



JOHN S. SARGENT.

LA CARMENCITA. MUSÉE DU LUXEMBOURG, PARIJS.

JOHN S. SARGENT († 1925)

(NAAR AANLEIDING VAN DE TENTOONSTELLING
IN HET GEBOUW VAN DE ROYAL ACADEMY,
:-: BURLINGTON HOUSE, LONDON 1926) :-:

DOOR W. JOS. DE GRUYTER.



DE twee groote Amerikaansche schilders — gij weet het vermoedelijk — zijn James Mac'Neill Whistler en John S. Sargent. Laten wij den bekenden etser Joseph Pennell en den schrijver, glasschilder, muurschilder enz. John la Farge buiten bespreking, alsook een heel enkel gevoelig stukje van Miss Mary Cassatt, dan zijn Whistler en Sargent de twee eenige schilders, die met recht onze aandacht afvleien en af-dwingen; althans voor zoover ik, die nooit de straten van Boston of New York bewandeld heb, dit beoordeelen mag en kan. Zij zijn dan ook niet de eersten de besten, deze twee zoo uiteenloopende kunstenaars: en eene vergelijking ligt te zeer voor de hand en is bovendien te verleidelijk, dan dat ik mij daarvan onthouden kan.

Dat Whistler van deze twee schilders de belangrijkste is behoef ik u nauwelijks te zeggen: als bewijs hiervan trouwens mag aangevoerd worden, dat Whistler een vrij grooten invloed heeft uitgeoefend op de evolutie der moderne schilderkunst, hetgeen met geen mogelijkheid van Sargent ooit gezegd zou kunnen worden. Het oeuvre van Whistler is een g e e s t e s d a a d — hoe koel, hoe aesthetisch, hoe voorzichtig gereserveerd dan ook. Sargent daarentegen is een voortreffelijk schilder, doch heeft men dit eenmaal erkend, dan moet men een poos in 't vage tasten, alvorens zich gevoelens tot begrippen en begrippen tot woorden vormen en men op deze eerste opmerking een tweede laat volgen: typeerend voor beide schilders is het dan ook, dat het zèèr moeilijk is over den soepel-levendigen en zoo wijd-openstaanden Sargent te schrijven, terwijl de uitgesproken-eenzijdige en beperkt-aristocratische Whistler als vanzelf literaire ontboezemingen ontlokt... zij mogen dan al of niet complimenteus zijn.

Hoezeer wij ook bij Whistler een totaal gemis aan g e m o e d s w a r m t e voelen, hoe ijl en ijdel dit werk ons veelal toeschijnt, zoo bloedeloos, zoo onnoodig verfijnd, zoo weinig menschelijk van bezieling — hij was zelfs geen „grand seigneur”, hij was slechts een dandy in de kunst! — toch blijft hij, zij het dan allereerst als aanvulling misschien, een onmisbare figuur in de schilderkunst van de laatste vijftig jaren. Bij Sargent is dat anders; men kan hem missen, men kan hem schrappen. Er zullen wel weinige algemeene „kunstgeschiedenissen” geschreven zijn of ge-

schreven worden, waarin zelfs zijn naam vermeld wordt. Want hij vormt geen schakel, hij heeft „de Vorm” geen decimeter verder gebracht, of indirect ook voortgeholpen. Hij opent geen nieuwe perspectieven, hij kweekt geen school en zijn invloed is, in laatste instantie, van niet de minste beteekenis. Er zullen er zijn onder de schilders, ongetwijfeld, die zijn toets en techniek bestudeeren: en enkelen zullen daar veel van leeren. Doch dan is het de vraag, of zij niet hetzelfde, wellicht beter nog, zouden leeren van Renoir en Manet, van Tintoretto en Goya, van Velasquez en Frans Hals, of ook, vermoedelijk, van Breitner en Verster.

Kenmerkend is het ook voor de tegenstelling van beide schilders, dat Whistler in jonger dagen voor een charlatan werd uitgemaakt, in later dagen door velen als een genie werd geëerd; onbegrijpelijk haast is het voor ons dat hij b.v. door Arthur Jerome Eddy als etser met Rembrandt en als portret-schilder met Velasquez werd vergeleken, terwijl hij als kolorist onovertrefbaar werd bevonden.... Ik betwijfel of wel eenig schrijver of criticus door werk van Sargent, hoezeer gewaardeerd ook van den beginne af aan, ooit tot zulke buitensporige dwaasheden werd bewogen. Rondom Whistler is gestreden. Hij werd op de meest bittere en belachelijke wijze eerst aangevallen en afgemaakt, zelfs door de meer intelligente critici dier dagen. Geprikkeld en getart sloeg de in den grond schuchter-milde, maar licht-gewonde en hyper-sensitieve Whistler terug op eene wijze, die al even weinig eerbaar was als de manier waarop Wagner zichzelf placht te verdedigen tegen zijn aanvallers. Whistler heeft bewezen iets over te hebben voor zijn kunst; hij werd gedwongen de „Thames-etsen” voor vrijwel niets te verkoopen, en bij zijn failliet-verklaring op vijf en veertigjarigen leeftijd werden enkele meesterlijke werken voor 120 gulden verkocht — ditzelfde jaar verwierf de drie en twintigjarige Sargent zich voorgoed een finantieel zekere positie door zijn portret van Carolus Duran in de Salon van dat jaar. Rondom Whistler is gestreden — en het pleit voor hem: het duidt op een zekere belangrijkheid.

