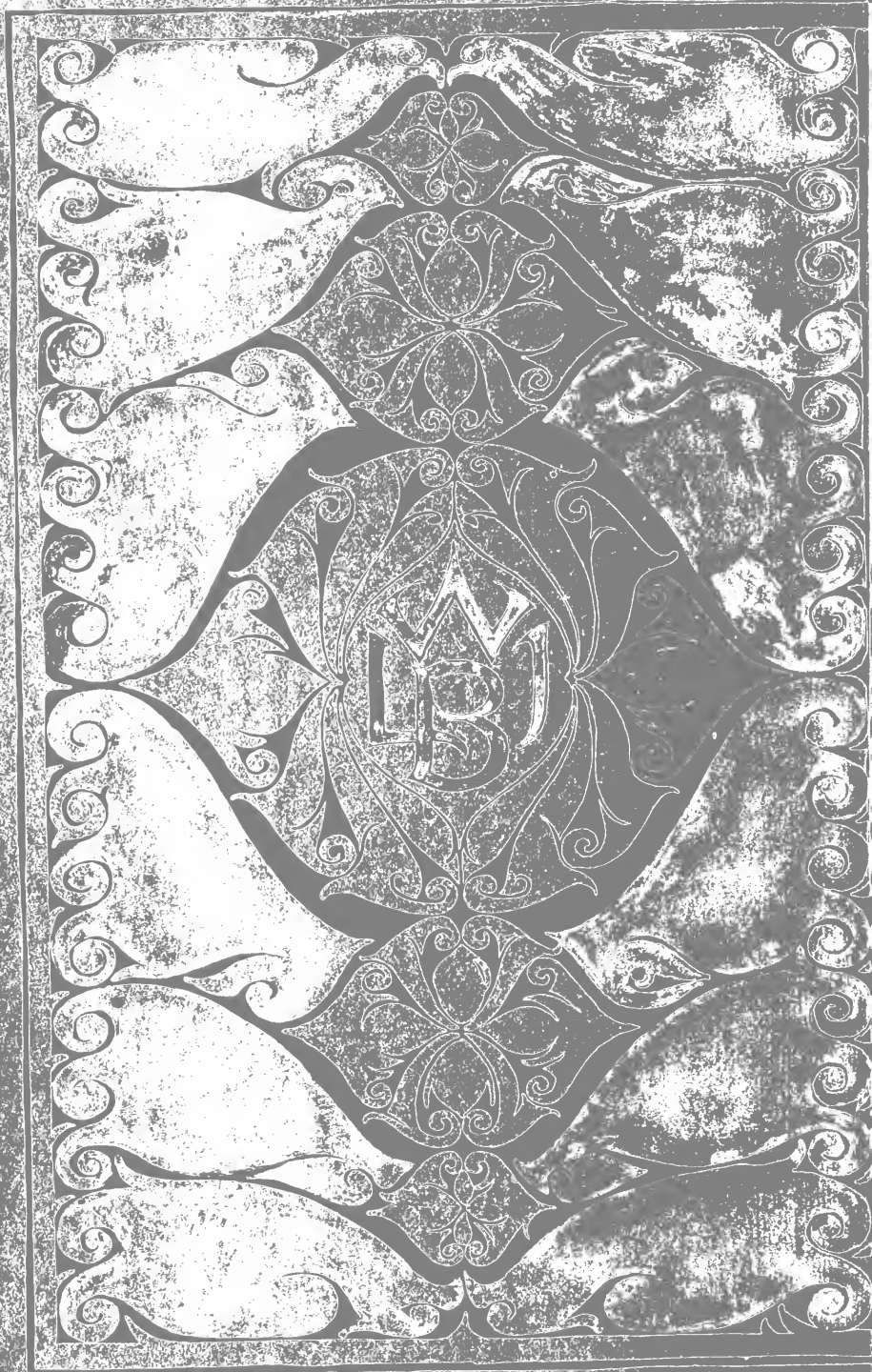




3 1761 07298215 0

KUNSTENAAR
EN SAMENLEVING
DOOR
C.S. ADAMA VAN
SCHELTEMA









Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Professor Hans de Groot

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

B. ESSERS SNEED ZES PRENTEN IN
HOUT TER VERSIERING VAN DIT BOEK

De titelplaat wil den zin van het werk saamvatten in het beeld van den kunstenaar, die opstreeft uit de symbolen der klassieke, middeleeuwsche en renaissancecistische kunst; de laatste afbeelding duidt op den geest, die, naar alle streken der windroos gericht „hoeveel hij mag lezen en onderkennen, toch immer tot één hoofdbeginsel terugkeeren moet”. (De Imitatione Christi, Liber III, cap. 43.)

KUNSTENAAR EN SAMENLEVING



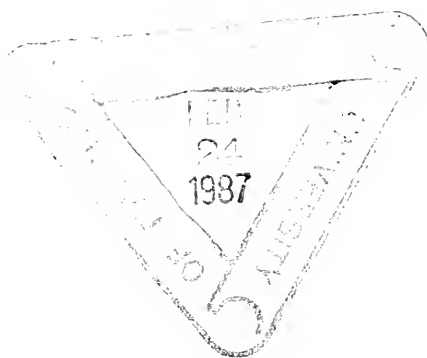
11

KUNSTENAAR EN SAMENLEVING

DE PLAATS VAN DEN KUNSTENAAR IN
ZIJN VOLK EN ZIJN TIJD VAN 500 VOOR
CHRISTUS TOT OP ONZE DAGEN DOOR
C. S. ADAMA VAN SCHELTEMA



W. L. & J. BRUSSE'S
UITGEVERSMAATSCHAPPIJ
ROTTERDAM MCMXXII



INHOUD

<i>Inleiding</i> , doel en begrenzing van het onderzoek . . .	Blz. 1
---	-----------

DE OUDHEID

HELLAS

Het fabel-achtige der historie; het betrekkelijke der Grieksche schoonheidsliefde.	5
Het meeleven met het drama	7
Factoren voor den kunstbloei in Hellas	9
<i>De beeldende kunstenaars</i> ; ons begrip „kunstenaar” bestond niet voor den Griek	11
<i>De dichter-dramaturg</i> is zedelijke leider, de beeldende kunstenaar is ambachtsman; uitspraken omtrent Phidias	12
<i>De schilders</i> ; ontwikkeling van het ideëele naar het reëele in de kunst	16
<i>De musici</i> ; tweeërlei notenschrift; Gregoriaansche muziek; de citer; de muziek hooger dan de beeldende kunst gesteld; verweekelijking	18
Het lied; het ontbreken onzer minnepoëzie; de dithyrambe, de ode, het feestlied (Pindarus).	20
Kunstzinnige courtisanes	21
Het drama; godsdienstige oorsprong; het koor; de dans	22
De tragedie; Aeschylus; geestelijk leider, prediker	22
De eerste <i>beroepsspelers</i> (IVe eeuw); vakvereeniging	23
Vruchtbaarheid der tragici; het drama als religieus volksfeest	24
Sophocles; Euripides (realist)	25
De comedie-„revue”	26
Aristophanes; aanduiding van zijn kunst.	27
Het papier; het boek; het proza; de boekhandel; de geschiedschrijving.	28
Hellenisme; tanagra's; nabloei en ondergang	29

ROME

I. DE BEELDENE KUNSTENAARS, DE MUSICI, DE TOONEELSPELERS

Rome's gouden eeuw	30
De kunst als „middel” (pronk- en roemzucht)	32

	Blz.
De beeldende kunsten; <i>architecten</i> ; sierkunsten	34
<i>De beeldhouwers</i> ; massaproductie; portretkunst	36
<i>De schilders</i> ; propagandistische waarde; portretschilders	39
Slaven als beeldende kunstenaars; loonen; prijzen	41
De traditie in de beeldende kunst; het fabriekmatige; de arbeidsverdeling	44
Waardebepaling van den beeldenden kunstenaar; dilettantisme in de beeldende kunst; aandeel van Grieken en Romeinen in de beeldende kunst	45
Kunstsnoobbisme; geringe deelname der massa aan de kunst	48
<i>De Musici</i> ; lyriek en dans; beroemdheden; slaven-musici	49
Citer-zangers; muziekwedstrijden; virtuozen	52
Dilettantisme in muziek (Nero); Christelijke (sacraal-) muziek	55
<i>De tooneelspelers</i> ; de attelana en de mimus	56
Het naakt op het tooneel; sociale toespelingen; het eerlooze vak	57
De resten der antieke tragedie; de pantomime	57
Roem en verdiensten van pantomimen	58

II. DE DICHTERS

Poëzie en welsprekendheid bij het onderwijs	62
Plautus en Terentius; Seneca	63
Romeinen en niet-Romeinen in de literatuur; litteraire roem	65
De onvrije geschiedschrijving; de poëzie; de vleierij	69
Kunstzinnige keizers	71
De boekhandel; bibliotheken; dichter-voorlezingen; dichterkroningen	72
De „broodelooze dichtkunst”	77
Uitgevers; boekprijzen; auteursrecht; het papier	77
Tooneelschrijvers en satirici	80
De maecenas en de cliënt; geschenken aan dichters	82
Ontaarding van het maecenaat; Martialis en Statius; het plagiaat	88
Dilettantisme in de poëzie; verarming en ontaarding van het dichterschap; het proza	93

DE MIDDELEEUWEN

Blz.

<i>Inleiding.</i> — De kunstenaar afhankelijk van kerk en ridderwezen	99
De stad; de burger als opdrachtgever; de gilde	102
De kunstenaar behoort doorgaans tot de derde stand	104

I. DE BEELDENE KUNSTENAARS

De bouwkunst groeit uit de Romeinsche ruïne	105
Zij is aanvankelijk anoniem; de „Magistri Comacini”	108
<i>De bouwers</i> en leiders zijn handarbeiders en gildeleden; de Utrechtsche Dom	108
<i>De beeldhouwers</i> ; Klaus Sluter	111
<i>De schilders</i> ; het kunstwerk als ambachtstuk	112
Het „zadelaarsgild”; de „broederschap”	115
Voorbeelden van stijgende „standing”; lossen gildebanden	117
Bloei der kunst bij hof en maecenaten, kwijning bij oorlog en revolutie	119
De beteekenis van het feest voor de kunst	124
Huet als historisch-materialist	126
Onze waardeering voor beeldende kunst en voor literatuur der middeleeuwen omgekeerd evenredig aan die der middeleeuwen zelf	129
De kunst was middel en diende	130
Albrecht Dürer als overgangsfiguur naar de renaissance	132

II. DE MUSICI, DE TOONEELSPELERS

De middeleeuwsche (Gregoriaansche) muziek; zangscholen	134
Aandeel der „minnezangers” in de muziek	136
De minnezang verburgerlijkt; de „Meistersinger”	137
Aandeel der „fahrende Musikanten”; de „muzikantenkoning”	140
Hollandsche componisten; piëtistisch verzet	142
Het volkslied	144
De groote sociale beteekenis van het middeleeuwsch tooneel omgekeerd evenredig aan zijn kunstwaarde; poging ter verklaring	145

IX

	Blz.
Het tournooi; tableaux-vivants; hoffeesten; de opera	147
Dramatische schrijvers en spelers uit liefhebberij; geen beroepstooneel	147
Ontstaan van de klucht (sotternie, moraliteit)	148
Ontstaan van het mysteriespel (mirakelen)	149
Puys; rederijkerskamers; landjuweelen; confrerieën	151
De „Basochiens” en de „Enfants sans souci”	152
De klucht als sociale factor	153
Middeleeuwsche theaterfiguren: Gringoire en Jean du Pont-Alais	155
De middeleeuwsche „pret”	156
De „scholieren” en het middeleeuwsch tooneel.	156
De mysteriespelen (schrijvers en spelers, kosten, omvang, decor)	157
De mysteriespelen staan in het brandpunt der sociale belangstelling	160
Het plotselinge eind der mysteriespelen	162
De eerste <i>beroepsspelers</i>	163

III. DE DICHTERS

De skalden; de trouvères (chansons de gestes); de jongleers	166
De Bretonsche zangers (romans van de „table ronde”)	168
Opkomst der landstaal	168
De speellieden (meistreelen, sprekers enz.)	171
Loon en leven der speellieden	172
Bewijzen van hun lage standing	178
Differentieering (de vaganten)	180
Differentieering van het publiek; de poorters gaan lezen; de drukkunst.	180
De troubadours (adellijke minnezangers).	182
De Duitsche „Minnesänger”	185
De „Sängerkrieg auf der Wartburg”	187
Geringe ontwikkeling der ridder-zangers	187
Andere dichters en schrijvers (na de XIIe eeuw)	190
De „codificeering” van het middeleeuwsche geestes- en liefdeleven; de „Roman de la Rose”	192
Opkomst van den literaat en van het patronaat	193

	Blz.
Taatheid der drie standen naast differentieering van aanzien	199
Een dichter-epicurist en een dichter-misdadiger	201
Opkomst van den litterairen roem	203
Het picturale tegenover het litteraire als het visueel-statische tegenover het motorisch-dynamische	204
Opkomst der humanisten	205

DE RENAISSANCE IN ITALIË

I. INLEIDING

Burckhardt's „credo" der renaissance	209
Bezwaren tegen Burckhardt's beschouwingwijze	210
De renaissance als de geboorte der individueele psyche	212
De „uomo universale"	214
Factoren voor den bloei van kunst en kunstenaar:	216
I. De ontdekking der wereld en de ontdekking van den eigen geest	217
II. Heerschers en maecenassen als kunstbeschermers	219
III. De kerk als Maecenaat, (tegeninvloed van Savonarola)	222
IV. Invloed der oudheid, (op literatuur, architectuur, beeldhouwkunst enz.)	225
V. De roemzucht (voorbeelden van roem en ijdelheid)	229
Het tegengif: de spot; de laster	234

II. DE DICHTERS EN DE HUMANISTEN, DE TOONEELSPELERS, DE MUSICI

Waardeeringsverhouding tusschen letteren en beeldende kunst	236
<i>De dichters</i> ; Dante; Petrarca; Boccaccio	238
Het obscene der „Decamerone"	241
Pulci, Boiardo; Alberti, Poliziano, Lorenzo; Ariosto	243
Machiavelli (de a-moreele); Castiglione (de beschaafde); Cellini (de egotist); Tasso (de kwijnende)	244
<i>De humanisten</i>	248
Het boek; bibliotheken; kopiïsten; de drukkunst	249
De drukker-uitgever-boekhandelaar; de censuur	251

	Blz.
Standsverschillen	252
De ramp van het Latijn	253
Dichterkroningen; de redevoering als kunstwerk	255
Humanisten-honoraria; hoogeschole	256
Leo X en de dichters; de vleiers	257
Immoreele invloed van maecenatendom en patronaat	261
De Latijnsche literatuur „overgedaan”	263
De namaak der architectuur; de geestelijke chaos der renaissance	265
De humanisten onderling (nijd en laster); de sodomie	266
Onzeker leven en ondergang der humanisten	267
<i>De tooneelspelers</i> ; het ontbreken van het drama in Italië	268
De „ <i>sacra rappresentazione</i> ”; de „broederschappen”	269
Invloed van het visueele moment	270
Dilettanten en spelers; de „intermezzi”; het perspectivisch decor	271
De „ <i>commedia del arte</i> ”; de opera	274
<i>De musici</i> ; bloei der muziek tegen het eind der renaissance	275
Joodsche musici; loonen van musici	276
Virtuozen en dilettanten; geringe beteekenis en aanzien der muziek	277
Beroepsdanseressen	279

III. DE BEELDENE KUNSTENAARS

De persoonlijke menschwording van den beeldenden kunstenaar (Giotto)	280
Vervlakking der standsverschillen; geringer beteekenis van den adel, stijgende beteekenis van talent en beschaving	281
Loonen van <i>schilders, architecten</i> enz. (Fra Angelico)	286
De positie van den beeldenden kunstenaar blijft nog lang ambachtelijk	287
Vergelijking der loonen van beeldende kunstenaars en humanisten	289
De herleving der oudheid bevordert de emancipatie van den beeldenden kunstenaar	290
Meerdere ontwikkeling der beeldende kunstenaars	292

	Blz.
Korte inzinking en reactie	292
Het enthousiasme der humanisten; maecenaten; verzamelingen	295
Stijgende weelde en kunstzin der pausen; de roem als kunstfactor	296
Bezwaren tegen het kerkelijk maecenaat.	298
De gilden allengs vervangen door de confrerieën	300
Julius II en Leo X	301
Michel Angelo; Bramante en de St. Pieter	304
Gemis aan piëteit tegenover voorgangers; onderlinge verhouding der beeldende kunstenaars	305
Julius en Michel Angelo; de Sixtijn'sche zolderschildering.	309
De bloei onder Leo X.	314
De hoogste bloei der beeldende kunstenaars; Raffael	315
Voordeel en nadeel der opdrachten	317
Dood van Raffael, Bramante en da Vinci	319
De „sacco di Roma"; het einde der renaissance	322
De eigenwaan van Cellini; ouderdom van Michel Angelo.	323

DE RENAISSANCE EN DE NIEUWERE TIJD IN NEDERLAND

I. DE BEELDENE KUNSTENAARS

De kunst verliest haar voorname plaats in de samenleving	329
Invloed der reformatie en der contra-reformatie; inquisitie (in Italië)	330
Spaansche bloei.	332
Op-lossing der ambachts- kooplieden- en kunstenaars-gilden	333
De „vrije kunsten"; voorbeelden van gewijzigde verhoudingen	336
Huet over de reformatie	338
Verschuivingen tusschen Noord- en Zuid-Nederland	338
Het Calvinisme en de kunst; het Jezuïtisme en de kunst.	339
Debet- en credit-zijde der Hervorming	340
Het verlies zijner socialiteit door den kunstenaar; de	

	Blz.
bohème	343
Het schilderij als handelswaar (Fruin en Kernkamp) . . .	345
De armoede der beeldende kunstenaars	349
Oeconomische verdediging in de „confrerieën van St. Lucas”	352
Bouwmeesters en beeldhouwers; de barok (Bernini) . . .	354
De portret- en genre-schilders; de ateliers als leerscholen	356
Rembrandt (zijn rijke en zijn arme tijd)	357
Geringe algemeene ontwikkeling onzer beeldende kunstenaars	359
De inzinking	360
De nabloei in de Zuidelijke Nederlanden; Rubens . . .	360
Van Mander over Frans Floris.	362
Het verval in de Zuidelijke Nederlanden	364
II. DE BEELDENE KUNSTENAARS. (VERVOLG)	
Consolidatie der bourgeoisie	365
De beteekenis van het behangselpapier	366
Voorloopers der reproductie; silhouetten	368
Verval van het kunstambacht; verzwakking der confrerieën	369
De eerste tentoonstelling; begin der rijksverzameling . .	371
Stichting van het „Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten”	371
Stichting der „Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten”	372
Schriele betaling der leerkrachten	372
Nieuwe opbloei; het geslacht der Pienemans; Israëls meening over hen	373
Onderlinge verhouding bij ons en in Frankrijk	373
Thorbecke's „kunst is geen regeeringszaak”	374
De tentoonstelling; haar beteekenis voor kunst en kunstenaar	376
Oeconomische verklaring voor het overwegen der zwart-wit-kunst in het Duitschland der XIXe eeuw	381
Uit het dagboek van den jongen Bilders	381
Verproletariseering der beeldende kunstenaars	384

	Blz.
De kwijnende beeldhouwkunst	385
Reactie tegen Thorbecke's geest	386
De emancipatie der katholieken en haar invloed op de kunst	386
Herleving van het kunstambacht	387
Terugblik op het verband van kunst en maatschappij	388
De kunsthandel; zijn invloed ten kwade en ten goede	390
De reproductie en haar invloed	394
Oeconomische kunstenaars-organisatie in de XXe eeuw; Nederland's aansluiting bij de Berner-Conventie; het „Verbond van Kunstenaarsverenigingen”; de „bureaux voor auteursrecht”	397

III. DE DICHTERS

De „Kamers van Rhetorycke” en de geestelijken als dragers der literatuur	400
Schoonheidsbeginsel en nuttigheidsbeginsel	401
Natuurlijke en gewilde anonymiteit	401
Thomas à Kempis; Erasmus	402
De herleeftde roemzucht	403
De eerste renaissance-dichters (Janus Secundus)	404
De beteekenis der rederijkers voor het tooneel; „Trouw moet blycken”	405
Het nieuw-klassieke treurspel (het „schooldrama”)	407
Decor, publiek en opvoering	407
Opkomst van het beroepstooneel; de „camerspeelders”.	408
Hervorming en opstand; geuzenliederen (het „Wilhelmus”)	410
Remmende invloeden	410
Groeitijd der renaissance; Van der Noot, Marnix en Van Mander; Van Hout en Douza; Coornhert, Spieghel en Roemer Visscher	413
Letterkundig verkeer; het „saligh Roemers huys”.	419
De hoorders worden lezers; de bijbel	420
Het boek als handelswaar; verzamelingen; boekdrukkeruitgevers	421
De konste der „Rhetorica” en de „Poësie”	422
Bloeitijd der renaissance	423

	Blz.
De Amsterdamsche rederijerskamers: de „Egelantier” en „'t Wit Lavendel”	423
Coster's „Academie”	424
Militante literatuur; overheid en predikanten	425
De eerste „Schouwburg”	426
Rodenburg en Coster	427
Breero's-ontwikkelingsgang; Starter's verdiensten	428
Late uitgaven en uitgaven buiten den schrijver om	430
Uit den „Muiderkring”; Roemer Visscher's dochters; Barlaeus	432
Hooft; de „Lijkplicht des grooten Dichters”	435
Vondel; Vondel als politiek en sociaal poëet	436
Vondel gelauwerd; zijn welgesteldheid; zijn ouderdom	439
Waardeering van den dichter in theorie en practijk	441
De kunst als bijkomstige bezigheid	443
Onderlinge waardeering	444
De inzinking; „Nil Volentibus Arduum”	445

IV. DE DICHTERS (VERVOLG), DE MUSICI, DE TOONEELSPELERS

Positie van Zuid- en Noord-Nederlandsche <i>musici</i>	446
Invloed van het Calvinisme; afstomping van het gehoor; dilettanten	448
De arme musicus een romantisch motief	449
Tegenwoordige toestand der <i>musici</i> ; grootmeesters en virtuozen	449
Bloei van het tooneel (midden XVIIe eeuw)	450
Het primitieve publiek; de betere standen en het „kannaalje”	451
De eerste „ <i>commedianten</i> ”; hun verdiensten en bijbaantjes; hun geringe ontwikkeling	452
Het reizen; Duitsche honoraria	453
Bloei en stijging van aanzien en honoraria omtrent het begin der XIXe eeuw	454
Nieuwe inzinking; de „Salons des Variétés”	456
„Apollo”; het „Tooneelverbond”; de Tooneelschool	456
Tegenwoordige toestand	456
Kuyper's „Kunst en Calvinisme”; het prostitutieel en	

	Blz.
het heilig element der kunst	457
Stand der XVIIe eeuwse <i>letterkundigen</i> ; overzicht der theologen	459
Herleving van het maecenaat	460
De zedelijke roeping der kunst	461
De tragedie en de klucht	464
De „looze druckeren”	465
Poot en Langendyk	466
De dichtgenootschappen	467
Nieuwe bloei omtrent het begin der XIXe eeuw	468
Patriotten en Prinsgezinden; de maatschappelijke dichter (voor- en nadeel)	469
De gegoede letterkundigen	472
Opkomst van het burgerlijk treurspel; de Amsterdam- sche schouwburg schaft een armeluis-kamer aan	473
Romantiek en sentimentaliteit; differentiatie van het natuurgevoel.	473
Onze laatste volksdichters: Feith (de sentimenteele); Bilderdijk (de rethorische); Tollens (de huiselijke) . . .	473
Van Lennep; de Genestet; Beets; de schim van Cats. . .	476
Openlijke erkenning en bewondering; vertalingen in het buitenland	477
De pastorie te Heilo; de kunst is nog een sociale factor.	478
Huet; de letterkundige wordt vakman	479
Verwijdering tusschen kunst en volk	481
Nieuwe oeconomische basis: de krant en de leesbiblio- theek	481
Een vergelijkende uitlating van Potgieter over de oeco- nomische positie van kunstenaars omtrent het midden der XIXe eeuw	482
De beteekenis van de krant voor den letterkundige . . .	483
De kritiek; redacteurschap; correspondentschap	484
De beteekenis van de leesbibliotheek voor den letter- kundige	486
Vakorganisatie van letterkundigen (Schlegel, Boileau, Racine)	488
Het „métier” in het buitenland	489

Tooneelschrijver, romancier en dichter	Blz. 490
De uitgever	492
Enkele oude en nieuwe honoraria	494
Slot.	497

NALEZING

PROBLEMATA

1. Werd en wordt in de verleden en tegenwoordige samenleving veel genie of talent verstikt?	503
2. Wat is de invloed van de kritiek geweest?	509
3. In welke mate heeft de massa, de socialiteit, deelgenomen aan elke periode van kunstbloei?	511
4. Afkomst en progenituur van den kunstenaar	513
5. Welke beteekenis heeft het ras in de kunst?	516
6. Welke beteekenis heeft de vrouw in de kunst?	517
7. Hoe verhoudt zich de deelname der verschillende klassen, standen, beroepen enz. aan de kunst?	519
8. Hoe hebben zich groote historische gebeurtenissen in de kunst uitgesproken?	519
9. Wat is de invloed der kunsten op elkander geweest?	520
10. Bestaat er een periodisch verband tusschen den bloei der verschillende kunsten?	521
11. Vindt men bij kunstenaars vaak de vereeniging van kunst en letteren?	522
12. Is er eenige wetmatigheid in het afnemen van den omvang van het kunstwerk?	523
13. Productiviteit en virtuositeit	524
14. Kunstgeschiedenis en cultuurgeschiedenis	524
15. Wie worden klassiek?	526

REGISTERS

Naamregister	Blz. 533
Zaakregister.	545

Ik dank hen allen, te velen om hier te noemen, die mij zoo vrijgevig met hun uitgebreide kennis hebben bijgestaan om mij het schrijven van dit boek mogelijk te maken; hen allen die mij deden beseffen aan welke historische verschieten ik voorbijging — doch mij dan ook sterkten in de overtuiging, dat dit werk alleen kon worden volbracht met . . . den ietwat overmoedigen reislust van den voorbijganger.

A. v. S.

INLEIDING

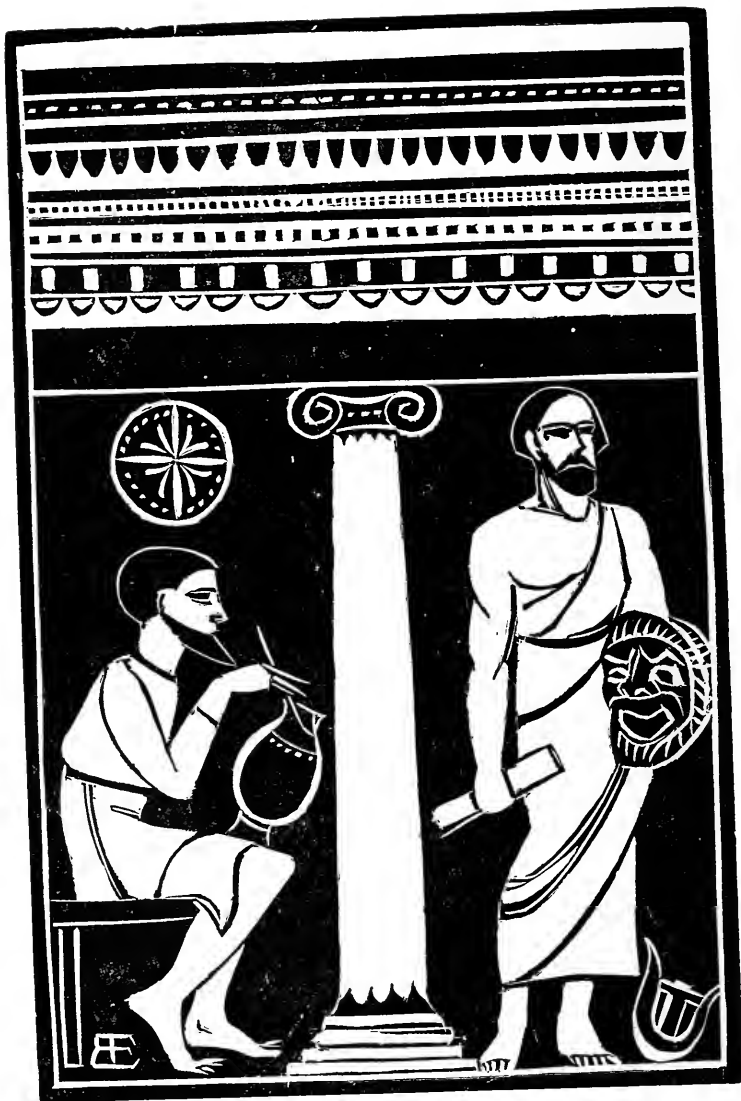
ELKE nieuwe tijd van roering op geestelijk en maatschappelijk gebied stelt als bij verrassing nieuwe vraagstukken, aan welke de samenleving tot dan toe achteloos voorbijging, doch die haar thans treffen, boeien en lokken tot onderzoek als een vreemde bloem den wandelaar op vreemde wegen. Zulk een nieuw vraagstuk in onze roerige dagen vormt de plaats van den kunstenaar in onze samenleving, die als op eens de aandacht trekt van zoo verscheiden kant in de kunstwereld, als ware het of zij zichzelf nu eerst ontdekte en bij den storm rondom met stijgende beklemming zich afvroeg: — wat zijn wij, kunstenaars, eigenlijk en wat waren wij in de samenleving, uit welke van haar streken kwamen wij voort en onder welke voorwaarden hebben wij gebloeid, wat was en wat werd onze beteekenis voor elke historische gemeenschap, in hoeverre hebben wij met die gemeenschap geleefd en haar beïnvloed, of wel zijn wij slechts haar vruchten en versierselen gebleken, en in hoeverre heeft die gemeenschap ons erkend als haar noodige en natuurlijke organen — of wel ons geduld als de sprookjesvertellers van haar ledige uren?

Doch reeds een eerste oogopslag vermoedt bij deze vragen zooveel vergezichten met nog ongebaande wegen, dat wij ons dadelijk moeten beperken en slechts houden aan die laatste vraag: in hoever heeft de gemeenschap ons erkend en beloond, in ideëelen zin met haar lof en haar liefde, in materieelen zin met ... haar brood?

Echter: ook onder deze beperking blijkt reeds bij oppervlakkig onderzoek, hoe veelzijdig perspectief zulk een nieuw vraagstuk: een sociale kunstenaars-geschiedenis opent en hoe onvervulbaar eigenlijk de taak is, die een saamvattend overzicht beoogt. Want eenerzijds verrast wel, hoe betrekkelijk weinig hieromtrent gekend en geschreven werd en hoe terloops zich de historie met een voor haar blijkbaar zoo bijkomstig probleem bezighield — anderzijds openbaren zich naar elke richting toch weer zooveel gegevens, die op hunne beurt, als bij elk historisch onderzoek, zooveel nieuwe vragen doen rijzen, dat wij ons tevreden moeten stellen met enkele schetsen uit de groote momenten der geschiedenis, om daarmee voorloopig een weg te wijzen aan die op meer bijzonder onderzoek belust zijn.

Als zulke momenten zien wij: de gouden eeuw van Hellas onder Pericles, het Romeinsche keizerrijk in de eerste eeuwen onzer jaartelling, de late middel-eeuwen, de renaissance in Italië — daarna, wanneer de nieuwere tijden, in al sneller tempo, in al meer verscheiden milieu hun bloei en groei en vergaan brengen, worden de verschijnselen te menigvuldig en zullen wij ons moeten bepalen tot het naastliggende: een schets van wat de renaissance en de nieuwere tijd in Holland aan zijn grootste kunstenaars heeft gegeven en . . . onthouden.

DE OUDHEID



DE OUDHEID

HELLAS

»**L**'HISTOIRE n'est qu'une fable convenue" spotte Voltaire, en inderdaad schijnt de geschiedvorsching soms vooral te bestaan in het herzien van fabels, die daarna dan toch nog generaties lang blijven leven. In den aanvang was . . . de fabel! — zien wij haar deze tijden niet overal groeien om ons heen? Is de aanvang zelf van onzen Christentijd niet een bloemlezing van schoone fabels geweest? In een novelle uit zijn „Étude Nacre" vertelt Anatole France op zijn fijne wijze van Pilatus — welke immers naar de fabel zijn handen niet schoon kon wasschen van het bloed van Christus, dien hij den Joden had toegestaan te kruisigen — : Een oude vriend vraagt hem op zijn ouden dag, in herinnering aan den tijd, dat Pilatus nog consul in Jerusalem was, terloops, of hij zich nog een zekeren Jezus Christus herinnerde; maar Pilatus peinst en zint . . . vergeefs — : hij had zooveel last van roerige en oproerige geesten gehad en zoo vaak had hij den aanklagenden Joden een offer moeten laten, dat hij het zich waarlijk niet meer herinnerde — het zou dan zeker van geen belang zijn geweest. Intusschen: van Christus, zoo hij waarlijk geleefd heeft (en niet een verzameling van schoone fabels geweest is) weet de geschiedenis niets, — van Pericles' tijd zeer veel, en toch weer zoo weinig, dat de historie steeds bezig blijft haar fabels te herzien. En juist op het gebied, dat wij verkennen willen: de plaats van den kunstenaar in zijn volk en zijn tijd, is het geschiedkundig inzicht de laatste tientallen jaren aan-

merkelijk veranderd. Het beeld van dat harmonische kunstvolk voor hetwelk niets hoogers en nauwelijks iets anders bestond dan de schoonheid, het beeld zooals Goethe en zijn tijd het zag en thans nog de meerderheid der oudere classici het ziet, is bezig te verbleeken. Met verbazing heeft menig reiziger het huidig Griekenvolk, voor hetwelk niets hoogers schijnt te bestaan dan handeldrijven en politiseeren — om niet te spreken van sjacheren en kletsen — in gedachten vergeleken met het beeld der klassieke fabel en besloten, dat er geen gelijkenis meer bestond tusschen toen en nu — in waarheid gelijkt wellicht dat volk nog evenzeer op het oude als onze eigen jodenbuurt op de modellen van Rembrandt's heiligen! Ja, misschien is onze huidige kunstvereering als zoodanig inderdaad eigenlijk grooter dan de Grieksche geweest is — : waar wij, alleen om Rembrandt's Nachtwacht beter licht te geven, een afzonderlijken tempel optrekken, was het beeldhouwwerk aan de fries van het Parthenon zoo aangebracht, dat waarschijnlijk die immer in kunstontroering wandelende Grieken het bezwaarlijk hebben kunnen zien. En waar wij ons de literatuur en geschiedschrijving van een volk niet anders kunnen denken dan ook vol van zijn kunst, vinden wij bij de geschiedschrijvers van dit kunstvolk zonder weerga, bij Herodotus noch Thucydides, ooit eenig woord over de beeldende kunstenaars of hun scheppingen — ja, ontbreekt eigenlijk vóór Aristoteles alle vertolking van eenige ontroering of bewondering voor eenig kunstwerk wat ook. Vogelsang¹ spreekt dan ook zijn twijfel

1. Vogelsang „Nullis non an nonnullis” Blz. 12 (rectorale rede, Utrecht 1921.)

uit aan de algemeene kunstzinnigheid der oudheid (Egypte en Babylon niet uitgezonderd) zoowel als aan die van later tijden, tot onze dagen toe — al maakt hij eenig voorbehoud voor het publiek ten tijde van den schilder Apelles.¹

Als Ed. Meyer dan ook in zijn standaardwerk² schrijft: „Al te zaam heeft nooit meer in de gansche geschiedenis een staat, die tegelijk groote politieke taken te vervullen had, de kunst zoozeer in het middenpunt geplaatst van heel het volksleven . . .” mogen wij niet vergeten, dat van „heel het volksleven” toch in elk geval zeker $\frac{2}{3}$ n.l. nagenoeg alle vrouwen en alle slaven waren uitgesloten, die geen deel namen aan de geestelijke cultuur, en dat bij de jaarlijksche dramaturgische wedstrijden een toeschouwersruimte voor 30.000 menschen wel verrassend veel plaats bood — maar toch niet voor „gansch een volk”.

Schijnt het niettemin een wonder, dat uit de betrekkelijk toch niet zoo heel velen, die daarvoor in aanmerking kwamen, een getal van 30.000 mannen dagen lang kon luisteren naar een wedstrijd van verheven tragedies, daar moeten wij toch niet vergeten, dat deze drama's (o.a. van Sophocles en Euripides) ook toespelingen op de politieke en steedsche verhoudingen bevatten en dat wat ons daaruit als met machtigen adem beroert, waarschijnlijk niet juist altijd hetzelfde was als hetgeen die klassieke menigte deed medeleven. Het Grieksche drama, waarin wel is waar

1. t.a.pl. Blz. 16. — Verder hierover een en ander bij Th. Birt „Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten” Marburg 1902. - 2. Eduard Meyer, „Geschichte des Altertums”, Deel IV (§ 443) aan hetwelk meerdere gegevens voor dit opstel zijn ontleend, waarvoor ik ook verscheiden opmerkingen te danken heb aan mededeelingen van Prof. H. Bolkestein.

slechts enkele spelers het conflict vertolkten, doch waaraan een veel grooter aantal personen medewerkten, die de koren dansten (ritmisch uitbeeldden) en zongen bij fluitspel en muziek, moet uiterlijk meer op onze opera's dan op onze tooneelspelen geleken hebben — welnu: ook in onze kleinste provincie zou het niet ondenkbaar zijn, dat een aantal van 30.000 mannen met aandacht een wedstrijd van opera's volgden, wanneer deze niet alleen de heiligste gevoelens weergaven van een eendrachtelijk denkende gemeenschap, maar ook toespelingen op hun zedelijk en politiek leven bevatten!

Met dat al zal zeker een groote kern de schoonheid van het drama hebben meegeleefd, wellicht een in verhouding grooter kern dan die der ontvankelijken van thans, — het gold immers een natuurlijk deel, doch denkelijk niet meer dan een deel van hun geestelijke belangstelling. De Grieksche opvoeding eischte aan kennis nog geen verwarrende veelzijdigheid, waardoor het verschil in geestelijke „standing” oneindig geringer was dan in de moderne samenleving — : wat rekenen, lezen, schrijven en muziekkennis, terwijl de geschiedenis vooral gevormd werd door de mythologie, die ieder kende, gelijk de 17e eeuwse Hollander zijn bijbel kende. En even vanzelfsprekend als de kunst en haar mythologische onderwerpen door ieder verstaan werd, gelijk bij ons ieder vanzelfsprekend b.v. den inhoud van Vondel's bijbelsche stukken verstond, even natuurlijk leefde het volk mee met het dramatisch gebeuren der tragedies en was het type van het miskend genie en den onbegrepen kunstenaar, althans in onzen zin, onbestaan-

baar, omdat eenvoudig de kunst niet iets individueel-aparts was en er geen ivoren torentjes, alleen maar glazen huisjes bestonden.

Maar die kunst was niet het eenige, noch immer het hoogste voor den denkenden en zoekenden Griek. Was het gemiddeld geestelijk niveau nog vlak en eenvoudig — voor den Griek het eerst in de geschiedenis der wetenschap kwamen de vraagstukken van het leven op, die hij beredeneerde, de raadsels van het bestaan, wier beantwoording hij ging zoeken. Doch vanaf de theorieën van een Thales, heeft al wat in het rijk van kennis gedacht en gedaan werd voor onze wereld slechts een anekdotische waarde — gelijk alle wetenschap voor ieder volgend geslacht. De kunst echter is — zegt men — voor alle tijden en werd in haar zichtbare gedenkteeken voor de geslachten eener nieuwe wereld ten onrechte, niet alleen tot het voornaamste, maar welhaast tot het eenige spiegelbeeld van het klassieke volk.

Hoe die samenleving in Hellas zoo grooten bloei heeft voortgebracht onder het volk, dat vóór alles een handeldrijvend, koloniseerend en politiseerend volk is geweest, valt uiteraard buiten ons bestek. Men mag in het voorbijgaan wijzen naar den grooten invloed van het klimaat op de beeldende kunst, waar het lichaam dun bekleed ging en zijn vormen toonde, of wel de rijkgeplooide peplon der vrouwen een altijd gestileerde schoonheid bood,¹ waar het naakt in de lichamelijke opvoeding gewoon werd en op de wedstrijden zich toonde, waar het marmer zoo over-

1. Het naakte vrouwenbeeld komt eerst na Phidias' tijd, zelfs een Venus van Milo ware in zijn tijd kwetsend geweest.

vloedig was, dat eenzelfde woord (*lithos*) voor steen en marmer gold, waar bovenal de openbare besprekingen en het geheele publieke leven zoo rijpe oratorie ontwikkelde, dat het kunstenaarsoog overal de menschelijke lijn en beweging zag en de groei van het staatkundig leven, met zijn grootsch mythologischen gedachtengrond, als noodwendig tot dramatische saamvatting drong. 'Evens — en dit is wel de belangrijkste factor geweest — is men tot in onzen tijd zich nooit voldoende bewust geweest, hoe oeconomisch primitief staat en samenleving waren, zoodat men de inkomsten in de overvloedige jaren niet anders kòn besteden dan aan de versiering van het publieke leven, aan kunst en kostbaren tempelbouw: er wàren eenvoudig nog geen andere oeconomische behoeften, zooals de kapitalistische aera die in de dure instrumentatie eener technisch ingewikkelde en veeleischende samenleving zou leeren kennen (militairisme, onderwijs, post- en verkeerswezen, gemeenschapszorg enz. enz.) Dit geldt, tot zekere hoogte, na de armere middeleeuwen, ook voor de renaissance, waarin de rijke centra, zoo geen oorlog of dure kruistocht de schatkist leeg maakte, hun geld vanzelfsprekend aan de versiering van het leven — aan kunst en letteren besteedden. Eerst met de kapitalistische aera en haar waardescheppende maar ook geldverslindende samenleving bleken deze schatten niet meer beschikbaar en . . . begon de kunst te zinken, waarvan men de oorzaken misschien te eenzijdig aan de geestelijke pooldersamenleving heeft gezocht. Echter — het is de plaats van den kunstenaar zelf in die samenleving naar welke vooral ons onderzoek

gaat en hierin heeft de tweede fabel haar overlevering van geslacht tot geslacht voortgezet, als zoude de kunstenaar in de oudheid minstens een even groote en gevierde bijzonderheid zijn geweest, als in onzen tijd zijn moderne nakomeling zich zoo gaarne verbeeldt.

Voor het goed begrip omtrent de positie van den kunstenaar in de oudheid diene bovenal, dat zoowel voor Hellas als voor Rome, maar wel zeer bijzonder voor den Griek, ons algemeen idee van „kunstenaar” niet bestond, en het voor hem ondenkbaar ware, dat de intellectueele schepper (dichter, dramaturg) tot eenzelfde categorie als de beeldende kunstenaar zou behooren. Zijn dichters en vooral zijn dramaturgen eerde de Griek, niet bovenal nog als zoodanig, maar als zijn geestelijke en zedelijke leiders bij de gratie Gods — zijn beeldende kunstenaars daarentegen, van den eenvoudigsten pottenbakker tot de bouwers van zijn tempels, ja tot den grootsten beeldhouwer die wellicht ooit geleefd heeft — Phidias — toe, achtte hij niet hooger dan onze samenleving b.v. een decoratie-schilder, een timmerman-aannemer of een meubelmaker schat: hij vatte hen te zamen met het woord „*technites*” d.i. „ambachtsman”. Zoo vinden wij dan ook den bouwmeester zelf en de arbeiders van een Grieksch tempel (het Erechtheion) *met gelijk honorarium*¹ op dezelfde loonlijst voorkomen, terwijl een figuur als Phidias, bij alle democratie van Hellas, voor een aanzienlijk Athener toch geen portuur was om mee om te gaan.

Hier raken wij dadelijk het hart der kwestie, want

1. Een drachme (ongeveer 45 ct.)

voor de beoordeeling der positie van den beeldenden kunstenaar in Hellas vormt uiteraard de betrekking waarin deze grootestond tot de grooten van zijn tijden de soort van zijn aanzien een hoofdzakelijk gegeven. Deze en gene zal zich herinneren, hoe in Hamerling's eenmaal veel verslonden roman „Aspasia” Phidias als Pericles' vriend wordt voorgesteld. Hamerling zou zich voor dezen omgang van den beeldhouwer met den eersten man in den staat wellicht op klassieke aanhalingen kunnen beroepen.¹ Onmogelijk is het dan ook niet, dat Pericles eenigen omgang met Phidias als diens vriendschappelijke beschermer heeft gehad; zeker is echter, dat de veronderstelling, als zou een vriendschappelijke betrekking van de aanzienlijken tot de beeldende kunstenaars eene gewone verhouding en niet een hooge uitzondering zijn geweest, ons geheel op een dwaalspoor zou brengen. De nieuwere historici der klassieken hebben aangetoond, hoe diep inderdaad de kloof was, — zoo zegt de bekende Prof. Wilamowitz, de groote kenner der antieke cultuur, die reeds zoovele fabels heeft opgeruimd: „Naïef is het zich Pericles in vriendschappelijk verkeer met Phidias te denken, die zoowel maatschappelijk als in ontwikkeling een „*banausos*” (handwerksman) was en bleef”. Plutarchus zegt (in „Het Leven van Pericles” Cap. 2) „Wij achten een kunstwerk en minachten zijn maker . . . geen fatsoen-

1. Plutarchus over den bouw van het Parthenon schrijvende, (pl.m. 500 jaar later) zegt, dat Phidias de opperste leiding had, daar hij de vriend was van Pericles (vgl. Henri Lechat, „Phidias et la Sculpture grecque au Ve Siècle”, Chap. VI); nog Friedländer noemt in zijn standaardwerk „Sittengesichte Roms” (Deel II 7e druk blz. 344) bij het aanhalen van een oordeel van Dio van Prusa over Phidias dezen laatste Pericles' vriend.

lijk jongeling, die den Zeus in Olympia of de Hera in Argos ziet, zal daarom wenschen een Phidias of een Polycletus te zijn." Plutarchus voegt hier nog een paar namen van dichters bij, maar het feit, dat hij hier namen van den tweeden en derden rang naast de al-berberoemdste beeldhouwers van Hellas plaatst, doet de waardebepaling nog treffender zijn. Misschien intusschen laat een plaats uit Lucianus (De Droom, Cap. 9) nog minder ruimte tot discussie: „... ook al zoudt ge een Phidias of Polycletus worden, dan zullen, ja, allen je kunst prijzen, maar geen verstandig mensch zal wenschen de maker te zijn, want hoe voortreffelijk je ook mag wezen, men blijft je beschouwen als een: *banausos kai cheironax kai apocheirobiotos*" (d.i. alles: handwerksman). Genoeg, de plaatsen in dien zin zijn verscheidene, en wij zullen ook in de Romeinsche samenleving, ja nog ver tot in den nieuweren tijd, dit diepgaand verschil in waardeering tusschen de beeldende en de meer intellectueel schepende kunsten vinden. Dat intusschen ook de ouden de beeldende kunstenaars wel positief onderscheid- den, blijkende b.v. uit een aanhaling van Isocrates: „Wie zou Phidias durven vergelijken met een maker van Tanagrabeeldjes?"¹

Het is niet waarschijnlijk, dat Phidias van zijn kant zich ten opzichte van de gemeenschap meer of beter geacht heeft dan een om zijn bekwaamheid gezocht ambachtsman — moge hij zich tegenover de goden al gevoeld hebben als aangeblazen door hun adem. Te minder, waar men goeden grond heeft te mee-

1. Vgl. slotbeschouwing in Edm. Pottier „Diphilos et les modeleurs de Terres cuites grecques”.

nen, dat een door het gansche volk zoo geliefd en geëerd dramaturg als Sophocles, die als mensch en kunstenaar in zoo volkomen en gezonde harmonie het beste uit de ziel van zijn volk heeft saamgevat en door dat volk als een zijner besten werd gekend en geëerd — dat zelfs deze door de muzen begenadigde waarschijnlijk niet eens zijn grootheid en roem als dramaturg het hoogste en schoonste van zijn leven heeft geacht, maar wel den tijd, dat hij den staat als „strategos” (de hoogste militaire rang) had gediend. Gelijk van heel Hellas, zien wij ook van dit ééne groote leven alleen de monumenten, die zijn scheppen als kunstenaar heeft gebouwd en meenen, dat deze scheppingen den geheelen mensch en zijn hoogste streven en bereiken hebben uitgedrukt — ten onrechte: ook dit ééne leven had inderdaad andere zijden, die voor hem en zijn tijdgenooten wellicht als nog schooner golden dan heel zijn kunstenaarschap!¹

Een uitdrukking, zoo niet een der oorzaken, van het diepgaand verschil in waardeering tusschen de beeldende en intellectueel scheppende kunstenaars zien wij in het feit, dat de eersten betaald werden — en volgens welk een standaard hebben wij boven gezien — maar bij de laatsten alle gedachte aan eenige betaling was uitgesloten. Aeschylus, Sophocles noch Euripides hebben ooit in Athene een cent „verdiend”. De gedachte daaraan, zeiden wij, bestond eenvoudig niet, en het stemt wel tot nadenken, dat

1. In zijn uitgave van Wolfr. v. Eschenbach's „Parsival” (Bnd. II Blz. 114) zegt Martin: „Auch Archilogus und Aeschylus stellten ihre im Kriege bewiesene Tüchtigkeit höher als ihren Dichterruhm: Athenaei lib 14 sect. 23 (627)”.

zelfs de uiterlijke roem, in den vorm van een krans, bij de dramatische wedstrijden alleen aan den winnenden dramaturg kwam, indien deze ook zelf (wat wel meest het geval was) het stuk had ingestudeerd (geregisseerd enz.) Doordat nu in het algemeen geen geestelijke arbeid werd betaald, zijn in den bloeitijd van het democratisch Griekenland (in tegenstelling met het absolutistisch Egypte) alleen de *bezitters* de geestelijke leiders van hun volk geweest en stonden zij reeds als zoodanig uiteraard op een hooger sport van de maatschappelijke ladder, dan eenige *loon-trekkende* beeldende kunstenaar. Ook een wijsgeer, als Plato, ook een geschiedschrijver, als Herodotus, waren vanzelfsprekend aanzienlijken, of althans welgestelden, en het zijn eerst de sophisten (wijsgeerige leeraars) geweest, die zich voor hun lessen (en dat wel behoorlijk!) lieten betalen. Nog van Socrates, zelf een niet vermogend maar toch onafhankelijk man, weten wij, dat hij diep neerzag op de sophisten, omdat zij zich — nota bene lieten betalen! Hij zelf was een der eerste literaten, die niet tot de aanzienlijken behoorde.

Phidias' hoogste bloei ligt in het midden der Ve eeuw v. Chr.; in dezelfde eeuw werkten Myron en de iets jongere Polycletus, na hem kwam o.a. Praxiteles, met de nieuwe eeuw — maar tusschen Phidias en Praxiteles leefden, als tusschen de figuren van een Michelangelo en een Raffael in de rijpe renaissance, zoovele andere grooten, waarvan wij de namen nauwelijks meer weten, en waarvan toch ieder voor ons een beeldhouwersgenie zou hebben beteekend, dat de rijkdom der beeldende kunst in dien betrekke-

lijk korten tijd wel een zeer buitengewone moet zijn geweest.

Want niet alleen de beeldhouwkunst — ook de schilderkunst bloeide, en de gaven der grooten waren, zoomin als in de renaissance, eenzijdig: ook Phidias en Polycletus zelf schilderden en, naar wij boven zagen, had Phidias bij den bouw van het Parthenon het oppertoezicht. Intusschen is hier vooral Phidias' tijdgenoot Polygnotus de nieuwe wegwijzer geweest. Vóór Pericles' tijd hield de schilderkunst zich nog aan bescheiden opgaven van muur- en beeldbeschildering, al bestonden reeds bepaalde wandschilderingen en schilderijen. Hierin wordt Polygnotus de groote meester. Deze schilderijen toonden echter nog alleen kleur en omtrek — eerst Apollodorus bracht schaduw en nuance aan, waardoor de schildering plastische (resp. perspectivische) illusie kon geven, in den zin als wij haar kennen.

Een gansche rij van groote schilders is bekend. Hun plaats en loon in de samenleving zal geen andere geweest zijn dan van den beeldhouwer en veelal bescheiden. Zoo weten wij van den schilder Pauson, dat hij in Aristophanes' comedies om zijn armoede bespot werd — welk feit intusschen reeds op zichzelf bewijst, dat de plaats van den beeldenden kunstenaar-schilder in de publieke samenleving geen „eenzame post" was. Een reden voor die armoede lag in de omstandigheid, dat hij niet gewild was wegens zijn realisme: — hij voerde den strijd van elken nieuwlichter in dezelfde richting, waarin elke kunst drijft tot nieuwen groei en bloei en ontbinding — van het ideëele naar het reëele. Hij was zeer pro-

ductief, maar bleef arm — men noemde hem den „schilder van het leelijke”, waarmee dan eigenlijk bedoeld werd: van het ongeïdealiseerde, toch werd hij de voorlooper van het nieuwe geslacht der IVe eeuw v. Chr., in welke eeuw wij in Pausias reeds den eersten... genreschilder vinden. Helaas is ons van de antieke schilderijen niets gebleven, — van de Egyptische beschaving zijn geschilderde portretten op mummies bewaard, van de Romeinsch-Hellenistische wandschildering geeft Pompeji nog enkele goedbevaarde tweede- en derde-rangs voorbeelden — van de antieke schilderkunst op hout of doek uit Hellas noch Rome is ons één vezel, één spaander gebleven!¹

Eenzelfde ontwikkeling toonde de beeldhouwkunst. Van de Parthenon-fries kon ons Meyer nog zeggen: „Het is een ideale verbeelding van het volk... niet het volk van alle dag — menschen, zooals zij moesten wezen, niet zooals zij zijn.” Want al kende men wel het portret — men achtte de menschelijke kopie minderwaardig, en zelfs de overwinnaarsbeelden van de Olympische wedstrijden waren op zijn hoogst geïdealiseerde portretten — ja, in vele gevallen had de beeldhouwer zijn model waarschijnlijk nooit gezien! Zelfs de bekende buste van Pericles toont ons een ideale beeltenis met slechts enkele persoonlijke trekken. De latere Hellenistische kunst echter werd eene kunst van charmeerende realiteiten.

Meer dan van de schilderkunst is ons van Hellas'

¹ Vandaar het nog veel voorkomende misverstand, als zou zij niet hebben bestaan, waarop allerlei wijze theorieën worden gebouwd, als zou het schilderij maar een tijdelijk „kapitalistisch verschijnsel” zijn enz.

muziek bewaard. Men kent zelfs tweeërlei notenschrift — voor instrumentaal-muziek en voor zang, en verscheiden composities zijn weergevonden, o.a. een fragment van de muziek bij Euripides' Orestes. De muziek bestond meest uit zang met citer- en fluitbegeleiding en men kende zoowel solo- als koorzang, maar geen meerstemmigheid. De Grieksche toonladder, die het tegendeel van de onze vormt, was wel beperkter doch had meer toongeslachten, en waar de vroeg-middeleeuwsche kerkzang (Gregoriaansche muziek) zich geheel binnen deze zelfde grenzen bewoog, moet men voorzichtig zijn met geringschatting voor haar klankgebied.¹ Wij kennen verscheiden namen van scholen en opvattingen, meerdere theoretische werken zijn bewaard, wij weten hoe de instrumenten zich ontwikkelden, hoe de 7 snaren van de citer zich tot 9, dan tot 11 uitbreidden, hoe nieuwe toonladders en compositie-wijzen voor de fluit gevonden werden enz., maar met dat al is de z.g. absolute toonhoogte dier muziek niet met zekerheid bekend. Haar geschiedenis wijst in eenzelfde richting, van het ideëele naar het reëele, als die der beeldende kunsten en duidt er op, dat de samenleving haar een aanzienlijker plaats inruimde en in ieder geval haar groote vertolkers hooger stelde dan den beeldenden kunstenaar.

Een der oudst bekende namen is die van Archilochos (688 v. Chr.), aan wien wij waarschijnlijk, na de oudere dactylische maat, de lyrische jambe te danken hebben; Terpander (676 v. Chr.) werd na hem

1. De meest moderne Fransche muziek wil zelfs naar dit systeem terug. (Over Grieksche muziek zie men o.a. Riemann's Musik Lexicon.)

de eigenlijke grondlegger der Grieksche muziek; Sakadas (585 v. Chr.) was de eerste, die doorzette, dat op de heilige Pythische spelen ook de fluit als mededingend muziekinstrument werd toegelaten, uit welk feit op zichzelf reeds blijkt, hoe belangrijk de plaats der musici was. Zij trokken door heel het land, naar ieder feest, maar boeiden zij het oor van het Atheensche volk, dan had hun zaak voor gansch Hellas gewonnen: „De zege van Phrynis in 456 v. Chr. op de Panathenaeën (de groote Atheensche volksfeesten) was van gelijke beteekenis als die, dertien jaar te voren, van Sophocles over Aeschylus”.¹ Ook hieruit blijkt hoe hooge plaats de muziek innam — een plaats voor sommigen van nog bijna grooter beteekenis dan die van het drama. Uit haar oorspronkelijken aard reeds van onafscheidelijk met de poëzie verbonden te zijn, groeide haar beteekenis met die poëzie. De toondichter dichtte ook zelf den tekst, dien hij zong bij zijn spel, al was deze veelal niet belangrijker dan onze operateksten zijn, en omgekeerd componeerde de dramaturg zelf de koormuziek bij zijn tragedies en kunnen wij over deze stukken zonder de kennis dier muziek slechts zeer onvolkomen oordeelen. Zoo was het niet in de laatste plaats de muziek, die van Euripides' stukken zoozeer een anderen geest deed uitgaan dan van Sophocles' verheven tragedies.

Welke beteekenis dan ook aan de muziek in zuiver socialen zin werd toegekend, blijkt wel uit den tegenstand dien de moderne toondichters en de moderne instrumenten ondervonden, welke met hun reëler

1. Meyer t. a. p. § 489.

vertolking van stemmingen en aandoeningen geacht werden een verweekenden en verwijvenden invloed te hebben en de kracht der jeugd te ondermijnen, zoodat in Sparta wel het optreden van moderne musici werd toegestaan, maar hun nieuwe instrumenten verboden werden en de meerdere snaren op hun cither tot het oude getal werden weggesneden om den duivel van hun modernisme te bannen. Intusschen: haar groote beteekenis en invloed verloor zij niet en waar zij eertijds op het open theater was aangewezen, bouwde Pericles voor haar een eigen besloten ruimte, het „Odeon”, waarmede haar plaats in de samenleving ook naar buiten bevestigd werd. Met de kentering van Hellas' bloei overwon de moderne muziek als individueele stemmingskunst geheel, zoodat Meyer zelfs zoover gaat te schrijven, dat zij „sinds de IVde eeuw v. Chr. onbeperkt den geheelen gang der antieke cultuur beheerscht”.

In tegenstelling met den algemeenen fenomenalen kunstbloei in Pericles' eeuw leidde het eigenlijke lied in epischen en lyrischen zin geen bloeiend bestaan. De oude rhapsoden — de rondreizende zangers der oudheid — die toen veelal aan de hoven verbleven en de oude sagen van goden en halfgoden, in het bijzonder de Homerische heldenpoëzie, voordroegen, komen na de VIe eeuw v. Chr. nog maar sporadisch voor, terwijl de lyriek in den vorm van drinklied, minnelied enz. vreemd genoeg geen nieuwe vertolkers vond. Hierbij dient opgemerkt, dat de eigenlijke minnepoëzie, zoo overheerschend bij alle nieuwere lyriek, in den zin als wij haar kennen: de romantisch getinte overgave van hart en ziel, eerst in veel later

tijd met de Provençaalsche minnezangers der middel-eeuwen opkwam, en de geheele oudheid onze zielsliefde, die zeker wel mee een gevoelsvrucht van het Christendom is geweest en een element van de „Caritas” in zich draagt, eigenlijk niet gekend heeft — gelijk, naar het schijnt, de Japanners haar nooit kenden.¹

Daartegenover is, in overeenstemming met de beheerschende plaats der feesten en wedstrijden in kunst en sport, de poëzie van den koorzang: de dithyrambe, de ode, het feest- en zegelied (vooral voor de overwinnaars bij de wedstrijden), tot grooten bloei gekomen en naar zijn aard van sociale betekenis geweest. Pindarus' naam gaat hier boven allen uit en het is wel zeker, dat hij niet alleen als aanzienlijk man van adel, maar ook om zijn kunst beroemd was en geëerd werd. Zoo vertelt een redenaar uit de IVe eeuw v. Chr. dat de Atheners hem, omdat hij in een gedicht hun stad den steun van Hellas had genoemd, met een eereambt en een geschenk van 10.000 drachmen (pl.m. f 3.000) huldigden. Naast hem en anderen hebben ook verscheiden vrouwen (uit den kring der beschaafde courtisanes) deel gehad aan de poëzie, die na Pindarus' dood verviel. Ofschoon nog langen tijd poëtisch-theoretische vraagstukken, als over doel, vorm en invloed van de dichtkunst, in Athene's geestelijk leven aan de orde van den dag

1. De nog veelal gangbare oudere opvatting vindt men o.a. bij Th. Birt „Aus dem Leben der Antike” in zijn opstel over „Die Römerin” (Blz. 15.) Wel hebben de troubadours *vormelijk* veel aan de klassieken (vooral Ovidius) te danken en knopen zij in dien zin bij hen aan, maar wanneer Ovidius van zijn „domina” spreekt en b.v. Bern. de Ventadour van zijn „donna” bedoelen en *gevoelen* zij geheel iets anders.

bleven, leidde de kunst zelf geen bloeiend bestaan meer.

Het is echter vooral de dramaturgie geweest, welke in die wonderlijk rijke eeuw in ethischen en aesthetischen zin de erkende kroon der Helleensche samenleving heeft gedragen. Reeds haar godsdienstige oorsprong stelt haar middenin en boven de gemeenschap. Immers: de tragedie was oorspronkelijk een door den staat ingestelde opvoering van koren door de burgers ter eere van de heilige Dionysus-feesten, waarin dan weldra bij de gewijde feestelijke wedstrijden drie koren met drie dichter-leiders om den prijs dongen, ieder met drie tragedies en een satyrspeel. Men kan zeggen: „In den aanvang was het koor”, want oorspronkelijk was het stuk, in den vorm van eenige samenspraken tusschen de spelers (bij Aeschylus twee, later drie) van minder belang en waren daartusschen zang en dans der koren een hoofdzaak; waarbij wij ons den dans als ritmische beweging, als aesthetische gemoeds-uit-drukking en ontspanning moeten denken: — de Grieken dansten in dien zin nog zelf — de Romeinen lieten voor zich dansen. Eerst Aeschylus heeft in deze ontwikkeling die samenspraken tot een werkelijk dramatisch gebeuren opgebouwd, de spelers tot levende wezens en de tragedie tot een handeling met inwendige eenheid geschapen.

Deze oudste groote dramaturgen, als Aeschylus, moeten wij ons dan ook, in verband met het gewijde grondkarakter der tragedie, voorstellen als een soort predikers, wier positie in zekeren zin overeenkwam met die van de profeten in het oude Israël. Zij waren

een soort zedelijke leiders en geestelijke opvoeders van hun volk, dat langen tijd slechts tweemaal per jaar tot deze viering samenkwam — eigenlijk juist zooals meer dan duizend jaren later in het klein de gemeente samenkwam in de kerk, om het mysterie-spel aan te zien, — in beide gevallen was het schouwspel aanvankelijk kosteloos en ontstond eerst veel later de toegangsprijs.

Uit de betrekkelijke zeldzaamheid van de opvoeringen volgt reeds, dat de spelers in den bloeitijd der tragici geen beroepsspelers zijn geweest, maar dilettanten, die wij naar de geaardheid van het spel het best kunnen vergelijken met de passie-spelers te Oberammergau van onzen tijd. Eerst tegen de IVe eeuw v. Chr. komen er beroepsspelers en dan ook vormen zich spoedig een soort vakverenigingen, waardoor de acteurs zekere voordeelen weten te verkrijgen en hun aanzien boven dat der beeldende kunstenaars staat, al zal het niet zeer groot geweest zijn, — later zullen wij bij de rederijkers eenzelfde ontwikkeling in eenzelfde oorzakelijk verband vinden, met dit verschil echter, dat daar de „beroeps-acteur” dadelijk in lager aanzien kwam.

Na Aeschylus' dood eerde de staat hem door het verlof van de overheid zijn stukken, buiten den gewonen cyclus van nieuwe werken, nog weer op te voeren, een voorrecht waarin later ook anderen deelden. Regel bleef echter, dat steeds nieuwe stukken werden gegeven, — rekent men nu den bloeitijd van Pericles' eeuw van 500—400 v. Chr. (Sophocles en Euripides stierven pl.m. 406 op hoogen leeftijd), dan kwamen daarin 300 „tetralogieën” tot opvoe-

ring, d.w.z. 900 tragedies met 300 satyrspelen, waarbij nog pl.m. 500 comedies kwamen en nog honderden stukken daarnaast voor andere feesten, zoodat de dramatische productie eenvoudig phenomonaal moet zijn geweest. Ook die van de dramaturgen op zichzelf, want van die 900 tragedies (waarvan maar een gering getal bewaard is) stelt men pl.m. $\frac{1}{3}$ op Aeschylus', Sophocles' en Euripides' naam, die elk resp. op 90, 130 en 92 stukken geschat worden, dat is elk alleen meer dan de vruchtbare Shakespeare, Molière en Schiller bij elkaar!¹

„Het drama van den nieuweren tijd, voor alles het drama van Shakespeare, is gegroeid uit een volksvermaak. Vandaar kent het als zoodanig geen nevenbedoelingen, moge ook al de dichter diepere gedachten leggen in zijn schepping, zijn eigenlijke taak is toch altijd de boeiende uitbeelding van een op zichzelf afgesloten gebeuren in al zijn bonte realiteit. Het Attische drama daarentegen vormt het hoogtepunt van een religieus volksfeest en heeft dit karakter uiterlijk altijd, innerlijk althans nog tot op het hoogtepunt van zijn ontwikkeling bewaard. De dramaturg moet den toeschouwer niet alleen bezighouden, maar tevens religieus stichten en zedelijk louteren. Het publiek ziet in den dichter, zij het Homerus of Hesiodus, zij het een der groote lyrici, zij het een dramaturg, den godbegenadigden leeraar van het volk, dien de muzen gewijd hebben om door zijn mond tot de menschen te spreken; het gelooft aan zijn wijsheid en zijn voorlichting, en eischt van hem de vervulling

1. Intusschen waren de stukken wel kleiner in omvang, vooral bij die van Shakespeare en Schiller vergeleken.

van zijn dichterplicht. De groote Attische tragici hebben alle drie dezen plicht in hoogen ernst opgevat ...”¹

Na het voorgaande behoeft het, ook in verband met hun langen en vruchtbaren scheppingstijd, geen beoog, dat de maatschappelijke plaats der groote Attische tragici een zeer aanzienlijke is geweest, ja, dat Aeschylus en bovenal Sophocles een beteekenis en aanzien voor hun volk hebben gehad, waar geen andere kunstenaar in eenigen lateren tijd bij kan worden vergeleken.²

Toch heeft nog groot onderling verschil bestaan. Nadat Sophocles zijn eerste zege over Aeschylus had behaald, steeg zijn ster snel. Waar Aeschylus nog de sagengestalten van goden en halfgoden had gebracht, nog „archaisch” schiep, gaf Sophocles meer den idealen mensch of „bovenmensch” — die hij zelve was — en leefde dichter bij de ideale verbeelding van zijn volk, zoowel als zijn werkelijkheden. Stedeling en zoon van een rijk fabrikant, speelde hij, gelijk wij zagen, ook in den staat een voorname rol; edel en gezond, sterk en vroom, was deze alzijdige harmonische mensch in den besten zin de beste van zijn land en zijn leven lang de lievelingsdichter van zijn volk; verlicht en vrij van klein behoud, is hij nochtans de bewaarder geweest van het hoogste en beste in Hellas’ geestelijk bezit.

Euripides, zijn jongere tijdgenoot, uit den middenstand geboren en op het land grootgebracht, is tegen-

1. Meyer t. a. p. § 491. - 2. Een min of meer overeenkomstigen roem en beteekenis voor zijn volk, althans van eenzelfde soort, heeft misschien alleen Schiller voor het Deutsche volk gehad.

over Sophocles' harmonische rust de uitdrukking geweest van den twijfel en van het waarlijk menschelijk gemoedsleven, al koos hij daartoe vaak mythische gestalten. Zijn grondtoon is, in tegenstelling met Sophocles, het pessimisme, de ethische dissonant, waarbij hij eenmaal zoo ver ging, dat het tot een waar theaterschandaal kwam.¹ Hij ook was de eerste, die de innerlijke roerselen van de vrouw dramatiseerde. Maar hij ook was tegelijk vervuld met het bewustzijn van ieder waarachtig dichter, doch bovenal van den dramaturg, geroepen te zijn tot voorganger van zijn volk. Dat volk echter heeft hem niet willen erkennen: — „Men zag in hem den voorvechter der moderne ontwikkeling, die tucht en geloof ondergraaft. Daarbij leeft in den dichter een brandende eierzucht, het hevigst begeeren naar erkenning, naar overwinnen. Dat hij zoo weinig bevrediging vond, heeft tot de verbitterde stemming van zijn latere stukken zeer zeker bijgedragen.”² Dat niettemin zijn sociale invloed een zeer groote moet geweest zijn, blijke uit het vervolg dezer aanhaling: „Geen mensch, ook geen der sophisten, heeft zooveel er toe bijgedragen als hij, om de oude levensbeschouwing ook in haar laatsten vorm, waarin Sophocles en zijn tijd haar nog poogden vast te houden, omver te werpen en te vernietigen, zoo, dat zij in de korte spanne tijds van een enkel geslacht wegzonk in een ver, onherroepelijk verleden...”

De comedie kwam aanvankelijk als kunst of literatuur niet in aanmerking, zoodat in den beginne de stukken zelfs niet bewaard bleven. Zij bracht de na-

1. Eerste bewerking van „Hippolitos”. - 2. Meyer t. a. p. § 476.

tuurlijk-menschelijke reactie op den tragischen ernst: de ontspanning tot een uitbundigen lach. Stelt men zich onze revue-klucht (in den goeden tijd van „De Doofpot”) voor in het grandiooze, eenerzijds met nog veel grover grollen, anderzijds daverend van een groteske dwaasheid en geschreven in waarachtige poëzie, dan heeft men zoo ongeveer iets als een antieke comédie — waarin de medeburgers, de overheid, ja de Goden zelf onbarmhartig gepersifleerd werden. Eerst van Kratinus, die met een rijk komisch talent de klucht op hooger plan bracht, zijn fragmenten bewaard. Na hem zijn Krates, Eupolis en Aristophanes in Pericles' eeuw de grootsten geweest, — doch al kwam meer eenheid in haar bestel, de aard der comédie bleef gelijk.

In een opmerkelijk en origineel werkje van een oudlandgenoot,¹ wordt naast Aristophanes de schim opgeroepen van Rabelais en laat de speelsche auteur hem in de velden der gelukzaligen een rondedans uitvoeren met . . . Offenbach. Maar in misschien nog treffender vergelijking ziet de auteur den grooten comediedichter als een Onze-Lieve-Heer, die van een zakdoek met drie knopen er in, een gekken pierlala doet dansen voor de schaterende menschheid. En nog een schim roept hij, uit later tijd: Cervantes, — met hem heeft Aristophanes gemeen den dieper tragischen toon van een roep naar het verleden. Doch terwijl gene als rijp mensch zijn levenswerk begon, schreef Aristophanes reeds als jongen en blijft een luide meedoogenlooze lach daveren door al zijn werk — een rauwe lach ook van haat tegen alle democra-

1. André Jolles „Ausgelöste Klänge”.

tie en alle gevloekte nieuwlichters, als Socrates en bovenal tegen Euripides dien hij levenslang, en nog na diens dood heeft achtervolgd met zijn woeden spot, — maar het was inderdaad de kreet naar een reeds „onherroepelijk verleden”. Zoo vormt Aristophanes het zeldzame voorbeeld van een groot reactionnair kunstenaar, die tegelijk een groot dichter en . . . een groot pamflettist is geweest. Want de vrijheid der persoonlijke persiflage ging zoo ver, dat Cleon (na Pericles' dood de democratische leider), zelf slachtoffer, wel getracht heeft de aanvallen te beperken — maar te vergeefs: het was, gelijk sommige excessen onzer moderne persvrijheid, een der natuurlijke uitwassen van die gehate democratie zelve, welke hun beteekenis en invloed in de samenleving ten goede en ten kwade behielden. —

Omstreeks 630 v. Chr. kwam voor het eerst een soort papier (van den papyrus, een rietgewas in Egypte, waar het papier toen reeds duizenden jaren bestaan had!) in den Griekschen handel en verving de beperkte loodrollen, de steenen tafelen aan de tempels, waar de wetten in stonden gegrift, en ander onhandzaam materiaal. Het op papier geschrevene kon nu gedicteerd worden aan een willekeurig aantal slaven. Aldus ontstond de uitgave: het boek, in de gedaante van een lange rol, die van rechts naar links afgerold en weer opgerold werd bij het lezen — en met het boek: de boekhandel.¹ Maar met het papier ook ontstond . . . het proza, in den vorm van de geschied-

1. Een letterkundig eigendomsrecht (auteursrecht) schijnen de Atheners intusschen niet gekend te hebben. — Vergl. over „het boek” de moderne werken van Th. Birt: „Aus dem Leben der Antike” („Der Mensch mit dem Buch”) en „Antikes Buchwesen”.

schrijving. Immers: de versregel, het lied, het heldendicht enz. kon door de rhapsoden e.a. gememoreerd en door hun voordracht worden verder gedragen van mond tot mond — het proza niet. Het papier ook hield nu in notenschrift de muziek vast — zonder het papier, zonder het boek, is ons de eerste groote dramaturg, Aeschylus, niet denkbaar, — aldus: „schiep het boek de literatuur”.

De eigenlijke kunst van het proza werd langen tijd vooral door de geschiedschrijvers vertegenwoordigd, die, in overeenstemming met het openbare stempel der samenleving, veelal hun werk in het openbaar voordroegen vóór het in den boekhandel kwam. Daarnaast kwamen de sophisten, bij wier wijsgeerige redematies in het verval van de oude Goden en de oude zeden velen nieuwe wijsheid meenden te vinden; daarnaast vele vakgeschriften, als van artsen, bouwmeesters, muziektheoretici, zelfs geschriften van rhapsoden, waarin zij Homerus' wijsheid, die zij zelve voordroegen, commenteerden enz. En daarnaast eindelijk, om ten slotte terug te keeren tot ons uitgangspunt, dat de geschiedenis ons ten onrechte het gansche volk van Hellas te uitsluitend als een kunstvolk voorstelt — daarnaast, maar niet in de laatste plaats: het eerste kookboek!

In haar Hellenistischen nabloei intusschen bleef de Grieksche kunst het voorbeeld voor de geheele oude wereld. Rome veroverde Hellas, maar gelijk Hellas met zijn myriaden van kunstrijk gebakken kleibeeldjes (Tanagra's) eenmaal den geest van zijn beschaving over heel Klein-Azië had gedragen, veroverde het in zijn ondergang geestelijk het rijker en machti-

ger Rome, waarvoor het, van den armsten beeldhouwer tot de aanzienlijkste dramaturgen zijner gouden eeuw, immer in letterlijken en overdrachtelijken zin de onuitputtelijke schatkamer en het eindeloos gevolgde exempel is gebleven.

ROME

I. DE BEELDENDE KUNSTENAARS, DE MUSICI, DE TOONEELSPELERS

Wanneer wij uit de rijke fragmenten van zijn geschiedenis ons het beeld weer opbouwen van dat Romeinsche keizerrijk uit de eerste eeuwen na Christus, met als zijn hoogtepunt den milden tijd der Antonijnen (96—192), toen de menschheid haar grootste, haar rijkste, haar gelukkigste jaren beleefd heeft, en dan beklemd om ons heen zien naar alle ramp en wanhoop van deze eigen dagen, komt de ontstellende vraag op, of de wereld in die 2000 jaren niet meer verloren heeft dan gewonnen. Ja, wanneer wij uit den mist der geschiedschrijving al grooter, al rijker zich dat ontzagwekkende beeld zien ontwikkelen, niet alleen van het ééne stralende Rome, maar van heel dat Italië met zijn tweemaal duizend steden, waaronder Pompeji met zijn schatrijke woningen, tempels en thermen maar een middelmatig plaatsje was, — niet alleen van het overrijke Italië, maar van heel dat Romeinsche rijk, met zijn duizenden en duizenden steden, waaromheen zijn honderdduizenden villa's en luthoven, vanaf de tegenwoordige Engelsche country tot diep in Klein-Ázië — dan duizelt het ons bij de gedachte, dat al wat zich de wereld aan heilzame orde, aan beschaving, aan levenskunst

en levensgenot had veroverd, zoo reddeloos moest ten onder gaan en de menschheid eerst na zoo onafzienbare tijden van jammer en diepe ellende weer is gaan klimmen tot . . . het nieuwe besef van de mogelijkheid, hoe heel een wereldbeschaving kan te gronde gaan en worden uiteen geslagen tot een puinhoop en een chaos!

Het is waar, dat die onschatbaar rijke wereld heeft gerust op den arbeid van slaven, doch die slaven waren vaak gelukkiger dan het „vrije” arbeidsvolk onzer moderne wereldsteden; het moge waar zijn, dat het gemoedsleven in de middeleeuwen en daarna, althans bij de enkelingen, een grooter diepte doet vermoeden, dan ooit Rome gekend heeft — maar toch. . .

Meerdermalen heeft de wereld nog weer dien droom gedroomd: den machtsdroom van het wereldrijk, dat de menschheid „dwingt om in te gaan”, en Napoleon heeft hem bijna verwerkelijkt, en de pan-germanen met hun geweldige idealen van de Noordzee tot den Indischen Oceaan brachten zijn laatste verschrikkelijke mislukking — maar *beleefd* is de droom nimmermeer.

In tegenstelling met de kunst van Hellas, die uit een betrekkelijk arme samenleving voortkwam, heeft de kunst van het Romeinsche keizerrijk gebloeid in een maatschappij, zoo buitengewoon rijk als (verhoudingsgewijs) vóór noch na de wereld ooit heeft gekend — een maatschappij, verzadigd, weldra oververzadigd, van al wat een gansche wereld aan buitengewoons had te bieden. Zoo is de kunst in Rome

wel evenals die in Hellas steeds een middel geweest en nooit een doel in zichzelf,¹ maar waar de laatste een hooge zedelijke strekking had, een middel werd in den strijd om verheffing, behoud of verwerping van ideëele waarden, kan men zich de kunst in Rome moeilijk anders denken, dan als boven alles een middel voor pronk- en roemzucht en heeft zij, na de portretkunst der Etrusken, na het Homerische epos, na Sophocles' tragedies en de comedies van Aristophanes, eigenlijk geen wezenlijk nieuwe kunstwaarden aan de wereld gegeven — uitgezonderd misschien in de architectuur, die, vooral in technischen zin, de meest zuivere uitdrukking van dit nuchtere en praktische volk is geweest.

Voor de *beeldende kunsten* is de roem wel in zeer hooge mate de prikkel geweest, niet voor den beeldenden kunstenaar zelf, wiens plaats in de samenleving over het algemeen nog veel lager was dan in Hellas en voor wien van roem nauwelijks ooit sprake kon zijn, maar voor den uitgebeelde, die zijn roem met of alleen maar door zijn beeltenis in het nageslacht deed voortleven. Die roem werd aanvaard en niet ongewoon werd bijvoorbeeld een rijkaard gevonden, die een half dozijn of meer van zijn eigen marmeren busten deed opstellen in zijn parktuin, welke vaak meer marmers dan struiken telde; nog minder ongewoon de rijke burger, die zijn stad met beelden sierde, om als belooning er ook voor zich zelf een te krijgen (gelijk de rijke in onzen tijd zich door groote liefdadigheid een lintje of, zooals in

¹ Het zuivere „l'art pour l'art" blijkt in de geschiedenis van kunst en samenleving een hoogst onwijsgeerige leuze.

Engeland, een titel kan koopen) en algemeen was het streven, om althans door een buste, een reliëf enz. „over het graf” voort te leven. — Zoo pronkte de rijke voor zijn gasten met zijn wandschilderingen, gobelins¹ en gedreven tafelzilver, de nog rijkere met zijn particuliere galerij vol antieke (Grieksche) schilderijen en marmers.

Wij zullen zien, dat in de literatuur een zelfde prikkel tot scheppen dreef, maar hier vooral ook den schep- per zelf, want de auteur heeft in de meest flagrante tegenstelling met den beeldenden kunstenaar, in de Romeinsche wereld een roem genoten, die zijn we- dergade niet vindt — al hield de geldelijke waardee- ring met dien roem geenszins gelijken tred. De meest directe uiting in dezen zin vinden wij bij Livius, die een zijner latere boeken aanvangt met de mededee- ling, dat hij nu eigenlijk wel genoeg roem heeft ver- worven, maar dat hij zijn werk toch maar voortzet, omdat de onrustige geest nu eenmaal naar voedsel verlangt. Wat voor den christentijd het hiernamaals was, is voor dezen de zalige overtuiging van een eeuwige wereldroem geweest: Horatius, Ovidius, Virgilius — bijna allen hebben zich ook in dien zin uitgelaten, en het blinde lot heeft die zangers van een wereldvolk omhoog gedragen en bewaard, waar zoo talrijke anderen, die misschien diepers en schooners hebben voortgebracht, zijn verdwenen en vergeten.

Aan welken meester gij uw zoon, mijn vriend, zult toevertrouwen,

Daarover tobt gij langen tijd in aarzelend beschouwen?

Ik raad u: houd u van het lijf grammatici, rhetoren,

Laat u 't geschrijf van Cicero, Virgilius niet bekoren,

Als hij talent voor dichten heeft, doe afstand van dat streven,

1. Vgl. Th. Birt o.a. „Aus dem Leben der Antike” („Antike Gastmähler”).

Maar wil hij kennen wat hem geld en voordeel veel kan geven?
Laat hij muziek en citspel, fluit en gezang gaan leeren:
Dat brengt hem duiten in de tasch en zal zijn geld vermeerren
Maar . . . is de jongen hard van hoofd en zijn verstand niet sterk,
Maak dan van hem een architect, omroeper of een klerk.¹

(*Martialis V 55*)

Als wij hier maar bij bedenken, dat in *Martialis'* tijd voor de dichters het vet van den ketel was, doch de vermogende Cicero flink heeft verdiend met de uitgaven zijner redevoeringen en Virgilius als millionnair stierf, dan geeft het gedicht een goed houvast voor de geldelijke waardeering der kunsten: — de virtuozen onder de uitvoerende kunstenaars (toen als thans) werden rijk, de dichter moest zich tevreden stellen met den roem alleen, hetgeen *Martialis* altijd zwaar is gevallen, maar van de beeldende kunstenaars viel alleen voor den architect wat te verdienen, — zoo iets minderwaardigs als een beeldhouwer of schilder daarbij op te noemen, zou in *Martialis'* brein niet zijn opgekomen!

Wanneer men bedenkt, dat bijna elke stad van ook maar eenig aanzien — waarin het „lokaal-patriotisme” nooit ontbrak — haar amphitheater,² haar thermen,³ tempels en forum, haar aquaducten enz. bouwde, werken, die vaak millioenen kostten, dan schijnt ons de onmetelijke rijkdom dier wereld bijna fabelachtig. Voor die eindelooze reeks kostbare en groot-sche bouwwerken zullen duizenden en duizenden *architecten*, ingenieurs en technici noodig geweest zijn, — zij waren er: uit een brief van keizer Trajanus aan Plinius zien wij, dat het in geen Romeinsche provin-

1. Uit: „*Martialis en zijn epigrammen*”, Dr. N. J. Singels „*De Gids*” II, 1914.
2. Kampplaats voor gladiatoren enz. - 3. Baden.

cie aan kundige architecten ontbreekt. „Een zeer groot deel hiervan”, zegt Friedländer,¹ „stond in staatsdienst, in het bijzonder als ingenieurs en architecten bij de legers, toch zal het getal van particuliere architecten nog wel veel grooter geweest zijn.”

Voor al deze bouwwerken gold blijkbaar over het algemeen ons moderne stelsel van *aanbesteding*. Zoo schrijft Plutarchus: „Wanneer de steden een aanbesteding voor den bouw van een tempel, of het oprichten van een kolussus² uitschrijven, hooren zij de kunstenaars aan, die naar de opdracht dingen en hun plannen en schetsen overleggen; dan kiezen zij hem, die bij de geringste kosten de beste en snelste uitvoering op zich neemt”.³ Onder keizer Hadrianus bereikte het scheppen van bouwwerken zijn hoogtepunt: — hij liet zich op zijn reizen, waarin hij van 121—134 zijn gansche rijk doortrok, begeleiden door een militair georganiseerd, in cohorten verdeeld leger van architecten, bouwvakarbeiders, technici en kunstenaars, die overal bij de uitvoering van zijn nooit aflatende plannen leiding konden geven aan de arbeiders ter plaatse, — daaronder waren de plannen voor het stichten van geheele steden, die ook gebouwd zijn, o.a. (H)adrianopol. Martialis' uitlating over de harde hoofden der architecten zal maar een boosaardigheid zijn geweest⁴ — de kleintjes zijn ook nu nog klein

1. L. Friedländer „Sittengeschichte Roms” (blz. 262); het standaardwerk, waarin de geheele Romeinsche cultuur van den grooten keizertijd uit de Latijnsche literatuur is „geregistreerd”. Men vergelijke in het bijzonder Deel II „Die Schauspiele” en „Die Künste”. (Bij aanhalingen wordt verwezen naar den 7en druk). - 2. Reusachtig beeld van b.v. 8 meter en meer. - 3. Friedländer t. a. pl. blz. 263. - 4. Martialis woonde langen tijd in een van die hoog-opgetrokken Romeinsche huurkazernen, bij welke meer dan eens door hun slechten revolutiebouw instortingen plaats hadden!

en de grooten hebben wonderen van ingenieurskunst geschapen (Pantheon, Colosseum enz.).

„Nergens, allerminst in Rome, kwam een openbaar bouwwerk van eenige beteekenis tot stand, aan welks versiering niet ook de beitel van den *beeldhouwer* medewerkte, daarnaast de *stucwerker*, de *ciseleur*, de *houtsnijder*, de *metaalgieter* (voor beelden), de *schilder*, de *mozaïekwerker*. Beelden, afzonderlijk en in groepen, vulden gevels en daken, stonden in nissen, in de ruimten tusschen zuilen, langs trappen, in tempels, theaters, amphitheaters, basilieken en thermen...”¹ Van één theater (dat van Scaurus) weten wij o.a. dat het 3000 bronzen beelden telde! Verbijsterend voor een modern oog ware deze opdringende overvloed, — niet alleen in Rome, waar het zoover kwam, dat men spottend kon zeggen, hoe het evenveel beelden als inwoners telde en waar de Berlijnsche Siegesallee maar een armelijk zijpaadje zou wezen,² maar ook door het gansche rijk, waar b.v. een provinciestadje als Pompeji meer standbeelden telde dan eenige moderne wereldstad thans. Op het capitol te Trier alleen zouden 100 godenbeelden hebben gestaan; in een ander provinciestadje liet de opperpriester fondsen na om dadelijk 100 standbeelden op te richten, hetgeen in de zeden van den tijd lag; ja, op het forum van menige plaats werd de overvloed zoo groot, dat de circulatie versperd was en men noodgedrongen wat moest opruimen! Wie stelden deze beelden voor? In de eerste plaats, naast de talrijke kopieën van de Grieksche klassieken,

1. Friedländer t. a. pl. blz. 273. - 2. Vgl. o.a. Th. Birt „Kulturgeschichte Roms”, blz. 132.

de goden, en daaronder weer voornamelijk den . . . keizer, aan wien immers goddelijke eer werd bewezen,¹ dan: veldheeren, ambtenaars, verdienstelijke en rijke burgers, eindelijk ook kunstenaars, in de eerste plaats dichters, dramaturgen, wijsgeeren, maar ook wel musici, ja zelfs wel eens tooneelspelers en atleten, deze laatste drie soorten vaak door vakgenooten van de corporatie of door vereerders aangeboden, — maar onder de talrijke voorbeelden, die Friedländer opnoemt, komt geen enkele beeldende kunstenaar, zij het schilder of beeldhouwer, voor. Want de scheppers van die overstelpende massa aan beeldhouwwerk en schilderwerk waren naamloos en van gering belang. Zoo droegen de beelden slechts bij uitzondering een signatuur, doch zulk een naam was van niet meer beteekenis dan de namen op beschilderd vaas- en op pottbakkerswerk, waarvan men ontdekt heeft, dat zij meest die van . . . den fabrikant en niet eens die van den maker zelf zijn geweest!

Het is te begrijpen, dat zulk een productie een ware beeldenindustrie heeft geschapen, waarbij dan ook de gemiddelde positie van den beeldenden kunstenaar, in het bijzonder van den beeldhouwer, niet zoo veel verschilde van die der geschoolde industrie-arbeiders van thans. Alleen reeds voor de beelden en busten van elken nieuwen keizer, die dadelijk na zijn uitroeping naar elk stadje in het gansche rijk moesten worden geëxpedieerd (opdat men toch nog overal zou weten, hoe hij er uitzag, vóór hij weer

1. Het weigeren van dit goddelijk eerbetoon aan de beelden van den keizer was een der oorzaken bij vervolging van Christenen, die als secte, gelijk zoo-veel andere secten, in 't algemeen met vrede werden gelaten.

vermoord werd!) waren talrijke beroepsbeeldhouwers, ook weer in de provincie, noodig.¹ Denkelijk was in Rome zelf een talrijk, goed georganiseerd leger van kunstenaars en kunstnijveren voortdurend in keizerlijken dienst bezig; maar ook daarbuiten moeten groote werkplaatsen geweest zijn — zoo weet Friedländer omtrent één steengroeve mee te deelen, dat er 622 beeldhouwers, die allen een beeld konden maken, onder toezicht van 5 hoofdleiders werkten. En ook buiten Italië, vooral in Griekenland, waren in den keizertijd nog steeds uitgebreide werkplaatsen, en de meeste goede beeldhouwers kwamen daar nog steeds vandaan — met de beelden van het groote voorgeslacht, waarvan Griekenland werd leeggehaald, en welke de Grieken zelve dan weer voor Rome kopieerden; (het zijn deze kopieën, die naast zeer enkele origineelen uit Hellas, nog het beste uitmaken van de pl.m. 10.000² beelden, welke ons uit de myriaden der Grieksche en Romeinsche wereld bewaard zijn). Overigens trokken geheele scharen van kunstenaars her en der naar waar zij noodig waren; sommigen ook alleen, van wie wij uit graf- of eigen onderschriften weten, dat zij door het geheele rijk hun beelden hadden gemaakt. Enkelen brachten het tot een grooten roep en werden wel voor bijzondere opdrachten bij den keizer ontboden. De groote meerderheid intusschen had vaste woon- en werkplaats.

Vaak stonden bij de handelaarsbusten met onbewerk-

1. Een (nog maar heel zwakke) moderne pendant vindt men onder Napoleon, van wien tusschen 1809 en 1812 uit de beeldhouwerswerkplaatsen van Carrara 1500 marmerbusten de wereld ingingen - 2. Volgens opgave van Hans Lamer in „Römische Kultur im Bilde“ (blz. 31).

ten kop, welke dan na bestelling vlug tot „portret” werd gemaakt¹ — niet zoo ongelijk aan onze photographische bestelling. Ja, om de veranderende manier van haardracht bij te houden, werd bij de dames het kapsel wel als een los stuk opgezet, om naar welgevallen weer veranderd te kunnen worden. Het aanzien van deze portrettisten in marmer zal — zoo het al geen slaven in dienst van werkgevers waren — nauwelijks zoo hoog als van onze photographen zijn geweest. Daarbij kwamen dan de tallooze bestellingen voor de graven met hun reliëfs en voor de aschurnen — op zichzelf reeds een kunstambacht schepend. Eindelijk nog de kleine beeldjes (de „sigilla”) in was of gips (voor de rijkeren in brons, zilver of goud) presentjes op feestdagen, die in geen woning ontbraken en waarvoor men een aparte markt, ja, een aparte winkelstraat (de sigillastraat) had. Daaronder is zeker veel moois en smaakvol geweest, maar de makers waren naamloos en onaanzienlijk. Ook de schilders en mozaïekwerkers namen ongeveer een gelijke plaats in. De *schilderkunst* stond voor een deel in dienst van het rijk: — gelijk in onze dagen de politieke prent en de reclameplaat, had in een tijd, waar boeken nog niet veel onder het volk kwamen en betrekkelijk nog weinigen lezen konden, de geschilderde afbeelding een groote propagandistische waarde. Nog in de renaissance werd het volk vaak op die wijze bewerkt, en de christelijke kerk

1. Het vooraf modeleen in klei, afgieten in gips en punteeren op den steen was blijkbaar nog geen gewoonte (voor een kolossus ook technisch niet mogelijk) schoon klei- en gipsmodellen voor het gieten natuurlijk gebruikt werden, — zelfs nog de renaissance (o.a. Michelangelo) hieuv vaak dadelijk in den steen, wat natuurlijk alleen bij groote geoefendheid mogelijk is.

heeft die waarde al evenzeer begrepen en toegepast. „Elke triomftocht (zegetocht binnen Rome van een terugkeerend veldheer) gaf werk aan een menigte kunstenaars, die de natuur van het overwonnen land en de geschiedenis van den veldtocht door allerlei afbeeldingen aan het publiek duidelijk moesten maken; waarschijnlijk konden hierbij vaak schetsen van schilders gebruikt worden, die voor dat doel de legers vergezelden.”¹ Zulke schilderingen op hout en doek werden in de zegetochten megedragen (gelijk b.v. bij ons in Meioptochten enz.).

Maar ook de *portretschildering* bloeide, zoowel in miniatuur als in het groot. Geliefd was een boek² met (700) verzamelde portretten van beroemde mannen, waaronder ook schrijvers en dichters, ja zelfs schilders en beeldhouwers, waren opgenomen. Vóór in Martialis' eersten bundel bevond zich zijn geschilderd portret, dus juist als bij ons wel een photographische reproductie — hier echter werd het portret door vakkundige slaven in elk boek nagepenseeld. Elke stad had wel een paar portretschilders à la mode; Friedländer noemt aan de hand van Plinius verscheiden beroemde portretschilders en ook een portretschilderes van naam. In de bibliotheken hing menig portret van bekende schrijvers en dichters en stond menige buste van auteurs — aanvankelijk pas na hun dood, later ook bij hun leven. Uiteraard moesten de schilders dikwijls flatteeren, een dankbare aanleiding tot spotternijen — tout comme chez

1. Friedländer t. a. pl. blz. 286 — Vgl. in onzen tijd de schilders en . . . cinematographen bij de Duitse en Fransche legers in den wereldoorlog. 2. Vgl. over „het boek” Blz. 26.

nous! Ook in zeer groote afmetingen werd geschilderd, maar het feit, dat Nero zich op een doek liet afbeelden van . . . 35¹/₂ meter hoogte zal wel een barbaarsche uitzondering zijn gebleven.

De massaproductie nu in schilder- en beeldhouwkunst berustte vooral op slavenarbeid. „Overigens zijn schilders juist de kunstenaars, die het meest worden aangeduid als tot den slavenstand (dus de meest verachte stand) behorende.”¹ Onder de voorwaarden tot vrijlating van een slaaf komt meermalen het beding voor, dat hij voor zijn heer de aangeleerde kunst moet blijven beoefenen, om voor hem geld in te brengen — het waren de best rendeerende effecten, die men kon hebben! Door de vele slavenkunstenaars (soms geheele kunst-families) was het kunstwerk betrekkelijk goedkoop en veel verbreid, zoodat zelfs bij de minder gegoeden beschikking en versiering niet ontbrak, al kwam daarbij veel stucwerk en allerlei imitatie voor. De slavenarbeid drukte echter ook het loon der vrije kunsthandwerkers. In een edict van keizer Diocletianus (in 301) worden de loonen van de arbeiders vastgesteld en vinden wij, dat de stucwerkers hetzelfde loon krijgen als de metselaars, timmerlui, kalkbranders, wagenmakers, bakkers en smeden; de mozaïekwerkers maar ¹/₆ hooger; de klei- en stucmodeleurs de helft hooger; de schilders driemaal zoo hoog. In brons gegoten beelden en reliëfs werden per pond betaald. Dezelfde soort kunstenaars en kunsthandwerkers worden in een edict van Constantinus (in 337, aan de stadhouders in Gallië, Spanje en Brittannië) genoemd als vrij van

1. Friedländer t. a. pl , blz. 330.

gemeentedienst „opdat zij hun vrijen tijd aan het leeren van hun kunst kunnen besteden, om zoowel zelf kunstvaardiger te worden, als hun zoons te kunnen opleiden”, terwijl een edict van Valentinianus (in 374) den schilders in de Afrikaansche kolonie, die niet tot den slavenstand behoorden, stedelijke localiteiten, vrij van huur, voor de uitoefening van hun kunst toezegde, terwijl zij zich in iedere stad konden vestigen en niet gedwongen konden worden zonder betaling heilige (d.w.z. keizerlijke) portretten te leveren. In den laatsten tijd van het keizerrijk verbeterd dan ook de positie van den kunstschilder aanmerkelijk. Door het fabriekmatige in de beeldhouwkunst werden de beelden minder duur¹ —: Tijdens Alexander den Groote kostte een beeld pl.m. f 1414, in den lateren Romeinschen keizertijd pl.m. f 471, ja, tot slechts f 236 toe, gelijk uit vele bewaarde inschriften met prijsopgaven blijkt. Van goden- en keizerstandbeelden weten wij prijzen van f 371 tot f 2610 en hooger. Dit alles voor bestellingen in kunstwerkplaatsen. De eigenlijke honoraria voor enkele bekende en gewilde kunstenaars waren echter hooger, — zoo bestelde de kunstverzamelaar Lucullus (in de fabel der geschiedenis uitsluitend om zijn goede tafel bekend) bij een bevriend beeldhouwer een beeld voor f 6314 en ver-

1. Vgl. Friedländer t. a. pl. blz. 322 en 330 e.v. — Daar de ruilwaarde van het geld, zoowel in den Romeinschen tijd als thans (vóór en na den oorlog!) veranderlijk is, zijn de verder genoemde sommen maar een zeer relatief vergelijkingsmateriaal, doch ook al was die ruilwaarde veel grooter dan thans, begrijp ik niet, hoe Fr. deze (uitzonderings-)honoraria vrij hoog kan noemen, als men ze vergelijkt met de geweldige sommen, die uitvoerende virtuozen verdienden en allerlei andere uitgaven in het schatrijke Rome, — integendeel: zij bevestigen m.i. juist (zoo het nog noodig ware) de lage schatting der beeldende kunsten.

kocht deze zelfde kunstenaar aan een Romeinsch edelman het gipsmodel voor een schenkvat voor *f* 2629, terwijl een ander beeldhouwer, in de provincie, voor de uitvoering van een kolossus, waarvoor 10 jaar noodig waren, *f* 5220 per jaar ontving. Zulke bijzondere honoraria zijn eenigszins vergelijkbaar met bekende honoraria uit de XVIIIe en XIXe eeuw. Zoo betaalde Lodewijk XV voor twee tuingroepen (van Adam) welke hij aan Fred. den Groote schonk (naar tegenwoordige waarde) pl.m. *f* 80.000, terwijl Pigalle de uitvoering van een grafgedenkteken voor den maarschalk van Saksen (in de Thomaskerk te Straatsburg) aanvaardde voor pl.m. *f* 150.000 (naar tegenwoordige waarde). Rietschel echter kreeg voor de bekende groep van Goethe en Schiller te Weimar, welke 3 jaar tijd kostte *f* 9900, hij had daarvoor *f* 2880 onkosten te maken en verdiende dus minder dan de bovengenoemde beeldhouwer aan den kolossus. Rauch kreeg voor het (ten tweeden male uitgevoerde) model van Kant te Koningsberg (waarvan het gieten *f* 6000 kostte) *f* 3600.— Gold het echter geen levende maar klassieke (Grieksche) meesters van eeuwen her, dan werden (evenals thans) geheel andere prijzen betaald (Rembrandt-prijzen!) Zoo deelt Plinius mee, dat Cicero voor twee schilderijen van Timomachus *f* 226.800 betaalde en Attalus voor één schilderij van den Thebaner Aristides *f* 282.000.¹ Hoe hebben de beeldende kunsten in Rome, bij het onmiskienbaar fabriekmatige harer werkwijze, toch betrekkelijk zoo hoog gestaan? Het was de eeuwenlange rust in de kunstwereld, die het vak als zoodanig

1. Vgl. Hans Lamer „Griechische Kultur im Bilde“, blz. 31.

volmaakte, de oeconomische rust van het wereldrijk, dat met haar onmetelijke rijkdommen de beeldende kunsten voedde. Onze moderne kunstonrust kende de Romeinsche wereld niet. Hellas' kunstbloei had de formeel volmaakte exempels geschapen, waar men toch niet bovenuit kon, in het alles nivelleerende wereldrijk heerschte *de traditie*, die zich eeuwen lang handhaafde, gelijk in Egypte de traditie zich duizenden jaren had gehandhaafd.¹ Zoo werden niet alleen de Grieksche klassieken immer weer gekopieerd, maar vindt men ook door het geheele rijk altijd dezelfde onderwerpen in de wandschildering, overal gelijke motieven in het mazaïekwerk, ja, vindt men van Engeland tot in Afrika vaak dezelfde stempelvormen op voorwerpen van pottenbakkerskunst.

„Terwijl er in de oudheid eigenlijk in het geheel geen vaste grens tusschen kunst en kunstnijverheid bestond (waar de oude talen immers ook geen scherp onderscheidende benamingen voor beide hebben) waren beide bovenal door duizend overgangen verbonden in een tijd, waar de productie in zoo overwegende mate slechts reproductie was.”² Ja, waar het kunstbedrijf vaak als massaproductie afhing van de aanmerij, waarbij als hoofdvoorwaarden golden: goedkoop en gauw, werd de werkwijze een „*manufactuur* met doorgevoerde arbeidsdeeling” —: Vele werkplaatsen leverden alleen maar één bepaald soort van beeldjes, andere alleen grafmonumentjes enz., en in

1. Het feit, dat in de Egyptische sculptuur (volgens velen de grootste, die bestaan heeft) zelfs door kenners een tijdruimte van 2000 jaar slechts nauwelijks te onderscheiden valt, zij bescheiden ter overdenking opgedragen aan onze kunst-snobs, die meenen, dat de modes toch minstens om de paar jaar moeten veranderen! - 2. Vgl. Friedländer t. a. pl., blz. 328 e.v.

de werkplaatsen zelf was ook alles verdeeld — zoo zetten b.v. sommigen alleen maar oogen van kleurstof in de koppen enz. Zoo ook werden de Pompejaansche wandschilderingen na de eerste aardbeving (van 63) blijkbaar door één groote schilders-leverancier aangenomen, waarbij tegelijkertijd sommigen alleen de randen schilderden, anderen de landschappen, anderen dieren enz. Aldus bloeide zelden het individueel bezielde, maar werd een zuivere vakvolmaakt-heden en ook wel een technische toewijding gekweekt, die de Hellenistisch-Alexandrijnsche cultuur, ook op poëtisch en muzikaal gebied kenmerkt.

De overwegende plaats, welke het handwerk in de beeldende kunst innam, en de lage sport waarop zij, die beide beoefenden, in de samenleving stonden, deed haar invloed ook gelden in de schatting der beeldende kunst zelve en bracht de meesten er toe handwerk en techniek met kunst gelijk te stellen en ook in den waren kunstenaar niet anders dan den geoeffenden vakarbeider te zien. Ook de overdreven schatting van litteraire- en redenaarsbegaafdheid heeft de geringschatting voor de beeldende kunsten en haar beoefenaars in de hand gewerkt. Seneca wil haar geen plaats zien ingeruimd bij een behoorlijke opvoeding „naast taalkunde, muziek, geometrie en astronomie”. Ook Plutarchus staat op dat standpunt en Lucianus laat zich evenzoo uit en ziet in een droom de beeldhouwkunst als een vuil wijf, maar de welsprekendheid als een glanzende verschijning, die zegt, dat Polycletus en Phidias zelfs den bewonderaars van hun werken als ordinaire handwerkers moesten voorkomen. Philostrates eindelijk rekent de dichters, de

musici, de astronomen en de beste redenaars tot de wijzen — de schilders en beeldhouwers voegt hij liefst bij de zee- en landlieden(!) „In het algemeen kan men aannemen, dat de (beeldende) kunstenaars, zoowel als de (beeldende) kunsten in de Grieksche samenleving ook toentertijd in hooger aanzien stonden, dan in de Romeinsche.”¹ Na wat wij omtrent dat aanzien in Hellas leerden kennen, moet het dus wel laag geweest zijn!

Het Romeinsche volk heeft dan ook in zijn verschillende lagen zelf weinig deel gehad aan de beeldende kunstproductie. Wij zagen reeds, dat in onderscheiden kunstvakken veel slaven, dus niet Romeinsche burgers, werkzaam waren. Maar ook buiten hen waren bijna alle bekwame en best betaalde beeldhouwers Grieken (in 't bijzonder Atheners) en Klein-Aziaten en hooren wij slechts zeer enkele malen van goede Romeinsche beeldhouwers.

Door de aloude overlevering van het beschilderde stucwerk waren met de schilderkunst, in het bijzonder de wandschildering, wel meer Romeinen vertrouwd en stond die aanvankelijk in iets beter aanzien — evenals, gelijk wij zagen, tegen het einde van het keizerrijk. Plinius geeft aan, dat sinds den tijd der Gracchen de schilderkunst niet door fatsoenlijke handen werd beoefend. Ook letterlijk kan men dit nemen, want de Romeinen, die zeer zindelijk waren, vonden het eigenlijk vies zich met schilder- en beeldhouwwerk zoo vuil te maken.² Naarmate er ook meer Grieken in het vak kwamen, zonk het in aan-

1. Friedländer t. a. pl., blz. 333. - 2. Vgl. Th. Birt „Kulturgeschichte Roms”, blz. 129.

zien — maar verbeterde het waarschijnlijk in kunst-
waarde. Toch kwam de schilderkunst nooit geheel in
vreemde handen en werd zij, hoewel bij uitzonde-
ring, ook wel door Romeinen, soms zelfs door vrou-
wen, beoefend en zonk nooit zoo laag in achting als
de beeldhouwkunst. Zelfs onder de „upper ten”
kwam wel een dilettantisme in de schilderkunst en
soms zelfs in de beeldhouwkunst in de mode, ja:
Nero en zelfs Marcus Aurelius „deed daar aan”,
maar het dilettantisme in de muziek was toch (even-
als in alle latere tijden) oneindig veel grooter.

Waar de kunst op elk ander gebied van de Grieken
afhankelijk was, heeft de architectuur bij de Romein-
nen een eerste plaats ingenomen en werd deze ver-
boven de andere beeldende kunsten gesteld — alleen
daarin hebben de Romeinen zelf iets groots en eigens
geschapen. Cicero stelde de bouwkunst naast de ge-
neeskunde.¹ Zij werd bovendien, gelijk wij in Mar-
tialis' epigram zagen, goed betaald, zoodat de ambi-
tie ervoor niet gering was en wij van verscheiden
Romeinsche bouwkundigen vernemen. Vitruvius'
bekende werk is dan ook niet het eenige theoretische
boek over de bouwkunst geweest. Echt Romeinsch-
Amerikaansch is wel de uitroep van een Frontinus,
of men de doode massa's der Egyptische piramiden
of de nuttelooze fraaiheid van Grieksche tempels
soms met de Romeinsche aquaducten vergelijken
kon!

En even echt Amerikaansch werd het *kunstsnobbis-*

1. Eigenaardig, dat men in de historie de geneeskunst zoo vaak in gezelschap
van de kunst ziet gebracht, en de geschiedenis van haar waardeering en plaats
in de samenleving daarmee vaak samen schijnt te gaan.

me onder de „upper ten” der Romeinsche wereld. Men reisde wel naar het oude Griekenland om beroemde gebouwen en beelden (b.v. den Zeus van Phidias) te zien — of liever: om te kunnen zeggen, dat men ze gezien had, en men hield er zijn kunstcollecties op na, in het bijzonder van antieke schilderijen. De groote Grieksche meesters waren voor den Romein immers nog eeuwen ouder dan Rembrandt's tijd voor ons is, en de prijzen waren zooals wij zagen „navenant”. Men had zijn „galerij”, ja, Vitruvius zegt in zijn bouwkundige raadgevingen zoowaar, dat zulk een galerij in een rijke villa onmisbaar is, en herinnert er aan deze vooral op het Noorden aan te leggen. Schilderijen en beelden van levende meesters waren daarvoor van minder belang — ieder moest natuurlijk zijn Apelles, zijn Phidias of Polykletus hebben! Tot op het laatst (de kunst van kopiëren was immers volmaakt!) er zooveel Apellessen enz. kwamen, dat . . . de experts moesten te hulp komen, om de door de antiquaars verkochte vervalschingen te onderscheiden — tout comme chez nous! Bij dat al ging de belangstelling nooit (als bij ons) ook naar den kunstenaar uit — het was alleen om den duren naam te doen. En evenmin raakte die ontelbare opeenstapeling van beeldende kunstwerken de ziel van het volk — misschien juist ook door die overdaad. Geen der talrijke schrijvers en dichters toont ergens eenige aandacht voor de beeldende kunst, ja, in die tijdruimte van meerdere eeuwen is zoo goed als geen waarlijk ontroerd woord daarover neergeschreven. Slechts één enkele gunstige aantekening vind ik bij Friedländer: toen keizer

Tiberius Lysippus' bekende beeld van den worstelaar met het krabijzer uit de stad naar zijn paleis had laten brengen, eischte het volk het beeld terug, waarop Tiberius, ofschoon zeer aan het beeld gehecht, het noodgedrongen weer op zijn plaats liet opstellen. Birt bouwt zelfs op dit eene feit (dat nog geenszins op een bepaalden kunstzin van het volk hoeft te wijzen) een milder oordeel over de artistieke ontvankelijkheid der Romeinen, al polemiseert hij daarmee, gelijk hij opmerkt, tegen zichzelf.¹

Onbegrijpelijk blijft het, dat een volk, eeuwenlang door een verbijsterende overdaad van kunstwerken omringd, daarvoor blijkbaar toch niet de minste waarachtige ontvankelijkheid heeft gehad. Het Christendom bracht daarin geen verbetering, integendeel: het heeft alle kunst en kunstenaars verfoeid, tot het . . . hun beteekenis voor de kerk begreep en hun hulp inriep. Maar in zekeren zin te laat, want waar Phidias in zijn Zeus van Olympia het godsbeeld der oude wereld had gegeven, heeft het Christendom geen eigen oertype meer geschapen voor zijn Christus — den god, waarmee een nieuwe aera was geopend, die, na eeuwen langzamen groei, de oude wereld met al haar onmetelijke schatten zou vernietigen.

Als bijna heel hun kunstleven, hebben de Romeinen ook de *muziek* van de Grieken overgenomen en veelal vergroefd. Gelijk bij de Grieken, was de lyri-

1. Vgl. Th. Birt „Kulturgeschichte Roms“, blz. 131. (In dit verband mag ook herinnerd worden aan de pleitrede van Vosmaer in zijn „Amazone“.) — Het deelhebben en waardeeren in tijden van grooten kunstbloei door de tijdgenooten is overigens een vraagstuk op zichzelf, waarmee de kunstgeschiedenis zich nog nauwelijks heeft beziggehouden. (Vgl. Blz. 4 e.v.)

sche poëzie steeds bestemd om bij voordracht door snaarinstrumenten, ja, vaak door lichamelijke ritmische beweging, als door een dans, begeleid te worden. Zoo troostte zich Ovidius in zijn ballingschap met het bericht „dat zijn gedichten te Rome in het theater met succes *gedanst* werden”. Dit oude verband tusschen de lyriek en de muziek bleef nog tot diep in de middeleeuwen (jongleurs XIIe en XIIIe eeuw) ja, tot ver in de renaissance bestaan, waar nog aan het eind van de XVIe eeuw de poëzie van Ariosto en Tasso in Italië steeds „gezongen” werd.¹ Doch ook buiten deze begeleidende rol heeft de muziek in de Romeinsche wereld een belangrijke eigen plaats ingenomen en in heel wat hooger aanzien gestaan dan alle beeldende kunst te zaam. De geringe omvang van het antieke toonsysteem, de beperkte instrumenten (strijkinstrumenten ontbraken in de antieke wereld) en een minder practisch notenschrift hebben de ontwikkeling der muziek in den weg gestaan, doch binnen die technische grenzen heeft zij de geheele oudheid door gebloeid.

Bij de instrumentalmuziek vormde het ééne instrument de hoofdzaak — voornamelijk de citer of de fluit. De met den vinger bespeelde citer was het moeilijkste instrument, daarop bij voorkeur legden zich virtuozen toe, maar ook op de fluit maakte menigeen naam. Zoo was de fluitspeler Canus (2e helft der Iste eeuw) beroemd en gaan van hem de woorden: als zijn hoorders wisten, hoe hij zelf van zijn spel genoot, zouden zij hem niet betalen, maar zich laten betalen.

1. Nog onze Starter was vooral ook geliefd door de populaire toonzettingen op zijn liederen en nog Hooft dichtte vaak op bekende wijsjes.

Beroemd was ook o.a. de citerspeler Timotheus, die voor Alexander speelde en op zijn citer een storm voordroeg (programmuziek!), waarop zijn concurrent, de fluitspeler Dorion, spotte, dat hij in een ketel met kokend water veel grooter storm hoorde.

Door zijn cosmopolitisme nam Rome veel van buiten in zich op. Zoo bloeide in Alexandrië een betrekkelijk hoogstaand muziekleven en genoten de Alexandrijnsche zangers reeds onder Augustus in Rome een groot aanzien. Vreemde gasten — als b.v. Syrische vrouwen — speelden wel met hun inlandsche instrumenten op Rome's pleinen (gelijk de Duitsche blaaspoepen van onzen tijd) en vreemde instrumenten (als de Egyptische harp) werden graag overgenomen. Maar verfijnd zal die invloed niet altijd geweest zijn, want waar alles te Rome in het groot moest, werden zij vooral ook gebruikt om monsterconcerten à la Sousa te arrangeeren, waarbij dikwijls de afmetingen der instrumenten van niet gering belang waren.

Intusschen: de muziek veroverde zich een plaats door heel het sociale leven. Muziekkoren en kapellen waren onder de rijken zeer algemeen, hetgeen door het groote aantal slaven, waaronder zeer ontwikkelde en muzikale, mogelijk was.¹ Met gasten aan tafel hadden men, zoo het maar eenigszins kon, altijd muziek van slaven, — en zelfs als de armoedige Martialis op zijn huurkamer („drie hoog”) een vriend ten eten heeft, is er toch nog een slaafje, dat op de fluit speelt! Ver-

1. Daarmede zijn nog oud-Russische toestanden te vergelijken tot onder Potemkin (eind 18de eeuw), die aan graaf Rasumowsky een geheel muziekkorps van lijfeigenen voor 40.000 Roebel verkocht.

der was ook aan de tempeldiensten muziek verbonden, welke zich nauwelijks van de wereldlijke onderscheidde.¹ Het publiek was aldus vrij geoefend in gehoor, zong dadelijk de nieuwe wijzen (als onze straatdeunen) na, en liet een fout van een zanger niet onopgemerkt.

Een belangrijke rol in de muzikale wereld speelde reeds omtrent Christus' geboorte een soort virtuozen, die, zichzelf op de citer begeleidend, anderer of ook wel eigen liederen voordroegen en vandaar „citerzangers" heetten. Zij traden veelal op in purper met goudbestikt gewaad en een krans om het hoofd — aan welke uitdossing de kostuums van sommige middeleeuwsche zangers (jongleurs) nog misschien een herinnering bewaarden. Een der vele manifestaties van Nero zelf was wel zulk een optreden als citerzanger. Toen keizer Domitianus een „Odeon" had gebouwd, om daar in navolging van Hellas groote muziekwedstrijden te houden, werdendeze inderdaad toonaangevend en maakten den prijswinner beroemd over de geheele Romeinsche wereld; ook in het bijzonder de citerzangers dongen daar mede.

Het virtuozenendom van zangers en musici had overigens veel overeenkomst met dat van onzen tijd. Zij maakten geregeld kunstreizen, die hun geen wind-eieren legden en waarbij zij vaak met geschenken, met het eereburgerschap, ja, met standbeelden geëerd werden.² De honoraria waren zeer hoog, al leverde

1. Uit deze kringen wordt zelfs een der oudste stakingen van kunstenaars gemeld (311 v. Chr.) toen het stadsbestuur hun enkele voorrechten dreigde te ontnemen. - 2. In Rusland heerschte nog vóór den oorlog overeenkomstige gewoonte, en meer dan ééne Hollandsche diva zou verhalen kunnen doen van kostbare kleinoodiën, ja van zilveren serviezen, haar door grootvorst of

zeker niet elk feest zooveel op als Friedländer meedeelt van keizer Vespasianus, die daarbij een dramatisch zanger beloonde met pl.m. *f* 48.000,¹ twee citerzangers elk met *f* 24.000, anderen met *f* 12.000 enz.! Zelfs de muzikleeraars waren gezien en verdienden veel, zoodat de schrijvers uit Martialis' tijd bitter jaloersch waren op het beter gesitueerde vak en de hekeldichter zei maar liever citerzanger te worden, — doch uit den toon zelf blijkt wel, dat dichter-zijn toch nog heel wat anders was.

Het was ook inderdaad geen kleinigheid een virtuoos in het vak te wezen! Bij feestmaaltijden traden zij als rijkbeloonde gasten openrijke vrouwen dweepten hysterisch met de zangers à la mode, ja, er waren die met goud hun persoonlijke „gunsten” kochten (de bijverdiensten der virtuozen!) Menig citerzanger ook werd de gunsteling des keizers — wat een enkel maal zijn gevaarlijke zijde had: — Toen de dramatische zanger Apelles, Caligula's gunsteling, op diens vraag of hij Jupiter of hemzelf hooger stelde, even aarzelde, liet deze hem een geeseling toedienen en merkte boosaardig op, dat zelfs zijn schreeuwen nog een verrukkelijk geluid gaf! Maar zooiets zal wel uitzondering zijn geweest en de willekeur aan het keizerlijk hof is geen zuivere maatstaf voor het Romeinsche leven.² Doch ook in de rijke kringen der Romeinsche samenleving zullen wel verscheiden dezer zangers-virtuozen onuitstaanbare ijdeltuiten zijn ge-

landheer geschonken. - 1. 400.000 sestertiën, vgl. Friedländer t. a. pl. blz. 360. Volgens Otto Seeck („Geschichte des Altertums”, Deel II, blz. 192) is de metaalwaarde van 5 sestertiën pl.m. 1 Mark = 60 ct. - 2. Evenmin als onze „chronique scandaleuse” of ons „gemengd nieuws” een bepaald zuiver beeld van onze cultuur geven!

weest. In dien zin mag als pendant van den genoemden Apelles nog de fluitspeler Tigellius genoemd worden, die reeds tot Caesar's intiemen kring had behoord en wiens grillige luimen zelfs door Augustus werden ontzien. Deze schijnt wel het type te zijn geweest van den verwenden virtuooos. Hij hield er somtijds 200 slaven op na, somtijds „maar” tien en strooide met den licht verworven rijkdom broodronken om zich heen — somtijds millionnair, dan weer met leegen buidel.

Onderling heerschte vaak hevige afgunst en bij wedstrijden als bovenbedoeld speelde ook de uitkooprij wel een rol om een gevaarlijk mededinger kwijt te zijn (als wel bij huidige wedrennen enz.). Maar ook het virtuozenpad was niet zonder doornen en menig een beefde van de zenuwen voor zijn optreden in het theater, want het Romeinsche publiek was „gemengd” en jouwde wel eens graag, als het pas had — of misschien ook geen pas. Daarom zorgden de grootte virtuozen meestal voor een „claque” (betaald applaus) als tegenwicht, en dat baantje werd goed beloond.¹ In tegenstelling met de beeldende kunsten, waar dat uitzondering bleef, werd de muziek ook wel dilettantisch in gegoede kringen beoefend — gelijk zij eigenlijk altijd de lievelingskunst der dilettanten is geweest. Ofschoon Corn. Nepos nog schrijft, dat in tegenstel-

1. Wellicht is de Fransche „claque” uit dergelijken grond geboren; directe relatie tusschen de antieke en moderne „claque” zal wel niet zijn aan te wijzen, al lijken zij sprekend op elkaar, want ook de Romeinsche had, als de Fransche, haar „chef”, die de momenten voor enthousiasme aangaf — alleen was de Romeinsche nog wat uitbundiger in haar manifestaties en ontbrak het aan verrukte uitroepen, ja, aan extatische kushanden niet! — Anderen leiden de claque van de publieke pleitredenen der advocaten af, die daarbij applaus noodig hadden.

ling met de Grieksche zeden, voor een Romeinsch patriciër het uitvoeren van muziek niet past, en de republiek de liefhebberij voor muziek en zang nog veroordeelde, nam onder het keizerschap het dilettantisme toe en werd aan knapen en meisjes wel zang- en dansonderricht gegeven. Ja, in lateren tijd werden muzikale gaven in zang en spel een voordeel geacht, om in hooge kringen toegang te verkrijgen — hetgeen de wereld meer zoo heeft geacht. Toch bleef het onderscheid in sociale beschouwing van *dilettantisme* en *vak* bestaan — gelijk het nog in onze dagen bestaat. Menig keizer zelf trouwens was een dilettant en men nam het Nero niet kwalijk, dat hij musiceerde, maar, dat hij zelf als uitvoerend kunstenaar optrad en zijn muziek aan een publiek ten beste gaf, wekte de verontwaardiging der echte Romeinen.¹ Nero maakte zelfs in optima forma een kunstreis, met een leger „claqueurs” en... spionnen — en wee dengeen, die niet meegeklapt had!

In de kunst, zegt Birt, gaf bij den Romein zijn praktische aanleg den doorslag en hij heeft slechts aan de literatuur en de architectuur deelgenomen. „De literatuur scheen hem voor het praktische leven nuttiger dan de muziek... dus dichtte hij en musiceerde hij niet... Evenzoo was het met de architectuur gesteld,... daarom zijn er veel architecten van Romeinsche afkomst geweest, doch geen beeldhouwers en maar weinig schilders.”² Ofschoon deze uitspraak ongetwijfeld veel te absoluut is, geeft zij zeker in

1. Gelijk het de verontwaardiging van „ehrenfeste” Duitschers zou hebben gewekt, als de vroegere Wilhelm II zijn „Sang an Aegir” indertijd in den circus Busch was gaan voordragen! - 2. Vgl. Th. Birt „Kulturgeschichte Roms”, blz. 129.

algemeenen zin de houding van de Romeinen ten opzichte van de kunst weer. —

Vooral door den invloed van dans en pantomime degenereerde de muziek al meer tot zwoel zingenot en verkreeg zij een hoogst ontzenuwende en sensueele werking, zoodat de christenen haar afkeurden (Augustinus) en de asceten alle neiging tot de muziek als ongeoorloofden vleeschelijken lust beschouwden. Toch heeft juist de kerk in haar sacraalmuziek, met haar wisseling van het gesproken woord en liturgisch recitatief, de herinnering — niet aan de Romeinsche, maar over haar heen aan de Grieksche koormuziek, door alle eeuwen heen bewaard.

Het *tooneel* stond het laagst in de publieke belangstelling, die meer naar de circuswedrennen en gladiatorengevechten werd getrokken. Behalve stukken van Plautus en Terentius en de leesdrama's van Seneca is ons nagenoeg niets uit de dramatische productie van Rome gebleven, en het lijkt zeer de vraag, of daarmede veel verloren is gegaan. In het blijspelgenre had men twee soorten van stukken: de *Atellanana*, een soort „Pulcinella” of harlekijns-comedie, (die eigenlijk nog altijd in Italië voortleeft en waarvan onze Jan-Klaassen in de poppenkast afstamt), een volksklucht met een viertal vaste typen, vol platte grappen en zotteklap, — en de *Mimus*, een soort grove, meestal schunnig gepeperde klucht uit het burgerlijk leven, gekruid met dans en fluitspel en waarvan het peil genoegzaam werd geteekend door het feit, dat vaak de vrouwelijke speelsters op verlangen van het publiek aan het slot nog eens in

Evacostuum verschenen, bij wijze van „toegift”.¹ Dit soort kluchten was niet geheel zonder sociale beteekenis, in zoover zij meermalen toespelingen op den keizer en andere hoogere en lagere stadgenooten bevatten, hetgeen niet altijd ongevaarlijk was: — zoo liet Caligula den schrijver van een Atellana, wegens een onbehoorlijke toespeling daarin, levend verbranden in het amphitheater. Toch zal dit, al moest ook wel eens een enkele speler boeten, een uitzondering zijn geweest, want deze kluchten genoten een nogal groote „persvrijheid”. — De spelers dezer beide soort volksstukken waren meest slaven in dienst van ondernemers en hun vak werd als *eerloos* beschouwd, stond dus in de publieke waardeering het laagst van alle kunstbeoefening.²

Daarnaast leidde de voortzetting en navolging van de antieke comédie en tragedie een armelijk bestaan voor een betrekkelijk kleinen kring van meer intellectueelen. De comédie, o.a. Plautus' navolgingen van Menander, kon nog wel eens trekken, doch de antieke tragedie wekte maar heel weinig belangstelling meer en scheen met haar koningen en goden, met

1. Over het naakt op 't tooneel enz. in de middeleeuwen (in tableaux vivants) vgl. Huizinga „Herfsttij —” blz. 521. Het naakt was ook in de 15e en 16e eeuwse Italiaansche renaissance geen zeldzaamheid, hoe ver men in het obscene ging getuigt een beschrijving van Castiglione (Burckhardt „Die Kultur —” II blz. 149 noot 4.) Het naakt duikt in onzen modernen tijd onder zijdelingschen invloed der moderne danskunst weer op: — kort vóór den oorlog vormde op sommige buitenboulevard-tooneeltjes in Parijs het Evacostuum een attractie, wat hier en daar tot contramanifestaties en zelfs tot een interpellatie in de Fransche Kamer leidde, — na den oorlog is ook in de grootere revue-theaters in Parijs zoowel als in Duitschland het naakt op het tooneel toegenomen. - 2. Dat zij intusschen voor den ondernemer nog heel wat in kon brengen, bewijst wel, dat op de slavenmarkt een tooneelspeler gemiddeld dubbel zoo duur was als een kok — en een goede kok was voor de Romeinen heel wat waard!

haar grove maskers en hooge cothurnen, die van het gewone tooneel allengs verdwenen, iets onwezenlijks. Vergeefs trachtte deze en gene klassieke Reinhardt het publiek weer te trekken door kostbare decors, door rijke aankleding, of het inlasschen van bonte optochten met giraffen, witte olifanten e.d. De spelers stonden hierbij wel in iets minder laag aanzien dan die der kluchten; zij gaven vaak onderwijs, in den vorm van „leçons de maintien”, en er waren bij, die zekeren roem genoten. De ernstige dramatische kunst intusschen, een afglans van Hellas, werd wel dra geheel verdrongen en bleef nog slechts leven in den vorm van dramatisch gezongen fragmenten.

