



EDGAR DEGAS 1834-1917

ACHTER DE COULISSEN - PASTEL

DEGAS IN DE ORANGERIE

DOOR WALTHER VANBESELAERE

IN de inleiding tot den catalogus der heerlijke Degas-tentoonstelling, die thans in de Orangerie plaats grijpt, schrijft Jamot: „Degas est sans doute avec Delacroix et un peu au dessous de Delacroix, le seul grand peintre du XIXe siècle qui mérite le nom d'esprit supérieur.” Deze bewering, die we volledig bijtreden, dient nader omschreven te worden.

De heele XIXe eeuw door trad Frankrijk in Europa toonaangevend op. De romanticus Delacroix, de glorieuze inleider dier eeuw, is de eenige die de vereischte geesteskracht, den noodzakelijken levensadem en de onmisbare verbeelding bezat, om een doek van groote afmetingen tot een gelukkig einde te brengen. Doch niet alleen Delacroix stelt de Fransche schilderkunst op een Europeesch plan. Naast hem dienen vernoemd: de veel belovende, te vroeg gestorven Géricault; de twee dichters bij uitnemendheid, Corot en Guys; de machtige dramaturg Daumier, en ten slotte Ingres, de strevende naar den volmaakten vorm. Volgen daarop de Barbizonners die de landschap-schildering vestigen en Courbet, de vaandrig der realistische strooming. Naast deze, vereenzaamd in zijn pogen, Puvis de Chavannes, met wien de geest der wandschildering herleeft.

De tweede helft der eeuw was niet minder roemrijk. Van de twee prae-impressionisten, Manet en Degas, is de beteekenis van dezen laatsten, na de twee belangrijke retrospectieve tentoonstellingen aan zijn oeuvre gewijd, het meest en ten volle in het licht getreden. De tweede helft der eeuw beheerscht hij volkomen. Door de felheid van den levensimpuls, waardoor het werk steeds gedragen wordt, ontsnapt hij totaal aan het gevaar in eenige verstar-ring te vervallen. Met alle groote klassieke meesters heeft hij dit gemeen, dat zijn spontane schilderszin geheel beheerscht en doorstraald is van dat menschelijke bij uitstek: geest.

Impressionisme of verheerlijking van het licht! Een hymne aan de zon, en technisch: het totale wegvallen van het grijs en het bruin als donkere bindtoon van het schilderij. Stralend helder koloriet en zuivere levensvreugde vallen op als de hoofdkenmerken in het werk der baanbrekende impressionisten: Monet, Renoir. Op dien heerlijken droom volgde als noodzakelijke reactie: die van den mensch, die is geest en leed. De geest met zijn strenge eischen van klaarheid, ordening, overweging, met in de schilderkunst, als dragers van zijn adel bij uitmuntendheid, de lijn, den plastisch vast bepaalden vorm en de ordening in de samenstelling. De mensch, met zijn nood, zijn eeuwige, innerlijke verdeeldheid, zijn verzet of zijn droom en zijn hunke-

ring naar iets hoogers. Het heldere koloriet ging in die reactie niet verloren; alleen valt de onverdeelde vreugdeklank weg: een verzuring van de kleur, een voorkeur voor verrassend nieuwe, rauwe dissonanten, die toch harmonisch klinken en van meer bezonkenheid, berekening, van verscherpte eischen en verdieping getuigen: Van Gogh, Lautrec, Hodler; in denzelfden geest geschiedt, tegenover de verpulvering en de systematisch doorgedrevene verdeling van den toon bij de impressionnisten, de terugkeer tot de vaste grondkleur, tot den decoratieven volklank in het koloriet en tot den grondvorm der objecten: Cézanne, Gauguin. Allen dongen tevens naar den vast omlijnden vorm, elkeen met de eigenheid van zijn fel afgeteekende persoonlijkheid. In den vollen kamp der impressionnisten vooreerst — en vervolgens der post-impressionnisten — stond Degas met de jongeren op de barricade, om zich daarna in de negentiger jaren met stoïsch zelfbewustzijn, wars van elken bijval, als een vereenzaamde op te sluiten en door te werken.

