

MEDULIĆEVA (?) ZADARSKA FRESKA POSLJEDNJEG SUDA I MICHELANGELO.

Radovan Ivančević

Poznato je da je u svetištu zadarske katedrale Sv. Stošije u 16. stoljeću bila naslikana freska Posljednjeg suda koju su dvjesto godina kasnije kanonici zadarskog kaptola dali odstraniti.¹ Freska se po tradiciji pripisivala Andriji Meduliću i još uvijek mu se pripisuje iako je Bersa svojedobno iznio proturazloge dokazujući da je bila naslikana (prema Bianchiju) tek u doba nadbiskupa Natale Veniera (1577–1588), a to bi značilo petnaestak godina nakon Medulićeve smrti (+1563. godine).² Uz to se vjerovalo da je to morao biti mladenački rad slikara, porijeklom Zadrana, prije njegova definitivnog odlaska u Veneciju (oko 1530. godine), a za ostatke fresaka što su se još vidjeli prilikom restauracije zadarske katedrale 1934. godine Bersa je, naprotiv, utvrdio da odaju nesumnjivo ruku zrelog majstora.³ Takvom bi, uostalom, vjerojatno jedino i bilo povjereno oslikavanje najznačajnijeg mjesta u zadarskoj katedrali.

¹ »Fece Natale dipingere a fresco dal celebre Andrea Medula di Sebenico, detto lo Schiavone, nel concavo superiore dell'abside dietro l'altar maggiore della Metropolitana il Giudizio finale e la gloria dei Santi.« *C. Bianchi*, *Zara christiana*, Zara 1879, T.I., str. 63. Sličnu formulaciju ponavlja i u knjizi *C. Bianchi*, *Fasti di Zara*, Zara 1888, str. 83. Citirajući Brunelliijevo mišljenje (1922) da je fresku Posljednjeg suda naslikao mladi Medulić još prije svog odlaska u Italiju (1530) Schneider dodaje »... o kojega ostacima govori još u 18. stoljeću u jednoj svojoj relaciji biskup Matija Karaman navodeći da je »a celebri Slavono depictum« (*A. Schneider*, *Andrija Medulić*, *Hrvatska Revija*, VIII/1935, br. 2, str. 60.)

² Tvrdeći da u apsidi nisu mogla biti na istom mjestu naslikana dva prizora »... il Giudizio finale e – come vogliono alcuni – la Gloria dei Santi (communque uno solo dei due soggetti puo aver trovato posto nel catino; l'altro avrà decorato la parete soprastante)« Bersa na temelju restauratorskih radova u njegovo doba tvrdi da su freske mogle biti uništene ne prije obnove svetišta 1780. g.: »Le nostre indagini poterono stabilire che la distruzione di queste pitture risaliva a un'epoca anteriore ai restauri e abbellimenti fatti eseguire nel 1780 dall'arcivescovo Carsana.« *G. Bersa*, *Per la storia delle chiese di Zara*, Zara 1934, str. 19. Bianchi navodi da je središnji prozor apsidge zazidan 1781. g. i probijena tri nova – *Lj. Karaman*, *Umjetnost XV i XVI vijeka u Dalmaciji*, Zagreb 1933, str. 170 – navodi pogrešno datum Medulićeve smrti (»umro 1582«), ali citira precizan datum uništenja fresaka: »U apsidi katedrale u Zadru bila su tri velika afreska s prikazbom Posljednjeg suda. Kanonici katedrale, navodno povrijeđeni golotinjom tjelesa blaženih i prokletih, dali su ih 1754. uništiti.« Karaman ne navodi izvor za podatak o godini uništenja fresaka, a u obje Bianchijeve navedene knjige (bilj. 1.) u kojima u obliku kronike piše povijest s mnoštvom podataka ovo nije navedeno, već piše da su freske vremenom propale »coroso dal tempo scomparve« (*Zara christiana*, T.I., str. 102)

³ »... l'artista che affrescò quella parete non deve essere un ignoto.« Bersa, n.dj., str. 19.

Freske Posljednjeg suda u apsidi zadarske katedrale, iako nestale, trajno su prisutne u povijesti umjetnosti Dalmacije jer ih svi autori što pišu o ovom razdoblju, o Zadru ili o Meduliću redovito spominju.⁴ Pa ipak smatram da im nije bila posvećena odgovarajuća pozornost. Bez obzira da li će buduća istraživanja ili neki sretni arhivski nalaz pouzdanije riješiti pitanje autorstva i datacije ovih fresaka, već sama činjenica da su postojale, kao i ostale pouzdane okolnosti kada i gdje su bile postavljene (u 16. stoljeću u apsidi), kada i zašto su uništene (u 18. stoljeću zbog golotinje likova i nedoličnosti) impliciraju značenje dosad neuočeno, a važno za potpunije razumijevanje našeg Medulića, odnosno autora fresaka ma tko on bio. Stoga potičući dalje uporno istraživanje svih izvora koji bi nam mogli pružiti pouzdaniji oslonac, objavljujem ovdje razloge važnosti bavljenja povjesničara umjetnosti tim izgubljenim djelom.

Težište interpretacije moramo prije svega prebaciti na samu lokaciju: nedvojbeno je da je freska Posljednjeg suda bila naslikana u apsidi zadarske katedrale »iznad glavnog oltara«. Standardizacijom ikonografske topografije u zapadnoevropskoj umjetnosti od predromanike do renesanse određeno je mjesto ovom naslikanom prizoru na zapadnom zidu srednjeg broda crkve iznutra, odnosno ukoliko je ista tema bila skulpturalno, reljefno interpretirana, onda na tom istom zidu izvana, na zapadnom pročelju crkve, redovito u luneti glavnog portala.⁵ U oba slučaja lociranje prikaza Posljednjeg suda nad izlazom, odnosno ulazom u crkvu bilo je motivirano teološko-dogmatskim i scenografsko-psihološkim razlozima.⁶ Budući da neizostavno uključuje i prikaz Pakla kao važan sastavni dio, Posljednji sud je lociran u unutrašnjosti crkve na najudaljenije i oprečno mjesto od oltara, ukazujući i time na suprotno usmjerenje od Spasenja koje ponovljena žrtva na oltaru obećava. Posljednji sud je psihološki smišljena upozorenje na opasnosti Grijeha što vrebaju u vanjskom svijetu na onoga što izlazi, a poziv da uđe onome što prolazi i da potraži spas u Crkvi. U svom programu Posljednji sud uz Obećanje vječnog blaženstva u Raju sadrži i veoma naglašenu (a promatraču redovito najbliže postavljenu!) prijetnju Paklom: poziv prolazniku da uđe pod okrilje Crkve, a opomena vjerniku kad napušta posvećeni – i jedini od grijeha pouzdano zaštićeni – prostor Crkve. Tema Posljednjeg suda, bila je oduvijek namijenjena neposredno »ulazećima« i »izlazećima« – IN-TRANTIBUS + EXIENTIBUS PAX – kao što piše nad crkvenim ulazom kad nema figuralnih prikaza: u predromanici, na primjer, na kamenom luku lunete portala šesterolisne crkve Sv. Trojice u Splitu.⁷

