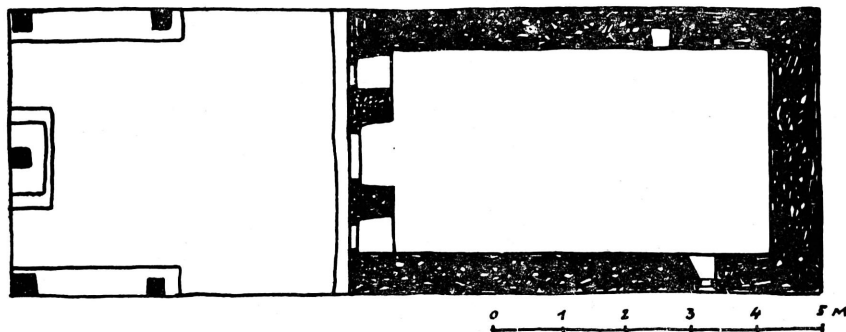


meštru Antonu, da upotrebi jagnjeću kožu kod prikucavanja platna. »Humski ostrišci«, kako nazvasmo te glagoljske fragmente, sad su pohranjeni u arhivu Jugoslavenske akademije, a »Humski triptih« je – poslije popravka u Akademijinu Restauratorskom zavodu – izložen u Crkvenom muzeju u Pazinu.

Branko Fučić



»BASSANO«

JACOPO DA PONTE BASSANO (1510?–1592)

Izložba u duždevoj palači, Venezia 1957.

Carlo Ridolfi svrstava Jacopa Bassana da Ponte u red velikih slikara Renesanse i stavlja ga o bok Giovanni Belliniju, Leonardu, Giorgionu, Ticianu, Tintoretu i Veronezu. Velikim su ga smatrali i njegovi suvremenici. Tintoretto i Veronese bili su mu prijatelji. Veronese poslao je čak i svoga sina Carletta, da kod njega uči, što znači slikarstvo. U drugoj polovici XVI. vijeka Bassanova reputacija bila je toliko velika, da skoro nije bilo u Evropi dvora, koji nije imao bar nekoliko njegovih djela. Međutim, poslije Jacopove smrti, slava Bassanova imena počinje se gasiti. U XVIII. vijeku ime Bassano već je blizu sinonimu slikara životinja i tvorca nezgrapnih seljačkih figura, loša crteža, imbecilnih fizionomija, ruštičnih scena i bakljama obasjanih noćturna.

Podlogu tom sudu o Bassanu dao je već Tintoretto. Kad je jednog dana neki mletački vjetropir upao u njegov atelje i zatražio, da ga naslika, »ali u jednoj pozi ekstravagantnoj, jer je on čovjek bestijalne čudi«, Tintoretto ga je otprovio riječima: »Podite Bassanu; on će vas naslikati po prirodi«. (C. Ridolfi, *Le Mara-*

viglie dell'arte, Venezia 1648, Izd. D. v. Hadeln, sv. II, str. 67). Odjek te trpke Robustijeve replike došao je do izražaja ne samo u sudu kasnijih generacija, nego i u impostaciji Ridolfijeve analize Bassanova djela, kao i u općem sudu kasnijih povjesnika. I tako veliki Bassano ušao je u historiju umjetnosti kroz štalska vrata.

Izložba Bassanova djela, u postavi Pietra Zampettija, u Duždevoj palači u Veneciji, prikazuje ga u drugom svijetlu. Jacopo Bassano da Ponte nije samo bio, on je i danas veliki slikar i umjetnik.

