

Het hemelse Jeruzalem hier en nu? Thomas More, Jan van Eyck en de Moderne Devotie

Het verlangen naar de utopie heeft in de christelijke traditie altijd een centrale, zij het ook problematische plaats ingenomen. De grote utopie van het christendom is het hemelse Jeruzalem, als beschreven in het eenentwintigste en tweeëntwintigste hoofdstuk van de Openbaring van Johannes. Steeds opnieuw zijn christelijke denkers ervan doordrongen geweest dat het uiteindelijke heil niet van deze wereld is. Van de andere kant hebben zij ons geleerd dat ofschoon het hemelse Jeruzalem zich onttrekt aan de voorwaarden van ons *diesseitige* aardse leven, we toch niet ontslagen zijn van de ultieme plicht om al in dit leven te werken aan de verbetering van de wereldse – en dus ook politieke – verhoudingen. Deze ambivalentie heeft het christendom van meet af aan begeleid. De spanning tussen het besef dat het heil niet van deze wereld is en de noodzaak toch hier en nu al te werken aan de opbouw van het Rijk Gods, werd al vroeg begrepen als de eigenlijke kern van het christelijk geloof.

De verhouding tussen het uiteindelijke heil en de reëel existierende wereldse toestand was en bleef een ongemakkelijke. Als er één doorgaande lijn is in de geschiedenis van het christelijke denken, is het wel de weigering om de spanning tussen hemel en aarde simpel op te lossen. Iedere christen moest (en moet ook nu nog) de afwezigheid van het heil uithouden en tegelijk werken aan de realisatie van het goede, het ware en het schone – een bijna onmogelijke opgave die aan de permanente positie van een koorddanser herinnert. Het spreekt voor zich dat het door de lange

geschiedenis van het christendom heen steeds opnieuw uitermate moeilijk bleek om de spanning uit te houden, om te blijven balanceren. Toen het christendom na de Franse Revolutie langzaamaan minder dominant werd, kwamen ideologieën op waarin het koord verlaten, en alsnog voor simplisme geopteerd werd. De historicus en filosoof Eric Voegelin verwijst met de uitdrukking *politische Religionen* naar de grote moorddadige ideologieën van de twintigste eeuw, die hij begrijpt als het resultaat van het onvermogen om het christelijke voorbehoud vol te houden – het hemelse Jeruzalem moest voortaan koste wat het kost binnen de wereldse verhoudingen gerealiseerd worden, ook al betekende dit dat hele generaties en volkeren ervoor moesten worden geofferd.¹

Het paradoxale karakter van de christelijke wereldverhouding maakte het noodzakelijk om in het denken de verhouding tussen het hemelse Jeruzalem en de ‘aardse stad’ (*civitas terrena*) steeds opnieuw te bepalen. Vijfhonderd jaar geleden publiceerde Thomas More met zijn *Utopia* een bijzonder speelse poging tot plaatsbepaling.

More’s *Utopia* moet worden gezien tegen de achtergrond van de grote, langdurige christelijke balanceer-act. Het is niet toevallig dat moderne lezers meer dan eens geïrriteerd raken door de complexe encenering van More’s ultieme utopie – die enerzijds als een kritiek op de toenmalige sociaal-politieke verhoudingen gelezen kan worden, maar die door de encenering ook een voorbehoud tegenover de utopie installeert. ‘Utopia’ is immers een ‘goede plaats’, die tegelijkertijd ‘geen plaats’ is. Het spel tussen de gesprekspartners in het werk houdt de ruimte open tussen de ideale wereld en de concrete politieke realisatie als kritiek op bestaande verhoudingen. Wie van Thomas More het ultieme politieke programma van een christelijke staat verwacht, komt bedrogen uit, want het lijkt erop dat het werk eindigt in een aporie: een open ruimte waarin de lezer zelf tot nadenken en eigen positionering gedwongen wordt. Het is niet zozeer het eiland ‘Utopia’ zelf dat thema

is van het boek, als wel de houding die we als concreet politiek, burgerlijk wezen tot 'de utopie' zouden kunnen of moeten innemen.

Zoals bekend brak kort na publicatie van de *Utopia* het geweld van de Reformatie uit. Dat geweld zou wel eens te maken kunnen hebben gehad met een toenemend onvermogen om te blijven balanceren tussen het hemelse en het aardse heil. Hoe dit ook zij, in ieder geval kende het utopische genre kort na het verschijnen van More's boek hoogtijdagen, met bijdragen van Campanella tot Thomas Müntzer. Een breed spectrum aan werken ontstond, zich uitspannend tussen de concrete realisering van het hemelse Jeruzalem hier op aarde, voorbehouden tegen de actuele verhoudingen en voorbehoud tegen de utopie.