Men krijgt wel uit den Romeinschen keizertijd den indruk, dat eigenlijk maar één soort tooneelkunst werkelijk gebloeid heeft en iets in het bijzonder aan dien tijd eigens heeft gegeven: — de *pantomime*, een kunst, die sindsdien nooit meer waarlijk heeft geleefd, behalve korten tijd in Frankrijk.¹ Het cosmopolitische Rome, met zijn veelsoortigen aanwas, waar dus meerderen de taal niet of weinig verstonden, zal tot dezen bloei hebben medegewerkt, waarvan wij ons moeilijk een juiste voorstelling kunnen maken. Het waren oorspronkelijk mimische scènes, om het publiek in de entreactes bezig te houden, die echter zoo trokken, dat het publiek alleen in de entreactes kwam kijken! Zij ontwikkelen zich dan spoedig tot een zelfstandige kunst, waarbij één enkele acteur een voor-

1. In het begin der 19e eeuw, toen de Pierrot-figuur geboren werd, die in „l'Enfant prodigue” nog lang een herinnering bewaard heeft; intusschen lag hier de kunst vooral ook in de mimiek van het expressieve witte gelaat. — Russische en andere „balletten” zijn evenmin met de antieke pantomime vergelijkbaar.

stelling van een classiek-tragisch of mythologisch onderwerp geeft en daarbij (als b.v. bij onze „Brand in de Jonge Jan”) alle rollen alleen door gebaren speelt, alleen van gewaad en masker verwisselend en begeleid door een gezongen tekst en een instrumentaal koor, dat aanvankelijk zeer bescheiden, later een zeer grooten omvang kreeg. Door het masker (der verschillende voor te stellen personen) had de pantomime (de oude naam voor den speler zelf) niet eens de mimiek ten zijnen dienste en moest alles door beweging uitdrukken, waarbij het gebarenspeel der handen en vooral der vingers tot een buitengewonen rijkdom en verfijning moet zijn gebracht.¹ Zij hadden vaak een school van een paar jaar doorloopen en trainden hun lichaam als ware acrobaten.

Reeds de eerste grondleggers dezer kunst Bathyllus en Pylades (uit wie zich zelfs twee scholen ontwikkelden) zijn zeer beroemd geweest en na hen vele anderen. Daar zij de oude tragische onderwerpen speelden, aanvaardde de pantomime in zekeren zin de erfenis der Grieksche tragedie. Later kochten zij, of schreven wel zelf, teksten (voor het koor), die in-tusschen meest niet meer betekenden dan onze ope-rateksten. De verdiensten van gevierde pantomimen waren zeer hoog, van een beroemde wordt gezegd, dat hij veel meer dan f 84.000 (700.000 sestertiën) per jaar maakte enz.² Zij werden op straat vaak om-

1. Onder de moderne danseressen, geeft misschien Gertrud Leistikow, die veel met handgebaren uitdrukt en ook wel met een masker danst, iets, dat eenigszins verwant is aan deze oude kunst; misschien ook naast de bekende Anna Pavlova, sommige Russische dansers. - 2. Vgl. Friedländer Deel II „Die Schauspiele”, blz. 119. — In een monographie van Charles Hacks over „Le Geste” vindt men in het derde Hoofdstuk zeer veel gegevens omtrent de Romeinsche pantomimen, ook over hun buitengewone verdiensten.

stuwde door de „jeunesse dorée” en zelfs van een hoogstaand man als Seneca zijn bewonderende uitlatingen over hun kunst bekend. Als bewijs van hun beteekenis voor het publiek mag gelden, dat dit voor en tegen bepaalde pantomimen partij trok en vaak zoo verdeeld was, dat er bloedige vechtpartijen in het theater ontstonden, zoodat zelfs wel tijden lang elk optreden van pantomimen bij keizerlijk edict verboden werd.

Deze kunst schijnt eeuwenlang, van vóór Christus den geheelen keizertijd door, bestaan te hebben. Maar ook zij degenereerde, wyl het sexueele element hoofdzaak werd en vooral het uitbeelden van vrouwenrollen geliefd was, waar deze door mannelijke — daartoe vaak gecastreerde spelers (ofschoon ook wel vrouwen optraden) — werden voorgesteld. Zulke spelers wisten daarin een perverse verfijning te bereiken (als b.v. in de voorstelling van Leda met den zwaan e.d.) die zelfs befaamde courtisanes deed verbleeken!

Toch bleef hun kunst ook de intellectueele aristocratie aantrekken, waaronder meerderen zich in het vak als dilettanten oefenden, hetgeen echter als onedel beschouwd werd, gelijk verhoudingen van rijke vrouwen, die op pantomimen verliefden en ook hier gunsten kochten, (ja, wel naar het theater liepen, alleen om er hun maskers en kostuums te kussen) met dergelijke verhoudingen tot wagenmenners in de circuswedstrijden op één lijn werden gesteld. Want ook de pantomimen bleven, als alle tooneelisten, ondanks roem en hooge verdiensten van sommigen, eerloos en meest tot den slavenstand of daarmee gelijkge-

stelden behooren (al hielden sommige sterren er zelve slaven op na), ja, keizer Julianus verbood aan priesters om tooneelspelers, mimen of pantomimen te ontvangen.

Men kan misschien het best de sociale positie van den geheelen tooneelstand bij de Romeinen vergelijken met onze variété-artisten. Gelijk er onder hen waarachtige kunstenaars zijn en verscheidene, die ook schatten verdienen en leven als grand seigneurs, naast arme tobbers en slokkers, zoo hadden de Romeinsche planken hun sterren, die in de rijkste en hoogste kringen, tot aan het hof toe, mochten schijnen, naast arme slaven, die, als zij in hun rolletje door het ruwe publiek werden uitgelachen, nog achter de schermen een pak stokslagen toe kregen.

Al met al, niettegenstaande den geweldigen dramatischen bloei in het oude Hellas en ondanks de verscheiden tooneelmodes door de eeuwen van het Romeinsche keizerrijk met hun talrijke favorieten, is de kunst van den tooneelspeler de geheele oudheid door als zoodanig niet hoog gesteld. Die algemeene waardeschatting wordt het meest nadrukkelijk samengevat in deze uitspraak van Aristoteles: „Wat de vertooning aangaat, die heeft een krachtige uitwerking op de gemoederen, maar zij heeft niets uitstaande met de kunst en behoort niet tot het wezen van de poëzie; de tragedie bestaat ook zonder vertooning en zonder tooneelspelers.”¹ Dat dit door een Griek werd

1. Aristoteles Poëtiëk VI, 2, volgens de interpretatie van Kalff in zijn „Inleiding tot de Studie der Literatuurgeschiedenis”, blz. 164. (De vertaling van den onduidelijken Griekschen tekst door de woorden: „... zij heeft niets uitstaande met de kunst” wordt in Engelsche overzetting gedeeld: „... it is the least artistic”, terwijl door de meeste Duitsche vertalers de zin van

neergeschreven, verhoogt het opmerkelijke van de uitspraak.

In het algemeen is de tooneelspeelkunst tot den huidigen dag, ondanks alle roem en goud van de enkelen, in waarheid toch immer min of meer het stiefkind in de waardeering der gemeenschap gebleven, — of er voor deze constante, vooral moreele gering-schatting in het wezen van de mimische kunst misschien een grond bestaat, hopen wij bij ons verder onderzoek nog eens na te gaan.

II. DE DICHTERS

Waar de tooneelspeelkunst het laagst in de maatschappelijke waardeering stond, is de beteekenis van de *poëzie*, als zoodanig, voor de algemeene ontwikkeling en is hare plaats in de samenleving nooit een meer aanzienlijke geweest dan in het Romeinsche keizerrijk.

In de *opvoeding* van het oude Rome stond de wel-sprekendheid op den voorgrond, zij was onmisbaar voor ieder ambt van beteekenis. En deze wel-zeggingskunst onderwezen de scholen vooral uit de poëzie, zoowel de Grieksche, in het bijzonder Homerus en Menander, als de Latijnsche, aanvankelijk vooral Virgilius en Horatius — wier borstbeelden bijna alle scholen sierden — later ook meer moderne, gelijk Seneca enz. Als tekst voor het onderricht te dienen, was een groote eer; Nero, die bij al zijn dilettaantisme

den tekst wordt opgevat als: „zij ligt buiten het eigenlijk kunstgebied der poëzie”. In ieder geval spreekt uit de woorden weinig waardeering voor de tooneelspeelkunst.)

ook gedichten schreef, was zeer geveleid, dat hij op de scholen gelezen werd (omdat hij keizer was) en onder zijn opvolger spot Martialis — die om zijn schuine epigrammen geen schoollectuur kon zijn — spijtig, of hij zich maar niet bekeeren zou tot een braaf episch dichter, om het voorrecht te hebben door jongens en meisjes als moeilijke leslectuur verfoeid te worden. In het latere keizerrijk keerde het onderwijs echter weer uitsluitend tot de klassieken (Virgilius enz.) terug. In de hoogere klasse werd ook wel proza (o.a. Cicero) gelezen en werden poëtische opstellen gemaakt, terwijl de opvoeding besloten werd met het houden van pleitredenen — als kleine advocaten — waarbij de onzinnigste gevallen en verwickelingen werden gefantaseerd.

Zoo werd het meest nuchtere en onpoëtische volk ter wereld uitsluitend poëtisch, zij het rhetorisch poëtisch, opgevoed. Wel treffend, dat zulk een opvoeding, vooral in het latere Rome, toch zoo weinig groote schrijvers en dichters heeft voortgebracht — en niet minder treffend, dat het lot juist de letterkunde van dit volk, dat immer naar zijn geestelijke voorouders in Hellas heeft gezien, door alle eeuwen heen het stempel van het onovertreffbare voorbeeld heeft opgedrukt!

„*Graecia capta ferum victorem cepit*”¹ — : gelijk heel de beeldende kunst groeide de literatuur uit Helleenschen geest. De klassieke komedies van Plautus en Terentius, die voor de Romeinen van het keizerrijk even oud waren als Bredero en Starter voor ons,

1. Het overweldigde Griekenland heeft den onbeschaafden overwinnaar (Rome) overweldigd. (Horatius Epist. II, 1, 156).

volgden Grieksche exempels. Zij werden eeuwig herhaald, eeuwig gespeeld — maar veel nieuws en eigens schijnt Rome in het blijspel niet gegeven te hebben. Nog minder misschien in de tragedie, waarvan trouwens niets bewaard is dan een 9-tal drama's van Seneca — waarschijnlijk juist omdat het meer lees- dan speel-drama's zijn geweest, en zij daardoor in meer afschriften voorkwamen. Seneca's dramatische scheppingen, die sterk melodramatisch gekleurd zijn, hebben op de latere Europeesche dramaturgie, zoolwel op die van den Elisabeth-tijd in Engeland (Shakespeare) als op het 17e eeuwse Hollandsche drama een grooten invloed gehad. Ook hij zag sterk, ja als door een vergrootglas, naar de Grieksche voorbeelden, en toen onze Vondel voorbij het flakkeren dezer tooneellamp Hellas' sterren zelf in het oog kreeg, zette hij haar aldra op zij.

Veel verguisd om zijn melodramatiek, is Seneca niettemin een der mooiste Romeinsche figuren geweest, want zijn dramatisch scheppen gaf slechts één zijde van den mensch en werd wellicht enkel om zijn moreele tendenzen zoo sterk gekleurd. In den tijd, dat hij Nero's opvoeder was, is hij de rijkste en machtigste man in Rome geweest — ook misschien een der edelste, want de jaren, dat hij de eigenlijke regeering voor den jongen Nero voerde, behoorden tot de beste die Rome gekend heeft, en bij zijn staatszorgen vond hij nog den tijd voor hooggestemde ethische verhandelingen en een prediking van Stoïsche wijsheid in zoo verheven geest van menschenliefde, dat op meer dan één punt de kerkvaders bij hem aansluiten en hem verwant zijn. En hij predikte zijn moraal-

leer als rijke aan de rijken en voornamen, waar het Christendom onder de armen genoeg door de armen (gelijk door zijn tijdgenoot Paulus) gepredikt werd. Daarbij is hij een soort Rothschild der oudheid geweest en beheerde hij zijn ontzaggelijk vermogen als een staatsbank ten bate der gemeenschap, zoodat (volgens Tacitus) kinderloozen hem hun geld wel vermaakten, zeker, dat het dan goed besteed zou worden. Zoo kan men dezen rijkbegaafde zien als een klassieken voorlooper van zoo menig veelzijdige figuur der latere renaissance.¹

Intusschen, in engeren zin was Seneca eigenlijk geen Romein: gelijk Griekenland zijn stempel drukte op het overwinnende Rome, heeft de eerste eeuw der Romeinsche keizers aan het veroverde Spanje tal van letterkundigen te danken. Van afkomst was Seneca een Spanjaard, evenals de meest gelezen auteur in den lateren keizertijd: Martialis, zoo ook Lucanus, Quintilianus e.a., gelijk in nog later tijd de Afrikaansche provincie, waaruit Apulejus e.a. en ook de kerkvaders Tertullianus, Augustinus en Cyprianus stammen, in Rome's letterkundig leven een eerste rol speelt.

Toch kan men zeer zeker niet, als bij de beeldende kunsten, beweren, dat de Romeinen zelf hier eigenlijk geen groote kunstenaars hebben voortgebracht. Integendeel, in het bloeitijdperk der Romeinsche letteren, omtrent de regeering van Augustus († 14 n. Chr.) en kort na hem, zijn de bekende figuren van een Virgilius, Horatius, Propertius, Ovidius, Cicero, Catullus enz, wel zeer echte Latijnen geweest. Zij allen

1. Over Seneca o a.: Th. Birt „Aus dem Leben der Antike“ Seneca.

hebben wel is waar naar het voorbeeld van Hellas gezien en de beroemdste van hen, Virgilius, is met zijn Aeneïs zonder Homerus' voorbeeld ondenkbaar; maar wortelde hun bloei op de Grieken, en bezaten zij wezenlijk meer eigen smaak en gratie dan genialiteit — zij hebben toch in de satire, het hekeldicht, het epigram, als kunstig geslepen steenen of als scherpe projectielen, iets zeer eigen Romeinsch gegeven. Vanaf Catullus († 47 v. Chr.) die o.a. Caesar fel aanviel, over Virgilius, die in zijn jeugd ook de satire beoefende, Horatius e.a. tot den beroemden epigrammendichter Martialis († 104 n. Chr.), loopt deze lijn door den geheelen bloeitijd van Rome's letteren. Uiteraard van sociale beteekenis, verloor de satire in den verderen keizertijd wel zeer veel van haar vrijheid, maar blijft zij in haar meedoogenloosheid een Romeinschen karaktertrek toonen, die misschien de geheele oudheid, ja, ons aller voorgelacht van de nieuwere aera onderscheidt: het gemis aan menschelijk medegevoel . . . al staat het niet juist aan onzen tijd over de winst dier Christelijke deugd in onze dagen uit te wijden! Genieën waren de Romeinen in het koloniseeren en beschaven: somtijds waren nauwelijks 25 jaren noodig, om een onderworpen barbaarschen stam tot ontwikkeling te brengen en zelfs Latijn te leeren lezen en schrijven. Reeds een Ovidius kon terecht zeggen, dat hij „over de geheele (toenmaals bekende) wereld” gelezen werd en Propertius, dat de roem van zijn naam „tot aan de ijsvelden van den Borystenes” (de Dnieper in Rusland) gedragen werd. Nooit wellicht was er een tijd, dat de letterkundige kunstenaar zoo beroemd was, niet alleen, maar dat hij dien roem ook

met zoo openhartigen trots mocht bevestigen. „Toto in orbe notus” (over de geheele wereld bekend) hebben zij zich allen genoemd en Horatius zeide, dat zijn naam zoo lang zou leven als de opperpriester de treden van het capitol zou bestijgen¹ — dat was dus vanzelfsprekend „eeuwig”.²

Metterdaad heeft ook de gemeenschap hem en anderen den tol van dien roem ten volle betaald. Toen Virgilius eens in het theater was, waar gedichten van hem werden voorgedragen, stonden alle aanwezigen op om hem te huldigen — een buitengewone eer, die anders alleen aan den keizer werd bewezen. Als hij van zijn latere woonplaats, Napels, naar Rome kwam, moest hij voor de opdringende menigte, die hem aan elkander wees en hem wilde zien, soms in een of ander huis de vlucht nemen! In het bijzonder zijn roem is dan ook weërgaloos geweest en waarschijnlijk nooit meer door eenig kunstenaar bereikt.³ Ook door de laagst ontwikkelden werden verzen uit zijn Aeneïs aangehaald en, gelijk in den lateren Christentijd de bijbel, werd in de Romeinsche wereld vaak Virgilius opgeslagen en de eerste regel als aanduiding van het lot opgevat — gelijk weder opnieuw in de renaissance geschiedde. Orakels en tempels gaven vaak antwoord in versregels van hem en op de muren van Pompeji vindt men, naast versregels uit Ovidius en Propertius, de zijne gegriffeld, blijk-

1. . . . usque ego postera crescam laude recens, dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex.” (Horatius, Carm. III, 30, 7.) - 2. Vgl. o.a. Ovidius „Amores” III 11 vers 11. - 3. Ook hier wordt, als boven (vgl. „Hellas” noot blz. 25) wel de populariteit van Schiller, hoezeer op kleiner schaal, als van gelijke soort, met die van Virgilius vergeleken, in tijdsduur en nawerking zijn zij echter niet vergelijkbaar.

baar soms door schoolknappen, soms ook geparodieerd.

Toch had de litteraire roem (gelijk elke roem) een element van meer nieuwsgierigheid naar den persoon dan liefde voor het werk. Tacitus zegt zelfs, om de betrekkelijke onverschilligheid voor de poëzie zelf te karakteriseeren, dat „wie een bewonderden dichter eenmaal gezien had, bevredigd was en verder ging, juist alsof hij een bekend beeld of schilderij gezien had”, en Friedländer vertelt het verhaal van een Spanjaard, die apart naar Rome reisde, alleen om Livius te zien — zoodra men hem Livius had gewezen, vertrok hij weer per keerende reisgelegenheid! Niemand werd in zijn tijd in Rome meer gelezen dan de epigrammendichter Martialis — maar belangrijker dan alle Martialissen waren voor de Romeinen toch feitelijk de circuswedrennen:

Ach menschen (zegt Martialis van zichzelf) wilt
[hem liever niet benijden,
Hij mag bekend zijn — maar niet in die mate
Gelijk Andraemon, het beroemde renpaard. ¹

Zooals veelal, gold wel de roem der dooden boven de levenden, waartegen Martialis spot:

Gij acht, Vacerra, slechts de oude wijzen,
En slechts de doode dichters wilt gij prijzen?
Vergeef me! om uwen bijval te verwerven
Haast ik me toch nog lang niet met te sterven. ²

Niettemin: de roem van den tijdgenoot was toen, gelijk later, eerder regel dan het omgekeerde en menig geprezen grootheid hield voor het nageslacht geen

1. Mart. X, 9. (Vervangt men het renpaard door een voetballer, dan zou een huidig dichter voor zich dezelfde regels kunnen herhalen — maar men zou het hem zeer euvel duiden!) 2. Mart VIII, 69

stand. Zoo vertelde men van Martialis' tijdgenoot Statius, die tijdens Domitianus' regeering een geliefde beroemdheid was, dat, terwijl hij zijn Thebaïs voordroeg, het applaus zoo geweldig losbarstte, dat de zetels er van braken! — een volgend geslacht scheen hem reeds vergeten te zijn, ofschoon hij later (ook ten onzent tot zelfs nog door Bilderdijk) wel weer nagevolgd werd. Persoonlijk zal hij het zich intusschen meer hebben aangetrokken, dat hij thuiskomend na zoo onstuimigen bijval daar niet genoeg vond om te eten! . . . doch de materieele omstandigheden van Rome's letterkundigen willen wij liever zoo straks onderzoeken, na hun geestelijk heil te hebben vastgesteld. Want over het geheel zette dat heil zich voort onder het nageslacht. Waar de IIe en IIIe eeuw van het keizerrijk in zichzelf hoogbeschaafd, maar artistiek onvruchtbaar bleven, voedde men zich dilettantisch met de traditie der groote voorgangers en schiep men hen na, hetgeen hun roem verhoogde en bevestigde — gelijk onze latere XVIIe eeuw Vondelen Hooft, gelijk Duitschland Goethe en Schiller, gelijk Engeland de dramaturgen van Elisabeth's tijd bevestigde, door hen na te scheppen eerst, door telkens tot hen terug te keeren later.

Het autocratische Romeinsche keizerschap heeft een grooten invloed op de literatuur gehad, niet minder op de sociale positie van den auteur als op den vorm, ja den inhoud der litteraire productie, en dat zoowel ten goede, als ten kwade. Immers reeds de geweldadige oorsprong van dat keizerschap, door leger en staatsgreep, maakte de geschiedschrijving, die voornaamste uiting van het kernige Latijnsche proza,

onvrij. Al in den beginne van het keizerrijk werd het werk van den laatsten republikeinschen geschiedschrijver, Titus Labienus, verbrand, — hij zelf wilde dit niet overleven en doodde zich. Kort na Augustus' dood verging het Cremutius Cordus evenzoo: om het doodvonnis te ontgaan, doodde hij zichzelf. Uitdrukkelijk heet het dan ook in een dialoog van Tacitus, hoe ter rechtvaardiging van de algemeene bemoeiing met de poëzie, hoofdzakelijk diene, dat zij minder gevaarlijk is dan de kunst van den redenaar enz.

Werd een der belangrijkste uitingen van het proza aldus onderdrukt en verkwijnende de geschiedschrijving, de poëzie won er bij en bloeide. Althans nog onder Augustus, want onder enkele latere tyrannieke heerschers, als onder Domitianus, werd het weer een „te veel”: — voor de gevaarlijke achterdocht van een Domitianus „ontstond een angstig gedrang op den Parnassus”, gelijk Birt het ergens teekenend uitdrukt. Men vond dien vluchtheuvel maar het veiligst en hield er zich aan de afgezaagde en duizendmaal bezongen Grieksche heldensagen enz. Tot Martialis met zijn epigrammen als geestige pistaches en zijn „Kleinmalerei” van het dagelijksch leven iets nieuws bracht, dat dankbare opgang maakte — maar ook dadelijk zijn keerzijde droeg: de vleierij. Reeds lang in zwang, maakte Martialis met zijn kleine likkende lofdichten deze tegenover den keizer min of meer gedwongen gewoonte vaak tot een onwaardige smake-loosheid, die zoozeer onoprecht was, dat hij na Domitianus' dood dadelijk al zijn zoete wierook diens opvolger Nerva onder den neus hield, ja, in een nieuwe uitgave zijner epigrammen allen lof op Domi-

tianus eenvoudig schrapte, om Nerva vooral niet onaangenaam te zijn.¹

Daartegenover staat, dat, vooral in het begin van den keizertijd, het hof den bloei der letterkunde vaak rijkhandig steunde in materieelen en ideëelen zin. In het bijzonder heeft zich daarbij Augustus' regeering verdienden roem verworven. Augustus, die ook zelf wel schreef, woonde in persoon de voorlezingen van dichters bij, — „aan hem dankte het vierde boek der Oden van Horatius zijn ontstaan en Virgilius' Aeneïs zijn behoud.”² Onder hem ook bloeide het maecenatendom in zijn schoonsten en besten vorm. Daarbij kwam, dat na Augustus nog menig keizer zelf de letteren beoefende. Zeer kenmerkend voor de publieke schatting der literatuur is Tacitus' uitlating over Nero, die aan alle kunsten deed, maar vooral aan muziek en dichtkunst: „de dichtkunst moest in de openbare meening een tegenwicht vormen voor zijne andere, aan een vorst minder passende kunstbeoefeningen”.³ Eenerzijds bevorderde ook Nero aldus de dichtkunst, tevens o.a. door wedstrijden, maar anderzijds duldde

1. Napoleons tijd toont, als op ander kunstgebied (de tijd van het „empire” immers), ook hier menige gelijkenis met Rome: — in 1805 werd aan twee dichters opgedragen Corneille, Racine en Voltaire te „zuiveren” van den keizer onwelgevallige versregels . . . welke toen door hun ontbreken natuurlijk te meer opvielen! Niet alleen werden stukken die den eigen tijd behandelden verboden, maar zelfs een stuk als „Tiberius” van Jos. Chenier, dat den Romeinschen keizer van dien naam dramatiseerde, werd staatsgevaarlijk geacht. Het gevolg was, dat schrijvers, die niet (als Fontanes) lofdichten op den keizer maakten, zich maar met heel neutrale stof bezighielden. Een zelfde censuur bestond in den tijd der Fransche overheersching ten onzent, waar verscheiden stukken gecastigeerd werden, o.a. van Wiselius (vgl. Kalf „Gesch. d. N. L.” VI Blz. 159.) (Meerdere vergelijkingen zouden natuurlijk zijn te trekken, tot onzen Vondel toe met zijn „Palamedes”, waarin hij de terechtstelling van Oldenbarneveldt hekelt.) - 2 Vlg. Friedländer „Sittengeschichte Roms”, II, blz 396. - 3. Vlg. Friedländer, t a. pl , blz. 398.

zijn ijdelheid geen groote naast zich en de dichter Lucanus wekte zoozeer zijn jaloezie, dat hij hem verbood zijn werk in het openbaar voor te dragen! Later nam Lucanus deel aan een samenzwering tegen Nero, welke ontdekt werd en waarop hij zichzelf doodde om aan den marteldood te ontkomen. Vespasianus begunstigde eveneens poëtische talenten, Titus dichtte zelf en Domitianus, in veel opzichten een tweede Nero, steunde eveneens de poëzie, al dichtte hij zelf als keizer niet meer, — te voren wel, want Martialis vleide hem met de verklaring, dat „de goden het te gering voor hem achtten om niet meer te zijn dan de grootste dichter en hem dus tot keizer maakten.”

Met Hadrianus „den veelzijdigsten dilettant op den Romeinschen keizerstroon” sluit dan de rij van kunstzinnige keizers en het eens algemeen letterlievend dilettantisme neemt allengs af tot kleine kringen. In de laatste helft van de tweede eeuw ook beginnen de vreemde en minder beschaafde elementen uit alle streken Rome te doordringen, het leven materieeler te maken en zijn geestelijken inhoud te verbasteren. Met de zuiverheid der taal raakt dan ook het litteraire gehalte der opvoeding in verval, terwijl daarnaast, ook onder invloed der Grieksche sophisten, het proza meer en meer veld wint en de poëzie haar terrein verliest.

Vier zaken bovenal steunden in den keizertijd de ontwikkeling van letteren en poëzie: — een uitgebreide *boekhandel*, het stichten van openbare *bibliotheken*, het inrichten van publieke *voorlezingen*, waarbij de schrijvers hun nieuwe werk voordroegen, en sinds Nero en onder Domitianus *de kroning van dichters*.

1. Reeds Cicero's vriend Atticus had een groote uitgeverszaak en reeds onder Augustus bloeide de boekhandel in Rome en kreeg hij ook weldra zijn depots in de provincies. Het boek in den vorm van een rol, ¹⁾ de dichtbundeltjes bijvoorbeeld met een paar vergulde staafjes en gesloten met een aardig lintje, kon er appetijtelijk genoeg uitzien, terwijl, zooals wij boven (Blz. 40) zagen, geïllustreerde boeken, met portretten van beroemde personen of met andere gepenseelde afbeeldingen, niet ontbraken. Aan een uitvinding der drukkunst bestond daarbij geen behoefte, daar men immers over talrijke ontwikkelde slaven beschikte, aan wie het handschrift gedictieerd werd. Zoo waren bijvoorbeeld om Martialis' tweede bundeltje epigrammen te dicteeren 2 uur voldoende, — gerekend over 50 schrijvers kon dus in enkele dagen een oplaag van 1000 exemplaren geleverd worden — zulk een uitgaaf kwam op die manier heel wat vlugger „van de pers” dan thans! (al zal van Martialis de oplaag wel hooger geweest zijn; boven de 1500 exemplaren gold een oplaag intusschen reeds als groot). Het eenig bezwaar tegen het dictaat waren de vele fouten; — over den boekhandel intusschen zullen wij bij het onderzoek naar de materiele positie van de schrijvers nog nader gegevens vinden.

2. In de 4e eeuw — dat is dus reeds lang in den vervaltijd — telde Rome niet minder dan 28 openbare bibliotheken! De zalen daarvan waren meest versierd met de beelden van schrijvers, deels in brons, doch ook wel in zilver en goud, — hetzij als standbeeld, hetzij als buste, met klimop bekranst hoofd; daarbij

1. Vlg. blz. 28.

ook geschilderde portretten. Aanvankelijk, gelijk wij zagen, kwam deze eer alleen den dooden toe, maar al spoedig ook den levenden.

3. Intusschen „hoorde” men liever gedichten, dan ze te lezen en was de poëzie ook van oudsher bestemd om, in meerdere of mindere mate door muziek begeleid, te worden voorgedragen, ja, door ritmische beweging en gelaatsuitdrukking te worden gemimeerd. Toen Plinius ervoer, dat hij zijn verzen niet heel mooi voordroeg, liet hij ze in den vriendenkring door een vrijgelaten slaaf voorlezen; maar dan raadpleegt hij zijn vriend Suetonius, of hij er nu zelf stil bij zal zitten, of wel de voordracht door mimiek en gebaren zal begeleiden, zooals blijkbaar vele anderen dat deden. Zoolang nu de werkelijke kunstenaars hun poëzie voordroegen, viel er veel goeds van de gewoonte te zeggen. Doch het gebruik ontaardde spoedig, waar allerlei welgestelde derderangsdilettanten hun werk in 't publiek gingen voorlezen, waarbij zij wel zorgden, dat een betaalde „claque”¹⁾ niet ontbrak en verder van vrienden en cliënten den noodigen bijval verwachtten, waaraan dezen zich moeilijk konden onttrekken. Op het eind der eerste eeuw waren dergelijke séances al een ware plaag geworden en reeds voor Horatius was „das Schrecklichste der Schrecken” de dichter in zijn voorleeswoede. De rijke dilettant vertoonde zich dan in Rome's straten met een dikken foulard om den hals, om vooral zijn stem te sparen, — zoo spot Martialis:

Jij teedre draagt een doek om den hals,
Om met je gedichten op te treden —?

1. Vgl. over de Romeinsche „claque” blz. 54.

't Waar' beter voor ons, hoorders, als
Wij 'n doek om onze ooren deden! l

Rome wemelde ten laatste van dichters: — „De dichter met zijn manuscript”, spot Martialis elders, „is meer gevreesd dan een tijgerin, die men haar jongen geroofd heeft, hij grijpt zijn slachtoffer op straat, hij volgt hem tot in het badhuis, tot aan zijn tafel, ja, tot in het geheim gemak!” Maar er kwam voor Martialis misschien wel eens wat „jalousie de métier” bij!

Intusschen werd ook later in onze Hollandsche rederijkerskamers menig nieuw werk voordragen en zijn zulke lezingen in intiemeren kring wel tot den huidigen dag min of meer gewoonte gebleven. Zoo spreekt, om slechts op enkele voorbeelden te wijzen, madame de Sévigné over de voorlezingen van Racine e.a. en zijn de avondjes van Goethe in zijn Weimarschen kring van genoegzame bekendheid.

4. Het hoogst bereikbare was de dichterkroning in den Capitolijnschen wedstrijd, — de wedstrijden, door Domitianus ingesteld, om de vier jaar gehouden, waar de winnaar na de uitspraak der prijsrechters uit de handen van den keizer zelf den eikenkrans ontving; daarnaast hadden ook nog andere wedstrijden plaats. Het was de roem, die zoo groote rol speelde in de antieke wereld der letteren, het was de begeerde kroon, de hoogste eer, die een kunstenaar te beurt kon vallen. Zelfs in de middeleeuwen bleef de herinnering aan de antieke dichterkroningen levendig en in de XIIIe eeuw kwam het gebruik in verscheiden Italiaansche steden opnieuw in zwang,

l. Martialis IV, 41.

gelijk de renaissance immers zooveel uit de oude wereld tot nieuw leven heeft opgedolven. —

In scherpe tegenstelling dus met de beeldende kunsten en in veel hooger zin dan de muziek, stond de dichtkunst in eer en aanzien en genoot zij de roem en algemeene belangstelling in een mate, als haar mischien nooit meer ten deel is gevallen en in een tijd, dat haar waarachtige beteekenis inderdaad maar een middelmatige is geweest. Toch zou haar loflied al te hoog klinken, zoo wij nog niet andere geluiden vernamen: — Reeds Ovidius' vader overreedde zijn zoon vergeefs die „nuttelooze bezigheid" van dichten te laten varen. Zulke vaderstemmen hebben wel is waar door alle eeuwen zoo geklonken, maar Ovidius zelf, die onafhankelijk was, klaagt later over de gering-schatting van de poëzie en het feit, dat de dienst der Muze als lediggang wordt beschouwd. Wanneer een der meest gevierde dichters in den bloeitijd der Latijnsche poëzie zoo iets, ook maar als boutade, kan zeggen, blijkt wel, dat althans een groot deel van de ontwikkelden feitelijk de poëzie toch niet zoo hoog stelde.

Tacitus zegt in een dialoog over de dichtkunst, dat zij eigenlijk maar geringen roem inbrengt: — de middelmatigen kent niemand, de goeden weinigen en maar heel enkelen worden een beetje beroemd; hij stelt daartegenover de eer en . . . de inkomsten van den grooten redenaar.¹ Inderdaad: de „inkomsten" waren het, die voor de nuchtere Romeinen — en dan toch ook waarlijk voor de praktijk van het leven! — het meeste gewicht in de schaal legden en velen

1. Vgl. Friedländer II „Die schöne Litteratur", blz. 412.

schamper deden mompelen van die „broodelooze dichtkunst”. Tegenover Ovidius’ stem in den bloeitijd klinken Martialis’ woorden uit den nabloei duidelijk genoeg, waar hij een vriend raadt om zich maar liever tot redenaar te bekwamen en in de advocatuur te gaan: „daar klinkt baar geld — maar op ons voordrachttooneel niet anders dan het geluid van bravo’s en kushanden.” Voordat wij echter de materieele positie van den schrijver verder nagaan, moeten wij nog even bij den boekhandelaar-uitgever binnen.

Reeds tijdens Cicero — dus tegen den aanvang van het keizerrijk — bloeide de uitgeverij. Bij gemis aan kranten wekten redevoeringen als de zijne over de groote vraagstukken in het rijk sensationeele belangstelling en werden zeer vaak gekocht.¹ Als Atticus, een der eerste groote uitgevers in Rome, Cicero’s rede „pro Ligario” heeft uitgegeven, wordt deze zoo veel verkocht, dat Cicero hem schrijft: „Gij hebt mijn rede met zoo’n groot succes uitgegeven, dat gij voortaan van alles wat ik schrijf de uitgave zult hebben.”² Cicero was hier tevreden, blijkbaar ook over de finantieele uitkomsten, en liet gaarne zijn uitgaven aan Atticus over, daar hem persoonlijk de zaken over het hoofd groeiden. Want voordien had hij zelf zijn redevoeringen enz. uitgegeven, een gewoonte, die vooral onder de latere welgestelde schrijvers voorkwam, met dien verstande, dat zij er een boekhande-

1. Een soort van journalistiek vormden wel zekere zend-brieven van Rome naar de provincie over de belangrijkste gebeurtenissen, welke brieven weer gekopieerd en rondgedeeld werden in sommige kringen; de zendbrieven van Paulus, die ook gekopieerd en verdeeld werden, behooren tot deze orde; terwijl in Rome zelf de dagelijks aangeslagen „acta diurna” met de „faits et gestes” van den senaat enz. een soort „staatscourant” vormden - 2 Vgl Th. Birt „Verlagswesen im Altertum” uit: „Aus dem Leben der Antike”, blz. 126.

laar-uitgever op na hielden (met weer zetbazen in de provincie) dien zij jaarlijks betaalden en die dan alle winst van de zaken aan hen afdroeg.

De gewone verhouding was intusschen, dat een uitgever een manuscript kocht, hetwelk dan in alle opzichten rechtens zijn eigendom bleef. Zoo deed Cicero ook blijkbaar nog met een anderen uitgever zaken, want Seneca zegt: „Wij spreken van de boeken van Cicero; de boekhandelaar Dorus echter noemt ze niettemin zijn eigendom, en beide is juist: den eene behooren zij toe, in zooverre hij ze schreef, den andere in zooverre hij ze zich door aankoop verwierf.” Hiermee zien wij dan ook de gewone verhouding geteekend: de uitgever koopt het manuscript en wordt daarmee rechtens de eigenaar.¹

Een welgesteld uitgever had 50 à 100 (en ook wel meer) slavenschrijvers. In den tijd van Livius, kort na Cicero, kostte een boek blijkbaar nog vrij duur: — volgens Birt kwam toen een boekrol van 40 bladen naar de tegenwoordige geldwaarde (van vóór den oorlog) gerekend op pl.m. f 9.60 en zou naar dien maatstaf Livius' zeer omvangrijk geschiedkundig werk pl.m. f 900 gekost hebben.² Tot geheel andere prijzen komt men een kleine eeuw later tijdens Martialis. Volgens Friedländer kostte b.v. zijn bundeltje „Xeniën”, dat 274 versregels onder 127 titels bevatte (dus wat in onzen boekvorm een boekje van een paar vel zou kunnen zijn — tenzij voor elk der paar-regelege epigrammen een nieuw blad werd gebruikt) pl.m. 52.5 cent, en Martialis zei, dat die schelm van een Tryphon (zijn uitgever) het best voor een kwartje had

1. Vgl. Th. Birt t. a. pl. Blz. 123. - 2. Vlg. Th. Birt t. a. pl. Blz. 123.

kunnen geven, en er dan nog zijde bijgesponnen had.¹ Toch zou men waarschijnlijk verkeerd doen uit dezen lagen prijs af te leiden, dat de boeken toen over het algemeen zoo goedkoop waren. Friedländer zegt wel, dat dooreengenomen de kosten van uitgave niet veel verschilden van die in onzen tijd (hetgeen het laatste voorbeeld zou bevestigen, indien het niet juist van den meest gelezen auteur Martialis was), maar een der ongestadige en dure factoren voor den boekhandelaar-uitgever waren de papierprijzen. Gelijk wij in ons opstel over Hellas zagen, kwam al het papier uit de papyrus-aanplantingen in de Nijldelta. De verschillende papierfabrikanten en eigenaars van deze plantages nu, waarvan de geheele antieke wereld afhankelijk was, vormden een kartel en dreven de prijzen vaak kunstmatig omhoog, gelijk de schrijver Strabo mededeelt.² Mislukte bovendien de oogst, dan volgde een complete papiernood en moest de regeering, evenals bij mislukkingen van den Egyptischen graan-oogst, ingrijpen, om te distribueeren... precies als bij ons tijdens den oorlog! De groote bibliotheken vertegenwoordigden dan ook alleen reeds aan papier een kostbare waarde.

Zoo heel veel verdienden de uitgevers waarschijnlijk doorgaans ook niet, want behalve de kosten van papier en van slaven, maakte ook dikwijls de „nadruk” het vak minder lucratief: een geliefd boek (de boekrol had uiteraard meest kleiner omvang dan onze boekvorm gemiddeld heeft, groote werken telden dus vele rollen) werd eenvoudig gekopieerd door wie het

1. Vlg. Friedländer t. a. pl. Blz. 403. - 2. Vlg. Th. Birt t. a. pl. „Der Mensch mit dem Buch”, blz. 108.

graag hebben wilden. Een bundeltje van Martialis bijvoorbeeld, als waarvan boven sprake was, kon men een slaaf in eenige uren laten kopieeren. Vandaar ook, dat van „herdruk” meest weinig sprake is geweest. Zulke particuliere kopieën hebben in de christelijke wereld — toen tijd nog geen geld was — de antieke uitgeverij mede doen wegwijnen, en in de middel-eeuwen bestond, met al de overschrijvende kloosterbroeders, geen eigenlijke boekhandel meer. —

Keeren wij nu terug tot de schrijvers, dan zien wij, dat aan tooneelwerk, evenals thans, het meest werd verdiend, — aan poëzie, althans van minder bekenden of gewilden, het minste of geheel niets. Onze „tantièmes” bestonden niet, maar een stuk werd door den schrijver aan den eigenaar of leider van een troep, (of ook wel aan den stadsaediel, die de feesten, waarbij o.a. tooneelstukken opgevoerd werden, leidde) verkocht, en geweldig hooge sommen worden ons genoemd waarvoor o.a. reeds Terentius stukken van de hand deed. Kwam zoo ’n stuk in den handel, dan moest de uitgever het recht van uitgave van den theaterchef enz. koopen, die immers eigenaar was van al wat wij thans *auteursrechten* zouden noemen. Ook van Plautus is bekend, dat hij zijn stukken zeer voordeelig verkocht en er zich verder weinig om bekommerde, wat er mee gebeurde — of zij „trokken” of niet. Intuschen: de beide groote blijspeldichters, die steeds de Grieksche voorbeelden voor oogen hadden, leefden lang voor het keizerrijk en voor den eigenlijken bloei der uitgeverij. In dien lateren tijd zullen zij wel gemeengoed zijn geweest, doch andere vormen kwamen, gelijk wij zagen, daarnaast. Zoo hadden de ge-

liefde pantomimen teksten noodig voor het koor bij hun spel en dans, en weet men, dat bijvoorbeeld Statius, de mededinger van Martialis, aan den bekenden pantomime Paris den tekst van een koorzang verkocht voor zooveel, dat hij zich een tijdlang rustig aan zijn epische poëzie (welke hem niets opbracht) kon wijden.

Naast tooneelwerk deed de satirische poëzie, in verband met de zeden en den smaak van het Romeinsche publiek, nog het meeste opgeld. Zij vormde zoo een beetje het mondaine nieuwsblad, het humoristisch feuilleton en... de chronique scandaleuse der Romeinsche samenleving. Van den ouden satiricus Menippus weten wij toevallig, dat hij zijn gepeperden kost voor grof geld van de hand zette. Van een ander epigrammendichter heet het: „je verkoopt je spotdichten als de koopman zijn olie; wat heb je voor het algemeen welzijn voor verdienste, dat je schimpen je zooveel geld opbrengt?”¹

Konden echter de schrijvers, die geen algemeen gewilden kost — dus geen publieke redevoeringen over de zaken van den dag, geen tooneelwerk en geen spotliteratuur — gaven van hun pen leven? Bijvoorbeeld Horatius, een der meest bekenden uit den bloeitijd in den aanvang van het keizerrijk? Deze heeft zijn geheele leven niet meer dan tien kleine boekjes gedicht, in onzen boekvorm tezamen niet meer dan een bandje van pl.m. 250 bladzijden; deze dichtte hij in ruim 30 jaar (40—8 v. Chr.). Vanzelfsprekend heeft hij daar niet van kunnen bestaan. Zulke schrij-

1. Over wat omtrent bedoelde honoraria bekend is vergelijkte men Th. Birt „Kritik und Hermeneutik”, blz. 315—327.

vers nu leefden hoofdzakelijk van een *maecenas*. En hier moeten wij vooral niet dadelijk denken aan de gave van een rijken meerdere aan een armen mindere, want de dichter gaf zijn *maecenas* wel degelijk een zeer kostbaar tegengeschenk: — den roem, de onsterfelijkheid! Niets gold door de geheele oudheid hooger dan roem en eer, dan een onsterfelijke naam voor het nageslacht, en wie kon dat met meer zekerheid waarborgen dan de dichter, die een zang wijdde aan den milden *maecenas*, die zijn deugden roemde, of eenvoudig hem zijn werk opdroeg?

Onze *opdracht* stamt nog van die oude zede, maar waar deze thans voor den schrijver alleen nog maar een ideëele beteekenis heeft, was het oude „*dedicare*” tevens een „*donare*”: het manuscript, fraai overgeschreven door de hand van een schoonschrijver, werd den begunstiger aangeboden, die thans de nieuwe eigenaar was met alle rechten van dien. De uitgever moest zich nu voor de uitgave tot den *maecenas* wenden, die zijn beschermeling, zijn *cliënt*, uit dankbaarheid onderhield door een jaarlijksche ondersteuning („*salarium*”), of een gift ineens enz.¹ „Hij werd verder gevoerd als een getemde nachtegaal” zegt Birt, maar zou hiermee, althans van de verhouding in den eersten bloeitijd, een verkeerd beeld geven, want als zoodanig voelde Horatius zich op zijn buitenplaatsje in Tivoli, waar hij zoo nu en dan eens een enkele ode dichtte, toch niet, al moge de latere verhouding daarmee wel juister geteekend

1. Hij kon het werk zelfs eenvoudig opbergen, waardoor dan ook meer dan één geschrift nooit tot uitgave gekomen is.

zijn. Immers ook in onzen tijd zal bijvoorbeeld bij de uitgave van een of ander wetenschappelijk werk, dat door eenig koninklijk genootschap gesubsidieerd wordt, niemand denken aan een verhouding van meerdere en mindere.¹ Eer denke men aan een verhouding als van Goethe tot den hertog van Weimar. Trouwens ook in onzen tijd komen nog veelvuldig overeenkomstige verhoudingen voor, waar de schrijver, maar meer nog de beeldende kunstenaar, direct of indirect (b.v. door geregelden aankoop van zijn stukken) van een of meer begunstigers bestaat. En ach: eigenlijk ware immers de kunst zonder keizers en koningen, zonder maecenassen en rijke begunstigers door alle eeuwen heen onbestaanbaar geweest! Wat ware de renaissancekunst zonder vorsten en prelaten, wat de Spaansche kunst zonder het Spaansche hof, wat de Fransche zonder de Lodewijken geweest . . . ?

Zoo heeft de poëzie een eeuw lang in Rome gebloeid — zoo schreef Horatius, meestal teruggetrokken op zijn landgoedje, zijn oden en leefde van zijn weldoener. Zijn maecenas was . . . Maecenas zelve, aan wien het rijke gilde zijn naam ontleend heeft, als een der edelste en intelligentste beschermers welke ooit geleefd hebben, een die met zeldzame gave het kaf van het koren wist te scheiden en in zijn rijke woning steeds met fijnen smaak een uitgelezen kring wist te vereenigen; — tot dien kring te behooren was de droom van velen maar de werkelijkheid van weinigen. Horatius had allen roem en rijkdom deelachtig kunnen worden

1. In dien geest bekostigden wel Romeinsche keizers zuiver wetenschappelijke uitgaven (o.a. Marcus Aurelius een philologisch werk enz.)

en keizer Augustus zelf heeft hem menige aanbieding gedaan — hij verkoos de gave van Maecenas en zijn teruggetrokken leven bij Tivoli, en . . . vermaakte zijn vermogen aan Augustus.

Zoo heeft de poëzie een eeuw lang in Rome gebloed — dan wordt al meer en meer de verhouding van begunstiger en „cliënt” een geheel andere en neemt zij vormen aan, die daarna nooit meer zoo hebben bestaan. Want het aanbod en de aandrang van het dichtlievend Rome werd aldra zoo groot, dat den rijken heeren de smaak verging en de dichters van hun landgoedjes buiten naar de bovenste verdiepingen in Rome zelf moesten verhuizen. Toen de weldra befaamde Martialis op zijn 25e jaar naar Rome kwam in den somberen tijd van den grooten brand onder Nero, waren de rijke dagen voor de dichters reeds voorbij — anders was de veelgelezen dichter wel een aanzienlijk rijkaard geworden. De poëzie raakte in verval en verloor allengs haar eereplaats en reeds Juvenalis, Martialis' tijdgenoot, zingt haar graflied, — doch laten wij nog een oogenblik stilstaan bij haar leven.

Het was in de eerste plaats de keizer, die vooringing met zijn gave aan de dichters, terwijl het omgekeerd als vanzelfsprekend gold, dat elk dichter er toe bijdroeg zijn persoon en daden te verheerlijken en te vereeuwigen. Reeds Augustus gaf in dien zin duidelijke wenken en reeds Virgilius (tijdens Augustus) zegt in zijn gedicht over den landbouw, dat hij daarna den keizer zal bezingen. Dat zulk „bezingen”, in Virgilius' tijd nog niet altijd onzuiver, onder de latere keizers aanleiding tot de meest smakelooze en waar-

delooze vleierij gaf, behoeft nauwelijks betoog. Geschenken van den keizer in geld waren wel het meest gewoon, ook wel eens kleine bezittingen, en als de keizerlijke kas later minder wijd openstaat, worden wel kleedingstukken enz. gegeven — dat een dichter met een of ander invloedrijk ambt beloond wordt, meldt geen voorbeeld.

Uiteraard liep aldus de vloed van wie met hun lofliederen den keizer trachtten te bereiken wel eens te hoog en was het voor minder of nog geheel onbekenden niet gemakkelijk tot hem door te dringen, maar men had er veel voor over zijn „goddelijke” aandacht op zich te vestigen. Zoo werd het verhaal bewaard van een Griek, die Augustus dagen lang opwachtte, wanneer deze 's morgens in zijn draagstoel zijn paleis verliet, om hem een vleiend gedichtje te overhandigen — doch zonder dat de keizer, die zelve aan de Muze niet vreemd was, er notitie van scheen te nemen. Tot op een keer de keizer in eigen persoon een paar dichtregels als antwoord neerschreef en ze door een dienaar den Griek genadiglijk liet reiken. Deze, het lezende, barstte dadelijk in enthousiaste bewondering uit, zocht wanhopig in zijn kale plunje en, den keizerlijken draagstoel naderend, reikte hij Augustus een paar centen met de verontschuldiging, dat hij onmogelijk meer kon geven! De gewaagde grap en duidelijke wenk slaagde en Augustus deed hem . . . f 12.000 ter hand stellen. Zoo schonk Augustus den tooneelschrijver Varius voor een hem als triumphator verheerlijkend stuk f 120.000 en ontving Virgilius voor het 6e boek van zijn Aeneïs, waarin het keizerlijk huis verheerlijkt werd, niet

minder.¹ Virgilius en Varius behoorden ook tot den kring van Maecenas, die hun rijke gaven deed toekomen — men meent, dat Virgilius dan ook niet minder dan f 1.200.000 naliet. Het was de groote tijd, — en zoo gouden dagen als dit gelukskind, deze Rafael der letteren, dit troetelkind der muze, hebben de dichters sindsdien nooit meer gekend!

Van Horatius, ook uit Maecenas' kring, spraken wij reeds: hij was een niet minder gelukkige en zuivere figuur. Dat intusschen de ijver wel eens te ver ging, toont de geschiedenis van Lutorius Priscus, die door Tiberius (Augustus' opvolger) voor een elegie op den dood van Germanicus rijk beloond was en zich, toen Tiberius' zoon ziek werd, haastte voor geval van overlijden een nieuwe elegie gereed te hebben. Zijn ijdelheid verleidde hem deze maar alvast in intiemen kring (nog wel van dames!) voor te lezen, — de dames zwegen niet en de dichter werd wegens majesteitsbelediging ter dood veroordeeld.

Ook de keizers Claudius en Vespasianus moeten vrijgevig geweest zijn, terwijl ook figuren als Nero en Domitianus bij al hun wreedheid kunsten en letteren toch beschermden — aan den laatste had Martialis zijn buitenhuisje te danken, waarheen hij van zijn huurkamer in Rome verhuisde. Maar de tijden waren er toen voor de dichters toch niet beter op geworden, want Juvenalis begroet keizer Hadrianus als de eenige hoop der dichters, dien van hof en Maecenasen reeds lang geen goud meer in de beurs stroomde. Toch bleven de „relaties” nog lang bestaan, — de

1. Ofschoon van de 901 versregels niet meer dan 33 (tegen het slot) daaraan gewijd waren.

milde figuur van Marcus Aurelius († 180) is zelf een dichterlijke wijsgeer en wij hooren nog uit de IIIe eeuw, hoe Grieksche en Latijnsche dichters aan het hof van keizer Gallienus „dagen lang” bruiloftsgedichten voordragen... de keizer zelf won met enkele regels den prijs! ¹

Naast de keizers bleven de rijke patriciërs langen tijd de weldoeners der letteren. De verhouding van Maecenas tot den kunstkring, voor welken zijn huis en beurs openstond, is daarvan wel het mooiste en zuiverste voorbeeld geweest. Doch Rome was de „ville lumière, zij trok alle talenten, alle zonden — alle deugden. Schatten werden er verdiend, o.a. in de advocatuur, waar, volgens Tacitus, een Vibius Crispus, een Eprius Marcellus een 20 à 30 miljoen gulden verwierven! En zoo groeide er ook het getal van goedkoope rijmelaars en smakelooze poëtasters, die een of ander aanzienlijke tot beschermheer poogden te winnen door vleiende lofdichten enz. Zulke rijkaards, vaak van twijfelachtige afkomst en nog bedenkelijker smaak, zagen gaarne een dergelijken kring van loftuitende aanhangers om zich heen — zij noodden hen aan hun tafel en steunden met milde hand. Aldus kwam de verhouding van het cliënt-zijn meer en meer in zwang, die zich ook over armere kennissen, vrindjes-vrinden enz. uitstreckte. Waar deze aanvankelijk niets vernederends had, bleef de dichter als cliënt toch niet lang meer de vrije kunstenaar,

1. Een pendant vindt men weer in den tijd van Napoleon, toen bij de geboorte van diens zoon binnen 8 dagen 2000 oden enz. ten paleize werden bezorgd, die door Napoleon met 100.000 frs. gehonoreerd werden. — (In de eerste weken van den oorlog werd de productie van patriottische gedichten in Duitschland op vele duizendtallen per dag geraamd.)

die uit dankbare overtuiging den keizer gaf wat des keizers is, maar werd hij de vleierende aanhanger van een of ander rijke en machtige, dien hij dan verhief, bewonderde en bezong, en die hem daarvoor aan zijn tafel noodde, hem voedde en steunde door zijn geld en invloed.

Vanzelfsprekend droeg deze verhouding haar bederf in zich. De „cliënten” kwamen hun „patronus” voor dag en dauw — want Rome was vroeg op en ging vroeg naar bed, o.a. wegens de slechte verlichtingstechniek — in de „toga”, het deftige Romeinsche kleedingstuk, de „salutatio” of morgengroet brengen. De cliënten waren dan verder op den dag de gasten aan tafel, later aan de „bijtafel”, met wat minder soort spijzen; doch waar dit op den duur met dien heelen hofstoet te lastig werd, kwam de gewoonte in zwang, dat zij bij de salutatio meteen de „sportula”, dat is eigenlijk het „mandje” in ontvangst namen, waarin hun maal zat. En waar ook dat op den duur te omslachtig werd, verving men maar het mandje door een geldstuk — zoodat het woord sportula aldus de beteekenis van „fooi” kreeg. Deze zal dan allengs eer minder dan meer zijn geworden, zoodat de poëet met zijn lofdichten, zijn salutatio en andere plichtplegingen nauwelijks genoeg had om van te bestaan en ten slotte maar weinig van den „parasiet” verschilde.

Van deze cliënten is Martialis, die op het goede oogenblik met zijn pittige epigrammen kwam, ietwat fortuinlijker dan verscheiden lotgenooten geweest en de meest bekende dichter uit het begin van den verval tijd geworden. Het is vooral aan hem met zijn

punt dichtjes op ieder en alles en nog wat te danken, dat juist van dezen tijd een zoo uitvoerig beeld be- waard bleef, als van nauwelijks eenig ander brok historisch leven. Ja — van deze figuur, die in onzen tijd misschien niet meer dan een episodische ver- schijning zou zijn, weten wij iederen stap — van een dramaturg als Shakespeare, vijftien eeuwen later en slechts een paar eeuwen vóór onzen eigen tijd, weten wij eigenlijk niets . . . en ternauwernood of hij zelf drama's heeft geschreven!

Om zijn obscene schandaligheidjes, om zijn pikante chronique scandaleuse, maar toch ook wel om zijn aardige punt dichtjes en geestig getourneerde im- promptu's, was hij zeer geliefd en constateerde hij met tevredenheid, dat hij tot in Britannia, ja, tot aan den Rijn gelezen werd. Maar — „geeft mij dit iets?“ vraagt hij: „mijn beurs heeft er geen voordeel van“. Hij is trotsch als zeker voornaam heer in zijn biblio- theek het borstbeeld van Martialis doet plaatsen — maar met dien roem wordt de beurs niet gevuld. Dat blijft het „Leitmotiv“ en zal, althans innerlijk, het „Leitmotiv“ van zoo velen geweest zijn. Hij vindt zijn eeuw nogal redelijk goed — alleen maar: „hij persoonlijk wordt niet genoeg beloond, men be- taalt de dichters te karig, terwijl ze toch juist als ge- wone stervelingen moeten eten, geld noodig hebben voor kleeren, onderhoud, huur, schuldeischers . . .“ En waar hij een jongeling, die hunkert naar het Ro- meinsche groote-stadsleven, als de Schüler uit Faust laat redeneeren, dat de advocatuur toch niet dät is:

Nu, heb ik zóó geen succes, dan wil ik gedichten gaan schrijven,
Verzen, zoo mooi, die gij houdt zelfs voor Virgilius' werk.

antwoordt Martialis mephistophelisch:

Malligheid! zie je die lui, die daar loopen in lompen van mantels
Dichters zijn het allemaal, dichters van 't beste allooi! ¹

En inderdaad: dichters van smaak en talent als hij en Statius, hadden het doorgaans niet zooveel beter dan de mindere poëtafsters. Wat wonder, dat een plooibaar en weinig scrupuleus karakter als het zijne, tegenover den keizer zoowel als tegenover zijn begunstigers de grenzen ook voor dien weinig kieskeurigen tijd te buiten is gegaan. Ongegeneerd verwijt hij platweg zijn begunstigers niet genoeg af te schuiven:

Zeker iemand is geprezen in mijn vers, — maar hij doet net,
Of er niets van hem gezegd is en . . . ik word apart gezet. ²

Dat zulk een uiting niet geheel alleen stond, bewijst wel de verzuchting van een beschaafde maecenasfiguur als Plinius, waar hij in een geschrift klaagt, dat „de goede oude zede om dichters, door wie men geprezen werd, met geld te beloonen in onbruik raakte”. Die nalatigheid van de rijken intusschen haalde hun menig scherp hekeldicht op den hals! — een wraakoefening, die wij zich in de middeleeuwen juist zoo zien herhalen.

In een ander epigram wijst Martialis het publiek den weg naar de winkels, waar hij te koop ligt; in weer een ander verdedigt hij zich tegen het verwijt van zoo schuin te zijn — want in zijn particuliere leven maakt hij het toch heusch niet zoo heel erg! Nu — de tijdgeest was in dat opzicht voor geen kleintje vervaard, maar in zijn vleierij van de macht- en geld-

1. Martialis III, 38. Vgl. Dr. N. J. Singels „Martialis en zijn Epigrammen”, „De Gids” no. 11, '14. - 2. Martialis, V, 36. Vgl. Singels, t. a. pl.

hebbers ging hij wel zoover, dat men, ook daarbij aan veel gewend, er toch wel eens den neus voor ophaalde. Zoo bedankt hij in een gedichtje den kamerheer van keizer Domitianus voor een mooie nieuwe toga „blanker dan een lelie”, maar heeft alleen het gemoedsbezwaar — hetwelk aan duidelijkheid niet te wenschen overlaat! — of nu die fraaie nieuwe toga niet door zijn leelijken ouden mantel zal worden ontsierd? In een ander vertelt hij, hoe hij in een bede aan de godin Minerva klaagt, dat de keizer hem een paar luttele duizenden sester-tiën heeft geweigerd, maar de godin zou geantwoord hebben: „Ben je mal kerel? zeg niet, dat hij ze weigert — hij heeft ze alleen maar nóg niet gegeven!”¹ Dat zijn vleierij van den keizer hem intusschen toch geen windeieren legde, bewijst het bovengenoemde buitenhuisje, dat Domitianus hem gaf. Doch tot rijkdom, of zelfs maar tot welstand, heeft hij het nooit gebracht, en als hij, wat oud en moe van de wereldstad, weer naar Spanje terug en huistoe wil, schenkt Plinius hem het reisgeld — uit dank voor een lofdicht. Dezelfde Plinius geeft na Martialis' dood een aardig geteekend tijdbeeld van hem.²

Martialis' lotgenoot en mededinger Statius, die intusschen wel wat meer gevoel van eigenwaarde en wellicht ook grooter aanleg had, verging het niet anders. Hij kreeg, evenals Martialis, vaak opdrachten voor bepaalde gedichtjes en men legde wel aan beide „poètes à la mode” een zelfde onderwerp voor, om te zien wat zij er van maakten — een proeve later meermalen herhaald, o.a. toen de hertogin van Orle-

1. Vgl. Singels, t. a. pl. - 2. Ep. III, 21.

ans Corneille en Racine ieder „Bérénice” deed behandelen. Zij hebben elkander begrijpelijkerwijs nooit kunnen uitstaan, maar ontzagen elkaar. Overigens heerschte er op den vollen Parnas genoeg onderlinge nijd en bestrijding — waarvan de luchtige Martialis zich weinig aantrok. Wel trok hij zich aan (et pour cause!) wanneer een of ander anonieme nijdas onder zijn naam perfide epigrammen rondstrooide tegen zijn eigen begunstigers! Voor dergelijke infame practijken kon een benijd auteur zich moeilijk beveiligen, evenmin als voor het veelvuldig *plagiat*, waaraan men zich vooral in de provincie vaak schuldig maakte, en al evenmin scheen eenige auteurswet te beletten, dat een handig uitgever Martialis' epigrammen uit zijn eersten begintijd in Rome, aan begunstigers en anderen gericht, wist te verzamelen en uit te geven. Trouwens: indien de uitgever de manuscripten bij de begunstigers had gekocht en niet op slinksche wijze had doen kopieeren, was daar, gelijk wij boven zagen, ook moraliter niets tegen in te brengen.

Statius maakte, naast zijn episch werk, in het bijzonder een specialiteit van „troostgedichten”, bij sterfgevallen van familieleden niet alleen, maar ook van vrijgelatenen, van geliefde slaven, ja van verwende huisdieren — (o.a. niet minder dan twee troostliederen op den dood van een sprekende papegaai!). Zoo kon geen gebeurtenis voorvallen in een rijk gezin zonder dat, behalve de meer speciale huispoëet nog een reeks van cliënten met hun gedichten ook een duit in het zakje deden — om ook een duit in het zakje te krijgen; en de rijkaard die er geen specialen of bevredigenden huispoëet op nahield, deed zijn be-

stellingen en kocht bijvoorbeeld een loflied op eigen persoon! „l'Histoire se répète . . .” en hierbij terugdenkend aan de oden van Virgilius of Horatius in Maecenas' eigen tijd, maakt men onwillekeurig een vergelijking met wat de troost- en bruiloftsliederen na Vondels tijd een eeuw later waren geworden in de handen van de toenmalige huispoëten op de seigneuriale hofsteden en buitenplaatsen der Amsterdamsche patriciërs.

In de practijk intusschen vormde zulke poëzie een min of meer smakelijk soort journalistiek, vooral over de gebeurtenissen onder de „upper ten” (waar immers ook onze Amerikaansche en Engelsche kranten belangstellende rubrieken aan wijden), welke met wat er van bewaard is geworden, een rijke bron werd voor de kennis van dien tijd, en tevens dadelijke invloeden toont van de poëzie op de samenleving, en meer nog omgekeerd, waar bijvoorbeeld dichters als Martialis en Statius zich wellicht geheel aan episch werk hadden gewijd, zoo dit hun maar eenige levenskans had geboden. En daar de verhoudingen in de burgerij van af Augustus tot en met Hadrianus niet zoo heel veel veranderden, is er, gelijk wij reeds opmerkten, nauwelijks een tweede tijdperk in de oudere geschiedenis, waarvan wij het maatschappelijk leven der beschaafde kringen zoo goed kennen — geen tijd wiens middelmatige dichters daardoor juist zulk een bekendheid en beteekenis behielden. —

Na het bovengeschetste beeld der geestelijke samenleving in Rome, behoeft het geen nader betoog, dat in geen kunst het *dilettantisme* meer bloeide dan in de poëzie: — ieder welgestelde was het aan zijn naam,

zijn positie, zijn vrienden verplicht ook eens zoo „en passant” een bloempje op den Parnassus te plukken. Mythologische en epische onderwerpen hadden daarbij de voorkeur, daar de duizendmaal herhaalde beelden en gemeenplaatsen voor het grijpen lagen, waartusschen dan licht eens een eigen strikje en kwikje viel aan te brengen. Het eeuwig gevolgde voorbeeld bleef Virgilius, terwijl voor de kleinere dichtjes Catullus het exempel was, wiens „passer meae puellae...” toen reeds, zooals later weer in de renaissance, eindeloos werd geïmiteerd — gelijk het nu nog altijd op onze gymnasia gelezen wordt. Had men te weinig aanleg of eigen smaak of eigen tijd, dan — kocht wel eens een rijkard eenvoudig het handschrift van een armen dichter en gaf het onder eigen naam uit. Het lag immers in den geest van den tijd, dat wie geld had zelf niets hoefde te doen en nauwelijks te denken. Had men zelf geen geest, welnu, men kon dien koopen: — zoo vertelt Friedländer het verhaal van een rijkard, die bij den luchtigen tafelkout zijner gastmalen het juiste woord nooit wist te vinden en daarvoor nu eenvoudig een paar slaven kocht en achter zich plaatste, waarvan de eene Homerus, de andere Virgilius enz. uit het hoofd kende, en welke hem nu telkens een passende regel ter snedig antwoord hadden toe te fluisteren — geen tweede gastheer in heel Rome, die sedert zoo pikant uit den hoek wist te komen!

Dan is het toch verkwikkender in een brief van Plinius, dien vriendelijk harmonischen Romein, te lezen, hoe hij een vriend, die zich voor redenaar bekwaamt, aanraadt om vooral tusschendoorzoonuendankleine gedichtjes en epigrammen te maken, daar het „ver-

wonderlijk is, hoe bij deze kleinigheden de geest zich tegelijk inspant en verfrist, want hier is ruimte voor de uitdrukking van liefde, haat, toorn, spot, medelijden enz." Is zij wel zoo dwaas, als zij even lijkt, deze soort geestes-heilgymnastiek, en zou dit niet evengoed uit een brief van . . . Goethe kunnen zijn?

Inmiddels zonk het dichterschap met den materieelen welstand van den dichter al meer omlaag. Geestelijk was Rome's opgang reeds voltooid: het rijk was een wereldrijk geworden en de militaire, ambtelijke en administratieve loopbaan werd eervoller en zeker lucratiever dan dichterlijke liefhebberij. Juvenalis, nog tijdgenoot van Martialis, doch die zijn tijd met heel wat meer bitterheid bezag van uit zijn christelijk getinte stoïsche overtuiging, schildert wel het meest uitvoerig den materieelen nood van het dichterleven. ¹ Wat baatte, schreef hij, den armen dichter de grootste roem — en men denkt hier o.a. aan Statius — zoo het niets dan roem was? Want de rijken waren vrijgevig met hun lof, maar kwam een arme dichter om wat anders, dan zei de rijke, dat hij zelf verzen maakte en alleen Homerus boven zich erkende, omdat die nu eenmaal zoo klassiek was!

In het bijzonder na keizer Hadrianus moest de poëzie haar bevoorrechte plaats in de algemeene belangstelling — vooral ook onder invloed der sophisten, die met fraaie stem en fraai gebaar artistieke redevoeringen hielden — aan het *proza* afstaan, hetwelk zoozeer in aanzien kwam, dat zelfs een louter dichterlijke figuur als Apulejus zich hoofdzakelijk in *proza* uitsprak, een voorbeeld, hoe een kunstmode een kun-

1. Juvenalis' VIIe satire.

stenaar in bepaalde richting kan drijven. Wel her- kreeg later de poëzie, althans in haar klassieke voor- beelden uit den bloeitijd, als Virgilius, Horatius enz., weer grooter invloed en een aanzien, dat zij zelfs in de middeleeuwen niet geheel verloor en dat haar in de renaissance weerom tot een nieuwen levens- factor in de geestelijke cultuur zou maken — doch over het leven en werken der kunstenaars valt àl meer de schaduw dier bewogen tijden, tot de schemer der komende middeleeuwen alles schijnt op te lossen in zijn romantischen chaos.

DE MIDDELEEUWEN



DE MIDDELEEUWEN

INLEIDING

DE zwervende Germaansche stammen stichten aanvankelijk tijdelijke hoeven tot een soort gemeenschappelijk bezit; werden zij honkvaster, dan ontstaan ook allengs vaste hoeven, die ten slotte in vast bezit komen. Om de hoeve groeit het dorpscomplex, aan welks hoofd de graaf optreedt — eerst in een houten kasteel, dan in een steenen burcht ge-vest-igd. Die graaf is leenman van den keizer, als middelpunt van het uitgestrekte en maar los samenhangende rijk, dat met zijn moeilijke en verre communicaties niet centraal bestuurd kan worden, maar door middel van een *leenstelsel* wordt beheerd, dat naast de kerkelijke structuur een der voornaamste sociale factoren der middeleeuwsche samenleving vormt. Uit dit leenstelsel is het *ridderwezen* gegroeid, en ridderwezen en *kerk* hebben literatuur en poëzie, hebben alle beeldende kunst der middeleeuwen gevoed en vervuld.

Die kerk speelde in den beginne door haar vele kloosters en monniksorden in het Westen — meer dan in het tot contemplatie gestemde Oosten — ook een overwegend oeconomische rol, waarbij het „bid en werk” haar beteekenisvol devies, haar goddelijke en wereldlijke wet is geweest.¹ De middeleeuwen onderscheidden zich dan ook van de Romeinsche samenleving o.a. daarin, dat het geestelijk leven zich eeuwen lang zoo goed als geheel concentreerde in één stand — de geestelijkheid: zij was de draagster

1. Vgl. „De Middeleeuwen” door H. Brugmans (Uitg. W. B.) Blz. 53 e.v.

van wat nog beschaving mocht heeten en drukte omgekeerd haar stempel op die beschaving, welke een zuiver clericale was. De kerk werd aldus de schatbewaarster en opdrachtgeefster der kunst; ja: de maakster zelve, want door opleiding en levenswijze tevens waren haar leden wel vooral bestemd de eerste kunstenaars van den nieuwen tijd te worden,¹ wier eenige en natuurlijke taak het zou zijn haar te ver-beelden en te versieren, gelijk de kerk ten slotte het gansche middeleeuwsche weten en werken in haar scholastiek systeem wist te ordenen (Thomas van Aquino).

Toch ware de voorstelling geheel verkeerd, dat de kunsten ook verder alleen opbloeden uit de handen der kloosterbroeders, die hun kerkje bouwden en hun Maria's schilderden, en waarvan nog bij den aanvang der renaissance in Italië een Fra Angelico een laatst en lieflijk voorbeeld was, want naast de moederkerk had de kunst ook een gestrengen vader: de ridderschap. De bouw van zijne burchten immers heeft mede den grooten middeleeuwschen kerkbouw beïnvloed, maar vooral de ambachtskunsten, en boven alle de schilderkunst, ontleenden haar bestaan voor een groot deel aan den bloei der ridderschap. Ja, de naam zelf van den schild-er wordt dadelijk afgeleid van het *schild*, dat de graaf, en dan in het algemeen de ridder, droeg en dat be-schild-erd werd met 's graven en 's ridders wapen, zoodat in den strijd ieder zien kon wat wapen de tegenstander „in zijn schild voerde”. Maar ook hun vaandels en blazoenen, hun zadels en karossen moesten worden beschilderd,

1. Vgl. A. J. der Kinderen, „Langs den ouden Weg in nieuwe Landen”, blz. 15

waarnaast hun geheele wapenrusting, van harnas tot zwaard, aanleiding gaf tot allerlei kunst van metaaltechniek: smeed-, graveer- en drijfkunst, en ten slotte, maar zeker niet in de laatste plaats, de middeleeuwen aan de kostuumkunst een veel grooter waarde hebben toegekend dan onze tijd begrijpen kan: — in zijn „Herfsttij der Middeleeuwen” wijst Huizinga op de beteekenis daarvan, en in een rangorde van maatschappelijke standen, die een der beroemdste predikers der middeleeuwen (broeder Berthold, XIII eeuw) aangeeft, komen onmiddellijk na de ridders de ... kleermakers,¹ van wie uit den lateren tijd en de renaissance ook meer dan één beroemd portret bestaat. Ook in de renaissance bleef het kostuum van groote beteekenis en — hooge kosten, men vindt daarbij sommen tot 4000 dukaten!²

Maar bovenal heeft de ridderschap toch inhoud gegeven aan de poëzie — uiteraard, evenals wij in het oudste Hellas zagen, den eenigen vorm van letterkunst, zoolang men lezen noch schrijven kon en geen drukkunst bestond, dus alles op voordracht en memorie berustte. Haar avontuurlijk leven en romantische heldendaden, later vooral haar tochten naar het Oosten (de kruistochten), vormen, naast de wonderen van heiligen, langen tijd den voornaamsten inhoud der poëzie, tot de ridderschap zelf aan haar deelneemt en in de rijke landen van het Languedoc met de eerste minnezangers of troubadours de ridder zelf tot kunstenaar wordt.

1. Nader weergegeven in „Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter”, Dr. Friedrich Vogt, Halle a.s. 1876. Het gilde der lakenhandelaars was nog langen tijd het voornaamste gilde. - 2. Pastor „Geschichte der Päpste” IV. I. Blz. 418.

Ten slotte ontwikkelen zich naast kerk en ridderschap de steden allengs tot sociale factoren van beteekenis. Eerst meest als dorpscomplexen, voornamelijk van „vrijen”¹, later de „poorters”, die naast en vaak om burcht en klooster groeien en, in tegenstelling daarmee, voornamelijk van handel en ambacht bestaan, worden zij metterdaad een soort enclaves of kleine republiekjes in de middeleeuwsche samenleving, die binnen hun muren een al meer eigen en onafhankelijk bestaan voeren: — Daarbuiten, ergens in het land, lag een huurlegertje van een of ander leenheer, van vorst of keizer, dat moest helpen, zoo noodig, in de eindeloze oorlogjes, maar ook wel eens moest aanvallen om geld te krijgen van de rijker wordende stad; dan sloot zij zich als een egel binnen muur en wallen en ging de strijd aan, of . . . schonk de vorst voorrechten in den vorm van „privileges” voor de penningen, die hij behoefde. Aldus wast met haar handel en geldmacht de beteekenis van de stad, vooral in Italië en de Zuidelijke Nederlanden, tot zij eindelijk als sociale machten in den staat worden begrepen en erkend. Komt ten slotte de geestelijke ontwikkeling tot de rijke burgers en gaat ten laatste de poorter, met de uitvinding der drukkunst, zelve lezen en schrijven en . . . denken, dan is het tevens met de eigenlijke middeleeuwsche cultuur gedaan en stort de stroom der renaissance naar alle centra van geestelijk leven. Tegen dien tijd ook wordt dan de rijke burger en koopman op zijn beurt opdrachtgever van den beeldenden kunstenaar en zien wij o.m. die schoone al-

1. Door deelneming aan de kruistochten o.a. werden vele „hoorigen” tot „vrijen”.

taarstukken ontstaan, waar de rijke heer en zijn gemalin zich op de zijvleugels in vroom gebed lieten afbeelden. Onwillekeurig maakt men hier een vergelijking met die welgestelde Romeinsche burgers, welke hun stad met beelden verrijkten en daarbij hun eigen conterfeitsel lieten opstellen, — bij genen was het echter om aardschen roem en een aardsch voortbestaan te doen, bij deze opdrachtgevers der middeleeuwen daarentegen om vast zeker te zijn van een plaatsje in het hiernamaals.

Hoe moeten wij ons den oeconomischen opbouw denken dier steden — welke wij ons niet grooter dan als een klein stadje van thans moeten voorstellen? Het waren allereerst de handels- en koopmanslieden, die zich in het vooreerst nog kleine wooncomplex vereenigden, om sterker te zijn in het ongewisse bestaan. Naast hen vereenigden zich weldra de handwerkers: de metselaars, de timmerlieden, de zadelmakers, enz., en daarmee vanzelve en vanzelfsprekend al diegenen, welke wij onder den naam van beeldende kunstenaars kunnen samenvatten. Aldus vormden zich die hechte organisaties der middeleeuwen: de vakvereenigingen of *gilden*. Deze gilden echter hebben een geheel andere beteekenis gehad dan wat onze tijd onder „vakvereeniging” verstaat. Zij behartigden weliswaar de oeconomische belangen van hun leden, evenals onze vakvereenigingen, doch dit was in een samenleving, waar kapitaal en arbeid zich nog lang niet tot een uitgesproken tegenstelling hadden ontwikkeld, veel min georganiseerd, heel wat eenvoudiger dan thans, te meer, waar in de vast geordende samenleving de overheid zelve bovende gilden

stond, het toezicht had, ja: hun aantal regelde naar de oeconomische behoefte, enz. Een diepgaand verschil was ook, dat de gilden vooral de artistiek-technische belangen van het werk behartigden. Immers, in ieder gilde moest men een school doorloopen: — het kleine aantal *leerlingen* stond onder een paar knechts of *gezellen*, die op hun beurt slechts *meester* konden worden door het leveren van een „meesterwerk”, een voorbeeldig stuk arbeid, waarmee zij hun vakontwikkeling besloten. Alle gildeleden nu, alle „poorters”, ja alle werkers, alle visschers en landlieden daarbuiten, vormden te zamen den *derden stand*. Met deze schematische uiteenzetting van de structuur der middeleeuwsche samenleving is tevens, zeer in het algemeen, de plaats van den kunstenaar aangeduid. Immers: deze was afhankelijk van den stand waartoe hij behoorde en niet zoozeer van zijn kunstenaarschap; met dien verstande, dat de adel geen kunst als vak zou beoefenen en alleen een zeer klein gedeelte der armere ridderschap gedurende een klein gedeelte der lange middeleeuwen als minnedichter aan de literatuur heeft deelgenomen, terwijl de geestelijken, althans in de rijpere middeleeuwen, voornamelijk als predikers, chronisten en literatoren artistieke beteekenis hebben gehad. Practisch behoorde dus het overgrootste deel der beeldende kunstenaars tot den *derden stand* en namen zij als zoodanig in het oog der beide andere standen sociaal een geringe plaats in. En waar het geheele beeld der langdurige middeleeuwen „statisch” en niet „dynamisch” is, zooals Huizinga het kernachtig uitdrukt, dat wil zeggen: waar de drie standen en hun sociale plaats als

door God gegeven en onveranderlijk worden beschouwd, geldt deze sociale waardeering voor de geheele middeleeuwen. Zoozeer, dat zelfs nog in het midden der XV^e eeuw de door zijn tijdgenooten hooggestelde dichter en chronist Chastellain eenvoudig ook de rijke stedelingen met geringschatting tot de „vilains” rekent¹ dat is, nog zacht vertaald, ongeveer zooals ons thans nog levend voorgeslacht sprak van „de mindere man”. Het zou niet lang duren, of die „vilains” toonden wat hun sociale beteekenis als kapitaalkrachtige burgers waard was, toen de nieuwe tijd kwam — die op zijn beurt eerst weer na een viertal eeuwen in een nieuwe aera zou gaan gewaar worden, wat voor hem de sociale beteekenis was geworden van . . . „de mindere man.”

Laat ons thans handel en wandel van dien „minderen man” als kunstenaar nader bezien.

I. DE BEELDENE KUNSTENAARS

Het meest aanschouwelijk beeld van den overgang der Romeinsche cultuur naar de middeleeuwen geeft, lijkt mij, de *verkleining* van het beangste leven, zooals het zich aanvankelijk in zijn *bouw* heeft uitgesproken. De poort van Severus aan het Forum — zoo leert ons de geschiedenis der Romeinsche ruïnes — werd voor den ondergang bewaard door een Christenkerkje uit de VIII^e eeuw, dat er zich tegenaan vlijde en zijn klokketorentje boven op een der bogen bouwde.² Menig amphitheater werd tot kostbare steengroeve voor verschillend bouwwerk — ja: zoo

1. Vgl. J. Huizinga, „Herfsttij der Middeleeuwen”, blz. 90. - 2. Vgl. mijn „Italië”, blz. 163.

klein werd het leven, dat binnen een enkel amphitheater een geheel dorp kon groeien.¹ Maar ook menig ander werd bij de onderlinge veeten in een sterkte herschapen en met torens en tinnen voorzien — en uit burcht en kerk groeide ten slotte organisch juist het grootste waarin de gansche middeleeuwen zich hebben uitgesproken: de kathedraal.

Waar met den bloei van Hellas alle kunsten in het drama haar hoogste uiting vonden, dat immers ook wortelde in de religie, streven in de middeleeuwen alle kunsten te zamen tot den luister van het godshuis en zijn dienst, en vervormt zich in het bijzonder alle beeldende kunst daartoe uit de Romeinsche vormenwereld zelve: — De basilica (de ruimte voor de Romeinsche rechtspraak) werd tot Christelijke basiliek met haar schepen en zuilenrijen²; de koepelbouw, met als voorbeeld het nog thans bestaande Pantheon, werd overgenomen als kruisgewelf, dat de zwaarte naar de vier hoekpunten, in plaats van op den geheelen onderbouw, verdeelde, welke laatste dus lichter kon worden³, dan komen de ribben, die eindelijk opstreven tot den Gothischen spitsboog; de vervalende mozaïekkunst kreeg allengs een nieuwen inhoud en reeds de Ve eeuw scheidt de eerste Christenmozaïek; van het verval der sculptuur getuigen o.a. de latere Romeinsche sarcophagen, van welke versiering de eerste Christensarcophagen zich nauwelijks anders dan door haar verschillende beeldspraak onderscheidten — welke beeldspraak intuschen haar motieven vooreerst nog aan de oude ont-

1. Vgl. Hans Lamer, „Römische Kultur im Bilde“, afb. 22. - 2. Vgl. Hans Lamer, t. a. pl., afb. 34. - 3. Vgl. Th. Birt, „Kulturgeschichte Roms“, blz. 130.

leent, zoodat de beteekenis in elkaar overgaat (b.v. de Dionysus- in de Christusfiguur), gelijk de heidensche feestdagen allengs tot Christelijke werden. — Zoo groeide langzaam uit de oude vormen de uitdrukking der nieuwe samenleving en rekt men eerst met het begin der IXe eeuw, met de kroning van Karel den Groote, wiens wereldrijk zich van Spanje tot in Duitschland uitstreckte, de middeleeuwen aan te vangen, dat wil zeggen: dan eerst ziet men het nieuwe tijdperk een eigen cultuur verkrijgen, los van de antieke wereld, die was uitgebloeid en verteerd, en los ook van het Byzantijnsche rijk, dat, in zich zelf besloten, een allengs verstarde en formalistische vormeneenheid gedurende 1000 jaren heeft bewaard, ja: waarvan in zekeren zin het Tsaristisch Rusland tot in onzen eigen tijd de erfgename is geweest.

Reeds vroeg zal de middeleeuwsche kerkbouw uit de geestelijke orden zelf in meer ambachtelijke handen zijn overgegaan en daarmee weldra aan de gilden zijn gekomen. Omtrent het begin der XIIIe eeuw toen (1211) de grondslagen voor de vermaarde kathedraal van Reims werden gelegd, verdween de houten bouw van kerken en kwam deze van de dorpsarbeiders in handen der architecten. De kathedraal stond toen nog waarschijnlijk in het middelpunt van het middeleeuwsche geestelijke leven: — in een XIIIe eeuwsche Fransche rijkroniek verhaalt Jean Le Marchand, hoe heel het volk door zijn geschenken meewerkte aan den bouw der Notre-Dame van Chartres na den grooten brand van 1194.¹ Na

1. Vgl. P. H. van Moerkerken's inaugureele rede „De wereld van het schone en zinvolle beeld” Blz. 27. (P. N. van Kampen 1921).

het midden der XIIIe eeuw wordt de belangstelling blijkbaar minder — de gaven komen niet meer binnen en de bouw van de genoemde kathedraal kon niet meer naar het oorspronkelijk plan voltooid worden. Het is waarschijnlijk dat de sociale belangstelling zich dan meer op het mysteriespel concentreert, zooals wij later zullen zien. Groote geesten en verbeelders moeten de ontwerpers der latere Gothische scheppingen zijn geweest, maar wij weten weinig of niets van hen. De middeleeuwsche bouw der kathedralen is nagenoeg anoniem en met de meening, dat zij geboren en gegroeid zijn uit de massa is nauwelijks meer dan een phrase gezegd.¹

De groote leiders, zoo niet de ontwerpers zelve, zullen meest zijn voortgekomen uit het steenhouders-gilde, dat niet alleen beelden schiep, maar ook alle sculptuur bewerkte, terwijl de meester-steenhouwer vaak tevens bouwer was. En wel hebben zulken blijkbaar de leiding gehad op verschillende plaatsen tegelijk, zoodat zij zeker een grooten naam hadden en alom bekend waren (evenals de beroemde klokken-gieters). Er kwamen later ook geheele bouwmeester-

1. In het standaardwerk „The Cathedral Builders” van Leader Scott, dat evenwel over de Gothische kathedraalbouw weinig zegt, is zeer veel saamgebracht over den bouw vóór de renaissance in Italië, waarbij ook vele namen worden gegeven; daaruit blijkt (vgl. o.a. blz. 352 e.v.) hoe de contracten met de bouwers in hoofdzaak overeenkwamen met die van de zoo straks te noemen Utrechtsche dombouwers; maar tevens hoe sterk en belangrijk het bouwen metselaars-gilde (der „Magistri Comacini”) reeds in de allervroegste middeleeuwen was, ja het werk leidt uit dat gilde (opklimmend tot de 7e eeuw) zelfs het ontstaan van de gilden in het algemeen af (Vgl. blz. 16) waarbij het vermoedelijk de betekenis der Comacini wel overdrijft. Meer noordelijk waren het vooral de leden van de zeer verbreide „Bauhütte”, die de groote werken hebben geleid. — Beide machtige organisaties stonden zeker wel iets hooger in aanzien dan de kleinere gilden. (Onze moderne „vrijmetselaars” leiden hun orde gaarne van deze oude, vrij geheimzinnige, verbonden af.)

families, als de familie Kelderman uit Mechelen (eind XVe eeuw), die zeer gezocht waren en welke laatste ook in de Noordelijke Nederlanden bouwde. In ons land intusschen, met minder beeldwerk, was de bouwer vaak een meester-timmerman, of ook een meester-metselaar — gelijk op het land nog thans vaak het geval is. Omtrent de onderlinge verhoudingen vinden wij een en ander in een „Onderzoek naar loonen en prijzen van levensmiddelen in XIVE eeuwse Nederlandsche bronnen”.¹ Daaruit blijkt o.a. dat 's graven „tymmerman” en vaste meester metselaar een beter positie dan de andere meesters timmerlieden en metselaars bekleedden. Uit de loonopgaven blijkt dan verder „dat er een groot onderscheid gemaakt wordt tusschen een meester en een knecht in eenig ambacht, ook tusschen den beoefenaar van eenig aangeleerd ambacht en den werkman die alleen ruwe kracht ter beschikking stelt”. Verder weer: „Lager dan de knechts of gezellen staan in de ambachten de personen, die als helpers, als opperlieden — bij het metselwerk — bij de rietdekkers voorkomen”. Onderling en in de verschillende plaatsen en jaren zijn er groote verschillen, ook in verband met de veranderende koopkracht van het geld enzoovoorts.

De gilden bleven zeer lang de groote band — zoo was b.v. nog onze Hendrick de Keyser († 1621) (Zuiderkerk) lid van een steenhouwersgild. De dombouwmeesters in Utrecht kwamen meest uit het metselaarsgild. Aan zulken grooten kathedraal-bouw

1. Gepubliceerd door Mr. J. A. Sillem in: „Mededeelingen der Koninklijke Academie van Wetenschappen” (Amsterdam Joh. Müller 1895).

hebben in den regel meerdere geslachten gewerkt, waardoor vaak oude plannen veranderden enz., zoodat reeds daarom menige kerkbouw moeilijk op één naam zou zijn terug te voeren. Zoo is de toren van den Utrechtschen Dom het oudste Nederlandsche bouwwerk, welks architect men genoemd vindt — n.l. Jan van der Dom, naar zijn eigen toren genoemd, waaraan dus wel het grootste deel van zijn leven werd gewijd.¹ Van afkomst een Henegouwer, dankt hij het wellicht aan zijn vreemdelingschap, dat zijn herinnering bewaard bleef. In dien tijd (XIVe eeuw) kon men de hulp van het Zuiden, ja, de Fransche en Vlaamsche voorbeelden zelve, nog niet missen: „De meeste torens”, vertelt Huet, „de meeste abdijen en kerken, zijn door bazen wier namen somtijds bekend gebleven zijn, gebouwd onder toezicht van anonyme Nederlandsche geestelijken of leeken, die naar het buitenland gezonden waren met den last op eene bepaalde plaats een vermaard gebouw te gaan bestudeeren, ten einde daarvan bij hunne terugkomst eene kopy te kunnen leveren”.² Gelukkig heeft Holland in later eeuw zijn schade ingehaald en uit de renaissance een eigen architectuur geschapen.

Al vinden wij dus wel verschil gemaakt in positie en loonen, zoo kwam de toestand toch in menig opzicht weer overeen met wat wij boven in „Hellas” zagen en waren bouwers en leiders toch feitelijk handarbeiders, hetgeen ook bevestigd wordt in bewaarde contracten uit de XIVe en XVe eeuw, waaruit dan ook meerdere feiten en namen bekend worden. Zoo

1. Er werd ruim zestig jaar aan gewerkt! Na hem door verscheiden anderen.
2. Vgl. Cd. Busken Huet, „Het Land van Rembrand”, I, blz. 447.

leest men in het rechtsboek van den Dom te Utrecht van 1345, door Dr. S. Muller Fzn. medegedeeld, als bepaling voor den Dombouwmeester: „... debet etiam manu operari, cum tempus sibi vacat”, d.w.z. dat, wanneer hij niet met de leiding van den bouw en de ontwerpen bezig is, door hem aan het beeldhouwen moet worden gewerkt. Het contract met den Dombouwmeester van 1356¹ zegt hetzelfde: „Voort sel hi daghelix stadeliken wesen bi den werken, ende hi sel selve mit der hand werken”. De instructie zegt, dat hij de ontwerpen zal teekenen en ook geregeld zelf in de bouwhut zal zijn om te beeldhouwen. Muller toonde aan², dat een Dombouwmeester, die in 1475 stierf, dit ook nog zoo deed. Diens opvolger intusschen was toch blijkbaar nogal een voornaam heer, want deze (een zekere Cornelis de Wael) bouwde tevens voor zichzelf in den Dom een rijkversierde grafkapel (welke tot 1674 bestaan heeft).

De namen en levens der eigenlijke *beeldhouwers* zijn uiteraard nog minder bekend. De roem van één hunner is echter boven veler onbekendheid blijven leven: een beeldhouwer uit Holland, Klaus Sluter († 1411), dien men om zijn machtige Mozesput (Dijon) voor niet minder dan een middeleeuwsch voorlooper van Michel Angelo mag aanzien. Ook hij blijkt een voorbeeld van hoeveel belang een beschermer voor

1. Door Dr. S. Muller Fzn., aan wiens welwillendheid ik deze mededeelingen dank, gepubliceerd in het „Bulletin van den Oudheidkundigen Bond, VI (1905), blz. 147. - 2. In een artikel over het grafmonument van bisschop Rudolf van Diepholt, verschenen in de „Nederlandsche Musea”. — Was de sociale positie dezer architecten en kunstenaars niet blijkbaar dezelfde als wij haar voor de bouwmeesters in het klassieke Hellas zagen? (Vgl. blz. 11.)

den kunstenaar is: „Wel krijgen wij” schrijft Vogel-
sang¹ „den indruk, dat het in vele gevallen aan de
kunstenaars en handwerkers ten goede komt, als zij
in nadere aanraking blijven met aanzienlijke bescher-
mers. Men hoort — hoe de Hertog van Berry den
gebroeders van Limburg de hand boven het hoofd
houdt en met André Beauneveu dagenlang beraad-
slaagt, hoe Philips de Stoute zijn even geweldigen
als onstuimigen beeldhouwer Claus Sluter in staat
stelt zijn ontwikkeling te voltooien door te reizen”.
Maar ook van hem weten wij weinig meer, dan dat
hij naar het Zuiden trok, waar hij in Dijon arbeide
en daar in een klooster een eigen werkplaats kreeg
met alle rechten en voorrechten van een kanunnik;
dus als een waardevol meester werd erkend en op
prijs gehouden — waarschijnlijk als een bijzonder-
heid. Want het bovenstaande zij genoeg om vast te
stellen, dat architect of beeldhouwer, dat de beel-
dende kunstenaar in het algemeen een sociale positie
innam, die van de ambachtelijke niet of weinig ver-
schilde: alle beeldende kunstenaars en ambachtslie-
den, tot de stoelenmakers en de ververs toe, waren
in de gilden vereenigd. „Zij onderhielden”, schrijft
der Kinderen, „dezelfde algemeene regelen der am-
bachtsbeoefening en moesten dus in stand en levens-
wijze wel een zekere gelijkheid erkennen, die thans
bijna ondenkbaar is”.²

Uit het voorgaande volgt uiteraard, dat de positie
der *schilders* een geheel overeenkomstige was aan

1. „Nullis non an Nonnullis” Blz. 25 (v. Druten, Utrecht 1921.) - 2. Vgl.
A. J. der Kinderen, „Langs den ouden Weg in nieuwe Landen”, blz. 19.

die van bouwmeester of beeldhouwer. — Wij wilden „handel en wandel” van de kunstenaars nader bekijken, en inderdaad is de sociale positie van den beeldenden kunstenaar in de middeleeuwen uit een handelsoogpunt te bezien, in zoover zijn gilde vooral ingericht was op een verzekerd economisch bestaan binnen zijn vast gebied. Die groepen van kunstenaars dan ook, die op den „wandel” leefden, als de later te behandelen jongleurs, muzikanten enz. en tegen het begin der renaissance de beroepstooneelspelers, misten elk gildeverband en honkvaste organisatie en behoorden, als alle zwervers, tot het meest gewantrouwde en geminachte deel der middeleeuwsche samenleving.

„De stad”, zegt der Kinderen¹, „was een besloten geheel, dat zich onderhield, zijn eigen productie beschermde en vreemde zooveel mogelijk weerde. — Uit dit inzicht groeide de kracht onzer stedelijke ambachtsgilden, door het gezag erkende vereenigingen van Meesters, wier taak het was de arbeidsorde der verschillende vakken door bindende voorschriften te regelen en een behoorlijke plaats in het maatschappelijke leven te verzekeren”.² Het verlot tot oprichten van een gilde stond aan de overheid, waardoor het toegelaten aantal van gilden en gildeleden op peil gehouden werd. De organisaties hadden aldus een vast afzetgebied, waaruit geregelde opdrachten kwamen. Werd b.v. een nieuwe kerk

1. t. a. pl., blz. 16. - 2. Onwillekeurig denkt men hier aan onze vakvereenigingen, als b.v. den A. N. D. B., — het essentiele verschil is echter, dat het gilde een *vak*-organisatie met hulp en onder toezicht der overheid was — de moderne vakvereeniging daarentegen steeds min of meer ook *klasse*-organisatie is, die dus van overheidsinmenging niet wil weten.

gesticht of uitgebreid, dan verdeelde de geestelijkheid het noodige aantal altaarstukken over de gilden enzoovoorts.

Hoe de verhouding dan vaak was, wordt ons o.m. geïllustreerd in bewaarde contracten uit de jaren 1285 en 1308 van den Florentijn Duccio di Boninsegna: — als bij een ambachtstuk bepalen zij, *wat* hij maken zal niet alleen, maar ook *hoe* hij het maken zal, hoe lang hij zal werken, voor hoeveel uur telkens zijn loon zal betaald worden enz. Toen in het begin der XIVe eeuw een door hem geschilderde Madonna „de haar toegedachte plaats in de schoone kathedraal van Sienna zou krijgen, toonde de geheele stad vreugde... toen nam geheel de bevolking in eenschitterende processie aan de plechtigheid deel.”¹ Zulk eerbetoon aan het geleverde werk, dat toch ook vooral de Madonna als zoodanig gold, zal intusschen zeker geen regel zijn geweest, allermint in Noordelijker landen, en de „opdracht” teekent in dit geval waarschijnlijk eer de verhouding, zooals zij meest was, dan de „oplevering”, maar een en ander illustreert toch treffend dat natuurlijker verband tusschen kunst en samenleving dan de nieuwere tijd ooit zou kennen.

Vergeten wij echter niet, dat de opdrachten niet alleen en niet vooral van de kerk kwamen, maar dat wij ons den schilder doorgaans in bescheidener perspectief dan het zoeven geteekende, in de kleine stadsgemeenschap moeten denken. Voor eenige jaren heeft Dr. S. Muller Fzn. een belangrijke bijdrage gegeven²

1. der Kinderen, t. a. pl., blz. 25. - 2. In Oud-Holland XII, een nalezing op Muller's uitgave van het rekenboek van het gild.

omtrent de sociale positie der Utrechtsche schilders in de middeleeuwen. Naar deze publicatie zaten de schilders (en niet enkel in het Utrechtsche) met de zadelmakers in één gild — het „zadelaarsgild”, welk min of meer onverwacht verband duidelijk wordt, wanneer wij bedenken, dat zij in vereeniging met de zadelmakers voor de uitrusting der ridders hadden te zorgen, dus, gelijk wij boven zagen, dier zadels, schilden, blazoenen enz. hadden te beschilderen, waarnaast zij werk genoeg kregen aan muurschilderingen, emblemen, vaandels, leveringen voor optochten, scheepsversiering, enz. Dit teekent wel duidelijk hun oorspronkelijke plaats van gewone ambachtslui in de eenvoudige gemeenschap van het gildewezen. Eerst tegen het einde der middeleeuwen, op de helft der XV^e eeuw, begonnen de schilders zich wat meer te voelen dan de zadelmakers en richtten in het Utrechtsche, ofschoon zij in het gilde moesten blijven, een eigen „broederschap” op, zooals de zadelmakers er ook een hadden in de Buurkerk (de parochiekerk), terwijl de schilders-broederschap van St. Lucas (in 1448) was gevestigd in de Dominicanenkerk — welke deftiger was!

Doch zulke verschillen waren toch maar betrekkelijk, want in hoofdzaak vinden wij nog tegen de XVI^e eeuw de schilders in dezelfde bescheiden ambachtsverhoudingen leven. Zoo toonen nog de bewaarde kwitanties van de beroemde Goudsche kerkglazen, hoe ook de groote oude glasschilders, de beroemde Crabeth-familie, hun kunst als ambachtstuk leveren: „zooveel stuivers voor iedere ruit van zooveel duimen in het vierkant, en daarenboven zooveel andere stui-

vers per stuk voor het zetten.”¹ Teekenend vooral is b.v. het toevallig bekend gebleven feit, dat, toen keizer Maximiliaan (in 1481) te Brugge gevangen zat, aan een bekend schilder,² tijdgenoot en gelijke van Rogier van der Weyden, opgedragen werd om de tralies van de gevangenis te beschilderen en te vergulden — dus gewone handwerkersarbeid te verrichten. Het geval toont ons ook aardig het primitieve en kinderlijke in de middeleeuwsche opvattingen, die den keizer toch wilden geven, wat des keizers was, zij het een vergulde tralie! Zoo werd zelfs het schavot voor een of ander adellijk misdadiger niet zoo maar onbekleed gelaten, maar voornaam met tapijten belegd en behangen, opdat de deftige boef ook deftig ter helle zou varen.

Aldus leefden en werkten zij als gezeten ambachtslieden en hadden binnen de beveiliging van het gilde hun brood en . . . hun kunst. Ziehier, hoe een geestdriftig bewonderaar van de middeleeuwen het zich voorstelde: „Van vader op zoon wijden ambachtslieden en burgers zich aan hetzelfde vak; de gilden verzekeren hun het werk en het loon; zij zijn niet, gelijk thans, onderworpen aan de wisselingen van de markt, vermorseld door den molensteen van het kapitaal; groote vermogens bestaan er niet en een ieder kan leven; zeker van de toekomst, zonder overhaasting, scheppen zij de wonderen dier weelderige kunst, waarvan het geheim voor immer verloren blijft.”³ Helaas: het kapitaal, en daarmee de „haast”, zouden wel spoedig komen en hetzelfde gruwelijke boek,

1. Vgl. Cd. Busken Huet, „Het Land van Rembrand”, I, blz. 541. - 2. Gerard David († 1523). - 3. Vgl. J. K. Huysmans, „Lâ-Bas”, 2e édit., pag. 171.

waaraan deze enthustiaste zinnen ontleend zijn, toont ons hoeveel ellende diezelfde tijd zijn kinderen bracht, — in weinig perioden is de menschheid daarna ongelukkiger geweest dan in het laatste tijdperk der middeleeuwen.

Het geeft dan ook omtrent die geroemde oeconomische verzekerdheid wel even te denken, als wij het door der Kinderen weergegeven verhaal¹ van Van Mander lezen, waar Maarten van Heemskerk (XVIe eeuw) bij een van zijn leerlingen een oud meesterstuk bewonderend (van Aelbert van Ouwater, midden XVe eeuw, een onzer oudste Hollandsche schilders, van wien zoo goed als niets meer is bewaard) de verzuchting slaakt: „Soon, wat moghen desen menschen gh'eten hebben"! Toch zullen onze oudste Hollandsche schilders en het geslacht, dat hen volgde, als de genoemde Maarten van Heemskerk, Geertgen van St. Jans e. a. allen als lid van het gildewezen oeconomisch wel min of meer een verzekerd bestaan hebben geleid, ja — deze en gene zien wij reeds tegen het eind der middeleeuwen de onrust en breede allure van den renaissance-kunstenaar aannemen: —

„Jan Mostaert (pl. m. 1490—1556), afstammeling eener in den adelstand verheven Haarlemsche kruisvaardersfamilie, brengt achttien jaren te Brussel door, als hofschilder en kamerdienaar der landvoogdes Margareta, tante van Karel V. Naar Haarlem teruggekeerd, ontvangt hij er in zijn atelier een bezoek van een graaf van Buren, die zonder omslag bij hem dejeuneert met een kan bier, en met zooveel brood

1. t. a. pl., blz. 12.

of vleesch als voorhanden was in de schaprâ... Wanneer Maarten van Heemskerk (1498—1574) een altaarstuk voltooid heeft, dan bedingt hij van het kerkbestuur, behalve zekere som in kontanten, ook nog een lijfrente; en het pleit voor zijne vermaardheid, dat de voorwaarde geregeld vervuld wordt... Een schilder, van wien ondanks zijne vruchtbaarheid geen enkel bekend werk tot ons gekomen is, Jan Vermeyen (1500—1559), was een gunsteling van Karel V, dien hij naar Spanje vergezelde en wiens veldtocht tegen Tunis hij medemaakte... Antonis Mor (1512—1581) wordt uit Spanje of uit Nederland naar Engeland gezonden om het portret van Maria Tudor te gaan schilderen. Uit Utrecht zien wij hem, in Nederland teruggekomen, zich naar Antwerpen of Brussel begeven...¹ Lucas van Leiden (1494—1533) een ziekelijk man, trouwt een adellijke juffer uit Leiden's omstreken, — aan boord eener eigen schuit gaat hij de kunstbroeders in Zeeland en Vlaanderen bezoeken. Jan van Scorel eindelijk (1495—1562) reist, evenals Maarten van Heemskerk, naar Italië, ja heel naar Palestina, en wordt later kanunnik in het Utrechtsche en zeer welgesteld — maar deze geniale en veelzijdige figuur behoort eigenlijk reeds tot de renaissance. Men ziet het: de gildebond is reeds minder hecht — althans is de kunst reeds minder honkvast geworden. „Haar doorgaand kenmerk” zegt Huet² „is de nauwe betrekking tot het ancien régime, en inzonderheid tot de hoven. Men wordt gewaar, dat Nederland in dit tijdvak deel eener groote monarchie uitmaakte. Te-

1. Vgl. Cd. Busken Huet, „Het Land van Rembrand”, I, blz. 531 e.v. - 2. t. a. pl., blz. 533.

gelijk ziet men, dat de kunstenaars meer op zichzelf staan, en zij naar de wenschen van een vorst hun werkplaats nu her- dan derwaarts overbrengen. Later, onder de Republiek, is dit veranderd. Er was toen geen soeverein vorst, bijna geen hof, en de schilderskolonie zette voltallig zich neder aan den zoom der maatschappij zelve."

Inderdaad — de groote en eigen bloei van Hollands schilderschool zou later komen, niet bij vorst en hoven, maar bij wie zich voor geen vorst en hof geneerden: de rijkgeworden burgers en machtige regenten.¹ Willen wij dan ook nog enkele feiten uit de laatste tijden der middeleeuwen zoeken, dan moeten wij eer naar Vlaanderen zien, waar de kunst in de XV^e eeuw onder den wijschen gloed van het pralende Bourgondische hof een rijken voedingsbodem vond. — Het is hier de plaats er na onze Romeinsche schetsen nog eens op te wijzen, van hoe onberekenbare beteekenis voor de kunst het hofleven met zijn onuitputtelijke hulpbronnen, en in het algemeen het maecenatendom (waarvan men immers het hof als den hoogsten vorm kan zien) is geweest. Vanaf Babylon tot den modernen tijd is de kunst zonder maecenatendom en hofleven, zonder weelde en . . . rust ondenkbaar. Het hoogst hebben de kunsten, en in het bijzonder de beeldende kunsten, gebloeid onder de despoten, vanaf de Egyptische koningsgeslachten en Oostersche dynastieën over de bloeitijdperken der Romeinsche keizersstad, van de Venetiaansche doges

1. De gedachte aan wat Holland's kunst zou geweest zijn in ons bloeitijdperk bij een rijk hofleven en niet aan banden gelegd door een kunstvijandige reformatie, stemt wel eens tot nadenken, — hoe ware dan zelfs het leven van een Rembrandt misschien nog grootscher geweest!

en rijke handelaars tot Rome's pausdom en prelaten, van de Arabische despotieën tot het edele Spaansche hofleven, van de deftig bloeiende Amsterdamsche kooplieden en voorname regenten tot de Engelsche Elisabeth-aera, van den bescheiden bloei der XVIIIe eeuwse Deutsche hoven, met Weimar voorop, tot de Fransche prachtlievende Lodewijken — dáár stralen voor ons nog altijd de lichtperken in de geschiedenis der kunsten, niet in den barbaarschen strijd van mensch tegen mensch, niet in een Spartaansche- en niet in een Sovjet-republiek!

Bij oorlog en revolutie heeft de kunst alles te verliezen en . . . maar heel weinig te winnen, want te allen tijde is zij wel gevaar — niet op de windstille wateren van een binnensee, gelijk het wel eens in Holland zou wezen, maar in den golfslag van het open leven, tot zij — als thans! — weer schipbreuk moest lijden in het geweld van zijn stormen.

Voor de letteren alleen moge dit niet zonder eenig voorbehoud gelden. Zij immers dragen en vertolken bij voorkeur, en dan veel onmiddellijker dan de andere kunsten, de altijd groeiende ideeënwereld der samenleving, ja richten en leiden haar vaak eer nog dan zij volgen (b.v. Rousseau) — aldus zou men in menig tijdperk van de letteren paradoxaal kunnen zeggen, dat ze leefden en bloeiden, door te werken aan hun eigen graf: het nieuwe ideaal immers konden zij slechts winnen ten koste van de oude moraal, waarop zij ten slotte toch wortelen; — dit geldt bij uitstek voor de dramaturgie (b.v. Ibsen), het minst voor de lyriek.

Doch wij zouden daarmee onze schilders uit het

oog verliezen en wilden ons immers nog bezighouden met enkele figuren uit den Vlaamschen bloeituin rondom het Bourgondische hof. — Een der oudste Nederlandsche St. Lucas (of schilders-) gilden is het Haarlemsche geweest en uit die streek trekken meerdere Noord-Nederlandsche kunstenaars naar het rijk-levende Vlaanderen — tot met de latere woelingen in het Zuiden de rollen omkeeren, om nog later weer opnieuw te wisselen, als de reformatie weer verscheiden beeldende kunstenaars uit het Noorden verdrijft naar waar onder het katholieke bewind meer en loonender opdrachten zijn te vinden. ¹ Was het niet Vlaanderen, dat onzen Haarlemmer Dirk Bouts († 1475) lokte om er zijn vleugels vrijer te kunnen uitplooiën dan in de nog wat beperkte verhoudingen van het Noorden? Hij vestigde zich te Leuven, waar de jonge universiteit bloeide en juist het kostelijke raadhuis werd opgetrokken, juweel van laat-middeleeuwsche bouwkunst. De Leuvensche kanunniken doen menige bestelling bij hem, hij krijgt opdrachten van Karel den Stoute en Lodewijk XI laat hem zelfs naar Parijs komen, om er voor een nieuwe gerechtszaal een vrome wandschildering te maken. Hij huwt, tot tweemaal toe, een Leuvensche vrouw met geld. „Maar zijne zeden zijn geheel en al die van een rustig poorter. — Zijn kunstenaarsleven moet het leven van een in zichzelf gekeerd man geweest zijn, vervuld met de gedachte aan mystieke fonteynen en mirakuleuse legenden.” ²

1. Thans zien wij nog weer eens het omgekeerde gebeuren. - 2. Cd. Busken Huet, „Het Land van Rubens”, 2e druk, blz. 38. — Men moet zich intusschen noch deze vrome Vlamingen, noch vooral ook onze oude Hollandsche schilders, als al te lieve lieden voorstellen: — er liep menig rauwe klant onder,

Zoo leefde nog ongetwijfeld menig beroemd gebleven beeldend kunstenaar aan den uitgang der middeleeuwen — naar twee zijden: een innerlijk leven aan vroomheid en kunst gewijd, waarvan hun werken ons getuigen, een uiterlijk leven van ondergeschiktheid, ja, maar toch allengs ook van meerdere deelname aan 's werelds stoffelijke heerlijkheid, hetgeen hen, zoo wij zagen, weldra minder honkvast en op den duur de gildebanden minder hecht zou gaan maken. Van deze werkelijkheid is het beeld vaak uitgewischt, zoodat wij de Vlaamsche klassieken licht te eenzijdig zien in hun maatschappelijk wezen.

Niet geheel uitgewischt is dit b.v. bij een Jan v. Eyck († 1441). Deze „heeft zich”, schrijft Huizinga¹, „zonder twijfel midden in het hofleven bewogen. Voor de geheime diplomatieke zendingen, waarmee Philips de Goede hem belastte, was een wereldkenner noodig. Hij gold in zijn eeuw als een geletterde, die klassieken las en meetkunde bestudeerde”. Zoo behoorde ook de fijne Memlinc († 1495) tot de hofhouding van Philips den Goede², later van Karel en was een Quinten Matsijs († 1530), die in zekeren zin de Vlaamsche klassieken afsluit en reeds onder den invloed der Italiaansche renaissance stond, bevriend met de groote humanisten Erasmus en Morus.

En toch deed men verkeerd uit een en ander af te leiden, dat de oude Vlaamsche meesters dan ook wel

en speciaal de voorkeur onzer oude Hollandsche realisten voor het platte kroegleven was nu niet bepaald een toevallige bijzaak, die met hun sociale persoonlijkheid niets zou hebben uit te staan. 1. J. Huizinga, „Herfsttij der Middeleeuwen”, blz. 445. - 2. Het behooren tot een hofhouding kwam in de praktijk intusschen vaak neer op het voeren van een hof-titel en het beuren van het daaraan verbonden traktement.

zelf groote heerschappen zijn geweest: — moge aan het eind der middeleeuwen de positie der besten al wat beter dan een bloot ambachtelijke zijn geworden, dat neemt niet weg, dat een schilder als zoodanig toch een gering wezen was en bleef. Van den grooten Hugo van der Goes, tijdgenoot van Dirk Bouts, vertelt van Mander, hoe hij verliefde op een welgesteld meisje . . . „want Hugo, nog vrijgezel wezende, daar ten huize (van den vader) vrijde de dochter, daar hij zeer op verliefd was, dewelke hij in 't stuk ook heeft naar 't leven gedaan.” Zij zat hem dus model, wat reeds toen ter tijd gevaarlijk bleek, en Huet vertelt ons dan ook het eind der droeve historie¹ — immers: De vader „was een man van aanzien en vermogen, wonend in een *omwaterd huis* (een verdedigbaar huis of een kasteel); en het strookte niet met zijn plannen, dat het welgeboren meisje de vrouw van een artist zou worden. De gelieven moesten scheiden. Elizabeth ging in een klooster” — en ook Hugo is ten slotte in een klooster gestorven.

Wij moeten dan ook bij den bloei der beeldende kunsten niet vergeten, dat de grens tusschen het „kunst-handwerk” en wat wij „de kunst” noemen, nog niet of nauwlijks getrokken was en de kunstenaar zelf toch voor 't minst ten halve nog ambachtslid bleef. Wij zagen boven hoe aanvankelijk allerlei bezigheden voor rekening van den middeleeuwschen schilder kwamen, waarbij wij thans allerminst aan het vak van den kunstschilder denken. En al bleven zij niet bij voortdoring met het verven der ridderlijke schilden van hunne naam-afkomst getuigen — ook

1. Vgl. Cd. Busken Huet, „Het Land van Rubens”, 2e druk, blz. 103.

nog de oude Vlamingen schilderen maar niet altijd de vrome tafreelen, die wij van hen kennen: zij verluchten ook handschriften, zij kleuren houten beelden, zij ontwerpen tournooikostuums en plechtgewaden, decoreren grafelijke zetels, ja, herstellen reiswagens enz.¹ Belangrijk was soms ook het uitdossen van een vloot. Zoo vertelt Huizinga van de vloot, die in 1387 te Sluis o.a. door Melchior Broederlam versierd werd. De schilders hadden, getuigt de chronist Froissart, een goeden tijd: zij verdienden wat zij maar vragen wilden en men kon er niet genoeg vinden. Froissart beweert, dat vele edelen de masten geheel met bladgoud lieten vergulden — de gekleurde wimpels daalden tot in zee . . . „Et tout ce paioient les povres gens parmy France.”²

En men meene niet, dat v. Eyck en zijn tijdgenooten zich een eeuw later omdergelijke opdrachten niet meer hadden te bekommeren. Zij immers moeten wel degelijk een rol gespeeld hebben bij deschitterende feesten aan het Bourgondische hof (evengoed als een Brunellesco, een da Vinci e.a. aan de hoven der renaissance.) Onze tijd is licht geneigd de beteekenis van het feest voor de kunst te onderschatten; ten eerste omdat wij nauwelijks meer „het feest” kennen, ten tweede omdat er van al wat ooit kunstenaars voor levends schiepen en bedachten bij een feest, weinig meer dan de beschimmelde verhalen zijn overgebleven. „Het feest”, zegt Huizinga³, „had nog vrij wat behouden van de functie, die het bij primitieve volken vervult, van te zijn de souvereine uiting der cultuur,

1. Vgl. J. Huizinga, „Herfsttij der Middeleeuwen”, blz. 428 e.v. - 2. t. a. pl., blz. 430. - 3. t. a. pl., blz. 435.

de vorm, waarin men gezamenlijk zijn hoogste levensvreugde uit en zijn gemeenschapsgevoel verbeeldt." Met dat al had juist „het feest" zich in de XV^e eeuw aan de voogdij der kerk onttrokken, waarvoor de rederijkers en beeldende kunstenaars een nieuwen, voor onzen smaak weinig schoonen inhoud en bombastische versiering hadden in de plaats gesteld. Zoo kunnen wij moeilijk de befaamde feestgelagen van het Bourgondische hof bewonderen, met hun reusachtige pasteien, waarbinnen een orkest van muzikanten; met een kerkje, waarbinnen een levend koor; met draken, walvisschen, reuzen en dwergen als tafelstukken voor de opgetogen gasten, — maar de medewerkers aan deze feesten en wonderlijke tafelverrassingen waren de schilders — waren wellicht ook v. Eyck, Rogier van der Weyden e.a. zelve! En zeer terecht veronderstelt Huizinga, dat het bij zülke regie toch maar niet alles leelijk en belachelijk kan zijn geweest. — „Voor het feest van 1468 werd, om tijdig klaar te zijn (daar zien wij de gevloekte „haast" reeds komen! A. v. S.) het gansche schildersvak gemobiliseerd"¹ uit wel veertien Vlaamsche steden!

De werkgevers van de kunstenaars bij zulke feesten, maar in het bijzonder ook voor allerlei grafteekens, voor miniaturen, voor houtsnijwerk (als schoorsteenstukken, koorbanken enz.) en vooral ook voor de reeds genoemde altaarstukken, waarop zij zichzelf lieten afbeelden, kwamen naast de hofkringen uit de opkomende geldmacht voort: — het waren de „nouveaux riches" dier dagen, de groote parvenu's, waar-

1. t. a. pl., blz. 440. (Over zulk een „mobilisatie" heeft ook Dürer het, in zijn reisverhaal, voor het feest te Antwerpen in 1520.)

aan het Bourgondische tijdvak zoo rijk is.¹ Want reeds vangt het kapitaal aan boven alle middeleeuwsche romantiek en standenverdeeling uit zijn beheerschende rol te spelen. Ik weersta hier de verleiding niet een uitlating van Huet te citeeren, dien prettigen verteller, welke als historisch essayist door onzen tijd misschien wel wat te weinig gewaardeerd wordt: — „Wij zien met onze oogen, dat hetgeen historischrijvers der 14e en 15e eeuw omtrent den rijkdom der oude Gentenaren en oude Bruggenaren verhalen, geen fabelen zijn. De kunstwerken staven de waarheidsliefde der kronijken. Soms tijds betrappen wij onszelf op een glimlach, wanneer wij de groote worsteling der middeneeuwsche Vlamingen, waarbij alleen de zucht naar onafhankelijkheid op den voorgrond schijnt te staan, gelijkstafferd door de bloem der burgerdeugden, bij nader onderzoek zien neerkomen op eene wolkwestie. Alsof het heil der volken niet altijd en overal aan zulke kwesties hing! Alsof niet zij bedriegelijke voorgangers waren, die de aandacht des volks van zulke belangen zoeken af te leiden, om haar op begrippen te vestigen! De oude Vlamingen waren wevers; om te kunnen weven behoefden zij wol; die wol kwam uit Engeland; verbood Frankrijk den invoer, dan leden de Vlamingen gebrek; derhalve verbonden zij zich met Engeland tegen Frankrijk. De poëzie van dit proza is geweest, dat tegelijk met de bron van den rijkdom, die der beschaving zich ontsloten heeft. Het leven werd schooner, omdat het aantal dergenen, die welvaart genoten, aanhoudend toenam. Verbood de volks-

1. Zie voorbeelden bij Huizinga t. a. pl., blz. 449 e.v.

aard, dat de zeden zachter werden, voor het minst deed zich de behoefte gevoelen, hare ruwheid te bedekken. De mensch bekomt een geheel anderen blik op zijn eigen zijn, naarmate de zorg voor het dagelijksch brood al dan niet voortgaat, zijne hoofdbezigheid uit te maken. Het zijn gemeene vragen, die welke over eten en drinken, over huisvesting en kleederen loopen. Eerst wanneer in deze nooden voorzien is, vangt het hooger maatschappelijk leven aan." — Zoo schreef Huet, meer dan veertig jaar geleden!¹

Zeker geen minder belangrijke rol vervulden de beeldende kunstenaars bij vorstelijke intochten, bij processies, enz. In „Albrecht Dürer's Niederländische Reise", een soort dagboek door Dürer op een reis naar Antwerpen gehouden, en o.a. bij ons door Dr. S. Muller Fzn. en Dr. J. Veth historisch bewerkt en vorstelijk uitgegeven, beschrijft hij vol bewondering zulk een processie, welke twee uren noodig had om hem voorbij te trekken met al haar vrome en al haar koddige, maar steeds rijk uitgedoste en kostbare groepen, als „vele wagens, spelen op schepen, en ander kluchtwerk." Maar niet minder bewondering toont Dürer voor den intocht van keizer Karel in Antwerpen (1520) waarbij alleen de triumphboog aan schilders en schrijnwerkers 4000 gulden gekost heeft. Het Roomsche Zuiden heeft lang aan zulke pracht en praal veel geld en kunst besteed. Zoo beschrijft Huet ons elders in zijn reeds aangehaalde werk den historischen optocht bij het zilveren feest van den keizer en de keizerin van Oostenrijk in 1878,

1. Vgl. „Het Land van Rubens", 2e druk, blz. 95.

waarvan de kosten 2¹/₂ millioen (kronen?) beliepen, en waarbij de leiding in handen was van den eenmaal wereldberoemden schilder Makart... „in één adem met den naam van gekroonde hoofden genoemd.”¹ En thans is van zijn roem niet meer over dan een „makart-bouquet” — dien wij niet eens mooi meer vinden! Welnu: als deze Makart hebben de groote Vlaamsche schilders, die wij alleen maar kennen uit hun vrome stukken, gewerkt aan menig feest, maar hun naam en beteekenis was voor den tijdgenoot niet te vergelijken met wat een Makart voor de zijnen was!

Ook voor den kunstenaar der renaissance zou „het feest” van minstens even groote beteekenis zijn als voor den middeleeuwer, in dit opzicht gelijken de late middeleeuwen en de renaissance volkomen op elkander², — het diepgaande onderscheid lag dan ook niet in het werk en de toewijding van den schilder, maar in de waardeering van den tijdgenoot, en daarmee in de ideëele maatschappelijke positie van den kunstenaar, welke met de renaissance een geheel andere zou worden. Laten wij dus nog nagaan, hoe het aan het einde der middeleeuwen met die sociale waardeering gesteld was.

De tijd der latere middeleeuwen straalt voor onze oogen vaak met de stille vroomheid van een altaarlicht: — de zoete godsvrucht van een v. Eyck, een

1. t. a. pl., blz. 175. - 2. Tot in de details, als b. v. de levende engel, die langs een schuinen draad van de kerk komt nederzweven boven een intochthoudenden vorst of prelaat; of de „surprises”, die een da Vinci evenzeer zou maken als een Vlaamsche miniaturist. Men vergelijke over mysteriën en feesten met kunst- en „vlieg”-werk in de renaissance o. a. Burckhardt „Die Kultur —” II blz. 131, 136, 139.

Rogier van der Weyden, een Memlinc e.a., de muziek van Dufay en de zijnen, de mystiek van een Ruusbroec, een Thomas a Kempis — het geurt al van wierook, en wij vergeten de rauwe en de donkere werkelijkheid rondom, waarvan Hugo's „Notre Dame de Paris" ons getrouwer vertelt. Anders was de werkelijkheid der latere middeleeuwen dan zij zich in haar bloei, vooral in de Fransch-Bourgondische cultuur, openbaarde — anders vooral ook de waardeering der tijdgenooten voor dien bloei. Want voor hen droeg geenszins de beeldende kunst den spiegel van het leven, maar wel de literatuur: — van de beeldende kunsten is ons betrekkelijk maar weinig bewaard — van het wereldlijk deel, buiten de portretten, slechts zéér weinig — maar in figuurlijken zin leeft en bestaat nog ieder stuk dier toegewijde meesters; van de literatuur der middeleeuwen daarentegen is zeer veel bewaard, maar in figuurlijken zin is daarvan voor ons maar heel weinig blijven leven. Voor den tijdgenoot was het juist omgekeerd: — het thans wereldberoemde werk der van Eycks, de aanbidding van het lam, was voor hem meest een dichtgesloten altaarstuk en werd maar heel zelden, bij wijze van vrome vertooning geopend voor de godsdienstige schare, die dan voornamelijk het heilige *onderwerp* bewonderde, maar toch niet minder de fijne haren van de Engelen, die ook van Mander nog in vervoering brengen, — daarentegen was de profane eindelooze „Roman de la Rose", met al zijn voor ons onleesbaren poespas, voor den tijdgenoot nauwelijks minder dan een dagelijks gelezen bijbel!

Wij moeten bij dit al niet vergeten, dat de schoonheidsliefde, en zeker de kunstliefde als zoodanig, door de middeleeuwen nog weinig of niet gevoeld wordt: — gelijk de schoonheidsontroering voor de natuur, is die voor de kunst, voor „a thing of beauty”, in de ontwikkeling der menschheid een laat cultuurproduct en bloeit dat gevoel, althans als diepere kunstzin, eerst open in de renaissance. In de tweede plaats en logisch daaruit voortvloeiende werd de kunst niet beschouwd als doel in zichzelf — wat ook, doorgedacht, een onmogelijkheid is, maar als middel — wat ook, doorgedacht, te allen tijde de meest gezonde functie der kunst is geweest. De kunst *diende*: zij had in de eerste plaats een sociale functie — immers haar periode van uitsluitend kerkelijke functie zijn wij hier reeds voorbij — en deze is bovenal het tentoonspreiden van praal en het accentueeren van de persoonlijke belangrijkheid, niet van den kunstenaar, gelijk thans, maar van den stichter. Zeer duidelijk spreekt die praktische bestemming zich wel uit in het grafteeken, waarbij vooral de beeldhouwkunst der latere middeleeuwen haar bestaan vond, maar niet minder in de vrome altaarstukken, waarvan hier meermalen sprake was; dat het portret een vooral praktische bestemming had, behoeft geen betoog, maar ook bij andere vormen van wereldsch-beeldende kunst waren doel en onderwerp hoofdzaak, als bijvoorbeeld bij de wandschilderingen eener rechtszaal, die den rechters een duidelijk beeld van hun duren plicht moesten voorhouden, enz. Wat de waardeering door hun eigen kunstgenooten aangaat: deze is uiteraard wel een grootere geweest,

al zal zij vaak vooral het technische hebben gegolden — maar zeker hebben een Dürer en een Jan van Scorel de Vlamingen, en vooral v. Eyck, van harte bewonderd. Doch heel lang zou ook deze bewondering niet duren, want de groote renaissance-kunstenaars, en in het bijzonder Michel Angelo, hebben in hun felle eenzijdigheid met geringschatting de schouwers opgehaald voor die Vlaamsche peuteraars met hun landschapjes „zonder kracht of heerlijkheid.”¹

De onstuimige levenskracht, de bloeiende liefde voor al het zijnde om der wille van het zijnde — zoo was in beginsel, of eigenlijk zonder beginsel, het schoonheidsbegrip der renaissance, die de kunst en haar genieting midden in het leven opnam, als een edel deel der levensvreugde zelve. Daarmee had zij zich ontworsteld aan de middeleeuwsche opvatting, die God en wereld scheidde, die in den grond alle kunstgenot als zoodanig zondig achtte en vooral de muziek en de beeldende kunsten slechts erkend als zij zich dienstbaar maakten aan het geloof. Helaas zou de reformatie die scheiding tusschen God en wereld opnieuw gaan scheppen, en de nieuwere tijd, van het rijpend kapitalisme, haar later nòg weer eens op even onverwachte als onlogische wijze bevestigen in een nieuwe tegenstelling, thans tusschen kunst en leven — als ware de kunst nu zelve een Godheid, boven en buiten het leven geworden, waartoe men zich apart wendde ter verheffing of eer nog . . . ter verpoozing.

