

DE HEL IN DE WEST-EUROPESE BEELDENDE KUNST

J.P. Neyman

Inleiding

"Laat varen alle hoop, gij die hier binnentreedt." Deze ontmoedigende woorden, die Dante las boven de poort van de hel, zouden ook als een waarschuwing kunnen gelden voor de kunsthistoricus die de opdracht aanvaardt om een artikel te schrijven over 'de hel in de kunst na Dante'. Het terrein waarop hij zich in zo'n geval begeeft, is namelijk minstens zo onoverzichtelijk als de hel zelf. De periode 'na Dante' bestrijkt ruim zeshonderd jaar. Gedurende die periode ontwikkelen zich telkens nieuwe visies op de hel. Deze beïnvloeden op hun beurt de rol die de hel speelt in de beeldende kunst. Zo maakt een afbeelding van de hel in de Middeleeuwen meestal deel uit van een voorstelling met een religieus-moraliserende boodschap. De hel wordt bijvoorbeeld afgebeeld als onderdeel van een voorstelling van het Laatste Oordeel (p. 64). In de late Middeleeuwen lijkt de afbeelding van de hel eerder een aanleiding om de fantasie de vrije loop te kunnen laten. De vorm lijkt minstens zo belangrijk als de boodschap. In dit soort werken trekken vooral de grote hoeveelheden fantastische monsters de aandacht. Men denke hierbij aan de schilderijen van Jeroen Bosch. Vanaf de achttiende eeuw gaat de hel een andere rol spelen binnen de kunst. Zij is niet langer een bestaande plaats maar een abstracte idee, een beeld, dat als metafoor gebruikt kan worden bij het illustreren van persoonlijke ideeën over religie en kunst. William Blake (1757-1827) is een kunstenaar die de hel op een dergelijke manier in zijn werk gebruikt.

Om al deze aspecten van 'de hel in de kunst na Dante' aan bod te laten komen, heb ik ervoor gekozen om het gegeven zo breed mogelijk uit te werken. Ik zal dit doen door drie kunstwerken te bespreken die uit een verschillende perioden stammen, een verschillende tak van de beeldende kunst vertegenwoordigen en waarin bovendien het thema 'hel' op totaal verschillende manieren is verwerkt. Deze werken zijn respectievelijk een tweeluik dat toegeschreven wordt aan Jan van Eyck, een geïllumineerd boekje van William Blake en een beeldhouwwerk van Auguste Rodin. Het voordeel van deze aanpak is dat ik, door aan te geven waar de werken afwijken van de traditie, zowel de traditie kan bespreken als de plaats die het individuele kunstwerk daarin inneemt.

Om de lezer een achtergrond te bieden waartegen de werken van Van Eyck, Blake en Rodin kunnen worden afgezet, zal ik eerst een korte schets geven van de traditie van voorstellingen van de hel in de beeldende kunst. Dit zal geschieden aan de hand van een globaal, chronologisch overzicht van de manier waarop voorstellingen van de hel zich ontwikkelen, de context waar-

binnen ze voorkomen, de belangrijkste iconografische elementen en de bronnen waaruit deze elementen voortkomen.

Voorstellingen van de hel in de West-Europese beeldende kunst

In de vroeg-christelijke kunst zijn voorstellingen van de hel schaars. De eerste duidelijke afbeeldingen van de hel dateren uit de achtste en de negende eeuw. De hel is dan vaak onderdeel van voorstellingen die het Laatste Oordeel of de afdaling van Christus naar het voorgeborchte afbeelden¹. Binnen de westerse kunst bestaat er wat betreft de afbeelding van de hel aanvankelijk geen vast iconografisch repertoire. De voorstellingen variëren in vorm en inhoud. Langzamerhand, onder invloed van oude oosterse en klassieke tradities en de op schrift gestelde visioenen van heiligen en kerkvaders, verandert dit. Een gapende hellemond, vuur, duivels en monsters gaan deel uitmaken van een soort standaard repertoire waaruit men bij het maken van helleafbeeldingen put. Vanaf de elfde eeuw concentreert de fantasie zich vooral op de straffen die de veroemde zielen in de hel ondergaan. In de twaalfde eeuw is het Laatste Oordeel, met daarin een afbeelding van de hel, een terugkerend thema in de tympanen van de grote kathedralen die in die tijd gebouwd worden. In de loop der eeuwen wordt de hel steeds uitvoeriger, gedetailleerder en fantasievoller afgebeeld. Men bedenkt bijvoorbeeld speciale straffen voor specifieke zonden, die vervolgens in al hun details door kunstenaars worden afgebeeld. De *Divina Commedia* van Dante (1256-1321) vormt wat dat betreft een hoogtepunt. Zijn werk kan worden opgevat als een samenvatting van de middeleeuwse voorstelling van de hel. In de vijftiende en zestiende eeuw wordt het aantal scènes waarin de hel een rol speelt verder uitgebreid. Behalve in voorstellingen van het Laatste Oordeel, de afdaling van Christus in het voorgeborchte en de opwekking van Lazarus gaat de hel ook een rol spelen in afbeeldingen van de verzoeking van de Heilige Antonius, in reeksen waarin de zeven doodzonden worden beschreven en in voorstellingen van de val der rebelse engelen². Vanaf het midden van de zeventiende eeuw wordt de hel steeds minder vaak afgebeeld. Wanneer de hel in een schilderij voorkomt, is zij vaak zeer summier aangeduid, bijvoorbeeld als een rotsachtig landschap waarin een vage vuurgloed en wat rook te zien is. Vanaf de achttiende eeuw ontleen kunstenaars de motieven die ze gebruiken steeds minder aan de Bijbel, de werken van kerkvaders en de visioenen van kluisenaars, maar meer aan de eigen beleving. De hel wordt als het ware geprivatiseerd. Dit geldt met name voor de Romantici. Deze leggen een grote belangstelling aan de dag voor thema's als het individu, het eigen gevoel, het onderbewuste, dromen en nachtmerries. Vanuit deze belangstelling ontstaan afbeeldingen van de hel die niet langer zijn opgebouwd uit algemeen bekende beelden, maar die lijken op zeer persoonlijke, nachtmerrie-achtige visioenen. Daarnaast hebben kunstenaars uit de achttiende en negentiende eeuw veel belangstelling voor wat zij zien als primitieve kunst en literatuur. Hiertoe

1 E. Kirschbaum ed., *Lexikon der Christlichen Ikonographie* II (Rome etc. 1970) 314.

2 E. Kirschbaum, 314, 321.

rekenen zij ook Dante's *Divina Commedia*. Vooral de verzen over de hel blijken een bron van inspiratie. In deze periode ontstaat bijvoorbeeld een werk als Delacroix' schilderij *Dante en Vergilius in de hel* (1822). Daarnaast maken verschillende kunstenaars, waaronder William Blake (rond 1824) en Gustave Doré (rond 1855) cycli van illustraties bij de *Divina Commedia*. In feite bestaan er in de achttiende en negentiende eeuw dus twee soorten voorstellingen van de hel; enerzijds de voorstellingen die putten uit de eigen belevingswereld en anderzijds voorstellingen die teruggrijpen op het werk van Dante.

