnotus heeft daartoe bijgedragen, want zoover wij kunnen nagaan heeft ook hij de inborst meer in de uitdrukking dan in den vorm getoond.

Het hoogste punt bereikt die richting in Polykletus, die met onovertroffen uitvoerigheid telkens weder bijna dezelfde figuur in brons ciseleerde. Zoo sterk was zijn streven naar het ideaal, naar den regel, dat hij nooit anders dan vrouwen of zeer jonge mannen maakte, dat er van zijn hand zelfs geen gebaarde man bekend was.

Maar die jeugd waarin de afwijkingen zich niet vertoonen, bracht hij tot zulk een volmaking dat zijn lansdrager als *kanon*, als regel, bekend staat.

In zijn tijd moet echter ook de reactie begonnen zijn. Waaraan die zijn ontstaan te danken had is niet zoo gemakkelijk te zeggen. Niet aan uitputting van de heerschende richting daar deze zich blijft ontwikkelen.

Wij zullen zoo aanstonds het portret van Sokrates vinden als van beteekenis voor onze vraag en ik kan de gedachte niet onderdrukken dat ook zijne persoon kan hebben bijgedragen tot de verandering die wij waarnemen.

Alle aanvang is bescheiden. Portretten als die van Sophokles, Thukydidēs, Euripides gaan verder dan dat van Perikles dat wij zooeven bespraken. Zorgvuldiger en vrijer van behandeling dan de beelden uit de Olympische gevels mogen zij in waarneming van het bijzondere daarmede op een lijn worden gesteld. Zeer ver gaan zij dus nog niet, want men mag het verschil tusschen een werk van verbeelding en een portret niet uit het oog verliezen.

Van den anderen kant is het toch van beteekenis, dat de eer door het portret bewezen zich weer laat vereenigen met een veel getrouwer wedergeven van de werkelijke vormen.

Aan den naam, de persoonlijkheid van een kunstenaar kunnen wij deze werken niet vastknoopen, maar veel belangrijker is de plaats die het leelijke in de kunst van Zeuxis inneemt. Wel zijn het meest nog de oude gegevens, Marsyas, Pan, Boreas, Triton, Kentauren maar, waar wij daaromtrent iets naders kunnen vinden, uit een geheel nieuw oogpunt beschouwd. Het is niet langer de woeste, vernielende, driftige Kentaur, die wordt afgebeeld, maar Zeuxis heeft zich gezegd dat dit wilde wezen een wijfje en jongen moest hebben en zich bij hem zachtere aandoeningen op zijn gelaat moesten afspiegelen. Hij heeft het wijfje geschilderd, zoo lezen wij, half liggende op het groene gras met het eene jong, dat als veulen aan den uier zuigt en het andere dat zij de borst reikt en daarachter een Kentaur, ruw en wild, een echte woudbewoner, met een vriendelijken lach op het gelaat, waarmede hij naar zijn jongen kijkt, ook kleine monstertjes, maar die zoo kinderlijk naief opzien naar den leeuwenwelp, die hun vader voor hen in de hoogte houdt.

Het is die tegenstrijdigheid van de zachte aandoeningen in het ruwe wezen die kenmerkend is. Een soortgelijke tegenstrijdigheid moet ook Parrasius hebben uitgedrukt, toen hij zijn volk van Athene, zoo veranderlijk, zoo driftig en zoo goedhartig, zoo onrechtvaardig en medelijdend, uitgelaten en vreesachtig en wat zij nog al meer zeggen, schilderde, maar wij kunnen in het geheel niet nagaan welke middelen hij daartoe aangewend kan hebben.

Op Zeuxis en Parrasius, voor wie de schoonheid toch altijd het hoofddoel van hun streven blijft, volgt Demetrius, de »mensenmaker« zoosls zij spottend zeiden. Latere tijden hebben hem wegens al te getrouwe nabootsing van

de natuur berispt. Wij hebben nog geen werk van hem teruggevonden, maar beschrijvingen helpen ons er naar gissen.

Lysimache, de bet-overgrootmoeder, die 64 jaar lang priesteres van Athene was, bootste hij in brons na in een beeldje van slechts een halven meter en hoezeer hij daarbij geen rimpel glad gestreken heeft, leert ons wat wij lezen van het andere beroemde werk van zijn hand, van Pelichos, den Korinthischen veldheer met zijn dikken buik, zijn kale kruin, halfnaakt, met enkele verwaaide haren in zijn baard, met gezwollen aderen, op ende op een mensch.

Die beschrijving beantwoordt vrij wel aan wat wij reeds bijna een eeuw vroeger vonden als voorstelling van hoogen ouderdom, maar daarin ligt juist het onderscheid dat wat vroeger type was nu persoonlijk is geworden. Het eigenaardige van het werk van Demetrius is, dat hij niet geaarzeld heeft Lysimache en Pelichos, een priesteres en een veldheer, met alle kenteekenen van verval af te beelden en dat die beelden op de burcht van Athene geplaatst zijn, dat wil zeggen den goden gewijd, terwijl het hem vrijgestaan had die lieden af te beelden zooals ze moesten zijn geweest in de kracht van hun leven, in die gestalte waarin hun beeld, volgens oudere begrippen, den goden alleen welgevallig kon zijn.

Wij erkennen dus hier een nieuw tijdvak in de opvatting. Eerst hebben wij het leelijke als noodzakelijk bestanddeel van de voorstelling zien dulden, als kenmerk van ondeugd zien kiezen, een bescheiden plaats zien innemen als natuurlijke onderscheiding van minderen. Thans vinden wij het als zelfstandig voorwerp van kunst bij menschen, vinden het gemengd met zachtere aandoeningen in die lagere wilde wezens, van wie het onafscheidelijk is.

Een aardig voorbeeld daarvan, een tegenhanger voor den kentaur van Zeuxis, bezitten wij in den Satyr, die een kindje, den kleinen Bacchus, sust. Hoe trouwhartig is zijn

blik, hoe liefderijk de uitdrukking die men leest in de plooiën van zijn voorhoofd en de beweging van zijn



SATYR. Brunn, Denkmäler n^o. 64.

mond, hoe drukt zich het welgevalen dat hij vindt in de aanhaligheid van het kind, in zijn geheele houding uit. Reeds de oudheid bewonderde dit beeld zonder den maker te kennen en wij hebben geen zekerheid voor ons vermoeden, wanneer wij het met Praxiteles in verband brengen.

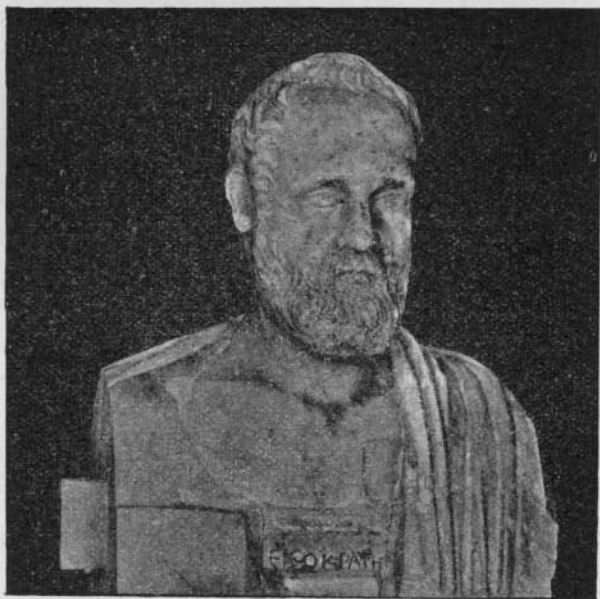
Een bijna onvermijdelijk gevolg van deze richting is dat die wezens ook allengs beschaafder worden, veel van hun wildheid verliezen. De jeugdige Satyr, die volgens aller overtuiging van Praxiteles is, heeft, behalve de



SATYR NAAR PRAXITELES.

satyrooren, nog slechts weinig van de oude kenmerken over. Een lichte samentrekking in de wangen doet zien, dat de neus klein en ingevallen moet zijn geweest, de stand van de oogen herinnert nog een weinig aan de oude dierlijkheid, maar de omtrek van het gelaat is schoon en de volle wangen zijn als van een bloeiende vrouw.