*

Ekspoziti prvih dvorana prikazuju ga još mlada – rođen je oko 1515. g. – u razdoblju stjecanja zanatske sigurnosti i umjetničkog oblikovanja. U izloženim djelima sve je još tuđe, samo je nemir Jacopov. Orijentacija je još nesigurna. Utjecaji i odrazi se dodiruju i isprepleću. Pored skulptorskih odraza Squarciona i arhaičkih elemenata Bartolommea Montagne, primljenih u školi starog Francesca, Jacopova oca, uočljivi su u izvjesnim figurama rafinirano hladni tonovi Lorenza Lotta, Gianbellinijeva kompozicija u prvoplanski smještenoj »svetoj konverzaciji«, Giorgionov lirsko-dekorativni šumarak, kao pozadina figura, posred scene, plavičasti horizonti Cime da Conegliano, bogati volumeni Ticijanovih bogorodica i ljubavnica, epska Pordenonova nota i duboke perspektive Bonifazija Veronesa Pitatija u miljeu mramornih venecijanskih trijemova i toplim svijetlom okupanih palača. Originalnog u tim djelima ima malo, ali asimilativni osjećaj za slikarsku vrednotu već je tu. I to je rezultat, koji raduje oko i obećava više. Negativnu notu predstavlja od oca baštinjena ukočenost rustičnih figura bez uvjerljivosti doživljaja, siromašan crtež bez konciznosti i čvrstoće, kompozicija bez nutarnje drame i likovi bez duha. Poezija mladosti izbija iz meke atmosfere toplih boja i iz pejzaža, koji već diše prostorom, izražajnošću doživljaja i ljepotom bespretenciozne jednostavnosti.

Korak dalje poveo ga je 1538. g. Pordenone. U oltarskoj paližupske crkve u Borso del Grappa Jacopova ranija narativnost bez varijacija prostornog ritma i svjetlosnog klimaksa vidno se izmijenila u formi i karakteru. Mjesto ranije kompozicije, u kojoj su se male tučne figure seljaka-svetaca, svečano ukočene, dosađivale u svojoj vulgarnoj i ničim objasnjivoj sakralnosti drvenih pokreta, u ovoj slici pojavljuje se u prvom planu Bogorodica u veličanstvu pordenonskih ritmova, flankirana dvjema svecima bez duha i elegancije.

Još jedan korak dalje, i to jedan veliki korak, učinio je Jacopo, kad je ostvario »Polaganje u grob« za župsku crkvu Crosara S. Luca

u Vicenzi, ukoliko je to uopće njegovo djelo. U toj slici Bassano je našao problem nutarnje drame. Prostor, u koji smješta figure, velik je, u pozadini zatvoren širokim blokom monolitne pećine, i jednostavan, boja je, kao i ranije, topla, u namazu zatvorena, scena prosjana jednom difuznom svjetlošću bez kontrasta, ali lica i pokreti prožeti su tragedijom i intimno doživljenim bolom. Bassano je konačno napipao bilo i donio ga na platnu.

Primitivizma nije ipak time nestalo iz Jacopova djela. On je samo momentano potisnut u pozadinu životom ili nekim indirektnim utjecajem Rafaela, s kojim se kompozicijski srođuje. U svakom slučaju, on ne nestaje. Zatvoreni namazi u podlozi, topla boja bez drame svijetla i težina ranijeg Jacopova stila još su vidljivi. U drezdenskom »Samsonu«, koji magarećom lubanjom ubija Filištejce, i u velikoj oltarskoj pali »Sv. Katarine i 40 aleksandrijskih mučenika«, koja se nalazi u basanskom muzeju, i pored kaotične razgibanosti, forsiranog anatomizma i neskladnih skraćenja, koja nam daju naslutiti utjecaj Michelangela preko Ticijana i rimskih manirista, Bassano još nije svoj na svome. Novosti u tim djelima su samo pozajmice formalnog i tehničkog karaktera. Stil ostaje isti: težak, sirov, neproduhovljen. Kao nagovještaj novoga pojavljuju se bijeli akcenti na tamnoj podlozi, žuta svijetla, koja razdiru tamno dimljive oblake, preljevi svijetla i široke mrlje boja nabačene slobodom slučajnosti.