Ondanks het feit dat de rol van de hel binnen de kunst in de loop der eeuwen een aantal veranderingen ondergaat, is er een aantal thema's dat steeds weer terugkeert. Zo wordt de ingang van de hel vaak afgebeeld als een monsterlijke beestenmuil waaruit vlammen naar buiten schieten of waarin een pot staat waarin zondaren worden gekookt. Dit beeld wordt zo algemeen gebruikt dat het gaat dienen als een soort steno; een gapende muil blijkt genoeg om de hel aan te duiden. Het motief kent een lange geschiedenis. Waarschijnlijk is het idee dat de toegang van de hel bestaat uit een muil ontleend aan de joodse traditie. Daarin heeft de *Sjeool*, de plaats waar alle doden heengaan, ook een mond. In de christelijke visie is de toegang tot de hel echter niet zomaar een mond, maar de muil van de Leviathan. De Leviathan is de joodse versie van het zeemonster dat in veel oosterse mythologieën een rol speelt.³ In Jesaja 27:1 wordt hij beschreven als een 'kronkelende slang' en een 'monster in de zee', dat door God bestreden zal worden met een 'groot en sterk zwaard'. De Leviathan wordt in deze tekst duidelijk geassocieerd met het kwaad en het kost het christendom daarom weinig moeite zijn muil in verband te brengen met de hel. Rond de twaalfde eeuw is de idee dat de hellemond gevormd wordt door de muil van de Leviathan gemeengoed geworden.⁴ In de beeldende kunst krijgt hij de vorm van een muil met scherpe tanden, waaruit vuur tevoorschijn schiet of waarin een pot met zondaars staat te koken. Dit beeld is grotendeels ontleend aan het boek Job. Hierin wordt een ander watermonster beschreven, namelijk de krokodil. Er is in deze tekst onder andere sprake van 'de deuren van zijn muil' waaruit 'fakkels en vuurvonken' en 'damp als uit een kokende pot' naar buiten komen.⁵

De monsterlijke hellemond blijft gedurende vele eeuwen een populair motief. Rond het midden van de vijftiende eeuw treedt er echter een verandering op. De toegang tot de hel wordt steeds vaker voorgesteld als een poort, al dan niet met een duivel als poortwachter. Dit motief is iconografisch nauw verwant aan afbeeldingen van de hemelpoort, die meestal wordt voorgesteld als de poort van een stad, met een engel als poortwachter. Vanaf de vijftiende eeuw maakt men steeds vaker schilderijen waarin het motief van de Leviathan gecombineerd wordt met dat van de architectonische poort. De toegang tot de hel wordt in zo'n geval afgebeeld als een gebouw waarin een gapende mond te zien is. Aanvankelijk is er daarbij duidelijk sprake van een

3 R. Hughes, *Heaven and Hell in Western Art* (Londen 1968) 175.

4 Hughes, 178.

5 Job 41, de verzen 5, 10 en 11.

mond en ogen, later veranderen deze steeds meer in een deur en ramen, die echter zodanig geplaatst zijn dat het geheel sterk doet denken aan een gezicht.

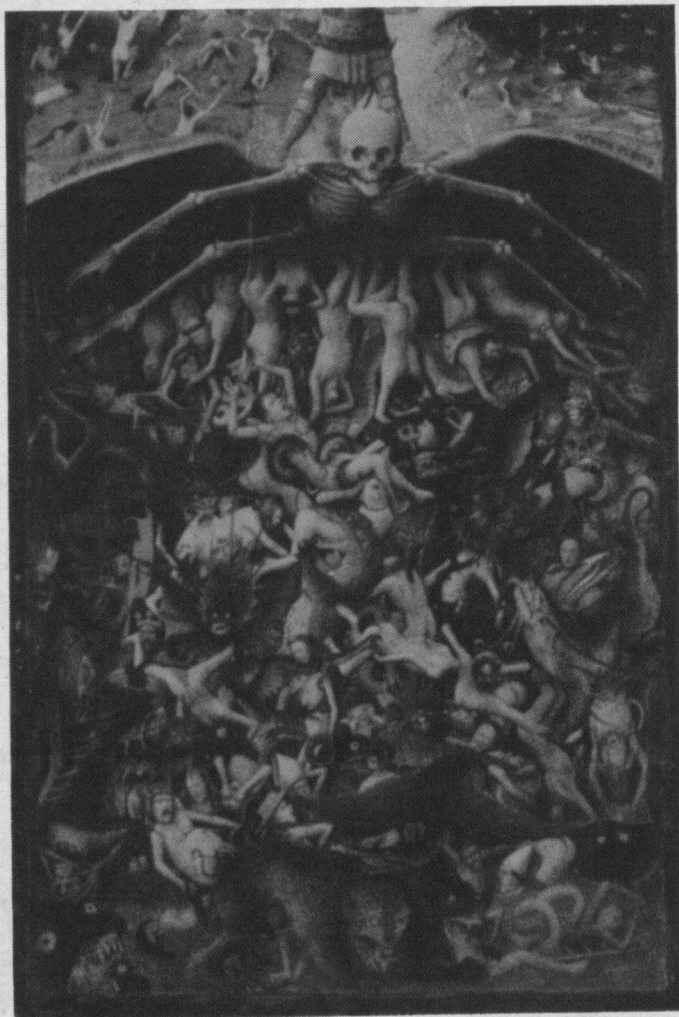
Behalve een monsterachtige hellemond, zijn ook duisternis, vuur en eeuwigdurende straffen kenmerken van de hel die in de beeldende kunst telkens terugkeren. Deze kenmerken zijn voornamelijk geïnspireerd op de joodse traditie. Hierin is sprake van de *Gehenna*, een plaats waar verdoemde zielen heengingen. Daar werden ze gestraft voor het kwaad dat ze tijdens hun leven bedreven hadden. In de *Gehenna* zijn strafengelen aanwezig en de kwellingen die de gestorvenen moeten ondergaan hebben veelal te maken met vuur. Zo worden de slachtoffers er verstikt door rook of geroosterd, hoewel ook ophangen een geliefde straf lijkt te zijn. Ondanks het verzengende vuur is het in de *Gehenna* aardedonker. De overeenkomsten tussen de *Gehenna* en de christelijke hel, te weten duisternis, vuur en kwellingen, zullen duidelijk zijn. Het enige verschil is dat de strafengelen in de christelijke versie van de *Gehenna* vervangen zijn door demonen en monsters.

