

JAN VAN SCOREL EN DE UTRECHTSCH E KUNST¹⁾

DOOR

Prof. Dr. W. VOGELSANG.

1541. Rond vierhonderd jaar is het geleden dat Jan van Scorel — en niemand anders dan Jan van Scorel — al draagt juist dit, het éérste stuk wat ik U noem, zijn signatuur niet, ja al ontbreekt er verder zelfs ieder uiterlijk bewijs, ieder historisch document voor zijn auteurschap — nogmaals vijf leden van diezelfde „Broederschap van Jerusalem” heeft geschilderd, die hem, naar bekend genoeg is, reeds in de jaren 1525, 1526, 1527 en 1535, als schilder van hare leden had verkozen. Tegen elke andere attributie strijdt hier en zal steeds, voor wie daartoe geoefende oogen bezitten, de anders vaak zoo onzekere stijlkritiek met vol succes strijden (afb. 1).

Het waren dit keer slechts vijf mansportretten ten halven lijve, in plaats van de beurtelings twaalf en negen bestellers van de oudere stukken. Gevolg van bijzondere omstandigheden misschien? Gemis aan deelnemers op dat moment? Uit de mode raken van de aloude gewoonte zich tezamen te laten portretteeren? Wie zal het zeggen? Of is het veel eer het bedoelde resultaat van de keuze en de beslissing van den schilder zelf geweest? — Wij weten het niet en zullen het wellicht nooit weten. Maar om 't even . . . den schilder, dien wij heden in het licht der belangstelling hebben te plaatsen, kwam deze vermindering in aantal sujetten slechts ten goede. De voor het gezamenlijk effect zoo gevaarlijke eentonigheid van het smalle snoer van contereitsels in borststuk, in denzelfden of bijna denzelfden stand, is voor zulk een vijftal gemakkelijker te breken. Eén der kanunniken in superplie en birettum gaat met ceremonieus gevouwen handen voorop en ziet ons daarbij aan; de vier

1) Rede, gehouden bij gelegenheid van den eersten universiteitsdag te Utrecht, op 23 Juni 1941.



1. Portretten van vijf leden der Utrechtsche Jerusalembroederschap, 1541.

Centraal museum, Utrecht.

anderen — thans voor 't eerst niet slechts tot 't midden der borst, maar tot onder de ellebogen zichtbaar — volgen twee aan twee, in gelaten tempo. Hun blikken wisselen van richting. Wij krijgen den onafwijsbaren indruk dat de kleine stoet zich juist formeert. Nog schijnen de deelnemers achter den priester hun houding, die zij in de kleine processie willen aannemen, te zoeken: een arm met de hand die den palmtak draagt wordt wat vooruitgestrekt, vóór dit attriboot op de gebruikelijke wijze zal worden geschouderd. De jonge droomerige man, die 't verst achteraan komt, tracht juist nog den verdorden bladsteel op de voor hem het meest gemakkelijke manier tusschen de vingers van de linkerhand te steken. Aan twee van het gevolg, die den beschouwer aanzien en ook aan den vooropgaanden geestelijke heeft Scorel het voorkomen weten te geven als wilden zij ons, die hen gadeslaan, met de oogen zeggen: „Zie, wij vervullen hier den voorgenomen plicht van samenkomst ter herinnering aan de verre voor ons geheele leven zoo gewichtige reis. Volgt ons!” Er ligt in hun zijdelings op den toeschouwer gericht blik iets zelfbewusts. Alleen de jongste, de vierde van de reeks, heeft aan zulk een stillen wenk naar het publiek niet genoeg. Hij schijnt eer bang dat men van hem de vrome pelgrimage maar half zou gelooven en vertoont daarom, met een wat voorzichtigen greep van duim en wijsvinger der linkerhand, het sierlijke gouden draagteeken van de Broederschap, waar zijn geautoriseerde deelneming aan de reis hem wel degelijk het recht toe heeft geschonken.

Ik beschrijf met deze enkele woorden nog niets anders dan: de éénheid, het ongedwongen natuurlijk verband van deze voor den tijd zoo verrassende compositie; want vooral door de hier opgesomde trekken toch heeft zij het m.i. voor 't éérest van alle oudere gegroepede, of liever gezegd op de een of andere manier zoo goed en zoo kwaad het ging aaneengeschakelde reeksen van portetten, gewonnen. Het is het láátste werk van deze soort, dat wij van den schilder kennen en het éérste wat hem tegelijk, na zooveel jaren arbeid, voor ons duidelijk in een nieuwen tijd zet. Scorel

heeft voor deze niet al te dankbare, maar zoo bij uitstek Nederlandsche opdracht — waar reeds Geertgen tot St. Jans mee heeft moeten worstelen, waar tallooze kunstenaars na Scorel, Frans Hals, Thomas de Keyser en Rembrandt inclus, hun krachten op zouden beproeven, tot vèr in de 18e eeuw, ja als wij ons niet bedriegen tot op heden toe, — een ander soort éénheid, een verband gevonden: een nieuw veelbelovend rythme is vastbesloten ingezet. In de Utrechtsche schilderschool verschijnt deze vondst, voor zoover wij zien, voor 't éérest in Nederland. En niet alleen met dit ééne stuk maar met het geheele oeuvre van den meester, dien wij hier gelegenheid hebben te herdenken, is de schilderkunst te Utrecht, naar het ons voorkomt, overgeleden naar een andere phase harer ontwikkeling.

