

Julija Pajman | Rubens in skrivnost njegovega slikanja

(Ob 300 letnici njegove smrti.)

Dkar obstoji flamska šola, so vse od Van Eycka naprej flamski slikarji slikali z oljnatimi barvami. Ta pa ne poživlja samo materialnih predmetov, ampak nas tudi prepričuje o ozračju, v katerem se le-ti kopljejo, in o svetlobi, ki jih obliva. Od Van Eycka do Vermeera iz Delfta ter do najmlajših Holandcev so holandski slikarji ostali zvesti slikanju z oljnatimi barvami.

Tej prevladujoči tehniki ustreza tudi posebno pojmovanje oblike, zlasti vloge risbe. Skušajmo označiti to flamsko risbo: za zgodnje umetnike XV. stoletja je čista risba samo nakazovanje, samo podlaga za barvo. Ohranjenih nam je več takih risb s peresom, katere pripisujejo Rogeru Van der Weydenu in Boutsu, ki pa nas zanimajo samo v toliko, v kolikor so podlaga za lepo slikarijo. Kaka slavna sv. Barbara Jana Van Eycka, ki je ostala nedovršena, nam v natančno izdelani risbi kaže neverjetne podrobnosti v krajini in arhitekturi ter v številnih gubah svetničine obleke. V tem raznolikem, prestrem mikrokozmu ni nič drugega nego iluminatorska grafika. V to suhoparno pisavo pa je flamska umetnost prinesla še magično slikanje, neskončne svetlobne igre. Sicer ne bi mogli govoriti o flamski viziji. Prav tako kot poezija mojstrov XV. stoletja se tudi njihov naturalizem začenja šele s slikarstvom.

V XV. stol., nekako tri generacije po Janu Van Eycku, pa so junaške figure florentinske in rimske renesanse odkrile flamski in vsem severnim šolam anatomsko revščino srednjeveškega slikarstva. Zlasti Flamci so se brž podali na pot, da na kraju samem študirajo odkritje te klasične lepote. Trajalo pa je dolgo, preden so si prilagodili to klasično lepoto. In vemo, da na koncu vseh teh velikih naporov in teženj stoji osebnost Petra Pavla Rubensa. In niso ga plačali predrago, čeprav so za njegov sijaj žrtvovali Flamci tri generacije.

Pa zakaj je moralo to prilagajanje flamskih mojstrov italijanski estetiki tako dolgo čakati na uspehe? Zato ker je bil med obema šolama silen odpor. Italijansko slikarstvo se je pod vplivom kiparstva razvilo iz freske in njegov realizem ni empirizem, kopija narave, ampak intelektualna rekonstrukcija, ki se naslanja na teoretično znanje perspektive in anatomije. Pri Flamcih pa nobeden teh vplivov ni prišel v poštev. Od sijajnega gotskega podobarstva, ki je bilo prenatrpano šablonizirane mrtve narave, do junaških, elegantnih borcev, je bila zares dolga pot. In vendar sta se obe ti skrajni meji morali strniti, da je zablestel Peter Pavel Rubens. Bežen pogled na te prve »romaniste« nam bo dal bolje dojeti mojstrstvo antwerpenskega umetnika.

Ko se je kak flamski romanist vrnil iz Italije, je prinesel s seboj celo vrsto kopij, katere je bil povzel po Michelangelu ali Raffaelu. Te,

po antični modi oblečene figure z atletskimi mišicami je hotel prenesti na svoje platno. Toda Flamec hoče pri tem poživiti tudi še meso, ker njegovo slikarstvo zajema vso svojo lepoto iz vere v materijo in živemu telesu sugerira delovanje organskega življenja. Freske kakega Michelangela, Raffaela, Andreja del Sarta o takem materializmu ne govore. Blede prikazni Sikstinske kapele dobe rdeča lica, postanejo poteči se težaki, brž ko jih prenesejo v delavnice antwerpenskih slikarjev. In ko prehajajo iz abstraktne risbe v materialni naturalizem, neke stvari prečudno učinkujejo in dobimo kaj čudne kombinacije: boginjsko držo — robato ženo; junaško skrajšavo — pristaniškega delavca. In prav v tem je čudo Rubensovih del. Tudi on je blodil in iskal v svetu polbogov, katere je italijanska renesansa zbudila od mrtvih, toda nikoli ni zanikal človeku krvi in mesa. Vprašanje pa je, kako je rešil nasprotje med italijanskim idealizmom in flamskim naturalizmom.