In deze bijdrage wil ik teruggaan naar een utopische zienswijze uit de tijd kort voor Thomas More, vervat in het beroemde *Lam Gods* van Jan van Eyck, en dit dan tegen de achtergrond van een andere belangrijke religieuze hervormingsbeweging uit de Nederlanden: de Moderne Devotie. Dit doe ik vanuit het vermoeden dat hier historisch gezien de oorsprong ligt van de worsteling met de utopie die door Thomas More wordt beschreven. Het ideaal van de *imitatio Christi* zal de sleutel blijken om deze religieuze vernieuwing te begrijpen: de concrete realisering van het evangelie in en met het concrete leven. Meer nog dan in de seculariserende tijden nadien wordt in de Moderne Devotie en in het *Lam* gespeeld op de grens van ideaal en werkelijkheid, door middel van een utopie die niet samenvalt met de werkelijkheid, maar er toch in gerealiseerd wordt.

De wereld van de Moderne Devotie is de wereld waarmee Thomas More geconfronteerd wordt wanneer hij rondreist in de Nederlanden. Zij vormt de achtergrond van More's vriendschap met Erasmus. Historisch gezien is het onzeker of Thomas More ooit met eigen ogen het *Lam Gods* heeft aanschouwd. Te ja of te neen, ik ben ervan overtuigd dat Thomas More met Jan van Eyck op dezelfde lijn kan worden gesteld. More's *Utopia* vat ik namelijk op

als het boek dat bij uitstek voor iedereen met een politiek geschoold verstand de wereldverhouding van de Moderne Devotie inzichtelijk maakt – een wereldverhouding, wel te verstaan, in het teken van de praktische realisatie van het evangelie in deze wereld, en van een krachtig voorbehoud ten opzichte van al te wereldse bindingen. In deze bijdrage hoop ik plausibel te maken dat deze zelfde wereldverhouding op een sublieme manier eveneens zichtbaar wordt in het werk van Jan van Eyck – ditmaal voor iedereen met een in de christelijke traditie geschoold oog.

Het Lam Gods en het hemelse Jeruzalem

Wie geniet van de glans en de kleuren van het *Lam Gods* van Jan van Eyck is al snel geneigd te vergeten dat dit wereldberoemde altaar in de eerste plaats een *apocalyptisch* werk is. De stille en tegelijk ingehouden-jubelende atmosfeer waarvan de verschillende panelen doortrokken zijn, lijkt weinig te maken te hebben met de wijdverbreide voorstellingen die doorgaans met de Apocalyps verbonden worden. We zien op de schildering immers niet het scheiden van schapen en bokken, de grote wereldbrand, of zondaars die branden in de hel – niets van al deze existentiële dramatiek lijkt in Jan van Eycks hoofdwerk naar voren te komen. Ook het lijden van Christus wordt slechts voorzichtig aangeduid, rondom het altaar waarop het lam dat voor onze zonden geofferd is. Daar, en slechts daar, ziet de toeschouwer enkele reminiscenties aan de dramatische voorgeschiedenis van het ultiem apocalyptische tafereel dat met name in de opvallende onderste panelen van de zondagzijde afgebeeld wordt – het hemelse Jeruzalem, zoals beschreven in de hoofdstukken 21 en 22 van het boek van de Openbaring: de eigenlijke utopie van het christendom, waarin alle volkeren verzameld zijn rondom het Lam, dat Christus is. Er is weinig historische zekerheid over de theologische achtergrond van de schilder, over het programma dat ten grondslag ligt aan dit altaarstuk. Maar

dat de grootse landschappen waarin steden en mensen op zo'n harmonische wijze ingebed zijn, verwijzen naar de slothoofdstukken van het boek van de Openbaring, daarover kan geen enkele twijfel bestaan. En het lijkt erop dat Jan van Eyck met de sterke nadruk op de laatste hoofdstukken van het boek van de Openbaring ook een eigen theologisch-filosofisch statement heeft willen maken. Te opvallend is het contrast tussen het *Lam* en de lange traditie van apocalyptische afbeeldingen die de christelijke beeldtraditie heeft voortgebracht.² Men kan alleen al denken aan het beroemde altaar van Beaune door Rogier van der Weyden, dat omstreeks dezelfde tijd tot stand kwam. Daarin komt de dramatiek van het oordeel omtrent het verdoemd dan wel gered zijn, een belangrijke rol toe; het bepaalt de geestelijke temperatuur van het werk zelfs geheel. Nu wil ik allerminst beweren dat voor Van Eyck het lijden en de zonde geen enkele rol zouden spelen – alsof hij gemeend zou hebben dat het ultieme paradijs, waarin alles zoveel licht geeft dat er geen lampen nodig zijn, zomaar zonder enige prijs verkrijgbaar zou zijn. De verwijzing naar het offer van het lam, evenals de (bescheiden) presentie van de lijdensinstrumenten in het *Lam Gods* maken duidelijk dat Jan van Eyck zich wel degelijk bewust is geweest van de dramatische gebeurtenissen die volgens de traditie aan de intrede van het hemelse Jeruzalem voorafgaan.

