

mekom gotičkom stilu internacionalnog pravca s individualnim obilježjima. Druga je konzola strogog stila (*sl. 9*) i vjerojatno potječe iz 15. stoljeća. Dr. Balogh osvrće se na mišljenje dr. A. Horvat i smatra da se daleki tragovi praškog utjecaja zapažaju samo na jednoj jedinjoj konzoli s glavom nakaze (M. Valentić, *Kameni spomenici Hrvatske XIII-XIX, stoljeća, Zagreb, 1969, kat. br. 76*). Napominje, da je franjevačka crkva u vrijeme knezova Iločkih dobila na značenju, pogotovu poslije pokopa Ivana Kapistrana, čiju je grobnicu dao podići Nikola Iločki (*bilj. 24*). Grobnica je uništena u vrijeme turske uprave, dok su nadgrobne ploče Nikole Iločkog i njegova sina Lovre sačuvane do danas. One po tipu slijede ploče ugarskih vitezova. Ploča Nikole klesana je krajem 15. stoljeća, a Lovro je svoju ploču dao izraditi za života.

Vraćajući se na Klovićevu djelatnost u Mađarskoj, autorica navodi ranije bibliografske podatke. U prvom redu Ivana Kukuljevića (*bilj. 26*), koji je pripisao Kloviću renesansne minijature zagrebačkog Bakač-Erdödyjevog misala (*Misal Jurja de Topusko, RK 354, op. M.Š.*). E. Hoffmann dokazala je (*bilj. 27*) da se Klovićev stil u potpunosti razlikuje od minijatura misala i da se njihova izvedba ne može kronološki uvrstiti u vrijeme Klovićeva boravka u Mađarskoj. Majstora misala naziva, prema monogramu, Bakačevim monogramistom. Na njegovu djelatnost ukazala je i u slikarstvu grbovnica iz vremena Jagonaca. D. Kniewald vraća se Kukuljevićevim postavkama, dapače monogram misala rješava u korist Klovića. Autorica teksta ovu tvrdnju ne prihvaća iz kronoloških i stilskih razloga. I. Berkovits je naprotiv preuzela mišljenje hrvatskih istraživača. U novijoj hrvatskoj povijesti umjetnosti, misal Bakač-Erdödy slovi i nadalje kao Klovićevo djelo (*bilj. 32*). Ta kriva postavka koja se neprestano povlači, pobijena je minijaturom privilegija grada Iloka, koja se može smatrati Klovićevim autentičnim djelom.

Dr. Balogh smatra da je djelatnost takozvanog Bakačevog monogramiste u potpunosti razjašnjena. Redoslijed njegovih izvrsnih radova sastavila je već E. Hoffmann. Nakon temeljitog proučavanja ostrogonskog graduala, što je omogućila budimska izložba, dodaje još slijedeće: majstor je imao dva učenika kojih se stilovi jasno razlikuju. Nadarenijeg učenika karakteriziraju svježiji crteži cvijeća i žuto-plavo-bijeli sklad boja. Bez sumnje je isti oslikao grbovnicu kancelarijskog pisara Jurja Sigetija Literata (Budim, 11.V.1519). U ostrogonskom gradualu kao i u zagrebačkom misalu evidentno je sudjelovanje nekoliko minijatora, glavnog majstora i nekoliko više manje nadarenih učenika. Ta minijatorska škola razvila je svoju djelatnost između 1514. i 1525. godine. Suradnici i sljedbenici glavnog majstora preuzeli su s više ili manje dara njegov stilski pravac i motive. Zbog toga autorica smatra da je njihovu djelatnost potrebno pratiti u cjelini u okviru radionice. Navodi istraživanja Radocsy Dénesa (*bilj. 33 i 35*), koji je slikare grbovnica označio raznim imenima što razvojnu nit ponešto zamagljuje. Dr. Balogh raspoređuje kronološki 25 grbovnica u razdoblje od 1514. do 1533. godine uz napomenu da je u tom vremenu nastao zagrebački misal i ostrogonski gradual. Među ilustracije uvrštava (*sl. 18*) naslovnu stranicu bule Leona X (*Bulla contra errores Martini Lutheri et sequaciumou, Rim 1520*) kao dokaz da je specifična ornamentika Bakačeva monogra-

mista nastala pod utjecajem talijanskog tiska. Time dr. Balogh ne ukazuje na neposrednu vezu već samo na mogućnost da je talijanski tisak dospio do minijaturista koji su preuzeli ukrasne motive i varirali ih na svoj način. Na utjecaj talijanske knjiške grafike treba svakako računati u slikarstvu grbovnica.

