

# MODERNE FRANSCH E SCHILDERKUNST



DOOR W. JOS. DE GRUYTER



## VIII. ANDRÉ LHOTE EN ENKELE JONGEREN.

**L**S de Fransche Derain de centrale gestalte, die als een groote onbestemde schaduw op den achtergrond, het terrein der moderne Parijsche schilderkunst beheerscht — men permitteere mij ditmaal ter wille van een vergelijking deze aanvechtbare veronderstelling —, de niet minder Fransche Lhote is te zien als de doelbewust-afbakenende, paedagogisch-ordenende figuur, die 't geen de geesten en gemoederen der grooten beroert volgens een pasklaar gemaakt recept belichaamt en daarbij met Fransche geste opdiert — zoowel in „woord” als „daad”. Want André Lhote (geb. 1885 te Bordeaux) is niet alleen schilder, en als zoodanig een kunstenaar waarover te disputeeren valt, maar tevens schrijver, criticus en lesgever\*), en als zoodanig een invloedrijke figuur die men terdege au serieux te nemen heeft.

Men zou kunnen zeggen, dat Derain „het genie”, Lhote „het talent” typeert. Er zijn in onze dagen nog steeds velen, die zich op het geniale blind staren; vele anderen daarentegen zijn tezeer dat geniale gaan wantrouwen. — Het genie heeft altijd iets onverantwoordelijks insooverre het gedreven wordt door onnoembare en onpeilbare grondkrachten, opgestuwd uit diepten van het onderbewustzijn, of wel bespeeld door hoogere machten van den tijdgeest, die aan de bewuste regeling ontsnappen, den bewust-individueelen wil te-niet doen. Het talent daarentegen is, zooals men het zegt: „betrouwbaar” — het woekert met de aangeboren begaafdheid, geeft zich concreter rekenschap; oefent meestentijds een minder ver-strekkenden invloed uit maar kan, binnen bepaalde grenzen en juist door zulke begrensdheid, een soms heilzamer want meer definitief-vormgevende uitwerking hebben. Een Engelsche gezegde karakteriseert heel aardig met Engelsche beknoptheid: talent is that which one has, genius that which has one. — Het gevaar van het geniale kunstwerk is bijgevolg: onbestemdheid of onbeheerschtheid in de vormgeving; het gevaar van het talentvolle kunstwerk: dat de vormgeving tot maakwerk wordt.

Lhote en Derain, zij betreden beiden wat men pleegt te noemen een „gulden middenweg”. Beiden behooren zij tot geen groep, verfoeien zij

---

\*) De schrijvende kunstenaars zijn een teeken des tijds. Opmerkelijk maar ook begrijpelijk is, dat ze alle vrijwel tot de doctrinair-gezinden behooren. Een Kokoshka schrijft niet over kunst: hij „doet maar”. . . en hoe! Waarmede wij echter het belang van dit geschrijf van schilders niet willen ontkennen!



ANDRÉ LHOTE.

ESCALE, 1913



MARCEL GROMAIRE. DE VUURTORENS.  
(PHOTO G. ALLIÉ).



A. LHOTE. ZEEMAN MET HARMONICA.  
(COLLECTIE MONNIER, PARIJS).



BISSIÈRE.

DORMEUSE SOUS BOIS.

elken kliekgeest. Beiden werden, terecht of ten onrechte, door verheerlijkers met Ingres en Poussin vergeleken, door tegenstanders voor Opperhoofd der Verlorenen uitgescholden. Beiden zoeken, bewust of onbewust, het hedendaagsche Parijsche kunstleven te stabiliseeren, door als 't ware een nieuwe norm aan te geven, door uit den baaierd van tegenstrijdige beginselen een nieuwe orde, een nieuwe synthese te scheppen — door de bestaansmogelijkheid van een voor onzen tijd wezenlijk representatieve en standhoudende kunstsoort op te sporen. Beiden tenslotte vonden eerst in Cézanne hun uitgangspunt, maakten vervolgens een excursie in de gebieden van het (in wezen niet Fransche) cubisme, om terug te keeren tot „la grande tradition nationale”, tot de streng schoone traditie der Fransche schilderkunst van David tot Corot.

