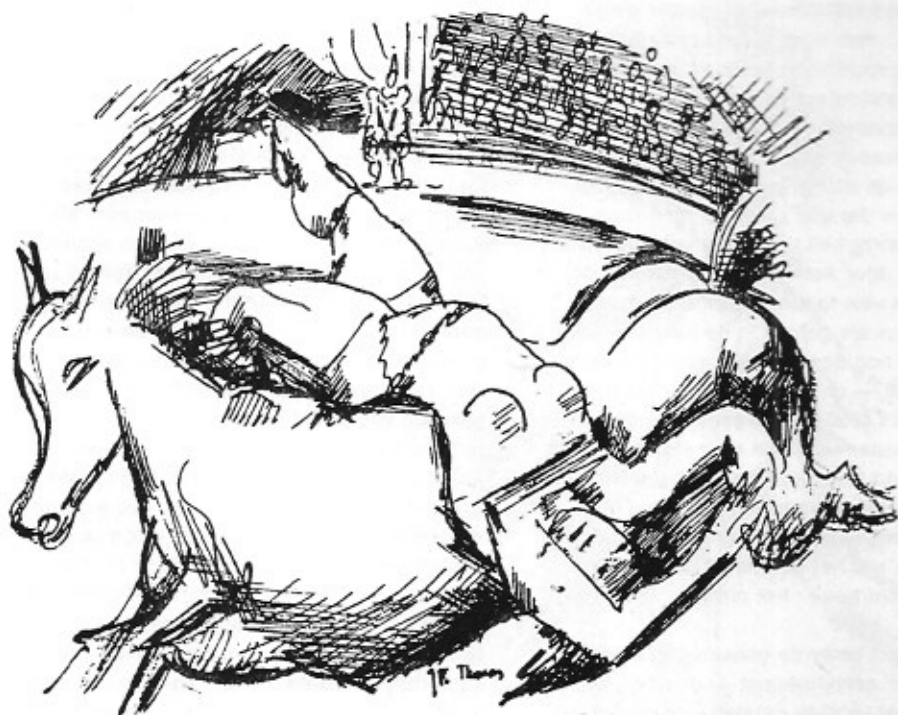


## het circus in de beeldende kunsten de verzameling josé dugardein te oudenaarde

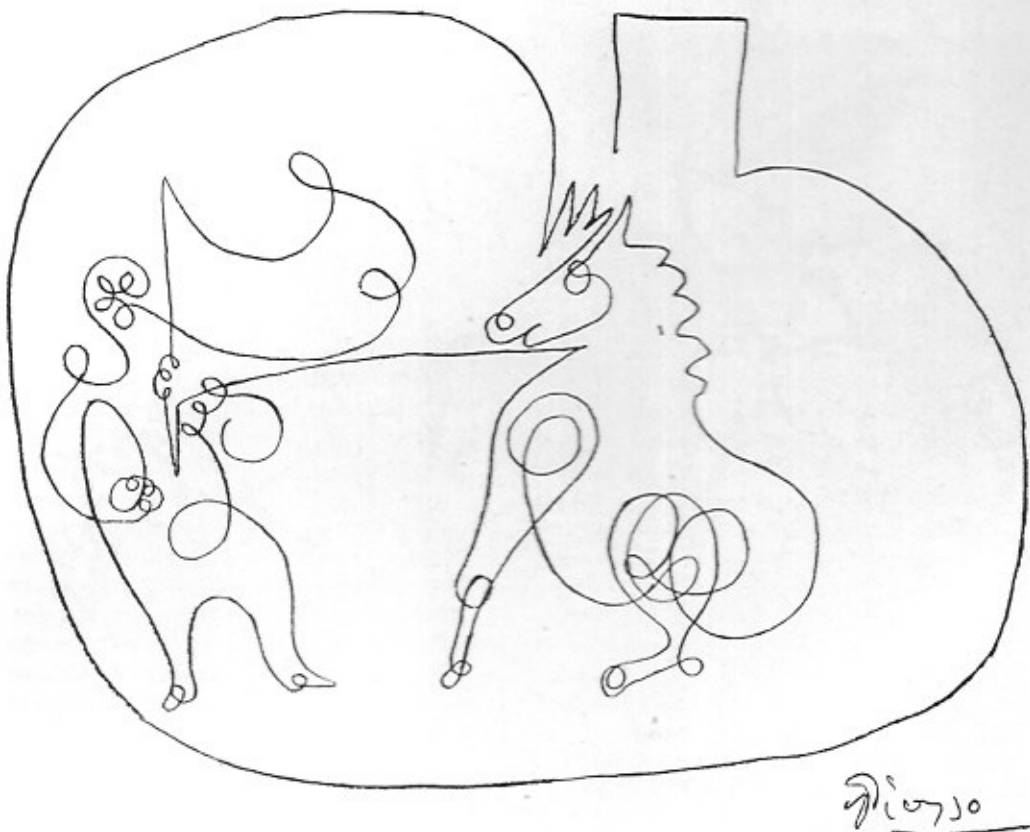
In het hartje van Oudenaarde, is een oud herenhuis in de loop van de laatste decennien stilaan omgetoverd geworden tot een uniek museum van het circus, iets dat in de westeuropese en misschien in de hele wereld zijn gelijke niet vindt. Het is het werk van een bierhandelaar, José Dugardein (° Oudenaarde 30 oct. 1914), die reeds zeer jong gedurende zijn studies aan de Gentse brouwerijschool en zijn militaire dienst te Brussel de coulissen van het wondere circusmilieu druk bezocht en er met de artiesten oefende aan de trapeze, het ballopen, het ringwerk, het jongleren, het kunstrijden, zodat hij zelf lid was van het 'Syndicat du spectacle', echter nooit met de bedoeling als artiest op te treden maar uit liefde voor het circus. Eerst waren het enkel maar affiches, programma's, foto's en krantenknipsels, die hij bij hield en klasseerde, maar stilaan groeide het uit tot een enorme schat aan documenten, boeken, kunstwerken, voorwerpen, herinneringen, zo merkwaardig dat zelfs Sotheby te London contacten nam om het geheel te kunnen kopen. Tientallen vrienden uit de internationale circuswereld — een wereld zonder landsgrenzen — hebben bijgedragen om deze collectie tot stand te brengen.