Izložba u Schallaburgu ukazala je na pojavu ranog činkvečenta u Ugarskoj. Autorica teksta ukazala je na to i ranije, ali je izložba to višestruko dokumentirala. Postalo je jasno da stilski pravac koji se javlja između 1460. i 1500. nije istovjetan onom poslije 1500. Prijelaz nije bio prijeloman niti skokovit, već kontinuiran i dobrim dijelom paralelan ranijem pravcu. Najznačajniji prodor stila činkvečenta odrazio se u graditeljstvu (kapela Bakač u Ostrogonu), zatim u oltarnoj plastici (u razvoju tabernakla) i u figuralnoj plastici (nadgrobne ploče). U slikarstvu situacija je nešto oskudnija, ali nije bez znakova takozvane »*maniere grande*«. Već je Vasari dokumentirao djelatnost talijanskih majstora u Mađarskoj. Najznačajniji je bio Visino, član znamenite firentinske škole San Marco i predstavnik stila Fra Bartolomea.

Među djelima minijatora ističe se ostrogonski gradual, zagrebački misal i veliki košički (vjerojatno varadinski) gradual. Ovom pravcu pripadaju i minijatori grbovnica iz vremena prije mohačke bitke. To su Bakačev monogramist, Desiderius pictor Italus i konačno novator Giulio Clovio.

U zaključku autorica napominje da je primjer Iloka ukazao na potrebu da se kulturnoumjetnička naslijeđa nekih značajnijih naselja nekadašnje južne Ugarske, koja su još uvijek uglavnom *terra incognita* (Bač, Segedin, Čanad, samostan u Bulču, Temišvar, brojne utvrde i dvorci) moraju sve više uzimati u obzir odnosno uključivati u sintetičku obradu.

Marija Šercer

Slavko Šterk

Francis L. Richardson: ANDREA SCHIAVONE

Oxford Studies in the History of Art and Architecture, Oxford, Clarendon Press, 1980, 255 strana, 237 slika.

Kako zaključuje Charles Hope, danas je povijest venecijanskog slikarstva činkvečenta »*još uvijek karta s bijelim mrljama, nad kojom dominira nekoliko vrhunaca na koje se uvijek iznova pokušava uspon, dok oni drugi ostaju netaknuti*«. ¹ Osim najnovijih izvrsnih sinteza venecijanskog slikarstva R. Palluccinija i velikih problematskih izložbi koje je on osobno inaugurirao, a koje već u sebi nose određeni pomak od općeg problema prema pojedi-

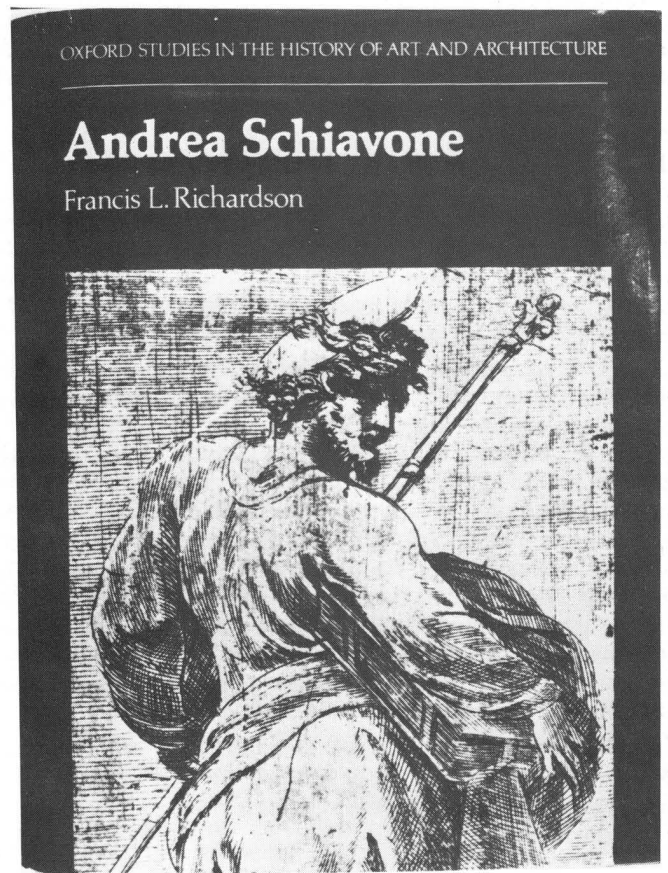
načnom imenu, interes se lokalnih istraživača, u novije vrijeme, doista pomaknuo prema monografskim studijama. U metodološkom smislu, u zamršenom spletu stilističkih strujanja, posve je logično krenuti od pojedinačnog prema općem, ali pojedini »specijalisti« ne žele nimalo izići izvan svoga izabranog grada, a neki se od njih, svojim usko znanstvenim ali sitničavim interesom, zaustavljaju čak na određenim desetljećima šesnaestog stoljeća. S druge strane, pozornost je i nadalje usmjerena problemu atribucija, i to najčešće na bazi poznatih biografskih podataka, dok arhivska istraživanja još uvijek ostaju »prikrivena« u drugom planu.

