

IKONEN IN OUD- EN NIEUW-RUSLAND

□ □ □ DOOR VAN DEN EECKHOUT □ □ □

HET uitgangspunt van alle Christelijke kunst, daarover schijnt men het in de wereld der kunsthistorici al tientallen jaren eens te zijn, moet gezocht worden in Alexandrië, dat zelve trouwens, zooals o.a. Bolland geleerd heeft, de eigenlijke bakermat zou zijn van het heele Christendom: mengsel van Joodsche inspiratie en antieke wijsheid. Hoe het zij, het ontstaan der Russische ikonen, die schoone bloeseming van Christelijk gevoel, ligt in ieder geval in de verbinding van verscheidene Christelijke en vóór-Christelijke elementen.

Men leert ons, dat wij tot de Egyptenaren en hun mummie-portretten moeten terug gaan, willen wij de ikoon zien „worden”. De Egyptenaren zagen in het bewaren van een goed gelijkend portret het bewaren van iemands vorm, d.w.z. van iemands schim of ziel, en meenden dus door 't bewaren van 't herkenbaar portret van een doode zijn voortbestaan te beveiligen in het geestenrijk. Dit was zeker allerminst een Christelijke opvatting. Maar de tijd moge voortgaan in tegenstellingen zich te verwelijken, culturen hebben ook een lang leven dóór alle tegenstellingen heen. Zoo had het de Egyptische cultuur. De behoefte om van de dooden, vaak veréerde dooden van de eerste Christenheid afbeeldsels te bewaren, en soms, als het martelaren gold, ze te bewaren om ze anderen ter navolging of vereering voor oogen te stellen, die behoefte vulde, zooals een paar eeuwen te voren de mummiegraven met portretten gevuld waren, nu met „portretten” de muren der catacomben en der andere woonplaatsen van eerste Christenen, dikwijls afbeeldingen ten voeten uit, die in 't geestelijke een voortzetting moesten schijnen van die Egyptische portretten, maar in elk geval door hun hang naar sterke gelijkenis technisch gesproken een voortzetting ervan waren.

Ten deele tenminste. Het is n.l. eigenaardig te zien, hoe het karakter der hiëratische mummie-afbeeldingen evengoed in die catacombenkunst doorwerkte als de laat-Romeinsche ijdelheidsportretkunst met haar op koele cerebraliteit gerichte werken: die soms zoo sterk doen denken aan de *m a t t e r o f f a c t*-kijkende geportretteerde dames en heeren van de laatste tweehonderd jaren in ons Europa. („Dank der steigenden Wertschätzung des Individuums im ausgehenden Altertum gewann dasselbe (het representatieve Portret) während der Kaiserzeit bis zu den tieferen Volksschichten herab Verbreitung.” Wulff.) Zoo ontstond dus het vroeg-Christelijke martelarenportret meestentijds uit een compromis van wederopgevatte Egyptisch-priesterlijke grafschil-

dering en zeer sceptisch-reële Romeinsche (profane) portretkunst.

Het hierbij afgebeelde antieke vrouwenportret, dat een Christelijk grafportret is uit de 4e eeuw, is ter toelichting bijgevoegd: men ziet er alle twee de besproken elementen in naar voren komen.

De Russische ikoon werd echter uit veel meer elementen dan het laat-Romeinsche portret geboren. Zij heeft veel meer met „mystiek” te maken. Zij raakt veel meer de droombereidheid van het nabije Oosten. Rome beleefde tenslotte tijdens 't beginnend Christendom haar imperialistische nadagen, zoo vol realisme en individualisme, dat er afbeeldingen bestaan van vroeg-Christelijke families, afbeeldingen als dat mooie, geschilderd op een rond glas en ingevoegd in een met edelsteen bezet crucifix uit de 4e eeuw, waarop ge positief-blikkende typisch individualistisch-cerebrale menschen ziet, niet minder „hersen”-wezens dan menig zakenman van tegenwoordig te Parijs of te New York.

Wie zoo'n familieportret ooit gezien heeft (bij Wulff: „Alt-Christl. u. Byz. Kunst” vindt men er een zéér mooi afgebeeld, n.l. dat van 't Museo Civico in Brescia), die begrijpt Spengler's machtige historische perspectief, als hij 't Christendom als Europeesch cultuurdrager doet geboren worden in 900 na Christus, en al het eerdere rekent, zoo goed als geheel, tot de „Antieke” en tot de „Arabische” levenshouding.