Edgar Degas, in 1834 geboren, in 1917 gestorven. Eén jaar jonger dan zijn vriend Manet; zij beiden behoorden tot een geslacht, dat enkele jaren ouder was dan dat der leidende impressionnisten: Monet (1840) en Renoir (1841); beiden, Degas en Manet, zijn de baanbrekers van een specifiek XIXe eeuwse kunst, met een verrassend aantal nieuwe onderwerpen, dadelijk uit hun omgeving gegrepen, uit het leven der Parijsche burgerij, waartoe zij behoorden, en tevens uit dat deel van de volksklas, waarmede de burger door zijn levensbehoeften in betrekking komt; en het staat vast, dat in den wedloop van beide vrienden, om het grootste aantal nieuwe onderwerpen aan te pakken, op een nieuwe wijze gezien, Degas steeds de eerste was met zijn portretten, totaal nieuw van pagineering of van compositie, zijn „Paardenrennen”, zijn „Strijksters”, „Waschvrouwen”, „Danseressen” en „Vrouwen in de intiemste bezigheden van haar toilet”. Maar de grondtoon van beider persoonlijkheid loopt ver uiteen. Manet is louter een glorieus, breed schilder: over Delacroix slaat hij de brug naar een heerlijke, oude Europeesche traditie, naar de stevige zwart-wit en grijs-meesters, met zijn ontdekking van Goya, en zijn opklimmen tot Velasquez en Frans Hals. Als Hals was hij zat van lachend en uitbundig leven. Degas daartegenover staat in een ander kamp, als een priester in den eeredienst van den streng omlijnden vorm: Ingres zal hij tot het einde toe voor den grooten, onovertrefbaren meester houden. Het is in deze vereering van Ingres': „le dessin est la probité de l'art”, dat Degas' beteekenis in de geschiedenis der schilderkunst besloten ligt.

Het stoutmoedig geloof in den plastisch vasten vorm werd door David, in het derde kwart der 18e eeuw, als 't ware uit den grond gestampt; zoo diametraal ging het op tegen den sinds twee eeuwen ononderbroken, harmonisch zich verder ontwikkelenden stroom van het zuiver schilderkunstige

zien, — met een lichten grond van rhetorischen holklank en academische onbehaaglijkheid, die ons in zekeren zin aan de Caracci doet terugdenken. Maar door de zeldzame kunstenaarskwaliteiten van David's leerling, Ingres, bleek dat geloof volkomen leefbaar. De daad van David moet opgevat worden, als de uiting van den diep beseften nood aan een terugkeer tot de discipline van de lijn, de lijn dan opgevat als het reinste merkteeken van den ordenenden, bezonken geest.

Deze discipline was sinds de XVIIe eeuw steeds despotischer door de zuiver schilder-kunstige veroveringen onderdrukt geworden. David voelde den nood eener reactie, doch zijn daad bleek bij gebrek aan genialiteit een anachronisme. Den fijn besnaarden Ingres ontbrak het aan die felle, ongebonden schilderspassie, die tot uiting komt in dien donkeren sourdine-toon die de vormen en kleuren onderling verbindt en de klaar uitgeschreven lijn verdoezelt, of ook wel aan die sterke verbeeldingskracht, die we bij zijn meeste tijdgenooten aanstippen: Turner, Constable, Delacroix en Corot. Ingres valt vooreerst op door alles wat hem van zijn tijdgenooten scheidt: door het klare, effene licht waarin elke kleur en vorm volledig opgehelderd wordt en waardoor elke „onzuivere" toon en elk verzwarend spoor van den penseel-slag zorgvuldig vermeden worden; door het nooit falende, voluitgeschrevene van de lijn, die elken vorm duidelijk omsluit en elke kleur gaaf en onverdeeld tegenover de andere stelt; kortom overal straalt die hem aangeborene beheerscheid door, sterk afstekend tegen de fel uitslaande vlam van passie bij zijn tijdgenooten. Degas heeft den nood aan de lijn en aan den plastisch-vasten vorm dan weer verzoend met de picturale veroveringen der XVIIe, XVIIIe en XIXe eeuw, door de uitzonderlijke schilderskwaliteiten, waarmee hij zoozeer bloedeigen van zijn tijd is. Datzelfde probleem der verzoening van lijn en kleur maakt het motto uit van Van Gogh's kunstbekommernis, — en meteen van die aller post-impressionnisten.

