

DE DEENSE AUTEURS HOLGER DRACHMAN EN LEO ESTVAD OVER BEGIJNEN EN OVER GENT

Romain John van de Maele

Inleiding

In een vorige bijdrage heb ik Herman Bang aan het woord gelaten.¹ Hij lichtte zijn landgenoten gedetailleerd in over het Gentse begijnhof. Maar hij was niet de enige Deense auteur die in een begijnhof kwam. Holger Drachman bezocht kort na Bang in 1882 het Brugse begijnhof en hij bericht ook over Gent en het typisch Vlaamse stedelijke klankbeeld. Eerst geven we kort enkele passages van Drachman weer.² Ze sluiten aan bij wat Bang schreef over de begijnen. Vervolgens komen de impressies in woord en beeld van Estvad aan bod. Deze kunstenaar, schrijver, schilder en graficus verwoordde kort na de Eerste Wereldoorlog meer uitgebreid de indrukken die hij in Gent heeft opgedaan en illustreerde zijn werk met tekeningen die hij tijdens zijn reis had gemaakt.³ De tekstpassages worden hierna aangeduid met de initialen van de titels van hun respectieve werken, gevolgd door de pagina: OB (*Ostende - Brügge* van Drachman) en MK (*Katedraler og mineland* van Estvad).

Holger Drachman

Holger Drachmann (1846-1908) ging in 1882, twee jaar na Bang, op bezoek bij de grootjuffrouw van het Brugse begijnhof Ten Wijngaard. Hij publiceerde in 1883 *Skygebilleder* met daarin het lange reisverslag ‘Ostende-Brügge’ dat in 1921 werd opgenomen in zijn verzameld werk. Het lijkt erop dat Herman Bang Drachmanns interesse voor begijnhoven heeft gewekt, en misschien hebben zijn werk en dat van Holger Drachmann ook de reisdoelen van Leo Estvad beïnvloed.

Hoewel Drachmann vrijwel niets over Gent heeft geschreven, mocht hij in Brugge een album doorbladeren en daaruit citeerde hij de volgende ode aan Gent, hier weergegeven in de oorspronkelijke schrijfwijze: ‘Zoolang de Gentenaars, de edelste onder alle Dietschers, hunnes eigenen levens leefden, waren zij met allen machtig, maar zij o[n]tplo[o]iden zulke grootscheid en zulken heldenzin, als alleen in het vereenigde oude Rome en Schandinaviën kunnen weergevonden worden.’ (OB, p. 290) Het waren lovende woorden die

hij bijtrad, maar wie de auteur was, heeft hij helaas niet vermeld.

De bladzijden die hij aan het Brugse begijnhof heeft gewijd, wijzen op empathie en sympathie, maar uiteindelijk brak Drachmanns goede wil toen hij een bleek en zwijgzaam jong begijntje aan het werk zag. Hij zag met eigen ogen wat Karl Jaspers (1883-1969) als ‘een vlucht uit de wereld in de wereld’ heeft omschreven,⁴ een vorm van latente zelfdoding. Voor Drachmann is het begijnhof ‘een aparte wereld [...], een wereld die zich teruggetrokken heeft, voor naam en stil.’ (OB, p. 274) Zoals Herman Bang heeft ook Drachmann erop gewezen dat Jozef II, en later de Franse Republiek, de begijnen niet in het verweer heeft gedreven, maar zijn eigen eindoordeel is vrij scherp. Ook Estvad heeft Ten Wijngaard bezocht, en zoals Drachmann, Johannes Jørgensen (1866-1956), Emma Kraft en Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) heeft hij ook het typische Vlaams stedelijk klankbeeld opgeroepen.⁵ Dat klankbeeld wordt in hoge mate bepaald door de klokken van een beiaard: ‘De lucht in Brugge trilt anders dan die in Gent, Leuven, Mechelen en Antwerpen. Maar wanneer men aan België denkt, dan is het alsof al de klokken en klokjes een koor vormen en samen een hymne brengen die het verleden en het heden met elkaar verbindt.’ (KM, p. 54).