Het is merkwaardig dat juist hier waar de vormen het schoonste zijn de uitdrukking in de oogen, in den breedden half geopenden mond het meest van hartstocht spreekt, van dien hartstocht waaraan de Satyrs ten zeerste onderhevig zijn en die zich, in ouderen tijd vooral, maar al te duidelijk in hun houding en gebaren uitspreekt. Deze knaap, met

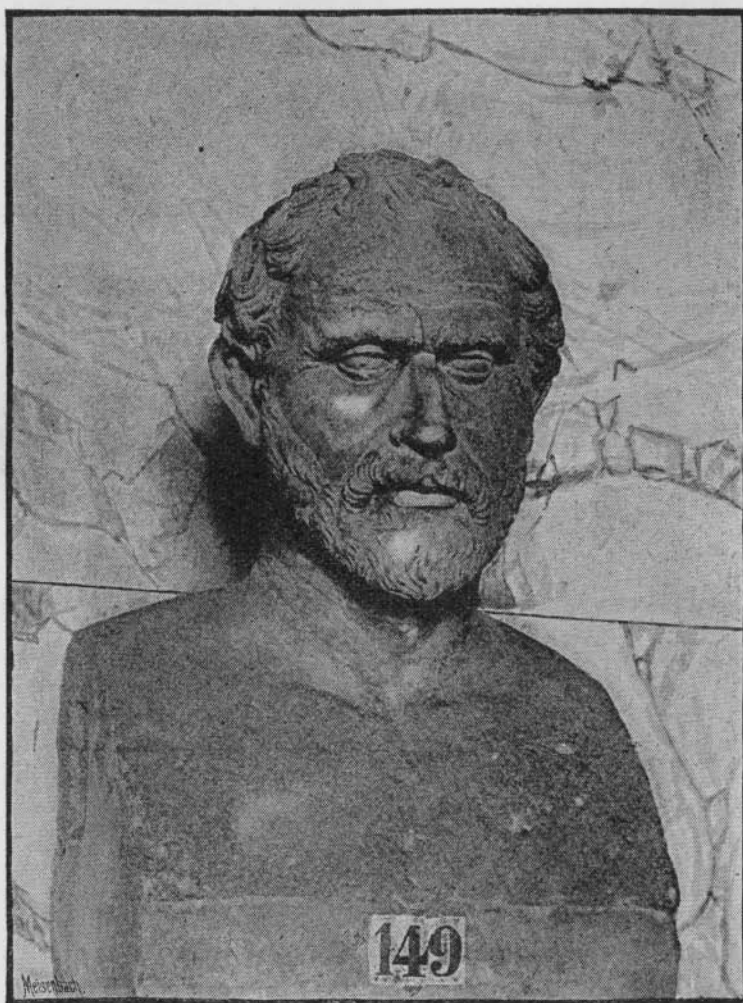


ISOKRATES NAAR LEOCHARES.

zijn weeke lichaam, staat in vadzige rust tegen een boomstam geleund en zijn wulpschheid uit zich alleen in de weelderige vormen van het marmer in zijn gelaat.

Wij zijn een tijd genaderd waaruit wij portretten van

eerste meesters bezitten. De Plato en de Sappho van Silanion sluiten zich nog meer aan de reeds genoemden aan. De Isokrates van Leochares en de Demosthenes van Polyuktus, zijn werken die zonder kleingeestigheid een zeer getrouw beeld van het leven geven. Hoe ziet men in het kleine gezichtje met de zwakke oogen en het hooge, slecht



DEMOSTHENES NAAR POLYEUKTUS.
Baumeister, Denkmäler fig. 466.

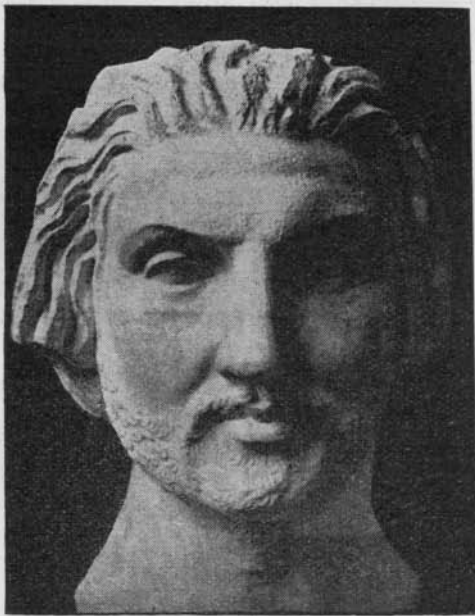
lyeuktus, zijn werken die zonder kleingeestigheid een zeer getrouw beeld van het leven geven. Hoe ziet men in het kleine gezichtje met de zwakke oogen en het hooge, slecht

gebouwde voorhoofd de ziekelijkheid en schuchterheid van den redenaar zonder stem, van Isokrates die zijn welsprekendheid niet dan door anderen kon uiten.

De copie die wij bezitten is zeer zwak, maar toch welk een tegenstelling met Demosthenes, in wiens ietwat scheeven mond men den aanleg tot stotteren nog herkent, maar wiens geest men in zijn doordringenden blik, wiens wilskracht men in zijn houding, in de rimpels van zijn voorhoofd in zijn ernstige oogen en zijn genepen mond leest.

Beiden zijn kamergeleerden en men ziet het hun aan.

Daartegenover staat de Mausolus, koning van Karië, van Bryaxis. Zeer breed gehouden, zooals onvermijdelijk is bij een meer dan levensgrootte figuur, een versiering voor een gebouw, bestemd om op een afstand gezien te worden, spreekt er zich wel minder duidelijk de inborst in uit. Met zijn diepverschaduwde oogen, en kleinen mond met langen knevel en zijn haren als manen heeft,



MAUSOLUS VAN BRYAXIS.
Afgietsel met weggesneden haar.

Mausolus iets van een leeuw, het dier dat het symbool is van den koning.

Daartegenover is dit portret ook het eerste in de lange rij, die de niet-Grieken, de barbaren weer geeft in al de kenmerkende eigenschappen van hun ras.

Zouden wij van Silanion niet een even goeden indruk ontvangen als van Leochares, Polyuktus en Bryaxis wanneer wij een betere copie van zijn werk bezaten? De overlevering zegt dat hij het eerst de hartstocht uit een portret liet spreken. Misschien is het niet zonder reden dat hij, die er voor ging zitten, zelf beeldhouwer was. »Apollodorus, een groot beminnaar van de kunst en onbillijk beoordeelaar van zich zelve, die vaak voltooide beelden brak, omdat hij zijn begeerte naar kunst niet kon bevredigen en daarom de dolle genoemd werd, is,« zoo lezen wij, »door Silanion zoo weer gegeven dat hij geen mensch van brons vormde maar den toorn.«

Wij hebben daarmede bijna den geheelen kring doorloopen. De leelijkheid die wij als gevolg van hartstocht leerden kennen bij Silenen, Satyrs en Kentauren vinden wij op het gelaat van een mensch terug. Leelijkheid zonder deugd of ondeugd als oorzaak toonden ons de portretten, dat van Isokrates bijvoorbeeld, in getrouwe aansluiting aan de natuur, terwijl zich een eigenaardige mengeling van schoonheid en hartstocht in den jongen Satyr ontwikkelde. De laatste schakel ontbreekt nog, de leelijkheid vereenigd met voortreffelijke eigenschappen, als middel om die te doen uitkomen, de beste, de verstandigste mensch met leelijke trekken, de leelijkste meest mismaakte mensch als toonbeeld van wijsheid.

Het is Lysippus die den kring heeft gesloten. Maar laat ons alleer wij tot hem overgaan nog even terugzien op de ontwikkeling van het schoonheidsgevoel.

Euphranor, de schilder en beeldhouwer, dien wij slechts kunnen vermoeden te kennen uit zijn Paris, uit zijn Tripolemus, een knaap met een vol gelaat van zeldzame weekheid en zachtheid van vormen, door een blonden hardos omspeeld; Praxiteles, van wien wij den Hermes in het oorspronkelijke bezitten en van wiens kunst zoovele andere godenbeelden getuigenis afleggen; Skopas, dien wij beginnen

terug te vinden; Leochares en Bryaxis, die het Mausoleum leert onderscheiden, zij allen hebben de schoonheid van het ideaal op hunne wijze weergegeven en nader aan het menschelijke gebracht. Waar Praxiteles bevalligheid in rust zoekt, is een kenmerkend werk van Skopas zijn Apollo in gracelijke beweging, die sterk afsteekt tegen den krachtigen zit van den ruitser van Leochares.

De weelderige vormen van Praxiteles, die koppen met hun fijn profiel, hun zachte oogen, breed voorhoofd, fraaiën mond en edel geteekende wangen, de vollere vormen van Skopas in zijn koppen met hun diep liggende oogen, gevulde wangen en kleinen mond, de Alexander of de Apollo van Leochares met hun bijna overdreven lijnen, de Demeter van Bryaxis wier edele trekken met hun weemoed men niet ten onrechte met de Moeder Gods der Christelijke kunst heeft vergeleken, zij dragen allen den stempel van een zelfde streven om het stoffelijke terug te geven, om meer de vormen van het vleesch te doen zien dan de werken van hun voorgangers, minder abstract te zijn.

In die omljsting past het optreden van Lysippus, maar laat ik u eerst nog iets omtrent de ontwikkeling mogen vertellen van hem die der beeldhouwkunst nieuwe vrijheid gaf.