U tom svjetlu najnovija sinteza jednog »stranca« o našem Schiavoneu (o kojem je prva temeljitija studija, zamislite, napisana tek 1913!) čini nam se inteligentnim spojem spomenute metodološke razdiobe, tako da Richardsonova knjiga istodobno pridonosi i proučavanju jednoga »kritičnog razdoblja« slikarstva Venecije uopće.

Richardson je razmatranja o Meduliću uvrstio u »Oxfordske studije povijesti umjetnosti i arhitekture«, 1980. Knjiga je pregledno podijeljena na poglavlja. U njezinoj prvoj trećini izložen je pregled ocjena umjetnika u dosadašnjoj literaturi na osnovi dokumenata i suvremenih izvora, a u iduća tri odjeljka utvrđena je periodizacija, i to najprije do 1547, zatim od 1547. do 1555, i naposljetku od 1557. do 1563. godine. Na završetku prvog dijela opisan je karakter Medulićeva položaja u razvoju povijesti venecijanskog slikarstva njegova vremena. Na njega se nadovezuje katalog koji, podijeljen na tri odjeljka, obuhvaća grafiku, crteže i slikarstvo umjetnika; svaki je dio dan sa svojim uvodom i »titlovanjem« prema stilski sigurnim radovima, a jedan se manji dio odnosi na pogrešno pripisane radove. Nakon bogatog dijela s registrom, slijede u kronološkom redu, na tablama od br. 104 do 237, sivo-bijele reprodukcije (slika, crteža i grafičkih djela).

Treba odmah spomenuti, kao što misli prof. Gamulin, da se autorova »akribija ističe točnošću podataka u analizi razvoja, te kronologiji svakog pojedinog djela«, pa je Medulić »Richardsonovom zaslugom postao prisutan u znanstvenoj kritici (šteta ne i sa svojim bitnim kromatskim vrijednostima: knjiga nema ni jedne reprodukcije u boji)«. ² Općem sudu prof. Gamulina priklanja se, u već spomenutoj recenziji, i Charles Hope, dodajući da je Richardson »u svojim pojedinačnim suptilnim i konkretnim analizama uvijek bio spreman priznati i svoje rezerve i sumnje«. Prema Hopeu, dobili smo doduše »staromodnu monografiju koja se brine za atribucije i kronologiju, uključujući tu katalog, ali koja nas nužno uključuje u vidovit proces otkrivanja« (Gordogan, str. 272).