Het spreekt van zelf dat iemand met een humanioravorming zoals José Dugardein ook voor de literatuur en de kunst in verband met het circus een zeer grote belangstelling heeft gehad. Vandaar de honderden litho's, de 2.000 affiches, de grote bibliotheek boordevol gevuld met kunstboeken, waarin het circus en wat ermede verband houdt aan bod komen. Geen betere plaats in de wereld als zijn museum om er zich reken-schap van te geven hoe in alle tijden de plastische kunstenaars door het circus zijn gefascineerd geweest. Te meer dat er in feite nog geen enkel verzamelwerk bestaat dat met een ook maar oppervlakkige overzichtelijkheid de behandeling van het circusgebeuren door de plastische kunstenaars beschrijft. Het mooie boek 'Le théâtre, le cirque, le music-hall et les peintres du XVIIIe siècle à nos jours', Flammarion, 1926, dat Dugardein u kan tonen, biedt tenslotte ook maar enkele facetten van een onmogelijk te inventariseren stof. Dit kort artikel is dan ook maar een zeer beperkte en onvolledige schets. Het circus en de circusspelen behoorden tot het gewoon repertorium van de antieke iconografie van Rome tot Byzantion: getuigen ervan de mozaïeken van Italica, Rome, Lyon, Barcelona, de penningen van Trajanus en Caracalla, de Constantijnse consulaire diptieken, de Byzantijnse ivoren koffertjes, de sarcofagen. Gedurende eeuwen traden de



J.-E. Thomas.