Sikyon was een fabriekstad. Hoeden en schoenen werden er vervaardigd maar een van de voornaamste voortbrengselen van nijverheid was het bronswerk van allerlei soort: wagenbeslag, vaatwerk, spiegels en wat er al niet van brons gemaakt werd.

Vaak was dat brons rijk versierd met ornamenten, zelfs met beeldjes en er zijn van die vrouwenfiguurtjes, die een spiegel dragen, die de hand van een eersten meester geen oneer zouden doen.

Naast Athene was dan ook Sikyon de meest kunstlievende stad der oudheid. De schilderkunst moet er uitgevonden zijn, zeggen zij, maar er bloeide ook in de

zesde, de vijfde en zelfs in de vierde eeuw een vruchtbare school van kunstenaars, door hun bronzen beelden beroemd en in de vierde eeuw had de schilderkunst er zulk een vlucht genomen dat alle knapen, daar het eerst van alle Grieksche steden, in het teekenen onderwezen werden.

Het onderwijs nam een zeer groote plaats in de Sikyonische school in, een al te groote wellicht, waardoor zij iets van de vrijheid der Attische kunst moest derven en die ons de *boutade* van Lysippus verklaart, die, de aanmerkingen moede, zeide dat als de ouderen de menschen maakten zooals zij zijn, hij ze maakte zooals zij schijnen.

Want in dat schoolsche Sikyon was Lysippus autodidakt.

Hij had oorspronkelijk een fabriek van bronswaren die hij uitbreidde door het ondernemen van groote werken en men herkent in zijn levensgroote of meer dan levensgroote beelden de hand die zich leerde oefenen aan kleine figuurtjes.

Antieke kleine figuren zijn nooit werktuigelijk verkleinde groote. De kleine deelen als hoofd, voeten en handen tegenover het lichaam, ooren, neus, lippen, oogen en oogleden tegenover den kop worden naar verhouding grooter gevormd. Daardoor is het geheel breeder, grootscher van vormen, niettegenstaande de geringe afmetingen.

In groote figuren heeft Lysippus die wijze van werken toegepast, niet zóo natuurlijk dat ook daar de kop groot zou zijn tegenover den romp, in het tegendeel, maar de kleinere trekken die moesten spreken heeft hij duidelijker en krachtiger ontwikkeld en daardoor den schijn van de werkelijkheid tot sterker uitdrukking gebracht.

Men zegt dat hij Eupompus, den schilder, vroeg wien van zijn voorgangers hij zou volgen en deze hem de volksmenigte wees en raadde de natuur na te bootsen, geen kunstenaar.

Hij bracht zijn werkplaats tot een ongekenden bloei. Van de

prijs van elk beeld legde hij éen goudstuk ter zijde en na zijn dood bleek bij het openen van dien spaarpot dat hij vijftienhonderd beelden had afgeleverd. Hij had dan ook behalve groote werken, zooals de keurbende van Alexander met haar 26 ruitersstandbeelden, het voorrecht verkregen alleen het portret van Alexander in brons te mogen afleveren.

Voor het technische gedeelte stond hem zijn broeder Lysistratus trouw ter zijde. Deze goot het eerst een menschelijk gelaat in gyps af en maakte in dien vorm een afgietsel van was, dat afgewerkt kon worden. Hij leerde ook de beelden afgieten zoodat meer dan een exemplaar van hetzelfde werk kon geleverd worden.

Ook de zoons van Lysippus Daïppus, Boëdas en vooral Euthykrates werkten met hem samen en van zijn leerlingen Tisikrates en wellicht Aristodemus.

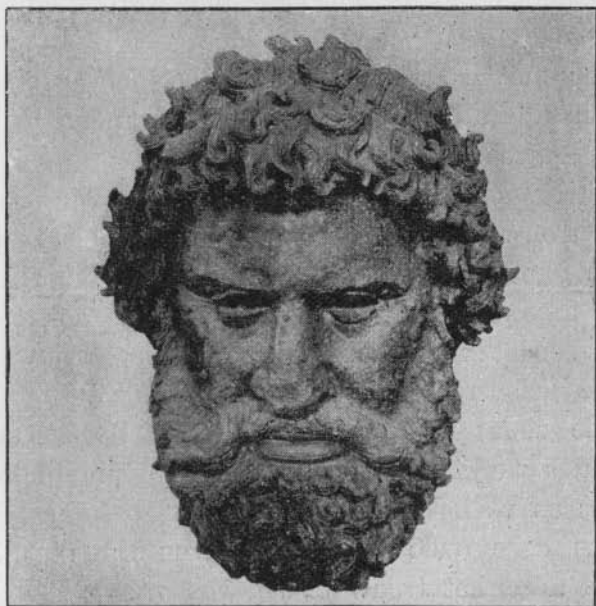
Volgens onze oude berichtgevers zou van de uitvinding van Lysistratus het trouw teruggeven van de gelijkenis van een gelaat dagteekenen. Dat dit niet waar kan zijn hebben wij gezien, maar wel schijnt het dat Lysippus het eerst ook de eigenaardigheden van de verschillende lichamen natuurlijk heeft teruggegeven.

De zware vormen van den vuistvechter in Hercules, de veerkrachtige lichaamsbouw, het juiste midden in zijn Apoxyomenos, een overwinnaar in den vijfkamp, die ook de vermoeienissen van den krijg zou kunnen doorstaan en in zijn Kallikrates, den overwinnaar in den gewapenden loop, het sterk gespierde lichaam, door onthouding en oefening vermagerd, bijna een ontleedkundig voorbeeld.

De copie die wij van dit laatste bezitten staat als Gladiator Borghese bekend.

In zijn beeld van Alexander wist hij diens lichaamsgebrek, zijn scheeven hals, zoo weer te geven dat de overmoeidige veroveraar, volgens het woord van den dichter, ten

hemel zag en scheen te vragen »Zeus, behoud gij uw hemel
maar stel de aarde onder mij.»



XENARCHUS VAN LYSIPPUS.
Olympia IV, pl. II.

Tot voor korten tijd kenden wij slechts meer of minder getrouwe navolgingen van het werk van Lysippus, sedert de opgravingen te Olympia bezitten wij een oorspronkelijk werk in brons, den kop van Xenarchus, den Akarnaniër, een pankratiast, dat is een overwinnaar in de wilde worsteling met armen en beenen aan vuistslagen gepaard.

Hoe Lysippus een nieuwe wijze vond om het haar terug te geven spreekt duidelijk uit dit werk, maar vooral hoe hem de uitvoerigheid van zijn werk volgehouden tot in de kleinste zaken, zooals de overlevering zegt, eigen was.

Wij waren gewoon in de Olympische overwinnaars toonbeelden van schoonheid te vinden, hoe verrassend is daarnaast deze verschijning.

Een halve barbaar, met verwilderde haren en baard, door vuistslagen gezwollene en vergroeide ooren en een ingeslagen neus, met iets van Satyr of Kentaur in zijn uiterlijk.



SATYR NAAR LYSIPPUS.
Brunn, Denkmäler n^o. 5.

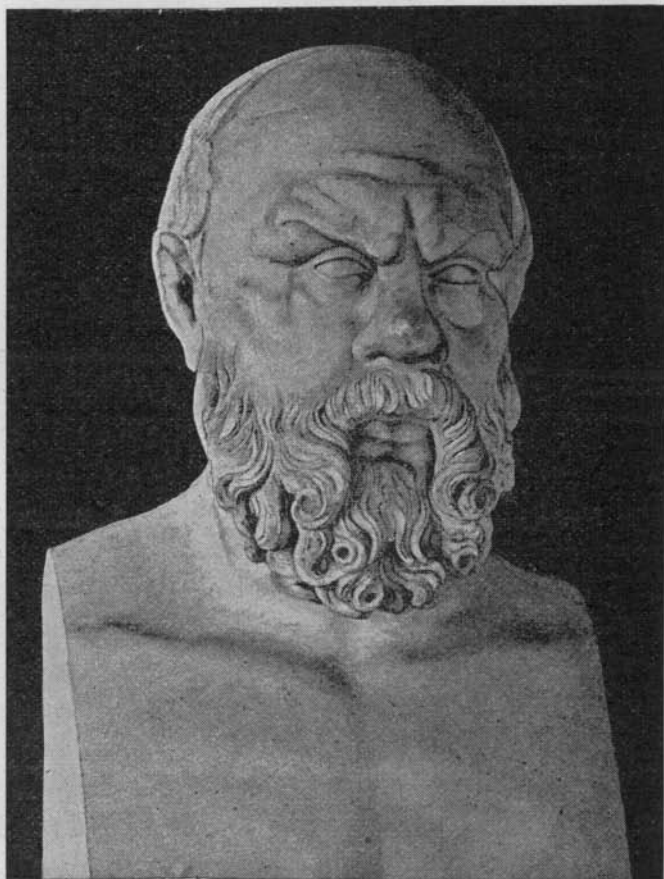
Leerrijk is de vergelijking met den bronzen Satyrknaap te Munchen, allicht van dezelfde hand. De neus is niet ingeslagen, maar de bouw — de breede rug en vleugels, de dikke top — is zeer gelijkend en nog sterker is de overeenkomst van aanleg in de kleine oogen. Maar de wenkbrauwen van den jongen Satyr zijn hoog opgetrokken en zijn guitige oogen lachen. Het Satyrvolkje is een ondeugend ge-

slacht, vol booze begeerte zelfs, maar niet kwaadaardig.