Ook Degas staat op het standpunt der post-impressionnisten, doch zijn daad krijgt een bijzondere draagwijdte, wanneer men vaststelt, dat hij zelfs tot een oudere generatie dan die der impressionnisten behoort, het strenge David-Ingres geloof vastzet, en in zijn langen levensloop voor de nieuwste stroomingen steeds ontvankelijk bleek, ja zelfs tot het einde toe de kracht van een vernieuwer behield.

Aldus gesitueerd, moet het ons niet verbazen, treffende aanknoopingspunten te vinden tusschen Degas en den genialen meester, bij wien lijn en koloriet voor het laatst in een magistralen samenklank verbonden werden: Bruegel.

Zooals voor Bruegel is ook voor Degas het leven essentieel actie; de beweging verkrijgt een maximum van innerlijke spankracht door de lijn. Het koloriet is daar zeker aan ondergeschikt, doch evenals bij Bruegel van zulk een suggestieve kracht, zoo organisch met de lijn samengevoeld, dat

we terecht kunnen besluiten, dat de eerste stoot zeker de kleurindruk moet geweest zijn, maar dan onmiddellijk door de strengste discipline en overweging aan sterke banden gelegd en daardoor aan uitdrukingskracht en duidelijkheid winnend.

In de jaren '70 heeft Degas nog niet den grooten vorm gevonden, die Bruegel bijvoorbeeld in zijn „Boerenbruiloft” bezat; doch tien jaar later zou hij dien bereiken, volkomen zelfstandig en groot als bij de grootsten. Een doekje van geringe afmetingen als nr. 3 (van 1882) uit de tentoonstelling — „Vijf Renpaarden vóór het Vertreksignaal” — is beslist Bruegeliaansch, maar dan met een modern accent van nerveus-vinnige levenskracht, dat Bruegel niet eigen is. Als bij Bruegel krijgen we de suggestie van een wijsch brok wereld, met een landschap naar de diepte gestooten, afgesloten en vergroot door een horizon van heuvelen, en in die ruimte: de nietigheid van die onrustige paarden, met de felste beweging in het vierde paard van links, waarin op verbazende wijze de wildste stoot naar de diepte toe geresumeerd wordt.

Over de uitzonderlijke compositioneele kwaliteiten van dit doekje (men merke b.v. op, hoe die heftige beweging naar de diepte toe geneutraliseerd wordt door het feestelijk aanstappend paardje rechts) en van zoovele andere (b.v. het grootere doek „De Dansklas”, nr. 21, van 1874) kunnen we hier niet uitweiden. Van het felle koloriet van dit doekje weze gezegd, dat het dadelijk aan Bruegel's „Bedelaars”, uit het Louvre, doet terugdenken. Zooals Bruegel, doch hier weer op verrassend moderne wijze — over Degas is immers de invloed der Japansche prenten gegaan — wekt hij den indruk van het oogenblikkelijk geziene, van het toevallig uit het leven gegrepene; evenals Bruegel heeft hij een bijzondere voorkeur voor figuren van den rug af gezien, hetgeen het schilderij een zuiverder zelfstandigheid van eigen leven verleent, waarop we als werkelijke toeschouwers een objectieven kijk hebben. Het vastzetten van die verrassende „instantanés” mag ons geen verkeerden dunk geven over het ontstaan van zulk een schilderij: alles is er volkomen overwogen en elke beweging het onderwerp van een zorgvuldige voorstudie.

Aan zijn vriend, den beeldhouwer Bartholomé, schreef hij eens: „Rien en art ne doit ressembler à un accident, même le mouvement”.¹⁾ Een volledig klassieken geest bezat hij. Evenals Bruegel was hij een superieur „ziener der realiteit”, een ziener van het hem omringende leven van den mensch in zijn omgeving. Evenals bij dezen treft ook bij Degas het diep-menschelijk accent met hetzelfde onverbiddelijk doorzicht in de rauwe, ontgoochelende wezenlijkheid van den mensch. Het felst komt dat tot uitdrukking in zijn „Danse-ressen” en „Vrouwen in haar intimiteit”. Meer dan wie ook ontroerd door de feërie der balletdanseressen, door hunne sprookjesachtige verschijning, heeft hij steeds, als een ontgoocheling, onder dien betooverenden schijn,

¹⁾ Lettres de Degas — „Les cahiers verts”, Grasset, Paris 1931, lettre LXIX, pag. 107.