Pablo Picasso (° Malaga 1881), 'Numéros de dressure'.



circusartiesten individueel of in zeer kleine groepjes op : men vindt tal van balladijnen, goochelaars, musici, harlekijnen, narren e.a. zowel in de middeleeuwse miniaturen als op de koorgestoelten en de kapitelen, zowel in de Renaissance als in de barok en de rococo. Met de stichting van het grote circusgebouw dat alle artiesten en circusdisciplines verzamelt, zoals het voor het eerst in Engeland door Astley werd gerealiseerd in 1783 en in vele landen geïmiteerd, treedt ook het circus als geheel in de kunst op. Het circus krijgt nog een sterker impact op de maatschappij — en dus ook op de kunst — als omstreeks 1850 de beweeglijke grote (en kleine) circussen van stad naar stad en van land naar land trekken. Men heeft geschreven dat een kunstenaar iemand is, die iets heeft weten te bewaren van het kind en dus ook iets van wat het kind meer dan wat ook met zijn kracht boeit : het circus.

Niets reveleert beter de geestesgesteltnis der 'ernstige' schilderkunst — dus de 'naieve' kunst terzijde gelaten — sedert 1880 dan de manier waarop de luimige onderwerpen er behandeld worden. Men gaat er niet voor uit de weg, maar men behandelt ze meestal in een toon waaruit alle humor en alle lach zelfs afwézig is. Het Circus is toch een bij uitstek 'blij' gegeven. Er zijn weinig hedendaagse schil-

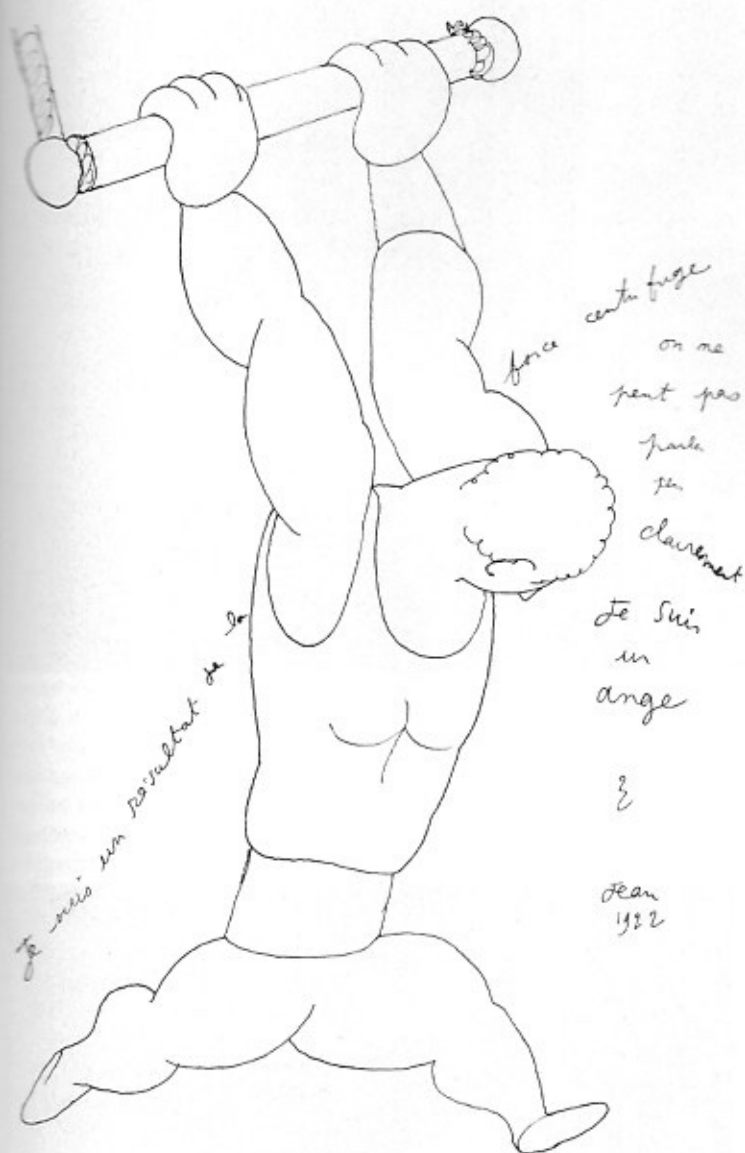
ders die er geen doeken aan hebben gewijd. Maar bijna nooit hoort men er de kwinkslagen weerklinken of ziet men er de guitenstreken, of de heldere lach van het kind, of de opgetogenheid van de volwassene die in het circus zijn kinderziel komt terugzoeken. De lach is wel degelijk iets waarover vele kunstenaars zich schamen — evenzeer als over het geluk trouwens —; de lach schijnt een belediging van de hoge waardigheid van het kunstenaarschap, wát Bergson ook moge gezegd hebben in onvergetelijke bewoordingen over de adel van de lachende mens. Men zal opwerpen dat het circus een slecht gekozen voorbeeld is; heeft Gogol niet verklaard : „Er bestaat een lach, die men op dezelfde rang kan plaatsen als de hoogste lyrische emoties, en die zich op een astronomische afstand bevindt van de vulgaire grappen der hansworsten.” Maar ook die 'astronomisch verhevende' lach treft men niet aan in het werk van de schilders, die de lach van het circus misprijzen. Het is hier natuurlijk de plaats niet om een apologie van het circus te maken; maar daarover zou veel te zeggen zijn.