Scorel was geen Utrechtsch kind, al moge het waar zijn dat de betrekkingen tot het kapittel van St. Jan, die de Alkmaarsche beschermers zijner jeugd, de Egmonts van Neyenburgt, reeds vroeg zouden hebben gehad, hem van begin af aan min of meer met de bisschopstad hadden verbonden. Hij komt dus niet meer in aanmerking als men zoekt naar grondleggers en beginners der Middeleeuwsche kunst in het oude centrum. Zéker, daar waren van ouds schilders genoeg geweest. Onder de vroegst bewaard gebleven Nederlandsche altaarstukken uit de 14e eeuw is immers — om toch iets te noemen — dat door Hendrik van Rijn in 1363 gestichte werk, dat tenslotte uit van Ertborns collectie in plaats van te Utrecht in Antwerpen is terecht gekomen, daar zijn de zoo hoogst belangrijke, onlangs met kundige hand herstelde muurschilderingen in den St. Pieter en daar is die veel rijpere voorstelling van Christus aan het Kruis hier in een der kapellen van den Dom, uit het eerste kwart der 15e. Daar zijn verder de portretten van Zoudenbalch, van Jacob van Driebergen en daar mag vooral worden gewezen op de onuitputtelijke reeks van hier ter stede verlichte handschriften, grootendeels reeds van het eerste derde der 15e eeuw af. Er was dus traditie genoeg in den kring, waar Scorel als vreemdeling binnen trad. En boven-

dien is niet Jan van Mabuse, dien hij nog mag hebben gekend, de aesthetische raadsman en lijfschilder geweest van een Utrechtschen kunstminnenden bisschop in de eerste decennien der 16e eeuw? Mochten wij niet vernemen hoe die éérste officieele vertegenwoordiger der Zuid-Nederlandsche Romanisten, die zelf in Italië geweest was, trachtte hier in Utrecht de Renaissance ingang te doen vinden, hoe hij inheemsche ontwerpen voor een hek voor het aflaat-altaar van S. Maerten, dat in ditzelfde kerkgebouw zou worden opgericht, kennelijk als niet modern genoeg — te gotisch traditioneel dus — afkeurde en nieuwe ontwerpen, buitenlandsche uitvoerders vereischt achtte? Voorzeker, ook wat men zoo de vroege Renaissance in Nederland pleegt te noemen, ze had dus haar intrede hier, vóór Scorel verscheen, gedaan. Haar motieven en haar sierlijk gerond ornament, ze hadden reeds in 't Zuiden een Memling bekoord en hij had ze in zijn late werken, omstreeks 't midden van 1480, nog éven schuchter aangewend, evenals zijn opvolger in Brugge Gerard David, die trouwens uit Oudewater afkomstig was. Die aantrekkelijke uiterlijkheden waren in de Noord-Nederlandsche kunst overal aanvaard en bescheidenlijk toegepast. Maar ondanks die nieuwe siermotieven, ondanks den mede geadopteerden nog ietwat gemaakten zwier in stand en kleedij van de personagies, ondanks den langzamerhand anatomisch vrijer geworden vorm van enkele naakte figuren, die men thans méér dorst vertoonen, was de algemeene opvatting onveranderd gebleven. De algemeene opvatting d.w.z. de geest, die schilders en beeldhouwers beheerschte, beheerschte vooral wat de compositie van de voorgestelde personen en dingen aangaat, zoowel als 't geen betreft de verdeeling van kleur en de behandeling van het modelé, vooral ook van den toets, van dat eigenlijk handschrift van den schilder.

De kunstgeschiedenis noteert gestadig deze twee wegen. Het zijn nagenoeg overal twee verschillende processen: de langzame, additieve groei van tal van bijzonderheden, terwijl techniek en algemeen stelsel onaangetast blijven aan den éénen, plotselinge, definitieve wijziging aan den anderen

kant. Het éérste proces is collectief. Velen dragen er hun scherfjes — meestal zijn het bijeengeraapte scherfjes — toe bij. Het tweede voltrekt zich verrassend snel en consequent, binnen het leven van een enkele persoonlijkheid. Dit laatste, dit onvoorziens veranderen is het wat ons in de figuur van Scorel treft en daarmee is hij in veel opzichten, om het zoo uit te drukken, de inleider, de „metteur en scène” der Renaissance in dieperen zin te Utrecht en op den duur voor het grootste deel van Noord-Nederland geworden. C a r e l v a n M a n d e r, nooit verlegen om het juiste woord, noemt hem den „lanteerndrager en straetmaker”.