Na splošno lahko odgovorimo, da je ta problem rešil na ta način, da je pestro vizionarnost svoje šole spoprijaznil s plastičnim pojmovanjem italijanskih klasikov. Ko se je bil v flamskih šolah naučil vsega, kar se je mogel naučiti, je odpotoval v Italijo, kjer se je ob renesančnih umetninah uril deset let. Kakor vsi drugi Flamci je tudi on začel v Benetkah, kjer je našel šolo, ki je že bila na svoj način rešila problem forme in barve: gradila je figure, plemenite kot marmornate kipe in žive kot resnično meso. Pravijo, da je Tintoretto napisal na vrata svoje delavnice, da se mora risati, kot je risal Michelangelo, in slikati, kot je slikal Tizian. Tudi umetnost velikega Rubensa nam odkriva nekaj tega stremljenja. Bil pa mu je pri srcu tudi Corregio. V risbi le-tega imamo neko važno razgibanost, v njegovi barvi neko mehko (»morbidezza«), ki da misliti na toplo življenje. Peter Pavel Rubens mnogo dolguje mojstru iz Parme; plavolase svetnice, ki jih razvršča okrog Madone z Detetom, se kopljejo v neki mehki svetlobi, v kateri zaslutimo nežen corregiovski dih.

Rubens se je brez posebnega napora prilagodil slikarjem »cornatusa«, ker so le-ti že sami prehodili polovico poti do flamske poetičnosti. In ko je v Rimu stal pred mehкими Raffaelovimi harmonijami ali pred patetičnimi Michelangelovimi, tedaj se je moral odpovedati svoji praksi in se potruditi proti težji in bolj vzvišeni zgovornosti. Da pa od rimskega nauka ni hotel ničesar zgubiti, dokazujejo številne reminiscence v vseh njegovih delih. Tu se je končno dovršila tista spojitev flamskega genija in klasične umetnosti, po kateri so stremeli flamski slikarji že več kot eno stoletje, to pa zato, ker se je znal okoristiti z vsemi pridobitvami renesanse, ne da bi pozabil svoj etnični temperament. Njegove figure govore heroični jezik, njihovo svobodno življenje pa se giblje po določenem ritmu.

Tega sloga pa, kjer se prelivata flamska barva in italijanska zgovornost, Peter Pavel Rubens ni našel od vsega začetka. Ko se je vrnil iz Italije, so na njegovi paleti ugasnile sveže barve, v njegovem

slikovitem načinu slikanja pa so se naselile težke sence bolonske šole. In če bi Peter Pavel Rubens v Rimu pridobljene navade ohranil, bi bil pač ostal samo Bolognčan iz Antwerpena, flamska šola pa, ki je izšla iz njegove delavnice, bi bila prav sorodna španskemu naturalizmu.

Jordaens, ki je bil ostal Bolognčanom vse bliže nego Rubens (čeprav ni bil v Italiji), očituje s svojimi deli, ki so polna obilnega zdravja, da se je flamski naturalizem z lahkoto prilagodil tem različnim igram temnih senc in živahne svetlobe. Petru Pavlu Rubensu pa je bilo dano, da je kričeče barve antwerpenske šole privedel do novega sijaja v plastični risbi, ki jo je bil prenesel iz Italije. In dočim so njegove prve slike »Povišanje križa« in celo še »Snemanje s križa« zgrajene s še pičlo svetlobo na velikih sencah, ustvarja postopoma, kakor ga pač lepi modeli spominjajo na svežo in pojočo poezijo svetlih barv, tista nepri-merljiva dela, ki ostajajo zares edinstvena v zgodovini slikarstva.