Een figuur nu, waarin zich deze onderscheiden ten-

1. Vgl. o.a. Huizinga t. a. pl., blz. 455 en uitvoeriger: Romain Rolland „Michel Ange” (Les maîtres de l'art.) Blz. 147 e.v.

denzen, van middeleeuwen en renaissance, zoo duidelijk weerspiegelen en die in leven en werken ons op den drempel schijnt te staan van twee tijden, is Albrecht Dürer. In zijn groote veelzijdigheid, zijn gretige aandacht voor het leven en al het gebeurende om hem heen, zijn noteeren en theoretiseeren, zijn scheppen in het groote en het kleine, doet hij vaak, zij het in kleiner verhouding, denken aan die Faust-figuur der renaissance bij uitstek: Leonardo da Vinci. Gelijk deze heeft hij veel gereisd, gedacht en waargenomen, waarvan brieven en dagboekbladen zijn bewaard, van een Italiaansche reis en van een reis naar Antwerpen, waarvan wij boven reeds spraken.¹ Dit laatste dagboek geeft menige aanwijzing omtrent de positie van den beeldenden kunstenaar in de kentering dier tijden. Hoe hij b.v. in het begin van de reis den bisschop van Bamberg een geschilderde Maria schenkt, die daarvoor zijn herbergrekening betaalt en belangrijke aanbevelingsbrieven geeft; hoe hij eindelijk te Antwerpen komt, waarheen hij trekt om het jaargeld, dat keizer Maximiliaan hem had toegekend, door diens opvolger, Karel V, vernieuwd te krijgen; hoe hij verscheiden portretten van patriciërs teekent en hoe betrekkelijk geringe prijzen hij daarvoor in rekening kan brengen (gemiddeld f 1, wat ook voor de toenmalige verhoudingen niet veel was); maar ook hoe hij toch degelijk geëerd wordt en met welbehagen aanteekent, hoe hij door kunstbroeders en magistraten ontvangen wordt, ja: met vrouw, en dienstmaagd er bij, de gast is op een feest,

1. „Albrecht Dürers Niederländische Reise”, door dr. J. Veth en dr. S. Müller Fzn.

door de Antwerpsche schilders voor hem aangericht, enz. Deze laatste aanteekening is ook voor de positie van de vrouw van belang, want in het algemeen mocht zij nooit mee en in het bijzonder thuis, in Deutschland, speelde zij bescheidener rol. Immers: als Dürer op zijn Italiaansche reis is, gaat zijn vrouw (die toch uit een Neurenbergsche raadsfamilie stamde, of er althans verwant mee was) naar de Frankforter mis om er de prenten van haar man te debiteeren, wat Dürer anders, als hij thuis was, zelf deed, — Dürer, die anderzijds toch met de grooten van zijn tijd, als Pirkheimer en andere humanisten van beteekenis, omging.

Het is echter in het bijzonder een uitdrukking van zijn Italiaansche reis aan den genoemden Pirkheimer geschreven, die als het ware al het medegedeelde omtrent de sociale positie van den kunstenaar in de middeleeuwen voor ons samenvat en op eens doet zien wat de komende tijd der renaissance voor hem beteekende: — „O, wie wird mich nach der Sunnen frieren”, schrijft Dürer October 1506, „*hie bin ick ein Herr, doheim ein Schmarotzer.*”¹ In het Zuiden, waar de renaissance reeds bloeide, was hij een kunstenaar van naam en *dus* een groot man, — in het Noorden was hij niet minder een kunstenaar van naam en *dus* . . . maar een schilderhoutsnijder.

Met deze merkwaardige uitlating kunnen wij gevoegelijk onze schets besluiten, want de verhoudingen

1. „Dürers schriftlicher Nachlass”, Heidrich's uitgave 1908, blz. 149. (Hoe koud zal ik het hebben na deze zon: hier ben ik een heer, (die „jure suo” met de grooten aan mag zitten), thuis maar een minderwaardige, (letterlijk „klaplooper”, die als gunst aan het benedeneind van de tafel der grooten mede mag aanzitten).

in ons eigen land waren evenzoo, alleen kwamen de veranderingen daar iets later. Omtrent de bescheiden plaats van den kleineren beeldenden kunstenaar-schilder, als een avontuurlijk ambachtsman tusschen de rijker wordende poorters en den reeds verarmden adel, vindt men een levend geteekend beeld in van Moerkerken's „Jeruzalem”.¹ Maar ook Dürer's groote pendant ontbreekt niet bij ons in de geniale en veelzijdige renaissance-figuur van Jan v. Scorel (1495—1562), schilder, decorateur, beeldhouwer, ingenieur, dichter. Zijn positie evenwel was een uitzondering² en waar het aanzien van de beeldende kunstenaars der renaissance bij ons al wat beter mocht worden — hun beurs werd er niet veel zwaarder van, en in ons land van koopmanschap, van reformatiegeest en burgerlijke allure, waren en bleven het toch „maar schilders”; ja, nog langen tijd had meer dan één, die, gelijk Scorel naar Italië trok en Rome zag, naar huis de woorden van Dürer kunnen schrijven: „hie bin ick ein Herr, doheim ein Schmarotzer”!

II. DE MUSICI, DE TOONEELSPELERS

De Christelijke *muziek*, waarop de middeleeuwsche muzikale kunst bouwt, had zich bij haar wording in de eerste Christengemeenten afgewend van de wulpsche Romeinsche theaternmuziek (instrumentaalmuziek) en *zong* alleen haar liederen op de wijzen der

1. P. H. van Moerkerken, „Jeruzalem” Hoofdst. III, zie ook t. a. pl., blz. 125.
- 2. Dr. Hoogewerff gaf in „Onze Eeuw” (1915) een overzicht der verschillende gegevens omtrent de belangwekkende figuur van Scorel in den laatsten tijd bekend geworden.

Grieksche toonkunst; toen paus Gregorius deze muziek deed vastleggen, knoopte hij dus bij Hellas, niet bij Rome aan. Reeds in de IVe eeuw bestond in Rome een zangschool voor Christelijke miszangers, waar ook in de heilige geschriften onderwezen werd; de prior-leider van die school was een algemeen geachte persoonlijkheid.¹

Doch eerst met den aanvang der IXe eeuw, met de kroning van Karel den Grooten in 800, gelijk wij boven zagen, rekent men de eigenlijke middeleeuwen aan te vangen, welk tijdstip ook in het bijzonder voor de muziek van belang is. Immers: Karel de Grooten droeg de muziek een zuiver oor toe, — zelf leidde hij zangoefeningen aan zijn hof en wijdde veel zorg aan de zuiverheid der kerkmuziek, waartoe hij bewerkte, dat zangonderwijzers uit Rome naar Frankrijk kwamen om onderricht te geven. Zoo ontstonden (Gregoriaansche) zangscholen, waarvan die te Metz en te Soissons aanvankelijk de voornaamste waren, terwijl in Duitschland zich deze muziek-cultuur vanuit St. Gallen verspreidde. Dit alles geschiedde uiteraard door kloosterbroeders en in kloosterscholen, waar ook wel aan jonge edellieden de instrumentaal-muziek werd onderwezen.² Als in de XIIe eeuw de universiteiten in de plaats der kloosterscholen opkomen, wordt ook de muziek in het leerplan gevoegd — en wel als een soort wiskundige wetenschap.³ Toen in 1200 de universiteit te Oxford gesticht werd, bestond

1. Vgl. Aug. Wilh. Ambros, „Geschichte der Musik“ II, 3e druk, bewerkt door Heinr. Reimann. Blz. 12. - 2. Vgl. de beroemde schilderij van Giorgione, het z.g.n. „concert“ (Pitti-museum, Florence). - 3. De verbinding van kunst en wiskunde is niet zóó vreemd als zij schijnt — zijn het niet twee polen van geestelijke kristallisatieprocessen uit den gegeven natuurlijken chaos?

daar toch reeds sinds het eind van de IXe eeuw een leerstoel voor de muziek.

Met dat al zijn in het bijzonder ook de muzikanten onder het geminachte jongleursvolk door de middeleeuwen heen voor de ontwikkeling der muziek belangrijke factoren geweest — belangrijker misschien dan de beteekenis der jongleurs¹ was voor de literatuur en zeker dan die voor het tooneel. — Doch ook de ridderschap heeft, behalve dilettantisch, een tijd lang met haar minnezangers scheppend aan het muzikale leven der middeleeuwen deelgenomen, en in het bijzonder de Duitsche minnezangers speelden vaak zelf. Een der beroemdste troubadours, die tevens toont, dat deze geenszins altijd van adel waren, is Adam de la Halle geweest, geboren in 1240 als zoon van een burger uit Arras. Hij genoot een goede opvoeding en reisde veel, tot in Palestina toe. De Fransche literatuurgeschiedenis noemt hem welden grondlegger der Fransche dramaturgie en de muziekgeschiedenis hoort in hem den eerste, die contrapuntische (dus meerstemmige) composities trachtte te scheppen.

De melodieën der troubadours hadden meest een edel-sentimenteelen trek gemeen. Talrijke dichternamen dezer lyrici zijn ons uit den bloeitijd bekend, toen zij als vogels fladderden om de hoven, waar de muziek een eerste vereischte van goede opvoeding was: „Een bijna nog grooter eisch voor de opvoeding van den jongen edelman dan schrijven en lezen

1. „Jongleur” (lat. „joculator”) was de middeleeuwsche algemeene benaming voor de rondtrekkende potsenmakers, voordragers enz. Eerst veel later kreeg het woord zijn tegenwoordige speciale beteekenis.

schijnt de muziek geweest te zijn: zang en snarenspel." ¹ Want in de middeleeuwen was de muziek, niet anders dan wij het reeds in Rome zagen en zij het tot den huidigen dag is gebleven: de kunst die meer dan eenig andere dilettantisch werd beoefend. Ja — wat voor de middeleeuwen veel zegt: zelfs de jonkvrouwen aan de hoven musiceerden en lieten zich wel (juist als nog de onze!) met veel complimentjes er toe bewegen wat ten beste te geven, — zongen zij echter wat te veel dan werd dat toch weer afgekeurd.

Na den tijd der troubadours leidden de „*Meistersinger*” van de bloeiperiode der Duitsche minnezangers (van Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, enz. als van de twaalf apostelen) hun oorsprong af. Met de oeconomische beteekenis der steden, hun groei aan macht en invloed tegenover den adel, ging namelijk in de XIVe eeuw allengs de kunst van de adellijke zangers en huns gelijken over op de burgers en eerzame handwerkers: „Der ritterliche Minnesang wurde zum zunftmässigen kleinbürgerlichen Meistergesange; aus der blühenden Rose entwickelte sich die magere dürre Frucht der Hagebütte.” ² Keizer Karel IV gaf hun in 1387 „Wappenrecht und Freibrief”, waarmede de als gilde ingerichte vereeniging erkend was. — Aanvankelijk in Mainz, Frankfort, Praag, enz., bloeiend, werd later vooral Neurenberg een middelpunt der beweging, waar groote wedstrijden plaats hadden — gelijk overigens allengs door het geheele Duitsche

1. Volgens Jacob Falke in: „Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus”. - 2. Ambros. t. a pl. Blz. 281.

rijk, maar in het bijzonder in het zuidelijk gedeelte.¹ De orden dezer „Meistersinger” bleven nog zeer lang, tot zelfs in de XVIIIe eeuw toe, bestaan: in 1780 werd in Straatsburg plechtig het laatste overblijfsel dezer vereenigingen ontbonden.

De leden dezer „zang-gilden”, zooals men ze kan noemen, verdeelden zich in:

„Meister” (die zorgden voor nieuwe gedichten en melodieën);

„Dichter” (die eigen gedichten op anderer melodie voordroegen);

„Singer” (die melodie en gedicht van anderen uit het hoofd voordroegen);

„Schulfreunde” (die alleen zangkennis bezaten).

Wie bij de wedstrijden den prijs had gewonnen mocht leerlingen kweeken, die, genoegzaam geoefend, onder de „Meistersinger” werden opgenomen; geheel dus als bij de gilden. Men kwam in de feesthal samen, of ook in de kerk — waar immers eerst hun liederen vooral religieus gestemd waren.² Zij onderscheidden: gewone samenkomsten, zangscholen en feest-scholen, — elke samenkomst werd bij aanslag bekend gemaakt.

De „Meistersinger” nu kwamen in hoofdzaak uit den derden stand voort; men vindt: een slotenmaker, een kleermaker, een bakker, enz., maar ook professoren, doctoren, magistraatspersonen, ja tot proost en edel-

1. Eigenaardig hoort men in menig land het Zuiden meer dan het Noorden zingen (al geloof ik dat men de juistheid van ons „Frisia non cantat” wel kan betwisten). - 2. Men vergete niet, dat de godsdienst vanzelfsprekend de bekrachtiging en heiliging van elke belangrijke levensuiting was, — zoo beschikten verscheiden gilden, gelijk bij ons b. v. de schilders in het Utrechtsche, over een eigen altaar in de kerk.

man worden wel genoemd. De bekende oud-Duitsche dichter Hans Sachs, zoon van een kleermaker en zelf schoenmaker, doch wel belezen en ontwikkeld, heeft tot hen behoord. Maar dan zeker als een der besten van het gilde, want over het geheel hebben de „Meistersinger” voor de kunst weinig beteekenis gehad: — een kleinburgerlijke philistreuze trek gaat door deze schoolsch-pedante en nuchtere reglementen en oefeningen, meest naar primitief kerkelijke (Gregoriaansche) voorschriften. De vurige geest der minnezangers, wier erven zij zich wanen, is hier verkild, de frissche beek een afgedamd slootje geworden. Indirect intusschen hebben de „Meistersinger” toch wel een belangrijke sociale rol gespeeld in zoover zij den zang in het burgerlijk leven en in het Duitsche binnenhuis brachten, waar deze altijd gebloeid heeft en voor de Duitsche cultuur in het algemeen een groote beteekenis heeft gehad.

Te zelfder tijd (XIVe eeuw) ging in Frankrijk de kunst der troubadours in burgerlijke kringen over, en ook deze hebben er de muziek niet verder gebracht. In Noord-Frankrijk, Vlaanderen en de Zuidelijke Nederlanden komen dan de *rederijkerskamers* op, die aanvankelijk wel geheel op de genootschappen der „Meistersinger” gelijken en op overeenkomstige wijze hun wedstrijden als „Landjuweelen” en „Hagespelen” hielden, doch doordat zij niet, als de Duitsche vereenigingen, den zang, maar de dichtkunst op den voorgrond stelden, allengs zich toch in een geheel anderen geest ontwikkelden. Mogen zij in den beginne ook wel een theoretisch en ietwat philistreus karakter hebben gedragen in hun „rijm-

oefeningen" — vooral door hun tooneelvoorstellingen hebben zij toch juist, in het bijzonder in de Noordelijke Nederlanden, een groote beteekenis verkregen, ja hebben zij de grondslagen gelegd voor onze literatuur en dramaturgie, terwijl in Duitschland de componisten der XV^e en XVI^e eeuw zelden of nooit hun bezieling vonden bij de „Meistersinger", maar hun toonzettingen hebben opgebouwd uit de schatten van het volkslied.

En evenzoo is de *instrumentaal-muziek* niet vooral door vereenigingen als de „Meistersinger" en huns gelijken, noch ook door de kloosterscholen verder gedragen, maar voor een groot deel door de vedelaars onder de „jongleurs", door de „speelluiden" en de „musikanten" onder de vele „Fahrende" (of „varnden liute"), die zich op de kermessen, bij boerenfeesten, bruiloften enz. lieten hooren en in geen gilde opname vonden, daar zij leefden buiten het door God ingedeelde kader der middeleeuwsche samenleving, daar zij „zonder eer of recht" — daar zij „outlaws" waren. Inderdaad zouden zij er zich ook kwalijk in hebben gevoegd en leefde onder hen veel bandeloos gespuis, dat zich weinig onder of boven het peil onzer huidige wagenbewoners zal hebben bewogen. Men hoeft er maar de vedelaars op kroeg- en boerenscène onzer oude Hollandsche en Vlaamsche schilders op aan te zien, om geen hoogen dunk te krijgen omtrent de sfeer, waaruit deze sinjeurs nog stamden. — Zeer teekenend voor de positie van den middeleeuwschen muzikant in het algemeen is de naïeve voorstelling in een middeleeuwsch handschrift, waar koning David, de bijbelsche harpspeler, met een

orkest wordt afgebeeld; het voor ons belangwekkende van de prent is het verrassende feit, dat zich bij het orkest ook een bal- en messenwerper bevindt, hetgeen toont, hoe men zich zelfs zoo een verheven orkest als van den bijbelschen David toch moeilijk anders dan in zulk bedenkelijk gezelschap kon voorstellen! ¹

Gelijk wij zagen maakte vooral het onbestendige trekken, naast de slechte verbindingen en verkeerswegen, ieder gildewezen onder deze „fahrende Musikanten” onmogelijk. Zoodra zij echter in de steden min of meer gevestigd bleven, om er als inwonende muzikanten hun brood te verdienen, kwam wel een soort gilde tot stand en waar voor geheele streken het verkeer meer mogelijk werd, kwam zulk een gilde van verspreide vakgenooten onder de bescherming van een zoogenaamden *muzikantenkoning*, die zelfs eigen rechtspraak over hen had. Evenals de veel deftiger vereenigingen der „Meistersinger” heeft ook dit eigenaardig soort van gilden een zeer taai leven gehad — tot de XVIIIe ja XIXe eeuw toe! Overeenkomstige gilden onder een eigen koning vormden zich in Engeland. ² Wel hebben dit soort vereenigingen soms eenigen invloed ten goede op leven en „standing” der vakbroeders van diverse pluimage gehad — „maar de familietrek, dat de muzikanten van jongleurs en landloopers afstamden, ging toch niet geheel verloren en bleef tot diep in de XVIe eeuw kenbaar.” ³ Zoo zegt Virgil Haug in de voorrede van zijn

1. Afgebeeld in: Thomas Wright „History of domestic manners and sentiments in England”. London 1862. Blz. 37. - 2. Thomas Wright. t.a.pl. Blz. 192. - 3. Ambros. t. a. pl. Blz. 297.

„Erotemata” (1545) dat „een muzikant een parasiet en een nar zoo tamelijk wel hetzelfde is.” — In Frankrijk ziet men een soortgelijke ontwikkeling: ook de Parijsche muzikanten kozen een koning, die rechtspraak had enz. ¹ Zij woonden in aparte straten, waaraan o.a. nog de „Rue de St. Julien des Menestriers” de herinnering bewaart. ²

Tegen het einde der middeleeuwen treden dan hier en daar de musici-componisten zelve op den voorgrond en veroveren enkele begaafden, vooral in de sfeer der rijke en prachtlievende Bourgondiërs, een heel wat beter bestaand en ééner tot nu toe besproken categorieën. Zoo hadden bisschop David van Utrecht en Karel de Stoute zelf in hun kapellen de eerste Meesters als leiders in dienst, o. a. onzen bekenden Obrecht, die in Utrecht een vrij aanzienlijke positie verwierf. Maar reeds komt dan ook tegen de extravagante hofsfeer van feest en overdaad een piëtistische tegenstroom groeien in de stemming van ootmoed en godsvrucht, die ons ook uit de werken der vrome Vlaamsche schilders nog schijnt toe te spreken. En toch zouden de strenge geesten, waarop wij doelen, zelfs een voor ons zoo zuiver vroom werk als de „aanbidding van het Lam” der v. Eycks hoogst waarschijnlijk voor louter hoogmoed hebben aangezien. Het zijn de devote kringen uit de „fraterhuizen” en uit de „Windesheimer congregatie”, die afwijzend stonden tegenover de groote kunst, welke zich ont-

1. Vgl. Schletterer „Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der pariser Geigerkönige”. - 2. Reeds in onze Romeinsche schetsen zagen wij zulke straatnamen naar een kunstberoep ontstaan (vgl. blz. 39) gelijk menig Amsterdamsche straatnaam, als Looiers-gracht, Houtkoopers-burgwal enz. nog aan de oorspronkelijke bewoners herinnert.

plooide en uiteraard bijzonder streng oordeelden over allen zweem van meerdere vrijheid in de kerkmuziek: — „Zij verzetten zich tegen de veelstemmige muziek, zelfs tegen de orgels.”¹ De ordinarius van Windesheim verbood elke „versiering van de zang” en Thomas a Kempis zegt: „Kunt gij niet zingen als de leeuwerik en de nachtegaal, zingt dan als de raven en de kikvorschen in den poel, die zingen zooals God het hun gegeven heeft”. Hooren wij hier reeds de stem van het calvinisme — van de onverzoenlijken en „fijnen” uit later tijd? Toch had reeds Augustinus in zijn „Bekentenissen” gezegd, dat hem soms de zang en melodie meer boeiden dan de inhoud, en vreest hij elders, dat de schoone vormen en kleuren der schilderingen de menschen kunnen afleiden van hun heil. In gelijken geest werd van piëtistischen kant door Geert Groote een preek gericht tegen . . . den goddeloozen overmoed vanden Utrechtschen Dom.² Waren dan al weelde en overdaad niet te stuiten, hun invloed was wel zoo groot, dat hof en adel de luidruchtige gelagen afwisselden met stille devotie en penitentie!

Wat nu de waardeering voor de muziek betreft: — theoretisch werd (evenals wij reeds zagen, dat in de oudheid het geval was) veel geschreven over muzikale aesthetiek — veel meer dan over schilderkunst. Maar practisch liep de waardeering wel evenwijdig aan die voor de picturale schoonheid: — Eenerzijds bewonderde men zeer (gelijk de fijne haren van de engelen der v. Eycks) de treffende nabootsing in de

1. Vgl. Huizinga „Herfstij der Middeleeuwen”. Blz. 446. 2. „Contra Turrim Trajectensem”.

wereldsche muziek, die zich met haar uitbreidende expressieve middelen reeds in zeer realistische richting ontwikkelde, zoodat zij het slaggewoel, het blaffen der jachthonden, vogelgeluiden, ja: straatroepen weergaf; — anderzijds was natuurlijk het extatisch element in het muziekgenieten zeer goed bekend, maar achtte men daarin (gelijk voor de Engelen der v. Eycks) alleen de godsdienstige ontroering oorbaar als het eigenlijke doel. Het is alleen de zuivere kerkmuziek, die deze reine hemelsche verblijding mag brengen. Als de vrome Dionysus in de St. Janskerk te 's Hertogenbosch het orgel hoort spelen is hij in hemelsche extase der wereld ontrukt, maar met middeleeuwsche strengheid keert hij zich tegen de opkomende meerstemmige muziek in de kerk, tegen „het breken der stem, als het teeken eener gebroken ziel; het is te vergelijken met gefriseerde haren bij een man of geplisseerde kleederen bij een vrouw” — zij wekt „zondige beroeringen: een hoogmoed en een zekere wulpschheid des gemoeds”.¹ Wat zou de heilige man dan wel gezegd hebben van de hysterische gillen onzer moderne muziek!

Intusschen: — naast de „fahrende Musikanten”, naast kloosterscholen en minnezang, heeft de West-Europeesche muziek vooral veel te danken aan het *volkslied*, dat met den Gregoriaanschen zang eigenlijk de grootste factor in de ontwikkeling der muziek is geweest, de bron waar ten slotte alle kunst, maar zij wel vóór alle zich moest laven, waaraan de grootste meesters der toonkunst hun melodieën ontleend hebben, de verfrissing voor altijd nieuwe bezieling.

1. Vgl. Huizinga. t. a. pl. Blz. 458.

Maar de herkomst van een lied uit het volk is nauwelijks ooit na te gaan — een doortrekkend muzikant, die phantaseert op zijn speeltuig, een zingend soldaat, een monnik —. Zoo vertelt een oude Limburgsche kroniek uit 1374 van een melaatschen bedelmonnik, armste der armen, die menig lied bedacht „und was er sang das sungē die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen und andere Spielleut furten den Gesang und das Gedicht”. — Maar meest kwamen zulke liederen van onbekenden en bloeiden als een bloem aan den weg, waar niemand wist wat vogel hen had gebracht.

Van het *tooneel* der eigenlijke middeleeuwen — stukken, schrijvers zoowel als spelers — weten wij feitelijk maar bitter weinig. De geheele middeleeuwen door is het tooneelspel geen beroep en ook eigenlijk geen „kunst” geweest, maar een (half godsdienstig) „feest” of een liefhebberij — in beide gevallen een volksofspanning. Wanneer wij feiten, namen en loonen gaan kennen en vooral, wanneer het tooneelspel een kunst-beroep, een „vak” gaat worden, zijn de middeleeuwen voorbij. Het tooneel zou hier dan ook strikt genomen buiten het onderwerp dezer schetsen vallen, indien niet de sociale beteekenis van het middeleeuwsch tooneel zoo groot ware geweest, dat een van zijn voornaamste beschrijvers, Petit de Julleville, het slechts kan vergelijken bij den tijd van Pericles. Wonderlijk genoeg schijnt deze sociale beteekenis omgekeerd evenredig te zijn geweest aan zijn innerlijke waarde!

Hoe is dit mogelijk geweest? — hoe kan het zijn,

dat diezelfde middeleeuwen, welke in hun Gothische kathedralen zulk een machtige — men zou bijna zeggen „dramatische” schoonheid hebben geschapen, zich op het tooneel, dat blijkbaar niet minder, ja mischien wel méér, in het brandpunt der sociale belangstelling stond, niet heeft uitgesproken met een stem, die voor ons nog eenige waarde heeft — maar integendeel wier geluid voor ons volkomen is vergaan? Zulke vragen behooren tot de meest duistere problemen der kunstgeschiedenis en vallen buiten ons kader zoowel als onze bevoegdheid. Maar een zwakke poging tot eenige aanduiding zij ons toch vergund: Huizinga legt in zijn meermalen genoemde werk den nadruk op twee hoofdmomenten van waaruit wij de middeleeuwen moeten begrijpen, — ten eerste het *statische* element boven het dynamische (het onveranderlijke dus, het door God gegevene in de verhouding van staat en standen, enz.) en ten tweede het sterke predomineeren van het *visueele* element (boven het motorische en auditieve.) Het samengaan en overheerschen nu van het statische en visueele element kan in de schilderkunst en in de bouwkunst tot een blijvende schoonheid leiden — in de literatuur en in het bijzonder in het drama kan het op zijn best slechts een kunst scheppen, die te zeer aan tijdelijke en speciale factoren gebonden is, om buiten die factoren te blijven leven. In het bijzonder lijkt mij dit overheerschen van het statisch-visueele element den bloei van het mysteriespel eenigszins te verklaren, dat met zijn eindelooze verzen de eenmaal vast gekende bijbelsche stof eeuwig herhaalde en door zijn kleurige aankleding het oud-gekende altijd opnieuw in

eenheerlijketooneel-entoooverwereldverwerkelykte, als een geïllustreerde bijbel voor de opgetogen kinderoogen van den middeleeuwer.

De kunst heeft nu eenmaal, gelijk de geschiedenis — gelijk het leven zelf — verscheiden draden gesponnen . . . doch slechts enkele *af*-gesponnen! Zulk een kleurige draad is bijvoorbeeld ook het tournooi-spel geweest: „het middeleeuwsch tournooi” zegt Huizinga¹ „is een met versiering overladen, zwaar gedrapeerde sport, waarin het dramatischen romantisch element zóó opzettelijk is uitgewerkt, dat het de functie van het drama regelrecht vervult.” Maar ook hieruit is geen blijvende schoonheid geboren: het was een rijk tableau of eer nog: een charade, echter zonder vitale elementen, die ook buiten zijn perken konden groeien. Nog een andere draad echter, de minst opgemerkte, is misschien juist de taaiste gebleken: de intochten en feestelijke ontvangsten van hooge personages, waarbij onder meer langs den weg tableaux-vivants werden opgesteld, allegorische voorstellingen werden gegeven enz. Deze voorstellingen bij intochten enz. werden in Italië tot groote hoffeesten met zang, muziek en dans gecombineerd, waaruit men wel het ontstaan der Italiaansche opera afleidt.

Doch hoe dit zij — wij zouden vergeten, dat het ons niet om de kunst, maar om haar dragers te doen is. Het schrijven nu, maar vooral het spelen van het middeleeuwsche drama was een *liefhebberij*: van geestelijken eerst, van de burgerij later — van klerken², kooplieden, ambachtslieden, notarissen, scho-

1. Huizinga, t. a. pl. Blz. 120. - 2. Klerk (van „clericus”), in anderen zin dan ons tegenwoordige klerk, was al wie na eenige opleiding en onderwijs de

lieren, enz., steeds van lieden, die hun eigenlijke hoofdrol in het burgerlijk leven hadden te vervullen. Van eenige minachting voor wie speelden kon dus evenmin sprake zijn als bij onze liefhebberijgezelschappen. Alleen de „jongleur” werd geminacht, omdat deze het vermaken van anderen als „vak” beoefende, — al bestonden ook hierin nuances en werd de jongleur, die speciaal de levens van heiligen en ridderlijke heldendaden voordroeg, wel als iets beter beschouwd. Maar dooreengenomen zal daarin wel niet veel onderscheid zijn gemaakt en in de latere middeleeuwen werd de naam „jongleur” zelfs een bepaald scheldwoord.

Doch juist de jongleur is, in tegenstelling met wat men verwachten zou, voor het middeleeuwsch tooneel van weinig beteekenis geweest. Wel moeten wij den jongleur beschouwen als den directen erfgenaam van den Romeinschen „mime” — maar dien zagen wij boven reeds zoozeer „en *décadence*”, dat die afkomst hem weinig adelt! Het Romeinsch tooneel, en wat dat eigens had, was in ieder geval in de middeleeuwen geheel verdwenen en de middeleeuwsche kluchten knoopten daar niet aan vast. Niet althans in rechte lijn, want wel wordt door sommigen de jongleur met den oorsprong dier kluchten in eenig verband gebracht, in zoover men wel meent, dat hij de eerste was, die de omstanders ter markt in een soort

meest algemeene geestelijke wijding had ontvangen, welke nog geen geestelijke plichten, als het celibaat enz. meebracht. Zij bekleedden allerlei baantjes, waarbij men lezen en schrijven moest kennen, en practisch komt het woord vrijwel overeen met wat onze samenleving thans in 't algemeen de „intellectueelen” noemt; uiteraard hebben zij in literatuur (en tooneel) een groote rol gespeeld.

pantomime met allerlei obscene grappen en grollen trachtte te vermaken, waardoor hij dus tocheen zwakke schakel met de minder waardige restes der oudheid zou vormen. Doch de behoefte aan zotternij is de menschheid in het algemeen, en was de middeleeuwse menschheid in het bijzonder, aangeboren — zoozeer, dat de oorsprong van de klucht ook wel van de geestelijkheid zelf werd afgeleid, die in haar kerk wel smaak en vermaak scheen te vinden in een soort parodistische maskerades, welke dan later buiten de kerk zouden zijn uitgroeid.¹ — De klucht (bij het midde-nederlandsche tooneel spreken wij van „sotternieën” enz., terwijl de „moraliteit” tusschen het mysterie spel en de klucht in stond) heeft dan verder de geheele middeleeuwen door gebloeid. Een der eersten van wien wij kluchten kennen is Adam de la Halle, dien wij boven reeds als troubadour-musicus leerden kennen († 1288); uit de XIVe eeuw zijn dan zelfs niet anders dan eenige kluchten bewaard en geen ernstiger spelen.

Toch is met dit al de oorsprong van het mysterie spel² duidelijker na te gaan. Immers: de eigenlijke Christelijke liturgie, in het bijzonder de mis met woord en antwoord, droeg reeds een sterk dramatisch accent. Er was slechts een kleine stap noodig om de geestelijkheid met de kerkelijke kerstmisviering op het denkbeeld te brengen de herders of de koningen zelf in de kerk te doen komen en van boven

1. Vgl. hierover voor ons land: Kalf „Gesch. der Ned. Letterk.” II Blz. 13. -
2. De middeleeuwse „mysterie” heeft niets uitstaande met den zin dien ons spraakgebruik thans aan het woord hecht, maar kwam van het Latijnsche „ministerium” en beteekende: een naar bepaalde voorschriften plaats hebbende handeling of voorstelling.

een kind als engeltje te laten verschijnen met op de galerij een koor van kinderengelen.¹ Daarna ontstonden dramatische voorstellingen van de profeten uit het oude testament. Dit zijn dan nog zuiver liturgische Latijnsche opvoeringen; eerst langzaam dringt dan de landstaal ook in de kerk door bij spelen die niet meer onmiddellijk, gelijk de bovengenoemde, tot den eigenlijken dienst behooren. Dan allengs wordt het spel ook vóór en buiten de kerk gespeeld met al meer deelnemers en niet, gelijk aanvankelijk, alleen door de geestelijken zelf. Het zijn dan vooral de „klerken”, die spelen en die ook waarschijnlijk de schrijvers der oudste stukken zijn. Oorspronkelijk waren deze stukken meest zoogenaamde „mirakelen”, gebaseerd op wonderdoeningen van heiligen, enz. Daarvan is uit de tweede helft der XIIIe eeuw nog iets bewaard van Jean Bodel en uit de XIIIe eeuw van Rutebeuf, — in de XVe eeuw bloeit dan het mysteriespel.

In menig opzicht doet deze ontwikkeling ons terugdenken aan die van het drama in Hellas.² Immers ook daar is uit een oorspronkelijk godsdienstig koor de samenspraak ontstaan, die eerst langzamerhand tot hoofdzaak werd, ook daar groeide het drama uit een soort liturgie. Maar terwijl het dan in Hellas verder blijft groeien tot een spel van levend-menschelijke

1. Dr. S. Muller Fzn. deelde mij mee nog een rolverdeling te hebben gevonden van een voorstelling in den Dom van Utrecht uit de XVe eeuw (dus toen het mysteriespel zich in Frankrijk reeds ontwikkeld had) waaruit blijkt, dat de kanunniken zelve, en zelfs de hooge prelaten, toen de rollen vervulden bij de aanbedding der koningen: deze zou Jozef voorstellen, gene een der koningen enz. - 2. Over de vergelijking o a. aardige opmerkingen in André Jolles „Ausgelöste Klänge”. Blz. 81 — Vgl. ook: Chr. Gaehde „Das Theater” (Aus Natur und Geisteswelt). Blz. 30 e.v.

conflicten, blijft de groei in de middeleeuwen staan en verstart hij tot een soort bijbelsche panorama's. Intusschen was reeds eind XIe eeuw de organisatie der burgerschap begonnen, welke zich twee eeuwen later in beginsel voltrokken had. Daarmee had zich na de eerste handels- en koopmansgilden naast het kunstambacht ook allengs de liefhebberij in dicht en voordracht tot een soort gilde: de „*puy*” vereenigd. In het Noorden worden dit onze bekende *rederij-
kerskamers*, en gelijk deze in hun *landjuweelen* samenkomen tot onderlinge feesten en wedstrijden, kwamen de leden van de „*puys*” te zamen om met praal en plechtigheid hun dichtwerken voor te dragen voor een jury, die prijzen uitdeelde, welke feesten ons evenals de Noordelijke landjuweelen doen denken aan de Romeinsche dichterwedstrijden. „*Les puys sont les académies du moyen âge*” zegt Julliville, daarmee doelend op den ontwikkelenden invloed, welke zulke samenkomsten op de leden hadden. Uit zulke aanvankelijk godsdienstige voordrachten groeit dan een dramatische dialoog. Het is de genoemde naam van Adam de la Halle, welke zich in deze kringen aan de eerste dramatische literatuur verbindt, maar dan reeds, gelijk wij zagen, in den geest van het blijspel, dat zich in het Aristophaneske genre ontwikkelt: de gepeperde klucht, die de stadgenooten rauwelijks over den hekel haalt en die de geheele middeleeuwen door zoozeer geliefd zou blijven.

Allengs vereenigen zich dan naast de „*puys*” andere corporaties, die haar tooneelrol overnemen en zich als vakgenooten verbinden voor het opvoeren van

godsdienstige spelen, — zoo bijvoorbeeld de schoenmakers, die een mysteriespel voor hun schutspatroom St. Chrispinus opvoeren, enz. Te Parijs kreeg aldus de „confrérie de la Passion” (welke reeds in 1380 vermeld wordt) in 1402 het uitsluitend recht om daar mysteriespelen op te voeren.¹ Zij bezaten ook wel dra een eigen gebouw, waardoor zij voor het eerst de toeschouwers van open plein en markt in een omsloten ruimte brachten, waarmee het tooneel — daarbuiten met zijn hemel, aarde en hel geweldig groot en breed op zijn stellingen — veel kleiner werd, hetgeen ook een betrekkelijk herstel der oude eenheden (van plaats en tijd) kon voorbereiden. Later speelden in hun gebouw ook andere groepen.

Sprekender bekendheid verkregen intusschen een paar vereenigen, die zich uit allerlei kringen recruteerden en bij voorkeur op het kluchtspel toelagen: de *Basochiens* en de *Enfants sans souci*, welke beide groepen het tooneel reeds als een geregeld liefhebberijvak beoefenden. De eersten, waarvan vooral veel klerken, in het bijzonder uit de rechtswereld, lid waren, uit welke kringen ook veelal de schrijvers (van wie wij heel weinig weten) voortkwamen, maakten hun specialiteit van de politieke satire. Zij namen een sterke positie in, terwijl hun in politieken zin veel vrijheid werd gelaten. Lodewijk XII vooral zag veel door de vingers, omdat hij, zooals hij zeide, anders niets hoorde van de misstanden in zijn rijk, ofschoon zijn naaste omgeving, ja, hij zelf niet altijd gespaard bleef. Andere tongen zeggen, dat hij de spelers en schrijvers

1) Vgl. Gustave Lanson „Histoire de la Littérature française”. Blz. 206 e.v., XV^e edit.

zoo vrij liet om hen aan zich te binden en (gelijk moderner regeerders de pers!) des te beter voor zijn politieke doeleinden te gebruiken. Zoo steunde hij de andere genoemde categorie der „Enfants sans souci”, omdat deze kluchten opvoerde, tegen den paus gericht, die een anti-Fransche politiek voerde. Onder zijn opvolger Frans I kromp echter die vrijheid bedenkelijk in, zoodat meer dan een gewaagde toespeeling bijna den strop kostte — al kwam het zelden of nooit zoover.¹ Want ten slotte voelde de overheid door alle tijden heen, dat zij deze sociale veiligheidsklep der murmureerende massa niet te zwaar moest belasten, en vanaf de comedie in het oude Hellas, welke Pericles' opvolger Cleon niet spaarde, en de lagere klucht in Rome, die den keizer zelf wel eens de waarheid dorst zeggen, tot onzen doodonschuldigen Nieuwjaarswensch van Thomasvaer en Pieternel, is de politieke toespeeling op de planken steeds blijven leven en van min of meer sociale beteekenis geweest. En zeker niet minder levend en geliefd was de geheele middeleeuwen door de scherpe spot op handel en wandel der medeburgers van het stadscomplex. Even meedoogenloos als in Aristophanes' comedies — maar zonder diens grandiooze geste en poëtischen rijkdom — was de klucht dol geliefd bij alle medeburgers . . . die er niet het slachtoffer van waren. Vaak was zij niet veel meer dan een boertige dialoog. Reeds in de XIIIe eeuw werden vele gespeeld, maar eerst uit later tijd zijn er bewaard.² Meest was de inhoud

1. Van één dichter, Henri Baude, is bekend dat hij gevangen gezet, doch ten slotte weer vrij gelaten werd. - 2. In 't geheel 150, uiteraard maar een zeer klein deel van wat in die eeuwen gespeeld is.

(vaak in den geest van een „chronique scandaleuse”) van een ongelooftelijke platheid, een grove obsceniteit en zoo goed als steeds zonder eenige litteraire waarde. Van de eenige, die waarde heeft: „la farce de maître *Pierre Patelain*” kent men den auteur niet en deze is reeds uit de tweede helft der XVe eeuw. „. . . la peau, la bourse et la femme: être rossé, volé, trompé, voilà les trois mésaventures qui le font rire quand elles arrivent aux autres.”¹ Dit soort platte kluchten en persoonlijke revues der kleine gemeenschappen kent onze chaotisch individualistische tijd reeds lang niet meer, maar haar geest leeft hier en daar nog wel voort in verschillende carnavalsgewoonten, en welk een beteekenis dat voor de persoonlijke verhoudingen nog tot in den nieuwen tijd kan hebben, leze men in de angsten van de verleide vrouw in *Romain Rolland's* „*Buisson ardent*”. Van het grof obscene en de hartelooze platheid dezer kluchten kan men zich uit *Rabelais' „Gargantua”* enz., uit *Balzac's „Contes drolatiques”*, of ook uit „*Tijl Uilenspiegel*” eenige voorstelling maken. —

Slechts van enkele schrijvers-leiders uit het laatst der middeleeuwen, wanneer de verhoudingen reeds wat gaan veranderen, heeft de overlevering iets bewaard: een paar namen dier buitengewone krachtfiguren, waaraan de geschiedenis van het tooneel zoo rijk is, omdat tot den huidigen dag in geen ander kunstvak de rauwe strijd om kunst en bestaan zulk een „*Auslese*” — misschien niet altijd van de besten, maar zeker

1. *Lanson*, t. a. pl. Blz. 213 (aan de hand van klucht, spotprent enz. zou men wel eenige verzachting onzer zeden kunnen aantoonen — toch berust het lach-wekkende van onze grappen, spotbladen enz. nog wel voor 90% op het ongeluk onzer medemenschen!)

van de sterksten houdt. Het zijn figuren uit den tijd, dat althans het op touw zetten, inrichten en leiden van spelen toch reeds min of meer een vak scheen te worden. Zoo bleef een zekere *Gringoire* bekend, ondernemer van mysteriespelen en pantomimes bij in-tochten van vorstelijke personages.¹ Zelf schrijver van kluchten, werd hij daarvoor om bovengenoemde redenen door Lodewijk XII gesteund. Hij was o.a. leider van de „*Enfants sans souci*”, welke zich vooral recruteerden uit de arme bohème. Victor Hugo heeft hem in zijn „*Notre-Dame de Paris*” heel anders voor het voetlicht gebracht. — Nog beroemder werd in zijn tijd *Jean du Pont-Alais*, theaterondernemer, kluchtspeler enz. uit dezelfde kringen als *Gringoire*. Van hem gaat het verhaal, dat hij eens op de markt zijn estrade had opgeslagen en 's morgens met zijn tamboerijn lawaai stond te maken om zijn middagvoorstelling aan te kondigen. Maar het geval wilde, dat aan den overkant juist de pastoor stond te preeken in de wijd openstaande kerk. Deze werd zoo gehinderd door het spektakel, dat hij eindelijk woedend van den preekstoel naar beneden en naar buiten stooft, waar echter *Pont-Alais* hem een tijd lang liet uitvaren, om ten slotte zijn tamboerijn met zulk een kracht op het hoofd van den pastoor te slaan, dat zij barstte en vast bleef zitten rondom den hals van *Zijn Eerwaarde*; de pastoor rende razend terug, maar toen de kudde haar herder zóó weer zag keeren, rolden allen schaterend over den grond — en ter kerke uit naar . . . *Pont-Alais*!

1. Vgl. L. Petit de Julleville „*Les comédiens en France au moyen âge*” (1885). Blz. 164, waar hij een geringe betaling hiervoor opgeeft.

Het is maar een middeleeuwsch prentje, maar uit zulke beelden leeren wij den tijd zien. Zoo vertelt Julleville hoe in Dijon, in het Zuiden, de burgers bij alle feesten hun tafels op de straat dekten (gelijk nog wel gebruikelijk is) en allen vóór hun huis aten en dronken, en bij het banketeeren de lekkere schotels, mitsgaders de schuddebollende schouwiteiten over de straat van tafel tot tafel gingen. En elders: „à la même époque, Béthune était une ville de fêtes luxueuses et de plaisirs bruyants. Vingt sociétés rivalisaient de gaieté pour y amuser le public.”¹ Twintig vereenigingen! — en dat in een stad, toch zeker niet grooter dan b.v. ons Gouda of Sneek! In het algemeen waait uit dat einde der middeleeuwen, bij alle ellende en calamiteit, toch ook zeker een luide schaterlach tot ons over, zoodat men zich afvraagt of Huizinga in zijn mooie „Herfsttij der Middeleeuwen” niet wat àl te zwaren nadruk op het „miserere” heeft gelegd. Alles samen kan men misschien zeggen: er was wellicht minder geluk, maar er was zeer zeker meer uitbundige en grove pret dan in onzen beschaafden tijd . . . van vóór den oorlog!

Vereenigingen, die zich ter ontspanning en feestviering op voorstellingen toeleghden werden ook in sommige steden door de schepenen gesubsidieerd.² — Naast de boven genoemde groepen hebben ook de *scholieren* der (half geestelijke) hoogeschole een belangrijke rol gespeeld op het middeleeuwsch tooneel. Zij parodieerden hoog en laag, vaak heel gewaagd, en deden in obsceniteiten voor niemand onder. Zij werden wel eens voor een tijdje in het

1. Julleville, t. a. pl. Blz. 329. - 2. Julleville, t. a. pl. Blz. 241.

cachot gesloten, doch ook hier bestond veel vrijheid — totdat de reformatie, waarvoor zij partij kozen, hen in botsing bracht met de „Basochiens”, welke tegenstelling zich bijna tot een ware burgeroorlog ontwikkelde, zoo diep wortelden de idealiteiten, die o.m. in deze groepen hun uiting vonden op de planken. Doch dan ook hebben de middeleeuwen reeds hun einde genomen en daarmede verdwijnen spel en spelers beiden van het tooneel, dat weldra in een anderen tijd, andere spelers met andere verbeelding zal brengen.

Tevens is dan ook de bloeitijd der mysteriespelen afgesloten, die zoo langen tijd in het middelpunt van de vurige belangstelling der massa hadden gestaan. Zij eischen nog afzonderlijk onze aandacht.

De mysteriespelen kwamen in de plaats der vroegere mirakelen, aanvankelijk als een soort vrome tableaux-vivants (o.a. bij koninklijke intochten langs den weg opgesteld), waar dan eerst tegen de XV^e eeuw een dramatische dialoog in komt. Zij groeien daarbij als het ware tot bijbelsche geschiedenissen uit en worden met vrome tendentie opgevoerd „ter eere Gods en tot onderrichting van het arme volk”, en bijvoorbeeld gegeven om aan den hemel het einde van een pest-epidemie af te smeeken. Het waren kostbare voorstellingen, die veelal door zich voor dat doel tijdelijk aaneensluitende burgers werden gegeven, soms door de geestelijkheid bekostigd, soms door een vorstelijk personage, of wel (bijvoorbeeld ter eere van den schutspatroon der stad) door de stedelijke overheid, die dan ook de recettes inde, of ook door de gezamenlijke corporaties der burgers op eigen kosten

de geheele streek onveilig maakten! — Hoeveel er voor zulke opvoeringen noodig was blijke o.a. uit de „actes des apôtres”, een mysteriespel, dat niet minder dan 500 medespelenden en figuranten eischte en 62000 versregels telde!¹ De spelen duurden dan ook dagen, ja weken lang. Zij zullen min of meer op de Ober-Ammergauër passiespelen geleken hebben, die er inderdaad nog een taai bewaard overblijfsel van zijn, maar dan gekruid met allerlei potsierlijke bijscènes van vaak liederlijken en zeer obscenen aard. Dikwijls werd de geheele lijdensgeschiedenis voorgesteld, waarbij God of de Christusfiguur steeds door een geestelijke werd gespeeld. En dat het zeggen van de eindelooze verzen, als Christus aan het kruis gebonden, geen kleinigheid was, toont het geval van een priester, die er bewusteloos van werd afgehaald en zijn rol bijna met den dood moest bekoopen. Erger is een voorval door Burckhardt aangehaald,² waar iemand aan het kruis door de lanspunt in het hart getroffen wordt, in plaats van, zooals de bedoeling was, in een blaas met bloed gevuld op de plaats van zijn hart — hij viel dood van het kruis op den speler die Maria moest voorstellen en die daarbij zijn hals brak! (Dikwijls intusschen werd Christus aan het kruis door een pop vervangen.) Veel werk werd van het decor gemaakt: hemel, aarde en hel — aanvankelijk bij de spelen in de kerk naast elkaar, met de toeschouwers aan beide zijden in het middenschip,³

1. Het grootste moderne dramatische werk: Goethe's „Faust” I en II telt te zamen 12000 versregels. - 2. J. Burckhardt „Die Kultur der Renaissance in Italien” 10e druk II Blz. 132 noot. - 3. Hiervan een plattegrond o.a. in Chr. Gahde „Das Theater” (Aus Natur und Geisteswelt) Blz. 34, waarin ook een afbeelding van een voorstelling met marteling.

later ook boven elkander. Ons-Lieve-Heer in de wolken, hij scheidt de aarde, het paradijs, Adam en Eva treden op, enz. Het volk hoort diep ontroerd naar het lijden van Christus, maar geniet toch nog meer van het realisme der straat- en kroegscènes; het is kinderlijk bang voor den duivel maar gerustgesteld als Ons-Lieve-Heer er bij komt, die zeker de sterkste zal zijn; en bij de martelingen (op poppen) geniet het in het bijzonder — vooral wanneer ze verdiend zijn! ¹ De schrijvers van zulke mysteriespelen waren zelf kinderen gelijk het volk en werden beïnvloed door smaak en eischen van hun opdrachtgevers. De stukken zelf schijnen van alle kunstwaarde gespeend en eenige vooruitgang of groei is niet te bespeuren. Maar niettemin voldeden zij blijkbaar aan de diepe behoeften van het volk: — de gansche stad, waar ieder wel een familielid of kennis had die meespeelde, liep leeg, de overheid deed de winkels sluiten en gewapende lieden bewaakten tegen roovers en dieven de leeggelaten straten en huizen. ²

Van welk een sociale beteekenis het tooneel, het mysteriespel zoowel als de klucht, in die tijden was, moge ten slotte nog blijken uit de volgende aanhaling: — „Uit een politiek en sociaal oogpunt had het drama nooit zulk een beteekenis als in dezen tijd; toen was het tooneel in elke stad, waar het werd opgeslagen waarlijk het brandpunt van het publieke

1. Müller-Lyer wijst er in zijn werken meer dan eens op hoe lang de wreedheid het mensdóm is eigen gebleven (vergelijk nog de vaak afschuwelijke wreedheid van kinderen). De innig vrome Thomas van Aquino zegt nog in hoogen ernst, hoe de zaligen in den hemel zullen genieten bij het aanschouwen van de martelingen der verdoemden! - 2. Uitvoerig over de mysteriespelen in L. Petit de Julleville „Les mystères”.

leven. Rechtbank en kansel tevens, journaal en spreekgestoelte, oordeelt het, predikt het, scheldt het, betoogt het; men zou moeten teruggaan tot den tijd van Pericles om het beeld te vinden van een tooneel zoo door en door verbonden met alle gebeurtenissen uit het leven van een tijd en een maatschappij. Thans, nu het theater niet meer dan een verstrooiing naast zooveel andere is, zouden wij ons niet kunnen voorstellen wat het was voor het volk der middeleeuwen — toen men de spelers, uit alle klassen der samenleving, bij honderden telde, toen de stukken meerdere dagen lang duurden, toen de voorstellingen hetteenige lichtpunt waren in een reeks van eentonige maanden en jaren”¹ Te dieper treft het nog eens, dat de inhoud van mysterie- en kluchtspel, van het gansche middeleeuwsche repertoire, vrijwel waardeloos schijnt te zijn geweest en zeer zeker in omgekeerde rede heeft gestaan tot de enorme en algemeene belangstelling, die uit allerlei andere dan uit kunstfactoren bestond.

Daar cultuur en godsdienst der middeleeuwen in geheel Zuid- en West-Europa vrijwel overeenkwam, vindt men dezelfde soort van voorstellingen zoowel in Spanje, Italië, Engeland enz., maar Frankrijk als de schoot der middeleeuwen, geeft ons het duidelijkste beeld. In de Noordelijke Nederlanden ontwikkelde zich de cultuur wat later² — wij zagen reeds, dat de boven in een noot genoemde primitieve voorstelling in de Utrechtsche Domkerk reeds in de XV^e

1. Julleville, t. a. pl. Blz. 353 e.v. - 2. Men vergelijkte hiervoor: Kalff „Gesch. d. Ned. Letterk.” II, Blz. 11 e.v.; voor de opvoering omtrent de XV^e eeuw ten onzent (decor, spelers, enz.) Kalff t. a. pl. II, Blz. 362 e.v.

eeuw speelt en de door Kalff voor het eerst uit de oude archieven gepubliceerde tooneelstukken¹ dateeren eerst uit de XVIe eeuw, al hebben zij nog geheel de middeleeuwsche allure en beeldspraak. Doch de innerlijke waarde schijnt zich nergens boven het algemeen lage niveau te hebben verheven; vandaar wel, dat de renaissance en de reformatie met hun revolutie op elk geestelijk gebied ook aan het middeleeuwsch tooneel zoo gemakkelijk en zoo spoedig een einde hebben gemaakt, dat volkomen was. De kunstzinnige renaissance vond het alles plat en kunsteloos, de reformatie ergerde zich aan de realistische voorstellingen van het hemelsche en zag een blasphemie in al dit onbeholpen realisme, dat God met Christus naast de meest stuitende kroegscènes op de planken bracht. De katholieke kerk, die haar bakens meer dan eens bijtijds heeft weten te verzetten, begreep, dat de tijd dezer kinderlijke kunst voorbij was en verbood de mysteriespelen, terwijl aan de bovengenoemde confrérie te Parijs in 1548 het verder opvoeren dier spelen ook formeel werd ontzegd.² De renaissance bracht, vooral ook door Italiaansche spelers, de herleving van het nagemaakt klassieke drama — bewerkingen van Sophocles, Terentius, Seneca enz., terwijl de kluchten en persoonlijke sotternieën zich begonnen te beschaven en te veralgemeenen, dat wil zeggen hun al te persoonlijk accent verloren. En zóó spoedig, ja zoo spoorloos zakte het spel van eeuwen weg, dat in het midden der XVIe eeuw reeds een algemeene afkeer voor

1. Vgl. Inleiding van Dr. G. Kalff voor „Trou moet blijken” (1889.) - 2. Vgl. Lanson, t. a. pl. Blz. 207.

het middeleeuwsch tooneel en de middeleeuwsche poëzie bestond. —

Dan ook eindelijk wordt het tooneelspel zelf voor het eerst een kunst-*beroep*. Waaruit deze eerste troepen van beroepsspelers zich samenstelden is niet met zekerheid te zeggen. Figuren als de bovengenoemde Gringoire en Pont-Alais, die reeds heel veel van beroepsondernemers hadden, zullen allicht de leiders zijn geworden. Waarschijnlijk zullen ook enkele spelers uit de jongleurskringen zijn voortgekomen, waartoe overigens voortaan meer de kunstmakers en goochelaars behoorden. Een belangrijk contingent zullen waarschijnlijk ook de „*joueurs de personnages*” geleverd hebben. Men vindt namelijk wel sporadisch betalingen aan spelers vermeld in de middeleeuwsche hofrekeningen (zoo in 1392 aan het hof van Lodewijk van Orleans) welke in het bijzonder den „*joueurs de personnages*” zullen gegolden hebben. Het waren een soort spelers, aan menige hofhouding verbonden, die waarschijnlijk ook wel andere bezigheid hadden, doch zich voornamelijk aan het tooneelspel wijdden, en ook wel met liefhebbers mee voorstellingen gaven.¹ Ook meerdere steden hadden allengs zulke spelers, die er reeds min of meer een specialiteit van maakten om op feesten en wedstrijden van de steden onderling uit te komen en er dan ook door hun stad voor beloond werden, maar het feit, dat onder dit soort „*joueurs*” naast verscheiden klerken zelfs kanniken voorkwamen, toont wel, dat dit nog geenszins beroepsacteurs mochten heeten. Naast de genoemde categorieën zal ook een soort bruiloftsgrap-

1. Waarbij Julleville t. a. pl. Blz. 327 een geringe betaling („*six sous*”) opgeeft.

penmakers, die ook wel den (veelomvattenden) naam van „minstreel” droegen en verwant waren aan de jongleurs, een aandeel geleverd hebben en ten slotte zal een vrij belangrijk contingent uit de genoemde liefhebberijgezelschappen der „Basochiens” en der „Enfants sans souci” zijn voortgekomen.

Aldus vormden zich in de XVIe eeuw de eerste ambulante tooneeltroepen, meest democratisch spelend „en partage” met vastgesteld winstaandeel in de recette, al bestond ook de andere vorm reeds: de ondernemer-werkgever. Met deze beroepsacteurs komt nu ook allengs de vrouw op het tooneel en verrijzen hier en daar reeds vaste schouwburgen.¹

Deze eerste troepen werden al dadelijk door de overheid, die aan alle middeleeuwsche liefhebbers zoo lang een buitengewone vrijheid had gelaten, nageuoeg als boeven en gevaarlijk gespuis behandeld: — „De tooneelspeler, langen tijd zoo nauw met de geheele samenleving verbonden en zonder voorkeur uit al hare rangen gekozen, begon daarvan los te staan en werd voortaan een geïsoleerde persoonlijkheid — voorwerp tegelijk van een zeer overdreven vereering en van een zeer onrechtvaardige minachting”.² Het ging, gelijk wij ook later zullen zien bij onze rederijkerskamers: toen het een „vak” werd kwam de klad er in.

Vanwaar die minachting? Aanvankelijk ongetwijfeld had de overheid en de clerus, vooral in die geestelijk roerige en gevaarlijke tijden van overgang, reden

1. Zoo verrees in Duitschland de eerste Schouwburg, omstreeks 1550 te Neurenberg, waarvoor de bekende Hans Sachs vele stukken schreef. - 2. Jullenville, t. a. pl. Blz. 362.

genoeg om deze ambulante gezelschappen en wat zij opvoerden te wantrouwen: hun eigen kudde kenden zij en wisten zij bij alle bokkesprongen wel te leiden, terwijl deze trekkende groepen van onbekende en dubieuze elementen buiten hun contrôle bleven. Maar dit verklaart nog geenszins die blijvende geringschatting voor dit meest geminachte kunstvak, dat anderszins zich steeds door een soort romantische bewondering zedelijk heeft weten staande te houden. Wel heeft die geringschatting voor het, meestal arme, beroep in de volgende eeuwen verschillende graden gekend — zoo stonden de acteurs onder Lodewijk XIII (Richelieu's tijd) in beter aanzien dan onder Lodewijk XIV — maar dooreengenomen bleven zij feitelijk als minderwaardigen beschouwd, en zelfs in onzen tijd zijn er nog onder de oudsten, die zich herinneren, hoe de menschen ten platten lande elkaar waarschuwden om de wasch binnen te halen, wanneer er . . . tooneelspelers in aantocht waren! En eigenlijk is nog steeds de zedelijke waardeering voor het beroep een zeer geringe gebleven.

Intusschen, gelijk gezegd: wordt het tooneelspel een beroep, dan zijn de middeleeuwen voorbij en in de XVIIe eeuw, ten tijde van Molière (die ook van het harde vak zou weten mee te praten!) was zelfs de herinnering aan de spelers en de spelen der middeleeuwen reeds volkomen uitgewischt.

III. DE DICHTERS

De eerste aanvagen der middeleeuwsche *literatuur* moeten wij zoeken bij den *dichter-zanger* van beroep. Nog vóór het Christendom vindt men dien bij de Angelsaksen, waar hij, evenals de verteller, lid is van den hofstaat en bij snarenspeel voordraagt, soms eigen gedichten, soms die van anderen. Beiden kregen tot loon van hun diensten kostbaarheden, als gouden armingen enz. De dichter-zanger leeft daar in een vast dienstverband, tot hij meestal weer naar een ander hof trok, dus juist als de oude Grieksche „rhapsode”. — Deze voordragers (*skalden* enz.) traden daarna ook in de zuiver Germaansche landen op en stonden in hoog aanzien, zoodat een vergrijp aan hen zwaarder werd gestraft dan aan andere „vrijen”.

De middeleeuwen brengen dan met het Christendom een ingrijpende verandering in de maatschappelijke positie van den dichter-zanger. Het is vooral de kerk, die uiteraard deze oude heidensche voordrachten verfoeide en er haar gebeden en zangen tegenover stelde. Laten wij nu de eerste eeuwen van nagenoeg absolute onbeschaafdheid, waaronder de bloei van het Romeinsche rijk bedolven werd, buiten beschouwing en richten wij het oog op de Frankische landen van waaruit het eerst een nieuwe primitieve cultuur langzaam zou gaan groeien, dan zien wij dat in de XIe eeuw nog wel de *trouvère*, soms zelf soldaat, met de z.g.n. „chansons de gestes” zijn medestrijders aanvuurde in den strijd. Dit zijn oude heldendichten in den geest der Homerische zangen, die van mond tot

mond gingen en waarvan eerst enkel een eeuw later zijn opgeteekend, gelijk het beroemde „Roelandslied”, maar waarvan de meeste verloren gingen. Deze „trouvères” worden dan later meer de makers van poëtische verhalen, welke zij zelf meest niet meer voordragen, maar aan de *jongleurs*¹ verkoopen, die ze bij hun eigen repertoire voegen en van kasteel tot kasteel, later van dorp tot dorp gaan. Door de slechte verbindingen, die nog nauwelijks wegen mochten heeten, zaten de zelf nog onbeschaafde kasteelbewoners 's winters in dood-eenzame verveling en waren jongleurs en huns gelijken steeds welkome afleiding, hoezeer men hen ook weinig achtte.

Waar alles nog „gezegd” werd en voor een groot deel uit memorie-werk bestond, dat met begeleiding van een kleine harp of ook een soort citer² werd voorgedragen, werden deze voordrachten uiteraard in gebonden stijl geschreven en gememoreerd. Poëtisch echter misten zij den heroïschen adem der oude „chansons de gestes” en stonden in hun bijeenlapsel van allerlei romantische avonturen soms niet veel hooger dan wat wij thans een keukenmeiden-roman zouden noemen. En zij werden er niet beter op, toen de adel en zijn sfeer zich allengs ontwikkelde en ging lezen, en daarmee de jongleur afzakte naar markt en kermis, waar hij geheel afhankelijk werd van den smaak van zijn publiek (b.v. Jean Bodel, XIIe eeuw). De verhalen worden dan tot geheele cyclussen, als b.v. den cyclus der kruistochten, en aldus tot een eerste soort van historiebeschrijving — waarbij de

1. Vgl. over „jongleur” noot Blz. 136. - 2. Weldra ook met een strijkinstrument. (Van Keltischen oorsprong, — oudste afbeelding VIIIe eeuw.)

phantasie echter een wonderlijk vrij spel had, en ook wel voor geld een of andere riddernaam extra werd ingevlochten.¹

In het begin van de XIIe eeuw breekt dan een nieuwe bloei uit door Bretonsche zangers, wier voordrachten vol waarachtige poëzie veel invloed hebben gehad. Uit hun liederen ontwikkelde zich de vertelling, respectievelijk de roman, als de romans van de „table ronde” enz., waaruit o.a. de beroemde, vaak opnieuw bewerkte, dichtelijke vertelling van „Tristan en Isolde” is voortgekomen, van welks Normandischen dichter wij niets meer dan den naam (Thomas ± 1170) weten. Een tegenstelling tot hem vormt de bekende Chrétien de Troye, uit denzelfden tijd, een handig, invloedrijk maar volkomen ondichterlijk verteller om den broode op de ridderlijke kasteelen. — De invloed dier Bretonsche zangers is naast den grooten invloed van de poëzie der troubadours in het bijzonder ook voor de sociale positie van de vrouw, welke van ondergeschikt object tot een lichtend idool werd verheven, van groote beteekenis geweest. Toen de ridder- en vrouwen-cultus, die hierop volgde, had uitgeleefd, werd hij in een latere literatuur door Rabelais en vooral door Cervantes in zijn beroemde Don Quichotte wederom belachelijk gemaakt.

Met de XIIe eeuw wordt dan het Latijn ook onder de geestelijkheid allengs door de landstaal vervangen, want de noodzaak om het volk te onderrichten en met pakkende beelden zijn simplen geest te boeien, dwong hen wel tot het Fransch.² Wij zien

1. Gust. Lanson „Histoire de la Littérature française” (XVe druk) Blz. 61. -

2. Vgl. Lanson t. a. pl. Blz. 69.

hieruit den zuiver socialen drang naar de landstaal, maar tevens worden wij er hierdoor aan herinnerd, hoe het geschreven woord nog nagenoeg geheel tot de kloosters beperkt is — en daarmee voor het overgrootste deel de literatuur en tevens de kronieken respectievelijk de geschiedschrijving. Wij vinden dan ook verder het meerendeel der schrijvers-letterkundigen uit den geestelijken stand, in het bijzonder der klerken¹ voortkomen, die, gelijk wij boven zagen, ook op tooneelgebied, als schrijvers van mysterie spelen en kluchten en niet minder als spelers zelf, zulk een belangrijke rol hebben vervuld. Dat daarnaast echter reeds vroeg ook schrijvers uit andere kringen beteekenis hadden, bewijst een der oudste middeleeuwsche geschiedschrijvers: Joinville (XIIIe eeuw), die tot den adel behoorde en, bevriend met den koning, een groote positie bekleedde. — Schreef nog een monnik Bernard van Morlay (midden XIIe eeuw) zijn verzen in het Latijn² — met de beweging der troubadours had toch in de XIIe eeuw de landstaal reeds voorgoed haar intree gedaan. In Duitschland had reeds Karel de Groote de oude inheemsche heldendichten doen verzamelen en kwam daarmee de landstaal reeds in de IXe eeuw op schrift. Toch dichtte in het bekende klooster te St. Gallen de monnik Ekkehart (Xe eeuw) oude inheemsche heldendichten in Latijnsche hexameters en dichtten in de nonnenkloosters ook enkele nonnen in het Latijn. Onder het volk werden echter de overgeleverde liederen uiteraard in de moedertaal gezongen, waarin

1. Vgl. noot Blz. 147. - 2. Vgl. J. Huizinga „Herfsttij der Middeleeuwen” Blz. 221.

tegen de XIIe eeuw dan ook de geestelijkheid zich gaat uitdrukken en met de beweging der minnezangers komt de landstaal al meer in zwang. Vóór wij echter de beteekenis der troubadours en minnezangers nader bekijken, willen wij eerst het lot van den dichter-zanger, dat in het algemeen wel bergafwaarts gaat, maar toch ook wel weer iets beter perioden heeft gekend, nog een eindweegs volgen.

Toen, zooals wij zagen, de voor-christelijke hofzangers en dichters, waarvan de Grieksche „rhapsoden” en de Noorsche „skalden” de oudste typen waren, allengs hun bevoorrechte plaats aan het hof verloren, brachten zij de oude heidensche liederen en spotdichten onder het volk, waarmee zij van het hof op de dorpsstraat en ten slotte in het gezelschap van kermisgasten (muzikanten, potsenmakers, enz.) geraakten, waar zij met die anderen voortaan door den verzamelnaam van „jongleurs”, in de Germaansche landen „speellieden”, worden aangeduid.¹ Zij waren feitelijk wel geliefd bij het volk en traden voor vorst en heer op bij huwelijksfeesten enzoovoort, maar afhankelijk als zij waren van de gunst der menigte, achtte men hen toch weinig. Al veroordeelde de geestelijkheid hen in theorie — practisch traden zij ook daar wel voor op en brachten aldus verscheiden geestelijke liederen in populairder vorm. Intuschen was hun oorspronkelijke rol van geestelijk onderhouder bij hof en adel voor een deel door den clerus overgenomen.

Eerst in de XIIe eeuw, eerst met de kruistochten, van

1. Ook: min- of meistreelen, varende lude, Duitsch: Fahrende, Fiedler enz., bij ons heetten de voordragers meest sprekers of seggers enz.

zoo geweldigen invloed op de verstarrende middel-eeuwsche samenleving, die, door de geestelijkheid aangesticht, juist in hun gevolg de geestelijke macht zouden terugdrijven voor de wereldlijke, kregen de speellieden weer een plaats van ietwat meer beteekenis voor het cultuurleven en ook wel voor de literatuurgeschiedenis. Menig speelman toch trok heel of halverwege mede en keerde met een voorraad phantastische verhalen en romantische heldendichten terug, — soms ook als monnik verkleed, welk gewaad zijn voordeelen had; zoo vervulden zij in die dagen als nieuwtjesboden de rol van de latere krant. De vermenging van Fransche, Vlaamsche, Nederlandsche en Germaansche ridders, de pracht en staat-sie van het Oosten, de rijke verfijning van Constantinopel, richtte menig oog van een woest roofridderleven, van barre ontbering of ascese naar wereldlijke weelde en levensadel. De vrouwenvereering bloeide en aan vorst- en ridderhoven vond muziek en zang weer gretig oor. Het onderricht daarin werd nu ook weer in plaats van door geestelijken veelal door bekwame speellieden aan edelknappen en jonkvrouwen gegeven. Hun beteekenis voor de literatuur wordt daarmee ook weer iets grooter, in zoover menig middeleeuwsch dichter, die niet tot de geestelijkheid behoorde of tot de meestal adellijke troubadours, voortkwam uit de klasse der speellieden of daarmede verwanten.

Deze *loondichters* of *meistreelen*, die behalve in enkele minneliedereren, in kleine gezongen gedichten (gedicht en muziek gaan nog lang samen, schoon niet steeds als regel) de politiek van hun heer (of tijdelij-

ken heer) dienden, kregen buiten hun poëtische vaak ook eenige sociale beteekenis in een tijd, dat het geestelijk verkeer nog in hoofdzaak van mond tot mond geschiedde. Afgezien van hun later vaak didactische poëzie, kon een pakkend hekeldicht (bijvoorbeeld tegen den paus — zooals Walter von der Vogelweide er ook maakte) aldus van huis tot hof verder gedragen van grooten invloed zijn. Nog lang na de uitvinding der drukkunst bleven zulke in vliegende blaadjes veel verbreide spotdichten hun politieke invloed doen gelden (vooral later in de XVIe eeuw) waardoor men dit soort dichter-zangers min of meer kan beschouwen als de voorloopers van de latere journalistieke macht.

Toch gebruikten zij die macht nog eer om in lof- of hekeldicht de vrijgevigheid der edelen te beïnvloeden, welke niet zelden verband hield met de vrees om belachelijk gemaakt te worden. Zoo werd de edele Rudolf van Habsburg met zijn krijgsmans- en heerschersdeugden geprezen, maar hem halfinscherts half in ernst verweten, dat hij „der Meister Singen, Geigen und Sagen sehr gern hört, aber ihnen nichts gibt.”¹ Dat het intusschen wel eens gevaarlijk was, wanneer zij in hun liederen den machtigen om welke reden ook te na kwamen, getuigt het lot van den meistreel Luke de Barre in Engeland, dien Hendrik I de oogen liet uitsteken, daar hij hem in zijn liederen onbetamelijk had aangevallen.² Geheel verkeerd ware het echter zich den meistreel altijd als een zachte

1. Vgl. Ambros (bewerking Reimann) „Geschichte der Musik” II, 3e druk. Blz. 277. - 2. Vgl. Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften „Spielmannsverhältnisse in frühmittelenglischer Zeit” v. Alois Brandt.

dichterfiguur te verbeelden (gelijk in het algemeen de voorstelling van den „dichter” door alle tijden een conventioneel sentimenteele is geweest.) Zoo pleegde o.a. een hofmeistreel op den lateren Edward I (in 1272) een moordaanslag, en zien wij na een groot festijn door denzelfden Edward gegeven, velen der meistreelen, die daarbij ter opluistering verzameld waren geweest, de wegen optrekken en onveilig maken — „zoodat men ze weldra als een landplaag door de wettelijke macht moest intoomen.”¹ Maar omgekeerd bleek deze Edward ook geen zachtzinnig heerschapp, want toen hij als veroveraar in 1284 eindelijk geheel Wales onderworpen had, liet hij uit vrees voor hun nationalistischen invloed dood-eenvoudig alle zangers en harpspelers om hals brengen! Dit werpt tevens nog een ander licht op de sociale rol die de speellieden — in dit geval als Keltische Barden — in sommige streken vervulden: een nationalistische; en dat in een tijd toen het begrip van „vaderland” nog weinig gevoeld werd, hetgeen in de literatuur eerst tegen het einde der middeleeuwen wordt uitgesproken.

Waarmee werden zij beloond, behalve met kost en logies? Gedeeltelijk wel met geld, d.w.z. goud en zilver: — bij een feest van den lateren Edward II in 1306 waren honderden meistreelen, die koninklijk beloond werden, waarvan de rekening nog bewaard is;² terwijl ten onzent ook een meistreel van naam als de „spreker” Willem van Hildegaersberch (XIVe eeuw) „niet te grootsch was om zes nieuwe schilden aan te nemen voor een rok en een paar Henegouw-

1. t. a. pl. - 2. t. a. pl.

sche kronen als drinkgeld.”¹ Maar toch bestond veelal de belooning in rijke kleederen, wapens, ja zelfs paarden enz., die dan gedeeltelijk wel in klinkende munt werden omgezet, maar ook wel trots gedragen werden. De Fransche zoowel als de Germaansche meistreel moet er dan ook vaak niet weinig bont hebben uitgezien: „in een groenen rok, gele broek, roode schoenen, de harp in de hand; een enorme hoofdversiering van roode veeren valt over het langgelokte blonde haar omlaag . . .” zoo vinden wij hem afgebeeld.² Is de veronderstelling te gewaagd, die hierin een voortleven van het kostuum der Romeinsche citer-zangers meent te zien?³

Ofschoon de geestelijkheid hun stand zeer minachtte en hen zeker vaak terecht van lichtzinnigen levenswandel beschuldigde, waren er ook, die leerrijke rijmen, practische levenswijsheid en vromen zin door spreuk en lied verspreidden, zooals de Germaansche dichter Freidank (\pm 1230). Soms ook leerden zij minneliederden aan een hoog heerschapp, maar meestal speelden zij toch een meer bescheiden rol. Het meest treffend teekenen de zingende jongleurs als speellieden of meistreelen zichzelf in hun „fabliaux”, dat zijn schunnige verhaaltjes aan Italiaansche of Oostersche voorbeelden ontleend, waarin de arme drommels er toe kwamen zichzelf als de pitoyabele hoofdfiguur voor te stellen: — „zij schilderden zich aan hun tijd-

1. G. Kalf „Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde”, I blz. 538. De belangstellende vindt verder achter in Deel III van Jonckbloet's „Gesch. d. Middelnederl. Dichtk.” verscheiden posten uit de rekeningen der graven van Holland enz. betrekking hebbende op de belooning van reizende dichters en sprekers hier te lande. - 2. In: „Deutsche Gedichte des Mittelalters”, von der Hagen und Büsching, Bnd. I. - 3. Vgl. blz. 52.

genooten af met een zonderling mengsel van onderdanige hansworsterij en van aandoenlijke oprechtheid, die er op berekend waren om bij de vele minachting ook een beetje medelijden op te wekken, en de koorden der beurs los te maken van hen, die zij aan het lachen hadden gebracht.”¹ Tot dezen behoorde bijvoorbeeld een werkelijk dichter als Colin Muset. Ook de Germaansche speellieden volgden de Franschen na in het voordragen van zulke „fabliaux”.

Niettemin konden de speellieden bij geen ridder- of koningsfeest ontbreken: — ’s morgens met hun speeltuig openen zij den feestelijken stoet ter kerke, — dan geleidden zij de ridders naar het tournooi, en ’s avonds zaten zij met den huiskapelaan aan het benedeneind van de lange tafel (een tooneel door Walter Scott graag verhaald), waar zij zich nu en dan verhieven om met voordracht, lied of spel den disch in goede stemming te houden — zoo de wijn dat al niet deed. Zij hadden uiteraard een grooten voorraad middeleeuwsche dichtstukken in het hoofd en lazen ook wel uit manuscripten voor, waar onder de edele hoorders zelve nog bijna niemand lezen of schrijven kon.

Terwijl men reeds vroeg als makers van gedichten geleerde geestelijken, ridders, speellieden enz. vindt en tevens reeds lieden uit het volk zelf, was er, ook door de beweging der troubadours, wel eenig verschil in „standing” gekomen onder de speellieden, waarbij ook wel verschillen tusschen Engelsche, Fransche, Germaansche enz. voordragers beston-

1. Lanson t. a. pl. Blz. 107.

den, waarvan echter weinig bekend is. De bloeitijd van de oud-Engelsche meistreelen valt tusschen 1125—1377, als in romangedichten en novellen de avonturen van een als meistreel verkleeden vorst een veel voorkomend thema worden, waaruit men kan afleiden, dat zij toen in het bijzonder bij den adel wel graag ontvangen werden. Omstreeks 1345 zien wij dat de meistreelen aan het hof van Edward III zich in een gezelschap muzikanten veranderd hebben¹ en ± 1380 beginnen de speellieden in de Engelsche provincie zich tot een soort gilde te organiseeren,² worden dus meer honkvast en veranderen van karakter. Dan komt daar, gelijk elders, al meer een ontwikkelde stand van leeken (niet-geestelijken) in de literatuur op, als Chaucer e.a. die zich „poets” noemen. Gelijk gezegd kwam er wel eenig onderscheid tusschen de speellieden: de handigsten of bekwaamsten leefden voortdurend aan een of ander vorstelijk of ridderlijk hof, waren soms ook wel ontwikkeld, en werden, gelijk wij zagen, vaak degelijk beloond. Een voorbeeld ten onzent van dezen vormt Willem van Hildegarsberch, die als een der voornaamste figuren onzer eigen middeleeuwsche letterkunde tevens toont, dat de meistreelen hier en daar voor de literatuur wel degelijk beteekenis hebben gehad. De groote meerderheid echter zwierf langs 's Heeren wegen en begeleidde bijvoorbeeld, op een ton staande, den boerendans (als waarvan het aardige liedje in den „Faust” ons nog vertelt) of wel stond als voordrager te midden van het naïeve volk, dat met open mond niet

1. Vgl. „Sitzungsberichte” t. a. pl. - 2. Vgl. „Muzikantengilden” Blz. 141.

moe werd te luisteren. ¹ Maar „spreker” of „Fiedler” (ons „vedelaar”) zij ontvingen niet veel meer, dan waarvan een oud spotliedje dier tijden gewaagt:

Wohlan, Herr Spielmann, pfeifet auf!
Gott soll's Euch ewig lohnen.
Glaubt's nur, Ihr macht 'nen guten Kauf:
'ne Ganze Schüssel Bohnen. ²

Hoe daarbij de speelman vaak als het ware bedelt om drank of gave blijkt uit menigen regel, — zoo uit een oud platduitsch dichtsel:

We dit wil horen vortlesen
De schal den leser drincken gewen.

En dikwijls zal zulk een dronk niet zuinig in practijk zijn gebracht, want vaak was de herberg zelf het tooneel van de voordracht, zoodat de verteller meteen kon aanzitten, als hij besloot:

Nu, gheeft mi drincken metter vaert
Want drincken dat es al mijn aert. ³

Zoo vertelt de geschiedenis van menig speelman, die in een herberg zijn geld in „nasser Waar und guten Bisslein” verdaan had, en door andrer vrijgevigheid moest worden vrijgehouden.

1. Over het meeleven en de primitieve mentaliteit van het publiek en het handig daarvan gebruik maken, geeft Kalf in zijn „Inleiding tot de Studie der Literatuurgeschiedenis” treffende staaltjes. (Blz. 215 e.v.) O.a.: „Een naïef burger stond te luisteren naar de voordracht van een reizend dichter. Aan het slot kondigde de dichter aan, dat hij den volgenden dag Hector's dood zou bezingen. Dat vooruitzicht benauwde en bedroefde den naïeven toehoorder zóózeer, dat hij den dichter eenig geld beloofde, indien hij Hector nog een dag in leven liet. Aldus geschiedde en de dichter vertelde iets anders. Dat ging zoo eenige dagen voort, maar eindelijk was het geld van den burger op; toen moest hij tot zijn groote droefheid het verhaal van Hector's dood aanhooren”.

2. Vogt „Leben und Dichten der deutschen Spielleute” enz., zie noot Blz. 101. 3. Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk.” I Blz. 522.

Inderdaad werd het geheele bedrijf der „varenden” („fahrende”) al lager geschat. „Het gemis aan eenig eigen thuis en eenig eigen bezit, het leven op de beurs van vreemden, dat was het wat den spelman in de oogen van den middeleeuwer een zoo onwaardige maakte” zegt Vogt in zijn bovenaangehaalde beschouwing. Zoo hadden ten onzent figuren als Maerlant (XIIIe eeuw) en Boendale (XIVe eeuw) een minachting voor de „Meistreelen” en „Sprekers” alleen reeds omdat zij gedichten voor geld maakten.¹ Was dat maar hun grootste zonde geweest! — want zij voerden meestal in den dubbelen zin van het woord een ongeregeld leven en in het bijzonder de geestelijkheid heeft hen steeds verfoeid: „esse joculatore, ein spilmann sîn, daz ist unreht leben”. En in de oude sage van „Tristan en Isolde” zegt Tristan, wanneer hij in de vermomming van een spelman tot Isolde is gekomen: „ . . . voor koningen en graven toonde ik mijn kunst, maar spelman zijn is een treurig vak. Wij zijn maar schaduwen van het leven, pralende beelden van daden. Met den mond brengen wij draken en reuzen om; met den mond hebben wij minnepijn en minnelust, maar ons leven weet daar weinig van. Zoo worden wij met recht veracht door alle helden en minnenden als de grootsprekers, die wel weten wat goed en dapper en schoon is, maar zelf niet goed, niet dapper, niet schoon vermogen te zijn”.²

Merkwaardig zijn deze woorden ook, omdat zij ons toonen hoe eigenlijk het begrip voor het wezen van

1. Onwillekeurig denkt men hier even terug aan de verontwaardiging van Socrates over de eerste sophisten, die geld namen voor hun voordrachten. (Vgl. Blz. 15). - 2. Naar een moderne bewerking van een door Gottfried van Straatsburg overgeleverden tekst.

den kunstenaar als „ziener”, als schepper van verbeeldingen, nog ten eenenmale ontbrak, — mendenke zich bijvoorbeeld een verwijt aan Shakespeare, dat hij koningen in het slaggewoel beschrijft, zonder zelf ooit een kroon of een zwaard gedragen te hebben! Een geheel overeenkomstige beschouwing geldt den Engelschen meistreel, waar wij in een bekend middeleeuwsch gedicht de geestelijkheid tegenover den „minstrel” gesymboliseerd vinden in een gesprek tusschen den uil en den nachtegaal, waarin beiden vrij objectief geteekend zijn en de uil (naar een Duitse vertaling) o.a. zegt: „Entartet ist der Mann, der auszer singen gar nichts kann.”¹ Ja, zoo laag stonden de speellieden aangeschreven, dat zij in rechten vaak niet veel meer dan vogelvrij waren en zelfs in den regel van de heilige communie waren uitgesloten. In het algemeen toont zich dan ook juist de geestelijkheid in tegenstelling met hof en adel nog het meest op hen gebeten. Merkwaardig is een predikatie van een bekenden monnik, broeder Berthold (XIIIe eeuw), waarvan wij boven reeds gewaagden,² die de wereldlingen, overeenkomstig de hemelsche koren, in tien rangen verdeelt: — in den eersten de paus met de hoogere geestelijkheid, in den tweeden de monniken, in den derden de keizers, koningen, rechters, ridders enz., dan komen de kleermakers (gelijk wij boven zagen een belangrijk artistiek vak), dan de kooplui en handelaars, eindelijk de artsen, wier stand ook zeer laag stond aangeschreven,³ en ten allerlaatste — maar die behoorden eigenlijk reeds tot de hel! — alle soort van speellieden. Tegen hen allen is het altijd

1. Vgl. „Sitzungsberichte” enz. t.a.pl. - 2. Vogt t.a.pl. - 3. Vgl. noot Blz. 47.

weerkeerend verwijt, dat zij gaven „hun eer voor geld” („Sie nahmen Gut für Ehre”), d.w.z. zij gooiden hun fatsoen te grabbel voor de centen, — en schuilt ten slotte in alle latere beschouwing van den vertoonenden kunstenaar, in het bijzonder van den tooneelspeler, nog niet een rest van dit gevoel?

Allengs vindt ook verder nog wel eenige differentieering plaats. Zoo maken sommige monniken zich los uit de kloosterlijke gebondenheid, om als „clerici vagabondi” of *vaganten* het repertoire der „fahrende Leute” met klassieke elementen (Horatius, Ovidius enz.) te verrijken.¹ Zoo vindt men in de XIVe en XVe eeuw in de Nederlanden een min of meer eigen soort *sprekers* of *seggers* als reizende beroepsdichters, waaronder meer dan één ontwikkelde die Latijn kende, — maar het bleef, bij velerlei nuance, toch alles behooren tot den geminachten stand der speellieden.

„Uitbreiding en differentieering van het publiek,” zegt Kalff² „zien wij ook, indien wij uitgaan van den mensch als maatschappelijk wezen. In de oudste tijden richtte de poëet zich tot de menschen van zijn stam. Zulk een beperking van publiek vinden wij in meerdere of mindere mate ook in de middeleeuwsche maatschappijen. De dichter in dienst van een vorst of edelman vond zijn publiek voornamelijk aan een hof; in een adellijk gezin of daarmede bevriende families; in een aantal edelen bij een of andere plechtigheid of op een feest vereenigd. De dichter-klooster-

1. Over deze belangrijke categorie vergelijke de belangstellende de uitnemende bijdrage van Frantzen: „zur Vagantendichtung” in „Neophilologus” V, 1ste afl. - 2. Kalff „Inleiding tot de Studie der Literatuurgeschiedenis”. Blz. 198 e. v.

ling richtte zich in de eerste plaats tot kloosterlingen en andere geestelijken; de dichter-geestelijke, ook de reizende spreker of zegger, tot zijne stad- of gouvengenootten. Soms richtten die reizende dichters zich ook wel tot een publiek buiten hun gewest: enkele Fransche en Duitsche dichters laten zich gedurende de middeleeuwen hier te lande hooren; Fransche dichters kwamen met Willem den Veroveraar naar Engeland en worden in de XIVe eeuw ook in Noord-Italië aangetroffen. Bovendien kon een dichter zijn publiek uitbreiden door middel van afschriften zijner werken: jongleurs en andere reizende dichters vormden zich uit afschriften een soort van repertoire; in kloosters, en vereenigingen als de Broeders des Gemeenen Levens, werden veel handschriften afgeschreven." — Aanvankelijk bestond aan zulke afschriften, reeds als „boeken” aangeduid, niet zooveel behoefte, maar het aantal van hen, die lezen konden, eerst beperkt tot de geestelijkheid en een klein deel der ridderschap,¹ stijgt toch ook onder de burgerij: „Reeds in de XIVe eeuw moeten er onder de Zuid-Nederlandsche burgerij niet weinig lezers zijn geweest; onder de Gentsche poorters zelfs meer dan één, die vrij wat boeken bezat; in de XVe eeuw zien wij dergelijke verschijnselen ook in Noord-Nederland.”² Zoo wekte daar zelfs reeds Boendale (XIVe eeuw) in zijn „der Leken Spieghel” de poorters op „hunne kinderen op hun zevende jaar naar school te zenden om lezen en schrijven te leeren”!³ En naarmate de be-

1. Vgl. Kalf „Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde” I Blz. 522, waar de ridderschap afschriften van de „seggers” wil hebben en Kalf ook prijzen geeft van deze afschriften; Vgl. ook II Blz. 484. - 2. Kalf „Inleiding tot de Studie der Literatuurgeschiedenis”. Blz. 196. - 3. Vgl. Kalf „Gesch. d. Ned.

hoefte steeg komt een drang naar grooter vermenigvuldiging: de drukkunst voldoet daaraan en kweekt op haar beurt schrijvers en lezers.

„Na de middeleeuwen wijken bij de West-Europesche volken de beroepsdichters naar den achtergrond; de humanistische dichters der XVIe en XVIIe eeuw, die hunne verzen en lofredenen omzetten in geld en geschenken, de overige poëten die een Maecenas naar de oogen zien, waren nabloeiers der beroepsdichters.”¹ — Het vak als beroep alleen heeft sindsdien nauwelijks meer kunnen bestaan, al komen zoo nu en dan toch weer verwante persoonlijkheden op — ja, doen onze moderne dichter-zangers ons soms gelooven, dat er toch nog wel eens schimmen keeren uit dat grijze verleden. En wanneer wij dan aan zoo volkomen verscheiden figuren denken als wijlen Jacobs in zijn Quellijnschen Pijp-kelder naast een Pisuisse en een Speenhof, dan kunnen wij ons voorstellen, dat de verschillen onderling tusschen de „sprekers” en „seggers” niet gering zullen zijn geweest, al waren zij waarschijnlijk niet zóó treffend als in onzen ultra-individualistischen tijd!²

Door de bonte lappendeken dier speellieden, vaganten, monniken enz. loopt nu een ander weefsel vol kleur en warmen gloed: de poëzie der *troubadours*.

Letterk.". Blz. 428. - 1. Kalf „Inl. t. d. Studie d. Literatuurgesch.". Blz. 69. - 2. De belangstellende zie verder o.a. over de Nederlandsche sprekers en zeggers: Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterkunde". I Blz. 512 e.v. en zijn uitgave over „Het Lied in de Middeleeuwen"; over de Duitsche speellieden: Paul Pipers „Die Spielmannsdichtung"; over de Fransche *trouvères* en jongleurs het groote werk van Léon Gautier „Les Epopées Françaises"; en over de Engelsche reizende dichters een bijzonder daaraan gewijd hoofdstuk achter Worton's „History of English Poetry".

„Le Français n'est pas lyrique" zegt Lanson¹ maar niettemin is de beweging der „troubadours" of „Provinçaalsche minnezangers" poëtisch en sociaal van groote beteekenis geweest voor de geheele literatuur van het Westen. Ja, men kan wel zeggen, dat hier voor het eerst sedert de Romeinen een werkelijke dichtkunst werd geschapen en misschien voor het eerst in de wereld-literatuur de moderne liefde — een vereeniging van geestelijke en zinnelijke liefde tot een zoete vereering (de „romantische liefde") — werd geboren. Hoe deze poëzie betrekkelijk zoo plotseling en stralend kon opbloeien uit die duister harde tijden, is een van die wonderen uit de geestelijke geschiedenis der menschheid, welke eer te omschrijven dan te verklaren zijn. „Les nobles du Midi (Zuid-Frankrijk) en paix et pacifiques — l'esprit déjà sensible au jeu des idées — se faisaient une littérature en harmonie avec les conditions physiques et sociales de leur vie", zegt Lanson², hetgeen toch weinig meer dan een gracieuze mededeeling is.³

Voor het onderzoek intusschen, dat ons hier in het bijzonder bezighoudt, is van belang, dat de scheppers dezer nieuwe minnepoëzie in den beginne metterdaad edellieden waren, waaruit men zou mogen afleiden, dat zij den geheelen stand der dichter-zangers een hooger aanzien bijzetten. Toch is dit maar zeer betrekkelijk het geval geweest: — ten eerste heeft de Provinçaalsche minnezang naar verhouding met den langen tijd der middeleeuwen niet zoo heel lang ge-

1. Lanson t. a. pl. Blz. 78. - 2. Lanson t. a. pl. Blz. 82. - 3. De belangstellende vergelijkte hierover o.a. Frantzen „Ueber den Einfluss der mittellateinischen Litteratur auf die französische und deutsche Poesie des Mittelalters". „Neophilologus" IV 4e afl. (zie aldaar Blz. 366—367). Vgl. noot 1 Blz. 21.

duurd,¹ en waren het veelal (schoon lang niet altijd) de armere, minder bevoorrechte of wel minder aanzienlijke edellieden die hem schiepen; ten tweede zong weldra de dichter zelf zijn lied niet meer (althans niet in Frankrijk) maar liet hij zijn gedicht door anderen, door jongleurs (in het bijzonder door de z.g.n. „estrumenteors”) voordragen, — later zongen arme edellieden ook wel zelf voor loon, maar dan werden zij niet geacht en aan de jongleurs gelijkgesteld; ten derde vervloede de kunst naar dichterlijke voordragers van minder edel gehalte — in het Noorden de „trouvères” enz.; terwijl de geheele beweging in Frankrijk ten slotte aanleiding gaf tot een formalistische en verfijnd-bedachte of wel abstract symbolische literatuur, welke haar culminatie zou vinden in de klassieke „Roman de la Rose”.

Niettemin is hun invloed indirect zeer groot geweest, te meer daar velen dezer edele zangers deelnamen aan de kruistochten, o.a. Conon de Béthune, Châtelain de Coucy, Thibaut de Navarre e.a., allen groot-adellijke heeren, door wie andere deelnemers de beweging in noordelijker gewesten overbrachten. Aan de koningshoven in Frankrijk en Engeland, bij de hertogen van Brabant en andere rijke middelpunten van ontwikkeling en smaak bloeide het minnelied en verscheiden koningen zijn zelf mede troubadour geweest, als de genoemde Thibaut van Navarre († 1254). — Van Frankrijk verspreidde de kunst zich ook in Portugal en Spanje, waar zij gevoed werd door de romantische avonturen in de oorlogen met

1. Alles samen: eind XIe tot eind XIIIe eeuw, onder de eigenlijke ridders zelve echter niet veel langer dan een eeuw. (Vgl. Lanson t. a. pl. Blz. 85).

de Mooren. In Italië echter heeft zij te midden der tallooze onderlinge twisten niet kunnen bloeien.¹ Ook bleef daar lang als voertaal der beschaafden het Latijn heerschen, dat in ritme, ziel en wezen niet de taal was om deze nieuwe gevoelens der romantische liefde uit te drukken; eerst Dante († 1321) smeedt daar de grondslagen der Italiaansche taal, toen de kunst der troubadours haar hoogtepunt reeds achter zich had, terwijl na hem het Latijn der humanisten den groei der landstaal weer in den weg kwam. Misschien kwamen de liefdesverzen uit de jeugd van Franciscus van Assisi de kunst der troubadours wel het meest nabij, maar uit dezen tijd van den lateren heilige is niets bewaard. — De meermalen genoemde Adam de la Halle († 1288), die niet van adel, voor klerk studeerde, wordt in Frankrijk wel als een der laatsten van de beweging beschouwd, welke allengs op het repertorium der speellieden geraakte en veel van haar frisschen bloei verloor.

De beweging in Duitschland eischt echter nog een oogenblik afzonderlijk onze belangstelling, ook omdat zij ons meer dan een aanduiding geeft omtrent de sociale positie en waardeering van den zanger. — Reeds vroeg vinden wij daar meer dan elders verarmde leden uit den adel een rol vervullen in de poëtische ontwikkeling. Zoo rekent men de Deutsche literatuur wel aan te vangen met Heinric van Veldeke, een Hollandsch edelman uit de buurt van Maastricht (eind XIIe eeuw), die ook in het Hollandsch dichtte, maar wonderlijk genoeg door zijn vertalers

1. Burckhardt („Die Kultur“ II Blz. 27) overschat denkelijk het aandeel der Italiaansche troubadours in de beweging.

meer invloed op de Duitsche dan op de Hollandsche literatuur heeft gehad — (later komt, omgekeerd, een Duitsche invloed op onze middeleeuwsche literatuur.) Men vindt dan in Duitschland verarmden adel, lieden uit het volk, vagebondeerende geestelijken, enz., die niet altijd scherp van de eigenlijke speellieden te onderscheiden zijn. Maar in de literatuur wordt een vrij duidelijk onderscheid gemaakt tusschen het *volkslied* in den zin der oude liederen en heldendichten, door onbekende volksdichters gemaakt en door de speellieden voorgedragen, waaruit het beroemde „Nibelungenlied” is voortgekomen — en het hoofsche (hövesche) *kunstlied*, dat precieuzer van woordkeus en van meer persoonlijke elementen doortrokken, aanvankelijk uitsluitend in de handen van geestelijken, tegen de XIIIe eeuw vooral door verarmde leden van den adel wordt beoefend, waarbij dan in het bijzonder de liederen der Fransche troubadours van invloed waren.

Deze Duitsche *Minnesänger* nemen dan litterair wel een min of meer overeenkomstige plaats in als de troubadours, maar sociaal gezien vindt men ze toch meer in een vast dienstverband bij de hoven, vooral in Zuid-Duitschland, waar menig vorst of landgraaf (men telde ze immers bij dozijnen) zelf dichtte of althans zich geprezen wilde zien om zijn mildheid voor de kunst.

Veelal nam de minnezang hier ook den vorm van een Maria-cultus aan, welke ook in de middeleeuwsche kloosters zulk een belangrijke rol heeft gespeeld. Bovendien waren deze minnezangers lang niet zoo doorgaans van adel als hun Fransche dichtgenooten,

ofschoon zij zeer zeker meer gezien waren dan de speellieden, met wie zij niet omgingen. Zij begeleiden vaak zichzelf, zoodat zij ook geen aparten speler van noode hadden.

Een middelpunt van dichtertlijk verkeer bood het hof van den landgraaf van Thüringen op den Wartburg — (gelijk zes eeuwen later het naburige hof te Weimar zulk een middelpunt zou worden voor Goethe en zijn kring.)

Wij vinden daar bij den „Sängerkrieg auf der Wartburg” velen der beroemdste zangers vereenigd.¹ Tot dezen behoorden Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide e.a., gelijk zich de Thüringische chronist Johann Rohte, canonicus in Eisenach uitdrukt: „rittermessige mann unde gestrenge wep-pener”, ofschoon zij metterdaad maar zwervende minnezangers van geringen adel waren, waartegenover Bitterolf „eine von dez lantgravin hofgesinde” en Heinrich von Aferdinge „eyn burger us der stat Ysenache” was. De niet tot de ridderschap behoorende zangers heetten „Meister”.

Wij zien hieruit, dat de minnezangers zeer gemengd waren, terwijl ook het behooren tot de ridderschap op zichzelf niet zoo heel veel zegt — althans wat algemeene ontwikkeling en kennis van lezen en schrijven aangaat, want kwam het er sociaal op aan, dan was hun ridderschap, hoe arm ook, voor hen zelf en anderen nog heel wat meer waard dan hun dichternaam. Zoo zingt Wolfram von Eschenbach,

1. Waarvan reproducties naar middeleeuwsche afbeeldingen (Vgl. Koenig „Deutsche Litteraturgeschichte”. Blz. 162) in welke kostuums (hoofddek-sels) de standen nadrukkelijk zijn aangewezen.

die toch van zijn kunst aan de hoven moest leven:

schildes ambet ist mîn art:
swa mîn ellen sî gespart,
swelhin mich minnet umbe sanc,
sô dunket mich ir witze kranc.
Ob ich guotes wîbes minne ger,
mag ich mit schilde und ouch mit sper
verdienen niht ir minne solt,
al dar nâch sî sie mir holt. 1

Zeker is, dat hij en anderen het ridderhandwerk in waardij boven hun kunst stelden.² Minder zeker schijnt het, dat hij zoo ongeletterd was als hij gaarne voorgeeft; in zijn gedicht „Willehalm” zegt hij:

Swaz an den buochen stet geschriben,
des bin ich kûnstelos beliben. 3

en in zijn „Parzival”:

Ich en kan deheinen buochstap. 4

Maar hij schijnt wel eens met zichzelf den spot te drijven en zeker is dat hij bijzonder thuis was in andere ridderverhalen, in het bijzonder Fransche, welke hij in zijn liederen wel aanhaalt, zelfs daartegen polemiseert en ook wel gaarne met vreemde termen pronkt, ja zelfs wel Fransch gesproken moet hebben. Misschien ook zijn zulke uitingen als hatelijkheden bedoeld geweest voor zijn vakgenoot Hartmann von der Aue, die oorspronkelijk van dienstbaren stand,

1. Naar den commentaar van Prof. Martin's uitgave van W. v. E.s Parzival en Titurel Bnd. II. Blz. 114: „Ridderlijke strijdersplicht is mijn erfdeel. Zij, die mij, zonder ridderdienst van mij te verlangen, om des minnezangs wille liefheeft is eene dwaze. Of ik met schild en speer haar liefde verdienen kan, daarvan late zij afhangen of zij mij genegen is.” - 2. Al was in zulke uitingen misschien ook wel wat pose, daar de opvattingen hieromtrent reeds begonnen te veranderen (waar de regels ook juist op duiden). Zoo schijnen troubadours, trouvères en minnezangers vaak een meer geletterde opvoeding te hebben genoten als men voorheen aannam en daar dan ook niet weinig trotsch op te zijn geweest. - 3. „Ik ben onwetende gebleven van wat in boeken staat geschreven.” (Wh. 2, 19ff). - 4. „Ik ken geen enkele letter.” („Parzival” 3934).

later een kloosterschool bezocht, aan een kruistocht deelnam en ten slotte waarschijnlijk de ridderlijke waardigheid verkreeg, waarbij hij niet weinig trotsch was op zijn „geleerde” opvoeding. Zijn gedicht „der arme Heinrich” begint hij:

Ein ritter sô gelêret was
daz er an den buochen las
swaz er daran geschriben fand. 1

Een ridder, die kon lezen! — Een en ander geeft zeker geen hoog denkbeeld van de ontwikkeling der dichtende ridderschap, en inderdaad moeten verscheiden van hen volkomen analphabeet zijn geweest, zooals bijvoorbeeld Ulrich von Lichtenstein. De ontwikkeling zoowel als de sociale positie der middel-hoogduitsche dichters toont aldus wel veel verschillen. Zoo was de bekende Gottfried von Straszburg uit de burgerschap geboren, maar hoofsch ontwikkeld, onafhankelijk en voor zijn tijd zeer geleterd. In zijn bewerking van „Tristan und Isolt” geeft hij bij Tristan's ridderslag een soort overzicht van zijn tijdgenooten-dichters, waarbij natuurlijk eerst de „höfische” komen, — uit den toon blijkt wel, dat zij een zekeren roem genoten, al was hun ridderschap sociaal toch van meer belang.²

Van de genoemden intusschen is Walter von der Vogelweide wel een der meest bekenden geweest: een waarachtig dichter, in het bijzonder als minnezanger. Naam maakte hij ook als „Spruchdichter”, waarbij hij door den keizer gesteund werd in zijn

1. „Een ridder zoo ervaren was, dat hij in de boeken las, al wat hij daarin geschreven vond.” - 2. Enkele opmerkingen over „letterroem” omtrent dezen tijd ten onzent (XIIIe eeuw, Maerlant enz.) bij Kalff „Gesch. d. Ned. Letterk.” I. Blz. 531.

hekeldichten tegen den paus; gelijk in Frankrijk de koning het tooneel in zijn strijd tegen Rome's macht, wist ook hier de keizer den kunstenaar wel politiek te gebruiken. Voornamelijk echter verkeerde Walter von der Vogelweide aan het hof van den landgraaf van Thüringen, waarbij de verhouding van hem en andere dichter-zangers wel eens aan het Romeinsche cliëntschap bij een rijk heer doen denken. Echter was de vleierij hier minder stuitend en slaat hij juist vaak een moraliseerenden toon aan. Ten slotte kwam hij in beter doen, ontving hij zelfs een leen (gelijk Mar-tialis zijn tuintje en buitenplaatsje!) en trok mede naar het heilige land. Allengs vervalt dan (eind XIIIe eeuw) de minnezang in Duitschland en komt ook daar in grover handen. —

Het wezen der z.g.n. „speelmanspoëzie” en de beweging der Fransche „troubadours” en Duitsche „minnezangers” zijn van sociaal standpunt de meest typische factoren geweest voor de positie van den middeleeuwschen dichter. De letterkundigen daarnaast en daarna, in hun bonte verscheidenheid van persoon, van stand en positie, verschillen al te zaam in vogelvlucht gezien niet zoozeer van het beeld, dat alle latere letterkundige ontwikkeling ons zal bieden. Laat ons ter illustratie daarvan nog enkele dier zoozeer verscheiden figuren uit den verderen loop der middeleeuwen beschouwen.

Reeds in de XIIe eeuw vinden wij ook allerlei dichterlijke lieden uit den derden stand, veelal uit het meer gezeten volk zelf, opkomen: zangers van zuivere lyriek tot moraliseerende en satirische gedichten

toe, die zich vereenigden in de bovengenoemde „puys”, in welke wij reeds de voorloopers van onze noordelijker rederijderskamers ontmoetten.¹ Tot de-
zulken behoorde o. a. Jean Bodel, een groot talent,
die melaatsch werd en naar het gebruik zich in een
leprozenhuis moest begraven, waarvoor hij een dichter-
terlijk „afscheid” aan de wereld zingt — op zichzelf
reeds een diep treffende echt middeleeuwsche trage-
die. Een andere markante figuur (uit de XIIIe eeuw)
is Rutebeuf, een der eerste begaafde dichters die
voortkwam uit een groeiend fermenteerend stads-
complex (Parijs). „Het was een arme drommel van
een zanger — zonder brood, zonder vuur, als bed
wat stroo — hij had enkele weldoeners en heel veel
schuldeischers”² — en op den koop toe ongelukkig
getrouwd! En dit is misschien als waarachtig lyricus
een der grootste dichters uit de XIIIe eeuw geweest;
— „hij bedelde bij de grooten, hij ging om met het
dienstvolk.”² — Hij was steeds origineel, steeds een
oprecht overtuigde, hetzij hij werk in opdracht maakte,
hetzij hij de gevoelens van het volk tot uiting
bracht; en door zijn aanvallen op de macht en het
bederf der geestelijkheid, zoowel als door zijn zangen
voor de deelname aan de kruistochten, was de sociale
invloed van een zelf zoo arme figuur ook niet te
onderschatten.

Vanaf de XIIe eeuw begonnen geestelijken de in het
Latijn geschreven boeken, van de filosofie tot de
kookkunst (de kunst van spijzen- en receptenberei-
ding behoorde immers, zooals wij reeds in „Hellas”
zagen³ tot de oudste en practisch meest belangrijke

1. Vgl. Blz. 151. - 2. Lanson, t. a. pl. Blz. 110. - 3. Vgl. Blz. 29.

aangelegenheden, die op schrift werden gesteld,) in het Fransch over te zetten. Tevens komt dan allengs, waar het meegedeelde niet enkel meer van mond tot mond hoeft te gaan, het proza op: „De nieuwe behoefte aan proza beduidt de opkomst van het moderne lezen tegenover de oude voordracht.”¹

In het bijzonder nu door den invloed der scholastieken, die het middeleeuwsch denkleven zoo formalistisch en verstard hielden, werd het proza en de poëzie vóór alles dogmatisch en allegorisch, waartoe de geheele middeleeuwen een neiging hebben gehad, hetgeen zijn culminatie vond in den reeds genoemden „Roman de la Rose” (XIIIe eeuw), welke in zekeren zin het geheele geestes- en in het bijzonder het liefdesleven „codificeerde”. Van zijn schrijvers, Guillaume de Lorris en Jean de Meung, kwam de eerste uit geletterden maar onbekenden stand, en was de tweede een rijk man „estimé des plus nobles et meilleurs seigneurs”. Het boek met zijn bijna 23000 versregels² had een geweldigen invloed op het toch reeds zoo vormelijke cultuurleven der middeleeuwen, waarvoor het weinig minder dan een bijbel werd — maar behoeft ons hier verder niet bezig te houden. Genoeg, dat het in de decadentie der twee volgende eeuwen, waarbinnen zich reeds haar tegendeel, de renaissance, gaat ontwikkelen, den litterairen toon aangaf, waarvan het de onnatuurlijke gekunsteldheid nog versterkte, om ten slotte aanleiding te geven tot

1. Huizinga, t. a. pl. Blz. 499. - 2. Alleen reeds de omvang der middeleeuwsch-verhalende dichtstukken (vgl. b.v. ook ten onzent v. Afflighem's „Leven van Sinte Lutgart”, meer dan 20000 regels, Boendale's werk enz.) toont den letter-kundige, dat de Muze daarmee doorgaans slechts in verwijderd verband heeft kunnen staan.

die ingewikkelde rijmschema's en dichterlijke kunsttoeren, die eenmaal ook onze oude rederijkers zoo in discredit zouden brengen.

Bedenkt men bij het voorgaande nu, hoe meer en meer de klassieke Romeinen werden nagevolgd,¹ dan is het begrijpelijk, dat de latere middeleeuwsche auteurs meestal tot de min of meer gestudeerde lieden behoorden van schoolschen aanleg en thuis in het Latijn, die wij dan bij voorkeur onder de geestelijke standen der klerken, kanunniken, proosten enz. zullen vinden. Zij allen hadden, zooals wij boven bij de klerken zagen, de lagere geestelijke wijding, maar bijvoorbeeld niet de verplichting tot het celibaat of het dragen van een bepaalde kleeding der geestelijken, enz. Het was, vooral voor de beide laatste categorieën, vaak meer een eeretitel, die zekere rechten en ook inkomsten gaf en daarmee aan zijn dragers een zekere „standing" verleende.

Aldus was de positie dezer literaten tegen het eind der middeleeuwen over het geheel wel een voornamere dan die der beeldende kunstenaars. Hetgeen bijvoorbeeld wel duidelijk geïllustreerd wordt door het feit, dat een beeldend kunstenaar volstrekt niet deftig genoeg was om lid van een kapittel² te worden. Wel was bij ons een Jan van Scorel lid van een kapittel, maar hij was een uitzonderingsfiguur, rijk en

1. In den „Roman de la Rose" werden alleen reeds aan Ovidius 2000 regels ontleend — hetgeen in de middeleeuwen niet als iets ongeoorloofds werd beschouwd. - 2. Een soort adviseerend geestelijk college, waarvan de leden, de kanunniken, ook veelal benoemd werden uit de jongere zoons of ook uit de bastaarden van den adel, die daar een onderkomen vonden; vgl. o. a. Dr. S. Muller's tweeden bundel „Schetsen uit de Middeleeuwen" (De Lievendalers). — De hedendaagsche Duitsch-adellijke „Stiften" gelijken nog vrijwel op zulke oude kapittelen.

gezien, en bovendien reeds tot den nieuwen tijd der renaissance behoorende. Het zijn bij voorkeur de geschiedschrijvers en kunstenaars-geleerden, die wij bij de heel en half geestelijke standen moeten zoeken. Zoo bij ons de pastoor Jan van der Beke, de kapelaan Jan van Leyden, de klerk Melis Stoke („'s graven klerk'"), — doch tegen het eind der middeleeuwen vindt men ook bij ons wel edelen zelf als geschiedschrijvers (chronisten), als Herbaren van Mijnden, Jan van Naaldwijk, de abdis Henrica van Erp, enz. De kapittelen nu, die overoud waren en primitief een soort raad van den bisschop vormden, doch ook voor het onderwijs dienden en in het bijzonder met de mis en de getijden belast waren, hadden allengs hoege-naamd niets meer te doen, behalve deze laatstgenoemde kerkelijke bezigheden, welke bediening de leden dan nog dikwijls door anderen lieten waarnemen. Zulk een bestaan was natuurlijk als geschapen voor studeerenden, geleerden, schrijvers en dichters, en kwam later, sedert de renaissance, ook wel voor andere kunstenaars open. Voor de middeleeuwsche schrijvers-geleerden was het zelfs vrijwel regel, dat zij de lagere wijding hadden en door den een of anderen Maecenas een kanonikaat verkregen. Zoo stichtte de graaf van Holland in zijn hofkapel op het Haagsche Binnenhof een kapittel, waarvan de leden van zijn raad de kanunniken waren. Practisch waren het vrijwel sinecures, waarvan de heeren leefden als van een tractement; de invloedrijkste geleerden en schrijvers hadden dikwijls meer dan één kanonikaat (vaak ver van eigen woonstee) waarvan zij dan bijvoorbeeld een lieten waarnemen voor het halve geld.

Men stelle zich intusschen de zeden dezer deftige kanunniken niet à te deftig voor: zoo vernemen wij van de zoo juist genoemde kanunniken op het Haagsche binnenhof, dat „zij elkaar niet zelden in het koor bespotten, scholden, stootten en sloegen.”¹ De middel-euwsche samenleving was, buiten haar voorgescreven regels van etiquette, nog rauw en onbeschaafd — althans nog lang niet zóó beschaafd als... de onze!

Een ander belangrijk sociaal element voor den kunstenaar, in het bijzonder voor den letterkundige, wordt ook het *patronaat*: het verlenen van steun en bescherming aan een kunstenaar of geleerde. Vóór het eind der middeleeuwen opkomend, krijgt het toch eerst met de renaissance grooter beteekenis, waar het meer en meer mode wordt om iets te weten van kunst en letteren en die te beschermen. Naast meerderen bij wie zulke belangstelling weinig diepgaand zal zijn geweest, waren er toch verscheiden machthebbers, in de eerste plaats wel de Bourgondiërs, die waarachtig waren in hun liefde voor de kunst. Karel de Stoute, Margaretha van Savoye en Maria van Hongarije waren hartstochtelijke muziekminnaars; Bisschop David van Bourgondië ontving zijn door Lodewijk XI verbannen collega Thomas Basin met diens geheele familie te Utrecht, waar Basin al zijn *memoires*, een kroniek van zijn tijd, zooals dat toen wel gebruikelijk was, schreef; Anna van Bourgondië huisvestte op haar kasteel in Zeeland jarenlang Erasmus tijdens zijn opkomst; en haar broeder Philips van

1. Vgl. Kalff „Gesch. d. Nederl. Letterk.” I. Blz. 331.

Bourgondië verleende langen tijd op zijn kasteel te Duurstede gastvrijheid aan den humanist Geldenhauer en den schilder Mabuse. Er viel dan nog al eens wat af voor zulke leden van het gevolg: een huis in de stad, een baantje bij de hofhouding enz. Maar, gelijk gezegd, eerst met de renaissance werd zulk patroonaat voor den kunstenaar van meer beteekenis.¹

Uiteraard ging het hof vaak voor in deze bescherming van kunst en wetenschap: naast het Bourgondische deed het Fransche hof veel goeds in dien zin. Zoo legde Karel V (XIVe eeuw) een bibliotheek van een duizendtal manuscripten aan (een eerstenationale bibliotheek) terwijl hij, zelf geestelijk-geleerde, zich met gestudeerden omringde. Zoozeer kwam allengs de eruditie in aanzien, dat tegen het eind der middeleeuwen een neiging veld wint om aan de dokterskap dezelfde rechten als aan het ridderzwaard te verleen.² En dit is wel zeer teekenend voor de sociale waardeering, die de geletterde meer en meer genoot, vooral van . . . de zijde der vrouw, tot wier verbeterde en veredelde plaats in de samenleving de minnezang immers zooveel had bijgedragen. In de wrijving, die bij het verkeer van de meer beschaafde „clerici” (hier in den zin van letter-kundigen en ontwikkelden van allerlei gading) en de vaak ruwe, meest onwetende „milites” (de niet ontwikkelde en niet schrijvende edelen en ridders van allerlei slag) ontstond om de gunst der dames, wordt door dezen hoe langer hoe meer de voorkeur aan de eersten gegeven, te meer waar allengs deze dames zelf zeer wel lezen en schrij-

1. Men vindt hieromtrent ook gegevens in „Dürers schriftlicher Nachlass”. (vgl. noot Blz. 133). - 2. Vgl. Huizinga, t. a. pl. Blz. 97 e. v.

ven konden, ja de Latijnsche taal vaak machtig waren. In de (vaak nog Latijnsche) poëzie der middeleeuwsche dichters en clerici speelt die rivaliteit een groote rol; zoo zijn er verscheiden gedichten overgeleverd, waarin de dames daarover disputeeren en steeds met het resultaat, dat de clericus de voorkeur verdient.¹

Maar dat dit alles, al bereidde het een hooger aanzien van den litterairen stand, practisch toch weer niet zooveel beduidde als het schijnt, vinden wij geïllustreerd in een bekend dichter Gust. Deschamps († 1415) die in de rechten studeerde, bezitter was van grond en verscheiden hofbaantjes bekleedde — hetgeen alles toch niet verhinderde, dat hij in een reeks balladen bedelt om een beloofden tabberd, om brandhout, om een paard, om achterstallig salaris enz. . . . is het niet weerom Martialis aan wien wij moeten denken? Als brood-poëet van den adel, dichtte hij aan het min of meer burgerlijke hof van genoemden Karel V — en toch komen bij hem hier en daar voor het eerst gemeenschapsgevoelens te voorschijn, die groeien tegen het einde der middeleeuwen: een tot dan toe nog niet uitgesproken mededoogen met het verdrukte volk en een gevoel voor het „vaderland.”² Naast hem geeft Machault, kanunnik van Reims en vorstelijk secretaris, dus een welgesteld seigneur, de uitvinder van velerlei ingewikkelde rijmkunstigheden

1. Het meest bekende daarvan: „De Phyllide et Flora” (in Schmeller's „Carmina Burana”. Blz. 155). Voor deze verhoudingen zijn ook van belang de gesprekken in het eerste boek van Castiglione's († 1529) „Cortegiano”, waar de minachting van den „miles” voor dans en muziek ter sprake komt en men verderop vindt, dat de ware hoveling toch wel op een paar muziekinstrumenten thuis moet zijn. - 2. Lanson, t. a. pl. Blz. 151.

en een even handig dichter als musicus, ons een beter voorbeeld uit den omschreven half geestelijken stand. Maar nog zuiverder vertegenwoordiger uit het begin der XV^e eeuw vinden wij in den geschiedschrijver Froissart († 1410). Door studie tot den geestelijken stand behoorend, evenals zijn leermeester Jean Lebel („Comme lui, il ne fut d'Église que pour avoir part aux revenus de l'Église")¹ verkeerde hij aan het hof en genoot hij, zelf welgesteld, de protectie der hoogste kringen. Voor zijn tijd soms zeer objectief, reisde hij veel en besteedde in zestien jaar 700 Livres (in geldswaarde vóór den oorlog pl.m. 40.000 frs.) „pour se bien informer". Toch is hij geheel een sujet van den adel en veracht hij, schoon zelf van burgerafkomst, de burgerij. Ja, bij een opstand van tot wanhoop uitgebuide lieden schrijft hij de voor onzen tijd zoo ongeloofelijk naïeve woorden: „Mort à ces vilains qui n'ont pas trouvé que tout fut bien dans ce temps de brillants faits d'armes et de fêtes splendides!" (n.l. aan het hof!)² Teekenend ook voor de wanhopige moraliteit dier dagen is, dat hij den roover ongeveer even hoog aanslaat als den ridder (waartusschen practisch het verschil vooral in Duitschland soms ook maar zeer betrekkelijk was) en wel omdat... voor beiden het wilde avontuur de hoogste levenssfeer is!

Tevens toont hij ook, hoe men uit de schrifturen zelf der middeleeuwen moeilijk gevolgtrekkingen kan maken omtrent des schrijvers eigenlijke afkomst en stand. Wel geven de drie standen in hoofdzaak een aanwijzing en vinden wij ook in onze Nederlanden,

1. Lanson, t. a. pl. Blz. 146. - 2. Lanson, t. a. pl. Blz. 147.

waar nog weinig domineerende figuren aan de middeleeuwsche literatuur hebben deelgehad, waarbij nog vele Fransche en Duitsche voorbeelden werden nagevolgd of vertaald, de drie standen wel vertegenwoordigd in figuren als van de vrome abdis Hade-wych en den mystieken prior Ruusbroec, in den ridderslijken Van Veldeke, terwijl men later in den „scepenclerc” Boendale uit Antwerpen de ideale stem van den derden stand kan hooren. Maar een figuur als de Vlaming van Maerlant vereenigt eigenlijk reeds in de XIIIe eeuw alle drie, terwijl een Dirc Potter, edelman¹ en secretaris van Hollandsche graven, zelf reeds Hollander in merg en been, een echt burgerlijk-didactisch accent aanslaat, als een geestelijk overgrootvader van onzen Cats.²

Toch bleef, althans theoretisch, voor de sociale waardeering de schaal der drie standen tot het laatst der middeleeuwen bestaan. Zoo werd, niettegenstaande de door de kerkvaders aan Cicero en Seneca ontleende gelijkheidsgedachte ook door de troubadours weer tot uiting was gebracht, in het bijzonder de derde stand in zijn geheel, van den rijkgeworden burger tot den armen handwerker nog steeds gering geacht, vooral die overgroote meerderheid, welke aan de geestelijke cultuur nog geen deel nam. Zoo konden wij immers bij de inleiding dezer middeleeuw-

1. Vgl. Kalff „Gesch. d. Nederl. Letterk.” I. Blz. 553. (Huet noemt hem in zijn „Land van Rembrand” I Blz. 251 uitdrukkelijk niet van adel, maar zoolwel Te Winkel als Kalff wraken in het algemeen zijn gezag; de belangstellende zal intusschen Huet’s opstellen over zulke figuren uit onze middeleeuwen niet zonder genoegen lezen, waarin hij vaak de eruditie en den humor zoo smaakvol wist te vereenigen — al mocht er dan eens een steekje bij vallen.) - 2. Vgl. ook: Dr. J. Prinsen „Standenverdeling voor de middeleeuwsche Literatuurgeschiedenis”. „De Gids”, Juli 1920.

sche schetsen opmerken, dat een door zijn tijdgenooten zoo hooggestelde dichter als Chastellain nog in het midden der XV^e eeuw ook de rijke burgers eenvoudig tot de „vilains” rekende. En zulks terwijl toch reeds in de XIII^e eeuw de ridderschap haar dominerende sociale beteekenis feitelijk had verloren en de groeiende macht der steden, vooral in het Noorden, in Vlaanderen, om van Italië te zwijgen, van al grooter socialen invloed werd, die daar alleen door den lichtglans van het feestvierende Bourgondische hof nog nauwelijks werd onderscheiden; — zoo wil het de wet der traagheid in de geschiedenis, die in sommige perioden (als de onze!) slechts schijnbaar wordt opgeheven.

Intusschen: binnen de onveranderlijke scheidingslijnen bracht op den duur de practijk van het leven verschil genoeg: — tusschen den rijken koopman en den armen boer, den ridderlijken leenheer en den verschooiden edelman, den deftigen proost en den zwervenden monnik was de afstand waarlijk niet gering! Wat den geestelijken stand nog in het bijzonder aangaat: theoretisch alweer werd de priester, als de dienaar Gods, wel geëerbiedigd, maar practisch kwam hij allengs noch bij het volk, noch bij den adel in hoog aanzien te staan — vooral toen met het verval der bedelorden de monnik vaak tot een openbare bespotting werd. — ¹

Naast deze algemeene richtlijnen toont de literatuur der XV^e eeuw ons dan in haar overgang naar de renaissance sociaal zeer uiteenlopende figuren,

1. Een voortreffelijk beeld daarvan geeft o.a. Anat. France in zijn „La rôtisserie de la reine Pédauque”.

vooral bij het eigenlijke dichterschap. Zoo de eerste dichterlijke verdedigster van vrouwenrechten in de literatuur: Christine Pisan († 1429). Italiaansche van geboorte verkeerde zij in Frankrijk in de aanzienlijke kringen — haar vader was dan ook hofsterrenwicelaar van Karel V, een ambt van niet geringe beteekenis! Lanson noemt haar een brave blauwkous, hetgeen wel wat hard geoordeeld schijnt. In ieder geval had een Alain Chartier, die door zijn tijdgenooten hemelhoog verheven werd, heel wat minder nieuws te vertellen dan de blauwkous — voor de literatuurgeschiedenis is Chartier niet meer dan een leegge gladde hofpoëet in het gevolg van Karel VI en VII. Poëtisch intusschen van meer beteekenis dan blauwkous en hofpoëet samen was Charles van Orléans († 1465) eigenlijk reeds een figuur van den nieuweren tijd. Zelf een adellijk heer, van een Italiaansche moeder, huwde hij met de weduwe van den Engelschen koning Richard II. In het kleine en beperkte gaf hij vele smaakvolle gedichten en leefde zelf even smaakvol gedurende de latere jaren van zijn leven op zijn kasteel te Blois aan de Loire „au milieu de sa petite cour de gentilshommes lettrés et de poètes qu'éman-deurs — le plus gracieux des égoïstes et des épicuriens.”¹ Wel treffend, dat toen deze Charles van Orléans aan zijn kleine hof een poëtisch concours inrichtte, daar tot zijn tijdelijke gasten eenmaal zijn grootste tegenhanger heeft behoord: François Villon — het zeldzaam voorkomend type van den dichtermisdadiger.² Een aangenomen kind, van goede op-

1. Lanson, t. a. pl. Blz. 166. - 2. Een oogenblik denkt men bij hem aan figuren als Casanova, die echter als kunstenaar nauwelijks een spoor heeft nagelaten,

voeding, met zelfs eenig hooger onderwijs, verliep en verliederlijkte hij tot een beroepsboef en moordenaar, die maar bij toeval aan de galg ontkwam en meermalen als dief achter de tralies zat. En deze gevaarlijke schurk heeft enkele der mooiste verzen geschreven, die de gansche middeleeuwen hebben voortgebracht! Met zijn gratievollen en prinselijken tegenhanger Charles van Orléans vormt hij het eenige en wonderlijke tweetal, waarvan voor ons uit de latere middeleeuwen nog eenige bezielde algemeen menschelijke schoonheid is overgebleven.