Het is hier niet de plaats om U détails uit zijn biographie te geven. Een paar groote trekken: in Alkmaar op 1 Augustus 1495 geboren, als natuurlijke zoon van een priester, groeit hij op onder de hoede van ouders en beschermers, die den knaap de ontwikkeling doen verwerven, welke hij noodig had zoowel voor zijn geest en algemeene beschaving als voor zijn talent. Een paar éérste leermeesters wordt ons genoemd, zonder dat wij ze met zekerheid kunnen identificeren met schilders van wier werkzaamheid wij ons een bepaalde voorstelling kunnen maken; meest van belang is echter zeker eerst de derde: Jacob Cornelisz van Oostzanen, bij wien en mèt wien hij van 1512—'19 heeft gewerkt. Wat hij dáár kan geleerd hebben was echter niet zoo heel veel méér, maar ook in geen enkel opzicht minder dan wat wij hierboven reeds, tevens als eerste oppervlakkige kennismaking met enkele overgenomen trekken der Italiaansche Renaissance, hebben geschetst, verbonden met en geënt op den soliden grondslag der in Noord-Nederland, voornamelijk nog op de oude traditie der van Eycken berustende vakkennis en de oude wijze van ordineeren. In het bezit van dit alles, dus met een lichtelijk heterogene bagage toegerust en door eenige humanistische beginselen van de Latijnsche school geschraagd, zien wij den jongen, leergierigen schilder, pictoriae artis amator zooals hij zich zelven noemt, in 1519 naar den vreemde tijgen. Maar een reis naar het buitenland, dat wil voor hem zeker zeggen dat hij, evenals al veel anderen vóór hem, het einddoel Italië in het



2. Middenpaneel van het altaarstuk, voorstellende de Heilige Maagschap.
Obervellach.

oog had gevat. Hij reist over Keulen, Spiers, Straatsburg en Bazel naar Neurenberg; profiteert onderweg, naar het schijnt, van lessen in doorzichtkunde, leert daar dus eventueel reeds grondiger dan voor onze schilders gewoon was één van de elementen behorende tot de diepst gelegen grondslagen van de Italiaansche kunst der Renaissance. Hij komt waarschijnlijk te Neurenberg met Dürer in aanraking — d.w.z. waarschijnlijk leerde hij hem persoonlijk kennen, heel zeker echter zag hij op reis nog heel wat meer van diens lang door de overal verspreide houtsneden en prenten in Nederland bekend werk en ook van Hans Baldungs' oeuvre allicht. Uit de gelukkig bewaard gebleven groote triptiek te Obervellach in Karinthië, die de reizende schilder omstreeks 1520 voor de families Frangipani en Lang von Wellenburch schilderde, zijn wij in staat er ons nauwkeurig rekenschap van te geven tot welke praestatie de 25-jarige Scorel toen reeds in staat was en méér nog, van wat hij toen reeds, boven zijn parate kunnen uit, trachtte of hoopte te bereiken, m.a.w. wat hij zich zelf en ons mag hebben beloofd (afb. 2). Het onderwerp — ook Geertgen, wiens stukken hij in Haarlem reeds vroeger, maar zeker in 1527 zal hebben leeren kennen, ook Quintijn Metsijs en zoo veel anderen, vooral ook Deutsche meesters hadden het behandeld — dit onderwerp: „de Heilige Maagschap” behoorde op zichzelf nog geheel tot het oude programma. De losse eenigszins aan die van Holbein herinnerende renaissance-ornamenten, die de toppen der vleugels vullen, verschijnen er nog slechts als een kleine toegift, de gewone concessie aan een heerschende mode. Dezelfde soort van benepen zwier in de costuums, de standen en de minutieus geteekende accessoires vinden wij reeds zoowel bij Jacob Cornelisz, bij Engebrechtsen als bij dien wonderbaarlijken, in veel opzichten Scorel voorspellenden solitair, die Lucas van Leyden was, in denzelfden tijd bij den laatste genialer, maar niet minder uitvoerig, niet minder zorgvuldig en evenzeer steeds licht geremd door een op stijver houding en burgerlijke deftigheid gestelde traditie. Dat voor de gansche Heilige Maagschap de gezichten der

familieleden van de stichters zijn gebruikt, wijst wel op Scorel's neiging tot het portret in 't bijzonder, de wijze waarop hij de van nature isokephale rij in „vóór” en „achter”, „omhoog en omlaag” eenige afwisseling schenkt, is karakteristiek voor hetgeen hij innerlijk vergt van de compositie eener groep van personen. Maar het meest in 't oogvallend nieuwe is het omgevende landschap, de hooge voor de streek en den tijd typische gebouwen, de woeste bergen en wouden in de verte. Ook Engebrechtsen heeft pogingen tot zulk een wijze van landschapschildering gedaan, maar blijft al te spoedig in een maniertje steken. Het voorzeker nog veel oorspronkelijker bevreemdend-vroegrijpe talent van den Leidschen Lukas heeft ons verrijkt met onverwacht nieuw geobserveerde vèrten en door 't licht bestreken boomgroepen en gebergten. Maar het beste wat de Leidsche meester in dien trant gepraesteerd heeft vinden wij toch niet op zijn schilderijen, maar in zijn lichte, zilverachtige gravures. Als Scorel van hem iets geleerd heeft, dan was het zeker door middel van de prenten, niet van diens landschap in zijn schilderijen. Reeds zóó vroeg laat hij echter in dat opzicht ook een Lukas achter zich, althans in gemakkelijk te raden intentie. Alle vormen schijnen als door 't licht omvloten, in de verte als opgelost in den teeren zonneglans. En daarvoor gebruikt hij hier reeds die eigenaardige techniek, waar alle heldere en met wit verzadigde partijen met zwaar geladen penseel en smeugigen streek geschilderd zijn. Wij zien volmaakt waar hij heen wil.