Met dit al meen ik dat er e n k e l e portretten zijn van Sargent, die men met oneindig grooter recht met Velasquez zou kunnen vergelijken. Want in dit eene opzicht heeft Sargent den fijnzinnigen Whistler verre overtroffen: Sargent was een levend mensch. En dat zegt — niet alles, maar het zegt vrij veel, het scheidt mogelijkheden. — Whistler heeft ons werken gegeven van een gerijpte en gave volkomenheid, van een uitgesproken poëtischen inhoud, zelfs van een ietwat magische, gecompliceerde en rank-trillende schoonheid; in sommige weliswaar te photographische portretten raakt hij een dieper snaar, een voorname en meditatieve teederheid; in een enkel vibreerend etsje trilt een sprankelend-nerveuze gespannenheid, dat een verborgen vuur zou doen vermoeden, evenals

enkele brieven aan Fantin Latour onverwachts ons een intiemere, diepere, deemoediger Whistler openbaren. En zeker was zijn compositie-talent charmeerend, zelfs verrukkelijk, wellicht geniaal. Wie kon voorwerpen en figuren plaatsen in een vlak als hij? Hoe verwonderlijk-geraffineerd, hoe inventief en vindingrijk, hoe aesthetisch zuiver en geperfectioneerd was hij als decorateur! In dit opzicht wordt Sargent — toch geen kind op dit gebied — goedkoop, banaal, academisch bij hem vergeleken. Maar de overgevoelige en overbewuste Whistler miste het meest onmisbare voor een kunstenaar; hij miste — Meier Graefe zegt het terecht — het elementaire. Whistler schilderde dan ook niet: hij suggereerde slechts schilderijen. De grond, de kern, de eerste eisch ontbrak: het levende. Whistler heeft met een ongelooflijke handigheid — al of niet bewust — langs den weg van de redeneering zijn zwakke punten in deugden omgezet. Men mocht niet „schilderen”: de kunst werd niet gemaakt, zij „ontstond”. Goed, maar zij wordt geschapen en slechts een decadent kunstenaar zal de sporen van de innerlijke worsteling uit willen wisschen. En wat het Leven daarbuiten betrof — men leze slechts zijn „Gentle Art of Making Enemies”:

„The vast majority of English folk cannot and will not consider a picture as a picture, apart from any story which it may be supposed to tell. My picture of a „Harmony in Gray and Gold” is an illustration of my meaning — a snow scene with a single black figure, placed there because the black was wanted at that spot. All that I know is that my combination of gray and gold is the basis of the picture.”

Dit doet denken aan een uitspraak van den vee-schilder Maris: „Ik schilder geen koeien, ik schilder de zon.” Doch Whistler gaat verder: hij schildert.... schilderijen!

„Art should be independent of all clap-trap — should stand alone, and appeal to the artistic sense of eye or ear, without confounding this with emotions entirely foreign to it, as devotion, pity, love, patriotism, and the like. All these have no kind of concern with it, and that is why I insist on calling my works „arrangements and harmonies”.” — Zelfs het portret van zijn moeder werd getiteld een „arrangement in Grijs en Zwart”! Inderdaad is Whistler te zien als een volkomen belichaming van de l'art pour l'art theorieën en overtuigingen, tot hun uiterste en meest negatieve consequenties doorgevoerd. Dit uitgesprokene, dit representatieve is, zoo men wil, zijn glorie — het is tevens oorzaak van dat smartelijk gevoeld gemis aan alle menschelijke ontroering, oorzaak van dat weinig echte en weinig reële, dat zijn werk voor mij somtijds ongenietbaar maakt.

Hoeveel is het levende niet waard! Alleen het echte kan wezenlijk boeien op den duur — boeien, daar het immer de mogelijkheid van een

waarachtiger schoonheid in zich draagt. En hoe voelen wij dit wanneer wij een Sargent naast den grooteren kunstenaar Whistler stellen; want hoe anders is Sargent! Juist wat wij missen bij Whistler: het menschelijk stroomende, het vitale, het trouwhartig-opene en gemakkelijk-uitbundige, het vlot-levende en het „gewoon-zijn” bovenal, juist dat alles maakt Sargent's groote kracht uit. Welk een davering van leven in deze zeshonderd en een-en-dertig teekeningen, olie- en waterverf schilderijen, die hier geëxposeerd waren! En hoe voelen wij ons hier op ons gemak, hoe vertrouwd ten slotte zijn deze in weelde badende en indolente jonge vrouwen, deze verschrikkelijk-deftige heeren, deze tevreden-glimlachende en smaakvol-opgetooide gravinnen, baronessen en wat dies meer zij — hoe vertrouwd althans, wanneer wij ons een poos in gezelschap begaven met Whistler's aesthetische princessen. Echter, wees voorzichtig: ga niet naar het andere uiterste! Deze kracht is bij Sargent weleens meer uiterlijk dan innerlijk, weleens meer schijnbaar dan wezenlijk. Vitaal was hij zeker, levend en actief, doch onder dit levende zij hier meer een overrompelende beweeglijkheid dan een diepe bewogenheid verstaan. Levend en actief — doch mèer actief nog dan levend. Gij denkt u Sargent wellicht als voorbeeld van een „levend kunstenaar” . . . doch wat verstaat gij onder dit „levend”? Sargent staat nooit richtend, en laten wij zijn beter portret-werk buiten bespreking dan staat hij zelfs weinig begrijpend tegenover zijn tijd. Wij zouden kunnen zeggen, dat het leven meer in hem leeft dan dat hij zèlf leeft. Ik bedoel hiermede niet dat dit werk zoo onbewust is: het is eer bewust dan onbewust. Evenmin bedoel ik dat het objectief en niet subjectief is: want met deze begrippen is ten slotte alleen gezegd, dat het centrum van de geconcentreerde artistieke aandacht zich verplaatst naar buiten of naar binnen. Doch Sargent „wordt geleefd” in zekeren zin. Men voelt geen uitgesproken richting, geen ideëel doel, geen ethischen inhoud en nog minder de l'art pour l'art houding van een Whistler in zijn kunst. Zelden werd „natuurlijker” geschilderd: zelden werd zoozeer geschilderd louter en alleen uit lust tot het schilderen zelve. De natuur was vriend noch vijand voor Sargent: zij was slechts de noodige stof om geschilderd te worden. En waarom hij schilderde? Eenvoudig omdat hij er een groot plezier aan beleefde, voilà tout! Het is alles zoo eenvoudig, zoo open, zoo vanzelfsprekend, zoo begrijpelijk — en het is alles zeer levend daarbij. Doch zoek achter dit levende geen te diep-gaande innerlijke bezieling, geen vulcanischen hartstocht of onweerstaanbaren scheppingsdrang: want een zeer groote levenspassie ontaardt in wilde bandeloosheid of zij kristalliseert zich tot een psychische gespannenheid. Bij Sargent voelen wij dit laatste te zelden, slechts sporadisch, terwijl hij evenmin tot een uiterste bandeloosheid ooit vervalt, hoogstens tot een wilde slordigheid af en toe, een zekere



