



JAN VAN EYCK

(Maaseik ? ca. 1390 - Brugge 1441)

De heilige Barbara

Paneel - 18.3 x 32 cm - gesigneerd en gedateerd 1437

KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN - ANTWERPEN

Al is de blanke heerlijkheid van dit paneeltje, na eeuwen, tot kostbare ivoortoon getaand, toch ademt de prilste, lichtende lentelucht er doorheen. Hoe kan zulk kleinood ontstaan zijn? Ik stel me voor: in de volstrekte stilte en afzondering van Van Eyck's werk-kamer, in een staat van vervoering die een en al aanzwellende 'wonne' was; in een sfeer van opgetogenheid en uiterste vertedering, van hoogste luciditeit en fijnste besnaardheid. Het werd 'in 't graauw' geschilderd, dit is in een doorzichtige verf, waar overal de ondergrond doorheen schemert, de witte, geplamuurde, glad gepolijste, stevige grondlaag die het eiken paneeltje bedekt en die zoveel kostbaarder en duurzamer is dan de zeldzaamste papersoort. Het is gepenseeld met het allerfijnste, veerkrachtig snepveertje, dat haarfijne uitvoering toelaat, en dat zowel de nijdige scherpste van de zilverstift benadert als het luchtig toonspel van doorzichtige waterverf op blank papier.

Jan Van Eyck moet lang het onderwerp in zijn hart gekoesterd hebben, vooraleer hij de eerste trek op het stralend witte vlak zette. Want toen hij begon, moet als een gejubel de scheppingsvreugde in hem zijn losgeveerd. Alles schijnt vanzelf gekomen, met een volstrekte zekerheid, zonder één aarzeling, zonder één wijziging. Barbara is jong en fijn en zacht, met het gegons van haar haren, somptueus in haar kleed dat breeduit en met vaste ritmus over de grond ligt gespreid. Deze ritmus, die aan het gehele schilderij vastheid, grootheid en vaart verleent, zet in met de sierlijke schriftuur van de palmtak en wordt begeleid door twee parallelen. Door een eerste, rechts ervan: de korte en felle, door schaduw beklemtoonde plooi van haar kleed, zowat drie centimeter rechts van de palmtak die Barbara in haar oververfijnde hand houdt; door een tweede, ter linkerkant van de palmtak, die de gehele linker profiellijn van de figuur uitmaakt: van de schouder, over de mouw tot de uiterste punt onderaan van haar kleed, daar waar ze bijna de linkerrand van het schilderij raakt.

Dit tot driemaal toe herhaalde, diagonaal vloeiend lijnenritme krijgt zijn tegenbeweging in de vele, felle, haaks op de richting van de eerste krachtlijnen getrokken rechte plooiën van het wijduitgespreid kleed. Deze sterke constructie, zo kenschetsend voor Jan Van Eyck, kan men als een louter abstract lijnenspel genieten, maar we hebben niet met een abstract schilderij te doen, doch met een voorstelling van de heilige Barbara. Daarom vormt het gelaat van de martelares het middenpunt, de kern van de gehele opzet. Op welke fijnbesnaarde en tevens innerlijk beheerste wijze werkt Van Eyck dat hoofdaccent uit, waarrond

het overige klinkt als een begeleiding door een geroezemoes van zachte stemmen. Fier, verticaal rechtop zit ze, - haar hals is als een rijzige stengel. - en daartegenover trok Van Eyck één enkel, bescheiden, horizontaal tegenmotief dat dit rechtopzitten ondersteunt: de gordel die, hoog tegen haar borsten aan, haar middel nauw omsluit. Deze besliste, fiere houding wordt tot fijnste tederheid omgebogen door het nauwelijks neigen van het hoofd en de zijdigheid van haar haar, en door de, in het oeuvre van de meester unieke tederheid en innigheid in de gelaatsexpressie: met ogen die in gemijmer afdwalen van het boek der waarheid dat in haar schoot ligt.