Het waren dus Rome en het Oosten beide, die Byzantium bevruchtten, en uit Byzantium heeft de Russische Grieksch-Katholieke kerk de Icoon (= eikoon = gelijkenis) ontvangen.

De cultuur, die in Rome ten onder ging, begon een eigen leven, een Christelijk leven in het tegenwoordige Konstantinopel. Daar ontstond als mengsel van Klein-Aziatische, Syrische en Alexandrijnsche elementen een Christelijke Oost-Romeinsche kunst, de „Byzantijsche”, die er onder keizer Justinianus (526—565) tot eersten grooten bloei kwam. Het is in die 6e eeuw, dat de Byzantijsche schilderkunst haar weg vindt eigenaardigerwijze eerst weer naar de Romeinsche wereld terug (Ravenna, Rome enz.), maar ook naar alle andere nabluranden, óók naar de Krim, den „Chersonesus”, de poort der toenmaals volmaakt barbaarsche Ruslanden.

De Krim met zijn zacht klimaat was een rijk schiereiland, cultureel ideaal van het barre noorden. Zooals de Germaansche stammen steeds weer naar het aangename Gallie kwamen, zoo bleef de „Grieksche” d.w.z. Byzantijsche Krim honderde jaren het doelwit der heidensche potentaten van Kiev en Novgorod, aan wie tevens de moederstad Konstantinopel en haar Christen Keizers als 't hoogste op aarde voor oogen stonden.

Na een korten voetval voor 't Christendom, in de eerste jaren van de 10e eeuw gedaan door de regentes, weduwe van den Prins Igòr, en den



CHRISTUS-BEELTENIS
SCHOOL VAN MOSKOU, XVII DE EEUW



GRAFPORTRET
ROMEINSCH PATRICISCH, IV DE EEUW



MARIA MET DE ENGEL DER ANNONCIATIE
MOSKOU, XV DE EEUW



DE EVANGELIST JOHANNES
NOORD-RUSSISCHE SCHOOL, 2E HELFT XVII DE EEUW



SYMBOLISCHE VOORSTELLING VAN DEN AARTSENGEL MICHAËL, DIE DEN DRAAK BESTRIJDT
XVII DE EEUW

terugval van haar zoon en van zijn baronnen spoedig daarna in het heidendom, is het Vladímir, machthebber van Kiev, die na de „Grieksche” hoofdstad van de Krim (Cherson) te hebben ingenomen, zich doopen laat. Hij moet beseft hebben, door den godsdienst van den overwonnene aan te nemen tevens een daad van groote politieke beteekenis te doen. Hij liet het niet alleen bij het doopen maar nam uit het veroverde gebied priesters mee naar Kiev, heilige vaten en ikonen. Het waren portretten op hout, niet met olieverf maar met tempera geschilderd. Zij stelden martelaren voor en beroemde biechtvaders; de overwinnaar, die zich aldus wist te laten veroveren door 't geloof van den overwonnene, veroverde van de weersomstuit den toegang tot 't keizerlijk paleis van Byzantium. Hij trouwt weldra met Anna, de dochter van den toenmaals grootsten monarch ter wereld, den Keizer van het Oost-Romeinsche Rijk, aanvaardt het Christendom voor heel Rusland, bouwt tallooze kerken en kapellen en wordt door die kerkelijke bezegeling zijner macht een veel grooter vorst dan hij anders ooit had kunnen wezen.

Vladímir bracht dus de eerste ikonen naar Rusland. Die van Kiev zijn dan ook de oudste. Zij werden in de nieuwgebouwde kerken opgehangen en werden er voorwerpen van vereering voor het pas aanvaarde geloof, want de Russische Kerk verklaarde meteen hare portretten van Christus en Maria authentiek, even authentiek als de Veronica-doek. Het is waar, dat aan de eeuw van Vladímir een groote en dikwijls bloedige strijd vooraf was gegaan, die over 't heele Byzantijsche rijk raasde tusschen beeldgezinden en beeldvijanden (Ikonoklasten), een meer dan 100 jaar durende verwoede strijd (725—842) over uiterlijk enkel kerkelijk-dogmatische verschillen, maar die moord en doodslag en zeer veel martelaren heeft voortgebracht, en iets heeft helpen bewerken van groote beteekenis: Het is n.l. wel niet heelemaal zeker, wat de Byzantijsche keizers der Isaurische dynastie met hun „beeldenstorm” hebben beoogd, maar het meest waarschijnlijk is, dat zij den invloed van den Paus van Rome hebben willen verminderen, hetgeen dan weer ten gevolge moest hebben, dat deze zijn steun elders zocht, — dien hij vond in Pepijn en Karel den Groote, de eerste leiders van een nieuw half-Romeinsch Westersch Keizerrijk....