JOHN S. SARGENT.

ELLEN TERRY ALS LADY MACBETH.
(NATIONAL GALLERY, MILLBANK).



JOHN S. SARGENT.

HILDA WERTHEIMER. (NATIONAL GALLERY).

haastige gejaagdheid. Een van Gogh leefde in dieperen en waarachtigen zin van het woord veel meer dan een Sargent: doch hoe illusionistisch ook tevens was dit leven van Van Gogh bij Sargent vergeleken! Sargent kent geen idealen, heeft ze althans nooit in zijn kunst tot uiting gebracht, maar evenmin kent hij illusies. Hij staat met beide beenen op vasten grond en ziet bij voorkeur het leven in zijn meest reële en gezond-normale aspecten. Gij zult in dit werk dan ook nooit den dwang van het overmatig zich doen geldende intellect voelen, de overspanning van een overprikkeld of opgezweept zenuwstel, de verontrustende of afmattende sfeer van een immer naar abstracties neigende geest, een zich aan vizioenen prijsgevende imaginatie, een grübelnden en ziekelijk-zwaren levensernst, een alle perken te buiten gaande of zichzelf vernielende levenspassie. Sargent is de gezond-realistische — ook zijn realisme blijft immer gezond. Hij was ongetwijfeld een belangrijk realist, doch zijn realisme is nooit opvallend of excessief en daarom zoudt ge, temidden van andere moderne realisten, misschien kunnen meenen dat het hem nooit gegeven was een overtuigend machtig realist te zijn.

Laten wij echter dit leven en dit werk wat nader bespreken, alvorens onze generaliseerende konklusies te trekken. Sargent werd geboren te Florence in 1856; zijn ouders waren Amerikaansch, doch daar hij zijn jeugd in Italië doorbracht en vervolgens naar Frankrijk en Spanje reisde, terwijl hij op lateren leeftijd in Londen vertoefde, behoeven wij bij dezen cosmopolitischen werker op zijn Amerikaansche afkomst, dunkt mij, niet den nadruk te leggen. Zijn studies, in Italië begonnen, zette hij in Frankrijk voort onder leiding van Charles Auguste Emile Duran, die zichzelf den romantisch-welluidenden naam van Carolus toe-eigende. De kunst van dezen leermeester — aan wien Gauguin zoozeer het land had dat hij tot de niet geheel gerechtvaardigde uitspraak kwam: „een naakt van Carolus Duran is immoreel, een naakt van Degas is kuisch” (ik citeer uit het hoofd) — deze kunst met de te vloeiende, de te verzekerd-gemakkelijke, de te uiterlijk-pralende toets, geïnspireerd vooral op Velasquez en Titiaan, heeft ongetwijfeld een zeer grooten invloed uitgeoefend op Sargent. Waarschijnlijk moet men hier, naast een invloed, vermoedelijk van een zekere verwantschap spreken. Zelfs ook het leven van Sargent — waarvan Frank Rutter in zijn werk over Whistler schreef: „We watch him (i.e. Sargent) rapidly striding from success to success with something of the wonder and respectful envy with which we follow the career of a New York multi-millionaire” — zelfs dit leven met zijn glorieuze successen doet denken aan dat van zijn leermeester.

Op één en twintigjarigen leeftijd begon Sargent reeds op de Fransche Salons te exposeeren, dus in 1877 (vijf jaar later exposeerde hij voor het eerst op de Royal Academy te London); in 1879 stuurde hij het reeds