Allereerst een onvermijdelijk woord vooraf over deze Fransche traditie. Het mag een gemeenplaats heeten, dat Frankrijk het land is der groote traditie inzake kunst en kunstleven. Het kinderlijk verlangen van Cézanne, om toch éénmaal de zoo bedenkelijke eer te mogen genieten in den Salon te exposeeren, berust op diepere gronden dan een naïeve gril of verwrongen karaktertrek. Cézanne bezat een intelligentie en een inzicht, welke op zijn minst gezegd er mee door konden. Hij eischte, verwachtte althans, slechts wat ieder Fransch kunstenaar eischt of verwacht: zoo niet het volle succes, dan toch de onontbeerlijke erkenning. Altijd was er in Frankrijk zekere inéénstrengeling van de sociale wereld en de kunstwereld . . . tot op bepaalde hoogte! Altijd scheen de Fransche kunstenaar „conventioneel”, de conventioneele bourgeois „kunstzinnig”. (Ligt niet hierin de oorzaak, dat Frankrijk rijker is dan eenig land aan fijne, diepe geesten zonder ooit één enkel wereldgenie te hebben voortgebracht in den zin van Bach, Beethoven, Shakespeare, Dostoiefski, Giotto, da Vinci?) Want onder een groote traditie verstaat men niet, dat de dichter, musicus of schilder inzake stijl en techniek veel van zijn voorganger afkijkt en overneemt, waardoor een uiterlijke verwantschap ontstaat als van veel andersgetinte kralen aan één draad tezamen geregen, maar onder een levende traditie verstaat men dat er een gemeenschapsleven is, zich spiegelend in misschien scherp gedifferentieerde persoonlijkheden, welke tevens echter deze persoonlijkheden op zeer onmiddellijke wijze voedt met de bloed-sappen van den totalen volksaad. Er is dan immer aanwezig, niet zoozeer een voorhanden techniek, maar 'n algemeene geestes- en gevoelsbron waaruit rechtstreeks geput kan worden. Zoo kon de latere Renoir in Frankrijk in vollen zin van 't woord populair zijn en tevens een der grootsten van zijn tijd. Hij kon, bewust vertrouwend, zonder eenige sentimentaliteit hopen en verwachten, dat er voor hem een plaatsje ingeruimd zou worden „dans l'école française, cette école que j'aime tant, qui est si gentille, si claire, de si bonne compagnie . . .

Et pas tapageuse". — Hoe hebben de Fransche uitgestootenen van het openbare kunstleven niet geleden soms onder hun ballingschap! Méér ongetwijfeld dan in eenig ander land 't geval kon zijn. En wàren zij ooit opstandig tenslotte in den zin zooals Beethoven 't was, of Van Gogh, of in Engeland de bijtende Shaw of de „angelieke" Percy Byssche Shelley? Het mag terdege betwijfeld worden.... Het traditioneel sociale, het „democratische" kunstleven betekende in Frankrijk een macht en een verleiding. Men hechtte eraan omdat het zoo rijk, vol dinstinctie en vol bekoring was. Waar de onafwendbare breuk tusschen kunstenaar en maatschappij zich deed gelden, daar werd ze tragischer, zieliger ook vooral en naar onze begrippen minder fier doorleefd, daar een sfeer van elkander verstaan, een achtergrond van harmonie, een onwillekeurig besef van „dans la grande tradition" en „pour la patrie" te werken, voor den Franschen kunstenaar noodzakelijk en welhaast onontbeerlijk is. En ziedaar waarom we zooveel meer te hooren krijgen over de Fransche traditie, dan over de Hollandsche, Engelsche, Duitsche, Vlaamsche \*).

Dit alles doet ons beter begrijpen den nadruk, door Lhote in zijn geschriften gelegd op de zuiver Fransche traditie. Niet alleen moeten wij de gebroeders Le Nain, en Ingres, Corot, Cézanne in hooge eere houden, we moeten óók knielen voor 't autoritaire gezag van David!

