

Beneško renesančno slikarstvo so obarvali štirje veliki mojstri

Renesansa je bila v svojem času način življenja, njen obstoj pa oblikujejo nekateri zgodovinski dogodki, ki so ustvarili na novo rojena splošna in duhovna izhodišča tega obdobja. V Italiji so se poskusi navezave na antiko pojavili že v protorenesansi, v 11. in 12. stoletju. Ko so nato v 15. stoletju pritiski manj priljubljene gotike popustili in je oslabil tudi njen stilni vpliv, pod katerim so v Italiji nastajale gotske umetnine, so se prebivalci te dežele vedno močnejše obračali k antičnemu duhu in oblikam. Italijanski slikar Cimabue (1270-1302) je že v svoji tedanji slutnji govoril o "rinascità", ponovnem rojstvu umetnosti. V 14. stoletju so se nato pojavili glasovi, ki so klicali k "regeneratio", oziroma preroditvi političnih razmerij. Vendar je Italija po skromnem Rienzijevem¹ poskusu, da bi ustvaril novo italijansko cesarstvo (1347), razpadla na številne mestne državnice. Vodili so jih bankirji, tirani ali republikanci. Sanje o politični enotnosti pa so ostale neizpolnjene še več kot petsto let. A na dvorih Medičejcev v Firencah, Montefeltrov v Urbinu, Sforzev v Milanu, pri Estih v Ferrari in Modeni in v aristokratskih republikah Benetke, Genova in Mantovi pod Gonzagi ter v Riminiju pod Malatesti so se v zgodnjem 15. st. razvijale nove oblike življenja, kulture in družbe, v okviru katerih je postalo oživljanje rimske antične kulture in umetnosti ideal. Šele v 16. stoletju je renesansa osvojila tudi Rim.

Veljavni pojem umetnosti se je izoblikoval v renesančni Italiji, prav tam in prav takrat kot kapitalizem in moderno državništvo. Kapitalizem se je začel v severnoitalijanskih mestnih državah 13. st., "otokih v morju fevdalizma". Med trgovsko ekspanzijo v 13. in 14. st. je med njimi vladalo nekakšno sodelovanje – vsaka se je specializirala za svoje področje: Firenze in Milan za trgovanje s severozahodno Evropo in manufakturno proizvodnjo (prve za tekstilno,

drugi za kovinarsko), Benetke in Genova pa za trgovanje z Vzhodom (prve za trgovanje z začimbami v južni Aziji, zadnja za trgovanje s svilo v osrednji Aziji). V začetku 14. st. je vzhodnosredozemska trgovina, hrbtenica celotne gospodarske blaginje, zašla v slepo ulico in kapital se je zaradi prenizke profitne stopnje iz trgovine zatekel v vojskovanje. Leta 1378 so Benetke Genovo premagale in postale vodilna gospodarska sila 15. stoletja. Ko je tudi vojskovanje postalo prej strošek kot



Giorgione, Avtoportret

vir dobička, se je med dotedanjimi tekmeči vzpostavilo novo sodelovanje. Z mirom v Lodiju leta 1454 so institucionalizirali ravnotežje sil in ustvarili meddržavni sistem, v okviru katerega se je razvila večina administrativnih in diplomatskih tehnik poznejših absolutističnih držav. Kapital je ostajal na voljo za luksuzno potrošnjo, nastopil je čas renesanse, buržoazija je svoje moči preusmerila v državništvo – z izjemo Genove, kjer je državne zadeve še naprej upravljala stara zemljiška aristokracija in je kapital v povezavi s špansko državo sodeloval pri prisvajanju s srebrom bogatega ameriškega sveta ter postal vodilna gospodarska sila 16. stoletja. Benetke so se uveljavile kot vodilna kapitalistična država (in tako stojijo na začetku razvoja kapitalizma skozi niz svetovnih hegemonij), prototip kapitalistične *poslovne organizacije* pa so postavili Genovežani (s katerimi se začenja razvoj kapitalizma skozi niz sistemskih ciklov akumulacije) (Braudel, 1988–1991; Anderson, 1992; Arrighi, 1994).

Nekoč so italijanska mesta razvila v najvišji meri tisto moč, ki dela iz mesta državo.

Potrebno je bilo samo še to, da bi se taka mesta združila v veliko federacijo. To je bila zamisel, ki se je v Italiji vedno znova vračala, zdaj v tej, zdaj v drugi obliki. Med boji v 12. in 13. st. je v resnici prišlo do velikih, v vojaškem pogledu mogočnih mestnih zvez in tedaj bi morda bil najprimernejši trenutek za ustanovitev splošne italijanske federacije. Toda v velikih mestih so se dotlej že razvile posebnosti, ki so tako zvezo onemogočile. Pri svoji trgovini so mesta uporabljala v medsebojnem tekmovanju skrajna sredstva in so vedno bolj potiskala manjše sosednje kraje v brezpravno odvisnost. To je z drugimi besedami pomenilo odločitev, da se uveljavijo vsako zase in jim zato skupnost ni več potrebna. Pripravljen je bil teren za vsakršno novo tiranijo in tiranija se je tudi pojavila, brž ko se je zaradi notranjih bojov med plemiškimi strankami na eni in meščanstvom na drugi strani vzbudila težnja po čvrsti vladavini. Najemniške čete, ki so jih takrat še uporabljali, so proti mastnemu plačilu podpirale vsako stvar, splošno vojaško obveznost državljanov pa je kratkovidna strankarska vlada že zdavnaj štela za nepotrebno. Svoboda večine mest je izginila v žrelu tiranije, ki so jo tu in tam še izganjali, toda bolj na pol in le za kratko dobo. Vračala se je vedno znova, kajti zanjo so govorili notranji politični pogoji, sile, ki bi ji mogle resneje nasprotovati, pa so bile izčrpane.