Het programma van het *Lam Gods* is ambitieus – het is niet minder dan de heilsgeschiedenis zelf die hier wordt neergezet. Het programma is zelfs zo ambitieus dat niemand minder dan Georg Wilhelm Friedrich Hegel bij het zien van het altaar liet noteren dat dit werk de voltooiing en synthese van het middeleeuwse christendom was, en dit zozeer zelfs dat het de nieuwe tijd al in zich droeg.

De in het *Lam Gods* afgebeelde geschiedenis neemt haar aanvang bij de verkondiging aan Maria door de engel Gabriël, in een bescheiden en ingetogen burgerlijke woonruimte, ergens in een drukke stad, met veel straatgewoel – zoals het raam laat zien dat zich bevindt tussen Gabriël en

Maria op de gesloten weezijde van het altaar. De kleuren zijn hier nog vaal, de dingen zijn nog niet zoals ze zouden kunnen zijn. Deze geschiedenis vindt haar voltooiing in de geopende panelen, met de opvallende discrepantie tussen de deësis, de goddelijke figuren en de engelen enerzijds, en de grootse landschappen onderaan, waarin de toeschouwer alle mogelijke groepen – inclusief heidenen en joden – kan zien, op weg om eer te betonen aan het Lam, de Christus, die door zijn komst in de wereld een omkering van de aardse verhoudingen heeft bewerkstelligd.

Lange tijd was het onder kunsthistorici gebruikelijk de schilderkunst van Jan van Eyck te prijzen om haar intuïtieve realistische kracht, dit in contrast met de Italiaanse renaissancekunst uit dezelfde tijd die uitvoerig en methodisch – wanneer we Leonbattista Alberti mogen geloven zelfs *wetenschappelijk* – gebruik maakte van het centraal perspectief. Recente studies hebben echter uitgewezen dat Jan van Eyck methodisch gebruik maakte van wetenschappelijke inzichten uit de optica – zij het ook de Arabische optica van het licht, die met name door Alhazen al rond het jaar 1000 was ontwikkeld.³ Geen geometrische vormen zijn het die structuur geven aan het afgebeelde nieuwe Jeruzalem, maar wel de werking van het licht. De spanning tussen licht en donker, de breking van het licht en de spiegeling – dit zijn de wetten van Alhazen die aantoonbaar bij Van Eyck naar voren treden. De figuren, gebouwen, planten en dieren, de grassprietjes zelfs: ze zijn in hun geschilderde zijswijze verdichtingen van het licht.

De eeuwenlange fascinatie voor het *Lam Gods* heeft te maken met de dubbele boodschap die het werk brengt. In de traditionele beeldinterpretatie van Panofsky (het zgn. *disguised symbolism*) wordt het schilderij gezien als een hoogtepunt van middeleeuws symbolisme – een beeldtaal waarvan de code in onze tijd slechts moeizaam te ontcijferen zou zijn, maar die uiteindelijk wel naar een duidelijk theologisch articuleerbare taal vertaald kan worden. Recentelijk werd dit perspectief enigszins achtergelaten en

kwamen de meer technische prestaties van Jan van Eyck terecht op de voorgrond te staan. Daarbij is met name zijn strenge, bijna fysicistische realisme op de voorgrond gekomen. Tot in het kleinste detail immers worden stenen, planten, dieren en mensen door Van Eyck weergegeven, in al hun individualiteit.⁴ Meer dan eens werd beweerd dat we hier het begin van een secularisatie van de kunst zouden meemaken. Deze opvatting gaat echter uit van een al te simplistisch symbolisme. Het lijkt er namelijk op dat Jan van Eyck juist de presentie van de goddelijke wereld – het hemelse Jeruzalem – *in* de natuurlijke en historische werkelijkheid tot haar uiterste radicaliteit heeft willen doorvoeren. Het hemelse Jeruzalem is, binnen het schilderij, overal en altijd gegeven *binnen* de verhoudingen van de wereld. Dit wordt niet symbolisch doorgegeven, maar via een verfiynd gebruik van de optica.