De essentiël nationale, de geïnstrumenteerde en men zou kunnen zeggen cultureele, sensibele der Franschen, — hun gratieus streng stijlgevoel, hun charme en intelligentie, humor en geest, de ongedwongen van-zelf-sprekendheid van hun volbloed levensaffirmatie en intuïtief democratische solidariteitszin, hun spontane redelijkheid en redelijke spontaneïteit, tenslotte hun gevoels- „common sense" en gevoelslogika — iets van dit alles is 't, dat Lhote zou willen vereenigen met het cubisme, aan dit cubisme aldus een grootere speling, een vloeiender gevoeligheid en levender beweeglijkheid toevoegend, het reddend voor 't gevaar eener steriele internationale verwatering.

Dit is Lhote's „woord". Maar.... hoe is zijn „daad"? Zijn woorden en daden met elkaar in overeenstemming? — Lhote's schilderlijke daden, het kan niet worden ontkend, beantwoorden in principe aan zijn woorden. Maar evenmin kan worden ontkend, dat die daden te zeer nog w o o r d e n b l e v e n, schematisch bevangen in de „goede bedoelingen" dier woorden.... Het is nu eenmaal het gevaar van het „talent", vooral waar dit talent zoo bewust eclecticisch te werk gaat als bij Lhote 't geval is; het is nu eenmaal 't gevaar van wie meer tot „maken" dan tot „scheppen"

\*) Volkomen ben ik mij er van bewust, dat 'n boekdeel noodig zou zijn om het hierboven aangeraakt onderwerp in alle volledigheid te motiveeren; men houde mij dus een schijn van generaliseerende oppervlakkigheid ten goede.

blijkt in de wieg gelegd, en meer tot een „willen” dan tot een „moeten”. Het is nu eenmaal 't gevaar van wie al te nadrukkelijk uitgaat van een programma, hoe verdienstelijk zoo'n programma als zoodanig zijn mag!

Lhote's werk blijft, helaas, te zeer 'n aesthetisch betoog — juist een vergelijking met dat van Derain stelt terstond dit tekort in een scherp licht. Want waar Derain's evolutie, door veel aanvankelijk en hartstochtelijk „geëxperimenteer” heen, een gestagen groei beduidt naar steeds grooter en overtuigender e c h t h e i d, daar ontkomt Lhote, bij alle kwaliteiten van kleur en compositie hem eigen, met de jaren al minder aan het euvel der bedachte opzettelijkheid — deze vloek van zooveel moderne kunst!

Niets wees Derain terug. Alle invloeden van zijn tijd onderging hij — die van Cézanne, van le Douanier, Redon, Van Gogh, van 't sturm-und-drang fauvisme; van 't archaïseerend constructivisme der neger plastieken, van 't primitivisme en cubisme — en daarna ook weer, in zijn laatste phase, de terugzwaai der levenspendule naar klassieker evenwichtigheid belevend, denkt men aan 't voorbeeld soms van de Italianen, van Corot of Renoir.... Maar alles onderging Derain op de wijze van het genie, dat, in Carlyle's woorden, alle metalen in goud weet om te zetten. Het geheel van zijn arbeid overziende kunnen we vaststellen, dat zelden zoo ooit een kunstenaar minder anarchistisch was en tevens minder reactionair! Want in laatste instantie ontdeed Derain al dit modernisme van elke tijdelijke bijkomstigheid, daarmede aantoonend dat wat is, ook was en eeuwig zijn zal. In Derain vindt men dat natuurlijk scheppende bezig-zijn, jaar in jaar uit in 'n sfeer van hoogste belangeloosheid en zwijgend geconcentreerde aandachtigheid, dat alleen de eeuwig-eendere bron kan zijn van alle schilderkunstige energie.

Lhote daarentegen is een treffend waarschuwend voorbeeld van een moderne onmacht om tot de wezenlijke kernen door te dringen, een onmacht, des te tragischer naarmate de bedoelingen van den kunstenaar te goeder trouw waren. Zijn onloochenbare, zij 't wat weeke sensibilibiteit — van huis uit gezonder dan die van bijv. een schilder als Guérin — verstikte Lhote allengs door de allerongelukkigste inwerking erop van zijn intellect, waardoor deze aanvankelijk argelooze gevoeligheid in beredeneerde gevoelerigheid ontaarde. Want het hieruit resulterend evenwicht is niet dat begeerde evenwicht, verkregen door volledige versmelting in de heetovens der scheppende verbeelding van „intuïtie” en „begrip”, maar zou eerder te omschrijven zijn als een staat van neutraliteit, w a a r i n v e r s t a n d e l i j k h e i d e n g e v o e l i g h e i d a l s g e s c h e i d e n e l e m e n t e n t e g e n e l k a a r a f g e w o g e n z i j n. — Een „evenwicht” zeer zeker waar de ooms en tantes en zelfs de verre achter-

neven van zullen schrikken, maar dat niettemin braaf is in modernen zin!