Odločimo se za renesančno pot po Benetkah in začnimo z imenom mesta. Venetia(e) je najprej ime za kraj Venetov, potem pa ime mesta, ki se ga je na začetku uporabljalo v množini – *Venetiae*. Ime je označevalo otoke, *insulae, isole*, na katerih se je raztezalo mesto. Samo mesto naj bi bilo povezano s korenem *wen*, čigar temeljni pomen je "železi". Prebivalci Benetk naj bi bili "želeni", "ljubljeni", "izvoljeni". Že samo ime nas napeljuje k temu, da Benetke identificiramo z mestom "želenja". Prav to je na določen način registriral že Francesco Sansovino, učen sin arhitekta Jacopa, ki sicer ni bil filozof, ampak literarni kritik. Francesco Sansovino² je v delu *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XIII*.

libri, ki je izšlo leta 1581, zapisal: "Nekateri menijo, da beseda Venetia pomeni veni etiam, to je: Pridi še in še enkrat, ker boš ne glede nato, kolikokrat boš prišel, vselej videl nove stvari in nove lepote." Sansovino je razlog tega "večnega" vračanja v Benetke identificiral z "novimi stvarmi" in "novo lepoto", torej s tistim, kar individuum vidi v Benetkah. Toda čar Benetk, o katerem nam pisec skuša spregovoriti na številne možne načine, je v samem pogledu mesta. Benetke posedujejo nekakšno dvoumno lepoto pustolovščine. Oseba, ki prihaja v mesto, ki vedno znova, še in še enkrat, prihaja v Benetke, ne prihaja domov, v domovino, ampak se vedno znova predaja zgolj neki pustolovščini. Za kakšne Benetke sploh gre? Ne samo Sansovino, sleherni pisec je najprej mesto postavil v preteklost ter ga iskal. V Benetkah, v tem ekscentričnem mestu, ki je ločeno od kopnega, od trdnosti, gotovosti, so med drugim našli tudi neusmerjena gibanja in čase, ki jih ni mogoče zvesti na en pomen. Popotovanje po kanalih, trgih in uličicah tega mesta prav ničesar ne aktualizira, povezuje, polni, celi, sintetizira. Potovanje po teh krajih lahko tudi razločuje, cepi, lomi in kaže odsotnost, praznino, zev, skratka, manko. Nekateri pisci oziroma zgodovinarji so tukaj našli mesto radikalnih razlik. In kaj torej Benetke so? Kakor za koga. Pojdemo in raziskujemo ...

Izmed mest, ki so ohranjala svojo svobodo, sta zlasti dve izrednega pomena za vso nadaljnjo zgodovino evropske civilizacije; Firenze, mesto neprestanega dogajanja, ki nam je ohranilo spomin na misli in dejanja posameznikov in celote, saj so skozi tri stoletja pri tem nadvse bogatem dogajanju ustvarjali, potem pa Benetke, sicer mesto navideznega zastoja in političnega molka. To sta dve največji nasprotji, kar si jih sploh lahko zamišljamo, pa vendar ni mogoče ne Benetk in ne Firenc primerjati z ničimer na svetu. Benetke same so se štele za čudovito, skrivnostno stvaritev, v kateri je vedno delovalo še nekaj več kot zgolj človeški duh. Obstajal je mit o svečani ustanovitvi tega mesta: na dan 25. marca, leta



Giorgione, Poklon pastirjev



Giorgione, Trije filozofi

413 točno opoldne, ko so izseljenci iz Padove postavili temeljni kamen na Rialto, da bi sezidali visoko svetišče svobode v Italiji, ki so jo barbari raztrgali na kosce. Poznejši pisci so domišljiji teh prvih utemeljiteljev pripisovali vse slutnje o bodoči veličini mesta. Pisec in govornik Antonio Sabellico je dogodek proslavil v razkošno tekočih heksametrih in jih hkrati namenil duhovniku, da jih je uporabil pri posvetitvi mesta ter slavnemu vzkliku proti nebu. Beneška država, ki je bolj kot katera druga vključila cerkev vase, je v resnici predstavljala neke vrste duhovno ustanovo in dož kot državni simbol se je v napol duhovni funkciji udeleževal dvanajstero velikih procesij ("andante"). Skoraj vedno so



Tizian, Ecce Homo

bile slavnosti na čast političnih dogodkov, ki so tekmovala s poglobitnimi cerkvenimi prazniki. Najsijajnejša med njimi je bila sloveča "zaroka z morjem", ki so jo praznovali vedno na praznik vnebohoda.

Mesto na laguni se je predstavljalo proti koncu 15. st. kot skrinjica z dragocenostmi za ves tedanji svet. Sabellico ga tudi opisuje z njegovimi starodavnimi kupolnatimi cerkvami, poševnimi stolpi, inkrustiranimi marmiranimi fasadami, z vsem razkošjem, kjer se pozlačevanje stropov in oddajanje v najem slehernega kotička tako svojevrstno dopolnjujeta. Pisec nas vodi na prenapolnjeni trg pred San Giacomettom na Rialtu, kjer se zbira promet vsega sveta – in vendar ni slišati ne vpitja ne glasnega govorjenja – le v zelo glasnem šumenju spoznamo, da povsod naokrog v portikih, v sosednjih ulicah posedajo menjalci denarja in na stotine zlatarjev, a nad njihovimi glavami so prodajalne in skladišča, ki jim ni videti konca ne kraja. Na drugi strani mostu opisuje isti avtor veliki nemški "fondaco"; po njegovih dvoranh mrgoli ljudi

in blaga, pod njimi v kanalu pa čaka ladja pri ladji. Dalje pred morjem je zasidrano ladjevje z vinom in oljem in na obali, kjer mrgoli nosačev, gledaš obokane lokale trgovcev, medtem ko se od Rialta do Markovega trga vrstijo parfumerije in krčme. Nakit, posebno bisere, so moške prepuščali svojim ženam in dekletom. Tedaj je bila splošna blaginja kljub velikim izgubam zaradi Turkov še v resnici sijajna. Toda tu nakopičena energija in splošni predsodek Evrope sta tudi kasneje zadoščala, da so Benetke srečno prebolele celó najhujše udarce: odkritja morske poti v Vzhodno Indijo, padec vladavine Mamelukov v Egiptu ter vojno cambraiske lige. Sile, katerih temelji so bili tako zapleteni, a njena dejavnost in interesi razprostranjeni na tako obširnem področju, si niti domišljati ne moremo brez velikopoteznega celotnega pogleda, brez nenehnega tehtanja oči in bremen, dohodkov in izdatkov. Ne da bi pretiravali, lahko trdimo, da se je v Benetkah rodila moderna statistika; njim enakovredne so v tem pogledu morda le še Firenze in šele v drugi vrsti nato razvitejše italijanske kneževine.