vermelde portret in van Carolus Duran. Na zijn reis door Spanje exposeerde de nu zes en twintigjarige en buitengemeen energieke jongeman een gitanen dans „El Jaleo”. Het gaf hem in één dag een Europeesche reputatie. Een volgend groot werk, Madame Gautreau — een hier geëxposeerde studie zal uitvoeriger besproken worden — maakte hem tot den meest gezochten portretschilder van zijn tijd in Frankrijk. Later stuurde hij zijn portret van „Ellen Terry in de rol van Lady Macbeth” naar de Salon (thans Tate Gallery, Millbank), alsook voor de tweede maal een Spaansch gegeven, dat hij schilderde, voortwerkend op herinneringen van de vroegere reis: n.l. de „Carmencita” (Salon van 1892 — thans Musée du Luxembourg). Van deze beide, hier gereproduceerde en zoo beroemde werken is de „Carmencita” verreweg het meest boeiend, al bezit het portret van de groote Engelsche actrice qualiteiten van kleur, in het prachtig-geslaagde en donker-harmonische bruin van de zware vlechten tegen het weldadige groen van de kleedij. Verwonderlijk is het echter hoe onbewogen het gelaat ons tenslotte laat, waar men juist een uiterste van psychische gespannenheid verwachten zou. Het gegeven is louter visueel doorleefd en verwerkt, het mist ten eenenmale alle diepergaande expressiviteit. Bij de „Carmencita” daarentegen treft men een volkomen bereikte éénheid: de innerlijke expressie is hier — als trouwens immer in Sargent's goede portretten — in voldoende mate aanwezig om ons dit werk in heel zijn uiterlijk prachtvolle glorie te doen accepteren. Hoe beslist, hoe raak, hoe weifelloos-gekund is dit vrouwenbeeld op het doek geborsteld in de groote en breede, de handige maar eerlijke vegen en halen van penseelen en kwasten. Hoe levend is dit ietwat maskerachtige gelaat, met de trotsch-getrokken lijnen van de wenkbrauwen, met de gulzig-ademende neusvleugels, met de suggestie van een spottend glimlachje spelend om den mond; hoe levend ook de onverholen uitdagende houding, hoe soepel en lenig de sterke maar niet zware armen, hoe heerlijk-ruim en bewogen van zwaai de charmeerend-massale rok, een groot geel vlak tegen den donkeren, ietwat bruinig-grijzen achtergrond, die nergens leeg of onbelangrijk of ook te belangrijk wordt. Alles werkt hier mede één sterke suggestie uit te oefenen, één bepaalde sfeer te suggereren. Dit werk is veel méér nog dan een succes-stuk of een tour-de-force; ambitieus zal Sargent ongetwijfeld geweest zijn, niettemin werd dit voortreffelijk werk niet geschilderd allereerst om er mede te schitteren op tentoonstellingen doch uit louter lust tot schilderen (en hoe is het dan ook niet geschilderd!). Ware dit niet het geval, het zou minder sympathiek of zelfs onduldbaar worden van zelfingenomen zelfverzekerdheid.

Het heeft geen zin de vele portretten te bespreken, waarmede Sargent zijn roem slechts verhoogde: de meest gevierde van deze stukken behooren trouwens m. i. niet tot de beste zijner werken — zóó het groote doek van

„Lady Meyer en haar kinderen” of het nog grootere vierkante doek van „the Misses Hunter”, waarvan Rodin gezegd heeft: „een beeldhouwer zou een buste kunnen modelleeren naar de sterke en delicate plastiek van Mr. Sargent’s koppen”. Een geliefd en vaak voorkomend thema dit: drie jonge vrouwen tot een groep bijeengebracht. Sargent heeft ditzelfde gegeven telkens weer opnieuw benaderd met voortdurend gevarieerde compositie. Het mislukte nooit zoo volkomen als in het schandelijk leege en burgerlijk mondaine doek „the Ladies Alexandra, Mary and Theo Acheson” (1902); het slaagde zelden zoo goed als in het voorname en rustige „the Misses Vickers” (1884). Dit laatste schilderij staat ietwat apart onder Sargent’s werken, door een stillere ingetogenheid, een distinctievolle soberheid, een eenvoud die niet monumentaal, maar wel verblijdend is temidden van vele grootere composities, waarin het grootsche soms verrassend maar te vaak ook irriteerend werkt. Hoe fijn is hier het contrast van blond en donker ook psychisch gegeven; vooral het onbestemd hunkerende van de meest linksche figuur is zuiver gerealiseerd. Wij missen hier dat attakeerend-directe, dat zwierig-zekere, dat Sargent’s werk een zekere vaart soms geeft; doch het werk won aan een koele, gave volkomenheid wat het in moest boeten aan onmiddellijk effect, aan overrompelende allures.

Gij moet u door de dateering van deze twee laatst-besproken werken niet van de wijs laten brengen en meenen dat Sargent allengs aan kracht verloor. Het dateeren van schilderijen heeft bij Sargent geen zin. Het is ondenkbaar dat een criticus deze doeken in historische volgorde zou bespreken: want bij Sargent is er geen voor- of achteruitgang, bestaan er geen eerste en laatste of middelperioden. Gij kunt zelfs ternauwernood eene technische evolutie bespeuren, laat staan de minste sporen van een geestelijke ontwikkeling. Er zijn, doorlopend, matte momenten en gelukkige momenten, er zijn goede werken en slechte werken — zéér goede en zéér slechte: want dit talent was allesbehalve evenwichtig — doch men zoekt tevergeefs een groote lijn, een gang naar een uiteindelijk doel, men zoekt tevergeefs de eerste schuchter-jeugdige stamelingen; de jaren van ernstig-stille studie of de jaren van Sturm-und-Drang, de jaren van hoogmoedige verrukkingen en van totale verslagenheid, van het voorbarig-willen en van het koortsig-zoeken; en daarna de periode van geestelijk-technische volkomenheid, van machtige realisering, overgaand tenslotte in den tijd van de synthetische samenvatting, wanneer de terugblikkende verbeelding de vergaarde wijsheid van levenslange ervaringen tot een nobel-verzonken schoonheid doet verstillen. Zulk een levensgang, zulk een kunstenaarsevolutie — voelen wij haar niet bij alle waarachtig veelbeteekenende genieën of talenten? Boeien de biographieën van groote mannen niet allereerst door de eindeloos-geva-

riëerde „grootte lijn” van hun levensverloop, waarmede hun scheppingsarbeid zoo ten nauwste samenhangt? — Hoe dit zij, ik meen dat ik hiermede Sargent's zwakste punt heb aangeraakt: zijn algeheel gemis aan wat ik zou willen noemen het *k u n s t e n a a r s g e w e t e n*. Sargent scheen allen kritischen zin te missen, of was het eenvoudig dat hij geheel onverschillig stond tegenover zijn eigen werk? Zeker kende hij geen reserve — al wat hij schilderde was hem goed genoeg en goed genoeg ook om geëxposeerd te worden. Dat deze eigenschap de „onechte zuster” was van een deugd behoef ik hier niet te zeggen. Hij staat wel verre van een Thijs Maris, die een schilderij een dozijn of meermalen overschilderde, eeuwigonbevredigd; of van een Watteau, die in een razernij de straten doorliep, luidkeels schreeuwende: houdt den dief!, toen een begeerig koper de noodige geldstukken neergelegd had op zijn atelier en met een klein, oud werkje er van door was gegaan, wel wetende dat Watteau zijn eigen werk te slecht vond om er ooit afstand van te doen. Neen! Sargent keek zoo nauw niet. . . .