Novo i originalno u Jacopovu djelu počinje se sistematski pojavljivati tek sa doživljajem sela.

Kada i u kojoj godini se to desilo, nemoguće je sigurno utvrditi, jer je Jacopo rijetko svoje radove potpisivao, a još rjeđe datirao. U svakom slučaju, u doba nastanka »Poklona pastira« iz Hamton Courta, koga Zampetti stavlja između 1540. i 1550. godine, Bassano je već gotova umjetnička ličnost. Atmosfera stareži i ustajalosti je nestala. Uspomene videnoga i stranoga još su vidljive tu i tamo, ali urasle u Jacopovu viziju. Zeleni Bogorodičin ogrtač i lila haljine, modelirane u svijetlu jedne hladno plavičaste sfumature, kao i violetna haljina umorno izvaljenog Josipa pored Marije, ma da i potječu od Lorenza Lotta, potpuno su basanizirani. Strani elementi Bonifazijeve arhitekture i giorgionski pejzaž utapaju se u atmosferu nepoznate dotad doživljajem osvježene seljačke rustičnosti i nevidenog dotad likovnog naturalizma. Jacopov figuralni repertoar skoro sav već je tu. Tu su njegovi setekomunski brđani, sirovi kao Jordaensovi satiri, tu njihove životinje, tu njihova tipična skraćenja u pregibu i zaokretu struka, kojima produbljuje prostor, da bi centralni dio kompozicije sveo u piramidu. Tu se konačno pojavljuju i prvi kjaroskuri sa zapljuscima svijetla na ledima i koljenima pastira. Tu je i čitava gama njego-

vih kasnijih boja. Nedostaje mu samo autonomija svijetla i sjene i sloboda postave njegove kasnije proslavljene otvorene packe.

Tim i sličnim ostvarenjima, kao što je na pr. »Dobri Samaritanac« iz Kapitolinskih muzeja u Rimu, i čitavim nizom istoimenih i sličnih varijanti, u kojima, napuštajući priču, gradi dramu na kontrastima svijetla i odnosima toplih i hladnih tonova, služeći se kao armaturom kompozicije uvijek jednakim skraćenjima svojih nelijepih seljaka, donesenih širinom poteza, sigurnošću crteža i bogatstvom impasta, koji sve više odudaraju od tehnike ranijih Bassanovih tvorevina, Jacopo se primakao i zagazio sigurnim korakom u razdoblje svoje umjetničke zrelosti. Do punog, međutim, izraza proslavljenog kolornog simfoničara, majstora kista i jedne od najjačih individualnosti mletačke umjetnosti Bassano je došao u razdoblju ostvarenja eksponata iz srednjih i zadnjih izložbenih dvorana.

Danski slikar *J. F. Willumsen*, u svojoj monumentalnoj studiji o El Grecovoj mladosti (*La jeunesse du peintre El Greco*, I-II. vol. Crès et Cie, Paris 1927) smatra, da to razdoblje, koje on naziva drugom fazom Bassanove djelatnosti, započinje 1562. godine, a završava deset godina kasnije, što bi se, prema njegovim kalkulacijama, poklapalo s vremenom boravka i suradnje Domenica Theotocopula El Greca s Jacopom u Bassanu.