Če so Benetke na področju računov in njihove praktične uporabe zelo zgodaj in sijajno predstavljale tako pomembno plat moderne državne organizacije, so bile na polju kulture, ki je imela v Italiji takrat najvišjo ceno, v precejšnjem zaostanku. Tukaj ne najdemo niti splošnega književnega poleta niti zanosnega posnemanja starih klasičnih vzorcev. Sabellico sicer meni, da naj bi bila v Benetkah nadarjenost za filozofijo in govornišstvo prav tako velika kot za trgovino in državništvo; že leta 1459 je Jurij iz Trapezunta³ položil pred doža latinski prevod Platonove knjige o zakonih in je bil imenovan za učitelja filozofije s sto dukati letne plače. Če pa prelistamo zgodovino benečanske literature, ki jo je Francesco Sansovino dodal svoji znani Knjigi, najdemo v njej za 14. st. še vedno samo teološka, pravna in medicinska strokovna dela. Nekaj je še zgodovine. V primerjavi s splošnim pomenom Benetk je v tem mestu humanizem v 15. st. vse do renesančnega učenjaka Ermolaja Barbara

in humanista Alda Manuccija prav skromno zastopan. Knjižnico, ki jo je kardinal Besarion zapustil mestu, so komaj ohranili pred razmetavanjem in uničenjem. Za študij in znanost so Benečani imeli pred nosom Padovo, kjer so medicinci in juristi kot strokovnjaki v državnopravnih zadevah prejeli od vseh najvišje plače. Beneški prispevek k italijanski umetnostni poeziji je dogo časa neznan, dokler ni začetek 16. st. vse zamujeno bogato nadoknadil. Celo duhá renesanse so morale Benetke uvoziti od zunaj in šele proti koncu 15. st. se renesančni stil samostojno razmahne in razcvete. Pa tudi sicer zasledimo v tem mestu na duhovnem polju kar nekaj značilnih zamud.

Renesansa je začela znova odkrivati lepoto v človeku, njegovo notranjo veličino in potenciale. Lepota človeka naj bi izhajala predvsem iz njegovega skritega, nevidnega bistva, iz njegovega središča, ki je obenem tudi Dobro. Vidni odraz Dobrega, človekovega središča, njegovega "srca" je Lepota, ki se navzven zrcali v njegovih čistih in plemenitih mislih, čustvih in delovanju. Kolikor se njegovo središče, srce odraža v mislih, čustvih in dejanjih, toliko živi Dobro in toliko je lep – lep po notranji svetlobi in dobroti. Lepota človeka torej izhaja predvsem iz njegove duše in moči, ki jih ta nosi v sebi. Te moči so vrline, kot so dobrot, pogum, pravičnost, človečnost, velikodušnost, ustvarjalnost, moč imaginacije in intuicije ... V obdobju beneške renesanse so svoje življenje in delo gradili ter častili tudi beneški slikarji. Bili so podobni, a vendarle še kako drugačni od florentinskih in rimskih, nekaterih takrat že poznanih, kot so denimo "veliki trije" Michelangelo, Rafael in Leonardo. In ker so bile Benetke v popolnoma vsem že omenjenem drugačne, tudi v svoji naravi in filozofiji, je bilo drugačno tudi njihovo slikarstvo. Tukaj je barva prevladovala nad vso drugo stilno izraznostjo, ki jo slika predstavlja. Prvi slikar beneške šole je bil Giovanni Bellini⁴, ki je povezal dediščino Firenc z izvirno beneškim deležem – to so žareče barve v razpršeni svetlobi. Poleg razkošja barv



Tizian, Kristus nosi križ



Tizian, Pietà

so bili umetniki nagnjeni še k poudarjanju krajine in atmosferskih učinkov, ukvarjali so se predvsem z arkadijsko tematiko, s portreti ter s problematiko ženskega akta. Beneško renesanso so tako izrazito obarvali štirje vidnejši slikarji – a vsak s svojo, sebi lastno paleto.



Tizian, Portret Karla V. na konju

*Giorgione*⁵ je bil prvi, ki pokrajine ni naslikal samo kot ozadje, ampak kot vsebino. Upodobljeni prizori so kakor stopljeni z njo, kot na sliki *Nevihta* (ok. 1505), katere pomen še danes ni natanko razjasnjen. S *Tizianom*⁶ je beneško slikarstvo doseglo vrhunec. Bil je odličen portretist, dober poznavalec antične mitologije, ki jo je razumel v smislu krščanskega humanizma, in ustvaril je tip nabožne podobe, ki je vplival še nadalje, na ves barok. Nekatera njegova dela so prvi korak, ki so ga mnogokrat posnemali (*Urbinska Venera* je npr. prednica Manetove *Olimpije* v času impresionizma). Ustvarjala sta še *Tintoretto*⁷ in *Veronese*⁸. Prvi je slikal zlasti velike nabožne kompozicije, še posebej znana je *Zadnja večerja*, in kot Tiziana so tudi njega pritegovala mitološke teme, s tem da jih je obravnaval dosti bolj dramatično (npr. *Vulkan preseneti Marsa in Venero*). Veronese pa je imel raje bolj klasične in umirjene motive in je nabožne prizore postavljajl v svetno okolje (*Stvarjenje Eve* in *Svatba v Kani*). Zaradi fresk na stenah vile *Barbaro* v Maserju so ga prihodnji rodovi šteli za pravega mojstra iluzionizma.

Ko si pogledamo dela beneških mojstrov поближе, vidimo, da je vrsta nejasnosti v stoletjih stkala skrivnostno kopreno okrog beneškega slikarja Giorgioneja, njegove

prezgodnje smrti, nenehnega prerekanja o avtentičnosti njegovih del, o skrivnostnem izginotju fresk na *Fondacu dei Tadeschi*, o domnevnem rivalstvu s Tizianom in o neutemeljenih namigih, da je bil Giorgione član judovske skupnosti. Prav zaradi vsega tega njegovih del ni lahko razumeti. Le nekaj let loči njegovi najbolj reprezentativni deli, *Nevihta* ter *Tri filozofi*. Obe sta namreč doživeli številne interpretacije; od krščanske ikonografije (tema Adama in Eve za prvo sliko in treh kraljev za drugo) do mitoloških in posvetnih (*Nevihta* naj bi bila erotična alegorija, *Filozofi* pa astrološka podoba ali pa upodobitev treh starostnih dob človeka). *Nevihta* prikazuje vojaka in doječo žensko. Vsakega na eni strani potoka, sredi ruševin mesta, in prihajajočo nevihto. Jasno viden je tudi ostanek antične zgradbe. Rentgenske preiskave so pokazale korenite spremembe v nastajanju del: mladenič na *Nevihti* je bil sprva ženski lik, medtem ko je eden izmed treh filozofov Maver. Kaže torej, da je avtor manipuliral s pripovedno snovjo in jo je namenoma pustil dvoumno. Prevladujoča značilnost je skrivnostna medsebojna prežetost človeka in narave, kar poudarja dotlej še neznana uporaba barve, ki ovija kraj dogodka z atmosferskim razpoloženjem in ustvarja sugestivne svetlobne odbleske. Giorgione je poglobljajl tonalne raziskave in odpravil risbo ter povzdignil pokrajino v protagonistko slike. Tudi zaradi tega je med vsemi Benečani še najbližji Leonardovi slikarski rahločutnosti.