Op cruciale plekken wordt in het *Lam Gods* het licht gebroken: het wordt gespiegeld, op honderden verschillende manieren – in de edelstenen, in het water, in het metaal. En steeds opnieuw is het dezelfde bron van (natuurlijk) licht die – conform de fysische wetten van Alhazen – gespiegeld wordt: het raam namelijk van de Vijdkapel, waarin het altaar oorspronkelijk opgesteld stond. Dit raam bevond zich, gezien vanuit een toeschouwer die naar het schilderij kijkt, rechts achter de kijker. Vanaf het moment dat de toeschouwer zich bewust wordt van het door spiegeling in de schildering aanwezige raam van de kapel, komt hij tot het besef dat het nieuwe Jeruzalem zich niet vóór hem bevindt op het platte vlak van het altaar. Het is niet zo dat hij (om een metafoor van Alberti te gebruiken) door een raam naar een gebeuren buiten hem om kijkt, neen: de ruimte van het beeld omvat mede het raam waardoor het licht valt, omvat mede de plaats waar de toeschouwer zich bevindt. Wie zich bewust wordt van de spiegeling beseft dat hij door te kijken al in het gebeuren is getreden. Hij stapt mee in de stoet van de heiligen en zondaars, van de here-mieten en de martelaars, van de apostelen en de soldaten

van Christus. Het nieuwe Jeruzalem is er, in het hier en nu – is er in het hier en nu van vijftiende-eeuws Vlaanderen en in het hier en nu van de toeschouwer die in 2016 de cirkel rondom het altaar betreedt. Deze observatie betreft meer dan alleen maar een regie-aanwijzing die door de kunstenaar is ingebouwd en die van een bepaalde beeldopvatting spreekt. Zij betreft volgens mij ook de wijze waarop Jan van Eyck op picturale wijze nadacht over het Oordeel van God en het vermogen van de mens om met dit oordeel iets te doen, en al in zijn aardse leven zicht te krijgen op het nieuwe Jeruzalem. Gods oordeel, zo lijkt Van Eyck ons te willen zeggen, is geen kil en eenduidig oordeel over licht en donker, maar een gebeuren waaraan de toeschouwer kan deelnemen, waarin hij zich kan bewegen – om juist de donkere kanten te leren zien als de schaduwen die met het licht gegeven zijn. Op de bovenste panelen wordt dit duidelijk door de positie van Adam en Eva, de eerste mensen, die door hun handelen de zonde in de wereld hebben gebracht. In tegenstelling tot de goddelijke figuren werpen zij een schaduw af, maar ze staan wel op gelijke hoogte met de deësis en de engelen, in al hun naakte lichamelijkeheid. In een wereld die is getekend door tekort en zonde, is de mogelijkheid tot herstel altijd en steeds opnieuw mee gegeven. Wie op de juiste manier de encenering van het *Lam Gods* betreedt, kan steeds opnieuw weet hebben van dit herstel. Het hemelse Jeruzalem is er al, we moeten het alleen nog betreden, en tegelijkertijd ook is het er niet. Beelden van het ideaal helpen om deze spanning uit te houden, en niet om te suggereren dat de utopie één op één gerealiseerd zou kunnen worden.

De gedachte dat een ideaal, een utopie zou kunnen worden gerealiseerd, wordt eerder in de beeldopvatting volgens het centraalperspectief van Alberti gerealiseerd dan in de ingehouden, spiegelende werkwijze van een Van Eyck. Het is precies voor zover de *Utopia* van Thomas More kan worden verstaan als een complex, door woorden opgeroepen geheel van spiegelingen, dat het boek

naast het *Lam* van Van Eyck kan en moet worden gezet, als verwant werk. Noch bij More, noch bij Van Eyck vinden we een eenduidig perspectief dat ons zou kunnen verleiden tot de gedachte dat we spanningsloos hemel en aarde aan elkaar zouden kunnen knopen. Niets daarvan, zo roepen zij ons ieder in hun eigen medium toe: hemel en aarde, ze zijn reeds verbonden op een wijze die goddelijk is, en zich door mensenhand enkel in beperkte mate manipuleren laat. Die mate – die ‘manipuleermaat’ – te vinden: er niet bij achter te blijven, maar haar ook niet te overschrijden, dat is de kunst die een goed, godvruchtig leven van ons vraagt.