Ne zalazeći zasad u analizu Willumsenove hipoteze, moram da utvrdim: Bassano se doista, od te približno godine, pojavljuje u novom svijetlu i u dotad njemu nepoznatom izgledu. Njegove figure, koje inače bogaljski pužu po zemlji ili nezgrapno izvaljene leže u prvom planu, ukoliko nam, prelomljene u struku i okrenute prema unutra, ne pokazuju svoje gole i nelijepe tabane i pljuskom hladnog svijetla obasjane zakrpe na stražnjici i na ledima, sada se dižu, povijaju, heliotropski rastu u visinu i intenzivno žive dramom biblijske legende. Mišići su im postali aktivni, anatomske čvrsti i dugački, vretenasto ispupčeni, glave satiroidne, lica misaona. Boja na njima vrije, ali ne ona vajatski meka, pitatijevska, nego trpko kontrastna. Svijetla, u kojima se figure kupaju, ili koja ih nad pozadinom pridižu, postaju hladna, reska i pasionalna. Pojavljuje se drama, drama, koja pršti sirovim akcentima svijetla, sukobima kjaroskura, kontrastima umbrom zahuktalih sjena i kraplakom lazuriranih oranžnožutih rasplamsalih tonova. Pojavljuju se jarka svijetla donesena rumenilom cinobera, zapljusci svijetla i sve dublji kjaroskuri, monohromna sivila i jedan novi duh, novo htijenje i nova likovna i izražajna sredstva u umjetnosti Jacopa Bassana. »Smaknuće Ivana Krstitelja« iz kraljevske galerije u Kopenhagenu, iako nije savršeno usklađeno u kompoziciji, u detaljima ima fontenblošku eleganciju Primaticciovih kreacija i čvr-

stoću najboljih Tintoretovih aktova. Raniji Bassano vidljiv je samo u rusticitetu aktera i u onom divno kudravom nsiću, tako često od Bassana donesenom, koji ne ulazeći u dramu, sanano skupčan leži u desnom kutu prvog plana i lijeno žmirka gledajući, što se to oko njega zbiva. Ista svojstva uočio sam i u »Posljednjoj večeri« iz Galerije Borghese u Rimu. Samo u ovoj kompoziciji drama svijetla je važnija i od same drame pokreta. Proširene tople sjene, koje oduhovljuju i produbljuju prostor i oblikuju volumene, govore nedorečenom tragikom uznemirenih lica i tintoretovskom ekspresivnošću dopunjavaju smisao nemirnih pokreta uzbuđenih apostola. Lik Boga-Oca u »Trojstvu« iz Angarana ima u sebi nečeg stihijskog, kozmički velikog i barokno razbujalog u širokom uzvitlanom plaštu pod nebom, a pejzaž pod križem, na kome visi jedan adonisovski akt izduženih bjelokosnih udova, rujsdaelsku svježinu i realističnu uvjerljivost, kakve nije dotada poznavala mletačka umjetnost. »Madona s Djetetom i Ivanom« iz kolekcije Contini Bonacossi iz Firenze donosi čak maniriranu eleganciju Parmigianinovih dugovratih djevica i duguljaste inartikulirane prste El Grecovih hidalga i svetaca, tanke i suptilne kao ticala duha i antene misterija. Srednjak i prstenjak su sljubljeni, palac degenerirano slab kao i kod El Grecovih figura, što ipak ne mora značiti da su elgrekovskog podrijetla, jer ih Bassano sistematski donosi već od prvog početka svoje umjetničke djelatnosti. Svijetla su pasażna, a draperije barokno nabuhle i afunkcionalne. Isto sam utvrdio i u »Madoni sa Djetetom« iz detroitskog Instituta umjetnosti. Životinje i u prvom planu izvaljene ili pokleknute figure vide se u svim scenama Poklona pastira, Bogatih epulona, Poklona mudraca i sličnih, samo svijetla su šira, hladnija, slobodnija i dramatskija. Lipija više nije okvir volumena: ona je samo prostorna indikacija, koju svijetlo iradira i raspršava, a tama gasi. U bečkom »Poklonu triju kraljeva«, iz Kunsthistorisches Museum, novost je u hladnoj dominantni plavih i zelenih boja, u srebrnastom svijetlu i u novoj napregnutosti izraza, koja se potencira psihičko-optičkom dinamikom paralelnih dijagonala u kompoziciji i treperavim svijetlom, kakvo nalazimo i u sutonskom »Poklonu mudraca« iz galerije Borghese.