Giorgione je verjetno umrl zaradi kuge, ki je divjala v jeseni leta 1510. Mislili so, da je umrl in bil pokopan na otoku Poveglia v Beneški laguni, a je arhivski dokument objavljen prvič v letu 2011 postavil njegovo smrt na otok Lazzareto Nuovo; oba sta bila uporabljena kot kraj karantene v času kuge, oktobra 1510, ki je tudi datum pisma Isabelle d'Este beneškemu prijatelju, v katerem ga prosi, naj kupi neko Giorgionejevo sliko. Pismo pravi, da je bila seznanjena s tem, da je bil že mrtev. Pomembno je, da je sledil odgovor mesec kasneje, v katerem je pisalo, da slike ni mogoče

dobiti za vsako ceno. Slikarjevo ime in delo sta še naprej vplivala na kasnejše umetnike. Čeprav obstaja mnogo zagovornikov "giorgionisma", ki so stoletja trdili, da cela vrsta slik spominja na Giorgionejev stil, so tudi kritiki, ki so za polovico skrajšali seznam ohranjenih del, za katere priznavajo, da so v resnici delo tega mojstra.

Kjer je Giorgione spevno nežen, tam je Tizian sangvinik, človek neposrednih odzivov. Vedno je iskal sile, ki ga razgibavajo: ljubezen, razum in strast. Najsi je Tizian opisoval ženski akt, pokrajino ali človeško obličje, vselej imamo občutek, da se je navduševal nad potrjevanjem neke neopredeljive višje sile. Po značaju je bil Tizian pohlepen, grabežljiv, prizadeven za bogastvo in čast. Ustvaril je okoli petsto del. Delal je več slik hkrati, in to precej časa, zato jih je težko datirati. Njegov slikarski stil je imel velik vpliv na baročno Evropo, predvsem na Rubensa. V Benetke je prišel pri desetih, morda dvanajstih letih in po začetnem urjenju v delavnici mlajšega umetnika Sebastiana Zuccata je učenje nadaljeval pri najslavnejšem Giovanniju Belliniju, po zaslugi katerega je beneško slikarstvo stopilo v ospredje. V relativno sveže prakticirani oljni tehniki je razvijal vlogo svetlobe in barve kot sublimnega poudarka čustvenega naboja del. Tizian tedaj že ostarelemu Belliniju veliko dolguje, vendar je gotovo bilo še pomembnejše sodelovanje z Giorgionejem, ki je bil prav tako Tizianov učitelj in je bolj ustrezal pričakovanjem tedaj sodobne beneške umetnosti. Na Tiziana je pomembno vplival, obenem pa je znal oblikovati prepoznavno umetniško osebnost, ki je po Giorgionejevi smrti leta 1510 ostala praktično brez pravih tekmecev in zato vodilna figura naslednje generacije slikarjev značilnega beneškega kolorita in atmosfere.

Tizianov slog je bil v prvem desetletju po učiteljevi smrti izrazito *giorgionejevski*, pozneje pa je postajal vse bolj drzen in svoboden, saj ga je postopoma pogumno pretrgal z načinom, ki se je izkazal za tako priljubljenega. V drugem desetletju 16. st. je nastalo



Tintoretto, Oznanjenje



Tintoretto, Zadnja večerja

delo, ki je pomemben mejnik pri razvoju sakralnega motiva *Marijinega vnebovzetja*. To delo "Assunta" visi v cerkvi Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benetkah. Po letu 1560 je Tizian drastično spremenil svoj stil, kar je bila tudi posledica mnogih osebnih tragedij. Svoje je dodala politika, to je protireformacija, ki je zahtevala nov način prikazovanja verskih vsebin. To je še posebej očitno na sliki *Kronanje s trnjem*, ki se nahaja v Münchnu. Barve so temačne, prevladujejo rdeče-rjavi toni, vsebinsko pa gre za ritual. Razvoj Tizianovega slikarskega sloga in njegovo stanje duha je najbolj vidno iz njegovih avtoportretov, ki so nastajali v celotnem obdobju avtorjevega delovanja. Bil je izvrsten portretist, eden najodličnejših svojega časa. V prvih desetletjih samostojne poti so bili njegovi naročniki sicer še vezani predvsem na beneški prostor, pozneje pa je slikar zaslovel na različnih



Tintoretto, Najdenje trupla sv. Marka

dvorih. K temu je precej pripomogel njegov prijatelj Pietro Aretino, nekakšen družbeni kritik tistega časa, čigar pero ga je poneslo po vsej Evropi. Tizian je imel naročnike med najvišjimi avtoritetami, od cesarja Karla V. do papeža Pavla III., ter celotno plejado plemičev in dožev vmes.

V portretu prijatelja *Pietra Aretina*, ki mu je glede na njegov stan namenil neobičajno velik prostor, je zajel ves bleščeči sijaj portretiranja. Prevzame nas slepeč vtis njegove obleke in neusmiljeno opazovanje človeka, o katerem so govorili, da ima o vsakomur povedati kaj slabega, razen o Bogu, to pa zato, ker se "ne poznata osebno". Pietro Aretino je bil namreč zaradi svojih slavnih pisem, ki so bila nekakšna rumena kronika tistega časa, poznan kot kritik, katerega komentarji so bili najbolj iskani in hkrati najbolj strah vzbujajoči. Tizianov portretni opus obkroža še vrsta portretov Karla V., Filipa II., papeža in, kot že omenjeno, številne lastne podobe. Na njegovih avtoportretih ter drugih slikah, lahko spremljamo Tizianovo vse bolj strogo redukcijo barvne palete. Ta se je počasi krčila na tri osrednje barve – črno, belo ter danes tolikokrat omenjeno beneško rdečo.