DEGAS

NA HET BAD — PASTEL



DEGAS

RUSTENDE DANSERES - PASTEL

de ontnuchterende werkelijkheid gezien: op de planken, te midden van den toover, de vermoeide of volksch-brutale gezichten, en achter de schermen de eenzaamheid, de versuffende vermoeienis na de inspanning, het vulgaire der trones, het laisser-aller na het vertoon, de onmenselijke inspanning bij het aanleeren van het beroep, en dan vooral hun leed, hunne eenzaamheid. Men lette b.v. op dat heerlijke „Danseresje” (nr. 9, van 1879) met den hemelsblauwen strik om haar middel en de teere roze voetjes, met daartegenover den suggestieven leegteklank van den donkeren kop, pijnlijk doorklinkend in de ijle van de armoedige dansklas; of nog op dat „Zittend Danseresje” (nr. 129 van '85) haar kous optrekkend, met dat uitgesperde been dat als een obsessie werkt en waarin we al de taaie veerkracht van het tot het uiterste getrainde lichaam voelen, terwijl in den ineengezakten rug en het doffe gelaat de doodende verlatenheid en armoede weegt. Waar de harde training een hooger adel aan het paard geeft, steekt daarentegen in de inspanning der danseresjes een verbeestend accent.

Als materiaal gebruikte hij in die onderwerpen bij voorkeur de pastel, die hij tot een verbazend rijk expressiemiddel verhief; daarmee verkreeg hij zuiverheden en rauwheden van kleur, gepaard met vastheid van vorm en felheid van modelé, die niemand vóór hem ooit bereikte.

Men noemt Degas een der grootste teekenaars van alle tijden. De lijn wist hij op te voeren tot een wonder van artistieke zuiverheid. Meester in het snappen der beweging in het afzonderlijk figuur, munt hij evengoed uit in het componeeren, in het herhalen van gelijke rhythm en in het harmonisch verbinden van verschillende bewegingen. Geen die raker het eigene rythme van elken dans uitbeeldde. Maar ook daar, waar het hem om de schoonheid der beweging gaat, valt, bij nader bekijken, na den eersten indruk van feeërieke straling der kleur en onstoffelijkheid der arabeske, in de vermoeide gezichten, den gebroken lach of de krampachtige inspanning op, en in de eigene structuur der figuren treft ons opnieuw de onverbidde scherp blik van den ziener.

In zijn laatste werken verrast hij door de grootheid van zijn visie, met een voorkeur voor het fragmentarisch geziene: rompen of figuren aan de borst oversneden, machtig van boetseering, gistend van actief, innerlijk leven door de felle bewogenheid van de lijn als bij uiterste krachtinspanning bedwongen. Alweer komt de late Bruegel hierbij vóór onzen geest en de spreekwoordelijk geworden, brute kracht van een Permeke. De „Vrouw die uit haar Bad stapt” (nr. 182 van ± 1900), de „Vrouw die zich de Dij wast” (nr. 183), de „Vrouw in het Bad” (nr. 49 van ± 1892) kan men alleen vergelijken met het laat werk van de allergrootsten; als bij Rembrandt of Tiziaan zit de visionnaire scheppingskracht in den geheimen volklank der kleur, als uit de ongekende diepten der aarde opdoemend, en

in het machtige zelfbeheerschen, dat aan den vorm een vastheid geeft, als ware hij uit steen gehouwen.

Het brutaalste van zijn werk gaf Degas met zijn monotypen van bordeelen en vooral met dat verschrikkelijke „La fête de la patronne”, (nr. 199) waarmee we in denzelfden poel van verdierlijking zijn afgedaald, als dien waarin Bruegel ons met zijn „Bedelaars” voerde. Constantin Guys — „de eerste teekenaar van het moderne leven” — zooals Baudelaire hem meesterlijk-raak roemde en aan het publiek bekend maakte, heeft nooit die walging gevoeld.