Deze wereld-strijd, die de „ikoon” tot inzet scheen te hebben, is tijdelijk gekalmeerd en na een hevige herhaling tenslotte opgegaan in de formule van het tweede Concilie van Nycea, hetwelk de beelden toeliet „mits als symbool aanbeden, niet als werkelijkheid.”

Maar zóó nauw nam de groote kudde, die naar de Russische popes luisterde, het onderscheid natuurlijk nooit. De Kerk-uitspraak had de beeldenvereering wel is waar gelouterd, de moesjik echter, die nauwelijks aan zijn animistische traditie ontkomen was, kon „authentieke portretten”

van Christus en Maria zeker niet enkel „als symbool” vereeren.

Vóór zij zoover waren in elk geval kwamen (in de 13e eeuw) Tartarenhorden Zuid-Rusland overstroomden, versloegen de vereenigde Russische vorsten, en maakten Kiev met den grond gelijk. De kerken en kapellen brandden even radicaal af als de toen nog houten paleizen. De bevolking vluchtte naar Galicië, naar het noorden (Moscou), en waar het maar vluchten kon. De ikonen, die gered werden, zullen luttel in aantal geweest zijn. Ook waren de meeste religieuze schilderijen, waarom Kiev een bedevaart-oord geworden was, muurschilderingen. De ikoon was n.l. wel als vervoerbaar voorbeeld zeer geliefd, maar de muurschildering was regel.

Eerst als Moscou 't Russische centrum geworden is, en wel na de verwoestende overheersching der Tartaren, n.l. in de 14e eeuw, begint de ikoon steeds meer te rijzen in de waardeering der geloovigen en wordt zij ten slotte met terzijdestelling der muurschildering algemeen geaccepteerde uitdrukking van de religieuze gedachte. Als dan in de 15e eeuw Iwan III trouwt met Sophia Paleologos, een prinses uit de Byzantijsche dynastie van dien naam, herleeft onder de duizenden bojaren meteen het aanzien der Grieksch-Katholieke kerk op buitengewone wijze en overstroomden de ikoonschilders het Russische rijk.

Maar wanneer eindelijk deze periode van felsten geloofsijver de 16e en 17e eeuw gepasseerd heeft is haar nedergang daar. Te beginnen met de 18e eeuw wordt de ikoon een kustar-product (kust is verbastering van het Duitsche Kunst, daarom: kunstambachtswerk). Men kent dan als 't ware een manufactuur van ikonen. Het volk, welks vroomheid niet meer geheel en al onaangestoken bleef door de Westersche ideeën, is onverschilliger voor de oude ikonen, die telkens weer plaats maken voor in Westerschen geest gefatsoeneerde religieuze schilderijen en dan maar worden opgeborgen in kelders of op zolders en volkomen vergeten. Deze onverschilligheid moet er meer hebben doen ten onder gaan dan op rekening komt zelfs van de tallooze branden en plunderingen, waar elke middeleeuwsche maatschappij zoo rijk aan is. Uit de archieven van kerken en kloosters weet men, dat heel Rusland in de 17e eeuw nog vol was van oude ikonen. Nu vormen deze oude verre de minderheid.

Alleen 't opblaiende nationalisme tijdens en direct na de Napoleontische oorlogen deed de oude ikonen een weinig in eere herstellen, en daartoe werkten ook de Historische Genootschappen mee, de Bonden van Oudheidkundigen e.d., die in de zoo positieve en historisch-nieuwsgierige 19e eeuw overal en ook in Rusland opdoken. Deze Genootschappen verzamelden, evenals verscheidene particulieren, oude ikonen als getuigenissen van het lang voorbije Rusland, er kwamen collectionneurs, men maakte een wetenschap van de bestudeering der heiligen-portretten.

Over de stijlopvattingen der ikonen is bij dit chronologisch overzicht reeds een en ander gezegd. De katakomben, die de Joodsche begraafwijze (in rotsholen) voortzetten, kregen op hun wanden Heidensch-Romeinsche en Alexandrijnsche kunstvormen: fresco's, die steeds, al was het maar in medaillon, het „portret" bevatten, en die niet tot Rome beperkt bleven, maar die de archeologische opgravers ook vinden in de geheime of openbare plaatsen van samenkomst der eerste Christenen van Egypte, Syrië, enz. Eenige der oudste bekende ikonen, thans ondergebracht te Kiev in het „Museum der Geistlichen Akademie" (ik ken voor dit „Geistliche" geen evenwaardig Nederlandsch woord), zijn oud-Christelijke ikonen uit het Catharinaklooster op 't Sinaï-schiereiland, een vóór-Justiniaansche Stichting. Te oordeelen naar den éénigen, geweldig gebaarden heilige, die door alle schrijvers als staal dier Sinaïtische kunstwerken wordt gereproduceerd, is van die ikonen niet veel meer over.