Tizian je pet let živel v razmerju s Cecilio, hčerjo brivca iz Felterja, in imel z njo dva

sinova. Leta 1525 je zbolela, zato sta se poročila. Po tem sta se jima rodili še dve hčeri. Najbližje mu je bil sin Orazio, ki je postal tudi njegov pomočnik v ateljeju. Ob porodu druge hčere, leta 1530, je Tizianu umrla žena, nato pa se je k njemu preselila sestra Orsa. Z družino so se preselili v dvorec z vrtom v predmestju Benetk s pogledom na Murano.

Poleg portretov je bil Tizian predvsem uspešen pri slikanju čutnih ženskih teles, ki so jih kupovali aristokrati in bogati trgovci. Naročniki so bili iz vseh stanov, živčih v Benetkah. Mesto je štelo okoli 50.000 prebivalcev, med njimi je bilo približno tristo plemiških družin, državna uprava, cehovske združbe ter šestdeset šol. Tukaj so bili prav tako tuji trgovci, posebej nemški, ki so zbirali umetnine. Zelo pomembna slikarska naročila je Tizian prejemal iz cerkvenih krogov, dva velika naročnika sta bila samostanska dominikanska cerkev *San Zanipolo* (v njej je naslikal *Smrt sv. Petra Mučenca*) in frančiškanska bazilika *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, v kateri se nahaja ok. 7 m visoka slika *Marijino Vnebovzetje* ali *Assunta*. Pri tem delu si je slikar zamislil tridelno kompozicijo, pri kateri je spodnji zemeljski pas namenil v nebo zazrtim apostolom, vmesni pas angelom in Mariji v drži *orante* ter nebeški pas Bogu Očetu, ki Marijo sprejema, ob tem pa sklepa v nebo kipečo kompozicijo. Poleg del nabožnih vsebin se je pogosto vračal k bajeslovnim zgodbam. Posebej po svojem šestdesetem letu je videl v antičnih junakih in bogovih zgled človeških usod. Z redukcijo barvne lestvice je tudi njegova poteza postajala vse bolj dramatična in težka. Temu smo priča že na znameniti *Danaji*, ki jo je leta 1554 naslikal za Filipa II. Barva počasi preneha biti barva in se razstaplja v vzdušje. Od blizu se tako slika izrisuje skozi črte in brazgotine, na hitro nametane na platno. Vse bolj pastozni nanos se je kazal tudi v nabožnih podobah, kot je na primer na sliki *Zasmehovanje Kristusa*. Nekateri sodobniki so to razumeli kot pešanje slikarjevih moči, v resnici pa je šlo za to, da si je Tizian vedno prizadeval za čim bolj osebno ravnanje z

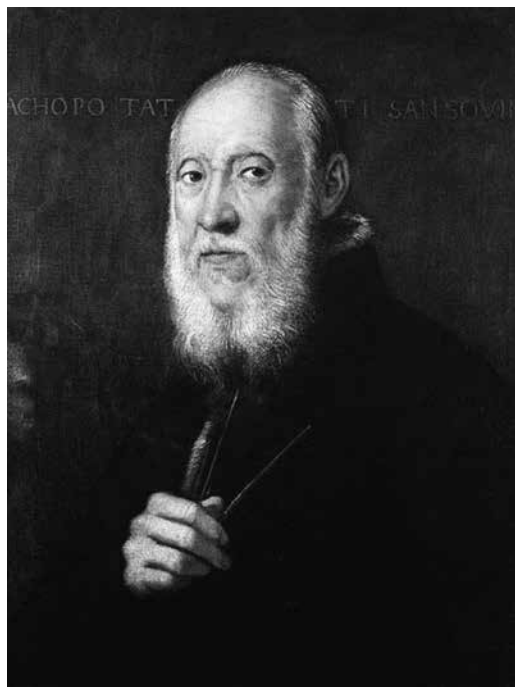
barvami. Tako se je na koncu odpovedal tudi čopičem in začel slikati z rokami.

Tizian je bil slaven tudi izven Benetk.

Njegov večji naročnik je bil Alfonso d'Este iz Ferrare, ki mu je izdelal dekor v delovnem kabinetu: tri bajeslovna dela - *Bakhov prihod na otok Andros*, *Bakhos in Ariadna* ter *Slavje bogov* - in še ducat drugih slik. Leta 1523 je prišel na oblast dož Andrea Gritti, ki je ukazal obnoviti arhitekturo Benetk v slogu klasicizma, Tizianu pa naročil pomembna dela ter mu dajal velike nagrade. Leta 1542 se je Tizian spoznal tudi z družino Farnese, eden od njih je nato postal papež Pavel III., jim uredil atelje in leta 1545 odpotoval v Rim. Za papeža je izdelal vrsto portretov. V Rimu je ravno tedaj deloval Michelangelo, ki pa mu Tizianovo delo ni preveč ugajalo, saj je takrat tam že prevladoval manierizem⁹.

Tizian je bil hkrati zelo dober pri vodenju svojega ateljeja, ki ga je organiziral kot podjetje s hierarhično postavljeno strukturo delavcev: vajenec, sodelavec, pomočnik. Pri ustvarjanju je ločil dela, namenjena javnosti, ki jih je po navadi ustvarjal zelo počasi, in tista, namenjena zasebnim naročnikom. V času svojega celotnega ustvarjalnega življenja je svoja dela podpisoval s TIZIANUS F. Njegove umetnine so imele izreden vpliv na slikarstvo vsa naslednja stoletja. Najbolj pa je vplival na dela Diega R. Velasqueza, Pietra P. Rubensa, Rembrandta, predvsem pa na impresionista Eduarda Maneta.

Tako kot je noč drugačna od dneva, tako je bil Jacopo Robusti ali Tintoretto drugačen od Tiziana, čeprav je bil vajenec v njegovem ateljeju. Svoje življenje je posvetil tako umetnosti kot svoji družini. Bil je izredno hiter in ploden slikar, ki je prav tako močno vplival na kasnejšo, baročno umetnost. Njegova najstarejša hči Marietta je postala slikarka, a je zgodaj umrla. Njegovo delavnico je nato prevzel sin Domenico in tudi Tintorettov tretji sin Marco je postal slikar. V Tintorettovem opusu prevladujejo predvsem sakralna dela, ustvarjal pa je tudi portrete in mitološke prizore. Njegov učenec je bil El Greco. V



Tintoretto, Portret Jacopa Sansovina

primerjavi s Tizianovo barvno lestvico je bil Tintoretto veliko bolj naklonjen ugasnjenim tonom, v njih ni izzivalne barvne živahnosti, ljubil je noč, sence, razmišljanja in čudeže. In kljub temu, da so njegove barve zamolkle, jih vendar oživljajo neizčrpna dinamičnost, prebliski, nepričakovane osvetlitve, vzhviharjenost ter vzkipele življenjska moč.