Zaista, na početku Richardson pokušava pobiti mišljenje da je Andrea Schiavone dobio svoje obrazovanje kod Bonifazija de Pitatija, pa i umanjiti naukovanje kod Parmigianina. Ostao bi, dakle, već utvrđeni stav prema Tizianu i Tintoretu, u smislu većeg ili manjeg otklona stila. No posebnu »novost« donosi nam Richardson kad s



»odgoja« prelazi na pitanja Medulićeva »formiranja«. Autor nastoji potvrditi slikarevu vezu s Lorenzom i Gian-Pietrom Luzzom, što odmah odlučno odbija Paola Rossi.³ Naime, Schiavone nije mogao biti učenik Lorenza Luzzza, jer je taj vrlo slabi sljedbenik Giorgionea umro na prijelazu 1526/27. godine, a prema Richardsonovu mišljenju Medulić je mogao biti rođen između 1510. i 1515, pa bi između Lorenzove smrti u Veneciji i pojave prvih nam poznatih Medulićevih radova nakon 1535 ostao prazan vremenski raspon od desetak godina. Osim toga, Paola Rossi u svojoj recenziji Richardsonove knjige sumnja u Medulićev boravak u Feltreu i u Veneciji prije 1535. godine, ali zato utvrđuje njegov boravak u Emiliji (vjerojatno Bologni) gdje je slikar ipak mogao doći u bliži dodir s parmizaneskom umjetničkom sredinom. Za razliku od Richardsona, njoj dakle nisu uvjerljive hipoteze o naučniku u Veneciji u blizini Bonifazija. Richardson, naprotiv, govoreći o »formaciji« Medulića zamjećuje kako su tragovi Bonifacijeve umjetnosti u djelu našeg umjetnika mnogobrojni. Međutim, da se autor malo više potrudio i pronašao djela koja su nastala u Pitatijevoj radionici, naišao bi najmanje na tri djela, od kojih su dva nastala u suradnji Bonifazija s Andreom Schiavoneom, i u kojima je razlika između dvaju umjetnika jasna. U velikoj Sacra Conversazione (ulje na platnu, 147,2 cm; s dodatkom iz XVIII st. iznosi 172,7x217,2 cm) iz londonske zbirke Lorda Methuena, dolazi do izražaja razlika između obojice umjetnika. Stilistički gledano, slika pokazuje Bonifazija

¹ Charles Hope: »Made in Mleci«, *London Reviv of Books*, vol. 3, br. 6, od 2. IV. 1981. (Vidi prijevod Nikice Petraka u časopisu *Gordogan*, br. 10-11, siječanj-travanj 1982, str. 271)

² Grgo Gamulin: »Vraćajući se Meduliću«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, br. 23, Split 1983, str. 245.

kao majstora statične visoke renesanse kod kojega su boje snažne a način slikanja kompaktan, dok, naprotiv, stil figura koje je izveo sam Medulić (tri figure s desne strane i putto) odaju kurzivniji, svjetliji i djelomice »prelomljeni« kolorit. Ukratko, pred nama je »tekući« način slikanja. Slike *Umnožavanje kruha i ribe* (Venecija, Akademija, kat. 1293) i *Nebeski kruh* (isto, kat. 1292), nastale tridesetih, odaju također suradnju Schiavonea. Prva slika nastala je u suradnji Bonifazija s mladim Jacopom Bassanom i našim Medulićem, dok je drugu potpuno izveo Schiavone, čiji slikarski način karakterizira mekani tok nabora odjeće i elegancija pokreta ženskih figura.

U toku godina recenzentima je postalo poznato mnoštvo takvih malih radova iz tridesetih godina, na *cassonima* i ostalim slikama s namještaja, kao što lijepo pokazuje *Alegorija muzike* (ulje na platnu, 19,7x20,9 cm) koja se nekoć nalazila u zbirci Brass u Veneciji. Nedavno sam i ja zamijetio dvije manje vjerojatno Medulićeve mitološke sličice *Venera i Anhiz* (ulje na platnu, 20x38 cm) te *Didona i Eneja* (ulje na platnu, 17x35,5 cm), koje su nedavno, pod inventarnim brojevima 333 i 341, ušle u stalnu postavu štutgartske Gradske galerije.⁴ Nasuprot djelima nastalim oko 1540. pod utjecajem Parmigianina, pokret figura s oslikanih cassona djeluje još nekako suzdržano.