Moderne Devotie

De enceneringen van mannen als Van Eyck en Thomas More moeten, zo meen ik, beide worden gezien tegen de achtergrond van de spiritualiteit van de Moderne Devotie. Dit is een al in de veertiende eeuw door de inspiratie van Geert Groote ontstane beweging, die te Deventer een belangrijk brandpunt vond. Het succes van de Moderne Devotie viel samen met de grote bloei van steden in de noordelijke en zuidelijke Nederlanden, gedurende de late middeleeuwen. Het toenemende zelfbewustzijn van de burgers van de steden had ook verregaande consequenties voor hun religieuze besef. De weg naar het heil: de ‘navolging van Christus’, zo meenden zij, kon niet alleen weggelegd zijn voor de monniken in hun kloosters, of voor clerici die Latijn kenden – ook handwerkers en handelaren waren in staat de navolging van Christus te praktiseren, gewoon binnen hun eigen stad.

De Moderne Devotie wordt vaak een lekenbeweging genoemd. Dit is juist voor zover men *leek* hier niet te zeer opvat in tegenstelling tot een lid van de *clerus*. Geert Groote was namelijk een priester, en Thomas van Kempen, die andere grote vertegenwoordiger van de beweging, was een kloosterling. We mogen de Moderne Devotie wel

een lekenbeweging noemen om aan te geven dat zij leefde van het besef dat de navolging van Christus voor *ieder* individueel mens opnieuw begint, en dit steeds opnieuw en telkens weer. Het is in de praktijk van alledag dat de relatie tot Christus gerealiseerd moet worden. Daarom ontstonden in de Nederlanden – en in grote delen van het Duitse Rijnland – gemeenschapshuizen zowel voor broeders als voor zusters, die allen in de praxis van het alledaagse leven de navolging van Christus probeerden te realiseren.

Wat deze navolging concreet betekende, kan men wellicht het beste nalezen in het wereldberoemd geworden boek van Thomas van Kempen (1380-1471), de *Imitatio Christi*. Van Kempen schreef het op grond van lange ervaring met novicen, ongeveer in dezelfde tijd dat Van Eyck zijn *Lam Gods* schilderde. De titel *Imitatio Christi* wordt meestal vertaald als de ‘Navolging van Christus’. Van Rudolf van Dijk, de bekende Moderne Devotie-onderzoeker, is de suggestie om *imitatio Christi* te vertalen als *uitbeelding van Christus*. Over dit voorstel moet zeker nog verder gediscussieerd worden, maar vast staat wel dat deze nieuwe vertaling iets weergeeft van het besef dat het zien van God zo concreet mogelijk beleefd, ja ‘uitgeleefd’ kan en moet worden. Al in de eerste hoofdstukken van de *imitatio Christi* maakt Thomas duidelijk dat ons concrete leven het toneel is waarop het evangelie zich moet afspelen, waar het waar en waarachtig moet worden. Die Navolging van Christus moet bij iedereen opnieuw beginnen.

De Moderne Devotie heeft weinig theologische vernieuwing in strikte zin voortgebracht. Hoewel zij vaak als hervormingsbeweging gezien wordt, stond zij ook niet voor een institutionele vernieuwing van de kerk. Dat onderscheidt de beweging van de latere Reformatie, waarvan zij vaak als voorloper gezien wordt. De hervorming van de Moderne Devotie heeft een heel ander karakter. Het gaat deze beweging om een innerlijke hervorming. Het gaat haar om het vinden van een nieuw perspectief, om het present stellen van het licht in de schaduwen van dit

aardse tranendal. De vernieuwing die de Moderne Devotie bracht, heeft daarmee eerder betrekking op *performativeit*: zij gaat over de wijze waarop het geloof in de *praxis* gestalte moet krijgen, omdat het alleen daar een waarheidscriterium vindt.

In het eerste boek van de *Imitatio Christi* beschrijft Thomas vooral de hindernissen die ons ervan afhouden om het goddelijke licht in ons eigen leven te laten schijnen. We hebben de neiging, zo laat hij zien, om ons eigen bestaan te verbergen achter uitwendige rijkdommen, belangrijke ambten en waardering door de wereld. In dit licht moeten de befaamde tirades van Thomas van Kempen tegen theologen en filosofen worden gezien, die hem en eigenlijk de hele Moderne Devotie het etiket ‘anti-intellectualisme’ hebben opgeleverd. Dit etiket is zeer misleidend. Waar het Thomas in zijn tirades om gaat, is dat ook kennis van de schrift of van gesofisticeerde filosofische definities vaak door mensen wordt gebruikt om te pronken – en daarmee om er zich achter te verbergen. Zowel bezittingen, ambten alsook gesofisticeerde kennis veronderstellen eigenlijk een sterke afhankelijkheid van het oordeel van andere mensen. Het hele boek door spreekt Thomas over het gepraat van de mensen, over hun oordelen, en ook over onze eigen oordelen – allemaal voorwendsels om ons niet bloot te hoeven geven aan het enige oordeel dat ertoe doet: het oordeel van de goddelijke waarheid. Hierin ligt ook de berucht geworden, in het boek breed uitgemeten nederigheid. Nederigheid heeft bij Thomas van Kempen vooral te maken met een zich losmaken van wereldse oordelen – van wat de mensen allemaal denken en zeggen over mij, en zeker ook wat ik van mijzelf allemaal verwacht. Het eerste boek van de *Navolging van Christus* wil ons helpen loskomen van al dit soort uitwendige oordelen; het wil ons helpen zoeken naar het enige oordeel dat ertoe doet – Gods oordeel. Voor God heeft het geen zin om ons te verbergen in donkere hoekjes. Uiteraard weten we, aldus Thomas, niet wat Gods oordeel eigenlijk behelst. Maar zeker is dat we ons