Leo Estvad, schrijver, schilder en graficus

Maar wie was Leo Estvad, en welk beeld van Gent heeft hij zijn lezers voorgehouden? De dichter, schilder en graficus Leo Estvad (1902-1986) was met zijn eigenhandig geïllustreerde *Katedraler og mineland* niet aan zijn proefstuk toe. Vóór de Tweede Wereldoorlog is zijn dichtbundel *Den spragledede Verden* (1938) verschenen, een titel die als *De bonte wereld* kan worden vertaald. In 1943 heeft hij de essaybundel *Det yderste Danmark (Een uithoek van Denemarken)* gepubliceerd. De auteur heeft beide werken zelf geïllustreerd. De graficus had een vlotte pen en hij heeft ook recensies voor een aantal dagen weekbladen geschreven.

Toen hij in de jaren 1920 aan de academie studeerde, heeft hij Duitsland, Nederland, Frankrijk, Italië en Tunesië bezocht. Later is hij ook naar Spanje en Marokko getrokken. Als schilder heeft hij vaak het circusleven vastgelegd, en dat verklaart wellicht zijn belangstelling voor de maskers van James Ensor. Daarnaast heeft hij Zuid-Europese, Noord-Afrikaanse en Deense landschappen geschilderd. Bij een wat breder publiek is hij vooral bekend als schrijver die zijn eigen werk illustreerde.⁶ Uit de herinneringen aan zijn tocht door België blijkt dat hij ons land meer dan één keer heeft bezocht. Het laatste

bezoek vond plaats in 1962, het eerste wellicht in het begin van de jaren 1920. In 1924 bezocht hij Nederland en Frankrijk. De jonge schilder maakte wellicht kennis met België toen hij ‘enkele jaren na de Eerste Wereldoorlog’ van Nederland (door België) naar Frankrijk is getrokken. In de schets *Valmuerne (De klaprozen)* schreef hij immers: ‘In zekere zin was België een inleiding tot Frankrijk.’ (KM, p. 17).

Katedraler og mineland is het zeer persoonlijke verhaal van een reiziger die met gretige ogen en een onbevagen geest door Vlaanderen en Wallonië is getrokken. Zijn kennismaking en (her)ontdekking heeft hij vaak met filosofische bedenkingen in een ruim ervaringskader geplaatst. Als treinreiziger kon hij naar buiten kijken en zich in een dromerige halfslaap laten wiegen. In de trein onderging hij het landschap, zijn en tijd werden niet uit elkaar gerukt door een onstilbaar en opgezweept verlangen naar steeds nieuwe en al te vluchtige impressies.

Op stap in Gent

Estvad kwam in Gent aan op een zachte zomeravond. Het uurwerk op de toren van het Sint-Pietersstation lichtte op in het halfduister, en de reiziger keek meteen geboeid naar de trams die rond het plein voor het station cirkelden. Hij vroeg zich af waar hij zijn intrek zou nemen. In de trein had hij zich met *Het Lam Gods* beziggehouden, maar wie zijn gids was, heeft hij niet vermeld. Nu moest hij wachten tot de volgende dag om het altaarstuk te gaan bekijken.

‘Ik kom als een pelgrim die één van de grote werken van de schilderkunst wil bekijken,’ schreef Leo Estvad. ‘Een vleugje middeleeuwen. Gent. De werkelijkheid was anders... Had ik dan verwacht dat het vrome broederpaar me aan het station zou opwachten? De eerste keer verbleef ik in een klein hotel dat werd uitgebaat door een weduwe die er behoorlijk uitzag. Er stonden rozen op de salontafel en het was er stil... toch in het begin. Maar later die avond kwam Dionysos binnenwaaien. Er werd op de piano getokkeld en lachsalvo’s galden door het hele huis. Flessen en glazen werden klinkend geheven.’ (KM, p. 159) Het hotel boezemde vertrouwen in, maar het was er onrustig.