Het is opvallend, hoe Degas zijn pastels van lateren datum langdurig overwerkte, de eene kleur rauw over de andere zette, op zulke wijze, dat de onderste lagen steeds doorschemeren; dat procédé van het overladen met kleurstof — beslist is daar beïnvloeding van het eene materieel op het andere, van den Degas-boetseerder of den Degas-pastellist — neemt niets van de frischheid en zuiverheid der kleur weg; hij verkrijgt daardoor diezelfde rijke samenstelling van den toon en den als 't ware geboetseerden, vasten vorm, dien we b.v. bij den ouden Rembrandt en Hals roemen. Het heeft zijn belang deze werkwijze te stellen naast die van Hans von Marées (geboren 1837), van dezelfde generatie als Degas. Ook von Marées was een eeuwig onvoldane, die steeds zijn doeken overwerkte (vooral de vleeschdeelen der figuren), maar, ongelukkig genoeg, het materiaal niet ontdekte, waarmee Degas de verbazendste resultaten bereikte: de pastel. Von Marées' heerlijk, groot doek, „Paardenmenner met nymphen” (München, Staatsgalerie), dat bij een eersten indruk als een pastel van een zeldzame schoonheid aandoet, blijkt bij nader bekijken een olieverfschilderij te zijn. Op rijperen leeftijd hielden beide schilders van een arceeringsgewijze plaatsen der laatste verflaag, om het modelé alle kracht bij te zetten en het tevens met het vlak te verzoenen, een werkwijze die von Marées op de muurschilderijen te Pompeï had opgemerkt. Waar het bij Degas slechts aanvankelijk een groot verlangen was frescoschilder te worden, zou datzelfde verlangen de hoofdbekommernis van von Marées' loopbaan als schilder blijven. Aan von Marées viel één enkele maal een opdracht te beurt — de wandschilderingen in de bibliotheekzaal van het Aquarium te Napels — en op zijn verdere leven zou de tragedie wegen van den man, die, tot de ontdekking van zijn ware roeping als frescoschilder gekomen, nooit meer de kans zou krijgen zijn opvatting anders dan op doek en met olieverf vast te zetten. Bij Degas echter, die in één der vier grootere composities uit zijn vroegere jaren ¹⁾ „Semiramis contruisant une ville” (een onafgewerkte studie) uitstekende stijlkwaliteiten aan den dag legde, zou men in de daaropvolgende werken nergens het gebrek aan een wand gevoelen,

¹⁾ Van 1860 dateert „Jeunes filles spartiates provoquant des garçons à la lutte”; van 1861 „Semiramis construisant une ville”; van 1865 „Malheurs de la ville d'Orléans” en ten slotte „La fille de Jephté”, een doek dat volgens M. P. Jamot tusschen 1856 en 1860, volgens M. M. Guérin tusschen 1865 en 1870 zou geschilderd zijn.



EDGAR DEGAS

SCHETS-TEEKENING VAN EEN RUITER

noch den indruk krijgen, dat hij zich niet ten volle heeft uitgesproken. In even sterke mate als Degas was de Duitscher von Marées een rasecht schilder en daarbij in alle opzichten een groote geest. Met hem herleefde weer eens de heerlijke, eeuwige, westersche droom van een klassieke schoonheid, die sinds den genialen Poussin niet meer op superieure wijze was beleefd geworden.