Voor een kwart-eeuw werd Sargent letterlijk overstroomd met opdrachten van de Fransche en later vooral ook de Engelsche aristocratie en hooge geldkringen — totdat hij, welhaast uitgeput door zijn verbijsterende productiviteit, ten deele althans zich terugtrok en zich voornamelijk bepaalde tot kleinere waterverf schetsen. Dat deze portretten zeer ongelijk zijn van waarde mag wel als van zelfsprekendheid gelden. Het meerendeel der *g e t e e k e n d e* portretten is zelfs onbegrijpelijk slecht, vooral in vergelijking met de leuke krabbels naar bloemen en planten, honden en katten, ossen, krokodillen, motorfietsen, roofvogels, naaktfiguurtjes, Madonna's en babykoppen. Welk een universeele belangstelling spreekt uit de verscheidenheid van onderwerpen: deze gretige veelomvattendheid, deze vatbaarheid voor indrukken, dit stenographisch willen noteeren van frappeerende kleinigheden doet denken aan een Toorop ten onzent. De kleur is in vele aquarellen belangrijker dan in de grootte schilderijen; zelfs peilt Sargent zeer diep in enkele van deze argelooze schetsen. De „booten: Venetië” konden in hunne stralend-zuivere frischheid door Signac geschilderd zijn, ware het niet dat zij nerveuzer en vluchtiger aandoen. Dit vluchtig-nerveuze en pittige, dit oogenblikkelijk-spontane bovenal, is verwant aan Isaac Israels: al bezit deze Hollander een niet te definiëeren subtiliteit in zijn kleur die den minder sensitief-besnaarden Sargent immer ontgaat. Het spijt mij van geen der belangrijkste aquarellen reproducties bemachtigd te hebben; doch het hier gereproduceerde drietal uit de National Gallery, Millbank, moge volstaan als typeerend voor Sargent. Zij verliezen veel in zwart en wit, hetgeen ook geldt van een olievertportret als dat van „Mrs. Charles Hunter”, waarin de vertbehandling verrukkelijk is en waarvan de harmonisch-muzikale kleuren doen denken aan de gloedvolle tinten van een herfstblad.



JOHN S. SARGENT.

MADAME GAUTREAU.



JOHN S. SARGENT.

CARNATION LILY, LILY ROSE. (NATIONAL GALLERY, MILLBANK).

Er waren op deze tentoonstelling, behalve de „Carmencita” en de „Lady Macbeth” nog meerdere oude bekenden — zóó het in Engeland zoo populaire werk uit 1887 „Carnation, Lily, Lily, Rose”, dat door de president en het bestuur van de Royal Academy werd aangekocht voor de natie. Dit werk, dat door zijn poëtisch gegeven zulke mogelijkheden biedt vooral als kleur, stelt juist hierin teleur; ik meen dat een Van Looy dit onderwerp tot een geheimzinniger schoonheid op zou voeren en zeker mist dit groote doek de raadselachtige verfijning van enkele der beste portretten. Het sentiment is hier in de ietwat streeleend-koele kleur in onvoldoende mate gerealiseerd. Als geheel genomen is trouwens Sargent's kleur zijn zwakste punt: althans toont hij zich in dit opzicht zeer ongelijk. Evenzoo kan men zeggen dat z'n toets zijn fort is. Sargent's penseelstreeken zijn méér dan „vlot”: zij zijn snel en oogenblikkelijk; zij zijn méér dan „handig” — zij naderen in hun plotselinge vaardigheid het direct-overtuigende, het hevige bijna. Uit de techniek groeit dan iets dat méér is dan technische virtuositeit.

Ook het reusachtige schilderij „Gassed” herinner ik mij nog van vroeger — van de kolossale tentoonstelling van „war-pictures” in het Crystal Palace, thans in het War Museum te Londen. En ik herinner mij het onnoemlijk aantal andere schilderijen op deze schrikwekkende tentoonstelling temidden van palmen en vijvertjes, vaandels en vlaggen, tea-rooms en wat al meer, en dit alles begeleid met orchestraal gegalm of feestelijk-dreunend orgelspel.... schrikwekkend althans waren de taube's en de Bertha's en de Zeppelin fragmenten: helaas n i e t allereerst de schilderijen! Wie deze werken ernstig bestudeerde zal met iets van ontsteltenis achteraf beseft hebben, hoe weinig onze kunst te maken heeft met ons leven, of althans: hoe weinig diep-levende menschen er onder de kunstenaars schijnen te zijn. Want wat gaven deze Engelsche kunstenaars ons voor aangrijpende angstvizioenen in die toch zoo beklemmende dagen van den wereldoorlog? — Sir William Orpen gaf, evenals de beminnelijke Charles Sims, zijn oorlogslandschappen: allerliefst, zou men geneigd zijn te zeggen, als men niet toevallig wist dat deze voorjaarsachtige landschapfragmentjes daar ergens in dat gruwelijke „No-Mans-Land” geschilderd waren (zelfs Charlie Chaplin gaf een reëler vizie in zijn komische film!). Colin Gill gaf ons zijn volmaakt correcte en smetteloos zuiver gestyleerde „Heavy artillery”, waarin hij streefde, o ongetwijfeld, naar de monumentale stilte van een muurschildering, maar waarin de als bevroren personages al heel weinig doen denken aan die strijdende, lijdende „Tommies” van het oorlogsfront. Ook Elliott Seabrooke, die losbarstende bommen styleerde tot curieuze en wonderlijke bloemen in een charmeerend landschap; ook W. B. Adeney of Randolph Schwabe en zelfs Bernard Meninsky schenen meer geabsorbeerd in „significant form” en in „making a pattern” (men

