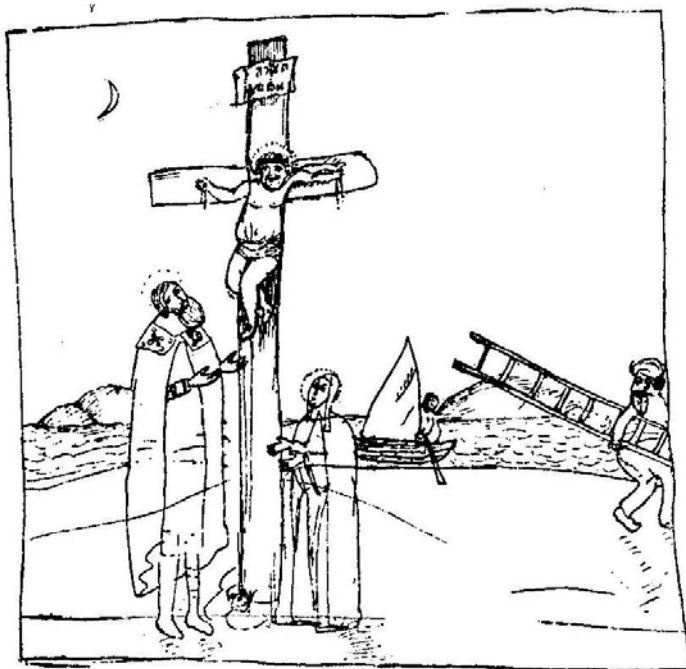


Rondblik De mens bij Chagall

Naar aanleiding van *Golgotha* (1912) Willem L. Meijer

Vanaf zijn beslissing om kunstenaar te worden kiest Chagall onderwerpen met een sterk religieuze inslag. Voor een joodse jongen geen eenvoudige opgave. Vanwege de uitleg van het tweede gebod ('geen beelden') kent zijn eigen milieu immers geen schilderkunstige traditie, laat staan een godsdienstige. Wat hij tot uitdrukking wil brengen, moet hij artistiek dus trek voor trek helemaal zelf ontwikkelen. Hiermee is niet gezegd dat hij op een nulpunt begint. Dat komt niet voor, ook bij Chagall niet.

De Russische omgeving van zijn jeugd brengt hem van meet af aan in nauw contact met de enige kunst van betekenis¹ die het land te bieden heeft, de kunst van de Orthodoxe Kerk. Gedurende zijn opleiding in St.-Petersburg zet hij deze eerste kennismaking voort. Grondig verdiept hij zich in de thematiek van de iconen. Aan deze traditie ontleent hij alles wat hij gebruiken kan, zowel qua mystieke uitstraling als qua beeldmotief. We zouden ons echter ernstig vergissen, als we meenden dat hij hiermee ook de orthodoxe verkondiging overneemt. Op een ingenieuze manier weet hij ontleningen aan de kerkelijke beeldtraditie in zijn eigen streven in te passen.



Afb. 1: Chagall, *Vorstudie voor 'Golgotha'* (zie afb. 3), pentekening. Nog vóór zijn vertrek naar Parijs in Rusland ontstaan. Het compositieschema is ontleend aan iconen.

De inscriptie boven het kruis is schetsmatig aangeduid.²

de Gekruisigde rusten niet op het bekende plankje en Hij heeft het voorkomen van een kind. Dit laatste is zonder precedent. Het past nergens in de beeldtraditie. Wel lijkt de man die naar rechts met een ladder wegloopt, bekend. Hij zou aan een kruisafname ontleend kunnen zijn, maar dat is een ander thema waar een andere compositie bij hoort. Bovendien zou de man in dat geval niet vertrekken, maar aankomen. Deze baardige figuur vormt een folkloristische toevoeging uit Chagalls eigen beeldrepertoire. We herkennen in hem de lantaarnopsteker³, de man die licht ontsteekt als de nacht valt. Dat we met een

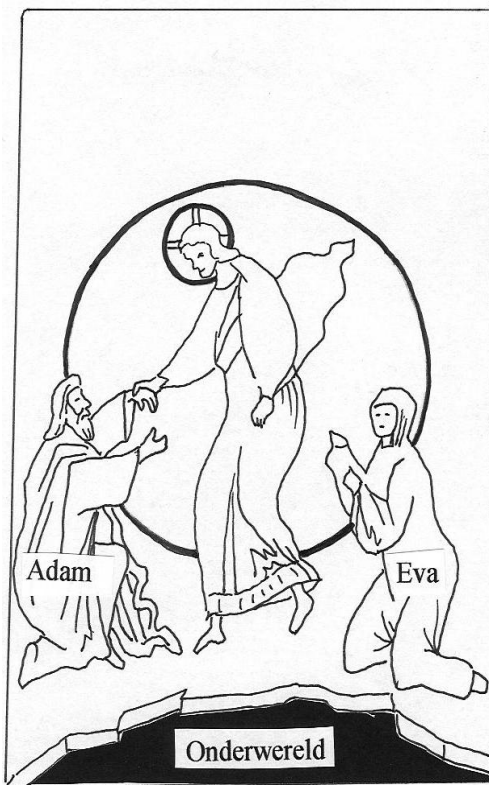
Een voorstudie (afb. 1)