Zij vormen tegen het eind dier middeleeuwen met haar eigenaardige uiting van speelmanspoëzie en ridderlijken minnezang nog eens een merkwaardige samenvatting en tevens het bewijs hoe het eigenlijke dichterschap aan geen „standing” verbonden was, veelmin een sociale positie verleende — al zagen wij dat allengs de meer „geletterden” ook veelal de beter gesitueerden waren. — En wat ten slotte de finantieele positie in meer directen zin betreft, d.w.z. de uitkeering in geld als loon aan de poëten aan een of ander hof enz. — zij was maar heel poover. Bij Julleville vinden wij een plaats, die omtrent de zuiver pecuniaire waardeering een aardige aanwijzing geeft, omdat de betaling naast die aan andere hofdignita-

(de geschiedenis van zijn liederlijk leven verscheen later in vele deelen), of zelfs aan Verlaine, die echter bij hem vergeleken een halve heilige is. Het type is ongetwijfeld daarom zoo zeldzaam, omdat wel is waar de kunstenaar vaak anti-maatschappelijke tendenzen meebrengt, maar zijn sensitieve aanleg de balans meest in evenwicht houdt, waarnaast nog voor den intellectueelen kunstenaar, dus a fortiori voor den letterkundige, de reflectie tegenover de daad komt. (Ware Dostoievsky's befaamde Raskolnikow een werkelijk kunstenaar geweest, dan zou ieder dadelijk zijn psychologische onwaarschijnlijkheid gevoelen!)

rissen wordt gegeven: — „Dans les comptes des ducs de Bourgogne, à la date de 1447, Olivier de la Marche chroniqueur et poète, figure avec un traitement de trois sols par jour; le chef de la basse police du palais ducal reçoit les mêmes gages; et un ancien joueur de farces reçoit six sols.”¹ De hofdichter zou dus de helft minder krijgen dan de „joueur de personnages”!² Bedenken wij echter het boven aangeteekende omtrent een figuur als Deschamps uit ongeveer dien tijd, welke toch blijkbaar ook andere douceurtjes had, dan zal met deze betaling alleen de positie van den hofdichter wel wat te zeer gedeflatteerd zijn. Deze de la Marche behoorde tot de groote groep van rijmkunstenaars, waarin de middeleeuwsche literatuur verloopt, zooals de door hem en anderen zeer bewonderde Molinet, kanunnik en bibliothecaris van Marg. v. Oostenrijk, die een gedicht kon schrijven, dat van voren naar achteren, zoowel als van achteren naar voren kon worden gelezen, dat van boven naar beneden, van binnen en van buiten rijmde enz.! Met zulke figuren komt ook de eigenlijke litteraire roem op, zooals de latere tijden dien zouden kennen. Figuren als Ruusbroec, Maerlant e. a. waren wel geëerd, bezocht en nagevolgd geworden, maar vooral ook geroemd omdat hun ernstige en vrome zin van geen roem wilde weten, — hier echter, nu het geestelijk en maatschappelijk verkeer al beter gaat worden, vinden wij voor het eerst den gevierden meester, den „cher maître”, voor wien onze zelfgenoegzame nuchter Hollandsche geest nauwelijks ooit den hoed heeft

1. L. Petit de Julleville „Les Comédiens en France au moyen âge”. Blz. 327.-
2. Vgl. Blz. 163.

gelicht — behalve natuurlijk als er een „cher maître” of andere profeet uit den vreemde kwam. Zoo werd deze Molinet bewonderd als vele zijner voorgangers uit de XV^e eeuw, die toch nauwelijks één ware nieuwe gedachte hebben gebracht: — „al de voor ons zoo hopeloos eentonige en oppervlakkige gedichten, waarin de XV^e eeuw haar lied zingt, zijn door de tijdgenooten met veel uitbundiger lof bedacht, dan zij aan eenig schilderstuk hebben gewijd.”¹ Het nageslacht dacht er anders over en voor ons zijn al die allegorische en bewonderde gedichten lang uitgewischt, waar hun schilders ons nog zoo nabij staan, dat het hier vaak genoemde Lam Gods der v. Eycks een clause uitmaakte van de vredesvoorwaarden na een wereldoorlog, en heel Gent thans uitloopt om de herwonnen deelen van haar altaarstuk in te halen en met vliegende vaandels en roerende trom ter kerke te dragen!

„De grondtrek van den laat-middeleeuwschen geest is zijn overmatig visueel karakter. — De volstrekte gedachten-leegheid van de allegorische vertooningen of gedichten kon worden geduld, omdat de bevrediging geheel in het geziene lag. — Dit verklaart de superioriteit van de picturale boven de litteraire uitdrukking: een litteratuur, die overwegend visueel waarneemt, schiet te kort.”² Wij dachten boven aan dezen uitspraak, toen wij een verklaring zochten waarom van het middeleeuwsche drama, in het bijzonder van het mysteriespel, geen schoonheid is gebleven, terwijl diezelfde middeleeuwen in hun Gothische kathedralen een voor ons nog zoo machtig

1. Huizinga, t. a. pl. Blz. 467. - 2. Huizinga, t. a. pl. Blz. 482 en Blz. 498.

levende schoonheid hebben geschapen.¹ Of Huizinga's uitspraak echter ook in het algemeen voor de litteraire kunst mag gelden —? In ieder geval geeft zijn opmerking ons te denken over onze eigen literatuur: — is zij niet voor een zeer groot deel altijd eer visueel dan motorisch geweest, in het psychische eer statisch dan dynamisch?² En zou dit niet een der redenen zijn waarom zij dramatisch zoo weinig heeft voortgebracht — een der redenen ook, waarom zij voor het buitenland zoo weinig genietbaar schijnt, tegenover bijvoorbeeld de Scandinavische, die dat blijkbaar wel is?

Doch — hoe verleidelijk ook — wij dwalen weer buiten ons perk van onderzoek, hetgeen wij overigens voor de middeleeuwen met deze opmerkingen meenden te mogen afsluiten. Wij zagen immers reeds boven, hoe spoedig en volledig de renaissance de oude vormen in het litteraire en dramatische heeft uitgewischt. Aanvankelijk met de nog formalistische herleving van het classicisme door de weer in het Latijn schrijvende „humanisten”, breekt dan allengs de ware nieuwe geestescultuur te voorschijn als de zon door den mist: — in Italië reeds stralend alom, in Frankrijk al wijder dringend, bij ons zich nog in het bijbelsch humanisme van een Erasmus openbarend, wint de renaissance eerst waarlijk de mensch-

1. De Egyptische cultuur, die nog oneindig langer dan de middeleeuwsche een starre onveranderlijkheid heeft bewaard, zou misschien tot dezelfde gedachte leiden, wanneer — zij een literatuur had nagelaten. - 2. Ja, ons meest „klassieke” werk heet . . . de „Camera” en lijkt soms op een vriendelijk „panopticum”, terwijl de beweging der „tachtigers” ook geheel in het visuele teeken staat, waarvan figuren als Arie Prins en v. Looy bijna pathologische voorbeelden zijn; — een tegenbeeld vindt men in een figuur als Dos-toievsky, in wiens werk *nooit iets stilstaat*, dus zelden iets goeds te zien is.

heid, als heel het hemelsch rouwgordijn is weggeschoven en haar doodende levensnegatie zich keert tot een nieuw geloof in het aardsche leven zelf en al zijne zinnelijke schoonheid.

DE RENAISSANCE IN ITALIË



DE RENAISSANCE IN ITALIË

I. INLEIDING

HET hemelsch rouwgordijn" schoof weg en het licht der renaissance brak door „als de zon door den mist". Het beeld waarmee wij onze schets van de „Middeleeuwen" besloten moge wat rhetorisch klinken — wij gebruikten het niet willekeurig: zie hier hoe Burckhardt zich uitdrukt in een passage, welke Huizinga niet minder dan zijn „credo" noemt. ¹ „Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewusstseins — nach der Welt hin und nach dem Innern des Menschen selbst — wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; — der Mensch erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgendeiner Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine *objective* Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das *Subjective*, der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches". ²

Waar nu nog steeds onze opvattingen over de renaissance door Burckhardt's werk beheerscht worden en vrijwel alle schrijvers daarover bij hem in het krijt staan, terwijl wij ook voor deze schetsen meer dan één verklaring aan hem moeten ontleenen, moge hier vooraf een enkele opmerking omtrent zijn be-

1. J. Huizinga „Het Probleem der Renaissance", „De Gids" 1920. - 2. J. Burckhardt „Die Kultur der Renaissance in Italien", 10e druk. I Blz. 141. (Aanhalingen steeds uit dezen druk.)

roemde „Kultur der Renaissance” haar plaats vinden. In zijn genoemde „Probleem der Renaissance” houdt Huizinga, die zelf als historicus veel verwantschap met Burckhardt toont, nog een warm pleidooi voor den meester — maar het schijnt ons toch, dat Burckhardt’s autoriteit haar beste dagen heeft gehad. Reeds in het voorbericht voor den 7den druk kon Geiger, de bewerker van Burckhardt, die zelf met zijn „Excursen” zoo waardevol materiaal aan diens arbeid heeft toegevoegd, niet ontkennen, hoe het werk verouderd is. Inderdaad: onze moderne tijd kan Burckhardt’s beeld der renaissance, dat toch eigenlijk als een min of meer chaotisch phaenomeen zonder eenig causaal verband in de lucht blijft hangen en met breede trekken ontworpen is door een hooggestemden maar verblind eenzijdigen bewonderaar, niet meer geheel aanvaarden. Mogen dan al te haastige adepten der historisch materialistische geschiedbeschouwing deze wel eens in miscrediet hebben gebracht door den grooten invloed van het persoonlijke element te verwaarloozen en moge allengs aan zekere geestelijke imponderabilia in de cultuurgeschiedenis der volken ook door de onzen meer waarde worden gehecht — een geschiedverklaring die nergens den grond raakt dan met al te duizelige beenen kan onzen tijd toch niet meer bevredigen.

Zoo is het voor Burckhardt’s zienswijze zeer teeknend, dat hij alle verhoudingen in de renaissance — het wezen der tyrannen, de betrekkingen der staten onderling, het familieleven enz. — als „Kunstwerke” ziet, welke hij wel ergens omschrijft als „van het denken afhankelijke, op nauwkeurig berekende en dui-

delijke gronden berustende scheppingen",¹ maar waarbij hij praktisch slechts zeer zelden die gronden aanvoert. Zoo bijvoorbeeld waar hij, over de republiek Venetië sprekend, zegt dat zij Milaan den oorlog niet aandeed alleen uit de overweging, dat deze staat dan als afnemer van haar handelswaren zooveel verzwakken zou, dat de voordeelen eener overwinning daar niet tegen opwogen,² — een berekening, welke ook een moderner rampzaliger wereld had mogen maken! Bij de eeuwige onrust tusschen de Toscaanschesteden, als Florence en Pisa (om den zee weg!) speelt voor Burckhardt echter deze naijver en belangensfeer nauwelijks meer een rol en acht hij den krijg en zijn aanvoering zelf van meer belang, die op hunne beurt . . . „kunstwerken" worden — als ware de Romeinsche strategie dan niet reeds een veel bewuster en volmaakter „kunstwerk" geweest! Hèt waarlijk kunstwerk der renaissance echter: haar ongeloofelijke rijkdom aan beeldend vermogen, wordt wonderbaarlijk genoeg door den onvermoeiden schrijver der „Cicerone" in zijn cultuurbeeld der renaissance nauwelijks met één enkel woord aangeroerd!

Een zeer typisch voorbeeld van Burckhardt's zienswijze geeft hij wel in een opmerking over Dante's werk, waar hij zegt, hoe deze zijn hoofdwerk, de „Divina Commedia", aanvankelijk in Latijnsche hexameters begon, maar deze weldra in Italiaansche terzinen veranderde: „— Das ganze Schicksal der Italienischen Poesie hing davon ab, dasz er nicht in dieser Weise fortfuhr."³ En dat is niet maar een

1. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 91. - 2. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 74. - 3. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 277.

zegswijze, doch meent hij letterlijk! Inderdaad: „das Schicksal” speelt in Burckhardt’s geschiedbeschouwing steeds de voornaamste rol, en zijn meest geliefkoosde verklaring, zijn mystieke „Deus ex machina” vormt steeds weer: „die höhere geschichtliche Fügung”, waarmee voor hem het laatste woord is gezegd. Dit voorbehoud wilden wij maken eer wij Burckhardt als algemeenen gids in den grilligen doolhof der renaissance aanvaarden, want hoezeer anderen, als in het bijzonder Pastor met zijn standaardwerk van de geschiedenis der pausen en Müntz met zijn omvangrijke onderzoekingen naar de kunstverhoudingen bij de curie, voor ons doel meer geven — tot de vorming van een saamvattend beeld kan men nu eenmaal Burckhardt nog niet missen.

De groote tegenstelling nu met de middeleeuwen, welke ons bij de renaissance het eerst in het oog valt, is het overheerschen van het individu. Niet, natuurlijk, kwam deze (toch vrij plotselinge) verandering zonder voorbereiding: de wortels der renaissance dalen tot diep in de middeleeuwen en zelfs de middeleeuwen reiken tot diep in onzen tijd, terwijl een groot deel der renaissance in Italië nog samenvalt met de middeleeuwsche aera in West-Europa; maar het blijft, schijnt ons toch, de sterke kant in Burckhardt, waar hij aantoont hoe de renaissance het hooglied geweest is van het individualisme.

In de verklaring echter van dit zich weldra tot de uiterste consequenties openbarende individualisme voldoet Burckhardt ons weer weinig.¹ Men kan wel

1. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 143 e. v.

meerdere factoren daartoe aanvoeren, als: — de vele tyrannen, die tot individualistische instincten aanzetten (waar men toch evenzeer een zich saamvoegen in sociaal verweer zou mogen verwachten); de vele afzonderlijke onderling oorlogvoerende staatjes en het ongewisse leven (welke zaken ten deele toch ook wel voor de middeleeuwen golden); de rivaliteit der rijkwordende handelssteden, als Venetië, Florence e. a.; de pronkzucht en de opkomende roemzucht — — maar het schijnen toch min of meer redeneeringen achteraf. Het is met dat al of na de hechte socialiteit en gemeenzame nivelleering der middeleeuwen de menschheid het eerst in Italië als in een plotselinge „mutatie-periode” verkeert, of op eens de individueele psyche haar banden slaakt en dronken wordt van den nieuwen levensdag, dien zij ten bodem wil genieten.¹

Twee aantekeningen bij Burckhardt, aan den ingang en den uitgang der renaissance in Italië, markeeren naar buiten en binnen dit individualisme treffender dan menige uitweiding: In 1390 vindt men in Florence geen heerschende mode meer voor de kleeding der mannen, daar . . . ieder zich anders dan anderen wilde kleeden²; en over den rijksten bloei der renaissance in de eerste decennia der XVIe eeuw schrijft Burckhardt: „Behagen an geistigen und künstlerischen Genüssen, Lust am Wohlleben und Ausbildung der eigenen Persönlichkeit vernichteten oder

1. Laat men Burckhardt's allesbeheerschenden factor van het individualisme los, gelijk sommigen zouden willen, dan lijkt ons een samenvattende verklaring van het cultuurverschijnsel der renaissance een onmogelijkheid. - 2. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 142 (noot). (Dit geldt natuurlijk niet voor de geheele renaissance).

verdrängten die Sorge für das Vaterland." ¹ Daarmede is tevens een der donkere zijden aangewezen: „Het sociale verantwoordelijkheidsgevoel", zegt Huizinga, „heeft juist aan de renaissance in hooge mate ontbroken." ² Ja: men kan zeggen, dat de Italiaansche renaissance mede daaraan is te gronde gegaan.

Zoo voelde menig vrije geest zichzelf een universum geworden, waarin het eigen vaderland een tweede plaats innam, — maar zoo ook groeiden de grootsten tot een wereldomvattend weten en willen en kunnen als geen latere tijd meer gekend heeft. Voor het eerst na Aristoteles en zeker voor het laatst in de cultuurgeschiedenis der menschheid verscheen de „uomo universale" — de geest, die nagenoeg alle toenmalige kennis en konste beheerschte. ³ Aan het einde der middeleeuwen, buiten Italië, vonden wij reeds in figuren als Dürer en ten onzent Scorel een dergelijke geniale universaliteit, maar reeds veel eerder en in veel hooger mate toonen ons gestalten uit het quattrociento in Italië zulk een alzijdige verblindende begaafdheid. Als een der eersten van een reeks geldt Leo Battista Alberti († 1472) — gymnast en sportman, architect, schilder, musicus, beeldhouwer, schrijver in allerlei richting, geleerde, uitvinder, een der eerste natuurbewonderaars . . .; als de voleinder der reeks geldt da Vinci († 1519). Gelukkig voor de menschheid mag het heeten, dat deze bloei van het individu samenviel met een bloei van kerk en staat

1. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 138. - 2. Huizinga „Het Probleem" t. a. pl. - 3. Vgl. de „Inleiding" mijner „Faust"-vertaling, 2e druk Blz. XXIII.

die hunne rijke, veelzijdige ontplooiing heeft mogelijk gemaakt.

Wel sterk voelt men hier het contrast met de middeleeuwen, waar ieder kunstenaar binnen zijn ambacht werd gehouden door het strenge gildewezen, dat met den bloei der onstuimige renaissance zijn perken niet meer dichthield, — wel sterk ook met onzen eigen tijd, die zich zoo duizendvoudig specialiseerde, dat feitelijk zijn wetten strenger zijn geworden dan van eenig gilde en alle kennis en konste zich moet houden binnen het eigen . . . door anderen bepaalde perk!

Het is dan ook eer aan het oude Rome, dat als het ware opnieuw ontdekt werd en waarvoor met de renaissance-bewustwording dadelijk een algemeene belangstelling ontwaakte, dan aan de middeleeuwsche toestanden, dat de sociale positie van den renaissance-kunstenaar ons vaak herinnert, in zoover de heerschers een zoo eminente rol speelden als opdrachtgevers en ondersteuners van kunst en kunstenaar, terwijl wat in de middeleeuwen nog maar bijzakelijk mocht heeten, thans weldra een hoofdzaak, ja een staatszaak werd. Waar het oude Rome echter één keizer had, heeft het Italië der renaissance menig kunstzinnig tyran, zoodat hier voor den kunstenaar meer mogelijkheden openstonden, terwijl daarnaast, ja daarboven, in veel breeder zin dan in de middeleeuwen, de clerus met zijn opdrachten, alsook zijn kloosterlijke gastvrijheid, maar bovenal met zijn eigen pauselijk hof, dat als maecenaat tijdens den grootsten bloei der renaissance ternauwernood voor het Romeinsche keizerdom onderdeed, een factor van de

allergrootste beteekenis zou worden. Weerom doet dan de prikkel van den roem en de eer, die den kunstenaar der renaissance in zoo ruime mate zouden geworden en welke, gelijk wij zagen, in de middeleeuwen van weinig beteekenis is geweest, meer aan de Romeinsche beschaving denken, waarbij de renaissance echter, in tegenstelling met het oude Rome zoowel als met de middeleeuwen, den beeldenden kunstenaar ten slotte nauwelijks minder dan den dichter heeft geëerd.

Zoo zien wij dus reeds verscheiden factoren tezamen werken voor den bloei van kunst en kunstenaar: — *ten eerste* de bevrijding uit de nivelleerende eenderheid der middeleeuwsche socialiteit, welke kentering van massadeel tot individu een uitbundig weeldegevoel aan de persoonlijke psyche gaf, dat zich bovenal — maar niet alleen — in de kunst heeft uitgevierd; *ten tweede* de vele hoven en wedijverende tyrannen-families en hofhoudingen; *ten derde* de zeer vele kerken en kloosters in het land van den clerus bij uitstek, met bovenal het schatrijke pauselijke hof aan het hoofd; *ten vierde* de herleving der klassieke wereld, die, als een schijndode opgerezen, aan de kunst een hartstochtelijk nagestreefd voorbeeld niet alleen, maar, althans aan de beeldende kunst, ook een waarlijk nieuwe bezieling zou geven, waarbij de vermenigving van heidendom en christendom vaak bevruchtend zou blijken; *ten vijfde* de roem en de eer welke den kunstenaar in zoo ruime mate ten deel zouden vallen, dat de steden nog na zijn dood onderling strenden om het bezit van zijn lijk voor een praalgraf in hun pantheon!

Het ware misschien niet zoo moeilijk hiertegenover het licht te doen vallen op andere factoren, die juist den groei van kunst en kunstenaar tegenwerkten: — als de levensonzekerheid en onveiligheid; de druk der tyrannen, die de kunst evenzeerbonden als beschermden; de onrust der eindelooze onderlinge oorlogjes; de vreeselijke epidemieën van pest (en later ook van syphilis, welke vanuit Spanje, daar denkelijk uit Amerika gebracht, haar rampspoedige intree hield in Europa); het gemis van alle groote eenheid in een gemeenschappelijk vaderland; de onderlinge haat en rivaliteit; het Latijn schrijvend humanisme, dat een zeker formalisme meebracht, zoodat het een vitale ontwikkeling der eigen taal heeft tegengehouden; — maar alles saamgenomen hebben kunst en kunstenaar nu eenmaal gebloed, ongeëvenaard, rijker en veelzijdiger dan ooit, en de factoren ten goede grijpen wij ter verklaring . . . achteraf.

Laat ons die factoren dus nog eens nader bezien.

I. De vrijwording van den individueelen geest was gevolg en oorzaak beide van de verruiming der wereld en haar kennis. Zoo betekenden de kruistochten voor Italië nog meer dan voor de andere landen, omdat de vloten vandaar uitzeilden en het ook reeds handelsbetrekkingen in het Oosten bezat, die werden uitgebreid. Maar de wereld ging nog wijder open, waar Columbus' ontdekking dernieuwe wereld (1492) door andere ontdekkingsreizen werd voorafgegaan — door andere gevolgd, die de kennis vermeerderden door allerlei beschrijvingen en natuurkundige vondsten en de grootste geesten bezig hielden, ook

van universeele kunstenaars, als Alberti en da Vinci. Maar bovenal werden zij gevolgd door... de ontdekkingsreizen van den geest. Want: „zu der Entdeckung der Welt fügt die Kultur der Renaissance noch eine gröszere Leistung, indem sie zuerst den ganzen vollen Gehalt des Menschen entdeckt und zutage fördert.”¹ De meest praegnante formuleering van dit grondbegrip der renaissance vond ik in een modern werkje: — in der Renaissancezeit erwachten die Menschen zur Objectivität „als sie sich intellektuell vom All zu scheiden begannen, als sie Distanz zu den Dingen und zu sich selber nahmen.”²

Zoo werd de denkende renaissance-mensch in het algemeen van natuurlijk object tot geestelijk subject — zoo geraakt in het bijzonder de kunstenaar en bovenal de literaat, allengs buiten — weldra boven de gemeenschap, die hem nu als iets aparts gaaterkennen. Het verschil met den klassieken Romeinschen bloei zou echter niet zoozeer in deze erkenning liggen, die immers toen reeds den dichter gewerd, dan wel in het subjectief psychische en gedifferentieerde van den kunstenaar. Men voelt dit bijvoorbeeld zeer sterk voor Michel Angelo's beelden (graven der Medici's) en schilderijen (Sixtijsche zoldering). Deze wezens zijn klassiek — maar zij hebben er iets bijgekregen: een persoonlijke ziel! Die ziel glimlacht bij Michel Angelo nog niet, als op de lippen van Raffael's heiligen, zijn oud-testamentische wezens hebben

1. Burckhardt t. a. pl. II, Blz. 25. (Ontleend aan Michelet's „Histoire de France”, Inleiding Bnd. VII.) - 2. Karl Scheffler „Der Geist der Gotik” Blz. 90 (spatieering van mij A. v. S.) — Dit „ontdekken” van het eigen wezen vindt men daarna in elke latere renaissance, tot in de miniatuurrenaissance onzer „tachtigers”, telkens in nieuwe vormen terug.

iets oer- en bovenmenselijks en zijn juist daarom zoozeer met de klassieken te vergelijken, waarvan zij zich niettemin essentieel door hun persoonlijke psyche onderscheiden.¹

In de literatuur spreekt deze ontwaking van het individu, misschien meer dan in de dichtkunst, zich uit in de voorliefde voor biographieën, welke thans voor het eerst persoonlijke karakters gaan teekenen. En mogen zij wellicht niet zoo treffend en wezenlijk als de beeldende kunst van sommige klassieke voorbeelden (Nepos, Suetonius, Plutarchus) verschillen — in de zelfbiographie treedt de nieuwe mensch wel overtuigend, ja bijna ontstellend, naar voren. Enkele daarbij, als van de edelaardige Luigi Cornaro, mogen nog aan verwante klassieken (Marcus Aurelius) doen denken — juist in de meest bekende en befaamde, van Benvenuto Cellini, spreekt zich een hongerige zelfbeschouwing zoo schaamteloos uit, dat men duidelijk voelt hoe in de renaissance voor het eerst de nadenkende geest zichzelf begint te onderscheiden en te begeleiden.

II. Het verschil in de kunstwaardeering onder de Romeinsche keizers en maecenaten en de heerschers der renaissance, ligt vooral hierin, dat de laatsten er een eer in stelden de kunstenaars te steunen, ja hen vaak als huns gelijken aanvaardden — als iets even hoogs, of zelfs nog hoogers dan zij zelve. Vooral voor de beeldende kunst wijst dit op een wezenlijk onderscheid met de oudheid. En dit gold voor de meerderheid der grootere en kleinere hoven. Zelfs

1. Vgl. mijn „Italië“, Blz. 331 en de afbeeldingen daarbij.

van zulk een misdadig tyrannentype als Ludovico Moro te Milaan, zegt Burckhardt, dat hij zich aan hen verwant voelde, die eveneens „hun denken en doen uit eigen geestelijke bronnen putten: de geleerden, de musici, de dichters en kunstenaars.”¹ En groote figuren als Bramante en da Vinci leefden geruimen tijd ontzien en veilig aan zijn hof, dat voor ieder ander maar al te gevaarlijk was.

Een der edelste hoven is dat van Isabella van Este († 1539) te Mantua geweest, (al was overigens de dynastie der Este's zeker niet beter dan andere tyrannenfamilies.) Zij stond met vele geleerden en kunstenaars in briefwisseling en heeft o.a. opdrachten gegeven aan de schilders Correggio, Titiaan, Mantegna; de schrijvers Bembo, Bandello en Ariosto droegen haar van hun werken op,² terwijl zij raad zoekt bij da Vinci „— den schilder Leonard, die onze vriend is.”³ Een Federigo van Urbino, een der meest geliefde tyrannen, soldatesk aangelegd, deed niet minder voor kunst en kunstenaars dan voor zijn soldaten of zijn bibliotheek.

In een ander heerscher, Alphons I van Ferrara, vinden wij duidelijk een tweede verschil van de renaissance met zoowel de Romeinsche als de middeleeuw-sche verhoudingen gedemonstreerd: — zijn omgang met alle standen. „De vorsten in Italië zijn niet als die uit het Noorden aangewezen op den omgang met den adel, die zich de eenige klasse ter wereld acht, welke in aanmerking komt, en ook den vorst in dezen waan betreft; hier mag en moet de vorst ieder kennen en

1. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I, Blz. 45. - 2. Vgl. Gabr. Séailles „Leonard de Vinci”, (Les grands artistes), Blz. 76. - 3. Gabr. Séailles t. a. pl. Blz. 84.

gebruiken, en evenzoo vormt ook de adel wel is waar door geboorte een klasse, maar is zij in sociaal opzicht geheel op persoonlijke, niet op haar beteekenis als kaste gericht.”¹

Hierin ligt ook reeds eenige aanwijzing, hoe wij in de kunstverhoudingen der renaissance niet meer het scherpe onderscheid tusschen de beeldende kunsten en de literatuur zullen vinden en bemerken, dat de kunstenaar meer en meer als zoodanig werd geëerd, of hij beeldend kunstenaar of dichter was — zoo hij maar mooie bouwwerken schiep voor den heerscher, of diens hof bezong, of diens maitressen conterfeitte. Zoo hing de positie van den kunstenaar in de rijpere renaissance eer af van den naam en den roem, dien hij zich allengs had veroverd en moest bijvoorbeeld een Ariosto, voordat hij zijn grooten naam gemaakt had (maar toen hij toch reeds bekend begon te worden) zich nog tevreden stellen met een plaats in het gevolg van den kardinaal Hippolito tusschen muzikanten en goochelaars.

Maar niet alleen de heerscher zelf, ook de overheid van rijke republieken trad in het bloeiend Italië op den voorgrond als opdrachtgeefster van kunst en wetenschap, want waar de rijkdom naar toe stroomt, vaart de kunst in zijn gevolg en vindt de studie een loon. Als voorbeeld van dien rijkdom moge vermeld, dat bijvoorbeeld de staatsinkomsten van de republiek Venetië in 1455 800,000 dukaten bedroegen en in 1492 1,000,000 (d. i. \pm 50 millioen gulden naar de huidige koopkracht van het geld!) Daarnaast begint ook reeds het particulier kapitaal voor de kunst een

1. Burckhardt t. a. pl. I. Blz. 53.

rol van beteekenis te spelen, waarvan de groote bankier Chigi († 1520) in Rome, de Rothschild der renaissance (gelijk in het Noorden de Augsburgsche familie Fugger,) het meest bekende voorbeeld is. Zijn reusachtig inkomen alleen reeds werd op minstens 70,000 goudguldens (thans $\pm 3\frac{1}{2}$ miljoen gulden) geschat,¹ terwijl hij 20.000 lieden op zijn landen en schepen in dienst had, maar zich daarnaast als opdrachtgever van Raffael voor zijn villa Farnesine en de capella Chigi (St. Maria del Popolo) onsterfelijk heeft gemaakt.

III. Toch — rijker, belangrijker, zoo niet machtiger dan zij allen als beschermster van den kunstenaar in de renaissance, is de Kerk geweest. De Kerk, die niet, als in de Byzantijsche en de Islamitische wereld, identisch was met den staat, maar naast, vaak boven, soms ook tegenover de vorstenhoven stond en waaraan de kunst meer dan aan hen allen heeft te danken. Wij zullen beneden zien, hoe een gansche reeks van pausen, waartusschen slechts een enkele uitzondering (als de eenige Nederlandsche paus, die Petrus' zetel beklom) onschatbaar veel voor de kunst heeft gedaan, en hoe wij ons de grootste beeldende figuren der renaissance, Michel Angelo en Raffael, nauwelijks zonder het Vaticaan kunnen voorstellen. Ja, zelfs een ware misdadiger, als de beruchte Borgia-paus (Alexander VI), die zijn kardinalen vergiftigde om hun geld en goed te bemachtigen, bevorderde met datzelfde geld de kunst.

1. Vgl. Burckhardt t. a. pl. Excurs X. (De waardeberekening van den dukaat geven wij beneden.)

De tallooze opdrachten van kerkelijke bouwwerken, grafteekens, beelden, altaarstukken enz. behoeven hier niet genoemd — beneden zullen wij zien, hoe zij in Müntz' groote werk „les arts à la cour des papes” ons in eindelooze rij voorbijtrekken, terwijl men bijvoorbeeld ook in Pastor een lijst van 200 der allerbelangrijkste kerkelijke opdrachten aangrootebouwen kunstwerken in het quattrociento kan vinden.¹

En geen wonder: waar het pauselijk hof vaak uit niet minder dan 700 lieden bestond, terwijl het gevolg van een enkelen kardinaal van 45 tot wel 306 personen klom, waar de schatten uit heel de kerkelijke wereld (o.a. door den aflaathandel) naar de curie toestroomden en de kerk uit haar aard beeldrijk en prachtlievend was — geen wonder dat de kunstenaar aan dien milden schoot in zoo ruime mate de opdrachten ter meerdere verheerlijking van God en zijn regeerders op aarde zou vinden. En het waren niet alleen de vorsten der kerk zelve, maar ook hun vaak rijke dienaars, welke dichters en kunstenaars steunden. Zoo schilderde, om hier slechts een enkel voorbeeld te noemen, Raffael zijn wereldberoemde Madonna di Foligno in opdracht van 's pausen secretaris, die daarbij knielend is weergegeven. En ook waar de opdrachten zelve ontbraken werd menig schrijver of schilder een goede plaats verzekerd aan het vuur, waar zoovelen zich warmden.²

Intusschen — bij de behandeling der beeldende kunsten zullen wij nog gelegenheid genoeg hebben op

1. Pastor „Geschichte der Päpste” III Blz. 51 e.v. - 2. Enkele namen zelf van kunstenaars herinneren ons daar aan, als van Sebastiaan del Piombo, zoo geheeten naar het verzegelen (met lood) van de pauselijke bullen.

een en ander terug te komen. Hier moge alleen nog een enkele opmerking haar plaats vinden omtrent den invloed der kerk op inhoud en voorstelling der beeldende kunst. Het opmerkelijke hierbij is, hoeveel vrijheid de kerk aan de beeldende kunstenaars liet, waar deze toch al meer wereldsch werden, ja, bij de herleving der oudheid al meer heidensche tafereelen op het doek brachten — tot de heiligen zelf in heidenen verkeerden! De verklaring is, dat de kerk zelve al meer dacht en deed als zij, ja soms maar al te heidensche voorbeelden gaf — tot de groote afscheiding in het Noorden zou komen en daarop de tegenreformatie aan alle geestelijke vrijheid een einde zou maken. Toch waakte ook bij tijde de kerk wel degelijk en vertelt o.a. Vasari hoe eens een naakte St. Sebastiaan (van Fra Bartolomeo) uit de kerk verwijderd werd, daar uit de biecht bleek, hoe verkeerd de heilige werkte op de vrouwelijke gemoedsrust!

Het is de vlamme figuur van Savonarola, die wel de diepste greep heeft gedaan in de ziel van de kunstenaars, die hem hoorden — helaas ten kwade alleen. Want wel scheen hij aanvankelijk zich niet tegen de kunst te keeren (Pastor noemt zelfs wel een tiental beeldende kunstenaars uit zijn klooster St. Marco) en wel was er maar al te veel reden tot ongerustheid en ergernis over misstanden in de kunstwereld, ¹ maar

1. „Gelijk uw maitressen kleedt en siert gij de moeder Gods en geeft haar de gelaatstrekken van uw liefste!” predikte Savonarola (naar Villari, Deutsche uitg. II Blz. 116). Een paar grepen uit de overtalrijke voorbeelden: De beroemde Fra Filippo Lippi, weeskind uit arbeidersstand, schilderde als monnik een altaarstuk, waarbij een nonnetje voor Maria poseerde — tot hij er met het nonnetje van door ging en, nog niet tevreden, haar zuster uit het klooster er nog bij schaakte en in driedubbel incest leefde! Bekend is ook hoe paus Alexander VI (Borgia) door Pinturicchio aan diens madonna de trekken van

het vuur van zijn dwependen ijver sloeg weldra zoo hoog op, dat menigeen zijner volgers zelf in godsdienstige razernij verkeerde en (gelijk Lorenzo di Credi) hun schilderstukken op de brandstapels droegen, die alle ijdelheid dezer wereld moesten verteren, terwijl een gevoelige geest als Botticelli zoo diep door het gewelddadige einde van den boetprediker getroffen werd, dat zijn bleeke vingers nooit meer eenig profaan onderwerp hebben geschilderd. Een voorbeeld tevens hoeveel vroomheid menig kunstenaar der renaissance toch heeft bezield — hetgeen, misschien op Burckhardt's gezag, wel eens te veel wordt voorbijgezien.

IV. De invloed der oudheid, de herleving van het klassieke Rome, waaraan de „renaissance” haar naam ontleent en welke langen tijd als haar wezen is beschouwd, moge geenszins het cultuurverschijnsel der renaissance verklaren — voor de kunst kan men haar beteekenis niet licht overschatten. — Een aantekening uit de annalen van Florence zegt tusschen statistische gegevens, hoe Brunellesco de oude architectuur weer uit de aarde opzocht en de stadssecretaris Lion. Aretino de oude literatuur en welsprekendheid weer opwekt.¹ Ziedaar tevens de hoofdzakelijke verschijningsvormen, waarin de antieke wereld, die met bouwval en handschrift de Italiaansche middeleeuwen was blijven omringen, herleeft of tot nieuw leven bezielt.

De invloed op de *literatuur*, welke bij de latiniseering der humanisten vaak tot een verstarrend formalisme

zijn maitresse liet geven - 1. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 82.

werd, moge bekend genoeg zijn, minder bewust is het menigeeen hoe geweldig groot de invloed van de hervonden oudheid op de *architectuur* is geweest, waar deze niet alleen den groei der gothiek in Italië heeft weerhouden, maar de gothiek overal heeft overwonnen en onze architectonische opvattingen nog in wezen beheerscht. Gelijk Brunellesco († 1446) zich in den opgang der renaissance op de ouden inspireerde, zoo mat ook nog Bramante († 1514) tijdens haar hoogsten bloei de Romeinsche ruïnes na voor zijn eigen berekeningen. — Zelfs op het *tooneel*, dat, voor zoover het beteekenis had, zich naar Plautus en Terentius richtte, had de architectuur, door het overwegen der perspectivische decors, een zeer wezenlijken invloed.

Wat aangaat de *beeldhouwkunst*, is het bekend hoe reeds Nicolo Pisano († 1280) door oude beeldwerken beïnvloed werd, welke invloed echter eerst tegen het eind der XIVe eeuw, wanneer de vondsten van antieke beelden zich gaan vermeerderen, van algemeene beteekenis wordt. Zoo inspireerde Brunellesco zich op den „tireur d'épines" bij een zijner figuren in den wedstrijd van ontwerpen voor de bronzen deuren van het Battisterio te Florence¹; en vindt men een ander voorbeeld van duidelijken invloed bij Verrochio, die zijn vak van edelsmeedkunst verliet voor de beeldhouwkunst na het zien van pas gevonden antieke beelden te Rome.² Men ontroert nog thans, als men leest over die vondsten, — zoo wanneer de beeldhouwer Sangallo vol spanning het uitgraven

1. Vgl. Müntz, „Les arts à la cour des papes", III Blz. 171. - 2. Vgl. Müntz t. a. pl. III Blz. 85.

van een beeldgroep leidend, plotseling uitroept: „dat is de Laocoon, waarvan Plinius spreekt! ¹ — een bewijs tevens hoe goed zij hun klassieken kenden. Maar van meer betekenis dan deze onmiddellijke uitwerking is zeker de algemeene invloed geweest der klassieke voorbeelden op figuren als Michel Angelo, om maar den grootste te noemen.

En ook zelfs de *schilderkunst* heeft het klassieke Rome beïnvloed en, misschien juist door het ontbreken van dadelijke voorbeelden (waar immers van de antieke schilderkunst niets meer was bewaard), verrijkt; verrijkt met de levende plooi van haar gewaden, met den adel van haar gestalten — bovenal ook met den mythologischen inhoud van haar onderwerpen. Müntz noemt in dit verband Ghirlandajo, Botticelli, Filippino Lippi — en vooral bij den eerste, Michel Angelo's leermeester, voelt men zeer wezenlijk den adem der ouden. ²

Zoozeer doortrok de klassieke wereld dien nieuwen tijd, dat „het eigenlijk christelijke en dogmatische, gelijk alles wat uit de middeleeuwen stamde, den eenzijdig geestdriftigen der renaissance barbaarsch en verouderd scheen.” ³ De tyrannen (teekent Villari aan) wilden Caesar en Augustus gelijken, de republikeinen Brutus, de condottieren (legeraanvoerders) Scipio en Hannibal, de filosofen Aristoteles en Plato, de schrijvers Virgilius en Cicero —. En kleine, voor ons belachelijke voorvallen, illustreeren den levenden invloed van het klassieke verleden, gelijk wanneer de befaamde heerscher Malatesta in Man-

1. Vgl. Pastor t. a. pl. III Blz. 721. - 2. Fresco's „St. Maria Novella”. 3. Vgl. Pastor t. a. pl. III Blz. 102 e. v.

tua uit jalouzie voor de eerbewijzen in zijn stad aan de beeldzuil van Virgilius, deze omver deed werpen en in de rivier storten tot woede van het volk, dat zijn Virgilius niet wilde missen.¹

Zelfs de *geschiedschrijving* vindt soms haar uitgangspunt of haar inspiratie in de oudheid. Zoo werd een der voornaamste geschiedschrijvers der renaissance Giov. Villani († 1348) uit Florence door een bezoek aan het toen in verval zijnde Rome tot zijn historiewerk gebracht: „Rome zinkt, mijn vaderstad rijst — en daarom heb ik haar gansche geschiedenis willen opschrijven,” verklaart hij.² En zijn vaderstad telde in dien eersten tijd der renaissance reeds ± 90,000 inwoners, waarvan volgens Burckhardt ± 8 à 10,000 kinderen konden lezen en schrijven en reeds ± 600 Latijn leerden!³

Zoo zien wij ten slotte dus ook reeds de *opvoeding* van klassieke tendenzen doortrokken, waarbij bovendien veelal de vrouw aan den man gelijkgesteld werd.⁴ Zoo ooit in de geschiedenis, dan heeft de betrekkelijk groote tijdruimte der renaissance (die wij tusschen 1300 en 1600 op minstens twee eeuwen mogen stellen) aan de ontwikkeling der vrouw een „fair trial” gegeven. Maar naast enkele zeer edele en enkele zeer perverse geesten heeft de renaissance toch niet veel vrouwenfiguren voortgebracht, die in kunst of wetenschap eenige scheppende beteekenis hebben gehad. Daaronder vindt men dan nog meer geleerde vrouwen dan kunstenaressen, van welke laatste de

1. Vgl. Burckhardt t. a. pl. Excurs XXI. - 2. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 78. - 3. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 81. - 4. Vgl. Burckhardt t. a. pl. II Blz. 113. — (Natuurlijk is deze gelijkstelling metterdaad toch maar een zeer betrekkelijke geweest en vond zij ook theoretisch genoeg bestrijding.)

dichteres Vittoria Colonna, de platonische vriendin van Michel Angelo, een der weinige bekenden is — en dan nog in de eerste plaats door haar verhouding tot Michel Angelo. Eigenaardig, dat aan de kunst zoowel als de wetenschap in het bijzonder enkele beroemde courtisanes hebben deel gehad (als Imperia) — een verschijnsel waarop wij reeds in het oude Athene wezen, en dat zich aan het Fransche hof der Lodewijken met hun beroemde maitresses weer zou herhalen. — Ongetwijfeld is hierbij dan ook nog soms schijnkennis geweest, die de ijdelheid deed voorwenden — zoo zijn er wel gevallen bekend van zulke dames, die zeer geleerd een Latijnsch gedicht voordroegen, maar . . . achteraf bleken lezen noch schrijven te kunnen!

V. En hiermee komen wij tot den laatstgenoemden factor, die practisch van zoo wezenlijke beteekenis is geweest voor menig kunstenaar der renaissance: de begeerte naar roem en eer. Ja, de ijdelheid in het algemeen mag als een der voornaamste factoren in de menschelijke geschiedenis worden beschouwd en wordt door de psychologie als zoodanig hoe langer hoe meer erkend. Hoeveel in de geschiedenis der kunst, van haar eerste sierkunst tot haar moderne tooneelsterren, hoeveel bij mode en sport, ja bij redenaars en politieke carriëre, ware zonder haar ondenkbaar! Ons geslacht verschilt hierbij alleen van het oude insoover het de beteekenis van de eierzucht verhuichelt, terwijl de ouden, zoowel de klassieke Romeinsche als de renaissance-schrijvers, daar openlijk voor uitkwamen en de roem ook naar buiten een veel

minder verborgen rol speelde dan thans, en een veel belangrijker dan in de middeleeuwen, in wier kleiner samenleving eer de kleinere ijdelheid een plaats vond. Reeds Dante († 1321) bekende zich daartoe openlijk en dacht zichzelf een plaats in het paradijs toe onder hen die op aarde naar den roem hebben gestreefd („Paradiso” VI 112 e. v.); ofschoon op een andere plaats de begeerte naar roem weer verworpen wordt, omdat . . . deze van den tijd afhankelijk is en later toch door anderen weer overtroffen kan worden. Ook zet hij elders (in zijn prozageschrift „Convito”) uiteen — en hoeveel lateren zullen het hem hebben nagezucht! — dat de roem wel bezwaren heeft en de beroemde man meestal tegenvalt, deels omdat de verbeelding hem té mooi heeft gemaakt, deels door de afgunst, deels door zijn eigen onvolmaaktheid enz. De klasieken¹ hadden uiteraard op deze roemzucht grooten invloed, waar van hen allerlei definities en verhandelingen over den roem verzameld werden en van een der meest geliefde voorbeelden — Cicero, zelf zoo ijdel, een uitvoerig geschrift over den roem bekend was. Ook de oude traditie der dichterkroningen werd in eere hersteld en Dante’s vurige begeerte was het om eenmaal zichzelf in zijn moederstad Florence, vanwaar hij om politieke redenen verbannen was, de dichterskroon om de slapen te drukken. Dante’s tijdgenoot Mussato, werd vergood en met ware processies vereerd, terwijl Petrarca († 1374) met volle teugen van den roem genoten heeft, ofschoon hij zichzelf wel eens wijsmaakt, dat het maar lastig is en den roem onder de latere geslachten begeerenswaardiger

1. Vgl. Blz. 33 en 67.

noemt, dan dien onder de tijdgenooten. Overigens vindt men bij hem, als een der beste humanisten, reeds een tweestrijd tusschen de roemzucht en de christelijke bescheidenheid.

De roem werd aldus in zekeren zin het levensdoel van den strevenden mensch en Boccaccio dichtte, gelijk hij aan een vriend schreef: „perpetuandi nominis desiderio” — uit begeerte naar een onvergankeijken naam. Het huis van „den beroemde” werd ver-eerd als de woning van een heilige, zijn gebeente betwistten de steden elkaar om bij te zetten in hun kerken, en reeds in de XIVe eeuw had Florence plan-nen haar Dom tevens tot een Pantheon van beroemde mannen te maken.¹ Ja het kwam voor, dat iemand ongestraft de kaarsen van het altaar wegnam en ze voor het graf van eèn „beroemde” zette met de woor-den „neem gij ze: gij zijt het waardiger dan hij — die gekruisigde!”²

Waar in het Noorden de chronisten en biographen zich nog bij voorbaat met pausen, keizers en — ko-meten afgeven, legt de Italiaansche geschiedschrijver zich vooral ook op de levensbeschrijving van be-roemde mannen toe (waarnaast ook vrouwen kwa-men.) En daarbij zien wij dan den roem van den dichter-schrijver reeds vaak boven dien van den krijgs-man gesteld. Zijn roem was dan ook vrijwel gelijk aan dien van de oude Romeinsche dichters ten tijde van Augustus. Zoo vinden wij dat een dichter-ge-kroonde de reeds genoemde Lion. Aretino (niet te

1. Gelijk thans Parijs zijn Panthéon heeft, Londen zijn Westminster Abbey, en Holland — naar zijn levenden noch naar zijn dooden omziet! - 2. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 158.

verwarren met den beruchten pamflettist Pietro Are-
tino) zoo beroemd was, dat men, gelijk wij in de oud-
heid o.a. bij Livius zagen, naar hem toereisde, alleen
om hem te zien — een Spanjaard wierp zich eens
voor hem op de knieën. ¹

Alleen de humanistische (Latijnsche) redenaar werd
zoo mogelijk nog wel boven den dichter gesteld, ter-
wijl naast de dichters de rechtsgeleerden (advocaten)
kwamen, die wonderlijk genoeg bijna steeds evenzeer
in aanzien zijn geweest, als dat zij geld wisten te ver-
dienen, wat niet wegneemt, dat zij uiteraard ook veel
kwade noten te kraken kregen en bijvoorbeeld Boc-
caccio den geldwolven de huid volschold. Dan ook
komen eindelijk de medici (die wij zoo langen tijd
achteraan geplaatst vonden) in de renaissance tot
eenig aanzien — al gaat Petrarca nog tegen hen te
keer. Daarnaast komen dan deschilders, musici, werk-
tuigkundigen enz. Deze waardeschattingen ² datee-
ren uit den tijd (midden XVe eeuw) dat de renaissance
nog niet tot haar rijksten bloei was gekomen; de ab-
solute geringschatting van den beeldenden kunste-
naar door de oudheid en zijn betrekkelijk weinige
aanzien in de middeleeuwen is voorbij, maar het ver-
schil tusschen geestelijke en beeldende scheppers
nog wel zeer wezenlijk. Doch ook voor hen zal dan

1. Men meene niet, dat moderner tijden zulke uitingen niet meer ken-
den — zij werden alleen minder gebruikelijk en minder algemeen aan-
vaard. Zoo gaat b.v. van Victor Hugo, die buitensporig ijdel was (even-
als zijn tijdgenoot Dumas Père) het verhaal, dat hij zich wel op gezette
tijden voor kijklustigen op zijn balkon vertoonde, en bij maaltijden met
zijn vrienden op een verhevenheid plaats nam. Nog in onzen eigen tijd
doen uit den kleinen kring der adepten van den Duitschen dichter Stephan
George dergelijke verhalen de ronde. - 2. Vgl. Burckhardt t. a. pl. Excurs
XXIV.

weldra de roem een groote factor gaan worden: „Om voor zijn brood en onderhoud kunst te maken is niet schoon maar de zaak van een daglooner, en niet de zaak van mannen, die roem en eer tot doel hebben” schrijft Vasari.¹ Wij zullen dan ook beneden zien, hoeallengs die veranderde waardeering zich voltrekt, tot de beeldende kunstenaar al hooger klimt in aanzien en hij het ten slotte is, die voor tijdgenoot en nazaat de zon werd der renaissance in haar vollen wasdom.

Niet nu het eigen uitroepen, in het bijzonder van den dichterroem, waarvan de naakte eerlijkheid toch ook wel een der speciale trekken van de renaissance is, mocht geheel nieuw heeten tegenover de middeleeuwen — reeds onder de Duitsche minnezangers, als v. Eschenbach, vindt men, schoon op naïeve wijze, iets overeenkomstigs² — maar het algemeen erkend en aanvaard worden daarvan, ook door de historici, die in de middeleeuwen een staartster toch nog van veel meer belang achtten, duidt op een algemeen hooger sociale waardeering.

Zoozeer groeit de roem van bekende humanistische schrijvers, dat bedriegers er wel misbruik van maakten voor hunne praktijken en, als een klassieke overste van Köpenick, zich in het Latijnsche woordepakje van een „beroemde” staken, om ergens op kosten van de goêgemeent een tijdlang geherbergd en onthaald te worden! — En de dichter is niet alleen

1. Vasari (Duitsche uitg.) VII Blz. 366. — (Behalve van hun hooger aanzien, getuigen deze regels, geschreven in de XVIe eeuw, toch ook dat er naast de grooten veel arme broeders waren.) - 2. Zoo waar hij b.v. in het begin van zijn „Parcival” zegt, dat drie man al de handen vol zouden hebben aan hetgeen hij alleen heeft volbracht.

bewust zichzelf beroemd te maken, maar ook den bezongene, of maar enkel genoemde — zoo bijvoorbeeld Petrarca met Laura. Zeer teekenend is o. a. hoe een historieschrijver (Poliziano) aan den koning van Portugal, na een Afrikaansche ontdekkingsreis, schreef hem cito cito het materiaal voor de beschrijving in het Latijn toe te zenden, daar deze anders . . . niet meer verzekerd kon zijn van den roem — hetgeen dan ook cito cito geschiedde! Ook het omgekeerde kwam voor: de bedreiging om iemand „voor eeuwig” onmogelijk te maken, gelijk Michel Angelo een hem tegenwerkenden kardinaal als een duivel in zijn „Laatste Oordeel” zou hebben afgebeeld en ook Lionardo da Vinci met zulk dreigement een vijand wist in te toomen.

En, zooals wij in onzen reclametijd nog wel zien, slaagden ook minwaardige levenmakers er somtijds in zich eenigen naam te verzekeren — welke de Tijd misschien niet altijd eerlijk of aandachtig genoeg geweest is om weer uit te wisschen. Ten laatste slaat de roemzucht ook in het pathologische om en zijn voorbeelden bekend, dat zelfs wel een moord begaan werd, om maar van zich te doen spreken, gelijk immers reeds in de oudheid een dwaas den tempel van Ephesus in brand stak om — naam te maken.¹

Maar dan ook groeit het kruid welig op, waaruit het tegengif in al sterker dosis gebrouwen wordt: de spot, de hoon — eindelijk de laster. In tegenstelling met de grovere middeleeuwsche kluchtigheden is het eigene hiervan aanvankelijk meer de fijn-persoonlijke

1. Bekend is de prikkelende invloed van de krant in onzen tijd, speciaal in Frankrijk (met portretten enz.) op de ijdelheid der misdadigerswereld.

min of meer geestige voordermalhouderij. Reeds Dante geeft in zijn „Inferno” (XVIII, XXX) als het ware een klassiek voorbeeld van humor in zijn groteske beschrijving der bedriegers. Maar er kwam toch ook aldra weer veel grover spot voor in de aan de fabliaux verwante novellenverzamelingen met veel rauws en harteloos. Uit dezen weligen groei komt zelfs de beroepshumorist voort, die wel rondreist aan verschillende hoven en met zijn scherpe tong soms een vrij belangrijke positie wist te veroveren. Er zijn daaronder zeker begaafde „komieken” geweest, waarvan de hofnarren weer minder zuivere familieleden waren en onze Tijl Uilespiegel een grove naneef werd. — De met dezen geest verwante „paskwil”¹ en de satire, en verder de parodie, o. a. op de ridderpoëzie (Don Quichotte!), in de beeldende kunst: de caricatuur enz. vallen buiten ons bestek. Met het stijgen der beschaving werd eenerzijds de spot in ontwikkelde kringen wel minder fel en de krenkende persoonlijke grap minder gangbaar, als reactie tegen den laatdunkenden hoon onder elkander, waaraan helaas onze eigen tijd wel eens doet denken; maar anderzijds leidde Machiavelli juist uit de algemeene kwaadsprekendheid en felijne spotzucht, waarvan maar al te vaak de edelsten het meest gewilde mikpunt waren, het zinken der moraliteit af. Het monsterachtig genie van hoon en laster is de beruchte pamflettist Pietro Aretino geweest, die vrijwel van chantage in grooten stijl leefde en o.a. van Karel V en Frans I beiden een jaargeld opstreek om

1. Epigram resp. schotschrift; — over den „Pasquino”, een beeld in Rome waaraan zulke epigrammen werden vastgehecht, o.a. bij Pastor IV I Blz. 459.

den ander te belasteren! Niet zonder boosaardigheid noemt Burckhardt hem den eersten . . . journalist, en het strekt een kunstenaar als Titiaan zeker niet tot eer, dat hij met dezen schurk vriendschappelijk heeft verkeer, doch — zulke figuren zagen op geen vuiltje!

Aldus hebben wij de factoren nagegaan, die in hoofdzaak de ontwikkeling der kunsten in de Italiaansche renaissance hebben beheerscht; laat ons thans nog van meer nabij zien wat de kunstenaars persoonlijk hebben beteekend in en voor een samenleving, die aan het talent zoowel als aan het genie de grootste geestelijke en materieele ruimte ter vrije ontplooiing heeft gegeven — die niet alleen de kleinen, maar ook de waarlijk grooten heeft erkend en geëerd als geen andere tijd.

II. DE DICHTERS EN DE HUMANISTEN, DE TOONEELSPELERS, DE MUSICI.

De dichters. — Voor het nageslacht wordt het tijdperk der renaissance veeleer door de beeldende kunsten dan door de literatuur beheerscht. Ook zien wij, vroeger dan in de middeleeuwen, zich de literatuur vóór de beeldende kunsten ontwikkelen tot een plotselinge rijpheid, waar toch de laatsten eerst een eeuw na Dante eenzelfde diepe gevoelsuitdrukking bereiken, en dezen dan als het ware op haar beurt de literatuur voorbijgroeien. Overeenkomstig deze ontwikkeling willen wij eerst trachten een overzicht te geven van den toestand der letterkundigen en daarna onderzoeken hoe de maatschap-

pelijke positie van den beeldenden kunstenaar is gerezen.

Voor de tijdgenooten intusschen hebben de letteren langen tijd onbestreden als de hoogste kunst gegolden: in het trecento (XIVe eeuw) hebben zij zeer zeker meer dan de beeldende kunsten beteekend, en ook in de eerste helft van het quattroceto (XVe eeuw) worden zij nog ongetwijfeld als het hoogste gesteld en geëerd. Dan komen allengs meer momenten, waaruit men mag afleiden, dat — zoo nog niet de plaats van den beeldenden kunstenaar zèlf, toch wel reeds zijn werk naast dat van den letterkundige werd gesteld, totdat in den hoogsten bloei de renaissance, met figuren als Raffael en Michel Angelo, en vooral ook daarna gedurende het verdere cinquecento (XVIe eeuw) — juist bij hun beginnendenteruggang — de beeldende kunsten wel het hoogste in aanzien hebben gestaan.

De voorwaarde van deze tijdelijk ongewoon hooge waardeering der beeldende kunsten in de laat-renaissance wordt, lijkt mij, vooral door twee momenten bepaald. In de eerste plaats zien wij de literatuur zoozeer door de in het Latijn schrijvende humanisten overheerscht, dat de eigen levende taal, waarin toch alleen een bloeiend volk zich kan uitspreken, werd teruggedrongen, althans de algemeene liefde en vereering miste, waarzonder geen kunst gedijen kan; terwijl anderszins juist de beeldende kunsten, en in het bijzonder de schilderkunst, zich in ongekende vrijheid konden uiten, waar zij niet als de literatuur aan doode voorbeelden gebonden waren, maar haar eigen taal konden spreken, waar daarbij de maat-

schappelijke en geestelijke conjunctuur voor haar bloei zoo gunstig was als ooit (immers vooral door den bloei der kerk) en ten slotte geen tijdperk zulk een wonderbaarlijken overvloed aan beeldende genieën heeft voortgebracht.

Laat ons nu om te beginnen trachten een algemeen inzicht te krijgen omtrent plaats en beteekenis van de voornaamste figuren uit de literatuurgeschiedenis der renaissance, en daarna onderzoeken hoe het ras heeft geleefd, dat haar niet voor den nazaat, maar wel voor den tijdgenoot in hoofdzaak heeft vertegenwoordigd: het ras der humanisten.

Eigenlijk zijn het maar drie figuren die voor het nageslacht in hoofdzaak de literatuur der renaissance vertegenwoordigen — het zijn juist zij, die het trecento vullen: Dante, Petrarca en Boccaccio. En van dezen is Dante († 1321) verreweg de meest beteekende scheppende kunstenaar geweest, de dichter zonder wien wij ons de Italiaansche literatuur moeilijk kunnen voorstellen. In menig opzicht vormt hij tevens den grenssteen tusschen middeleeuwen en renaissance. Zijn „Divina Commedia” ontleent in den vorm nog wel veel aan de middeleeuwsche allegorische en symbolische beeldspraak, maar het verdiepte gevoel en de persoonlijke bezieling er van behoort reeds aan den nieuweren tijd. In den vorm gebruikt hij voor het eerst het sonnet, dat zoozeer dringt tot persoonlijke uiting en is hij een der eersten, die het landschap als een schoonheid ondervindt, waar dit in den middeleeuwschen minnezang, zelfs bij een v. Eschenbach, nog weinig bewust voor-

komt. Evenals die andere groote, welke eenmaal op zijn beurt de renaissance zou afsluiten: Michel Angelo, is hij een eenzame trotsche figuur, maar minder hard dan de laatste. Hij voelt zijn oude edele afkomst en ziet neer op handel en bedrijf — toch leidt hij zelf als politiek banneling uit zijn moederstad Florence een leven, dat vaak min of meer afhankelijk is van een of ander beschermer, hetzij in eenig klooster — hij mocht zich prior noemen — hetzij als afgezant in vorstelijke dienst. Van den bitteren bijmaak dezer dienstbaarheid getuigen zijn woorden:

... come sa di sale
Lo pane altrui, e come è duro calle
Lo scendere e'l salir per l'altrui scale. 1

Dante's werk is tevens een voorbeeld van hoe grooten invloed vaak de literatuur op de beeldende kunsten is geweest: nog Raffael (St. Maria del Popolo, Disputa enz.) zien wij aan hem ontleenen. — Een tijdgenoot-auteur Dino Compagni († 1324) was eveneens prior, terwijl ook Sacchetti († 1400) een prioraat en tevens een burgemeestersambt bekleedde.

De tweede groote figuur in het trecento, Petrarca († 1374), was als notariszoon eveneens van goeden huize, terwijl hij later, in het bezit van een prioraat, drie kanonikaten en een aartsdiakenschap, vermogend mocht heeten. Hij studeerde in de rechten, doch voelde meer voor de klassieke letteren en ontwikkelt zich tot een der eerste volledige humanisten, toen het ras nog niet zoo dor pedant was, als het in de volgen-

1. Paradiso XVII 58 e. v. „... hoe zout andermans brood smaakt, en hoe harde weg het af- en opgaan van andermans trappen is.”

de eeuw zou worden — ofschoon hij zich toch wel gaarne als „Cicero” hoorde aanspreken!¹ In het nog ongeschreven boek van den groei der persoonlijke psyche in de literatuur, zou hij zeker een belangrijke plaats innemen, want hij is, meer dan Dante het nog kon zijn, een der eerste waarlijk moderne menschen, met allerlei contradicties in zich zelf; meer dan Dante ook een der eerste natuurontroerden — merkwaardig is hoe hij hierbij ergens „letterlijk” aan Goethe doet denken.² Behalve de inkomsten aan zijn geestelijke titels verbonden, genoot hij ook het patronaat van sommige tyrannen, als de Visconti's, wier barbaarschheid jegens anderen hem weinig scheen te deren, — tot hij naar Venetië ging, dat den „beroemde” dadelijk een huis aanbood en zeer onderscheidde. Hooger dan zijn Italiaansche sonnetten werden door hemzelf en anderen zijn fraaie Latijnsche geschriften gesteld, waaronder zijn voor publicatie bestemde brieven ook politieken invloed hebben gehad — o.a. waarschijnlijk op besluiten van paus Urbanus V.³

Van de vele in hun tijd vermaarde humanisten bleef hij een der beroemdste — tot zijn gebeente toe, waarvan deelen als reliquieën op de meest uiteengelegen plaatsen bewaard bleven en een arm zelfs in... Madrid terecht kwam!

Reeds van minder beteekenis was Petrarca's vriend Boccaccio († 1375). Terwijl hij van vaderszij uit den koopmansstand voortkwam is zijn moeder waar-

1. Vgl. Pastor t. a. pl. III. Blz. 104. - 2. Vgl. de commentaren mijner Faustvertaling 2e druk, aant. regel 3278. - 3. Vgl. H. B. Cotterill „Italy from Dante to Tasso”. Blz. 160.

schijnlijk een middeleeuwsche Parisienne geweest. Hij studeerde in de rechten, maar betreurde het, hoe zijn vader had tegengewerkt, dat hij „een van 's werelds beroemde dichters" zou worden. Na zijns vaders dood kwam hij in goeden doen en wijdde zich onder invloed van Petrarca met verdubbelden ijver aan de letteren, leerde Grieksch en wendde zich na zijn jeugdnovellen geheel tot het humanisme, ja — verloochende later zijn libertijnsche vertellingen en verzocht zijn vrienden de manuscripten te vernietigen (de drukkunst immers bestond nog niet).

Inderdaad zijn deze novellen zijner „Decamerone" voor ons vaak van een barbaarsche immoraliteit en gevoelloosheid — waarbij men echter niet vergete, dat het maatschappelijk leven nog maar al te barbaarsch was en juist de Italiaansche renaissance voor een groot deel doorwoekerd is van misdaad, moord en alle denkbare immoraliteit, niet het minst onder den clerus zelf, die ten slotte wel waarlijk rijp was voor reformatie en tegenreformatie. Voor ons merkwaardig hierbij is, dat deze obscene verhalen, die eigenlijk niets anders zijn dan wat smaakvoller vertelde „fabliaux", door deugdzaame jonge dames van goeden huize gaarne gelezen werden en — gelezen mochten worden. Een schunnigheid in een verhaal had voor haar blijkbaar met het werkelijke leven niet te maken, hetgeen ons minder verbazen mag als wij bedenken wat een onschuldige gezichtjes in onzen tijd onschuldig genieten bij menig immoreel tooneelwerk, operette enz. — om te zwijgen van de moderne erotische muziek. Toch heeft die tijd wel waarlijk een uitbarsting van zedeloosheid gebracht, welke een der

donkere zijden van de renaissance is gebleven en wel eens als een reactie op de middeleeuwsche gebondenheid wordt verklaard, en daarnaast als weerslag op de ontzettende pestepidemieën, waaraan immers de „Decamerone” zelf ons herinnert als een verzameling vertelsels van uitgewekenen voor de pest.

Het quattrocento brengt dan het humanisme tot ware heerschappij in de letteren. Poggio († 1459) en Filelfo behooren tot zijn meest bekende voorbeelden. — In het midden der XV^e eeuw kwamen, na den val van Byzantium voor de Turken, Grieksche vluchtelingen naar Italië, die vooral in Florence, dat reeds een middelpunt van belangstelling voor de klassieken vormde, nieuwe aanleiding gaven tot de studie der oude Grieksche wijsbegeerte enz. Men heeft vaak deze Grieksche vluchtelingen aangezien voor de ware bevruchtters der renaissance, maar hun rol is blijkbaar van veel bescheidener aard geweest, al hebben zij zeker de beweging van het humanisme versterkt, dat toen toch reeds spoedig zijn hoogtepunt had bereikt. De eerste periode daarvan, ten tijde van Petrarca, was vaak treffend geweest in haar jacht op alle resten der oudheid, in de hartstochtelijke liefde voor de oude manuscripten, de ontroering der eerste beeldvondsten enz.; maar reeds groeide er een ras uit van zelfgenoegzamen, even pedant als obsceen, en aanstonds zou de tijd komen, dat dezen in een troep van parasieten en vleiers verkeerden.

Doch wij houden ons beneden nog nader met hen bezig — voorloopig interesseert ons alleen, dat naast het Latijn, hetgeen de eigen uitingsdrang zoozeer overwoekerde, toch ook de landstaal in volksliedjes

niet alleen, maar ook door epische gedichten bleef leven in de literatuur, die als het ware uit de resten der oud-Fransche ridderromantiek weer nieuwe sappen trok. Pulci en Boiardo, en later vooral Ariosto, zijn in dien zin — ons wel is waar minder verwante, maar voor hun tijdgenooten waarlijk beroemde epici geweest. Boiardo († 1494), zelf van adel, vertoefde aan het hof der Este's en werd later landvoogd van Modena, daarna van Reggio, wat niet wegnam, dat het schrijven van zijn eindeloos gedicht „Orlando Innamorato” vaak door het woeden van plaatselijke oorlogen onderbroken werd.

Meer humanistisch, maar dan in den besten zin, was de veelzijdige Leon Battista Alberti († 1472) uit adellijke familie stammend, terwijl de Florentijnsche dichters rond het hof van Lorenzo uiteraard geheel humanistisch zijn; toch schreven dezen naast hun Latijnsche verhandelingen ook wel Italiaansche poëzie. Poliziano († 1494) is van hen een der meest bekenden: hofpoëet bij Lorenzo en gouverneur van zijn zoons, genoot hij diens bescherming en kreeg ten slotte een buitenhuis bij Fiesole. Met zijn mythologische beelden heeft hij ongetwijfeld verscheiden schilders, in het bijzonder Botticelli, beïnvloed (geboorte van Venus, Primavera enz.) — waartoe ook vooral Lorenzo zelf († 1492), die hoogst begaafde dilettant, het zijne heeft bijgedragen; niet zoozeer door zijn eigen obscene carnavalsliederen als wel door zijn schitterende carnavalsoptochten zelve, aan welke opstelling en versiering de beste schilders en beeldhouwers deel hadden. \!?

Eerst met de XVIe eeuw wordt de eigen Italiaansche

volkstaal in de literatuur meer algemeen, maar iets waarlijk duurzaam hebben ook de letteren van het cinquecento niet gebracht. Uit het werk van den beste (thans misschien te weinig gekenden) Ariosto († 1533) bleef van zijn eindelooze „Orlando Furioso”¹ voor het nageslacht ten slotte weinig meer dan een tekst over voor de romantische illustraties van een Doré. Van adellijke afkomst leerde hij als protégé der Este's wel lief en leed van het maecenatendom kennen — maar eindigde hij zijn leven als beroemd man in eigen huis en hof.

Een geheel andere figuur van het cinquecento is Machiavelli († 1527), humanistisch historieschrijver te Florence. Zijn verderfelijke invloed op de gewetenlooze moraliteit dier dagen doet soms wel denken aan Nietzsche's invloed op de voor-oorlogsche mentaliteit van het moderne Duitschland, terwijl hij met zijn eigen liederlijk leven, gelijk zooveel andere humanisten, de proef op de som gaf. „Wees half een vos half een leeuw — want het plebs oordeelt alleen naar den schijn en het succes, en de wereld bestaat uit niets dan plebs.”² En elders t. a. pl. „Wie een stad vermeestert, welke gewend was in vrijheid te leven en haar niet verwoest, moet er op bedacht zijn zelf door haar om te komen.” Dacht zoo de moderne „Streber” in het algemeen — dacht zoo de moderne staat niet?

1. 37000 versregels! (Tasso's „Gerusalemme Liberata” 16000, Dante's „Divina Commedia” 14500, Goethe's Faust I en II 12000; vgl. ook een mysteriespel in de middeleeuwen met 62000! en de „Roman de la Rose” met 23000); het meest ontstellend misschien is de Zuid-Nederlander Houwaert († 1599) wiens „Lusthof der Maechden” 58000 verzen telde en . . . in één winter geschreven werd! Nog kan men hierbij noemen „De Moffeschans” van Hondius (1621) met 20000 verzen. (Vgl. ook noot Blz. 159 en 192). - 2. Machia-

Onder de dichters mag men ook Michel Angelo noemen met zijn „gebeeldhouwde” sonnetten, de meeste aan Vittoria Colonna gericht, die zelve tot de talenten van haar tijd behoorde. De algemeene bloei van geestelijke en artistieke gaven, bracht als het ware vanzelf menig beeldend kunstenaar er toe zich ook poëtisch uit te spreken en zelfs de jonge Raffael heeft wel sonnetten gemaakt.

Letterkundig, maar vooral ook historisch van meer belang als auteur is Castiglione († 1529) die met zijn „Cortegiano” of boek van den edelman in hoofdsche gesprekken een soort smaakvolle handleiding geeft voor het gedrag van den eersten beschaafden salonmensch of hoveling. Van adellijke geboorte, met velen verkeerend, bevriend met Raffael en zelfs met den moeilijk genaakbaren Michel Angelo¹, werd zijn kring — gelijk later de salons der Lodewijken dat zouden zijn — het toonaangevend milieu voor de meest beschaafde geesten der rijpe renaissance. Zijn boek, dat samenvalt met de eerste jaren van Leo X klinkt soms als een echo van Plato's „symposion” maar ademt ook wel zeer den hoogmoed der renaissance, die zichzelf den oppersten bloei der wereld acht, waarbij alle vroegere kunstenaars en grooten toch eigenlijk in het niet verzonken — — zoo denkt en moet ook vanzelf elke renaissance denken. Menig inlichting geeft het aldus over de maatschappelijke verhoudingen, ook in betrekking tot de kunst. Zoo o.a. in zijn opvatting van de muziek, die, in tegenstelling met literatuur en beeldende kunst, als nauwelijks hooger dan een vriendelijk divertissement wordt aan-

velii „Il Principe” C. 18, 15. - 1. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 395.

geslagen; en zoo in de beschouwing van den „miles” (krijgsmán), die minachting voor dans en muziek heeft en . . . niet te veel over zijn vak moet praten, ¹ hetgeen ons herinnert aan de laat-middeleeuwsche opvattingen bij den hoofschén minnehandel in het Noorden, waarbij de dames reeds den fijnzinnigen en beschaafden „clericus” boven den rauwen „miles” verkozen, ² — maar de „miles” was hier reeds op weg om zelve ten halve een jonker te worden.

Een geheel tegengestelde figuur in de bonte rij vormt dan weer een Cellini († 1571) met zijn autobiographie, die als eerste moderne zelfontleding en als zedeschildering nog belangrijker zou zijn als ze meer betrouwbaar ware — al zullen de moorden (uit wraak) waarop de brute bluffer zich beroemt wel waarlijk door hem bedreven zijn. Oorspronkelijk goudsmid verkeerde hij in zijn rauw en avontuurlijk leven ook als beeldend kunstenaar aan het pauselijk hof en vluchtte mede met Clemens uit het Vaticaan naar den Engelenburg voor de Spaansche veroveraars. Zoo behoort hij reeds tot de na-renaissance, waartoe ook de laatste letterkundige en ware dichterfiguur uit dit tijdperk: Torquato Tasso († 1595) moet worden gerekend, in wiens werk „Gerusalemme liberata”, maar meer nog in wiens eigen kwijnend leven, de geest van den ondergang weerspiegeld ligt — den ondergang van het Italië der renaissance, na het verlies van zijn politieke vrijheid en de komst der contrareformatie. Tasso verkeerde o.a. aan het hof van de laatsten der Este's, die den teruggetrokken ziekelijken man jaren

1. „Cortegiano” (Ediz. dei classici Ital.) Blz. 115. Vgl. verder o.a. Cotterill t. a. pl. Blz. 581. - 2. Vgl. Blz. 196.

lang zonder geldige reden in een krankzinnigengesticht deden opsluiten. Tegen het eind van zijn leven, het eind der XVIe eeuw, werd zijn „Jerusalem verlost” populair in heel Italië, dat zijn ware kunstenaars heeft weten te eeren en weten te verstaan — zoozeer, dat Montaigne († 1592) verbaasd was, hoe daar zelfs de schapenhoedsters destanzen van Ariosto zongen.¹ Met dat al is de oogst van de paar eeuwen, die na Dante de renaissance omspannen niet groot geweest aan eigen dichters: het humanisme trok alle talent en vernuft tot zijn Latijnsche stijlfiguren. En hierbij zal, vooral later, menig gracieus intellect uit minder edel geslacht stammen, dan de meesten der tot dusver genoemden. Opmerkelijk toch is het, dat deze laatsten meerendeels van edele afkomst bleken of uit goed gesitueerden kring voortkwamen. Waar zij daarbij allen met de machten van hun tijd verkeerden en roem en eerbetoon hun, als wij boven zagen, in zoo ruime mate is ten deel gevallen, zou men hun maatschappelijke standing een vrij aanzienlijke mogen heeten als niet enkele donkere plekken, waarop wij vluchtig bij Dante, Ariosto en vooral Tasso wезen, niet ook herinnerden aan de schaduwzijde. Aan die zijde eer is het dat wij vooral de humanisten zullen vinden, die nu eenmaal de eigenlijke „letterkundigen” der renaissance zijn geweest. Want adellijken en rijken studeerden over het algemeen niet veel en als Salutati („Briefe” III Blz. 599) het een schande noemt, dat zij zoo weinig letterkundigen voortbrengen, bedoelt hij in het bijzonder: zoo weinig huma-

1. Vgl. Friedländer. Blz. 393. (Tasso's „Jerusalem verlost” heeft o.a. ook op onzen Vondel invloed gehad.)

nisten. Ons overzicht zou dus al te onvolledig zijn, wanneer wij hen vergaten en niet poogden nog een vluchtige schets te geven van hun maatschappelijk wezen — hun leven en eruditie.

De humanisten. — De kleurige vezels der oudheid hadden zich ver heengeweven door het grauwe kleed der middeleeuwen; en omgekeerd erkent Burckhardt zelf hoe diep zij aardden: de wortels der renaissance — „die beschaving, welke Karel de Groote vertegenwoordigde, was in wezen een renaissance tegenover de onwetendheid der 7e en 8e eeuw.”¹ Maar eerst nog eeuwen later, eerst in het Italië met zijn documenten in het verwante Latijn, met zijn gedenkteekenen uit de eigen groote historie, zou die al meer dringende weetgierigheid naar 's levens verleden voor het eerst waarachtig en blijvend groeien boven 's levens barbaarsche heden uit. Reeds de „clerici vagantes” (wier poëzie intusschen Burckhardt ten onrechte voor het meerendeel aan Italianen toeschreef) dichtten in het Latijn, hetgeen trouwens de geheele middeleeuwen door voor menig dichterlijken geest de voertaal was gebleven, zoo was steeds eenige band met het verleden vastgehouden, waarvoor de belangstelling weer vooral in dat rijker wordend Italië kon opbloeien, in zijn groeiende steden (dàár nooit zoo scherp als in het Noorden van het landleven gescheiden) waar tijd en geld begonnen vrij te komen. Zoodra de mensch zich niet meer hijgend boog over de eigen broodwinning en verdediging alleen, boden zij zich als het ware aan — „die beiden groszen Pas-

1. Burckhardt t. a. pl. I. Blz. 186.

sionen der Renaissance: Bücher und Bauten." En als Petrarca en Colonna van de thermen van Diocletianus de ruïnes van het oude Rome onder zich zien, voelen zij *bewust* hun bewondering verdeeld tusschen de christelijke en de klassieke wereld. —

Het boek dan, dat is het in Gothisch lettertype geschreven en gebonden handschrift, wordt de drager en de voedster tevens dier belangstelling. Reeds in de XIVe eeuw ontstond de hartstocht voor het verzamelen, waardoor nog veel uit de klassieke wereld voor volkomen ondergang bewaard is. Men begon Latijnsche, weldra ook Grieksche manuscripten te vergaren en de laatste in het Latijn te vertalen. Petrarca is waarschijnlijk de eerste, die het denkbeeld tot vorming eener openbare bibliotheek heeft gehad, voor welk doel hij de zijne in 1362 aan de stad Venetië schenkt, terwijl de eerste groote kunstzinnige paus der renaissance Nicolaas V († 1455) de grondslagen legde voor de beroemde Vaticaansche bibliotheek. Hoeveel men toen reeds voor kunst en letteren over had blijkt uit het feit, dat deze paus aan den humanist Filelfo 10.000 goudguldens (in onze muntwaarde meerdere tonnen gouds) zou hebben toegezegd voor een metrische Homerusvertaling in het Latijn.¹ Ook de Laurentiaansche bibliotheek in Florence en de St. Markus bibliotheek te Venetië werden toen reeds gevormd. Men vond in die bibliotheken Romeinsche klassieken, maar ook Grieksche, als Sophocles en Pin-

1. Als curiosum ter vergelijking: schrijver dezes ontving (vóór den oorlog) van een uitgever, die de hoogst mogelijke honoraria pleegt uit te keeren, voor zijn vertaling van Goethe's „Faust" I, welke hem ongeveer 3 jaar ingespannen arbeid kostte, f 750. — — dat is minder dan een stukadoor in twee maanden kan verdienen (in 1920).

darus, naast de middeleeuwsche theologen als Thomas van Aquino; men vond er de kerkvaders naast medische werken, en de „moderni” als Dante, Petrarca en Boccaccio, naast de humanisten, — ja men had reeds catalogi van wat zich in buitenlandsche bibliotheken, als die van Oxford, bevond.

De kopiïsten, vooral de kopiïsten-vertalers, in het bijzonder die ook Grieksch kenden, werden duur betaald. Een afschrift van een misboek bijvoorbeeld kostte, in onze munt uitgedrukt, meer dan f 400, — ¹ zoodat een bibliotheek een kostbaar bezit was. In den bloeitijd meest zeer mooi gecalligrapheerd, met gekleurde en vergulde begin- en slotletters en fraai gebonden, was het boek zelf een kunstwerk, zoodat de eerste gedrukte boeken „van de barbaren in een Duitse stad” door de verzamelaars van goeden smaak met verachting werden behandeld en zij zich „zouden schamen” zulk een leelijk ding in hun bibliotheek te hebben! En inderdaad: wie deze eerste drukken naast de handschriften ziet, waarvan zij oppervlakkig nauwelijks te onderscheiden zijn (de drukletters werden uiteraard naar de gecalligrapheerde schrijffletters gesneden,) moet bij nader bezien erkennen hoeveel grover en onedeler zij waren. ² Zoo bloeide het vak der kopiïsten, welke in tegenstelling met die der middeleeuwen zich ter dege voelden, ook na de uitvinding der drukkunst nog langen tijd — al werden zij allengs slordiger en luier.

Verscheiden der eerste drukkers in Rome moeten

1. Burckhardt t. a. pl. I. Excurs XXXVI met talrijke gegevens. (Over de berekening hiervan zie nader beneden.) - 2. Het verschil komt ongeveer overeen met een blad mooi oud handzetsel in onzen tijd naast het eerste machinezetsel eener linotype.

Duitschers geweest zijn; eerst langzaam intusschen dringt de drukkunst door en ontwikkelt zich een soort drukkers-uitgeversvak. Over de verhouding van den auteur tot den drukker-uitgever-boekhandelaar evenals over de honoraria is nog weinig bekend — wel dat de auteurs, o.a. Ariosto, vaak over de drukkers klaagden; zoo vormen de brieven van den humanist Bonav. Vulcanius¹ een doorlopende klacht over de uitgevers, waarvan een hem voor een werk, waar hij 7 maanden aan arbeidde . . . 15 presentexemplaren als honorarium gaf, — eerst na den bloei der renaissance in Italië trouwens werd de verhouding met de uitgevers oeconomisch van eenig belang.² Dan ook, onder den beruchten Alexander VI († 1503) komt de preventieve censuur op; — een censuur over handschriften bestond wel reeds onder de tyrannen, maar daarbij was het voldoende slechts de enkele afschriften te achterhalen en te vernietigen, hetgeen bij drukwerk natuurlijk niet meer mogelijk was, vandaar het voor ons vanzelfsprekende „preventief”. —

De humanisten nu zijn van dat alles de ware dragers geweest: de geleerden, de kunstenaars-geleerden en de lettrés der renaissance. „Thans”, zegt Huizinga, „had er een versmelting plaats van de vroeger gescheiden levensidealen: de hoofsche en geletterde edelman, de erudiete kloosterling, de rijke burger met zijn zin voor kennis en kunst, leveren te zamen het type van den humanist — aan alle hoven thuis, met alle geleerdheid en theologie vertrouwd, voor elk

1. († 1614) Waarvan de uitgave voorbereid wordt door H. de Vries (Fribourg), aan wien ik deze mededeeling dank. - 2. Vgl. verder Burckhardt t. a. pl. Excurs XXXVIII en XXXIX.

stads- of staatsambt geschikt. — Doch dit beduidt geenszins, dat nu de oude zelfstandige levensvormen ophouden te bestaan. — Het standsbegrip, zoowel in zijn grovere als in zijn fijnere vormen, blijft, hoezeer ook rijker geschakeerd, tot lang na de renaissance in wezen, wat het in de middeleeuwen geweest was.”¹ De kwestie der standsverschillen, vooral waar het om nuances gaat, laten wij hier verder maar in de historische porceleinkast, want het ware niet moeilijk tegenover deze uitspraak anderen aan te halen, die juist den nadruk leggen op het verzwakken van het standsverschil² — hoogst waarschijnlijk verzwakte het wel in den vorm, maar compliceerde het zich daarentegen in wezen.

Voor ons intusschen kan het alleen gaan om de uiterlijk waarneembare sociale schatting en waardeering, welke den humanisten zoo ruimschoots zijn toegekomen. Zij immers werden wel waarlijk beschouwd als de corypheeën der stijgende beschaving en stonden in zeer hoog aanzien — niet het minst bij zichzelf . . . behalve natuurlijk voor elkander! Zoo schrijft de humanist Poggio, nog een der besten onder hen, dat slechts zij waarlijk kunnen zeggen „geleefd” te hebben, die geleerde Latijnsche boeken hebben geschreven en Grieksch in het Latijn vertaald hebben (!) Ja, de sociale waardeering voor het intellect, voor den letterkundigen kunstenaar en geleerde, steeg tot een hoogtepunt, dat niet veel verschilde met den roem van een Virgilius en Horatius ten tijde van Augustus en ver uitging boven hun beteekenis voor volgende

1. J. Huizinga „Het Probleem” II. De Gids '20. Blz. 253. - 2. Het tegendeel o.a. bij: Burckhardt t. a. pl. I Blz. 53. II Blz. 71 en Pastor t. a. pl. IV I Blz. 395.

geslachten.¹ En allerlei verschijnselen uit de oudheid keeren daarbij tevens terug: het Maecenatendom, later de kliekgeest, de vleiers, het diletstantisme enz. — tot het lijkt of de oudheid waarlijk nog eens wordt... overgedaan.

Voor de ontwikkeling der humanisten zijn ook de z.g.n. academies van belang geweest, als de Romeinsche academie van geleerden en literaten onder Pomponius Laetus (men nam zelfs weer de oude Latijnsche namen aan!) en de Platonische academie te Florence onder de Medici's, terwijl ook voor het tooneel en de wederopvoering van Plautus en Terentius, die hun geest weer op de eigen schrijvers overdroegen, deze academies van litterair historische beteekenis zijn geweest. Zoo bracht vanzelf de algemeene geest der beschaving, welke haar bronnen in de hervonden oudheid zocht, mede, dat ook de taal der nieuwe eruditie het Latijn werd; waarbij men zich niet aan den sterken indruk kan onttrekken, dat het Latijn eigenlijk een onoverzienbare ramp is geweest voor de gansche litteraire renaissance-ontwikkeling van West-Europa — tot onzen Bredero, die bedrukt was om zijn gemis aan klassieke kennis — tot onzen Vondel, bij wien wij zoo menig Latijnsche versiering en mythologische snuisterij zouden willen missen — tot onze eigen „Latijnsche school” toe! Mag hierover menigeen anders oordeelen, voor de ontwikkeling der eigen Italiaansche literatuur tijdens de renaissance is het zeker een ramp geweest, gelijk zelfs haar meest

1. Wel in bittere tegenstelling met onzen eigen vergruizelden tijd, waar kunst en letteren niet alleen nauwelijks meer betaald, maar ook nauwelijks meer geacht worden, en iedere kwajongen het recht heeft er op te spuwen.

verblinde bewonderaar, Burckhardt, schuchter durft opperen.¹ Omstreeks 1300 was de bevolking van Florence reeds zoo ontwikkeld, dat tot de ezeldrijvers toe er Dante's canzonen zongen en zelfs reeds de gewone handarbeiders wel manuscripten bezaten — gelijk wij dat boven bij de Gentsche poorters der XIVe eeuw opmerkten.² Maar de litteraire volksontwikkeling moest wel verdorren, waar weldra de geestelijke beschaving uitsluitend in handen kwam der latiniseerende literaten.

Reeds Dante zelf, nog ten halve tot de middeleeuwen behoorend, heeft in humanistische richting gedreven, ja was aanvankelijk zijn „Divina Commedia” in Latijnsche verzen begonnen, gelijk wij boven zagen. Hij vertaalde ook stukken van Plautus en deed die opvoeren, en behoort ook reeds tot het geslacht der humanistische kroniekschrijvers, waartoe zijn universele geest en de verbanning uit zijn moederstad Florence hem ook een cosmopolitisch gescherpten blik gaven. Na hem dankte reeds Petrarca zijn roem onder de tijdgenooten vooral aan zijn Latijnsche geschriften en achtte hijzelf zijn Italiaansche verzen van minder belang. En evenzoo was Boccaccio, dien het nageslacht nauwelijks anders dan als den schrijver van lascieve verhaaltjes zou kennen, onder zijn tijdgenooten vooral beroemd om zijn geographische en biographische werken in het Latijn, en negeert hij zelfs als zoodanig volkomen de troubadours, omdat . . . dezen niet in het Latijn, maar in hun moedertaal schreven.

Onder deze eerste generatie van humanistische dich-

1. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I Blz. 218 e. v. - 2. Vgl. Blz. 181.

ter-philologen kwam ook reeds de *dichterkroning* weer in zwang, die, schoon ongeregeld, door de middeleeuwen heen, zich als een reminiscens aan de oorspronkelijk door keizer Domitianus ingestelde Romeinsche dichterkroningen¹ had gehandhaafd. Een der eerst bekroonden onder deze hernieuwde eerbetooning in de renaissance was Albertino Mussato, die door den bisschop van Padua en den rector der universiteit gekroond werd (1315). De zeer roemzuchtige Dante had, als wij boven zeiden, zichzelf de lauwerkroon om de slapen willen drukken in zijn doopkerk te Florence, maar daar hij verbannen was en den lauwer niet elders wilde ontvangen, stierf hij ongekroond.² Zij hadden den moed te zijn die zij waren en — zij mochten het! Zoo werd Petrarca (1341) op het kapitoel te Rome gekroond, ofschoon andere steden elkaar de eer daartoe betwistten, waarop hij zich in een processie naar den St. Pieter begaf en den krans daar „deemoedig op het altaar van den vorst der apostelen nederlegde;”³ welk een geste!... de „deemoedigheid” nu maar daargelaten. Zoover om zichzelf te kronen, gelijk Dante gewild had, dorst echter niemand gaan. Later, toen meer dan één vorst den lauwer uitdeelde waarop in de XV^e eeuw ook de kunstzinnige pausen volgden, werd de plechtigheid te veelvuldig en verloor daardoor van haar zeldzamen glans. Florence had de gewoonte haar groote dichters en humanisten de lauwerkroon op delijkbaar om de slapen te drukken, waarop de doode in zijden gewaad lag en waarbij een groote lofrede werd uit-

1. Vgl. Blz. 75. - 2. Later intusschen vaak met den lauwer afgebeeld. - 3. Naar Friedländer.

gesproken door een redenaar, die zich aan het hoofdeinde van de baar opstelde. — De redevoering, rijk gebouwd en fraai uitgesproken, speelde dan ook tijdens de renaissance bij allerlei gelegenheden een zeer groote rol en was op zichzelf een hooggeschat kunstwerk — een kunstwerk, dat in onzen tijd zoo goed als geheel verloren is gegaan.¹

Waarvan leefden nu deze humanisten, die nagenoeg den geheelen letterkundigen stand der renaissance vertegenwoordigden? Verscheiden onder hen, en vaak juist zij, die satirische novellen tegen den clerus schreven, hadden een of andere geestelijke wijding — als Berni, Folengo, Bandello e.a.² Maar voornamelijk vonden zij toch hun bestaan, en dikwijls een zeer goed betaald, schoon wel eens ongewis bestaan, aan de universiteiten, als professoren in de rhetorica (kunst van voordracht, taal, stijl, enz.) of philologie, maar — waar de wetenschap nog zoo weinig gespecialiseerd was — ook wel als juristen, ja als medici.³ De honoraria dier professoren bedroegen omstreeks 1480 bijvoorbeeld 200 dukaten per jaar⁴ — maar er

1. De redevoering in onze Noord-Europeesche parlementen en vergaderingen bestaat meest uit een onaesthetisch gepraat, een min of meer handige grapjasserie, een leelijk schreeuwen of (vooral!) een eindeloos gezeur, en verhoudt zich tot deze klassieke redevoeringen als het gesnater van een eendvogel tot het gezang van een nachtegaal. (Vgl. mijn „Italië”. Blz. 271.)

2. Vgl. Burckhardt t. a. pl. II. Blz. 191. - 3. Over het geheel heerschte nog lang veel spot tegen de medici, en Poggio b.v. stelt nog de juristen boven hen, maar zij kwamen thans toch eindelijk allengs tot meer aanzien, ja werden soms het hoogst betaald — waarschijnlijk omdat zij als professoren zoo moeilijk te krijgen waren. - 4. Waar wij nog meerdere prijzen zullen noemen, is het hier de plaats iets naders omtrent hun waardeberekening op te merken. De waarde van oude munt in onze munt uit te drukken is steeds zeer moeilijk: ten eerste heeft de oude munt een nominale goudwaarde; ten tweede een practische ruilwaarde (nog afgezien van het feit dat de dukaten, evenals de ongeveer gelijkwaardige florijnen en goudgulden der verschillende steden, iets in gehalte en waarde verschilden); wil men dan daarenboven de koop-

waren veel verschillen, vaak waren zij lager, terwijl privaattleeraren soms meer maakten. In Rome was omstreeks dien tijd voor „literaten” het hoogste honorarium pl.m. 300 dukaten, maar voor medische professoren werd soms wel tot 530 geboden. Later stegen de humanisten-honoraria nog en in ieder geval stonden zij naast de redenaars het hoogst in aanzien.¹ Onder Leo X († 1521) zijn hierbij honoraria van 50 tot 530 dukaten bekend, maar . . . uitbetaling valt dan vaak moeilijk te krijgen, zoodat de universiteit ging kwijnen en de professoren wegliepen.² Elk stadje van eenige beteekenis had dan ook zijn hoogeschool, zooals Florence reeds in 1321, waarbij als bijzonderheid zelfs ergens van verplicht onderwijs gesproken wordt.³

De humanisten trokken aldus vaak van de eene naar de andere universiteit, welke elkander sommige „be-

kracht van het toenmalige geld met de huidige koopkracht vergelijken, waartoe men wel eens de graanprijzen als uitgangspunt neemt (welker verhouding men volgens Burckhardt t. a. pl. Excurs X van midden XVe eeuw tot midden XIXe eeuw als 3 tot 8 zou kunnen stellen) dan wordt de berekening vrij problematisch, waar immers de koopkracht van het geld, zooals wij maar al te goed weten, binnen kort tijdsbestek zeer veranderlijk kan zijn, en toch juist die waarde een bruikbaar beeld ter vergelijking zou geven. De goudwaarde nu van den dukaat schreef Prof. Huizinga mij op *f* 5.— à *f* 6.— te schatten, wat overeenkomt met Pastor (IV. I. Blz. 366) die haar op 10 Mark stelt. De schattingen der ruilwaarde loopen echter reeds zeer uiteen: Burckhardt (Excurs X, met veel opgaven) schat deze op ruim *f* 12.—, Müntz in zijn talrijke opgaven op pl.m. 50 frs. (*f* 25.—) en Romain Rolland in zijn werk over Michel Angelo op pl.m. 62½ frs. „de notre monnaie” (pl.m. *f* 31.—). In deze opstellen denke men zich den dukaat (evenals den florijn, goudgulden enz.) op minstens *f* 20.—. Zijn koopkracht, met vooroorlogsche toestanden vergeleken, op pl.m. *f* 50.—. (denkelijk ruim geschat en dichter bij na-oorlogsche omrekening). Zoo wordt ons b.v. het feit, dat in den bloei der renaissance (1480) een architect een eigen huis koopt voor 180 florijnen en een ander een huis huurt voor 8 florijnen per jaar (Müntz III. Blz. 69 en 75) aannemelijk. 1. Vgl. Burckhardt t. a. pl. Excurs XLV. - 2. Vgl. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 486 - 3. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I. Blz. 226 noot.

roemden" betwistten en tegen elkaar opboden. Aan die hoogeschole werden aldus rechten, medicijnen, astronomie, rhetorica enz. onderwezen — ook aan jonge vrouwen — en de algemeene vraag naar kennis steeg zoozeer, dat (in tegenstelling met onzen tijd, die het voetbalspel hooger pleegt te eeren) het rijke weten en een algemeen geestelijke ontwikkeling als hoogste behoefte en levensseis werd gevoeld, waarbij de poëzie, en dan vooral de klassieke dichtkunst bovenaan stond, zoodat een Melanchton, de vriend van Luther en van de reformatie, nog in 1526 kon schrijven, dat hij die zich niet op de poëzie heeft toegelegd — in geen wetenschappelijk werk een juist oordeel kan hebben.

Daarbij gingen de heerschers, de tyrannen en weldra vooral ook de kunstzinnige pausen, waaronder meer dan één zichzelf tot de humanisten mocht rekenen, voor als beschermers van kunst en wetenschap; en dit vormde in de tweede plaats een grondslag voor het bestaan van den literaat — kortom dus weer: het maecenatendom, dat bloeide als ooit te voren. Burckhardt noemt uitdrukkelijk als de door de tyrannen geprotegeerden (maar ook wel uitgebuiten): „geheim-schrijvers (secretarissen), beambten en dichters.”¹ Overbekend is hoe te Florence rond den beroemden Lorenzo Magnifico een rijk ontwikkeld en veelzijdig kunstleven bloeide aan het hof der Medici's, dat soms mocht wedijveren met de weelde aan de pauselijke curie. Maar ook in de centra en bloei-punten der renaissance aan de andere Italiaansche hoven, in het gevolg van kardinalen, bij rijke edel-

1. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I. Blz. 143.

lieden enz. werden de humanisten ontvangen, geëerd en hoog beloond. Zoo was o.a. het hof van koning Alphonsus den Groote van Aragon te Napels een centrum, waar bijvoorbeeld Panormita, die hem dagelijks uit Livius moest vertalen, 1000 goudgulden per jaar kreeg en Fazio, zijn geschiedschrijver 500 dukaten per jaar, terwijl deze na zijn arbeid nog 1500 goudguldenbovendienontving (dus pl. m. f75.000. — naar vooroorlogsche koopkracht!)¹ Ook de Sforza's, waarover wij in onze „Inleiding” reeds spraken, waren beroemd als maecenaten. Ja, ook bij de kleinere tyrannen en vorsten, waaronder zelfs de meest misdadigen, als de befaamde legerhoofdman Sigismonda Malatesta, werden kunstenaars en geleerden ontzien en gesteund, en vond men den dichter vaak, juist als in het klassieke Rome, als huis- en hofpoëet in het gevolg.

Reeds onder Sixtus IV had zich het litteraire leven zoo ontwikkeld, dat de gezant van Venetië in 1482 een schitterend feestmaal aan de dichters en geleerden te Rome aanbood. Tot de uitnoodigingen toe voor zulke feesten werden in fraaie en geestige distichons geschreven², en waar bij dergelijke festijnen aan het Bourgondische hof uit een taart eenvoudig maar een nimf te voorschijn kwam — verrijst hier een schoone gedaante, die Latijnsche verzen reciteert! Alles hierin is echter overtroffen aan het hof van Leo X onder wien de renaissance haar hoogsten bloei zou bereiken en zoowel haar grootste schepers (Raffael, Michel Angelo, Ariosto enz.) als haar meest onbeduidende vleiers hebben geleefd. — Zelf

1. Vgl. Burckhardt t. a. pl. I. Blz. 240. - 2. Vgl. Müntz t. a. pl. III. Blz. 53.

een keurig latinist, zeer mild voor alle literaten, geleerden en dichters, wilde hij metterdaad een nieuwe Augustus worden voor de poëzie. Nergens werden dan ook aan alle mogelijke talenten op letterkundig en ander gebied, zooveel mogelijkheden geboden als in het toenmalige Rome, niet alleen aan het pauselijk hof, maar ook aan dat van kardinalen, bij bankiers enz. als secretaris, opsteller van mooie brieven, feestgedichten enz. „— onder Leo X werd het aantal poëeten bijna onoverzienbaar.”¹ Meer dan honderd worden uit Leo's dagen genoemd; van sommigen werden zelfs bustes naast die van Virgilius opgesteld,² verscheiden betitelden zichzelf als „l'unico” (de eenige) — — en allen waren zij een paar geslachten later totaal vergeten!

Maar het was dan ook de moeite waard om een plaatsje in die pauselijke zon te veroveren: een lofdicht van zekeren Colocci werd met 400 dukaten, een enkel epigram van Tebaldeo met 500 dukaten (pl.m. f 25.000.— in ons geld) beloond!³ Het was vaak voldoende om bijvoorbeeld een rijk en mild kardinaal een paar regels aan te bieden, waarin hij met de godheid (liefst met Jupiter!) vergeleken wordt, om zich een paar dukaten in de hand te voelen glijden. Onbetaalbaar is de stomme ontsteltenis van een vleier, die een om zijn mildheid beroemd kardinaal met een flikvlooiend rijmpje tegemoet treedt en bij hooge uitzondering ditmaal niet anders dan een vriendelijk dankwoord krijgt... hij maakte op het vreeselijke feit dadelijk een spijtig gedicht.⁴

1. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 427. - 2. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 440 aant. - 3. Vgl. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 426 en 447. - 4. Vgl. Müntz t. a. pl. III. Blz. 34.

Boven den troep vleiers stonden echter ook humanisten van groote kennis en gaven, als 's pausen secretarissen: Bembo, van afkomst een Venetiaansch patriciër, die met Raffael als vriend en gelijke omging, en Sadoletto, nog veelzijdiger en nog veel zuiverder van karakter, die later met een bisdom beloond werd, — maar vanzelf hadden deze toestanden, welke zoozeer op die van het oude Rome geleken, een degeneerenden invloed. Naast de dukaten werden baantjes, eeretitels enz. als ulevellen rondgestrooid en Leo raakte de geesten niet meer kwijt, die hij opgeroepen had en die zijn hof overstroonden, ja hem volgden tot in zijn slaapvertrekken. Het schijnt daarbij, dat hij ten slotte toch ook geen bijzonder onderscheidingsvermogen heeft gehad, hetgeen o.a. valt op te maken uit het feit, dat hij zich om de zuiverste en grootste dichterfiguur van zijn tijd, Ariosto, maar weinig bekommerd heeft, waarover deze zich in zijn satiren ook verbitterd toont — al bleef hij toch niet geheel van gunstbewijzen verstoken. Zoo heeft Leo X, hoezeer voor alles de paus der humanisten, misschien feitelijk voor de beeldende kunst, in het bijzonder voor Raffael, meer beteekend dan voor de letteren.

De functie, welke de betere humanisten als dichter-geleerden enz. bij hoven en particulieren vervulden, was meest die van geheimschrijver, waaronder posten als de secretarissen van den paus zeer invloedrijke en machtige betrekkingen waren (gelijk nog het geval is.) Ook buiten de benauwde kringen echter van hof- en kliekgeest had in het algemeen het maecenatendom of het patronaat een weinig verheffen-

den invloed. De „dienende” mensch, zegt Huizinga¹, bestaat als in de middeleeuwen, maar de middeleeuwse trouw is er uit geweken, (evenals, zou men bijna ter vergelijking met onzen tijd zeggen, de 18e eeuwse trouw uit onze dienstboden!) „Zie hoe Erasmus jegens vriend Battus hun beider beschermster, de vrouwe van Borselen, verloochent terzelfder tijd, dat hij aan haar de vleidendste brieven vol verheerlijking richt, of hoe Ariosto, hoezeer als een der eerlijkste en onafhankelijkste geesten van zijn tijd geprezen, den weerzinwekkenden kardinaal Ippolito d'Este in den Orlando Furioso hemelhoog verheft, terwijl hij in satiren, niet voor het publiek bestemd, hem hekelt.” Het leven der humanisten van eenige beteekenis was voortdurend begeleid door het gevoel van eigen waarde en buitengewone belangrijkheid. Zoo waren de brieven, welke zij elkander schreven eer geleerde en artistieke verhandelingen in keurig Latijn, en reeds Petrarca, gelijk de humanisten na hem, zorgden er terdege voor afschriften van hun epistels te bewaren, die later van hun roem en vele relaties zouden getuigen. Aldus schreven zij zelve nooit zonder de idee, dat hun brieven voor het nageslacht bewaard zouden worden, terwijl deze onder de tijdgenooten als kunstwerken rondgingen, gekopieerd en sinds de XVe eeuw ook als gedrukte verzamelingen werden uitgegeven — — waarbij een later eeuw het belang der met zoo fiere veder behandelde vraagstukken zelfs niet meer begreep. De renaissance was hierin, gelijk in menig andere uiting, veel eerlijker en onmiddellijker dan moderne tijden — zoozeer, dat men de eerlijkheid

1. Huizinga „Het Probleem” II t. a. pl. Blz. 253.

naast al haar boeverij wel als een bepaalde karaktertrek kan zien. Waarbij intusschen een andere karaktertrek niet wegvalt: die van een levende contradictie te zijn, want alleen de naam Machiavelli is voldoende om aan die eerlijkheid weer een sterk luchtje te geven. Deze was dan ook verre van algemeen gezien, waar wel het feit op wijst dat hij van de Medici's „maar" 100 goudgulden per jaar zou ontvangen voor eengeschiedenis van Florence.¹ De historicus Giovio ging in den geest van zijn collega zelfs zoo ver, dat hij erkende prijzend of lakend te schrijven naarmate hij ervoor betaald werd² — en hij is toch geenszins een onbelangrijk historicus geweest! Achter zulke figuren ziet men reeds de geest van Pietro Aretino verrijzen.

Naast de genoemde brieven kwamen de tractaten, de dialogen, eindelijk de satirische dialogen (naar trant en geest van Lucianus) door welke o.a. weer onze Erasmus beïnvloed werd in zijn „Lof der Sotheid", — terwijl vele chronisten als Villani en geschiedschrijvende humanisten, als Poggio, Bembo e. a. tevens een litteraire beteekenis hadden. Litterair waren zij eigenlijk allen en, hoe ijdel ook — de Latijnsche klassieken golden hier voor een ieder als absoluut en onovertreffbaar. Voor den briefschrijver en den redenaar was Cicero de voorbeeldelooze; voor den lyricus Catullus, wiens overbekende „*passer meae puellae*" etc., reeds door de latere Romeinen zoo eindeloos nagevolgd, nu weer opnieuw bij talrijke gedichten (als op den dood van een hondje enz.) tot voorbeeld gold.

Veel schuins ook was onder dit alles, waarbij de

1. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 462. - 2. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 463.

schrijver (evenals in de klassieke voorbeelden!) wel verzekerde het zelf toch niet zoo bont te maken, maar . . . de pikante ouden golden immers als het hoogste! Doch ook veel smaakvols werd — bijvoorbeeld in den vorm van oden en elegieën — geschreven; terwijl ten slotte ook, evenals weer in het oude Rome, het korte veelzeggende epigram een voorname plaats ging innemen — hetgeen meer dan eens op een verfining, maar tevens op den nabloei van een literatuurtijdvak duidt. Vooral in Rome speelden de epigrammen (o.a. voor en tegen den paus) een overeenkomstige rol als in de klassieke stad, al schijnt wonderlijk genoeg juist Martialis weinig geliefd te zijn geweest — toch bleef hij invloed oefenen, tot zelfs op onze oude Hollanders (Roemer Visscher). En welk een waarde aan deze kleine paarregelige gedichtjes werd gehecht, toont o.a. het geval waar een dichter, die in drie distichons (6 regels) den roem van Venetië bezong, door de stad met een fortuin van . . . 600 dukaten beloond werd! Hooger prijs zullen een paar dichtregels wel nooit meer hebben opgebracht!

Zoo werd, als wij zeiden, door de humanisten de geheele Latijnsche literatuur nog eens „overgedaan” — en daaronder is zeker veel geweest, dat met de voorbeelden gelijk stond. Maar: kan men al een geestelijke cultuur kopiëren — met vrucht herhaald worden kan zij niet, en van al deze door henzelf en hun tijdgenooten zoozeer bewonderde eruditie is voor het latere geslacht weinig meer overgebleven dan de Italiaansche dichtwerken uit die eerste humanistische generatie — Dante, Petrarca, enz.

Een dergelijk voorbeeldig absolutisme naar een

vroegere kunstperiode moge ons vreemd schijnen — inderdaad beheerschen toch voor een deel min of meer overeenkomstige zienswijzen onze kunstopvattingen. Immers gelden bijvoorbeeld voor ons geslacht de Attische tragici Aeschylus en Sophocles als de absolute dramaturgische kunstenaars, waarnaast hoogstens een Shakespeare als de nimmer te overtreffen romanticus en anderszins Molière als de exemplarische renaissancist de nooit meer te evenaren voorbeelden zijn. Of geldt voor de schilderkunst over geheel Europa en Amerika der laatste eeuw niet Rembrandt als het ten eenenmale absolute! — waarbij wij vergeten, hoe bijna de geheele XVIIIe eeuw, die toch ook haar eigen idealen had, hem maar als een figuur van het tweede of derde plan beschouwd heeft.

„Goddank”, zou men zeggen, dat de renaissance in de beeldende kunst zulk een voorbeeld-stelling niet in die mate heeft gekend, en althans de schilderkunst haar eigen wegen moest gaan. Niet aldus de bouwkunst, die zich, zoover dat mogelijk was, ook weerom de oudheid als exemplarisch voor oogen stelde: — de ruïnes werden opgemeten, hun reconstructies bestudeerd en de klassieke theoreticus Vitruvius op zijn beurt als absoluut en volmaakt aanvaard. Hoezeer dan de Romeinsche architectuurvormen en -begrippen de bouwkunst der renaissance beheerscht hebben en deze architectuur weerom de Fransche, Hollandsche en Duitsche beïnvloedde, waar zij, meest in het teeken van de barok, de ontwikkeling der gothiek afbrak of er een verbond mee sloot en ten slotte nog steeds onzen bouw beïnvloedt, mag ons

hier niet bezighouden. Maar wel komt bij wie zich in deze ontwikkeling verdiept en voor een oogenblik den geweldigen invloed meent te zien, die de renaissance op de kunst- en geestes-ontwikkeling van West-Europa heeft verkregen, de gedachte op, of niet eigenlijk — gelijk wij dat boven voor het Latijn in het bijzonder onderstelden — die hevig bewonderde renaissance in het algemeen voor de West-Europeesche menschheid inderdaad een onoverzienbare ramp heeft beteekend, en of het misschien niet mogelijk is, dat, zooals wij over de „duistere middel-eeuwen” spreken, het nageslacht eenmaal van een renaissancistische aera zal gewagen, die meer dan vijf eeuwen lang de Europeesche kunst- en geestes-ontwikkeling in een chaos heeft verkeerd!

Doch laat ons van dezen hypothetischen chaos terugkeeren tot de kleine chaotische wereld, die de humanisten onder elkaar hebben gevormd en — misvormd. Want gedurende weinig tijdperken hebben de letterkundigen een minder edel beeld van het gilde gegeven dan juist zij! Verwend door de vrijgevigheid van tyrannen, van paus en overheid, wilden zij altijd meer, waren zij zelden met hun deel tevreden en ontzagen geen middel om zich de beste plaatsen te veroveren. Gestreeld door den roem, groeide daarbij hun ijdelheid en gunden zij elkander geen lauwerblad, ja, scholden en lasterden er op los om elkaar uit den weg en zichzelf naar boven te werken, waarbij zelfs de besten, als een Poggio, niet vrij uitgaan.¹ „Von allen, die jemals einen Stand gebildet, haben sie am

1. Één voorbeeld uit vele vormt de haat van Filelfo tegen Poggio; Vgl. Burckhardt t. a. pl. II. Blz. 193 noot.

allerwenigsten ein Gefühl des Zusammenhaltes gehabt", zegt Burckhardt,¹ die toch overigens voor alle uitwassen der renaissance zoo mild gestemd is, en Müntz spreekt over hen als „cette race vaniteuse et cupide",² terwijl Ariosto zich tegen het eind van zijn leven met verachting over hen heeft uitgesproken.³

Hierbij komt nog een der donkere zijden van de renaissance, die ook daarin haar Romeinsche leermeesters niet verloochende: de sodomie. Moge Ariosto's hoon, dat alle humanisten sodomie pleegden, ook zeker overdreven zijn, — zij gaven er niet alleen door hun libertijnsche geschriften, maar voor een groot deel ook door hun eigen liederlijke levenswijze maar al te dikwijls het voorbeeld toe, dat door de beeldende kunstenaars, tot de grootsten, maar al te zeer werd gedeeld⁴ en tot onder den clerus voortwoekerde.

Toch moet men ten slotte ook weer bewondering gevoelen voor de geest- en zielskracht, waarmee velen zich staande hielden in hun onzekere leven, nu eens omhoog gedragen, dan weer neergeworpen door de grillen van het lot, en daarbij nog sterk genoeg om te schrijven en te scheppen. Wij zijn wel eens te gauw geneigd om naast de grootheden van vergane tijden ons zelve te vergoelijken met de gedachte, dat zij in zooveel rijker milieu, bij zooveel guller opdrachten, onder zooveel gunstiger conjunctuur hebben geleefd, maar vergeten daarbij te gemak-

1. Burckhardt t. a. pl. I. Blz. 299. - 2. Müntz t. a. pl. I. Blz. 224. - 3. Ariosto, Satira VII. (Over kunst en homosexualiteit nader o.a. in mijn „Grondslagen" Blz. 229 e.v.). - 4. Zelfs namen, als Sodoma, getuigen nog daarvan.

kelijk onder hoeveel moeilijke omstandigheden van angst, vernedering of onzekerheid, van afgunst, gevaar en ongenade, vaak ook de grootsten onder hen hebben geleefd en gewerkt!

Zoo toont de positie der humanisten wel eens gelijkenis met die der sophistische redenaars in het Rome der latere keizers — hun ondergang zou even volkomen zijn. Reeds de drukkunst had allengs de eminente positie der „pen-voerders” in het algemeen lossen gemaakt en vooral natuurlijk onder het ras der kopiïsten van allerlei gading duchtig huis gehouden. Maar het zal de Spaansche invasie worden, met den val van Rome, het zal de tegenreformatie zijn met haar geestelijke macht en inquisitie, die na het hoogtepunt der renaissance, na Leo X's weelde en wuftheid, aan Italië's politieke onafhankelijkheid en daarmee tevens aan het rijk der humanisten een einde maakt; — zij oordeelde hen onzedelijk en heidensch, en met de vloedgolf, die alle geestelijke waarden overstromde en heenvaagde, ging ook hun rijk te loor.

Tooneelspelers. — Voor het tooneel heeft de besproken literatuur — heeft Italië in het algemeen weinig belangrijks geschapen. Een Shakespeare, een Molière, een Schiller, zelfs een Vondel heeft het niet voortgebracht. Burckhardt, die immers geen vlekje kan zien aan de renaissance, wijst er ter milde verklaring op, dat deze cultuur, waarvan het drama alleen de rijpe vrucht zou zijn, in Italië door de Spaansche overheersching en tegenreformatie ontijdig werd afgebroken. Men kan daar tegenover stellen, dat de

renaissance toch ruim twee eeuwen tijd heeft gehad — een tijdruimte waarbinnen in het oude Hellas het drama reeds zijn hoogsten bloei had bereikt — en het betwijfelen of Tasso's geslacht ook zonder tegenreformatie een oogst van groote tragici zou hebben opgeleverd, die immers ook in het Italië van latere eeuwen niet zijn opgestaan.

Men zal eer in het overwegend genot aan het rijke en wisselende beeld een verklaring moeten zoeken voor het gemis aan dramatisch concentratie-vermogen. Het mysteriespel immers (hier de „sacra rappresentazione”) waarbij wij reeds in het middeleeuwsche Frankrijk het visueele moment zoozeer zagen overheerschen, droeg dat karakter nog veel sterker in het prachtlievend Italië en bleef daar de geheele renaissance door, tot in de XVIe eeuw,¹ vooral in kunstcentra als Florence zeer geliefd; waarbij alleen het verschil met elders was, dat er hier veel meer kunst aan besteed werd en — meer vliegwerk. Zoo voerde in Rome een confrerie, waar aanzienlijke kunstenaars (schilders e. a.) lid van waren, elk jaar passiespelen op in het Colosseum, dat aldus in zekeren zin weer aan zijn oorspronkelijke bestemming van volksvoorstellingen werd teruggegeven — om den volgenden dag weer als steengroeve te dienen voor een of andere kerk! Daarnaast kwamen ook defestelijke intochten, de rijke processies enz. voor een groot deel in de behoefte aan dramatische bewogenheid tegemoet. Veelal werden ook hier, gelijk in het middeleeuwsche Frankrijk en elders, deze mysteriën (zoo als wij reeds in Rome zagen) door „broederschap-

1. Vgl. Pastor t. a. pl. III. Blz. 39.

pen" opgevoerd, welke in Italië in allerlei vorm hebben gebloeid, tot den huidigen dag toe. Van eigenlijke acteurs is hierbij weinig of geen sprake, — toch schijnt het spelen daarbij niet altijd geheel zonder eenig bedenken te zijn geweest, want aan een der voornaamste broederschappen, de zoogenaamde „derde orde" was het verboden aan tooneelspelen of dansendeeltenemen, of aangrappenmakers, klucht- of marktspelers iets te geven.¹ In deze aantekening bij Pastor vinden wij dus een vingerwijzing eenerzijds naar de oud-middeleeuwsche markt-grappenmakers, anderzijds waarschijnlijk naar de nieuwe tooneelspelen met dansen, waarover straks nader.

In zoover het visueele moment bij de bedoelde mysteriespelen, optochten, processies enz. op den voorgrond trad, waren zij ook van wezenlijk belang voor de medewerkende beeldende kunstenaars, in het bijzonder de schilders, die daarbij een rijke oefenschool vondenvoor hun ordonnanties, hun kleur- en kostuumkunde, zoodat men, vooral bij hun mythologische en symbolische voorstellingen, vaak aan zulke kunstrijk opgestelde groepen moet denken en Burckhardt zelfs op Raffael den invloed hiervan weet aan te wijzen.² Alom bekende kunstenaars als Brunellesco, da Vinci, ja nog del Sarto hebben dan ook zulke voorstellingen, optochten en feesten mede verzorgd en versierd, die in Venetië met haar verkeer te water weer een geheel

1. Pastor t. a. pl. III. Blz. 41. - 2. Vgl. Burckhardt t. a. pl. II. Blz. 144; zoo leidt men ook wel Michel Angelo's grafbeelden der Medici's, opgevat in den zin der vier klassieke temperamenten, van zulk een groep af, (vgl. de monographie van Ernst Steinmann: „Das Geheimnis der Medicigraeber" — Hiersemann, Leipzig). Over den invloed zulker optochten op het groote publiek o.a.: W. Weisback „Renaissance als Stilbegriff".

eigen schoonheid droegen — daar als het ware nog weerspiegeld in de wijsche hemeltafreelen hunner zolderschilderingen.

Zeër zeker hebben ook de humanisten met hun Latijn op een eigen ontwikkeling van het tooneel der renaissance geen gunstigen invloed gehad. In 1428 werden twaalf onbekende stukken van Plautus gevonden, die vanzelfsprekend groote belangstelling wekten. De bovengenoemde Pomponius Laetus gaf eenigen tijd later in Rome op een eenvoudig tooneel opvoeringen van Terentius en Plautus in het Latijn voor een geletterd publiek van de Academie en de humanisten steunden uiteraard dit classicisme, dat deftig werd, zoodat Plautus aan menig hof op het tooneel kwam.¹ Hierbij vinden wij dan in besloten kring vaak ontwikkelde dilettanten als spelers, — zoo werd bij de ontvangst van Leo X als nieuwen paus te Rome een comédie van Plautus door Romeinsche edellieden opgevoerd. —² Maar met alle Latijnsche eruditie had men noch aan Plautus, noch aan die eenvoudige tooneelruimte genoeg en weldra hechtte men aan de renaissance-hoven, die meestal een eigen tooneelruimte hadden, bij de vertooningen meer: eenerzijds aan de encenseering, welke zich zeer in perspectivische en decoratieve richting ontwikkelde, anderzijds vooral aan de „intermezzi”, dat waren de tusschenspelen met balletten en feërieën, waarbij allerlei mythologische monsters en vreemde dieren, tot

1. Vgl. over latere opvoeringen van antieken naast andere aantekeningen over het tooneel: Burckhardt t. a. pl. Excurs LV. Over den invloed der „tableaux vivants” (ook als „toogen” ter afwisseling in onze middeleeuwsche spelen gebruikelijk) o. a. bij Kalff „Gesch. d. Nederl. Letterk.” II Blz. 295 e. v.
2 Vgl. Pastor t. a. pl IV. I. Blz 415.

olifanten toe, op de planken kwamen en waarbij in het bijzonder de zoogenaamde „moresken” met muziek, door mooren en nymphen, satirs enz. gedanst, van belang waren. Wel eigenaardig voor den tijd, dat hierbij vaak goden uit de oude mythologische wereld tusschen de heiligen in christelijke tafreelen optraden, tot zij lichtelijk verward konden worden en men, wanneer secretarissen, ja, familieleden van den paus aan het spel deelnamen, geheel het oordeel des onderscheids zou verliezen.

Nog op andere wijze hadden de humanisten en andere letterkundigen in den ban der oudheid een slechten invloed op het tooneel. Velen van hen hebben voor het tooneel geschreven, tot menig van wien men het weinig verwachten zou — als Machiavelli, maar het waren door de bank liederlijk gemeene kluchten, gelijk o.a. de comedies van Ariosto. Nog erger zoo mogelijk was de „Callandria” van kardinaal Bibbiena, dat veel invloed had en welk buitengewoon obscene stuk in 1514 in het paleis van den kardinaal zelf werd opgevoerd, waarbij paus Leo X ook aanwezig was — die het zich overigens in zijn eigen Vaticaan bij opvoeringen met dans en muziek aan tooneelafleiding niet ontbreken liet, waarvan de weinig stichtelijke inhoud vaak verontwaardiging wekte.¹

Terwijl voor de burgerij het mysteriespel nog lang de voornaamste tooneelattractie bleef en aan de hoven in meer geletterde kringen het drama zelf in 't gedrang kwam, is het begrijpelijk, dat de acteur, die zich reeds op de planken vaak met een bescheiden plaats moest vergenoegen, daarbuiten al heel weinig te be-

1. Een levendige beschrijving vindt men bij Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 417.

teekenen had. Tusschen dansende mooren, waar-
schijnlijk meerendeels een soort slaven¹ en hemelsche
nymphen van bedenkelijk aardsch allooi, kwam hij
wel zeer benauwd in 't gedrang — voorzoover hij al-
thans niet als geletterd liefhebber op de planken ver-
scheen. Vóór het voetlicht ging doorgaans de groote
belangstelling naar wat niet met het spel te maken
had, als de schoone nymphen, aan wier dansen de
rijke toeschouwers zich niet geneerden somtijds deel
te nemen, en achter het voetlicht trok het tooneel-
decor als zoodanig nauwelijks minder aandacht door
een al rijker en ingenieuzer enceneering, waarmee
heel wat grooter geesten dan de arme speler zich
bezig hielden. Niemand minder dan Bramante wordt
als de uitvinder van het modern perspectivische too-
neel beschouwd, terwijl zijn medewerker aan den St.
Pieter te Rome Peruzzi († 1537) de eerste perspecti-
vische schouwburg-enceneering bouwde,² en zelfs
Raffael perspectivische decors (voor een stuk van
Ariosto) heeft geschilderd.³

Het overheerschen van het visueele moment ver-
klaart ons ook eenigszins hoe geweldigen invloed de
nieuw gevonden perspectivische wetten (met de illu-
sie van de ruimte in het vlak of van grooter ruimte in
klein bestek) op bouw- en schilderkunst, maar ook op
het tooneel hadden, — de belangstelling daarvoor is
min of meer te vergelijken met de moderne belang-
stelling voor de relativiteitstheorie. Zoover ging men

1. Een slavenhandel (in het bijzonder van uit Afrika) bestond nog in de Ital.
renaissance en negerslaven kwamen veelvuldig voor; men vindt ze menig-
maal als decoratieve figuren geschilderd en Müntz noemt o.a. oude slavinnen
als huishoudsters bij kunstenaars — een ideaal voor onzen tijd! - 2. Gaehde
„Das Theater” Blz. 60. - 3. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 417.

in die bekorende misleiding, dat men op den achtergrond van het tooneel wel poppetjes in verkleinende afmeting liet bewegen, om de illusie der diepte nog te verhoogen! Het werd alles al prachtiger en volmaakter . . . behalve het drama zelf.

Wellicht heeft verder ook de zoogenaamde „*commedia del arte*”, die in de tweede helft der XVIe eeuw opkwam, door haar vaststaande tooneelfiguren den vrijen groei van het dramatische element tegengehouden. Burchiella was een van haar voorloopers en vooral Ruzzante, dichter en tooneelspeler beide, die door zijn tijdgenooten aan Plautus gelijkgesteld werd, heeft hierbij beteekenis gehad. De namen van de beroemde Pantalone, Pulcinello, Arlechino enz. zeggen reeds duidelijk genoeg wat de „*commedia del arte*” beteekende: de klucht met vaststaande tooneeltypen, welke eenerzijds nauw verwant schijnt aan de oude Romeinsche „*Attelanae*”,¹ anderzijds aan onze moderne poppenkast en welke nog steeds in het huidig Italië voortleeft.² Zoowel deze vaste typen, als het feit, dat er bij deze stukken maar lustig op los geïmproviseerd werd (waartoe ook overigens in Italië veel vrijheid bestond) kwamen noch het aanzien van den acteur noch dat van de dramaturgie zelve ten goede. Toch toont ons reeds de genoemde Ruzzante, dat naast de geringe sociale positie van den acteur in het algemeen er steeds, als overal in het contact vanaf een podium met de massa, enkele geliefde figuren ge-

1. Vgl. Blz. 56. - 2. In C. en M. Scharten — Antink's „Het Geluk hangt als een Druiventros” vindt men een levendige beschrijving van zulk een volksvoorstelling met onderscheiden namen van de typen in de verschillende steden. — Het „improviseeren” kwam ook bij ons in de XVIIe eeuw wel voor (vgl. Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk.” V. Blz. 279 e.v.).

weest zijn, wien het evenmin als den lateren sterren aan geld en roem heeft ontbroken in het land waar... reeds de kinderen vaak geboren acteurs zijn!

Op hun beurt hebben echter toch die minder dramatische „Intermezzi” een beteekenis van belang gekregen, in zoover voornamelijk uit hen (in de tweede helft der XVIe eeuw) de opera is gegroeid, die wel is waar in het Noorden in den grondvorm van spel met dans en muziek reeds bestond, maar toch eerst in Italië haar ware sfeer zou vinden en van daaruit als een nieuwe tooneel-kunst haar victorieuze loopbaan zou beginnen.¹

Musici. Dan ook eerst begint de Italiaansche muziek van beteekenis te worden. In de XIVe eeuw was Frankrijk in muzikale ontwikkeling vooruit op Italië, terwijl vier eeuwen later Rousseau e.a. den Franschen weer hun achterlijkheid bij de Italiaansche muziek verwijten. Omstreeks 1500 intusschen kwam de scheppende muziek voor een groot deel van Nederlandsche componisten, terwijl eerst daarna de Italiaansche, o.a. met Palestrina, op den voorgrond treedt en op haar beurt weer de later bloeiende Duitsche toonkunst heeft bezielde. — Het is dan ook eerst op het hoogtepunt (onder Leo X) en tegen het eind der renaissance, dat de muziek tot eenig aanzien komt. De meeste waardeering en het hoogste loon ontvingen de musici dan ook aan het hof van Leo X († 1521) waar immers alle kunsten een warm onthaal vonden. Geestelijken die muzikaal waren kregen bij hem vaak

1. In engeren zin leidt Riemann („Musikgeschichte”) het ontstaan der opera af van een muzikale groep te Florence kort voor 1600.

hooge waardigheden. Hij was zelf muzikaal ontwikkeld en betrok uit Spanje, Frankrijk, tot uit de Nederlanden toe, zijn musici. Als een bijzonderheid wordt vermeld, dat hij een Joodsch musicus¹ aan zijn hof den graventitel verleende en deze een maandelijksch salaris van 23 goudgulden ontving, benevens de inkomsten van een stadje,² terwijl men een ander Joodsch musicus aan zijn hof in de gestalte van Apollo op Raffael's Parnas meent te herkennen. Twee onbekende virtuozen bij Leo X kregen eveneens jaarlijksch 276 dukaten; aan een ander werd jaarlijksch 120 dukaten betaald; terwijl Leo X in den zomer van 1519 aan zangers, fluitisten en andere musici een extra vergoeding deed uitkeeren van 200 gouden dukaten.