In v tej srečni tehniki je njegova velika originalnost. Že pred njim smo videli slike, kjer je bil poudarek na slikovitem, ki pa so se odpo-vedale poudarjanju oblik; občudovali smo spretne mojstre, ki so delali reliefe. Skrivnost njihovih uspehov je bila predvsem v tem, da so barve žrtvovali silnim nasprotjem sence in svetlobe. Peter Pavel Rubens pa je slikar, ki je svojo jasno pestrost primoral, da je gradila polna telesa. Tako je mogel zopet najti živahne tone Quintena Massysa, ne da bi obenem povzel tudi slog povečane miniature. Najneznatnejše Rubensovo delo, pa naj že gre za kako bežno skico na majhni tablici, ali pa za veliko dekorativno platno, očituje, kako je komponirana: čudovito raz-merje lestve vrednot do lestve barve. Benečani, zlasti Tizian, je že poznal to lepo skrivnost. Vedeli so, da nekateri toni dosežejo svojo polno vrednost šele z določeno količino barve. Florentinci tega niso vedeli, ali pa so morda samo prezirali medsebojni odnos obeh lestvic in se zado-voljevali največkrat s tem, da so blede barvo uporabljali tam, kjer naj bi slika bila bolj temna. Tako moramo tolmačiti one draperije, kjer se nam zdi, da jih je izjedlo sonce tam, kjer so svetle. Rubens kot Tizian sta vedela, da je rdeča barva temna, katere slikar ne sme postaviti v polno svetlobo, če noče žrtvovati živahnosti tona ali ugasniti svetlobo. Nasprotno pa tudi ve, da rumena barva pod najmočnejšimi žarki prav nič ne izgubi na svoji barvni lastnosti in more biti celo barva svetlobe. Modro barvo pa je težje postaviti v lestvico vrednot. Če se je ne more izogniti, se Rubens prav tako kot Tizian največkrat odloči, da jo napravi temno in ji s tem odvzame dobršen del njene kromatične vloge. Tako ima v Rubensovem orkestru vsaka barva zvoka svojo polnost, ker je postavljena na svojo višino, četudi se podvrže harmonični disciplini. Tako Rubens riše z barvo: pestrost, ki je mnogokrat samo okras, s katerim dekorira zgradbo, je pri njem struktura sama in temelj njegove slike.

Spuščati se v te igre vrednot in barv bi bilo predolgočasno. Eno pa vendarle more zadržati našo pozornost, ker smo tu prav v osrčju Ru-bensove umetnosti: mnogobarvnost, tako skromna in gibčna, s ka-tero poživlja živo materijo.

Vemo, da Rubensove kompozicije vedno osvetljuje golota. Bledo telo Križanega, ali telo kake plavolase vile, je središče umetnine kot kaka svetlobna obla. S svetlobo izraža življenje. Njegovi naročniki — včasih duhovniki — so se temu vztrajanju čudili, da je odkrival lepoto boginj, tembolj ker je bilo proti koncu njegovega življenja nemogoče, da ne bi bili v drznih golih figurah spoznali cvetočega telesa mlade mu žene Helene Fourment. Rubens pa se je brž tehtno opravičil, češ da je največja slikarska umetnost vprav v podajanju golega človeškega telesa, zlasti še ženskega.

Poglejmo torej od bliže, kako je umetnost Petra Pavla Rubensa gradila gole figure ter z lahnimi, svetlimi toni dosegla plastične oblike:

Nasproti velikim Florentincem je Rubensova največja originalnost očitvidno v tem, da je znal postaviti v prostor junaške gole figure, ki pa so imele vso toploto življenja. Ustvaril jih je iz živega mesa. V svoji barvni lestvici je našel tone, ki govorijo o organskem življenju, dasi jih na določenem mestu zadrži v kontinuiteti okrogle izbokline. Zdi se, da je proces, s katerim čopič ustvarja snov, s tem, da ji daje obliko, konstanten. Na točkah, kamor pada svetloba neposredno, ima telo prav mlečni sijaj, kjer je belina sama pogreta z malo bleščečorumene barve. Od svojega bivanja v Benetkah si je Rubens zapomnil, da je v sončnih žarkih nekaj zlata, zlasti še, kadar razsvetljujejo kožo. Na mesnatih okroglih partijah figure, tam kjer žarki polze, zapušča njihovo božanje biserne modrine neko lahno, bežno soparo. Če je koža rjava, se ta modrina poostri; če je koža mrliška, je ta modrina bolj poudarjena ter po potrebi prehaja v zeleno in vijoličasto. In vprav upodabljanje te hladne, prozorne polti daje Rubensovim golim telesom toliko svežosti. Jordaens n. pr. tega ni znal, podaja često težko meso, ki ima barvo opeke. Van Dyck pa blede slonokoščeno in porumenelo. Samo pri Rubensu kaže meso tisto prosojnost, ki kot kaka luč pod porcelanom očituje notranje žarenje življenja.