Dàn komt de Venetiaansche tijd, zijn reis naar Palestina, zijn hoogst merkwaardige wetenschappelijke en antiquarisch exacte studie van de kerk en de omgevende gebouwen, die tot de enceinte van het Heilig Graf behooren, zijn terugkomst in Italië, zijn reis naar Rome.

Reeds in Venetië had hij indrukken opgedaan, van het Venetiaansche licht, dat zoo vaak sterk aan onze Hollandsche, wazige verlichtingen, maar natuurlijk ook steeds aan de Venetiaansche schilderschool doet denken. Hij heeft werken van de Bellini's, ongetwijfeld ook van Carpaccio, heel zeker

van Giorgione gezien. Tiziaan's invloed echter bespeuren wij nauwelijks, al moet hij zelf al wel voor de Assunta (van 1518) in de Frarikerk gestaan hebben. En dan komt het eeuwige Rome met zijn grootsche indrukken: Raffael, Michelangelo, antieke beeldhouwwerken, grandiose ruïnes, welker afmeting op zich zelf voor een Noorderling bijkans ontstellend was, uit de Oudheid en eindelijk die voor een buitenlandsch kunstenaar dier dagen misschien nog sterker sprekende keur van bouwwerken in aanleg, de voltooiing naderend en in voorbereiding. Bijzonder gunstige omstandigheden, de buitengewone protectie van den eenigen Nederlander, den landgenoot dus van Scorel, die ooit den pauselijken zetel had beklommen, van Adriaan VI, zijn het geweest, waardoor geheel dit statig tooneeldécor in het bedrijf, waar de jonge schilder thans zelf zou optreden, voor hem wel met een gouden glans mocht zijn overgoten. Men denke zich eens een oogenblik dien jeugdigen Hollander ineens ongeveer als opvolger van niemand minder dan Raffael Sanzio gequalificeerd, belast als hij was met het toezicht over geheel het „Belvider”, dat wil dus tevens zeggen ruimschoots in staat gesteld zijn eigen stap met trots te hooren klinken op de vloeren van de juist kort te voren zoo luisterrijk versierde Stanzen, de hallen en loggia's van het Vaticaansch paleis, zich naar eigen goeddunken te kunnen begeven naar, zich van ambtswege toegelaten te weten bij elke nieuwe vondst van oude kunstwerken, bij ieder het oog van den decorateur vereischend arrangement voor feesten en plechtigheden. Hij moet — hoe nuchter zelfverzekerd, opmerkzaam en kieskeurig, maar ietwat boersch zijn physionomie ons ook schijne — de borst wel hebben voelen verruimen. Zijn aspiraties moeten aangewakkerd zijn en hoezeer hij zich bescheiden moge hebben gedragen, in elk geval kan men niet anders verwachten dan dat de aspirant-kanunnik, voorloopig vicaris, Jan van Scorel, die in 1524, na 's Pausen dood terugkeerde van zijn verre, glorierijke reize naar Zuiden en Oosten, een ander mensch was geworden dan toen hij dankbaar, dat de wereld voor hem openging, Jacob Cornelisz' werkplaats te

Amsterdam had verlaten. Wie echter wederom een modernen roman over den meester zou willen schrijven — wat in een tijd, die toch al te gaarne biographieën romantiseert, eenigszins tot onze verwondering nog niet in den gebruikelijken vorm is geschied — hij zou hier het keerpunt voor de ontkenning van de gebeurtenissen moeten vinden. In de praktijk laten ons echter juist in dit tijdsgewricht de noodige historische documenteële aanwijzingen tamelijk in den steek: een enkel begeleidend briefje bij de zending van een schilderij, het portret van den Paus, en eenige weliswaar niet onbelangrijke reisschetsen, zijn de eenige overgebleven oorkonden en getuigenissen. Zij houden niets in om er Scorels gevoelens en gedachten uit te reconstrueeren. Maar, zooals ik zeg, daarop zouden romantische biographen, zelfs op van Mander's ook in dit opzicht richting aanwijzend spoor, wel raad weten, daar de laatste zelfs niet verzuimde ook een liefdesgeschiedenis in zijn levensbericht te vlechten.