Pod utjecajem »uboda« Parmigianina, na početku četrdesetih godina, očituje se nesuzdržani tok figura koji bi se mogao opisati pojmom »mekanog stila«; ilustriraju ga reprodukcije pod br. 14, 25, 48, 61, 109 i 201, i taj način traje do sredine četrdesetih godina. Važno je napomenuti ovo: Richardson postdatira Medulićevu fascinaciju Parmigianinovima bakropisima, ali ne i Paola Rossi, a što znači da bi naš umjetnik doživio svoju zrelost od 25. do 30. godine, što je zaista prekasno. Pallucchini stoga pomišlja da su se Medulićevi crteži i bakropisi morali pojaviti barem u prvoj polovici četvrtog desetljeća, na što je ukazala Paola Rossi već 1980. i ponovo 1981. godine.⁵

No oko sredine četrdesetih Schiavone se razvija pod utjecajem Tiziana, u klasičnom smislu, do majstora visoke renesanse, kao što pokazuju reprodukcije pod br. 85, 110, 120, 146, 150, 153, 162-165, 171, 176-178, 187 i 209-211 iz »kasnog razdoblja«, u koje ulazi i dosad još neobjavljena slika *Mistične zaruke sv. Katarine* (ulje na platnu, 121x167 cm), nastala oko 1556, a prodana na dražbi u Milanu 6. V. 1971, br. 35 (Perotti, 20526). Osim toga, »mekani stil« probija pogotovu u religioznim i mitološkim radovima manjeg i srednjeg formata. U kasnijem razdoblju boje su snažnije, višetonske, čime se razlikuju od radova iz ranih četrdestih godina. Hope govori o eksperimentalnoj upotrebi pigmentata, a profesor Gamulin postavlja odlučno pitanje: »Što je to, zapravo, manirizam boje?«, i odmah

odgovara: »To je njeno oslobađanje od mimezisa; ne samo od lokalne boje, nego i tonske, od atmosfere čak, a ne vjerujem da se izrazom – timbrična boja – može označiti upravo Medulićeva kromatska sloboda, a i uopće, boja mletačkog manirizma.«⁶ Naime, prema prof. Gamulinu i Bonifazio očituje manirističke težnje već u slikama Camerlenghi, a pogotovu od 1536. do 1539, ali je Medulićeva prednost pred manirističkim težnjama Parisa Bordonea očigledna. Time je naznačena, možda i prije Tizianove »manirističke krize«, bitna uloga Medulića kao »kliconoše«. U paradoksalnom spoju izvedbe i zamisli (stare dihotomije »colore« i »disegno«), tj. asimiliranju elemenata srednjotalijanskog manirizma s prihvatanjem novog načina rada kistom, koji karakterizira odbacivanje jakih obrisa i znatna upotreba impasta, stvorena je prvi put, kako kaže prof. Gamulin, »slobodna koloristika« koja zanemaruje (ako ne i odbija) prostor i »treću dimenziju tijela.«⁷ Već u jednom ranijem veoma značajnom radu on je precizirao proročkim riječima tu sretnu »hibridnu sintezu« mletačkog slikarstva: »Tuttavia, è evidente il ruolo genetico dell'inerzia morfologica del classicismo veneto e della sintesi spaziale: lo Schiavone, Paris Bordone e Bonifazio nel quarto decennio sono portatori di tale indirizzo verso il colore puro, ed è un gran peccato che gl'inzi dello Schiavone nel terzo decennio ci siano poco chiari.«⁸

KATALOG CRTEŽA

Prateći izvještaje sa svjetskih dražbi i koristeći se aukcijskim katalogima, mislim da su u Richardsonovoj knjizi potrebne ove nadopune:

- Brunn, National-Museum, inv. br. B-2861, *Žena što stoji* (114x390 mm);
- Locarno, privatni posjed, *Otmica Sabinjanki* (olovo, laviiranje, oko 290x360 mm);
- London, prodaja na dražbi kod Christija, 29. VI. 1971, br. 258, *Seoski krajolik sa schiavoneskom figurom* (pero, 262x393 mm);
- London, privatni posjed, *Muškarac što kleči ulijevo, možda kralj iz Poklonstva kraljeva* (ugljen, 217x190 mm) – izložba Fondazione Cini, 1980, br. 15, mogući rani rad;
- Milano, Ambrosiana, Katalog, 1979, br. 53, *Izgon trgovaca iz hrama* (kist, sepia, 246x350 mm);
- Nekoć zbirka Giovanni Morelli, prodaja na dražbi, Milano 27. V. 1980, br. 137, *Proroci i sibile* (ugljen, sepia, 185x254 mm);
- New York, katalog Herbert Feist 4. V. 1980, br. 3, *Sv. Marko* (kist, 253x156 mm);
- Sacramento, Crocker Art Gallery, br. 227-29, *Stojeći prorok u niši* (ugljen, 357x170 mm);
- Beč, Albertina, V, 68, 1503, *Sveti razgovor u pejzažu* (pero, 213x380 mm), označen kao rani rad Palma Vecchija;
- Edinburg, Nat. Gallery of Scotland, D-3139, *Cloelia bježi pred Porsennom*, ne rad Giuseppea Salviatija nego