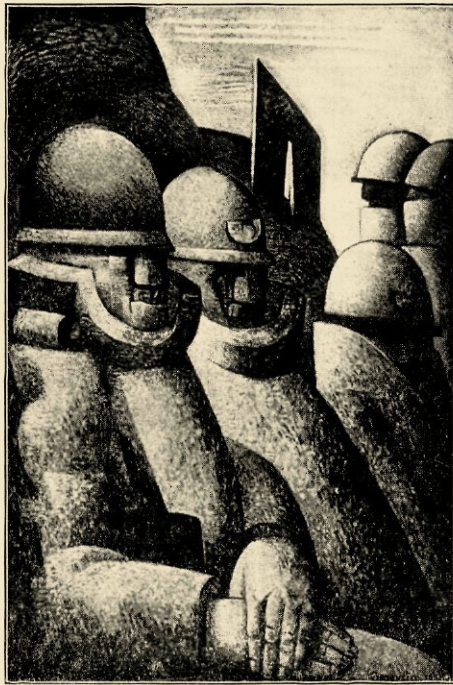
Wat Lhote van het moderne zich eigen maakte en behield, komt neer tenslotte op een formalisme en een maniërisme — op een afkooksel van dat moderne. De cubistische Idee verkrachtte hij, inmiddels met beminnelijk optimisme de picturale mogelijkheden der cubistische zeggingswijze benuttend. Wie dieper ziet zal echter beseffen, dat dit niet veel meer te beteekenen heeft dan een uiterlijk gespeel met cubistische vormen, zij 't dan een kundig spel en een spel, nogmaals, dat te goeder trouw en met welhaast aandoenlijken kinderlijken ijver gespeeld werd. Het tragicomische van deze artistieke vertooning is hierbij vaak, dat de quasi-rigoureuze mathematiek der cubistische vormgeving zoo bitter weinig heeft uit te staan met de vloeiende charme van het in dieper wezen nog zuiver Renaissancistisch sentiment, zooals dat in Lhote's zuiverste werken doorschemert of doorstraalt.

En dit alles is te betreuren. Lhote heeft een bijzonder fraaie kleur en had, op eigene bescheidene wijze, een goed schilder kunnen zijn.... mits hij bereid was geweest eenvoudigweg te schilderen wat hij zag, of desnoods wat hij voelde. Ook thans heeft hij eenige werken geschapen die — al mogen ze dan langs onberispelijk-verstandelijken weg gecomponeerd en gearrangeerd en geconstrueerd zijn, tot kriebelig-wordens toe! — door de overheersching van het koel-glanzend, innerlijk-voornaam en oer-Fransch coloriet, van blijvende beteekenis misschien zullen zijn. En ook fragmenten van werken soms, die nu eens niet op een Zondagochtend maar op een Zaterdagavond geschilderd schijnen (want men moet wel de hemelsche naïeveteit van een „douanier" bezitten om altijd op z'n Zondagsch te schilderen), fragmenten, die onbewaakte momenten gelijken en waarin Lhote's bezonnen fijnzinnigheid zich argeloos kon manifesteren.

Nogmaals: het is te betreuren. Temeer waar Lhote een wel invloedrijke figuur is en vermoedelijk veel Lhote-jes scheidt. Men meene echter niet, dat Lhote een specifiek Fransch, of zelfs Parijsch, verschijnsel zou zijn. Ook elders zijn Lhote-en te vinden.... Ten onzent bijvoorbeeld, al zullen we geen namen noemen, wèl wetend dat wie de schoen past hem.... toch niet aan zal trekken. Lhote is een ziekteverschijnsel van onzen tijd.