Waren zijn latere werken er niet, of liever waren ze anders dan zij zijn, dan zou men uit wat wij tot op dat tijdstip aan berichten en gegevens over hebben, veeleer opmaken, dat voor dezen van aard oogenschijnlijk wat stroeven Noordhollander, zooals zijn beeltenissen hem ons hebben doen kennen, zelfs een verblijf te Rome niet veel meer geweest was dan een, zij 't ook wat ongewone episode. Maar zijn werk toont ons juist hierna den onmiskenbaren en plotselingen groei van iemand, die misschien weinig gevoel heeft gehad voor eerbewijzen die hem werden en voor de waardigheden, waarmee hij bekleed werd, iemand die persoonlijk ook uiterlijk, naar 't schijnt, niet al te veel van de vreemde omgeving heeft overgenomen, maar die daarentegen zijn oogen duchtig den kost heeft gegeven, die zijn zinnen heeft gespannen en die in zijn verder leven zelfstandig heeft weten te woekeren met den stil vergaarden schat.

Vraagt men of hij dan een systematische verzameling van artistieke documenten heeft aangelegd, of hij heeft getracht in materieelen zin een voorraad voor latere tijden bijeen te brengen van al die motieven van stand, beweging en handeling, die hem moeten hebben getroffen in de Italiaansche



3. De triomf van David over Goliath.

Museum, Dresden.

kunst, dan vindt men zeker ook op deze vraag soms wel een ten deele bevestigend antwoord. Het is in enkele gevallen niet moeilijk zijn Italiaansche voorbeelden te ontdekken. Raffael imponeert hem, de indrukken van Michelangelo's gigantische wereld laten hun merkteeken duidelijk genoeg na. Maar slechts zelden of nooit zijn de vluchtige notities, die hij wel gemaakt moet hebben, tot doode copie, tot cliché's geworden, die hij dan rechtstreeks kwistig te pas en te onpas aanbrengt, zooals zooveel andere Romanisten, — een van Hemessen, een Coccie, — het hebben gedaan. Wáár zooiets te vinden is, vooral op de schilderijen, die uit de werkplaats van zijn latere jaren, nog tusschen '40 en 't jaar van zijn dood 1562 zijn voortgekomen, daar heeft men bovendien het gevoel dat hem misschien voor zijn bedoelingen de bekende prenten der Italiaansche graveurs uit den kring van Marco Antonio Raimondi meer hebben gediend dan de levende herinnering of de te veronderstellen zelf gemaakte krabbels. Trouwens — dit mogen wij niet ontkennen — in zijn laatste jaren blijkt nog wél steeds de intentie, maar de herinneringsbeelden zijn inmiddels te vaag geworden om er nog exact over te berichten. Maar dan spreken wij ook nog slechts van een Utrechtsche werkplaats, waar in die periode naast Scorel eenige, niet onbegaafde leerlingen, op aanwijzing van den ouderen schilder-kanunnik van Ste. Marie naar zijn ontwerpen ijverig meehielpen om te voldoen aan veelvuldige opdrachten van allerlei kanten. Dáár ligt Scorels eigen kracht voor ons zeker niet. We moeten bovenal de jaren tusschen '24 en '41, dien meer dan drie lustra omvattenden tijd van den rijksten bloei van zijn talent en van zijn nog niet met veel ander soort bezigheden gevulde leven in 't oog houden.

Wie den meester in zijn meesterschap wil leeren kennen, lette er vooral op hoe deze Nederlander, teruggekeerd naar Utrecht, dat hij, behalve voor een verblijf van eenige maanden te Haarlem in 1527, niet anders dan voor korte reizen meer heeft verlaten, bevrijd blijkt van den knellenden band, dien eene op den duur voor hem te geroutineerd en te knusburgerlijk geworden overlevering had gewonden. Scorel

heeft gróót leeren zien in Italië — dat is de werkelijke buit, dien hij meebracht!

Daarmede wil ik niet zeggen, dat wij zijn talrijke voorstellingen uit het oude en nieuwe testament, hoezeer Raffael's en Michelangelo's geest er soms in mogen schijnen te spoken, op zichzelf voor betrekkelijk onbelangrijk moeten houden. Ook dáár blijkt zijn kijk versch. Zijn manier om 't oude met het nieuwe saam te smelten, de perfecte beurtelings gesloten-malsche, beurtelings vrije, losweg geborstelde schilderwijze van het Noorden is aan de ongehinderde beweging, den ongedwongen zwaai der zich draaiende en wendende gestalten van de Italiaansche voorgangers volledig aangepast. In elk geval is hun aard met genoeg talent vertaald om ons te boeien. Voor 't éérsz zijn naakte, of in rijkgekleurde losse gewaden gehulde menschen zóó geheel overtuigend in het landschap gezet; voor het éérsz hebben de wijd geplooiden stof, de wapperende en golvende mantel tip een allure van ware ongebondenheid. Hij schildert niet alleen na wat hij had gezien van het koninklijk gebaar, hij kan zelf met ieder motief „omgaan”, kan het voor iedere situatie uitwerken, het om zoo te zeggen „laten spelen”. Voorgonden en „achteruyten” zooals de 16e eeuw ze heeft genoemd, wijken ver, vaak diagonaal uitéén; wuivende boomen strekken hun breede looverkroon in 't parelige licht; herhaling van al te spoedig doorgaande formules in de structuur, in het weefsel van 't landschap, zooals we dat bij Memling, bij Rogier, bij Matsijs, bij Patinier, zelfs bij onzen toch zoo zelfstandigen meester Geertgen nog kennen, wordt vermeden. Het is één en al gulle, breede, ruim en met wisselend inzicht toegepaste verdeeling van de massa's in het geheel; overal dat drenken in de atmosfeer, dat ons in één oogopslag figuren en omgeving als één samenhoorigheid doet waarnemen en waardoor het vernauwend gevoel van achterelkaar geplaatste, goed beschilderde, maar kwalijk aaneengesloten tooneelschermen niet meer bij ons opkomt.