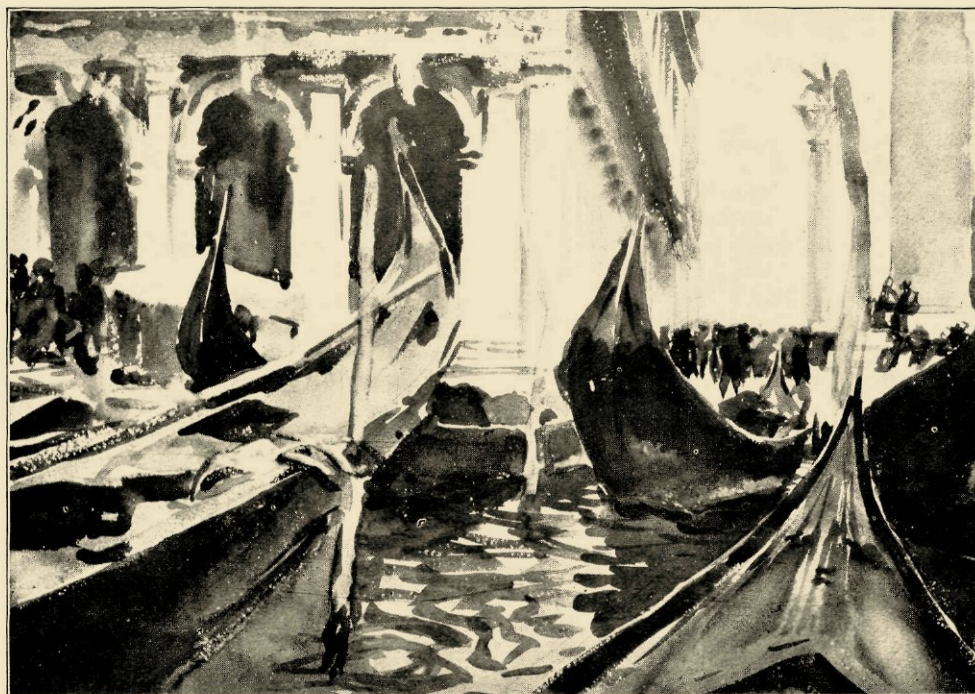
leze Clive Bell's „Art") dan in den heelen oorlog: schilderijtjes maken was toch maar je ware! Muirhead Bone gaf ons zijn voortreffelijke, rake, gevoelige teekeningen.... maar men had gaarne een heviger accent gewenscht. En mocht gij meenen dat dit heviger accent aanwezig is in de ultra-moderne uitingen van Wyndham Lewis of Roberts, dan moet ik u teleurstellen: want hun visie op een danszaal is volmaakt dezelfde. Er waren anderen, knappe kunstenaars. Eric Kennington was knap, Henry Tonks was knap, Philip Connard nog knapper misschien: maar ik zie alleen goede schilderijen, ik zie geen waarachtige menschen, laat staan ellende of bloed of chaos. Slechts bij de werken van Gilbert Spencer en de gebroeders Nash krijg ik het besef dat deze schilders eene t o t n o g t o e h u n o n b e k e n d e sensatie in lijn en kleur vertolken wilden; deze werken zijn innerlijk doorleefd en noodwendig ontstaan, al mogen zij ietwat intellectueel, bizar, aesthetisch ook zijn. En naast deze drie kunnen wij het ethische en menselijke accent stellen, dat uit de plastisch niet zeer sterke werken van C. R. W. Nevinson tot ons spreekt. Ziehier werk althans van een protesteerend mensch, hoe zwak of naturalistisch dan ook!

....En Sargent? (Men vergeve mij deze afdwaling!) Dat men bij Sargent geen diepe ethische overtuigingen vinden zal mocht ondersteld worden: hij was geen Käthe Kollwitz, geen Steinlen, geen Frans Masereel. Dat de oorlog zijn verbeelding aan zou vuren tot het scheppen van een n i e u w e kunst, tot het geven eener n i e u w e vizie: ook dat ware te veel gevergd. Doch wèl zou het gepermitteerd zijn een menscheijk accent te verwachten bij dezen psycholoog (weliswaar ook in zijn portretten méér menschkundig nog dan menschievend). En hierin stelt Sargent, evenals het meerendeel zijner Engelsche kunstbroeders, diep teleur. Vrijwel alle aquarellen, als b.v. „Camouflaged Tanks: Berles-aubois, 1918", duiden louter en alleen op een visueel genieten van den buitenkant der dingen. Men zal hier geneigd zijn op te merken dat Sargent ook in zijn portretten eene te groote aandacht besteedde aan het weer-geven van de stoffelijke realiteiten: doch hoe vaak frappeert dan niet tevens het feit dat hij, schijnbaar zoo geabsorbeerd in uiterlijk gepronk met vleeschtinten, satijnen glans en diamant geschitter, zóó zeer ook tevens wist te suggereeren datgene wat men tenslotte alleen met het woordje „ziel" benaderen kan. Het portret van „Mrs. Wilton Phipps", dit meesterstuk met het fascineerend-rijke en tevens uiterst-sobere kleurengamma van zwart en wit met enkele rose bloemen — boeiend, breed, beheerscht — moge als voorbeeld volstaan. In deze oorlogsaquarellen is daarvan geen sprake: zelfs in het niet voldoende gerealiseerd schilderij van een kalfje getuigde Sargent van een grootere innerlijke ontroering. En hetzelfde geldt van het daareven genoemd schilderij „Gassed", dat