Deze eerste ikonen-tijd wordt ondanks zijn voorgeschiedenis genoemd de tijd van den puur Griekschen, of wat in dit verband hetzelfde is, Byzantijnschen stijl.

Dan beginnen echter nieuwe invloeden te werken uit het nabije Oosten, dat zelf weer onder de bekoring leeft van Perzië, Indië en het verre China. Het is door dit contact met Syrië en Klein-Azië, dat nieuwe, meer orientalsche vormen de ikonen binnendringen. Maar een vernieuwing van den vorm beteekent altijd tevens een infiltratie met een nieuwen inhoud. Hoe trouw een Syrisch, of later een Russisch copieerder een Byzantijnsche ikoon ook wilde „navertellen" op de plank, die de priester hem te beschilderen gaf, iets van het andere nationale gevoel kwam bij 't zoo mooi mogelijk copieeren met de verf mee op het paneel, immers werd geboren uit een persoonlijke religieuze of aesthetische beleving. Geen schildering en geen tijd ontkomt aan die wisselwerking, die bij de ikonen, zij mogen nog zoo zeer als gewijde voorwerpen behandeld zijn, zichtbaar is.

Als de Grieksch-Oostersche periode haar grootste kracht heeft gekend, volgt voor de ikonen in den tijd der westersche Renaissance de Grieksch-Italiaansche stijlperiode. Dan zal niet de strenge Byzantijnsche lijn in mozaiek tot de Italiaansche kerken doordringen, zooals in 600 tot 1200 geschied is, maar omgekeerd zal de wederopleving der antieke kunst binnen Italië, welke wij de Renaissance noemen, haren losmakenden invloed óók op den strengen stijl van de ikoon doen gevoelen. Dan is het, dat de Russische ikonenschilder Russischer, d.w.z. minder dogmatisch-Byzantijnsch mag worden, meer naar zijn eigen aard: briljanter, levender, menschelijker en met een uitgesproken behoefte aan een persoonlijker verband met God.

Gij moet u overigens die losmaking van het Byzantijnsche in de Russische kunst niet al te uitbundig voorstellen. Het dogmatische, het rechtlijnige,

het centenaarzware der Byzantijsche schildering ging thans wel een weinig te loor, maar toch blijven ook de Russische ikonen van den Graeco-Italiaanschen stijl eene sombere grootheid behouden, eene diepte en soberheid, welke mijlenver verwijderd is van de vrije belevingen in Italië renaissancistische kerkelijke kunst!

De reproducties, die dit artikel vergezellen, en die wij voor het grootste deel danken aan den heer W. van Meurs, den inrichter dit voorjaar van een zeer mooie ikonententoonstelling te Amsterdam, kunnen hiervan voldoende getuigenis afleggen. Zij vertegenwoordigen geen van alle werken der puur-Byzantijsche periode. Als men de kleine „Annonciatie”, die van 1400 is, wegdenkt, kan verklaard worden, dat over al hunne makers iets van de bewegelijkheid der Westersche kunstwereld is heengegaan. De data zeggen in dat verband trouwens genoeg. En toch, met uitzondering van „Christus’ Hemelvaart”, waarin de schilder in Maria’s omgeving een dansrhythme suggereert, welke zelfs de boompjes heeft aangegrepen, en van de ikoon der paardenbeschermende Heiligen, die een Perzisch los en toch grootsch accent heeft, zijn alle schilderingen doordrenkt van Byzantijsche gestrengheid, dogmatiek, steilheid.

Over alle immers ging nog veel van den adem van het primitieve. Hun kleuren, die zelfs in goede reproducties nooit tot hun recht komen, doen denken aan de kleur van veelgebeukte haringbommen, rustend tegen geteerde ducdalven, aan brandend goud geoliede schuren van een oud visschersdorp, aan het hout van een beroemde viool en aan alles wat aangrijpend is door bonkige en fijne oorspronkelijke krachten.