De schilder (en schrijver) nam dan ook een tram naar het centrum en reed langs een straat met bloeiende bomen. De rode bloesem wekte Estvads verwondering, en hij heeft nooit kunnen achterhalen hoe de bomen heetten. De smalle tram schokte en daverde op de sporen, en dat was het Gent dat de reiziger in gedachten had.

Toen hij op de brug bij het Sint-Michielsplein stond, dacht hij aan Goethe. De Duitse dichter had bouwkunst als gestolde muziek beschreven. Precies die gedachte overviel hem in het centrum van Gent, waar hij drie torens op een rij zag: eerst de toren van de Sint-Niklaaskerk, dan het belfort en als laatste de toren van de Sint-Baafskathedraal. Aan zijn linker zijde lag de Graslei, afgezoomd door oude huizen met spitse gevels, ‘een gotische fuga.’ (KM, p. 160) De melodie was versteend, de muziek en het gezang van nachtegaleliedjes waren architectuur geworden.

Iedere stad laat indrukken na, en de beelden zijn soms even traditioneel als de afbeeldingen die men in brochures vindt, schreef Estvad. Voor een schilder zijn beelden de alfa en de omega van zijn scheppend werk, maar de traditionele beelden vergeet men. Het zijn ‘andere beelden, die men eerst waardeloos vond, die daarna steeds weer opduiken. Ze hebben een zenuw geraakt en blijven actief. De indruk wordt versterkt en steeds duidelijker tot die een wezenlijk detail van precies die stad wordt.’ (KM, p. 160).



Afb. 1. Gravensteen (L. Estvad, vermoedelijk begin jaren 1960)

Het Gravensteen

Estvad liep rond het Gravensteen, 'een vesting uit een uitstalraam van een speelgoedwinkel. Een enorme vesting met torens, schietgaten en een borstwering met kantelen. Een brok steen in het midden van de stad. Klimop haakt zich vast aan de ruwe muren. De tram rijdt hier langs de middeleeuwen. De andere zijden van de vesting liggen achter een brede slotgracht met een zwartgroen wateroppervlak. Ik vond een plaatsje om de kolos te tekenen, scheurde het papier en begon steeds opnieuw. Met het brutale gewicht van de tijd rijst het kasteel boven het water uit. Het heeft Gent gedomineerd als een gebalde vuist, de zetel van de adellijke macht. Rond de slotgracht liggen kleine burgerhuizen en er is een trap met groene, slijmerige treden die naar het water leidt.

Plots zit er een natte, vette rat die uit de slotgracht is gekomen. Ze kijkt me brutaal aan. Ik verjaag haar, maar een weinig later is ze er opnieuw, heel uitdagend. Ze wil langs mijn voeten lopen. Ik spuw en schop er naar. Ze toont haar tanden en trekt zich onwillig in het water terug.' (KM, p. 160) De rat slaagde er uiteindelijk toch in om langs de trap een hol te bereiken. 'Het grote speelgoedfort aan de andere kant van de slotgracht was plots geen romantisch erfgoed meer, het had een ondergrond. Het fundament lag onder het wateroppervlak, donker en ijskoud, en het water sijpelde langs de voegen naar binnen. Een schreeuw kon nooit tot de buitenwereld doordringen. De ratten van de slotgracht beten de verminkte gevangene, opgehitst door het bloed dat uit zijn wonden liep. Hij schopte blind om zich heen in het donker...' (KM, p. 162)



Afb. 2. Het Sint- Elisabethplein (L. Estvad, vermoedelijk begin jaren 1960)