zulk een grootsche synthetische samenvatting van den oorlog had kunnen zijn. Men denke zich ter vergelijking de meedogenlooze oorlogsetsen van een Goya (welk een subjectieve passie achter deze welhaast koele en zoo objectief geëtste tafereelen!), of die uit moderner tijd van een Otto Dix. . . . Zoo gij zelf aan het oorlogsfront geweest zijt, sluit dan de oogen en zie vóór u nogmaals zulk een rij geblinddoekte soldaten, blind geworden door oorlogsgassen, bespat met modder en meer dood dan levend van vermoeyenis, soms radeloos van de pijn of uitgeteerd door haat en machteloze wrok, gebroken en gemarteld, te zeer verhit ook een enkele maal door eene te groote hoeveelheid van de immer onmisbare brandewijn; — en zie dan op dit doek, het grootste vermoedelijk dat Sargent ooit schilderde, deze weinig imposante processie van oorlogsgewonden, een stoet jonge Apollo's eer gelijkend, badend in het gulden licht van de ondergaande zon en met een nobel-sereene berusting hunne pijnen dragend, zich groot houdend ter eere van 't lieve Vaderland. Zij hebben zich tot achter de ooren gewasschen en geen sterveling vloekt of klaagt of kreunt of raast — „it is n't done"! Een slagveld, voorwaar, waarover geen War-Lord zich behoeft te beklagen, waarbij zelfs een oude vrijster groote moeite zal hebben de gewenschte tranen te storten of zuchten te slaken en waaraan de meeste Royal Academy bezoekers, na de gepaste blijken van eerbiedige belangstelling, wel met een fiere en mannelijke onverschilligheid voorbij zullen loopen. Geen haat hier, maar ook geen liefde; geen schande, tumult of ellende, maar ook geen glorie: dit werk is zelfs geen heroische leugen! Ook als aesthetische uiting is het onbeduidend en mist het alle expressiviteit in de weinig geïnspireerde groenig-bruinig-goude kleur; en wanneer ik mij te uitsluitend tot dit werk bepaalde, ik zou geneigd zijn hier met grooter nadruk te herhalen wat ik reeds te voren zei: dat Sargent nooit richtend, zelfs weinig begrijpend tegenover het Leven stond. Doch ik zonderde toen — en ook thans — de betere portretten uit.

Van deze portretten sprekend, kan men samenvattend zeggen dat Sargent is een beschaafde, sierlijke Frans Hals uit onzen tijd. Hij is, als Frans Hals, sterk, levend, zelfverzekerd: doch hij is niet evenwichtig! Vergelijken wij dit werk bij Hals — en het is typeerend voor Sargent dat wij zijn waarde als kunstenaar het scherpst belichten door hem steeds opnieuw met anderen te vergelijken —, dan blijkt Frans Hals stabielere, voldragener en monumentaler te zijn, indien ik dit laatste, zoo misbruikte, woord in dezen zin hier bezigen mag. Sargent is moderner, haastiger, nerveuzer. Er gaat iets van een onrust over dit werk als geheel genomen, een onrust méér van den tijd dan van den schepper. Sargent stelt voortdurend teleur, om dan het volgend moment steeds weer te verrassen en te verblijden. Zijn scheppingsdrang is enorm, doch men is geneigd zich af te vragen tevergeefs: waartoe diende zij in laatste instantie? Want in

deze overweldigende productiviteit voelt men niet het smartelijke zich ontworstelen van een Rembrandt, het psychisch-willende van Van Gogh, het demonisch-hunkerende van Grünewald, het tastende zoeken van Cézanne of Hans van Marées. Gij vindt bij Sargent in overvloed het in onvoldoende mate gekristalliseerde leven: een uitbundige vitaliteit, een dorst naar méér, een joie de vivre, een geweldige actie soms. En ge vindt, daarnaast, het psychologische. Zonder veel menschkundig inzicht en zonder een groote levensliefde ware het meerendeel van deze portretten ondenkbaar. Het ware te wenschen misschien dat Sargent een gelukkiger, of althans een ontroerender menschheid in beeld gebracht hadde; doch er zijn andere portrettisten waarvan hetzelfde gezegd kan worden — anderen, die veel tijd verknoeid hebben „in danging after the rich.” De vraag is slechts deze: hoe was Sargent's vizie op dit mondain gezelschap, op deze soms terecht, maar veelal ook ten onrechte beroemde grootheden uit de aristocratische, politieke en industriële wereld? En dan valt allereerst te zeggen dat hij nooit hoonend of hekelend was, als af en toe Augustus John; nooit ironisch-karakteriseerend of uit de hoogte minachtend. Integendeel, zijn vizie was immer sympathiek gestemd: doch het is zeer duidelijk dat niet alle modellen hem evenzeer boeiden! Ook hierin was hij onevenwichtiger dan een Frans Hals. Hij beging grootere blunders... doch misschien steeg hij ook een enkele maal tot een doordringend-psychischer hoogte in een uitzonderlijk vrouwenportret. Hij steeg dan boven Frans Hals uit, wel allermint door een gaver of machtiger kunnen, doch door een dieper begrijpen van het zoo gecompliceerde zieleleven, een sensitiever aanvoelen, een ontvankelijker zich stellen tegenover zijn model; door een zekere ruime, meer veelzijdige, meer bereisde, meer cosmopolitische levenshouding; door een zekere geestesaristocratie, een onverwachte nobiliteit en verfijning. Zóó b.v. een zijner laatste portretten uit 1922 „the Countess of Rocksavage”, een bezonken, edel werk dat de herinnering wekt zoowel aan Van Dijck als aan Velasquez (hoezeer Sargent de oude meesters bestudeerde moge blijken uit de meesterlijke copieën, die hij maakte naar Titian, Goya, El Greco, Velasquez). Zóó de onvoltooide studie naar „Madame Gautreau”, dit geraffineerde werk naar het ijs-koele model, met de eventjes sinistere sfeer van het exotische, orchideeachtige; met dat spitse, muisachtige gezicht, met die vreemde houding en dat slangachtige van den gebogen arm, met de uitnemend-suggestieve, kleurlooze kleur — een van de weinige Sargent portretten waarin de kleur een onmiddellijk psychische rol speelt. Zóó ook het portret van Miss Priestley, waarvan ik tot mijn spijt geen reproductie geven kan: deze ietwat ascetische en bijna decadent-verfijnde dame, met het hunkerend-brandende van de oogen... hoe volmaakt werd hier de weemoedig-trotsche glimlach gegeven, waarachter dit maskerachtige gelaat een