Deze figuren vormen een hoofdstuk apart. In veel religies spelen demonen en monsters een rol als degenen die veroordeelde zielen na hun dood kwellen.⁶ Wat dat betreft vormt de christelijke hel dus geen uitzondering. In de beeldende kunst zijn demonen en monsters bijna onlosmakelijk met de hel verbonden. Hun uiterlijk en vooral hun aantal verschilt echter per periode. In de Middeleeuwen worden ze vaak afgebeeld als broodmagere figuren met het lichaam van een mens en het hoofd en de klauwen van een dier. Hun aantal is meestal beperkt. In de loop der eeuwen worden de voorstellingen van de hel steeds complexer. Men bedenkt bijvoorbeeld speciale straffen voor specifieke zonden. Ook ontstaan er afbeeldingen die de hel voorstellen als een ruimte die verdeeld is in verschillende zones of verdiepingen, waar de diverse 'soorten' zondaars hun straffen ondergaan. Samen met het aantal straffen en verdiepingen, groeit ook het aantal duivels en monsters dat de straffen moet uitvoeren. Het uiterlijk van dit leger van demonen wordt in de loop der tijd steeds fantastischer. Naast het reeds beschreven type, dat veel weg heeft van een harig mensenlichaam met een beestekop en klauwen, komen er steeds vaker monsters voor die zijn samengesteld uit de herkenbare onderdelen van verschillende dieren. Maar er verschijnen ook steeds meer kleurige fantasie-monsters, die in niets lijken op de bestaande fauna. Vooral schilderijen van Jeroen Bosch (ca. 1450-1516) en Pieter Brueghel de Jongere (ca. 1564-1638) zijn bekend vanwege dit soort prachtige creaturen.

De afbeelding van de hel in een paneel van Jan van Eyck

De hier te bespreken afbeelding van de hel is onderdeel van een schilderij dat het Laatste Oordeel voorstelt (p. 64 en 69). Bij het schilderij hoort een tweede werk dat de kruisiging van Christus laat zien. Beide schilderijen bevinden zich in het Metropolitan Museum te New York. De werken zijn geschilderd met olieverf en tempera en meten zonder lijst 56,5 x 19,7 cm.. Ze

6 R. Cavendish, *Hellevuur en hemels licht* (Amsterdam etc. 1977), 120.



Detail paneel *Laatste Oordeel*; de hel. Jan van Eyck (ca. 1390-1441). New York, Metropolitan Museum.

zijn niet gesigeneerd of gedateerd. In 1867 zijn de schilderijen van paneel overgebracht op doek. De toeschrijving van de beide werken aan Jan van Eyck is niet onbetwist. Zonder mij in de discussie te willen mengen, volg ik hier de mening van onder anderen Panofsky en Eichberger⁷, die van mening zijn dat het om een vroeg werk van Jan van Eyck gaat.

Over het leven van Jan van Eyck (ca. 1390-1441) is niet veel bekend. Waarschijnlijk begint hij zijn loopbaan als boekverluchter. In de jaren twintig

⁷ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (New York 1971), deel I, 237; deel II, plate 166. D. Eichberger, *Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck* (Wiesbaden 1987) 121.

en dertig van de vijftiende eeuw is hij als schilder in dienst van hertog Philips de Goede. Door zijn opdrachtgever wordt hij ook als speciale gezant uitgezonden op diplomatieke missies. Naast zijn taak als hofschilder bekleedt hij gedurende de laatste jaren van zijn leven de functie van stadsschilder te Brugge.

De beide panelen uit New York zijn in de negentiende eeuw beschreven door ene Passavant. Hij zag de werken in 1841 in Wenen. Ze behoorden op dat moment toe aan een Russische diplomaat die aan Passavant vertelde dat de panelen oorspronkelijk deel hadden uitgemaakt van een drieluikje. Het middenpaneel, dat de aanbidding van het Christuskind door de drie koningen voorstelde, was hem kort daarvoor ontstolen.⁸ Panofsky betwijfelt of de beide werken bedoeld zijn als zijpanelen van een drieluik. Een afbeelding van de aanbidding der koningen komt vrijwel nooit voor in combinatie met een kruisiging en een Laatste Oordeel. Het is daarentegen niet ongebruikelijk om een kruisiging en een afbeelding van het Laatste Oordeel naast elkaar te plaatsen. Het is daarom waarschijnlijk dat de beide panelen bedoeld zijn als een tweeluik en dat het later door anderen uit elkaar gehaald is om te gaan dienen als de zijpanelen van de genoemde aanbiddings-scène.⁹