Het Lam Gods

Die tijd was voorbij, maar ‘vanuit de middeleeuwse folterkamers leidde een weg naar een veld van zaligheid. De Bijbel beschreef die hemelse stad.’ Het was ‘een droombeeld, een pracht die de ellende en het vuil van het leven op aarde moest vervangen.’ Zonden zouden met het bloed van het lam worden uitgewist en die belofte riep beelden op uit de *Apocalyps*: ‘Weer keek ik, en zie, daar stond het Lam op de berg Sion, en met Hem honderdvierenveertigduizend. Die droegen zijn naam en de naam van zijn Vader op hun voorhoofd geschreven. En ik hoorde uit de hemel een geluid *als het gedruis van vele wateren* en het dreunen van de donder. En het geluid dat ik hoorde, was de klank van ceterspelers die op hun citer speelden.’ (*Apocalyps*, 14.1-2) In het midden van de vorige eeuw was Bijbelkennis in veel protestantse landen nog heel gewoon, ook bij diegenen die geen missen bijwoonden.

‘Alle volkeren van de wereld, die van het Nieuwe en het Oude Testament, kruisridders, de rechtvaardige rechters, kluizenaars, apostelen, kerkvaders, pausen, filosofen en pelgrims stroomden samen bij het mystieke, bloedende lam op het altaarpaneel. Sint-Kristoffel, die het kind Jezus had gedragen, was reuzengroot. Iedereen was op weg naar hetzelfde doel, in een landschap met palmbomen, cipressen en bloemenhagen, waar het licht van Gods gezicht doorsijpelde. Aan de ene kant zat de Maagd Maria, aan de andere Johannes de Doper. Engelen met mantels van goudbrokaat speelden en zongen, en als een herinnering aan het zwakke vlees, dat door de verlokking wordt aangetrokken, had de Heer Adam en Eva uit het donker naar voren geroepen. Twee naakte mensen die hun geslacht verborgen.’ (KM, p. 162-163).

Na een lang citaat uit de Bijbel nam Estvad de draad van zijn eigen verhaal weer op. Hij wees erop dat de gebroeders Van Eyck op de 26 taferelen van hun altaarstuk het echte innerlijk geloof hadden verbeeld. Het werk was een aanschouwelijke weergave van het middeleeuwse wereldbeeld met de hoop op een nieuw en beter leven na de dood. Volgens Estvad kon elke bezoeker zichzelf in de taferelen herkennen: niet alleen vorsten en geleerden, maar ook de eenvoudige man of vrouw die door het leven werden opgejaagd. Het veelluik verbeeldde de beloning in het hiernamaals die elk gemis en elk vorm van lijden op aarde compenseerde. Hier verdween elk onderscheid, men kwam er in aanraking met rechtvaardigheid en vergiffenis. Estvad beschreef de verschillende panelen, maar vermeldde niet dat het luik ‘De rechtvaardige rechters’ een kopie was. De diefstal in 1934 en de vele – mild uitgedrukt – ‘verhuizingen’ en ingrepen die het werk had ondergaan bleven onvermeld. Het veelluik