JOHN S. SARGENT.

RIVA DEGLI SCHIAVONI.



JOHN S. SARGENT.

SAN VIGILIO.



JOHN S. SARGENT.

GASSED.



JOHN S. SARGENT.

THE PIAZZETTA.

schrijnende smart schijnt te verbergen, het vernietigend besef van niet-te-hebben-geleefd. Ook hier werkt de kleur mede, in het sentimenteele van de bloemen, in de trieste, onaesthetische grauwheid en leegheid van den achtergrond. Dit portret is verwant aan enkele werken van Jan Veth, dezen door sommigen zoo onrechtvaardig verguisden kunstenaar — doch het psychologisch element ging hier gepaard met een vlotter, driftiger schilderen. Dit is de diepe Sargent, de wezenlijke en innerlijke Sargent; en hier vraagt men zich niet af of deze verbluffende kunstenaar wel recht van bestaan heeft! Slechts zelden peilde Sargent in zijn portretten van mannen zoo diep: doch tot een der beste reken ik het rustig-sobere portret van „Sir Philip Sassoon”, met de gelaten en gesloten expressie, met den ademenden mond. Hoe sterk op-den-man-af is Sargent in zulk een werk; hoe wist hij immer precies en onmiddellijk waar het hem om te doen was. Het verwonderlijke is — en het pleit voor zijn sterke ontvankelijkheid, voor zijn nooit-opdrogende levenslust, voor zijn niets-ontgaande belangstelling — het verwonderlijke is dat hij niet verstikte in zijn eigen te groote handigheid en vaardigheid; doch zijn robuustheid en eerlijkheid hebben hem daarvoor behouden *).

Bezien wij ten slotte deze energieke, wilskrachtige kop, met de hevig-kijkende oogen, met den gretigen, ietwat sensueelen mond: hoe volmaakt stemt deze overeen met zijn werk als geheel genomen!

Deze man kent niet de extatische verrukkingen en de ontzenuwende angsten van het hooggespannen geestesleven van een mysticus of metaphysicus. Hij kent niet de lange, bange uren van vertwijfeling, van de hoop die tot mist vervloog; de knagende onvoldaanheid van het besef niets alsnog bereikt te hebben — bij wijze van spreken dan altijd niets! Hij kent niet de heimelijk-gekoesterde, diep-verborgen vrees het hoogste nooit te zullen bereiken, nooit te zullen zeggen, schuchter onbeholpen of met een brio van brandende woorden, wat zoo na aan 't hart ligt, nooit de innigste en intiemste droomen te zullen verwezenlijken in tot rythme geordenden kleurenklank, de vlietende schimmen eener spookachtige verbeelding vast te zullen houden en in konkreeten kunstvorm te gieten, of het ideaal tot een bloeiende werkelijkheid te doen geworden, eer het te laat is, eer het vervaagde tot een illusie. — Deze man staat als geworteld in de aarde, in de stoffelijke realiteiten van het leven. Hij gelooft in zich zelf, daar hij van vleesch en bloed is, daar hij begaafd is, daar er geen reden is niet te gelooven in de eigen kracht. Hij overwint te gemakkelijk dan dat men hem een strijder noemen kan. Hij geniet en hij schept: hij schept g e n i e t e n d. Hij leeft in volkomen vrijheid, daar hij geen roeping

*) Dit artikel ware onvolledig wanneer ik geen melding maakte van Sargent's beeldhouwwerk en muurschilderingen te Boston; het zou mij echter te ver voeren ook deze werken te bespreken, waarvan ik trouwens slechts fragmentarische brokken, schetsen en photo's zag.

te vervullen heeft, geen taak te volbrengen. Hij is vitaal, gezond en zelf-verzekerd bovenal. Wat men mist in Sargent, ik zei het reeds, is het kunstenaarsgeweten. Dit royale en te weinig conscientieuze temperament heeft niet gewoekerd met de aangeboren begaafdheid: integendeel, te vaak heeft hij met een genereuze nonchalance zijn zeer buitengewone krachten aan minderwaardige doeleinden verspild. — In tijden van een groote en machtige traditie, ik betwijfel dit geen moment, ware hij een der allergrootsten geworden. Doch onze tijd vergt zoovéél: vergt vóór alles een zeer groot verantwoordelijkheids-gevoel van den kunstenaar. Aan dezen, naar sommiger oordeel onredelijk zwaren eisch heeft Sargent niet voldaan. Hij blijft niettemin een voortreffelijk schilder; doch het hoogste waartoe hij instaat was, bereikte hij slechts bij uitzondering — ik zou haast zeggen: bij toeval.