Gezien het onderwerp van dit artikel wil ik hier vooral de aandacht vestigen op het paneel dat het Laatste Oordeel voorstelt. Het beeldvlak is duidelijk opgedeeld in drie zones. In de bovenste is een tronende Christus te zien, geflankeerd door Maria en Johannes de Doper. Deze drie figuren worden omringd door engelen en zaligen. Onder deze scène, in een tweede zone, zien we de aartsengel Michaël, gekleed in wapenrusting en met geheven zwaard. Links van de engel komen naakte figuren tevoorschijn uit de grond en rechts spoelen mensen aan op het strand. Aan de horizon is een verwoeste stad te zien. Onder de voeten van Michaël bevindt zich de derde zone. Deze wordt naar boven toe afgeschermd door een skelet met wijd uitgespreide vleugels. Onder die vleugels is een donkere ruimte te zien, waarin het wemelt van naakte mensen die worden aangevallen door monsterlijke wezens. De mensen lijken vanuit een onzichtbaar gat tussen de benen van het skelet naar beneden te vallen. Sommige van hen dragen hoofddekseis, en zijn daardoor te herkennen als koningen, bisschoppen en monniken. Het is duidelijk dat de drie zones de hemel, de aarde en de hel weergeven. Elk tafereel speelt zich af in een verschillend landschap en is geschilderd volgens een verschillend perspectief. De scènes worden echter met elkaar verbonden door de verticale as die door het beeld loopt. Deze wordt gevormd door de denkbeeldige lijn die de tronende Christus, de aartsengel en het skelet met elkaar verbindt. Op het schilderij zijn teksten geschreven. De teksten rond Christus zijn ontleend aan het Nieuwe Testament (Mattheus 25:34 en 41) en geven het oordeel van Christus over de zielen weer. De teksten op en rond het skelet (onder andere *chaos magnum, umbra mortis*) lijken bedoeld om de betekenis van het skelet en de hel te benadrukken.

Voorstellingen van het Laatste Oordeel komen in de paneelschilderkunst van de veertiende- en vijftiende eeuw nauwelijks voor. In de boekschilderkunst

8 Eichberger, 14.

9 Panofsky, 238.

daarentegen wordt het thema veelvuldig afgebeeld. De afbeelding van het Laatste Oordeel kent daarin bovendien een lange traditie waarbinnen zich een standaard iconografie ontwikkelde. Zo zijn een tronende Christus, doden die opstaan uit de aarde en de zee, een verwoeste stad, uitgeschreven bijbelteksten en een afbeelding van de hemel en de hel vaste onderdelen van voorstellingen van het Laatste Oordeel. De iconografie van het paneel van Jan van Eyck is dus duidelijk ontleend aan de boekschilderkunst. Een tamelijk voor de hand liggende conclusie wanneer men bedenkt dat Van Eyck zijn loopbaan vermoedelijk als boekschilder begonnen is.

Hoewel de voorstelling op het paneel nauw aansluit bij tradities uit de boekschilderkunst, wijkt hij er in bepaalde opzichten ook van af. In de boekschilderkunst wordt de hemel meestal linksonder in het beeldvlak geplaatst en de hel rechtsonder. De hemel wordt in dergelijke gevallen veelal verbeeld door een poort waarvoor een engel staat en de hel door een gapende dierenmuil. Van Eyck verdeelt het vlak daarentegen in drie horizontale zones. De hemel bevindt zich bovenin het beeldvlak en de hel onderin. Deze indeling is volgens Eichberger ontleend aan afbeeldingen van de val der engelen, die ook een boven-onder verdeling kennen. In dergelijke voorstellingen zijn bovenin het beeldvlak de hemelse scharen afgebeeld, in het midden hun aanvoerder, de aartsengel Michaël en onder de rebelse engelen, die tijdens hun val veranderen in monsters. Deze iconografie is voor een belangrijk deel ontwikkeld binnen de Italiaanse schilderkunst en is daaruit volgens Eichberger hetzij rechtstreeks, hetzij onder invloed van Franse voorbeelden, rond het begin van de vijftiende eeuw overgenomen door Zuid-Nederlandse miniaturisten¹⁰.

De manier waarop Van Eyck de aartsengel Michaël afbeeldt, wijkt af van de wijze waarop hij gewoonlijk in voorstellingen van het Laatste Oordeel wordt weergegeven. Voorstellingen van Michaël kunnen worden verdeeld in drie soorten. Wanneer hij een rol speelt bij het Laatste Oordeel wordt hij meestal afgebeeld in een lang gewaad, bezig met het wegen van zielen. Daarnaast speelt hij een belangrijke rol in voorstellingen van de val der rebelse engelen. Daarin wordt hij afgebeeld als een ridder in wapenrusting die, het zwaard in de hand, een leger van engelen aanvoert dat de opstandige collega's de hemel uitjaagt. Tenslotte bestaan er afbeeldingen van een gewapende Michaël in harnas die een duivel onder zijn voeten vertrapt. De gewapende Michaël van Van Eyck is dus ontleend aan voorstellingen die niets met het Laatste Oordeel te maken hebben.

Iets dergelijks geldt voor de afbeelding van de hel (p. 69). In voorstellingen van het Laatste Oordeel zoals we die in de boekschilderkunst aantreffen, wordt de hel meestal weergegeven als een beestenmuil, waar de verdoemden door duivels in gedreven worden. Van Eyck volgt deze traditie niet en stelt de hel voor als een onderaardse ruimte waarin zich een onontwarbare kluwen van mensen en monsters bevindt. Volgens Eichberger is deze versie van de hel ontleend aan miniatures die niet het Laatste Oordeel, maar de hel zelf tot onderwerp hebben¹¹.

10 Eichberger, 122.

11 Eichberger, 56.

In de voorstelling van Van Eyck wordt de hel naar boven toe afgeschermd door een skelet met vleermuisvleugels. Uit materiaal-technisch onderzoek is gebleken dat in de ondertekening het woord *mors* op het voorhoofd van het skelet geschreven staat. Mede daarom vermoed men dat het skelet de eeuwige dood voorstelt. Het motief is op geen enkele manier te herleiden tot een bestaande traditie in de beeldende kunst of de literatuur en moet dus een vinding zijn van Van Eyck.