U višestoljetnoj tradiciji likovnih normi i topografskog rasporeda Posljednjeg suda prelom je izveo – kao što to obično biva, kao što je bilo i u slučaju Giotta i njegovih ikonografskih inovacija i invencija – jedan izuzetno smioni, in-

⁴ Vidi popis literature u *K. Prijatelj*, Medulić, Zagreb 1952. i Enciklopediji likovnih umjetnosti, Zagreb 1964, sv. 3, str. 433–434 (*D. Kečkemet*).

⁵ Vidi: Posljednji sud (*B. Fučić*), Leksikon ikonografije liturgike i simbolike, Zagreb 1979, str. 476–477.

⁶ *R. Ivančević*, Uvod u ikonologiju, Ikonografska topografija i topologija, Leksikon ikonografije..., Zagreb 1979, str. 32–39.

⁷ Vidi fotografiju, nacrt i profil u monografiji: *Jerko, Tomislav i Mirjana Marasović*, Crkva Svete Trojice u Splitu, Split 1971, str. 8 (ulomak br. 1); u rekonstrukciji izvornog izgleda (str. 29) autori nisu ucrtali ovaj luk iako je izvorno mogao biti okvir lunete portala, upravo po sadržaju i smislu uklesanog natpisa.

dividualni i svojehlavi umjetnik, Michelangelo.⁸ Osim što je dokinuo horizontalnu podjelu na zone u kompoziciji (što se ponavljala od najstarijeg očuvanog primjera minijature u rukopisu Cosme Indikopleusta iz 6. stoljeća), osim što je drsko uništio 4 papinska portreta i čak tri Peruginove freske što su na tom mjestu bile naslikane (među njima središnju s Uzašašćem Bogorodice kojoj je bila i posvećena papinska kapela u Vatikanu)⁹, Michelangelo je, prvi put u povijesti likovnih umjetnosti, naslikao Posljednji sud na istočnom zidu, nad samim oltarom! Locirao ga je, dakle, točno obrnuto od posvećene tradicije kršćanske ikonografske topografije, izvrnuvši smjer poruke, okrenuvši Sud, a time i sadržanu prijetnju od vjernika k svećeniku, odnosno obzirom na namjenu prostora »prijetivši« samom Pontifexu maximusu umjesto pobožnom puku, kao što je to bilo uvijek do tada. Bez obzira na toliko spominjanu golotinju i »nedoličnost« aktova i gesta naslikanih likova, treba istaći da bi već sama lokacija freske – da je prizor bio i najčednije i najtradicionalnije oblikovan – značila revolucionaran obrat u pravom smislu riječi: pojava Nečastivog i Prokletnika u Paklu neposredno iznad, odnosno iza oltara, trajno u vizuri posvećenog lica koje vrši obred nezamislivo je bilo prije Michelangela i postat će opet nemoguće poslije njega. Ovo demonstrativno »podsjećanje« misnika, a ne puka na nepristranost Posljednjeg suda, izjednačavajući smisao što ga je ovaj »obrat« izražavao, budući da je poruka upućena prvenstveno Vrhovnom svećeniku, a tek potom ravnopravno svima, bilo je podjednako šokantno, kao što je bilo demonstrativno i provokativno golotinju »jednakih pred Bogom« suprostaviti zlatu i pompi liturgijskog crkvenog ruha misnika. Ideološki ovaj je zahvat svakako dubinski srodan Reformaciji, a izvedba freske bila je moguća samo u tom trenutku (1536–1541), jer je po njenu završetku usnovana Inkvizicija (1542), cenzura (1543) i započeo Tridentski koncil (1546–1563) kojim je definitivno pobijedila Protoreformacija. Paradoksalno zvuči, ali je nesumnjivo Michelangelov revolucionarni obrat u oslikavanju crkvenog prostora bilo moguće ostvariti jedino u »vrhu« crkvene organizacije, jer se niti jedan naručilac, crkveni autoritet niži od pape, vjerojatno ne bi na to odvažio. Zaista treba priznati zaslugu Pavla III što je možda i iz želje za trajnim spomenom i radi oprobavanja moći i iskaza samovolje, ali sigurno i radi straštvne ljubavi prema umjetnosti, apsolutnog priznavanja i poštivanja umjetničke volje, kao i sposobnosti da ocijeni i doživi likovno djelo – omogućio realizaciju Michelangelova Posljednjeg suda i uspio ga obraniti od uništenja u prvom naletu destruktivnih snaga. Jedna od povijesnih nepravdi je što se kapela zove Sikstinska umjesto Paolova.

Sve ovo ističem da bih dokazao kako svaku pojavu Posljednjeg suda u svetištu crkve, odnosno na istočnom zidu nad oltarom od ovog trenutka – četvrtog decenija 16. stoljeća – ne možemo zamisliti bez vatikanskog presedana i moramo nužno dovesti u vezu s Michelangelovom freskom jer se samo tom vezom može i objasniti. Kažem od tog trenutka, jer su i do tada majstori slikali prizore Strašnog suda u svetištu, ali na sasvim specifičan način, »pokriveno«: na stražnjoj strani trijumfalnog luka, dakle na maloj površini, uskog formata, visoko pod svodom, a nevidljivo za publiku, odnosno vjernike koji prisustvuju obredu.

⁸ Vidi: *R. Ivančević*, n.d.j., str. 15.

⁹ *K. Ambrozić*, *Mikelandelov Strašni sud*, Beograd 1976, str. 31.