\* \* \*

Onder de oudere en erkende schilders bleven in deze opstellen-reeks Modigliani, Marc Chagall en Foujita onbesproken. (Een Italiaan, Rus en Japanner). Alhoewel interessante figuren, vallen zij te zeer buiten de



MARCEL GROMAIRE. „OORLOG,” 1925.  
(PHOTO G. ALLIÉ).



MARCEL GROMAIRE. „HET TOILET,” 1924.  
(PHOTO G. ALLIÉ).



MARCEL GROMAIRE.

LIGGEND NAAKT.





MARCEL GROMAIRE.

(PHOTO G. ALLIÉ).

„DE STRAAT,” 1923.

groote lijnen die ik in dit overzicht trachtte aan te duiden, dan dat een bespreking mij gewenscht voorkwam — zij zouden ieder voor zich een hoofdstuk vragen, zonder het ook weer te rechtvaardigen.

De hyper-nerveuze, onstandvastige Modigliani lijkt mij een overschat schilder; in het meerendeel zijner ongelijke uitingen was hij al te faciel, week en richtingloos; in de beste uitingen echter van een onbetwistbare psychische expressiviteit, vloeiend-wrang, giftig-sierlijk, decadent en fascineerend.

De expressionistische Marc Chagall — van kleur intensief, brillant, ja verblindend — is ontegenzeggelijk de geniaalste der drie. Een verrukkelijke phantast, maar willoos overgeleverd aan deze phantasiën, die hij in angst, genot of extase ondergaat. Veel werken hebben dan ook dat onbegrepene en tevens nadrukkelijke, waarmede droombeelden ons achtervolgen. Toch is deze kunst meer grillig-speelsch dan wel smartelijk en diep — een vergelijking met Redon bijv. doet ons dit aanstonds beseffen. Anderzijds mist Chagall de zuiverheid van Rousseau's gave vormgeving, aan wien hij inmiddels veel te danken heeft.

Foujita is knap maar kernloos, naïef gecompliceerd, van een Oostersch raffinement. De wind waait hier naar veel kanten. Foujita mist den eenvoud der rechtstreeksche intuïtie en de spanning der wezenlijke bezieling. Zijn curieus innemend primitivisme is niet vrij van de smet der mondainiteit, zijn sierlijk aesthetisme smaakt af en toe naar bedenkelijke Westersche sausjes. . . . er zijn teveel trucs in het werk, er is teveel waar men doorheen kijkt! Hij illustreert, op duidelijke wijze, 't gevaar der fijnzinnige ontvankelijkheid in een cosmopolitische wereldstad, 't gevaar eener overplanting op niet-nationalen bodem. Als Oosterling weet hij echter, met ongelooflijk veel tact en smaak, een vlak te vullen zooals weinig Europeanen; ook is zijn technisch kunnen wel omvangrijk.

\* \* \*

Over de schilderijenkunst der Fransche jongeren laat ik mij slechts aarzelend uit, ten volle beseffend de onmogelijkheid zich over die jongeren een afdoend oordeel te vormen zoo men niet in een land zelf woont, de doeken om zoo-te-zeggen daaglijksch zien en keuren kan. Ook is het moeilijk uit te maken, welke schilders bij deze categorie wel ingedeeld mogen worden — behooren de thans 37-jarige Gromaire en de één jaar oudere Kisling strikt gesproken nog tot de „jongeren”?

Laat ik dan liever met een enkel woord iets zeggen over eenige schilders die den laatsten tijd meer en meer op den voorgrond traden, de (mogelijke, ja waarschijnlijke) willekeur van mijn greep bij voorbaat verontschuldigend.

Allereerst dan de zoojuist genoemde *Kisling*, deze geheel verfranschte Pool, die in 1910 zich te Parijs vestigde met een vermogen van twintig francs in den zak, maar in den loop der jaren een aanzienlijke reputatie verwierf. *Kisling* kan ik niet zoo onvoorwaardelijk bewonderen als menige buitenlandsche criticus het deed — alhoewel een ongemeen knap en levend schilder, gaf hij naar mijn inzien zelden blijken van groote diepte of originaliteit. Zijn sterk, beheerscht en glanzend coloriet is meer malen acide en mist dan de tempering van een innerlijken gloed. Ook lijkt hij vaak meer brutaal dan wezenlijk overtuigd; de diepere grond van deze kunst is weifelend, is misschien af en toe zelfs omzichtig-berekenend ondanks een schijn van spontane uitbundigheid. Het zuiverst van inhoud is *Kisling* in die eenvoudige uitbeeldingen van sjofele kinderen, waarin zijn scepsis zich tot een roerend mededoogen verdiepte. Overigens valt vooral in vakkundig opzicht zijn harmonische groepeerings, bouw en ordonnantie te loven, bijv. in veel Zuidelijke landschappen die eenigermate aan *Derain* herinneren.