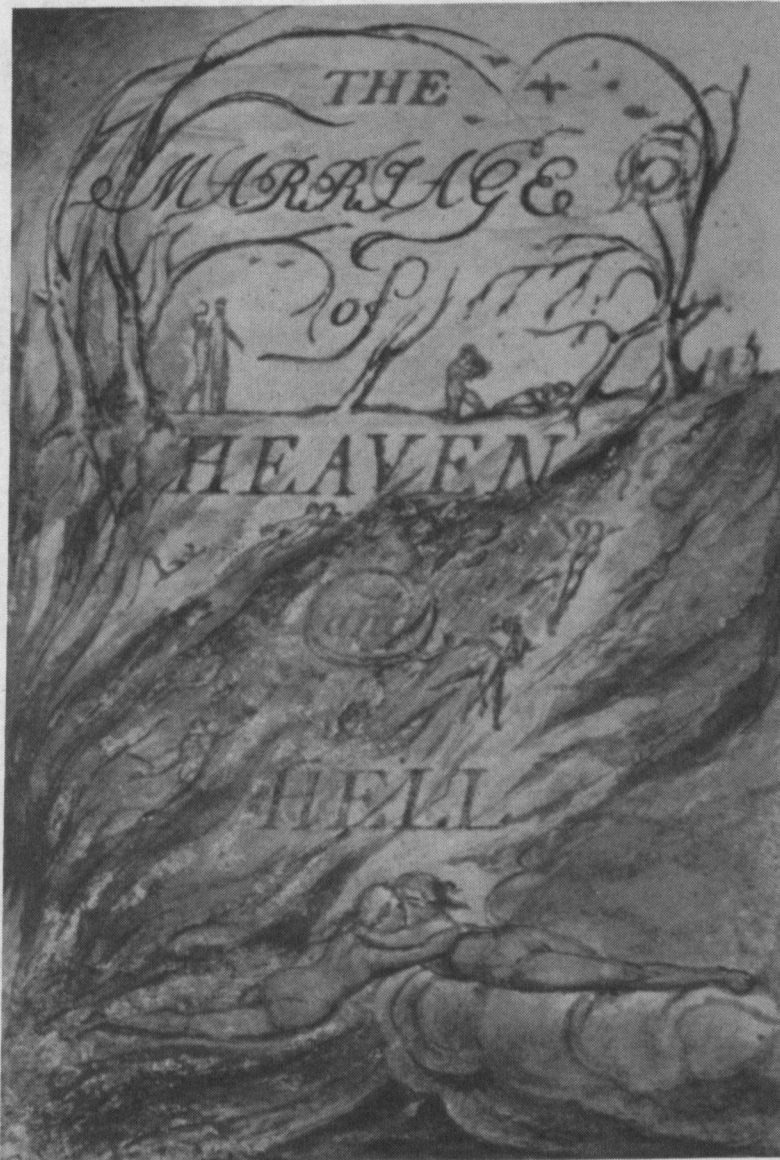
Voor de rest sluit de afbeelding van de hel aan bij de traditie zoals ik die reeds heb beschreven. Behalve de hellemond zijn alle standaardmotieven; vuur, kwellingen en monsters in de voorstelling terug te vinden.

Samenvattend kan men zeggen dat het werk zowel wat betreft de inhoud als de vorm refereert aan een collectief gedachtengoed. De beide panelen tonen ons het lijden en sterven van Christus en het Laatste Oordeel. Deze beide thema's nemen een belangrijke plaats in binnen het middeleeuwse religieuze denken. Wat betreft de vorm maakt Van Eyck gebruik van een iconografische traditie die in de boekschilderkunst is vastgelegd. Zonder deze iconografie wezenlijk te veranderen geeft hij hieraan een eigen invulling, waarbij hij beeldelementen ontleent aan de boekschilderkunst, oudere Italiaanse paneelschilderkunst en aan de eigen fantasie. Al met al schiep Van Eyck een werk dat voor een middeleeuwse toeschouwer zonder meer te begrijpen was.

The Marriage of Heaven and Hell van William Blake

Het boek *The Marriage of Heaven and Hell* werd door Blake geschreven en geïllustreerd tussen 1789 en 1790. Het bestaat uit etsen die samengebonden zijn tot een boekje van zevenentwintig bladzijden. De illustraties zijn met de hand ingekleurd. Er zijn negen exemplaren van het werk bekend. De in dit artikel afgebeelde bladzijde (p. 73) is afkomstig uit een exemplaar dat bewaard wordt in het Fitzwilliam Museum te Cambridge.

Het boek is ontstaan in de bewogen periode aan het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw. Het is de tijd van de Verlichting, de Franse Revolutie en het begin van de Industriële Revolutie in Engeland. Binnen de kunst ontwikkelt zich in deze periode een tendens die wij tegenwoordig aanduiden met de term 'Romantiek'. De Romantiek is niet zozeer een stroming alswel een verzameling van individuele stijlen, die een aantal gemeenschappelijke noemers kennen. De belangrijkste daarvan zijn een algemene ontevredenheid met de eigen tijd en omgeving en een daaruit voortvloeiende interesse en bewondering voor de natuur en het verre verleden. Daarnaast is er sprake van een grote belangstelling voor het individu, het gevoel, de intuïtie, het onderbewuste, de verbeelding en spirituele zaken. Het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw kent, naast een opleving van de Rozenkruisers-beweging en de Vrijmetselarij, een aanzienlijk aantal gebedsgenezers en religieuze fanatici. In de kunst houdt men zich bezig met het in woord en beeld vastleggen van persoonlijke visioenen en gedachten. Het werk van Blake is een duidelijke exponent van deze nieuwe manier van denken.



Titelpagina van *The Marriage of Heaven and Hell*, geschreven en geïllustreerd door William Blake. (Londen 1789-1790).

De Engelse schilder, illustrator en dichter William Blake (1757-1827) was een man met een missie. Zijn werk kan beschouwd worden als een voortdurend commentaar op de mens, de maatschappij en de heersende ideeën. Hij deelt zichzelf daarbij de rol toe van de kunstenaar-profeet die, door middel van zijn werken, hogere inzichten onthult. Zijn belangrijkste werken zijn de door hem geschreven en geïllustreerde boeken, waarin hij uiting geeft aan zeer persoonlijke ideeën. Een hoofdthema daarbij is de onderdrukking van energie. In *The Marriage of Heaven and Hell* gaat het vooral om de onderdrukking van creatieve energie.

Bij het scheppen van zijn kunstwerken gaat het Blake voornamelijk om de uit te dragen boodschap. In zijn visie zijn olieverfschilderijen, vanwege de concentratie op kleurvlakken en techniek, ongeschikt als dragers van een boodschap. Technieken waarin omtrekken en lijnen een grote rol spelen, zijn daartoe geschikter. Daarom maakt hij vooral aquarellen, tempera-schilderingen en etsen. Vanaf 1789 werkt hij volgens een procédé waarbij woord en beeld op platen worden geëst, waarna de afdrukken met de hand worden ingekleurd of in verschillende kleuren na elkaar op één vel worden afgedrukt. De etsen worden daarna gebundeld tot een boek. Deze boeken zijn bedoeld als een totaalwerk, waarin woord en beeld één geheel vormen.