Michelangelo, Posljednji sud, središnji dio kopozicije

Pri tome je bio zadržan »u umanjenom izdanju« isti principjelni odnos lociranja Posljednjeg suda nasuprot oltaru, prema zapadu, samo kao da je čitav ikonografski program sažet u svetištu umjesto da se razvuče po čitavom prostoru crkve. Ako se podsjetimo da je u razdoblju gotike »dugi kor« – izduženi monumentalno oblikovani i rebrastim svodom svedeni prostor svetišta – često bio prigraden na postojeće, starije romaničke crkve, da je svetište bilo zasebno prostorno tijelo, a volumenom katkada čak i dominiralo cjelinom građevine, nije neobično što je i u ikonografskom programu oslikavanja svetišta izražena tendencija cjelovitosti, odnosno nezavisnosti o slikanom programu broda (ukoliko je bio oslikan). Lociranje prizora Posljednjeg suda, u svetište sazrelo je i postalo nužno upravo u kasnom srednjem vijeku, krajem 14. i u 15. stoljeću, kada se tema Posljednjeg suda »prevodi« i prerađuje u – za puk mnogo prihvatljiviju – temu socijalno-kritičkog izjednačavanja svih vjernika »povorkom« ili »plesom Smrti« i »kolom sreće«¹⁰ što imaju isti idejni korijen. Prikazane redovito na zapadnom zidu, ove scene doslovno istiskuju Posljednji sud s njegova tradicionalnog mjesta. Tako je, na primjer, u crkvi Sv. Marije na Škrilinah kod Berma (1474) na zapadnom zidu ispod monumentalne Povorke mrtvaca i Smrti naslikan Prvi grijeh i Kolo sreće.¹¹ Istisnut sa zapadnog zida Posljednji sud se, kao što je rečeno, premiješta u prostor svetišta, na stražnju stranu trijumfalnog luka. Kao primjer spomenimo ponovo iz istarske likovne baštine apsidu župne crkve u Lovranu (1470) gdje su, prema B. Fučiću, također radili i majstori iz Kastavske radionice¹² pa je to još jedan razlog da tvrdimo da je analogno i u crkvi Sv. Marije na Škrilinah ovaj prizor bio lociran sa stražnje strane trijumfalnog luka. Tako je tema Posljednjeg suda iz najudaljenije zone crkve prodrila u samo svetište.¹³ Umjesto vjernicima poruka o rajskom blaženstvu, ali i paklenom prokletstvu upućena je sada samo posvećenom licu. Vjernici se, naprotiv, tješe i zanose univerzalnim suđenjem i izjednačenošću pred smrću, ako već nema jednakosti i pravde u životu. Ova konotacija oduvijek je prisutna i u temi Posljednjeg suda – izražena personifikacijama zvanja i staleža, kao i »prioritetom« ulaska u »ralje paklene« po zemaljskoj hijerarhijskoj ljestvici – ali je karakteristično kako se iz cjeline programa Posljednjeg suda u kasnom srednjem vijeku amputira prijetnja mukama, a ostaje socijalno-kritička poruka, vizija izjednačavanja klasnih i socijalnih razlika. Nedugo nakon ovih »plakasnih« najava i poziva javit će se i pokušaji izmjenjene stanja i »u praksi« Reformacijom u crkvenim redovima i Seljačkim bunama i ratovima. Jedni i drugi pokrenuti su soci-

¹⁰ Interpretaciju ikonografije ovih tema, njihovu pojavu i evoluciju, kao i primjere vidi u *L. Reau, L'ikonographie de l'Art chrétien*, Paris 1955–1959. – Vidi također Leksikon ikonografije . . . , str. 537–538 (*B. Fučić*).

¹¹ Vidi *B. Fučić, Istarske freske*, Zagreb 1963, sl. 50 i katalog 16.

¹² *B. Fučić*, n.dj., katalog 21, 22 (shema rasporeda oslikanih polja i detalj). Autorstvo kastavske radionice u izvedbi lovranskih fresaka spominje Fučić u: Atribucije oko majstora Vincenta iz Kastva, *Bulletin JAZU*, serija III, br. 1 (1974), str. 39.

¹³ Radi potpunijeg prikaza ikonografske topografije Posljednjeg suda spominjem i primjere lociranja prizora Posljednjeg suda s prednje, zapadne strane od trijumfalnog luka što ih objavljuje *F. Stelè*, *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972 – Slovenjgradec, Sv. Duh, kat. XCIX; *Goropeč pri Ihanu CX* i sl. 105, katalog CXXXV, *Jernej iz Loke* u crkvi Sv. Petra, Begunje (1530–1540), što je prilično neobično i izuzetno, kao i varijanta prikaza Posljednjeg suda na sjevernom zidu broda: Turnišče 1389. g. (sl. 13, kat. XLVI), odnosno južnom: Jezersko, Sv. Ožbolt (kat. CXXIX).

jalno-kritičkim motivima, a razvoj ikonografske tematike i topografije samo potvrđuje latentno prisustvo i akumulaciju otpora koji je odjednom izbio u pobunu. Reformacija kao i seljački pokret 16. stoljeća nastupa protiv crkvene hijerarhije kao najačeg ovozemaljskog feudalca.

Sve ovo je važno imati na umu pri ocjeni značenja Michelangelova pothvata u povijesnom trenutku, kao što je bilo važno specificirati da iako je tema Posljednjeg suda prisutna u prostoru svetišta već od kasne gotike, ipak je Michelangelov projekt ostvaren u papinoj kapeli u četvrtom deceniju 16. stoljeće specifični strukturalno nov i revolucionaran obrat cjelokupne dotadašnje kršćanske ikonografske topografije.

