



Peter Paul Rubens

(1577-1640)

Adam en Eva in het paradijs

Olieverf op paneel
182,5 x 140,7 cm
niet gesigneerd
niet gedateerd

Rubenshuis, Antwerpen

Zoals alle andere kunstenaars hebben ook de meest geniale een leertijd moeten doormaken; ook zij hebben het 'vak' moeten leren. Hun vroegste werken vertonen dan ook meestal een grote gelijkenis met die van hun leermeesters. In dat opzicht onderscheiden de genieën zich nauwelijks van hun minder sterk begaafde collega's. Kenmerkend voor hun genialiteit is daarentegen wel het opmerkelijke verschil tussen wat ze bij het begin van hun loopbaan presteren, en de meesterwerken die ze in jaren van grotere rijpheid op een ongeëvenaarde persoonlijke wijze verwezenlijken. Dat was bv. het geval met Michelangelo en met Rembrandt, wier vroege werken zich, althans op het eerste gezicht, nauwelijks onderscheiden van de gelijktijdige doorsneeproductie. Ook bij Rubens kan dat verschijnsel worden vastgesteld: eerst na een vrij langdurig rijpingsproces zal hij, wanneer hij vooraan in de dertig is, een eigen stijl ontwikkelen, sterk verschillend van degene waarin hij zijn eerste werken had geschilderd.

In 1677 schreef Filips Rubens, de neef van de grote Antwerpse meester aan de Franse estheet Roger de Piles, dat de werken die zijn oom vóór zijn vertrek naar Italië schilderde een zekere verwantschap vertoonden met die van Otto van Veen of Venius, zijn laatste en voornaamste leermeester. Bij deze laatste, zo deelt de Piles mede (ongetwijfeld steunend op een informatie verstrekt door Filips Rubens), maakte de jonge kunstenaar in korte tijd zulke grote vorderingen, dat men zich weldra kon afvragen wie van beiden, de leermeester of de leerling, het meest in de kunst bedreven was.

De stijl van het grote schilderij 'Adam en Eva in het paradijs' of 'De zondeval', dat een jaar geleden door het Rubenshuis werd verworven, bevestigt inderdaad wat Filips Rubens mededeelde over de stijlverwantschap van Rubens' vroege werken met die van Otto van Veen. Het laat ons toe vast te stellen hoezeer Rubens in zijn leertijd, vóór zijn vertrek naar Italië, in mei 1600, de invloed van zijn leermeester had ondergaan. Maar, bij nader toekijken vertoont het toch ook enkele stijlkenmerken, die eveneens in het latere werk van Rubens worden aangetroffen, zij het dan met meer vaardigheid en zwier toegepast. Ze zijn als de vingerafdrukken waarmee hij zijn aanwezigheid onmiskenbaar verraadt.

Adam en Eva zijn hier nagenoeg levensgroot, ten voeten uit en naakt afgebeeld, geplaatst in een heerlijk koel groenblauwig landschap, het aards paradijs. Rechts leunt de slanke Eva tegen een boom, terwijl ze zich met opgeheven linkerhand aan een tak vasthoudt. Met neergeslagen blik, mijmerend, schuchter en ietwat onzeker, staart ze naar de appel van het verderf die ze in de rechterhand houdt. Boven haar kronkelt de slang om de stam van een boom heen. Eveneens

leunend, ten dele tegen een berm en tegen een boom, wordt Adam tegenover haar afgebeeld. Het lijkt wel alsof hij met de linkerhand een vermanend gebaar maakt, en tegelijk de slang aanwijst, terwijl hij met zijn zachte, ietwat verwonderde blik naar Eva's gelaat kijkt. Adams benen zijn, evenals die van Eva, op enigszins maniëristische wijze gekruist. Tussen beide figuren verkrijgen wij een doorzicht op een blauwige vijver en een dichtbegroeid woud. Op het voorplan, vóór de voeten van Eva, bevindt zich een konijntje, dat zijn oren spitst. Iets dieper, nabij het water, zit een aapje in het riet. Ooievaarders, reigers en eenden bevolken de vijver, of zweven erboven. Links, achter Adams rug en nabij de rand van het schilderij, bemerken wij nog een vogel met bonte veren, die als een Amazone-papegaai werd geïdentificeerd. Ongetwijfeld verwijzen deze dieren naar de vredigheid, die de omgang van mens en dier in het aards paradijs moet hebben gekenmerkt. Maar sommige kunnen ook wel een symbolische betekenis hebben in verband met het onderwerp van het schilderij, de zondeval van het eerste mensenpaar. Zo werd het konijn, dat uiterst vruchtbaar dier, vanouds beschouwd als een symbool van de liefde, maar ook van de onkuisheid; de aap als een zinnebeeld van ijdelheid en eveneens van onkuisheid, soms zelfs van alle lage instincten. Het is evenwel niet zeker of ook aan de vogels een symbolische betekenis moet worden toegekend.