Deze werkwijze is goed te volgen als we het beroemde schilderij *Golgotha* (afb. 3) benaderen vanuit een van de voorstudies. Het hoofdmotief van deze pentekening (afb. 1) is onmiskenbaar ontleend aan het type icoon waarop Maria en Johannes aan weerszijden van het kruis naar de stervende Christus opzien. Zelfs de traditionele schedel van Adam, aan de voet van het kruis, is, hoe klein ook, niet vergeten. Deze schedel symboliseert vanouds dat de dood door de eerste Adam in de wereld kwam, maar door Christus, de tweede Adam, is overwonnen. Hiermee houdt het citeren van motieven uit de iconentraditie ook op, want de voeten van

nachtelijke scène te doen hebben, blijkt uit de maansikkel. Fijne streepjes aan de voeten van de drie figuren geven hun slagschaduwen aan.

Nu treedt de lantaarnopsteker bij Chagall doorgaans op in verband met de dood. Dit gegeven verbindt deze figuur met de volgende vrije toevoeging: de ongewone locatie van Golgota. De kruisheuvel - niet meer dan een golvend lijntje - blijkt gesitueerd te zijn aan een water. Uit dit water rijzen links en rechts enkele eilanden op. Een boot ligt klaar voor de oversteek, de veerman heeft het zeil gehesen. Dit motief stamt niet uit de christelijke traditie. Het doet denken aan Charon, de mythologische veerman uit de onderwereld, die de mens na zijn sterven over de doodsrivier roeit.

Tot hiertoe is Chagalls methode duidelijk. Hij put uit drie verschillende bronnen: een christelijke, een folkloristische en een heidense. Ook inhoudelijk begint zich een tendens af te tekenen. Al is het onwaarschijnlijk dat een zo samengestelde compositie een christelijke boodschap vertolkt, de kunstenaar blijkt niet zonder hoop te zijn. In dit 'landschap van bloed en dood'⁴ is licht ontstoken. De vraag is alleen: als dit licht van de lantaarnopsteker komt (dus van beneden), wat is dan de relatie met het kruis?



Afb. 2: Anastasis-icoon (zeer schematisch).

De figuren onder het kruis verwisseld

Op dit punt aangekomen, moeten we even een stap terug doen. De beide figuren onder het kruis hebben we niet goed bekeken. Eenvoudig omdat we hen daar verwachtten aan te treffen, hielden we het tweetal voor Johannes en Maria. Maar die kunnen het, nader bekeken, niet zijn. De kerkelijk geijkte plaats van Maria is links, die van Johannes rechts. Bovendien draagt Johannes nooit een baard en is zijn gestalte nooit zo lang uitgerekt. Wel is er een ander thema waarbij een man links staat en een vrouw rechts. Dit bracht Chagall op het idee de beide figuren te verwisselen.⁵ Het andere type icoon verbeeldt de hellevaart van Christus. In de orthodoxe traditie is dat een hoopvol gebeuren. Dit blijkt al uit de benaming *Anastasis (Opstanding)* (afb. 2). Zodra Christus de dood heeft overwonnen, daalt hij af naar de onderwereld om daaruit te redden wie naar Hem uitzien. De eersten die Hij in zijn opstanding laat delen, zijn Adam en Eva. Plechtig gekleed strekken ze

op *Anastasis*-iconen de handen naar hun Verlosser uit - volgens een vaste beeldformule Adam links en Eva rechts. Bij deze kosmische triomftocht krijgt Christus niet alleen een stralenkrans om zijn hooft, maar ook een die zijn hele gestalte omgeeft (zie afb. 2). De cirkel van dit grote aureool⁶ wordt alleen aan de onderkant doorbroken. Daar steken zijn voeten uit, om het neerdalen te beklemtonen.