Scorel is geen eclecticus in den zin der latere academisten, hij heeft niet bewust getracht Romeinsche en Toskaansche teekening, door een Venetiaansch coloriet ten top



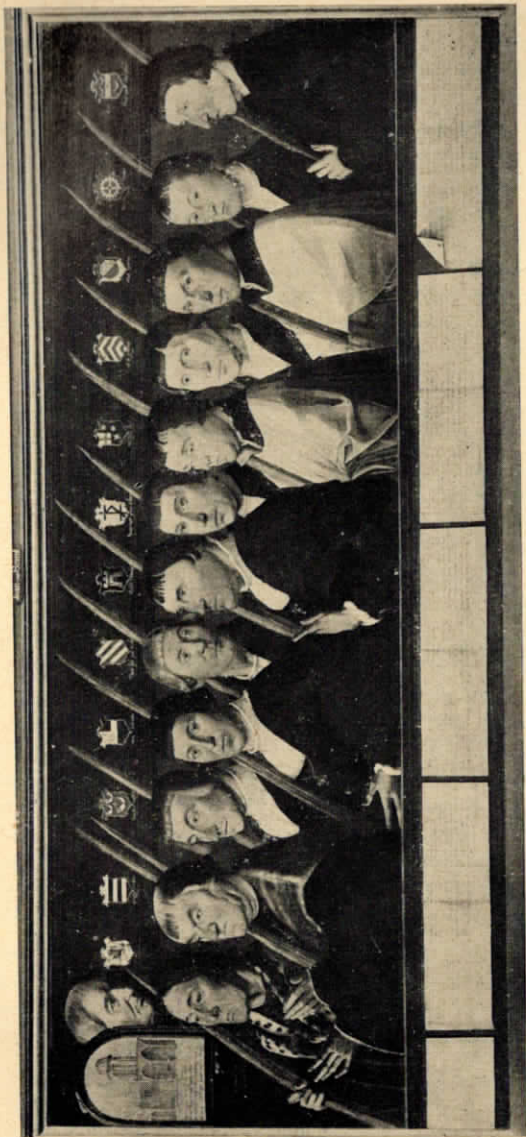
4. Heilige Maagd met het Kind.

Particulier bezit, Utrecht

eener ideëele volmaaktheid te voeren. Maar hij is en blijft een Nederlander, de makelij van al het stoffelijke heeft zijn éérste belangstelling. Wat hij echter heeft gezien en heeft leeren kennen aan andere, verdere mogelijkheden voor den bouw van het geheel en voor de soepele teekening, stelt hem thans in staat den eigen ouden trant één schouderstoot omhoog te stuwen om hem alvast vrijer wiekslag te verzekeren. Vraagt men is het nu Rome of is het Venetië? zijn het indrukken van Mantegna, wiens gewrochten hij op zijn reizen door Italië eveneens moet hebben gezien, is het een souvenir aan Lionardo's Mona Lisa, wier onvergetelijke glimlach zachtens het gelaat van zijn geliefde op haar portret te Rome van 1529 en nog later, waar dezelfde Agatha van Schoonhoven als Heilige Magdalena poseerde, schijnt te doorstralen? Is het Giorgione die hem een nieuwen koers heeft gewezen? Ik geloof niet, dat men de vraag bij Scorel zóó mag stellen. Het is gehéél het schilderend Italië zijner dagen, dat hem heeft wakker geschud en dat hem zoomede de eigen bronnen, de eigen kracht heeft doen ontdekken, dat hem heeft losgemaakt van gewoonte en van de van oudsher in zwang en sleur gebleven praktijk der voorvaderlijke werkplaatsen. En toch zijn er enkele positieve gegevens, enkele vastomschreven lessen, die hij waarschijnlijk reeds bij zijn eerste étappe te Venetië heeft geleerd om ze nooit te vergeten en die wij hier moeten vermelden omdat zij spoedig in de Nederlandsche kunst wortel hebben geschoten. Daar is in de eerste plaats de questie van het formaat. Een uiterlijkheid, zou men kunnen denken, een uiterlijkheid, waarin hij, als men den duimstok alleen voor 't aflezen van hoogte en breedte zijner paneelen gebruikt, bovendien reeds lang was overtroffen door Hugo van der Goes en door Gerard David. Maar dat is niet wat wij hier met *f o r m a t* bedoelen. Het gaat in dit geval in hoofdzaak om verhoudingen van veel fijneren aard: den omvang van de vlakken licht en schaduw in hun onderling contrast en vooral om de domineerende rol en overheerschende uitgebreidheid der belangrijkste figuren op zijn schilderijen, het onderscheiden tusschen hoofdzaak, bijzaak en onderdeelen: de onmiddellijke concentratie dus (afb. 3).