U tom kontekstu treba interpretirati podatak da je u tom istom 16. stoljeću freska Posljednjeg suda u zadarskoj katedrali bila naslikana »... u gornjem zakrivljenom dijelu apsida iznad glavnog oltara« kako navodi Bianchi, jer je upravo u tome njeno izuzetno značenje u razvoju ikonografske topografije slikarstva tog doba. Priznamo li nužnost topografske ovisnosti zadarskih fresaka o Sikstini, time upućujemo ne samo na vjerojatnost ugledanja Medulića na Michelangela nego i na Medulićevu sklonost prema tematskim inovacijama. Sasvim je razumljivo da bi od cjelokupnog Michelangelova opusa upravo ovo djelo svojim manirističkim svojstvima moglo najviše privući našeg majstora. Autor zadarskih fresaka – ako ponovno posumnjamo da je to bio Medulić – svakako je slijedio Michelangelov primjer lociranjem Posljednjeg suda nad oltarom. Slijedio je dakle primjer što je još u toku nastajanja osporavan, a po dovršetku kontinuirano najoštrije osuđivan i napadan, pa i korigiran. U ovakvom povijesnom kontekstu slijediti buntovnog i svojeglavog pjesnika i slikara, graditelja i kipara izvedbom fresaka Posljednjeg suda u apsidi Sv. Stošije u Zadru povrđuje smionost i »suvremenost« umjetnika koji je fresku izveo i buntovnih klerikalnih autoriteta koji su to omogućili u jeku protureformacije! Tako bi to, naime, bilo ukoliko je točan podatak da su izvedene u doba nadbiskupa Veniera u posljednjoj četvrtini 16. stoljeća. Ali to bi, također, isključilo mogućnost da je Medulić bio njihov autor budući da je Natale Venier nadbiskup od 1577–1588. godine, dakle najmanje petnaestak godina nakon smrti Andrije Medulića (+1563). Ako, međutim, umjesto da posumnjamo u tradiciju da je Medulić naslikao fresku – kao što je to učinio Bersa – posumnjamo u točnost podatka da su izvedene u doba nadbiskupa Veniera, dobili bismo mnogo uvjerljiviji splet okolnosti: Medulić, suvremenik Michelangela (umro je samo godinu dana prije njega) slikao bi istu temu, na istom mjestu unutar crkvenog prostora pod neposrednim utjecajem Michelangelovog pothvata što se odigrao, kao što znamo, od 1536–1541. godine. Budući da su protesti crkvenih krugova počeli još u toku izvedbe (Biagio Cesena papin meštar ceremonija), a vremenom samo ojačale potpirivane i intrigama kritičara (Aretino od 1545. godine),¹⁴ dok nisu uz zahtjeve za uništenjem izazvale preslikavanje, teško je vjerovati da bi neka provincijalna crkvena sredina upravo tada odlučila da ponovi skandal: to bi na prvobitnu Michelangelovu demonstraciju značilo provocirati još i sve one što su u međuvremenu izrekli negativne kritike i osude u toku i nakon Tridentskog koncila (1545–1563). Ikonografsko-topografska interpretacija vodi nas zaključku da – dok smo još u krugu neprovjerenih tradicija – radije treba sumnjati u nastanak fre-

¹⁴ K. Ambrozić, n.dj., str. 34

saka između 1577. i 1588. godine, u doba nadbiskupa Veniera, nego u autorstvo Medulićevo koji ih je mogao naslikati samo prije 1563. godine. Osim što je teško zamisliv takav pothvat nakon dovršenja Tridentskog koncila napadi na Michelangelov Posljednji sud ne samo da se u međuvremenu nisu stišala nego je ova freska uvijek iznova dolazila u centar pažnje i zbog intervencija što su pod pritiskom oštre kritike na njoj vršene: još za Michelangelova (i Medulićeve) života prvi je krpama prekrio golotinju pojedinih likova Daniele da Volterra 1559. godine (nazvan zbog toga »braghettone«), zatim su ih preslikavali od 1566. do 1569. godine Girolamo da Fano i Domenico Carneval, El Greco se 1570. nudio da otuče Michelangelovu fresku i naslika novu, a 1586. godine još je nešto doslikavao C. Nebbia.¹⁵ Čini se mnogo vjerojatnije da je u doba nadbiskupa Veniera, adekvatno onome što se događalo i s Michelangelovom freskom, bilo možda poduzeto djelomično preslikavanje zadarskih fresaka: da su one bile neprilične mjestu već sam dokazao, a da su morale biti i izazovno naslikane dokazuje njihovo kasnije uništenje s izričito takvom motivacijom.

Podatak o uništavanju fresaka nalazi se u prvoj kanonskoj vizitaciji zadarskog nadbiskupa Mateja Karamana 1754. godine, odnosno u relaciji upućenoj Svetoj kongregaciji. Zbog neobične važnosti za našu temu citiram doslovno: »Concavum Absidis a celebri Slavono depictum coelestem referebat gloriam. Seniores Canonici Sanctorum nudo indignati, singulare opus hastilibus longis vulnerando dehonestaverunt.«¹⁶ Nadbiskup izričito piše da su kanonici bili »indignirani golotinjom svetaca te ne može biti sumnje da nije riječ samo o Prokletnicima koji se u prizorima Pakla redovito slikaju goli, nego da su i sveci ili Izabrani bili također prikazani goli, jer je isključeno da bi se jedan nadbiskup mogao u tim terminima zabuniti ili tako površno izraziti da Prokletnike ili mrtnice što uskrsavaju nazove svecima! A time se ikonografija zadarske freske još pouzdanije uklapa u Michelangelovu »nudističku« koncepciju Posljednjeg suda. Da su kanonici ovo »izvanredno djelo oštećujući ga dugim motkama obeščastili«, kako piše Matej Karaman, možda nije samo tehnički opis uništavanja već izborom riječi »vulnerando dehonestaverunt« ukazuje i na topografiju destrukcije, na časna, odnosno stidna mjesta i dijelove ljudskog tijela što su obnažena izazivala čedne kanonike. Ali taj podatak ujedno potkrepljuje vjerojatnost da je freska nastala ranije – dakle kad ju je još mogao i Medulić naslikati – jer slijedi princip golotinje izvorne Michelangelove freske prije no što je počelo »oblačenje« aktova, to jest između njena dovršenja 1541. godine i 1559. godine kada je Daniele da Volterra izveo prvu seriju »braghetta«. Sasvim je sigurno da kano-