Zwaar hangen de wenkbrauwen over de toegeknepen oogjes van den vuistvechter en donker is zijn blik. Het wantrouwen dat die oogen wekken wordt nog versterkt door de onverschillige uitdrukking van zijn breede onderlip. De wildheid zelf van zijn haar schijnt opzettelijk. Het was Xenarchus blijkbaar aangenaam, gevreesd te worden en zijn kracht en vlugheid gaven daar de eerste aanleiding toe. Met meesterlijke hand heeft Lysippus die uitdrukking, die men nog heden in de bergen van Griekenland kan aantreffen, weergegeven.

De kop van Xenarchus stelt ons in staat in de portretten van Socrates de navolgingen te herkennen van het beeld

door de Atheners aan Lysippus besteld. Geen beeld naar het leven dus maar een vrije bewerking van de gegevens die de herinnering en de overlevering bewaarden. In overeenstemming met Plato en Xenophon spreekt ook hier in de



SOCRATES NAAR LYSIPPUS.

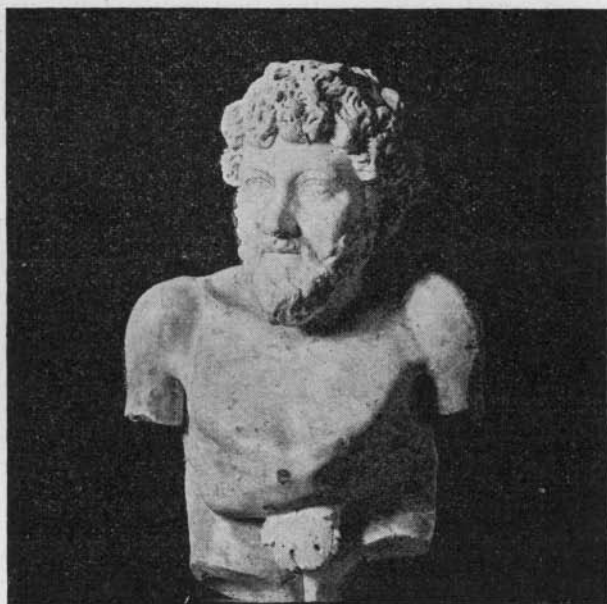
Baumeister, Denkmäler, fig. 1764.

eerste plaats de overeenkomst met Marsyas en de Silenen. De neus met zijn dikken top en de goedaardige mond wijken sterk af van die van den Akarnaniër, maar de kleine oogen die, zoo hoog als zij liggen, toch door overhangende wenk-

brauwen overschaduwd worden en vooral het verloop van die wenkbrauwen naar de slapen mogen als handteekening gelden.

Niet neergetrokken alleen, ook verdeeld is het voorhoofd. Geen ware of voorgewende toorn, maar diep en ernstig nadenken ligt er in uitgedrukt. Trouw en eerlijk zijn die oogen en goedheid ligt op dat ernstige gelaat zonder schijn van zwakte. De kracht die uit de geheele houding blijkt is een geheel andere dan die van den halven barbaar, het is de kracht van strenge zelfbeheersching, niet van hoogmoedig zelfvertrouwen.

Den Sokrates kennen wij slechts uit marmeren navolgingen die zonder twijfel verre bij het oorspronkelijke achterstaan, onder anderen in de behandeling van den baard; toch moet de afstand nog grooter zijn die den Aesopus van het



AESOPUS NAAR LYSIPPUS.

oorspronkelijke scheidt. Eerst laat noemt de overlevering hem als mismaakte, maar reeds een schaal, met roode figuren, uit de vijfde eeuw toont ons den dichter als een klein kereltje met een grooten, leelijken dwergenkop, in gesprek met een vos. Voor Lysippus was dus de voorstelling ge-

geven. Het kunstwerk zooals het onder zijn hand ontstond is daarom niet minder oorspronkelijk.

Wij bezitten slechts den romp zonder armen of beenen met den kop, maar welk een romp en welk een kop. Een zwak, scheef, gekromd, gebocheld lichaam, waarin de ribben onder de uitpuilende borstkas gewrongen worden, zooals alleen de heelmeester onder de oogen krijgt en waarvan wij het bestaan in den regel slechts vermoeden en daarboven, op den korten nek de groote geestige kop, zoo kenmerkend voor den bochel.

Welk een tegenstelling weer met Sokrates. Tegenover den kalen schedel van den denker, de weelderige krullen. Het voorhoofd van den fabeldichter rimpelt zich slechts een weinig door het optrekken der wenkbrauwen, de groote oogen, die eer aan die van Alexander herinneren, zien naar u op met een helderen blik, de neustop is allicht onder de hand van den hersteller wat zwaar uitgevallen en moet scherper geweest zijn zooals uit de vermoeide wangen blijkt. De fijne mond is evenmin als de oogen geheel vrij van spotlust.

Van kracht is in deze geheele verschijning geen spoor waar te nemen, des te meer van geest. Het is alsof tot dat hoofd de gestoorde ontwikkeling zich heeft teruggetrokken en het de zetel is geworden van den vluggen, levendigen geest, ietwat scherp wellicht, maar rijk aan gezond verstand.

De gedachte aan mismaaktheid was gegeven, maar het zou de vraag kunnen zijn of op de uitvoering de persoon van Diogenes, den Hond, zooals zij hem scholden, niet van invloed is geweest. Het is waar, de overeenkomst bepaalt zich tot den hoogen rug maar in de kunst moet met de tegenstelling gerekend worden en juist door die eene overeenkomst spreekt de tegenstelling des te sterker in de uitdrukking. Van wiens hand het beeld van den Cynischen wijsgeer kan zijn weten wij niet. De oogen laten wellicht

weer aan Lysippus denken maar de uitvoering is te onbeduidend om zekerheid te verkrijgen. Kaal met slordig haar en verwaarloosden baard en zwaren knevel die een knorrigen mond overschaduwet, een groote, kromme, magere neus, verouderde wangen, kleine doordringende oogen die achterdochtig onder de wenkbrauwen uitzien, geven een weinig aantrekkelijk beeld van den eenzelvigen menschenhater, waartegenover de wereldwijsheid van den fabeldichter aangenaam aandoet.

Heeft Lysippus, dien wij als zulk een fijnen opmerker voor het bijzondere hebben leeren kennen, die zelfs wanstaltigheid kiest om daarin wijsheid te leggen, ook een open oog voor schoonheid getoond? Voor mannelijke schoonheid ongetwijfeld, maar het is nauwelijks toeval dat de vrouw zulk een onbeduidende plaats in zijn werk inneemt en ook voor de mannen staat hij in dit opzicht nauwelijks op een lijn met zijn voorgangers.

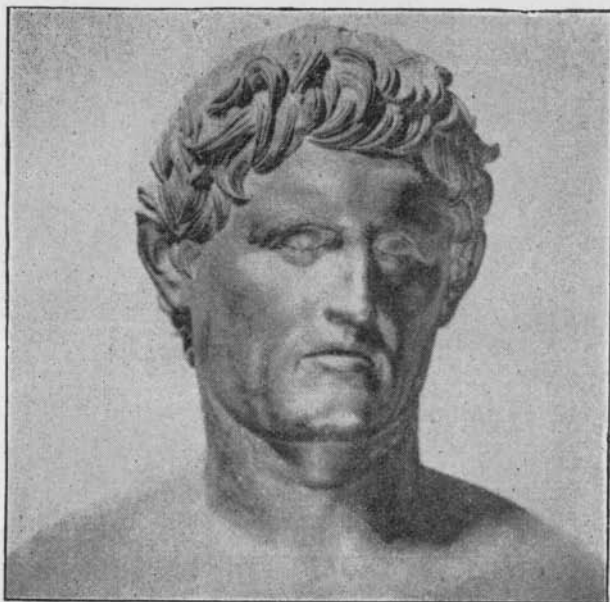
Wel is de Apoxyomenos van een eigenaardige schoonheid, maar wanneer men den Alexander van Leochares en dien van Lysippus vergelijkt, dan krijgt men, ook al houdt men rekening met den slechten toestand van den laatsten, toch den indruk van een zeer eigenaardig verschil.