Bij de impressionisten is de strekking om humor en lach uit te schakelen nog niet tot het uiterste doorgedreven. Renoir is te zeer een van levensvreugde vervuld schilder en bovendien te eenvoudig en argeloos opdat zijn circuspersonnages en zijn feesttaferelen

iets anders zouden weergeven dan wat de onderwerpen uiteraard inhouden. Degas is meer gecompliceerd; het circus interesseert hem maar in zover er beweging is, die hij op de hem eigen manier kan opvangen en ontleden; dezelfde betrachtning die hem naar de wedrennen en de opera dreef voerde hem ook naar het circus; vreugde en lach is bijkomstig en geraakt helemaal op de achtergrond. Bij Seurat is het afwisselend de blijdschap en de weemoed, die domineert; *Le Cirque* van het Louvremuseum is een vertoon van uitbundigheid en uitgelatenheid, zodat men er een allegorie op de blijheid heeft willen in zien (Leslie Katz); in andere doeken zoals *La Parade* heeft hij de circuswereld als een diep melancholische wereld uitgebeeld : de voorstelling der artiesten voor de vertoning, de traditionele 'grande parade' is een zeer triestig spektakel. De Duitse impressionisten schijnen het circus eenvoudig weg niet belangwekkend, niet ernstig genoeg te hebben gevonden om er bij te blijven stilstaan. De expressionisten vertoeven er integendeel voortdurend, maar zij zien in de circuswereld uitsluitend bij uitstek pathetische figuren en tragische situaties. De *Groene Clown*, die Beckmann in 1950 in de Verenigde Staten schildert, ligt in de lijn van een expressionistische traditie, die steeds opnieuw de lach van het circus uitbeeldt als een masker, waarachter walg en levensmoetheid schuilt. Bijna alle Duitse expressionisten zou men hier kunnen opnoemen van de Brücke tot de Blaue Reiter en tot de post-expressionisten van heden, als vertegenwoordigers van deze eenzijdige kijk op het circusspektakel; Egon Schiele, een kind van het jolige Wenen, bereikt in deze reeks misschien wel de hoogste tragiek. Een der weinige uitzonderingen is de opgewekte Rijnlander August Macke, wiens circustonelen kleur- en lichtfestijnen zijn, waarin de vreugde en de levenslust veelal domineert, enigszins zoals bij de Franse fauvist Dufy. De grote voorloper van deze tragische traditie is voorzeker Toulouse-Lautrec geweest; hij heeft met brio de luister en de uitbundigheid van het circus weergegeven, maar zijn naargeestig temperament dreef hem ertoe, meer nog dan Daumier, het gedoe achter de schermen te bestuderen om er treurigheid, eenzaamheid, ontgoocheling en smart te ontdekken. Rouault gaat nog veel verder; voor hem zijn de clowns de symbolen bij uitstek van de 'onmenselijkheid van de mens voor de mens', zodat hij met echt expressionistische heftigheid een lachende



Raoul Dufy (° Le Havre 1877), 'Présentation des chevaux'.



Jean Cocteau (° Maisons-Lafitte 1889),  
'Je suis un ange'.

