

# ADOLPHE MONTICELLI

(1824-1886)

DOOR D. A. DE GRAAF

**M**EN is gewoon in de muziek van een Debussy het muzikale equivalent van de poëzie der Symbolisten te zoeken, in het bijzonder van Baudelaire en Verlaine, de verklanking dus van het parfum en de nuance, om de emblemen van deze beide dichters met een enkel woord te karakteriseeren. Het ligt voor de hand, deze „correspondance” der zintuiglijke gewaarwordingen ook op het gebied der schilderkunst te betrekken. Gewoonlijk wendt men zich bij het zoeken van dergelijke parallellen tot de Impressionisten. Hier begint echter de moeilijkheid. Want vormen hun schilderijen wel een parallel met het oeuvre van beide bovengenoemde dichters? Zeker, het temperament van een Manet b.v. is verwant in nervositeit en registratie-vermogen, waar het de subtielste gevoelsnuances betreft, met dat van zijn vriend Baudelaire, maar diens eigzinnige, als het ware exclusieve en aristocratische interpretatie van de omringende wereld mist men toch in de royale levensaanvaarding van den Impressionist.

Men voelt dus een leemte wanneer men de gedachtenwereld der Symbolisten bij de Impressionisten zoekt. Ook een schilder als Eugène Carrière stelt ons in dit opzicht teleur en wel om de omgekeerde reden: hier is de nuance, het parfum in sterke mate aanwezig maar men mist totaal het nerveuze temperament, het accent der onevenwichtige, tragische persoonlijkheid; men mist de dramatische spanning.

Nu schijnt het zonderling dat een dergelijke leemte moet worden aangevuld door het oeuvre van een figuur die al zeer weinig gelijkenis vertoont met hetgeen wij onder een symbolistisch dichter verstaan. Een „bon-vivant”, welgedaan van uiterlijk die op zijn medemenschen zeer zeker den indruk maakte van een materialist, het tegendeel van een geraffineerden artist, van wien men alleen de verfijnde nuances in de kunst kan verwachten — dit alles ervaart men bij de kennismaking met den persoon van den Marseillaanschen schilder, Adolphe Monticelli. Echter biedt noch Baudelaire noch Verlaine het ideale voorbeeld van den zielvollen dichter op zoek naar de verfijnde gevoelsnuances. Baudelaire vertoont een Angel-Saksische koelbloedigheid, een mathematische zekerheid in het oordeel, correctheid in kleding en de neiging zijn medemenschen te mystificeeren. En Verlaine overtreft Monticelli nog in materialisme.<sup>1</sup> Deze eigenschappen, eerder dan

hun libertijnsche opvattingen zijn het, die den zoeker naar het conventioneele type van den symbolistischen dichter uit het veld slaan. En hij komt dan pas tot een bevredigend resultaat, wanneer hij zich enkel en alleen met het oeuvre van deze dichters bezig houdt, dat de kern van hun persoonlijkheid bevat. Wel verre van de persoonlijkheid van het werk te willen scheiden, geloof ik dat het ontbreken of althans de zwakke aanwezigheid van deze persoonlijkheid zich in de eerste plaats in het werk manifesteert.

Ook in het oeuvre van Baudelaire's tijdgenoot Monticelli verraadt zich de eigenlijke persoonlijkheid van den schilder, manifesteert zich de geraffineerde geest van het Symbolisme. Niet het werk maar het leven of liever de levensloop, voor zoover deze een prooi is voor biografen, vooral voor auteurs van „vies romancées”, dient als masker voor de persoonlijkheid van den kunstenaar. Daarom dunkt mij een zakelijk interesse voor het leven naast een diepere belangstelling voor het oeuvre van artisten in het algemeen gewenscht. Hetgeen niet wil zeggen dat de arbeid van den biograaf overbodig zou zijn geworden. Het eischt meer tijd achter de nuchtere waarheid te komen dan de fantasie in dezen vrij spel te laten.