Potrebne so pa tudi sence. In naj si je golota še tako svetla, vedno mora biti modelirana in zato je Peter Pavel Rubens risar mogočnih reliefov. Njegove energične, odkritosrčne sence so rdeče, njegovi toni so topli. Njihova snovnost ni nikoli neprosojna. Pa naj si so barve še tako intenzivne, vselej so le prav lahno nanesene. Obrise vedno osvetljuje nek živ, cinobrast ton. Poleg svetlobe ima pri Rubensu tudi senca vedno svojo intenzivnost. Senca in svetloba se protivijo in si okrog vzvišenih točk nasprotujejo. Ko profil doseže obrise, je senca že zrahljana, osvetljena je z odsevom naslednje svetlobe. Ta odsev je na Rubensovih golih telesih slikan vselej rdeče. In ta cinober je temna svetloba golega mesa, ki nam poleg tega sugerira tudi podobo krvi, ki se preliva v tej živi materiji. Ali je Rubens utemeljitelj tega efekta? Na vsak način ga je propagiral. Ta efekt mu je tako zelo pri srcu, da kadar riše na črni kamen, in če se krvavca samo dotakne, dela to samo zato, da podaja odsev kake telesne gube. Na ta način ima povsod svetlobo in prosojnost, golota sama pa je modelirana z odličnimi in omiljenimi

niansami. Gmota mu je povsod zelo trdo zgrajena. Ta način podajanja senc in svetlob je bil verjetno nekaj novega, zakaj ob italijanskem slikarstvu izvežbano oko se je temu čudilo.

Rubensove risbe so torej risbe slikarja, ker mojster išče svoje oblike z barvami. Slikarske so pa tudi še zato, ker je njih volumen obdan s tekočo materijo. V svoji prvi dobi, in zlasti še kadar kopira kakega mojstra, Rubens riše s svinčnikom. Uporablja pa mastne svinčnike, ki najbolj posnemajo mehkost olja. Tudi kadar ima mojster svinčnik v rokah, gleda svoj model, kot bi snoval s čopičem, in ker mu konica oglja ne dovoljuje, da bi dosegal videz golega življenja, svojih linearnih vaj ne izdeluje do podrobnosti, ampak se ustvari ob mehki približnosti.

Ta silni risar z oljem modelira svoje mastne barve. Toda to, kar on definira, to niso obrisi, ampak okrogle vzbokline, ki jih oblikuje. Trdnost in natančnost oblik pa ni kot pri linearnih risarjih ustaljena na robove silhuet, ampak na najbolj poudarjene, naprej moleče dele. Tako njegova slikarska risba, bolj kot katera druga, izraža zares plastičen volumen. Roke, kakršne je narisal Peter Pavel Rubens, se zdijo včasih preveč okrogle, mehke, banalne. Toda prsi, trebuh, trup! Katera druga obdelava je kdaj pokazala gibe bujnega človeškega telesa bolj kakor njegova! V svojih bežnih skicah na gladko površino kake lesene tablice — mojster je iskal svoje kompozicije s čopičem in ne s svinčnikom — vidimo, kako odkritosrčno prihajajo figure iz neodločnosti; naenkrat se pojavijo v polni resničnosti z vso svojo gmoto.

Razume se, da je taka risba ljubila voluminozne figure, ki so naravno zgovorne. Umetnostni zgodovinarji so vse preveč mislili, da je to prenasičeno človeštvo natančna kopija kakega plemena, flamskega plemena. Res je, da Rubensovim portretom pleme nikakor ne nasprotuje, pripomniti pa moramo, da je bilo treba čakati prav na Rubensa, da je ta materializem postal slikovita lepota in celo, da so številni flamski slikarji pod to živordečo in obilno formo spoznali svoje pleme. Primerjajmo suhe obraze, kakršne je naslikal Jan Van Eyck ali Bouts, s figurami romanistov XVI. stoletja! Le-te nimajo ničesar flamskega več. V Rubensovi delavnici pa se je flamski tip utrdil v atletu. Takega risanja se je Rubens učil pri Raffaelu in Michelangelu. Plastične oblike le-teh je obdal še z mesom.