Het is niet mogelijk, bij een algemeene bespreking in de veelvuldige kwaliteiten van Degas' werk door te dringen. Overal is hij verrassend. Van meet af aan raakte hij in zijn portretten de zuiverste zielswaarden aan, — als in dat portretje, vol pure poëzie, van zijn zuster Laura (Parijs, Musée du Luxembourg); of in dat nieuw geziene van de „Vrouw met de Chrysanten” (nr. 6) waar het figuur in den rechtschen hoek van het schilderij een totaal ondergeschikte plaats inneemt naast een heerlijk geschilderd bouquet; (beide portretten, het eerste uit 1862, het tweede uit 1865, schilderde hij in een donker palet, vóór de verheldering die het langs de impressionisten om zou ondergaan) of nog in zijn familieportretten en ten slotte in die brutale, geteekende voorstudie voor het portret van mevrouw Dietz—Monin, (nr. 124) — (we begrijpen best, dat het model over het conterfeitsel niet tevreden was en eischte — maar tevergeefs — dat Degas het anders opvatten zou. . . .) Het is volslagen verkeerd Degas voor te stellen als de ongevoelige en sarcastische, die niet te beroeren valt door de schoonheid van de vrouw — denkt men niet even aan Bruegel's reputatie van „Pieter den Drol”? — want steeds komen juweelen van vrouwelijke schoonheid en charme voor bij den man, die gehecht was aan den roep, zich in een onbereikbaren, ivoren toren van vrijwillige vereenzaming op te sluiten, alleen voor zijn werk levend. Men leze zijn brieven, die ons vertrouwd maken met den intiemen Degas, vol attenties voor zijn enkele oude, trouwe vrienden.

Naast zijn ontgoocheling in den vorscherstocht doorheen de wereld van de menschelijke ziel, heeft Degas, vooral in de latere jaren, (\pm 1892) in het landschap den wijschen vrede gevonden, de eenzaamheid die goed doet aan het hart. Bij de landschappen uit deze periode denken we weer aan Bruegel, aan het landschap van „De Ekster op den Galg” (Darmstadt). Degas ziet thans de natuur zonder figuur: zoo schildert hij b.v. een „Rots in Zee” (nr. 151 van 1893), waarin hij op zulke sterke wijze de wezenlijkheid van elkeen der elementen: zee, rots en lucht doorgrondt, als ware hij er de werkelijke herschepper van; technisch bereikt hij dit met een minimum van middelen, dat ons aan de oude Chineesche meesters herinnert; of nog b.v. dat heerlijke „Heidelandschap” (nr. 149), waar niets meer dan stilte heerscht.

Ten slotte blijft er Degas, de boetseerder. In het „Salon des Indépendants” van 1881 stelde hij een wasbeeldje ten toon, „une jeune danseuse de quatorze



DEGAS

BADENDE VROUW - TEEKENING



DEGAS

OPKOMEN DER GEMASKERDEN - PASTEL
NAAKTE VROUW (VERZ. GEORGES VIAU)



ans". J. K. Huysmans, de groote bewonderaar van Degas, de eerste wellicht die hem in zijn juiste beteekenis gevat heeft, als den grootsten schilder van het moderne leven, — al is men geneigd niet al te veel belang te hechten aan dit oordeel, wanneer men zijn zoo onjuist gebleken uitspraken over het werk der leidende impressionisten kent — onthaalde het werkje als baanbrekend en besprak het uitvoerig in zijn verslag over het Salon van 1881. En het is een feit, dat niemand in staat was zulk een rijkdom van innerlijke beweging, in een nerveus-raken rhythmus gesloten, zoo'n veelzijdigheid van gezichtspunten in één beeldje vereenigd te geven, als de man die zich jaren lang systematisch op de studie der beweging had toegelegd. Kwam daar nog de uitdagend nieuwe, pikante vondst bij, het beeldje met heusche kleeren en linten te tooien, met dan den echten Degas in de psychologische verantwoording van de gelaatsuitdrukking. Naarmate zijn dreigende blindheid hem meer van het schilderen afhield, zou hij zich noodgedwongen met boetseeren ophouden.

Eerst na zijn dood, met den verkoop, in 1918 en 1919, van den enormen stapel teekeningen en schilderijen die in zijn atelier opgeborgen waren, kon men den meester naar werkelijke waarde schatten, als Frankrijks grootsten schilder uit de tweede helft der XIXe eeuw. Alleen van Gogh zou, door een fellere passie en met dezelfde zelfbeheersching als Degas, een nog dieperen toon aanslaan.

Nota. — Wat de Degas bibliographie betreft, verwijzen we naar de belangrijke „Bibliographie sommaire" die voorkomt in den uitstekenden catalogus der tentoonstelling, die in Maart-April 1937 in de Orangerie te Parijs plaats vond.