Volgens deze methode ontstond ook *The Marriage of Heaven and Hell*. Het is een zeer complex werk dat in eerste instantie handelt over de creatieve energie waaruit het geestelijk leven van de mens zou moeten bestaan. Deze energie kan niet bestaan zonder tegenstellingen als liefde en haat, aantrekking en afstoting, verstand en gevoel. Om deze laatste twee gaat het in het boek. In *The Marriage of Heaven and Hell* staat de hemel, in de persoon van een engel, symbool voor de rede en is de hel, in de persoon van de duivel, het symbool voor de menselijke verbeeldingskracht. In de visie van Blake is het verstand minder belangrijk dan de verbeelding, aangezien de verbeelding meer van de Waarheid onthult dan het verstand, dat zich slechts baseert op 'eindige, organische waarnemingen'.¹² Deze visie lijkt een reactie op het in de periode van de Verlichting ontwikkelde idee dat het verstand de leidraad moet zijn voor het menselijk handelen.

In tweede instantie is het werk een commentaar op een boek van de Zweedse theoloog Emmanuel Swedenborg, getiteld *Heaven and Hell*. Aanvankelijk was Blake zeer geïnteresseerd in de visionaire geschriften van Swedenborg, maar uiteindelijk vond hij hem nog teveel een materialist. In *The Marriage of Heaven and Hell* geeft hij commentaar op een aantal van Swedenborgs ideeën en drijft hij de spot met het werk van de Zweedse theoloog. Zo is *The Marriage of Heaven and Hell* niet alleen wat betreft de titel, maar ook wat betreft de opbouw een parodie op diens werk. In de tekst van Swedenborg komen gedeelten voor die de titel 'Memorable relations' dragen. De tekst van Blake kent hierop een spottende variant; de 'Memorable fancies'. Verder is de wijze engel waarmee Swedenborg in zijn werk van gedachten wisselde in *The Marriage* de personificatie geworden van de starre, conventionele godsdienst die Blake zo verafschuwt.¹³

12 G. Keynes in: William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (facsimile Oxford 1975), commentaar bij de etsen 12 en 13.

13 Keynes, x-xi.

De literaire vorm waarin Blake de tekst giet, is voor een deel ontleend aan de traditie van helle-reizen, zoals bijvoorbeeld Vergilius en Dante die reeds beschreven. Er is in sommige gedeelten van de tekst sprake van een ik-figuur die beschrijft wat hij op zijn reis door de hel zoal ziet. De illustraties bij de tekst zijn over het algemeen moeilijk te interpreteren. Toch zijn er een aantal elementen in terug te vinden die stammen uit de traditie van helle-afbeeldingen zoals die in het begin van dit artikel beschreven is. Het is hier niet mogelijk alle afbeeldingen te bespreken, daarom beperk ik mij tot de titelpagina (p. 73). Deze toont een summier aangeduid landschap, voornamelijk bestaande uit een aantal bomen, links- en rechtsboven in het beeldvlak. Onder deze bomen zijn twee paren te zien. Links twee staande figuren, rechts een liggende en een geknielde figuur. Onder dit landschap zien we een ongedefinieerde ruimte die gevuld lijkt te zijn met vlammen en wolken, respectievelijk links en rechts in het beeldvlak. In de vlammen en wolken zijn paren van kleine mensfiguren te onderscheiden. Onder in het beeld zijn twee grotere naakte figuren te zien. Zwevend temidden van vlammen en de wolken omhelzen zij elkaar. Over het gehele beeldvlak verdeeld zijn, van boven naar onder, de woorden te lezen die de titel van het werk vormen; *The Marriage of Heaven and Hell*. Uitgaande van deze titel mogen we aannemen dat de beide figuren onder in het beeld de personificaties van de hemel en de hel zijn. Aangezien vlammen nauw verbonden zijn met de traditie van voorstellingen van de hel zal de linker figuur de hel en de rechter de hemel voorstellen. De hemel en de hel zijn metaforen waarmee Blake niet alleen de rede en de verbeelding aanduidt, maar ook het lichaam en de ziel. Het huwelijk tussen de hemel en de hel, is een metafoor voor de vereniging van de rede en de verbeelding, het lichaam en de ziel, het beperkte en het oneindige. Deze vereniging is de bron van creatieve energie.

Behalve vuur en vlammen, een element dat vrijwel altijd voorkomt in afbeeldingen van de hel, zijn er in het werk ook een beschrijving en een afbeelding van de Leviathan opgenomen. Hij is, geheel overeenkomstig de oudste traditie, voorgesteld als een grote zeeslang. Afgezien van deze motieven zijn er in het werk nauwelijks beelden te vinden die herleid kunnen worden tot traditionele voorstellingen van de hel.

In het werk van Blake speelt de hel niet de rol van een plaats waar verdoemde zielen gestraft worden. Blake gebruikt het beeld van de hel als een metafoor in een verhaal vol symboliek, dat uiting geeft aan zeer persoonlijke ideeën betreffende kunst en religie. De negatieve betekenis die er normaal aan het begrip hel gehecht wordt, is door Blake honderdtachtig graden gedraaid. In zijn werk is de hel het symbool voor één van de meest positieve eigenschappen van de mens; zijn verbeeldingskracht. De vorm die de hel in het werk krijgt is tweeledig. Enerzijds wordt hij door de ik-figuur in de tekst beschreven als een plaats, anderzijds wordt hij gepersonificeerd door een naakte figuur en zo afgebeeld op de titelpagina. Omdat Blake uiting geeft aan zeer persoonlijke gedachten door middel van door hemzelf ontworpen beelden, is het werk voor buitenstaanders bijzonder moeilijk toegankelijk.

De poort van de hel door Auguste Rodin

De *Poorten van de hel* zoals ze hiernaast te zien zijn, zijn gegoten in brons en meten 7,5 x 3,96 meter. Rodin heeft er van 1880 tot aan zijn dood in 1917 aan gewerkt. Pas na zijn dood zijn er bronzen afgietsels van het gipsen model gemaakt. Het hier afgebeelde exemplaar bevindt zich in het Musée Rodin te Parijs.