Nu lijkt het op het eerste gezicht een hachelijke onderneming, uit het oeuvre van Monticelli diens kunstenaarspersoonlijkheid op te bouwen. Immers wordt men bij kennis-making van de talloze schilderijen die hij geschilderd heeft, getroffen door een veelzijdigheid of liever onsamenhangendheid in het karakter der voorstellingen, die menigeen op het denkbeeld zou brengen niet met één maar met een groep van schilders te doen te hebben. Men vindt er doeken die uit 18e-eeuwsche Italiaansche of Spaansche schilderscholen afkomstig schijnen te zijn, doeken die door Ingres, door Ary Scheffer hadden kunnen geschilderd zijn. Men meent soms Corot te herkennen, soms zelfs Monet, Renoir of Cézanne, ja vaak ook Van Gogh . . . Maar dan zijn er ook vele stukken die niet thuis te brengen zijn, althans niet bij een schilder of schilderschool, doch die „correspondance” vertoonen met gedichten van Baudelaire of Verlaine. Een overzicht van den ontwikkelingsgang dezer schilderkunst zal trachten in deze verwarring de noodige orde te stichten. Deze chaos heeft niets te maken met het zeer veelzijdige karakter der voorstellingen, veelzijdigheid die vroeger vaak over het hoofd gezien is, toen men nog dacht dat „een Monticelli” synoniem was met de afbeelding van mannen en vrouwen in maskerdepakken die elkaar in een ondoordringbaar woud rendez-vous geven. Ongetwijfeld heeft Monticelli vele van dergelijke scènes afgebeeld, waaronder meesterwerken, maar het is slechts één kant van zijn werk, dat in rijkdom van voorstelling voor de 17e-eeuwsche Klassieken niet behoeft onder te doen. Het is reeds Van Gogh geweest die vrij kort na



A. Monticelli, *Zee-egels*, 1858 - Museum Boymans

Monticelli's dood in zijn brieven op die andere kanten gewezen heeft, met name op de vele bloemstukken,<sup>2</sup> die zijn eigen zonnebloemen e.d. zouden beïnvloeden. Ook deze „ontmoeting” zal wellicht menigeen zonderling voorkomen. Wat kon de goed geconserveerde, levenslustige schoonheidsminnaar den tragischen, eeuwig gedesillusioneerden zoeker, den levens-ontvluchter Van Gogh te zeggen hebben? Beteekent een bloemstuk van Monticelli niet slechts een zuiver picturaal „geval”, een van Van Gogh daarentegen niet het symbool van Vincent's vruchteloos streven naar het licht dat het heil der menscheid zal zijn? Het is in dezen altijd gevaarlijk te veel van iemands leven af te weten en te veel in alles wat de schilder gewrocht heeft een voorbode te zien van zijn tragisch einde. Want leest men het derde deel der verzamelde brieven nauwkeurig, dan blijkt het dat Van Gogh zijn geestelijke aberraties veeleer toeschrijft aan overspanning, aan het klimaat, aan slechte en eenzijdige voeding, dan aan een teleurgesteld-zijn in de menscheid en de tragiek

van den idealist die al zijn illusies verloren heeft. Ook hij ziet de kunst van Monticelli zuiver picturaal — maar ook zijn eigen scheppingen beschouwt hij als zoodanig, zelfs reeds in den tijd dat hij zijn eerste teekeningen in de Borinage vervaardigde, studies naar die ongelukkigen waarmee Van Gogh als mensch toch zulk diep medelijden gehad en ook betoond heeft! Van Monticelli's leven weten wij anderzijds heel weinig en hier bestaat het omgekeerde gevaar, uitsluitend op den uiterlijken kant van zijn kunst den nadruk te leggen. In ieder geval is het veelzeggend dat Van Gogh niet alleen bewondering voor den een generatie ouderen kunstenaar koesterde, maar dat hij ook bewust diens werk wilde voortzetten.<sup>3</sup> Wanneer wij Van Gogh's werk uit den Arlesiaanschen tijd met het rijpe werk van Monticelli vergelijken, komen wij tot de ontdekking dat het niet alleen de Zuiderzon en de weelderige Provençaalsche natuur geweest zijn, die zijn kunst zulk een verandering deden ondergaan, maar dat het wel degelijk ook het voorbeeld van Monticelli's kleurenrijkdom geweest is, dat zijn blik op de natuur beïnvloedde en wellicht ook één der factoren was, die hem het besluit deden nemen naar het Zuiden te trekken. Immers waren hem uit de collectie van Theo verschillende Monticelli's bekend en heeft hij zelfs het plan gehad te Marseille een kunsthandel van Monticelli's te openen. (Van Gogh's natuur was dus wel gecompliceerder dan die van een afzijdigen idealist).<sup>4</sup> In één van zijn brieven schrijft hij ook dat hij in het Zuiden pas begrepen heeft dat Monticelli's felle kleuren niet overdreven waren, doch overeenstemden met de werkelijkheid — maar dat men lang de natuur moest bestudeeren om tot die slotsom te komen. Ik voor mij geloof dat in den langen tijd waarvan hier sprake is, Van Gogh's blik mede door dien van Monticelli beïnvloed werd en dat hij als het ware door diens oogen de natuur ging zien. Het spreekt echter van zelf dat hij van te voren door zijn temperament reeds tot een dergelijke visie geprædisponeerd was en Monticelli's invloed de sluimerende krachten deed ontwaken.