Dit alles zijn echter uitzonderingen en juist zij, juist het feit, dat Leo deze sommen aan zijn meest geliefde musici gaf, in den tijd, dat de muziek gedurende de geheele renaissance het hoogst stond aangeschreven — sommen, die geheel niet te vergelijken zijn bij de bedragen waarmee andere kunstenaars werden beloond, toont wel aan hoe laag het aanzien van den musicus tot zelfs in die gouden jaren feitelijk was. In de pauselijke rekeningen dier dagen vindt men dan ook naast deze enkele vrij hoge uitkeeringen veel bescheidener sommen genoemd. Zoo geeft Pastor verschillende betalingen aan musici tusschen 4 en 6 dukaten per maand.³ Ofschoon door velen met Leo's hofkapel werd gedweept, had de muziek toch ook

1. Uit de sociale geschiedenis der kunsten zou men mogen opmaken, dat het Joodsche karakter bij voorkeur ontvankelijk is voor de muziekkunst. - 2. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 400. - 3. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 399.

hier (gelijk wij dat boven in de Nederlanden zagen) reeds hare vijanden en schreven sommigen, als de humanist Salutati e.a. tegen haar, omdat zij verweeljkte,¹ ofschoon het nog in hoofdzaak om miskerkmuziek en zang ging. — Evenzeer bleef de muziek bij het hof van Clemens VII († 1534) in aanzien, die gelijk Leo X ook zelf muzikaal was. Meerdere virtuozen komen thans voor, waaronder vele Joodsche en ook Duitsche — welke laatsten in het algemeen, blijkens de betiteling van „vuile barbaren” weinig gezien waren in de renaissance; ook de instrumenten zelf ontwikkelen en vermeerderen zich daarbij — zoo stamt onze moderne viool uit Italië, het land van haar meest beroemde makers.

Met dat al heeft toch de muziek in Italië gedurende de eigenlijke renaissance geen belangrijke rol gespeeld. Buiten enkele virtuozen bleef zij in handen van beschaafde dilettanten — terwijl vooral ook veel beeldende kunstenaars wel graag met een liedje in de snaren grepen, waarmee zij zich immers op hun schilderstukken ook vaak zoo vertrouwd toonen. Daarnaast is het voor den hoveling, zooals o.a. in Castiglione's († 1529) „Cortegiano” wordt uiteengezet, wel gewenscht een paar muziekinstrumenten te kunnen bespelen — maar hij beschouwt (gelijk wij boven reeds zagen) de muziek toch weinig hooger dan een elegante tijdpassering, al vindt hij de minachting van den krijgsman (den „miles”) voor muziek en dans weer niet goed.²

Zeer teekenend voor de beschouwing der muziek is

1. Salutati Briefe III. 14 e.v. - 2. „Cortegiano” („Ediz. dei class. Italiani”). Blz. 115. (Vgl. ook Blz. 196.)

wel, dat zang met snarenspeel het meest geliefd was en wel bij voorkeur van een enkelen zanger, die dan liefst van schoone gestalte moest zijn, opdat hij aldus de jonge vrouwen het zoetst zou kunnen bekoren — bij zang van meerderen tegelijk kon immers de persoonlijke verschijning niet zoo goed tot haar recht komen! Om gelijke reden werden blaasinstrumenten als minderwaardig beschouwd, omdat men daarbij bolle wangen moest zetten — een opvatting overigens, welke de wijze en schoonheidlievende Pallas Athene reeds deelde.¹

„Buiten Italië was het persoonlijk musiceeren den aanzienlijken nog nauwelijks veroorloofd, aan het Nederlandsche hof van den jongen Karel V kwam het daarover tot een gevaarlijken strijd” zegt Burckhardt.² Overigens werden musici (gelijk trouwens ook wel andere kunstenaars) somtijds bij feestelijkheden door het eene hof aan het andere uitgeleend; in de werken van den humanist, en lateren paus, Aeneas Sylvius wordt zelfs een neger slaaf als muzikant vermeld. Kortom: — de enkele uitzonderingen, als de bovengenoemde figuren aan het hof van Leo X en Clemens VII, het feit, dat sommige virtuozen les gaven, waarbij van een enkele bekend was, dat hij er rijk mee werd, gelijk ook de vermelding (als iets bijzonders) dat in Cremona in 1520 een muziekschool (speciaal voor armeren) werd ingericht — dat alles bevestigt per slot slechts als merkwaardigheid en uitzondering den regel, dat de muziek zelf zoowel als

1. Over de opvattingen der ouderen hieromtrent aardige opmerkingen in Hermann Bahr's „Dialog vom Marsyas”. (Bard Marquardt & Co., Berlin.) -
2. Burckhardt t. a. pl. Excurs XCI, waarbij meerdere muziekgegevens.

haar beoefenaars tijdens het overgrootste deel der renaissance van ondergeschikte beteekenis en aanzien zijn geweest. — ¹

In aansluiting met onze uiteenzetting omtrent muziek en tooneel zij ten slotte nog vermeld, dat ook de *dans* als beroep begrijpelijkerwijs allerminst in aanzien stond. Beroepsdanseressen komen reeds eind XIIe eeuw voor, maar eerst in de XVe en XVIe eeuw vindt men ze veelvuldiger, in het bijzonder waarschijnlijk als balletteuses, waarbij het feit, dat het gerecht meermalen moest ingrijpen naar aanleiding van hun zedelijk gedrag, een onderzoek naar hun sociale positie in dit verband overbodig schijnt te maken. ²

III. DE BEELDENDE KUNSTENAARS

Wij hebben gezien, dat de positie van den beeldenden kunstenaar in de oudheid, in Hellas gelijk in Rome, een onaanzienlijke is geweest, welke zich daarna in de middeleeuwen ternauw heeft kunnen verheffen boven die van den bekwamen ambachtsman; onze taak hier zal zijn aan te toonen hoe en waarom die positie tijdens de renaissance in Italië langzaam is gerezen, tot aan het einde dier bloei-periode het aanzien van den beeldenden kunstenaar in het zenith klom der maatschappelijke kunstwaardering en deze een plaats innam, die hij in de zuiver

1. De belangstellende raadplege hier verder Ambros „Geschichte der Musik”. Bnd. III en IV. - 2. Eigenaardig, ook met het oog op het boven aangegeekende omtrent den speciaal Joodschen aanleg voor muziek, dat men reeds in de Italiaansche renaissance bij voorkeur Joodsche dansleeraren vindt. (Vgl. Burckhardt t. a. pl. Excurs XLIII), hetgeen tot den huidigen dag zoo is gebleven.

kapitalistische aera, welke volgde, weer voor een deel heeft verloren.

Wij knopen daartoe in de eerste plaats vast aan onze uiteenzetting der „Inleiding”, waar wij als een kardinalen factor der renaissance het individu zich zagen losmaken uit de uniforme socialiteit. Terwijl nog in den aanvang van het quattrociento een Duccio († 1311) naar den geest der oude gildeopdrachten arbeidde en zijn Madonna uit de oud-vormelijke Siënesische school in plechtige processie der gemeenschap ter kerke werd gedragen, rijst al korten tijd later Giotto († 1336), tijdgenoot van Dante en gelijk deze nog op den drempel der middeleeuwen, als een geheel realistisch scheppende persoonlijkheid uit die socialiteit omhoog: „In de plaats van de samenstrevende gemeenschap dringt zich de individueel strevende persoon. — Reeds het persoonlijk realisme van Giotto beduidt een val. — Een analytische kunst van werkelijkheidsweergave overwoekert en verdringt de hooge oude en synthetische kunst.”¹ De schrijver geeft hier een bij sommigen gangbare meening weer, waarbij ongetwijfeld de val uit de sociale monumentaliteit der middeleeuwen in de veelvoudige individualiteit der renaissance bedoeld wordt, — want wil men het meer algemeen als een val beschouwen, dan moet men de renaissance in haar geheel als een val der menschheid opvatten. Hoe het zij: met deze persoonlijke menschwording van den kunstenaar was de eerste stap gedaan op Jacob's ladder ter zaligspreking.

Maar de tweede voorwaarde lag buiten hemzelve,

1. Huizinga „Het Probleem” t. a. pl. („De Gids” Nov. '20, blz. 246.)

lag in de gemeenschap om hem heen, wier veranderende mentaliteit onder meer een nivelleering der standen voorbereidde, — immers op deze basis alleen zal de maatschappelijke positie van den beeldenden kunstenaar zich allengs boven het bloot ambachtelijk aanzien kunnen verheffen. Ondanks de in onze „Inleiding” aangehaalde opvatting van Huizinga nu, is het toch onmiskenbaar, dat de renaissance een voortdurend stijgende tendenz had tot een vrijer en persoonlijker waardebeplating van den mensch. Een der verschillen tusschen Noord- en Zuid-Europa, speciaal Italië, was de minder groote tegenstelling tusschen stad en land in het Zuiden, waartoe het klimaat ook zeker het zijne heeft bijgedragen. Giotto's jeugd speelde zich af tusschen de schapen op het land en de straten van Florence.¹ De steden immers waren klein en vaak voor een deel door de boeren zelf bewoond, die daar buiten hun akker hadden en toen dooreengenomen een beter bestaan leidden dan elders in Europa, terwijl reeds met den aanvang der XV^e eeuw in Italië de meeste soort hoorigheid, lijfeigenschap en gebondenheid aan den grond was opgeheven.² Zoo werd daar vroeger dan elders het idyllische van het landleven gezien, ontstond eer dan elders in die gezegende natuur het herderslied en heeft vooral daar het herdersspel in de literatuur een belangrijke rol gespeeld — welke poëzie der landelijkheid echter opmerkelijk genoeg eerst veel later door de beeldende kunst is gevolgd. De verachting,

1. Een aardige pendant dezer vermenging van stads- en landleven vindt men bij Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk.” II Blz. 116 aangaande de melkmeisjes uit Leiden in 1324. - 2. Vgl. Burckhardt t. a. pl. II. Blz. 71.

gemengd met haat, van den Franschen adel en de Fransche chronisten der late middeleeuwen voor de „vilains”¹ bestond in dien zin niet in Italië, waar bijvoorbeeld de Lombardische adel zelfs wel met het landvolk danste en aan zijn wedstrijden deelnam!

De algemeene tendenz dier zuidelijke samenleving, o. a. dus voortkomend uit het samenwonen van edelen, burgers en boeren in kleine landelijke steden met gezamenlijke gevaren, vreugden en feesten, wees naar een vervlakking van standsverschillen. Waar daarbij zelfs ruwe condottiëren (legeraanvoerders) tot tyrannen en vorsten konden opklimmen, had geboorteadel op zichzelf ook minder belang. Deze werd weldra, gelijk thans, alleen nog maar van eenige beteekenis wanneer hij met bezit gepaard ging, hetwelk op zijn beurt in het bijzonder geacht werd, wanneer het kunst en ontwikkeling steunde. Aldus vervaagde in het bijzonder het onderscheid tusschen den adel, de hoogere geestelijkheid en den rijken koopman, die in Italië ook vroeger dan elders in de steden tezamen woonden, waar dan weldra een fijne ontwikkeling meer dan geboorte alleen werd geteld.

Ook vooral door de invloedrijke humanisten werd de adel enkel om zijn geboorte volstrekt niet zoo geacht en een der voornaamsten onder hen, Poggio, zegt in zijn verhandeling „over den adel” dat er geen andere adel meer bestaat dan die der persoonlijke verdienste.² Het ridderbestaan van noordelijk Europa vindt in Italië vroeger dan ergens anders zijn

1. Vgl. o. a. Blz. 105. - 2. Poggio „Dial. de nobilitate”, vgl. Burckhardt t. a. pl. II. Blz. 79. (Zulke theoretische uitspraken kenden trouwens de middeleeuwen reeds).

eerste bespotters en caricaturisten. Wel wordt deze ontwikkeling uiteraard nog door andere tendenzen gekruist, — zoo behield de adel in het Zuiden, vooral in Napels, zijn positie en veracht hij handel en ambacht, terwijl zelfs in het verlichte Florence juist het tournooi nog lang bleef bestaan en ook wel in de noordelijke gewesten hier en daar de adel buiten de cultuurontwikkeling bleef en van zijn landrentelevend nauw andere bezigheid kende dan de jacht. Daarentegen vindt men juist ook in het Noorden, speciaal in de republiek Venetië, den adel zelf handel drijven en zich hier en daar maar weinig meer van den koopman onderscheiden. Dergelijke tendenzen vindt men onder de voorname burgers, die zich liever aan den handel dan aan de minder lucratieve studieloopbaan wijden.

Met de latere tegenreformatie en verspaansching van Italië komen de verschillen wel weer sterker op en de bij onze Inleiding aangehaalde meening van Hui- zinga zegt genoeg, hoe men verkeerd zou doen met te onderstellen, dat er dooreengenomen nauwelijks van standsverschil meer sprake was. Maar het gaat voor ons voorloopig om de algemeene richting en daarvoor is het kenmerkend, dat Burckhardt hierbij spreekt over „den gleichmachenden Kultus von Kunst und Bildung”¹ en elders van den adellijken stand zegt, dat hij vaak „met alle standen op voet van gelijkheid verkeert”² en dat talent en beschaving hoofdzaak zijn geworden. — Van nog onmiddellijker belang voor ons eigenlijk onderzoek wordt deze strekking, wanneer wij haar als directe minachting

1. Burckhardt t. a. pl. II. Blz. 82. - 2. Burckhardt t. a. pl. II. Blz. 85.

voor den geboorteadel geuit vinden door den humanist Aeneas Sylvius, die later als paus Pius II een der groote kunstbeschermers der renaissance werd en wiens openlijke waardeschatting dus op de sociale positie van den kunstenaar van dadelijken invloed zou zijn — waarop wij beneden nader terugkomen. Voegen wij hier ten slotte aan toe, dat Pastor zoo ver gaat over het pauselijk hofleven onder Leo X, dus tegen het eind en op het hoogtepunt der renaissance te schrijven: „Over het algemeen kende de renaissance het onderscheid van standen niet: het allerminst was dit bij het hofleven onder Leo X merkbaar. De hoogste prelaten en diplomaten behandelde ieder, die talent en persoonlijkheid bezat, als volkomen gelijkgerechtigd” —¹ dan is het duidelijk, dat in de positie van den beeldenden kunstenaar aan het begin en aan het einde der renaissance een zeer groot verschil ligt; — welk verschil intusschen dan ook twee eeuwen noodig heeft gehad om zich te voltrekken!

Willen wij nu nader onderzoeken hoe die kentering heeft plaats gevonden, dan zullen wij in het bijzonder moeten zien naar de toestanden aan het Vaticaan, omdat eenerzijds (uit de archieven enz.) daaromtrent het meeste bekend is, en anderszins de curie, en daarmee Rome, al meer en meer den toon aangaf voor de sociale kunstverhoudingen in de andere centra der renaissance.

Na de voorbereiding van het trecento begint de rijzing in het aanzien van den beeldenden kunstenaar

1. Pastor t. a. pl. IV. I. Bl. 395.

zich eerst in het quattrociento meer gestadig en duidelijk af te teekenen onder de reeks van kunstzinnige pausen, waarvan Martinus V († 1431) wel als de eerste wordt beschouwd. Zoo werkte voor hem Gentile Fabriano († 1427) aan fresco's in het Lateraan en wel voor de buitengewoon hooge som van 300 gouden florijnen per jaar,¹ welk honorarium ons echter een veel te hoog denkbeeld zou geven omtrent de schildersverdiensten in den aanvang der opgaande lijn, daar het (volgens Müntz) een groote uitzondering was en denkelijk zelfs wel het hoogste honorarium, dat in de XV^e eeuw aan eenig schilder door één lastgever is uitgekeerd.

De onderscheiden elkaar opvolgende pauselijke maecenaten hadden vaak verschillende voorkeur op kunstgebied. Zoo bloeiden onder Martinus' opvolger Eugenius IV († 1447) vooral de sierkunsten, als de goudsmeedkunst, voor fraaie statiedegens, die hij ten geschenke gaf en allerlei kerkelijke voorwerpen; daarnaast borduur- en tapijtwerken, houtsnijkunst enz. Een tiara, welke Ghiberti voor Eugenius dreef, bevatte „alleen aan edelsteen" de enorme waarde van 38.000 gouden dukaten.² Zoo nam de weelde reeds een aanvang, waar de uitgaven voor de gewone dagelijksche levensbehoeften betrekkelijk nog laag waren. — Veel dezer kunst werd later weer vernield, verkocht of ontvreemd in den ongestagen tijd.

Onder den zeer kunstlievenden paus Nicolaas V († 1455) werd vooral de architectuur bevoorrecht. In de XIV^e eeuw waren de meeste architecten bouwheer en aannemer tegelijk, welke gewoonte nog lang

1. Müntz t. a. pl. I. Blz. 15. - 2. Müntz t. a. pl. I. Blz. 36.

gehandhaafd bleef. Onder de architecten stonden de bazen of ondermeesters (ongeveer 1 op wel 85 arbeiders) en dezen verdienden onder Nicolaas V bij de uitgebreide Vaticaansche werken minstens 1¹/₂ dukaat per maand en hoogstens 5 dukaten. Onder deze bazen waren zelf zeer bekwame bouwers. De hoofdarchitect, Rossellino, ontving 15 dukaten per maand (reeds een hooge som), zijn helper, Francesco, 10 dukaten.¹ Schilders, beeldhouwers, houtwerkers (-snijders) 7 à 8 florijnen. De beeldhouwer Antonio da Viterbo verdiende, met zijn beide helpers inbegrepen, onder Nicolaas V 26 gouden dukaten — een hooge som.²

Onder de schilders aan Nicolaas' hof stond Fra Angelico († 1455) bovenaan met 200 gouden dukaten per jaar,³ benevens voeding en . . . verven, want de paus liet zelf ultramarijn voor Angelico aankopen,⁴ en hij kreeg ook goede waar, want zijn kleuren zijn nog even mooi — en wat zal er van de onze na vijf eeuwen nog over zijn!? Zoo vertoefde Angelico, wiens leven en werken als monnik in het klooster van St. Marco nog zulk een middeleeuwschen geur draagt, de laatste tien jaren van zijn leven aan het Vaticaansche hof en ademt daar reeds de atmosfeer der volle renaissance, ja, lijkt ons bijna een „grand seigneur” als hij 's zomers vacantie neemt en in „villégiature” naar Orvieto gaat omdat Rome dan te benauwd is.

Bij het leven van Angelico, die Dominicaan was, voegt Vasari een overzicht van de meest bekende

1. Müntz. t. a. pl. I. Bl. 82. - 2. Müntz t. a. pl. I. Bl. 87. - 3. Müntz t. a. pl. I. Blz. 98. 4. Müntz t. a. pl. I. Blz. 126.

schilders, beeldhouwers en architecten uit de Dominicaner orde. Vele beeldende kunstenaars behooren nog tot de kloosterlingen, al vermindert dat percentage allengs. Maar steeds heeft de beeldende kunstenaar der renaissance ideëel als voornaamste taak gehad het beeld der religie te scheppen — moge het dan ook in onze oogen vaak slechts het mom der religie zijn geweest: „In Italien zur Zeit der Renaissance lebt die Religion — wesentlich nur noch als Kunst fort”. Deze door Huizinga van Burckhardt aangehaalde woorden¹ toonen wel hoe weinig hoog Burckhardt de religie der Renaissance taxeert, — toch zou men tegenover zijn meening licht die van anderen, als van Pastor, kunnen stellen: „Das Jahrhundert der Renaissance war trotz aller Ausartung tief fromm und gläubig”.² Hoe dit zij: uit de verte en cultuurhistorisch gezien is het de sociale taak vooral van de schilderkunst geweest den religieuzen zin te ver-beelden en die taak heeft zij schitterend vervuld. Intusschen bleef de positie van den schilder nog vrij bescheiden. Angelico's leerling, de bekende Benozzo Gozzoli, verdiende 7 dukaten, benevens voeding, en andere helpers 2 en 1 dukaat per maand.³ En ofschoon nu zulk een honorarium als van Gozzoli zeker niet laag was voor dien tijd, waren hij en zijn tijdgenooten bij al hun schoone werk toch tevens nog de gewone ververs van vroeger, en moesten zij, waar de luxe van plafond- en muurschildering nog pas aanving, ook gewone blauwe zolderingen met sterren schilde-

1. Burckhardt „Weltgeschichtliche Betrachtungen”. Blz. 158. - 2. Pastor t. a. pl. III. Blz. 13. - 3. Müntz t. a. pl. I. Blz. 101. (Bij aan het hof levende kunstenaars was uiteraard de voeding inbegrepen.)

ren, ja: Gozzoli zelf schilderde voor de inwijding van Pius II eenvoudige vaantjes en . . . banken.¹ En dit was nog vrij algemeen zoo, want in de XV^e eeuw noemden zich ook verscheiden bekwame bouwmeesters eenvoudig metselaar of timmerman („magister marmorarius” enz.) en werden hun vaak nog kleine restauraties en „karweitjes” opgedragen aan kerk of paleis.

„De emancipatie van den beeldenden kunstenaar voltrekt zich in de XV^e eeuw zelfs aan het pauselijk hof slechts langzaam”, zegt Müntz² en hij veronderstelt ter zelfder plaatse, dat de beeldende kunstenaar onder paus Martinus V zelfs nog iets beter positie had dan omtrent den tijd van Pius II († 1464), — buiten de curie dus nog minder. In de pauselijke kasboeken worden de dagloonen der steenhouwers, kunstschilders en grondwerkers dooreen genoteerd, en als de leider der Vaticaansche bouwwerken al voor een paar dagen afwezig mag zijn, worden die toch van zijn loon afgetrokken. Nog onder Pius II zaten architect en beeldhouwer van het pauselijk paleis („magister murator” en „magister marmorarius”) aan de tafels van het personeel bij de veedrijvers en karrevoerders. Doch hierbij bedenke men, dat de standen nog geenszins zoo gescheiden en onderscheiden waren als in later tijd en het dus geheel verkeerd zou zijn daaruit te besluiten, dat zulk een architect en kunstenaar nu ook maar zonder meer aan een veedrijver gelijkgesteld werd. Bekwame beeldhouwers intusschen waren nog niet te goed om bij gelegenheid ook (steen) kanonskogels te fatsoeneeren of

1. Müntz t. a. pl. I. Blz. 330. - 2. Müntz t. a. pl. I. Blz. 97.

marmers uit de ruïnes van het Colosseum over te brengen, terwijl nog later menig architect ook bijvoorbeeld kerkmeubels, als een stoel voor den paus, ontwerpt en ook wel in roerige tijden den bouw van vestingwerken leidt (Michel Angelo).

Aldus hadden in het midden der XV^e eeuw de dichters, humanisten en professoren nog steeds een heel wat hooger aanzien dan de beeldende kunstenaars, hetgeen zich wel zeer overtuigend in de honoraria weerspiegelt: verdienen de laatsten omtrent dien tijd aan het pauselijk hof bijvoorbeeld 80 à 100 florijnen of dukaten, zoo ontvingen de eersten (als Manetti, Filelfo e. a.) 500 à 600 dukaten.¹ De medici maakten dan 300 à 500 dukaten, maar hadden daarnaast, gelijk onze medische professoren, wel inkomsten uit particuliere practijk. Voor de kardinalen intusschen gold weer een geheel andere maatstaf, daar dezen wel een minimum van 4000 dukaten uit eigen inkomsten moesten hebben, waarzonder zij niet zoo licht benoemd werden en moeilijk hun stand op konden houden; sommige „armeren” werden wel gesubsidieerd, als door Paulus II, met een toelage van 1200 dukaten.² In Napels, Florence, Milaan enz. golden volgens Müntz ongeveer dezelfde verhoudingen.

In de tweede helft van het quattrocento nu voltrekt zich allengs de verandering in de waardeering van den beeldenden kunstenaar en vinden wij deze in de

1. Het „ontvangen” moet men intusschen niet al te letterlijk nemen, want aan iemand als Filelfo werd wel aan de universiteit in Rome een honorarium van 500 dukaten en daarbij nog 200 als apostolisch secretaris toegewezen, maar — hij kon ze vaak zoo moeilijk los krijgen van den pauselijken trespriester, dat hij wel Latijnsche schimpdichtjes op hem maakte! (Vgl. Müntz t. a. pl. III. Blz. 10). - 2. Müntz t. a. pl. II. Blz. 12.

geschiedenis der menschheid eindelijk erkend worden als een niet alleen artistiek, maar ook mensche-lijk belangrijke factor. De voorwaarden daartoe za-gen wij reeds aanwezig in de vrijwording der per-sonlijkheid en de verzwakking der standsverschil-len, waarnaast kwam, dat alle beeldende kunst met het stijgen der weelde hoe langer hoe meer (en in veel hooger mate dan in de latere zuiver kapitalistische aera, die minder gouden bergen maar meer gouden beurzen voortbracht en waar het goud eer gebruikt werd om nieuw goud te scheppen) de voornaamste hulp werd, waardoor de grooten en de rijken hun weeldezin konden uiten of hun gedachtenis bij het nageslacht konden bevestigen, en de kunstenaar vaak een betwist middel werd.

Het keerpunt, dat wij zoeken, moet echter daar lig-gen, waar hij niet meer alleen als *middel* wordt be-schouwd, maar als *cultuur-doel*, als phaenomeen op zichzelf wordt erkend.

Deze wending nu heeft de beeldende kunstenaar, lijkt ons, vooral aan de herleving der oudheid en meer direct aan de humanisten te danken. Immers: klassieke beeldende kunstenaars als Apelles, Praxiteles, Phi-dias e.a. waren reeds de geheele middeleeuwen door beroemde namen gebleven; en toen nu de blinde bewondering voor de antieke wereld onder de huma-nisten algemeen geldig werd, begonnen zij als van-zelf de groote beeldende kunstenaars temidden van henzelf met andere oogen te bezien, ja, dezen allengs als de erven dier groote klassieken te beschouwen — niet wetend hoe gering juist die groote oudscheppers persoonlijk geschat waren. En deze waardebepaling

moest aldus stijgen naarmate de humanisten zelf in eigen oogen stegen, naarmate zij zichzelf en hun tijd als de rijpheid der wereld beschouwden. Een schrijver uit het midden der XV^e eeuw (Fazio) noemt in zijn werk over beroemde mannen („de viris illustribus”) ook Fabriano, Jan v. Eyck, Rogier v. d. Weyden, Donatello en Ghiberti op. En waarom zou men in den eigen grooten tijd, waar men zichzelf toch wel naast een Cicero plaatste, de groote beeldende kunstenaars beneden de „ouden” stellen?

De beeldhouwer Pisanello († 1450) werd door zijn vrienden direct bij Phidias en Praxiteles vergeleken, en zeer teekenend (ook voor het heidensch worden van den Christelijken hemel, waarin bij een Dante voor zulke gasten uit de oudheid nog geen plaats was!) is een grafschrift voor den beeldhouwer Nicolo dell' Arca († 1494):

Nunc te Praxiteles, Phidias, Polycletus adorant
Miranturque tuas o Nicolae manus. 1

Deze tendenz vindt men reeds als het ware officieel bevestigd door Pius II († 1464), die als humanist (Aeneas Sylvius) de herleving der oude cultuur in kunst en letteren had bevorderd en als paus de schilderkunst naast de letteren dorst stellen, ja: *Giotto naast Dante dorst noemen*,² waar een voorgaand geslacht der humanisten dat nog hoogstens met een klassieken Apelles zou wagen, en zulk een gelijkstelling zelfs voor onzen tijd wel wat ver zou gaan!

1. „Nu vereeren u Praxiteles, Phidias, Polycletus en bewonderen uw handen o Nicolaas!” (Vgl. Burckhardt „Die Kultur” II. Blz. 286 noot.) - 2. Müntz t. a. pl. I. Blz. 222 (noot).

Intusschen behoorde Giotto toen ook reeds, pl.m. 1^{1/2} eeuw na zijn dood, tot de „klassieken” der renaissance zelf.

Eindelijk werkte ook de meerdere ontwikkeling der beeldende kunstenaars zelve tot hun hooger aanzien mede, waar verscheiden onder hen theoretische werken schreven en meer algemeen ontwikkeld waren, of wel zelf min of meer tot de humanisten behoorden (als Alberti) of ook dichtten (als Michel Angelo) ja zelfs, in hooger mate dan wij dat op het eind der middeleeuwen in het Noorden bij een v. Eyck, een Jan v. Scorel of een Dürer zagen, tot de coryfeeën der geestelijke beschaving behoorden (als da Vinci). — Toch werkte de fundamenteele keer in de waardeering van den kunstenaar niet zoo spoedig door en duurde het nog lang eer burgerij, leger en kerk in een beeldend kunstenaar den gelijke van een geleerde of humanist wilde zien.¹ Vóór wij dus de rijkste ontplooiing en waardeering der beeldende kunst in de renaissance naderen, willen wij eerst nog nader aantoonen hoe langzaam en weifelend haar opgang in het quattrocento zich toch praktisch voltrok.

Onder dienzelfden Pius II duiden wij reeds boven aan, dat men een tendenz tot zinken van de honoraria, in het bijzonder die der architecten, kon waarnemen, terwijl volgens Müntz in andere steden eenzelfde standaard en waardeschatting valt te constateeren.² Zoo kreeg in 1402 de hoofdarchitect aan de werken van den beroemden Dom te Milaan 12 flo-

1. De tijden na de renaissance hebben zulk een gelijkstelling van beeldende en geestelijke scheppers ook nooit geheel aanvaard. - 2. Müntz t. a. pl. I. Blz. 102.

rijnen per maand, de andere architecten 6 florijnen, — een halve eeuw later, in 1451, kreeg de hoofdarchitect nog ongeveer *hetzelfde*. De hoofdarchitect aan den Dom te Orvieto ontving in datzelfde jaar 10 dukaten. Een beeldhouwer (Leonardo Guidocci) verbonden aan het hof van Paul II restaureerde de beroemde paardentemmers op de monte Cavallo; zijn loon bedraagt daarbij (in 1470) 3 florijnen per maand, ¹ — 12 jaar later maakte hij looden dakbedekkingen op de goten van het Vaticaan voor 4 florijnen per maand in den winter en 6 florijnen 's zomers . . . omdat de dagen dan langer zijn. Er heerschte bij zulke betalingen weinig systeem: soms werd in dagloon gewerkt, soms in maandloon, soms een som ineens betaald voor een bepaald werk en soms gold een aannemerssysteem. ² Ook was reeds tijdens Nicolaas V een aannemer zelf tevens groot-industrieel met eigen steenbakkerijen enz.

Ook de schilders vervulden in de XV^e eeuw, gelijk wij zagen, vaak nog zeer bescheiden opdrachten, als het versieren of vergulden van de hoofdletters in de handschriften — eigenlijk het werk der miniaturisten, het beschilderen van standaarden, banieren ja, tot de productie van heilige plaatjes toe, welke (geheel in den geest van onze Roomsche aannemingsprentjes, maar zeker minder gruwelijk!) bij heilige feesten, pauskroningen enz. in massa aan de duizenden pelgrims werden verkocht. Van deze zaken heeft de tijd niets bewaard; maar erger is, dat ook een

1. Müntz t. a. pl. III. Blz. 242. - 2. Uit een en ander spruit mede voort, dat men in de eindelooze opgaven van Müntz slechts zelden de betaling van een bepaald werk vindt — het zijn altijd gedeeltelijke betalingen voor gedeeltelijke prestaties.

groot deel van alle *preciosa*, die eens Nicolaas had vergaard, weer verdween. Want menig goudsmid en juwelier, ook buiten Rome, had kostelijk en kostbaar werk aan het rijke pauselijke hof geleverd, en ook veel schoons was daar reeds verzameld aan borduur- en tapijtwerken (baldakijnen, misgewaden enz.) voor al welke kunst vele buitenlandsche kunstenaars naar Rome kwamen, als Duitsche steensnijders, Fransche borduurders, en later ook Vlaamsche en Hollandsche kunstnijveren.¹

Veel van dat alles verkocht Nicolaas' opvolger Calixtus III († 1458) weer om schepen uit te rusten voor een kruistocht en bij de latere uitplundering van Rome (1527) is vrijwel de rest voorgoed verdwenen. Het waren enkele jaren van reactie tegen den renaissancecristischen kunstzin onder dezen strijd-paus, die zich begrijpelijkerwijs daarmee den toorn der humanisten op den hals haalde. Maar weldra kwamen met den reeds genoemden humanistischen-paus Pius II nieuwe opdrachten van de kerk. De humanisten, die trouwens nooit tevreden waren, stelde hij wel eenigszins te leur en men vindt bijna geen schilders onder hem genoemd, maar de overige beeldende kunstenaars, inzonderheid de architecten, rezen in aanzien. Zoo vinden wij, dat de beeldhouwer Paolo Romano aan „de eerste tafel” mocht aanzitten in de eetzaal van den paus zelf,² terwijl een ander, minder bekend beeldhouwer nog in de andere zaal met het hofpersoneel den maaltijd gebruikte — waarbij echter ook een paar kopiïsten („scriptores”) en architecten ge-

1. Over deze laatsten: Bertolotti „*artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*” Flor 1880. - 2. Müntz t. a. pl. I. Blz. 247.

noemd worden.¹ De honoraria waren intusschen, gelijk wij zagen, in verhouding met die der humanisten nog steeds matig; zoo ontving genoemde Romano voor twee meisjesbusten 25 dukaten van Pius II.² In dezen tijd zijn ook blijkbaar de gilbanden reeds zeer los geworden, waar verscheiden kunstenaars reeds verschillende beeldende kunstvakken beoefenen en reeds in verschillende steden werkzaam zijn, hetgeen weer de algemeene kunstontwikkeling ten goede kwam.

Onder Paul II († 1471) neemt dan de belangstelling voor de beeldende kunst zeer toe. Een geheel leger van rhetors en Latijnsche poëta's aan zijn hof moest verdwijnen — de bouwmeesters, beeldhouwers, edelsmeden enz. kwamen daarvoor in de plaats. De architecten verdienen in dezen tijd hoogstens 10 dukaten en minstens 2 dukaten per maand. Daarmee stijgt nu ook de belangstelling in de oude sculptuur, die op haar beurt de nieuwe beïnvloedt. Toen (begin XVe eeuw) Brunellesco met Donatello in Rome opmetingen deed in de oude ruïnes, werden zij nog voor geheimzinnige schatgravers gehouden. Maar, terug in Florence, deed Donatello zijn beschermer Cosimo de Medici deelen in zijn liefde voor de oudheid en restaureerde talrijke antieken voor hem.³ Ghiberti was niet minder enthousiast en de humanisten, in de eerste plaats Poggio, bleven niet achter. Toch gold bij hen veler belangstelling voor oude sculptuur, voor

1. Müntz t. a. pl. I. Blz. 259. - 2. Müntz t. a. pl. I. Blz. 248 (Een kalf — ik vind geen gracieuzer voorbeeld ter vergelijking — kostte terzelfder tijd 1½ dukaat. Overigens vindt men, gelijk boven aangestipt, over waardeverhoudingen en prijzen veel materiaal in Burckhardt's „Kultur“ Excurs X.) - 3. Vgl. Müntz II. Blz. 166 e.v.

munten enz. nog voornamelijk de inschriften, — vandaar dat nog zoo lang de oude bouwwerken zonder al te veel protest als steengroeven werden gebruikt. Het kunstzinnige geslacht der Medici's in Florence stelde echter reeds de oude beeldende kunst naast de handschriften. En niet alleen zij en het Vaticaan te Rome, maar ook de Este's in Ferrari en het Napolische hof wedijverden in belangstelling, zoodat weldra verzamelingen van sculptuur, oude munten, cameeën enz. ontstonden, die de kennis der oudheid verbreidden, maar ook de eigen kunstenaars verriikten, ja ten slotte, gelijk wij reeds uiteenzetten, hun aanzien verhoogden.

In Sixtus IV nu († 1484) vereenigen en bevestigen zich de ontwikkelde tendenzen: — uit de bedelorde der Franciscaners voortgekomen, gedijen onder dezen weeldelievenden paus alle kunsten en voltrekt zich als het ware de milde bloei der renaissance, welke dan na den ongelukkigen tijd der Borgia's, weldra onder Julius II en Leo X haar rijpste vruchten zal gaandragen. In de renaissance, gelijk in het oude Rome, was voor ieder denkende, van Gods stedehouder boven allen tot den rijken burger, naast de genieting van het schoone leven, de roem een hoofdzaak — de begeerte ten slotte zich te bestendigen, zoo het kon door de stichting van een geheele kerk, doch anders toch door een altaarstuk, een gedenkteeken, of op zijn allerminst door een grafsteen met een mooi Latijnsch opschrift. Rome tot de litteraire en artistieke hoofdstad van Italië te maken, dat was het ideaal van Sixtus IV — en van zichzelf zulk een hoofdstad te maken is het ideaal geweest van menig groote der renaissance. En

de kunstenaar, als dichtend of beeldend schepper, was de eerste om dien roem te kunnen uitspreken — en werd nu zeker niet de laatste om hem ook uit te spreken voor zichzelf. Na den paus waren dan ook de kardinalen nauwelijks minder belangrijke opdrachtgevers, waarnaast ook familieleden en vrienden van den kerkvorst, aan het hoofd van diocesen benoemd, waar zij nooit kwamen, daar toch een kerk wilden stichten of een altaarstuk wilden schenken om van zich te doen spreken. En de burgers bleven niet achter — zoo hadden de beroemde fresco's van Ghirlandajo in de St. Maria Novella te Florence hun ontstaan in dien tijd te danken aan den rijken bankier Tornabuoni, bevriend met den schilder.

Aldus werd deze paus, geroepen uit een bedelorde, een der grootste kunstzinnige en weeldelievende pausen der renaissance, waarin hij nog slechts door enkele zijner onmiddellijke opvolgers, als Julius II en Leo X, zou worden overtroffen en eindigde hij met zich een tiara op het hoofd te zetten van 110.000 dukaten¹ ($\pm 5\frac{1}{2}$ miljoen gulden naar vooroorlogische koopkracht van het geld.) En aldus werd Rome allengs een feeststad van optochten, van theatervoorstellingen en banketten, van intochten door vreemde vorsten en prelaten, van maskerades en tournooien — ja, zou het weldra weer aan het Rome der oudheid willen gelijken.²

Hoe het geld rolde of eer: hoe er mede gesmeten werd, kan men opmaken uit het feit, dat een neef van

1. Müntz t. a. pl. III. Blz. 30. - 2. Nader over feestgelagen enz., die vaak aan soortgelijke bij het Bourgondische hof doen denken, bij Müntz t. a. pl. III. Blz. 50.

Sixtus, Franciscaner bedelmonnik, door hem op diens 26e jaar tot kardinaal benoemd, verblind door de weelde, in twee jaar tijds 260.000 dukaten ($\pm f$ 6.500.000 per jaar) wist op te maken, waarna hij door zijn uitspattingen stierf!

Behalve Mantegna en Benozzo Gozzoli, die aan het hof van Gonzaga en in Pisa bezig waren, riep Sixtus bijna alle groote schilders van zijn tijd voor zijn wijd-sche plannen te hulp — als Perugino, Ghirlandajo, Botticelli, Filippo Lippi, Signorelli enz. — meest voor wandschilderingen (in de Sixtijn'sche kapel enz.), zoodat de kunstenaars niet als in onzen tijd bang behoefden te wachten op werk, maar eer verlegen waren met de opdrachten.

Toch had de arbeid aan het Vaticaansche hof als opperste kunstcentrum ook zijn bezwaren: — zag men van een humanistisch schrijver in dicht en on dicht bijna alles door de vingers — een kerkelijke wandschildering of een altaarstuk was wel noodwendig aan het bijbelsch-christelijke gebonden, waarbij voor de liefelijke phantasie van een Botticellische „Primavera”, veel min voor een heidensche Venus plaats zou wezen. Daarenboven zagen wij reeds, dat de kunstenaars nogal eens moesten wachten op betaling, hetgeen te erger werd wanneer de opdrachtgever intusschen stierf, wat in het bijzonder aan het Vaticaans met de meest op hoogen leeftijd benoemde pausen meer dan eens geschiedde, — zoo moest Perugino jaren lang wachten op de eindafrekening van zijn fresco's in de Sixtijn'sche kapel.¹ Ook bond in dezen tijd de opdrachtgever, speciaal de heerszuchtige

1. Müntz t. a. pl. III. Blz. 94.

Sixtus, den kunstenaar vaak al te zeer dooreen opeenhoping van onderwerpen te eischen, welke alle op eenzelfde fresco moesten voorkomen.¹ Menig schilder redde zich daaruit door het werk in verschillende plans op te bouwen, wat de technische zijde der kunst wellicht weer ten goede kwam — maar juist deze knapheid zou later, in de na-renaissance, weer een gevaar voor de kunst zelve worden. En wee den opstandige, of zelfs den spotter: — toen een schilder een panorama had gemaakt waarop, nauw merkbaar, een neef van den paus wat belachelijk was voorgesteld, ontstak Sixtus in zulk een woede, dat hij stokslagen voor den onverlaat beval, het huis van den schuldige wilde verwoesten en eindelijk hem ophangen — welke straffen door voorspraak werden veranderd in onmiddellijke verbanning uit den kerkelijken staat. Het geval herinnert ons nog eens aan de feitelijke oppermachtigheid der heerschers — ook over hun kunstenaars-onderdanen.

Zelfs met de organisatie der kunstenaars bemoeide Sixtus zich en schreef den schilders statuten van een vereeniging voor, waarmede hij de later beroemd geworden „Academie van St. Lucas” stichtte. In de plaats van het middeleeuwsch gildeverband kwamen aldus langzamerhand andere vereenigingsvormen. Dat intusschen ook elders de overheid, die immers boven de gilden stond, met een mercantiel oog bleef waken over kunst en ambacht, toont een geval door Burckhardt vermeld² waar hij meedeelt hoe aan een wolhandelaar te Florence (omtrent 1470) verboden wordt zich in Napels te vestigen, uit vrees, dat hij het

1. Vgl. Müntz t. a. pl. III. Blz. 27 e.v. - 2. Burckhardt t. a. pl. I. Blz. 83 (noot).

vak daar zou overbrengen — (hetgeen even een moderne analogie in de vrees voor het overbrengen onzer diamantindustrie oproept).

Men ziet dan de verandering van het gildewezen zich vooral voltrekken in de nieuwe vorming der z.g.n. confrerieën. Zoo volgden in Rome eind XVe eeuw de schilders het voorbeeld van hun collega's uit Sienna, Florence en elders om zich in een confrerie te vereenigen. De beeldhouwers waren reeds voorgegaan, de edelsmeden volgden later. Eenige leden stelden de statuten der bedoelde confrerie op, welke nog bewaard zijn en den geest er van aanduiden.¹ Van de gildeverordeningen onderscheiden zij zich doordat b.v. maatregelen om de rechten van koopers en klanten te beschermen weinig voorkomen (in andere confrerieën weer wel) daarentegen regels zijn aangegeven om geen leerling of gezel van een ander over te nemen zonder diens toestemming (dus om een soort zwarte lijst te kunnen vormen,) geen werk, dat aan een ander opgedragen was te aanvaarden zonder diens toestemming enz., hetgeen alles op groote vaksolidariteit schijnt te wijzen — waarvan men echter in de nu aanbreekende rijkste periode der renaissance allerminst meer iets bespeurt. Over gezel- en leerlingwezen van den eigenlijken gildenvorm vindt men er niet meer gesproken; met nadruk daarentegen wordt voorgeschreven de feestdagen van heiligen enz. te eeren, waarvan er wel 50 per jaar voorkwamen. Het is dit religieuze stempel, dat men verder bij de restes der oude gilden en bij de nieuwe broederschappen sterk vindt uitgedrukt.

1. Men vindt ze uitvoerig bij Müntz t. a. pl. III. Blz. 101 e.v.

En deze confrerieën omvatten weldra niet alleen vakbroeders, maar leden van allerlei aard; zoo telde Florence in het begin der XVIe eeuw niet minder dan — 73 broederschappen, waaronder vele met een liefdadig of religieus stempel, voor het houden van heilige optochten, het opvoeren (nog steeds) van mysteriën, enz.

Maar boven broederschap en gilde-rest rijzen nu eindelijk die groote figuren onder Julius II en Leo X in wie alle groei en bloei tezamen dringt en die met hun machtige werken den rijpen oogst der renaissance zullen dragen: Bramante, Michel Angelo, Raffael, da Vinci —. Hun leven en werken nagaande gevoelt men, hoe met hen de beeldende kunstenaar zijn hoogsten roem en erkenning heeft bereikt, zijn plaats onder de grooten heeft ingenomen, maar helaas ook meer en meer de individualist, de eenling wordt tegenover een wereld van afgunstigen, van bedillers en concurrenten, die — juist als de humanisten — geen middel meer ontzien zal om de eerste te wezen en zijn mededingers te verguizen. Want het ging nu niet meer om een bescheiden wandschildering, om een portretbestelling of een vasten loonarbeid — het ging voortaan in het grooter leven om grooter dingen: om een machtigen kerkbouw, om een reeks van beelden, om een gansche paleisschildering — het ging om grootheid, rijkdom en den roem voor alle nageslachten!

Het is daarbij een geluk voor den beeldenden kunstenaar geweest, dat in het zenith der renaissance Petrus' stoel door Julius II († 1513) bezet werd, door een paus, die niet alleen een groote en sterke per-

soonlijkheid was, maar die zich ook meer dan naar de humanisten den beeldenden kunstenaars toewendde en voor dezen de grootste maecenas in den grootsten stijl is geweest — met daarbij een helder en krachtig eigen inzicht; terwijl zijn opvolger Leo X, hoewel van aanleg meer literaat, toch practisch, misschien ondanks zichzelf, vooral door zijn opdrachten aan Raffaël, meer voor de beeldende kunst dan voor de letteren heeft beteekend. — „Under him (Julius II) and Leo X, during about 20 years, Rome once more became the artistic metropolis of the world, as it had been in the Augustan age.”¹

De sociale ondergrond der stad (als in het klassieke Rome) verarmde wel reeds, maar dit bleef nog onzichtbaar — zichtbaar was alleen de weelde, zichtbaar de kunst — zichtbaar vooral het rijke heidensche leven aan het schitterende pauselijke hof. Wel niet meer zoo grof misdadig als onder de Borgia's, wier nagedachtenis in artistieken zin de verrukkelijke wandschilderingen van Pinturicchio ten goede komen, was de atmosfeer voor een zuivere ziel toch zoo, dat Luther na zijn bezoek in 1510 aan de stad uitriep: „als er een hel is dan moet Rome daarop gebouwd zijn!” en ook Erasmus bittere gedachten daarover schreef, al bewonderde hij er kunst en eruditie. Maar de dreiging van het einde scheen nog niet nabij en de kunst bloeide omhoog en op haar schoonst... gelijk zij zoo vaak aan afgronden heeft gebloeid. — Zoo ving dan met Julius II de rijpste tijd der renaissance aan, waarvoor heel het liefelijk quattrocento

1. Cotterill „Italy from Dante to Tasso”. Blz. 452.

ging wijken als een lichte voorjaarsbloei. In 1505 riep Julius den 30-jarigen Michel Angelo naar Rome, die reeds in Florence een naam had gemaakt. Uit een burgemeestersfamilie gesproten, ondervond hij eerst verzet van zijn verwanten tegen zulk een bedenkelijke loopbaan als de beeldende kunst opende, waarvoor zij zich „schaamden”.¹ Want tot dan toe was de beeldende kunstenaar wel niet uitsluitend, maar toch veelal uit bescheidener stand voortgekomen, zoo hij niet direct of zijdelings tot de geestelijkheid behoorde. Maar op het atelier van Ghirlandajo benijdde deze reeds spoedig de gaven van zulk een leerling en weldra interesseerde zich de groote Lorenzo in Florence voor den jongen Michel Angelo, welke met diens zonen aanzat aan zijn tafel.² Ook anderen, als Perugino, Signorelli enz. komen naar Rome voor nieuwe schilderijen in de Sixtijn'sche kapel, terwijl weldra eveneens Raffael werd geroepen, die, naast talrijke andere opdrachten, zijn verdere leven voor een groot deel aan de wereldberoemde schildering der stanzen zal wijden. Daarnaast was Bramante reeds omtrent 1500 als architect van Julius uit Milaan naar Rome gekomen, waar hij ook tot opzichter der ruïnes was benoemd, die hernieuwde belangstelling wekten. De geniale maar roekeloze man schijnt daarbij weinig omzichtig te zijn geweest, zoodat de humanisten hem zelfs den bijnaam van den vernielers („ruinantem”) gaven.³ Doch de vondsten van oude

1. Condivi; vgl. Romain Rolland „Michel Ange” (Les Maîtres de l'Art). Blz. 8. - 2. Van Lorenzo kreeg hij reeds een opdracht van 15 apostelfiguren in den Dom te Sienna, over 3 jaar verdeeld voor 500 dukaten, welke opdracht echter niet uitgevoerd werd. (Vgl. Romain Rolland t. a. pl. Blz. 20.) - 3. Burckhardt t. a. pl. I. Blz. 200.

beelden vermeerderden en kort na den Apollo van Belvedère werd de Laocoon gevonden en tevens de beroemde hercules-tors van het Vaticaan die Michel Angelo zijn „meester” noemde, omdat hij daar zoo-veel aan te danken had.

Het was vooral met het oog op een alles overtreffend grafmonument voor zichzelf, dat Julius Michel Angelo geroepen had. Deze was een man naar Julius' geest, en vol enthousiasme voor het plan ontwierp hij — een rotsgevaarte opgestapeld uit beelden en beeld-groepen ter verheerlijking van den paus. Maar de oude St. Pieter-basiliek was te klein voor zulk een berg! en zoo werd dit monument een der hoofdaanleidingen, die tot den bouw van den nieuwen reusachtigen St. Pieter hebben gevoerd. — Aan Bramante, die op voorspraak van Sangallo naar Rome was gekomen en door wien deze laatste weldra zelf op den achtergrond geraakte, werd een ontwerp opgedragen en hij wist den paus voor zijn geniale plannen zoozeer te begeesteren, dat weldra tot den bouw besloten werd, waarvoor de oude basiliek op Petrus' graf moest vallen. —

Zoo zien wij reeds velen der grootste kunstenaars in Rome bezig — maar de strijd bleef niet uit. In de eerste plaats verhief zich menig stem tegen de heiligschennis om de oude basiliek op het graf van Petrus, het hart en het symbool tevens der Christenheid, neer te halen en er een nieuwen tempel voor in de plaats te stellen — die als straf van den hemel dan ook na al de bestede schatten, na alle zorgen en teleurstellingen ten slotte een doode mislukking is geworden. ¹

1. Een verontschuldiging was, dat de oude basiliek inderdaad bouwvallig

Het is misschien wel het grootste vandalisme geweest, dat de kunst- en kerkgeschiedenis heeft aan te wijzen — en zulks voornamelijk om aan Julius een grafmonument te bezorgen, dat te groot zou zijn voor de oude basiliek en dat . . . nooit voltooid, ja nauwelijks begonnen werd!

Toch moeten wij ook hier den tijd niet meten met onze eigen ellemaat: onze kunstarne en bange tijd, die angstvallig ieder oud pletietje onder een glazen stolpje wil zetten, die moord en brand schreeuwt als de eene architect een deurtje in een tuinmuurtje van een ander maakt; onze tijd die doodt en rooft maar geen geestelijken durf heeft, niet in zichzelf geloof, kan die trotsche grooten der renaissance niet meer begrijpen, die het recht meenden te hebben het verleden te vernielen, omdat zij wisten er een grooter heden voor in de plaats te zullen stellen; die het recht meenden te hebben Gods heiligsten tempel op aarde omver te halen, omdat zij op het puin een grootscher en schooner dachten te bouwen. Zij hebben zich in dat laatste vergist, omdat Bramante's geweldige plan door anderen bedorven werd, omdat zij zool het heden, toch de toekomst niet beheerschten; maar het is in ieder geval een grandiooze vergissing geweest en wel pleit het voor de afmetingen van hun geest, dat Bramante aan Julius voorstelde om zijn reusachtige schepping eenvoudig over de oude St. Pieterbasiliek heen te bouwen, die daarin als een kapelletje zou worden bewaard!

Intusschen — het fetischistische karakter onzer piëteit

werd. (De belangstellende vergelijke over den St. Pieter nader mijn „Italië”. Blz. 247 e.v.)

voor het verleden is een begeleidend verschijnsel van eigen armoede en ongeloof, want ook de middeleeuwen hebben dat nauwelijks gekend, en met hetgeen zij redde uit de oudheid heeft de renaissance wat haar hierin mocht ontbreken wel goedgemaakt. Erger voor de kunstenaars zelf was, dat zij ook onderling zoo weinig ontzag voor elkanders werk en persoon hebben getoond. Wel is hier de oude trouw en broederschap van alle gildeverband blijkbaar geheel verdwenen en elke trotsche figuur een eigen wereld geworden, met hoogstens eenige satellieten om zich heen: — Om voor Raffael, die, zoon van een zelf schilderenden kleinen winkelier uit Urbino, snel naam had gemaakt en op zijn 25e jaar naar Rome kwam, plaats te maken in de Vaticaansche stanzen, liet Julius daar eenvoudig de fresco's van Perugino, Signorelli, Sodoma en anderen verwijderen.¹ Van het werk van één hunner, Piero della Francesca, is bekend dat Raffael althans vóór de verwijdering een kopie maakte,² maar dat hij voor zijn eigen leermeester Perugino, aan wien hij toch zoo veel te danken had, ooit eenige piëteit getoond heeft, valt nergens te bespeuren. Bekend is de haat tusschen da Vinci en Michel Angelo, en de laatste heeft in zijn ongenaakbaar trotsche en querulante karakter ook wel het allerm minst van allen eenig sentiment voor zijn tijdgenooten gehad. Niemand minder dan Perugino, eens de meest geliefde schilder van het quattrocento, bij wien vorsten jaren lang moesten wachten op de uitvoering van de opdrachten, waarmede hij over-

1. Vgl. Romain Rolland t. a. pl. Blz. 27. - 2. Vgl. Louis Gillet „Raphaël” (Les Maîtres de l'Art.) Blz. 145.

stelpt werd, zag zich door Michel Angelo openlijk voor een onnoozelen stumpert in zijn kunst gescholden, — Perugino's aanklacht wegens belediging werd niet ontvankelijk verklaard, waarop hij verbiterd Florence verliet. En als jaren later Michel Angelo in de Sixtijnsche kapel zijn „Laatste Oordeel" gaat schilderen, wordt deschepping vandendan reeds lang gestorven Perugino aan dien wand zonder de minste scrupule door hem verwijderd. De haat tus-schen Michel Angelo en Raffael is niet minder be-kend en hoe zij elkaar eens scholden bij een ontmoet-ing op straat — Michel Angelo grimmig en alleen, de jonge Raffael omstuwd door een kring van vijftig volgelingen en vereerders: — „Ha"! grijnst Michel Angelo „door een stoet omringd als een capitano"! „En jij," roept Raffael terug, „jij, alleen, zooals de beul"!¹ Maar als later onder Leo X de 62-jarige da Vinci, die zijn mooisten tijd bij de Sforza's reeds ach-ter den rug had, naar Rome komt in het gevolg van Giuliano de Medici (die hem 33 dukaten per maand uitkeerde) en de paus hem kamers in de Belvedère aanbiedt, werken Michel Angelo met Raffael en alle anderen samen om dezen gevaarlijken kaper weer weg te krijgen van hun kust. En het bleef niet altijd bij woorden: men zag er ook desnoods niet tegen op een lastig mededinger uit den weg te ruimen. Als, om een enkel voorbeeld te noemen, nog lang na de eigenlijke renaissance, de brave Dominichino naar Napels trekt om er schilderwerk in den Dom te vin-den, zouden Salvator Rosa en Ribera hem overhoop

1. Vgl. Louis Gillet t. a. pl. Blz. 97; belangwekkend voor hun verhouding onder Leo X o. a. bij Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 533—534

hebben gestoken, als hij niet onmiddellijk „hun” gebied had verlaten en gevlucht was voor hun dolken! ¹ In al zulke verhoudingen deden de beeldende kunstenaars, al evenmin als in hun moreele leven, iets onder voor de humanisten — het verschil is alleen dat hun ras zooveel grootscher figuren heeft voortgebracht. — Daarnaast vindt men ook wel enkele tonen van vroolijker kameraadschap, als bij Vasari, ² waar een feestvierende kring wordt beschreven van kunstbroeders, die bij een bentgenoot binnen in een reusachtige nagemaakte koekepan zitten te schransen, bij welk gezelschap o.a. ook del Sarto (†1531) genoemd wordt. Merkwaardig is ook Cellini's beschrijving van een uitgelaten kunstenaarsbent. ³ Doch keeren wij voor ons onderzoek naar het rijzend aanzien van den beeldenden kunstenaar terug tot Michel Angelo.

De werken voor den St. Pieter door Bramante, zoowel als de voorbereidingen van het grafmonument door Michel Angelo, waren begonnen en Julius stelde in het laatste zooveel belang, dat hij van het Vaticaan naar Michel Angelo's werkplaats in de nabijheid een verbinding ontwierp om steeds persoonlijk het werk te kunnen volgen. Michel Angelo zou 10.000 dukaten over de eerste 5 jaar ontvangen, waarvoor hij alle marmers en transporten zelf moest bekostigen en nog 100 dukaten per maand als loon of provisie. Maar de kosten liepen zoo hoog, dat hij reeds na de eerste maanden nauwelijks genoeg had de vrachten te betalen en audiëntie aanvroeg bij den paus, die zich niet meer voor hem liet zien. Hij werd

¹ Vgl. mijn „Italië”. Blz. 284. - ² Vasari deel XII „vita de Rustici”. - ³ Benvenuto Cellini I. Cap. 30.

echter niet ontvangen, want Bramante was veront-
rust over Michel Angelo's invloed op Julius en had,
gesteund door Raffael, den paus geweest op het le-
vensgevaarlijke van zooveel belangstelling voor zijn
eigen graf! Volgens anderen gebruikte hij bij den
bouw minder goed materiaal dan de rekeningen aan-
wezen, daar hij veel geld behoefde voor zijn losban-
dig leven en vreesde hij, dat de niets en niemand ont-
ziende Michel Angelo daar achter zou komen en hem
aan de kaak zou stellen.¹ Het is zelfs zeer wel moge-
lijk, dat Bramante het plan had opgevat om Michel
Angelo desnoods uit den weg te ruimen. Doch deze
voelde de atmosfeer reeds vijandig en onveilig wor-
den, en na een nieuwe vergeefsche aanvraag voor
een onderhoud met Julius, liet hij den paus weten, dat
deze hem maar zelf op moest zoeken, als hij ooit weer
zijn diensten noodig had, en vertrok hij onmiddellijk
uit Rome. Julius zond hem vergeefs boden achterna
en liet, toen Michel Angelo in Florence was, hem
opnieuw verzoeken terug te keeren — maar deze
weigerde, zoodat zelfs de stedelijke overheid er bij
te pas kwam en hem onder het oog bracht, dat zelfs
de koning van Frankrijk het niet gewaagd zou heb-
ben zich dusdanig tegenover den paus te gedragen,
— maar alles vergeefs.

Niet veel later intusschen, toen de strijdvaardige Ju-
lius ten oorlog was gegaan en op de aanvallers van
zijn kerkelijken staat Bologna had veroverd, gaf Mi-
chel Angelo aan een nieuwe uitnoodiging, van daar-

1. Zulke bedriegerijen van aannemers en architecten kwamen speciaal bij den
St. Pieter veelvuldig voor, en in zijn later leven heeft Michel Angelo daar
een verwoeden strijd tegen gevoerd.

uit gedaan, gehoor. De paus ontving hem woedend, maar zweeg — tot een geestelijke waardigheidsbkleeder uit zijn gevolg trad ter zalvende voorspraak . . . „dat zijne Heiligheid Michel Angelo's fout maar niet te hoog op moest nemen; hij was een onopgevoed mensch; dat kunstenaarsvolk wist weinig hoe men zich te gedragen had, wanneer het niet de eigen kunst betrof; zij waren allen nu eenmaal niet anders . . .” Maar het verging dezen vredeftichter als zoovelen: „Wat”! riep de paus, „je waagt het dezen man dingen te zeggen, die ik hem zelf niet gezegd zou hebben? Jij zelf bent een mensch zonder opvoeding, jij bent een schoft, niet hij, uit mijn oogen, jij ongeluk!”¹ Volgens anderen zou de paus den goeden man zelfs met een stok te lijf zijn gegaan!

Ziedaar, een dier momenten, waarin de veranderde mentaliteit tegenover den kunstenaar zich duideljk manifesteert. In drieërlei opzicht is deze scène van belang: ten eerste voor de opvatting, die „men” toch blijkbaar nog wel hier en daar had — wat niet te verwonderen is, waar wij zagen hoe Michel Angelo's verwanten zich aanvankelijk schaamden voor den „artist” in de familie; ten tweede voor de opvatting van den paus, die natuurlijk door velen reeds gedeeld, door evenvelen gevolgd werd; ten derde voor de ongetempered verhoudingen dier onstuimige karakters.

De lucht was intusschen gezuiverd, Michel Angelo kreeg de nieuwe opdracht en Julius beloofde hem zooveel te geven als hij noodig had en dat hij tevre-

1. Naar Pastor; hierbij vergete men niet, dat Michel Angelo pas dertig jaar was en zijn groote werken nog moest scheppen.

den zou zijn.¹ — Dan breekt voor Michel Angelo de groote tijd aan van zijn Sixtijsche zolderschildering. Oorspronkelijk zou hij alleen het middenstuk schilderen voor 3000 dukaten met een voorschot van 500; maar bezielde door het groote werk (Michel Angelo is een voorbeeld van hoe „scheppend” belang zelf de groote opdrachten in de geschiedenis der beeldende kunst zijn geweest) sloeg hij weldra voor de geheele zoldering te beschilderen, waartoe Julius een nieuwe overeenkomst met hem sloot voor 6000 dukaten. Verscheiden bijzonderheden van deze geweldige fresco’s, waaraan hij ruim vier jaar arbeidde en die een van de weinige groote werken zijn die hij voltooide, zijn diep treffend, — voor ons in het bijzonder, waar zij deze beide groote karakters, deze „terribiles”: den kunstenaar en Julius toonen. De paus ging vaak zoo familiaar met hem om, alsof het zijn broeder was,² en de kunstenaar reikte den grijsaard een behulpzame hand, als deze op de stellages naar boven klom om de vorderingen te bezien. Want vóór zijn dood wilde Julius de voltooiing aanschouwen, waarmede Michel Angelo naar zijn meening zich te weinig haastte. En één keer, woedend bij een droog onverschillig antwoord op zijn aandrang, vergat de driftige grijsaard zich en gaf Michel Angelo een slag. Deze pakte zijn boel te zamen en vertrok, — doch een page achterhaalde hem weldra met 500 gouden dukaten benevens... de excuses van Julius. Een paus

1. De opdracht gold een groot bronzen beeld van Julius, dat ook voltooid werd, maar later, na de herovering van Bologna, door den vijand tot . . . een kanon vergoten werd; de geschiedenis herinnert ons nog eens aan den steeds gevaarlijken en ongewissen tijd voor den kunstenaar. - 2. Vgl. Romain Rolland t. a. pl. Blz. 31.

die zijn verontschuldiging aanbiedt aan een beeldend kunstenaar! Wel was er dus waarlijk iets veranderd in het aangezicht waarmee de tijd hem bezag: hij was niet meer alleen het *middel* voor de manifestatie van andermans roem en grootheid, maar ook de menschgeworden bezieling, de roem en grootheid zelve, die men erkende en vereerde — hij zelf was ook *doel* geworden.

Intusschen had Michel Angelo met nog vele moeilijkheden te strijden en Julius werd zoozeer door de oorlogsvoering tegen zijn belagers afgeleid, dat het geld soms uitbleef en Michel Angelo hem wel na moest reizen om betalingen los te krijgen, die hij voor zijn werk behoefde. — Maar toen dat werk voltooid was wekte het dan ook zoo goed als algemeene en groote bewondering. Want het is een van de betere trekken der renaissance, dat men bij allen haat en afgunst het groote ten slotte toch ook weer groot wist op te vatten, en — gelijk Vasari vertelt, dat bij de tentoonstelling der ontwerpen van da Vinci, welke deze wedijverend met den jongen Michel Angelo voor de Signoria te Florence had gemaakt, niet alleen de kunstenaars maar gansch de stad toestroomde om te bewonderen en te leeren — zoo loofde hier ieder om strijd de grootschheid van Michel Angelo's schepping.

De werken aan den St. Pieter waren daarbij reeds begonnen en Bramante legde de grondslagen van zijn groot gedacht godspaleis. In 1506 betaalde hij aan vijf bouwondernemers 7500 dukaten en in 1507 waren reeds 2500 arbeiders bezig!¹ In alle landen

1. Pastor t. a. pl. III. Blz. 712.

werd voor den nieuwen bouw ingezameld en tijdens Julius II werd aan ondernemers en opzichters der werken 70.653 gouddukaten uitbetaald,¹ hetgeen nog maar een eerste begin was van de geweldige kosten die de bouw later zou eischen. Maar ook elders in Rome waren vele bouw- en beeldende kunstenaars voor Julius bezig, tot buitenlanders toe, als glasschilders, die in de St. Maria del Popolo voor hem werkten en „rijkelijk beloond” werden.² En ook naar buiten Rome stroomden vele opdrachten voor kerkbouw en fresco-schildering, — „de bouwzin van den paus prikkelde de prelaten, de aristocratie en de rijke kooplui tot navolging: de geheele wereld bouwde en liet bouwen en beitelten.” (Pastor).

De schoonste figuur echter die voor hem werkte was toch de jonge Raffael, welke 25 jaar oud voor Julius de fresco-schildering der stanzen begon. In alles het soepele tegenbeeld van den starren Michel Angelo scheen dit wonderlijk gelukskind alle menschelijke en kunstenaarsgaven te vereenigen. En waar hij nog maar weinig jaren te voren met zijn leermeester Perugino aan diens liefelijke Madonna's had gewerkt, terwijl het bloed van doodslag en misdaad in de straten van Perugia vloeide, toonde hij zich thans, na zijn verdere leerjaren te Florence, waar hij van kleinere opdrachten leefde, in het groote Rome evenzeer thuis. Maar zelfs Raffael zou nog wel eens de banden voelen — gelijk hij aan een vriend, dien hij zou afbeelden, schreef om tot uitstel en geduld te overreden: ... „want gij zult ook reeds vaak hebben ondervonden, wat het beteekent van zijn vrijheid beroofd te

1. Pastor t. a. pl. III. Blz. 721. - 2. Pastor t. a. pl. III. Blz. 727.

zijn en in dienstbaarheid te leven." (Pastor.) Doch zulk een dienstbaarheid als van Raffael — zij was te dragen!

En dan gaat met Leo X (1513—1521), uit het rijke huis der Medici's te Florence, de gouden tijd komen, dat alle kunst en kunstenaars zich scharen om dezen rijken en milden Maecenas, dat Rome als het ware in een oppersten bloei nog eenmaal zal pogen weerom het Rome van het klassieke verleden te worden, en de renaissance in schoonheid, lust en weelde langzaam den afgrond tegemoet gaat als een boot vol rozen en muziek.

Kunst en letteren en wetenschap bloeien aan Leo's hof, waar de schatkist zonder bodem schijnt: — de humanisten Bibbiena en Bembo verkeerden er naast Castiglione den rijken toonaangever in het edele leven van kunst en intellect; Raffael wedijvert met Michel Angelo en Bramante werkt aan zijn groote schepping; de beeldhouwers, als Sansovino en Sangallo, krijgen nieuwe opdrachten; den schilders als Sodoma, del Piombo, del Sarto e.a. ontbreekt het niet aan dankbaren arbeid. De decoratieve kunsten, de edelsmeedkunst enz. bloeiden onder Leo als nooit te voren, ja: in zijn archief van rekeningen nemen de betalingen aan goudsmiden een eerste plaats in naast die voor edelsteen, gemmen, medailles enz. Zelfs de muziek komt, als wij zagen, tot erkenning en — betaling. Zeer geliefd aan zijn hof waren de improviseerende dichters, en de welsprekendheid (in elegant Latijn) werd meer dan ooit geprezen, zoodat men zoo ver ging „den formgewandten Rhetor dem

Maler gleichzustellen" ¹ — waaruit ten overvloede nog eens blijkt hoe hoog het aanzien van den beeldenden kunstenaar was gerezen.

Prelaten en diplomaten, geld- en koopmanswereld wedijveren met het pauselijk hof in opdrachten zoo- wel als in het feestvieren en de bankier Chigi gaf in zijn villa aan den Tiber, de „Farnesine", maaltijden, die aan de weelde van oude Romeinsche gelagen her- innerden — ja, waarbij de gouden schalen uit brood- dronken overmoed in den Tiber werden geworpen. ² Wij zagen boven hoe onder Leo X de standsver- schillen in zoover werden uitgewischt, dat zelfs de hoogst gestegenen aan zijn hof ieder als gelijkgerech- tigd beschouwden — mits hij maar talent en persoon- lijkheid bezat, mits hij maar de drager van kunst en kennis was; het is hier de plaats deze aanhaling te voltooien: „Infolgedessen bildeten die Humanisten, Dichter, Gelehrten und endlich auch die jetzt allmäh- lich mehr in den Vordergrund tretenden Künstler ein sehr wesentliches Element der höheren Gesellschaft der Stadt, die man der Welt Licht und Schaubühne nannte." ³ Geen wonder, hoe velen uit dat rijke Rome terugkeerden, al naar hun aard met afkeer voor de lichtzinnigheid dezer heidensche hoofdstad of wel verblind door haar weelde, haar kunst, haar smaak en eruditie; geen wonder, dat een fijnzinnig humanist als Erasmus bij alle bedenkingen toch ook wel heim- wee gevoelde naar die geestelijk beschaafde en litte- rair ontwikkelde renaissance-sfeer. —

1. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 451. - 2. Maar waar de oude Romein niet meer omzag naar de scherven van zijn kostbaar vaatwerk, liet de bankier van den nieuwen tijd ... zijn gouden schalen in verborgen netten weder opvangen! - 3. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 395:

Dus leefde de wereld, welke de bittere asceet, die Michel Angelo was zoo grimmig verachtte, hij, die nog zoo pas vaak dagenlang in eenzaamheid aan zijn Sixtijnsche zoldering had geschilderd, met niet meer dan een oude korst brood op zijn hooge stellage, — maar dat ook was de wereld, waar Raffael aardde en zich ontplooidde als een teedere en zeldzame bloem. Nog bezig aan de schildering der stanzen benoemde Leo hem, na Bramante's dood, tot hoofdarchitect van den St. Pieterbouw met 300 gouddukaten per jaar naast den ouden Sangallo, die evenveel ontving. Een tijdlang sprak hij dagelijks met den paus over den bouw — waarvoor de gelden echter allengs minder rijk gingen vloeien. Waarschijnlijk had hij toen reeds de beroemde „Farnesine” voor Chigi gebouwd, waarin hij later de liefelijke schilderingen van Psyche's geschiedenis aangaf; daarnaast ontwierp hij nog meerdere andere bouwwerken. En, als ware het niet genoeg, stelde hij, denkelijk door den rijken en beminnelijken Castiglione daarin bijgestaan, een geschrift op over het herstel, resp. het bewaren, van de oude ruïnenstad, waarna hij, als opvolger van Bramante, nadere opdracht daartoe kreeg, hetgeen hem tot nog hooger aanzien bracht, — tot breeder ontwikkeling tevens, waar hij zich voor zijn nieuwe taak den klassieken Vitruvius deed vertalen. Daarnaast vond hij nog tijd voor anderen grooten arbeid, als de ontwerpen voor Chigi's kapel in de St. Maria del Popolo, de Sibyllen in de St. Maria della Pace enz. Van huis uit passend op zijn zaken¹ vermeerderde

1. Het is een echt „moderne” algemeene vergissing, dat een kunstenaar niet „zakelijk” zou kunnen of zelfs mogen zijn: juist de grootsten (ook Michel

hij zijn bezit en kocht in 1517 een klein „palazzo” door Bramante gebouwd; Vasari zegt, dat hij leefde als een prins.

Maar de schaduwzijde van het teveel ontbrak niet. Voor de beschildering der derde stanze werd door Leo een som van 1200 gouddukaten vastgesteld,¹ doch Raffael had te weinig tijd en liet daarvan veel aan zijn leerlingen (vooral Jul. Romano) over. Hoezeer hij echter de kunst verstond om veel van zijn ronde schouders te laten glijden, kon hij toch nauw het werk af. Leo misbruikte daarbij zijn genie, waar hem zelfs wel een theaterdecor, ja: de schildering van een levensgrooten olifant werd opgedragen!² En toch vond hij naast dat alles nog tijd en kracht een nieuwe opdracht van Leo te vervullen tot het maken der ontwerpen van 10 gobelins (voor de Sixtijsche kapel bestemd) voor 100 gouddukaten per stuk.³ Enkele dezer gobelins, in het bijzonder de vischvangst, behooren, ondanks de beschadiging tot het liefelijkste wat de renaissance heeft voortgebracht en hebben volgens sommigen nog grooter en algemeener invloed dan de fresco's gehad; reeds de ontwerpen werden dan ook algemeen bewonderd. Merkwaardig intusschen, dat, hoe geliefd Raffael ook was, de publieke opinie toch Michel Angelo's zoldering (die alles was . . . behalve liefelijk) boven Raffael's kunst stelde.⁴

Het *voordeel* van al zulke dringende en overvolle

Angelo) hebben drommels goed voor hun zaken gezorgd en de onzakelijkheid van onzen Rembrandt schijnt mij eer uitzondering dan regel.

1. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 493. - 2. Vgl. Gillet t. a. pl. Blz. 91. - 3. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 500. (Het weven, in Brussel, kostte 1500 dukaten per stuk.)-

4. Vgl. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 393.

opdrachten was de vruchtbaarheid van den schepper, de groei van zijn kunst en kunnen. Had Michel Angelo misschien wel ooit zijn Sixtijsche zoldering voltooid — hij, die bijna nooit iets voltooid heeft — wanneer Julius hem als het ware niet met de vuisten de voltooiing had afgedwongen? en zou da Vinci niet meer volbracht hebben, wanneer hij aan het Vaticaan bij een Julius had geleefd? Doch hoe bitter is de vergelijking met onzen eigen tijd, waar zoovele begaafden vergeefs wachten op maar één enkele groote opdracht in hun leven! — Voor den kunstenaar bovenal gelden Schiller's woorden: „Es wächst der Mensch mit seinen grössren Zwecken”!

Het *nadeel* echter bij zooveel opdrachten was ten eerste vaak de dwang van de daarbij gestelde eischen. Zoo moest in de 3e stanze op alle schilderingen Leo X zelf bij alle daden der vorige paus-naamgenooten in hunne plaats worden afgebeeld! (bijvoorbeeld als zegevierend overwinnaar enz.) hetgeen bij zijn vette tronie nu niet bepaald een bezielende opgave was. Maar drukkender bezwaar was toch de te groote overvloed der opdrachten, die den kunstenaar van naam den weg van een kunstondernemer of -aannemer opdrongen, die enkel nog maar de schetsen maakte waarnaar zijn leerlingenschilderden. Zoo zijn zelfs de meeste van Raffael's beroemde madonna's niet door hem zelf, maar door zijn leerlingen geschilderd onder zijn toezicht en retouche, en zelfs in het vermaarde portret van Leo X met twee kardinalen schilderde Raffael alleen de koppen en de handen. Intusschen — sedert Giotto had elke groote renaissance-schilder (behalve Michel Angelo, die

alles alleen wou doen) min of meer zulke ondernemersopvattingen en een Rubens, om maar een enkel voorbeeld te noemen, heeft later niet anders gewerkt. Het was nu eenmaal de schaduwzijde van een tijd, waarin de beeldende kunst nog een groote sociale beteekenis had en niet uit armoede en gebrek bij het lood werd gewogen!

Kort voor zijn dood (door koorts en wellicht door overmatigen arbeid) had Raffael juist een stuk grond voor een nieuwe vorstelijke woning gekocht. Hij stierf 37 jaar oud en liet een vermogen van pl. m. 16.000 dukaten na¹ — voor onzen tijd omtrent acht ton gouds. Heel de stad nam aan dit sterven deel, dat wijd en zijd een diepen indruk maakte; alle dichters wedijverden in rouwverzen en Leo X zelf weende bij dit einde. — En waarlijk, er was reden: een jaar later stierf hij zelf; in 1527 werd Rome door de Spaansche en Duitsche huurlegers veroverd, verwoest en uitgemoord; in het Noorden voltrok zich de reformatie; in Italië zelf volgde de contra-reformatie, de verspaansching met inquisitie, jezuïetisme en barok, — de klokken van Raffael's uitvaart luiden tevens het einde der renaissance in!

Doch laat ons zien hoe het den anderen grooten verging. — Bramante was in de eerste jaren van Leo X gestorven en zijn grootsch ontwerp voor den St. Pieter werd allengs door anderen verknoeid. Da Vinci trok, na zijn kort verblijf te Rome onder Leo, naar Frankrijk, waar Frans I den grooten kunstenaar met open armen ontving en een vorstelijk verblijf bood

1. Gillet t. a. pl. Blz. 140.

met een jaarlijksche toelage van 700 dukaten. De koning behandelde den grijsaard met kinderlijken eerbied, ja, noemde hem „mon père” — doch ook dit leven was ten einde († 1519) en de legende laat da Vinci sterven in 's konings armen.¹

Maar Michel Angelo, die 46 telde bij Leo's dood, bleef nog langen tijd overeind als een eik in de stormen. Na de voltooiing der Sixtijsche zoldering, had hij de werken voor Julius' grafmonument weer opgevat, dat nog kolossaler van afmeting zou worden en dat hij voor 16500 dukaten in 7 jaar had aangenomen. Het werd de tragedie van zijn leven en is nooit voltooid. Van de enkele fragmenten zijn voor ons de z.g.n. „slaven” opmerkelijk, die de gekluisterde kunsten moesten voorstellen nu hun Maecenas (Julius) was gestorven.

Onder Leo X trad Michel Angelo minder op den voorgrond, waartoe zijn onverdraagzaam en ontoegankelijk karakter niet weinig bijdroeg. „Ik weet”, schreef Seb. del Piombo hem eens, „hoe zeer zijne Heiligheid op u gesteld is; hij spreekt van u zoo teeder als van een broeder en toont dat hij u kent en liefheeft, maar gij zelf maakt den paus beschroomd.”² En waarlijk: maar weinigen naderden den grimmigen asceet, die voor teederheid wel allerminst toegankelijk was, die zijn schouders ophaalde voor Vlamingen en Duitschers, die landschap- en portretkunst minachtte, ja, alle olieverfschildering slechts goed vond voor vrouwen en kinderen, en Raffael geringschatte³

1. Vgl. echter Gabr. Séailles „Léonard de Vinci”. Blz. 103 e. v. - 2. Pastor t. a. pl. IV. I. Blz. 536. - 3. Vgl. Romain Rolland t. a. pl. Blz. 146 e. v. — (waar van Dürer uit dienzelfden tijd juist tegengestelde gedachten worden gegeven.)

— dat is nu eenmaal het heilig recht der . . . bekrompenheid van het genie!

Intusschen stond Leo den kunstenaar en zijn familie toe om het teeken der Medici's in hun wapen te voeren en kwam de opdracht voor de beroemde graven der Medici's in de St. Lorenzo te Florence tot stand. Voor het recht de kwartieren van zijn wapen uit te breiden zal Michel Angelo geenszins onverschillig zijn geweest; voor stand en standsverschillen was deze ascetische figuur, wonderlijk genoeg, niet ongevoelig en nog op hoogen leeftijd (in 1546) schrijft hij aan zijn neef Lionardo te Florence om vooral een net huis in een fatsoenlijk deel van de stad te koopen, want dat zulks meer aanzien geeft dan grondbezit en zij den familienaam op moeten houden en hij hem later wel eens uit zal leggen van wat voor edel geslacht zij eigenlijk stammen enz.¹ Inderdaad: moge het met de starre middeleeuwsche standenverdeeling lang gedaan zijn — er waren heel wat verschillen voor in de plaats gekomen, die met het „vak" niet zoo veel meer te maken hadden.² Clemens VII nam later de opdracht voor de graven in St. Lorenzo over en kende Michel Angelo een toelage van 50 dukaten per maand toe. Maar hij moet toen reeds vermogend zijn geweest, want niet lang daarna, bij een tijdelijke vlucht uit Florence, liet hij niet minder dan 12000 gouden florijnen (pl.m. 6 ton) in zijn kleederen naaien! —

Doch de bloei ging ten einde. Reeds ten tijde van Clemens († 1534), die na de korte regeering van den

1. „Die Briefe des Michelagnuolo Buonarroti" (uebers. v. Karl Frey; Verl. Jul. Bard.) Blz. 198. - 2. Vgl. Blz. 252.

Nederlandschen paus Adriaan VI¹ Petrus' stoel had beklommen, was Rome onder al haar weelde in waarheid een stad geworden van leegloopers, parasieten en bedelaars, waarover alleen de kerk als een reusachtige gouden spin haar draden spon, en de Spaansche en Duitsche horden die Rome leegplunderden, vonden maar al te weinig weerstand in den verzwakten kerkelijken staat. Cellini vertelt later² de vreugde van de kunstenaars, die weer naar Rome samenkwamen na dien zoogenaamden „sacco di Roma”. Paul III is daarop de laatste kunstzinnige paus der renaissance geweest en droeg Michel Angelo, die in 1534 naar Rome terugkeerde, zijn beroemde maar veel omstreden „Laatste Oordeel” op, waarvoor hem 1200 gouden kronen per jaar werden toegerekend.³

In 1547 werd hij tot hoofdarchitect van den St. Pieter benoemd, waartoe hij het plan van zijn vroegeren vijand Bramante weder opnam. Maar zelfs zijn koepel, die naar onze onbescheiden meening voor Brunellesco's voorbeeld te Florence moet onderdoen, kon de kerk niet meer redden. Zelf rijk, maar levend gelijk een arme monnik, heeft hij daar het slot van zijn taai bestaan aan gewijd, zonder een penning te willen aanvaarden, om te sterker alle bederf en bedrog te kunnen keeren. „Hij heeft den St. Pieter van roovers en bandieten verlost” zegt Vasari en werpt daarmee een eigenaardig licht op de toestanden. Michel Angelo's roem steeg nog immer en hij werd

1. Pastor spreekt als braaf Duitscher hardnekkig van den „Duitschen” paus.
2. Cellini, vita I. 5. - 3. Hij werkte er 5 jaar aan, maar had moeite de volle betalingen te innen, een euvel, dat zoo vaak de schaduwzijde vormde der milde pauselijke toezeggingen.

zoo geëerd, dat Cosmos de Medici hem ontving met de baret in de hand!¹ Bij zijn dood als 89-jarige in 1564 liet hij aan geld pl.m. 8000 gouden dukaten na, benevens bezittingen, waaronder huizen,² en zeker ware zijn vermogen het dubbele geweest, zoo hij niet — zij het meestal met woedende brieven — aan zijn voortdurend lastige familie reeds ongetelde sommen had gegeven.

Inderdaad — hooger kon de beeldende kunstenaar niet klimmen: Raffael, bij wiens dood Leo X weende, da Vinci als een vader geëerd door Frankrijks machtigen koning, Michel Angelo door een van de grooten der aarde ontvangen met de baret in de hand, en allen rijk of zonder materieele zorgen. Inderdaad: nog één stap verder en hun roem zou omslaan in de caricatuur — die dan ook op haar beurt niet ontbroken heeft. Een Cellini achtte de sculptuur der ouden nog slechts goed als achtergrond voor zijn eigen werken en na een droom, waarin hem een aureool om het hoofd zweefde, verklaarde hij zichzelf voor . . . heilig!³ Met de mensch- en individu-ording van den beeldenden kunstenaar had deze, zeiden wij boven, den eersten stap op de ladder van Jacob gezet — ziehier hem dan, nog bij leven en welzijn, in den hemel belanden!

Zoo sloeg de trots en eigenwaarde der „grooten” reeds nog in het levende geslacht om tot een soort hoogheidswaanzin, terwijl de weelde van den rijpen oogst als een zware last op het nageslacht drukte. Geen wilde minder, geen wilde andere vruchten meer

1. Vgl. Romain Rolland t. a. pl. Blz. 126 - 2. Vgl. Romain Rolland t. a. pl. Blz. 130. - 3. Vgl. Romain Rolland t. a. pl. Blz. 159. (noot.)

dragen, en velen achtten zich nog rijker dan die grooten in den waan van hun weergalooze vaardigheid. Maar niet minder dwingend dan die last op het nageslacht is de invloed der renaissance-grooten geweest op de geheele schilderkunst van West-Europa.¹

Aldus dan hadden de schrijvers zoowel als de beeldende kunstenaars hun gouden tijd beleefd, die tot in onze dagen niet meer zoo mild zou keeren. En daarmede kwam de tijd voor hen, die steeds met donkere oogen naar den bloei dier wereld hadden gezien — want er waren wel altijd kardinalen tegen de uitgelaten weelde van dien dollen levensroes geweest: „on les tolérait sans se douter qu'ils deviendraient un jour les instruments les plus puissants de la contre-Réforme, et qu'ils réussiraient à bannir de nouveau la sérénité, la saine et féconde gaieté que la Renaissance avait rendu au monde.”²

Doch beter dan eenige omschrijving drukken deze woorden van den ouden Michel Angelo zelf het keerpunt uit, de woorden waarmee zijn knokige vingers afscheid namen van de kunst — en van het leven zelf:

Thans is op hare reize door het leven
Mijn broze boot over de wilde baren
Dra de gemeene haven ingevaren,
Om van mijn werken rekenschap te geven.

En waar de teedre waan mij gaat begeven,
Die me in de kunst een godheid aan deed staren,

1. Zoo wijst Prof. Vogelsang den invloed van hem, die nog het minst onder hen had nagelaten, van da Vinci, buiten Italië aan op: Grünewald, Dürer, Metsijs, Jan v. Scorel, Hemessen, Rubens, Burne Jones, ja wellicht op Rembrandt en Vermeer. 2. Müntz t. a. pl. III. Blz. 47.

Zie ik de dwalingen die daarin waren
En hoe elkeen naar eigen ramp moet streven.

Wat zou 'k nog droome' aan liefde of vreugd verspillen,
Nu mij een dubbel sterven 1 gaat verteren?
Van 't een ben 'k zeker, 't ander sloopst mijn krachten.

Geen beeld- noch schilderkunst kan thans meer stillen
De ziel, die zich haar redder toe wil keeren,
Wiens open armen aan het kruis ons wachten. 2

En weerom blies de dorre adem van den tijd over
den kleinen bloemtuint, dien de menschen zich gescha-
pen hadden op aarde.

1. Het sterven als mensch en als kunstenaar, of, naar Huizinga: de lichame-
lijke dood en de verdoemenis. 2. „Poésies de Michel Ange" édit. Frey.
CXLVII. (Vert. A. v. S.)



DE RENAISSANCE EN DE NIEUWERE
TIJD IN NEDERLAND



DE RENAISSANCE EN DE NIEUWERE TIJD IN NEDERLAND

I. DE BEELDENE KUNSTENAARS

Na den ongeëvenaarden bloei der rijpe renaissance kan men — zeer in het algemeen — zeggen, dat de kapitalistische aera de positie van schrijver en beeldenden kunstenaar materieel zoowel als ideëel omlaag heeft gedrukt. Het bezit begon zich te veralgemeenen: — niet meer uit enkele middenpunten, die straalden van macht en rijkdom, kwamen de opdrachten — zij groeiden eerlang uit kleiner milieu's, betaald uit kleiner beurzen, en krompen allengs van kerk en wijsdche wandschildering tot burgerbouw en familietafreel. De kunst werd in de plaats eener aanzienlijke vriendin van den rijkdom, in de plaats eener onmisbare en vanzelfsprekende gezellin van den machtige en groote allengs een . . . min of meer dubieus familielid; haar schepping verbrokkelde van een hemel vol heiligen tot het portret van den enkeling. En daarnaast groeiden zooveel andere normen: — de handel, weldra de industrie, namen een plaats in waarnaast het aanzien van den kunstenaar daalde, die van opperschenker en voorsnijder thans nog alleen maar de tuinbaas bleef, die voor een boeketje aan den levensdich had te zorgen. De wetenschap ving daarbij aan al grooter triomphen te vieren en ook in ideëelen zin met haar verbijsterende verovering en beheersching der aanschouwbare en tastbare wereld de geesten te vervullen, die in den dichter en den beeldenden kunstenaar nauw meer dan een aangename bijkomstigheit zagen: hij was niet meer

de inhoud, veelmin het *doel* van het rijke leven, hij werd weer een *middel*, tot sier, tot opschik — eindelijk tot tijdpassering en vermaak!

Doch binnen het raam dezer algemeenheid groeiden de sociale mogelijkheden voor den kunstenaar nog in groote verscheidenheid en werden kunst en kunstenaar nog door zeer verschillende tendenzen beheerscht.

In dit verband zij reeds dadelijk opgemerkt, dat in het Noorden de reformatie voor de beeldende kunsten een der grootste rampen is geweest die haar ooit troffen. Beneden zullen wij nog gelegenheid hebben daarop terug te komen — hier hoeft er slechts op gewezen, dat, waar tot nu toe in de geschiedenis der beeldende kunst de godsdienst haar bezielende inhoud en de kerk haar albeheerschende opdrachtgeefster was geweest, het volkomen verlies van de laatste noodzakelijk de beeldende bezieling van den eerste meesleepte en het verlies in dubbelen zin onherstelbaar scheen.

Doch ook in de contra-reformatie, het herstelde Spaansche katholicisme, vond de kunstenaar niet meer den milden Maecenas van voorheen: — het werd zijn strenge heer en rechter. Nog bij het leven van Michel Angelo werden de naaktheden van zijn „Laatste Oordeel” (o.a. op aanstichten van den schurk Aretino, aan wien Michel Angelo geen geld gaf om zijn vuile pamfletten af te koopen) overschilderd met doekjes. In 1573 werd Paul Veronese voor de inquisitie geroepen wegens indecente naaktheden op zijn „Avondmaal bij Simon”.¹ In Rome leefden

1. Vgl. Romain Rolland „Michel Ange” (Les Maîtres de l'Art), Blz. 96.

de Academia di San Luca en een huiselijker confrerie, welke in het Pantheon vergaderde, broederlijk naast elkander — maar onder het strenge oppertoezicht der kerk. Dr. Orbaan heeft indertijd vele bescheiden in het licht gegeven over het kunstleven in Rome van omstreeks 1600. ¹ Daaruit blijkt o.a. dat ook de kunstenaars van den tweeden rang hun maatschappelijke positie als van heel wat gewicht gevoelden, maar dat zij anderzijds volkomen onder den druk der geestelijkheid stonden. Er mochten bijvoorbeeld geen schilderijen, laat staan altaarstukken, in het openbaar aangebracht worden, zonder dat van te voren een schets aan de censuur onderworpen was geweest, welke menigmaal veranderingen aangaf.

In Spanje werd El Greco zelfs voor de inquisitie gedaagd, omdat hij . . . te groote vleugels schilderde aan zijn engelen, en slechts door een uitvoerige verdediging, dat die vleugels toch inderdaad wel zoo groot moesten wezen om een menschengestalte door het luchtruim te dragen, werd hij na diepe beraadslaging vrijgesproken! ²

El Greco vormt in zekeren zin de schakel met de grooten der renaissance. Uit Venetië (waar Tintoretto hem beïnvloedde) en Rome trok hij (omtrent 1575) naar Spanje, en leefde in Toledo voornamelijk van kerkelijke opdrachten onder de regeering van Philips II. Merkwaardig voor ons bij deze curieuze kunstpersoonlijkheid is, dat hij zich tegen een poging om een belasting op de uitvoering van kunstwerken te heffen verzette en zijn verzet voor het koninklijk

1. In het „Repertorium für Kunstwissenschaft“. - 2. Vgl. Maurice Barrès „El Greco“ (Chap. II).

hof van Philips bracht, die de schilderkunst, beeldhouwkunst en bouwkunst vrij van belasting verklaarde¹ — een bewijs tevens hoe hoog de kunsten in het toenmaals machtige Spanje stonden aangeschreven. En inderdaad heeft aan dat Spaansche hof nog eenmaal de kunst als in het rijkste renaissance-milieu gebloeid. Het was de tijd van Cervantes, van Lopez de Vega — met wie El Greco naar men wil, naast zooveel andere fijnzinnige geesten, wel samenkwam op een landgoed bij Toledo, — het werd de tijd wel dra van de groote Spaansche schilderschool, van figuren als Velasquez, Murillo e.a. waarvan velen als „grandes” hebben geleefd — Velasquez was o.a. gezant.

Het is in zeker opzicht de laatste periode, waarin de beeldende kunstenaars nog de ruimte hebben voor een breede allure, waarin zij door hof en kerk, mits zij haar gehoorzamen, erkend worden als van voor naam belang en betaald worden als hare trouwe dienaars. Maar de tijd is reeds groeiende, dat de kunst haar kroon gaat ontglijden, dat haar aanzien gaat verbleeken voor de opgaande zon eener wereld van kapitaal en arbeid, dat haar statiegewaad in het pandjeshuis komt, dat zij op de treden van hof en kerk haar toovermuiltje verliest, om zich als „Assche-poes” neer te zetten aan . . . den „huiselijken” haard — daar waar hare zusters, de wetenschap en de handel, de heerschappij zullen voeren, maar waar tot aan onze arme dagen geen prins haar heeft weergehaald.

Hoe het kunst en kunstenaars verging in de nieuwe

1. Vgl. Barrès t. a. pl.

area van het opbloeiend kapitalisme — bloei en verval van kleinen en grooten, van scholen en richtingen onder de „grandeurs et décadences” van zoo menig vorstenhuis, vanaf de groote Lodewijken en de Engelsche aristocratie tot de vele Duitsche miniatuurhoven der XVIIIe eeuw — het is een kleurig en wisselend beeld, maar dat verbleekt en eentonig wordt bij den schitterenden bloei van het Italië der renaissance. Liever dus dan een poging te wagen om in dien doolhof enkele punten te zoeken, die ons een uitzicht zouden gunnen over bepaalde periodes, beperken wij ons verder tot de geschiedenis van wat ons het naast ligt en willen wij nog zien, hoe het den beeldenden kunstenaars in ons eigen land verder is vergaan. De trekken onzer eigen kunstgeschiedenis, in socialen zin, vormen immers ook tot zekere hoogte een bloemlezing uit de historie van zoovele anderen — de bloei alleen was zeker grooter bij ons, de val alleen was misschien dieper dan elders.

Wij zagen boven hoe het karakter der kunstenaarsgilden zich wijzigde met de renaissance. Anderzijds kregen juist de gilden van allerlei vaklieden als zuiver wereldsche vereenigingen tegen het einde der middeleeuwen, in dadelijk verband met den groei der steden, allens veel invloed. Want: „Ook in de gilden begon de heerschappij van het kapitaal steeds drukender te worden. In de XIVE eeuw had elk meester maar weinig leerknachten en leerkinderen in zijn dienst mogen nemen; zij woonden bij hem aan huis en vormden een deel van zijn gezin. Maar de meesters werden kleine ondernemers; het aantal gezellen ver-

meerderde, de persoonlijke band tusschen hen en den meester werd verbroken, en naarmate het voor de gezellen moeilijker werd opgenomen te worden in den gesloten kring der meesters van het gilde, ontstond er een klasse van gezellen, die atzonderlijke vereenigingen vormden, die optraden voor hun eigen klassebelang bij quaesties van arbeidsduur en arbeidsloon, en zich verbroederden met het steeds wassende proletariaat van de steden, en met fellen haat werden vervuld tegen de in steeds grooter weelde levende rijke kooplieden.”¹ Immers: in het bijzonder de leden dezer gilden kwamen in den raad en kregen langzamerhand deel aan het stadsbestuur. Aldus vormden zij oorspronkelijk, gelijk bijvoorbeeld in het Utrechtsche, een democratisch correctief tegen de onbeperkte macht van den adel op het platte land, zoodat wel de zoons van dien adel gildebroeders trachtten te worden om aldus ook in den raad een zetel te veroveren — en ziedaar reeds een stuk politieke ontwikkeling aan het groeien. Door hun gilde- en vereenigingskracht wisten in het bijzonder de al rijker wordende koopmanskringen zich allengs een vrij hooge sociale positie te verwerven en nog later ziet men deze soort gildebroeders (wier afstammelingen nog thans vaak door hun naam, als b. v. de Huydekoopers, aan hun oorsprong herinneren) een titel of heerlijkheid koopen en de stamvaders der latere regentenfamilies worden.²

1. G. W. Kernkamp „Over de materialistische opvatting van de geschiedenis” (inaugureele rede te Amsterdam). Blz. 13. - 2. In Elias’ „De Vroedschap van Amsterdam” vindt men omtrent sociale afkomst en groei zulker families verscheiden gegevens. Vgl. over de standen o. a. Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk.” III. Blz. 175.

Met de eigenlijke kunstenaarsgilden intusschen ging het anders: — De renaissance dringt van uit Italië betrekkelijk wel laat in het Noorden door, later dan men gewoonlijk aanneemt, maar tegen het eind der XVIe eeuw was toch reeds veel veranderd in leven en werken der kunstenaars, van wie toen reeds zooveelen Italië hadden bereisd; zoo wil men dat v. Eyck reeds in Italië vertoefd heeft, en in het werk van Jan Gossaert en Bernard van Orley (geb. ± 1470) spreekt zich al zeer duidelijk de invloed der latere renaissance uit. Omstreeks 1600 ziet men dan ook allengs de gilden, en daarmee de kunst-beteekenis van het ambacht in het algemeen en van de nijverheidskunst in het bijzonder, hun vaste positie en zuiverheid verliezen. De stad breidt zich uit, de bevolking neemt toe, de vraag naar gewone vakarbeid en allerhand werkstukken voor een groeiende en zich snel verrijkende socialiteit doet de banden van het gilde verbreken en . . . het schoone en zuivere kunsthandwerk lijdt een eerste nederlaag in den langen, nog altyddurenden, strijd tusschen kunst en massa-productie.

Gold dit den kunstnijvere, den ambachtsgezel in het algemeen — de „meester”, de kunstenaar zelf, voelde zich niet minder beklemd in het gildeverband, dat in het Noorden nog lang hechter bleef dan in het Zuiden. Doch bij wat hij, los van dien band, schijnbaar won aan vrijheid en vleugelslag, bij het hooger aanzien van dezen en genen, die waarlijk een „heerschappij” werd (gelijk wij b.v. bij Scorel, † 1562, zagen) en van enkele lateren (als verscheiden Vlaamsche grootmeesters) die wij ons als „grand seigneur” mogen denken, bemerkten de meesten der kunstbroeders in het Noor-

den toch alras, dat de kooi misschien ruimer was geworden, maar het zaadbakje niet voller! Terwijl daarnaast met het allengs onzuiverder worden van het oude handwerk, de natuurlijke eerbied voor het „meesterstuk” verloren ging en daarmee op den duur de ondergrond voor de sociale positie van den beeldenden kunstenaar toch ook onvaster werd. Naarmate hij vrijer, soms ook rijker, wordt als individu, wordt hij zwakker en hulpelooser als lid der gemeenschap — en ten slotte als zuiver kunstenaar ook overbodiger in het sociale verband.

Een dier gelegenheden nu, waarbij de veranderde verhoudingen duidelijk naar buiten treden en den historicus eenig houvast geven, is een proces, dat in de tweede helft der XVIIe eeuw te Utrecht gevoerd is en waarvoor getuigenverklaringen heel uit Antwerpen werden overgezonden. Het ging namelijk tegen een Utrechtsch kunstenaar, een lid van het zadelmakersgilde, dus denkelijk een schilder,¹ die beelden had gemaakt en daarmede, tegen den middel-euwschen gildedwang in, niet één enkel kunsthandwerk had beoefend, maar zich aan meerdere kunsten had gewijd — welke men dientengevolge later „artes liberales” noemde, de „vrije kunsten” (d. w. z. vrij van gildedwang). De getuigenverklaringen uit Antwerpen nu bedoelden door het geven van allerlei voorbeelden, van wat kunstenaars in het toen nog meer geavanceerde België schiepen, aan te toonen, dat in de nieuwe tijdsomstandigheden welke derenaissance gebracht had, de gildeband niet meer zoo nauw kon blijven.² Uit het proces blijkt wel hoe verschei-

1. Vgl. Blz. 115. - 2. Door Mr. Dr. S. Muller Fzn., uitgegeven in Obreen's

den kunstenaars reeds min of meer groote heeren begonnen te worden — maar de positie welke sommige Vlaamsche schilders zouden veroveren was voor de meesters onzer gouden eeuw toch geenszins weggelegd.

Opmerkelijk ook, om het begin der renaissance in het Noorden en de betrekkelijke achterlijkheid der nijverheidskunsten aldaar te documenteeren, is de geschiedenis (uit de eerste helft der XVIe eeuw) van een koperen altaarhek in den Dom te Utrecht, een der oudste centra van het land. Geen kunstenaar dorst het aan want het gold een kunst, die in onze weinig overdadige gemeenschap nog geen voedingsbodem had gevonden en die door de hervorming ook weldra overbodig zou worden. Ook Mabuse, die toen op Duurstede bij bisschop Philips van Bourgondië vertoefde, komt er bij te pas, maar men moest den ambachtsman, die het model voor het werk te Antwerpen snijden zou, nog heel uit Frankrijk laten komen, — en het duurde jaren lang eer het werk gereed kwam.¹

Een andere typische illustratie omtrent dien overgangstijd vindt de kunsthistoricus later in de geschiedenis van de familie De Nole.² Het was een beeldhouwersgeslacht uit Cambrai, dat zich te Utrecht vestigde en van daaruit ook te Kampen werkte, terwijl na de Hervorming, toen het werk in het Noorden schaarscher werd, twee van de drie zoons wederom naar het Zuiden, naar Antwerpen, verhuisden.

„Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis”, deel IV. - 1. De stukken hieromtrent zijn toegelicht door H. P. Coster in het „Bulletin van den Nederl. Oudheidkundigen Bond”, jaargang 1909. Blz. 196 e.v. - 2. Door R. Ligtenberg een paar jaar geleden in „Oud Holland” toegelicht.

En hiermede raken wij de wonde plek aan, van waaruit een telkens weerkeerende koorts den gezonden en breedten bloei onzer beeldende kunsten, van ons tooneel, en zelfs onze muziek, heeft tegengewerkt: de reformatie en het voor onze volkspsyche daaruit groeiend theologisch sectarisme. „Wat konden zij aanvangen”, schrijft Huet omtrent de beeldende kunstenaars uit dat eerste tijdperk der Hervorming, „toen er geen kerkstukken meer gevraagd werden en voor eene andere kunst het regte oogenblik nog niet gekomen was? Toen te midden der ongunstige tijdsomstandigheden, terwijl de strijd om de nationale onafhankelijkheid voortduurde en de toekomst van den wordenden Staat nog niet was beslist, de oudere markt zich gesloten had, de nieuwere eerst later geopend zou worden?”¹ Zeer teekenend is hier voor ons de klucht „van de Beelden” uit die dagen, waar een schilder en een beeldsnijder zich beklagen over het verval hunner nering — „in Holland immers eert men nog slechts de beelden, die op gouden en zilveren penningen staan” . . .² inderdaad: dat bleef zoo tot onzen tijd!

Was aldus uit de Zuidelijke Nederlanden in de dagen der Spaansche beroering en vervolging menig beeldend kunstenaar naar het Noorden gevlucht — met de winnende Hervorming komt allengs een tegenstroom uit Holland terug, alwaar voor velen geen werk meer te vinden is. In eugenetischen zin en voor een afzonderlijke studie van het talent zou het de moeite loonen na te gaan in hoever de bloedmenging

1. Cd. Busken Huet „Het Land van Rembrand” I. Blz. 543. - 2. Vgl. Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk.” III. Blz. 257.

uit die roerige tijden (o.a. door de vele vreemde soldaten, vluchtelingen enz.) iets te maken heeft gehad met den rijken oogst van kunstenaars en groote geesten, welke Holland daarna heeft voortgebracht,¹ — zooals het later misschien belangwekkend zal zijn na te gaan wat in geestelijken zin het gevolg der bloedmenging uit den laatsten wereldoorlog (vluchtelingen, geïnterneerden, deserteurs, inkomelingen enz.) voor ons volk is geweest. Uitvoeriger, maar meer ontmoedigend zeker, ware een afzonderlijke studie omtrent de gevolgen die reformatie en Calvinisme voor onze kunsten hebben gehad, door wier weefsel hun invloed tot in onze dagen als een donker patroon valt te bespeuren. Want „de geschiedenis kent geen twee neigingen van den menschelijken geest, die minder punten van aanraking vertoonen dan het Calvinisme en de kunst”.² Al moet hier dadelijk bijgevoegd, dat ook het Jezuïtisme in de Zuidelijke Nederlanden, schoon op andere wijze, een storenden invloed op den bloei der kunsten heeft uitgeoefend, gelijk wij dat boven onder de contra-reformatie in het Italië der na-renaissance reeds zagen. Maar daar kwam de remmende invloed van boven, en aan het Jezuïtisme heeft ten slotte de kunst juist de barok en alle kerkelijke weelde te danken, terwijl bij ons de vertheologiseering van een geheelen volksgeest een verschraling bracht in alle beeldende tendenz die zich

1. Men vindt hier o.a. iets over in Huet's „Land v. Rembrand” II, 2. Blz. 507. -
2. Cd. Busken Huet, van wien deze woorden zijn, haalt hieromtrent o.a. van Sam v. Hoogstraeten een even bepaalde uitspraak in denzelfden geest aan (vgl. Huet's „Het Land van Rembrand” II, 2. Blz. 483) terwijl een hier beneden aan te halen mededeeling van Fruin tot eenzelfde conclusie leidt. Van Calvinistischen huize daartegenover een gezocht betoog van Dr. A. Kuyper: „Het Calvinisme en de Kunst”. (Wormser 1888.)

juist in de eerste plaats richtte op dat natuurlijke middelpunt, waar alle kunsten tezamen in oudheid, middeleeuwen en renaissance zich het meest volledig konden uitspreken — ja, waar zij immers alle geboren waren, het symbool aller geestelijke samenleving: het godshuis. Waarlijk het is geen willekeur van het lot geweest, dat een Vondel zich in het beeld-rijke katholicisme beter zou „thuis” gevoelen.

De polychrome versiering der kerken werd grauw overschilderd of wit bepleisterd, geen gesneden houtwerk aan bank of kansel meer geduld, alle beeldhouwerij verbannen, geen fraai smeedwerk aan koor- of kerkhek was meer van noode en het geschilderde glas eindelijk werd door bleeke ruiten vervangen: „Hoezeer de geesten voor ruimere kunstbeoefening steeds meer onverschillig werden blijkt wel het trefendst uit de bouwgeschiedenis der Zuiderkerk te Amsterdam, die men in den aanvang der XVIIe eeuw nog ging sieren met geschilderde glazen, door de verschillende gilden aangebracht, maar die nog vóór het einde dier eeuw van al deze schoonheid gezuiverd werd en voorzien werd van wit glas waarbij men goed lezen kon”¹ . . . „waarbij men goed lezen kon!” Zegt de geest, welke uit die laatste woorden spreekt, niet meer dan menig lang vertoog? En vóór alles werd natuurlijk alle schilderkunst ter kerke uitgebannen; zoo lieten, om hier slechts een enkel sprekend voorbeeld te noemen, de Calvinisten te Brugge tijdens de Hervorming een paneel van Hugo van der Goes zwart verven en daarop met vergulde letters de Tien Geboden schilderen!²

1. A. J. der Kinderen „Langs den ouden weg in nieuwe Landen”. Blz 28. -

Zoo heeft wel de reformatie onberekenbaar kwaad gedaan aan de kunst in ons land en vindt men, droevig genoeg, nog tot in onze eigen dagen die tegenwerking levend bij alle poging tot blijde of schoone levensversiering. Is het immers niet deze zelfde geest, die zich met zooveel woede keerde tegen het toestaan van katholieke processies, die ons immers niets dan wat fleurige schoonheid en hoogstens anderhalven katholiek meer konden brengen? Is het niet deze geest, die nog ontstellend levend blijkt in een overigens onbeduidend geval, dat zich enkele jaren geleden in den schoot van kerkelijke kringen afspeelde: — een protestantsche gemeente wilde een soort liturgische orde bij haar godsdienstoefening invoeren (waaraan de behoefte zich meer schijnt uit te spreken) met wisseling van gezang, gebeden enz.; een piëtistisch rechtzinnige partij in de gemeente richtte zich echter fel daartegen, onder anderen met de volgende woorden: „ . . . Al uw kniebuigingen zijn als stank in Gods neusgaten(!) en het schoonste gezang is als het getier der heidenen, die God niet kennen”. Ziedaar wel een aard, die tot zijn diepste vezels alle kunst moet verfoeien! En — herkent men inderdaad in dergelijken star verknepen zin ook niet nog menig „fijne” buiten de kerk in ons volk? Ja, kent men in ultra-revolutionnaire ensectair-socialistische kringen niet een mentaliteit, juist ook onder enkele bekende kunstenaarsfiguren, die in wat anderen zin, maar in dien eigen geest zulke woorden tot de hunnen konden maken? Misschien heeft nog op deze wijze het Calvinisme het meeste kwaad gedaan aan de kunst,

2. Vgl. Cd Busken Huet „Het land van Rubens”, 2e druk. Blz. 102.

in zoover het juist menig sterk gespannen en hoog gestemden aanleg in zulk een gevoels sfeer van alle scheppende schoonheid heeft afgehouden — doch zulk een schade valt natuurlijk te berekenen noch zelfs te bewijzen.

Aldus dreigden, om tot het verleden terug te keeren, als in zoo menig revolutionnaire periode, vele kunstenaars broodeloos te worden en zagen, in verband met de „schoongemaakte” kerk, vooral glasbranders, beeldenmakers e. a. zich zonder opdrachten. Menig werd prentsnijder, menig trok naar elders, maar vooral wendden velen zich tot de schilderkunst, die wel is waar de kerk verloren, maar het binnenhuis gewonnen had, dat als burgerwoning bij de toenemende welvaart portretten en genrestukken, dat als raadhuis, als doelen-, gilden-, gast- of armenhuis de contereitsels van zijn deftige regenten en regentessen behoefde, nu dezen zich niet meer op altaarstukken en grafmonumenten konden vereeuwigen.

En hier begint ons na het verlies, dat de Hervorming bracht, ook de winst duidelijk te worden. Waar immers nagenoeg de gansche beeldende kunst zich tot het woon- en binnenhuis wendde, moest dit wel van ingrijpenden invloed op den aard dier kunst zelve zijn, ja nieuwe kunst scheppen of herscheppen. Heeft bijvoorbeeld onze plateelbakkerij niet in hoofdzaak haar opkomst en bloei aan den bloei van Holland's binnenhuis te danken? Maar heeft in het bijzonder de schilderkunst, waar zij zich van kerk- en wandschildering moest wenden tot het intieme en persoonlijke van Holland's huiselijke leven, of dat vroom-verneveld van Holland's licht-doordrenkte atmosfeer,

juist aan de Europeesche kunstnietietsgeheelnieuws, iets eigenaardigs en enkel Hollandsch toegevoegd — hetgeen haar, voortarbeidend in renaissancistischkerksche richting (die immers haar laatste woord scheen gesproken te hebben,) wellicht geheel ontgaan ware, — en is per slot dat eigene, dat intiem-bezielde, van Cats tot de Camera, ja: van Rembrandt tot Israels, niet onze diepere volksaard gebleven?

Daarbij had diezelfde Hervorming toch ook een taaie vrijheidsdrang in ons volk gekweekt, die voorkwam dat de dwepende predikanten geheel in het onweersproken gezag der katholieke geestelijkheid konden treden. Juist zoo menig uitgelaten of ondeugend tafreel onzer binnenhuisschilders toont duidelijk genoeg, dat men zich het Calvinisme ten onzent niet al te benepen mag denken! En wat de bouwkunst der XVIe eeuw betreft: begonnen ook al de kerkelijke opdrachten te ontbreken — Kalff wijst in zijn „Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde” er terecht op, „wat al mooie of karakteristieke stadshuizen, stadswagen, hallen — alleen reeds in het Noorden gesticht (worden) in de jaren die liggen tusschen den bouw van het bevallig Middelburgsch stadhuis (1512—1518) en dien van het statig stadhuis van Leiden (voltooid in 1597.)”¹

Het behoeft hier verder nauwelijks betoog, dat de ontwikkeling bij den schilder van een min of meer socialen factor tot een individueel op zijn atelier werkend kunstenaar, reeds in de renaissance begonnen, door dezen gang van zaken niet weinig versterkt werd — en lag die versterking van het individualisme

1. Kalff „Gesch. d. Nederl. Lëtterk.” III. Blz. 565.

immers ook niet reeds in het karakter der reformatie? Waarlijk in dien zin kan men de Hervorming als een getheologiseerde consequentie der renaissance zien! Zonder vooruit te loopen op ons betoog moeten wij hier toch reeds dadelijk bij opmerken, dat met het verlies zijner socialiteit de beeldende kunstenaar ook spoedig het beetje sociale aanzien verloor, dat hij in onze Noordelijke landen onder invloed der Zuidelijke renaissance-grootheden in figuren als Scorel, Dürer e.a. nauwelijks had veroverd, en weldra afzakte tot dat sociaal ongewisse gebied der „bohème”, waarboven nog maar al te veel onzer kunstenaars-tijdgenooten zich niet vermogen te verheffen.

Het is juist in dezen roerigen tijd, dat Van Mander (1548—1606) leeft en werkt, dat hij, zelf een echte veelzijdige renaissance-figuur, een voorbeeld vormt van den kunstenaar door de ongunst der tijden heren der gedreven,¹ terwijl men tevens in hem een der schakels met de Italiaansche renaissance kan zien. Immers: Vlaming van geboorte, uit welgestelde ouders, trekt hij in 1574 naar Rome, het schilders-Jerusalem dier dagen, juist als Vasari sterft, en leert er diens biographisch werk over de renaissance-grootheden kennen — hetgeen bij zijn terugkeer aanleiding wordt tot het schrijven van zijn eigen „Schilderboeck”, nog steeds de hoofdbron voor onze kennis omtrent de oudere Nederlandsche schilderslevens. Na hem heeft menigeen (vanaf Hoogstraeten,

1. Vgl. Huet's „Land van Rubens”, Blz. 121 e.v. — (men leze ook de kostelijke anecdote uit zijn kinderjaren, blz. 120 t.a.pl., ter illustratie van Vlaamsche zeden).

Lairesse en Houbraken enz. tot Vosmaer en Huet) zoowel landgenoot als vreemdeling over onze schilders geschreven,¹ maar het is vooral onze eigen tijd, die door meer systematische bronnenstudie van kunsthistorici als Bredius, Hofstede de Groot, Veth e.a. overtalrijke nieuwe gegevens omtrent leven en werken onzer oude meesters aan het licht heeft gebracht. Doch hoeveel ook bekend werd over hun meestal niet makkelijk bestaan — er rest nog altijd veel te vinden, want terwijl andere landen omtrent de XVIIe eeuw, als Duitschland, Engeland, Scandinavië enz. nauwelijks eenig noemenswaard beeldend kunstenaar voortbrachten, kriede het van schilders in Holland's tuin. En dat is dan ook een der eerst opvallende zaken bij een vogelvlucht over de geschiedenis onzer schilderkunst, die wij liever ondernemen dan zelf uilen naar Athene te dragen. —

Door het veranderend sociale milieu allengs losgemaakt uit alle bouw- ja uit alle burgerverband, wendde de beeldende kunstenaar zich, gelijk wij zagen, tot het kunstwerk „an sich”: het schilderij, dat als portret, als schoorsteenstuk, maar in het bijzonder als louter wandversiering, door burgerij en overheid al meer begeerd werd. Zoo leidde, gelijk het meer in de geschiedenis gaat, de oorzaak van verlies per slot zelve ook tot nieuwe winst en ziet men het makkelijk hanteerbaar en verplaatsbaar schilderij een handelswaar, ja: een geldbelegging worden, gelijk een soort effect. In zijn „Verspreide Geschriften”² haalt Fruin

1. Voor de Zuidel. Nederl. werd vooral bekend Max Roose's „Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool” (1879) en het werk onder denzelfden titel van F. Jos. van den Branden (1883). - 2. „Robert Fruins Verspreide Geschriften” IV. Blz. 249 e.v.

het dagboek van een Engelschman aan, die in 1641 de Rotterdamsche kermis bezocht en opgetogen was over de prachtige „schilderijen-kramen” die hij er zag: „„er waren (zegt hij) zooveel schilderijen, in het bijzonder landschappen en kluchtstukken („drolleries”) te koop, dat ik er verbaasd van stond. Ik kocht er een paar en zond ze naar Engeland. De oorzaak van dezen overvloed van schilderstukken en van den geringen prijs, ligt in gemis van landerijen en andere geldbelegging, zoodat een boer soms wel twee of drie duizend pond in schilderijen steekt. De huizen zijn er dan ook vol van, en er wordt, op de kermissen vooral, een drukke handel in gedreven.””

„Mij dunkt (vervolgt Fruin) dit bericht is merkwaardig voor de geschiedenis van onze schilderschool. Het verklaart ons den plotselingen en voorbeeldeloozen bloei van de schilderkunst in ons land; het verklaart ons tevens, waarom onze meesters hun groot talent zoo vaak aan onwaardige tafereelen hebben besteed. Het waren de kleine kapitalisten, de burgers en de boeren, voor wie zij werkten: natuurlijk dat de gemeene smaak van dezen den toon gaf en dat binnenhuizen en boerenkermissen, naast de landschappen, de geliefkoosde onderwerpender Hollandische kunstenaars werden. Eerst in iets later tijd, toen zich een talrijke regentenstand gevormd had, kwamen de portretten en de regentenstukken in den smaak. Maar stukken van hooger vlucht, van edeler verbeelding, zooals de Italiaansche en Spaansche scholen er hebben voortgebracht, zouden hier te lande geen koopers hebben gevonden, en daarom hebben onze kunstenaars er ook geen geleverd. *Hoe het*

geld alles beheerscht, zien wij hier weer treffend uitkomen. (Cursiveering van mij. — A. v. S.). Had de kleine kapitalist in die dagen reeds even gemakkelijk als nu zijn geld op rente kunnen zetten, onze schilders zouden minder te doen hebben gehad; groote talenten, die wij thans in hun meesterstukken bewonderen, zouden zich misschien aan andere vakken hebben gewijd; doch waarschijnlijk zou ook de kunst een andere, een meer verheven richting zijn opgegaan, dan die haar nu door het gemeene publiek waarvoor zij werkte, werd aangewezen."

En zulk een vlucht neemt dat publiek, neemt het Holland dier dagen, dat een ander reiziger en scherpzinnig opmerker er van schrijft hoe „zelfs de Romeinsche staat niet verdient met de republiek der vereenigde Nederlanden vergeleken te worden en niet in zoo korten tijd tot een zoo hoogen trap van macht en rijkdom gestegen is als zij.”¹ Zoo zijn wij eens geweest, zoo heeft Europa ons eens gezien!

Intusschen acht Kernkamp ongetwijfeld terecht Fruin's gevolgtrekking niet geheel juist: „Het is niet waar”, schrijft hij,² „dat de portretten en regentstukken eerst in de tweede helft der XVIIe eeuw in zwang kwamen, evenmin als men kan zeggen, dat de kunstenaars uit de eerste helft van die eeuw geen stukken van hooger vlucht en edeler verbeelding hebben geleverd.”³ Ons dunkt, dat Fruin's woorden

1. Fruin t.a.pl. Blz. 252. - 2. G. W. Kernkamp „Over de materialistische opvatting der geschiedenis”. - 3. Het pompeuze bijbelsche tafreel verinnigde als het ware van altaarstuk tot huiselijk beeld, waarin juist Rembrandt zooveel teedere schoonheid gegeven heeft, — toch denkt men zelfs bij hem vaak, wat hij niet vermocht had, wanneer hem grooter schilderijen, gelijk die van het nieuwe raadhuis (Dam-paleis) niet per slot onthouden waren.

wel duidelijk en terecht de overtalrijke kroeg- en bordeelscènes golden, waarmede onze oude schildersbent zich zeer zeker wat al te vertrouwd heeft getoond — doch aan de reden waarom hij Fruin's beschouwing ter sprake brengt doet Kernkamp's bedenking in zijn eigen redeneering niets af: „Ik wil alleen constateeren”, vervolgt hij, „dat Fruin den bloei en het karakter van onze schilderkunst uit zuiver materieele redenen verklaart: uit den overvloed van kapitaal, dat, bij gemis aan andere gelegenheid tot geldbelegging, in schilderijen werd gestoken. Dat het geld alles beheerscht — zooals Fruin zegt — is natuurlijk een uitdrukking, die men niet letterlijk heeft op te vatten. Het eigenbelang was voor Fruin wel een machtige, maar niet de eenige drijfveer der menschelijke handelingen.”

De hier aangehaalde rede van Kernkamp bedoelde enkele voorbeelden te geven van historisch-materialistische beschouwing bij burgerlijke geschiedkundigen. Het is voor ons merkwaardig genoeg, dat wij juist op kunsthistorisch gebied zulk een beschouwing vinden; te meer waar wij reeds boven bij Huet's uiteenzetting omtrent de belangen van den Vlaamschen wolhandel in verband met den opbloei der kunst in de Zuidelijke Nederlanden aan het einde der middel-eeuwen op een overeenkomstige samenhang met de kunst konden wijzen.¹

En — nog eenmaal zou, een paar eeuwen later, de geschiedenis zich in onzen eigen tijd herhalen „nur mit ein bischen andren Worten”: de „schilderijen-kramen” werden deftige kunsthandels, de rijke boeren

1. Vgl. Blz. 126 e.v.

werden de geldmagnaten uit een nieuwe wereld, ende oude genrestukken van meiden met drinkebroers veranderden in vriendelijker binnenhuisjes, in een heitje, een weitje . . . in trouwe: kunnen wij ons een Mauve, een Blommers, de Marissen en al de „minor poets” van ons Hollandsche palet denken zonder den geldbuidel van Uncle Sam? Doch laat ons niet vooruitloopen naar nieuwer tijd, waar het verleden ons nog wel een en ander te zeggen heeft.

Dat verleden blijkt dan, van meer nabij gezien, voor de schilders minder florissant, dan wellicht uit het boven aangehaalde schijnt, want er kwam allengs zulk een overproductie aan de markt, dat reeds in de tweede helft van de XVIIe eeuw de schilders meereendeels in armoede leefden en weinig hoog in aanzien stonden. Want over het algemeen schatte onze beroemde gouden eeuw een kunstenaar, en zeker een beeldend kunstenaar, niet hoog, waar zij meer belang stelde in theologische vraagstukken, in preeken en krijgsbedrijf — hetgeen voor onze vaders merkwaardig goed samen ging. „De kunstenaarswereld uit den bloeitijd der Republiek is, in het algemeen gesproken, eene wereld van maatschappelijke vagebonden geweest.”¹ „Hun gilde werd als een broederschap van lichtzinnigen beschouwd, met deftige uitzonderingen.”² En „van de zijde der gestelde magten werd niets gedaan wat de kunstenaars in de schatting der menigte aan meer aanzien helpen kon,”³ terwijl „aan geen nederlandsch kunstenaar door de

1. Huet „Het Land van Rembrand” I. Blz. 530. - 2. Door Huet aangehaald uit Havard's „l'Art et les artistes hollandais”. Vgl. Huet t.a.pl. II, 2. Blz. 488.-
3. Huet t.a.pl. II, 2. Blz. 490.

tijdgenooten eene nationale hulde gebracht (is)."¹ Bij de bespreking van de oorspronkelijke positie van den renaissance-kunstenaar haalden wij boven een uitspraak van Huizinga aan, waarin hij de standsin-deeling der renaissance nog feitelijk dezelfde als in de middeleeuwen achtte, — met den aanvang van den nieuweren tijd kan men daar een bijna letterlijk overeenkomstige uitspraak van Huet naast stellen: „Het begrip van aanzien was zich blijven regelen naar de beginselen van den ouden feodalen en monarchalen tijd.” Noch het een noch het ander, meenen wij, mag men in al te letterlijken zin opvatten, al ware het alleen maar, dat het geldbezit en het rijke koopmanschap nieuwe vormen van stand en aanzien had geschapen en de practijk der burgerlijke samenleving heel wat ingewikkelder nuances schiep, dan de middeleeuwen hadden gekend. Maar wel wordt het ons uit een en ander nog eens duidelijk, hoe bijzonder taai de samenleving vasthoudt aan tradities op het gebied van stand en aanzien; — en dat deze niet ten voordeele van de kunstenaars uitvielen behoeft hier verder wel geen betoog. „Eenigen stierven doodarm, anderen werden de armoede slechts door bijwerkjes van allerlei aard. Zij waren wijnroeier, steenhandelaar, tapper, krankentrooster, muzikant, huisknecht, schipper en wat al niet meer.”²

„Wanneer Bredero (1585—1618) zich herinnerend, dat hij tevens met het penseel werkt” — zegt Huet — „in zijn Spaansche Brabander zich zelf als vertegenwoordiger van het Amsterdamsche St. Lukasgilde

1. Huet t.a.pl. II, 2. Blz. 500. - 2. A. J. der Kinderen „Langs den ouden Weg in nieuwe Landen”, Blz. 30.

zijner dagen ten tooneele voert, dan is het gezelschap, waarin hij zich laat verschijnen, en de levenswijs die hij voor de zijne erkent, een getrouwe spiegel der maatschappelijke stelling van den Noord-Nederlandschen kunstenaar in het tijdvak dat op de eeuw van Lucas van Leiden gevolgd is." ¹ Zoo hebben dan onze XVIIe eeuwse schilders den inhoud hunner voorstellingen wel midden uit het sociale leven van den dag gehaalden nagenoeg geheel buiten alle godsdienstige of politieke partijschap gestaan, in tegenstelling met de dichters, die in beter aanzien stonden en met figuren als Huygens, Hooft, Six e.a. veel deftiger persoonlijkheden telden. Maar hooger dan beiden achtte de republiek toch de wetenschap, en voor haar universiteiten heeft zij zich wel meermalen vrijgevig getoond.