niet gek moeten laten maken door wat de wereld verwacht. Als we dit langzaam maar zeker gaan doorzien, dan beginnen we iets van het goddelijk perspectief te ontwaren.

Bouwen op wereldse oordelen is, zoveel is duidelijk geworden, volgens Thomas een beletsel voor een authentiek godgericht leven. We moeten ons daarom van al die oordelen losmaken. Tegelijkertijd is Thomas van Kempen realistisch genoeg om te weten dat dit nooit geheel zal lukken – we blijven altijd aan oordelen gebonden. De zoektocht naar het goddelijke oordeel blijft zich afspelen tussen licht en donker. Wel is het in het netwerk van oordelen waarin we in dit aardse leven verstrikt zijn, mogelijk om momenten te vinden waarin iets van het goddelijk oordeel oplicht. Dit zijn momenten van vertroosting, die met name in het derde boek van de *Imitatio Christi* een belangrijke rol spelen. Deze momenten van vertroosting heeft Thomas in een ander geschrift verder uitgewerkt: in het *Soliloquium* ofwel de *Alleenspraak der ziel*.

Interessant voor onze beschouwing over Jan van Eycks picturale afbeelding van het nieuwe Jeruzalem is het feit dat Thomas in zijn *Alleenspraak* stilstaat bij de grote kracht die beelden kunnen hebben. We hebben volgens hem in dit aardse leven behoefte aan beelden die ons, in het aardse oordelen verstrikt als we zijn, uitzicht geven op het ultieme oordeel van God. In hoofdstuk 22 gaat Thomas nader in op de kracht die deze troostende beelden kunnen hebben. Daarbij beschrijft hij het nieuwe Jeruzalem zoals het in de hoofdstukken 21 en 22 van het boek van de Openbaring naar voren komt.⁵ Dit deel van het *Soliloquium* leest bijna als een eenduidig programma van het *Lam Gods*. Er zijn te weinig historische aanknopingspunten om te kunnen zeggen dat wat Thomas hier beschrijft één op één is omgezet door Jan van Eyck. Toch is de gelijkenis opvallend. Er is hoe dan ook sprake van een geestverwantschap. Zoals Van Eyck zijn kijkers, zo roept Thomas zijn lezers op om daadwerkelijk in de beelden te stappen die in het boek der Openbaring staan beschreven: de stad die gemaakt is

van edelstenen en die daarom uit zichzelf licht geeft (zie het uitvoerige gebruik van edelstenen in het Lam Gods), de heerlijke landschappen waarin mensen zichzelf worden door eer te brengen aan het Lam, de presentie van het licht. Dit is niet onze huidige aardse conditie – maar het is wel een toestand die binnen die conditie zichtbaar kan worden, en ons helpt om niet in troosteloosheid te vervallen, waar ons verlangen steeds maar gefrustreerd wordt, waar we permanent tekortschieten of door zonde worden belaagd.

De vernieuwing die de Moderne Devotie brengt, heeft te maken met het geradicaliseerde besef dat wat in het evangelie gezegd wordt, in *dit concrete leven* gerealiseerd kan en moet worden – in de wetenschap dat het ultieme oordeel niet voor nu is. Aan dit inzicht kunnen we ons leven oriënteren; we kunnen er iets van vertroosting in vinden. In dit kader is de utopie geen geschiedfilosofische grootheid – het is een verdwijnpunt al in dit concrete en door zintuiglijkheid en oordelen bepaalde leven, een verdwijnpunt dat vorm geeft aan dit leven. De *imitatio Christi* is gebouwd op het performatieve principe dat ook in het Lam Gods aan het werk is. Christus uitbeelden is als het spelen van een spel met wat we nu zien en beleven, waarbij zichtbaar wordt wat onzichtbaar is. Het hemelse Jeruzalem is hier, maar het valt niet samen met de verhoudingen zoals ze nu zijn.