De schilderijen van Monticelli waarvan hierboven sprake was, behooren voor het grootste gedeelte tot de z.g. „troisième manière” van den schilder, wiens werk men gewoon is in drie periodes in te deelen, waaraan een leertijd van ongeveer vier jaar vooraf gaat en welke gevolgd worden door een periode van decadentie waarin echter toch nog merkwaardige creaties tot stand kwamen, die verwantschap vertoonen met Van Gogh's laatste periode van Auvers. De eerste periode zou men klassicistisch kunnen noemen, waarin de invloed van Venetië en Spanje sterk merkbaar is. Het zijn vooral veel portretten die in dezen tijd tot stand komen en waarvan ten onzent het museum Kröller een fraai specimen bezit in het portret van Monticelli's grootvader. De kennismaking met den ouderen

Diaz bracht allengs verandering in Monticelli's schildermethode, zoodat men dan van een „deuxième manière” moet gaan spreken, waarin de invloed, behalve van Diaz, van de geheele Barbizon-school, in het bijzonder van Corot, merkbaar is. Na deze periode, die ook wel overgangperiode genoemd wordt, volgt dan het tijdperk waarin de schilder tot volle ontplooiing kwam en de werken schiep die bij de kunstkenneren over heel de wereld begeerde objecten vormen. Deze periode zou men ook de impressionistische kunnen noemen. In de werken der laatste jaren vallen reeds expressionistische elementen te bespeuren en het hangt grootendeels van persoonlijke appreciatie af, in hoever men hier van decadentie, seniliteit en wat dies meer zij, wil spreken, zooals dit ook bij Van Gogh's laatste werken ten opzichte van zijn geestestoestand geldt. Ook in de literatuur kan men een dergelijke verschuiving van appreciaties in zake normaal en abnormaal in den loop der tijden constateeren.

Men kan zich afvragen waarom deze Marseillaansche schilder, de ietwat oudere tijdgenoot der Impressionisten, betrekkelijk zoo laat bij een grooter publiek erkenning heeft gevonden, ofschoon hij toch nog de opkomende populariteit van het Impressionisme beleefd heeft. Een der oorzaken van deze omstandigheid is gelegen in het feit dat Monticelli na den oorlog van '70 constant in Marseille, afgezien van herhaalde uitstapjes in den omtrek, vertoefd heeft. Wanneer hij zijn verblijf te Parijs, waar hij sinds 1863 woonde, verlengd had, zou hij wellicht eerder erkenning hebben gevonden. Maar de schilder was er overigens de man niet naar om reclame voor zichzelf te maken. Zoo nu en dan had hij in zijn jonge jaren naar provinciale tentoonstellingen enkele werken opgezonden, maar de instelling van den Parijschen salon vond hij zooiets zonderlings, dat hij er niet aan dacht er moeite voor te doen zich aldaar toegang voor zijn werk te verschaffen. Het eenige succes dat hem ten deel viel was de aankoop van twee schilderijen door het museum van Rijssel, terwijl de keizer, die bekend stond als begunstiger der Schoone Kunsten, een tweetal voor de collectie der Tuilerieën aanschafte. Tenslotte was het de Schotsche aristocratie die in de jaren na '70 door middel van een kunsthandelaar verscheidene Monticelli's opkocht, waarvan echter de kunstkooper meer profiteerde dan de onpractische schilder, die een groote roekeloosheid in financieele zaken betoonde wanneer hij te maken had met onbetrouwbare lieden, maar plotseling wantrouwend werd als zijn zaak er heel veilig voorstond. Dan was er de verwantschap met het werk van Diaz, welke door de critiek werd opgeblazen tot een zuiver epigonisme en die een algemeenere waardeering