¹⁵ Isto, str. 35

¹⁶ Rukopis, nekoć u Biblioteca comunale Paravia, čuva se danas u Naučnoj biblioteci u Zadru (sign. 15878 ms. 393): Status Archidioecesis Jadertinae ab Ill (ustrissi) mo ac Rev(arendissimi)mo D(omino)D(omino) Mathaeo Caraman Archiepiscopo Jadern(sis) post suam primam Canonicam Visitationem Sarc(r)ae Cong(regatio)ni S.R.E. Card(inalorum) Exhibitus. (pod naslovom: Stato della Chiesa di Zara sabrao Gio Antonio Gurato). Na Karamanovu vizitaciju je upozorio i objavio citat *Brunelli*, Rivendicazioni, I, Andrea Meldola detto lo Schiavone, pittore zaratino del Cinquecento, Rivista dalmatica, Zadar 1922. VI. 1, str. 8. Po njemu kasnije citira podatak Schneider i ostali pisci o Meduliću, a vjerojatno se na njega oslanja i Lj. Karaman kad datum vizitacije (1754) pogrešno poistovjećuje s datumom uništenja fresaka: kao što se vidi po originalnom tekstu nadbiskup samo tada opisuje ranije događaje, a i po kasnijem nalazu Berse doznajemo da freske nisu bile definitivno uništene.

nici ne bi aktivno destruktivno reagirali na aktove da su stidne zone bile prekrivene draperijama kao što je to kasnije izvedeno na Michelangelovoj fresci. Kulturno povijesno je zanimljivo da Matej Karaman cijeni fresku kao umjetničko djelo («a celebri Slavono depictum . . . singulare opus») i da njeno uništavanje oštro osuđuje i ocjenjuje kao akt konzervativnih duhova, ističući da su »gototinjom svetaca povrijeđeni« samo »stariji kanonici« te učeni nadbiskup usred stoljeća Prosvjetiteljstva smatra njihovo dogmatsko činstvo zastarjelim i zaostalim.

Pišući o Meduliću i zadarskim freskama Lj. Karaman navodi da su »bila tri velika afreska«. ¹⁷ Obzirom na trodijelnost teme, najvjerojatnije je apsida bila oslikana po ustaljenoj tradiciji srednjovjekovnih fresko ciklusa (Andrea da Firenze u kapeli Strozzi u crkvi S.M. Novella u Firenci, na primjer, u 14. stoljeću), kao i slikanih poliptiha gotičkih i renesansnih (Bosch) i bila razdijeljena po shemi Sud–Raj–Pakao. Tema Suda u užem smislu mogla se nalaziti samo u sredini, dakle neposredno nad oltarom, na istočnom zidu apsida. A kako se nebesko Sudište s porotom apostola, proroka i svetaca nalazi u Raju, time je bila sigurno izbjegnuta najrevolucionarnija Michelangelova »gesta«: postaviti Prokletnike i Pakao nad sam oltar. Analogno ikonografskim normama u središtu konhe morao se nalaziti Krist-sudac (na prijestolju ili i ovdje u pokretu kao kod Michelangela); ali se u istočnom dijelu apsida moglo smjestiti i čitavo Nebo.

U danteovskoj razradi teme (Pakao–Čistilište–Raj) ispod Suda mogli su se nalaziti i Odabrani u Raju (time bi bio primijenjen princip »jedinstva mjesta«), desno od Krista, na sjevernom zidu, nedužna slika starozavjetnih Pravednika i ostalih duša u Čistilištu, a lijevo od Krista, na južnoj strani duboke zadarske apsida Prokletnici u Paklu: goli i u nepriličnim pozama što je sigurno najviše izazivalo revolt i konačno odlučilo sudbinu freske, njeno uništenje.

U drugoj verziji trodjelne podjele Posljednji sud–Raj–Pakao mogao je u konhi apsida biti prikazan samo Krist–sudac i anđeli, sveci i ostali nebesnici oko njega i pod njim, dok su sa strane (po tradicionalnoj polarizaciji i simboličkom značenju strana) Kristu desno bili prikazani Izabrani u Raju, dakle na sjevernoj strani, a Pakao s Prokletima Kristu lijevo, na južnoj strani apsida. U oba slučaja zadarsko bi ikonografsko rješenje slijedilo kasnogotičku struju kojom je prikaz Posljednjeg suda prodro u svetište (ali nevidljiv za publiku) kao i tradicionalnu shemu trodjelne kompozicije na triptisima oltara, ali ujedno i Michelangelovu inovaciju kojom ova tema vizualno konfrontirana s oltarom nametljivo sudjeluje u oltarskom prostoru dajući mu sasvim nov ikonološki sadržaj

Cilj je ove analize jedino da dokažem da je bez obzira na izbor i raspored tema ukoliko je bila trodjelna podjela) sasvim sigurno prizor Pakla mogao, i morao biti samo na južnoj strani apsida; dosljedno na najpodređenijem i najneglednijem mjestu hijerarhijski topografski valoriziranog poluvaljka apsida. Ako to zamislimo u prostoru apsida zadarske katedrale, »pakao« je bio lociran na strani sakristije, nad vratima prema sakristije. ¹⁸ Prizori pakla s vragovima i prokletnicima obilježavali su dakle smjer otkuda je dolazio i kuda je odlazio

¹⁷ Vidi bilj. 2.

¹⁸ Vidi tlocrtni raspored kod I. Petricioli, Spomenici u Zadru, Zadar 1973, str. 19. Iz apsida se može komunicirati sa sakristijom kroz jedan međuprostor, a glavni je ulaz iz južnog broda uz južnu apsidu.

svećenik, odnosno sam nadbiskup, što je svakako moralo imati neugodnu konotaciju obzirom na gledaoca koji (nužno) scenografski čita zidnu sliku. Odnosno, ako je doslovno »prevodio« vizualnu poruku u riječ: svećenik je dolazio s paklene strane, a nakon završenog obreda ponovo se vraćao »ravno u pakao«. Ovo nije moglo izbjeći ni publici ni kleru, moralo je izazvati revolt kanonika zadarskog kaptola i uz razloge nedoličnosti golotinje rezultiralo uništenjem fresaka, iako tek nakon dvjesto godina njihova postojanja.¹⁹ Pod još jačim pritiscima, još više izložen, oštrije kritiziran i osuđivan, i to na »višem nivou«, Michelangelov Posljednji sud (nakon što ga je samo intervencija bratovštine sv. Luke spasila 1596. godine od odluke Klementa VI da sve uništi) ipak je izmakao najstrožoj kazni na koju su ga mnogi osuđivali i provukao se do naših dana samo s mnoštvom sramotnih krpica naknadno naslikanih na stidnim mjestima. Nakon intenzivnog kritiziranja i preslikavanja Michelangelove freske u toku čitavog 16. stoljeća nastupa izvjesno zatišje, ali posljednje intervencije i dotjerivanja freske izvedeni su još sredinom 18. stoljeća (Stefano Pozzi)²⁰ Upravo onda kada recidiva moralističke i dogmatske kritike uspijeva uništiti zadarske freske.