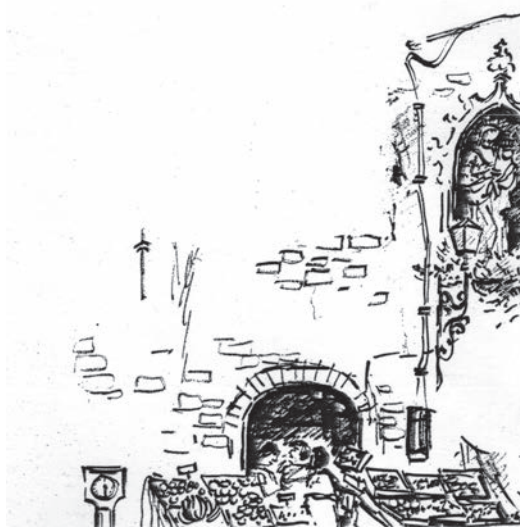
sprak de Franse revolutionairen aan en zij namen de centrale delen mee naar Parijs. Willem van Pruisen kocht enkele zijpanelen die in Berlijn in de Gemäldegalerie werden getoond, maar na de Eerste Wereldoorlog ging de Duitse regering ermee akkoord (Verdrag van Versailles, 1920) om de luiken die zich nog altijd in Berlijn bevonden terug te bezorgen aan België. In het begin van de Tweede Wereldoorlog kwam het werk weer in Duitse handen. Het belandde in verschillende etappes in de zoutmijn van Altaussee om na de oorlog aan Hitlers geplande Linzer Sammlung toegevoegd te worden. Door de nederlaag van het Derde Rijk viel dat plan in duigen en werd het *Het Lam Gods* opnieuw naar België gebracht. Het Franse en het Duitse verlangen om het werk van de Van Eycks aan eigen nationale collecties toe te voegen, wijst erop hoe uitzonderlijk de polyptiek was (en is) Of Estvad vertrouwd was met de geschiedenis van de vele tijdelijke bezitters van een aantal delen van het veelluik heb ik niet kunnen achterhalen, maar hij besteedde als schilder wel vrij veel aandacht aan een aantal details van het werk. Hij vermeldde wel de schenker, Judocus (Joos) Vijd(t) en zijn echtgenote Lysbette (Isabella) Borluut. (KM, p. 164).

Wat Estvad wel benadrukte, was de rol van de initiator (Hubert) en die van de schilder die het werk voltooide (Jan) ‘De ontstaansgeschiedenis van het veelluik was onduidelijk,’ schreef de Deense bezoeker. (KM, p. 166) Hij gebruikte de uitdrukking ‘volgens de overlevering’ om het verhaal te brengen, en toonde zich even voorzichtig als de Franse schilder en schrijver Eugène Fromentin, die het aandeel van de beide broeders in de voorwaardelijke wijs beschreef: ‘Si, comme tout porte à croire, Jean van Eyck est l’auteur du panneau central...’⁷ Nadat Hubert rond 1426 was overleden, zou Jan het veelluik alleen afgewerkt hebben. Er werd aangenomen dat het afgewerkte altaarstuk in 1432 aan de opdrachtgevers kon worden getoond. Kunsthistorisch en technisch onderzoek hebben aangetoond dat het ontstaansverhaal niet echt nauwkeurig kan worden gereconstrueerd.⁸ ‘Men weet zeer weinig over Hubert van Eyck,’ schreef Estvad en ‘de schildertechniek van de beide broers was zo uitgesproken identiek dat men de stijlverschillen alleen hypothetisch kan aantonen.’ (KM, p. 166).

Na het ontstaansverhaal besteedde de bezoeker aandacht aan de manier waarop het werk aan het publiek werd getoond. ‘De bezoekers waren stil, en als ze toch met elkaar spraken, gebeurde dat op fluisterton. [...] Met een loep konden ze de stipjes in het gras als bloemen herkennen, en meer zelfs. Zowel de stengel, als de kroonblaadjes konden worden onderscheiden: een witte veldbloem uit de vijftiende eeuw. En ook elke gouddraad in de kappen van de engelen was zichtbaar. Het was net het werk van een juwelier.’ (KM, p. 166).

Oud en nieuw

Gent was een moderne en een oude stad, en op een dag stond Estvad met een schetsboek voor de kapel van het begijnhof - in zijn tekst 'Béguinage' genoemd - en enkele uren later liet hij zich met wandelaars en anderen mee-zuigen naar een warenhuis, waar hij aan een toonbank van een middagmaal genoot. Hij was opgeslorpt 'in een gewriemel van mensen en luidruchtige radiomuziek.' Daarna wandelde hij langs oude pleinen en waterlopen, liep door stille straatjes,