De Franse beeldhouwer Auguste Rodin (1840-1917) begon zijn loopbaan als steenhouwer bij een firma die decoraties leverde die in en op gebouwen werden aangebracht. Daarnaast is hij bij verschillende beeldhouwers in de leer geweest. In 1877 maakte hij zijn debuut in de Salon te Parijs met een werk getiteld *Het bronzen tijdperk*. Het werk werd met gemengde gevoelens ontvangen. Zo beweerden sommige critici dat het gemaakt was naar afgietsels van een levend model.¹⁴ Ondanks dit soort aantijgingen werd Rodin al snel erkend als een belangrijk beeldhouwer. In 1880 kreeg hij van regeringswege de opdracht deuren te maken voor het nieuw te bouwen Musée des Arts Décoratifs. Het zou Rodins levenswerk worden. Hoewel rond 1887 reeds duidelijk werd dat het geplande museum nooit zou worden gebouwd en de deuren dus overbodig waren, heeft hij er tot aan zijn dood in 1917 aan gewerkt.

Als model voor zijn werk neemt Rodin de beeldhouwde deuren uit de Renaissance, zoals bijvoorbeeld de zogenaamde *paradijsdeuren* die Ghiberti maakte voor het Baptisterium te Florence. Deze monumentale deuren, gemaakt tussen 1424 en 1452, bestaan uit rechthoekige panelen met een smalle omlijsting. De lijsten en panelen zijn gedecoreerd met reliëfs in verschillende technieken. Uit schetsen blijkt dat Rodin aanvankelijk van plan is dit voorbeeld te volgen. Als onderwerp voor de reliëfs kiest hij een gedeelte uit de *Divina Commedia* van Dante, te weten de beschrijving van de hel. Hij wijdt zich een jaar lang aan het maken van schetsen die opgevat kunnen worden als illustraties bij het werk van Dante. Na een jaar laat hij deze methode varen en begint hij schetsen te maken in klei, waarbij hij vaak werkt naar levende modellen. Behalve de techniek verandert ook de inhoud van de voorstudies. De schetsen zijn niet langer illustraties van het verhaal van Dante, maar geven uiting aan een persoonlijke visie op de hel.¹⁵ Ik zal hierop later terugkomen. De schetsen resulteren in honderden kleine gipsfiguren, waarvan een deel uiteindelijk op de deuren gemonteerd zal worden.

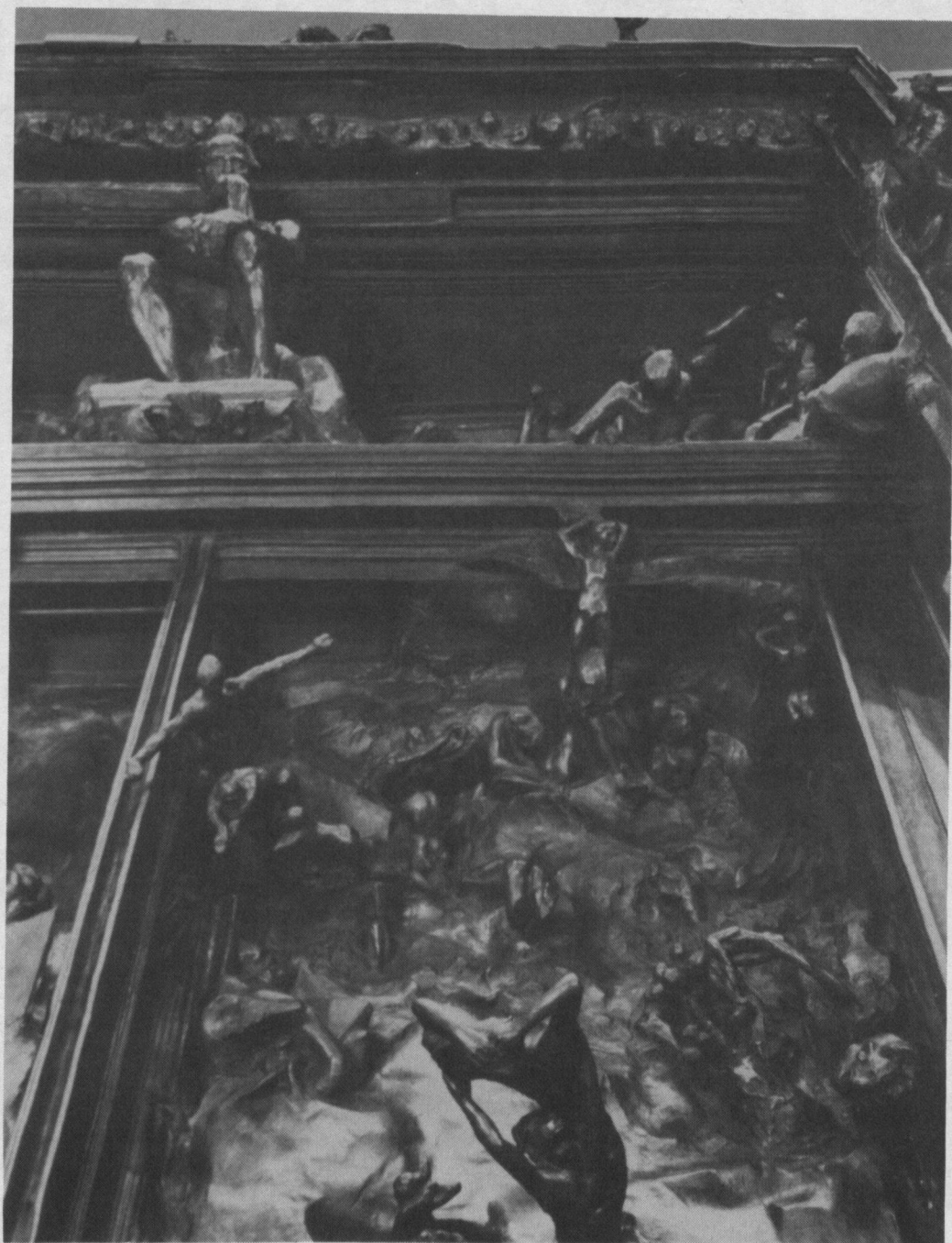
De deuren zijn verdeeld in vijf zones. Een bovenste, horizontale zone met vrijstaande sculptuur, twee verticale zijpanelen met bas-reliëfs en de twee deurvlakken, waarin allerlei soorten reliëfs hun plaats vinden. In de bovenste zone bevindt zich een beeld dat ook als zelfstandige sculptuur grote bekendheid geniet; *de denker*. Aanvankelijk had Rodin een beeld van een peinzende Dante vóór het werk willen plaatsen. Later bedacht hij dat een losstaand beeld te weinig relatie met de deuren zou hebben en maakte hij een tweede denker. Deze plaatste hij vervolgens in het tympaan. Deze denker stelt niet Dante voor, maar de denkende mens, een schepper van ideeën. Deze abstra

14 A.T. Spear, *Rodin Sculptures in the Cleveland Museum of Art* (Cleveland 1967) 39.

15 A.E. Elsen, *The Gates of Hell by Auguste Rodin* (Stanford 1985) 53.



De poorten van de hel van Auguste Rodin. Parijs, 1880-1917. Parijs, Musée Rodin.