Ponavljajući da je prikaz Posljednjeg suda na istočnom zidu svetišta, odnosno apside kvalitativno nov u odnosu na cjelokupnu kršćansku tradiciju, dodajmo da se time dokida temeljni princip »orijentacije« sakralnog objekta oduvijek usmjerenog oltarom i apsidom istoku po simboličkom značenju »izlaska« sunca, izvora Svjetlosti (ex Oriente lux) i života. Orijehtacija sakralne građevine prema dnevnoj smjeni izlaska i »rađanja« sunca i svjetlosti i njegova zalaza sadrži i izražava simboličku antinomiju Vječne svjetlosti i Tame. Suprotnosti svjetlosti i tame, imanentne su i dosljedno se primjenjuju u razradi ikonografske topografije, u rasporedu slikanih tema i prizora unutar sakralne građevine podjednako u vertikalnom smislu (gore: svjetlost kupole ili bazilikalno postavljenih prozora, dolje: sjena i mrak), kao i u horizontalnom protezanju suprotavljanjem najviših pozitivnih vrijednosti na istoku oko oltara, a propasti svijeta i kraja čovječanstva s Posljednjim sudom na zapadu, tamo gdje nestaje i sunce, gasi se svjetlost dana. Kada umjesto »svjetle perspektive« blaženstva u raj u gdje vjernika očekuje Bogorodica koja je ujedno zagovornica njegova i spasenja prizora, što su oduvijek uokviravali oltar – Michelangelo u Sikstinskoj kapeli odjednom »zamračuje« oltarni prostor i iznad samog oltara razvija mračni prizor Strašnog suda, i to u kolopletu bezizlaznog vrtloženja mase golih tjelesa, on ustaje protiv jedne od temeljnih kršćanskih vrlina – Nade. Stapajući Nebo i Zemlju u jedinstvenu beznadnu viziju kozmosa, Michelangelo pruža mračnu i neumljivu sliku Svijeta, opisuje tragičnost čovjekove sudbine i življenja uopće.

Po duhu i obliku Michelangelov Posljednji sud primjer je kreativnog manirizma i po tome je ovo djelo moglo biti srodno kreativnom maniristu Medulicu. Morao je i sam tu srodnost osjetiti i nije mu, vjerujem, moglo biti strano kao tolikim epigonskim maniristima, Michelangelovim suvremenicima koji su, bježeći od zastrašujuće slike suvremenog života i ne prihvaćajući »bezizlaznu perspektivu« što im je predočavao Michelangelo, uporno tražili ideal optimističke, ali eklektičke i mrtve Ljepote. Da je autor zadarske slike osim smještaja slijedio i ikonografski i formalno u razradi teme Michelangelov princip izražava-

¹⁹ Vidi bilj. 2.

²⁰ K. Ambrozić, n.dj., str. 46.

vanja nagim ljudskim tijelom, i to ne samo Prokletih, nego i Izabranih, posvjedočeno je obrazloženjem o nedoličnosti fresaka u vezi s njihovim uklanjanjem.²¹

Analizom značenja nepostojećeg, odnosno izgubljenog djela pokušao sam dokazati da nam zadarske freska Posljednjeg suda već samom lokacijom, značenjem u okviru ikonografske topografije pruža neke pouzdane indicije na temelju kojih možemo podcrtati značenje utjecaja ikonografske manirističke komponente Michelangelova djela na njihova autora (Michelangelova suvremenika Medulića?). Ali želim upozoriti na neke elemente što također ukazuje na moguću vezu zadarskih fresaka s Michelangelovim Posljednjim sudom. Jedine podatke o nekim fragmentima i detaljima uništenih kompozicija apsida zadarske katedrale nalazimo u Bersinom izvještaju povodom restauratorskih radova 1934. godine.²² Autor, nažalost, nije spomenuo lokaciju unutar konhe apsida, niti objavio makar najgrublju skicu rasporeda tih ostataka i tragova što bi bilo od neprocjenjive važnosti za rekonstrukciju kompozicije. Ali, koliko površno formulirane, ovih nekoliko rečenica sadrži niz važnih podataka. Doznajemo da su u uglovima između trijumfalnog luka i bočnih zidova apsida bili naslikani starozavjetni proroci »u prirodnoj veličini, oslonjeni na lakat u gesti govorenja«, a da je »lik« u desnom uglu, manje oštećen od drugog, prikazivao starca veličanstvene glave, energičnog profila i bujne brade s turbanom na glavi na način kako su slikani patrijarsi i proroci u umjetnosti 16. i 17. stoljeća.« Njegova podignuta ljevica bila je tako dobro očuvana da je skinuta zajedno sa žbukom i pohranjena u zadarskom muzeju. Medulićevu verziju takvog lika, kako ga opisuje Bersa, možemo vidjeti na prorocima iz San Giacomo del'Orio, od kojih je jedan također s turbanom na glavi.²³ »U gornjem dijelu zida«, nastavlja Bersa, »slike su bile gotovo sasvim uništene; ipak osmatrajući ih pažljivo, moglo se raspoznati drapirane likove, od kojih su neki bili u pokretu, drugi sjedeći, poneko drvo, jedne ljestve . . .«²⁴ Osim neodređenog opisa likova, dva su karakteristična detalja: drveće i ljestve. Drveće je moguće interpretirati u tradicionalnom značenju oznake rajskog vrta što kontinuirano od ranokršćanskih sarkofaga, preko romaničkih fresaka i gotičkih tapiserija do renesansnih slika. Ali, čini mi se, najznačajnijim podatak o »ljestvama« za koje bi bilo izuzetno važno znati lokaciju unutar kompozicije. Ako su bile prikazane periferno, onda su vjerojatno bile uključene u onaj niz predmeta što ih kao atribute Kristove muke, Arma Christi, nose anđeli na prizorima Posljednjeg suda redovito na lunetama gotičkih portala, a nalazimo ih i na dvije lunete na vrhu Michelangelova Posljednjeg suda u Sikstini: ljestve su u samom tjemenu desne lunete. Međutim, ukoliko su se nalazile u središnjem, odnosno donjem dijelu kompozicije, mogle su biti i atribut nekog sveca. Poznavaoću kršćanske ikonografije javlja se niz asocijacija:

²¹ Pri tome je odlučujući i sudbonosni faktor bila ipak njihova lokacija u svetištu, jer su tolike druge freske i mozaici s podjednako »nedoličnim« prizorima u Paklu sačuvane do naših dana upravo stoga što nisu bile u tako izazovnoj konfrontaciji s oltarom.