Afb. 3. Muurkapel 'O.L. Vrouw met de Inktpot' aan het Groot Vleeshuis, volop in het markt-gebeuren (L. Estvad, vermoedelijk begin jaren 1960)

voorbij katoenweverijen en andere fabrieken. Hij ontdekte dat Gent de op één na grootste zeehaven van België had. Op een avond bevond hij zich aan de Graslei, waar hij met bewondering naar de weerspiegeling van de oude huizen in de Leie keek. 'De lucht verandert van kleur, en de wolken worden geel zoals de ringmuren met kantelen van een verre, etherische stad. Op het water ligt een spinnenweb van gotisch sierwerk. Er wordt een venster in een van de oude huizen geopend, ik hoor gelach en jonge stemmen, en een plaat met jazzmuziek verbreekt de stilte van de avond. Een weinig daarna komen ze te voorschijn, de bende of de club. Eva gaat achteraan op Adams scooter zitten. Hij verdwijnt in een vervaarlijk tempo achter de hoek van het postkantoor. Het meisje gilt, hij is er in geslaagd om overeind te blijven. Daarna razen ze verder. Voorbij de Sint-Baafskathedraal.' (KM, p. 167) Met dat laatste beeld sloot

Estvad zijn herinneringen aan Gent af, een stad die toen – nog meer dan vandaag – een vlechtwerk van oud en nieuw was. De *golden sixties* hebben een grote weerslag gehad op de stadskernen.

Noten

- (1) Van de Maele, R.J. (2014), De Deense auteur Herman Bang op bezoek in het Groot Begijnhof van Gent'. In: *Ghendtsche Tydinghen*, jg. 43, nr. 5, p. 344-353.
- (2) Drachmann, H. (1921), *Skrifter II*, Kjøbenhavn & Kristiana, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, p. 201-296. Het relaas van zijn bezoek aan het begijnhof en de 'Groot-juffrouw' vindt men op p. 274-278. Voor zijn reisindrukken van Oostende en Brugge, zie: Van de Maele, R.J. (2010), Oostende-Brugge. Reisimpressies (1883) van de Deense schrijver en schilder Holger Drachmann. In: *Biekorf*, jg. 110, nr. 2, p. 186-195.
- (3) Estvad, L. (1962), *Katedraler og mineland*, Kjøbenhavn, Carit Andersens Forlag. Over zijn indrukken van Oostende en Brugge: Van de Maele, R.J. (2010), Het Minnewater en de maskers van Oostende. Reisimpressies (1962) van de Deense schilder en dichter Leo Estvad', in: *Biekorf*, jg.110, nr. 4, p. 458-466.
- (4) Jaspers, K. (1973), *Philosophie II. Existenzerhellung*, Berlin, Springer Verlag, p. 300.
- (5) Over de reisindrukken van Emma Kraft zie: Van de Maele, R.J. (2013), Brugge en Oostende: reisherinneringen van de Deense schrijfster Emma Kraft (1905) In: *Biekorf*, jg. 113, nr. 3, p. 329-337 en Idem (2014), Emma Kraft, een Deense schrijfster op bezoek in Gent. In: *Ghendtsche Tydinghen*, 2014, jg. 43, nr. 2, p. 78-87. Voor Longfellow zie: The belfry of Bruges. in: *The Poetical Works of Henry Wadsworth Longfellow*, London, Ward, Lock & Co, s.d., p. 56-58.
- (6) Wirenfeldt Asmussen, M., Kühn-Nielsen, P. (1983), Biografier. In: Nørregård-Nielsen, H.E. (1983) *Dansk kunst 2*, Kjøbenhavn, Gyldendals Bogklub, p. 68
- (7) Fromentin, F. (1898), *Les maîtres d'autrefois. Belgique – Hollande*, Paris, Librairie Plon, p. 423.
- (8) Ridderbos, B, van Veen, H. (red.) (1995) 'Om iets te weten van de oude meesters'. *De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek*, Nijmegen/Heerlen, SUN/OU, passim.