De poorten van de hel, detail. Het rechter deurpaneel.

hering van motieven die ontleend zijn aan het verhaal van Dante, is kenmerkend voor het gehele werk. In feite is Rodin niet geïnteresseerd in het illustreren van Dante's verhaal, maar in de manier waarop gevoelens en hartstochten kunnen worden uitgedrukt in de bewegingen van naakte lichamen.¹⁶ De hel van Dante biedt een goede aanleiding tot het scheppen van een grote compositie waarin hij deze belangstelling kan uitwerken. Deze houding ten opzicht van het onderwerp verklaart waarom beeldengroepen als *Ugolino en zijn kinderen* en *Paolo en Francesca*, wat betreft hun titel weliswaar verwijzen naar de *Divina Commedia*, maar door de toeschouwer nauwelijks als zodanig te herkennen zijn omdat iedere verwijzing naar tijd en plaats, door middel van kleding of decor, ontbreekt. De tragische figuren uit het verhaal van Dante zijn door Rodin van individuen omgevormd tot symbolen van menselijke wanhoop. Dat menselijke emoties en drijfveren het onderwerp van de deuren zijn, blijkt ook uit andere titels van afzonderlijke beeldengroepen. Veel daarvan hebben niets met het verhaal van Dante te maken. Ik noem hier bijvoorbeeld titels als *eeuwige lente*, *meditatie*, *ik ben mooi* en *lotsbestemming* (ook getiteld *caryatide die haar steen draagt*). Dat deze beeldengroepen een eigen betekenis hebben, die blijkbaar onafhankelijk is van de betekenis van de deuren als geheel, blijkt uit het feit dat Rodin vanaf 1885 beeldengroepen uit de deuren vermenigvuldigt, exposeert en verkoopt. De beelden worden in dat geval vaak vergroot en krijgen soms zelfs een andere titel.

Het werk is een grootse poging menselijke emoties en drijfveren vorm te geven door middel van het uitbeelden van naakte lichamen. Dat wil echter niet zeggen dat de titel *De poorten van de hel* geen betekenis heeft. Het werk geeft wel degelijk vorm aan Rodins idee van de hel. Deze staat niet op zichzelf maar maakt deel uit van de negentiende-eeuwse visie op de hel. Ik heb er reeds eerder in deze tekst op gewezen dat in de negentiende eeuw de hel niet langer gezien wordt als een bestaande plaats maar als een toestand. De hel is in deze visie een chaos, waarvan duisternis en verdriet de hoofdkenmerken zijn. De gedachte dat de mens een gevangene is van het leven, en dat daarin zijn hel ligt, wordt gemeengoed. Bij het afbeelden van deze nieuwe visie op de hel maken kunstenaars gebruik van beelden die zij ontleen aan hun eigen beleving. Rodins *Poorten van de hel* hebben dan ook niets te maken met een door God opgelegd oordeel. Zijn hel is geen christelijke hel. Er is geen sprake van een oordelende Christus, een Leviathan, lijfstraffen en een leger van monsters. De kwellingen komen voort uit het innerlijk van de afgebeelde personen. Dat de hel in de eerste plaats chaos is, komt ook tot uiting in de compositie. De ruimte waarin de figuren geplaatst zijn is ongedefinieerd. Figuren van verschillende grootte worden vlak naast elkaar geplaatst, zonder dat dit verschil in grootte lijkt te duiden op een plaatsing in de ruimte. Er is, met andere woorden, geen sprake van een illusionistische dieptewerking. Door het gebruik van verschillende soorten van reliëf tegen een achtergrond die bestaat uit een golvend vlak, is het oppervlak van het werk heel onregelmatig, hetgeen een onrustig beeld oplevert. Overal steken er delen uit het oppervlak, klimmen er figuren tegen richels op of vallen andere

16 Spear, 49.

er juist van af (p. 78). De figuren blijven niet binnen het architectonische raamwerk van de deuren, maar bewegen zich dwars over deurposten en lijsten heen. Het geheel schept een beeld van een kolkende beweging zonder richting of doel, dat overeenkomt met het idee dat men had van de hel.

Samenvatting

Aan het begin van dit artikel heb ik er op gewezen dat de hel op verschillende manieren een rol kan spelen in de beeldende kunst. In de Middeleeuwen wordt de hel beschouwd als een bestaande plaats waar de veroemde zielen heen gaan. In de loop der eeuwen verandert deze idee langzaam en wordt de hel meer en meer een abstracte idee. Deze ontwikkeling kan geïllustreerd worden aan de hand van de hierboven besproken kunstwerken. Het werk van Van Eyck komt voort uit de middeleeuwse visie op de hel. Zijn afbeelding van de hel maakt deel uit van een werk met een religieuze lading en refereert, zowel wat betreft inhoud als vorm, aan algemeen bekende ideeën en beelden. Het werk van Blake staat hier lijnrecht tegenover. Voor Blake is de hel een abstracte idee, een beeld dat niet onmiddellijk met religie geassocieerd hoeft te worden. In zijn boek *The Marriage of Heaven and Hell* staat de hel symbool voor de menselijke verbeeldingskracht. Het hele werk is opgebouwd uit dit soort, door Blake zelf ontwikkelde symbolen en metaforen, die hij gebruikt om vorm te geven aan zeer persoonlijke ideeën. Het resultaat is een zeer cryptisch werk, dat voor de lezer bijzonder moeilijk toegankelijk is. Het werk van Rodin beweegt zich tussen deze twee uitersten. Enerzijds refereert het, net als het werk van Van Eyck, aan collectief gedachtengoed, te weten het destijds populaire werk van Dante en de gangbare visie op de hel. Anderzijds maakt Rodin, net als Blake, gebruik van een door hemzelf ontwikkelde beeldtaal, die niet direct refereert aan bestaande tradities.