²² G. Bersa, *Per la storia . . .* (bilj. 2), str. 18. – Zamolio sam kolege Zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zadru da me obavijeste ukoliko su sačuvane još neke Bersine bilješke, ili što bi bilo još dragocjenije skice i crteži u vezi s radovima u katedrali 1934. g., ali do sada, nažalost, ništa nije nađeno.

²³ Vidi: *K. Prijatelj*, n.dj., sl. 1. i 2. Autor smatra ovu atribuciju nepouzdanom.

²⁴ *G. Bersa*, n.dj., str. 18–19.

kao »ljestve nebeske« u prizoru Tobijina sna, pripadaju još kao atribut i sv. Jakovu patrijarhu, sv. Ivanu Klimaku, sv. Romualdu i sv. Olafu; na truhu ih drži Filozofija u »Sedañ slobodnih umjetnosti«, a položene na zemlju su one sv. Emerana iz Regensburga.²⁵ Većina navedenih svetaca potpuno je strana dalmatinskom ikonografskom repertoaru, pa bi mogao doći u obzir samo sv. Jakov patrijarh. Promotrimo li pažljivije Michelangelov Posljednji sud nudi nam se još jedno ikonografski i likovno neobično i neočekivano rješenje. U samom središtu kompozicije, izoliran i veoma jasno razlučiv – za razliku od ostalih isprepletenih tijela Izabranih i Prokletih – pod likom Krista, a simetrično s jednako istaknutim i »najpopularnijim« likom ove freske, obzirom da predstavlja »dvostruki portret« – (Aretina u liku sv. Bartolomeja i Michelangela u odranoj koži što je ovaj drži u ruci) – naslikan je sv. Lovro s roštiljem. Međutim, ovaj roštilj nema tradicionalni oblik niti je nalik roštilju uopće (pravokutniku s usko raspoređenim prečkama) već je uzak, izdužen, s poprečnim prečkama u širokim razmacima, ukratko: roštilj je potpuno nalik ljestvama.²⁶ Dapače, svatko tko ne zna da naslikani lik treba predstavljati sv. Lovru, pa da i predmet-atribut mora biti roštilj, mogao bi zaključiti jedino da je to zaista jedan od svetaca s ljestvama kao atributom. Obe činjenice: istaknutost lika sv. Lovre unutar kompozicije gdje tvori središnju trokutnu jezgru s Kristom i sv. Bartolomejom, kao jedini ostatak »klasike« na prizoru, te roštilj u obliku ljestava kao njegov atribut nude, dakle, također jedno rješenje za pojavu tog motiva unutar kompozicije Posljednjeg suda u apsidi zadarske katedrale Sv. Stošije. Ukoliko su zaista pripadale istom liku, sv. Lovri, detalj ljestava svjedočio bi da su zadarske freske osim u ikonografskoj topografiji bile zavisne o Michelangelovoj fresci i u ikonografskom i kompozicionom smislu, u izboru likova, kao i oblikovanju. U tom kontekstu logično je podsjetiti se, također, istaknute ikonografske i likovne uloge proroka u cjelokupnoj Michelangelovoj koncepciji fresaka Sikstine. Među njima je i prorok Ezekijel, za kojega bismo mogli doslovno reći: »pokrenuti u gesti govorenja s turbanom na glavi«, kao što Bersa opisuje oštećeni lik u apsidi zadarske katedrale.

Ostajući nužno u sferi hipoteza smatram ipak da predložena veza fresaka Posljednjeg suda u apsidi zadarske katedrale s Michelangelovom freskom u Sikstini nudi suvisle i plauzibilne odgovore i na pitanje ikonografske topografije i na pitanje doba nastanka i na problem autorstva, kao i na pitanje o razlozima uništenja fresaka. U vezi s Medulićevim autorstvom napominjem da je metodički neodrživo, iako je veoma često, uvjerenje da ako nam arhivski podaci ponude podatke o nečijem mjestu boravka ili promjeni tog mjesta, da je time isključena mogućnost njegovog »vraćanja« u taj grad ili da je uopće nezamislivo putovanje i boravak u onim gradovima koji nisu utvrđeni dokumentima. Na takvoj se, naime, pretpostavci bazira apodiktička tvrdnja da je Medulić »mogao« naslikati ove freske »samo prije« odlaska u Veneciju, pa se zbog kvalitete djela koja odaje »zrelog« majstora koji »nije mogao biti neki nepoznati majstor« automatski isključivalo njegovo autorstvo.²⁷ Slične su jednostrane ocjene veza-

²⁵ Vidi: Leksikon ikonografije . . . , str. 611 (A. Badurina). Za Arma Christi, isto, str. 131.

²⁶ Vidi: K. Ambrozić, n.dj., tb. I i XXVIII.

²⁷ Takvu dedukciju, na primjer, smatra Bersa jedino mogućom u navedenom djelu (vidi bilj. 3).



Sv. Lovro, detalj Michelangelova Posljednjeg suda

nosti Jurja Dalmatinca za Veneciju dovele do površnih i pogrešnih ocjena njegova djela.²⁸ Ako nam arhivi i dokumenti za cjelokupan Medulićev život nude tek nekoliko slučajnih i nepovezanih podataka, zašto bi njegov ponovni boravak u Zadru morao biti dokumentiran, odnosno zašto bi bez te potvrde bio isključen,²⁹ kad je iz običnog životnog iskustva upravo suprotno vjerojatno i normalno.

Povezujući raspon problema oko zadarskog Posljednjeg suda od promišljene i višeznačne lokacije teme unutar apside nad oltarom do slučajno hirom sudbine očuvanog i uočenog detalja (ljestava) hipotezom o utjecaju Michelangelove freske, nudim ovu interpretaciju na temelju do sada poznatih elemenata u nadi da ćemo objektivnije moći suditi ukoliko se otkriju novi podaci koji bi konkretno rasvijetlili bilo koje od ovdje tretiranih pitanja.