Alexander was, wij weten het, een schoone verschijning en nu mag hij als bloeiende knaap aantrekkelijker geweest zijn dan als man, het is toch duidelijk dat Leochares de geheele schoonheid van die vormen heeft laten spreken, terwijl Lysippus het kenmerkende ten koste der schoonheid gegeven heeft.

Van zijn Seleukus laat zich het zelfde zeggen.

Ook daar vinden wij vormen, die onder een andere hand niet onschoon zouden geworden zijn, met zooveel nadruk op de kenmerkende trekken terug gegeven dat wij er in de eerste plaats zijn vastheid van character, zijn onverzettelijkheid in lezen.

Het is trouwens alsof de schoonheid uitgeput raakt en wanneer wij terecht gezien hebben dat schoonheid aan toenadering tot het algemeene beantwoordt, dan kan dit geen verwondering baren. Het bijzondere is oneindig rijker en kan altijd nieuwe vormen vinden.



SELEUKUS NAAR LYSIPPUS.

Comparetti en de Petra, la Villa Ercolanese, pl. X. 1.

Voor ons onderzoek hebben wij dientengevolge bij lateren eer te veel stof dan gebrek, maar wat de rangschikking en verwerking zoo moeilijk maakt is dat het ontbreekt aan kunstenaars van beteekenis van wien wij groepen van werken zouden kunnen rangschikken. Zelfs omtrent de school zijn wij maar al te vaak in het onzekere en wij zullen ons tot een keus van enkele werken moeten bepalen.

Eer wij daartoe echter overgaan, veroorlove men mij een uitstap op een ander gebied.

Alle kunst in zijn oorsprong kent schier enkel fraaie of

liever nog natuurlijke, ongebroken kleuren en de Grieksche schilderkunst schijnt tengevolge van technische omstandigheden langen tijd zelfs daaraan arm te zijn geweest. Zwart of liever donker purper, uit wijnmoer, wit, aluinaarde van Melos, rood, vermilioen van Sinope en geelbruin, lichte oker uit Attika, waren de verwen waarmede de groote schilders der vijfde eeuw zich tevreden stelden en die wij nog heden op de reukvazen terugvinden. Wel had men vóór de Perzische oorlogen blauw bezeten, een weinig echt ultramarijn misschien, maar meest nagebootst, en groen, maar de oorlog hield Perzië, of liever Baktrië, het land van de echte ultramarijn, geheel gesloten en ook het verkeer met Cyprus waar de kopermijnen het nagemaakte blauw en het groen leverden, schijnt langen tijd afgesneden te zijn geweest.

Van cobaldblauw of mangaanverwen, die Egypte bezat, is nergens een spoor te vinden en ook het geel, waaraan de Assyrische kunst zoo rijk was, schijnt bijna onbekend te zijn gebleven.

Toen de handelsbetrekkingen met het oosten verbeterden kwam ook daarin verandering en de vierde eeuw beschikte over meer verwen; maar de wijze van gebruik schijnt niet veranderd voor Apelles.

Lees ik goed, dan heeft hij vooral gebruik gemaakt van het door elkander spelen van twee kleuren in de schildering voor *changeante* stoffen zooals wij dat ook te Pompei vinden. Maar bovenal schilderde hij, zoover wij uit de overlevering kunnen opmaken het eerst, in toon. Het blanke lichaam van Alexander, dat aan de borst en in het gelaat meer kleur kreeg, maakte hij, zooals zij zeiden, donker en vuil om den bliksem die de hand hield te laten uitkomen. Ons is het onverschillig, voor het oogenblik, of hij dit verkreeg door kleurenmenging of, zooals wordt overgeleverd, door de een of andere vernis met een

weinig ivoorzwart gemengd. Waar het voor ons op aankomt is dat wij ook hier niet langer de kleuren als eenheid, als mooie kleuren vinden, maar zoodanig gewijzigd als de toevallige omstandigheden, het bijzondere, het vorderen.

Wanneer wij terugkeeren tot de portretten van het tijdperk dat op Lysippus volgt, dan vinden wij een zeer rijke stof op de munten der opvolgers van Alexander. Van de koningen van Syrië en Pergamum, van Pontus en zelfs van het verre Baktrië bezitten wij onovertreffelijke afbeeldingen, groot van opvatting, niettegenstaande hun kleine afmetingen en waarin de eigenaardigheden van den persoon, zoover dat in zulk een klein bestek en in profiel mogelijk is, ten volle zijn uitgedrukt. Veel zeldzamer zijn echter de levensgrootte beelden die toch voor ons doel zoo hoog noodig zijn. Geheel ontbreken zij niet.

Antiochus Soter is in zeer breede trekken geteekend. Hij is reeds verre van jong meer. De rimpels en voren snijden diep in zijn huid. De groote ernstige oogen onder de saamgetrokken wenkbrauwen hebben iets hartstochtelijks, iets sentimenteels dat men terug denkt te vinden op de magere wangen. Het is een vuur dat smeult onder de asch. Er is geen spoor van weekheid in dezen kop, veeleer van heerschezucht.

Pyrrus, waarschijnlijk van Hegias is veel minder breed van behandeling, maar dit lid van »het domme geslacht der Aeaciden«, zooals Ennius dichtte, »meer groot in den oorlog dan groot door verstand«, ziet er in zijn helm, die hoofd en wangen dekt, daarom niet minder onverschrokken uit. Zijn reuzenkracht ziet men hem wellicht niet aan, eer zijn rusteloosheid die zich afteekent in de zenuwachtige trekken om zijn mond.

Van oneindig meer geest getuigen de trekken van Philetaurus den dikken Eunuch, dan die van den afstammeling van Achilles. Men ziet het den stichter van het rijk reeds

aan hoe zeer beschaving en kunst te Pergamum zouden bloeien, zoo fijn is het spel om den mond, zoo nadenkend zijn de oogen, zoo vrij van drift, zoo vastberaden de uitdrukking van het gelaat, dat toch door zijn volle vormen zoo licht onaantrekkelijk zou geworden zijn.

Niet minder dan de koningen vragen ook de wijsgeeren onze aandacht.

Ik wil daaronder een groep uit dezelfde school ter bespreking kiezen, Epikurus met zijn leerlingen Metrodorus en Hermarchus.

Zeer groot is de overeenkomst tusschen deze drie mannen. Gelijke zeden en gewoonten hebben daartoe meegewerkt; een zelfde dracht van haar en baard bevordert die, maar toch zal men nog moeten aannemen dat de oorspronkelijke portretten allen van denzelfden kunstenaar zijn. Desniettemin veroorloven zij ons als het ware de waarheid te toetsen der kenschetsing van Epikurus zelve, die spreekt van lieden die zelf de waarheid vinden — waartoe hij ongetwijfeld zich zelf rekende — van anderen die op den weg daarheen volgen, wanneer zij worden voorgegaan — als voorbeeld waarvan hij Metrodorus noemt — en van een derde groep die een gestadigen gids behoeven zooals Hermarchus.

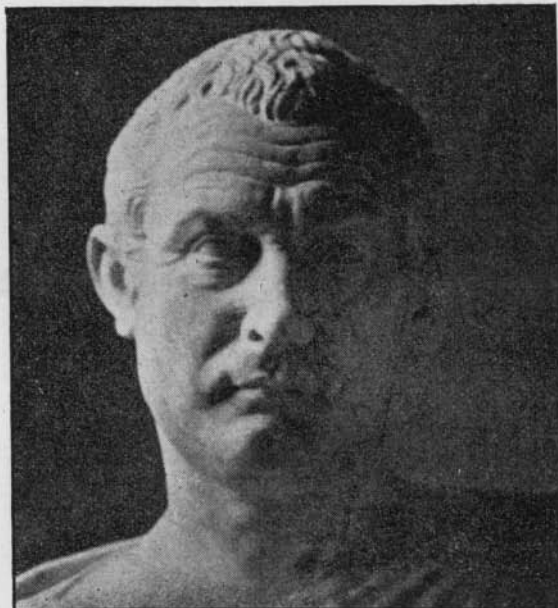
De leelijkste van de drie is de groote meester met zijn uitgerekt gelaat en zijn zware trekken. Maar helder staan zijn oogen onder zijn denkend voorhoofd zooals bij weinigen en overtuiging spreekt uit zijn vastberaden mond.

Ook Metrodorus denkt, maar zijn denken is pijnlijk als of het inspanning vergt.

Op het gelaat van Hermarchus, zooveel regelmatigiger van lijnen, lezen wij eer bescheidenheid en aarzeling dan veel denken.

Van de dichters noem ik alleen Menander, den blijspel-dichter, wiens beeld wij waarschijnlijk aan de zonen van

Praxiteles, Kephisodotus en Timarchus te danken hebben. Het marmeren beeld dat wij bezitten is grooter dan het oorspronkelijke werk volgens de basis geweest kan zijn. Het is waarschijnlijk vergroot met het oog op de plaats waar het in Rome moest staan. Later is het als heiligenbeeld bewaard gebleven.