langen tijd in den weg stond. Maar ook de werken die niet meer stonden onder den invloed van Diaz vonden geen genade in de oogen van de massa der kunstliefhebbers. Men sprak van „klodderen”, van „schilderen met het mes” — welk verwijt men ook tegen het vroege werk van Cézanne richtte — men sprak ook van tubes verf die direct, zonder tusschenkomst van het penseel op het doek of het paneel werden uitgeknepen. Later werden deze legendes door de bewonderaars uitgebuit om den nadruk op de „bizarrerie” van Monticelli’s kunst te leggen. In werkelijkheid werd het effect van het „empâtement” verkregen door het afsnijden van de bovenste helft der penseelharen, waardoor zij veel harder werden. De legendes om de figuur van Monticelli zijn merkwaardigerwijze op zijn algeheele erkenning en posthumen roem vooruit geloopen, reeds vijf jaar vóór zijn

A. Monticelli, *Mephistopheles en Margaretha*, 1874.  
Verzameling P. Ripert, Marseille



dood verscheen er een artikel dat er vele bevatte, o.a. de legende van zijn dood! Terwijl drie jaar na zijn dood de vriend van den schilder, Louis Guinand, reeds met verschillende fantasieën heeft afgerekend. Evenwel verscheen slechts tien jaar geleden een „vie romancée” die er weer de noodige bevat. Legendes hebben vaak een taaier leven dan roem . . .

Maar de voornaamste reden van Monticelli’s langdurige obscuriteit is toch wel geweest, dat hij niet heeft willen voldoen aan de eerste voorwaarde van een kunstenaar die nu niet bepaald zich wil bezondigen aan het vervaardigen van modeplaatjes, n.l. de eisch van „paraître”. Juist na '70, na zijn definitief vertrek uit Parijs, begon zijn præ-impressionistische periode. In 1874 had de eerste belangrijke expositie der Impres-

## ADOLPHE MONTICELLI

sionisten plaats en wanneer hij daaraan had meegedaan zou hij wel de lachlust hebben opgewekt, evenals zijn collega's, maar hij zou toch ongetwijfeld een zeker „succès de scandale” hebben behaald en na '80 zou waarschijnlijk de lang gehoopte erkenning gekomen zijn. Doch hij deed niets van dit alles en trok zich diep in de provincie terug, want al is Marseille Frankrijk's grootste havenstad, toch rekent de Parijzenaar het tot de „provincie”. Er was echter van een wisselwerking sprake. Want juist de behoefte een geheel nieuw oeuvre te gaan scheppen deed de kunstenaar de afzondering, althans de afwezigheid van de Parijsche bohème verkiezen, teneinde niet gestoord te worden bij het doen van zijn nieuwe ontdekkingen. Zoo blijkt het vertrek uit Parijs niet enkel een geval van evacuatie in verband met den Fransch-Duitschen oorlog, maar tevens een innerlijke noodzakelijkheid.

Men zou kunnen zeggen dat het rijpe werk van Monticelli, dat feitelijk van 1870, het jaar van het vertrek uit Parijs en later dateert, uitgegaan is van twee præmissen. Deze præmissen kan men vinden in een versregel van Baudelaire en in een van Verlaine. In het bekende sonnet *Correspondances* van den eerste wordt gesproken van zuilen die ons aanzien „avec des regards familiers”. En Verlaine schrijft in een gedicht uit den bundel *Poèmes Saturniens*, „Le ciel est de cuivre, sans lueur aucune”. Voor Monticelli speelde al wat hij aanschouwde een actieve rol. Hij waande zich toeschouwer van een eeuwigdurende theatervoorstelling. Een zonsondergang b.v. vormde een der hoogtepunten van de tallooze natuurdrama's die hij bijwoonde en het is bekend dat hij op een vraag van een collega, die zich haastte het prachtig lichteffect op het doek vast te leggen, antwoordde dat het nog de tijd was van het aanschouwen, van het werkeloos toezien. Eerst nadat de zon geheel ondergegaan was begon zijn arbeid. Het gevolg van dit eeuwig toeschouwerschap schijnt wel geweest te zijn dat er een wisselwerking tusschen toeschouwer en acteurs plaats had, dat de natuur met vertrouwen op dezen bewonderaar neerzag en zich niet meer voor hem geneerde. Zoo kan het ons voorkomen dat niet wij, maar dat de landschappen van Monticelli ons aanzien, ons herkennen „avec des regards familiers”. Anderzijds ver- toont de natuur zich zooals ze is en behoeft niet het masker der conventie. De hemel behoeft niet hemelsblauw, de rotsen niet grijs of bruin, de heide niet paars, het loover niet groen te zijn; zij kunnen hun eigen natuurkleur vertoonen zonder gevaar te loopen zich in onze oogen ridicuul te maken. Er bestaat geen gewaagder kleurengamma dan dat van Monticelli en er is geen palet waarmee wij na verloop van tijd meer vertrouwd raken dan dat van dezen Paganini onder de schilders. Evenals Verlaine kon hij zonder van het voorzichtige vergelijkingspartikel gebruik te maken verkondigen: „Le ciel est de cuivre”. Zoo