³ Paola Rossi: »In margine a una nuova monografia su Andrea Schiavone e qualche aggiunta al Catalogo dell'artista«, *Arte Veneta*, XXXIV, 1980. Pred nama je veoma značajna i ključna recenzija Richardsonove knjige.

⁴ Slavko Šterk: »Dva nepoznata Medulića«, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 1, 1983, str. 2-3. Htio bih samo upozoriti na to da je prvi Medulićev biograf Carlo Ridolfi, pišući o njemu još 1648, stopio slikara s jednim minornim oslikavateljem namještaja koji ga je nadživio za dva desetljeća. Otuda sklonost da se Medulićeva autentična djela datiraju odviše kasno, pa je njegov opus napuhan desecima trećorazrednih malih slika, što umanjuje ocjenu njegovih pravih kvaliteta.

⁵ R. Pallucchini: »Per la storia del Manierismo a Venezia«, u katalogu izložbe »Da Tiziano a El Greco«, 1981, str. 23, 24 i 130.

⁶ Gamulin, navedeni prikaz, str. 248.

⁷ Gamulin, navedeni prikaz, str. 245.

⁸ Grgo Gamulin: »Carattere e significato della parabola del manierismo veneto«, *Arte Veneta*, XXXII, 1979, str. 197.

kopija prema Meduliću;

– London, Victoria i Albert Museum, kat. 1979, br. 510, *Muškarac koji se drži za stup* (kist, 226x146 mm), možda kopija iz XVII. st. prema Meduliću.

KATALOG SLIKA

Richardsonov katalog slika izrazito je »restriktivan«; ostalo je ipak više autentičnih Schiavoneovih slika, od kojih se sedamnaest nalazi u muzejima. Neshvatljivo je da je autor propustio prikazati Medulićevo portretno slikarstvo, što je zamijetila već Paola Rossi, i što ovdje treba nadoknaditi.

Na početku četrdesetih godina, nakon što je umjetnik napustio Bonifazijevu radionicu i postao samostalan (Vasarijeva narudžba za veliku kompoziciju *Borba Karla V. s Barbarosom* iz 1540-1541. gotovo je simptomatična; ipak se prof. Gamulin čudi kako mu je upravo Vasari mogao naručiti tu sliku), nastaju *Muški portreti* (Uffizi, br. 961 i 966); jedan portret koji je sličan posljednjem nalazi se u zbirci grofa Alessandra Marcella del Mayna u Veneciji. Poprsje muškarca okrenutog udesno i u krznu prodan je na dražbi 1. II. 1980, br. 196, kod Christija u Londonu (76,2x62,2 cm), a potječe iz istih godina kao i portret jednog kipara (Pitti, br. 69) i tom posljednjem sličan portret nekog Tomasa Peregrinusa iz muzeja u Brünnu (br. A-165). Oko 1548. pod utjecajem Tiziana nastaju monumentalni portret muškarca što sjedi s krznom i otvorenom knjigom, koji se prije nalazio u zbirci Lorda Ellesmerea (vidi: Paola Rossi, *I Ritratti del Tintoretto*, sl. 273), i tričetvrtfiguralni portret muškarca okrenutog ulijevo s krznom, što stoji kraj stola i drži knjigu, s pogledom na krajolik ulijevo, te zelenom zavjesom udesno, koji je bio prodan na dražbi u Rimu (9. XII. 1976, br. 9, 125x93 cm). *Portret Čovjeka sa sokolom*, koji je Richardson izvrsno analizirao (kat. 331), nalazi se u zbirci Guggenheim u New Yorku, ali je on, sudeći po bojama koje nisu više tonske, morao nastati na početku pedesetih godina. Takozvani Medulićev *Autoportret* iz Beča (Richardson, kat. 326) nije nastao prije kraja pedesetih godina; potpis, zacijelo apokrif, tipičan je potpis sakupljača bez značenja. Kvaliteta izvedbe preniska je za Medulića: karakterom i vođenjem crteža odgovara radovima Lamberta Sustrisa, oko 1560.