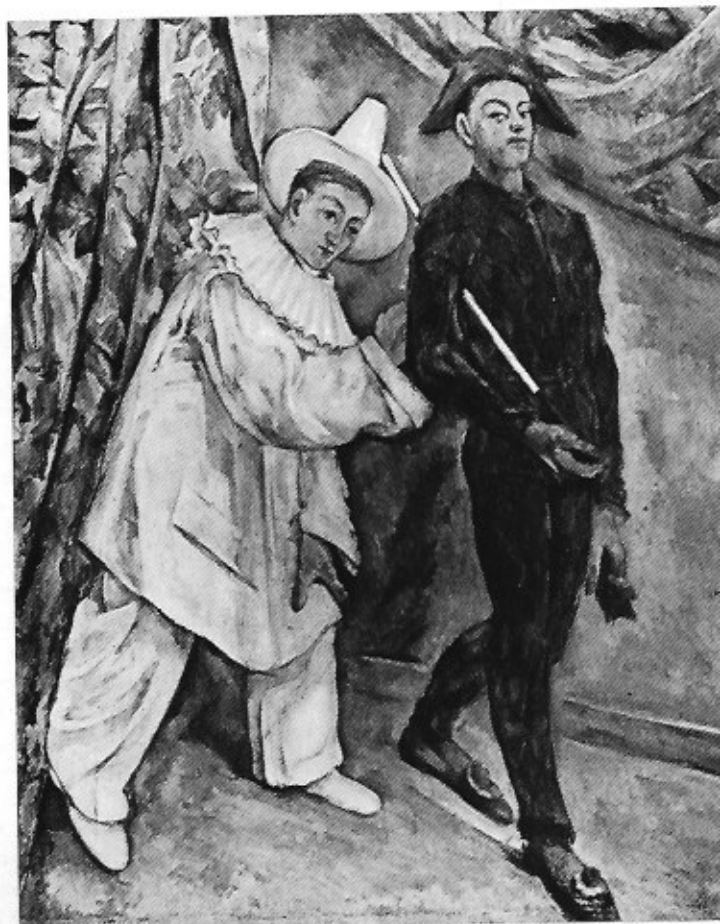
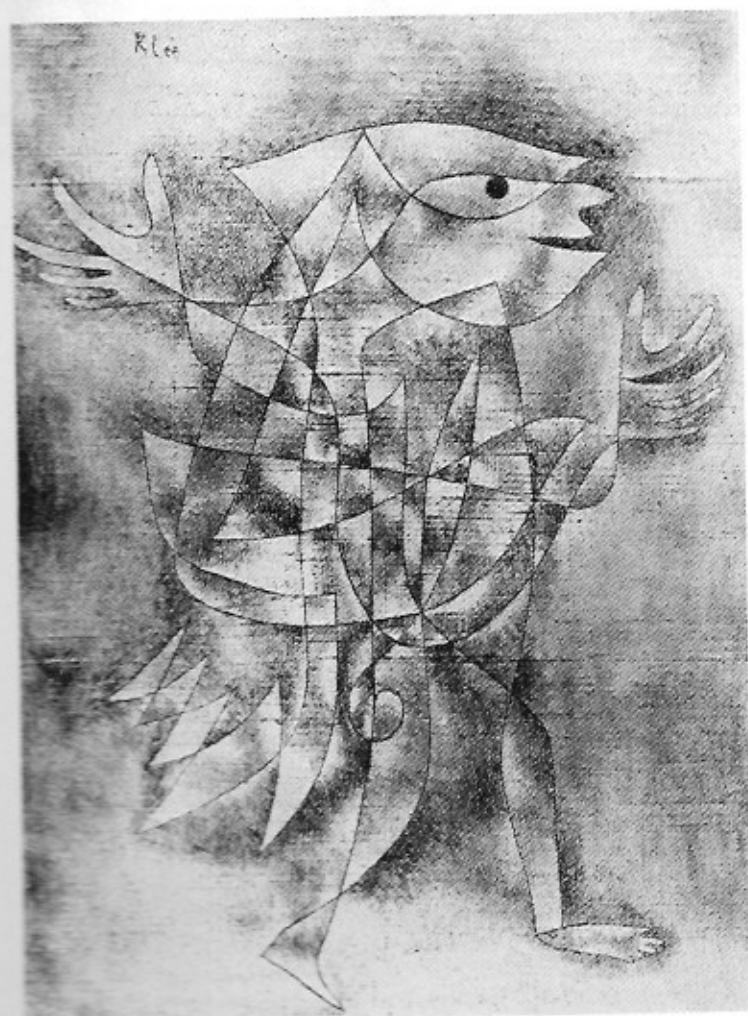