Uitgaande van het ritme van het kleed en van de gevoelsintonatie in het gelaat van de heilige is het gehele schilderij verder uitgebouwd. Achter de rotsverhevenheid waarop Barbara zit, op lager liggende grond, en precies in de verticale middenas, rijst de indrukwekkende, soliede, door en door noordse laat-gotische kerk-toren-in-opbouw. Zwaar en massaal en tot in zijn minste bijzonderheden weergegeven, verkrijgt hij meteen het uitzicht van ragfijne Vlaamse kant en daardoor treedt hij uiterst bescheiden terug tegenover de lichtende blankheid en de grootste eenvoud van de voorgrond: de toren is volstrekt aan de hoofdfiguur ondergeschikt. Achter de toren verloopt boogvormig en haast evenwijdig met het profiel van de rots van de voorgrond waarop de heilig zit, de kale grenslijn van de middengrond: daarachter ontplooiën zich de laatst zichtbare verten. Onzichtbaar, achter de toren, ligt het breed gestrekte dal, naar rechts zacht opglooiend in een weelde van landouwen door bomen omgeven, als in een Brabants landschap. En links, bovenop en tegen de flanken van een afgezonderd rotsmassief, rijst een versterkte stad met vele torens.

De gehele middengrond is, met dezelfde uitvoerigheid als de toren, tot in de kleinste bijzonderheden nagespeurd. Het boeiendst van al is er de drukte van de bouwwerf in volle actie. Links ziet men onmiddellijk de steenkappers en sjouwers, op verbazend rake wijze in hun houdingen en doening op het leven betrappt. Men merkt ook ruiters die komen aangereden. Maar het meest treffen U de twee handlangers, duidelijk afgetekend tegen een blanke omgeving, die een kuip met mortel op een draagberrie torsen. Men pikt ze dadelijk uit hun omgeving op, omdat Van Eyck in dit schijnbaar onbeduidend motief het ritme herhaalt van de twee tegengestelde krachtlijnen waarmede hij de plooiënval in de hoofdfiguur, de Barbara, 'construeerde': dit is een uiterst verfijnd, een louter kunstzinnig middel om vóór- en middengrond met elkaar te verbinden.

Rechts, achter Barbara, worden drie voornamen dames door een hoofdse heer rondgeleid : dit is het eerste motief dat in de rechter zone opvalt. Rechts tegen de toren, onder een afdak, zijn steenkappers aan het werk en weer rechts van hen, en alweer geïsoleerd, een heer, - de bouwmeester? -, met een stok in de ene hand, naar boven kijkend, blijkbaar in gesprek met de ploegbaas die, van op de toren, in zijn richting kijkt. Scherp geobserveerd zijn de vijf metselaars ginds boven.

Ze 'lijken' enorm groot, zoals kraaien in een hoge boomkruin enorm groot kunnen schijnen. Maar vanuit Van Eyck's 'kijkpost', op de voorgrond, zijn ze, naar verhouding tot de figuurtjes aan de voet van de toren, in volkomen juiste 'grootte' gezien. Er is iets verrassends in die trefzekere opname 'naar het leven': men denkt onwillekeurig aan de Toren van Babel van Bruegel, die ruim honderd jaar later zou ontstaan en waarbij de twee reuzen der Vlaamse schilderkunst als vader en zoon elkaar de hand schijnen te reiken.

We traden het werkje van Van Eyck tot nog toe tegemoet met modern ingestelde gevoeligheid : tastend naar zijn ontroerende artistieke gaafheid, naar de schoonheids waarde die de gevoeligste snaren in ons aanraakt. Maar de vraag naar het onderwerp der voorstelling brengt ons nog heel wat dichters in Van Eyck's levens sfeer.

Sinte Barbara was een der meest geliefde heiligen uit de XVde eeuw. Zoals op onze dagen de kleine Theresia van Lisieux in bepaalde landen haar vereerders vindt in alle standen, zowel omwille van haar levenswandel als omwille van haar goddelijke voorspraak, zo ook was de jeugdige Barbara, in Van Eyck's tijd een geliefkoosde heilige, op wie de gelovigen voor de meest uiteenlopende noden, als voorspreekster, een beroep konden doen. Zo was ze o.m. patrones, beschermster van gilden en neringen, ook schutsheligen tegen brand- en bliksemgevaar en tegen een onvoorziene dood. Barbara was echter geen tijdgenote van Van Eyck. Ze was een martelares uit de IIIde eeuw en hoe haar verering in het Westen doordrong en waarom zij precies in de XVde eeuw zozeer 'in de mode' was, is niet duidelijk meer te achterhalen. Ze was de dochter van satraap Dioscuros uit Nicodemië, aan de zee van Marmara. Om haar uitzonderlijke schoonheid tegen belagers en vleiërs te beveiligen, sloot haar vader haar in een toren op. Een badkamer, van twee vensters voorzien, zou, bij zijn afwezigheid, ter voltooiing van de woonvertrekken worden toegevoegd. Doch in het geheim tot het christendom bekeerd, liet Barbara, uit verering voor de Heilige Drievuldigheid, een derde venster in de geplande ruimte aanbrengen. Toen haar vader door dit teken haar afvalligheid van het heidendom vernam, liet hij haar gruwelijk martelen, maar toen zij deze geloofs proef onbuigzaam doorstond, hakte hij haar met zijn eigen zwaard het hoofd af. Het vuur des hemels trof hem en van hem bleef geen spoor na : noch gebeente, noch asse, noch stof !