Er is nog een tweede en ditmaal zeer zeker een Venetiaansch geschenk dat hem in den schoot is gevallen, de nieuwe wijze van afsnijden, omsluiten zijner composities; wat men in de Fransche technische ateliertaal de „mise en page” pleegt te noemen. Wie weet hoe Geertgen of de z.g. Meester van Alkmaar, hoe Jacob Cornelisz Engebrechtsen en Lucas en de Hollandsche teekenaars voor de houtsnede daar vroeger reeds tegenover stonden, begrijpt dadelijk, dat Scorel, vermoedelijk al bij d' éérste kennismaking, in Venetië, op dit stuk van zaken althans, de vervulling kláár moet hebben gevonden, de vervulling van het weifelend verlangen, dat de Noord-Nederlandsche kunst zoo vroeg heeft doortrokken. Het was dáár ten onzent bij opmerkelijke, zeer plaatselijke pogingen gebleven, dit streven om het aanschouwde geheel door de wijze van plaatsing in het kader, een momenteel, een transitorisch karakter te verleen, als keek men door een venster naar het voorval, een venster achter welks verbergend kozijn de fantasie ons dan al het verdere, zooals het aankwam en is heengegaan, doet vermoeden en raden, zoodat wij datgene wat juist in den focus valt inderdaad als een voorbijgaand gebeuren opvatten. Hoe dikwijls worden wij in Jan van Scorel's werk niet herinnerd aan dien magistralen zet van Giorgione, waar hij, op het stuk met de z.g. Philosophen, het zware, donkere getralie der boomstammen, uitkomend tegen de lichte avondlucht in de verte, aan den bovenkant plotseling door de lijst laat afsnijden, nog onder het loof van de kroon, om ons daardoor het savant gecomponeerde geheel tot een toevallig waargenomen reëel geval te tooveren. De „natureelste beweeglijkheid” een woord dat bij Rembrandt's Nachtwacht zoo juist te pas is gebracht, hier wordt ze ons door een eenmaal ontdekten en stout toegepasten kunstgreep voor 't eerst monumentaal gemanifesteerd. En dat recept heeft Scorel i 't oneindige voor ons weten te varieeren.

Met deze détails, zonder dat Gij er iets bij ziet, mag ik U echter hier niet te lang ophouden nu Gij ongetwijfeld verlangt het origineele werk van den Meester, dat hier in 't Museum is saamgebracht, nog eens, en dan misschien met



5. Portretten van twaalf Jerusalemvvaarders.
Frans Hals museum, Haarlem.

ietwat andere oogen, te bekijken. In hoofdzaak heb ik getracht U de m.i. belangrijkste bestanddeelen van de vooral door hem geschonken verjonging — want dat was het! — te omschrijven om zooveel mogelijk met deze kleine toelichting toegankelijk te maken, wat er vreemds en schijnbaar grilligs en gedwongens in zijn kunst moge zijn. Men heeft het wel eens zóó uitgedrukt: de 16e eeuw in de Nederlandsche schilderkunst en eigenlijk die van geheel Europa benoorden de Alpen levert ons tenslotte niet veel meer dan een soort vlijtig schoolwerk met alle fouten, die daarbij behooren. Men leerde daar blijkbaar woorden en woordjes, men bouwde er hakkelig genoeg zinnetjes, men studeerde m.a.w. etymologie en syntaxis van een buitenlandsch taaleigen der zichtbare vormen. Op zijn best maakt men slechts transcripties of vertalingen in moeizamen stijl en dikwijls nog met behulp van een slecht geraadpleegd lexikon. De oprecht Nederlandsch klinkende vrije vertaling, het gedachten vertolkend op stel, de „overzetting” van een gedicht in eigen idioom, zij laten tot nà 1600 gereedelijk op zich wachten.

Maar deze wijze van beschouwen is onrechtvaardig. Men redeneert dan achterste voren, uitgaande van wat ons heden bekend, erkend en geliefd voorkomt en waar wij het niet éérst noodig hebben historisch te leeren zien om er de kracht van te bevroeden, die voor den tijdgenoot in die poging school. Natuurlijk had Scorel bijwijlen nog moeite genoeg om zich uit te drukken. Wat twee eeuwen elders hadden opgebouwd in zeldzame consequentie en met een wonderbaarlijke rolverdeling onder het heerleger van Italiaansche kunstenaars, dat neemt men niet over in luttele maanden. Scorel kón niet meer doen dan een bres slaan, waar een Goltzius, waar een Cornelis van Haarlem, de Utrechtsche Joachim Wttewael, Frans Floris, Vaenius en Antonie Mor en t.q. nog door zouden moeten passeeren vóór de strate zich wijd genoeg zou openen voor Rubens' en Rembrandt's, Ruysdael's en Vermeer's door het nageslacht gehuldigde triomfen.