André Lhote (° Bordeaux 1885),  
'Les enfants de la balle'.

tronic vervormt tot uitdrukking van grenzeloze smart: „Die oude hansworst op de rand van zijn wagen bezig met het stoppen van een schitterende en veelkleurige herenrok; dat contrast van schitterende dingen die slechts dienen om het volk te amuseren in dit leven van een schrijnende droefheid... Dat alles heb ik vergroot en overdreven; duidelijk heb ik toen ingezien dat die hansworst niemand anders was dan ik zelf, wij zelf, wij allen. Die schijnbaar rijke en met schitterende kristalplaatjes bedekte rok hebben we van het leven ontvangen; wij allen zijn enigszins hansworsten, wij allen dragen een rok met fonkelende pailletten... doch wanneer iemand ons zo verrast zoals ik die oude hansworst

heb verrast, wie zou dan durven ontkennen dat hij tot in de ziel geroerd wordt?” (Georges Rouault in zijn brief aan Schuré). Dat deze visie ontroerend en diepmenselijk is kan niemand loochenen. Een soortgelijke visie vindt men bij bijna alle expressionisten, zowel in de schetsen van Bernard Buffet over het circusleven als in de talrijke circuspersonages uit Picasso's expressionistische tijd, zijn rose en blauwe periode (nu reeds zestig jaar geleden). Hoewel Picasso in zijn ontwikkeling naar het Kubisme geleidelijk minder belang gaat stellen in de mens en zich concentreert op vormen en volumes zoals Cézanne, toch blijven de clown, de harlekijn, de acrobaat en

de circmuzikant voor hem als voor de andere kubisten symbolen van de deerniswekkende menselijke conditie. Men kan het constateren in werken gelijk de bekende *Drie muzikanten* van Picasso (1921) of in de *Pierrot* van Juan Gris (1919), waarin deze laatste nochtans alle sentimentaliteit zorgvuldig heeft pogen te weren. Onder de kubisten schijnt enkel Léger zich los te hebben gewerkt van de stereotype sombere voorstelling van het circus. Léger heeft behalve een boek (*Le Cirque*, 1950), ook ettelijke schilderijen en tekeningen aan het onderwerp gewijd; daar is alle symboliek, alle treurigheid, alle sentiment, alle menselijke problematiek verdwenen; maar tevens is



Marc Chagall (° 1887 Witebsk), 'Circustoneel'.  
*"Il suffit d'une toute petite pierre pour faire sur l'eau les plus beaux ricochets et, sur la plus pauvre place du plus pauvre des villages, il y aura toujours, ou longtemps encore — ce qui revient au même — le plus pauvre des petits cirques, enluminé de mille diamants : les éclats de rire des enfants."* (Jacques Prévert).

Georges Rouault (° Parijs 1871), 'Circusfiguren' (1925).

Paul Klee (° Münchenbuchsee/Bern 1879), 'Nar in trance' (Aquarel, 1929).

Paul Cézanne (° Aix-en-Provence 1839), 'Arlequin et Pierrot'.

Henri de Toulouse Lautrec (° Albi 1864), 'Cha-U-Kao, la femme clown' (1899).

er ook alle ware vreugde uit afwezig; deze populaire voorstellingen bieden slechts starre gelaatsuitdrukkingen zonder ware menselijkheid.