We erkennen dadelijk in de jeugdige, schone, schouwende en rijk geklede op Van Eyck's voorstelling Sinte Barbara, en wel aan de attributen die onafscheidbaar met haar naam verbonden zijn : vooral de toren met de opvallende drie vensters ; verder de palmtak, symbool van haar martelaarschap ; en op haar schoot het nieuwe testament, het Boek des Levens. Maar er wordt een kerktoeren in opbouw getoond.

Barbara was ook patrones van architecten, steenkappers en metselaars. Heeft Van Eyck het werkje in opdracht van een bouwheer, of in opdracht van een vriend architect gemaakt ? Zou niet daarom, op de voorstelling, duidelijk een bouwheer uitgebeeld zijn ? Iets schijnt althans vast te staan. Het werkje is te klein naar de afmetingen om voor een gildekapel bestemd te zijn. Was het dan voor privé devotie bestemd ? Maar heeft het wel ooit Van Eyck's atelier verlaten ? Heeft hij het niet, als een naar zijn gevoel unieke bladzijde, zelf bewaard ? Want, onder de bewaard gebleven werken van de stamvader van onze schilderkunst is het een allereizonderlijkst geval. Het is het enige werk van hem dat niet doorgewerkt en opgevoerd werd van 'voorstadium' tot 'definitief' schilderij. De weergaloze luster van Van Eyck's palet ontbreekt immers volkomen. Het is bij een uiterst dunne, doorzichtige glaciërschildering gebleven. Is het van den beginne af zijn bedoeling geweest niet verder te gaan dan deze grisaille ? Daarop durf ik noch bevestigend noch ontkennend te antwoorden. De omlijsting van het paneeltje heeft hij zelf, en met grotere zorg dan bij welk ander schilderij ook, uitgevoerd. Ze is vrij breed, - 9,2 cm. -, geschilderd in een imitatie van diep gloeiende, rode marmer naar de binnenrand toe, en een imitatie van donkere, olijfgroene marmer aan de buitenrand, en op de onderrand bracht hij het opschrift aan : « IOHES DE EYCK ME FECIT 1437 ». Maar er is meer. Ook aan de rugzijde werd dezelfde zorg besteed. De verso van het paneel is alweer een nabootsing van een broeierig brandende, prachtige rode marmersoort en de gehele omlijsting zette hij in het diepste olijfgroen. Rood en groen, een liefkoosd akkoord in Van Eyck's palet. Zoals het werkje nu is, gevat in een lijst van een diep glanzende, kostbare marmersoort, met de rugzijde die de sensatie wekt dat de voorstelling op een marmerplaat en niet op een eikenhouten paneel werd geschilderd, moet er wel een bijzondere bedoeling mee gemoeid zijn geweest. Heeft hij de rugzijde die kostbaarheid gegeven, toen hij besloot niet verder dan de zijn inziens uitzonderlijke geslaagde grauwschildering te gaan ? Of was dit paneeltje het buitenluik van een tweeluik of moest het als deurtje van een kostbaar schrijn dienen ?

Van enige scharnier is, in de tegenwoordige staat, geen spoor, maar door een handige restauratie kunnen de sporen ervan gemakkelijk zijn weggewerkt.

Dr. W. Vanbeselaere,
Hoofdconservator, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, Antwerpen.

Bibliografie: Een uitvoerige bespreking van de iconografie van de martelares is in dit kort bestek onmogelijk. Zie: *Louis Reau, Iconographie de l'art chrétien, T. III, blz. 169-177.* Evenzeer is het uitgesloten dit schilderijtje met die uitvoerigheid te bespreken die wenselijk is. In alle monografieën over Van Eyck wordt het min of meer uitvoerig behandeld : bij *M. Friedländer*, bij *H. Beenken*, bij *E. Panofsky*.