Merkwaardig is zeker, dat nu en dan ook zelfs deze ikonenkunst inzinkingen heeft beleefd van onverwachte zelfgenoegzame onbeduidendheid, inzinkingen als die de Hollandsche schilderschool laat zien in de knappe maar leege fijnschilders der zestiende eeuw; evenzoo leeren ons de afbeeldingen naar fresco’s uit b.v. de Moscouische Annunciata-kathedraal, dat omtrent 1500 daar religieuze kunst kon ontstaan, welke (misschien onder den nog eens extra verwaterden invloed van Bellini) een kortweg burgerlijk-19e-eeuwschen indruk wekken, aan den „sierkunstenaar” Mucha herinneren e.d., zoo zoet en onbelangrijk is de inhoud van die werken bij een weelderige uitvoerigheid van vormgeving, waarbij Heiligen tot niets anders worden dan welgevallig plooiende rokken. Kondakov, de grootste ikonen-historiograaf, zegt hiervan: „it looks very Western. . . . they are still chiton and himation, but they are worn like copes after Western fashion.”

Maar dit zijn inzinkingen in de groote traditioneele kunst; minder begrijpelijk zijn zij intusschen dan de degeneraties, die men ook aantreft, en die wijzen op iets dat tenminste met de religie samenhangt, n.l. op verwrongen scolastische redeneerlust tot in de ikonen zelf. Want natuurlijk



CHRISTUS' HEMELVAART
SCHOOL VAN NOVGOROD, XVII DE EEUW



IKOON VAN DE TWEE BESCHERMHEILIGEN DER HUISDIEREN
XVIDE EEUW

vindt men in de geschiedenis der ikonen en kerkelijke fresco's de geschiedenis van het Russische denkleven door de vele eeuwen heen weerspiegeld.

Vóór de Russische revolutie hoorde men in West-Europa weinig over de ikonen. Ook geraakten er maar een klein aantal in West-Europeesch bezit. Geen wonder was dit. De oude ikonen vormden een gewijd patrimonium van de Grieksch-Katholieke kerk, welks kunstwaarde voor de popes, die er over waakten, meestentijds niet de geringste beteekenis had. Door rook en ouderdom waren zij geworden wat Bunin noemde „ikonen, zwarte planken, ellendige symbolen van God's macht." De vóór den wereldoorlog schuchter begonnen exploratie van den Russischen ikonen-rijkdom door eenige museumdirecteuren, werd echter zoodra de Sovjets hun politiek overal konden doorvoeren met kracht voortgezet. „Nu zij," zegt een deskundig schrijver, „gereinigd zijn, verkrijgt de decoratieve schoonheid der groote ikonen in het Russische Museum te Leningrad, waar er 3000 hangen, zoo groote aantrekkingskracht, dat de belendende galerijen, die de moderne schilderijen herbergen, bleek schijnen en daarnaast neerdrukkend werken."

Het minutieuze reinigings- en classificeeringswerk, dat volgens de schrijvers thans plaats heeft, legt met de ikonen een maar slecht gekend en zeer omvangrijk gebied der menschelijke oude cultuur voor ieder open. De geringere aandacht, die het nieuwe bewind uit zijn aard besteedt aan de popocratie, welke in het nog steeds half-middeleeuwsche Rusland der Tsaren op alle manieren moest worden naar de oogen gezien, doet dit voor kunst en geschiedenis zoo belangrijke herstelwerk gemakkelijker tot zijn recht komen.

Het blijkt nu, dat talrijke ikonen niet alleen in de oorspronkelijke verven verschillen van de later aangebrachte bovenschildering, maar dit zelfs doen in de vormgeving, de lijn, zoodat er meermalen iets geheel anders te voorschijn treedt bij deskundige restauratie dan „het schilderij", dat men eeuwen lang had gekend. In deze jaren komen de ikonografen herhaaldelijk tot de verblijdende ontdekking, dat in haar dateering de traditie der kerkelijke bedienaars juist was geweest dan die van de wetenschap, maar dan wel te verstaan met betrekking tot de onherkenbaar overschilderde onderlaag. Menigmaal bleek een ikoon, die door den pope op grond van overlevering werd gesteld op 1400 of 1500, maar die naar den stijl (van de bovenlaag) aan een meester van de 18e eeuw moest worden toegeschreven, werkelijk zoo oud te zijn als de pope, overigens volkomen ter zake onkundig, gezegd had.

Wat wij hier door afbeeldingen trachten te laten zien is dus maar zeer flauwe afschaduwing van den grooten ikonen-rijkdom, waar vooral in de laatste jaren Rusland over beschikt.