Maar er is één bijzonder gebied waar ook de twintigst'

eeuwer géén leidsman noodig heeft om Scorel's schilderkracht te ondergaan en te eeren. Dat is het portret. Zeker Scorel is Noord-Nederlander. Men zou met een metaphoor van Jan Veth kunnen zeggen dat hij dus van aanbegin af aan een stillevenschilder is. Het stoffelijke, de uitdrukking van ieder door zijn bouw en kleur verschillend oppervlak voor onze oogen te verbeelden in de hieroglyphen, welke de schilderkunst daarvoor heeft kunnen vinden, ligt hem aan 't hart. Men zie maar hoe hij de steenen gebouwen, de schors van zijn knoestige eiken, de natuurlijk gegroeide rots, hoe hij linnen en wol, harige vacht en zijde, figuurweefsels en glad glanzend satijn weet te karakteriseeren; hoe hij een bos gele narcissen in de hand der Madonna laat stralen en wiegelen of de gelamferde bloemblaadjes van de knikkende anjers vibreeren doet (afb. 4). Juist van dien kant uit, niet van den representatieven of psychologischen, zijn de Noord-Nederlanders, nadat de kunst der van Eycken hen eenmaal te paard had geholpen, steeds portretschilders geweest. Wat zij in die oudere portretten soms missen is de concentratie van het psychisch moment en breedte en gemak van doen, n.l. de juiste oekonomie tusschen de dunne onderlaag en de ras en zeker, dikker gepenseelde trekken. Door dat gemis, door die eenigszins „bijziende" wijze van beschouwen krijgen al die oudere portretten, zelfs de ietwat breeder opgezette uit het laatste kwart der 15e en het begin der 16e soms iets houtherigs, levenloos', althans iets starends, zoo niet iets al te zeer gespannens of vaag droomerigs. Scorel vindt ook daarvoor, na de Italiaansche geestelijke badkuur, de nieuwe formule. Hij schildert zijn koppen niet door getrouwe nabootsing, in licht, schaduw en kleur, van iederen vierkanten centimeter van het gezichtsoppervlak. Eerder gooit hij er soms naar. Zijn toets krijgt geleidelijk de lenigheid, die men vroeger zelfs niet had gezocht. Zijn aanzet van de eerste kleurlagen in heel dunne verf, geeft den schedel met holten en hoogsels den algemeenen vorm, scheidt den persoonlijken tint, het „teint" van man of vrouw. Wat hij daar later in strijkt, de paar rosse of bruine vegen, de korrelige stipjes wit en bruin laat het nog altijd platte vlak dan ineens leven.



6. Portret van den schilder, uit de groep der Jerusalemvaarders.
Centraal museum, Utrecht.



7. Portret van Jan van Scorel door Anton Mor.
Burlington House, Londen.

Het zuiver en meestal zonder correctie geteekend en vet geschilderd oog kijkt U aan, trekt U met den levendig gewenden blik en openbaart tevens iets van het zieleleven of ook, waar het noodig is, van de duffe alledaagschheid der personen. In het begin, ook in de eerste stukken met de Heeren der Jerusalembroederschap (1525—'26) zijn het alleen nog maar koppen en handen, met niet veel meer dan een aandoening van schouders en armen van achter de balustrade, alleen om te verklaren hoe de menschen in de smalle ruimte vóór den neutralen fond zijn geschikt. Dan komt hij er toe de rijen te breken en daardoor juist ook hun optischen samenhang met één slag te verzekeren. De groep wordt in nieuwe, engere groepen verdeeld, éérste en tweede plan worden beter geaccentueerd. Een enkele maal — bij 't best bewaarde Haarlemsche exemplaar (afb. 5) — tracht hij de eenheid en de beteekenis van het ensemble op wat primitieve manier te doen gevoelen, nl. door alle deelnemers te laten opmarcheeren naar éézelfden kant, waar hun de afbeelding van de kerk van 't Heilig Graf wordt voorgehouden. In het latere stuk van 1535 breekt hij de monotone reeks door de twee dragers van witte koorhemden, die symmetrisch zijn opgesteld temidden der zwarte tabbaarden, in drieën. Maar alleen in het daarstraks in het begin door mij genoemde werk van 1541-42, heeft het onderling verband volledige ruimte en vrijheid verkregen, draagt de behandeling van het onderwerp de stille toelichting in zichzelf. En daarmee wordt deze schepping gelijkgesteld met een volkomen persoonlijke en volkomen vrije Nederlandsche vertaling van 't geen wij van Giorgione, van Bartolomeo Veneto, van Palma, van Lotto wisten.

Laat de voorzeker meeslepende blik van den voorafgaanden kanunnik Jan van Dam U uitnoodigen om U straks in den geest aan te sluiten bij deze voormannen, als gaaft Ge ook heden nog gehoor aan een lokstem uit een verleden van vier eeuwen, om voor des Meesters werken te treden, zonder vooroordeel en met het dankbaar begrip dat dezen innovateur toekomt.