Waar het Kubisme zijn wortels grotendeels had geplant in het tragische Expressionisme, daar is het Surrealisme ontstaan uit een eerder tragi-komische richting, het dadaïsme. Men doet deze beweging te veel eer aan als men beweert dat zij in de loopgraven van '14-'18 ontstaan is; de stichters der beweging zijn lieden die zich 'toevallig' (?) te New York of te Zürich bevonden, wyl hun landgenoten van dezelfde leeftijd aan het front stonden. Wie zal bepalen in welke mate het hun slecht geweten was dat de dadaïsten ertoe dreef wilde skalpendansen uit te voeren en alles te besmeuren en te honen waarvoor de mens tot dan toe het de moeite waard gevonden had zijn leven te offeren. Men heeft de dadaïsten meer dan eens, deels ten onrechte, zelf hansworsten geheten, maar het circusmotief ontbreekt bijna volledig in de dadaïstische productie. Het werd ook terzijde gelaten door de Italiaanse schilders der 'pittura metafisica', welke in een gezondheidsinstelling ondergedoken waren om aan de gevaren van de krijgsdienst te ontsnappen...

De veeltakkige stam van het Surrealisme wierp uiterst verscheiden vruchten af. Naast zeer veel zwartgalligheid en wrangheid, vindt men er ook soms kinderlijke fantasie en dichterlijk speelse humor. Men denke aan Miro. Het hoeft dus niet te verwonderen dat surrealisten de behandeling van de circuswereld werkelijk vernieuwd hebben, zij dit ook het werk van schilders, die slechts gedeeltelijk voor surrealisten kunnen doorgaan: Paul Klee en Marc Chagall. Bij Klee is het de kinderlijke speelsheid, de humor en de ironie die hem in fijne tekeningen of in lineaire schilderwerken de gewone circusfiguren doet omtoveren in een magische wereld. Chagall integendeel is meer de dichter met de eeuwige monkellach op het gelaat, die de clowns en de acrobaten met de wonderbare scheppingen van zijn dromen en zijn herinneringen doet in elkaar smelten tot een hymne aan de levensvreugde; een hymne die een triomflieder wordt in doeken zoals *Het Circus* (1956).

Wij hebben in dit al te vlug overzicht der behandeling van het circusmotief intentioneel de Vlaamse bijdrage achterwege gelaten. Is het toeval dat de twee hedendaagse schilders, die men meer dan de anderen 'lachende schilders' kan heten, verband houden met West-Vlaanderen? Ensor en Tytgat hebben inderdaad veel te danken aan

het Westvlaamse volkskarakter. De gouden sleutel, die toelaat het diepst door te dringen in het werk van Ensor is volgens Haesaert de idee van het spel. Het spel is voor de Oostendse schilder het begin en het einde van alles. Voor het spel heeft hij alles geofferd, met inbegrip van zijn verantwoordelijkheden in het werkelijke leven. Alles is hem een aanleiding tot spel; zijn werk is ervan vervuld: „Il est de tous les jeux, — jeux anodins des calembours et de la caricature, jeux d'esprit et jeux de lumières, jeux des formes et de la technique, jeux du carnaval, des grimaces, du théâtre, jeux de la colère et de l'indignation, jeux des combats et des meurtres, jeux des forces cosmiques, grands jeux des révoltes sociales, des événements historiques, de la religion et de l'anéantissement." De wereld één circus! Als alles voor Ensor spel is, dan is alles ook lach. Die lach is dikwijls misplaatst, want hij valt gemakkelijk in vulgariteit en kent geen medelijden. Zijn humor is soms gefor-

ceerd en zoutloos, zoals bij veel mensen die in de dingen kost wat kost het komische willen zoeken. Dat alles is volkomen waar! En toch... Er is zoveel gek te zien in de wereld, zo leert Ensor terecht. En hij sluit hierbij zichzelf niet uit, noch zijn familie, zijn beste vrienden, zijn geestesverwanten. En zijn stad Oostende met het belachelijke seizoengedoe, het verfoeilijke gepeupel dat 's zomers het strand veroverd, de rauwe viswijven van de kaai, de potsierlijke notabelen.