MENANDER NAAR KEPHISODOTUS EN TIMARCHUS.

met de voorstelling die wij ons van den dichter maken, wanneer wij slechts bedenken dat de opmerkingen die voor zijn tijdgenooten nieuw waren, voor ons eeuwen oud zijn, dat de schatten die hij vond als versleten pasmunt in omloop zijn.

Sterker van het ideale onderscheiden dan andere koppen die wij bespraken is deze kop niet. De afwijkingen, die er zijn, zijn niet sterker noch grooter in aantal maar op het voetspoor van Lysippus zijn de kunstenaars voortgegaan en iedere afwijking, iedere bijzonderheid is met meer

In losse gemakkelijke houding zit de dichter en slaat water er om hem heen geschiedt met opgeheven hoofd opmerkzaam gade. Eer goed-aardigheid dan scherpheid, eer waarnemingsvermogen dan geest spreekt uit die alledaagsche trekken en ik geloof niet dat dit in strijd is

nadruk behandeld dan voorheen het geval geweest ware. Het is overdreven maar het duidt de bedoeling aan wanneer ik zeg dat deze kop uit bijzonderheden is opgebouwd terwijl nog Lysippus slechts het algemeene wijzigde.

Geheel dezelfde wijze van behandeling vinden wij terug in de beste Etruskische werken die wij bezitten, den zoo-genaamden Arringatore bijvoorbeeld.

Dit ietwat droge maar krachtige beeld van een redenaar herinnert in zijn geheele opvatting zoo sterk aan Menander dat wij gerustelijk de toeschrijving aan dien-zelfden tijd mogen aannemen. Wij mogen mij dunkt verder gaan en in den maker, Teninius Tutinius, een leering van dezelfde school als Kephisodotus en Timarchus zien.



ETRUSKER VAN TENINIUS TUTINIUS.
Brunn en Arndt, Porträts, n^o. 87.

Ook de zoo-genaamde Mars van Todi, waarin wij liever het geharnast beeld van den Umbrier die het wijdde, Ahal Trutis, zullen erkennen, wijst in een zelfde richting.

Dit is vooral daarom zoo belangrijk omdat de eenheid die de Romeinsche met de Grieksche kunst vormt, juist daar waar nog de grootste afwijking werd aangenomen, aangetoond wordt.

In den Mausolus van Bryaxis, den Xenarchus van Lysippus hebben wij reeds portretten van heele of halve barbaren gevonden en wij hadden daar nog de onovertrefte-

lijke beeldenaars der Perzische Satrapen in klein Asiën aan kunnen toevoegen, sterker spreekt zich echter dat karakter uit in een kop uit Kyrene met zijn ronden schedel, weglopend voorhoofd, korten dikken neus, hoogliggende



LYBIËR.

Rayet, Monuments de l'Art Antique.

oogen, uitstekende jukbeenderen, dikke lippen, sterke kaken en zwakken knevel en baard, waarin men niet aarzelt een Lybiër of ten minste een Griek uit Kyrene met veel Lybisch bloed te herkennen.

Ook dit is echter een portret. Een barbaar om

zich zelfs will een levensgroot, dat wil zeggen met de mogelijkheid tot fijner characteristiek, vinden wij niet voor den tijd van het Pergameen sche rijk. Wel hadden de oude vazenschilders reeds negers en Egyptenaren, Perzen en Skythen en andere barbaarsche volken met min of meer geluk in de meest kenmerkende eigenschappen van hun ras terug gegeven maar het blijkt niet dat in brons of marmer iets werd geschapen dat die kleinere werken overtrof.

De koningen van Pergamum kwamen uit den strijd tegen de Galliërs die Azië brandschatten, als overwinnaars te voorschijn; een zege van de beschaving tegenover het ruwe geweld.

Het ontbreekt waarlijk niet aan ruwheid in die mannen met hun ongekamde haren en stuggen knevel, hun donkeren blik en harde trekken, die zich en hun vrouwen na de nederlaag den dood geven. Iets aantrekkelijks is er in hun uiterlijk niet en toch hoe heeft de kunstenaar, Epigonus of wie hij zij, ons weten te treffen in dien hoornblazer, die, naakt en zonder wapens, gevallen is door de hand van een Griek en worstelt met den dood. Zooals Zeuxis liet zien dat zachtaardige gevoelens niet vreemd konden zijn aan de wilde wezens van het bergwoud, wordt hier het medelijden van den overwinnaar gevraagd voor de verslagen woestelingen, die in hun wanhoop zich zelf vernietigen. Epigonus wist alle mogelijkheid aan de gedachte van een wreedaardig roemen in de overwinning uit te sluiten, waar hij een deerniswaardig kindje zijn gedooide moeder liefkozen liet.

Het was een harde tijd vol oorlogen en wreedheid en daarbij een tijd van wetenschappelijke ontwikkeling en vooruitgang. Stervenden en lijken, wier vormen slechts de wetten der zwaartekracht volgen, namen een groote plaats in in de kunst. Maar het was ook een tijdperk van beschaving. Het oosten deelde aan het westen, het westen aan het oosten zijn gebreken en zijn deugden mede. De vroolijkheid werd minder ruw en losbandig, ten minste in de kunst. De Satyrs niet langer de vertegenwoordigers van bandelooze begeerte, worden al levenslust en onbedwongen vroolijkheid. Hun bewondering voor de Nymphen gaat soms nog wat ver, hun smaak voor zoeten wijn dwingt hen somwijlen een zwaren roes uit te slapen, maar het is een vroolijk goedaardig volkje, dat danst en springt en lacht. Hun leelijkheid is geen andere dan die van de straatjongens van Murillo of Frans Hals, met spitse ooren en een klein staartje verrijkt.

Bij zulk een verschuiving omtrent de begrippen van

mooi en leelijk als wij hebben waargenomen, is het een verschijnsel van groote beteekenis, dat de Gorgo die als afwerend teeken uit de afgrijselijkste vormen die men vinden kon was samengesteld, wier haren te berge rezen, wier oogen uitpuilden, wier tong uit de opengespalkte mond met groote slag tanden hing, om alleen het ergste te noemen, zonder nog van de slangen te spreken die vaak het haar vervingen, dat de Gorgo zeg ik de trekken heeft gekregen van een regelmatig schoone, ijsskoude vrouwenkop, alleen afwijkend van een mensch door de vleugels tusschen het haar en de beide slangen die als het ware den kop omlijsten.

Het is het laatste tijdperk van ontwikkeling van natuurlijke bloei der Grieksche kunst, dat wij zijn ingetreden en de laatste schakel in den kring die gesloten wordt, wanneer wij daar eindelijk ook regelmatige, schoone trekken zoo vervormd en verwrongen vinden dat zij leelijk worden. Wellicht vinden wij te eeniger tijd daarbij de hartstocht, drift, nijd, afgunst of achterdocht en valsheid in het spel, zooals wij dat reeds kunnen vermoeden bij den beroemden Laster van Apelles. Wat wij bezitten van oude kunst toont slechts de smart, en wel lichamelijke smart, die de trekken van de overwonnen Giganten of van Laokoön misvormt en het gelaat verwingt van den Triton als uitdrukking van de somberheid der zee.

De Romeinsche kunst hebben wij reeds leeren kennen als een uitvloeisel van de Grieksche en ons onderwerp is niet afgesloten zoolang wij niet ook daarop ons oog werpen.

Veel nieuws blijft er niet meer over en geen wonder in een tijdperk van gestadigen achteruitgang op het gebied van kunst, een tijd waarin het niet aan uitvoerend, maar aan scheppend vermogen ontbreekt.

Het portret neemt uit den aard der zaak nog de eerste

plaats in en wij zullen dit in een ontwikkelingstoestand vinden, waarin wij, zoover ik weet, het gebeeldhouwde portret gedurende den geheelen omvang der kunstgeschiedenis niet weder aantreffen, een opvatting die wij alleen in Noord-Nederland hadden mogen verwachten, wanneer ons vaderland sedert Sluter en van der Werve weer een beeldhouwer van den eersten rang had voortgebracht.

In de tweede plaats mogen wij voor het laatst aan de barbaren herinneren.

De domme, matte trekken van het Slavische ras, met hun dikken korten neus en kleine diepliggende oogjes, die zoo kort onder de muts staan, waarin bijna het geheele voorhoofd verdwijnt, teekenen geheel den volksaard.

De Daciërs zijn wilder, met hun donkere oogen onder de zware wenkbrauwen, dik zwart haar en ijl geplante baard, boersch en onbeschaafd in den gemeenen man, krachtig en trotsch van uitdrukking, bijna edel van lijnen in den vorst.

De jonge Germaan nadert aan ideale schoonheid met zijn weemoedige oogen en zijn volle vormen in een weelderigen blonden haardos gevat. Zijn onbesneden haar kenmerkt den barbaar, zijn droefgeestigheid den overwonnene, de fiere houding zijn edelen aard.