Het kruis verdwenen (afb. 3)

Chagall voert ons van Golgota dus meteen mee naar deze opstanding. Zijn gedachtegang is het kruis al voorbij. In de uitwerking laat hij Golgota zelfs achter zich. Vergelijken we het definitieve schilderij (afb. 3) met de pentekening (afb. 1), dan valt op dat de karakteristieken van de kruisiging verdwenen zijn: het opschrift boven het kruis, de doornenkroon op het hoofd en het bloed dat uit de doorboorde handen druppelt. Bovendien verliest de kruispaal op het schilderij naar boven toe zijn substantie. Ook de dwarsbalk lost zich naar links toe vrijwel op. De materie van het hout gaat over in lichtbanen. Het kind met zijn gespreide armen hangt nergens meer aan. Het is nog verder losgeraakt van zijn voorbeeld, de Gekruisigde, maar ontleent aan Hem wel zijn sacrale waardigheid. De voorstelling als geheel heeft dezelfde transformatie ondergaan. Ze komt los te staan van de kruisheuvel, maar behoudt de religieuze uitstraling. De titel *Golgotha* is niet meer van toepassing. Was deze al weinig passend voor de pentekening, voor het schilderij is hij ronduit misplaatst. Oorspronkelijk stelde Chagall het schilderij dan ook onder een andere benaming tentoon.⁷ Deze gaf precies aan wie hier ontbreekt. De titel luidde niet *Christus*, maar *Opgedragen aan Christus*.⁸



Afb. 3: Marc Chagall, *Golgotha*. Oorspronkelijke titel *Opgedragen aan Christus*. Olieverf op doek, 1912. (174 x 191cm). The Museum of Modern Art, New York.

Later sprak Chagall over het 'blauwe kind in de lucht'.⁹ Deze uitspraak komt dicht bij de voorstelling. Het kind zweeft en lijkt neer te dalen.¹⁰ Zijn voeten doorbreken - net als op een *Anastasis*-icoon - het kosmische aureool dat zijn

figuur omvat. Nogmaals, dit kind is Christus niet. De stralenkrans om zijn hoofd (nog aanwezig op afb. 1) ontbreekt. Maar het daalt wel op de manier van de Verlosser af naar de man en de vrouw beneden hem. Schilderkunstig vormen man en vrouw een chaotische partij. Nergens op het schilderij zien we zo'n wirwar.¹¹ Ze staan er - net als Adam en Eva op een *Anastasis*-icoon - in lange gewaden en zonder aureolen, d.w.z. nog niet bevrijd. En net als op dit type icoon gaapt tussen hen de afgrond - precies daar, aan de voet van het kruis, waar op de voorstudie de schedel van Adam ligt (afb. 1).

Naast de inhoudelijke verandering valt op, dat het schilderij ook formeel opzienbarend van de pentekening verschilt. Een nieuwe beeldtaal geeft aan dat specifieke tradities zijn opgeheven. Veel onderscheidingen zijn herleid tot tijdloze verhoudingen van vorm en kleur. Die scheppen een mythisch referentiekader waarbinnen de figuren van Adam en Eva niet meer als historische personen optreden, maar als 'de eeuwige idee van vader en moeder'.¹²

Het mensenkind in plaats van Christus

De compositie is opgebouwd uit ongewoon sterke, maar complementaire contrasten. Een groene bovenwereld botst horizontaal op een rode benedenwereld. Verticaal rijst een extatische man boven een vrouw uit die dicht bij de aarde blijft, met bloemen op haar kleed.¹³ Hij, het hoofd naar boven gedraaid, schouwt in de wereld waaruit het kind neerdaalt. Zijn handen heft hij op om het kind geestelijk te ontvangen. Zij, recht voor zich uit kijkend, strekt ook de handen uit, maar met de intentie van de moeder. Haar ontblote borst maakt duidelijk dat zij het kind in de armen wil nemen om het te voeden. De figuur van het kind is opgebouwd uit zuiver wit en 'bovennatuurlijk blauw' (Franz Meyer). Het kind, met het hoofd van een volwassene, daalt uit de wereld van het Ene neer in de wereld van de tegenstellingen. Zo maakt Chagall zichtbaar hoe de mens niet geschapen wordt, maar wel ter wereld komt.

Udo Liebelt, die op deze problematiek promoveerde, wijst erop dat Chagall precies in termen van de tegenstelling tussen deze 'Adam' en 'Eva' zijn vader en moeder typeert. Liebelt trekt hieruit de conclusie, dat Chagall met dat 'kind in de lucht' zichzelf op het oog heeft.¹⁴ Dit ligt helemaal in de lijn van de zelfpresentatie die in Chagalls werk altijd meespeelt. Maar ook al zou dit motief minder persoonlijk bedoeld zijn, Chagall ontvouwt hier een sleutelthema van zijn oeuvre: *de vleeswording van de mens*. We zien de mens - die er al vóór zijn geboorte was - in de aardse werkelijkheid indalen.¹⁵ Hij die één was¹⁶, krijgt deel aan vlees en bloed door bemiddeling van uitersten: een vader en een moeder. Zo raakt hij betrokken in de wereld van de tegenstellingen.¹⁷ En nog dieper wordt hij beproefd. Ook dood en onderwereld vindt hij op zijn weg. Maar er is hoop. Als hij verzoening van al die tegenstellingen bewerkt, helpt hij mee aan de terugkeer naar zijn goddelijke oorsprong.¹⁸ Voor deze bevrijding is hij niet afhankelijk van een ander. Verlosser - dat is hij zelf.