In tako je svojemu Olimpu, ki je bil iz marmorja porojen v grških delavnicah, Peter Pavel Rubens podelil flamsko državljanstvo. Njegov materializem uhaja oni teži, ki se nam pri romanistih XVI. stoletja zdi neznosna, kajti mojstrov zanos vdahne tudi najbolj težkim gmotam življenja. V tem mogočnem telesu ni nič lenega več. In ni je risbe, ki bi bila bolj dinamična, kot je Rubensova, če izvzamemo Michelangela. Mojster ostaja zlasti v svoji zreli dobi improvizator, to se pravi izvršitelj, ki se predaja svoji domišljiji. In Tromentin pravi o njem, da tudi njegov orkester lahko hladno igra kako patetično muziko. Misel je pač predvsem na njegovo učeno kompozicijo prvih let, »Snemanje s križa«. Toda Rubens ni dolgo ohranil čudovitega obvladanja samega sebe. Seve pa

ni nikoli dosegel tiste virtuoznosti, ki gledalca omami. To je pianistovska krepost, ki ne ustreza nobeni koristni lastnosti slikarske umetnosti. Vendar pa je nemogoče, da v mojstrovi umetnosti ne bi čutili tiste topline snovanja, ki je v vsaki umetnini, katero je on ustvaril. In na tem tudi spoznamo, kaj je izšlo iz njegovih rok in kaj so dela njegovih učencev.

Pri Rubensu je gmota poživljena z lastno silo, risba, črta, ki povzame držo trupa, serpentina, ki nakazuje kako silno gibanje, gmota mesa, ki se preteguje ali krči, ves ta blesteči svetli videz vrže življenjski ogenj njegove kompozicije v narod. Ta risba presega življenjsko mejo: ona zajame, zagrabi elan množice. Mojster modelira skupine, jih daljša, preteguje, izbira, naglo preokrene kot enote, ki se pridejo talit v gibanje kake megle. Te figure se včasih izpačijo, da si zarišejo pot. Kot vsi slikarji sile je tudi Rubens iznašel ekspresivne oblike. Neka tajinstvena radost navdaja ta bitja. Le-ta pa ne bo nikoli ugasnila, kajti brž ko naše oko gleda to gorečo materijo, mislimo, da se že zopet užiga genialni plamen, čigar simboli so ta bitja.

Vemo, kako je to pojmovanje forme in barve globoko vplivalo na vse šole moderne Evrope. Duhovno in senzualno slikarstvo XVIII. stoletja je Rubensov otrok. Ko pa so začeli uporabljati koloristično obdelavo v klasičnih deželah — zlasti v Franciji — je zadela na čisto nasprotno pojmovanje. Nastala je prava vojna, ki so jo imenovali spor Rubensistov in Poussinistov. Opozicija obeh šol pa je izhajala iz mnogih razlik v snovanju in globokem pojmovanju umetnosti. Nam pa to lahko služi v toliko, da naši analizi dodamo še to: Poussinizem kot kombinacija arheološke renesanse in francoskega realizma pojmuje slikarstvo kot rekonstrukcijo dogodkov, katerih izhodišče je neka ideja in katerih cilj je slika, katero je izoblikovala naša človeška zavest na splošno in v historični barvi. Arheologija in psihologija tu sodelujeta. Rubensinizem pa se je nasprotno porodil iz snovanja »po naravi«, iz dolgotrajne težnje slikarstva, da podaja živi portret resničnosti. Prinesel je slikovit jezik, ki je po prožnosti in po sijaju neprimerljiv. V teku polemike se je prerekanje izoblikovalo v neke vrste boj o zadevni vrednoti barve in risbe. Mi pa bomo zaključili in rekli, da beseda risba na prav različen način označuje govorico oblikovnega jezika.

Literatura: Bachet A.: P. P. Rubens, peintre de Vincent I^{er} de Gonzague, Paris, 1876; Burckhard: J. P. P. Rubens; Dillon E.: Rubens, London, 1909; Michel E.: Rubens, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris, 1900; Michiels A.: Rubens et l'École d'Anvers, Paris, 1854; Reifenberg: Nouvelles recherches sur Rubens (Bulletin de l'Académie royale de Belgique, t. XI); Richl H. V.: das Wunderbuch; Roses Max: L'œuvre de Rubens, Anvers, 1888—1892; isti: La Flandre (Coll. Ars. Una), Paris, 1912; Schneevogt: Catalogue des estampes gravées d'après Rubens, Aarlem 1873; Verschaave C.: Pieter Paul Rubens, Antwerpen, 1939; isti: Peter Pavel Rubens, der Maler seines Volkes (predavanje v Aachenu in Kölnu, ob priliki, ko mu je hamburška univerza podelila »Rembrandt-van-Rijn« nagrado, avgust 1936).