Zoo hebben inderdaad bij wijntje en trijntje, doch aan den zelfkant der samenleving, maar weinige schilders eenig welvaren gekend. Een enkele verdedde zich; Herc. Seghers, die uit armoede het linnengoed in zijn huis op ramen spande om te kunnen schilderen, ² dronk zich dood van chagrijn; Frans Hals eindigde in het oude mannenhuis, Jacob Ruysdael werd in een proveniershuis besteed, Hobbema begraven van den arme, Rembrandt stierf eenzaam in gebrekige omstandigheden — en zoo was bijkans de regel. De enkelen van beter standing daartegenover zijn op de vingers te tellen, als Alb. Cuyp, een gegoed industrieel uit Dordrecht, of Moreelse, burgemeester

1. Huet t.a.pl. I. Hoofdstuk VIII „Maatschappelijke stelling van de Noord-Nederlandsche schilders in de 16e eeuw”. Blz. 527. - 2. Vgl. S. Muller Fzn. „Italiaansche Reisindrucken”. Blz. 140.

van Utrecht, en Terburgh, burgemeester van Deventer, terwijl ook Pieter de Hoogh en de Delftsche Vermeer, gelijk ook Miereveldt beter gesitueerd waren. Maar het bleven de enkele uitzonderingen, wier „betere doen” met hun kunst ook niets te maken had. Zoo werd van Vermeer, die trouwens maar weinig geschilderd heeft, het beroemde „straatje” (uit de latere Six-collectie) slechts een paar handpalmen groot, nog eenige decennia na zijn dood verkocht voor niet meer dan . . . 72 gulden en 10 stuivers (in 1696), terwijl nu, ruim twee eeuwen later, een groot-kapitalist het voor den Nederlandschen staat met een som van f 625.000 heeft moeten betalen! — en is het een niet even bedroevend als het ander? ¹

De oude gilden met dat al losten zich tegen het midden der XVIIe eeuw geheel op, en onder invloed van den maatschappelijken druk werden nieuwe dadelijk oeconomisch bedoelde bonden gevormd, de „confretrieën van St. Lucas”, die door de overheid erkend en met strenge bepalingen ter bescherming van eigen nering toegerust werden. Zoo gold o.a. een voorschrift, dat geen andere kunstenaars noch *kunsthandelaars* in een stad de kunst mochten beoefenen of daarin handel drijven dan de inwoners dier stad alleen — dus zuiver stedelijke beschermende rechten, ten deele uit de oude gilde-verhoudingen overgenomen, welke nog tot in de tweede helft der XVIIIe eeuw doorwerkten. Zoo verweerden zich de schilders van Haarlem tegen die uit Den Haag en omgekeerd. ² Anderzijds kwam het bestaan dezer ver-

1. Zijn „kantwerkstertje” werd nog door het „Louvre” in 1870 aangekocht voor f 635. - 2. Vgl. Der Kinderen t.a.pl. Blz. 32.

schillende centra de kunst ook wel weer ten goede — : „De geschiedenis der kunst in Italië — in Vlaanderen — in het middeleeuwsch Frankrijk, leert dat bij het heerschen eener buitengewone mate van algemeene welvaart, de kunstenaars zich het gereedelijkst vermenigvuldigen wanneer er in hetzelfde land een groot aantal gewesten of steden gevonden worden die ieder voor zich een eigen bestaan leiden.”¹ Doet een en ander ons niet even terugdenken aan da Vinci, die te Rome bij het Vaticaan geen vasten voet kon krijgen, of aan Dominichino, die uit Napels moest vluchten, als een ongewenschte kaper op andermans kust. Maar welk een verschil overigens: daar een Michel Angelo die een fortuin aan een neef schenkt om toch vooral op een deftigen stand een huis te koopen — hier een Rembrandt, wiens boedel publiek verkocht wordt; daar een Raffael levend als een prins en bij zijn dood door heel Rome beweend en uitgedragen — hier een Frans Hals die stil eindigt in het oude-mannenhuis in Haarlem!

Na het bovenstaande kunnen wij dan ook de algemeene conclusie reeds trekken: wat de beeldende kunstenaar met de renaissance eindelijk gewonnen had aan sociale beteekenis en erkenning, heeft hij daarna weer grootendeels verloren, en in het land waar de schilderkunst toen juist tot zoo ongeëvenaarden bloei geraakte, was zijn beteekenis niet heel veel grooter dan van den middeleeuwschen ambachtelijken kunstleverancier.² Het onderscheid was op zijn

1. Naar een aanhaling uit Viollet Leduc's „Dictionnaire de l'architecture” IX Blz 133. (Vgl. Huet t.a.pl. II, 2. Blz. 535.) 2. Over honoraria van beeldende kunstenaars (van 1300 tot 1800) vindt men o.a. eenige gegevens in een opstel van Vte G. d'Avenel „Honoraires des artistes peintres et sculpteurs”

best, dat de al rijker wordende burger den beeldenden kunstenaar wel niet de daalders in zijn beurs, maar toch een beginnend romantisch aureooltje om de lokken gunde — evenwel: het aureooltje was nog maar heel dun en . . . het was van blik!

Ter zelfder tijd maakte de *bouwkunst*, die in het eerste kwart der XVIIe eeuw rijk gebloeid heeft, zich los uit het oude gilde-verband. Het zijn nu vooral beeldhouwers, als Hendrik de Keyser († 1621), nog lid van een beeldhouwersgilde, en schilders, als Jacob van Campen († 1657), die de leiding kregen, waar vroeger de meester-timmerman of meester-metselaar uit de respectieve gilden de gewone bouwers waren. Met deze beide groote bouwmeesters, van wie de eerste met zijn heerlijken torenbouw (Zuiderkerk) en Hollandsche burgerwoningen, de tweede door zijn Dampaleis aan Amsterdam mede haar eigen karakter hebben gegeven, zijn tevens de voornaamste architecten onzer gouden eeuw genoemd, die het ook waarschijnlijk oeconomisch onder de bouwmeesters het ruimst hebben gehad. Toch is hun maatschappelijke positie geenszins evenredig geweest aan hun werken, want „ook niet Jacob van Campen, ofschoon de burgemeesters van Amsterdam trotsch genoeg waren op zijn stadhuis, is door de tijdgenooten als een persoon beschouwd, die in het zamenstel der algemeene beschaving noemenswaardig medetelde.”¹ En het was nòg weer de geest van Vitruvius (opnieuw

(„Revue des deux mondes”, tome 37 (1907) Pag. 577 etc.) 1. Huet t.a.pl. II, 2. Blz. 205. (De bewoording van Huet lijkt mij intusschen hier wel wat al te categorisch, men zou er b.v. Vondel's bewondering tegenover kunnen stellen.)

vertaald) die opnieuw kwam spoken, ja die nog thans uit alle blinde oogen van het klassieke Dam-paleis neerstaart op ons zoo heel weinig klassieke volk.

De naam van De Keyser beheerscht ook, naast dien van den meer Vlaamschen Quellinus, wat Holland in zijn grooten tijd aan *beeldhouwkunst* heeft geschapen — en dat is niet veel groots geweest. In de tweede helft der XVIIe eeuw schreef Lairesse: „In deze landen wordt de beeldhouwerij niet veel geacht. Hier is weinig voordeel te maaken met marmer noch met andere steen; en schoon hier of daar een tuin of zo iets is daar men nu en dan een beeld of kindtje van hardsteen te maaken vind, dat is te gering voor een braaf meester. Wegens welke reden het ook noodzaakelijk is dat een beeldhouwer alhier wat schilderen kan ...”¹

Die „tuin of zo iets” en dat „kindtje in hardsteen” — zij zeggen ons genoeg! En immers: volgde dit niet vanzelfsprekend uit de mentaliteit die de Hervorming ons volk had gebracht? „Ontstaan uit beeldebraak, zou het nieuwe geloof met zichzelf in strijd gekomen zijn indien het de beeldhouwkunst aangemoedigd had.”² Nochtans werd er wel schoons geschapen in onzen bloeitijd, en het Dam-paleis bewaart als een graf, zoo niet het beste, toch wel het meeste dat wij voortbrachten aan sculptuur, waarnaast enkele renaissance-sancistische praalgraven een schoone voornaamheid hebben bewaard. Toch zal Huet niet ver van de waarheid zijn, wanneer hij meent dat De Keyser's Erasmus te Rotterdam (waarvan de oprichting nog

1. Ger. de Lairesse „Groot Schilderboek”, 10e boek, 3e hoofdst. (Vgl. Huet t.a.pl. II, 2. Blz. 462.) - 2. Huet t.a.pl. II, 2. Blz. 464.

Calvinistische tegenwerking ondervond) een der zeer weinige *eigen* Noord-Nederlandsche beeldwerken mag heeten. Want het meeste van Quellinus en zijn tijdgenooten staat toch geheel onder den invloed van dien genialen Italiaanschen barok-virtuoos Bernini, en van een eigen sculptuur in den zin onzer eigen schilderkunst is geen sprake geweest — het werd op zijn best een schilderkunst in steen, vol mythologisch symbool en Romeinsche beeld-spraak.

Want de schilderkunst, om tot haar terug te keeren, bleef het één en het al, schoon zij niet minder dan haar armere zusters maatschappelijk zeer gebonden bleef. In dit verband zien wij bij haar twee verschijnselen. Ten eerste de specialisten; dat zijn vooral de *portrettisten*, de modeconterfeiteurs, door wie elk rijk burger (in den tijd dat de photographie immers nog niet bestond) zich wilde laten vereeuwigen en die soms veel verdienden (gelijk Nic. Maes bij wien men vaak moest wachten om aan de beurt te komen) en daarnaast de *genreschilders*, die met één onderwerp eenigen naam gemaakt hadden en nu voor de koopersmarkt dat ééne genre hun leven lang moesten herhalen, zoodat b.v. de een niet anders meer dan alchemistenkeukens schilderde, een ander zich zijn leven bleef wijden aan het kaarslichteffect op een eieretenden jongen! enz. Zoowel van de modeportrettisten als van de bepaalde genreschilders biedt onze tijd pendanten te over. Doch voor het tweede verschijnsel, dat eer de resten van het oude gildewezen vertegenwoordigt is onze tijd te klein en te individualistisch geworden: de groote *ateliers* van de

beroemde algemeen erkende en gewilde meesters (die wij in de renaissance reeds leerden kennen) waarbij de meester „school” maakt en leerlingen opleidt, die vaak zoozeer in zijn geest werken, dat velen niet meer op eigen beenen kwamen te staan en na des meesters dood nog . . . meesterwerken bleven afleveren! ¹ Zulke ateliers, waarnaast nu voorgoed de oude gildewerkplaatsen verdwenen, legden den meester geen windeieren en ook Rembrandt heeft een tijd zulk een bloeiend atelier „gedreven”, maar zijn levensloop bewijst wel, naast zijn gebrek aan koopmansgeest, hoe zelfs voor de grootsten de fortuin der volksgunst volkomen onbetrouwbaar was.

Uit een niet bepaald behoeftig molenaarsgezin voortgekomen, zou Rembrandt (1606—1669) voor de studie bestemd zijn, wanneer zijn aanleg niet reeds vroeg gebleken ware. Huygens, de veelzijdige en smaakvolle kunst-aristocraat, die met de talentvolle Maria Tesselschade niet minder vertrouwd omging dan met den stadhouder en met de veder even bedreven was als in de muziek, heeft Rembrandt's talent reeds vroeg kunnen gadeslaan en uit zijn notities spreekt niet bepaald een maatschappelijk neerzien. ² Nog in zijn jonge jaren koopt Rembrandt dan een eigen huis te Amsterdam op afbetaling (voor f13000), hij trouwt met de vrij vermogende Saskia en krijgt opdrachten en leerlingen in overvloed. Door bemiddeling van Huygens bestelt onder anderen Fred.

1. Echt oud-Hollandsche verhalen vindt men nog wel van dat atelier-leven, waar het vaak grof toeging en ook de „meester” zelf wel eens in de maling werd genomen, als de jongeren b.v. een paar daalders op den planken vloer schilderden en de meester binnenkomend zich haastig maar — vergeefs daarnaar bukte! - 2. Vgl. J. Veth „Rembrandt's Leven en Kunst”. Blz. 26 e.v.

Hendrik (een van de weinige Oranjes, die iets voor de kunst, en dan nog alleen voor de beeldende kunst, gevoeld heeft) een serie passie-stukken bij Rembrandt, voor eenige waarvan deze f 1000 vroeg, hetgeen de prins te hoog vond, waarop Rembrandt zich met f 600 vergenoegde;¹ waar hij zelf omtrent die jaren een Rubens aankocht voor f 424, was dit nog niet zoo weinig. Doch de afbetaling bleef vrij lang uit, gelijk wij dat vroeger bij menig machthebber zagen, maar Rembrandt's dringende briefjes daaromtrent aan Huygens klinken wel bescheidener, dan de toon die de renaissance-grootheden — die een Michel Angelo en vooral de humanisten dorsten aanslaan: genen voelden zich onontbeerlijk, dezen wisten zich eigenlijk overbodig.

Maar het was nog Rembrandt's rijke tijd, en het geld was vooral noodig omdat hij links en rechts mooie dingen kocht (en ook wel wegschonk) die hij bovenal voor zijn kunst behoefde, waarvoor hij de gansche aarde met al hare grooten veil had: „Wanneer hij aan het werk was”, getuigde een van zijn eigen leerlingen, „zou hij geen toegang hebben verleend aan den eersten monarch ter wereld.”² Nog in 1646 verkoopt hij aan Fred. Hendrik twee schilderijen voor f 2400, een voor dien tijd zeer mooie prijs; meerdere portretten levert hij af tegen goede betaling; voor de „Nachtwacht” ontvangt hij f 1600; zijn inkomsten waren in ieder geval wel voldoende, maar hij had zich voor zijn huis in schulden gestoken, hij kocht veel en leefde royaal, terwijl Saskia's bezit aan onroerend goed weinig inbracht — . Saskia stierf; Rem-

1. Vgl. J. Veth t.a.pl. Blz. 74. - 2. Vgl. J. Veth t.a.pl. Blz. 127.

brandt's leven met Hendrikje Stoffels gaf den deftig geworden Amsterdammers aanstoot, zoodat Hendrikje zelfs voor den kerkeraad ontboden en berispt en „van den taffel des Heeren (het „Avondmaal”) afgehouden” werd;¹ de schulden vermeerderden; het huis moest verkocht worden — en de zorgelijke jaren kwamen van zijn ouderdom.

Bij onze schets der renaissance in Italië merkten wij op, dat de meeste grooten bij hun kunst ook wel voor hun zaken wisten te zorgen — het zijn, meenen wij, vooral de eenzijdig op den droom gericht, die geenerlei werkelijkheid zien. Figuren als Michel Angelo en Raffael, Rubens en Van Dijk, W. Maris en Jos. Israëls, om maar enkele willekeurige grepen te doen, wisten drommels goed de beteekenis van het geld en in zijn onzakelijkheid is Rembrandt onder de waarlijk groote meesters misschien eer een uitzondering geweest. Rembrandt behoorde trouwens ook niet tot die universeele figuren, welke wij juist in de renaissance zulk een glans aan de ontwikkeling der kunst zagen verleenen en in zijn ganschen rijken boedel was nauwelijks één ander boek dan de bijbel te vinden. Dáárin geleek hij volkomen zijn kunstgenooten want — „voor het overige trof bij hen (onze groote schilders der XVIIe eeuw) het kunstgenie zamen met een bijna volstreekte afwezigheid van hetzij letterkundige, hetzij wetenschappelijke beschaving.”² Daarbij was Rembrandt onder zijn gezag-

1. J. Veth t.a.pl. Blz. 148. - 2. Huet t.a.pl. II, 2. Blz. 537. Slechts een zeer enkele uitzondering als Jan v. d. Heide moet worden genoemd; naar een aantekening van Beets was deze: „even uitstekend schilder en teekenaar als werktuigkundige, verbeteraar der stadsverlichting en uitvinder der slangbrandspuit, opziener van de lantaarns, generaal-brandmeester der stad Am-

hebbende tijdgenooten weinig geliefd: noch Vondel, die als dichter veel hooger aanzien genoot, noch de Muiderkring, noch de overheden mochten dien allewel wat vreemden schilder graag lijdten; de mode daarbij wendde zich eer tot deftiger trant: academisch, mythologisch en Romeinsch; een volgend geslacht met Adr. v. d. Werff, Schalcken e.a. brengt reeds het verval; de Lairesse († 1711) boezemt zijn leerlingen een minachting in voor Rembrandt's kunst — en zijn ster ging schuil, om eerst veel en veel later weer te schijnen.

Ten slotte werd de maatschappelijke conjunctuur hem ook niet gunstig, want vrij wat grooter heeren kwamen in moeilijkheid door de gevolgen van den kostbaren Engelschen oorlog (1651). „Te Amsterdam” — zegt Wagenaar — „was het verval van neering en handel zo groot, dat er, zo sommigen melden, ten dezen tijde wel drieduizend huizen ledig stonden — waaruit de vermindering van den handel in deze stad ten klaarste af te neemen was.” De eerste schaduw kwam over het bloeiende Holland en de latere Willem III zou met zijn dynastieke oorlogen het gezonde gemeenebest weldra de tering op het lijf halen.

Hoe gering is ten slotte het deel uit den oogst dier gulden dagen geweest, dat onzen schilders is toegevallen, hoe arm schijnt ons hun leven af te steken bij de grooten, die na de afscheiding der Zuidelijke Nederlanden in den uitbundigen sfeer van het nog eenmaal nabloeiend Vlaanderen zich ontwikkelden.¹

sterdam en geotroyeerd brandspuitmaker” († 1712). 1. De letteren hebben daar dien bloei, in tegenstelling met het Noorden, niet meer gekend.

Welk een tegenstelling: die grootste onder hen, Rubens († 1640) met zijn vorstelijken zwier, naast de armoede van onzen stillen Rembrandt! Welk een tegenstelling: Rubens' atelier, waar de „grandes dames" binnenruischten, met Rembrandt's zolder in de Jodenbreestraat — welk een tegenstelling, dat gansche vorstelijke leven! Kind van een vader die zich geruïneerd had, begonnen als page, dan als schildersleerling, trok hij later, gelijk de meeste Vlaamsche kunstenaars, naar Italië en kon hij reeds twee jaren na zijn terugkeer een grooten staat voeren, ja bezat weldra naast zijn fraaie stadswoning een kasteel op het land. Als gildelid heeft hij nog den titel van *Meester*, maar op een missive van het stadsbestuur vindt men van wege zijn aanzien het woord *Meester* doorgehaald en vervangen door het veel deftiger *Heer*.¹ Hij wordt zelfs gezant, maar dat neemt een hertog hem toch kwalijk en doet hem gevoelen, dat er tuschen een schilder en een echte hertog toch een heel groot verschil is. Zijn leven was niettemin een zegetocht, zijn naam werd door gansch Europa naast dien der grootsten op aarde genoemd en, in den adelstand verheven, stierf hij als millionnair. En hoe hoog van distinctie, hoe fijn van allure naast hem die andere groote: van Dijk, welke één jaar na Rubens stierf — het type van den kunstenaar die in grooten stijl carrière wist te maken. Hij vond Vlaanderen reeds te benauwd worden, zijn hart trok naar Engeland en aan het hof van Jacob I en dat van Karel I wist hij een positie te verwerven als die van Rubens te Antwerpen. En hoe gretig en gul hij ook leefde — toen

1. Van den Branden.

hij jong stierf liet hij zijn vrouw niettemin een vermoegen na en . . . stond de koning van Engeland bij hem voor groote sommen in het krijt!¹

En naast die prinsen van het penseel heeft menig Vlaamsch meester zich de wijn en de kapoenen op zijn disch niet laten ontbreken. Jordaens leefde in een eigen kostelijk huis geheel voor zijn kunst. Teniers werd tot hofschilder van den koninklijken landvoogd te Brussel benoemd, en als hij zijn boerenkermessen schildert, staat hem zeker zijn fraaie karos achter een bosschage te wachten — misschien is het daarom, dat ze de vergelijking met een Jan Steen ook niet verdragen! In een Frans Floris, die als zooveel Vlaamsche kunstbroeders den smaak van het weelderig leven in Rome had beet gekregen, klopte het bloed rumoeriger — àl te rumoerig, want hij was om zijn schilders- niet minder dan om zijn drinkerskunst beroemd. Hij maakte snel naam en het regende bestellingen en — daalders, met welke laatste de vrenden-tafelschuimers wel weg wisten aan zijn open hof. Aan een maaltijd met hoofdmannen van het gilde der lakenbereiders zou hij zestigmaal de bokaal geledigd hebben! — laten wij de helft er aftrekken en wij vallen nog morsdood! „Dingen die ongelooflijk schijnen” — zegt Van Mander — „dan hij heeft het zelf verteld, in tegenwoordigheid van zijn discipelen, 's avonds te bed gaand in zijn slaapkamer, die al met goudleder was behangen.” Waar speelde zich bij ons in Holland de weerga af van zulk een tafreel? . . . hetgeen hij alleen zelf nog overtroffen heeft; — ik weersta de verleiding niet hier v. Mander's onvergelyke-

1. Vgl. Cd. Busken Huet „Het land van Rubens”. Blz. 162.

lijk verhaal af te schrijven, het welk Huet in zijn „Land van Rubens” terecht naast het beste van Rabelais stelt: — „Dewijl dan de zoo weltegenmogende kracht van Frans vermaard was, waren eenige groote zuipeniers of biberons afgunstig van den roep, die hem naging. Onder ander kwamen op een tijd zes dapper ruime zwelgkelen, basconters van Brussel, te Antwerpen, alleen om dadelijk te beproeven de weltegenmogende kunst, die zij hoorden bij Floris te wезen, en daarin tegen hem in wedspel of strijd te treden. Floris kweet hem daarin zóó wel, dat hij er ter halver maaltijd drie vlak neder had geveld. De andere drie hielden langen tijd tegen; dan, door het lang duren des strijds, begonnen twee te lisptongen: waardoor Frans de moed is gewassen, die ze met een grooten handhouwer of veelhoudenden Frankfoorder, deed vallen onder de tafel. De laatste, die lang tegenhield, moest eindelijk Frans voor zijn meester bekennen; want in ’t scheiden uit de herberg, alzoó hij Frans geleidde buiten op de plaats, daar zijn paard gereed stond en vijf of zes discipelen met bloote hoofden, liet Floris nog tappen een kan rijnschen baai, welke in zijn hand nemende, wilde nog toonen zijn groote teugsche kunst. Want op één been staande, bracht hij zijnen verwonnen kampioen de geheele kanne wijns, met één teug gansch uit. ’t Welk gedaan hebbende schreed op zijn wit paard en reed in den nacht, verwinnig triomferende, naar huis.” — Hallo! wie schoot daar met zoo’n schaterlach den hoek om — ging daar niet . . . Pallieter?

Maar toch: het was niet alles botertje tot den boom. Scheen het in Vlaanderen al vaak vroolijker toe te

gaan dan bij ons, zoo komt dat ook wel omdat het Zuiden altijd beter dan het Noorden de kunst verstaan heeft met een gullen lach de gaten in de beurs, ja — de gaten in het leven zelf te vullen.

Door bacchus' dienaars ende Gnida's gezellen wordt hier Pictura
[veracht;
Waaruit het spreekwoord: „arm als schilder” wordt voort-
[gebracht. 1

Zoo rijmde in die dagen een uitgeweken Vlaamsch schilder, en schoon het hier de Zuidelijke Franschen gold — het „spreekwoord” geeft toch te denken en het rijmpje zou zeker maar al te spoedig ook voor de Vlamingen zelf van toepassing worden, die eer dan bij „Pictura” hun troost wel moesten zoeken bij „Bacchus ende Gnida”. Want reeds tijdens het leven van Rubens was Antwerpen een doodsche en uitgebloede stad geworden, — de handel week naar het Noorden, de vloot lag droog en waar het gras op de straten groeide, schoot de kunst geen wortel meer. — Laten wij dan liever het lot van den beeldenden kunstenaar in Holland vervolgen. Wij kiezen daarbij in hoofdzaak der Kinderen tot gids, wiens „Langs den ouden Weg in nieuwe Landen” te weinig aandacht heeft gevonden, terwijl zijn betoog juist voor ons doel zoo menig gegeven brengt en hij — als Directeur der „Academie van Beeldende Kunsten” van zoo nabij met den oeconomischen toestand zijner leerlingen en oud-leerlingen bekend — mij nog menigen wenk wilde geven.

1. Huet t a pl. Blz. 152.

II. DE BEELDENDE KUNSTENAARS

Het zou nog lang duren eer men ook bij ons in het Noorden het gras wel in de straten zag, maar in de geesten trad toch reeds met de XVIIIe eeuw een zekere verzadiging en verstarring in. Dat wil zeggen: in de geesten der gegoeden, want de niet-gegoeden komen bij de kunst-waardeering nauwelijks anders in aanmerking dan als „sujetten”. De scheiding tusschen armen en rijken was reeds in onze gouden eeuw zoo groot, dat „in eene stad als Amsterdam bij wijze van spreken de eene helft der inwoners door de andere helft bedeed (werd).”¹ Die „betere helft”, de puriteinsch geworden bourgeoisie, dulde wel die sujetten en kroegscènes, op boerenkermessen enz. bij wijze van tegenstelling in haar al deftiger interieurs, maar den maker eerde zij niet: die behoorde tot — de andere helft. „In de oogen der aanzienlijken was hij een leverancier als een ander”,² zegt Huet, waar hij spreekt over Rembrandt's tijd, en voor Houbraken gold (omtrent 1718) een schilder nog altijd als iemand die zijn meesten tijd „in kroegen en taveernen” doorbrengt. Zoo bleef het ook voorloopig in de XVIIIe eeuw want: „Over het algemeen waren de prijzen, die zelfs voor uitnemend werk besteed werden, ter nauwernood voor een kleinburgerbestaan voldoende.”³

Als voorbeeld nu van hoe verstrekkende gevolgen daarbij een betrekkelijk geringe wijziging in de maat-

1. Cd. Busken Huet „Het Land van Rembrandt”, II, 2. Blz. 504. - 2. Huet t.a.pl. Blz. 491. - 3. A. J. der Kinderen „Langs den ouden Weg in nieuwe Landen”. Blz. 37.

schappelijke gewoonte en inrichting voor kunst en kunstenaar geweest is, moge de geschiedenis der wandbekleding gelden. Na de voor-christelijke beschavingen kenden de middeleeuwen aanvankelijk niet anders dan den gemetselden steenen muur, die mettertijd een gekalkte wand werd. Dan ontstaan op dien wand weer (als in de oudheid) fresco-schilderingen — een waterverfprocédé in de nog natte kalk, die daarmede verhardt. In de plaats van fresco's komen later ook wel doeken met waterverf op den muur, zooals zelfs nog Jordaens er gemaakt heeft. Uit de waterverf-teekening op muur en doek komen de gobelins voort met hun nog waterverf-achtig dessin. En dan eindelijk komen de schilderijen als wandversiering in de mode — ja: als wandbedekking, want zij vulden nagenoeg den geheelen muur.¹

Het wordt ons nu duidelijk, waar al die schilderijen van Fruin's Engelsche dagboekschrijver bleven.² Later komen dan hier en daar met olievert geschilderde doeken over den geheelen wand voor,³ die de schilderijen vervangen, maar eindelijk komt toch de onvermijdelijke overgang tot . . . het *papier*. Oorspronkelijk werd dit papier soms weer beschilderd, en zelfs Pieneman heeft nog wel in zijn jeugd zulk effen behangselpapier met tafreelen versierd, maar de beslissende stap is dan toch reeds lang gedaan en het *bedrukte* behangselpapiertje zit op den muur.⁴

Het belang voor onze schilders van een en ander

1. In ons Rijksmuseum vindt men nog wel schilderijen, waarop interieurs naar deze wijze zijn volgehangen. - 2. Vgl. Blz. 346. - 3. Hiervan vindt men een aardig voorbeeld in een kamer van het Suasso-legaat in het stedelijk museum te Amsterdam. - 4. In onzen tijd vindt men wel weer opnieuw den gekalkten muur met een soort waterverf-schabloon.

wordt nu overtuigend door de volgende aanhaling uit van Gool's „Schouwburg der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen” (de vrouw is inmiddels dus ook reeds als concurrente opgetreden!) waar deze schrijft, dat: „sedert 40 jaren” (sedert den aanvang der XVIIIe eeuw) „omtrent het meubileeren der huizen eene ongemeene verandering is ingevoert, met opzicht tot de Schilderkunst; waer van de hoofdzaken zijn het sterk in zwang gaen van allerlei soort van behangsels en het Italiaansch plakwerk: waerdoor de kunst zodanig is verarmt, dat men de Schilderijen neulijks onder de meubelen meer telt, vermits men tans het behangen van Kamers met allerlei voden, zelfs met papier, algemeen ziet doorgaen, en het plakwerk al van de groote tot de middelsoort van huizen is overgebracht, ja, al bij de Burgers begint ingevoerd te worden: zo dat men in huizen van allerlei rang, daer voor dezen een menigte Schilderijen in vereischt wierden, om Zolders (plafonds), Wanden, Deuren en Schoorsteen te sieren, neulijks een Deur of Schoorsteenstuk meer vint; ja bij veelen niet meer als het vervolg van het behangsel, en dus met een lap eene vlakke bedekt, daer men in vroeger tijt ten minsten een dozijn Schilderijen toe nodig had, en aenleiding tot Liefhebberij gaf, zowel in het bezitten, als in het krijgen van Kunstkennis,¹ ieder na zijn staet en vermogen. Ja in dien tyt was allerlei soort van Schilderkunst even nootzakelijk; jonge en oude Meesters quamen er aan te pas: dus hadden Leerlingen en

1. Een aardige opmerking, die doet vermoeden, dat onze voorvaders werkelijk wel eenige „kunstkennis” bezaten; en inderdaad zijn kunstgevoeligheid, smaak, onderscheidingsvermogen enz. slechts door langdurige oefening en vergelijking te verwerven — voor wie daartoe aangelegd is.

jonge Meesters gelegenheit hunne Stukken, 't zij eige vinding of copyën voor een prijsje te verkopen; daer tans niets voor te doen is." — Klinken die laatste woorden niet als van den koopman, die zijn neering ziet verlopen: 't was „niks meer gedaan"! — maar hier ging het om niet minder dan een levensbelang onzer schilderkunst!

Een tweede technisch-oeconomische factor van geweldigen invloed voor de schilderkunst zou eerst veel later tegen het einde der XIXe eeuw van belang worden: de *reproductie*. Toch had deze reeds meer dan eens bedreigd: — reeds aan het begin der XVIIIe eeuw vond Leblon een soort kleurendruk uit, welke echter geen succes bleek; grooter gevaar zou zeker aan het eind der XVIIIe eeuw Ploos van Amstel's kleurendruk hebben gebracht, zoo deze niet het geheim van zijn reeds vrij volmaakte reproductiewijze in het graf had meegenomen. In Frankrijk kwamen in dezen tijd de silhouetten op waardoor menig portretschilder broodeloos werd, nu ieder zijn portret „à la silhouette" liet maken, schoon de staat dadelijk de mode in zijn voordeel wist te gebruiken door er een flinke belasting op te leggen, — het was maar een voorvleugje van de zware rampen, die de kunst daar met het einde der eeuw door de revolutie zouden treffen.¹ Doch met de tweede helft der XIXe eeuw groeit het werkelijk gevaar, eerst met de lithographie, die tegelijk een nieuwe zwart-wit kunst bracht, maar waarvoor weldra de aloude koper- en staalgravure,

1. Omtrent den kunstenaar van de Fransche revolutie verwijzen wij naar Anatole France's bekenden roman „Les Dieux ont soif", waarin men dienaangaande geestige milieu-teekening vindt. Aardig ook: Huet's „Land van Rubens". Blz. 30.

daarna de houtsnede moest wijken, dan met de photographische reproductie-methoden (zinco's enz.) die van ingrijpende beteekenis zouden worden, hoofdzakelijk misschien, maar toch niet geheel alleen, ten nadeele van de kunst. Eigenaardig dat, waar men voorheen begonnen was met de kleurenreproductie te zoeken, deze juist het eindpunt bleek te vormen en eerst met de XXe eeuw opkomt, waar zij nu reeds zulk een volmaaktheid heeft bereikt, dat zij sommige antieke schildering reeds kan vervangen. Nog poogt men het gevaar te ontkennen, gelijk het tooneel nog de al machtiger wordende film-reproductie wil ontkennen — maar de toekomst op beider gebied is naar onze overtuiging aan de reproductie. Doch de toekomst ligt buiten ons terrein en tot nog toe heeft de vrije schilderij zich weten te handhaven en bleef zij tot den huidigen dag een burgerlijk begeerd luxe-voorwerp.

Om intusschen tot onzen gang van zaken terug te keeren zien wij dezen al slechter worden naarmate de nuchtere zaken meer algemeen de samenleving beheerschen, die in haar kern kwijnde. Door de totale verdwijning van het gildewezen zou met de vrije concurrentie ook de bouwkunst in het gedrang komen in het afschuwelijk stelsel der „openbare aanbesteding”, die de richting opdreef van het goedkoop en slecht van den lateren „revolutiebouw”. Behalve de eigenlijke vrije schilderkunst werden alle maatschappelijk gebonden beeldende kunsten daarin mee-gesleept. Alle overbodigs verviel — gelijk de bittere noodzaak in onzen eigen tijd opnieuw daartoe dringt! — een kale utiliteitsbouw kwam op, waarbij alle

beeldwerk en sier verdween. De kunstenaars der stucversiering: de „stuccatori” met hun kunstig lofwerk werden de . . . stukadoors met liniaal en passer en een paar mislukte bloemetjes; en zelfs de aloude houtsnijkunst verloor na de kerk ook haar laatste toevlucht, als eerlang de scheepssnebben en -spiegels van ijzer worden, en eindelijk ook de sjeezen en sleden, ja de houten klokken in het antiquiteitenmuseum geraken.¹ De aloude prentkunst zal gaan wijken voor de photographie en de mechanische reproductie, en eindelijk voelde ook de schilderkunst zich in die kille wereld van louter utiliteit, waar de opkomende aera van het kapitalistisch liberalisme heendrong, verwezen en alleen gelaten. De oude confrerieën, die de gilde-organisatie nog eenigszins vervangen hadden, leidden nog maar een zwak bestaan en waar de eertijds nog helpende en opdracht-gevende stedelijke overheid in de grootere landsorganisatie was opgegaan en de vrije concurrentie geen hinderenis meer vond, viel het oude maatschappelijke verband der kunsten ook technisch uiteen.

Intusschen vinden wij zelfs in dezen donkeren tijd tegen het eind der XVIIIe eeuw — als de naglans van Hollands gouden tijd, reeds zoo lang tanend, wel voorgoed schijnt uitgedoofd — althans voor de schilderkunst, die Holland dan toch zoo onuitroeibaar in de ziel zat, enkele lichtpunten: In 1799 had, als reflex van de gebeurtenissen in het buitenland, de

1. Wel treffend hoe juist in onzen tijd, met den hernieuwden bloei onzer scheepvaart, menig sierkunstenaar op die „ijzeren schuiten” — maar thans van binnen! — het verloren terrein heeft herwonnen, en het scheepvaartkapitaal zich ook aan den wal („Scheepvaarthuis” enz.) den kunstenaar welgezind toont.

omwenteling plaats (in dit geval dus een politiek-oeconomische factor) welke een keurcollectie van schilderijen uit de stadhouderlijke paleizen aan den staat bracht — zooals thans menig vorstelijke verzameling in Duitschland aan den staat kwam. Deze verzameling werd in het Huis ten Bosch tegen toegangsprijzen tentoongesteld . . . „de toeloop was zoo groot, dat men na een jaar het entreegeld verdubbelen kon, waardoor een vrij belangrijke inkomst verkregen werd.”¹

Zulk een kunstbemoeiing beviel den staat der Nederlanden wel, en door deze stadhouderlijke collectie werd aldus de kern gevormd voor de latere rijksverzameling in het Trippenhuis te Amsterdam — eindelijk voor ons „Rijks-Museum”.

De overheid deed dan in deze richting nog verdere voorzichtige stappen: — in navolging van Frankrijk werd in 1808 het „Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten” gesticht. Althans in naam waren dus de schoone kunsten vertegenwoordigd. Maar van meer practisch en wijder belang bleek de eerste tentoonstelling van levende meesters, die men, ook al weer in navolging van het buitenland, in hetzelfde jaar te Amsterdam in het oude raadhuis (het Dam-paleis) ondernam, waarbij het publiek ook stukken kon koopen; — staats- en stadsbestuur kwamen er bij te pas en het succes bleek verrassend.

Met den terugkeer van het koningschap (1815) keert nu ook wel even de traditioneele koninklijke belangstelling in de kunst en komen enkele koninklijke op-

1. Der Kinderen t. a. pl. Blz. 49.

drachten. Maar het koningschap in den modernen staat beteekent voor de kunst niet meer hetzelfde als hetoppermaecenaat inden lande, terwijl onze Oranje's gelijk wij boven reeds opmerkten, allermint ooit een zwak voor de kunst hebben getoond. In ieder geval werd in 1817 de „Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten” gesticht en het kunstonderwijs geregeld.

Wat hierbij intusschen de Staat der Nederlanden onder „regelen” verstond blijke uit het feit, dat het academisch onderwijs in den beginne zonder salaris werd gegeven, en later de benoemde als tegemoetkoming vrijgesteld werd van de contributie aan de schilders-confrerie; — het blijke ook uit deze mededeeling van der Kinderen: „Zelfs de bekwame en beminnelijke, ook algemeen geachte beeldhouwer Gabriël (de vader van den schilder) dien men niet zonder schoone belofte naar de Amsterdamsche Academie gelokt had, stierf in 1833 in waarlijk nijpende omstandigheden”.¹ Waarmee men hem dan wel „gelokt” had —? Men zou hem f 800 betalen en zei, dat er wel groote opdrachten van den koning zouden komen! Maar de koning stierf en de opdrachten bleven uit, en men liet hem sterven in „nijpende omstandigheden”, want het was per slot toch maar een kunstenaar in Holland op zijn smalst! Een kunstbroeder beitelde achteraf uit collegialiteit nog den naam op zijn grafsteen (in de Nieuwe Kerk) omdat die Gabriël toch zulk een beminnelijk man was geweest!

Dan — het is het geslacht der Pienemans, dat onder de nieuwe koninklijke belangstelling zijn vleugelsgaat

1. Der Kinderen t. a. pl. Blz. 46.

uitslaan: Jan Willem Pieneman en zijn zoon Nicolaas waren zeer aan het hof gezien en als later Willem III op „Arti” kwam, leidde de jonge Pieneman hem vaak rond en liepen zij fideel gearmd langs de doeken. Het is de tijd, dat buiten de landspalen onze Ary Scheffer een beroemdheid mag heeten, daarbinnen Kruseman officieele opdrachten krijgt en Pieneman's vermaarde Slag bij Waterloo het monument van een tijdperk onzerschilderkunst wordt. Niet van het grootste voorwaar! — maar het stemt toch tot nadenken der Kinderen's waarschuwing tegen al te luchtige gering-schatting tusschen de regels te lezen en te hooren hoe de oude Israëls zijn leven lang met eerbied over deze „persoonlijkheden en karakters”, die hij nog gekend had, bleef spreken.¹

Het was ongetwijfeld een geslacht van weer eenige allure — de oude Pieneman werd zelfs geridderd (met den Leeuw) nadat in het buitenland (o.a. België en Engeland) reeds orden aan schilders waren gegeven; ² een geslacht, zou men zeggen, van een toch beminnelijke bescheidenheid tevens, wanneer men hoort hoe de jonge Pieneman, aan den achtergrond voor een portret van Willem III bezig, op een aanmerking van den toen nog jeugdigen Israëls zonder geraaktheid den overmoedigen jongen bezoeker het penseel overreikt, of wel hoe Kruseman een leerling aanraadt niet hemzelf, maar liever Rembrandt te kopieeren. Die milde geest vormde wel een sterke tegenstelling met sommige verhoudingen in het buitenland, waar bijvoorbeeld een Ingres en Delacroix met niet minder

1. Der Kinderen t. a. pl. Blz. 52. - 2. Eerst later vindt men ook wel eens musici geridderd (b.v. Verhulst) en eerst in onzen eigen tijd ook enkele acteurs.

fellen haat tegen elkander bezielde waren als menig paar tegenstanders der Renaissance.

Zoo was dan althans een kleine élite „hoffähig” geworden, ja — bij een prijsuitdeeling aan de Haagsche academie verzekerde een deftig advocaat goedmoedig: „... Geen van de redenen, welke voorheen bestonden om den omgang met de schilders te vermijden bestaat thans; de lichtzinnigheid, voorheen aan hun toegeschreven, houdt op en ook hier is onder de voorname schilders niemand of hij zet door zijn zedelijk gedrag aan zijn kunst eere bij —”¹ Goddank, het waren geen Rembrandts meer!

Doch nauwelijks was men aan zoo gulden woorden toe en scheen de kunst bij hof en staat een nieuwen steun te vinden, of de wind keerde: Thorbecke kwam aan het roer en zijn befaamde „kunst is geen regeeringszaak” zette ook metterdaad alle kunstbemoeying buiten staats- en stadsbestuur. In dezen heraut van het liberalisme concentreerde zich nog eens opnieuw alle nuchter calvinistische afkeer voor de kunst. In het „Koninklijk Instituut” werd de afdeeling schoone kunsten opgeheven, en aan de Koninklijke Academie werd het verder bestaan onmogelijk gemaakt, — de band die de regeering verbond met een georganiseerde vertegenwoordiging der beeldende kunsten werd eenvoudig doorgesneden en de kunst vlood opnieuw van de koninklijke treden, waar zij ternauw nog een voet had gezet.

„In landen, waar de centralisatie van het gezag en het behoud van schoone traditiën den kunstenaar, voor het verloren verband op het rijke volksleven,

1. Der Kinderen t. a. pl. Blz. 53.

althans den steun schonk van Vorsten en Prelaten, daar kon, niettegenstaande den algemeenen ongunst des tijds, menige kunst in grootsche opdrachten schitterend beoefend blijven", schrijft der Kinderen¹ en wijst er op hoe bij ons de kunstenaars steeds op de weinig zekere belangstelling der burgerij waren aangewezen. Hoe sterk gevoelde dit nog een Israëls, toen hij op zijn Spaansche reis in het laatst van zijn leven voor de kunst van Velasquez zich nog eens bewust werd hoe veel de groote kunstenaars van het kleine Holland misten, en in zijn reisboek een klacht neerschreef over den eigen tijd: "... wij schilders zonder durf, zonder modellen, zonder hof, koning of keizer om ons breed te gevoelen."² Tot in onze eigen dagen zijn Thorbecke's heillooze woorden van invloed gebleven, en eerst in den allerlaatsten tijd komt een keer in dien geest van calvinistische vijandschap en „liberaal” berekende onthouding.

Toch is met dat al het Hollandsch koningschap niet geheel vreemd gebleven aan de traditioneele vorstelijke belangstelling in „de schoone kunsten” en een Willem II voelde zich wel degelijk een koninklijk maecenas, terwijl Willem III zich op zijn manier ook wel met de kunst bemoeide en onder hem zelfs nog wel de waardigheid van „hofbeeldhouwer” bestond. Maar die „manier” was zeker niet de ware en op het „traditioneele” moet wel in het bijzonder de nadruk vallen, want uit den boezem der revolutionnair gezinde Haagsche schilderschool zelf komt afweer tegen dergelijke koninklijke kunstbemoeiing, en in de geschiedenis der „Hollandsche Teekenmaatschappij”

1. Der Kinderen t. a. pl. Blz. 34. - 2. Joz. Israëls „Spanje”, Blz. 43.

kan men de sporen dezer beroeringen nog nagaan. Want kwijnde ook menige kunst en menig kunstambacht — de oereigen Hollandsche schilderkunst groeide toch tegen alle verdrukking in. Omtrent het midden der XIXe eeuw begint uit de dorheid rondom, als paddestoelen in den herfst, een Nederlandsch „Vie de Bohème” te tieren en bereidt weldra de genoemde „Haagsche School”, zich voor, — mede onder de opwekking, die van de Fransche Barbizonners uitging, die weer beïnvloed waren door de Engelsche landschapschilders, welke op hun beurt door de oude Hollandsche school waren bezielde, zoodat, naar een scherpzinnig betoog van Dr. J. Veth, de Haagsche school in laatste instantie bij het eigen verleden aanknoopte.¹

Zoover echter zou het nog niet dadelijk zijn: om tot een nieuwen bloei te komen waren zelfs voor een armelijk „vie de Bohème” toch oeconomische mogelijkheden noodig. Die mogelijkheden nu vond de schilderkunst vooral in — de *tentoonstelling*. Reeds de oude gilden der schilders hadden een schilderswinkel of werkplaats, die oorspronkelijk wel niet een „winkel” was in den zin, dien wij aan het woord hechten (al komt ons woord daar vandaan) maar waar men toch de werken van meester en leerling kon bezien. De latere confrerieën hielden er dan meest wel een „toon-zaal” in den zin van onzen winkel op na, waar in den regel stukken „ten toon” hingen. Reeds in de tweede helft der XVIIIe eeuw echter komen in Frankrijk bepaalde exposities voor. Het wordt dan regel dat daarbij alleen leden van de aca-

1. Vgl. J. Veth „Gedenkboek der Nederlandsche Schilderkunst”.

demie mogen exposeeren, en nog een eeuw later protesteert Zola in „Mes Haines” tegen deze macht van de academie.¹

Ofschoon het tentoonstellingswezen zich dus reeds lang had voorbereid, is het toch in den huidige vorm pas een verschijnsel der XIXe eeuw. De eerste tentoonstelling in Holland der stadhoudelijke verzameling van oude meesters in het „Huis ten Bosch” (1799) was, zooals wij boven zagen, een groot succes geweest. Niet minder de eenige jaren later ondernomen tentoonstelling van levende meesters in het Paleis op den Dam; van Pieneman verhaalde men, dat hij door het tentoonstellen van zijn Slag bij Waterloo als een kijkspul in binnen- en buitenland niet minder dan een ton verdiend had! Zoo dat niet schromelijk overdreven was, bleef het toch uiteraard een curiositeit, maar al meer en meer organiseert en ontwikkelt zich het tentoonstellingswezen en ontdekken de schilders, dat deze kunstmarkten, goed opgesteld in welverlichte en overzichtelijke ruimten, waar handelaars, liefhebbers, snobs enz. kwamen kijken en koopen, terwijl de entrée's alle onkosten goedmaakten, voor hen een onverwachte en groeiende oeconomische beteekenis hadden.

De „Camera” geeft bij ons een genre-beeld van zulk een expositie² met den catalogus als toegangsbewijs, — en wanneer men naast Hildebrand's teekenmeester³ uit Potgieter's „De Zusters” de geschiedenis

1. Uit zijn „l'Oeuvre” spreekt diezelfde geest, de kunstenaarsroman, waarin veel over het bestaan van de eerste Fransche impressionisten is opgeteekend; (ook de Goncourt's Manette Salomon teekent diergelijk sociaal milieu, waar Murger's bekende „Vie de Bohème” meer phantasie biedt). - 2. Hildebrand's „Camera obscura”, „Eene Tentoonstelling van Schilderijen”. - 3. t. a. pl. No. 1,

van den armen „muzijkmeester” Burdach¹ als een pendantstukje herleest, voelt men zich bedrukt gestemd over het lot van den gemiddelden kunstenaar dier dagen! Toch was de schilderkunst, althans wat maatschappelijk aanzien betreft, omtrent het midden der XIXe eeuw er beter aan toe dan de muziek, want waar de oude Burdach verzucht, hoe „het de vloek onzer kunst in dit land (is) dat zelfs een genie er van de muziek niet leven kan”, daar merkt Potgieter later op „hoe gelukkig de schilderkunst zich achten mag, door de onafhankelijkheid, welke zij waarborgt(!?) te onzent in de schatting van den fatsoenlijken stand zoo hoog te zijn gerezen”.² Ik vrees dat Potgieter zich meer met zijn fraaien zinsbouw dan met den socialen toestand zijner schilders-tijdgenooten bezighield — maar niettemin stonden toch dezen bij de van hun kunst levende artisten nog bovenaan.³ Inmiddels gaven de expositie's den stoot tot een nieuw vereenigingsleven met het vooropgezette doel tentoonstellingen te organiseeren, — den stoot tot de oprichting van „Arti et Amicitia” in Amsterdam (1840) en „Pulchri Studio” in den Haag (1848). Werden aldus eenerzijds de tentoonstellingen tot zekere hoogte (dat is altijd maar tot halver hoogte) de oeconomische redding voor totalen ondergang der schilders, anderzijds is het merkwaardig van hoe velerlei invloed de tentoonstelling op de schilderkunst en andere beeldende kunst (behalve uiteraard de archi-

„Een teekenmeester zijn eigen werk beschouwende”. - 1. Potgieter „De Zusters”, IV. - 2. Potgieter t. a. pl. VIII. - 3. De letterkundigen stonden ongetwijfeld in veel hooger aanzien, doch dezen behoorden toen ter tijd bij ons ook meerendeels tot beter sociaal milieu en dachten er nauwelijks aan van hun pen te leven.

tectuur) is geworden, en dat niet alleen in algemeenen zin, door smaakrichting van publiek en koopers, door kritiek en onderlinge vergelijking, maar ook in meer direct oorzakelijk verband. Bijzonder merkwaardig in dit opzicht is een mededeeling welke der Kinderen uit het bekende schildersdagboek van Fromentin¹ aanhaalt: „... ik ga mijn werkwijze veranderen, want zij houdt zich niet op de tentoonstelling”. Zij „houdt” zich niet in dat andere licht (zooveel warmer en milder dan het Noorder atelier-licht) in die andere zooveel grootere ruimte, naast die vele andere doeken — en hij ging zijn „werkwijze veranderen”. Bij dezen ernstigen werker zal de tentoonstellingsondervinding en de toetsing zijner kunst die kunst wellicht ten goede zijn gekomen, maar welk een invloed van het expositiebedrijf doet deze enkele toevallige uiting ons vermoeden voor de latere geslachten! En hoe bedenklijk klinken deze andere woorden van hem: „Wij moeten voor het groote publiek werken, voor de stadsmenschen, de zakenlui en de parvenus —”²

Daarnaast werd de tentoonstelling van invloed op den omvang, weldra ook op inhoud en onderwerp van het schilderij: het moest verplaatsbaar, verkoopbaar, verhandelbaar, het moest „salonmeubel” zijn, dus werd ten slotte het schilderij van kleine afmeting in vergulde gipslijst het meest gangbare model. Daarbij waren niet alleen groote historie- en figuurstukken, maar ook groote concepties voor sier- en wand-

1. Fromentin's dagboek vormt naast de brieven van Delacroix een der voorname documenten van eigen schildershand uit het Frankrijk omtrent het midden der XIXe eeuw. - 2. Vgl. W. Crane „Kunst en Samenleving”, vert. J. Veth. Blz. 120.

schildering minder geëigend voor de tentoonstelling — dan hoogstens (later) om eens extra op te vallen, en behoorden de oude opdrachten van regentstukken, van kamer- en plafondschildering tot het verleden. Voorzeker is de opkomst der nieuwe fresco- en wandschildering door kunstenaars als Toorop, der Kinderen, Roland Holst e. a. mede door het overheerschend tentoonstellingswezen tegengehouden; want wonderlijk genoeg zijn de vele nieuwe katholieke kerken in dat opzicht (tot aan den laatsten tijd) van bitter weinig beteekenis geweest, waar zij dit voor de bouwkunst wèl zijn gebleken.¹

Gelijk figuren als Pieneman, Ary Scheffer (die in Parijs leefde) e. a. bij ons min of meer groote heeren waren, vindt men ook in het buitenland, als Europa een al bloeiender en evenwichtiger statencomplex schijnt te worden, verscheiden „groote heeren” onder de kunstenaars. De standing van den beeldenden kunstenaar heeft allengs weinig meer te maken met zijn vak als zoodanig, maar houdt eer verband met zijn positie als mensch, als bezitter of bijzonder geslaagde. Reeds vroeger wezen wij op een figuur als Makart in Oostenrijk, wiens naam, thans vergeten, eens onder de grootsten in het rijk werd genoemd. Volgen wij de algemeene lijn der ontwikkeling, dan zien wij, dat in het rijkst-bloeiende land ook de beeldende kunst haar rijksten bodem vindt. Zeer eigenaardig in dit opzicht zijn de opmerkingen van Justi bij zijn inleiding voor de teekeningen der Berlijn-

1. Opmerkelijk dat de genoemde wandschilders bij ons steunden op milieux, die bezield waren door gemeenschappelijke idealiteiten, de beide eerstgenoemden in katholieken, de laatste in sociaal-democratischen kring.

sche „National-galerie”,¹ waar hij aantoont hoe arm Deutschland gedurende het grootste deel der XIXe eeuw aan olieverfschildering is geweest, omdat er geen rijk middelpunt voor de beeldende kunst was en omdat de burgerij, nog met bescheiden mogelijkheden in bescheiden kamers levende, meer belangstelling toonde voor de wetenschap, voor poëzie en muziek; onder welke omstandigheden in Deutschland meer de ets- en teekenkunst heeft gebloeid, terwijl in het veel rijker Frankrijk met een stralend kunstcentrum als Parijs, waar een weelderige burgerij leefde, de kunst der olieverfschildering zich veel rijker heeft kunnen ontwikkelen. Het is een van Deutschland's vele ongelukken geweest, dat, toen het eindelijk wél een rijk en stralend centrum van hof- en kunstleven verkreeg, zijn onoordeelkundige keizerlijke maeceenas juist het voorbeeld vormt van een vorst, die op het kunstleven een evenzeer averechtschen en remmenden als een protsig smakeloozen invloed heeft gehad. Doch ons bestek houdt ons bij honk en gedooft niet verder naar het buitenland te zien.

Hoe dan bij ons de toestand feitelijk omtrent het midden der eeuw nog was vindt men maar al te duidelijk in de „Brieven en het Dagboek” van den jongen Bilders († 1865): — „Niemand moest schilder worden zonder een water- en vuurzaak, een schaftekelder, een garen- en bandwinkel — er bij. 't Is een levenslange worsteling; levenslang zeg ik, want mijn vader voert haar reeds sedert dertig jaren en is niets verder dan ik nu. Men leeft, maar in welke angstige

1. Ludw. Justi „Deutsche Zeichenkunst im Neunzehnten Jahrhundert”, Verl. Jul. Bard, Berlin 1919.

zorgen." En verder: „Wij schilders — zijn, op enkele uitzonderingen na, menschen, die bij den dag leven en nooit weten of zij over acht dagen iets of niets zullen bezitten." Ook over de tentoonstellingen schrijft de jonge Bilders en klaagt, dat zij reeds te menigvuldig worden en de kansen voor verkoop daardoor geringer.¹

Om met deze uitlating op het tentoonstellingswezen terug te komen: ook op de zwart-wit kunst werd dit van eigenaardigen invloed, want mede daardoor werd de oude „print" — ets, litho, houtsnee enz. — allengs tot wand- en kamerversiering. Zij verloren hun verband met het boek, vergeefs door Morris weer naar voren gebracht, en hun bestemming om „op de hand" beschouwd en genoten te worden. Wanneer men thans nog in oude uitgaven als titelbladen of roman-illustraties zulke ouderwetsche fijne staal-gravures ziet, gevoelt men hoe hier een kunstsoort volkomen verloren ging. Het tentoonstellingswezen had hier, juist omgekeerd als bij het schilderij, de tendenz de afmetingen te vergrooten en vaak te vergroven en de tijd zou niet ver meer zijn, dat de goedkoopere houtsnee, ets of litho het dure schilderij aan den wand gaat vervangen. — Het is echter ten slotte meer dan de tentoonstelling de kunsthandel geweest, die de zwart-wit-kunst van den ondergang heeft gered, — doch op den belangrijken factor van den kunsthandel, die allengs de algemeene expositie gaat verdringen, komen wij nog nader terug.

Ook op het vereenigingsleven was de tentoonstelling van invloed. In den beginne onderscheidden zich de

1. Vgl. der Kinderen t. a. pl. Blz. 8.

kunstenaarsverenigingen nog van de opkomende arbeidersvakverenigingen door den eisch van zeker meesterschap: niet ieder kon aanvankelijk lid worden of inzenden ter expositie. Allengs echter moest men dien eisch laten vallen, waar immers de aard van het „meesterschap” bij de opvolgende scholen (wel dra „modes”) hoe langer hoe vager, en ten slotte de bevoegdheid van de jury hoe langer hoe meer betwist werd; vereenigingen splitsten zich, de fracties hielden eigen exposities, waarvan de jury’s opnieuw onbevoegd werden verklaard — tot men eindelijk bij de jury-vrije „onafhankelijken” . . . de chaos belandde. Aldus zien wij daarnaast het tentoonstellingswezen evenals de jaarmarkt in de XVIIe eeuw, waarop wij boven (Blz. 346) wezen, in de richting van overproductie drijven, terwijl het schilderij evenals toen vaak niet anders dan een soort geldbelegging, hier: een aandeel in een kunstbelangengroep wordt, ja — in onzen tijd zelfs geheele scholen worden opgekocht en weer op de „kunstmarkt” geworpen op hoop van zegen.¹ Bij de eerste Fransche tentoonstellingen, de „salons” der XVIIIe eeuw was een inzending van 100 stukken zeer voldoende — thans is men over een aantal van 9000 niet ontsteld.² Het spreekt vanzelf hoe in den algemeenen wedstrijd om op te vallen en „naam” (dat werd nagenoeg hetzelfde als „geld”) te maken, allengs minder naar het oogeblikkelijk

1. Aldus geschiedde b. v. in 1921 te Parijs met een groep van Fransche kubisten. - 2. De vraag is vaak gedaan, maar nooit beantwoord, waar in den hemel deze zondvloed van doeken wel blijft? — in den hemel toch zeker niet — en op aarde? Spreidde men alle doeken van alle tentoonstellingen in Holland uit . . . men zou er misschien een provincie mee kunnen bedekken! en zij kosten elk omtrent f 1000 . . . in den catalogus!

verkoopbare dan naar het momenteel pakkende, opvallende, naar „reclame” gestreefd werd, tot — wij in de stijgende onrust der tijden, waar telkens nieuwe groepen met nieuwe leuzen nieuwe „modes” lanceeren, die telkens na een paar jaar weer „verouderd” blijken, ten slotte verbijsterd staan voor een algemeene verwildering. Daarvan is de tentoonstelling zeker niet de oeconomische oorzaak, maar zeker wel de koortsbrengende factor geweest. „Zeker staat ook deze (de kunst) in het teeken van het expositiebedrijf. Maar innerlijk voordeel brengt dit haar niet. Het beste leven der schilderkunst lag en ligt buiten het wel en wee der groote bazaars”.¹

Zoo werd het geheele kunstbedrijf de vlam waarin velen verschroelden. Een gedocumenteerd artikel in de „Revue des Revues”² deelt mee: „Alleen in Parijs zijn 25 à 30.000 schilders en beeldhouwers, van wie ternaauwernood 1000 behoorlijk hun brood verdienen — wat de rest betreft kan men zeggen dat van alle arbeidersgroepen zij er het slechtst aan toe zijn. Een gootschepper verdient meer!” In de Hollandische „bohème” werd en wordt niet minder geleden: nooit vergeet ik het (misschien niet authentieke maar zeker teekenende) verhaal uit mijn jongentijd van den armen schilder die, om zijn schuldeischers te ontkomen, een kaal hok in een buitenbuurtje van Amsterdam had gehuurd, — er zou een papiertje op den grauwen muur worden geplakt en toen de behanger een dag later het werk kwam afmaken, vond hij den schilder dood boven den stijfselpot . . . zijn laatste maal!

1. J. Veth „De Gids”, Juni 1912. - 2. Februari 1914.

Daarnaast kwijnde de *beeldhouwkunst* bijna geheel weg en kromp in van het beeld tot het beeldje. Haar grootsten bloei kan zij alleen bereiken in den dienst van algemeene ideeën, in de bezieling door algemeene idealen, in verband met architectonische opgaven, enz. — beperkt tot vrije kunst „an sich” kan zij op den duur geen krachtig leven leiden. Zeker niet bij een volk, dat zoo weinig de monumentale vereering zijner grooten kende, zoo nuchter stond bij de kale graven zijner dooden, zoo zuinig werd met den tooi zijner steden en pleinen — en ten slotte nog zoo doortrokken was van den zuurdesem der calvinistische levensonthouding. Of was het niet naast de zuinigheid deze geest, die maakte, dat een der enkele monumenten welke het Holland der XIXe eeuw aan zijn dooden wijdde — het beeld van Rembrandt (1852) — gegoten werd in . . . ijzer, dat rood gemenied en daarna als brons geschilderd, telkens opnieuw moet worden opgeverfd, om telkens opnieuw als een glimmende schepping van groene zeep te verrijzen!¹

Met de *architectuur* ging het aanvankelijk niet beter. „De vrijheid van bedrijf heeft voor de architectuur al de gevaren gebracht eener bandelooze concurrentie.” (der Kinderen.) De naakte utiliteitsbouw, de nuchtere koopmanszin, waarin weinig meer restte van den ouden pralenden trots der XVIIe eeuwse burgers, deden de bouwkunst kwijnen. Thorbecke zou haar met zijn kunstvijandige theorieën geheel verstikt hebben, wanneer niet in het laatste kwart der XIXe eeuw een frissche wind kwam opsteken. Hoe nog in die jaren Thorbecke's ideeën leefden ziet men

1. Vgl. der Kinderen „De Gids”, Nov. 1913.

uit opstellen, die in 1874 in de „Arnhemsche Courant” verschenen en waarin o.a. gezegd werd dat — „Thorbecke zich steeds heeft vastgeklampt aan de gedachte, dat waar de Regeering uitgenoodigd werd om Kunst of Wetenschap te bevorderen, de voornaamste of wellicht de eenige aanleiding tot dit verlangen gelegen was in de zucht om *kunstenaars* en *wetenschappelijke mannen* te beschermen en te verrijken.”!! Daartegen schreef toen Victor de Stuers zijn „Da Capo”,¹ waarmede hij den strijd opende tegen Thorbecke's woorden. Uit beide geschriften zijn interessante gegevens te putten omtrent den maatschappelijken toestand van kunst en kunstenaar in het laatste kwartaal der voorgaande eeuw. — Maar het oeconomisch leven zelf moest te hulp komen: een nieuwe welvaart groeide in ons land, zij kwam met nieuwe opdrachten voor nieuwe opgaven te staan en de logische maatschappelijke ontwikkeling, die nieuwe bouwwerken eischte (stations, scholen, gestichten, enz.) zou spoedig de leelijke regeeringsuitspraak met de practijk van het nieuwe leven achterhalen.

Hierbij werd weldra een zoo niet zuiver oeconomische, dan toch zuiver sociale factor van grooten invloed: — de „emancipatie” der katholieken (1853) deed allengs door het geheele land de behoefte aan kerkgebouwen opkomen, met al wat daaraan vastzat (restauraties, kerkversiering, enz.) Zoo haalde bijvoorbeeld de bisschop van Utrecht in die jaren den vader van onzen tegenwoordigen Mengelberg als glasschilder uit Keulen om het oude bedrijf weer in

1. Vgl. der Kinderen „Een nationaal Geschenk” („De Gids”, Dec. 1911).

Holland te brengen. Eigenaardig zien wij nu ook reeds dadelijk den grooten voorganger opstaan der nieuwe architectonische periode: den katholiek Cuy-pers (in Amsterdam o.a. Vondelkerk, Rijksmuseum, Centraal Station enz.) met zijn trouwen schildknaap de Stuers — al heeft de laatste wellicht al te zeer naar het verleden (conserveeren en restaureeren) in plaats van naar het heden en de toekomst gezien. De hierop volgende sociale ontwikkeling, die van het architectenvak voor een groot deel een directiebedrijf maakte, verwijderde nu ook allengs den architect, ten halve „bedrijfsleider” geworden, uit het dadelijk beeldende-kunst-verband. Zoo stichtten dan de bouwkunstenaars weldra hun eigen vakvereeningen, die uit den aard hunner meer maatschappelijke werkring en ondervinding eer sociale neigingen in hun actie en vereenigingsleven ontwikkelden dan de andere beeldende-kunstenaarsvereeningen. In samenhang met de architectuur heft zich dan ook allengs het *kunstambacht* uit zijn verval omhoog. Tot welk een inzinking het hierbij was gekomen en hoe los de nijverheidskunsten geraakt waren van haar natuurlijken voedingsbodem: de architectuur, bewijst wel dat bij den bouw van het Rijksmuseum (laatste kwart XIXe eeuw) bijna alle kunst-vakarbeid in beeld-, smeed-, snij-, mozaiek-werk enz. aan buitenlanders moest worden opgedragen. De groote vijand in de modern kapitalistische aera werd hier echter de industrie, waarmede het kunsthandwerk al menig goedbedoelde, maar nooit goedgeslaagde poging ter verzoening heeft beproefd. Het grondbeginsel van alle industrie, de tegenpool van het oude gildewezen, de

door Morris reeds zoo fel bestreden verdeeling van arbeid, is de in wezen kunst-vijandige klip, waar zoo menig zuivere wil op strandde. ¹

„Die tweespalt was eigenlijk reeds aangevangen met de verbreking der oude gildewetten, die het aantal gezellen en leerlingen in één werkplaats en onder één meester beperkten. Die beperking immers — behoedde het innige verband tusschen ontwerper en uitvoerder en daarmee een der eerste voorwaarden van kunstrijk beleid.” ² Een nadere uiteenzetting dezer tegenstrijdigheid en hoe de kunstenaar daarbij geheel door den industrieel verdrongen werd, vindt men bij der Kinderen in bijzonderheden voor de glasbranderij waarin bij ons in de laatste decennia, evenals bijvoorbeeld in de pottenbakkerij, meer dan één hoopvol opgezette onderneming is mislukt. ³ —

Voor wij nu overgaan nog enkele opmerkingen omtrent onzen eigen tijd te maken, willen wij, even terugblikkend, er op wijzen, hoe wij in ons overzicht dikwijls verrassend duidelijk voor het verband kwamen te staan van kunst en samenleving. Wij herinneren aan de tastbare gevolgen der Hervorming, die de beeldende kunst uit kerk en openbaar leven verjoeg, die alle beeldend vermogen naar het schilderij drong, waarvan de voorstelling in verband daarmee veranderde, dat vaak tot genrestuk en voor de burgerij en boerenstand zelfs in zekeren zin een verhandelbare geldbelegging werd; hoe de kunst aldus een meer en meer huiselijk karakter kreeg in verband waarmee

1. Na Morris' „Art and Socialism" (1884) en „The aims of Art" (1887) is in dezen zin veel, altijd in gelijken geest, geschreven (o.m.: het geciteerde „Kunst en Samenleving" van Walter Crane enz.) - 2. der Kinderen „Een nationaal Geschenk" t. a. pl. - 3. der Kinderen t. a. pl.

ook de plateel-bakkerij heeft gebloeid; van hoe grooten invloed de veranderingen in de wandbekleding op de schilderkunst zijn geweest; hoe de eerste inzinking kwam in het gevolg van de uitputtende Engelse oorlogen; hoe in de XIXe eeuw het tentoonstellingswezen opkwam als een oeconomisch redmiddel, dat zelf weer bepaalden invloed op de kunst heeft uitgeoefend; hoe in Duitschland gedurende een groot deel der XIXe eeuw door het ontbreken eener koopkrachtige en weeldelievende bourgeoisie de olieverschildering minder dan elders heeft gebloeid en de zwart-wit kunst meer op den voorgrond trad; hoe eindelijk de „emancipatie” der katholieken, door de nieuwe behoefte aan kerkbouw van buitengewonen invloed is geweest op onze architectuur en den weg voordengrooten voorganger Cuypers heeft gebaand; hoe sociale ontwikkeling en overheid de architectuur steunden door de behoefte aan openbare gebouwen (musea, stations, postkantoren, enz.) waartegenover het stelsel der vrije concurrentie en aanbesteding een tendenz tot kale utiliteitsbouw of goedkoope versiering ontwikkelde, en waarnaast het kunstambacht den moeilijken strijd tusschen industrie en handwerk had te voeren.

Ziedaar enkele glimplichten op het verband van kunst en maatschappij, dat ons in de modern-kapitalistische aera zooveel meer treft, maar vooral zooveel meer wisselend blijkt, waar vroegere perioden zooveel constanter vertolking van constanter idealiteiten gaven, en de nieuwe aera zich in al versnelde tempo schijnt te ontwikkelen en tevens te compliceeren. Ik geloof eenerzijds, dat bij den groei en bloei der kunst vaak

stroomingen door de menschelijke psyche (ook als totaliteit) gaan, die voorloopig nog buiten ons begrip, laat staan ons onderscheidingsvermogen liggen; zoo toont ons bijvoorbeeld de moderne strooming in de schilderkunst, juist in de betrekkelijk plotselinge algemeenheid harer verwildering, elementen die een raadsel schijnen. Maar anderzijds geloof ik evenzeer, dat het verband van oeconomischen resp. maatschappelijke ondergrond en ideëelen bovenbouw, hetgeen in modern-historische kringen al vager wordt gedacht — inderdaad bij nadere studie meestal veel *eenvoudiger* en *onmiddellijker* zou blijken, dan tot nu toe veelal werd aangenomen. —

Om echter terug te keeren tot onze schets willen wij nog bij twee factoren stilstaan, die o. i. in hoofdzaak de huidige kunstontwikkeling zijn gaan beheerschen en welke beide evenzeer van zuiver oeconomischen resp. technischen aard zijn: de *kunsthandel* en de *reproductie*. Waar de tijd zal zijn gekomen voor de geschiedenis der beeldende kunsten in de eerste helft der XXe eeuw zal de kunsthandel daarin zeer zeker een voorname plaats innemen, want ik geloof dat eens zijn invloed op de ontwikkeling onzer beeldende kunst en op de sociale positie van den kunstenaar van moeilijk te overschatten beteekenis zal blijken — maar zijn taak is denkelijk nog lang niet beëindigd en zijn geschiedenis nog niet te overzien. Genoeg zij het ons, hier slechts te constateeren, dat zijn invloed zoolwel ten goede als ten kwade een factor is geworden, welke direct of indirect (behalve de architectuur) nagenoeg de geheele beeldende kunst beheerscht. *Ten kwade*: — de kunsthandel brak het tentoonstel-

lingsmonopolie der vereenigingen door zelf exposities te houden en tastte daarmede eigenlijk de vereenigingen in hun levensbeginsel aan, doordat het lidmaatschap niet meer onontbeerlijk werd om te exposeeren en daarmee juist de artistiek en maatschappelijk krachtigsten den vereenigingsband niet meer van noode hadden; hij werkte daarmee, naar mate hij zich zelf specialiseerde, verdeeldheden, afscheidingen en versnipperingen in de hand; hij drong (evenals de handel in de XVIIe eeuw) naar de richting van het genrestuk en noopte in den meest letterlijken zin menig kunstenaar nooit meer iets anders te scheppen dan een herhaling van het eenmaal aanvaarde paradedstuk;¹ hij kocht menig kunstenaar contractueel met huid en haar voor de levering van al zijn werk en legde hem voor zijn meest vruchtbaren en geniaalsten tijd in gouden banden; hij beïnvloedde het formaat, ja: de lijst, en menig schilder nam de gewoonte aan om in de gouden lijst te schilderen, omdat het stuk toch daarin verkocht zou worden en het coloristisch „doen” moest in het goud; hij dreef de prijzen van enkelen op tot onzinnige hoogte en verkreeg daardoor een reguleerenden invloed op de prijzen in het algemeen en op de moderne kunstveilingen, die grootendeels onder zijn auspiciën gehouden werden, in het bijzonder — een en ander ten nadeele van het publiek en van de musea der gemeen-

1. Een indertijd vermaarde kunsthandel hield er zelfs een „zweetkamertje” op na, waar de contractueel verbonden kunstenaars met zachten aandrang er toe gedwongen werden nog een koetje of eendje bij te schilderen, ter stoffeering van hun werk, wanneer een rijk Amerikaansch koper het anders niet „typisch” genoeg vond; de renaissance was trotscher, maar — moest ook nog wel eens dieper buigen!

schap; hij kocht zelfs het geheele oeuvre van enkelen, ja (gelijk wij reeds zagen) geheele scholen op, om die „en masse” op de markt te werpen; ten slotte heeft de kunsthandel ook zeker een deel der moderne vervalschingen op zijn geweten. En dat zijne zonden niet van zoo jongen datum zijn blijke uit de woorden in het dagboek van den bovengenoemden jongen Bilders omtrent het midden van de vorige eeuw, waar hij reeds kon neerschrijven: „... Kunstkoopers zijn nu eenmaal in staat een schilder bekend te maken, reputatie te bezorgen, maar tevens hem zedelijk te dooden”. Dit kon wel is waar nog niet betrekking hebben op den modernen kunsthandel gelijk wij die kennen, en welke pas later zoo algemeen zou gaan bloeien, maar de geest van die particuliere voorloopers wees reeds in de geschetste richting.¹ Maar alle zakelijke verhouding tusschen schilder en kunsthandel van vroeger en later tijd wordt toch zeker overtroffen door de orders, welke men zegt, dat Verboeckhoven († 1881) van zijn kunsthandelaar ontving —: „worden gevraagd voor Maandag drie schilderijen van de gewone soort — koe met twee schapen”.² Laten wij maar liefst veronderstellen dat dit toch een unicum bleef! Intusschen zijn hier slechts enkele der nadeelen van den kunsthandel opgesomd; een bijna volkomen parallel in sociaal-artistieken zin vormt het uitgeversvak en over het credit en debet

1. Een der oudste moderne-kunst-handels in Amsterdam was de oorspronkelijke plaathandel van Buffa in de Kalverstraat. (Van hoe bescheiden belang de kunsthandel echter nog langen tijd voor de meeste schilders was, wordt geïllustreerd door de naïeve opgetogenheid van een schilder die aan zijn vriend Mauve kwam vertellen, dat hij bij Wisseling een teekening voor f 40 verkocht had, waarvan hij 8 weken lang f 5 zou krijgen!) - 2. Vgl. W. Crane „Kunst en Samenleving”, vert. J. Veth. Blz. 121.

van beide voor den kunstenaar tot nu toe onontbeerlijke intermediairs ware een kunsthistorisch belangwekkende studie te schrijven.

Laat ons dus liever zien wat *ten goede* van den kunsthandel kan worden aangevoerd, want zijn credit staat zeker niet ledig, ja weegt wel tegen het debet op. Door zelf in kleine en vaak weldadige omgeving zorgzaam geschikte, overzichtelijke en uitgezochte collecties, vaak van één enkel schilder ten toon te stellen, bracht hij beperkte, maar meest gegoede kringen uit de burgerij tot beter kunstzin en onderscheidingsvermogen — want niets eischt zoozeer oefening en herhaalde toetsing dan het zien en genieten van schoonheid in kunst; hij kweekte aldus niet alleen verspreide liefhebbers, maar schiep ook een nieuw maecenatendom, meest van verzamelaars, dat in tegenstelling met vroeger tijden, minder met den kunstenaar zelf dan met den intermediair in aanraking kwam — die zichzelf ook ten halve Maecenas gevoelde... en het bij uitzondering ook wel eens was. Evenwel is het „leiden” van den publieken smaak een verantwoordelijk werk, dat moeilijk samengaat met eigen baat, en, gelijk bij dien veel belangrijker en veel gevaarlijker leider: het dagblad, kwamen hier ook wel minder nobele elementen voor en hebben zij ook wel eens bederf gebracht in smaak en kunstverhoudingen. Maar: al met al heeft de kunsthandel toch menig artist geholpen, menig talent gekweekt, ja ontdekt, menig rijpend kunstenaar een finantieel onbezorgd bestaan verschaft, voor menig ander een materieel beter leven bedongen, dan deze zich zelf zou hebben veroverd — al liet hij daarbij eigen diensten

ook meestal ruimschoots beloonen. Zoo zou het bovengeschetste beeld van kunstenaarsarmoede dan ook te eenzijdig zijn, indien wij niet erkenden hoe-velen toch door hulp van den kunsthandel een ruim, ja somtijds een bijna weelderig bestaan vonden; en wanneer wij daarnaast bedenken hoe onder de klei-neren en kleinsten der kunst-bohème toch nog zoo verrassend velen het hoofd boven water konden hou-den en — hoe is vaak een raadsel — zich dapper door het leven bleven slaan, dan is dat toch zeker voor een groot deel aan den kunsthandel en zijn in-vloed op de belangstelling van het publiek te danken. In dien zin zal de bekende Berlijnsche kunsthande-laar Paul Casirer zeker aan de creditzijde van den kunsthandel komen, want deze heeft veel goeds voor de schilders gedaan, menig geholpen, menig gered en — zich steeds verbaasd over hun gemis aan maat-schappelijkheid. In een brochure welke van zijn be-vindingen verhaalt,¹ schrijft hij: „Ik geloof, dat er geen stand is, die zich zoo weinig bekommert om zijn materieele positie dan die van den schilder”. En waar der Kinderen deze woorden aanhaalt stemmen zij zeker overeen met zijn eigen ondervinding, want de leider onzer „Academie van Beeldende Kunsten” werd juist tot zijn publicaties gebracht, doordat hij zoozeer getroffen was door het vele leed en de ont-beringen, welke hij zijn leerlingen tegemoet zag gaan. Veel minder dan van den kunsthandel is de geschie-denis der moderne *reproductie* nog te overzien. Haar invloed is van verstrekkende en nog altijd stijgende beteekenis geworden, doch ook haar rol is nog geens-

1. Paul Casirer „Im Kampf um die Kunst”.

zins afgespeeld. De reproductie van teekeningen, zwart-wit kunst enz. heeft reeds zulk een volmaakt-
heid bereikt, dat zelfs kenners op het eerste gezicht
nauwelijks meer de reproductie van het origineel kun-
nen onderscheiden, en de techniek is er thans zelfs in
geslaagd oude olieverfschilderijen zóó bedriegelijk
te reproduceeren, daarna te vernissen en in oude lijs-
ten te zetten, dat onlangs zelfs een kenner met zulk
een „opgemaakte” reproductie bedrogen kon wor-
den en ze voor echt aankocht. Meer en meer ziet
men daarbij het onderscheid tusschen plaatwinkel en
kunsthandel verdwijnen. Het onoverzienbaar voor-
deel van de reproductie voor de gemeenschap is, dat
zij het origineel over de geheele wereld onder nage-
noeg ieders bereik brengt; het ontstellend nadeel
wordt, dat — niemand het origineel meer behoeft,
behalve . . . de reproduceerder. En hier zien wij, zoo-
als wij boven zeiden, de parallel met de film, die lang-
zaam maar zeker het tooneel bedreigt: voor beide
kunsten is de eenige troost, dat in de toekomst toch
het ééne origineel onontbeerlijk blijft!

Het schier onberekenbare voordeel, dat de repro-
ductie intusschen reeds voor kunst, kunst-historie en
het algemeen cultuurpeil heeft gebracht, ligt hier bui-
ten ons bestek. Men leze eens in Goethe's „Italieni-
sche Reise” omtrent de inspanning, de toewijding en
den tijd, die een vroeger geslacht aan de eigen repro-
ductie, toen nog uitsluitend het zelf nateekenen en
copieeren, heeft besteed, om zich bewust te worden
welk een omwenteling hier reeds de gewone foto-
grafische reproductie heeft gebracht,¹ waarmede ze

1. Vgl. mijn „Italië”. Blz. 353 e.v. (Het voordeel dier eigen reproductie was

zeker wel het verlies, dat de portretschilder leed, heeft goedge maakt. — Van niet minder groote betekenis is de reproductie in theoretisch speculatieven zin voor de kunst geworden. Immers de formeele verdediging der ultra-moderne kubisten, expressionisten enz. berust voor een groot deel op de redeneering, dat de volmaaktheid der moderne fotografie en reproductiewijze het naschilderen der waarneembare wereld, gelijk de portretkunst als zoodanig, tot een overbodigheid heeft gemaakt. „Feitelijk”, zoo schreef reeds Walter Crane, „is de fotografie al een van de voornaamste hulpmiddelen van de moderne schilderkunst, in zooverre het werk van (de) camera — dikwijls het schetsboek aanvult, zoo het er niet zelfs aan voorafgaat, — en de invloed van de fotografie is blijkbaar universeel op de hedendaagsche kunst”. — „Maar”, vervolgt hij later, „het is een noodlottig verbond; en in zulk een ongelijken wedstrijd moet op den duur de fotografie het winnen.”¹ Het ligt hier echter niet op onzen weg het bedriegelijke in zulke redeneeringen aan te toonen, veelmin de problemen aan te roeren, die hier achter liggen; slechts willen wij er op wijzen dat de kunstenaar geen zoogenaamd objectieve werkelijkheid schildert, maar alleen zijn *eigen* werkelijkheid geeft — de natuur niet door een lens, maar door een temperament. — Uit al het voorgaande treft ons het absoluut onmaatschappelijke, dat in het bijzonder den schilders in de kapitalistische aera is eigen geweest. Een „pittoresk”

intusschen een veel grondiger verdieping in het werk! vergelijkbaar met een vóór het algemeen worden der drukkunst zelf overgeschreven handschrift.)-
1. Walter Crane „Kunst en Samenleving”, vert. J. Veth. Blz. 146 e.v.

werk ware te vullen met de vaak phantastische en romantische pogingen, waarmee de schilders zich soms trachtten te verdedigen tegen een meedoogenlooze wereld van arbeid en kapitaal. Een der treffendste voorbeelden daarvan vormt misschien een kleine Fransche club, waar o.a. de bekende Meissonnier lid van was, een club van ongeveer 7 leden, waarvan allen gedurende een zekeren tijd voor de kost zouden werken, om telkens den 7^e algeheele vrijheid voor zijn kunst te geven. Natuurlijk moesten al zulke idealistische bedenksels vroeg of laat schipbreuk lijden op menschelijke karakters. Het is alleen in den allerlaatste tijd, dat de organisatie en geest der moderne vakvereniging ook hier het theoretisch juiste maar praktisch nog zoo moeilijk begaanbare pad schijnt aan te wijzen. In een opstel over de nieuwe kunstorganisatie gaf Herman Robbers, die zichzelf veel moeite heeft gegeven voor het vakverenigingswezen onder kunstenaars, een uiteenzetting, welke zich aansluit bij der Kinderen's arbeid en deze aanvult.¹

In de beide eerste decennia der XX^e eeuw zijn namelijk verschillende, in theorie zeer belangrijke, verbeteringen tot stand gekomen: —

Ten eerste voltrok zich een rechtstreeksche verbetering der materieele positie van alle scheppende kunstenaars door de nieuwe auteurswet en Nederland's aansluiting bij de Berner Conventie (1912). Daarmee wordt door het nationaal en internationaal auteursrecht de „reproductie”, hier: de herhaling, de afbeelding, de weder op- of uitvoering enz. onder artistieke contrôle gebracht, doordat de schepper (volgens de

1. Herm. Robbers „De nieuwe Kunstenaar”, „De Nieuwe Gids”, Mrt. '15.

wet de „maker”) zijn toestemming moet geven, zonder welke geen reproductie geschieden kan. Daarmee zijn dus ook de rechten van schilders, beeldhouwers, architecten, kunstnijveren enz. voor het eerst openlijk erkend en omschreven, waarnaast uiteraard vooral de sociale positie van schrijvers en van componisten theoretisch veel versterkt is — al draagt die verbetering practisch nog maar bescheiden vruchten. *Ten tweede* kwam een federatie uit nagenoeg alle Nederlandsche kunstenaarsvereeningen vaneenige beteekenis tot stand: het „Verbond van Kunstenaarsvereeningen” (opgericht 8 Juli 1911) met sociale zoowel als artistieke bedoelingen. Op zijn program komt in de eerste plaats voor de bemoeiing met het tentoonstellingswezen, waarbij allengs zoowel de kunsthandel als geheel onbevoegden grooten invloed hadden gekregen, zoodat een commissie voor reorganisatie der exposities werd ingesteld; verder het houden van kunstenaars-congressen; het uitbrengen van adviezen aan de regeering in kunstzaken, monumentenbouw enz.; het brengen van kunst in het onderwijs; bemoeiing met onkundige of kwaadwillige krantenkritiek; het stichten van een kunstenaarshuis, van een eigen orgaan enz. bij al welke laatste vrome wenschen de afstand tusschen theorie en practijk nog wel heel groot is!

Ten derde werden de verschillende „bureaux voor auteursrecht” opgericht — voor de letteren, voor de muziek en voor de beeldende kunsten — ter uitvoering en handhaving der thans wettelijk verkregen rechten. Men hoopt deze bureaux in de toekomst nog eens tot één complex te kunnen vereenigen, — voor-

loopig echter hebben zij nog met alle macht den strijd om het bestaan te voeren, waarbij die bureaux, wier werkkring zich buiten de nationale grenzen uitstrekt, de meeste levensvatbaarheid toonen, namelijk: het bureau voor muzikauteursrecht (dat echter haar voornaamste aangeslotenen in de Germaansche landen heeft en nog een bitteren strijd met de Latijnsche „Société” moet voeren) en het bureau voor letterkundig auteursrecht, welk laatste vooral voor het tooneel reeds een algemeen erkende beteekenis heeft verworven. Voor de beeldende kunstenaars, wier positie ons hier in het bijzonder bezighield, heeft hun bureau vooralsnog geen groote practische beteekenis. De toekomstige historicus, die eenmaal de geschiedenis zal willen schrijven van den eindeloozen strijd voor de sociale erkenning en het bestaan van den kunstenaar, waarvan wij nog maar een eerste schets ontwierpen, zal in de archieven dezer bureaux vele statistische en andere gegevens vinden. Hij zal dan ook vinden hoe moeilijk deze bureaux de dure kosten hunner organisaties op de leege beurzen der kunstenaars-cliënten konden verhalen; hij zal vinden hoe moeilijk uit de kunstenaarsvereeningen personen waren te vinden met genoeg maatschappelijke gaven en belangstelling om deel te nemen aan de leiding en het toegewijd sociaal beheer, die elke vakvereening nu eenmaal eischt — waar de kunstenaar immers, uit zijn aard reeds zoo individualistisch, meer tot het leven der verbeelding dan tot dat der maatschappelijke berekening neigt; hij zal dan ten slotte ook vinden, hoe groote ramp de wereldoorlog voor alle kunstenaars heeft gebracht en hoe, gelijk wij reeds

meermalen konden opmerken, in zulke overgangstijdperken en revolutionnaire perioden het wankelen in hun sociale positie het meest duidelijk wordt, daar zij immers het minste steunt op de sociale behoeften eener kapitalistische gemeenschap. —

Die positie kan dan ook, bovenal voor den beeldendekunstenaar, geensociaalsterke, erkende en levenskrachtige worden, vóór een samenleving zal zijn aanbroken, die hem als kunstenaar niet *duldt*, maar *behoeft*, een samenleving waar hij zijn werk niet meer zal „leveren” voor de gril van een enkelen kapitaalcrachtige en weelde-lievende, maar waar hij zijn werk zal scheppen voor de schoonheid en dus voor het gezonde geluk eener gansche menschheid!

III. DE DICHTERS

Met de opkomst der burgerijen zagen wij in het begin der XV^e eeuw de „Kamers van Rhetorische”, gelijk in Frankrijk reeds vroeger de „puys”, in de plaats der vroegere beroepsdichters de voornaamste dragers der wereldlijke literatuur worden, waarnaast vooral de geestelijken (schoon zij niet alleen) de stichtelijke literatuur ontwikkelen. Eigenlijk waren die kamers niet anders dan litteraire gilden van kunstlievenden, wien de overheid welgezind was, daar hun werk, gelijk Hooft in later eeuw opmerkte „van geen geringen dienst is, om de gemoederen der meenichte te mennen —.” Hooft wist het wel: er zijn maar twee wijzen, schreef hij, „om 't volk bij de ooren te leiden, namelijk van preekstoel en tooneel.”¹ Zoo

1. Hooft's „Historiën”.

werden wel sommige rhetoryckers door de overheid beloond, ja kregen zelfs (in de Zuidel. Nederl.) soms een jaarwedde.¹ De kamers, waarvan enkele ook gildezusters telden, kwamen, als wij zagen, nu en dan tot een grooten wedstrijd, het „Landjuweel” te zamen, welke landjuweelen de eenheid van voelen en denken — de volkswording ten goede zijn gekomen. Eenerzijds wordt de poëzie aldus meer „roeping” dan „beroep”, sluiten zich verschillende tot nu toe zwervende „sprekers” bij de kamers aan, en begint er eenige eerbied te schemeren voor de kunst van het woord; anderzijds trok men tusschen de poëzie en de vaak gretig begeerde wetenschap nog geen scherpe grenzen, ja werd het schoonheidsbeginsel door het nuttigheidsbeginsel nog langen tijd overheerscht. Voor wat nu aan schoonheid tot aan de Hervorming in onze literatuur bewaard werd hebben intusschen de makers en maaksters (welke laatsten daarbij ook een vrij groote rol spelen) der geestelijke lectuur meer belang. Reeds de vroege poëzie der „Rethoryckers” en uiteraard wat uit den boezem van het volk zelf voortkwam was van nature naamloos — hier, onder de schrijvers van „mysteriën” en „moraliteiten”, maar vooral van de zuiver geestelijke liederen en het geestelijk proza, is de bescheiden anonimiteit bewust en bedoeld:

Die dit lyedekijn heeft ghedicht,
En sel ic melden niet;
Dat is ganslic om hem (Jezus) gheschiet. 2

Ziedaar de geest van ootmoedige maar toch reeds

1. Vgl. Kalff „Gesch. d. Nederl. Letterk.” II. Blz. 80 en 362. - 2. Zuster Bertken.

bewuste nederigheid, die de meesten dezer geestelijke schrijvers en schrijfsters bezielde — al liet menig niet na in de slotwoorden toch een vage aanduiding van het klooster enz. te geven. Met deze bescheidenheid ging vaak een soort plagiaat gepaard, waaraan zelfs een Thomas à Kempis zich wel schuldig maakt — doch anders dan in andere tijden was dit voor hen volkomen verdedigbaar, immers: het *wie* deed er niet toe wanneer Gods stem er maar in sprak. Het geestelijke lied bloeide hierbij vaak uit Franciscaner kringen, het proza werd eer onder de studieuze Dominicanen beoefend, en later in de kringen der Hildesheimer congregatie en de beweging der moderne devotie, waartoe ook Thomas à Kempis († 1471) met zijn beroemde „de imitatione Christi” behoorde. In zijn nederige vroomheid vat dit werk nog eens al het ootmoedige gelooven der middeleeuwsche ziel te zamen.

Maar reeds komt de nieuwe tijd. Bij Thomas à Kempis' dood is Erasmus in zijn 4e levensjaar. Hij is een der eerste moderne menschen in het Noorden — humanist, cosmopoliet, de eerste Nederlander die bij zijn leven in de gansche toenmalige beschaafde wereld beroemd werd, de eerste schrijver in het Noorden ook, die vrij aanzienlijke sommen verdiende.¹ Vaak om zijn kettersche gevoelens bedreigd, beveiligde hem menig hooge bescherming, en stroomt vooral ook door zijn geest de renaissance als door een sluis het Noorden binnen, waar menige ziel er

1. Van zijn „Adagia” verschenen tijdens zijn leven 62 uitgaven, van zijn „Laus Stultitiae” 43! (Helaas weet men de grootte der oplagen niet, die denkelijk wel beperkt van de handpers kwamen.)

naar dorstte. Andere kolken vormden zich, als in Leuven, waar tegen het midden der XVIe eeuw ± 5000 studenten studeerden en waar Erasmus' vriend van Dorp Plautus' „Aulularia" en de „Miles gloriosus" opvoerde, niet zonder de murmureerende stemmen van het behoud — dat de gevaren voorvoelde. En weer een ander centrum vond men aan het hof van bisschop Philips van Bourgondië, die aan menig Italiaansch renaissance-vorst deed denken. De dragers der renaissance in het Noorden bleven niet achter bij hun zuidelijke voorgangers in de ijdelheden des levens! Met de bescheidenheid en naamloosheid is het gedaan: men roemde elkaar — en zichzelf, het aanzien van den literator stijgt, ja er komen dichterkroningen voor (Geldenhauer) —.¹

De hier aangeduide literatuur nu der XVe eeuw was van de „Dietsch" sprekende onderdanen der Bourgondisch-Oostenrijksche dynastie: zij vormt al te zaamen proloog onzer letterkunde, waar immers van Vlaanderen, dat tot nog toe de meerdere was, de cultuur allengs op het Noorden overgaat en Nederland door de Hervorming, den opstand tegen Spanje en de afscheiding van het Zuiden wordtsaamgesmeed tot één zelfstandig volks- en taalgebied.

De invloed der renaissance heeft zich bij ons kunnen doen gelden en zich in de literatuur kunnen uitspreken vóór de geestelijkheid de schaduw der Hervorming bemerkte, die achter haar oprees. De oude talen werden met hartstocht bestudeerd: naast de Grieksche tragici werden vooral Virgilius, Ovidius, Horatius,

1. Kalf t. a. pl. II. Blz. 520.

Cicero enz. tot Martialis toe gelezen — weldra nagevolgd, en wij zagen reeds hoe in geheele scharen, vooral de Vlaamsche schildersbent, naar Italië ter school ging. Elk auteur, die zich respecteerde, schreef in het Latijn, hetgeen hem, althans voorloopig, een vrij grooten kring van lezers — en zeker van beschaafde lezers waarborgde. Vanzelfsprekend kwamen de humanistische schrijvers wel meerendeels uit de beter opgevoede, dus beter gesitueerde, standen voort, al werkten sommigen zich uit kleiner kringomhoog. Het meeste dezer literatuur is echter van weinig of geen waarde geweest. Slechts één jonggestorven dichter Jan Everaerts (Janus Secundus † 1556) een der eerste natuurgevoeligen bij ons, verwierf zich grooten roem met een fijnen Latijnschen dichtbundel: de „Basia”. Wel waarschuwd en enkele stemmen, als van Anna Bijns, tegen die belangstelling in de ouden en hunne heidensche „poëzie” — maar de renaissancisten zelf, die hun Latijn verstonden, voelden zich juist „geleerde poëten”. „De geleerdheid wordt toetssteen bij het keuren van poëzie”¹ en er komt scheiding in de kunststanding der rederijkers. De meesten van hen bleven rijmers op de oude wijs en uit De Casteleyn's „Const van Rhetoriken” (een der eerste prosodieën 1548) zien wij hoe laag zij hun eischen stelden. Soms rijmde er ook wel een op bestelling, en ondertekende dan bijvoorbeeld „Borse sonder ghelt”² al viel daar zeker niet veel mee te verdienen. Hun rijmelarij onderscheidde zich dan ook nauwelijks van die der beroepsdichters, welke in de eerste helft der XVIe eeuw nog bestonden, al was het een volkje van laag allooi ge-

1. Kalff t. a. pl. III. Blz. 118. - 2. Kalff t. a. pl. III. Blz. 123.

worden. Een rethorycker, Corn. Crul, heeft het beeld van zulk een Uilenspiegelschen klant gegeven in de „schoone ende gheneuchlicke Historie oft cluchte van Heynken de Luyere”. En taai bleef dit soort der oude „varende lude” verder stand houden op markt en kermis, zoodat wij zelfs aan het eind der XVIe eeuw nog een rederijker hooren klagen:

Eenen cluchtslagher duer zijn lueghenen stout
Crijcht meer volcx om hem dan een predicant. 1

Maar minachtten de rethoryckers deze beroepsdichters — op hun beurt voelden zich thans de geleerde renaissance-poëten ver verheven boven de retrozinnen, al bleven zij lid der kamers en kregen deze door de nieuwe beweging ook wel nieuw leven. De rederijkers stelden zichzelf en hun kunst daar echter niet lager om, en achtten die bijvoorbeeld heel wat voortreffelijker dan de muziek, zooals o. a. in het „esbatement van musycke ende rethorycke” (1553) wordt uiteengezet.²

Wij worden hier herinnerd aan het tooneel der XVIe eeuw, waarbij wij nog een oogenblik willen stilstaan. Want hier hebben de rederijkers wel meer betekenis gehad dan als poëten, al ware het alleen omdat het drama, in de middeleeuwen als mysteriespel enz. vooral in handen der kerken en der geestelijkheid, meer en meer als moraliteit, klucht enz. door hen wordt geschreven en gespeeld. Bij de door Kalff gepubliceerde oudste Nederlandsche tooneelwerken uit de XVIe eeuw in „Trou moet blycken”³ vindt

1. Kalff t. a. pl. III. Blz. 266. - 2. Kalff t. a. pl. III. Blz. 146. - 3. Kalff „Trou moet blycken” — (zoo genoemd naar de Haarlemsche rederijkerskamer, uit welker archieven hij in hoofdzaak de stukken publiceerde).

men slechts één geestelijke (monnik) als maker, de overigen zijn wel allen leden der Haarlemsche rederijderskamer geweest, meest ambachtslieden enz.

Op het tooneel doet de renaissance natuurlijk ook haar invloed gelden, maar het is daarbij dan vooral te doen om de oude fabels „moralyck” te „exponeeren” — al zijn het wel vaak grove handen, die hier bezig zijn en wel eens ongegeneerd (of zelfs ongemerkt!) Venus naast Maria het bestier geven. In de evenbedoelde stukken van „Trou moet blycken” overweegt nog wel een middeleeuwsche geest, maar een enkele heeft reeds een bepaald sociale tendenz als het „Spel van Tcoren” (1565) waarin de opkooopers worden aangevallen, die hun zolders volhielden tot tijden van schaarschte en dan woekerprijzen maakten, en waar dan het in middeleeuwschen zin gepersonifieerde koren spreekt:

Ist niet wel een jammer om te beclaegen,
Dat ick dus op solder moet leggen gevangen
En wert hier vergeeten nachten en daeghen,
Daer tgemeen volck soo groot verlanghen
Naer mijn heeft, — 1

Door de drukkunst worden daarbij de nieuwe „lezers” meer kritisch dan de vroegere „hoorders” en kwam het publiek hier en daar wel op iets hooger peil, terwijl daaronder het middeleeuwsch standsverschil eenigszins verzachtte.² Met dat al komt toch eerst tegen het eind der XVIe eeuw, als de republiek zich begint te consolideeren, langzamerhand het nieuwe, in den vorm van het nieuw-klassieke treur-

1. „Trou moet blycken”. Blz. 242, regel 613 e.v. - 2. Omtrent standsgevoel in de literatuur der XVe eeuw iets naders bij Kalff „Gesch. d. Ned. Letterk.” II. Blz. 402 e.v. naast: VI. Blz. 472.

spel, naast het oude groeien; voor een deel langs den weg van het „schooldrama” (navolgingen der ouden, opgevoerd door scholieren of studeerenden). Tegelijk vindt men dan ook dadelijk den tegenstand van den nieuwen socialen factor: den „kerkeraad” post vatten — „een post dien hij lang zou behouden en krachtig verdedigen” (Kalff).

Maar voorloopig hield het middeleeuwsche nog stand. Men ziet dat primitieve tooneel en decor, gelijk het in dien tijd gebruikt werd, op een oude prent van Breughel.¹ Men hoort even het primitieve publiek dier dagen in woorden als: „daer lach ick omme, dat ic van achteren splijte” — „als er niet te lachen valt, geef ik geen duit om het spel” enz.² Merkwaardig is, dat in den proloog vaak een waarschuwing tegen de zakkenrollers „de pickaerts” voorkomt; merkwaardiger den overgang te zien van het oude naar het nieuwe, o.a. in het decor, waarvoor de schilder-schrijver en renaissancist Van Mander zich veel moeite gaf en bijvoorbeeld voor zijn „Noach” een achterdoek met den zondvloed en verdronken menschen schilderde, terwijl uit verscheiden buizen water over het tooneel stroomde. In ons schilderland hield men ook veel van de „toogen”: momenten (b.v. in de mysteriespelen enz.) waar het spel even staan bleef, om als „tableau” bijzonder tot zijn recht te komen, meestal met muziekbegeleiding — in de XVIIe eeuw handhaven deze „toogen” zich nog als de z.g.n. „vertooningen” aan het slot van bedrijven enz. Aardig is

1. In de Bibl. Thysiana, Catal. Blz. 306. - 2. Vgl. Kalff t. a. pl. III. Blz. 541 (In de XVIIe eeuw ondergaat tooneelinrichting en decor dan den invloed der renaissance en neemt allengs zelfs kunst- en vliegwerk toe; vgl. daaromtrent Kalff t. a. pl. V. Blz. 253 e.v.)

bij den overgang naar dat nieuwe ook de historische bewustwording en den zin voor reële verhoudingen te zien groeien; zoo bijvoorbeeld waar de voornaamste voorlooper van het nieuwere drama, *Duym*, die in 's Prinsen leger had gediend, voor de belegering van een stad onder keizer Conradus op het tooneel uitvoerige aanwijzing geeft: dat men niet mocht schieten „want het toen noch geen gebruyck en was” doch dat men dan elkaar maar met „voose turven” (!) zal werpen, waaraan de oud-soldaat menschlievend toevoegt: „ende wel gade slaen dat men malcanderen niet en quetse.”

Tegelijkertijd verandert dan allengs het liefhebberijtooneel in het beroepstooneel, maar de overgang van het oude naar het nieuwe ging bij ons, zoowel wat betreft de stukken als de spelers, geleidelijker dan in Frankrijk. Gedurende de XVIe eeuw behouden bij ons de rederijkers het voornaamste aandeel in de vertooning, waaronder eerzame, ja wel aanzienlijke lieden, als een broeder van Coornhert en zelfs een schout van Dordrecht, welke laatste zich in zijn tooneelkostuum liet uitschilderen als koning Salomon (1572).¹ Ook „eerbaer vrouwen oft maeghdekens” vervulden onder de rederijkers nog wel eens een rol, maar dit zou toch welhaast niet meer fatsoenlijk heeten.

Want daarnaast komt nu meer en meer het beroepstooneel naar voren in de nazaten der middeleeuwse „jongleurs”, die als spelers bij ons in de XVIe eeuw doorgaans „camerspelers” worden genoemd. Zoo spreekt Marnix in zijn „Biënkorf” in één adem

1. Kalf t. a. pl. III. Blz. 522.

over „Guychelaers” en „camer-speelders”, hetgeen niet voor hun aanzien pleit — waaromtrent wij overigens bij de opkomst van het beroepstoooneel in Frankrijk reeds genoeg gegevens vonden. ¹ In 1591 kwam een Engelsche troep van zulke kamerspelers in ons land voorstellingen geven en in 1594 en 1602 vindt men melding gemaakt van „Niederländische comedianten”, die in Ulm voorstellingen gaven; ² in den lateren bloeitijd vindt men vaak een Nederlandsche troep in het buitenland spelen. Dat zulke „camerspeelders”, die „haer consten om ghelt thoonen” wel volk genoeg trokken bewijst een klacht (1591) dat het volk, juist als wij zulks boven nog bij de beroepsdichters op de markt zagen, liever naar hen dan naar de predikanten luistert. ³

Intusschen had zich de schaduw achter de renaissance reeds lang tot de zware gestalte van Luther verlicht, tegen wien de „schoolmatres” Anna Bijns († 1575) haar eerste felle strijddedichten had geschreven, welke in het Latijn vertaald waren. Men zocht terug naar den invloed der oude passiespelen, en o.a. te Oudenaarde, waar zij sinds 1546 niet opgevoerd waren, werden zij in 1560 op aanstichten der schepenen weer gespeeld — om het geloof te sterken. ⁴ In 1546 wordt een censuur ingevoerd — vergeefs, want het calvinisme wint weldra aanhangers, de opstand tegen de Spaansche heerschers breekt los — breidt zich uit onder Oranje, en krijg en kerk smeden de republiek tot een nationale eenheid, smeden taal en

1. Vgl. Blz. 163 e. v. - 2. „Niederländisch” kån hier intusschen ook wel in het algemeen „Nederduitsch” beteekenen, vgl. Kalf t. a. pl. III. Blz. 523. - 3. Vgl. Kalf t. a. pl. III. Blz. 523. - 4. Kalf t. a. pl. III. Blz. 43.

vaderland. Hervorming en renaissance werken hier weer samen, waar immers de laatste het begrip vaderland uit de oudheid overneemt¹ en men de stichting der Leidsche universiteit (1575) als een vrucht dier beiden mag beschouwen.

Maar het zijn nog de eerste jaren van den strijd, die naast enkele geuzenliederen het revolutionnaire „Wilhelmus” doen klinken „de geboortekreet onzer nationaliteit”. De schoonheid van het „Wilhelmus”² niet weinig door de muziek verhoogd, schijnt echter een uitzondering: de meeste geuzenliederen „zijn slechts berijmde nieuwstijdingen”,³ en ook de daaropvolgende Hervormings-poëzie bracht aanvankelijk niet veel schoons. Twee verklaringen vinden wij hiervoor: ten eerste zien wij nog eens de letterlijke bevestiging van onze meermalen geponeerde stelling, dat in wildebewogen, en zeker in revolutionnaire dagen, de kunst geen rustige voedingsbodem vindt — zij kan er hoogstens woekeren, niet bloeien: „Dichterlijke verdienste hebben deze liederen maar zelden; de rijmers zijn zóó vol van de gebeurtenissen, worden zóó beheerscht door de stof, dat een zoo volledig en juist mogelijke mededeeling der gebeurtenissen hen volkomen bevredigde; trouwens, daarom was het ook hun publiek te doen.”⁴ Maar ten tweede zien wij den kunstvijandigen invloed der Hervorming op de poëzie gelijk wij dien op de schilderkunst aanwezen. Immers: wat gaven deze menschen om kunst, wat beteekende voor hen de vorm, wat de schoon-

1. Het adjectief „vaderlandsch” komt omtrent het midden der XVle eeuw voor het eerst in onze taal voor. - 2. Waarschijnlijk in 1568 door Marnix van St. Aldegonde gedicht. - 3. Kalff t. a. pl. III. Blz. 217. - 4. Kalff t. a. pl. III. Blz. 217.

heid? — niet het *hoe* maar het *wat* gold hier bovenal! Beide invloeden vinden wij nog eens duidelijk in deze aanhaling vereenigd: „ — de middeleeuwsche eenheid van levensbeschouwing was door de Hervorming verbroken. De Roomsche-Katholieke kon in een tijd toen de lucht vol „vooyzen” hing, zijne godsdienstige stemmingen en aandoeningen op muziek zettend, de eenheid tusschen inhoud en vorm bewaren — voor de Hervormden, pas onafhankelijk geworden na de verwerping van Rome’s voorgedij en nu staande voor de taak, zich een nieuwe levensbeschouwing te vormen, steunend op den bijbel, voor de Hervormden was dat niet zoo ineens mogelijk. Bovendien, wat gaven zij om den vorm hunner poëzie? Wat was voor deze menschen schoonheid!”¹ Helaas — is het een als het ander niet „mutatis mutandis” op onze eigen gebroken tijd van toepassing? Tot overmaat waren de Hervormden onderling niet alleen verdeeld, maar elkander vaak vijandig — het was het nieuw geboren individualisme, dat dadelijk de versplintering ten gevolge had, het was de verwoede sectegeest, die sindsdien ons kleine volk niet meer verlaten heeft. Zoo bracht het Calvinisme ons aanvankelijk allerlei psalmvertalingen van geringe dichterlijke waardij. De katholieken daartegenover hielden zich maar bij het oude, waarvan hun geen nieuwe bezieling uitging. Zoo voer de kunst slecht in de golven van het nieuwe getij, waarvan een paar rhetorische dichtregels nog spreken:

Door Mars waren alle Consten achtergebleven,
Ja, Rhetorica heel t’onder ggebracht.

1. Kalf t. a. pl. III. Blz. 230 e.v.

Doch ook daarna hebben de katholieken weinig nieuws gegeven, terwijl wij later zullen zien hoe de gescherpte en gelouterde persoonlijkheid van het protestantisme dat wel heeft gedaan.

Het meerendeel der dichters uit die roerige dagen behoorde wel tot een rederijkerskamer, waarvan vele leden — vaak anoniem uit vrees voor vervolging — hebben deelgenomen aan den grooten strijd. Men vindt slechts enkele schrijvers van adel, aan katholieken kant verscheiden geestelijken, onder de humanisten verscheiden mannen van het onderwijs, en verder figuren uit ambachtskringen, die meest de nieuwe leus waren toegedaan.¹ Enkelen hebben hun geuzegzinde rijmen met den dood geboet, als de „factor” (voorganger) der genoemde Haarlemsche kamer „Trou moet blycken”, de schoenmaker Heynsoon Adriaansen, die „in burgemeesterskamer aan een ladder geworgd (werd) om geen opzien te baren”.²

Om de kunst, zagen wij, was het dezen poëtischen strijders voor Hervorming en vrijheid minder te doen, ja een van hen, Fruytiers, die Leiden's beleg mee maakte, waarschuwt zijn lezers, dat zij bij het zingen zijner kerkelijke „stichtsanghen” „niet soo seere na het soet gheluyt der stemme” moeten hooren „dat men het gheestelijcke verstant der woorden vergheete.”³ En met deze houding tegenover muziek en zang strookt de houding tegenover de poëzie — niet op de kunst maar op den inhoud kwam het hem aan.

Intusschen: deze tendenz wordt gelukkig gekruist

1. Nader over deelneming van standen en ambten in den overgangstijd bij Kalff t. a. pl. III. Blz. 265 e.v. - 2. Kalff t. a. pl. III. Blz. 270. - 3. Kalff t. a. pl. III. Blz. 280 e.v.

door die der renaissance, welke immers juist kunst en schoonheid op den voorgrond dringt. Haar geestelijke cultuur, reeds in de zuidelijke landen dieper doorgedrongen, begint nu ook ons onbehouwen volk eenigszins te beschaven en haar stempel te zetten op onze literatuur, wier dragers er naar beginnen te streven de groote Italiaansche renaissancisten te evenaren in het eigen rijke Hollandsch, dat zij als 't ware ontdekken.

En hier willen wij een korten tocht omhoog maken op Holland's Helicon — tot wij boven bij Vondel zijn.

Een der eersten en wel een zeer typische, schoon wat onhollandsche vertegenwoordiger daarvan zien wij in jonker Jan van der Noot († ± 1595), die zeer onder den invloed der Fransche renaissancistische Pléiade (Ronsard en zijn kring) stond, waardoor wel de alexandrijn bij ons zoo geliefd werd. In hem zien wij ook, in navolging van den kring dier Pléiade en in tegenstelling met de christelijke bescheidenheid, het zelfgevoel zich weer verheffen boven het „profanum vulgus”, want ijdel op zijn Muze en kinderlijk prat op zijn adel, plaatste hij zichzelf gaarne tusschen Homerus en Virgilius en zijn eigen kop met puntbaardje en lauwerkrans,¹ juist als Ronsard, vóór in zijn „Poëtische Werken”.

Hij behoorde een tijdlang tot de schepenen van Antwerpen, maar, aangesloten bij de Calvinisten, moest hij vluchten en komt met zijn lotgenoot, den schilder Lucas de Heere, in Londen terecht. Deze laatste, die

1. Vgl. Alb. Verwey „Gedichten van Jonker Jan van der Noot” Inleiding. Blz. 4.

ook als dichter eenige beteekenis had, kon echter de pen voor het penseel verwisselen en daarmee rondkomen — van der Noot had alleen zijn pen en dat was te weinig. Hier staat hij naast de Heere als een waarschuwend symbool bij de opkomst onzer nationaliteit, waarin voor een schilder wel vaak een arm bestaan was te vinden, maar waarin geen dichter van zijn kunst heeft kunnen leven. Ja: zijn tijdgenoot Van Mander, nog veelzijdiger dan de Heere, waarschuwde de jonge schilders reeds voor de „Rhetorica soet van trekken” omdat daar geen schoorsteen van rooken kon.¹

Van der Noot draagt zijn werk op aan de Engelsche grooten — op hoop van zegen; later, terug in Antwerpen, vraagt hij de overheid f 100. — ter leen voor de voltooiing van een lofdichtwerk — de stad der kooplieden geeft hem f 50. —; met het keeren van het getij in het Zuiden keert ook hij tot den schoot der moederkerk en verlapt de oude lofdichten aan de Calvinistische voorgangers tot nieuwe aan de Roomsche bewindvoerders tegen matige gratificaties. Zoo zakt de arme jonker van den zangberg omlaag en is het voorbeeld van den oorspronkelijk begaafden dichter, die zinkt omdat de samenleving geen plaats voor hem heeft.

Hoe anders de sterke Marnix († 1598) die, schoon mede van adel en beschaafd renaissancist, geen auteursijdelheid zou kennen en als vurig Calvinist met geen keurend getij zou draaien maar, zijn „Wilhelmus” getrouw, in „De Biëkorf” al zijn moedig vernuft ten strijd voerde tegen de Roomsche kerk.

1. Kalf t. a. pl. III. Blz. 388.

Zijn begaafde geest had zeker meer kunst geschapen, indien de onrust der tijden het toeliet.

En hoeveel gelukkiger een Van Mander († 1606), de veelzijdige renaissancist-schilder, dichter en schrijver, vol belangstelling in het bonte leven, dat hij — het boven afgeschreven verhaal over Frans Floris bewijst het voldoende — met zoo sappig rijpe taal wist weer te geven.¹ Opgegroeid in het vroolijke Vlaanderen, als zoon van vrij welgestelde ouders, heeft hij, als wij zagen, Italië gekend en moest in wild krijgsavontuur van zijn geboortegrond vluchten naar het Noorden. Hij heeft er als overtuigd Calvinist geleefd, maar geen wonder dat hem wel eens het heimwee bezocht en door dezen mensch een stille scheur ging — een tweespalt vooral tusschen de weelde en beeldenrijkdom der renaissance en de ingetogen Christelijke soberheid.² Toch is hij Hollander geworden en gebleven, door zijn karakter ging geen scheur en het was in alle oprechtheid als hij zijn leerlingen vermaande van het spreekwoord „hoe schilder hoe wilder” liever een „hoe schilder hoe stilder” te maken; want de schrijver van het „Schil-

1. Vgl. Blz. 363. Al bleef hij niet steeds op die hoogte, Huet zegt terecht, dat Rabelais hem dit verhaal niet verbeterd had. En hoe beeldend weet hij het zelf te zeggen in de „Voorreden” van zijn gedicht „Olyf-Bergh”: — „Soo vinde ick 't Vlaensch, met 't Hollandsch ende ander inheemsche spraken t'eenen klomp versmolten, so sacht, so dwaeg (smijdig) ende so voeghlijck, dat mender lichter als in ander spraken — alle meeninge cort ende clær mede uytbeelden, ja als in sacht was alles drucken ende mede bootseren can”. - 2. Gelijk wij dat boven bij de Romeinsche literatuur zagen (vgl. Blz. 65) trok het opbloeiende Holland verscheiden uitheemsche krachten („inkomelingen”) tot zich als Marnix (Bourgondische moeder), v. Mander (Vlaamsch), Starter (van Engelsche ouders), Asselijn (Fransch), en eigenlijk ook onzen Vondel (in Keulen geboren uit Antwerpsche ouders). Ook op oeconomisch gebied zijn zulke „inkomelingen” bij ons (gelijk in andere landen) vaak een belangrijke factor geweest.

derboek" kende het leven — maar zijn „Pappenheimers" hebben zich nog altijd niet tot zijn woorden bekeerd! — Hoe men hem echter eerde, hoe in het algemeen de renaissance ook bij ons een hooger erkenning van den dichter heeft gebracht, al hield zede en godsdienst hem verre van de zuidelijke ijdelheid, bewijst wel dat Van Mander in 1606 te Amsterdam „met den lauwerkrans gesierd werd begraven." ¹ Maar nog meer Hollander, van het zuiver sterke ras dier dagen was zeker Jan van Hout, die tot de aanvoerende verdedigers van Leiden behoorde. Misschien minder als letterkundige dan als type van belang, zou hij als zoodanig in een historische galerij passen, want van zijn werk is weinig overgebleven, daar het niet eens tot een uitgave kwam. Uit eenvoudige ouders geboren wist hij het te brengen tot secretaris der Curatoren van de Leidsche universiteit en was hij bij zijn dood een rijk man, daar hij het geld wist te verdienen en — te behouden. Maar hoezeer Hollander — renaissancist en latinist was hij niet minder dan de beste zijner tijdgenooten-schrijvers. De oude rederijkers raakten meer en meer in discredit, — al waren zij dan nog vaak lid van een of andere „kamer", de meeste renaissance-mannen minachtten toch de retrozijnen, die zich practisch vaak meer aan Bacchus dan aan de Muze wijdden, want het feestbanket na wedstrijd of voordracht was lang geen bijzaak! „Rederijkers Kannekijkers" werd het spreekwoord en van Hout voer tegen hen uit, gelijk Coornhert het deed. ² Hij verzet zich ook tegen de

1. Kalff t. a. pl. III. Blz. 388. - 2. Vgl. hekelverzen van dezen laatste reeds omtrent 1550 bij Kalff t. a. pl. III. Blz. 460.

vereenzelviging van de „rhetorica” met de „poëzie”, welke laatste (renaissancistische) kunst veel hooger staat, ver boven het groote publiek, dat hij, in den geest van Horatius en Ronsard, veracht en waaraan hij het recht ontzegt om over kunst „mit goeder onderscheyt ende kennisse te oordeelen.”¹

Zijn vriend en medestrijder voor Leiden's behoud van der Does of Douza († 1604), gelijk van der Noot en Marnix van adel, behoort nog meer dan van Hout tot de uitsluitend latiniseerende renaissancisten (die zelfs hun eigen naam vertaalden). Maar hij behoort ook tot die figuren, welke met de renaissance een fijner beschaving vertegenwoordigen dan het Noorden nog kende, het geestelijk tegendeel van de vaak zoo ruige realiteit der middeleeuwen. Zoo vormde zich, gelijk om van der Noot in Antwerpen, om Douza en Van Hout in Leiden een kleine kring aan de tegenpool eener samenleving, waaruit ons anderzijds zoo dierlijke tronies als op de kroeg-scènes van een Brouwer, Teniers e. a. tegengrijzen. Toch toont hij op zijn familietafreel (in de Leidsche Lakenhal) wel het wezen van den echten Hollander, omringd door zijn negen kinderen, die hem van zijn kroost waren „overgebleven”.

Weer anders dan de genoemde figuren schijnen ons de bekende Amsterdammers, van wie Coornhert († 1590) eigenlijk nog tot een voorgaand geslacht behoorde en vooral ethisch godsdienstige, maar weinig renaissancistische belangstelling had. Hij is weerom een voorbeeld hoe men als schilder-graveur enz. nog leven kon, waar dat als schrijver niet mogelijk

1. Vgl. Kalff t. a. pl. III. Blz. 423.

was, want hij won zich een tijdlang den kost als plaatsnijder — ofschoon hij als streng Christen (hoewel niet openlijk uit de Roomsche kerk getreden) van „schilderijen ende ander duvelrye” sprak en alle beeldende kunsten „onnodighe cierlycke hantwercken” noemde. Later klimt hij op tot stadssecretaris van Amsterdam en heeft overigens meer polemisch christelijke dan artistieke beteekenis gehad.

Dat had zijn stadgenoot Spieghel († 1612), die zich ook niet formeel van de Katholieke kerk afscheidde, zeker meer. Naast Roemer Visscher wordt hij vaak aan den opgang onzer literatuur gesteld, — eigenaardig, dat hij met hem ook behoort tot het genre der „geletterde kooplieden” en de afstand tusschen Spieghel en Potgieter in wezen misschien niet zoo groot is als in jaren. Ofschoon uit een Amsterdamse regeeringsfamilie gesproten, betaalde hij liever een boete dan als lid van het admiraliteitscollege aan het openbare leven deel te nemen. Ethisch christelijk gezind is hij tegen de toenemende weelde, maar leeft zelf toch van een winstgevenden handel tusschen mooie schilderijen op zijn buitengoed Meerhuyzen aan den Amstel, der wereld loop van verre bekijkend. Misschien juist om die innerlijke rust heeft hij een dieper natuurgevoel dan één van zijn voorgangers getoond — want de ware schoonheid der natuur is alleen door het dal der stilte te benaderen.

Van hem klinkt daarbij het eerste loflied op Amsterdam — van hem hooren wij enkele liederen die reeds op Vondel schijnen te preludeeren. Het ware uiterst belangwekkend te weten in hoever hij den strijd tusschen de sociale taak die hij afsloeg en z'n kunst of

ethische roeping of wijsgeerige vrijheid bewust heeft gevoerd¹ — maar wij mogen al dankbaar zijn van het uiterlijke leven dezer litteraire voorvaders althans iets te weten. Kenmerkend daarbij is ook wel zijn minachting voor de toen weer voorkomende lof- en brooddichters, die „na lang pluymstrijcks gheprach haar leven beedlers enden”, waarbij hij misschien ook aan van der Noot wel heeft gedacht.

Evenals Spieghel hield Roemer Visscher († 1620) zich buiten de partijen, maar bij zijn luchtiger aard sproot dit misschien meer uit onverschilligheid dan overleg. Lid van de „Eglentier” is hij zelf ook eigenlijk nog een vrij plat „rethoryker”, volgt hij liever Martialis dan Petrarca na en is geen vriend van hoofsche manieren — ja: verdedigt zelfs de Hollandse botheid als volkseigen karakter. Maar het beste wat hij schiep zullen toch ook wel zijn beide dochters zijn geweest Anna en Maria (de laatste door hem bijgenaamd Tesselschade, naar het verloren gaan van een schip bij Texel), die vooral als de lieve nymphen van het „saligh Roemers huys”, gelijk Vondel het noemde, dit tot een kunst-rijk middelpunt maakten, waar schilders, kunstenaars, zangers en poëten elkander ontmoetten en waar naast Vondel ook Hooft, Breero en Huygens hebben verkeerd.

Gelijk, als wij zagen, reeds vroeger om van der Noot

1. Zijn rederijkersstuk „Numa ofte Amptsweygheringe” schijnt daarop te zinspelen; overigens werden de maatschappelijke en moreele opvattingen van een Spieghel en zijn verlichte tijdgenooten zeer beïnvloed door de renaissance, — eenerzijds tot een soort „Stoïsch Christendom” in den geest van Seneca, anderzijds ook wel tot een renaissanceistische levensaanvaarding als waarvan een paar versregels van hem getuigen: „Gebruyckt jolijt, terwijl ghy zijt / In uwe jonge jaren” — die immers herinneren aan Lorenzo's bekende: „Quanto è bella giovinezza” enz.

in Antwerpen, had zich zulk een letterkundig verkeer om van Hout en Douza in Leiden gevormd en groeide hier in Amsterdam om Spieghel en Roemer Vischer een nieuwe kring. Het zijn deze groepen van zeer bevriende en elkander bewonderende renaissanceisten, welke ook onderling (als tusschen Leiden en Amsterdam) een levendig geestelijk verkeer onderhielden, die — min of meer als de latere Fransche „salons” voor onze letterkunde allengs meer betekenis dan de meeste rederijerskamers verkregen en hun meest bekende uitdrukking hebben gevonden in den historischen „Muiderkring” rondom Hooft. — Het geschetste beeld van den letterkundige uit dezen groeitijd toonde ons in overeenstemming met renaissance en Hervorming beide: de Rhetorykers naar den achtergrond, de individueele persoonlijkheid van den dichter naar het voorplan; en geheel parallel daarmee een verschuiving onder het publiek: de hoorders meer op den achtergrond, de lezers meer op den voorgrond. En hier wordt ons toch ook de creditzijde der Hervorming voor de kunst duidelijk: zij bracht ons volk aan het lezen. Bij voorkeur nog wel is waar van theologische strijdschriften enz., maar toch ook van de poëzie der Geuzen, van enkele mooie psalmvertalingen en bovenal van den bijbel, die huisboek werd en daardoor een grooten invloed moet hebben gehad op het gevoel van grootschheid en schoonheid, vooral ook in de natuur, die voor schilders, schrijvers en volk meer en meer openging. De renaissance daarbij bracht den schrijver zelf aan het drukken, waar dat voor de rederijers van den ouden stempel, die immers voor tooneel en voor-

dracht, voor „hoorders”, rijmden, als min betamelijk gold¹ — tenminste bij iemands leven, welke zede zelfs voor een Spieghel nog wel gold. Maar toch reeds een vander Noot had geheel de roemzuchtigerenaissance-opvatting en teekenend is dat zelfs de ingetogen Van Mander zijn kunstbroeders toevoegt: „geeft vertalingen van oude dichters uit, *vrij bin u leven.*”

Met een en ander is het boek handelswaar geworden en vindt men verzamelingen aangelegd, die na overlijden der bezitters ten verkoop komen; zoo reeds in 1552 een collectie die ruim f 145 opbracht, terwijl uit 1596 een bedrag van f 700 voor een boekerij bekend is,² wat in onze munt heel wat beteekende. Dan komen bij ons ook de boekhandelaars-uitgevers op, tegelijk drukkers of wel „bouckprenters” en „bouckbinders” genoemd, waarvan verscheiden zelf zeer ontwikkeld waren, ja: later enkelen zelf dichter, als Heyns, de Koningh (voorlooper van Vondel), de begaafde Pers e. a., terwijl nog in het begin der XIXe eeuw de uitgevers Uylenbroek en Immerzeel zich dichters heetten. In de tweede helft der XVIe eeuw was de Antwerpsche Plantijn beroemd, daarnaast Elzevier e. a. (het drukkersvak was tot zekere hoogte ook nog een kunst.) Velen weken met de beroeringen uit naar het Noorden, waar men in het nog kleine Amsterdam reeds boekdrukkers-uitgevers bij dozijnen vond, die ook wel met een „*cræme*” op den Dam of elders stonden. Maar menig boekhandelaar dier Hervormingsdagen in Noord en Zuid werd

1. „— zij verachten ooc ende versmaden alzulcken Poëet, die zine waercken in prente laet commen, specialicken binnen zinen levenden tide, taxerende hem van Ambitien ende glorysoukene”. (Zoo getuigde de uitgever van De Casteleyn's „Const van rethorica” in 1555). - 2. Vgl. Kalf t. a. pl. III. Blz. 542.

ook aangeklaagd — „aan de kaak” gesteld, ja geworgd of verbrand!

Daarnaast kwam allengs de litteraire kritiek op, welke voordien nog meest uit zwierigen lof, of ook, gelijk wel in het Italië der renaissance, uit onderlinge nijdasserie had bestaan. Bij ons had de bewondering nog doorgaans den boventoon, maar een koeler beschouwing begint zich toch te ontwikkelen, al werd in de XVIe eeuw de kritiek nog te zeer beïnvloed door de staatkundige en theologische polemiek om maar eenigszins objectief te kunnen zijn. — De dichter zelf komt met dat al uit dezen groei als een aanzienlijker wezen te voorschijn, want — zoo gaan sommigen inzien — „’t en is geen minder deugt het Vaderlant te vereeren ende syns moeders sprake te ver-ryken, te ver-ciren ende van alle barbare-redenen te reynigen, dan het is met den sweerde de palen des Vaderlants te vermeerderen ende de boosdoeners daer ut te verdryven.”¹ Dat was dus in den tijd dat voortaan de konste der „Rhetorica” met edeler name de „Poësie” werd geheeten, waarbij vorm en inhoud nog in dien hooger zinn een eenheid toonden in zoover de menschen door haar vanzelfsprekend „totter deucht geleyt” moesten worden.