V bibličnih in mitoloških zgodbah si je izbral tisti najbolj dramatični trenutek in ga z nič manjšo dramatičnostjo ponesel na platno. Odpovedal se je nekaterim renesančnim zapovedim in kompozicije skoraj razletel po platnih. Globoke prostorske diagonale odnesejo gledalčevo pozornost tudi stran od osrednjih likov, ki nato niso več nujno postavljeni v središče dogajanja. Prizori so polni številnih žanrskih figur, nad katerimi se pneto vzvihrano nevihtno nebo in svetloba, ki daje delom posebno vznemirljivi ton. S svojimi deli je krasil predvsem cerkve in t. i. *scuole* v Benetkah, ena izmed njih je Scuola di San Rocco, ter doževno palačo. Naročilo je dobil



Veronese, Jezusovo rojstvo

tudi za Palazzo Ducale v Mantovi. Sicer pa naj bi Benetke zapustil le enkrat v življenju, med kratkim potovanjem v Rim.

Zanimiva je interpretacija njegovega dela *Oznanjenje*, ko nadangel Gabrijel v spremstvu številnih kerubov vdre v hišni prostor k osupli devici. V primerjavi s sočasnimi veličastnimi prizori oznanjenja je Marija tokrat prikazana v zapuščeni hiši minulega sijaja, oblečena pa je v preprosta oblačila. Zunaj se Jožef, med številnimi kosi lesa, posveča svojemu tesarstvu in ne ve za dogodke, ki potekajo v notranjosti. Marija je bila prav tako pri delu, tkala je zastor za tempelj. To je eno izmed Tintoretovih del, kjer je slikar dosegel izjemen občutek za dramatičnost, upodobil pa ga je z uporabo nepričakovanih gledišč, presenetljive perspektive ter skrajnih kontrastov med svetlobo in barvo. Sam dogodek govori o nečem nadvse veličastnem.

Na svojstven način predstavi Tintoretto tudi dogodek *Najdenje trupla sv. Marka*. Njegove relikvije naj bi, kot pripoveduje legenda, leta 829 prenesli iz Aleksandrije v Benetke. Ustavi jih sv. Marko, ki pokaže na svoje truplo, nato pa ga triumfalno odnesejo v Benetke.

Gre za drzno luministično predstavitev skrivnostnega nočnega okolja in za dramatično vrsto grobov, iz katerih protagonisti ob svitu plamenic prinašajo mrtve. Skupina je postavljena pred arhitekturno kuliso, ki je bolj nakazana kot izdelana in dodatno poudarja t. i. "beg v globino". Umetnik ga je uresničil tudi s pomočjo vzorca tlakovanih tal. V ospredju vidimo monumentalno postavo sv. Marka na levi in zverženo gručo treh oseb na desni, nad tem pa se vzdiguje lepa ženska nevpadljivih barv, s pozlačenimi barvnimi toni na oblačilih, po katerih se vijejo snopi luči. V ozadju nastopajo figure, ki bežijo pod veličastne renesančne arkade, vzdušje dela pa dodatno stopnjuje z oblaki zagrnjeno nebo.

Pri Tintoretovi upodobitvi *Zadnje večerje* gre za diagonalno prostorsko kompozicijo. Celotno dogajanje deluje kot žanrski prizor: v ospredju so služabniki in živali, v ozadju pa obhajilo apostolov. Na stropu visi oljenka, okoli so zelo virtuožno naslikani angeli brez prave telesnosti. Arhitektura izginja. Jezus se ne nahaja v središču kompozicije, temveč ga najdemo v gneči med apostoli. Upodobljena miza ni postavljena frontalno pred gledalca, ampak se nam izmika diagonalno v globino. Svetloba, ki osvetljuje dogodek, prihaja iz dveh virov. Prvi, naravni vir prihaja od oljenke nad mizo, še svetlejši pa je nadnaravni sij, ki ga oddaja Jezusov svetniški sij. Angeli se v skupini dramatično spuščajo proti dogodku in predstavljajo nekakšen mistični kontrast žanrskemu dogajanju na desni strani in v ozadju slike. V ospredju prizora služkinja pomiva posodo ter istočasno deli dobrote povablencu. S to upodobitvijo gre gotovo za nekakšno žanrsko novost v tedanjem beneškem slikarstvu.

Tintoretto je bil hkrati pomemben kot portretist. Podoba arhitekta *Jacopa Sansovina* je postavil pred klasično temno ozadje, iz katerega izstopa le njegov obraz. Barvna lestvica je zreducirana na minimum, portretiranca pa je umetnik zajel s spoštljivostjo, ki se je za takega moža spodobila. Značilnost njegovih portretov je bila velika moč poglobljanja v

psihološko. Tintoretta so Benečani nadvse cenili, saj so govorili, da ima tri peresa - enega iz zlata, drugega iz srebra in tretjega iz železa.

Učitelji Paola Veroneseja so bili veronski slikarji, ki so se zgledovali predvsem po zgodnjih renesančnih delih Andrea Mantegna, v visoki renesansi pa po delih Tiziana in povsem drugačnega Michelangela ter Rafaela. Leta 1553 je Veronese prišel v Benetke, kjer je začel samosvojo slikarsko pot - vplival je predvsem na razvoj iluzionizma. Njegov opus obsega okoli tristo likovnih del. Za razliko od Tintoretta je bil izredno radosten slikar, pripovednik arkadične ljubeznivosti in umirjenosti "večnega poletja", podobno kot v mitološkem zlatem obdobju človeštva. Poleg tega je bil velik mojster fresk, saj je njegovo prosojno, prelivajoče se slikarstvo klicalo po velikih stenskih ploskvah. Priča tej njegovi sposobnosti je freska v doževi palači v Benetkah, v *Sala Maggiore*, z naslovom *Zmagoslavje Benetk*, ki že naznanja baročno zvoneč iluzionizem. Na dnu dogajanja se nahaja množica ljudi ter dva jezdec na vzpenjajočem se konju. Ostali gledalci, ki spremljajo dogodek, stojijo za balustrado. Na oblakih se nahaja personifikacija Benetk, ki se dviguje vse višje, na vrhu pa jo čaka oseba, ki jo krona. Močno je poudarjeno neustavljivo gibanje od spodaj navzgor. S tem Veronesejevim delom je tako nakazana meja med pozno renesanso ter prihajajočim barokom.