Het Voltariaanse karakter van Ensor's geestigheden meent men te moeten toeschrijven aan het milieu der Rousseau's te Brussel, waarin hij gedurende zijn beste jaren veel verkeerde. Vooral de zoon van de rector der U.L.B., Ernest Rousseau, zou een onverbeterlijke grappenmaker geweest zijn, die speciaal op zwarte humor gesteld was; zijn studies van anatomie en etimologie brachten de skeletten en de insecten op de doeken van Ensor. Het was ook de zoon





Rousseau die Ensor meevoerde naar kermis, carnaval en circus en die hem in aanraking bracht met satiristen als Félicien Rops. Het eigenaardige is dat rond 1900, als het gezin Rousseau ophoudt voor Ensor een onuitputtelijke bron van opwinding en inspiratie te zijn, ook zijn kunstenaarsélan gebroken is.

De lach van Tytgat is veel menselijker dan die van Ensor. Zoals Maurits Roelants bewees is Tytgat grondig gemerkt gebleven door zijn kinder- en jeugdijaren, die hij te Brugge doorbracht. Het is natuurlijk de Tytgatse humor en niet de Brugse die in dit werk overheerst, maar toch proeft men er steeds de Bruggeling in: de Bruggeling van heden, met zijn guitige kijk op mensen en dingen, zijn kleinburgerlijke spot met alles wat grandioos, monumentaal en machtig is of doet, zijn kinderlijk wat irreeël vermogen tot verrukking bij voorkeur voor het kleine, zijn scherpe observatiegeest, zijn steeds geankerd blijven in zijn eigen wereldje waar hij zich ook moge bevinden, zijn mild optimisme, zijn onverbeterlijke persiflagelust, die hem belet 'grootse' dingen te verwezenlijken. Dat alles is nog Tytgat niet, maar Tytgat is dit alles. Zoals een Fonteyne eveneens dit alles is, op zijn manier dan.

Men mag wel zeggen dat Tytgat door een beperkte reeks motieven werkelijk bezeten was; daartussen neemt het kermis- en circusspektakel een voorname rol in. Hij is niet blind voor het triestige, dat er dikwijls mede verbonden is, maar hij blijft kinderlijk enthousiast en opgetogen. In Engeland nog graveerde hij zijn album *Carrousel et baraques* (1919), herinneringen aan het Vlaamse kermisvertoon. Later kwamen de talrijke circusscènes, waarvan de *Melodieuse clown*, *De beginneninge* en *Circus in Vlaanderen* als de beste doorgaan. Dat alles schilderde hij in een atmosfeer waar alle boosaardigheid en tragiek uit verdwenen

was, hoewel boosaardigheid en tragiek met het onderwerp als het ware vergroeid waren in de gehele Europese schilderkunst. Dat liet hem koud, zoals het hem koud liet in het spoor te treden van de voormannen der internationale kunstbewegingen. Daarom juist bereikte hij persoonlijkheid en internationale betekenis.

Pretenteloze kunstenaars, zoals de 'naïeven', hebben die geestesgesteltenis met Tytgat gemeen en delen dan ook in alle landen hetzelfde enthousiasme voor het circusgebeuren. Alle dingen afzonderlijk genomen, die men in het circus vindt, kan men zonder meer van esthetisch standpunt uit smakeloos heten; en toch is het geheel iets wonderbaars, iets aangrijpends voor wie niet 'blasé' is, een festijn voor de ogen, een weelde voor het hart, een nooit te stuiten inspiratiebron voor de verbeelding.

Dr. Albert Smeets

Georges Seurat (° Parijs 1859), 'Le cirque'.

Bernard Buffet (° Parijs 1928), 'Kunrijdster met clowns' (1955). Uit 'Le cirque par Bernard Buffet' (Ed. Art et style, Paris). - „Le cirque n'est au fond qu'un merveilleux chaos et le chaos est une servitude, et cependant le cirque devient l'asile de la liberté pour donner semble-t-il raison au philosophe amer, au vieux Nietzsche, car il n'y a de liberté que dans un monde où ce qui est possible se trouve défini en même temps que ce qui ne l'est pas.” (inl. Jean Bouret).

André Dunoyer de Segonzac (° Boussy 1884), 'Les deux clowns'.