Maar tevens groeven Hervorming en renaissance beiden met hun individualisme een hoogmoede en klove tusschen de geestelijk ontwikkelde schrijvers, de gestudeerden, de regeerders- en regentenklasse eenerzijds, en de onontwikkelde volksklasse daartegen-

1. Ackermans (uit v. d. Noot's tijd); en Douza schreef aan Jan van Hout: „non minus in libris et literis, quam in curia et foro Rempublicam tractari posse” („dat men niet minder in boeken en geschriften dan in den senaat en op het forum de republiek kan leiden”).

over — tusschen geestelijk kapitaal en lichamelijken arbeid. Toch stroomde de renaissance wel zoover door al de aderen van het vitale volk, dat zij ook dieper lagen bezielde en verrijkte, niet zoozeer met kennis maar met drang tot daad en avontuur, waaruit menig kaptein en admiraal, menig ontdekker en kolonist, menig walvischjager en Oost-Indievaarder is gegroeid. Het wordt de tijd onzer gouden eeuw — het wordt de tijd van Breero, van Huygens, Hooft en Vondel.

Werkten omtrent den aanvang der XVIIe eeuw in Leiden geleerde humanisten als Heinsius en Scriverius — de nieuwe Muze wordt nu eer Amsterdam: de „eedle maecht die in haers jeuchdes bloeyen treedt” (Hooft). Anders dan in Leiden waren hier een paar rederijerskamers nog de middelpunten van het letterkundig leven, en wel vooral „de Egelantier”, die onder de zinspreuk „In liefde bloeiende” de voor naamste letterkundigen onder haar leden telde, naast „'t Wit Lavendel” van minder vooruitstrevenden geest. De verhouding der kamers was vriendschappelijk, zoodat de lofdichten wederzijds klonken, maar onderling kwam verdeeling tusschen de leden van de Egelantier, waar „de zoons van aanzienlijken huize”, doch zonder talent, den boventoon en de voornaamste rollen wilden hebben.

Voor al door toedoen van Coster en Breero kwam het daardoor tot de stichting van „de Nederduitsche Academie”, waarmee zij aanvankelijk meer nog dan de kunst de algemeene ontwikkeling — een soort volksuniversiteit (Worp) — op het oog hadden. Dit

is niet zoo vreemd, want de poëzie werd over het geheel geacht te moeten stichten en leeren en gelijk een Maerlant zijn verhandelingen in gebonden taal schreef, zoo was het nog in de eerste decennia der XVIIe eeuw niet onnatuurlijk zijn medemenschen in dichtmaat te willen onderwijzen. Als Breero dus in zijn „Moortje” den „Latynsche-geleerde” toeroept zijn licht niet onder de korenmaat te zetten en de oude Kamer reeds een verzoek aan de Leidsche Hoogeschool had gericht de colleges in de moedertaal te geven, lag dit wel in de traditie der rederijkers, die „tot dusver — voor een groot deel de geestelijke leiders der burgerij geweest” waren.¹ Uit dien drang naar kennis komt dan weldra naast de „Academie” het „Athenaeum illustre” voort (1632), dat eerst in de XIXe eeuw tot Hoogeschool werd verheven, — en kunst en wetenschap gaan al verder uiteen.

Eigenaardig dat bij den aanvang dier scheiding juist Breero en Coster staan. Breero was de zoon van een welgesteld schoenmaker en had eengoede opvoeding maar geen klassieke ontwikkeling genoten, welk gemis hij levendig gevoelde. Coster was eveneens van eenvoudige afkomst, zoon van een timmerman, maar kon toch — denkelijk door een vroeg en goed huwelijk — studeeren en werd stadsdokter aan het gasthuis op een jaarwedde van f 500.—, voor dien tijd niet zoo min.

In 1617 geopend met een tooneelstuk, heette de Academie in de wandeling Coster's Academie, omdat deze den grond kocht, de houten loods gebouwd had en zich naast zijn ambt ook verder practisch aan het

1. Kalf „Literatuur en Tooneel te Amsterdam in de XVIIe eeuw”. Blz. 9.

tooneel bleef wijden. Het kruis met de egelantier van de oude kamer werd nu vervangen door een bijenkorf als symbool van de nijvere geesten, uit alle hoeken wijsheid purënd — een aardige illustratie van den overgang der Christelijk-middeleeuwsche in der renaissance-cultuur. ¹ Werd zij dan ook al geen wetenschappelijke instelling; „De Academie was en bleef voor eerst het bolwerk eener in geestelijk opzicht mondig geworden burgerij, die de met zooveel moeite verworven vrijheid van gelooven, denken en spreken wilde handhaven; die door middel van tooneel en drukpers invloed wilde oefenen op den gang van zaken.” ²

Zoo behoorden de stukken in den beginne ook vaak tot de militante literatuur, als Hooft's „Baeto”, Vondel's „Palamedes” e.a.; de Calvinistische predikanten kwamen dan ook in beroering en toen Coster zelf het met zijn „Iphigenia” al te bont maakte, werd hij voor „Burgemeesteren” geroepen. Immers: „De verhouding, die vroeger bestaan had tusschen Overheid en Rederijkers was in menig opzicht dezelfde gebleven — —, kwamen Dichters en Overheid in botsing, dan maakte de Overheid gebruik van haar macht.” ³ In een tijd toch, waar nog geen publieke pers bestond, kwamen naast de oproertjes der lagere en de blauwboekjes (schotschriften) der hoogere standen de ontevredenheden op het tooneel en in de poëzie tot uiting. Dus werd Coster voor „de Heeren” geroepen en beloofde „dat hij hem wilde reguleeren na 't believen

1. Nog thans aanwezig boven het front van ons Stadsschouwburg-tooneel. - 2. Kalf „Literatuur en Tooneel —”. Blz. 11. - 3. Kalf „Literatuur en Tooneel —”. Blz. 21.

van de H. H. Burgemeesteren ende niet en sal spreken yet wat tegenwoordig den Heeren niet en sal geval- len, oft op solcke tijden als de H. H. niet en sal be- lieven".¹ Misschien voelde hij zijn positie als stads- geneesheer bedreigd, maar de voor ons oor nederige toon vloede ook wel voort uit den eerbied aan de „van God gestelde" overheid verschuldigd, die heel wat grooter was dan in onzen „godvergeten" tijd. Maar die overheid waakte toch tevens wel voor de duur gekochte vrijheid, want toendezelfde felle predi- kant (Smout), die deze berisping bewerkt had, later al te veel praatjes ging maken en de Heeren Burge- meesteren zelve te na kwam, werd hij eenvoudig de stad uitgezet!²

Met dat al was daarmee het eerste bloeitijdperk der Academie voorbij, want Coster schreef sindsdien niet veel meer, Hooft trok zich allengs terug en Breero was reeds gestorven. Intusschen had zich „t Wit Lavendel" in de Academie opgelost en smolt niet veel later „de Egelantier" zelf daar mede samen, door welke combinatie dan de houten loods op dezelfde plaats (aan de Keizersgracht) door een steenen ge- bouw werd vervangen en de eerste Nederlandsche „Schouwburg" in 1638 met Vondel's „Gijsbrecht" werd ingewijd. — Zoo was wel aan het leven der oude Amsterdamsche Kamers een einde gekomen, doch hoe taai het leven van vele andere was, al be- hielden zij niet hun oude beteekenis, blijk o.a. uit het feit, dat Dr. J. v. Vloten nog in 1882 een „Nieuwjaars-

1. Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk." IV. Blz. 70. - 2. Zie omtrent gegevens over den strijd van synodes en kerkeraden tegen het tooneel Kalf t. a. pl. V. Blz. 362, aant. 11.

zang" uitbracht als factor der Haarlemsche rederij-
kerskamer — „Trou moet blycken",¹ en immers nog
thans menig dorp zijn „letterlievende" Rederijkers-
kamer heeft.

Het waren, als wij zagen, de meer individueele, de
huiselijker vriendenkringen, die de kamers reeds had-
den vervangen, als in Amsterdam Roemer's huis en
weldra de Muiderkring rondom Hooft, waar geleer-
den als Vossius en Barlaeus met schrijvers als Coster,
soms Huygens, soms Vondel e. a. samenkwamen en
de bekoorlijke Maria Tesselschade kleur en geur
bracht — een dier zeldzaam harmonische vrouwen-
figuren die de bloemen der renaissance zijn geweest.
Tegenover Rodenburg, een veelbelezen, ontwikkeld
en handig man, die met zijn stukken onder Italiaansch-
Spaanschen invloed (Lope de Vega) nog jaren de
„Egelantier" in leven wist te houden (hij werd later
gezant en was een grand seigneur) had Coster eerst
een zwaren dobber met zijn „Academie". Aardig is
hoe, als Prins Maurits in 1618 in Amsterdam komt,
de overheid aan de „Egelantier" opdraagt hem te
verwelkomen (een taak immers voor de rederijkers-
kamer) en hoe Coster, naar het opslaan kijkend van
het tooneel vóór de Waag op den Dam, dat niet ver-
draagt en zelf ook een vertooning gaat voorbereiden,
die dan ook door Maurits wordt aangezien. — Maar
Coster heeft toch vooral als „figuur", als stichter van
de „Academie" en daardoor van onzen eersten
schouwburg beteekenis gehad,² — het was Breero en
daarnaast Starter, die als dichters meer zijn geweest.

1. Vgl. Beets' „Na vijftig Jaar". Blz. 84 (noot). - 2. De dokters hadden het
toen blijkbaar nog niet zoo druk als thans!

Breero metterdaad was de eerste realistisch-eigen tooneelschrijver bij ons — misschien juist ook omdat hij geen klassieke opleiding genoten had, misschien ook omdat hij schilder tevens was geweest en het leven met een schilders oog zag. Nog op zijn 28e jaar was hij schilder en bracht zijn penseel hem „soet gewin”. Dan wordt hij lid van de „Egelantier”, krijgt het eereambt van vaandrig bij de schutterij, komt in aanraking met Roemer Visscher, Hoofft e.a. en klimt op uit den stand waarin hij was geboren. Maar de pen zal hem meer eer dan „soet gewin” hebben gebracht en in zijn liederen klaagt hij wel over gemis aan rijkdom en over het verschil in stand. Dan dacht hij misschien aan Maria Tesselschade en haar „behulpsaemheyden” bij het aanvullen van zijn kennis — maar wier liefde hij niet won. Die drang naar meer gaat door zijn leven, want is zijn talent het beste thuis tusschen het kleurig Amsterdamsche volk, zoo voelt hij later toch de behoefte om boven die ruige wereld te komen, de behoefte aan de moraal van het leven, de behoefte om de „liefde” van de „min” te onderscheiden als geestelijke genegenheid boven de zinnelijke drift, gelijk Coornhert's „Wellevenskunste” het wilde, de behoefte ook „zijn tooneel (te) verplaatsen van de lagere standen naar den middenstand — de klucht (te) verheffen tot blijspel — onder invloed (ook van) de Fransche tragi-comedie en het blijspel van Terentius”.¹ Maar hij steeg toch niet boven zijn maatlooze rederijkersverzen, gelijk hij niet boven de „min” kwam, waarbij „Trijn Jans” en „Bleecke An”² hem

1. Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk.” IV. Blz. 167. - 2. (Uit zijn „Spaanschen Brabander”.)

misschien mede zoo vroeg in het graf hebben geholpen. Breero's kunstbroeder Jan Starter nu is voor ons onderzoek van bijzonder belang. Ten eerste omdat wij in hem een der zeer enkele Hollandsche dichters ontmoeten, die min of meer van hun pen hebben geleefd. Van uitgeweken Engelsche ouders te Amsterdam geboren, was hij reeds jong lid van de „Egelantier”, maar verliet de stad om zich in Leeuwarden als boekverkooper-uitgever te vestigen, waarna hij een korte poos in Franeker studeerde. Dan, in Amsterdam terug, begint zijn eigenlijk auteursbestaan, en hier ligt de tweede reden, die zijn positie voor ons zoo belangwekkend maakt. Immers hij had blijkbaar reeds zoo veel naam, dat „een twintigtal kunstlievende Amsterdamsche koopluï in 1622 een merkwaardig contract met den dichter (sluiten) waarbij zij zich verbonden hem een vast honorarium uit te keeren, mits hij in de stad bleef en hun tegen vaste prijzen liedjes en bruiloftsdichten leverde.” En wel zou hij wekelijks 12 carolus guldens krijgen, waarvoor hij te Amsterdam moest blijven wonen en hun „volcomen acces” geven tot alles wat hij maakt of gemaakt heeft en gedichten voor hen schrijven „tegen drie stuivers de bladzijde”.¹

Dit contract zal voor dien tijd wel een unicum zijn geweest, gelijk het in de geschiedenis van ons auteursrecht een unicum is. Hoe geringe waarde dat auteursrecht overigens nog had, blijkt wel uit het feit, dat men in de eerste decennia der XVIIe eeuw niet gauw tot de uitgave van gedichten en tooneelstukken

1. Het contract is door Dr. A. Bredius gepubliceerd in „Oud-Holland” (1885. Blz. 54.)

kwam, of wel geschriften *buiten den schrijver* om door anderen in den handel gebracht werden voor eigen gewin. Het voornaamste werk van Spieghel werd eerst na zijn dood uitgegeven; Roemer Visscher gaf zijn „Brabbelingh” eerst uit toen hij 67 was; de eerste volledige werken van Coornhert verschenen eerst 40 jaar na zijn dood; ja, de eerste verzameling van Hooft’s gedichten werd (niet eens door hem zelf!) eerst uitgegeven toen hij 55 jaar was. „Had van der Burgh (uit den Muiderkring) zich niet zooveel moeite gegeven voor een volledige uitgave van Hooft’s gedichten, dan zou Hooft’s invloed op de ontwikkeling en den smaak van ons volk zeker niet zoo krachtig zijn geweest als nu het geval is.”¹ Zelfs van Vondel hadden wel is waar reeds vele kleinere gedichten „in plano” gedrukt, voor de vensters der boekwinkels te koop gehangen, maar de eerste gebundelde uitgave zijner gedichten verscheen eerst toen hij reeds 67 jaar was.

Hing een en ander ook nog samen met de bovengenoemde bezwaren der rederijkers zich te laten drukken (b.v. bij een Spieghel) er sprak toch ook een luchtige opvatting van de kunst uit: „Deze opvatting der waarde van poëzie maakt begrijpelijk, dat men, vooral in de eerste helft der XVIIe eeuw, er geen been in zag een dichter zijn werk te ontstelen of buiten hem om te drukken of, indien het een tooneelstuk was, het te vertoonen.”² Omgekeerd gebeurde het Vondel, dat gedichten op zijn naam werden uitgegeven, welke hij niet geschreven had — al waren de

1. Kalf „Gesch. d. Ned. Letterk.” IV. Blz. 196. - 2. Kalf „Literatuur en Tooneel —”. Blz. 28.

uitgevers toch niet zóó vrij als in Martialis' tijd wien hetzelfde overkwam. Wel werd soms eenig honorarium betaald, maar hoe het daarmee stond ziet men o. a. in de bekende regels van Jeremias de Decker uit zijn „Lof der Geldzucht”:

En vloeit er wat gewins uit hunne rymery,
't Valt hunnen buidel mis en doet de borze zwellen
Der loozer drukkeren en hunner metgezellen.
De Dichter zaeit en plant, de drucker maeit en pluckt.

De tooneeldichter ontving voor de opvoering van zijn werk eenvoudig niemendal en toen de mannen van het later opgerichte „Nil Volentibus Arduum” het betalen van honorarium daarbij voorstelden (\pm 1680) vond dit algemeen afkeuring (ook omdat sinds Coster's Academie de baten der voorstellingen nog steeds toekwamen aan het Weeshuis en Oudemannenhuis).

Onder zulke omstandigheden is het te merkwaardiger, hoe Starter voornamelijk van zijn pen wist rond te komen; hij behoorde blijkbaar tot die kunstenaars, welke waarlijk finantieel het onderste uit de kan weten te halen — al was dan de kan zelden meer dan half gevuld! Zoo voleindigde hij Breero's onvoltooid gebleven Angeniet — „tot mijn groote kosten” (!) zegt de drukker-uitgever in de voorrede: „De fabrikant van poëzie wordt zoetjes aan handelaar in verzen” zegt Kalff, doch daarbij moet dan worden toegegeven, dat hij zich nooit een vergulde weerhaan heeft getoond als vroeger van der Noot. Zoo verkocht hij aan de admiraliteit van Amsterdam 14 exemplaren van een beschrijving der begrafenis van

Willem Lodewijk voor f 112. — ;¹ zoo krijgt hij „de somme van zes ponden, hem bij Burgemeesters (van 's Gravenhage) toegevoucht, tot een vereeringe over twaelf exemplaren by hem aen de Magistraet gepresenteert, van de laeste tocht van Zijne Extie Prins Heyndrick in Brabant, by hem in Nederduyts dicht beschreven.” (1622).² Een volgend jaar gaat hij met een lofdicht op Prins Willem I „den boer op” en maakt aardig geld; om eindelijk als particulier „historischriver van den Grave van Mansfelt” op te treden, — kort daarop echter stierf hij, pas 32 jaar. Verscheiden van zijn liederen, waaronder vele vertalingen of bewerkingen van Engelsche voorbeelden, waren intusschen populair geworden, niet het minst ook door gelukkige toonzettingen.

Met Roemer Visscher's beide dochters treden wij in den bloeituin van het geestelijk leven dier dagen en in den kring rondom Hooft, al heeft de oudste, Anna, weinig op Muiden verkeerd. Beiden hadden zij een grooten naam onder haar tijdgenooten: „Hoe raakt Zeeland op de been” schrijft Kalff, als Anna er Cats in Middelburg komt bezoeken — de verzen, zei men, „sneeuwen haar op het lijf”. Bij zulke woorden voelt men eerst recht, hoe anders onze tijd, met zijn verspreide normen tegenover den kunstenaar staat — al mag men dat „op de been” komen van Zeeland niet al te letterlijk nemen.

So zijt ghy niet te min de eene Maeght alleen
Die Hollandt heeft ghesien den Helicon betreen.

rijmde v. Heemskerk haar toe, want van een Hade-

1. Kalff „Gesch. d. Ned. Letterk.” IV. Blz. 176. — 2. „Navorscher” 1879. Blz. 338 (vgl. Kalff „Literatuur en Tooneel —” Blz. 25).

wych, ja een Anna Bijns, wist niemand meer en beide zusters konden langen tijd als de eenige dichterssen in Hollands literatuur gelden. Haar vaardigheid trouwens was veelzijdig, want ook zang en muziek, borduur-, teeken- en graveerwerk (roemers) beoefenden zij, al is beider waarde als inspireerende Muze toch wel grooter geweest dan haar Muze zelve was. Toch zijn zij metterdaad wel de eenige dichterssen der XVIIe eeuw bij ons geweest, welke naast haar alleen nog enkele geleerde vrouwen, die ook wel eens rijmden, heeft voortgebracht.

Het is treffend voor de vrijzinnigheid in het Calvinistisch Holland, zoo kort na den geloofsstrijd, dat Anna (immers Roomsch als haar vader) gewetensvol Hugenootsche „*emblemata*” vertaalde en haar zuster — misschien nog vrijer dan zij en meer op den prinse-lijken Hooft en Huygens dan op den piëtistischen Cats gesteld — zelfs een protestantschen zeeofficier huwde. Nog merkwaardiger zedebeeld misschien zien wij in het feit, dat beiden konden zwemmen „en het sich geleert hebben in haer vaders tuyn”¹ zoodat de Arcadische nymfen misschien Amsterdamsche werkelijkheid zijn geweest in Rodenburg’s dichtregels:

... op d’Amstelkant int gras,
Al waer mijn lieve Nymph int water lobbrend was.

Het zou eeuwen later — het zou voor onze moeders nog een doodzonde zijn geweest!² Beiden hebben

1. Vgl. Kalf „*Gesch. d. Nederl. Letterk.*” IV. Blz. 113. - 2. Overigens lazen zij Bredero’s en anderer ongeneerd realisme met dezelfde klare oogen als menige maagd der renaissance het de „*Decamerone*” had gedaan. (Vgl. intusschen de opdracht van Bredero’s „*Lucelle*” aan Tesselschade, waar zij toch wel eens blijkt te blozen om den inhoud).

zij enkele kinderen gehad, hetgeen bij schrijfsters en kunstenaressen van later tijden (behalve bij actrices) een betrekkelijke uitzondering blijft — maar Maria's kinderen zijn vroeg gestorven.

Wanneer wij hier den bloeitijd onzer XVIIe eeuwse letteren eenigszins systematisch nagaan is het niet om literatuurgeschiedenis te schrijven, maar omdat de verschillende typen in sociaal opzicht zich elders en later ongeveer evenzoo herhalen. Doch in een der meest geziene en gezellige gasten van den Muiderkring, in Barlaeus (van Baerle) theoloog en professor aan het Amsterdamsch Athenaeum, vinden wij toch een der laatsten van een soort: den Latijnschen humanist in optima forma — dat wil zeggen in den gezwollen vorm van een Claudianus of Statius, zoodat hij zich moeilijk anders dan in pompeuze dityramben kon uiten. En dat was wel gewenscht voor zijn huis vol kinderen, want ook in dien zin was hij nog een humanist van den ouden stempel, dat hij er een aardig duitje uit wist te kloppen! Immers: opgedragen aan de Staten-Generaal of de Oranjes leverde zijn lofschalmei hem honderden guldens, eens zelfs duizend gulden, op. Zoo vinden wij in hem een rijker pendant van den armen Starter — „maar Latijnsche verzen werden eenmaal tegen hooger koers verhandeld dan Nederlandsche”. (Kalff.) Toch is, zoowel op de wijze van een Starter als van een Barlaeus, zulk een bron van inkomsten in ons land een uitzondering gebleven — al zal weldra de klassieke lofzingerde huispoëet weer opduiken. Dichterlijke geesten als een van Baerle waren echter, vooral in die dagen, geen uitzondering want: „De rijmlust zat

de menschen in het bloed, — hoe zou men er zich van onthouden hebben in den Muiderkring waar liefde voor kunsten en wetenschappen de temperatuur van het geestesleven zóó hoog hield!"¹

Maar de ziel van dien kring bleef toch Hooft zelf. Zijn grootvader was wel schipper, zijn grootmoeder boerin geweest, maar zijn vader bracht het reeds tot burgemeester van Amsterdam en de Drossaard van Muiden zelf — hij werd de prins onzer oudere zangers en de grondlegger van onze prozakunst met zijn Historiën, waarin hij (evenals Huygens in diens dichtwerk) onze taal bewust heeft verrijkt (neologismen). Doortrokken van den geest der renaissance (hij reisde in Italië) en kundig Latinist vormt zich daaraan zijn „zin voor de schoonheid van uiterlijke levensvormen" en „zijn opvatting van den roem en van het eergevoel als zedelijke beweegkracht".² Zoo werd hij als belooning voor zijn historische studie over Hendrik IV door Frankrijks koning tot Ridder van St. Michiel benoemd en in den adelstand verheven — „een onderscheiding die Hooft's ijdelheid strelde en waarvoor hij zich dan ook vrij wat moeite had gegeven".³

Wel heeft het lot dezen kunstenaar alles gebracht wat zijn beschaafde geest behoefde. Reeds vroeg tot Drost van Muiden (belast met de rechtspraak) benoemd, leefde hij 's zomers op het slot, 's winters geriefelijk te Amsterdam. Aldus vertrouwd met het buitenleven vormt hij een der schakels, die ons tot de moderne natuurontroering leidt — waarbij Luiken

1. Kalf t. a. pl. IV. Blz. 195. - 2. Kalf t. a. pl. IV. Blz. 199. - 3. Kalf t. a. pl. IV. Blz. 222.

dan later nog verder gaat en Huygens misschien een der eersten is geweest, die iets van de schoonheid der zee onderging, welke tot dan toe vooral angstgevoelens had gewekt.¹ Gelukkig getrouwd, zonder overtalrijk kroost, brengt hij na den dood zijner eerste vrouw een nieuwe levensgenootte op het slot, die de gastvrouw van den Muiderkring zal worden. Zijn leven was aldus één rustige opgang, afgesloten door de lijkrede die een der grootste tooneelspelers van Amsterdam in den schouwburg voordroeg „ten aanhooren van een ongeloofelijk getal van menschen”, waarna zijn „Gerard van Velzen” ten tooneele gevoerd werd en zoo „de Lijkplicht des grooten Dichters besloten”. — Als lid van het opkomend patriaciaat voelde hij zich wel boven de lagere klassen verheven, maar ondanks zijn aanzienlijk ambt stond hij toch, evenals Huygens, eigenlijk „dichter bij de kleine luyden dan de meeste hedendaagsche aristocraten”,² terwijl zijn ietwat koele houding tegenover Vondel toch waarlijk wel uit sentimentsgronden, in het bijzonder diens overgang tot het katholicisme, te verklaren was.

Het zou Vondel zijn, die het geslacht van Hollands dichterlijken opgang bekroonde en — besloot. Zijn ouders, van Antwerpen naar Keulen gevlucht, drevven daarna te Amsterdam in de Warmoesstraat een welvarende hoedenstoffeerderszaak. Na zijn huwelijk zette Vondel er een handel in kousen op (in die dagen der korte broeken een veel gewichtiger artikel

1. Over de ontwikkeling van het natuurgevoel vindt men een literatuur-opgave bij Kalff t. a. pl. IV. Blz. 597 (aant.) en VI. Blz. 135 e.v. en Blz. 292 (aant.). - 2. Men denke b.v. aan zijn „Warenar”, vgl. Kalff t. a. pl. IV. Blz. 232.

dan thans, gelijk de Warmoesstraat heel wat meer aanzien had!) Zijn vrouw intusschen dreef wel voornamelijk de nering.

Reeds vroeg aangesloten bij het „Wit Lavendel” krijgt hij ook reeds vroeg opdrachten voor dichtwerk, zoo van den dichter-uitgever Pers, die hem verder opwekt tot de beoefening der „eerlycke wetenschappen”. Want Vondel had een eenvoudige opvoeding genoten en gaat nu Latijn leeren, leest Virgilius en Seneca, ja: later de Grieksche tragici. Hij mengt zich dan met hekel- en punt dicht in de politieke en kerkelijke strijdvragen en schrijft na de terechtstelling van Oldenbarnevelt zijn „Palamedes of vermoorde onnooselheyd” dat, feller nog dan Coster’s „Iphigenia”, door de overheid niet ongemoeid kon blijven. Vondel vreesde zelfs voor zijn hoofd en hield zich schuil ten huize van zijn vaderlijken vriend Baek¹ — doch werd intusschen tot f 300.— boete veroordeeld.

Door de kringen van het „Wit Lavendel” en de „Egelantier”, waarvan hij ook lid wordt, knoopt hij allerlei vriendschapsbetrekkingen aan, o. a. met Vossius en van Baerle, en wordt zoo bekend, dat men zich ter opening van den nieuwen schouwburg van zelf tot Vondel wendde en deze met zijn „Gijsbrecht” werd ingewijd, welk stuk de predikanten ditmaal vergeefs trachtten verboden te krijgen. Aldus — gasten van de overheid in dicht verwelkomend, nieuwe gebouwen en stichtingen bezingend — voelde Vondel zich allengs terecht den dichterlijken verte-

1. Vondel's verhouding tot dit patricisch milieu vindt men aardig beschreven in de „Vondelschetsen” van B. H. Molkenboer (Paul Brand, Bussum).

genwoordiger der stad Amsterdam en is hij bij uitstek onze politieke en sociale poëet geweest.

Een na-denkend man was Vondel, met sterk secundair bewustzijn; ¹ geheel voor zijn kunst levend, heeft bij hem, als bij sommige andere groote kunstenaars, het sexueele niet veel plaats ingenomen en heeft hij in tegenstelling met Breero, Starter, Hooft enz. bijna geen minnedichten geschreven. „Eenvoudig en oprecht, zedig, kuisch, eerlijk, is hij zijn weg door dit leven gegaan.” ² Van deze schijnbaar in zichzelf gekeerde, maar in het esthetische prachtlievende ziel en renaissancistische geest, met zijn afkeer van de vrijheid bedreigende predikanten, de „stuursche vijanden van blijde levensvreugd en kunst”, was zijn overgang tot het katholicisme niet zoo vreemd. Het was een teruggaande golfslag, die over de Noorsche landen ging, en onder zijn tijdgenooten deden de Engelsche dichter Crashaw en de Duitsche Angelus Silesius een zelfden stap. Vondel's leven en kunst is er niet diepgaand door veranderd en men was, buiten de predikanten, zeer verdraagzaam in het Holland dier dagen, waar zelfs een Huygens op zeer vriendschappelijken voet stond met de paters Jezuïeten en Roemer Visscher's dochters, Hooft's en Cats' vriendinnen, hun kinderen katholiek opvoedden. Maar zijn Roomsche pleidooi voor Maria Stuart ontstemde de overheid toch zoozeer, dat hem een boete werd

1. Hij behoorde ongetwijfeld tot wat Heymans in zijn „Classificatie van Karakters” (Blz. 20) het „gepassioneerde” type noemt, waartoe deze Flaubert, Michelangelo e. m. a. rekent. - 2. Kalf t. a. pl. IV. Blz. 320. In een opmerkelijk artikel („De Gids” Febr. '19) ontwerpt F. Schmidt-Degener een misprijzende schets van Vondel, door Pater Molkenboer in de „Beiaard” (April 1920) en door Kalf in de „Vragen des Tijds” (1921) bestreden.

opgelegd, welke, daar het stuk niet onder zijn naam verschenen was, door zijn uitgever betaald werd — waarvoor Vondel hem dan denkelijk wel als douceurtje een paar dichtstukken leverde. Intusschen heeft die overgang hem uit kerkschen kring natuurlijk ook wel verguizing gebracht en regende het een tijdlang schimpdichten. Maar hij beet niet minder fel van zich af en — bereikte niettemin weldra met zijn mooien „Lucifer” het toppunt van zijn roem. Het stuk werd wel is waar op aanstichten van den kerkeraad verboden,¹ maar des te meer gelezen en herdrukt; verscheiden portretten komen van hem uit, waarbij hij zelf onderschriften geeft; een honderdtal schilders en dichters bereidden hem in 1653 een feestmaal, waarbij een Apollo-figuur huldigend optrad en hij plechtig gelauwerd werd; bij een ander festijn had hij een eereplaats naast Huydecoper, een van Amsterdam's bekende regenten — waarlijk: aan openlijke erkenning heeft het Vondel niet ontbroken.

Over Vondel's werk te spreken ligt buiten ons doel, maar wel mag onze godverloren tijd hem benijden, waar zich voor zijn redeneerende dramaturgie zulk een rijke stof bood als de bijbelsche geschiedenis, welke de massa kende en die haar vervulde: „De lange debatten (in zijn drama's) hielden (het publiek) bezig — — vooral doordat zij handelden over geloofsvragen, waarin zij levendig belangstelden; zoo zou een hedendaagsch tooneelpubliek luisteren naar een debat over het socialisme” schrijft Kalff.² Inderdaad heeft een twintigtal jaren geleden zulk een pu-

1. Waarop Vondel een nieuw stuk schreef voor de nieuw aangeschafte tooneelhemel! - 2. Kalff t. a. pl. IV. Blz. 284.

blijk wel bestaan, maar wij vreezen dat een „hedendaagsch” publiek volstrekt niet zou luisteren — naar welk tooneeldebat ook!

„Lucifer” is Vondel’s hoogtepunt geweest — van zijn kunst als van zijn leven. Door het wangedrag van zijn zwakken en losbolligen zoon geraakte hij achterop — om diens schulden te voldoen heeft hij zoo goed als zijn gansche vermogen geofferd. En hier is de geschiedenis aan het „fabulieren” gegaan over het harde lot van den armen dichter. Waarschijnlijk heeft daartoe Brandt zelf, Vondel’s eerste levensbeschrijver, het zijne bijgedragen, waar hij Vondel (en terecht) beklagt op zijn ouden dag nog een betrekking te moeten aanvaarden. Maar diezelfde Brandt schrijft omtrent de schulden van den zoon: „Doch de vader, die men houdt dat omtrent veertig duizendt guldens by hem liet zitten — — vindt zich in groote verleghentheit.”¹ „Veertig duizendt guldens”! — dat is, omgerekend in onzena-oorlogschemuntwaarde, toch wel anderhalve ton gouds, — neen waarlijk: dit klopt niet met het historisch beeld van den armen kousenkoopman uit de Warmoesstraat en Kalff spreekt in zijn „Vondels Leven” dan ook zeker terecht van Vondel’s „vrij aanzienlijk vermogen”.² En die harde betrekking aan de bank van leening is — een „sine cure” geweest, die hem waarschijnlijk heel wat tijd voor zichzelf liet en gehonoreerd werd met een jaarwedde van f 650, dat is meer dan Coster als stadsdokter verdiende, meer dan het honorarium waarop professor Bernagie in 1692 benoemd werd, ja: meer

1. G. Brandt „Leven van Vondel”, uitg. Dr. Eelco Verwijs. Blz. 82. - 2. Kalff „Vondels Leven”. Blz. 47.

dan het budget van menig predikant uit den bloeitijd (dat op pl.m. *f* 455 komt.)¹ En ten slotte werd aan Vondel, aan hem die dan toch tot een der republiek tegengestelde religie was overgegaan, na een tiental jaren het behoud dier jaarwedde als levenslang pensioen verleend, — in trouwe: heeft sindsdien eenige Hollandsche overheid zich zoo breed en mild betoond tegenover een dichter-kunstenaar?

Zijn ambt daarbij scheen zijn vruchtbaarheid in het minst niet te beperken, want hij blijft deelnemen aan het openbaar gebeuren en wordt menigmaal voor officieele gedichten beloond — als in 1659 met *f* 100 „van Burgemeesteren voor zijne diensten bij de ontvangst der keurvorstin van Brandenburg,” later *f* 30, dan nog eens *f* 100, terwijl hij zeker nog menig bruiloftsdicht enz. op bestelling maakte.² Nog vele jaren bleef de oude dichter overeind; eerst toen rondom hem bijna alle tijdgenooten lang gevallen waren, en reeds de worm zat in den nieuwen oogst onzer letteren — eerst in 1679 werd Vondel door veertien „poëten of liefhebbers der Poëzye” naar zijn laatste rustplaats in de Nieuwe Kerk gedragen, — het was onze groote tijd zelf, het was onze renaissance, die met hem ging.

Hoe was het bij den dood van Vondel nu met de sociale waardeering van den dichter in het algemeen gesteld? Wij zagen reeds, dat de poëzie vooral gewaardeerd werd als draagster van kennis en wijsheid.

1. Vgl. Kalf „Literatuur en Tooneel —”. Blz. 318 (aant.). - 2. Vgl. Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk.” IV. Blz. 304. (Andere belooningen in Brandt's „Leven van Vondel”, uitg. Verwijs. Blz. 110—111).

„In de XVIIe eeuw werden dichters als Rodenburg en Cats, Vondel en De Decker door niet weinigen onder hunne tijdgenooten hooggesteld of bewonderd, vooral om hunne kennis.”¹ Waarbij echterrang en stand wel ter dege meegolden: „de rijkdom en de hooge rang van mannen als Hooft, Huygens en Cats verhoogden den glans hunner poëzie; Breero en Vondel werden geprezen en gevierd ondanks hunnen stand.”² Maar daarbij, zoo niet daarboven, vereerde men toch ook de ernstige poëzie als leidster op het pad der deugd tot God: „Gelyk de Poëzy, wel gebruikt, kracht heeft om de deught met vermaak den menschen in te boezemen en de gemoederen een afkeer van snoode stukken in te planten . . . zoo is 't ook geen wonder dat de Poëten byna by alle volken, en t'allen tyden in hooghe achting wierde gehouden.” Aldus ving Brandt zijn „Leven van Vondel” aan. Toch onderscheidde men allengs wel degelijk den rijmelaar van den dichter en werd deze laatste ook als „kunstenaar” wel door velen geëerd. Zoo zegt Rodenburg in valsche bescheidenheid (waar hij immers toch zeer gezien was): „Niet dat ick myzelve bekleede met de glorieuse name van Poët —”.³ Wij zagen reeds hoe Vondel door zijn kunstbroeders gelauwerd werd, en Kalff zegt hoe in het laatste kwart der XVIIe eeuw, toen de grooten allen gegaan waren, de naam „Poëet” een eere naam was geworden „waarnaar velen streefden, maar die slechts enkelen verdienden.”

1. Kalff „Inleiding tot de Studie der Literatuurgeschiedenis”. Blz. 65. - 2. Kalff „Literatuur en Tooneel —”. Blz. 140. - 3. Vgl. Kalff „Literatuur en Tooneel —”. Blz. 147, noot 17.

Met dien eere naam intusschen was het in de practijk toch maar poover gesteld. De deftige patriciërs gaven zich daar niet mee af — zij hadden wel „ernstigher zaken” aan het hoofd — en met de gunst van het geachte publiek was het ook maar karig gesteld. Wel waren omtrent Vondel's dood talrijke drukkersboekverkoopers te Amsterdam gevestigd, maar voor een deel had reeds het publiek van die dagen „meer smaak in het grappige, platte en vieze (Kalff spreekt elders zeer praegnant van het *faecalische* genre!) dan in echte kunst”;¹ waartegenover door een groot deel in het theologische Holland niet dan theologische en stichtelijke werken werden gelezen. Hoe in het algemeen de stand der artisten beschouwd werd, blijk uit een (door zijn tooneelondervinding denkelijk wat eenzijdig gestelde) uitlating van den beroemden acteur Adam Karels van Zjermez: „zoo yemandt . . . kan of dichten of zinghen of Tooneel of Luitspeelen, schoon deze vermakelijke bezigheden hem in andere ernstigher zaken niet en verhinderen en dat hij zich met eeren quijt in al de dingen van zijn doen, men vergeet alles wat hij goeds heeft, alleenlik om te zeggen: 't is een Poët, 't is een Musikant, 't is een Comediant, 't is een Speelman.”²

De kunst werd dus naast de „ernstigher zaken” doorgaans als een bijkomstige bezigheid beschouwd³ — gelijk dat met de litteraire kunst feitelijk nog het geval is — en het behoeft na het voorgaande geen verder

1. Kalff t. a. pl. Blz. 23. - 2. In de „Toe-eygeninge” van zijn tooneelspel „Eduard” (1660). - 3. De schouwburg werd niet elken avond bespeeld en nog tegen het eind der XVIIe eeuw hadden de acteurs naast hun spel allerlei andere baantjes. Curieuse versregels op een smid (Krul?) die van zijn werk loopt om op bestelling te rijmen bij Kalff t. a. pl. Blz. 26.

betoog, dat de baten dier bezigheid slechts een toevallige bijzaak waren, die maar voor heel enkelen (v. d. Noot, Starter) een nood-zakelijk belang hebben gehad.

Hiertegenover stond, dat de kern van het letterlievend publiek langen tijd door den vrij grooten kring van rederijkers zelf werd gevormd en de onderlinge waardeering — wat men nu de kritiek zou noemen — daar oneindig guller en warmer was dan thans. Wel ontbrak het niet aan menig schimp- en hekel-dicht, doch deze kwamen dan ook van een bepaalden (openlijken of anoniemen) vijand; de dichters zelf, de bent- en kringgenooten, die elkander hun werk ter beoordeeling toezonden, prezen elkaar uitbundig, ja: voor onzen smaak, zoozeer ontwend aan allen hooggestemden zwier, wel eens wat tè uitbundig, want men was niet bang elkander „het wierookvat aan den neus te hangen"! Maar het te veel was hier misschien beter dan het te weinig, en het „laus alit artes" gold voor allen.

Bij den ongeëvenaarden voorspoed, die de sterke ontplooiing der republiek begeleidde had het een oogenblik geschenen of Holland een wereldrijk zou worden. Gelijk later Engeland, omspande het met zijn koloniën, zijn invloedsferen en relaties de oude en nieuwe wereld. Zweden had zijn beschaving aan ons te danken; literatuur en wetenschap oefenden een sterken invloed op Duitschland; tallooze buitenlanders stroomden naar onze universiteiten; onze taal groeit en verrijkt: Hooft en Huygens zoeken bewust naar Hollandsche uitdrukkingen voor vreemde woor-

den, Cats wordt vertaald in Zweden, Denemarken, Engeland, Duitschland.¹

Maar naast de wonde der Engelsche oorlogen droeg de jonge staat ook reeds van binnen zijn ziektekiemen — door de historie nog te weinig gekend. De wrijving en naijver tusschen de provinciën, steden en kringen; het particularisme (onze nationale bacil!); het onrecht der regeerende klasse, door Vondel's „Roskam” nauw gedeerd.² De toestand van den vakkundigen arbeider was niet zoo slecht in Amsterdam, maar het grauw daarbeneden leidde een vuil, onmenschwaardig bestaan; dronkenschap tierde in alle klassen en zelfs de handel bleef niet volkomen eerlijk — het gewin ging vóór het geweten en aan een „zwartje” werd desnoods met den bijbel de schedel ingeslagen. Onder de gegoeden nam de weelde toe, de vrouwen kleedden zich onzediger,³ de mannen kregen hun allongepruik — maar bedekt of niet: de vaderlandsche vroomheid nam af en reeds Antonides v. d. Goes klaagt in zijn „Ijstroom” over den slechten Franschen invloed. Alleen de wetenschap bloeide nog een tijd (naast de schilderkunst) want voor haar geldt, nog eer dan voor de kunst, dat zij rustige levensomstandigheden, vrij van broodzorgen, behoeft.

De omstandigheden werden echter allengs wat àl te rustig! Van het groote geslacht stonden nog enkelen overeind, als Cats en Huygens, een zwakke jongere: Antonides v. d. Goes⁴ zweeg ook weldra, een

1. Hij was dus niet zoo uitsluitend Hollandsch als men meest aanneemt! -

2. Het woord „kuiperij” ontstond begin XVIIe eeuw! - 3. Reeds Huygens spot daarmee in zijn „Kostelick Mal”, en pikant is Langendyk's schildering, waar hij een boer met zijn „Maartje” in den schouwburg laat komen (vgl. Huet's „Land van Rembrand”. II. 2. Blz. 442). - 4. Onder zijn tijdgenooten

schoone nabloeier volgde in Luiken († 1712; uit gemengd huwelijk) doch er kiemde geen belovende oogst en reeds in Jer. de Decker zien wij den voorlooper van een klein-geestig nageslacht.

In 1668 werd het kunstgenootschap „Nil Volentibus Arduum” opgericht, dat de leiding van den Amsterdamschen schouwburg in handen kreeg en niet veel goeds heeft gebracht. Wel opmerkelijk dat, gelijk wij zagen hoe Rembrandt door de school van Lairese (ten wiens huize „Nil Volentibus” wel samenkwam) in den ban werd gedaan, dit gezelschap heel wat op den grooten Vondel had af te geven, al werd hij toch eindeloos nagevolgd. — De bloei was voorbij en van den grooten gouden tijd bleef alleen nog een heugenis over in . . . de geborduurde beurs van Jan Salie!

IV. DE DICHTERS (VERVOLG) DE MUSICI, DE TOONEELSPELERS

Vóór wij ons verhaal van Nederlandsche letterkundigen besluiten, willen wij nog een oogenblik zien hoe het in het algemeen onzen musici verging en hoe, in grove trekken, de toestand onzer tooneelspelers is geweest.

De *muziek*, zagen wij boven, is in de eeuw van 1450 — 1550 vooral door Nederland beïnvloed (Ambros), daarna is het de Italiaansche toonkunst, die juist tegen het einde der Renaissance gaat bloeien, waarop weer de Duitsche componisten de toonkunst verder ontwikkelen en weldra de nieuwere tijd door Beethoven zal worden aangekondigd. Het zijn in genoemde

zeer beroemd en volgens v. Hoogstraeten „daeglijks van veele naamruchtige bemimmers der Dichtkunst” bezocht!

eeuw dan vooral nog de Zuid-Nederlanders die den toon aangeven, onder anderen Dufay en van Okeghem, als onderdanen van de hertogen van Bourgondië, waar het bloeien van hun kunst samenvalt met den hoogsten voorspoed van hun land als handelsdrijvende natie. Het schijnt echter dat deze componisten op eigen grond toch geen voldoende klankbodern vonden: zij leefden meest buitenaf, als in Weenen, Rome, Parijs, enz.

„De thuisblijvenden hebben hun middelpunt te Antwerpen. Zij zijn kapelmeesters, leiders van koorknappen, direktoren van muziekscholen. In (Noord-) Nederland bestonden zulke inrigtingen toen niet; of niet in genoegzamen getale om de groote menigte der zich aanbiedenden van eene voegzame maatschappelijke stelling te kunnen voorzien.”¹ De meesten dezer leefden als dienaren van hoven en hadden een sterk eenzijdig theoretiseerenden trek — zij zijn de wegbereiders geweest van de latere hoogere toonkunst. Maar tusschen dien zaaitijd bij ons en dien oogst elders heerschte in Noord-Nederland het Calvinisme en kwam met zijn heerschappij de oorlogsverklaring aan alle muzikale vormen, op het psalmgezag na. Geen wonder, dat de natuur boven de leer ging en het volk de predikanten wel in den steek liet (gelijk wij dat in de middeleeuwen juist zoo bij een marktvoorstelling tegenover den pastoor zagen) om naar „vreemde Instrumenten” op de markt te luis-teren, waarvan een rijmpje uit 1591 getuigt.²

„Vandaar dat de muzikale beweging te onzent in de

1. Cd. Busken Huet „Het Land van Rembrand” II. 2. Blz. 453. - 2. Vgl. Kalf „Gesch. d. Nederl. Letterk.” III. Blz. 523.

XVIIe eeuw, sterk kontrasterend met de opgewekte deelneming van het vóorkalvinistisch tijdperk, enkel aan een klein getal op zichzelf staande verschijnselen gekend wordt.”¹ In het Noorden vinden wij den priester Ban, den Leidschen organist Cornelis Schuyt, den beroemden Sweelinck, die door vermogende Amsterdammers moet worden voortgeholpen; maar bij de groote massa stompt het gehoor allengs af — juist ook door het „zingen” in de kerken, dat vaak een muzikale gruwel was. Daarbuiten werd de muziek in de XVIIe eeuw bij ons alleen nog maar door een betrekkelijk kleinen kring van beschaafde dilettanten beoefend, die de muziek als kunst liefhadden. Huygens, die veelbegaafde renaissance-figuur, behoorde daartoe, terwijl ook een Anna Roemers en Tesseltje voorgingen. Het werd het tijdvak dat de instrumentaalmuziek zich gaat ontwikkelen boven den zang en wij weldra zoo menig deftig interieur gestoffeerd zien door niet minder deftig gedoste musiceerende dames op de schilderijen van een ter Burg, Metz u. a.

Maar toch: toen en later met de XVIIIe eeuw heeft de muziek bij ons niet meer gebloeid. Eerst tegen de tweede helft der XIXe eeuw met figuren als Verhulst en den dichter-musicus Heye (medicus) stijgt de lijn wel weer, zonder eenig hoogtepunt te bereiken, terwijl de sociale positie onzer beroepsmusici van het dieptreurige naar het burgerlijk armoedige klimt. Nog een Potgieter, die zelf de muziek geringschatte, geeft ons in de bovenaangehaalde schets van den armen musykmeester² een droevig en veelzeggend

1. Huet t. a. pl. II. 2. Blz. 455. - 2. Vgl. Blz. 378.

beeld van hun maatschappelijken toestand en waardeering; ja: de begaafde maar arme musicus werd hier, gelijk elders, in de beeldende kunst en de literatuur een bekend romantisch motief. — In onzen eigen tijd nog moeten onze musici (behalve een zeer kleine kring van virtuozen) hun honoraria als orkestleden of leiders van muziek- en koorverenigingen met privaattlessen versterken, om eenigszins behoorlijk te kunnen leven, terwijl de inkomsten uit de tantièmes van eigen toonzettingen voor welker rechten het „bureau voor muziek-auteursrecht” waakt, nog minimaal zijn.¹ Een uitzondering op den armen regel vormen tegenwoordig echter hier en daar componisten-leiders van operette-, revue- en bioscoop-muziek, waaronder zelfs zeer hoge inkomsten zijn aan te wijzen, terwijl in het buitenland de gelukkige componist van slechts één geslaagde operette (een „Schlager”!) reeds een rijk man mag heeten.

De groote ontwikkeling der instrumentaal-muziek bouwde intusschen buiten onze grenzen voort op het exploratiewerk der oude Hollandsche componisten; doch ook ginder hebben zelfs de beroemde grootmeesters het zelden breed gehad. Nog een Mozart, ja een Beethoven, waren vaak eer ondergeschikte rariteiten aan een of ander hof dan gevierde genieën.² Eerst met de groote moderne opera-componisten, als Rossini, Meyerbeer, Wagner e.a. krijgt de musi-

1. Zoo inde b.v. een onzer begaafde en gewaardeerde muzikleiders van zijn reeds vrij omvangrijk oeuvre aan „auteursrechten” over één jaar ± . . . f80.-

2. Natuurlijk waren er daaronder ook, die door andere eigenschappen wel een goede plaats wisten te veroveren en te handhaven, zooals een Lulli; (vgl. over hem de kostelijke anecdote in Huet's „Litt. Fant. en Krit.” XXIII. Blz. 30 e.v. welke tevens zijn positie teekent.)

kale schepper eindelijk een grooter „allure” en kan hij zich, dank zij de ruime baten van het tooneel, een sociaal sterke positie veroveren. Maar het blijven de uitzonderingen — geflankeerd alleen door hen die te allen tijde in de muziek-wereld een bijzondere positie hebben ingenomen: de virtuozen, en onder hen bovenal . . . de begaafde stembanden!

Het *tooneel* moet wel diep wortelen in de behoeften der gemeenschap, waar het bij ons tegen alle verdrukking heeft kunnen groeien: „Het kalvinisme was in beginsel tegen iedere tooneelvoorstelling gekant” schrijft Huet, doch voegt er bij: „In Frankrijk waren de priesters het tooneel niet minder vijandig, dan de predikanten in Nederland.”¹ De grootste bloei ontwikkelde zich bij ons juist omtrent den Munsterschen vrede, in het midden der XVIIe eeuw, toen het percentage der oorspronkelijke stukken grooter dan ooit daarna is geweest en het Amsterdamsch tooneel ook in zijn navolging van Seneca iets eigens bracht, dat het buitenland beïnvloedde.

Het publiek intusschen behield bij alle wisseling van ons tooneel nog lang dezelfde primitieve mentaliteit, waarvan wij in ons vorig opstel reeds spraken — ja, waarvan nog de volksvoorstellingen uit onze eigen dagen (bij Stoel en Spree zaliger!) getuigden. Wanneer men een klacht over dat publiek uit 1634² vergelijkt met een beschrijving in v. Effen's „Hollandsche Spectator” van honderd jaar later,³ dan schijnt

1. Huet t. a. pl. Blz. 449. (Vgl. voor de beeldende kunst Blz. 339.) - 2. Vgl. Kalff t. a. pl. V. Blz. 288; (over het „publiek”, „toegangsprijzen” enz. bij Kalff t. a. pl. V. Blz. 283 e.v.) - 3. „Hollandsche Spectator”. IV. 129, no. 107, (vgl. Huet's „Land v. Rembr.” II. 2. Blz. 444.)

er nauwelijks iets veranderd: toen gelijk later ging het in „de bak” (onze parterre) lustig toe — daar werd gegeten, gedronken en gevrijd, en ook van boven kwamen de appelschillen en notedoppen in rijken zegen naar omlaag, terwijl men al even gul bleef met bewondering en tranen! Bij Langendyk vindt men een aardige beschrijving van zaal en publiek omtrent 1715,¹ waar boer Jaap zich met zijn Maartje niet zeer thuis voelt tusschen de weinig zedig gekleede „nette dames”. Die betere standen toonden echter weldra meer belangstelling in de opkomende opera en in uitheemsche gezelschappen (tout comme chez nous!) en vonden het gewone tooneel „in ’t Neerduyts” maar „voor ’t kanaalje”. — Het pleit misschien voor de verbeeldingskracht van dat „kanaalje” dat het (al zag men gaarne naar kunst en vliegwerk) blijkbaar aan historische nauwkeurigheid weinig behoefte had, want waar wij reeds in ons vorig opstel daarvan bij Duym tegen het eind der XVIe eeuw eenig begrip zagen, trad nog tegen het eind der XVIIIe eeuw bijvoorbeeld een Gijsbrecht (gelijk een Hamlet in Engeland) met een gepoederd pruikje op, en verscheen in een mythologisch stuk Minerva zelfs met speer en . . . hoepelrok!

En hier zijn wij bij ons eigenlijk onderwerp: den tooneelspeler zelf. In het eerste kwart der XVIIe eeuw moeten er reeds vrij wat beroepsspelers — weldra ook beroepsspeelsters — geweest zijn. Huygens geeft reeds in 1625 een „zedepriint” op een „comediant”. Maar van dat beroep alleen konden zij toen

1. Langendyk „Gedichten” 1751. 2e Druk. III. Blz. 461 e.v. (Vgl. Huet’s „Land v. Rembr.” II. 2. Blz. 442.)

nog niet leven. Zoo was de reeds vroeger genoemde Zjermes barbier en later boekhandelaar, een ander kunstkooper en . . . tamboer, een ander leverde baarden en kaarsen aan den schouwburg en was portier aan een stadspoort, — maar ook meer dan een schreef zelf stukken (o. a. Noseman). De verdiensten waren dan ook miniem: de beroemde Zjermes kreeg *f* 5.— per speelavond, en er waren maar 2 speelavonden per week (na 1664 minstens 90 per jaar, dan allengs meer) — anderen echter verdienden maar *f* 1.— tot *f* 3.—.

„De meesten hunner bleven (dan ook) staan op de laagste sporten der maatschappelijke ladder” (Kalff) en Brandt schrijft (in 1649) over hen als lieden „die nooit letteren als in hun rollen gezien hebben”, terwijl een oordeel van Justus v. Effen van bijna een eeuw later (1732) al even bedenkelijk luidt: „Ik ben” schrijft hij ¹ „van gevoelen, dat het volstrekt onmogelyk is een goed acteur te zyn zonder geest en oordeel te hebben”, maar hij voegt er bij dat . . . wel weinigen het met zülke hooge eischen zullen eens zijn (!) Ook de enkele acteurs, die zelf stukken schreven, leden vaak gebrek — zoo stierf Isaac Vos, tot armoede vervallen, in het gasthuis. De oude dag was dan ook een schrikbeeld voor den tooneelist en in een stuk van dien tijd heet het terecht: „een oud Comediant, zeeker is te beklagen.”

Eerst tegen het eind der XVIIe eeuw worden de loonen zoo, dat de meeste spelers er, zoo goed en zoo kwaad het ging, van leefden, maar de verdiensten in de XVIIe eeuw klommen niet boven *f* 6 per avond,

1. „Hollandsche Spectator”. I. 219. (Vgl. Huet t. a. pl. Blz. 441.)

terwijl aan een „Engelsche juff” voor tweemaal „dansen en draeyen” f 126 werd uitbetaald en in 1705 een Engelschman optrad met „exersieessie op de ladder” (Worp), een bewijs hoe ons specialiteiten-theater al vroege voorloopers en het tooneel reeds mededingers had. Er werd dan ook al dadelijk door de beroepsspelers veel gereisd en zelfs reeds uit 1611 dateert een verlof voor zulk een reizenden troep om in den Haag op te treden „mits niet scandaleus ende des Sondachs naar de predicatiën.” (!) Ook buiten Holland reisde men weldra en gaf voorstellingen in Hamburg, Stockholm, Kopenhagen, enz. — waar toen nog Hollandsch verstaan werd.¹

Tegen het laatste deel der XVIIIe eeuw stijgt wel eenigszins het aanzien van den acteur — het spel schijnt omtrent den aanvang der XIXe eeuw (naast den opbloei der literatuur) op hoog peil te hebben

1. Dergelijke verhoudingen vindt men in het buitenland: — de eerste hoftoo-neelspelers aan het Dresdener hof (1670) kregen onder den titel „hofbedien-den” jaarlijks f 150.— later 200 Taler (1 Taler = 3 Mark). Bij het eerste Deutsche hoftheater in Dresden kregen de beste acteurs 150 Taler, de beste actrices 100 Taler per jaar, waartegenover Italiaansche zangers en zangeres-sen het aan het Dresdener hof tot 1500 Taler brachten. In den eersten grooten tijd der Deutsche tooneelspeelkunst kreeg Lessing's tijdgenoot Ekhof (begin naturalistische richting) hoogstens 12 Taler per week en 9 stapels hout per jaar en Iffland 5 Taler en 4 stapels hout; Beck, een zeer bekend tooneelspeler, slechts 1½ Taler per week. Koch, omtrent dien tijd, kreeg in Berlijn voor een eerste voorstelling een Louis d'or, bij de tweede een dukaat, bij elke volgende f 2.— (alleen wanneer hij hoofdrollen speelde.) In Weenen werd toen wel f 1600.— bereikt. Aan den Koninklijken Berlijnschen Schouwburg verdiende de grootste acteur van zijn tijd Fleck in 1790 1300 Taler (in 1800 tot 1560 Taler verhoogd); Unzelmann in 1795 832 Taler (in 1823 1950 Taler — daar-tusschen lag de Napoleontische oorlogstijd!); Ludwig Devrient († 1832) het hoogste uit dien tijd: 2600 Taler. Maar de solodanseres Hoguet kreeg in 1817 reeds 4000 Taler en groote zangeressen ontvingen eveneens veel hooger salaris dan acteurs en actrices, onder welke laatsten de bovengenoemden alleen de beroemdsten en hoogstbetaalden waren. (Gemiddeld begon men toen wel met 120 en klom tot 1200 Taler.)

gestaan, waaraan de heugenis nog lang bleef. Een der eersten van die groote spelers was toen de beroemde Punt († 1779), die het in 1753 tot een salaris van *f* 1000.— bracht, wat vrij hoog was — alleen uit de laatste decennia der XVIIIe eeuw zijn nog hooger salarissen, van *f* 1200.— tot *f* 1400.—, bekend. Het werd het geslacht der groote spelers: naast den classieken Punt, van wien niemand minder dan Stijl een biographie schreef, stond Corver († 1794), de voorstander van de naturalistische richting.¹ Het was de tijd van mevr. Wattier Ziesenis († 1828), van Snoek († 1829), Duim e.a., tijdgenooten van den grooten Talma in Frankrijk, die door Napoleon aan het hof ontvangen werd (nadat nog in 1789 de nationale vergadering te Parijs de tooneelspelers van het kiesrecht had uitgesloten); tijdgenooten nog bijna van den Engelschen speler Garrick, die in hetzelfde jaar als Punt's dood met koninklijken praal in de Westminster Abdy was bijgezet (terwijl in datzelfde Engeland tijdens Cromwell in 1648 de tooneelspelers nog onder de landloopers werden ingedeeld.)

Zoo schijnt er wel eenige stijging in aanzien en belooning te bespeuren, maar de werkelijkheid blijkt toch nog heel treurig als men b.v. van den beroemden Punt leest dat zelfs „de allerfatsoenlijkste lieden zig niet schamen met hem te converseeren” (± 1774),² en Wolff en Deken de vraag stellen waarom men

1. Vgl. Dr. J. L. Walch „Punt en Corver” (Leiden, Sijthof 1918.) Walch poneert hier o.a. de thesis, dat in tijden van zwakke dramatische scheppingskunst de beteekenis van den acteur, die dan zelf meer schepper wordt, stijgt — een aardige stelling welke echter door de groote moderne Duitse spelers (Bassermann, Wegener e.a.) die juist door Ibsen, Hauptmann, Sudermann e.a. opkwamen, weersproken wordt. - 2. Vgl. Kalf t. a. pl. VI. Blz. 527.

eigenlijk „een groot Comediant zo wel niet met achting behandelen” zou als andere kunstenaars.¹ Waartegenover men echter in „De Tooneelspectator” van 1792 de openlijke erkenning leest „dat er geen gelijkstandigheid” tusschen b.v. een predikant en een acteur kan bestaan (en zij gelijken toch vaak zoo veel op elkaar!) en dat „er onderscheid behoort te zijn tusschen een actrice en eene zedige en fatsoenlijke vrouw”. Ja, in Dordrecht werd zelfs in 1780 nog getwijfeld of men een tooneelspeler wel als getuige mocht hooren! Zoo kreeg de vrouw van den zoo hooggestelden Punt zelfs onaangenaamheden met de Rotterdamsche directie, omdat zij bij een voorstelling zomaar „naast deftige dames was gaan zitten”. Zulke directies, en in het bijzonder de regenten van den Amsterdamschen Stadsschouwburg waren dan ook vaak heele potentaten — gelijk nog de latere „Raad van Beheer” aan dien schouwburg niet altijd even vriendelijk bij de tooneeligen stond aangeschreven. Omgekeerd vormden de acteurs en actrices nu meestal verre van een zacht en zedig volkje!

Het was ook omtrent dien tijd, waarin tevens de literatuur bloeide, dat de tooneelschrijver Wiselius de eerste tooneelschool oprichtte, welke echter niet lang bestaan heeft — gelijk de geheele opbloei weer verschrompelde. De acteur Peter werd (\pm 1837) na een voorstelling van „De Neven” door zijn bewonderaars in triomf naar zijn woning gebracht, maar... hij had de jas waarin hij speelde moeten huren en verdiende *f* 7. — in de week! Reeds omtrent het midden der XIXe eeuw is de tooneelspeelkunst weer

1. „Brieven van Abraham Blankaart” II, 274.

ingezonken en staan de acteurs lager in aanzien dan ooit. „Men” ging alleen als er een Fransche troep kwam spelen en ook de „Salons des Variétés”, de voorboden van den lateren tingeltangel, deden afbreuk aan het schouwburgbezoek. Uit de geschriften van den tooneelcriticus Rössing over de tweede helft der XIXe eeuw kan men zien hoe treurig het gesteld bleef met de algemeene standing van den acteur, naast wien het bestaan van de actrices nog ellendiger was. ¹

Eerst langzamerhand kwam weer verbetering: in 1849 was de maatschappij „Apollo” opgericht ten bate van hulpbehoevende tooneelisten, hun weduwen en weezen, weldra volgde het „Tooneelverbond”, dat op zijn beurt de huidige Tooneelschool stichtte. Tegen het begin der XXe eeuw begonnen de honoraria, aanvankelijk op het voorbeeld der K. V. „Het Nederlandsch Tooneel”, te stijgen tot thans verscheiden acteurs van naam onder de best gesalarieerden van hun kunstenaars-tijdgenooten behooren, maar tegelijk het tooneel door de wereldcrisis en de al meer bloeiende bioscoop bedreigd wordt. —

In ideëlen en zedelijken zin is de waardeering nochtans tot den huidigen dag zeer problematisch gebleven: — in de publieke *achting* heeft de tooneelspeler eigenlijk nooit zijn „beurt” gehad, en waar wij in elke historische periode tot deze conclusie kwamen, komt

1. Gegevens voor de geschiedenis van het tooneel ten onzent vindt men hoofdzakelijk bij Worp's „Drama en Tooneel” en zijn aanvulling van Wybrands' werk „Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg” (1496—1772) uitgegeven met aanvulling tot 1872 door Dr. J. F. M. Sterck; waarbij zich de werken van J. H. Rössing aansluiten: „De vernieuwde Amsterdamsche Schouwburg” (1874) en „Een halve Eeuw”.

de vraag op of hier ook een diepere oorzaak aan ten grondslag ligt. In zijn „Kunst en Calvinisme” wijst Dr. A. Kuyper als reden der Christelijke afkeuring van den tooneelspeler aan, dat het zich inleven in zoo verscheiden karakters noodzakelijk de zuiverheid van het eigen karakter moet bederven — een opvatting die een onzer meest geziene spelers en tooneel-leiders mij eens uit eigen ondervinding bevestigde.¹ Hier ligt wel een grond ter verklaring, maar mijns inziens schuilt daaronder nog een diepere reden: In het wezen van alle kunst leeft een element van geestelijke prostitutie — het zich geven van de ziel aan allen; dit is in zijn kern hetzelfde *heilige* element, dat in sommige perioden der oudheid de prostituee als goddelijkheid deed vereeren, en treffend is wel in dit verband, dat in de tijden, waar wij de vrouw aan de kunstschepping deel zagen nemen, zij veelal behoorde tot de kringen der courtisanes (Hellas, Renaissance, tijd der Lodewijken enz.). Dit element nu nadert juist in de tooneelspeelkunst (en de danskunst) waar de eigen lichamelijke ter kunstuitdrukking gebruikt wordt, het dichtst aan het sexueele, hetgeen dan, vooral bij den man, iets dubbelslachtigs verkrijgt.² Het is mogelijk dat het volksinstinct dit element onbewust steeds gevoeld en veroordeeld heeft, zoodra het van louter „spel” een geregeld „beroep” werd, — zeker is, dat de kunst nergens zoozeer een prostitutieel en een . . . heilig element kan vereenigen.

1. Het is een dankbaar psychologisch motief voor menig roman- en tooneelwerk geweest (o. a. Edm. de Goncourt's „La Faustin”). - 2. Vgl. ook mijn „Grondslagen”. Blz. 228 e.v.

Na deze enkele opmerkingen over de musici en tooneel-
neelisten keeren wij tot onze letterkundigen terug. —
In het algemeen bemerkten wij reeds, dat in de eigen-
lijke kapitalistische aera de dichter zijn stralenkrans
verloor: wat de dramaturgen in Hellas, wat de Ro-
meinsche poëten ten tijde van Augustus, wat weer de
eerste groote humanisten beteekenden voor hun volk
— geen later dichter mocht naar die lauwers meer
reiken, en een Shakespeare, een Molière, een Cer-
vantes, een Lessing, een Breero, om maar enkele
geheel willekeurige namen te noemen, hebben een
vrij armoedig, althans weinig aanzienlijk leven geleid.
Slechts een zeer enkele, als Schiller, die na de opvoe-
ring van zijn drama's op de treden van den schouw-
burg door het volk snikkend omhelsd en gekust werd,
doet nog even denken aan den glans van weleer.

Toch bleef met den nieuweren tijd in theorie nog wel
iets van de oude vereering voor den dichter bestaan,
waarbij zich twee factoren deden gelden: — Ten eer-
ste had het humanisme, behalve de kennis der klas-
sieken, van zijn literaten een algemeene eruditie ge-
ëischt, welke eisch, schoon in minder volstrekten zin,
bleef bestaan, en immers ook als hare intellectueele
zijde aan iedere letter-kunst inhaerent is; ten tweede
bleek ons taalgebied (om ons ook verder tot ons
eigen land te beperken) bij voortduring te klein om
er van de pen te kunnen leven, zoodat onze literatuur
doorgaans de kunst van min of meer ontwikkelden
en min of meer welgestelden was¹ — in tegenstelling
met de beeldende kunst, welke bij ons tot den huidi-

1. Kalf's uittaling in zijn „Literatuur en Tooneel” (Blz. 22) geeft hiertegen-
over schijnt mij een wat eenzijdige voorstelling.

gen dag meestal een kunst van minder eruditie en van niet-bezitters is geweest.

Toch komen, natuurlijk ook wel schrijvers uit lager klasse voor — maar zij blijven uitzondering. Van de meer dan 70 auteurs (behalve de talrijke tooneel-schrijvers) die Kalff uit onzen bloeitijd, de XVIIe eeuw, in het IVe deel zijner „Geschiedenis” noemt, tel ik 13 predikanten, 9 staatsambtenaren (pensionarissen, burgemeesters, schepenen), 8 drukkers (uitgevers, boekverkoopers), 5 schilders (als schilder van minder beteekenis), 4 hoogleeraren (meest theologen), 4 geleerden, 4 middenstanders (als Breero), 3 geneesheeren, 2 geestelijken, 1 krijgsman (hopman),¹ 1 smid (een rijmelaar), 1 glazenmaker (Vos), 1 herbergier, verder patriciërs en welgestelden; zoodat wij door-eengenenomen een aanmerkelijk verschil in standing vinden met de schilders, wier bijbaantjes wij boven van geringer allooï zagen.² Onder de genoemde 70 vinden wij verder ongeveer 8 katholieken en ook enkele vrouwen, welke laatsten echter van weinig beteekenis voor de literatuur zijn geweest. Opmerkelijk hoe de theologen zoozeer overheerschen: „De velerlei overeenkomst tusschen geloof en poëzie verklaart, dat wij geen samenstel vaker aantreffen dan dat van geestelijke of predikant en dichter. In de middeleeuwen, toen de geestelijken de voorname dragers der beschaving waren, zien wij dit samenstel bij vele volken van West-Europa; na de Hervorming

1. De soldaat-dichter komt, vooral in het buitenland, meer voor dan men zou meenen, o.a.: Sidney, Cervantes, Körner, von Kleist, von Liliencron, Ugo Foscolo, d'Amicis, Rouget de l'Isles, Paul Louis Courier, de Vigny, Déroutède, Loti e. a. - 2. Vgl. Blz. 350.

misschien meer bij de Germaansche dan bij de Romaansche naties.”¹

Intusschen is allengs de middeleeuwsche beroepsdichter geheel verdwenen en wordt de literatuur als beroep, althans bij ons, eerst weer tegen het laatste kwart der XIXe eeuw beoefend. Wel zien wij, naar mate de burgers verrijkten, eenzelfde verschijnsel opkomen als in de Oudheid en de Renaissance: het „maecenatendom”. Reeds Vondel vond steeds een warm onthaal bij Baeck; inniger reeds was de verhouding van Ant. v. d. Goes tot zijn beschermer Buysero, aan wien hij veel te danken had; en met Jan Vos, die in Huydecoper zijn Maecenas had gevonden, zien wij den ouden „huispoët” herleefd: —

En niet alleen schuilt eer maar voordeel in die kunst;
Want veele hebben in der grooten Heeren gunst
Zich ingewikkeld door voortreffelyke dichten. 2

Maar als dan die „voortreffelijke dichten” ontaarden in loftuigen op de fonteinen en tuingrotten, de verjaardagen enz. van den weldoener, ja b.v. in een „Bede” „Voor de Ed. Agtbaare op zyn Ed. onpasselykheên”³ zijn wij toch blijkbaar reeds aan het verval toe! In de tweede helft der XVIIIe eeuw komt dan allengs, eerst buiten ons land, het publiek in de plaats van den maecenas en ontstaat bij den schrijver een soort gemoedelijke, half gevoelde, later meer voorgewende onderdanigheid tot dat publiek — hetgeen dan in nog later tijd trotsch „veracht” zal worden (Multatuli).

De rol zulker huispoëten is echter bij ons niet van veel

1. Kalf „Inleiding tot de Studie der Lit. Gesch.” Blz. 93. - 2. Pels. - 3. Jan v. Hoogstraten aan zijn Maecenas den burgemeester van Gouda.

belang geweest — de Hollandsche pegasus was eer zelf een huiselijk hobbelpaardje geworden, dat vooral door de groote heeren in eigen persoon bereden werd. Bij voorkeur op hun buitenplaatsen in de Vechtstreek, waar wij bijvoorbeeld een Rotgans († 1710) met zijn „cliënt” Halma in den tuinkoepel van zijn buitenverblijf met „onverpoosde nagelbijting” (vanwege die lastige rijmen) maar niet zonder een fijne flesch er bij aan het werk zien. Het dichten wordt dan vooral beschouwd als een afwisseling bij tuin- en jachtvermaak of wel „tot een veraesemen van ernstachtiger studiën”. Zulk een opvatting hadden ook welreeds Cats en Huygens, maar bij hen was de band met hun volk nog sterk en van beteekenis. Hoe is het met dien band, welke in iedere groote en gezonde literatuur zoo vanzelfsprekend heeft bestaan, in onze letterkunde gesteld? — De groote dramaturgen in Hellas, zagen wij, werden beschouwd en gevoelden zich ook als de geestelijke en zedelijke leiders van hun volk met een heilige „dichterplicht”; een Plato, een Aristoteles, maar ook een Aristophanes zouden de kunst niet van de moraal scheiden; en nog een Horatius getuigde met zijn „utile dulci” van gelijken geest, al gaat deze in de Romeinsche samenleving verzwakken. Later schijnen de middeleeuwen wel weer het zedelijk doel alléén voor oogente hebben. In ons land zien wij dan hoe onder het eerste geslacht der Hervorming voor een Marnix, een Coornhert e.a. de inhoud en bedoeling alles, de schoonheid en kunst van zeggen maar bijzaak is. Voor een Vondel, een Hooft enz. wordt die kunst en schoonheid dan weer van het innigst belang, maar het doel toch

evenzeer: Vondel immers, de schrijver van de „Aanleidinge ter Nederduitsche Dichtkunst”, verklaart zelfs in de voorrede van „Den Gulden Winckel” uitdrukkelijk, dat „het schoonbekranste Beeld van d’ oprechte Deughd” steeds het „doelwit” van alle schrijvers is geweest. Bij Huygens, maar vooral bij Cats is dat doel weer hoofdzaak; Kalff noemt Cats dan ook terecht een „opvoeder van het jonge volk der Zeven Provinciën” — en is dat inderdaad niet zeer veel geweest?¹ Geen dichter was dan ook bij ons volk meer geliefd en gelezen dan Cats, zoodat in 1655 door één uitgever zelfs 50.000 van enkele zijner werken verkocht werden,² — hij ook is een der enkele Hollandsche dichters geweest, die met hun poëzie iets verdienden. En niet minder wilde Huygens met zijn „Zedeprinten” zijne lezers „de Deughd doen genaecken” — mocht hij ook zelf al eens van een ondeugend woord houden!

Toch was voor Cats en Huygens naast de „stichting” van anderen ook de „ontspanning” van zichzelf bij de poëzie een hoofdzaak — de ontspanning na den tuinarbeid op hun mooie buitenplaatsen; het is de ontspanning en de buitenplaats die voor een volgend geslacht, gelijk wij bij Rotgans zagen, van al grooter belang worden. — Ook na den vervaltijd onzer XVIIIe eeuw, als de literatuur zich weer tegen de XIXe eeuw zoozeer verheft, oordeelt een Feith³: „Elk dichter is in de eerste plaats verplicht nuttig voor zijne natie te zijn”; een Bellamy of Bil-

1. Hoe ver vader Cats daarbij ging getuige b.v. dat den jongen meisjes werd voorgehouden hoe zij in bed moesten liggen (niet in een bocht!) om later den man niet te hinderen. - 2. Huet „Het Land v. Rembr.” II. 2. Blz. 497. - 3. Vgl. Kalff „Gesch. d. Ned. Letterk.” VI. Blz. 31.

derdijk oordeelde niet anders over den „dichter-
plicht” en ook een Helmers besepte in zijne verzen
„aan de Vaderlandsche Dichters” dat de dichter een
plicht jegens zijn volk heeft te vervullen; zoo ook
hebben Wolff en Deken bewust geschreven voor de
opvoeding van hun medemenschen.

„De band der saamhoorigheid tusschen individu en
gemeenschap bleef sterk tot in de XIXe eeuw; dan
eerst gaat het individualisme het bij sommigen win-
nen van het gemeenschapsgevoel. Dan eerst zien wij
eenige dichters en schrijvers zich keeren tegen hun
volk, dat hen uitwerpt of waaraan zij, willige ballin-
gen, den rug toekeeren: Byron, Shelley, Heine, Bör-
ne, Nietzsche, Multatuli, Busken Huet, Brandes,
Ibsen, Almquist,” of wel er ontstaat een strijd van
den dichter met zijn volk, of met de toonaangevende
kringen daarvan: Bilderdijk, da Costa, Potgieter, in
de tweede helft van zijn leven, Herwegh, Carlyle,
Strindberg, Tolstoï.¹

Onder de voorloopers der „moderneren” vindt men
nog bij Pierson „Gedachten over het verband tus-
schen zedelijkheid en kunst”, terwijl men ook mag
wijzen op zijn meening over den „socialen invloed
der letterkunde” in zijn stuk over Thorbecke. Maar
weldra verwijderen zich kunst en moraal steeds ver-
der, tot onze eigen tijd van zulk een verband niet
meer weet — misschien omdat hij in het algemeen
zoo weinig werkelijk weet! De kunst heeft taaie
moeite gedaan de moraal van zich te verwijderen en
den band met het volk te verliezen — tot men thans,
in den leegen chaos van het individualisme terecht

1. Kalf „Inleiding —”. Blz: 70.

gekomen, weer eindeloze moeite zal hebben het verband met de gemeenschap te herwinnen, en de kroon der moraal aan de Muze te hergeven!

Het tooneel was zich niet minder bewust van zijn zedelijke roeping, zonder welke het drama niet kan leven — het was er echter tē bewust van en te weinig bewust van eenig dramatisch vermogen, zoodat het wel bedenkelijk onnoozel klinkt, wanneer wij Pels († 1681) in zijn „Gebruik en Misbruik des Tooneels” hooren voorschrijven:

Die dan verdiende lof in 't stichten van de Jeugd
Behaalen wil, geef straf aan Ondeugd, loon aan Deugd.

Wat een deugdzame eeuw moet dan wel over de Amsterdamsche planken zijn gerold, als wij nog ruim honderd jaar later (1787) een de Clercq zijn drama hooren besluiten met de verheffende slotregels:

En 't gansche menschdom vinde alom zyn heil en vreugd
In de oefening van recht, van menschenliefde en deugd.

Bij zulk een huiselijk opgebakken „katharsis” der ouden wordt het ons toch wat benauwd!¹ Temeer waar de practijk wel juist andersom was en vooral de kluchten met hun verregaande obsceniteiten de deugd allerminst ten goede kwamen! Evenwel: waar de tragedie zich alleen met koninklijke personages bemoeide, terwijl de burgerij en „mindere man” alleen stof voor klucht en komedie mocht leveren (gelijk het dichtgenootschap „Nil Volentibus” had voorgeschreven) houden de laatste ons een beter maatschappelijken spiegel voor. Wat er dan ook hier en daar dramatisch goeds wierd geschapen, vindt men meest

1. Zulke uitspraken zou men met die van anderen kunnen vermeerderen, o.a. door de mannen van „Nil Volentibus”, den tooneelschrijver Bernagie e. a.

in de kluchten, vooral in de details — van ouds Holland's kracht! Men denke hier aan een Nooseman (zelf acteur), aan een Bernagie uit de XVIIe en een Langendyk uit de XVIIIe eeuw. Anders echter dan voorheen bemoeide de klucht zich weinig meer met het staatkundig leven, maar beperkt zich haar terrein tot de burgerlijke samenleving; waarbij het bijvoorbeeld opmerkelijk is hoe het vaste komische type van den dokter verdwijnt, hetgeen wijst op beter aanzien van het vak (Boerhave!) en later ook de kromsprekende Mof niet meer voorkomt; terwijl daarvoor andere standen over den hekel worden gehaald, o.a. het grove studenten-, het matrozenleven, de dienstboden (!) en eindelijk, bedenkelijk genoeg, de eenmaal zoo degelijke koopmansstand aan de beurt komt. —

Met het verder verval ontleende men meer en meer aan het Fransche tooneel, tot het vaak plagiaat werd, waarvan reeds op het eind der XVIIe eeuw een poëet getuigt:

'k Wil niet als andren, op geleende vleugels zweeven,
Of z' elders rooven, en 't verzwijgen.

Maar dat was makkelijker gezegd dan gedaan: de oorspronkelijke werken nemen af, de vertalingen nemen toe.

Met dat al bloeide de boekhandel en vond men reeds in het midden der XVIIe eeuw alleen in Leiden 26 boekhandelaars en 9 drukkers! — er was dus reeds scheiding in het vak gekomen. Daar werden dan, naast fraai verzorgde en vergulde werken, heel wat tractaatjes en pamfletten gedrukt, want van verdiensten is bij de „dichters” nog weinig sprake. Zoo

kreeg Revius voor zijn „Overijselsche Sangen” 25 presentexemplaren, en toen hij „suijver gelt” vroeg, wilde de uitgever den verkoop eerst nog eens aanzien. Ook de Decker krijgt eenige presentexemplaren „voor sijne gedane moeyte”. Wij zagen boven hoe hij zich wreekte op de „looze druckeren”.¹

Toch poogden in de 2de helft der XVIIe eeuw reeds heel wat dichters zulk een „loozen drucker” te vinden. Dat is dan, zegt een bentgenoot van den poët Jan Zoet: „waerlijk een geluk, om hetwelke te bekomen, veele jonge Poëten nacht noch dagh kunnen rusten; maer als mymerende, al de Boekwinckels uyt en in lopende, — haer leven in een Teeringh slijten; of geheel wanhoopende van na haer dootd te leven sich in de Wijnkan, waer uyt haer Geest geboren wiert, (Zoet was herbergier!) versmoren.”

Het zijn dezelfde jongelingen zeker waarvan Pels zegt:

— dat ze, als dol na de eernaam van poët,

Om wys te schynen, met geen menschen willen praaten.

De roemzucht was dus blijkbaar levendig genoeg — de poëzie echter was dalende en wendde haar belangstelling van het grootere naar het kleinere, het persoonlijke, plaatselijke — ook naar het obscene.

De enkele figuren die blijven uitsteken (XVIIIe eeuw) hebben het arm gehad: Poot († 1733) de boerenzoon,² kreeg voor den eersten druk zijner mengeldichten van zijn uitgever — „inhaliger nagedachtenis” zegt Huet — eenige presentexemplaren en een bijbel . . . en hij had nog heel wat moeite om den be-

1. Vgl. Blz. 431. - 2. Een pendant in het buitenland van Poot vindt men in den Schotschen boerenzoon Burns.

loofden bijbel los te krijgen! Later paste hij beter op zijn tellen en is hij zelfs een der eersten van den nieuweren tijd, die het bij ons volbracht heeft enkele jaren van zijn pen te leven, waarbij zijn verdiensten gedeeltelijk voortkwamen uit het schrijven van bruiloftsdichten, die als „bonne aubaine” golden,¹ gedeeltelijk door het verzorgen van anderer bundels, gedeeltelijk door het werken aan een soort encyclopedie. Bij langer leven zou hij het denkelijk moeilijk zoo hebben volgehouden, want hij heeft het zorgelijk gehad; evenals Langendyk († 1756), gelijk Poot van eenvoudige afkomst, als zoon van een metselaarsbaas, die niettegenstaande zijn succes als komedieschrijver, aan het eind van zijn leven kosteloos in het Proveniershuis (te Haarlem) werd opgenomen.

Zoo moest de roem, gelijk zoo vaak, het gebrek vergoeden en mocht een Poot, toen hij nog op het land werkte, gestreeld zijn als de heeren en dames uit de stad naar dat poëtische boerenwonder kwamen kijken. Zoo mocht anderzijds een Willem van Haren, van adellijken bloede, († 1768) aan den prins van Oranje als diens vertegenwoordiger te Brussel schrijven, hoe hij geëerd wordt als dichter: „D'ailleurs je suis ici, comme à la Haye, l'admiration de tout le monde, et quoique cela fatigue cela fait plaisir.” De arme jonker had er verder echter niet veel plezier meer van, want de fortuin keerde zich tegen hem en, in schulden geraakt, maakte hij er zelf een eind aan. In de tweede helft der XVIIIe eeuw kwamen de eerste leesbibliotheken en bloeiden de kransjes der dichtgenootschappen, waar de oude rederijderskamers

1. Vgl. Huet „Litt. Fant. en Krit.” I. Blz. 105.

zich deftigerwijs in voortzetten — ofschoon men onwillekeurig wel aan heel ondeftige dieren moet denken bij regels van zekeren De Kruyff († 1776) voorde:

— Poëten
Die yvrig zwoegen, werken, zweeten
In 't klauwtren op den Helicon!

Met al dat „klauwtren” daalde de poëzie al dieper, en als wij voor een Haagsch dichtgenootschap met de schoone spreuk „Ars Superat Fortunam” niettemin de waarschuwing lezen:

Laat u ook door de Kunst zo verre niet verrukken,
Dat ge uw beroep verzuimt; de Dichtkunst zij alleen
Maar eene uitspanning, om niet zonder bezigheên
Te zijn. 1

dan ligt zij na al dat zwoegen en zweeten ook blijkbaar heelemaal op apegapen! —

Maar zij kreeg weer adem en een nieuw geslacht komt opzetten, hetgeen zelfs onze vroegere stelling, dat in oorlogs- en revolutionnaire tijden de kunst verdrukt wordt, schijnt te weerspreken, want het is juist omtrent de Napoleontische oorlogen dat onze letteren weer in bloei staan met Wolff en Deken, Styl, Feith, Bilderdijk, Bellamy, Staring e.a. „Schijnt” te weerspreken, want ten eerste waren de meesten hunner reeds in volle ontwikkeling toen de Europeesche woelingen begonnen, ja hadden velen hun hoogtepunt reeds bereikt, als Bilderdijk, Styl, Feith, Wolff en Deken (hun meesterwerk „Sara Burgerhart” dateert van 1782); ten tweede ware het niet moeilijk aan te toonen, dat die periode de besten hunner heeft geschaad in hun scheppend vermogen (Wolff en

1. Vgl. Kalf „Gesch. der Nederl. Letterkunde”. V. Blz. 483.

Deken); ten derde heeft juist hij, die zich buiten allen invloed der tijden wist te houden en zich in zijn buitenleven op geenerlei wijze met eenige beroering bemoeid heeft: Staring, ten slotte in veler oogen alle anderen als dichter overleefd; en ten laatste beliep de vloed dier jaren ons land ook niet al te hoog.

Wat wij ook boven bij de Hervorming zagen, herhaalt zich: de beeldende-, in het bijzonder de schilderkunst, komt eerst verscheiden decennia later tot nieuwen bloei (tijd van Ary Scheffer e. a.). Wel opmerkelijk daarnaast, dat wij in dezen tijd der zoogenaamde „verlichting” juist in de kunst de „romantiek” en de „sentimentaliteit” op den voorgrond zien treden, weldra ook het reveil van invloed zien worden. Velen echter werden toch aanvankelijk door den stroom gegrepen en kozen partij voor de „Patriotten” of voor de „Prinsgezinden” en later tegen de Fransche overheersching, hetgeen pleit voor hun hart, maar hun kunst niet altijd ten goede kwam, want het is gevaarlijk voor de eigen stem om in den storm te zingen. Wanneer wij Bellamy de patriottische vrijkorpsen van Hattem hooren toejubelen:

Fiere Heldenrij!
Schrik der Dwinglandij
Die met Leeuwenmoed . . . 1

en vernemen hoe diezelfde „heldenrij” bij het eerste verschijnen van maar een handjevol prinsgezinden als hazen op den loop ging; of wanneer wij omgekeerd den prinsgezinden Bilderdijk hooren uitroepen:

Met hart, met mond, met pen, en rechterhand,
Getrouw aan God, Oranje, en 't Vaderland! 2

1. De „Vryburger” (1786). - 2. „Mijn Leus” (1784).

dan . . . mogen wij hen als dichters naar deze proeven niet oordeelen.

Een Helmers werd geheel als „Nationale Bard” bezielde door den storm — het nageslacht eert hem als mensch maar kent hem nauw meer als dichter — die zich als dichter toch zoo ver gewaagd had, dat nog op zijn doodsbed een bevel tot inhechtenisneming van de Fransche overheid kwam.

Maar intusschen groeide een nauwe betrekking tusschen kunstenaar en staat en stond de poëzie oneindig dichter bij de ziel der samenleving dan thans. Het eerste gedicht waarmee de jonge Bilderdijk uitkwam was een beantwoording op de prijsvraag voor — het beste gedicht over „De invloed der Dichtkunst op het Staatsbestuur”; de schrijvers zijn populair en geliefd: van Alphen wordt tallooze malen herdrukt; de dood van Bellamy verwekte algemeen in het land een diepe deelneming; Betje Wolff wordt in de deftige Amsterdamsche kringen warm gevierd: — „In geen vorige eeuw ook” schrijft Kalff¹ „tenzij in de tweede helft der XVIe heeft de letterkunde een zoo sterken rechtstreekschen invloed geoefend op het maatschappelijk en staatkundig leven en werd zij door de Regeering zóó gevreesd.” Wolff en Deken, Bellamy e.a. waren in het buitenland bekend, ja: menig lang vergeten dichter uit den kring van den laatsten zag „in het schrijven van verzen een middel om de onsterfelijkheid van zijn naam voor altijd te verzekeren.”² Het voordeel dezer meerdere maatschappelijkheid is, dat een kunstenaar in moeilijke omstandigheden eer op hulp kon rekenen, — zoo vormde zich een comité

1. Kalff t. a. pl. VI. Blz. 616. - 2. Vgl. Kalff t. a. pl. VI. Blz. 247.

om Bilderdijk den terugkeer van zijn ballingschap in het buitenland mogelijk te maken en kreeg hij een pensioen als „auditeur-militair”, hetgeen hij maar zeer kort geweest is. Minder gelukkig was het Wolff en Deken vergaan die, toen hun zaakwaarnemer hun fortuintje had opgemaakt, een request aan de overheid tot onderstand richtten (op zichzelf een merkwaardige illustratie van de positie der letterkundigen) — waarop zij echter geen antwoord kregen. Intuschen werden zij door hun vele vrienden op kiesche wijze geholpen, ofschoon zij het verder arm gehad hebben en Betje moest vertalen voor den kost . . . „dat ik kikhals” gelijk zij schreef.¹ Zooals wij dat boven voor de beeldende kunsten zagen, heeft de geest van Thorbecke ook zijn invloed gehad op de houding der overheid ten opzichte van de letteren: toen het „Koninklijk Instituut” in 1851 door de „Koninklijke Academie van Wetenschappen” vervangen werd en later met een letterkundige afdeling uitgebreid, werden de dichters die in het instituut zitting hadden gehad daar niet in opgenomen, en o.a. da Costa geschrapt, hetgeen zijn vriend Groen van Prinsterer aanleiding gaf zijnerzijds voor de eer te bedanken.²

Het nadeel der bedoelde maatschappelijkheid was, dat de tendenz — weldra reeds het gebaar — genoeg was en aan verbeelding weinig waarde werd gehecht; zoo geleken de verzen wel eens als . . . poëzie uit een waterhoofd. Bij een Berkhey, gelijk een Bilderdijk,

1. Huet geeft over hen in zijn „Daags na het feest” een aardig tijdsbeeld („Litt. Fant. en Krit.” V. Blz. 167 e. v.) - 2. Vgl. Hildebrand „Na vijftig jaar”. Blz. 57 e. v.

stroomden de rhetorische golven maar voort en een duizendtal versregels schudden zij in een ommezien uit hun mouw, ja: voor een drama hadden zij soms maar . . . een paar dagen noodig! Ten Kate vormt nog een der laatste exemplaren van dergelijke virtuositeit, die voor ons geslacht onbegrijpelijk is, maar dan ook Berkhey's eigen berijmde gevolgen heeft gehad:

De dichter oud, de pen versleten
Op 't laatst begraven en vergeten.

Hadden ook enkelen het moeilijk — de meeste auteurs dier dagen behoefden geen verdiensten van hun pen: het waren professoren, staatsambtenaren, advocaten, geleerden, bezitters (Feith), kooplui (Tollens), en weldra kwamen ook de predikanten weer meer naar voren (Hervormde en Doopsgezinde). Alleen de tooneelschrijvers waarvan, gelijk vroeger, meer dan een zelf ook acteur was, behoorden vaak tot armer stand en sommigen (als Nomsz) eindigden door armoë in het gasthuis.

In tegenstelling met hun Noordelijke broeders komen de Zuid-Nederlandsche letterkundigen meestal uit eenvoudigen kring — de rijkere „klapten” geen Vlaamsch! Zij hebben het vaak arm gehad, maar hebben ook wel soms dichter bij het hart van het volk gestaan; wij denken aan Conscience (zoon van een oud-marine soldaat van Napoleon), van Rijswijck (zoon van een hulponderwijzer), Gezelle (zoon van een boomkweker) e.a.

Eind XVIe eeuw werd de geestelijke cultuur beheerscht door de Renaissance en de Hervorming,

eind XVIIIe eeuw door de Verlichting en de Romantiek — als een overeenkomstige eenheid van tegen-
deelen! Doch toen ving de kunst aan te groeien met
een opgaand volk — thans was het een nieuw St.
Janslot uit een volk dat was gedaald en zich eerst
langzaam zou herstellen.

In de literatuur weerspiegelen zich de veranderende
idealiteiten: de koningen verdwijnen van de planken,
het burgerlijk treurspel komt op en . . . bij zijn vaste
decorstukken moet de Amsterdamsche schouwburg
ook een armeluis-kamer aanschaffen! Anderzijds
komt met de romantiek het „individu”, voor alles het
„gemoed”, onder het vergrootglas en wordt, na
Goethe's „Werther”, het bloempje der sentimenta-
liteit gekoesterd. Daarnaast differentieerde zich het
natuurgevoel — men „ontdekte” als het ware ach-
tereenvolgens de schoonheid van den winter, dan
van den herfst (waarvoor het menschenhart blijkbaar
zelf wat overrijp moest zijn,) van het duinlandschap
— nadat wij vroeger reeds zagen hoe laat pas de
zee „ontdekt” was. Maar anderzijds begint met de
verlichting ook de „haast” haar zweep te voeren en
komt reeds met de eerste helft der XIXe eeuw het
woord „zenuwachtig” in zwang. — Laten wij dan
ook in ons overzicht dat individueele niet vergeten
en, zij het maar vluchtig, nog enkele figuren bezien,
die in het bijzonder de ideëele vertolkers van hun tijd
zijn geweest en achtereenvolgens in zekeren zin de
„poet laureate” van hun volk mochten heeten. —

Feith († 1824) is de beroemde vertolker der senti-
mentaliteit geweest, in tranen, gedichten en romans.
Beroemd, ook buiten de grenzen en vertaald in het

Fransch en Duitsch, verliep er zelden een dag dat zijn buitengoed „Boschwijk” niet bezocht werd door aanzienlijken en geringeren.¹ Na drie uitgaven van zijn bundels gedichten legde Immerzeel er nog een van . . . 10.000 exemplaren op, terwijl Staring het na 15 jaar pas tot een tweeden druk bracht, — het nageslacht heeft anders over hen geoordeeld (al mag dat oordeel misschien nog wel eens getoetst worden) maar bij zijn dood was Feith de algemeen erkende dichter van ons volk.

Men dichtte er overigens vaak maar op los, want de gevoeligheid zat in de lucht en in 1828 kwamen er in één jaar 114 bundels gedichten uit! . . . „Kinderen der vergetelheid” zooals waarlijk een der titels luidde! De mentaliteit der meesten doet ons beter hun virtuositeit begrijpen en herinnert ons bedenkelijk aan de bovenaangehaalde opvattingen uit den vervaltijd der XVIIIe eeuw: „Ik heb van jongsaf alleen de dichtkunst beoefend ter veraangenaming van mijn huiselijk en gezellig leven” schreef één hunner², en zelfs Beets beschouwde later nog de beoefening der poëzie als een „ontspanning van ernstiger bezigheid”.³ Dan was het toch maar beter met den uitgever-dichter Immerzeel alle deftigheid te laten varen:

„Dat ik zoo maar, sans façon,
In mijn slaaprok, op pantoffels,
Nader tot den Helikon.”

Zoo dachten nu eenmaal de Hollandsche tijdgenooten van een Shelley, Victor Hugo, Goethe, Puschkín. — En toch zijn velen hunner (oneindig meer dan

1. Kalf t. a. pl. VII. Blz. 20. - 2. Mr. J. ten Brink (grootvader van den lateren Leidschen Professor.) - 3. Kalf t. a. pl. VII. Blz. 310.

onze tegenwoordige dichters en schrijvers) in het buitenland bekend en bewonderd geweest. Niet het minst Bilderdijk († 1831) die in de laatste jaren van zijn leven door vele buitenlanders, o.a. door den ontroonden koning van Zweden, door Deutsche geleerden, Engelschen e.a. werd bezocht. Doch het is vooral binnen de grenzen dat dit geslacht nog een natuurlijk ideëel verband met den staat bewaarde. Zoo gaf Bilderdijk op zijn ouden dag, om zijn persoon en politiek bij een professoraat gepasseerd, een zeer reactionnair privaat-college, waar Groen van Prinsterer gevormd werd en de wieg der antirevolutionnaire partij heeft gestaan, terwijl zijn schildknaap Da Costa zijn geest volgde en voortzette.

Van Bilderdijk's rhetorische zee verkeert de poëzie met Tollens († 1856) in een keuvelend beekje en raakt daarmee wel in ondiep water. Toch is Tollens eigenlijk onze laatste algemeen geliefde en erkende volksdichter geweest.¹ Op het hoogtepunt van zijn leven was hij zoo geëerd, dat hij uit alle oorden brieven ontving, dat hoog en laag hem kwamen bezoeken en in een openlijke vergadering ieder oprees bij zijn binnenkomst — Willem III noodigde hem persoonlijk uit een gedicht op Willem II. te maken. Na zijn dood werd, onder bazuingeschal, zijn borstbeeld met een gouden lauwerkrans gesierd en kreeg hij zelfs een standbeeld, tot dan toe alleen voor Cats opgericht.

1. Ons oordeel over dit geslacht eischt m.i. wel hier en daar herziening — zoo is de beschrijving van het Noorderlicht in Tollens' „Nova Zembla” waarlijk mooi, zijn gedicht „Op den eersten Tand —” daarentegen een paskwil, Spandaw's „Vogelnestje” niet minder, waarnaast echter b.v. Borger's „Aan den Rhijn” een stroom van waarachtige ontroering draagt.

Intusschen had de romantische richting na de Napoleontische oorlogen het van de sentimenteele gewonnen (gelijk de tijden opnieuw voor haar rijpen!) en was van Lennep († 1868) als romanticus, uit de school van Scott, maar ook wel om zijn charmante persoonlijkheid, Tollens opgevolgd in de gunst van zijn volk. Hij was evengoed thuis op het Loo, waar hij wel met de Koningin een whistje legde, als op straat, waar de kruiers spraken van „hun” van Lennep; evengoed thuis in den schouwburg, waar de koningin bij een gelegenheidsstuk van hem ontroerd haar zoons om den hals viel, als in het parlement.

Na hem neemt het particularisme in ons volk toe en vormen de hoofdfiguren in onze letteren niet meer een zoo onbetwist middelpunt. Wij denken daarbij aan een de Genestet, die, schoon van een volgend geslacht, nog vóór van Lennep stierf; — „zoo niet de volksdichter, (schrijft Kalf), een volksdichter is hij geweest, en het zal der zedelijke en aesthetische ontwikkeling van onzen burgerstand slechts ten goede komen, indien hij het nog lang blijft.”¹ Daarmee is misschien wel wat veel gezegd, maar hij heeft grooten invloed gehad en werd en wordt nog van de Kaap tot in onze Indiën gelezen.

Het is dan vooral aan Beets dat ons volk den lauwer reikt; aanvankelijk nog niet zoozeer als Hildebrand, wiens geslacht met zijn „copieër lust des dagelijken levens” het naturalisme en in de beeldende kunst reeds de latere Haagsche school schijnt aan te kondigen, dan wel als geliefd prediker en dichter van album-poëzie — waarmee de lijn onzer letteren schijnt

1. Kalf t. a. pl. VII. Blz. 566.

omlaag te gaan. Achter de meesten der genoemden staat eigenlijk de schim van Cats, en in zooverre zij de dichtelijke uitdrukking der zedelijke en sociale tendenties van hun volk zijn geweest, moet men hen als kunstenaars erkennen.

Als zoodanig hebben de tijdgenooten hen dan ook ten volle geëerd: nog Bosboom Toussaint, Hasebroek, Beets, Hofdijk, ten Kate — werden openlijk gehuldigd, de meesten hunner gedecoreerd, ja: „een jubilé op het 70e jaar, mitsgaders een marmeren borstbeeld in het Rijks-museum werden langzamerhand dingen, die een fatsoenlijk Nederlandsch auteur toekwamen”.¹ De roemzucht blijft dan ook nog een belangrijke prikkel voor de kunst — zoo wil de jonge Kneppelhout (Klikspaan) bewust schrijver worden en „naam maken”.

Wanneer men het naschrift van Hasebroek bij den 8en druk van zijn „Waarheid en Droomen” leest² — hoe een bewonderaar uit Friesland naar hem toereist, alleen om de klok te zien, die Jonathan beschreven heeft, daar hij precies zoo een klok wil hebben, en dan teleurgesteld uit Jonathan's eigen mond moet hooren dat het . . . maar een „droom”klok was; hoe de prinses von Wied hem persoonlijk haar bewondering betuigt en hem haar portret met handschrift vereert; hoe een ander vereerder hem jaarlijks met een „rist” lijsters en vinken van zijn dankbaarheid getuigt; — of wanneer men in Beets' nalezing op zijn „Camera”³ den 73-jarige (niet zonder zelfgenoegzaamheid) hoort vertellen hoe het hem „aangenaam”

1. Kalf t. a. pl. VII. Blz. 669. - 2. „Losse bladen uit de geschiedenis van het boek”. - 3. Hildebrand „Na vijftig jaar” (1887).

heeft aangedaan toen op zijn 70en jaardag de oude plaats van zijn lessenaar op de Haarlemsche school met bloemen getooid werd en hoe menig der aangeduide figuren uit zijn „Camera” alleen om dat feit een vermaardheid werd — dan gevoelt men wel pijnlijk hoe ver ons schrijversgeslacht van het volk is afgedwaald!

Zij allen werden ook, veel meer dan men thans meent, in het buitenland erkend en vertaald: wij zagen reeds hoe Wolff en Deken daar gelezen werden en ook Feith in het Duitsch en Fransch werd overgezet. Zoo werd Tollens' „Nova Zembla” vertaald in het Fransch, Duitsch, Engelsch, Friesch en . . . Hebreuwsch; Bosboom Toussaint's „Het Huis Lauerne” in 't Fransch, Duitsch, Engelsch — haar „Majoor Frans” bovendien nog in het Russisch en Zweedsch; terwijl de „Camera” het zelfs, voor een deel, tot het Hongaarsch, ja . . . het Japansch bracht! ¹ Aldus bloeide er een opgewekt letterkundig leven, dat sociaal verband en sociale belangstelling had. „In veel hooger mate dan nu waren toen, bij de minder scherpe scheiding tusschen wetenschap en kunst, de academies en athenea brandpunten ook van letterkundig leven”. ² Ja: een tijdlang mocht Hasebroek's pastorie in Heilo, waar de toenmalige kopstukken elkaar ontmoetten, waar Potgieter en van den Brink niet minder dan Beets en Truitje Toussaint bekenden waren, een moderne pendant van den „Muiderkring” heeten! Ook in meer dadelijken zin was de kunst nog nu en dan een sociale factor: in

1. Vgl. voorbericht in de prachtuitgave der „Camera” van 1878. - 2. Kalf t. a. pl. VII. Blz. 304.

Bosboom Toussaint's „Majoor Frans" kan men de eerste voorloopster van onze latere feministische literatuur zien; Cremer's „Fabriekskinderen" had invloed op de wet „ter regeling van kinderarbeid in fabrieken"; zijn „Hanna de Freule" en Keller's „Gederailleerd" (beide van 1873) behandelen voor het eerst in onze literatuur conflicten tusschen kapitaal en arbeid;¹ en op de sociaal-koloniale beteekenis van Multatuli's „Max Havelaar" hoeft nauwelijks te worden gewezen. Zoo kon nog in 1884 Pierson schrijven, dat de populariteit van de kunst stijgende, die van de wetenschap dalende zou zijn.²

De werkelijkheid echter was reeds een geheel andere: — de wetenschap, vooral de physische (resp. technische) groeit als een wonderkind, de kunst daarentegen verwijdert zich van de gemeenschap en verliest aan sociale belangstelling. Anderzijds wordt de literatuur als romanschrijving en vooral als journalistiek een sociaal vak — doch zien wij daarbij haar dragers weldra verarmen. Nog omtrent 1850 toont de meerderheid der letterkundigen ons het predikanten- of in ieder geval het welgestelde type, en teekenend uit dien tijd is bijvoorbeeld een loflied van ter Haar (theologisch professor in Utrecht) op „Mijn Winterpels", waarin hij warm gewikkeld wel iets voor den arme kan voelen, maar vooral gesticht wordt door de gedachte, dat in het hiernamaals geheel geen pels meer van noode zal zijn. Spoedig echter begint het geslacht der theologen artistiek te verzwakken, of

1. In „Hanna de Freule": een der eerste textielstakingen, waar het boek even een Hollandsche voorlooper gelijkst van Hauptmann's „Die Weber". - 2. In: „Wetenschap en Kunst".

zien wij hen den herdersstaf geheel met de pen verwisselen. Reeds een Beets en Hasebroek hadden hun eerste en beste werk onder pseudoniem uitgegeven, en beschouwden dat later eigenlijk als minder stichtelijk — tot het laatst toe echter hebben zij wel onwankelbaar in zichzelf en hun roeping geloofd. Maar reeds een geslacht van „modernen” en twijfelaars volgt: de Genestet schrijft zijn „Leekedichtjes”, en weldra komen zij, die zich, na een theologische opleiding, het geloof voelen ontzinken, om zich daarna aan de letterkunde te wijden — van Vloten, Huet e.a. „de malcontenten”, de voorloopers van het geslacht van 1880, de tijdgenooten van een Multatuli. Deze laatste heeft het zeker vaak arm gehad, maar — was ook moeilijk te bevredigen, want toen zijn vrienden voor hem een som van f 20.000. — hadden saamgebracht (een ongehoord iets voor een Nederlandsch auteur!) vond hij het eigenlijk . . . „armzalig”.

Ziedaar dus opeens de armoede in de fatsoenlijke wereld onzer letteren, maar ziedaar ook den strijd aangevangen tegen de achterlijkheid der vaderlandse sleur bij den groei van het Europeesche geestesleven — een strijd welke een Huet (afstammeling van Fransche réfugié's) zijn land zelfs zouden doen verlaten en verloochenen. Was het wegens hun vaak moeilijk leven dat dit geslacht als mensch ons minder aantrekkelijke karakters toont? v. Vloten scheen een onhebbelijk lastig personage en is eens wegens plagiaat (bij zijn Vondeluitgave) vervolgd geworden; ¹

1. Over dit proces: Kruseman „Bouwstoffen”. II. Blz. 188 e. v. (Vgl. Kalff t. a. pl. VII. Blz. 582 en Blz. 609 noot 10). Men nam het daarmee blijkbaar nog niet zoo nauw en zelfs v. Lennep werd voor zijn „Klaasje Zevenster” wel van plagiaat beticht. (Vgl. Kalff t. a. pl. VII. Blz. 605 noot 4).

Huet koos zich voor zijn „Lidewijde” Feuillet, den Franschen fabrikant van bedorven likeurtjes, ten voorbeeld en heeft met hem soms iets gniepigsgemeen; terwijl Multatuli voorzeker de onuitstaanbaarste van allen is geweest; — dat de nieuwe tijd zich intusschen ook wel innemender aankondigde toont ons hun geestverwant Pierson.

Intusschen kan men zeggen, dat reeds met den gemaniereerden Potgieter de verwijdering tusschen kunst en volk was begonnen, toen het geslacht van 1880 al klaar stond, dat de klove nog oneindig heeft vergroot, ja: ons volk van de litteraire kunst, maar vooral van de poëzie heeft vervreemd. Sindsdien gold het tegendeel van Pierson's aangehaalde woorden en is de belangstelling voor de wetenschap gestegen, die voor de kunst gedaald — tot in de laatste decennia voor beide al meer een derde in de plaats is getreden . . . de sport!

Hoe konden figuren als van Vloten, Huet e. a. in hoofdzaak van hun pen leven? Gelijk wij bij de beeldende kunstenaars zich twee factoren zagen ontwikkelen, die de oeconomische basis van hun bestaan verbreedden en versterkten: het tentoonstellingswezen en den kunsthandel, later aangevuld door de wet op het auteursrecht, zien wij voor de sociale positie van den letterkundige als redding komen: de *krant* (resp. het tijdschrift, het feuilleton, de beroepskritiek) en de *leesbibliotheek* (resp. leesportefeuille enz.), in vruchtbaarder zin dan voor den beeldenden kunstenaar versterkt door de wet op het auteursrecht. Beide verschijnsels eischen nog een paar opmerkingen.

De uitgave van een onzer eerste Hollandsche bladen

(toen nog weekbladen) „De Hollandsche Spectator” dateert reeds van 1731. De oprichter, Justus van Effen, is daarmede wel onze eerste journalist geweest in den besten zin van het woord, die zijn volk moreel en artistiek trachtte te beïnvloeden. Maar dadelijk werd het goede door des duivels schaduw gevolgd — in de gedaante van een Campo Weyerman (†1747). Zoon van een moeder, die als sergeant verkleed bij de Staatsche troepen had gediend, en met een lakei als vader, was hij waarschijnlijk de eerste journalist — maar dan van het slechtste soort! — die (gedeeltelijk door chantage) van zijn pen heeft geleefd; hij eindigde op de Haagsche gevangendoor. Deze beiden vormen aldus de symbolen van het goede en het kwade beginsel, dat de journalistiek, en dan in het bijzonder die der grootere staten, tot den huidigen dag heeft beheerscht.

Doch het was bij ons nog maar een voorspel geweest en wij willen hier de vroeger aangehaalde zinsnede uit Potgieter's „De Zusters”¹, waar een rijk kunstkenner een armen schilder te hulp komt, voltooien, die hij meer dan een eeuw na v. Effen's dood kon neerschrijven: — „Stel eens, dat de jonkman, in plaats van te schilderen, verzen hadde geschreven of letterkundige ware geweest, meent ge, dat Ten Have zou hebben verzocht zijne opstellen te mogen medenemen? Dezelfde gemoedelijkheid, die hem Anne Graevestein deed afraden, zich eener zoo onzekere toekomst te wijden, als de muziek in zijne oogen eener vrouw beloofde, zou hem weerhouden hebben een oogenblik Van Veen's hoop voedsel te geven, zoo

1. Potgieter „De Zusters”. VIII. (Vgl. Blz. 378.)

deze in plaats van op zijn penseel, op zijne pen had gerust."

De plaats is voor ons onderzoek van belang, omdat daarin de bestaansmogelijkheid van schrijvers, musici en schilders in de eerste helft der XIXe eeuw wordt aangeduid. En Potgieter, als oprichter van „de Gids” (1837), als kenner en criticus, kon het weten. Toch heeft het lot juist gewild, dat zijn litteraire vriend Huet een der eerste moderne letterkundigen werd, die voornamelijk van zijn pen heeft moeten bestaan; in het bijzonder ook als journalist, want juist in die dagen nam de krant ook bij ons een hooger vlucht¹ en had zij elders haar invloed op de literatuur al doen gelden. Reeds Lessing († 1781) had de journalistiek meermalen noodig om te bestaan, en overbekend is hoe Dickens door de krant opkwam en zijn „Pickwick Papers” eigenlijk geboren zijn uit haastig geschreven feuilletons, en hoe een Sainte Beuve met zijn „Causeries du Lundi” een der eerste voorbeelden gaf van periodieke beroepskritiek.

Als weldra dagelijksche lectuur heeft de krant dan een geweldigen invloed op de leeslust en de mentaliteit van het publiek verkregen, waarbij zij in zekeren zin den bijbel is gaan vervangen — welke vergelijking ons tevens doet voelen wat voor moreele beteekenis dit heeft gehad. De pers immers ook werd allengs het openlijke of geheime orgaan van regeeringenpartijen, en heeft als zoodanig de groote oorlogen der XIXe en XXe eeuw voorbereid — zoo niet gemaakt.

Bij ons was het juist Huet, die van dergelijken regeer-

1. In zijn „Robert Bruce's Leerjaren” (Hst. „Een modern Ghetto”) geeft Huet zelf even een kijkje in ons krantenbedrijf omtrent 1875.

ringsinvloed een eerste voorbeeld gaf, waar hij de opdracht van een conservatief minister aanvaardde en naar Indië vertrok „tot breideling van de uitspattingen der drukpers.”¹ De geheele geschiedenis, die zeker niet tot de schoonste bladen van Huet's leven behoort, gaat ons verder niet aan, maar wijst ons op de gevaren van al wie zich later aan de pers bond.

De woorden *critiseeren* en *critici* vindt men bij ons pas in het laatst der XVIIe eeuw. Een der eersten, die zich daarmee bezig hield, nog in den goeden zin van middelaar tusschen auteur en publiek, was Pierre Bayle († 1706). Maar al heel spoedig was de criticus weinig gezien en werd hij voor Midas uitgemaakt,² en reeds in 1738 vindt men een uitval tegen de „Poëtische Critiquen” en „hun kwaataardige bedilzugt”.³ Een eeuw later (1836) spreken de redacteurs van „De Vriend des Vaderlands” van „zes, zeven coterieën” en hun „vuile animositeiten, oneerlijkheden, hateleijkheden en vuile toespelingen, die onze Recenserende Tijdschriften schier op iedere bladzijde bevlekken.”⁴ Het was later Huet, die met zijn vaak weinig humane kritiek den „Gids” zijn vroegeren bijnaam van „blauwe beul” hielp vestigen.

Sinds met van Deyssel het geslacht van 1880 de kritiek tot een soort artistieke Indianendans rondom den martelpaal maakte, en zich bij de tijdschriften de kranten voegden met hun periodieke kunstkritiek, werd de toestand er niet beter op. Want wel vonden verscheiden letterkundigen hier allengs een der mo-

1. Vgl. Kalff t. a. pl. VII. Blz. 473. - 2. Vgl. Kalff t. a. pl. V. Blz. 356 (Koning Midas zou aan Pan's fluit de voorkeur boven Apollo's lier gegeven hebben, wat hem ezelsooren bezorgde). - 3. Kalff t. a. pl. VI. Blz. 559. - 4. „De Vriend des Vaderlands”. X. Blz. 389.

gelijkheden tot min of meer geregelde verdiensten, maar het waren niet altijd de besten en zelf schependen, die zich aan een taak wijdden, waarbij de verdiensten wel eens hoofdzaak werden; en ten slotte kwam de kritiek als dagelijksche „bespreking” van tooneelvoorstellingen, boeken enz. vaak in handen van minder bevoegde anonymi, wien het soms minder om de eerlijke kritiek dan om een snaaksche opmerking in hun krant te doen was, en bij wien het persoonlijk element van bedenkelijken invloed werd. — „De kunst” zegt Walter Crane, „is in haar wezen een sociaal produkt, innig verbonden met de samenleving, — en voor haar levenskracht afhankelijk van — een gulle, algemeene sympathie. Die zijn haar lucht en zonlicht.” Het is deze sympathie welke de overgrootste meerderheid der kunstenaars van ons geslacht zoozeer ontbroken heeft en ook velen der best geslaagden zoo bitter doet oordeelen over hun tijd; en aan dit gemis van sociale sympathie zijn wij allen min of meer medeschuldig.

Uit de kringen der kunstenaars zelf zijn wel eens pogingen gedaan om al te kwaadwillige kritiek te breidelen — zoo de actie-Heijermans van een tiental jaren geleden, en ook het „Verbond van Kunstenaarsverenigingen” heeft zulk een actie op zijn program geplaatst. Doch bij onze algeheele vrijheid van drukpers kan zulk pogen weinig vrucht dragen en is alleen heil te wachten van een algemeene rijzing in ons zedelijk en geestelijk leven, — waarbij de onderlinge verhouding van letterkundigen nog weinig voorbeeldig is.¹

1. In zijn „Fraternity” geeft Galsworthy in „The Pen and Ink”-club een

Naast de kritiek schiep de krant ook in het „redacteurschap” voor meerdere letterkundigen een bestaansmogelijkheid¹; het was echter vooral als buitenlandsch correspondent, dat menig journalist-letterkundige een vaak ruime broodwinning vond. Onder deze laatsten kwamen allengs litterair aangelegde persoonlijkheden voor, wier talent dat van vroegere novellisten, als Cremer, van Nievelt e. a. evenaardt of overtreft, terwijl in het buitenland zelfs beroemde romanciers en tooneelschrijvers, als een Wells, Bennett, Shaw e. a. de krant niet beneden zich achten. Toch wijdt geen kunstenaar zich op den duur zonder schade aan de krant: — zij drukt hem onontkoombaar haar brandend stempel op: „de haast”, ze onthoudt hem de bezonkenheid, zij ontnemt hem het beste: den stijl. Aldus bedoelde het Walter Crane, toen hij schreef: „Van onze eeuw (en het was nog maar de XIXe!) zal gezegd worden, dat de talenten van onze oorspronkelijke schrijvers en kunstenaars verdaan werden aan de journalistiek en de periodieke pers.”²

Bij de krant als oeconomische basis voor den letterkundige moesten wij wel een oogenblik stilstaan, omdat het terrein zoo ter-loops geheel niet te overzien is — de tweede factor welke den schrijver ten goede kwam: „de leesbibliotheek” vraagt minder aandacht. Wij zagen boven, dat reeds in de tweede helft der XVIIIe eeuw in ons land verscheiden leesbibliotheeken gesticht werden. Sinds zijn deze gesta-

geestige persiflage op de onderlinge verhouding en kritiek van letterkundigen. - 1. Zoo was Gerard Keller bij de provinciale pers (de „Arnhemsche Cour.”) een der eerste letterkundige-redacteurs. - 2. W. Crane t. a. pl. Blz. 125.

dig toegenomen en breidden zij zich uit tot onderlinge (later gemeentelijke) leeszaalen, „leesmuseum's" enz. tot tegenwoordig wel bijna ieder dorp van eenigen omvang een soort leesbibliotheekje heeft. De grootere hiervan kweekten verder door het rondzenden van „leesportefeuilles" weer nieuwe lezers, die zich ten slotte in kleinere plaatsen, maar vooral in landelijke streken, combineerden tot leesgezelschappen met een eigen portefeuille (in Indië de „leestrommel") waarin de voornaamste periodieken en nieuw uitgekomen boeken rondgingen. Men kan de geheele beweging als een soort lezersorganisatie op coöperatieve grondslag zien — maar tevens als een groote „kweek" van lezers.

Op deze organisaties nu steunen eigenlijk onze tijdschriften (die van de particuliere abonnementen alleen niet zouden kunnen bestaan) steunen dus ook de honoraria, die zij den auteurs kunnen uitkeeren, maar steunen bovendien ook de uitgevers van romans. Daar immers de grootere van deze lezerscentra aldoor nieuw geestesvoedsel eischen en in den regel alles opnemen, wat maar als eenigszins aannemelijke lectuur aan de markt komt, vinden de uitgevers daarin een vrij uitgebreid, bestendig, en ten naastebij te berekenen debiet, waarvan elke roman bij voorbaat verzekerd is.¹ Hierdoor wordt in de laatste decennia den romanschrijvers en -schrijfsters (welke laatsten in getal, na Engeland, ook bij ons de overhand krijgen) een behoorlijk honorarium uitgekeerd, te meer daar menige roman vooraf, geheel of gedeeltelijk, in periodieken verschijnt, waarbij de pen dus dubbel oogst.

1. Voor den dichter gelden de aangeduide voordeelen niet, of veel minder.

Intusschen zou toch de besproken uitbreiding hunner bestaansmogelijkheid den schrijvers practisch minder gebaat hebben, indien zij niet een bescherming hadden gekregen in de wet op het auteursrecht en een eigen vak-organisatie hadden gesticht met een „bureau voor auteursrecht” om die verkregen bescherming ook tot een daadwerkelijke te maken. Laten wij dus die wettelijke en organisatorische winste een oogenblik nader bekijken, om ten slotte te zien wat zij dan voor reële winsten heeft gebracht.

Reeds aan het eind der XVIIIe eeuw wekte Fried. Schlegel in het door hem gestichte „Athenäum” de kunstenaars op een „Hanze” te vormen zooals de middeleeuwsche kooplieden; — naar hem ook zouden de dichters eigenlijk tot een hoogere kaste behooren, gelijk de Brahmanen.¹ Voorloopig is men aan de kaste nog niet toe en moest bijna een eeuw verlopen voor er waarlijk een begin van algemeene organisatie in den vorm der „Berner conventie” ter internationale bescherming van auteursrechten (vertalingen, opvoeringen enz.) tot stand kwam (1886), waarbij dan eerst in de XXe eeuw ook Nederland zich aansloot.

De Fransche dichter Boileau († 1711) keurde nog loon voor een dichter af:

Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés
Qui dégoutés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire,
Et font d'un art divin un métier mercenaire.

Maar zijn vriend Racine dacht daar reeds anders

1. Vgl. Kalf „Inleiding —”. Blz. 13 e. v.

over. Gelijk wij bij de beeldende kunstenaars reeds opmerkten, behoeven dichterlijke en zakelijke aanleg niet noodwendig elkaars tegengestelde te zijn. Niemand minder dan een Shakespeare lei de ganzeveer er bij neer toen zij hem genoeg had ingebracht, en zelfs de hemelsche Klopstock hield even goed oog op de realiteiten van het ondermaansche. Maar het schijnt wel dat vooral de Fransche kunstenaars daar een bijzonder orgaan voor hebben gehad. Men vindt er zelfs onder die zich rijk speculeerden (Beaumarchais, Voltaire) — al toont Frankrijk ons verder een bonte verscheidenheid van auteursbestaan, vanaf de „beroemden”, als Lamartine en Hugo, tot de verbitterden en eenzamen als Chateaubriand en de Vigny, of een armen vagebond als Verlaine.

De Fransche kunstenaars-vakvereenigingen van musici, auteurs en vooral de tooneelschrijvers, zijn dan ook zeer bloeiend en brengen met hun buitenlandsche vertakkingen schatten op — zoodat het waarlijk geen toeval is als Romain Rolland's Jean Christophe verbaasd bij de fine fleur der moderne Parijsche kunstkringen in het bijzonder zooveel belangstelling vindt voor... de finantieele organisatie.¹ Het is echter wellicht Engeland, waar het *métier* van schrijver over alle gebieden het meest volledig is georganiseerd. Verscheiden gegevens omtrent de carrière van een schrijver geeft Bennett² — zelf het meest volkomen type van den modernen professional-auteur. Een gewild Engelsch schrijver heeft allerlei bronnen van inkomsten, vanaf zijn leveranties aan kranten en tijdschriften tot zijn vertaal- en uitgevers-

1. „La Foire sur la Place.” - 2. Arn. Bennett „The Truth about an Author”

rechten voor „the continent”, voor Amerika enz. Zoo heeft men er een aparte „trust” voor leverantie van feuilletons enz. aan bladen en tijdschriften, welke in de volle lente-season zich voorziet van „Christmas-tales” en met Christmas vast de zomersche badplaats-idyllen opkoopt bij haar relaties, die met deze leverantie rekening houden.

Het best is de tooneelschrijver er aan toe, en Bennett gaat zoo ver te beweren, dat een mislukt tooneelstuk altijd nog voordeliger is dan een geslaagde roman — hetgeen onze arme tooneelschrijvers hem niet na zullen zeggen en waarbij de schrijver van „Mijlpalen” dan ook wel wat overdrijft. In Engeland, Duitschland enz. gaat intusschen een eenmaal door de centrale organisatie aangenomen stuk meest in verscheiden steden tegelijk en wordt ook bij niet dadelijk slagen toch nog geruimen tijd gespeeld, om niet geheel (gelijk dat bij ons het geval is) van de min of meer toevallige en vaak onzuivere première-kritiek afhankelijk te zijn, zoodat de inkomsten voor een auteur ook dan nog vrij aanzienlijk zijn. De veel gespeelde auteurs in landen met een groot taalgebied als Pinero, Shaw, Rostand, Sudermann, Hauptmann enz. zijn allen rijk geworden en aan een enkel werk als „Cyrano” werden fortuinen verdiend.

Doch ook de gelezen roman-auteurs in een groot taalgebied hebben hooge inkomsten: een onlangs gestorven schrijver van veel gelezen damesromannetjes (Garvice) liet een vermogen van £ 71.000 na, en in zijn „Sacred and profane Love” schetst Bennett de opkomst van een jonge romanière, die in een paar jaar reeds in haar „salons” ontvangt, waar we o.a.

een reeds beroemde schrijfster ontmoeten (Corelli?), die £ 15.000 per jaar zou maken! — Bij ons is f 300. — voor een roman (eerste druk) zeer weinig, en f 3000. — een som slechts door enkelen bereikt, hetgeen toch voor den arbeid van gemiddeld een geheel jaar gering is.

Het armst is de eigenlijke taalkunstenaar: de dichter er aan toe, en zelfs voor het grootste taalgebied op aarde schrijft Bennett: „I do not believe that a single modern English poet is living to-day on the current proceeds of his verses.”¹ Ook in Duitschland met zijn vrij groot taalgebied (Oostenrijk enz.) zou geen dichter van zijn pen kunnen leven, tenzij hij weer zelf voordraagt en tot het tooneel in eenige betrekking staat — waarbij men denke aan een figuur als wijlen Bierbaum van het Überbrettl (of onzen Speenhof). Menig romanschrijver en -schrijfster heeft daar echter wel een aannemelijk inkomen, en in het bijzonder kan de „publicist”, als leverancier van copie aan kranten en tijdschriften, daar veel beter dan bij ons bestaan.

Holland leefde lang als litteraire roofstaat en heeft zich om zijn auteurs al bitter weinig bekommerd. Eerst in 1912 trad het toe bij de „Berner Conventie” nadat het reeds in 1910 (op zeer bescheiden schaal) een „bureau voor auteursrecht” had opgericht,² hetwelk, vooral met betrekking tot het tooneel — plaatsing van stukken en vertalingen, inning van tantièmes enz. — reeds onmisbaar is geworden. Schimmel

1. Bennett t. a. pl. Tauchnitz Ed. Blz. 230. - 2. Oorspronkelijk georganiseerd door Mr. H. L. de Beaufort, die in 1909 promoveerde op: „Het auteursrecht in het Nederlandsche en Internationale Recht”, thans sinds jaren onder de beproefde leiding van A. Reyding.

was in ons land waarschijnlijk een der eerste auteurs (naar zijn eigen zeggen) aan wien 5 pCt. der bruto-ontvangsten van zijn stukken werden uitgekeerd, doch ook de directie Albregt en van Ollefen betaalde reeds vóór 1877 zulk een tantième — de schrijvers hadden echter geen of weinig contróle en de tantièmes bleven maar al te vaak geheel weg. Ook voor het plaatsen van romans bij uitgevers, van vertalingen, bij het opmaken van contracten, het verlenen van bemiddeling, het beheer van geërfde auteursrechten enz. vervult het bureau reeds een belangrijke rol.

Uiteraard is het vooral de contractueele betrekking tot zijn *uitgever*, die voor den auteur het voornaamste financieele belang vormt en menige overeenkomst toont met die van den schilder tot den kunsthandel. Wij hebben vanaf de oudheid (o.a. Martialis) menigmaal even een blik gehad op de verhouding van schrijver en uitgever, waaraan doorgaans veel ontbroken heeft, die echter ook wel eens beiden ten goede kwam, doch waarvan de geschiedenis nog door geen hand geschreven is.