De bewondering die zich uitspreekt in de Germania van Tacitus, spiegelt zich af in dit werk.

Maar het portret in engeren zin moet ons nog bezighouden.

Wie heeft niet de Grieksche geschilderde portretten gezien die in zoo grooten getale in de laatste jaren in Egypte gevonden werden. Hoevelen hebben zich niet verwonderd over de getrouwheid, den eenvoud waarmede die kleine burgers zijn geschilderd, zoo en niet anders als het oog van den schilder ze zag. Maar ik zou geneigd zijn te betwijfelen of even zoovelen het beeldhouwwerk kennen dat aan dit schilderwerk beantwoordt.

En juist daarin toch is het meest kenmerkende onderscheid te zien tusschen het Romeinsche en het Hellenistische portret.

Zeer zeker is er ook ander verschil, verschil vooral van ras en van mode, tusschen de portretten der Romeinsche grooten en keizers en de portretten der Grieksche vorsten, maar dat is minder een verschil van middelen dan van onderwerp.

Het beeld van Pompeius bij voorbeeld, een van de weinige mannen uit den republikeinschen tijd, wier beeldtenis wij kunnen aanwijzen, is een sprekend voorbeeld. De richting is geheel dezelfde die wij in den Menander en den Arringatore hebben waargenomen, alleen wat sterker ontwikkeld. Nog meer dan daar kunnen wij spreken van een opbouwen uit bijzonderheden in stede van een breeden aanleg van den kop en al heeft zeker Pompeius met zijn eigen kleinheid van begrippen, zijn rimpels en zijn inbeelding zelf daartoe aanleiding gegeven, een andere hand zou een ander gebruik van die gegevens hebben gemaakt.

In de portretten der Keizers en van hun aanverwanten is meer eenheid en somwijlen zelfs een vrij sterke neiging tot algemeene vormen, wat er ook mede toe bijdraagt het onderscheiden en herkennen der verschillende leden van een zelfde familie vaak zoo moeilijk te maken.



POMPEIUS

Baumeister, Denkmäler fig. 1534.

Augustus is zoo verheerlijkt dat men Octavianus met zijn korte ondergezicht nauwelijks in hem terug vindt en Caligula had zoozeer den wensch op Augustus te gelijken dat die wensch in zijn beelden maar al te zeer tot werkelijkheid is geworden.

Te trachten de prinsen van den bloede te onderscheiden, blijft voorloopig eene hopelooze onderneming.

Onder de keizerportretten zijn er ongetwijfeld die door hun opvatting zeer hoog staan. Het slagers-uiterlijk van een Nero, bij voorbeeld, is uitgedrukt met eene oprechtheid, men zou onbeschaamdheid willen zeggen, die ons den moed van den beeldhouwer doet bewonderen. Die kleine oogjes die wegzinken, die mond die door de vette wangen wordt opgestuwd, maken den kop die oorspronkelijk schoon was leelijk door overvoeding.

Dat was een misbruik van dien tijd. Seneca en Vitellius onder anderen zijn niet veel minder zwaar, maar Vitellius, een Sir John Fallstaf in het keizerlijk purper, maakt veel goed door de goedardigheid die uit zijn trekken spreekt.

Laat ons naast die keizers nu eens het beeld stellen van een onbekende vrouw uit den tijd



ROMEINSCHE VROUW.
Brunn en Arndt, Porträts n^o. 61.

van het tweede driemanschap. De wijze van het haar te dragen komt ons wat vreemd voor, maar anders, wie kent niet in den gezeten burgerstand van zijn omgeving zulk een moedertje, die haar frissche kleur sedert lang verloren heeft door het vele te huis zitten, die gezet is geworden door gebrek aan gezonde beweging, moede door werken en zorgen en op wier trekken men die matheid leest. Een goede vrouw en lieve moeder, vriendelijk voor haar omgeving, verkeert zij weinig met vreemden, het is al huiselijkheid wat aan haar is.

Misschien is zij mooi geweest toen zij jong was en frisch, maar uit haar beeld zien wij daar niets van, het eenige wat de beeldhouwer geeft is het trouwe beeld der huismoeder met haar meest alledaagsche uitdrukking.

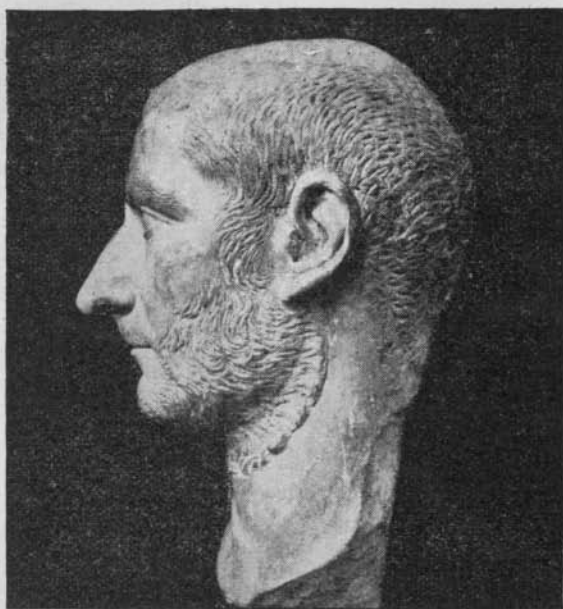
Juist dat gebrek aan houding, dat vermoeide, die vriendelijke eenvoud, dat alledaagsche is zoo zeldzaam in de beeldhouwkunst, men zou bijna meenen zoo in strijd met den aanleg van den beeldhouwer, die meer dan de schilder zich door aanleg en opleiding tot het zoeken van sprekende vormen gedrongen voelt.

Niet slechts onder de Julische en Claudische keizers, ook onder de Flaviërs en Antonijnen zijn er nog kernachtige portretten, vaak wat veel op het effect berekend, maar daarbij somwijlen zelfs nog grootsch van opvatting.

Het eerst neemt men een achteruitgang waar in de behandeling van het haar, in de hooge smakelooze kapsels der vrouwen, die als zware massas het hoofd drukken, in het haar en den baard der mannen die te uitvoerig, te klein behandeld zijn.

Zelfs in de derde eeuw van onze tijdrekening vindt men koppen, die goed gebouwd zijn en niet ongevoelig van behandeling. De leelijke trekken bijvoorbeeld van een onbekende uit het midden van die eeuw, met zijn langen neus en genepen mond, zijn juist en eerlijk teruggegeven, maar

het korte haar en baard maakte den beeldhouwer van de wijs. Hij nam 'zijn toevlucht tot een middel der zeer vroege kunst en teekende met de beitel in het marmor, in stede van te vormen, het meest daar waar het haar het dunst is, aan den rand van den baard en in de wenkbrauwen.



ROMEIN.

Brunn en Arndt, Porträts n^o. 52.

Men zou soms voor een oogenblik bijna meenen, dat de kunst tot haar uitgang terugkeerde, wanneer men van die koppen uit de vierde eeuw ziet, die nog vormeloozer zijn dan de oudste die wij bezitten, maar een vergelijking maakt weldra het verschil duidelijk. In de oude grieksche koppen vinden wij een overdrijving van sommige vormen, waaruit blijkt, dat de beeldhouwers die vormen zoeven hebben leeren waarnemen en daardoor bij het teruggeven er te veel nadruk op leggen; in de laatste Romeinsche portretten zien wij een overblijfsel van van buiten geleerde vormen, goedschiks, kwaadschiks te pas gebracht zoover als het geheugen en de ongeoefende hand van den steenhouwer het toeliet.

Laten ons de oudste Grieksche werken denken aan het streven van een kind, de laat-Romeinsche schijnen de laatste pogingen van een kindschen grijsaard te wezen. Even

droevig als het aanzien is van een ouden van dagen tot kindschheid vervallen van wien men weet wat hij in zijn goeden tijd geweest is, even treurig is het aanschouwen van de werken uit dien tijd van verval zonder vleesch en zonder been. En even aantrekkelijk als het is de ontwikkeling van een rijk begaafd kind te volgen en na te gaan hoe het zich vormt, even belangrijk is het den oorsprong der Grieksche kunst op te sporen, waar iedere nieuwe schrede van een behaalde overwinning getuigt.

Bij het ondergaan der oude wereld gaan de kunsten, waardoor die wereld ten allen tijde groot zal blijven, de bouwkunst uitgezonderd, verloren, sluimert de wetenschap, die de kiem van een latere ontwikkeling blijft dragen, in, maar een nieuwe godsdienst brengt een reiner zedeleer. Dat een nieuwe ontwikkeling van ons onderwerp het gevolg kan zijn van de gewijzigde levensbeschouwing, leert de kunst der middeneeuwen.