»Raspeće« iz Trevisa, sa bolno ekspresivnim likovima Madone, Ivana Evangeliste i Magdalene ispod križa i pokleklim likom sv. Jeronima, pokajnika i naučitelja, ispod križa, ima impresivnu jednostavnost i ljepotu jednog od najemotivnijih i najčešće kopiranih djela mletačke renesanse. Oblaci u pozadini su kamenito teški, crveni i tamni poput slojeva breče; figure, pred njima, kao tri stravična krika u samoći. Divski lik Jeronima stoji moralno izvan scene. On je vjerojatno umetak po želji donatora, ali on je sigurno

i samosvjesna demonstracija znanja kao i dokaz, kako i »vulgarni« Bassano znade heroizirati anatomiju i podignuti skromnost pokreta i rustičnost modela do sublimiteta izražaja. Okupan toplim prednjim svijetlom, koje ga oštro izlučuje iz moralne atmosfere biblijskih lica, on se ocrtava, polunag, mišičav i velik, kao lik nekog giganta duha, koji sve i pokleknut pred misterijem, još uvijek ostaje pred njim bestrasno kritičan u provjeravanju činjenica i pisama. Zato rastvoreni kodeks na zemlji, koji veliki starac konsultira u krasnom zaokretu tijela i prezbitskoj distanci oka, nije samo dekorativnog i akcidentalnog karaktera: on je dijagonalom postave, križnom shemom kontura i hladno sivim tonovima sudbinska protuteža raspetome, koji povišen u svijetlu i postavi lebdi nad scenom kao oličenje boli i ljubavi.

Sličnih rješenja i rješavanja naišao sam i u više ostalih radova. I u svakom moralni lik stoji iznad stvarnog i materijalno plazmiranog. Kao velika rješenja napominjem »Sv. Jeronima pokajnika« iz Brere, »Sv. Jeronima« iz kolekcije Suardo iz Bergama, divsku figuru »Jeronima pokajnika« iz galerije mletačke Akademije, sublimno simplificiranu i tragično veliku palu »Sv. Petra i Pavla« iz Estenske galerije u Modeni, zatim »Silazak Duha Svetoga« iz basanskog muzeja i t. d., i t. d. U svim tima, kao i u mnogobrojnim sličnim radovima iz ovog razdoblja Jacopo se dotiče vrhunaca tehničke bravure i emotivno plastičke izražajnosti. I u svim tim djelima, on je u boji i obliku donekle bliz naknadnim ostvarenjima El Greca. Willumsen izvodi iz toga zaključak, da je od 1562. do 1570. godine El Greco živio u Bassanu i surađivao sa Jacopom. Hipoteza nije bez podloge, ali mi se čini prečvrsto postavljena, jer linija evolucije, od prvih Jacopovih djela pa do najviših ostvarenja ove druge kao i treće završne faze, neprekidna je i posvuda vidljiva. Ona je samo u stalnom usponu, jer je išla uporedo sa stjecanjem likovne kulture, tehničke sigurnosti, spoznaje boli i sadržaja života i uporedo s psihičkim oslobađanjem od obzira društva i ateljejskih tradicija. Kad je došla slikarski do vrhunca, Jacopo je satakao dahom boje i predom svijetla »Abrahamovu žrtvu« iz new-yorške kolekcije Sfida, kojoj su po fakturi i pikturalnim elementima srodni »Akteon i Ninke« iz čikaškog »The Art Institute«, »Suzana« iz muzeja lijepih umjetnosti u Nimesu i donekle čudesni »Dječak koji puše u glavnju« iz kraljevske palače u Genovi.

U trećoj i posljednjoj fazi parmigianinska elegancija i vijugava schiavonovska linija polako se gube. Bassano više ne traži afirmaciju u eleganciji. On se vraća kanonu skromnosti i oblicima svojih prvih seljačkih modela sa visoravni Sette Comuni, odakle su i njegovi stari potekli. Zajedno s visinom i manirirano rotiranje