Rubens heeft de compositie van dit tafereel ontleend aan een prent van Marcantonio Raimondi naar Raphaël. Maar tegelijkertijd heeft hij dat voorbeeld op een persoonlijke wijze geïnterpreteerd. De gelaatsuitdrukking van Adam, met zijn profiel een weinig meer naar de toeschouwer gekeerd, is meer intens. Een grotere ingekeerdheid spreekt uit het gelaat van Eva. Het is duidelijk dat de schilder, althans voor zover dat met een dergelijke classicistische compositie mogelijk was, een grotere uitdrukingskracht nastreefde. Zij komt vooral tot uiting in het krachtig gebaar van Adams linkerhand, waarmee nu niet meer, zoals op de prent van Marcantonio Raimondi, de appel aan Eva wordt aangeboden, maar verassing en vermaning tot uitdrukking worden gebracht. Rubens heeft getracht het dramatisch karakter van het onderwerp te onderstrepen. Dat die pogingen nochtans niet van meetaf aan geslaagd zijn, blijkt uit de hernemingen, waarvan wij op het schilderij duidelijk de sporen aantreffen rondom het gelaat van Adam, maar vooral aan diens opgeheven linkerarm. Zij getuigen van de inspanning die de jonge kunstenaar zich heeft getroost om de onrust uit te beelden die het eerste mensenpaar, kort voor de zondeval, moet hebben aangegrepen. Het klassiek profiel van Eva en de geïdealiseerde gebaarde kop van Adam beantwoorden nog aan de opvattingen van het

zestiende-eeuwse classicisme, die zowel door Raphaël als Otto van Veen werden gehuldigd.

Atletisch gebouwd, bonkiger dan op de prent van Raimondi, is de voorovergebogen tors van Adam. De ivoorkleurige huid van Eva, hier en daar iets rozig doorgloed, is van een koele klassieke schoonheid; sierlijk gespannen en welvende omtreklijnen tekenen haar lenig lichaam af tegen het groenblauw en bruin van het landschap.

Dit laatste sluit geheel aan bij de landschapschilderkunst in onze gewesten op het einde van de zestiende eeuw. Op sommige plaatsen roept het donzig gebladerte de vergelijking op met de miniatuurfijne paneeltjes van Jan Brueghel, de Fluwelen, een vriend van Rubens. Daarentegen herinnert het 'pointillisme', de stippeltechniek, die in de diepte wordt aangewend, aan de schilderwijze van zijn eerste leermeester, de landschapschilder Tobias Verhaecht.

Wij hebben er reeds op gewezen dat de stijl waarin dit tafereel werd geschilderd, nog tal van herinneringen oproept aan het zestiende-eeuwse classicisme van Otto van Veen. Maar wie met het werk van die kunstenaar vertrouwd is, moet toegeven dat de indruk die van het Adam en Eva-schilderij uitgaat, sterker is dan van om het even welk werk van die leermeester van Rubens. Dat betekent reeds een belangrijke aanwijzing voor de toeschrijving aan de jonge Rubens.

Ook de poging die de schilder, zoals wij reeds aanstipten, aanwendde om aan de aan Raphaël ontleende compositie een zekere dramatische spanning te verlenen, verwijst naar een van de meest opvallende eigenschappen van Rubens, zijn epische vertelkunst, die zo sterk door Delacroix en Jacob Burckhardt werd geprezen. Daarenboven vertoont het schilderij een aantal stijlkenmerken, die ook later herhaaldelijk in de werken van de grote Vlaamse meester worden aangetrof-

fen. Opvallend zijn bijv. op de vingertoppen van Adams linkerhand de lichttoetsen, die in tal van andere werken van Rubens worden teruggevonden. Die accenten schijnen wel een vroege, eigen vondst van de kunstenaar te zijn geweest, die wij tevergeefs in het werk van Otto Venius zoeken. Typisch Rubeniaans is eveneens de wijze waarop het gebladerte, dat o.m. de geslachtsdelen van Adam en Eva bedekt, door een heldere omtreklijn is omrand, waardoor de vorm van het blad duidelijk wordt afgetekend. Ook de modellerende schilderwijze, waardoor, in forse, doorlopende borstelwegen aan de lichaamsvormen het nodige welvende reliëf wordt verleend, openbaart een constante eigenschap van de kunst van de grote Vlaamse meester.

Bij de beoordeling van het werk mag evenwel niet uit het oog worden verloren dat de kunstenaar slechts vooraan in de twintig was toen hij het schilderde. 'Fraey', zo noemde Maria Pypelinckx in haar testament dit vroege schilderij van haar zoon Peter Paul, dat zich in haar huis bevond. Wij kunnen ons thans, door het onlangs door het Rubenshuis verworven Adam en Eva-tafereel, een voorstelling vormen van wat deze waardering door Rubens' moeder inhield. Maar het schilderij laat ons vooral toe vast te stellen van waaruit Rubens bij de aanvang van zijn loopbaan vertrokken is, nl. van een kunst, die nog eng verbonden was met het laat zestiende-eeuwse classicisme van Otto van Veen. Van hieruit zal hij geleidelijk een meer persoonlijke stijl ontwikkelen, waarmede benoorden de Alpen ten volle de Barok zal worden ingeleid. Maar, vooraf moest hij zijn kunst nog eerst tijdens een verblijf van acht jaar in Italië verrijken, door een vruchtbare, intense kennismaking met de zo hoog bewonderde beeldhouwkunst van Grieken en Romeinen en de meesterlijke voorbeelden van de Italiaanse renaissanceschilderkunst.

Drs. Frans Baudouin,

Conservator Kunsthistorische Musea van Antwerpen.



Bibliografie :

M. Jaffé, Rubens and Raphaël, in : Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt, London, 1967, p. 98 ;
F. Baudouin, Een jeugdwerk van Rubens, 'Adam en Eva', en de relatie Van Veen en Rubens, in : Antwerpen, Tijdschrift van de Stad Antwerpen, XIV, juli, 1968.