Velika in na svoj način zanimiva posebnost v Veronesejevem opusu je gotovo *Gostija v Levijevi hiši*, imenovana tudi *Zadnja večerja*, za cerkev *San Giorgio Maggiore* v Benetkah. To delo velikih razsežnosti (365 x 568 cm) zaznamuje vrhunec Veronesejevega poznega obdobja. Takšne upodobitve motiva *zadnje večerje* Veronesejevi sodobniki vsekakor niso bili vajeni. Ob tem lahko navedemo slavno anekdoto: inkvizicijski tribunal je Veroneseja poklical na zagovor, češ da je heretik, ker je zadnjo večerjo naslikal kot razbrzdano slavo, na katerem so prisotni tudi "črnci, nemške pijandure in drugi spaki". Veronese se je ubranil z besedami, ki so ostale zapisane v procesnih



Veronese, Poklon sv. Treh kraljev

aktih, češ da obstaja umetniška svoboda in da gre pri tem za njegovo ustvarjalno nedolžnost: "*Dovolj je, da se večerja imenuje Gostija v Levijevi hiši,¹⁰ in tako je vse v redu in prav*".

Kot portretist je Veronese rad bogato idealiziral oblačila v brokatu in podarjal frizure portretirancev ter jih odeval v nakit. Tisto, kar se je pri njem štelo za tako rekoč bogato, je takoj nadaljevalo svojo pot v baroku. Neposredno je vplivalo na slikarje Annibala Carraccija v Bologni, Gianbattista Tiepola v Benetkah ter na rimsko slikarstvo v 17. stoletju.

Subjektivno navdahnjena krajina je v beneškem slikarstvu na splošno postala pomemben predmet slike. Med drugim je v ustvarjanju bilo tu in mogoče zaznati odvrčanje od svetih predmetov, več upodabljanja antične posvetne snovi, a ne v zgodovinskem, marveč v splošno človeškem, poetičnem pomenu. Predvsem pa je bila vidna ljubezen do subjektivno razživljene krajine. Ob tem uvidimo, da je ta pot, po kateri je krenila beneška umetnost v začetku novega stoletja, vodila načeloma k drugačnim rezultatom, kot jih je bila vajena italijanska umetnost do tedaj. To je



Veronese, Svadba v Kani

bila nekakšna nova poezija, ki so jo sodobniki še kako občutili. Bil je pravi ustvarjalni polet v širni svet, izražen s slikarskimi sredstvi, in s tem hkrati napoved novega življenjskega nazora tudi v kasnejši filozofiji 16. stoletja. Kazala se je kot neracionalna razčustvovanost baročnih mistikov in pripravljanje človeka, da s svoje male zemlje, pod perutmi znanosti, poleti v prostranost nebesnih svetov. To je svojevrstna poezija, ki je ni mogoče dojeti le "na dotik" – drugače je, ko opisujemo zgolj formalne stilne lastnosti slikarskih del. Beneško renesančno slikarstvo so obarvali štirje veliki mojstri in s tem ustvarjanjem je pričel že njihov "oče", učitelj, veliki Giovanni Bellini. V svojem stilu, vsebini in ob vsem naštetem pa se očitno razlikujejo od kompozicij rimske šole, ki je prva zgodovinska osnova sodobnega naturalizma.

Da so Benetke v svoji umetnosti in kulturi bile velike in so še velike, so se ustvarjalci kljub kritikam vedno zavedali. Na primer Francesco Sanasovino je razlog tega "večnega" vračanja v Benetke, to "še in še enkrat", identificiral z "novimi stvarmi" in "novo lepoto", torej s tistim, kar posamezniki vidijo v Benetkah. Toda čar Benetk, o katerem govorimo, do katerega se vedno znava prihaja,

je nekje drugje. Lahko bi rekli, da čar Benetk ni v tistem, kar lahko tam vidimo, ampak v tistem, kar nas iz tega mesta gleda: čar Benetk je lahko v samem pogledu mesta. Nemški filozof in sociolog Georg Simmel je ob koncu 19. st. z velikim entuziazmom pisal eseje o velikih, predvsem pa starih mestih. Tudi o Rimu, Firencah in Benetkah. Menil je, da so stara mesta človeški izdelki, ki prav prikladno podajajo estetsko obliko. Šele v starih mestih se dela, ki so drugače nastala na osnovi praktičnih smotrov in ki na videz utelešajo neke ustrezne smeri in voljo, kažejo kot vrednota in so vrednota zato, ker so v danem mestu.

Do prepletanja pride po nekem srečnem naključju, tistem naključju, ki glede na naše estetske potrebe, ne da bi mi to sami vedeli, oblikujejo poteze gora, barve morja in vse ostalo. Na te poteze, na katere naletimo v naravi, naletimo tudi v starih mestih. Mesto je torej takšno kot organizem, je nekaj takega, kot so deli narave, je takšno kot narava sama, nekaj, kar je podvrženo božanskemu načrtu. Človeška dejanja sicer res usmerjajo posebni in omejeni posamični smotri, a se te navzlic temu združujejo. Prav to združevanje predstavlja uresničevanje božanskega načrta, na da bi se ljudje sami tega načrta zavedali. Mesto kot organizem, ki združuje človeška dejanja in dela, ki torej združuje ljudi same, je mesto skupnosti. A kaj je tisto, kar na čutno-nazorni ravni kaže uresničevanje božanskega načrta? Podoba. Svetloba. Barve.