Een voorbeeld tot opheldering moge dit duidelijk maken. De groote aanbidding van het kindeke in den triptych der Portinari's te Florence, het meesterwerk van Hugo van der Goes, geeft ons een pas geboren wicht te aanschouwen, naakt op den rug liggend in een stralenkrans en Maria en Joseph nederknielend in aanbidding. De geheele ruimte is als gevuld door aanbeddende engelen, half zoo groot als de menschen, maar rijk gedost in sneeuw witte kleederen met witte vleugels of met bonte veeren en in rijk versierde gewaden. Nog komen er aanvliegen door de luchten als duiven in een kerkportaal. De stal is slechts even aangeduid door den os en den ezel op den achtergrond en op den voorgrond door een bos stroo, waarvoor twee vaasjes met bloemen staan, rijk van kleur. Bij al die heerlijkheid ziet men drie herders donker uitkomen tegen den achtergrond, door meer gevolgd. Armelijk en leelijk hebben zij een boersche uitdrukking van onovertroffen domheid. Maar

hoeveel meer innigheid heeft de schilder in die eenvoudige gezichten weten te leggen dan in de kopjes der engelen en hoe herinneren zij weer telkens den toeschouwer aan het: »Zalig zijn de armen van geeste.»

In de oudste christelijke kunst neemt de aanbidding van de drie koningen grooter plaats in dan de aanbidding van de herders, maar ook daar waar de herders niet ontbreken, is er geen poging zelfs in de aangeduide richting.

Toch meen ik een spoor van die gedachte te vinden in een onderwerp dat voor zoover ik weet door de latere kunst niet behandeld is.

Ik herinner mij levendig gezien te hebben hoe een herder uit de Campagna de Pieterskerk te Rome binnen trad. Vuurrood van haar en niet minder leelijk dan de herders van van der Goes gelek hij een toonbeeld van verwaarloozing. Als getroffen door de heerlijkheid van de plaats, de heiligheid van het huis Gods, waagde hij zich niet verder dan den ingang en knielde daar neder als de tollenaar uit de gelijkenis. Zijn beeld werd mij weer voor den geest geroepen door een mozaïek der zesde eeuw uit Ravenna, waar de gelijkenis van Pharizeër en Tollenaar is afgebeeld.

De Pharizeër staat met regelmatige trekken, gladgeschoren kin en glanzend zwart haar met opgerichten hoofde en dankt, zooals de ouden baden, met uitgestoken handen. De tollenaar met grooten kop, met grijs haar en baard, staat deemoedig gebogen, een hand op de borst, en vernedert zich. Al wat de kunstenaar voor tegenstelling in die gestalten heeft weten te brengen heeft hij er in gelegd, maar dat al is o! zoo weinig. Daarin is juist het geheim gelegen. Niet aan gedachten heeft het der vroegste christelijke kunst ontbroken maar aan de middelen om die uit te drukken.

In één opzicht mogen wij dit bijna gelukkig noemen, daar de richting zich reeds vertoont, in de voorstelling van

Job bijvoorbeeld, die latere tijden er toe bracht, de liefdadigheid der heiligen te laten uitkomen tegen pest en melaatschheid, een duivel te steken in een lichaam, verminkt door de afgrijselijkste ziekte en de vergankelijkheid van het menschelijk lichaam af te beelden tot walgingwekkends toe, een bestaan met den geest der oudheid ten minste onvereinigbaar.

Het beste, het belangrijkste stuk dat wij uit den vroegen christentijd bezitten is het bronzen beeld van den apostel Petrus in de basiliek van het Vatikaan, een werk dat wellicht reeds uit de derde eeuw kan zijn. Het staat niet achter bij de meeste portretten uit dien tijd, maar het moest meer zijn dan die. Niet al te onjuiste lichaamsvormen zijn niet voldoende, het zijn geestelijke eigenschappen die hier hun uitdrukking verlangen en daarvan blijkt niets.

De Oud-christelijke kunst bevat alleen de kiemen waaruit in latere eeuwen een nieuw leven zal ontluiken wanneer weer een geslacht van kunstenaars oprijst die de vorm niet gering schat. Al blijft de vorm zonder geest dood in de kunst, de geest zonder vorm heeft geen grooter levensvatbaarheid.

Wij hebben de ontwikkelingsgeschiedenis van een bijzonder verschijnsel in de Grieksche kunst nagegaan; wij hebben het leelijke opgezocht waar het zich in zijn natuurlijke verhoudingen openbaarde, zonder de overdrijving der caricatuur; wij hebben het waargenomen eerst als uitdrukking van het slechte, het lage en langs geleidelijken overgang gevolg door alle trappen van ontwikkeling heen tot waar wij het ook met het goede vereenigd vinden.

Wij hebben daarbij niet een of ander ontwikkelingstijdsperk behoeven te veronderstellen maar wij hebben bijna overal bestaande werken kunnen aanhalen of ons kunnen beroepen op getuigenissen der ouden.

Het is merkwaardig dat de leer van Darwin die door de natuuronderzoekers stuk voor stuk wordt afgebroken, omdat de kruisingen, de gekweekte wijzigingen verlopen, omdat het ras onveranderd en onveranderlijk terugkeert, omdat, niettegenstaande allen vreemden invloed, de schedels der Lyciërs van voor twee duizend jaren niet anders zijn dan op den huidigen dag, omdat de bloemen uit de kransen, in de Pyramiden gevonden, van voor meer dan vijftig eeuwen, in niets verschillen van die welke Egypte thans voortbrengt, omdat de voorouders van den mensch die geen menschen zijn vergeefs gezocht worden, omdat, in het algemeen gezegd, wel rassen zijn uitgestorven, maar geen spoor of blijk van het ontstaan van nieuwe wordt gevonden, het is merkwaardig dat die leer, die op de schepping niet van toepassing blijkt, als gemaakt is voor de scheppingen van den mensch.

Wel doorloopt het kunstwerk in zijn wordingsgeschiedenis, van dat de gedachte er van oprijst in het brein van den kunstenaar tot het in brons is gegoten of in marmer gehouwen, niet alle trappen van ontwikkeling, zooals een levend wezen, maar daarvoor is het in veel sterkere mate onder den invloed van voorafgaande werken, is de noodzaak der keuze bij den kunstenaar van meer beteekenis, is het voortbestaan, de vermenigvuldiging der meest levensvatbare werken ook verzekerd.

Men denkt zoo licht, en vooral de kunstenaars zelve verbeelden het zich zoo gaarne, dat zij vrij zijn voort te brengen wat zij verkiezen, dat zij los zijn van alle banden, onafhankelijk van de werken van hun voorgangers en hun omgeving. Wanneer men een zeer persoonlijk

werk grondig onderzoekt, zal men er ook betrekkelijk veel en het belangrijkste deel in vinden, dat nieuw was voor den kunstenaar, nieuw wellicht voor een ieder. Dat nieuwe bijna alleen ziet de kunstenaar in zijn werk, al het oude is voor hem, wanneer hij het al opmerkt, niet meer waard dan de stof die hij gebruikt. Maar daarom is er toch niet minder van dat oude noodzakelijk aanwezig in een veel sterker verhouding. Daar waar het opzettelijk zooveel mogelijk wordt vermeden, houdt de natuurlijke ontwikkeling op, ontstaat een misgeboorte, niettegenstaande de werkelijke verdienste van het nieuwe. De voorbeelden zijn voor het grijpen in onze dagen.

Dat oude nu, het gemeenschappelijke, de som der verworven eigenschappen, is het kenmerk waarnaar ook de kunstwerken als het ware in rassen kunnen worden ingedeeld.

Dat nieuwe, dat telkens weer bij het oude wordt gevoegd en voor nieuwer nieuw plaats maakt, is datgene wat de ontwikkeling brengt.

Hier is geen onveranderlijk ras waar alleen tijdelijke afwijkingen van bestaan. De kunst leeft slechts in ontwikkeling en alle stilstand is doodelijk.

Niet echter om u deze algemeenheden door een voorbeeld aan te wijzen heb ik dit onderwerp gekozen, maar om de Grieksche kunst, die voor velen zoo ver is, nader te brengen, om aan te toonen dat zij zich niet steeds beweegt op de toppen van den Olympus, dat zij niet enkel den vader van Goden en menschen, dien geen sterfelijk oog mocht aanschouwen, schildert, maar ook lief en leed der menschenkinderen natuurlijk weergeeft en vooral dat zij niet wordt gekend uit tweede of derde hands navolgingen van middelmatige werken, die onder de hand van den hersteller nog hebben geleden bovendien, zooals zooveel beroemde antieken zijn.

Mocht ik dit doel bereikt hebben door u te laten zien en waardeeren hoe belangrijk de plaats is die het leelijke in de Grieksche kunst inneemt, dan houd ik mij overtuigd dat gij tevens de werkelijk onovertroffen schoonheid der Grieksche vormen hooger hebt leeren schatten en warmer zult liefhebben.