²⁸ Reinterpretaciju problema Jurjeva stilskog porijekla iz Venecije, odnosno neopodnost da se u njegova talijanska iskustva uključe i ostali centri likovnog života, naročito arhitekture i skulpture u Firenci, vidi u: *R. Ivančević, »Mješoviti« gotičkorenesansni stil Jurja Matejeva Dalmatinca, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21, Fiskovićev zbornik I, Split 1980 str. 355–380.*

²⁹ Tako rezonira i K. Prijatelj u monografiji o Meduliću pišući o izgubljenim freskama u Šibeniku i Zadru: »Vjerojatno da je te radove Medulić izveo prije definitivnog odlaska u Veneciju. O nekom povratku u rodni kraj iz kasnijih decenija nemamo ozbiljnih podataka« (str. 6), iako neposredno prije i zatim u istom tekstu konstatira da uopće gotovo ni za što nemamo nikakvih, a kamo li ozbiljnih podataka: »kad je otišao Medulić u Veneciju, ne znamo.« »Još nije potpuno jasno gdje se rodio.« »Ništa ne znamo o njegovu mladenačkom školovanju.« »Rodio se Medulić vjerojatno oko god. 1503.«, itd. N.dj., str. 6–10.

LE JUGEMENT DERNIER, FRESQUE DE MEDULIĆ (?) À ZADAR,
ET MICHEL-ANGE

Radovan Ivančević

Sans se demander si les fresques — très détériorées — du *Jugement dernier*, de l'abside de la cathédrale de Zadar, sont l'oeuvre de Medulić (1563), comme le veut la tradition, ou si elles remontent à l'époque de l'Evêque Venier (1577—1588), ainsi que certains écrivains interprètent les documents, les faits qui sont attestés: 1. quand et où ont-elles été peintes? (au XVI^e s., dans l'abside principale), 2. quand et pourquoi ont-elles été mises à l'écart? (au XVIII^e s., pour cause d'indécence) impliquent, selon l'opinion de l'auteur, une signification qui, jusqu'à présent, n'a pas été remarquée.

D'après les lois de la topographie iconographique, la présentation du *Jugement dernier*, à l'intérieur de l'église, était déterminée en face de l'autel, sur le mur occidental, au-dessus de la porte. L'auteur considère aussi d'autres emplacements de ce thème à l'intérieur d'un édifice, attirant surtout l'attention sur l'apparition de la représentation du *Jugement dernier* dans le sanctuaire à l'époque gothique mais, suivant la tradition, régulièrement du côté occidental intérieur de l'arc triomphal, invisible pour le public. Ce n'est que Michel-Ange, dans la Chapelle Sixtine (1536—1541) qui a, exceptionnellement et audacieusement, placé cette représentation sur le mur au-dessus de l'autel lui-même. A cette innovation topographique n'a pas été consacrée l'attention qu'elle méritait, même dans la littérature mondiale. Avec cela, Michel-Ange a d'ailleurs — typiquement pour l'époque maniériste qui s'annonçait — symboliquement et essentiellement — transformé l'Espérance en Rédemption, thème dominant du sanctuaire dans la vision du cataclysme. Au lieu que, suivant la topographie iconographique traditionnelle il montre, au-dessus de l'autel, la *Promesse*, en harmonie avec l'orientation de l'Eglise et la formulation »ex Oriente lux«, il a peint le terrible »Dies irae«, ce qui est régulièrement au-dessus de la porte de l'église, à l'extérieur ou à l'intérieur, avec une intention d'appel ou d'avertissement à ceux qui y pénètrent ou qui en sortent (»intransibus — existibus«). Prenant en considération, à propos de la reconstruction, les variantes possibles du *Jugement dernier* en trois thèmes, ainsi que le révèlent les sources pour les fresques de Zadar (les traditionnelles: Paradis — Jugement dernier — Enfer, ou la vision de Dante: Purgatoire — Paradis avec Jugement dernier et Enfer), l'auteur conclut qu'en tout cas l'Enfer devait être représenté à gauche du Christ-Juge, donc dans la partie méridionale de l'abside ce qui, dans la cathédrale de Zadar, signifie vers la sacristie d'où venait et où allait le prêtre ou l'Archevêque lui-même avec les Chanoines ce qui, outre »l'indécence« des fresques mentionnée dans la littérature, devait ainsi causer une révolte des chanoines et la destruction des fresques. L'auteur présume que les fresques ont pu être exécutées sous l'influence directe de Michel-Ange (peut-être en tant qu'oeuvre de Medulić) entre 1540 et 1560 et qu'au temps de l'Evêque Venier (1577—1588) elles n'ont peut-être été que recouvertes, comme on recouvrait à l'époque les nudités sur les fresques mêmes de la Chapelle Sixtine, car il aurait été inhabituel que l'on peignît alors une telle fresque, lorsque avait déjà éclaté avec force le scandale autour de celles de Michel-Ange. L'époque de la destruction des fresques de Zadar au XVIII^e s. concorde avec les dernières interventions correctives sur celles du Vatican.

Finalement, l'auteur attire l'attention sur un détail qui montre également la possibilité de considérer le point de vue de l'auteur des fresques de Zadar sur la composition du *Jugement dernier* de Michel-Ange. A l'occasion de la découverte, en 1935, de vestiges peu importants des fresques, Bersa avait remarqué et noté outre l'ébauche de personnages debout et en mouvement — prophètes — des arbres (le paradis?) et un détail inhabituel: une échelle. L'auteur

constate que ce motif concorde également et peut expliquer un point de vue sur la fresque de Michel-Ange: l'objet que saint Laurent — au centre même de la composition du *Jugement dernier* dans la Chapelle Sixtine — tient, comme attribut, ne ressemble en rien à un gril (ce qu'il aurait dû être), mais tout à fait à une échelle.

Tout ce que l'on sait jusqu'à présent sur les fresques du *Jugement dernier* de Zadar, depuis l'emplacement inhabituel et à plusieurs significations iconografico-topographiques, dans l'abside principale, au-dessus de l'autel, à travers les nudités accentuées, jusqu'au fragment conservé par hasard — le détail d'une échelle — corrobore la thèse de l'influence des fresques de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange sur l'auteur des fresques de Zadar, car il est presque invraisemblable que tous ces éléments aient absolument concordé de façon fortuite.