*André Favy* is een beperkter talent, hetgeen reeds merkbaar is in de éézijdiger keuze van onderwerp — zeker althans dankt hij zijn bekendheid uitsluitend aan de weleens te vleezige, ja bloederige naakten, waarvan een zeer onaangenaam specimen in het Luxembourg hangt. In gelukkiger uitingen daarentegen draagt deze fiksche en sappige, onomwonden sensueele peintuur alle kenteekenen van een onmiskenbare echtheid en bewogenheid. Voordracht en verfbehandeling zijn daarbij vaak meesterlijk. — Hiermede in vergelijk zijn de naakten van *Kvapil* lyrischer en maatvoller, verfijnder van coloriet maar ook neigend meer naar een plaatjesachtige fraaiheid. In veel mooie stilleven is *Kvapil* talentvol, weinig problematisch en van een fijnzinnige beschaafdheid, meer zinnelijk en natuurlijk dan psychisch geaccentueerd. Het meest bevredigend zijn wellicht de rustige statieuze landschappen, waarin invloeden van *Corot* en de *Segonzac* aanwijsbaar zijn. Het geheele oeuvre van *Kvapil* laat overigens geen diepen indruk achter; het is uitermate aangenaam, innemend en verdienstelijk, maar men zou veel dezer verdiensten prijs geven om der wille van een heftiger onverholven levenskreet achter dit wellevendig discours.

*Osterlind* werd reeds eerder terloops besproken, van *Alix*, *Ortiz de Sarate* en *Henry de Waroquier* zag ik te weinig om een duidelijk beeld hunner prestaties te vormen. Van den onbezielden *Pruna* en den abstracten *Beaudin* zag ik daarentegen meer dan mij lief was. Belangrijker natuurlijk is *Maurice Asselin*, al is 't mij niet duidelijk waaraan deze charmeur (in beteren en slechteren zin) zijn grooten roem dankt. In vroegere uitingen bezat *Asselin* een opene teederheid, die niet te loochenen was — veel later werk daarentegen

klinkt weinig oprecht (vooral wat kleur aangaat) en mist ten eenenmale diepere gespannenheid van geest of zinnen. Daarentegen is de zooveel minder bekende en weinig Fransche André Léveillé een sterk gemarkeerde persoonlijkheid, met een uitgesproken zin voor het monumentale. Waren de groote en grootsche doeken in het Luxembourg nog eenigszins schematisch-onbehouwen en houderig in de weergave der figuren, later werk blijkt duidelijk veel te hebben gewonnen aan rijpere voldragenheid. Trouwens was zijn figuurstuk op de „representatieve” tentoonstelling van „moderne” Fransche kunst in 1926 te Amsterdam gehouden een der allerbeste inzendingen \*).

Twee vooraanstaande jongere Franschen dienen nog besproken te worden — het zijn de lyrische Bissière en de dramatische Gromaire.

Bissière is weer een dier schilders, waarvan men zeggen mag dat zij schilderen „zooals 'n vogel zingt” — omdat ze 't eenvoudigweg niet laten kunnen. De deugd der vanzelfsprekendheid is hem eigen: hij geeft zich spontaan en ongedwongen, vrij-uit, warm en gul. In niet mindere mate echter bezit hij de deugd eener volmaakte beheersching en zuivere instrumenteering, welke zich het scherpst wel openbaart in de wijze waarop hij in een landschap een naaktfiguur weet neer te schrijven — hij herinnert dan uit de verte aan Fragonard. Wat Bissière te zeggen heeft zegt hij inderdaad met een soms grillig speelsche welsprekendheid, waaraan niet te tornen valt; men kan slechts hopen dat deze schilder zich met de jaren verdiepen en verinnerlijken zal: niet altijd is Bissière belangrijk!