LITERATURA

Manfredo Tafuri, Benetke in renesansa – Religija, znanost in arhitektura, Ljubljana, 1992

Jacob Burckhard, Renesanačna kultura v Italiji, Ljubljana, 1963

Alberto Tenenti, Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi, ŠKUC Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1987 (prev. Vera Troha)

Élie Faure, Povijest umjetnosti – Povijest renesanse, Zagreb, 1955

1. *Cola di Rienzo*, Cola di Rienzi oziroma Nicola di Lorenzo Gabrini je bil rimski ljudski tribun in rimski senator, okoli leta 1313. Leta 1344, ko je plemstvo v Rimu vedno bolj stiskalo ljudstvo, se je postavil na čelo oboroženega krđela na Kapitolskem griču ter se dal z odobritvijo papeškega

- odposlanca izvoliti za ljudskega tribuna. Uredil je ljudsko obliko vladavine (republiko) in ljudsko vojsko, s katero je prisilil plemstvo k vdaji ali begu. Rienza je podpiral ne le papež, ampak tudi ogrski kralj Ludvik Ogrski. Kmalu nato je povabil na slovesno sejo v Rim italijanske vojvode in župane, češkega kralja Karla IV. (poznejšega svetorimskega cesarja) kot tudi francoskega kralja Filipa Srečnega. Zborovanje je uporabil zlasti za zadovoljitev svoje in ljudske razposajenosti, s čimer je dal v roke orožje svojim nasprotnikom, da so zoper njega skovali zaroto. 20. novembra 1347 je uspelo Rienzu zopet premagati plemstvo; kmalu potem pa je izgubil naklonjenost ljudstva zaradi razuzdanega življenja, neusmiljenih usmrtitev in nasploh samosvojega vedenja. Zaradi diktatorskega načina vladanja je izgubil naklonjenost papeža; 15. decembra 1347 je moral odstopiti s položaja tribuna, marca 1348 pa pobegniti pred plemiškim pritiskom. Anonimni pisec namiguje na druge razloge za ljudsko nezadovoljstvo: bremena posrednih davkov in njegovo samovoljno, pa tudi čudaško vedenje, ki kaže nestalnost značaja in vedno večje nezaupanje do sodelavcev. Lahko pa rečemo, da je bilo nezadovoljstvo precej omejeno. Na koncu ga je ljudstvo linčalo in razkosalo ter zažgalo, njegov pepel pa so raztresli po okolici.
2. **Francesco Tatti da Sansovino** (1521–1586) je bili italijanski učenjak, pisec, znan tudi kot založnik. Rojen je bil v Rimu, bil je sin kiparja Jacopa Sansovina. Kmalu se je preselil v Benetke, nato je študiral pravo na univerzi v Bologni in na univerzi v Padovi. F. Sansovino je najbolj zna po svojem delu iz leta 1581: *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII. libri* ali krajše *Venezia Descritta*. Bil je prav tako literarni kritik, zlasti Danteja in Giovannija Boccaccia.
 3. **Trapezundsko cesarstvo** je bila nasledstvena država Bizantinskega cesarstva, ki so jo ustanovili Grki na južni obali črnega morja po padcu Bizanca v četrtri križarski vojni leta 1204.
 4. **Giovanni Bellini** (ok. 1430–1516). Umetnik, ki se je rodil v Benetkah, je bil član znane slikarske družine. Njegov oče je bil Jacopo Bellini, njegov brat Gentile Bellini in njegov svak Andrea Mantegna. Giovanni Bellini je kot osrednje izrazno sredstvo svojega slikarstva uporabljal barvo. Imel je pretanjen občutek za barvne otenke in svetlobo. Mojstrsko je znal upodabljati psihološka stanja upodobljencev in osrednji motiv povezati s krajino. Do popolnosti je razvil tedaj novo tehniko oljnega slikarstva, ki jo je v Benetke nekaj pred njim vpeljal Antonello da Messina. Vsebina njegovih slik je pretežno sakralna, v zgodnjem obdobju je slikal predvsem Marije. Njegovi učenci so bili Giorgione, Tizian in Palma del Vecchio.
 5. **Giorgione** (rojen kot Giorgio Barbarelli da Castelfranco okoli 1477/8–1510) je bil slikar visoke renesanse v Benetkah, katerega kariera je bila kratka zaradi njegove zgodnje smrti pri malo več kot 30 letih. Skupaj s Tizianom, ki je bil nekoliko mlajši, je ustanovitelj beneške šole italijanskega renesančnega slikarstva, ki je precej svojega vpliva dosegla skozi barve in razpoloženje, ki je bilo tradicionalno nasprotno florentinskemu slikarstvu.
 6. **Tiziano Vecelli** (oziroma Tiziano Vecellio, najpogosteje imenovan kar Tizian), italijanski slikar (1488/1490, Pieve di Cadore – 1576, Benetke). Za časa njegovega življenja so ga najpogosteje nazivali z *Da Cadore*, ime pa so povzeli po njegovem rojstnem kraju (Tizian iz Cadore). Velja za vodilnega slikarja t. i. beneške šole italijanske renesanse v 16. stoletju.
 7. **Jacopo Robusti Tintoretto** (1518–1594), živel in ustvarjal je v Benetkah. Sodi med najvidnejše slikarje beneškega 16. stoletja. Vzdevek Tintoretto se ga je prijel, ker je bil barvarjev sin (it. *tintoretto* – majhen barvar, barvarjev sin). Imel je velik smisel za vsakdanje prizore.
 8. **Paolo Venorese** (1528, Verona–1588, Benetke) s pravim imenom **Paolo Caliari** je bil vodilni predstavnik beneškega slikarstva v 16. stoletju. Slikal je predvsem freske pod vplivom tedanjih beneških soustvarjalcev. Na njegovih freskah in platnih se odraža bogata fantazija v kompoziciji in posebni t. i. "*veronezejski kolorit*", v soglasju zlatih, svetlo-modrih in zamolklih rdečkastih tonov v svilenkastih sijajih.
 9. **Manierizem** (iz it. *maniera*, način), smer evropske umetnosti v 16. st. na prehodu med renesanso in barokom, zlasti še smer toskanskega slikarstva, na katero je močno vplivalo Michelangelovo delo in ki se je razširila tudi na ostale dežele. Značilnosti: nagnjenje k elegantnim, pretirano dolgim, pogosto zapleteno in strastno razgibanim figuram z majhnimi glavami, razkošna oblačila, hladne barve in ostra nasprotja med svetlobo in senco. Potem nedoločne, v globino vodeče prostorske perspektive in nenavadne, zanimive, pogosto tudi vizionarsko zamaknjene teme.
 10. **Iz svetega evangelija po Luku** (Lk 5,27–32)
Nato je šel ven in zagledal cestinarja z imenom Levi, sedečega pri mitnici, in mu rekel: "Hôdi za menoj!" In pustil je vse, vstal in šel za njim. Napravil pa mu je Levi v svoji hiši veliko gostijo; in bilo je zelo veliko cestinarjev in drugih, ki so bili z njimi pri mizi. In farizeji in njih pismouki so godrnjali in so govorili njegovim učencem: "Zakaj jeste in pijete s cestinarji in grešniki? Jezus jim je odgovoril: "Zdravnika ne potrebujejo zdravi, ampak bolni. Nisem prišel k pokori klicat pravičnih, ampak grešnike."