Het zien van God

De zienswijze van de Moderne Devotie vinden we ook bij een belangrijke tijdgenoot van Thomas van Kempen en Jan van Eyck terug: bij Nicolaas van Cusa (1401-1464), de belangrijkste theoloog en filosoof van de vijftiende eeuw, en tevens, als kardinaal en persoonlijk legaat van de paus, een vooraanstaand politicus. Cusanus had nauwe banden met de beweging van de Moderne Devotie en was tegelijkertijd gefascineerd door de ingrijpende innovaties in de Vlaamse schilderkunst van zijn tijd. In zijn boekje *De*

visione Dei (Het zien van God) uit 1453⁶ verwijst hij uitdrukkelijk naar Rogier van der Weyden, met name naar een zelfportret van diens hand dat hij in Brussel heeft gezien.⁷ In het boekje, dat hij ten behoeve van bevriende benedictijnen in Tegernsee schrijft, encenseert Cusanus een echt spiritueel experiment. Hij vraagt de broeders om een portret aan de muur te hangen waarvan de blik de toeschouwer blijft volgen, waarheen hij ook gaat. De toeschouwer denkt in het middelpunt van de blikrichting te staan, maar wordt uit deze droom verlost op het moment dat hij aangesproken wordt door een andere toeschouwer, die op een boog rond het portret eveneens aan het experiment meedoet. De toeschouwer ontdekt dat het alleen zijn eigen perspectief is dat hij ziet. Ook wanneer hij het duizend jaar lang zou proberen, zo zegt Cusanus, geen mens zal ooit een ander standpunt dan dat van hemzelf kunnen innemen. Toch stort de wereld van de toeschouwer na deze ontdekking niet in – integendeel. Ons zien is niet zoals het zien van God, wiens blik wél alle perspectieven tegelijk omvat. En ook al zijn we als mens onherroepelijk aan ons eigen perspectief gebonden, we hebben wel het vermogen ons daarvan bewust te zijn. De ontmoeting met andere toeschouwers doet ons beseffen dat hetgeen we zien, op nog ontelbaar veel andere manieren gezien kan worden – en zelfs gezien zou *moeten* worden, indien we de dingen zouden willen zien zoals ze gezien moeten worden. Een alomvattend perspectief is voor de mens weliswaar onmogelijk, maar we kunnen tenminste begrijpen dat ons zien perspectivisch is. Die vaststelling laat ons toe een nieuwe zienswijze te ontwikkelen. Het perspectief is meer dan slechts een perspectief: binnen dit perspectief zien we dat we nooit kunnen zien wat we eigenlijk zien.

Cusanus beargumenteert zijn stelling aan de hand van voorbeelden met een hoog fenomenologisch gehalte. Het is de ervaring van het onverwachte perspectief, van de perspectiefwisseling, van het besef dat er in het zien iets niet klopt, of van de ervaring dat we altijd meer zien dan

we daadwerkelijk zien. Bij dat alles is zijn conclusie even verrassend als intrigerend: wanneer we zien, zien we daadwerkelijk wat onzichtbaar is, omdat er zich altijd perspectieven aan onze zienswijze onttrekken. Dit heeft, aldus Cusanus, dan weer tot gevolg dat datgene wat wij zien ook altijd vanuit een ander perspectief gezien kan worden.

Het allesomvattende perspectief waarin God de dingen en de mensen ziet zoals ze zijn, is de ultieme maatstaf van al ons eindige zien – het is om zo te zeggen het laatste oordeel over wie wij zijn en wat wij doen. In een proces van *trial and error* kunnen wij ons daar steeds meer op leren te richten, net zoals we bij Thomas van Kempen door oefening beter kunnen leren om ons aan het oordeel van God te oriënteren. Net als bij Jan van Eyck is ook bij Cusanus duidelijk dat de mens voortdurend in het proces mee betrokken is. Gods oordeel staat niet los van de mens, het is geen uitwendig oordeel. Sterker nog: Gods oordeel is zelfs het meest innerlijke dat de mens heeft. Het nog afwezige nieuwe Jeruzalem is al present in de wijze waarop wij daarnaar verlangen. Bovendien kunnen we steeds opnieuw beginnen, geheel volgens de wijze waarop wij zelf zijn, in al onze tekorten, in onze lichamelijkeheid en in onze denkvermogens.