Deze kunst — stroomend en stijlvol, spontaan en traditioneel, individueel zonder buitennissigheden en experimenteel zonder cerebrale interessandoenerij — toont af en toe overeenkomst met die van Matthieu Wiegman ten onzent. Wiegman, de Hollander, is echter langzamer en zwaarder, alsook mystischer geaccentueerd, in de beteekenisvolle werken althans van eenige jaren terug — Bissière's vurige droom is méér nog een aardsche vanzelfsprekendheid. Hoofdzaak is altijd de kleur, waarin een beweeglijke phantasie de sobere juistheid doordringt en weelderig maakt, en die de groote verscheidenheid dezer werken tot een éénheid stempelt.

Marcel Gromaire is een duidelijker te omschrijven, want uitgesprokener, ja aggressiever persoonlijkheid. Een der zeldzamen onder de jongeren lijkt hij, die nadrukkelijk van onzen tijd is —

---

\*) Deze overdreven-klinkende lof wordt tot juiste verhoudingen teruggebracht wanneer men zich herinnert dat op deze . . . Representatief-Moderne schilderijen-tentoonstelling geen enkel doek hing van Derain, van Picasso, van Utrillo, van de Segonzac, van Modigliani, van Jean Marchand of Luc-Albert Moreau, van Marie Laurencin of Marie Blanchard, van Irène Lagut of Suzanne Valadon, van Braque, Léger, Gris, Gleizes, van Herbin, Metzinger, Severini, van Friesz, Rouault, Dufy, Dufresne, Gromaire, Bissière, Lhote, Kisling . . .

die over den modernen mensch, of juisternog over de moderne menschheid, iets van beteekenis te zeggen heeft. Geen tegemoetkomende phrases hier of burgerlijke kletspraak, maar een donkere getuigenis van een mensch over medemenschen: ruw, oprecht, spottend of aangrijpend, zonder decoratieve franjes of zielkundige uiteenrafelingen.

Reeds in zijn eerste werken legde deze „grand garçon, blond, flegmatique, à la voix lointaine” een zekere originaliteit aan den dag, ook al was de kleur aanvankelijk van een grauwe zwaarte, als van een trage dikke bruinige saus die hier en daar tot 'n harde korst gebakken scheen. (Zie bijv. nog „Les musiciens mendiants” uit 1919, een overigens imponerend doek). Er woelde veel in deze eigenzinnige jongeman, die door zijn autoritair geluid aller aandacht afdwong, door loutere kracht en volharding binnen korten tijd zich een eerste plaats verwierf, zoo niet onder de „garriveerden” dan toch onder de meest erkenden en vaakst besprokenen. Met heel den wil en de drift van zijn attaqueerend kunnen wierp hij zich op zeer gecompliceerde gegevens, als daar zijn: de Metro, de Straat, de Loterij... eigenaardige, verbeeldingsvolle werken, niet altijd vrij van grootspraak en moedwillige opzettelijkheid, maar van een genialen greep en overtuigend vooral door de zeer essentiële doordringing in de psychologie eener bewegende menschen massa.

Zoals altijd waren velen te ras geneigd in hem een modernen Daumier of tweeden Breughel te zien — weinig beseffend, dat deze overweldigend-vervaarlijke Gromaire zich van veel troebelheden te zuiveren had vóórdat ook zelfs maar sprake kon zijn van een vergelijking met Daumier... de magische fijnheden van Breughel geheel en al buiten beschouwing latend! — Want niet altijd heeft Gromaire zich voor de verleiding der forceeringen weten te vrijwaren; niet altijd waren de caricaturale overdrijvingen, de te willekeurige deformaties, gerechtvaardigd. De zoo doorgroefde expressionistische koppen, vierkant en barbaarsch, werden soms tot grimassende facies, tot schrikkelijke phantasmagorische boeventronies, waaruit elk menschelijk leven als ontsteld scheen weggevlucht. De beruchte „Tyro's” van den Londenschen Wyndham Lewis waren schimmetjes uit de kinderkamer vergeleken bij de helsche comedianten, door Gromaire af en toe ten tooneele gevoerd. Ook de wreede kracht zijner „animalische” naakten was weleens „de trop”. Door de treiterende zeggingswijze verkreeg het werk dan een accent van geteisterde heroïek, die niet tot in de diepten wezenlijk was doorleefd. Gromaire's opstandig gebaar leek dan te declameerend; zijn overmoed dreigde in hoogmoed over te slaan, een sfeer scheppend waarin men zich onwillekeurig de woorden herinnert die eens een moderne hoogmoedige, 'n weinig ver dwaasd wellicht door eigen genialiteit, waagde te schrijven:

„Tout ce que l'artiste crache, c'est de l'art. All that the artist spits, is art. Alles was ein Künstler spuckt, ist Kunst!“ . . . .

Gromaire verbloemde zijn ondeugden niet. Deugd en ondeugd, in zijn werken liggen ze beide om zoo-te-zeggen er dik op. Want ook zijn kracht valt nergens te ontkennen!

Die kracht is openbaar in de gedurfde syntheses, die Gromaire ons gaf van het bonzende groote-stadsleven, met het verbijsterend schouwspel der stootende hortende menschenmassa's. Maar ge vindt haar evenzeer in de soms sinistere charme der vreemde naakten, met lange archaische lijven, met zware bolvormige borsten, en met de nooit-bedwongen begeerten van het bloed, in zacht-schokkende golvingen het gansche lichaam doorstuwend tot in het donker-kleine kopje toe. Die kracht verscherpt zich in enkele portretten tot een kostelijken humor, tot een barsch-comische psychologie, ruig-levend en grotesk. Nadrukkelijker dan ooit bevestigt zij zich in het sombere vizioen van den Oorlog\*), waar de bonkige mensch-kanonnen, als uit graniet gehouwen in hun rigoureuze vorm-vereenvoudigingen, voor ons opdoemen gelijk half bevroren wachters aan de ijzige poort „van het eeuwige leven of van den eeuwigen dood“. En tenslotte verfijnde die kracht zich eenigermate in het „Portrait de Mme. Jane Hugard“ †), een mooi gebouwd doek van een opmerkelijk geheimzinnige kleur, met veel vreemde okers en verkoolde grijzen, waar door heen witten en blauwen en groenen huiverend spelen als met een gonzing van geluid op één toon. . . .

Inderdaad is kracht het kenteeken van al hetgeen Gromaire produceerde, ook al mist hij Permeke's bruut-innerlijk geweld, — ook al blijft de Noord-Franschman in laatste instantie een Latijn, d.i. smaakvoller en formeeler dan de matelooze Vlaming. Juister nog zou men Gromaire kunnen vergelijken met een Léger, die door 't innemen van een levenselixer plots bezeten werd door 't „ergste“ fauvisme dat zich denken laat. . . . want zelden werd de drang naar de oerwouden verwoeder uitgevierd!

In deze eigenaardige werken, welker bedoelingen men vaak even zoo goed ironisch als tragisch kan opvatten, en waarin menschen en dingen slechts uitstralingen gelijken van onbegrepene duizelende oerkrachten — „l'art est le miroir de l'indestructible énergie“ schreef Gromaire zelf — zien we op treffende en duidelijke wijze de op- en de neer-strevende krachten van onzen roerigen, trots alles zoo imposanten tijd; de krachten ten goede en ten kwade, de krachten der toekomst en die van 't verleden.

Een ernst en een wil; een verbeteren oprechtheid; een aggressief vitalisme en een meeslepend gebaar, wijzend naar nieuwe waarden; een primair en ongebroken zien van dingen in een vreemd nieuw licht. . . . en

\*) Salon des Indépendants, 1925.

†) Exposition Retrospective des Indépendants, 1926.

daarnaast veel apathie en fatalisme; veel pose en „houding”; een geest van hardheid, van berekening, en de geraffineerde brutaliteiten der decadence; een blind zich uitlevend sensualisme....

Alle krachten in een schilderij van Gromaire zijn te herleiden tot de twee van een omhoogstuwend en een neergaand leven; welke zal éénmaal den doorslag geven?

*(Wordt vervolgd).*