A. Monticelli, *Sultan en Sultane*, 1873-'75 - Verzameling P. Ripert, Marseille

is hij dus een ware symbolist die niet van symbolen gebruik maakt, doch direct in symbolen denkt en spreekt.

Het is echter niet alleen aan twee 19e-eeuwse dichters dat deze schilder ons herinnert, hij heeft ook iets van een Renaissance-figuur. Zijn individualisme heeft nog het levensblijde karakter van een pas ontdekt individualisme, zoals ook de Italiaansche Renaissance die gekend heeft. Voor een Baudelaire beteekende het reeds iets gansch anders, een niet-meedoen met de massa, het opofferen van alle voordeelen, rust en comfort van het kudde-dier, een tragische vereenzaming. Monticelli daarentegen ondervindt slechts de vreugde van het alleen-staan, de vreugde van een vorst als Lorenzo de Medici voor wien eenzaamheid en de hoogste positie onder zijn medemenschen synoniem zijn. Deze on-tragische, aristocratische levenshouding, een zeldzaamheid in de 19e eeuw, nam vaak bij Monticelli een democratisch uiterlijk aan. Wanneer hij voor een schilderij de prijs van een goed maal ontving was hij volkomen tevreden en groot was eens zijn verbazing



## ADOLPHE MONTICELLI

toen een zijner vrienden, die in geldnood verkeerde, met een aanbod van vier franc nog niet tevreden gesteld was. Ook had de schilder een primitieve manier om zijn schilderijen te vervoeren, n.l. door middel van een spijker door de lijst geslagen, waarmee hij het stuk in de hand droeg. En hoeveel genoeg bezorgde hem niet het eenvoudige, typisch Marseillaansche maal der bouillabaisse. Dit alles was echter meer de onmaatschappelijkheid van een vorstenkind dan de principieele houding van een volbloed-democraat die den omgang met hogere standen schadelijk acht voor zijn kunst. Deze schilder behoorde nog tot de tijden waarin de persoon belangrijker werd geacht dan de kunstenaar of het kunstwerk — zooals b.v. op Æschylus' graf in het geheel niet werd vermeld dat hij in zijn leven een groot dramaturg geweest was. Wanneer men Nietzsche's verzuchtingen leest over de zelfvernederings van den modernen mensch tegenover dien der Renaissance en den Antieken mensch, dan is het of Monticelli aan deze verzuchtingen ontkomt. Er bestaat een aphorisme van hem dat in dit verband ook veelzeggend is: „Sache au besoin être mauvais, c'est le seul moyen d'arriver à faire bon”. Is dit niet om met Nietzsche te spreken: „jenseits des Guten und Bösen”, zien wij hier niet in de plaats treden van de Antieke tegenstelling „goed” en „slecht”: voortreffelijk tegenover ondeugdelijk en minderwaardig?

(Slot volgt)

## N O T E N

<sup>1</sup> Hetgeen natuurlijk niet wil zeggen, dat hun uiterlijke verschijning niet tegelijkertijd een bijzonder kunstenaarschap zou hebben verraden. — <sup>2</sup> „Monticelli prenait quelquefois un bouquet de fleurs pour motif de rassembler sur un seul panneau toute la gamme de ses tons les plus riches et les mieux équilibrés”. (*Brieven aan zijn broeder*, N<sup>o</sup> 471). — <sup>3</sup> „Moi, j'ai écrit à notre sœur et à toi, tu te rappelles, l'autre jour, que parfois je croyais sentir que je continuais Monticelli ici”. (*B.a.z.B* N<sup>o</sup> 542). — <sup>4</sup> Certes au prix où sont les Monticelli, ce serait une excellente spéculation d'en acheter”. (*B.a.z.B* N<sup>o</sup> 542).