In dit tafreel van ons verhaal vinden wij den uitgever Uylenbroek — evenals Immerzeel tevens zelf dichter, en tijdgenoot van Bilderdijk — die geen hoogen dunk van zijn collega's toont, waar hij zich voorstelt, dat Satan zelf als auteur zou optreden:

Gij zoudt, rampzaligen! u als om strijd verdringen
Om zijn kopij en gunst elkandren te ontwringen. 1

Hij behoorde zelf, evenals Immerzeel, zeker wel tot

1. „Kleine Dichterlijke Handschriften”. IV. Blz. 280 („Aan sommige Boekverkoopers van den tegenwoordigen tijd”).

de betere soort, en ook later hebben uitgevers voor den auteur wel eens een werking ten goede gehad. Zoo kwam Bosboom Toussaint op aansporing van haar uitgevers tot het schrijven van „Het Huis Lauer- nesse”, haar meest bekende werk, en dichtte da Costa enkele zijner beste gedichten („Hagar” en „De Slag bij Nieuwpoort”) op instigatie van zijn uitgevers, terwijl Multatuli vooral door zijn uitgever (Funke) staande bleef. — Dat de uitgevers in het bijzonder op de verspreiding (volksedities, verzamelde werken enz.) en op den verschijningsvorm (band, druk enz.) een grooten invloed hebben geoefend, spreekt vanzelf. Met dat al is ons taalgebied nog steeds te klein om bij den huidigen stand der beschaving den schrijvers ook met de beste organisatie een bestaan te waarborgen. Wel neemt dat taalgebied in lezerstal nog toe — daar Vlaanderen groeit en zich geestelijk ontwikkelt, en Indië ook stijgende belangstelling toont, waartegenover, jammer genoeg, Zuid-Afrika door afwijkende taal en spelling minder verwachting wekt — maar de praktijk komt nog hier op neer, dat van de meer dan 225 Noord-Nederlandsche letterkundigen ons geen enkele bekend is, die zuiver en alleen als auteur in ons land kan bestaan.¹ Wel zijn er eenige schrijvers, die alleen van hun pen leven, doch geen van hen kan daarbij de krant als hulp ontberen, terwijl een paar zich alleen door het tooneel (auteur, directeur, adviseur) staande houden. —

1. De eerste enquêtes, door het „bureau van auteursrecht” hieromtrent gehouden en in het archief aanwezig, wijzen in dezelfde richting, doch geven een onvolledig en veel te ongunstig beeld van auteurs-inkomsten, daar slechts een zeer klein getal van de minst gehonoreerden de vragen beantwoordde en de beter betaalden zwegen, uit vrees voor progressieve contributie.

Laten wij thans, als na Vondel's „Gijsbrecht", ons nog even te goed doen aan een bruiloft van „Kloris en Roosje" — aan het dessert met de vergulde pistaches! Als wij daarbij dan maar bedenken dat de meeste gasten op ons tooneel nauwelijks aan den maaltijd, laat staan aan het dessert toekwamen, en al tevreden waren met een handvol pepernoten! Maar om niet al te bedrukt afscheid te nemen van ons „schouwtooneel der kunstenaars" hebben wij het noodig althans nog een paar lachende gezichten te zien.

Daar komt vader Cats — hij rammelt met de daalders in zijn zak, want zijn bij duizenden gedrukte werken brachten hem een aardig speldegeld — de groote bom echter kwam natuurlijk van elders en ligt thuis bij den bijbel. Achter hem komt Huygens om den hoek kijken, wien zooveel succes ook „belust maakte op honorarium".¹ En zie daar die deftige pruiken op het tooneel komen — zij hebben zich niet te storen aan zulke kleinigheden (wel foei!) hun beurs is zonder dat al vol en hun tafel staat immers altijd gedekt, waarbij de wijn niet vergeten wordt en Troost zich terzijde zet om hen te konterfeiten, als de feestvreugde op het hoogst is en ons huidig geslacht den fotograaf met zijn kunstlicht te hulp roept. Maar ginds in den hoek staat Poot — hij doet niet mee aan het feest en bladert in een ouden bijbel: — zijn honorarium. Doch hij droomt tenminste nog van beter op zijn zaken te passen, en dat schijnt Langendyk daarginds al te hebben opgegeven; hij schudt mismoedig zijn krullen, waar hij zooveel andere pruikebollen heeft doen schudden

1. Kalf „Inleiding —". Blz. 233.

van het lachen, en peinst over zijn laatste honk, het Proveniershuis, — neen ook hij hoort niet bij het dessert! Maar daar stapt een nieuw personage op de planken — een kruiwagen achter hem met niet minder dan 20 deelen: 't is Wagenaar met zijn „Historie'', hij heeft er welgeteld f 20.000. — honorarium voor ontvangen.¹ En daar dribbelt voorwaar ook al het vrouwelijk element: Wolff en Deken — als een dubbele Pieternel. Zij zijn in de stemming en denken maar niet aan de moeilijke dagen; hun uitgever van Cleef zond hun immers zoo juist nog f 30. — per vel, voor het laatste deel van Abraham Blankaert krijgen zij f 250. — en met hun „Willem Leevend'' (8 deelen) verdienen zij f 6000. —. Daar, die beminlijke deftigheid, met wie zij eindelijk toch eens kennis hebben gemaakt en het avondje zullen passeeren,² is van der Palm — de Leidsche firma du Mortier betaalt hem voor elke oratie f 100. —. Maar ginder wil Loots er niet van weten en slaat nog menig voordeelig aanbod ter uitgave van zijn beroemde gedichten af — o tempora! en nu willen wij niet meer weten van zijn gedichten! Doch daar aan het onder eind van de tafel zitten reeds armer gasten te wachten, zij komen aan het dessert ook niet toe: het zijn de tooneeldichters, maar Schimmel stelt hen gerust — hun nakomelingen tenminste zullen 5 pCt. krijgen! Ach maar wat

1. „Overigens blijkt uit verscheiden voorbeelden, dat de uitgevers van dezen tijd zich niet onttrokken aan de op hen rustende verplichting, den auteur een goed aandeel te geven in de opbrengst van zijn werk,“ waar zij hier echter ook zelf nog „een zoetstuivertje“ aan verdienden. (Vgl. Kalff „Gesch. d. Ned. Letterk.“ VI. Blz. 615.) Hier en elders bedenke men intusschen, dat voor de genoemde sommen het manuscript met auteursrecht aan de uitgevers verkocht werd, zoodat daarmee de zaak voorgoed was afgedaan. - 2. Vgl. Huet „Daags na het feest“ („Litt. Fant. en Krit.“ V. Blz. 169.)

beteekent voor hen al te zaam dat dessert — het zijn immers toch maar vergulde noten en leege pistaches met een pieterig knaleffect — en bij de vla weten zij het allemaal al wel: 't is „Haagsche bluf”!

Zagen zij verder dan het tafellaken, dan wisten zij ook, dat zij nooit meer kregen dan de kruimels van den disch der rijken daarginds over de grenzen — de „rijken”, op hunne beurt maar weer de enkele uitzonderingen in een wereld van armoedige droomers! Lopez de Vega kreeg 500 dukaten per tooneelstuk en zou door zijn ongeloofelijke vruchtbaarheid gedurende zijn leven 80.000 dukaten verdiend hebben? Shakespeare zagen wij reeds zonder zorgen en Molière liet, niettegenstaande zijn moeilijke leven, toch minstens een ton gouds na, in onzen munt gerekend. Goldsmith († 1774) kreeg voor zijn „Vicar of Wakefield” maar *f* 720.—, terwijl aan het boek door achtereenvolgende uitgevers schatten verdiend zijn, doch zijn minder bekend blijspel „The Good-Natured Man” bracht hem *f* 6000.— op. Burns, († 1796) de Schotsche pendant van onzen Poot, kreeg 6 à *f* 7000.— voor een bundel gedichten! Pope kreeg voor de vertaling van de Ilias en de Odyssee ± *f* 120.000¹ — en hoeveel onze Vosmaer? Beaumarchais voerde een proces voor de betaling bij uitvoeringen van zijn „Barbier de Séville” en won daarmee de erkenning van het eigendomsrecht der dramatische auteurs. Wij zagen al: hij was een goed zakenman; Walter Scott was het niet, maar verdiende

1. Verscheiden der bovengenoemde cijfers bij Kalff „Inleiding —”. Blz. 232 e. v. en Gesch. d. N. L. VI. Blz. 615. (Over de litterair-oeconomische verhoudingen in een ander klein taalgebied, dat der Zweedsche auteurs in de XVIIIe eeuw, vergelijkte men „Illustrerad Svensk Lit. Historia” II Blz. 113-6.)

toch geld als water en f 90.000.— voor één roman was voor hem niets ongewoons; hij leefde als een vorst en had wel een inkomen van f 150.000.— per jaar — maar stierf door overspanning. Dickens liet £ 80.000 na, Hugo niet minder dan 7 miljoen francs! De oude Dumas verdiende misschien evenveel, maar maakte alles op. Thackeray kreeg voor zijn „Newcomes” f 50.000.—; Wilkie Collins voor zijn „Armadale” f 52.500.—; George Eliot voor haar „Romola” f 70.000.—. De Amerikanen gaan nog hooger: Lew Wallace kreeg voor zijn „Ben Hur” en „Prince of India” samen . . . f 800.000.—. Maar dat alles wordt in de schaduw gesteld door de phenomenale loopbaan van Jack London, die als scheepsjongen en doodarme vagebond een rijk schrijver wilde worden, en het na eindeloze moeite en barbaarsche avonturen tot . . . beroemd schrijver en millionnair bracht! — toen hij zoover was stierf hij. Echter: deze enkele bevoorrechten kunnen ons, als de zeldzame uitzonderingen, niet troosten over het lot dier ongetelden, waarvan het leven één strijd was tusschen kunst en brood!

Wij zijn hiermede aan het eind gekomen onzer voorgenomen taak: een onderzoek naar de plaats, die de kunstenaar in de opvolgende fasen der historie maatschappelijk heeft ingenomen. In zijn „Phasen der Kultur” wordt door Müller Lyer uit de langzaam stijgende lijnen van arbeid en techniek, van familie en samenleving, van moraal en liefde, wijsbegeerte en godsdienst enz. „Der Sinn des Lebens” afgeleid. Ik had gehoopt ook voor den kunstenaar en zijn

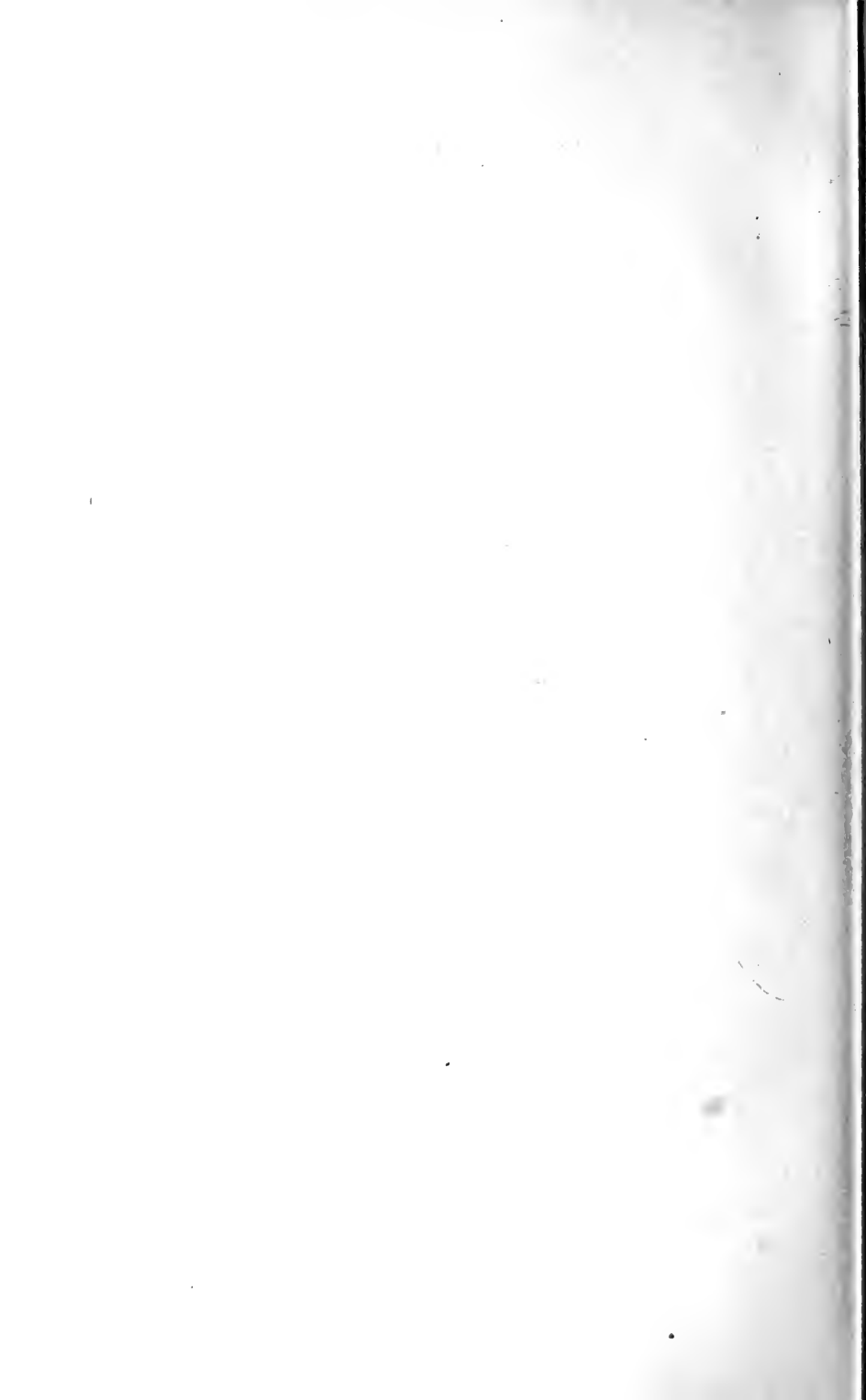
plaats in de samenleving zulk een stijgende lijn te vinden — het mocht niet zoo zijn. Hooger plaats en beteekenis dan de dramaturgen in het oude Hellas hebben later kunstenaars niet meer bekleed — al zagen wij dat zelfs dezen wel hun krijgsmansroem daarboven stelden. Alleen voor de beeldende kunstenaars is na de middeleeuwen een stijgende lijn aan te wijzen, die met het einde der renaissance echter weer gaat dalen.

Wat de kunstenaar in het algemeen bij het uitbreken van den wereldoorlog *practisch* voor de zakelijk en materieel geworden menschheid beteekende, vindt men moeilijk scherper uitgedrukt dan in deze woorden: „Dat is ook zoo'n verwijfde leugen uit den vreedestijd over de kunst —. Zie je dan niet hoe de kunst heeft afgedaan? Geen haan kraait er meer naar; zij was er maar voor de tijden van ledigheid. Weggemaaid is zij. Dat bewijst: zij is altijd maar een genotmiddel geweest, geen voedingsmiddel. Luxe, en ik voeg er bij: schadelijke, verwijfd makende luxe! Het bewijs is, dat er geen zoo absoluut en onstuimig voor het vaderland, voor den oorlog en het er-oplos-slaan zijn dan de kunstenaars! — Ik zeg je: ze zijn zelf blij van dat vele gelieg af te zijn!”¹

Theoretisch daartegenover wil onze samenleving in minder opgewonden dagen den kunstenaar wel erkennen, en anders dan Thorbecke's „Kunst is geen regeeringszaak” klinken de woorden van minister de Visser²: „Kunstenaars, wien talenten zijn geschonken op ideëel gebied en die door deze gaven ons volk

1. Uit een dialoog in L. H. Bartsch' „Lucas Rabesam”. (Leipzig 1919? Blz. 155.) - 2. Uit een redevoering op het Mengelbergfeest te Amsterdam (1921).

geestelijk vormen, ja hervormen; allen die in ons volkswezen krachten doen invloeiën, waardoor wat goed en schoon en waar is, wordt aangewakkerd, zijn volksleiders in den besten en hoogsten zin van het woord en in onzen tijd tot een dubbelen zegen.” — Helaas! hoe bitter ver staat de werkelijkheid van deze woorden in een tijd die voor den kunstenaar tot een dubbelen vloek werd — een vloek in ideëelen zin, waar alle idealiteiten aan scherven liggen voor zijn voeten, een vloek in materieelen zin, nu hem de samenleving laat verhongeren als een nutteloos dier! Hoe zal een later tijd oordeelen over een samenleving, die aan haar beste kinderen niet dan wat schoone woorden, niet dan een aalmoes heeft gegeven, aan hen die, worstelend en bespot, de vlam van het beste der menschheid hebben verder gedragen naar de toekomst? De toekomst die ons, kunstenaars, eenmaal zal oordeelen, die ons zal vergeven waar wij te kort kwamen, doch die aan onze nagedachtenis nimmer meer vergoeden kan wat die samenleving ons onthield aan liefde en geluk. Ja: de „toekomst”, want wij allen van thans en van toen — die gansche lange stoet van gestalten, die voorbijtrokken in deze bladen — zij waren maar . . . de „voortrekkers” naar het land van de toekomst, waar de kunstenaar zal mogen ademen in een sfeer van liefde en schoonheid — zal mogen leven en geven . . . niet dat ééne arme lied, dat hij wist op te voeren boven de stormen dezer wereld, maar al de rijke schatten van muziek, die de Muze eenmaal heeft geblazen in zijn hart!



NALEZING



QVVM MVLTA
LEGERIS ET
COGNOVERIS
AD VNVM

SEMPER
OPORTET
REDIRE
PRINCIPIVM

Æ

NALEZING

PROBLEMATA

MEN meent wel eens, dat eigenlijk in kunst en wetenschap reeds alles is gedaan en afgegraasd, — bij historischen, en zeker bij kunst-historischen arbeid, krijgt men integendeel den indruk, dat nog zeer veel te onderzoeken — niet minder te herzien blijft. Vooral bij de beeldende kunsten, schijnt ons, hebben de vakgeleerden zich nog te zeer tot de werken zelf bepaald, zich te uitsluitend met kunst-catalogiseering, archief-onderzoek enz. en te weinig nog met het maatschappelijk verband, met de psychologische en sociale problemen van kunst en kunstenaar bezig gehouden. — Enkele dezer problemen, waarvan de meeste niet nieuw meer zijn, doch slechts enkele nader onderzocht werden, en die wij ook bij onze studie hebben vermeden op den voorgrond te halen, schoon zij in vrij nauw verband daarmee staan, willen wij hier nog aanduiden; zij lokken wellicht anderen tot onderzoek.

1. *Werd en wordt in de verleden en tegenwoordige samenleving veel genie of talent verstikt?* De vraag wordt vooral in onzen tijd weer vaak gesteld, doch het antwoord kan niet anders dan vaag en speculatief zijn, waar immers alleen veronderstellingen zijn aan te voeren. Voor zoover ik mij een oordeel mocht vormen, kreeg ik den indruk, dat niet waarschijnlijk het werkelijk groote genie vaak verstikt is — mits men in het wezen van het genie een sterke en gezonde fysieke en psychische vitaliteit impliceert. En juist omdat het genie als een soort „meerwaardige” afwij-

king kan worden beschouwd, zal het licht „minwaardige” psychische en fysieke elementen „te zijnen laste” hebben. De meer gehoorde regel: „het genie komt er ondanks alles wel uit eigen kracht” vooronderstelt dan ook in ieder geval reeds die eigen „kracht”, en heeft daarenboven een philistreuze luchtje in de bijgedachte: „daar hoeft de samenleving zich dus niet warm voor te maken — daar zijn we af!” Het genie in engeren zin daargelaten, geloof ik daarentegen, dat aan grooter en kleiner talenten wel veel verloren is gegaan, althans onvolmaakt tot uiting is gekomen; vooral in modernere tijden, want ons begrip bijvoorbeeld van het „miskende genie” schijnt aan de oudheid zoowel als de middeleeuwen vreemd gebleven. Dit geldt dan in het bijzonder voor de heerschende klassen, want bij de onderliggende klassen, zij het slaven, boeren of arbeiders, mag men veronderstellen dat het talent, veel min het genie, procentsgewijs zooveel voorkomt als bij de heerschende klassen, wier welstand, ontwikkeling, verfijning, overlevering, kultuur enz. ook bij een meer kieskeurige teeltkeuze, een door de geslachten heen gepotentieerden aanleg doet veronderstellen. Dit betreft dan wel vooral de meer intellectuele kunsten, maar zal ook doorgaans voor de andere gelden, — gelooft men, om het wat plastisch uit te drukken, dat onder onze polderwerkers een Shakespeare, in onze Jordaan een Michel Angelo, op onze Zeedijk een Beethoven wordt verstikt?

Doch zoodra men uit deze diepten der samenleving komt, zal, vooral in de tusschenlagen, menige aanleg verloren gaan, des te meer naarmate het talent ge-

ringer was. Hoe menig begaafde jongen bijvoorbeeld, die later een bekend financier of handelman werd, had ook wel de stof in zich voor een kunstenaarstalent, — hoeveel andere van die „knappe jongens” uit den schooltijd lieten daarentegen nooit meer van zich hooren (een reeds oubakken opmerking!) terwijl juist weer zoovelen die het tot iets brachten, als schooljongen middelmatig of zelfs achterlijk waren. Zij kwamen er niettemin „uit eigen kracht” zegt men, maar — was die eigen kracht voldoende geweest, als het lot geen kans had gegeven? ¹ Vooral in den zin van het *milieu* zal het lot hier voor de meesten van zeer grooten invloed zijn — te grooter naarmate het milieu zelf kleiner is. De Fransche onderzoeker Odin acht het milieu zelfs de allerbelangrijkste factor voor het ontstaan van talenten: de erfelijke aanleg geeft wel den noodzakelijken bodem, maar de best gesitueerden hebben de meeste kansen. ² Een voorbeeld van een talent, dat door het milieu werd neergedrukt is bij ons wellicht Jer. de Decker geweest, van wien Kalff getuigt, dat hij den indruk maakt „van een boom die geen lucht en licht genoeg kreeg” ³; sterker voorbeeld vinden wij misschien in Poot, die zich met moeite uit zijn milieu los-werkte en vroeg verkwijnde. Bij dat zich verheffen uit een milieu, en in het algemeen voor het „slagen” is verder de „ijver” wel van het hoogste belang — sommigen gaan zelfs zoo ver om de „ijver” als een der

1. Hoevele bijvoorbeeld onzer talentvolle romancières zouden ooit een pen op het papier hebben gezet als moeder van twaalf kinderen en gade van een handelsreiziger in leege petroleumblikken. - 2. A. Odin, „Genèse des grands hommes, gens de lettres, français modernes”, 1895. - 3. Kalff „Gesch. d. Ned. Letterk.” IV Blz. 446.

belangrijkste factoren van het genie op te vatten! Zoo meen ik in den beroemden Engelschen schrijver Bennett een eigenaardig voorbeeld te zien van iemand, die vooral door zijn grooten ijver en koele intelligentie is geslaagd, met een aanvankelijk ondiepen kunst-aanleg.

Ook echter in de ruimer beteekenis van het woord, als klasse, volkslaag enz. moet het milieu vaak van primair belang zijn geweest. Is het bijvoorbeeld niet opvallend, dat de joden eerst met den modernen tijd in de literatuur zulk een belangrijke rol zijn gaan spelen, en zelfs in het vrije Holland (buiten Spinoza) geen Joodsche schrijver van eenige beteekenis vóór da Costa bekend is? Ligt de veronderstelling niet voor de hand dat geen joodsch talent tot uiting kwam, omdat de joden toch ook bij ons tot een onderdrukte kaste behoorden? — Het minst gaat denkelijk door milieu-invloed verloren bij kunsten, die men in zekeren zin een volkskunst mag noemen, als in Duitschland de muziek, bij ons de schilderkunst enz.

Vatten wij „milieu” in nog ruimer zin op, namelijk als den invloed van een geheel tijdperk, dan bepaalt het ongetwijfeld werk en wezen van ieder kunstenaar. Bij ons onderzoek zagen wij hoe steeds een rijk-bloeiende tijd, culmineerend in hof- en kerkelijke praal, vooral de beeldende kunsten heeft noodig gehad — waarbij het dan niet waarschijnlijk is dat vaak eenig talent, veel min een genie, verstikt zou zijn. Toch ging zeker in tijden van kentering ook hier wel talent verloren. Zoo is het immers niet zeer waarschijnlijk dat een figuur als Claus Sluter, dien wij door Philips den Stoute zagen voortgeholpen, ten eenen male een

beeldhouwend unicum is geweest en mag men vermoeden dat andere talenten in het Noorden, minder sterk en minder voorspoedig, niet steeds tot volle wasdom kwamen. Voor de letter- en dichtkunst geldt tot zekere hoogte hetzelfde met dien verstande, dat een bloeiend hof- en kerkleven haar misschien niet altijd zoo onmiddellijk als de beeldende kunst behoefde, waartegenover staat dat tot aan de nieuwere tijden deze laag van kunstenaars hooger geschat en beloond en dunner gezaaid was, (zoo zagen wij haar in de middeleeuwen vrijwel tot de klerken beperkt) en het dus niet waarschijnlijk is, dat hier veel verloren ging — althans niet in bloeiende perioden. In een niet-bloeiende samenleving, in een zinkenden tijd, als onze XVIIIe eeuw, of in een gebroken, zich sterk revolutionneerende of chaotische periode zullen de factoren voor een groote kunst meestal afwezig zijn, die voor de ontwikkeling van een genie onmisbaar blijken. Ook een Goliath zou tusschen de melaatschen zijn voeten tot leem zien worden. In dit verband mag men misschien zelfs aan een Goethe denken, die in grooter tijd en ruimte, buiten het kleine gareel van Weimar, wellicht nog wijder vleugelslag had gekregen.

Maar bij alle milieu-werking moet een zwakke fysiek of psyche voor vele begaafden wel een rem zijn geweest, die aan sommigen voldoende uiting heeft belet. In de Homerische oudheid kon men geen veldheer zijn zonder fysiek een held en kracht-mensch te wezen — in moderner tijd niet zonder stalen zenuwen; en gelijk er zeker veldheergenieën niet tot uiting kwamen door hun milieu (b.v. het ge-

mis aan een oorlog!) of wel door het gemis van een sterke fysiek, voorheen, van een sterke psyche, later, zoo zal menig kunstenaarsaanleg gekwijnend hebben in een kwijnend milieu, doch ook menig niet tot voldoende uiting zijn gekomen door een te zwak substraat. In zijn inaugureele rede te Amsterdam komt Prof. Bouman tot de conclusie „dat men een buitengewone gezondheid moet genieten, vóór het gelukt door het stalen pantser en de miskennis van zijn tijd heen te breken”. „Milieu èn aanleg zijn daarbij zoo innig te zamen gevlochten, dat het welhaast onmogelijk schijnt dat kluwen te ontwarren”.¹ De Genestet voelde het wel, die zich een „koperen kop” wenschte om sterker te staan in het leven. In onzen eigen tijd zouden wij meer dan één talent kunnen noemen, dat door een maatschappelijk gedwongen werkkring, door de last van een groot gezin enz. wordt omlaag gedrukt.

Ten slotte zullen bij de meer reproductieve kunsten, de uitvoerende muziek, tooneel, zang enz. ook tal van talenten niet tot uiting zijn gekomen, om de eenvoudige reden, dat het talent hier veel algemeener is en de „vraag” verre overtreft. Naast de muziek immers is de meest primitieve kunst die der nabootsing, en ieder weet wel hoe er onder onze talrijke liefhebberijgezelschappen meerdere „geboren acteurs,” onder de dilettanten-musici meerdere groote talenten voorkomen, terwijl wij bij ons onderzoek juist zagen, hoe voor het slagen op de planken ten allen tijde een ijzersterke gezondheid de „conditio sine qua non” is

1. Dr. K. Herm. Bouman „Problemen van ontaarding en begaafdheid” Amsterdam 1916.

geweest, en niet in de laatste plaats het „standsgevoel” een vaak onoverkomelijke hinderpaal is gebleken. Hier zien wij dus verschillende factoren samenwerken, die doen veronderstellen dat maar een klein percentage kon „slagen”. —

Wij moesten ons bij dit eerste probleem een oogenblik langer ophouden, omdat het zoo dadelijk en algemeen samenhang met het eigenlijk onderwerp dezer studie — de verdere vraagstukken, voor deze „nalezing” bewaard, mogen wij nu meer in het voorbijgaan aanwijzen.

2. *Wat is de invloed van de kritiek geweest?* De geschiedenis der kritiek is nog niet geschreven, en toch zou het voor de kunsthistorie van het grootste belang zijn te weten, wat de opbouwende, wat de vernietigende werking der kritiek is geweest. Bij mijn onderzoek kreeg ik vaak den indruk, dat de laatste overwegend was en het felst woedde, waar zij door de heele en halve kunstbroeders zelve gehanteerd werd, die immers als critici het eerst in aanmerking meenden te komen.¹ Klassiek is het voorbeeld van den naar onzen smaak onwaardigen hoon over Euripides door Aristophanes. Daar kunstkritiek zich vanzelf richt tegen de ziel van een schepper, wondt zij daarbij steeds feller dan b.v. wetenschappelijke kritiek. Ook tijdens den bloei, maar vooral den nabloei, der Romeinsche letteren zagen wij hoe nijdig vaak de wederzijdsche invectieven waren. In het algemeen krijgt men den indruk, dat de kritiek vaak feller wordt

1. Een vernietigende omschrijving van de mentaliteit der litteraire beroeps-critici geeft reeds Balzac in „Splendeurs et Misères des Courtisanes”. (Edit. Houssiaux 1877, tome 11 Pag. 361.)

naarmate een kunstperiode gaat dalen. Gedurende de middeleeuwen, waar de roem, de ijdelheid en het geld voor den kunstenaar een minder voorname rol speelden, schijnt de verhouding rondom de grooten doorgaans milder te zijn geweest. Mild vooral was zij tijdens den eersten bloei der groote humanisten in Italië, maar nauwelijks zijn de eersten, als Petrarca, bij de „klassieken” ingelijfd, of de onderlinge haat en naijver spreekt zich bijtender dan ooit in venijnige invectieven, ja in den gemeensten laster uit.

Mild was ook veelal de onderlinge verhouding in Vondel's tijd en de grijze meester zelf maakt wel eens den indruk eigenlijk iederen alexandrijn, dien men hem met een hoffelijk woord ter beoordeeling zond, wel mooi te vinden — zijn verhouding tot den jongen Antonides v. d. Goes ademt soms een aandoenlijke teederheid. Maar nauwelijks neigt de gouden tijd ten val, of het gezelschap van „Nil Volentibus” voert reeds een scherper toon en begint lustig aan den afbraak. Heeft de kritiek niettemin een rol van beteekenis gespeeld? Heeft zij ook goeds gewrocht? Daaraan mogen wij niet twijfelen — al zie ik geen voorbeelden binnen bereik. Wel meen ik, dat zij aan haar natuurlijke roeping, die van middelaarster tusschen kunstenaar en publiek slechts zelden voldaan heeft — daar zij altijd méér heeft willen zijn. Racine vormt wellicht een voorbeeld van een dichter, die meer zou hebben voortgebracht indien de kritiek van zijn vijanden en benijders hem niet had ontmoedigd; zoo meende Shelley, dat Keats uit hartzeer over een kritiek in de „Quarterly Review” was gestorven, hetgeen Byron de volgende regels deed neerschrijven:

„Who killed John Keats?”
„I,” says the Quarterly,
So savage and Tartarly,
„T was one of my feats.”

welke spottend bedoeld waren, daar Keats zich niet zoozeer om kwaadwillige kritiek bekommerd heeft, schoon deze toch de oorzaak schijnt te zijn geweest, dat hij zijn „Hyperion” niet voltooide; zoo heeft in onzen eigen tijd ook de kritiek, naar men wil, een overgevoelige kunstenaarsziel als Thijs Maris van de wereld vervreemd; en zoo is waarschijnlijk onze tooneelkritiek er mede schuld aan, dat onze nationale tooneelschrijfkunst, die zich opnieuw poogde te verheffen, voorloopig weer schijnt ingezonken: een onzer bekende tooneelleiders, en wel hij die nog met het meeste voordeel oorspronkelijke stukken uitbracht, zeide onlangs, liever geen Hollandsche stukken meer aan te nemen — o.a. wegens de vijandige houding daartegen van de pers!

De vraag naar het goede van de kritiek (buiten die van de Lezers en den Tijd) laat ik dus liever onbeantwoord, want in de beeldende kunst, gelijk in de muziek enz., loopen de verhoudingen met de kritiek wel ongeveer parallel aan die der letteren — en de onderlinge verhoudingen der kunstenaars, buiten de kritiek om, (welke eigenlijk weer een apart hoofdstuk in de kunsthistorie moeten vormen) evenzeer. Slechts zijn zij daar meestal nog treuriger; zoo staat de onderlinge verhouding en waardeering van musici wel in een kwaden reuk, die alleen nog overtroffen wordt door de tooneelwereld, waarvan, althans in vroeger dagen, vooral de vrouwelijke helft door haar perfide intriges

stof tot menig boekdeel zou leveren¹ — al ontbreekt daartegenover niet altijd „het hart” der bohémiens!

3. *In welke mate heeft de massa, de socialiteit, deelgenomen aan elke periode van kunstbloei?* Het is een vraagstuk, dat nog nagenoeg buiten alle onderzoek is gebleven, maar waarvan de beantwoording menigeen ontsteld zou doen staan — zoozeer schijnt elke kunstbloei zich voltrokken te hebben buiten de massa om.² In ons opstel over Hellas konden wij met enkele voorbeelden wijzen op de waarschijnlijk zeer geringe deelname der gemeenschap aan den bloei der kunsten — behalve tot zekere hoogte bij het drama en misschien bij de schilderkunst tijdens Apelles. De deelname aan de muziek, de meest primitieve kunst, is misschien naar verhouding altijd het grootst geweest. In de Romeinsche samenleving was de algemeene ontvankelijkheid voor kunst misschien nog geringer dan in Hellas. Later, tijdens de Italiaansche renaissance, was de deelname wellicht iets breeder, waar wij zagen hoe talrijke schare in Florence naar de fresco-ontwerpen van Michel Angelo en da Vinci voor de Signoria kwam zien, en hoevelen later naar Michel Angelo's voltooide zolderschildering in de Sixtijnsche kapel kwamen kijken — maar noch het een noch het ander bewijst op zich zelf eigenlijk meer dan nieuwsgierige belangstelling. Aan het eind der

1. Het treurigst voorbeeld hiervan teekende ik op naar een medegedeeld verhaal van Mevr. Kleine Gartman (van ongeveer 50 jaar geleden) die vertelde hoe, toen een leerlinge van haar zou debuteeren, een jaloersche rivale deze, op hetzelfde oogenblik dat zij uit de coulissen het tooneel opging, een zakje met . . . luizen in den hals strooide!! - 2. Een der weinige geschriften, waar dit toch zoo belangrijke vraagstuk wordt aangeroerd, vond ik in Vogel-sang's rectorale rede (Utrecht 1921) „Nullis non an nonnullis”; waarnaast ook: Th. Birt, „Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten” (Marburg 1902).

middeleeuwen zagen wij hoe de groote Vlamingen, als de gebroeders van Eyck, wel zeker voor een groot deel buiten de socialiteit om hebben geschapen, terwijl wij bij het mysteriespel het omgekeerde waarnamen: een kunst midden in de socialiteit en in het brandpunt van haar belangstelling en deelneming — echter juist om allerlei andere redenen dan een eigen dieper schoonheidsgehalte. Ook bij den Gothischen kathedraalbouw gold de belangstelling waarschijnlijk niet vooral de schoonheid en zagen wij haar weldra verminderen, waardoor zoo menige bouw niet voltooid werd.

Een modern voorbeeld van zulk een geringe deelname heeft ons eigen geslacht zelf kunnen waarnemen: — de zoogenaamde beweging van tachtig, een litteraire miniatuur-renaissance, die toch wel op onze letteren van onmiskenbaren invloed is geweest, heeft zich bijna geheel buiten de gemeenschap (d.w.z. het kleine deel van de gemeenschap dat eenige litteraire belangstelling heeft) voltrokken en haar dragers waren reeds lang uitgepraat, toen hun eerste zwakke echo die gemeenschap flauwtjes bereikte.

Ieder kunstenaar weet ook wel uit zijn omgeving, hoe ontstellend weinig van de meest achtenswaardige menschen waarachtig ontvankelijk zijn voor kunst. — Alleen bij wat inderdaad volkskunst mag heeten, als misschien de Oostersche versieringskunsten, het middeleeuwsche handwerk enz. is de waardeering wellicht algemeener, denkelijk als een maar half-bewuste vanzelfsprekendheid geweest.

4. *Afkomst en progenituur van den kunstenaar.*

Uit eugenetisch oogpunt is het vraagstuk der proge-

nituur van den kunstenaar belangwekkend, waaraan zich talrijke problemen omtrent het wezen van het genie, van degeneratie, rashygiëne enz. vasthechten. Over het geheel zijn zij, die zich met deze vraagstukken, welke reeds een uitgebreide literatuur beslaan, bezighielden wel van meening, dat de kunstenaar, en in het bijzonder het genie, eer in zijn geestelijke dan in zijn vleeschelijke kinderen voortleeft, en de algemeene indruk is zeer zeker, dat het met hun progenituur vrij treurig gesteld is. Laat men maar vluchtig de groote kunstenaars van alle tijden aan zijn geest voorbijgaan, dan krijgt men den — zij het ook oppervlakkigen — indruk, dat de meesten òf in het geheel geen, òf slechts enkele, vaak fysiek of psychisch minderwaardige, kinderen hebben voortgebracht. Het bezwaar is echter, dat wij zoo weinig van die progenituur weten, het minst juist van die der gemiddelden — te minder ook naarmate wij in de historie verder terug moeten, waar wij reeds met de renaissance in het leger van bastaarden het spoor geheel bijster worden.

Zou men onder onze tijdgenooten-kunstenaars in Holland een enquête instellen (hetgeen met de hulp der bureaux voor auteursrecht niet veel moeite zou kosten) dan zal men waarschijnlijk een geringe progenituur vinden, en wel des te geringer naarmate de kunstenaar meer intellectueel is, — zoo heeft de meerderheid der mij bekende letterkundigen in het geheel geen of slechts zeer enkele kinderen. Intusschen: waar immers de geheele ingewikkelde erfelijkheidskwestie nog zoo problematisch is, blijft de beantwoording zulker vragen nog vrij speculatief en hoort

men door de wetenschap tegenwoordig ook wel de meening verdedigen, dat de progenituur van kunstenaars, en van den genialen mensch in het algemeen, gemiddeld geen minder vitale kansen heeft — hetgeen dan wel met de huidige opvatting strijdt.

Niet minder belangrijk is het vraagstuk in omgekeerde richting: waar komt de kunstenaar vandaan? uit wat voor verbintenis? van welke ouders? uit een groot of klein gezin? is hij het eenige, het eerste, of een der later geboren kinderen? welke sociale omgeving, welke historische periode en cultuur, welk land was voor zijn geboorte, groei en ontplooiing het meest gunstig? — en niet in de laatste plaats: in hoever is het genie zelf een ontaarding? Reeds Seneca meende: „nullum magnum ingenium nisi stultitia quadum mixtum” en een modern geleerde, Moreau de Tours, verklaarde eenvoudig: „Le génie est une névrose,” — spreekt de volksmond ook niet van „hoe grooter geest, hoe grooter beest”? In ieder geval is het genie de „meerwaardige” afwijking van het normale naar boven, tegenover de „minwaardige” afwijking naar beneden.

Zoo vatte Bouman het ook op in zijn bovengenoemde intreerede te Amsterdam, waar hij de voorloopige resultaten publiceerde van een onderzoek naar eenige wetmatigheid bij het voorkomen van kunstenaars. Hij onderzocht over een historische periode van 1350—1800 de geboorteplaatsen van beeldende kunstenaars en meende als uitkomst van dat onderzoek „kunsthaarden” te kunnen aanwijzen van artistieke begaafdheid, die zouden liggen „op de demarcatie-zône, eensdeels tusschen het Alpine- en Middel-

landsche-zee-ras en anderdeels in die tusschen de Alpenen en de Teutonen" ¹ — gelijk volgens hem in het algemeen „in het demarcatie-gebied deraanelkaar grenzende rassen de broedplaatsen te vinden zijn der beschaving."

Al te zaam valt omtrent het abnormale van het artistieke type nog heel wat te onderzoeken. Overbekend is hoe virtuozen, wonderkinderen enz. in de meer primitieve kunsten, inzonderheid de muziek, tegenover hun buiten-gewone begaafdheid in één bepaalde richting vaak neigen naar het minwaardige type. De beeldende kunstenaars zijn misschien psychisch het meest gezond — men krijgt alhans wel den indruk, dat hier het abnormale type procentsgewijs minder voorkomt, welk type echter weer toeneemt naarmate in den beeldenden kunstenaar het intellectuele element gaat overheerschen. Het zal echter wel moeilijk blijven hier duidelijke lijnen te trekken; zeker schijnt mij, dat de tendenz naar het afwijkende type toeneemt naarmate het geestelijk element rijst, tot aan den schrijver-dichter (als aan de tegengestelde pool van het primitieve muzikale virtuozen-type) die ook, vanaf een Horatius tot een Shelley, een hang naar het buiten-maatschappelijke en de eenzaamheid toont. ²

5. *Welke beteekenis heeft het ras in de kunst?* Ook hier blijft nog veel te onderzoeken. In ons opstel over

1. Bouman, t. a. pl. blz. 30. (Naar ik verneem mogen wij binnen niet al te langen tijd verdere publicaties van Prof. Bouman verwachten, waarbij ook de letterkundigen zullen worden opgenomen.) - 2. Een onderdeel van dit probleem vormt de *physionomie van den kunstenaar*, — bestaan zij: de muzikale haargroei, de groote dichterneus, het schildersoog —? en zoo ja: welke zijn dan de correlaties tusschen aanleg en uiterlijke verschijning?

de renaissance konden wij aan het slot wijzen op de beteekenis van de joden als musici en als — dansmeesters. In de bovenaangehaalde rede van Bouman vinden wij een bevestiging van dit ras-talent: — „Het is bekend dat de Israëlieten een bijzonderen aanleg bezitten voor mathematiek en muziek, twee begaafdheden, die overigens in sterk correlatief verband met elkaar staan.¹ Voor de beeldende kunst hebben zij weinig aanleg en in het voor dit onderwerp gekozen tijdvak (tot de XIXe eeuw) komen zij dan ook niet onder die kunstenaars voor.”² Ook in de literatuur zagen wij hen eerst tegen de XIXe eeuw optreden, maar terwijl in den nieuweren tijd, vooral in Oostelijk Europa, hun aandeel in de literatuur stijgende is, waarbij het joodsche ras vooral ook menig eersterangs journalistiek talent heeft voortgebracht, blijft het in de beeldende kunst overal maar zeer sporadisch, en schijnen een Joz. Israëls met zijn vriend Liebermann en enkele anderen de uitzonderingen die den regel bevestigen.

Voor zoover men daarbij van „ras” kan spreken, toont ook menige landaard een bijzonderen aanleg voor een of andere kunst. Zoo b.v. Italië voor het tooneelspel, Engeland (met zijn rijke taal) voor de poëzie, Duitschland voor de muziek (resp. de volkszang), Holland voor de schilderkunst enz. waarbij naast ras-psychologische ongetwijfeld ook geografische (resp. atmospherische) factoren van invloed moeten zijn.

6. *Welke beteekenis heeft de vrouw in de kunst?*
Omtrent het geestelijk-prostitutioneel element, dat

1. Vgl. Blz. 135, noot 3. - 2. Bouman t. a. pl. Blz. 34, noot.

vooral in de reproductieve kunst van uitgevoerde muziek, tooneel, dans enz. naar buiten treedt, hebben wij boven iets opgemerkt,¹ — voor de psychologie ligt in deze richting nog open terrein. Voor zoover wij de vrouw in de behandelde historische tijdvakken aan de meer eigenlijke kunstschepping zagen deelnemen, vonden wij dat zij — tot aan de XIXe eeuw; waarna dit verandert — bij voorkeur uit de kringen der beschaafde courtesanes of althans uit daaraan verwante geestelijke sfeer voortkwam (Hellas, renaissance, tijd der Lodewijken enz. tot een figuur als George Sand nog toe.)

In de poëzie komt zij tot op onze eigen dagen slechts periodisch voor (Hellas: Sapho, Middeleeuwen: Chr. de Pisan, renaissance: Vittoria Colonna, onze gouden eeuw: de dochters van Roemer Visscher, enz.) In de beeldende kunst is de vrouw zeer zwak vertegenwoordigd, en dan nog (gelijk reeds in den Romeinschen tijd) bij voorbaat dilettantisch. Met dat al was onze eindindruk dat het aandeel van de vrouw in de kunstschepping van geen groot en zeker van geen aanvoerend belang is geweest. In een apart hoofdstuk echter, dat aan de vrouw als *inspiratrice*, vooral voor de lyriek en de muziek gewijd mocht worden, zou zij een des te belangrijker plaats innemen!

Intusschen is daar, verrassend genoeg, toch één nieuw kunstgebied, waarop wij de vrouw zich in de laatste honderd jaar al meer en meer als kunstenaarsee zien ontwikkelen: de romankunst. Men zou veronderstellen, dat naarmate de kunst meer geestelijke

1. Vgl. Blz. 457.

schepping wordt, in het bijzonder als literatuur, de vrouw daaraan minder deelneemt — het tegengestelde is het geval! Wel stijgt zij tot op onze dagen in de dichtkunst maar zelden tot een figuur van beteekenis en blijven voorbeelden als El. Browning, Chr. Rossetti e.a. uitzonderingen, maar aan de romanliteratuur zien wij dat zij in toenemende mate gaat deelnemen. En wel het eerst in Engeland, waar wij reeds terzelfder tijd, dat bij ons een Wolff en Deken bekend worden, Jane Austen zien optreden. Blijft daarna bij ons het vrouwelijk element in de romankunst nog langen tijd uitzondering, zoo zien wij de vrouw in Engeland als romanière een àl grooter plaats innemen, hetgeen Chesterton zelfs doet schrijven: „The novel of the nineteenth century was female”¹ en verder: „— that considerable female force in fiction which has so largely made the very nature of the modern novel.” Men denke aan figuren als George Eliot, Charl. en Em. Brontë, Oliphant, Ouïda en een verder steeds aangroeiend leger tot Corelli en onze eigen dagen toe. Ook in Duitschland vindt men, schoon in minder sterke mate, dat verschijnsel; evenzoo in Scandinavië; in de Latijnsche landen, als op zoo menig gebied ten achter, minder; terwijl in Holland met de XXe eeuw het vrouwelijk element zoozeer in de romankunst toeneemt, dat het thans reeds bijna de overhand heeft! — De verklaring van dit probleem laten wij gaarne aan anderen.

7. *Hoe verhoudt zich de deelname der verschillende klassen, standen, beroepen enz. aan de kunst?* Deze

1. Chesterton „The Victorian Age in Literature” Blz. 104.

vraag hebben wij uiteraard in onze opstellen meermalen besproken, daar zij dadelijk met ons onderwerp samenhang en is ook in de kunstgeschiedenis niet nieuw. Toch meenen wij dat een speciaal-onderzoek omtrent stand en beroep op de kunstproductie van een bepaalde periode nog wel nieuw licht zou kunnen werpen. Wat aangaat de deelname der beroepen geldt dit wel in het bijzonder de literatuur, daar immers de beeldende- en andere kunsten op zichzelf een beroep vormden. Dat de theologen, in de middeleeuwen vooral de stand der klerken, daarbij het meest op den voorgrond traden, bleek ons begrijpelijk. Verrassender was dat de militairen meer voorkwamen dan men zou veronderstellen,¹ en dat men ook vrij vaak medici aantreft, terwijl wij ook meer dan eens eenige verwantschap tusschen medici en kunstenaars meenden te ontdekken.

8. *Hoe hebben zich groote historische gebeurtenissen in de kunst uitgesproken?* Indirect is hun betekenissen natuurlijk wel zeer groot geweest, maar het is treffend, dat hun onmiddellijke invloed, als stof voor de kunst, meest van weinig blijvend belang schijnt. Onze tachtigjarige oorlog is (buiten een enkel stuk van Vondel en Hooft, en tot zekere hoogte in diens „Historiën”) niet bepaald voor ons volk in groote monumenten blijven leven.² Staatkundige gelegenhedenstukken slagen zelden. Heeft de Fransch-Duitsche oorlog van 1870 een grootsche verheerlijking gevonden in de Duitsche kunst? Zal van de duizenden gedichten, romans, schilder- en beeldhouwwerken

1. Vgl. Blz. 459 (noot). - 2. Zie intusschen o.a. Kalf „Gesch. d. Ned. Letterk”. V Blz. 76.

uit den wereldoorlog eenige schoonheid-voor-alle-tijden blijven bestaan, gelijk dat toch de Homerische zangen konden worden?

Grootter wellicht en duidelijker is omgekeerd de historische en sociale invloed van de kunst, vooral van de literatuur en in het bijzonder van het tooneel, op de samenleving, op staat en moraal geweest. Men denke slechts aan den geweldigen invloed van een Rousseau, aan een Beaumarchais (wiens „Bruiloft van Figaro” wel eens de proloog der revolutie genoemd werd), aan een Schiller in Duitschland, aan Wagner's muziek, enz.

9. *Wat is de invloed der kunsten op elkander geweest?* Hoe hebben zich in de eerste plaats de verschillende kunstperioden in de verschillende kunsten uitgesproken? Bijvoorbeeld de barok in de muziek en in de poëzie? — in hoever kan men de barok bij Vondel aanwijzen? enz. — In de tweede plaats: wat was de onmiddellijke invloed van verschillende kunsten op elkander, hoe toonde zich bijvoorbeeld de uitwerking eener literatuur op de beeldende kunsten van een bepaalde periode, en omgekeerd? Zoo konden wij onder anderen opmerken hoe de renaissance-dichters de mythologische voorstellingen van een Botticelli beïnvloedden. Omgekeerd hebben de schilders ook de literatuur vaak beïnvloed. Zoo heeft ongetwijfeld onze Haagsche schilderschool een niet zoo heel klein deel van ons volk de eigen schoonheid van land en lucht leeren zien en is zij op onze literatuur van invloed geweest. — Ook op dit gebied wacht nog menig probleem een nader onderzoek.

10. *Bestaat er een periodisch verband tusschen den*

bloei der verschillende kunsten? Kalff wijst terloops op zulk een periodiciteit,¹ waar vaak een bloeiperiode der letteren aan den bloei der beeldende kunst, speciaal der schilderkunst schijnt vooraf te gaan. Zoo zien wij in de Italiaansche renaissance de eerstegroote humanisten (Dante, Petrarca enz.) eerst later door den buitengewonen bloei der beeldende kunsten gevolgd worden. In de middeleeuwen kan men iets overeenkomstigs aanwijzen, waar bijvoorbeeld de groote Vlaamsche schilders (v. Eyck enz.) opkomen als de literatuur reeds vervalst. Duidelijker zien wij het in onze eigen gouden eeuw, waar de geboortedata van het geslacht van Breero, Hooft, Vondel enz. ongeveer een 10 à 20 tal jaren aan die der groote schilders voorafgaan. Zoo zien wij een latere bloeiperiode in de literatuur, die van Bilderdijk enz. ook ongeveer zulke een tijdruimte aan den bloei van Ary Scheffer, Pieneman enz. voorafgaan; en dan weer het geslacht van Potgieter, Multatuli enz. na een overeenkomstigen tijd door den bloei der Haagsche schilderschool gevolgd worden. In hun eigen leven hebben velen onzer een treffende herhaling van zulk een periodiciteit mee kunnen maken, waar het sensitivisme en expressionisme van sommigen onzer „tachtigers” na ongeveer weer zulk een tijdsbestek door het algemeen optreden van verschijnselen als cubisme, futurisme enz. in de Europeesche schilderkunst gevolgd werd. Naar het schijnt ziet men aan den bloei der literatuur weer vaak een bloei in de muziekcultuur voorafgaan, — zoo in de middeleeuwen, wier kunst eigenlijk be-

1. Vgl. „Vondel-vereering en Vondel-studie”, „Vragen des Tijds”, 1921, Blz. 281 e.v.

gon met kerkzang en muziek; en in onze eigen gouden eeuw, waar de bloei der Zuid-Nederlandsche muziek aan dien der Noord-Nederlandsche letteren voorafging. Eenzelfde verhouding schijnt zich later in de Duitsch-Oostenrijksche kunstcultuur te herhalen; de Italiaansche renaissance bleek ons hierin echter een uitzondering waar de muziek eerst tegen het eind daarvan gaat bloeien.

11. *Vindt men bij kunstenaars vaak de vereeniging van kunst en letteren* en komt zij hun kunst ten goede? Na de „uomo universale” der Italiaansche renaissance blijft de combinatie een uitzondering, die als verschijnsel bovendien afneemt. Zoo vond men ze vroeger nog genoeg ten onzent in figuren als Jan van Scorel, Lucas de Heere, Van Mander, Coornhert, Breero, Camphuysen, Jan Luiken e. a., terwijl men in onzen eigen tijd naar een enkel voorbeeld, als van Looy, moet zoeken. Meest schijnt de combinatie niet gelukkig en wordt één van beide kunsten, ja worden misschien meestal beide door de vereeniging geschaad, en overheerscht òf het verstandelijke òf het visueele element. Ook andere verbindingen, als met de muziek, komen vaak genoeg voor, maar leiden meest tot diletantisme, — wie heeft ze niet gekend die veelbelovende talenten naar allen kant . . . waarvan toch geen kant de ware bleek.

12. *Is er eenige wetmatigheid in het afnemen van den omvang van het kunstwerk* in zoo menige kunstperiode? Van de groote godsbeelden uit Phidias' tijd kromp de Grieksche sculptuur in de Hellenistische periode tot kleiner beeldkunst; ja in den Alexandrijnschen tijd, in het land, dat eenmaal zijn pyramiden en

rotsbeelden had geschapen, sprak men spreekwoordelijk van „mega biblion, mega kakon.”¹ Van Virgilius' Aeneïs kromp de Romeinsche poëzie allengs samen tot de epigrammen van een Martialis. Van den geweldigen omvang der middeleeuwsche mysterie-spielen hebben de late middeleeuwen zich wel onthouden, zooals zij geen nieuwe kathedralen meer bouwden. De Italiaansche renaissance, die aanving met Dante's groote schepping, eindigde, als eens het oude Rome, in het epigram. In onzen eigen grooten tijd zag men de schilderstukken van de importante schuttersmaaltijden en regentenstukken uit Rembrandt's tijd reeds in diens eigen leerling Ger. Dou verkleinen tot het genrestukje, dat nog liefst met een vergrootglas wordt gezien. De tijd van een Pieman, Ary Scheffer enz. dorst een groot doek nog wel aan, maar een later geslacht werd, gelijk Joz. Israëls het eens uitdrukte „bang voor een paar vierkante decimeters doek”. — Ook in het enkele kunstenaarsleven ziet men vaak eenzelfde tendenz, en klassiek is de jonge dichter, die begint met een drama in verzen van vijf bedrijven.

13. Daarmede verwant, doch een afzonderlijk vraagstuk vormend, is de *productiviteit*, die in zelfde periodes, onder even voortreffelijke kunstenaars, zoozeer kan verschillen; men denke aan een jongen Raffael met zijn omvangrijk oeuvre, naast den ouden da Vinci, die maar weinig voltooide, aan een Rembrandt naast den lateren Vermeer, Vondel naast Huygens, Balzac naast Flaubert enz.

Hiermee verbindt zich ook het vraagstuk der *virtuo-*

1. Een groot boek (resp. een omvangrijk werk) is een groot kwaad.

siteit, die weer een ander aspect toont bij den eigenlijk scheppende en den meer reproduceerenden kunstenaar (wonderkinderen enz.) en ook weer bij eenzelfden kunstenaar in onderscheiden perioden verschillend kan zijn. Zoo schreef Goethe zijn „Götz von Berlichingen” (eerste staat) in nauwelijks veertig dagen, terwijl zijn „Faust” een gansch menschenleven behoefde. Een Bilderdijken een Berkhey behoorden, gelijk wij zagen, tot een geslacht van versificerende virtuozen, waarvan bij ons een ten Cate en in de Zuidel. Nederlanden een Prudens van Duyse misschien de laatste voorbeelden zijn geweest.

14. Ook voor de geschiedenis der kunstontwikkeling zelf, gelijk voor de *cultuurgeschiedenis* in het algemeen, zou de detailstudie van beeldende kunst en letteren nog menig gegeven kunnen vinden. Toch is hier reeds veel gezocht en saamgebracht. Welk een schat van gegevens levert bijvoorbeeld de schilderkunst voor de geschiedenis der architectuur, de meubelkunst, de kostuumkunst, (resp. ambtskleeding, bedrijfskleeding, volksdracht, enz.) de tuinkunst¹ — ja tot de kookkunst en geneeskunde² toe. Zoo konden wij in ons opstel over de renaissance wijzen op het belang der schilderkunst voor de muziekgeschiedenis: welke instrumenten wij bespeeld zien, door wie en voor wie, in wat voor gezelschap, omgeving enz. Heeft zich hiermede reeds meer dan één onderzoeker bezig gehouden — voor de geschiedenis der menschelijke psyche heeft de kunsthistorie zeker nog

1. Over de geschiedenis der tuinkunst in ons land bestaat, naar ik meen, nog geen goed standaardwerk. - 2. Zoo verscheen onlangs een Duitsche monografie over: „Kunst und Medizin”.

niet haar laatste woord gesproken. Zoo ontstaat tegenwoordig belangstelling voor de wijze waarop het medegevoel, resp. het medelijden in kunst en letteren langzaam tot uitdrukking komt en groeit. Beschouwt men een tafreel van onze oude Hollanders, waar de omstanders stikkend van de pret kijken naar een pijnlijke operatie (als op meer dan een voorstelling van Jan Steen) dan is zulk tooneeltje welsprekender dan menig redeneering over de verzachting der gevoelens jegens onze medemenschen — een medegevoel dat ook op middeleeuwsche paneelen, gelijk in middeleeuwsche kluchten, volkomen schijnt te ontbreken. Zoo had bijvoorbeeld nog Huygens er plezier in grappen te verkoopen op een pas gehangene,¹ terwijl daartegenover in een vroeg-XVIIe eeuwse klucht voor het eerst van medegevoel voor een dier blijkt.² Het belang van dergelijke problemen beïnvloedt ook zijdelings weer de kunstwaardeering zelf, in zoover sommige beelden en schilderstukken, welke men vroeger niet aanzag, nieuw belang en waarde krijgen, om hetgeen zij uitdrukken.³

Naar zulke richting wijzen allerlei vragen, die eerst in de laatste decennia meer en meer de aandacht trekken in de wetenschap van kunst en letteren. Wij noemen slechts enkelen: — de ontwikkeling van het natuurgevoel, in het bijzonder voor het landschap, waar wij bij ons onderzoek meermalen op konden wijzen; in het algemeen opvatting, begrip, verfijning

1. Vgl. Kalff „Inleiding tot de Studie der Literatuurgeschiedenis”, Blz. 154 e. v.-

2. Vgl. Kalff „Gesch. der Nederl. Letterk.” V Blz. 158. - 3. In meer algemeen sozialen zin vindt men hieromtrent voor den nieuweren tijd o.a. gegevens in Just. Havelaar „Het sociale conflict in de kunst.”

enz. van het schoonheidsgevoel, resp. van kunst en kunstenaar; de veredeling, vergeestelijking en differentiatie van de liefde; de geschiedenis van de vriendschap in de literatuur, welke onze gebroken en haastige tijd bijna niet meer kent, maar die bijvoorbeeld voor de Grieksche beschaving — toen de vrouw nog geen beteekenis had, welke eerst in den Alexandrijnschen tijd ook een meer geestelijke factor in desamenleving wordt — van ethisch belang was; het naakt in de beeldende kunst in verband met de veranderende zede en moraal; de ontwikkeling, de kunst en sociale beteekenis van den „brief”, het „dagboek” enz. welke onze tijd ook nauwelijks meer kent; de groei en verwijding van het stadsgevoel (locaal-patriotisme), het nationaal gevoel enz.; de uitdrukking van klassen- en standsgevoel; het familiebeeld: de verhouding van man en vrouw, de afbeelding van het kind, de verhouding van kind en ouders, de verhouding tot de ondergeschikten; enz. enz.

15. De hier opgeworpen problemen zijn met vele te vermeerderen, maar een laatste vraag houdt ons in verband met ons onderwerp ten slotte nog vast: *wie worden klassiek?* De term „klassiek” schijnt oorspronkelijk te beteekenen „rijp voor de klas”, d.w.z. te gebruiken bij het onderwijs, en de Romeinsche dichters, die zoozeer leefden voor den roem, wisten dan ook drommels goed hoe de school de voorhof van het pantheon der onsterfelijkheid was. Toch leiden meerdere wegen daarheen en bij eenig nader onderzoek bemerkt men aldra hoe veelzijdigen merkwaardig dit probleem mag heeten. De vraag: „wie worden klassiek?” is dan ook moeilijk zonder meer

— d.w.z. zonder uitvoerige omschrijvingen en voorwaardelijkheden — te beantwoorden.

De Engelsche schrijver Bennett zegt geestig dat een schrijver „klassiek” wordt, omdat bijvoorbeeld twee op de millioen menschen telkens opnieuw zeggen dat hij zoo mooi is — de rest van het millioen accepteert dat dan langzamerhand, al leest zij den candidaat-klassieke nooit. Voltaire dacht er ook het zijne van en zegde van iemand: „hij is onsterfelijk, want niemand leest hem meer,” — weinig zal de beroemde man vermoed hebben hoezeer die woorden eens op hem zelf van toepassing zouden worden! Omgekeerd zijn er verscheiden beroemdheden reeds minstens voor de helft „klassiek” geweest, vergode schrijvers en dichters, geliefd en gelezen door heel beschaafd Europa . . . die thans absoluut vergeten en heelemaal niet „klassiek” zijn.¹ Het probleem ware dus beter gesteld: „wie worden en . . . wie blijven klassiek”, want de tijd schijnt wel eens wat speelsch met zijn etiketten, en Guy de Maupassant spot in zijn „Sur l' Eau” met de beroemdheid van menig Fransch koning of veldheer, welke haar oorsprong vond in een of ander gelukkig „bon mot”, dat echter . . . niet altijd van den beroemde zelf was!

De eigenaardige vraag doet zich hierbij voor of die opperste rechter „de Tijd” dan wel altijd rechtvaardig is geweest met zijn stempel, en of onze „klassieken” nu eigenlijk wel „echte” klassieken zijn? Zoo heeft bijvoorbeeld de figuur van Molière afwisselende perio-

1. Bijvoorbeeld de Duitsche dichter Geszner; men vergelijke hier Kalff „Inleiding tot de Studie der Literatuurgeschiedenis”, Blz. 237 e. v. waar men meerdere opmerkingen over dit probleem vindt.

den van voorbeeldelooze verheffing en volkomen verguizing gekend; zoo werd Milton, misschien een der minst bestreden en ook . . . minst gelezen klassieken, eerst laat op het „continent” bekend; en zoo werd Shakespeare nog in de XVIIIe eeuw bij ons een „onbeschaafd vernuft” genoemd, zijn „Othello” onder de prullaria gerekend, en bejammerde men het dat niet eenig Hollandsch „dichtgenootschap” den onbeholpen man wat behoorlijke tooneelwetten had geleerd! Een Voltaire dacht er immers niet anders over. Eerst langzaam stijgt zijn roem. Met Rembrandt ging het evenzoo, die in de XVIIIe eeuw geheel versmaad werd, maar thans in het zenith van zijn roem staat, — doch wie zegt ons, dat het stempel van onzen eigen tijd het onveranderlijke zal zijn?

Voorbeelden van hoe het latere geslacht anders oordeelde dan de tijdgenoot vindt men o.a. bij figuren als Ant. v. d. Goes en Jan Luiken, van wie de laatste tijdens zijn leven reeds vergeten scheen; een ander voorbeeld, door den „Tijd” niet herzien, vormen de figuren van Camphuysen en Revius, van wie de laatste misschien ten onrechte beneden den eerste bleef gesteld. Een voorbeeld uit nader liggenden tijd lijkt mij het feit, dat Jonathan's „Waarheid en Droomen” klassiek werd en bleef (voor ons geslacht misschien enkel nog om zijn titel!) terwijl een verwante maar veelzijdiger figuur als van Nievelt tusschen twee volgende geslachten verdrukt werd en reeds vergeten schijnt. Merkwaardig ook is het vaak plotseling verdwijnen eener populariteit als bijvoorbeeld bij Tollens, wien niemand minder dan een Potgieter nog zoo diepe bewondering toedroeg. Ook de invloed van

intermediairs, als kunsthandelaar en uitgever is hier een factor van wel eens onderschatte beteekenis.¹ Merkwaardig ook is het vaak „afzakken” van „klassieken” uit de meer intellectuele klasse naar een minder ontwikkelde volkslaag, als bij ons Bosboom Toussaint, Van Lennep, en ook wel Multatuli; in Engeland Walter Scott en in zekeren zin zelfs Dickens; in Duitschland Ebers, terwijl ik meen dat een later geslacht, zoo het onze daar geen tijd voor heeft, nog wel eens het classicisme van een Balzac zal mogen herzien, die ook wel bij de volksklasse aanlandt, doch naast een Dostojewski bedenkelijk verbleekt. Men trekt hierbij onwillekeurig een parallel met geestelijke modes, die afzakken van hoog naar laag — gelijk het de andere modes doen.

En evenals de tirannie van een mode nieuwe vormen kan onderdrukken, heeft het gewicht van „klassieken” aan menig jonger geslacht den vrijen adem benomen. Zoo is de massaliteit van een Michel Angelo moordend geweest voor het geslacht dat hem volgde en — navolgde, en hoe werd niet de oude Goethe door velen verfoeid, waar in de schaduw van den titan maar geen nieuw kruid wilde wassèn. —

— — — — —
Zoo wekt dan ieder probleem weder nieuwe en vloeit uit de eene vraag de andere voort. Gelijk immers in de kunst zelf, waar de kunstenaar, gegroeid uit het verleden, en worstelend met het heden, altijd opnieuw zijn handen uitstrekt naar haar idealen, die altijd opnieuw voor hem uitgaan als een vliedende vogel!

1919'22.

1. Een voorbeeld hiervan bij Kalff „Gesch. d. Nederl. Letterk.” V Blz. 349.

REGISTERS



NAAMREGISTER

Een n. achter het cijfer verwijst naar de noten

- | | |
|--|---|
| <p>Ackermans 422 n.
 Adriaan VI 322
 Adriaansen, Heynsoon 412
 Aeschylus 14, 19, 22 e. v.,
 29, 265
 Afflighem, van 192 n.
 Alberti, Leo Battista 214,
 218, 243, 292
 Alexander de Grootte 42, 51
 Alexander VI 222, 224, 251
 Almquist 463
 Alphen, van 470
 Alphons I van Ferrara 220
 Alphonsus van Aragon 259
 Amicis, d' 459 n.
 Angelico, Fra 100, 286
 Anna van Bourgondië 195
 Apelles, schilder 7, 48, 290,
 291, 512
 Apelles, zanger 53
 Apollodorus 16
 Apulejus 65, 95
 Aquino, Thomas van 100,
 160 n. 250
 Arca, Nicolo dell' 291
 Archilogus 14 n., 18
 Aretino, Lion. 225, 231
 Aretino, Pietro 235, 263, 330
 Ariosto 50, 220, 221, 243,
 244, 247, 251, 261, 262,
 267, 272, 273
 Aristides 43
 Aristophanes 27, 461, 509
 Aristoteles 6, 61, 214, 227, 461
 Asselijn 415 n.
 Attalus 43</p> | <p>Atticus 73, 77
 Aue zie Hartmann
 Augustus 54, 65, 71, 84, 85,
 93, 227
 Augustinus 56, 65, 143
 Aurelius, Marcus 47, 83 n.,
 87, 219
 Austen, Jane 519
 Baek 437, 460
 Balzac 154, 509 n., 524, 530
 Ban 448
 Bandello 220, 256
 Barlaeus, v. Baerle 427, 434,
 437
 Barre, Luke de 172
 Bartolomeo, Fra 224
 Bartsch, L. H. 498 n.
 Basin, Thomas 195
 Bassermann 454 n.
 Bathyllus 59
 Battus 262
 Baude, Henri 153 n.
 Bayle, Pierre 484
 Beaumarchais 489, 496, 521
 Beauneveu, André 112
 Beck 453 n.
 Beethoven 446, 449
 Beets, Hildebrand 474, 476,
 477, 478, 480
 Beke, Jan van der 194
 Bellamy 462, 468 e.v.
 Bembo 220, 261, 263, 314
 Bennett 486, 489 e.v., 506,
 528
 Benozzo Gozzoli 287, 298
 Berkhey 471, 472, 525</p> |
|--|---|

- Bernagie 440, 464 n., 465
 Berni 256
 Berry, Hertog van 112
 Bernini 356
 Berthold, Broeder 101, 179
 Bertken, Zuster 401 n.
 Bertolotti 294
 Béthune, Conon de 184
 Beuve, Sainte 483
 Bibbiena 272, 314
 Bierbaum 491
 Bijns, Anna 404, 409, 433
 Bilderdijk 69, 462, 463, 468
 e.v., 475, 522, 525
 Bilders 381, 382, 392
 Blommers 349
 Boccaccio 231, 240, 254
 Bodel, Jean 150, 167, 191
 Boendale 178, 181, 192 n.,
 199
 Boerhave 465
 Boiardo 243
 Boileau 488
 Boninsegna, Duccio di 114
 Borger 475 n.
 Borgia 296, 302
 Börne 463
 Borselen, Vrouwe van 262
 Bosboom Toussaint 477, 478,
 493, 530
 Botticelli 225, 227, 243, 298,
 521
 Bouts 121
 Bramante 220, 226, 273, 301,
 303 e.v., 308, 309, 312, 314,
 316, 317, 319, 322
 Brandes 463
 Brandt 440, 442, 452
 Bredius 345
 534
 Breero 350, 419, 423, 424,
 426 e.v., 431, 433 n., 438,
 442, 458, 459, 522
 Breughel 407
 Brink, van den 478
 Broederlam, Melchior 124
 Brontë, Charl. en Em. 519
 Brouwer 417
 Browning, El. 519
 Brunellesco 225, 270, 295
 Brutus 227
 Buffa 392 n.
 Burchiella 274
 Burg, ter 448
 Burgh, van der 430
 Burne Jones 324 n.
 Burns 466 n., 496
 Buysero 460
 Byron 463, 510
 Caesar 54, 66, 227
 Caligula 53, 57
 Calixtus III 294
 Campen, Jac. van 354
 Camphuysen 523, 529
 Canus 50
 Carlyle 463
 Casanova 201 n.
 Casirer 394
 Casteleyn, de 404
 Castiglione 57 n., 245, 277,
 314, 316
 Cate, ten 525
 Cats 199, 343, 432, 433, 442,
 445, 461, 462, 475, 477,
 494
 Catullus 65, 66, 94, 263
 Cellini, Benvenuto 219, 246,
 308, 322, 323
 Cervantes 27, 168, 332, 458,

- 459 n.
 Chartier, Alain 201
 Chastellain 105, 200
 Chateaubriand 489
 Chaucer 176
 Chenier 71 n.
 Chesterton 519
 Chigi 222, 315, 316
 Chrétien de Troye 168
 Cicero 34, 43, 47, 63, 65, 77,
 78, 227, 230, 263, 291, 404
 Claudianus 434
 Claudius 86
 Cleef, van 495
 Clemens VII 246, 277, 321
 Cleon 28, 153
 Clercq, de 464
 Collins, Wilkie 497
 Collocci 260
 Colonna 249
 Colonna, Vittoria 229, 245,
 518
 Columbus 217
 Compagni, Dino 239
 Conscience 472
 Constantinus 41
 Coornhert 416, 417, 428, 430,
 461, 523
 Corelli 491
 Cornaro, Luigi 219
 Corneille 71 n., 92
 Correggio 220
 Corver 454
 Costa, da 463, 471, 475, 493,
 506
 Coster 423 e. v., 440
 Coucy, Châtilain de 184
 Courier, Paul Louis 459 n.
 Crabeth, fam. 115
 Crane, Walter 485, 486
 Crashaw 438
 Credi, Lorenzo di 225
 Cremer 479, 486
 Cremutius Cordus 70
 Crispus, Vibius 87
 Cromwell 454
 Crul, Corn. 405
 Cuyp, Alb. 351
 Cuypers 387, 389
 Cyprianus 65
 Dante 185, 211, 230, 235,
 238, 254, 255, 291, 522,
 524
 David, Gerard 116 n.
 David van Bourgondië 195
 Decker, Jeremias de 431, 442,
 446, 466, 505
 Delacroix 373, 379 n.
 Deroulède 459 n.
 Deschamps, Gust. 197, 203
 Devrient, Ludwig, 453 n.
 Deyszel, van 484
 Dickens 483, 530
 Dijk, van 359, 361
 Diocletianus 41
 Dionysus 144
 Diphilos 13 n.
 Dom, Jan van der 110
 Dominichino 307, 353
 Domitianus 52, 70, 72, 75,
 86, 91
 Donatello 291, 295
 Doré 244
 Dorion 51
 Dorp, van 403
 Dorus 78
 Dostojewski 530
 Dou, Gerard 524

- Douza, van der Does 417,
 420, 422 n.
 Duccio 280
 Dufay 129, 447
 Duym 408, 451
 Duim 454
 Dumas, père 232, 497
 Dürer, Albrecht 127, 131,
 132, 214, 292, 320 n., 324
 n., 344
 Ebers 530
 Edward I 173
 Edward II 173
 Edward III 176
 Effen, Justus van 450, 452,
 482
 Ekhof 453 n.
 Ekkehart 169
 Eliot, George 497, 519
 Elzevier 421
 Erasmus 122, 205, 262, 263,
 302, 315, 402
 Erp, Henrica van 194
 Eschenbach, Wolfram von
 137, 187, 233, 238
 Este, Isabella van 220
 Este, Ippolito d' 262
 Eugenius IV 285
 Eupolis 27
 Euripides 7, 14, 18, 23, 25
 e. v., 28, 509
 Eyck, Jan van 122, 124, 125,
 128, 131, 291, 292, 335,
 513, 522
 Fabriano, Gentile 285, 291
 Fazio 259, 291
 Feith 462, 468, 472 e. v.
 Feuillet 481
 Filelfo 242, 249, 266 n., 289
 536
 Flaubert 524
 Fleck 453 n.
 Folengo 256
 Fontanes 71 n.
 Foscolo, Ugo, 459 n.
 France, Anatole 5, 368 n.
 Francesca, Piero della 306
 Francesco 286
 Franciscus van Assisi 185
 Frans I 153, 235, 319
 Frans Floris 362, 363, 415
 Frederik, de Groote 43
 Frederik Hendrik 358
 Freidank 174
 Froissart 124
 Fromentin 379
 Frontinus 47
 Fruin 345, 347
 Fruytiers 412
 Fugger 221
 Funke 493
 Gabriël 372
 Gallienus 87
 Galsworthy 485 n.
 Garrick 454
 Garvice 490
 Geldenhauer 196, 403
 Genestet, de 476, 480, 508
 Germanicus 86
 Gezelle 472
 Ghiberti 285, 291, 295
 Ghirlandajo 227, 297, 298
 Giotto 280, 281, 291, 292, 318
 Giovio 263
 Goes, Antonides v. d. 445,
 460, 510, 529
 Goes, Hugo v. d. 123, 340
 Goethe 75, 83, 240, 473, 474,
 507, 525, 530

- Goldsmith 496
 Goncourt, de 377 n., 457, n.
 Gonzaga 298
 Gool, van 367
 Gossaert, 335
 Greco, El 331, 332
 Gregorius 135
 Gringoire 155
 Groen van Prinsterer 471,
 475
 Groote, Geert 143
 Grünewald 324 n.
 Guidocci, Leonardo 293
 Haar, ter 479
 Habsburg, Rudolf van 172
 Hadewych 199, 432
 Hadrianus 35, 72, 86, 93, 95
 Halle, Adam de la 136, 149,
 151, 185
 Halma 461
 Hals, Frans 351, 353
 Hamerling 12
 Haug, Virgil 141
 Hannibal 227
 Haren, Willem van 467
 Hartmann von der Aue 188
 Hasebroek 477, 478, 480
 Hauptmann 454 n., 490
 Heemskerk, Maarten van
 117, 118
 Heemskerk, W. van 432
 Heere, Lucas de 413, 414,
 523
 Heide, Jan v. d. 359 n.
 Heyermans 485, 494
 Heine, Heinrich 463
 Heinsius 423
 Helmers 463, 470
 Hemessen 324 n.,
 Hendrik I 172
 Hendrik IV 435
 Hendrikje Stoffels 359
 Herodotus 6, 15
 Herwegh 463
 Hesiodus 24
 Heye 448
 Heyns 421
 Hildegarsberch, W. v. 173,
 176
 Hippolito 221
 Hobbema 351
 Hofdijk 477
 Hofstede de Groot 345
 Hoguet 453 n.
 Homerus 24, 29, 62, 95
 Hondius 244 n.
 Hooft 50 n., 351, 400, 419,
 420, 423, 425 e.v., 430,
 432, 433, 435, 438, 442,
 444, 461, 520, 522
 Hoogh, Pieter de 352
 Hoogstraeten, Sam. v. 339,
 344, 446 n.
 Horatius 33, 62, 65, 66, 67,
 81, 82, 83, 96, 180, 403,
 413, 417, 461, 516
 Houbraken 345, 365
 Hout, Jan van 416, 417, 420,
 422 n.
 Houwaert 244 n.
 Huet, Busken 345, 463, 480,
 481, 483, 484
 Hugo, Victor 129, 155, 232,
 474, 489, 497
 Huydecoper 460
 Huygens 351, 357, 358, 419,
 423, 427, 433, 435, 436,
 438, 442, 444, 445, 448,
 537

- 451, 461, 462, 524, 526
 Ibsen 120, 454 n., 463
 Iffland 453 n.
 Immerzeel 421, 474, 492
 Ingres 373
 Isocrates 13
 Israels, Jos. 343, 359, 373,
 375, 517, 524
 Jans, Geertgen van St. 117
 Janus Secundus 404
 Joinville 169
 Jonathan 529
 Jordaens 362, 366
 Julianus 61
 Julius II 296, 301, 302, 304,
 305, 308 e.v., 313, 318, 320
 Justi 380
 Juvenalis 84, 86, 95
 Karel I van Engeland 361
 Karel IV 137
 Karel V 132, 196, 201, 235,
 278
 Karel VI 201
 Karel VII 201
 Karel de Grootte 107, 135,
 169, 248
 Karel de Stoute 121, 142, 195
 Karels, Adam 443
 Kate, ten 472, 477
 Keats 510
 Kelderman 109
 Keller, Gerard 486 n.
 Kempis, Thomas a 129, 143,
 402
 Kernkamp 347
 Keyser, Hendrick de 109, 354,
 355
 Kinderen, der 386
 Kleine Gartman 512 n.
 538
 Kleist, van 459 n.
 Klopstock 489
 Kneppelhout, Klikspaan 477
 Koch 453 n.
 Koningh, de 421
 Körner 459 n.
 Krates 27
 Kratinus 27
 Kruseman 373
 Kruyff, de 468
 Kuyper, Dr. A. 457
 Labienus 70
 Laetus, Pomponius 253, 271
 Lairesse 345, 355, 360, 446
 Lamartine 489
 Langendijk 445 n., 451, 465,
 467, 494
 Lebel, Jean 198
 Leiden, Lucas van 118, 351
 Leistikow 59
 Lennep, van 476, 480 n., 530
 Lessing 458, 483
 Leo X 245, 259, 260, 268, 271,
 272, 275, 277, 296, 301, 302,
 307, 314 e.v., 323
 Leyden, Jan van 194
 Lichtenstein, Ulrich von 189
 Liebermann 517
 Liliencron, von 459 n.
 Limburg, van 112
 Lippi, Filippino 227
 Lippi, Fra Filippo 224 n., 298
 Livius 33, 68, 78
 Lodewijk XI 121, 195
 Lodewijk XII 152, 155
 Lodewijk XV 43
 London, Jack 497
 Loots 495
 Looy, van 523

- Lopez de Vega 332, 427, 496
 Lorenzo magnifico zie Medici
 Lorrin, Guillaume de 192
 Loti 459 n.
 Lucanus 65, 72
 Lucianus 13, 45, 263
 Lucullus 42
 Luiken, Jan 435, 446, 523, 529
 Lulli 449 n.
 Luther 258, 302
 Lysippus 49
Mabuse 196, 337
 Machault 197
 Machiavelli 235, 244, 263, 272
 Mæcenas 83, 86, 87
 Maerlant 178, 199, 203, 424
 Maes, Nic. 356
 Makart 128, 380
 Malatesta 227, 259
 Mander, van 344, 407, 414 e.v., 421, 523
 Manettis 289
 Mansfelt, Graaf van 432
 Mantegna 220, 298
 Marcellus, Eprius 87
 Marchand, Jean le 107
 Marche, Olivier de la 203
 Margareta 117, 195, 203
 Maria van Hongarije 195
 Maria Tesselschade, zie Tesselschade
 Maris 349
 Maris, Thijs 511
 Maris, W. 359
 Marnix van St. Aldegonde 408, 410 n., 414, 415 n., 461
 Martialis 34, 40, 51, 63, 65, 66, 68, 70, 72 e.v., 77, 78, 80, 84, 86, 88, 90 e.v., 264, 404, 492, 524
 Martinus V 285, 288
 Matsijs, Quinten 122, 324 n.
 Maupassant, Guy de 528
 Maurits, Prins 427
 Mauve 349, 392 n.
 Maximiliaan, Keizer 116, 132
 Medici, Cosimo de 295, 323
 Medici, Giuliano de 307
 Medici, Lorenzo de 243, 303
 Meissonier 397
 Melanchton 258
 Melis Stoke 194
 Memlinc 122, 129
 Menander 57, 62
 Menippus 81
 Metz 448
 Meung, Jean de 192
 Meyerbeer 449
 Michelangelo 39 n., 111, 131, 218, 227, 229, 234, 239, 245, 270 n., 289, 292, 301, 303, 304, 306 e.v., 314, 316 e.v., 320 e.v., 330, 353, 358, 359, 512, 530
 Miereveldt 352
 Mijnden, Herbaren van 194
 Milton 529
 Molière 165, 265, 458, 528
 Molinet 203, 204
 Montaigne 247
 Mor, Antonis 118
 Moreelse 351
 Morlay, Bernard van 169
 Moro, Ludovico 220
 Morus 122

- Morris 382, 388
 Mortier, du 495
 Mostaert, Jan 117
 Mozart 449
 Müller Lyer 497
 Multatuli 460, 463, 479 e.v.,
 493, 522
 Murger 377 n.
 Murillo 332
 Muset, Colin 175
 Mussato 230, 255
 Myron 15
 Naaldwijk, Jan van 194
 Napoleon 31, 38 n., 71 n., 87
 n., 454
 Navarre, Thibaut de 184
 Nepos 54, 219
 Nero 41, 47, 52, 55, 62, 64,
 71, 84, 86
 Nerva 70
 Nicolaas V 249, 285, 293
 Nietzsche 463
 Nievelt, van 486, 529
 Nole, de 337
 Nomsz 472
 Noot, Jan v. d. 413, 414, 419,
 431, 444
 Noseman 452, 465
 Obrecht 142
 Offenbach 27
 Okeghem, van 447
 Oldenbarneveldt 437
 Oliphant 519
 Orléans, Charles van 201, 202
 Orley, Bernard van 335
 Ouida 519
 Ouwater, Aelbert van 117
 Ovidius 21, n., 33, 50, 65, e.v.,
 76, 180, 193, n., 403
 540
 Palestrina 275
 Palm, v. d. 495
 Panormita 259
 Paris 81
 Paul III 322
 Paulus 65, 77 n.
 Paulus II 289, 293, 295
 Pausias 17
 Pauson 16
 Pavlovo 59
 Pels 464, 466
 Pericles 12, 17, 20
 Pers 421, 437
 Perugino 298, 303, 306, 313
 Peruzzi 273
 Peter 455
 Petrarca 230, 234, 239, 240,
 249, 254, 255, 262, 510, 522
 Phidias 9, n., 11, 12, e.v., 16,
 45, 48, 49, 290, 291, 523
 Philips van Bourgondië 337,
 403
 Philips de Goede 122
 Philips de Stoute 112, 506
 Philips II 331
 Philostrates 45
 Phrynis 19
 Pieneman, J. W. 366, 373,
 377, 380, 522, 524
 Pieneman, Nic. 373
 Pierson 463, 479, 481
 Pigalle 43
 Pilatus 5
 Pindarus 21
 Pinero 490
 Pinturicchio 224 n., 302
 Piombo, Sebastiaan del 223
 n., 314, 320
 Pirkheimer 133

- Pisan, Christine de 201, 518
 Pisanello, Niccolo 226
 Pius II 284, 288, 291, 292, 294
 Plantijn 421
 Plato 15, 227, 245, 461
 Plautus 56, 63, 80, 226, 253, 254, 271
 Plinius 34, 40, 43, 46, 74, 90, 91, 94, 227
 Ploos van Amstel 368
 Plutarchus 12, 35, 45, 219
 Poggio 242, 252, 263, 266, 282, 295
 Poliziano 234, 243
 Polycletes 13, 15, 16, 45, 48
 Polygnotus 16
 Pont-Alais, Jean du 155
 Poot 466, 467, 494, 496, 505
 Pope 496
 Potgieter 377, 378, 418, 448, 463, 478, 481, 482, 483, 522
 Potter, Dirc 199
 Praxiteles 15, 290, 291
 Priscus, Lutorius 86
 Propertius 65 e.v.
 Prudens van Duyse 525
 Prusa, Dio v. 12 n.
 Pulci 243
 Punt 454, 455
 Puschkin 474
 Pylades 59
 Quintilianus 65
 Quellinus 355, 356
 Rabelais 27, 154, 168, 363
 Racine 71 n., 75, 92, 488, 510
 Raffael 222, 223, 239, 245, 270, 273, 301 e.v., 306, 307, 309, 313, 314, 316 e.v., 323, 353, 359, 524
 Rauch 43
 Rembrandt 6, 265, 317 n., 324 n., 343, 347, 351, 353, 357 e.v., 361, 385, 446, 524, 529
 Revius 466, 529
 Ribera 307
 Rietschel 43
 Rijswijck, van 472
 Robbers, Herman 397
 Rodenburg 427, 433, 442
 Roemers, Anna 419, 432, 448, 518
 Roemer, Visscher 264, 418 e.v., 428, 430
 Rohte, Johann 187
 Roland Holst 380
 Rolland, Romain 154, 489
 Romano, Jul. 317
 Romano, Paolo 294, 295
 Ronsard 413, 417
 Rossellino 286
 Rossetti, Chr. 519
 Rössing 456
 Rossini 449
 Rostand 490
 Rotgans 461, 462
 Rouget de l'Isles 459 n.
 Rousseau 120, 275, 521
 Rubens 319, 324 n., 358, 359, 361
 Ruysdael, Jacob 351
 Rutebeuf 150, 191
 Ruusbroec 129, 199, 203
 Ruzzante 274
 Sacchetti 239
 Sachs, Hans 139, 164 n.

- Sadoletto 261
 Sakadas 19
 Salutati 277
 Salvator Rosa 307
 Sand, George 518
 Sangallo 226, 304, 314, 316
 Sansovino 314
 Sapho 518
 Sarto, del 270, 308, 314
 Saskia 357, 358
 Savonarola 224
 Scaurus 36
 Schalcken 360
 Scheffer, Ary 373, 380, 469,
 522, 524
 Schiller 24, 67 n., 318, 458,
 521
 Schimmel 491, 495
 Schlegel, Friedr. 488
 Schuyt, Corn. 448
 Scipio 227
 Scorel 118, 131, 134, 193, 214,
 292, 324 n., 335, 344, 523
 Scott, Walter 175, 476, 496,
 530
 Scriverius 423
 Seghers, Hercules 351
 Seneca 45, 56, 60, 62, 64, 78,
 162, 419 n., 437, 450, 515
 Sévigné, Mad. de 75
 Sforza 259
 Shakespeare 24, 64, 89, 179,
 265, 458, 489, 496, 529
 Shaw 480, 490
 Shelley 463, 474, 510, 516
 Sidney 459 n.
 Signorelli 298, 303, 306
 Silesius, Angelus 438
 Six 351
 542
 Sixtus IV 259, 296, 298
 Sluter, Klaus 111, 112, 506
 Smout 426
 Socrates 15, 28
 Sodoma 267 n., 306, 314
 Sophocles 7, 14, 19, 23, 25,
 162, 265
 Sousa 51
 Spandaw 475 n.
 Speenhof 491
 Spieghel 418 e.v., 430.
 Spinoza 506
 Staring 468, 469, 474
 Starter 50 n., 415 n., 427, 429,
 431, 434, 438, 444
 Statius 69, 81, 90 e v., 95, 434
 Steen, Jan 362, 526
 Stijl 468
 Strabo 79
 Straszburg, Gottfried von 189
 Strindberg 463
 Stuers, Victor de 386, 387
 Sudermann 454 n., 490
 Suetonius 74, 219
 Sweelinck 448
 Sylvius, Aeneas 278, 284, 291
 Tacitus 65, 68, 76, 87
 Talma 454
 Tasso, Torquato 50, 246
 Tebaldeo 260
 Teniers 362, 417
 Terburgh 352
 Terentius 56, 63, 80, 162,
 226, 253, 271, 428
 Terpander 18
 Tertullianus 65
 Tesselschade, Maria 357, 419,
 427 e.v., 433 n., 434, 448,
 518

- Thackeray 497
 Thales 9
 Thorbecke 374, 386, 463, 471
 Thucydides 6
 Tiberius 49, 86
 Tigellius 54
 Timomachus 43
 Timotheus 51
 Tintoretto 331
 Titiaan 220, 236
 Titus 72
 Tollens 472, 475 e.v., 478,
 529
 Tolstoï 463
 Toorop 380
 Tornabuoni 297
 Trajanus 34
 Troost 494
 Tryphon 78
 Tudor, Maria 118
Unzelmann 453 n.
 Urbanus V 240
 Urbino, Federigo van 220
 Utrecht, David van 142
 Uylenbroek 421, 492
Valentinianus 42
 Varius 85 e.v.
 Vasari 233, 322, 344
 Velasquez 332, 375
 Veldeke, Heinric van 185,
 199
 Ventadour, Bern. de 21 n.
 Verboeckhoven 392
 Verhulst 448
 Verlaine 202, 489
 Vermeer 324 n., 352, 524
 Vermeyen, Jan 118
 Veronese, Paul 330
 Verrocchio 226
 Vespasianus 53, 72, 86
 Veth, J. 345
 Vigny, de 459 n., 489
 Villani, Giov. 228, 263
 Villari 227
 Villon, François 201
 Vinci, Lionardo da 128 n.,
 132, 214, 218, 220, 234,
 270, 292, 301, 306 e.v., 312,
 318 e.v., 323, 324 n., 353,
 512, 524
 Virgilius 33 e.v., 62 e.v., 65
 e.v., 84 e.v., 94, 96, 227 e.
 v., 403, 413, 437, 524
 Viterbo, Antonio da 286
 Vitruvius 47 e.v., 265, 316,
 354
 Visconti 240
 Vloten, J. v. 426, 480 e.v.
 Vogelweide, Walter von der
 137, 172, 187, 189
 Voltaire 71 n., 489, 528 e.v.
 Vondel 340, 354 n., 360, 413,
 415 n., 418, 423, 425 e.v.,
 430, 436 e.v., 446, 460 e.v.,
 494, 510, 520, 522, 524
 Vos, Is. 452, 459
 Vos, Jan 460
 Vosmaer, 49 n., 345, 496
 Vossius, 427, 437
 Vulcanius, Bonav. 251
Wael, Corn. de 111
 Wagenaar 360
 Wagner 449, 521
 Wallace, Lew 497
 Wattier Ziesenis 454
 Wegener 454 n.
 Weyden, Rogier van der 116,
 125, 129, 291

Weyerman, Campo 482
Wells 486
Werff, Adr. van der 360
Willem I 432
Willem II 375, 475
Willem III 360, 373, 375, 475
Wiselius 71 n., 455

Wisseling 392 n.
Wolffen Deken 454, 463, 468,
470 e.v., 478, 495, 519
Zjermez 443, 452
Zoet, Jan 466
Zola 377

ZAAKREGISTER

Men raadplege als aanvulling van dit register eventueel de uitvoerige inhoudsopgave

- Aanzien van:** — 237, 288, 291, 303, 310 e.v., 314 e.v., 344, 349 e.v., 353, 357, 361 e.v., 365, 374, 378, 380
- acteurs, zie tooneelspelers 314 e.v., 344, 349 e.v., 353, 357, 361 e.v., 365, 374, 378, 380
- advocaten 232, 256 n. 357, 361 e.v., 365, 374, 378, 380
- beeldhouwers 11 e.v., 33 380
- e.v., 44 e.v., 109 e.v., 232, 237, 291, 294, 355 schrijvers 193, 197, 202 e. v., 378 n., 403
- bouwmeesters 11 e.v., 34, 46, 55, 109 e.v., 288, 294, 354, 385 e.v. speellieden, of meistreelen 174 e.v., 178
- dichters 21, 33, 45, 55, 67, 76, 230 e.v., 260, 289, 315, 329, 351, 360, 401, 404, 422, 430, 439, 441 e.v., 458 e.v., 470, 474 e.v., 477 e.v., 498 e.v. tooneelschrijvers 14, 22 e.v.
- dichter-zangers 166 tooneelspelers 23, 57, 61, 148, 165, 272, 443, 451 e.v.
- humanisten 252 e.v., 257, 289, 315, 402, 404. vertellers 166
- kleermakers 101, 179
- klerken, clerici 196
- medici 47, 179, 232, 256 n., 465
- minnezangers 184, 186 e.v., 189
- musici 18 e.v., 45 e.v., 50, 135, 140 e.v., 142, 232, 245, 276 e.v., 405, 443, 449 e.v.
- meistersinger 138
- pantomimen 60
- professoren 289
- redenaars 46, 76, 232, 257, 314.
- rederijkers 405.
- schilders 16, 37, 41 e.v., 47, 112 e.v., 133 e.v., 193, 232,
- Aanbesteding, aannemerij 35, 44, 285, 293, 309 n., 369, 389
- Aanbidding van het Lam 129, 142, 204
- Aandeel van het publiek in de kunst, zie: publiek
- Aanleidinge ter Nederduit- sche Dichtkunst 462
- Academies 253, 271, 377, 423, 478
- Actes des Apôtres 159
- Adagia 402 n.
- Advocaten, zie onder: Aan- zien en Verdiensten
- Aeneis 66, 67
- Afmeting van kunstwerken, zie: omvang
- Alexandrië 51
- Alexandrijn 413, 510
- Amazone 49 n.
- Amphitheater 106

- Angeniet 431
 Anonimiteit 108, 401, 403,
 412, 485
 Antonijnen 30
 Antiquaars 48
 Antirevolutionnaire partij
 475
 Apollo. Maatschappij 456
 Apollo van Belvedere 304
 Applaus 69
 Aquaducten 34, 47
 Arbeidsverdeling, in kunst
 44, 45
 Arlechino enz. zie: commedia
 del arte
 l'Art pour l'art 32 n.
 Arti et Amicitia 373, 378
 Artsen, boeken van 29, 47,
 zie verder onder: medici bij
 Aanzien en Verdiensten.
 Aspasia 12
 Ateliers 356
 Athenaei 14 n.
 Attelanae 56
 Athenaeum illustre 424, 434,
 478
 Aulularia 403
 Auteursrecht 28 n., 78, 429,
 481, 488, 495 n. e.v.
 Baeto 425
 Bak, de 450
 Banausos, handwerksman 12
 Bankiers 222, 260, 297, 315
 Barbizonners 376
 Barok 265, 339, 356, 521
 Basia 404
 Basilica 106
 Basochiens 152
 Battisterio 226
 546
 Bauhütte 108 n.
 Beelden, overvloed van 36
 Beeldbeschildering 16
 Beeldhouwers, zie onder:
 Aanzien en Verdiensten en
 de Inhoudsopgave.
 Beeldhouwkunst, zie In-
 houdsopgave.
 Belooningen, aankunstenars
 zie: Geschenken en Ver-
 diensten
 Berner Conventie 397, 488,
 491
 Beroemdheid 66 e.v. zie ver-
 der: Roem
 Beroepsdichters 182, 400, 404
 e. v. 460
 Beroepsspelers, eerste 23, 163
 408 e.v.
 Bibliotheken 40, 73, 196, 220,
 249, 421
 Biographieën 65, 219, 246
 Bioscoop 449, 456
 Bijbel 420, 439, 483
 Blaasinstrumenten 278
 Blauwboekjes 425
 Boek, het 28, 73, 181, 249,
 421
 Boekhandelaars-uitgevers 29
 73, 77, 250 e.v., 392, 421,
 429, 431, 437, 443, 459,
 465, 466, 474, 492 e.v.,
 495 n., 530
 Boekdrukkers, zie: Boekhan-
 delars
 Bouckprenters, zie: Boekhan-
 delars
 Bouckbinders, zie: Boekhan-
 delars

- Bohème 344, 376, 384, 394, 512
 Borduurders 294
 Bouwmeesters, zie onder: Aanzien, Verdiensten en de Inhoudsopgave.
 Brabbelingh 430
 Bretonsche zangers 168
 Brief, de 527
 Brieven 77 n., 262
 Broederschap, zie: Confrerie
 Bureaux voor auteursrecht 398 e.v., 488, 491, 493 n., 514
 Byzantijnsche rijk 107, 242
 Calvinisme 339, 340 e.v., 343, 356, 374, 385, 409, 411, 413 e.v., 425, 433, 447, 450, 457
 Camera 377, 477 e.v.
 Camerspelers 408 e.v.
 Caritas 21
 Carmina Burana 197
 Carrara 38 n.
 Causeries du Lundi 483
 Censuur 251, 321, 409
 Centraal Station 387
 Chansons de gestes 166
 Chantage 235, 482
 Christus, -type 49
 Christenvervolgning 37, n.
 Chronique scandaleuze 81, 89, 154
 Citer 18 e.v., 50, 167
 Citerzangers 52, 174
 Claque 54, 74
 Clericus, zie klerk
 Cliënt 82, 87 e.v., 190, 461
 Colosseum 36, 269, 289
 Comedie 26 e.v., 56, zie verder onder: Klucht en de Inhoudsopgave
 Commedia del arte 274
 Componisten 142
 Confrerie 152, 269, 300, 331, 352, 370, 372, 376
 Constantinopel 171
 Contes drolatiques 154
 Contributie 372, 493 n.
 Convito 230
 Cortegiano 197 n., 245
 Coster's Academie 424, 427, 431
 Courtisanes 21, 457
 Dactylische maat 18
 Dagboek 527
 Dam, stadhuis 347 n., 354, 355, 371, 377
 Dans 22, 50, 279
 Decamerone 242, 433 n.
 Decor 271, 273, 317, 407, 439 n., 473
 Dedicatio, zie: Opdracht
 Derde stand 104, 199
 Dichters, zie onder: Aanzien, Verdiensten en de Inhoudsopgave
 Dichterkroneing 75, 230, 255, 403
 Dichterplicht 25, 461
 Dichter-zangers 166, 182
 Dichtgenootschappen 467, 529
 Dilettantisme 23, 47, 55, 71 e.v., 74, 93, 136, 137, 243, 253, 271, 278, 448, 508, 518, 523
 Dionysusfeesten 22

- Disputa 239
 Dithyrambe 21
 Divina Commedia 211, 238,
 254
 Dominicanen 402
 Donna en domina 21 n.
 Don Quichotte 168
 Drukkunst 172, 182, 241, 250
 Eenheden, dramatische 152
 Egelantier 419, 423, 426 e.v.,
 437
 Egyptische cultuur 44, 205 n.
 Egyptische sculptuur 44 n.
 Emancipatie der vrouw 201,
 228, 433, 479
 Enfants sans souci 152
 Epigrammen 68, 81, 88, 235
 n., 264, 524
 Erechtheion 11
 Erfelijkheid 514
 Estrumenteors 184
 Etskunst, 381, 382
 Etui de Nacre 5
 Experts 48
 Expressionnisten 396, 522
 Fabliaux 174, 235
 Factor, bij rederijkers 427
 Fahrende, varnden Liute 140
 Faust 159 n., 214 n., 240 n.,
 244 n.
 Feest, -en kunst 124, 127 e.v.,
 145, 270, 297
 Fiedler, 177
 Film 369, 395
 Fluit 18, 50
 Franciscanen 402
 Fresco, zie Wandschildering
 Gargantua 154
 Gemeenschapszorg 10
 548
 Genie, en talent 503 e.v.,
 514 e.v.
 Genre-schilders 17, 356, 391,
 524
 Gerard van Velzen 436
 Gerusalemme liberata 246
 Geschenken aan kunstenaars
 21, 53, 85 e.v., 435, 441
 Geschiedschrijving 29, 69,
 167, 169, 194, 198, 228,
 231, 234, 263
 Geuzenliederen 410, 420
 Gids, de 483, 484
 Gijsbrecht 426, 437, 494
 Gilde 101 n., 103, 108, 109,
 113, 116, 138 n., 141, 142 n.,
 215, 280, 295, 299 e.v.,
 333 e.v., 336, 340, 352,
 354, 356, 361, 370, 376,
 388, 400
 Glasschilders 313, 340, 388,
 zie ook: Goudsche kerk-
 glazen
 Gobelins 33, 317, 366
 Gothiek 226, 265
 Goudsche kerkglazen 115
 Graaf, de 99
 Graven der Medici's 218, 270
 n., 321
 Gravure, koper-, staal- 368,
 382
 Gregoriaansche muziek, en
 zang 18, 135, 144
 Gulden Winckel, Den 462
 Guychelaars 409
 Haagsche school 376, 476
 Haast, invloed enz. van de
 116, 125, 473, 486, 527
 Hagespelen 139

- Harp 51, 167, 174
 Heilo 478
 Heinrich, der arme Heinrich 189
 Hellenistische kunst 17, 29, 523
 Herdruk 80, 402 n., 474 zie ook: Oplage
 Hervorming, zie: Reformatie
 Historiën, Hoof't's 435, 520
 Historieschrijving, zie: Geschiedschrijving
 Historisch materialisme 210, 334 n., 347, 388 e.v.
 Hollandsche Spectator, De 450, 482
 Hollandsche teekenmaatschappij 375
 Honorarium, zie: Verdiensten
 Hoorigen 102 n., 281
 Houtsnede 369, 382
 Houtsnijders 36, 285, 286, 370
 Hövesche kunstlied 186, 205
 Huis ten Bosch 371, 377
 Humanisten 185, 238, 242, 248 e.v., 290, 294, 402, 423, 434, 458 zie ook onder: Aanzien en Verdiensten
 Ystroom 445
 Imitatio 402
 Individualisme 209, 212 e.v., 280, 323, 343, 420, 422, 463, 473
 Inferno 235
 Inkomelingen 65, 415 n.
 Inquisitie 331
 Iphigenia 425, 437
 Intellectueelen 148
 Intermezzi 271, 275
 Invloed der kunst, zie: Sociale invloed
 Jambische maat 18
 Jan-Klaassen 56
 Jezuïtisme 339
 Jongleurs 52, 136, 140, 148, 167, 170, 408
 Joueurs de personnages 163
 Journalistiek 77 n., 93, 237, 479, 482 e.v., 484 e.v., 486, zie ook onder: Krant
 Jury 151, 383
 Kamers van Rhetorycke, zie Rederijkerskamers
 Kanunnik 193 e. v.
 Kapittel 193 e. v.
 Kathedraal 106, 107 e. v., 204, 513, 524
 Kartel 79
 Kaste, van kunstenaars 4
 Keltische barden 173
 Kerkeraad 407, 426 n., 439
 Kerkvaders 64, 65
 Kerkzang, zie: Zang
 Kleermakers 101 zie ook onder: Aanzien
 Klerken, clerici 147 n., 150, 152, 169, 193, 196, 246, 507
 Kleurendruk 268 e. v.
 Klimaat 9
 Klokkengieters 108
 Klucht 56, 148, 151, 153, 160, 405, 428, 464 e. v., 526
 Kolossus 35, 39 n.
 Koninklijke Academie 372, 374, 471
 Koninklijk Instituut 371, 374, 471
 Kookboek 29, 191

- Koor, bij tragedie 22
 Koorzang, zie : Zang
 Köpenick 233
 Kopieën, marmer- 38, 48
 Kostelick Mal 445 n.
 Kostuumkunst 101, 525
 Krans, lauwer- 15, 255, 413,
 416, 439, 475
 Krant 77, 171, 234 n., 393,
 481 e. v., 483 e. v.
 Kritiek, resp. critici 422, 444,
 481, 483, 484 e.v., 509 e.v.
 Kruisgewelf 106
 Kruistochten 101, 102 n., 167,
 170, 184
 Kubisten 396, 523
 Kunstenaar-misdadiger 201
 Kunstenaarscongressen 398
 Kunstenaarshuis 398
 Kunstenaressen 21, 40, 47,
 201, 228 e.v., 367 e.v., 401,
 432 e.v., 457, 459, 517 e.v.
 Kunsthaarden 515
 Kunsthandel 345 e.v., 352,
 382, 390 e.v., 481, 492, 530
 Kunstnijverheid 44, 387
 Laatste Oordeel 234, 307,
 322, 330
 Landjuweel 139, 151, 401
 Landstaal, zie: Moedertaal
 Languedoc 101
 Laocoon 227, 304
 Lateraan 285
 Latijn, invloed van- enz. 160,
 185, 197, 205, 211, 217,
 225, 228, 232, 237, 240,
 242, 248 e.v., 252, 253 e.v.,
 271, 404, 409, 417, 424,
 434, 437
 550
 Lauwerkroon, zie Krans
 Laus Stultitiae 402 n.
 Leekedichtjes 480
 Leenman 99
 Leenstelsel 99
 Leesbibliotheek 481, 486 e.v.
 Leesmuseum 487
 Leesportefeuille 487
 Leestrommel 487
 Letterroem 189 n.
 Leuven 403
 Lidewijde 481
 Liefde, tegenover de Min 21,
 183, 428
 Lithographie 368, 382
 Liturgie 149, 150
 Locaalpatriotisme 34
 Lof der Geldzucht 431
 Loodrollen 28
 Lucelle 433 n.
 Lucifer 439
 Maecenaat, resp. Patronaat
 82 e.v., 112, 119, 194, 215,
 219, 244, 258, 261 e.v., 285,
 320, 375, 381, 393, 460
 Magistri Comacini 108 n.
 Malcontenten 480
 Manufactuur (in kunst) 44
 Maria-cultus 186
 St. Maria Novella 227 n.
 St. Maria della Pace 316
 St. Maria del Popolo 239,
 313, 316
 Maskers 59
 Massaproductie (in kunst) 36,
 44, 335
 Max Havelaar 479
 Mededooogen 197, 526
 Medici, zie onder: Aanzien en

- Verdiensten
 Meesterwerk, -stuk 104, 336
 Meistersinger 137 e.v.
 Meistreel, zie: Minstreel
 Métier 489
 Miles 196, 197 n., 246, 277
 Miles gloriosus 403
 Milieu, als kunstfactor 505
 e. v.
 Militairisme 10
 Mimus, klucht 56, 148
 Min, zie: Liefde
 Minnezangers, Minnesänger
 136, 183 e.v., 186 e.v.
 Miniatuur 40
 Minstreel 164, 171 e.v., zie
 ook onder: Verdiensten
 Mirakel 150, 157
 Mode 213, 383, 384, 530
 Moedertaal 169, 242, 424
 Moraliteit 149, 401, 405
 Moresken 272
 Mozaïekkunst 106, 387
 Mozaïekwerker 36, 39, 41
 Mozesput 111
 Muiderkring 420, 427, 430,
 432, 434 e.v., 478
 Muurschildering, zie: Wand-
 Musici, zie onder: Aanzien,
 Verdienstenende Inhouds-
 opgave
 Muziekleeraars 53, 378, 447
 Muziektheoretici 29, 143
 Muzikantenkoning 141
 Mysteriespel 23, 108, 149,
 204, 269, 301, 401, 405,
 407, 409, 513, 524
 Mythologie 8
 Naakt 9 n., 57 n., 158
 Nachtwacht 6, 358
 Nadruk 79
 Narren 235
 Natuurgevoel 214, 238, 240,
 281, 418, 420, 435 e.v., 473
 521, 526
 Nederlandsch Tooneel, Het
 456
 Nil Volentibus Arduum 431,
 446, 464, 510
 Nonnen 169
 Notenschrift 18, 29, 50
 Notre Dame de Paris 129,
 155
 Oberammergau 23, 159
 Ode 21
 Odeon 20, 52
 Omvang, van kunstwerken
 41, 159, 192, 244 n., 379,
 382, 391, 523 e.v.
 Onafhankelijken 383
 Onderlinge verhouding, van
 kunstenaars 92, 266, 306
 e.v., 373, 511 e.v.
 Ontdekkingsreizen 217, 234
 Opdracht, dedicatio 82
 Opdrachtgevers, en opdrach-
 ten 102, 125, 215, 222, 223
 297 e.v., 318, 329, 372,
 373, 375
 Opera 147, 275, 449, 451
 Operette, -muziek 449
 Oplage, van boeken 73, 402
 n., 474
 Opvoeding 8, 62, 228
 Oratorie, zie: redenaarskunst
 Orestes 18
 Palamedes 425, 437, 438
 Panathenæën 19

- Pantheon 36, 106
 Pantomimen 58 e.v., 81, 149
 Papier 28
 Papierprijzen, -fabrikanten 79
 Paradiso 230
 Parasiet 88
 Parsival 14 n.
 Parthenon 6, 12 n., 16, 17
 Paskwil 235
 Pasquino 235
 Patriotten 469
 Patronaat 195, zie verder bij:
 Mæcenaat
 Patronus 88
 Persiflage 28
 Phasen der Kultur 497
 Perspectief 16, 271, 273
 Physionomie, vandenkunste-
 naar 516 n.
 Pierrot 58 n.
 St. Pieter, de 304 e.v., 312,
 316, 319, 322
 Piëtisme 142 e.v.
 Pisa 211
 Plagiaat 92, 193, 402, 465,
 480
 Plateelbakkerij 342, 389
 Poëzie, in de opvoeding 62
 Pléiade 413
 Pompeji 17, 30, 36, 67
 Poort van Severus 105
 Poorters 102, 181
 Portret 17, 39, 40, 74, 329,
 342, 347, 373
 Portretschilders 40, 356, 368,
 396
 Pottenbakkerij 388
 Predikanten 405, 409, 425,
 552
 437, 447, 450, 459, 472,
 476, 479, zie ook onder:
 Verdiensten
 Prinsgezinden 469
 Privileges 102
 Prijzen van: —
 beelden 42 e.v., 295
 boeken 78; 250, 421
 bouwwerken 312, 357
 gobelins 317 n.
 schilderijen 43, 352, 358,
 365, 391, zie ook onder:
 Verdiensten
 Productiviteit in kunst 24,
 474, 524
 Professoren, zie onder: Aan-
 zien en Verdiensten
 Profeten 22
 Progenituur 513 e.v.
 Pronkzucht, als kunstprikkel
 32
 Propagandistische schilder-
 kunst 39 e.v.
 Prosodieën 404
 Prostitutie 457
 Provinciaalsche minnezangers
 21
 Proza 28, 70, 72, 95, 192, 401,
 402, 435
 Pseudoniem 480
 Publicist 491
 Publiek, en kunst 6 e.v., 48,
 177 n., 180 e.v., 407, 450
 e.v.
 Pulchri Studio 378
 Pulcinella 56
 Puy 151, 191, 500
 Pythische spelen 19
 Ras, en kunst 517 e.v.

- Reactionnaire kunstenaars
 28, 475
 Realisme 16, 121 n., 144, 407
 e.v., 428, 433 n., 454, 476
 Redenaars, zie onder: Aan-
 zien en Verdiensten
 Redenaarskunst 10, 62, 232,
 256
 Rederijkers 23, 401, 404 e.v.,
 408, 416, 420, 424, 425, 430,
 444
 Rederijkerskamer 139, 151,
 400, 405, 412, 427, 467
 Reformatie, of Hervorming
 119 n., 157, 162, 241, 319,
 330, 337, 340 e.v., 342, 344,
 355, 388, 401, 410 e.v., 420,
 422, 461, 472
 Regenten 119, 334, 342, 346,
 422, 439
 Reproductie 368 e.v., 370,
 390, 394 e.v.
 Reveil 469
 Revolutiebouw 35 n., 369
 Revue, klucht 27, 154
 Revue-muziek 449
 Rhapsoden 20, 29, 166
 Rhetoryckers, zie: Rederijkers
 Ridderorden, aankunstenaars
 373
 Ridderwezen 99
 Rijksmuseum 371, 387, 477
 Roelandslid 167
 Roem 24 e.v., 32 e.v., 82, 203,
 213, 216, 229 e.v., 233, 247,
 252 e.v., 296, 301, 323, 402
 e.v., 435, 466, 467, 477, 510,
 527 e.v.
 Roman de la Rose 129, 184,
 192, 244 n.
 Roman van de „table ronde”
 168
 Romantiek 469, 473, 476
 Roskam 445
 Sacco di Roma 322
 Sacraalmuziek 56
 Salarium 82
 Salons, litteraire- 420
 Salons des Variétés 456
 Salutatio 88
 Sarcophagen 106
 Satire 66, 81, 152, 235
 Satyrspel 22, 24
 Scandinavischeliteratuur 205,
 496 n.
 Schilderboeck, Van Mander's
 344
 Schilderessen 40, 47, 367, 377
 Schilders, zie onder: Aanzien,
 Verdiensten en de Inhouds-
 opgave.
 Schilderijen, in de oudheid 16,
 17, 33
 Schlager 449
 Scholastiek 100
 Scholieren 156
 Schooldrama 407
 Schoonschrijver 82
 Schouwburggebouw, zie:
 Vaste Schouwburgen.
 Schrijvers, zie onder: Aanzien,
 Verdiensten en de In-
 houdsopgave.
 Seggers 180
 Sentimentaliteit 469, 473, 476
 Sigilla, Sigillastraat 39
 Siegesallee 36
 Silhouetten 368

- Sixtijnsche zolderschildering
218, 311, 316, 317, 512
- Skalden 166
- Slag bij Waterloo 373
- Slaven-kunstenaars 39, 41,
51, 57, 61, 278
- Slaven-schrijvers 78
- Sociale invloed van kunst 20,
22, 26, 39 e. v., 57, 153,
172 e. v., 190, 191, 470,
478 e. v., 521
- Socialisme 439
- Sodomie 267
- Solozang 18
- Sonnet 238, 240, 245
- Sophisten 15, 26, 29, 72, 95
- Sotternie 149
- Spaanschen Brabander 428 n.
- Spel van Tcoren 406
- Speelluiden 140, 170
- Spitsboog 106
- Sportula 88
- Sprekers 177, 180, 401
- Spruchdichter 189
- Stad, de- 102, 200, 282
- Stadshuizen 343
- Standverschil 15, 199, 220,
252, 281 e. v., 288, 315, 321,
350, 365, 406, 423, 428,
442
- Steensnijders 294
- Stoïsche wijsheid 64
- Strijkinstrumenten 50
- Stucwerkers, Stuccatori 36,
41, 370
- Symposion 245
- Tableaux 147, 157, 271 n.,
407
- Tanagrabeeldjes 13
554
- Tachtigers, geslacht van 1880
480, 481, 484, 513, 522
- Tantièmes 491 e. v.
- Technites, ambachtsman 11
- Tegenreformatie 224, 241,
268, 283, 319, 330, 339
- Teekenkunst 381
- Teekenmeester 377
- Tentoonstelling 371, 376 e. v.,
378 e. v., 382 e. v., 389, 391,
393, 398, 481
- Tetralogieën 23
- Thebaïs 69
- Tireur d'épines 226
- Tivoli 82
- Toegangsprijs 23
- Toogen 271 n., 407
- Tooneelleiders 154
- Tooneelspelers, zie onder:
Aanzien, Verdiensten en
de Inhoudsopgave
- Tooneelverbond 456
- Tooneelspectator 455
- Tooneelschool 455, 456
- Toonhoogte, absolute 18
- Toonladder, Grieksche 18
- Toon-zaal 376
- Tournooi 147, 283, 297
- Traditie in kunst 44
- Trier 36
- Trippenhuis 371
- Triomftocht 38
- Tristan en Isolde 168, 178,
189
- Troostgedichten 92
- Troubadours 21 n., 136, 175,
182 e. v., 199, 254
- Trou moet blijcken 162 n.,
405 e. v., 427

- Trouvère 166, 184
 Tuinkunst 525
 Type, Christus- 49, 107
 „ Zeus- 49
 Tyrannen 210, 213, 220, 240,
 258 e.v., 282
 Uilenspiegel 154, 235
 Uitgevers, zie Boekhande-
 laars-uitgevers
 Uitheemsche krachten, zie:
 Inkomelingen
 Universiteiten 135, 351, 410,
 416, 423, 424
 Uomo universale 214, 523
 Utrechtsche Dom 110, 143
 Vaderland, gevoel voor het-
 197, 214, 410, 422, 527
 Vaganten 180, 248
 Vakvereeningen 23, 103,
 113, 397, 489
 Vaste schouwburgen 152,
 164, 424, 426
 Venus van Milo 9
 Verbondvankunstenaaersver-
 eenigingen 398, 485
 Verdiensten van: —
 advocaten 77, 87
 artsen, zie medici
 beeldhouwers 11, 42 e.v.,
 286, 293, 295, 303 n., 308,
 321, 353 n., 384
 bouwmeesters 11, 47, 286,
 292, 295, 316, 354
 dichters 34, 76, 78 e.v., 89
 e.v., 95, 203, 249, 260, 264,
 414, 417, 428, 429, 431 e.v.,
 434, 440 e.v., 462, 465 e.v.,
 471 e.v., 482, 487 n., 488,
 491, 494 e.v.
 humanisten 257, 259, 289,
 302, 402
 medici 256 n., 257, 289,
 424
 meistreelen, resp. speellie-
 den 173 e.v., 177 e.v.
 musici, 34, 53, 276, 448 e.v.
 482
 pantomimen 59
 predikanten 441
 professoren 256, 440
 redenaars 76
 schilders 17, 41, 285, 286,
 307, 311, 317, 320, 322,
 338, 353 n., 358, 367 e.v.,
 384, 393 e.v., 394, 414,
 417, 428, 482
 schrijvers, kopiïsten 250
 schrijvers, roman-487, 490
 e.v., 495 e.v.
 schrijvers, tooneel- 80, 452
 472, 490, 495 e.v.
 schrijvers, andere- 251,
 263, 480, 481 e.v., 495 e.v.
 tooneelspelers 60, 443 n.,
 452 e.v.
 Verdrukking, der kunst door
 de overheid 69 e.v., 71 n.
 Verkeerswezen 10, 167
 Verlichting 469, 473
 Veroordeelingen van kunste-
 naars 57, 70, 72, 86, 299,
 412, 426, 437, 438, 470.
 Veroordeelingen van uitge-
 vers-drukkers 422
 Vervalschingen 48, 92, 94,
 392
 Verzamelingen, kunst- 33, 48,
 296, 371, 421

- Vilains 105, 200, 282
 Virtuozen 34, 50 e. v. 450,
 472, 516, 524 e. v.
 Visueel, element in de kunst
 146, 204, 269 e. v., 273
 Vleierij, in de kunst 70, 85,
 90, 253, 260, 262
 Vondelkerk 387
 Volkslied 140, 144, 186
 Voordrachten 74
 Vreemdelingen, zie: Inkome-
 lingen
 Vriend des Vaderlands, De
 484
 Vriendschap 527
 Vrijen 102
 Vrije kunsten 336
 Vrijmetselaars 108 n.
 Vrouwen, in tableaux en op
 het tooneel 158, 164, 408,
 451, 512 n., zie verder:
 Kunstenaresen
 Vrouwencultus 168, 171
 Vrouwenrechten, zie: Eman-
 cipatie
 Vruchtbaarheid, van kunste-
 naars, zie: Productiviteit
Waarheid en Droomen 477,
- 529
Wandschildering 16, 17, 33,
 45, 121, 130, 137, 227, 285,
 287, 298, 302 e. v., 329,
 340, 342, 366 e. v., 380
Warenar 436 n.
Wartburg 187
Wedstrijden in kunst 15, 52,
 71, 75, 139, 151
Weimar 187
Wellevenskunste 428
Wereldoorlog 399
Wilhelmus 410
Willehalm 188
Windesheimer congregatie
 142
Winkel 376
't Wit Lavendel 423, 426, 437
Wreedheid 160 n., 526
Zadelaarsgild 115
Zang 18, 52, 135, 137 e. v.,
 143, 144, 278, 448
Zangscholen 135
Zedelijke roeping, der kunst
 23 e. v., 422, 442, 461 e. v.
Zedeprenten 451, 462
Zeus van Olympia 48, 49
Zuiderkerk 340, 354

C. S. ADAMA VAN SCHELTEMA

Bij W. L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij te Rotterdam is mede verschenen:

Italië. Indrukken en gedachten. Een causerie. Met 23 afbeeldingen buiten den tekst.

Over Idealisme. Een narede tot de grondslagen eener nieuwe poëzie.

De Grondslagen eener nieuwe poëzie, proeve tot een maatschappelijke kunstleer, tegenover het naturalisme en anarchisme, de tachtigers en hun decadenten. Uitverkocht.

De volgende dichtbundels: Van zon en zomer. 6e druk. Zwerversverzen. 5e druk. Eenzame liedjes. 6e druk. Uit stilte en strijd. 5e druk. Eerste oogst. 4e druk. Bloemlezing van den dichter uit Een weg van verzen en Uit den dool. Zingende stemmen. 3e druk. De keerende kudde. 2e druk. Mei-droom. Een feestelijk verbeeldingspel in acht tooneelen. 2e druk.

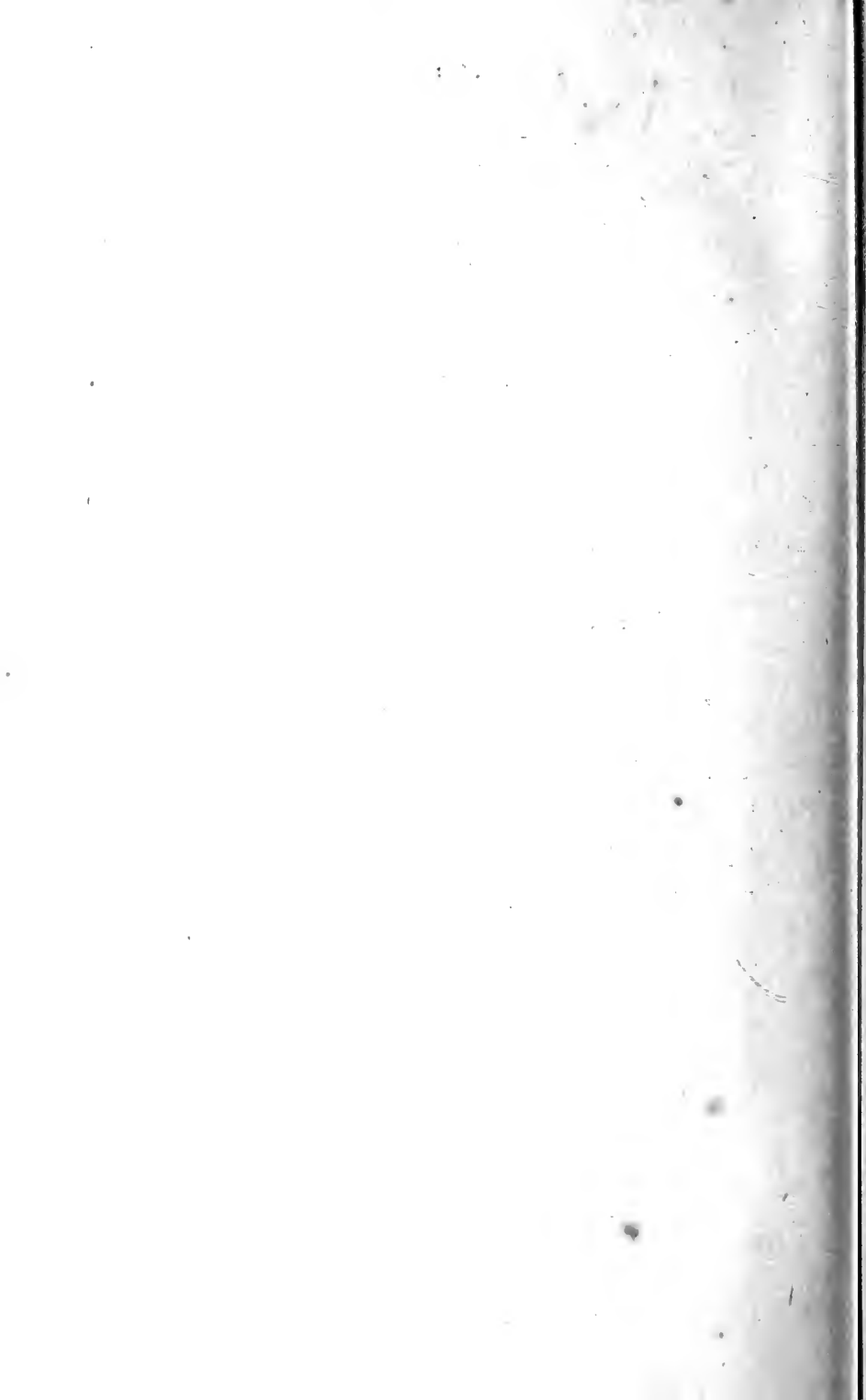
Levende Steden: 1. Londen. 2. Dusseldorp. 3. Amsterdam. 2e druk.

Naakt Model. Tooneelspel in drie bedrijven.

Bij de Wereldbibliotheek: Goethe's Faust. Deel I. In Nederlandsche verzen vertaald, ingeleid en toegelicht. 2e druk.

Bij P. N. van Kampen & Zn.: Ibsen's Peer Gynt, in Nederlandsche verzen als verkorte tooneelbewerking vertaald naar de geautoriseerde uitgave van Morgenstern.

Bij W. de Haan te Utrecht: De wilgen. Geïllustreerd door Rie Cramer.



**PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET**

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NX
440
A43
1922
c.1
ROBA

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 08 14 12 016 9