Terugblik

Thomas van Kempen heeft in zijn *Soliloquium* duidelijk gemaakt hoe de balanceer-act met de utopie gezien kan worden: we hebben een beeld nodig dat ons laat zien wat we nu niet zien, dat ons troost verschaft door nog niet gerealiseerde mogelijkheden van de werkelijkheid te tonen. Door het zien van het verschil krijgt de werkelijkheid een andere lading, zij verschijnt in een ander licht, bijna letterlijk: de verhoudingen worden omgekeerd omdat de schaduwen van het aardse leven niet meer als hindernis voor het licht begrepen worden, maar als contouren die het zien van het licht pas mogelijk maken. In het spannings-

veld tussen utopie en werkelijkheid beweegt zich het leven – hierin kunnen we boven onszelf uitgroeien, omdat we onszelf in een nieuw licht begrijpen. Het hemelse Jeruzalem moet niet door ons gerealiseerd worden, want het is er al, het is altijd en overal – en tegelijk is het er ook niet. De wijze waarop Jan van Eyck met de toeschouwer speelt in het *Lam Gods*, laat zien hoe wij, toeschouwers van het schilderij, in het spel van licht en donker betrokken zijn. Door het kijken naar het beeld van de utopie wordt de geestelijke ruimte waarin wij leven zichtbaar. Deze geestelijke ruimte staat niet boven of buiten de concrete fysieke wereld, maar is daarin werkzaam, omvat haar. Vandaar dat Cusanus kan zeggen dat we in de fysieke wereld echt met onze aardse ogen het onzichtbare zien. Natuurlijk: we moeten wel iets doen; we moeten *leren zien*, anders raken we verstrikt in het concrete aardse. Alleen: de voor het *zien* nodige ontworsteling aan aardse verhoudingen – zo fraai bepleit door Thomas van Kempen – heeft niets van doen met het uittekenen van een blauwdruk, waarin beschreven zou staan hoe die verhoudingen er voortaan zouden moeten uitzien. Het gaat bij het *leren* waartoe wij geroepen zijn echt om iets geheel anders: om een leren omgaan met het onzichtbare, een leren uithouden van de spanning tussen ideaal en werkelijkheid, een leren bewegen in een ruimte waarin mogelijkheden verschijnen, een leren vinden ook van de ‘manipuleermaat’ die ons mensen is gegeven. Het is dit complexe *leren zien*, voorgesteld door mannen als Jan van Eyck, Thomas van Kempen en Nicolaas van Cusa, dat we een generatie later terugvinden bij Thomas More, die ons in zijn *Utopia* op geheel eigen, speelse wijze confronteert met de spanning tussen ideaal en werkelijkheid, door met zijn denkbeeldige eilandstaat een ruimte te scheppen waarin onvermoede mogelijkheden verschijnen. Het is Thomas More die ons als auteur van de *Utopia* leert in de zichtbare politieke ordening van onze tijd steeds het onzichtbare te zien, subtiel erop wijzend dat de ‘goede plaats’ die in ons opkomt altijd ook meteen ‘geen plaats’ zal zijn.

Daarmee is de *Utopia* een werk dat ons in de beste traditie van de Moderne Devotie vraagt te blijven worstelen met de mate waarin wij mensen, het uiteindelijke oordeel Gods in-dachtig, zouden moeten proberen om de concrete verhoudingen waarin wij leven vorm te geven.

NOTEN

- 1 E. Voegelin, *Politische Religionen*, Stockholm 1939/München 1996.
- 2 Deze traditie is op sublieme wijze door Bernard McGinn beschreven in zijn studie over de beeldvorming van de Apocalyps: B. McGinn, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, Columbia 1998.
- 3 M.de Mey, 'Performative Painting. Jan van Eyck and the Devotio Moderna', in: T. Borsche en I. Bocken (ed.), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, Fink Verlag, München 2010, p. 46-62; H. Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München (Beck), 2007; I. Bocken, 'Performative Vision. Jan van Eyck, Nicholas of Cusa and the Devotio Moderna', in: G. Jaritz (Ed.), *Ritual, Images and Daily Life. The Medieval Perspective*, Berlijn 2012, p. 95-106.
- 4 Zie N. Schneider, 'Aequalitas. Zu Jan van Eycks Porträts', in: Bocken en Borsche (ed.), *Kann das Denken malen?*, p. 155-165.
- 5 Thomas van Kempen, *Alleenspraak der ziel*, vertaald en ingeleid door R. Hofman, Ten Have, Amsterdam 2004, p. 63 e.v.
- 6 Zie Nicolaas van Cusa, *Het zien van God*, vertaald, ingeleid en geannoteerd door I. Bocken en J. Decorte, Kampen-Kapellen 1993.
- 7 Dit zelfportret maakte deel uit van het door brand verloren paneel 'De legende van Trajanus en Herkenbald'. Zie I. Bocken, 'Rogier van der Weyden en het zien van God', in: L. Campbell en J. van der Stock, *Rogier van der Weyden. De passie van de meester*, Davidsfonds, Leuven 2009.