Noten:

1. Hijzelf ziet daarnaast de volkskunst als van grote waarde, net als Kandinsky en vele anderen destijds.
2. Franz Meyer leest hier Grieks, maar Udo Liebelt (zie noot 3, p. 95) onderscheidt Hebreeuwse tekens.
3. Udo Liebelt, *Marc Chagall und die Kunst der Ikonen*. Inauguraldissertation (Theologie), Marburg/Lahn 1971, p. 97v. (Aan deze studie ontleen ik belangrijke elementen van mijn interpretatie).
4. Deze woorden noteert Chagall met krijt in het Russisch (!) bij een andere voorstudie, waarop het kruis als een immateriële verschijning in de lucht zweeft, los van de heuvel. Marc Chagall, *Oeuvre sur papier*. Catalogue Centre Georges Pompidou, Paris 1984. Tekst: cat. nr. 36 (p. 74).
5. Verwijzing ontleend aan Liebelt (zie noot 2), p. 106v.
6. Ook wel in een mandorla (amandelvormig).
7. Herfst 1912 eerst in Parijs, in de Salon d'Automne, onder de titel *Dédiée à Christ* (Cat. Centre Pompidou [zie noot 4], p. 73, cat. nr. 35) en herfst 1913 bij Herwarth Walden in Berlijn onder de titel *Christus gewidmet*. Liebelt (zie noot 3), p. 89.
8. Chagall bewondert Christus als een groot kunstenaar. 'Voor mij was (!) Christus een groot dichter, wiens poëtische leer de moderne wereld heeft vergeten.' (rede Chicago, 1946). Liebelt (zie noot 3), p. 138.
9. Chagall zegt later woordelijk: 'In strikte zin was er geen kruis maar een blauw kind in de lucht. Het kruis interesseerde me minder...' Franz Meyer, *Chagall*. New York 1963, p. 174. Vgl. hierboven noot 4.
10. Vgl. het engeltje dat met gespreide armpjes neerdaalt boven de wieg op Rembrandts schilderij *De Heilige Familie* (St.-Petersburg), een doek dat zich met dezelfde soort thematiek bezighoudt, en dat Chagall bovendien in zijn studietijd bekeken zal hebben, gezien zijn bewondering voor Rembrandt.
11. Liebelt (zie noot 3) ziet hier verband met de chassidische notie, in de traditie van de *Zohar* (Isaac Luria), betreffende de toestand van de wereld na het bekende 'breken van de schalen'. (Liebelt, p. 136, nt. 57).
12. Liebelt (zie noot 3), p. 108 en 135v. De notie van het moederschap speelt, wat Maria betreft, al mee vanaf de pentekening (afb. 1). Johannes en Maria kunnen 'in relatie tot het kind' opgevat worden als ouders', schrijft Franz Meyer (noot 7), p. 174.
13. In dezelfde periode waarin Chagall *Opgedragen aan Christus* schildert, ontstaat een werk met de verwante titel *Opgedragen aan mijn verloofde*, dat de spanning tussen de geslachten ongekend bruut verbeeldt.
14. Liebelt (zie noot 3), p. 108.
15. Vgl. het schilderij *De schepping van de mens* (Nice, MBMC 1) waar evenmin een schepping plaats vindt, maar een reeds bestaande figuur in deze boze wereld wordt ingedragen om beproefd te worden (zie de slang).
16. De oorspronkelijk androgyne mens. Zie het vorige artikel (n.a.v. *Hommage à Apollinaire*) in *Nader Bekeken* (juni 2005).
17. Vergelijk hiermee Chagalls uitspraak 'In wezen ben ik dood geboren'. En: ik ben 'op het dak' (= tussen hemel en aarde) 'voor de tweede keer geboren'. Marc Chagall, *Mijn leven*. Utrecht 2002, p. 8 en 9.
18. Vanaf de voorstudie (afb. 1) is de overwinning op dood en onderwereld impliciet meegedacht, beeldend vanuit identificatie met Christus' triomftocht, geestelijk vanuit de idee van de *Tikkun* (*Her-Eniging*). Op dit laatste legt Liebelt ten slotte alle nadruk (zie noot 3, p. 135-136). Dit verlossingsmotief kwam al naar voren in mijn vorige bijdrage in *Nader Bekeken* (vgl. noot 16). Hier past bovendien het volgende. De *Zohar* onderscheidt drie zielen: *Nefesh*, *Ruah* en *Neshamah*. De laatste is zonder zonde. Ze is iets goddelijks dat de mysticus in zichzelf realiseert. Daalt deze *holy soul* in de hel af, dan is dat om de zielen die daar lijden naar het licht terug (!) te voeren. Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (1941). New York 1995, p. 240-241v.