U katalogu slika nužno je napomenuti ovo:

- br. 241 – prikazuje *Poklonstvo kraljeva*;
- br. 243 – kompozicija je dalje razvijena iz djela Rocca Marconija;
- br. 253 – proširenje je kompozicije br. 307;
- br. 255 – odviše je mikelandelovska za Medulića, možda je to rad nekog drugog Bonifazijeva učenika koji se našao pod utjecajem Pordenonea kao i Andrea Pistoia;
- br. 258 – nastala je oko 1545;
- br. 278 – možda su je izveli neki pomoćnici;
- br. 280 – nastala je u drugoj polovici pedesetih godina;
- br. 283 – razvijena je iz Tizanova platna u Chantillyu, datiranog godinom 1547;
- br. 284 – nastala je između 1555. i 1560. godine;
- br. 285 – tehničke datosti: drvo, 91x112 cm;
- br. 288 – rimska je kopija iz XVII. st., ne bez razloga

zatrpana u depou;

- br. 293 – kasno je djelo;
- br. 314 – pod utjecajem je Tiziana, dalje razvijena kompozicija pod br. 241;
- br. 315 – kasno djelo;
- br. 318 – pod utjecajem Paola Veronesea, moguće je da predstavlja Mariju i Sibilu;
- br. 319 – možda predstavlja *Svladavanje Scipija*;
- br. 320/321 – nastale su oko 1548;
- br. 324/325 – nastale su oko 1545;
- D – 339 – naslikao Medulić potkraj četrdesetih godina pod utjecajem Tiziana;
- D – 340 – naslikao Medulić oko sredine pedesetih godina;
- D – 342 – naslikao Medulić tridesetih godina;
- D – 348 – od Jacopa Pistoije (nazvanog Pisbolica);
- D – 349 – od iste ruke kao i D-372 i D-375;
- D – 356 – rano djelo Jacopa Tintoretta (oko 1540);
- D – 361 – lišće je tipično za ranog Lamberta Sustrisa;
- D – 370/371 – *Midina osuda* je Medulićev, a *Deukalion i Pirha* nastali su u Bonifazijevoj radionici uz pomoć učenika;
- D – 377 – okvir je datiran 1548. godinom, kao što misle Fiocco i Pittaluga, riječ je o slikaru Polidoru Lanzaniju;
- D – 380 – predstavlja *Amora i Psihu*;
- D – 383 – od trojice različitih slikara Medulićeve radionice.

U Richardsonovu katalogu nedostaje slika *Izgon iz raja* iz birke Cook u Richmondu (Katalog, Borenius, br. 151), koju je reproducirao Adolfo Venturi u svojoj monumentalnoj »*Povijesti*« (vol. IX, dio IV, str. 719) i koju je Berenson akceptirao kao Medulićevo djelo. Stilski ono odgovara Schiavoneovoj radionici tridesetih godina, ali je impast snažniji, kolorit tamniji i jači sa suprotnostima svjetla i tame. Svojedobno je August L. Mayer pomišljao čak na Jacopa Tintoretta. Njegovo naukovanje tridesetih godina do sada je u tami. Ali otkad je rani prizor njegove *Adultere* (Pallucchini, Giovinezza, sl. 171; Katalog Kress Coll. 111, str. 60, sl. 109) iz Muzeja u Atlanti postao pristupačan istraživačima, moglo se ustvrditi na osnovi boja da je ta slika morala nastati u Bonifazijevoj radionici, ali da ju je naslikao sam Tintoretto (što potvrđuju figure u trokutima i lukovima). Nešto kasnije, oko 1537, treba datirati *Izgon iz raja*, u kojem je slikanje Adamove muskulature tintoreskno. Prije 1539. nastao je također Tintoretov oltar u crkvi San Felice (Pallucchini, Giovinezza, sl. 149-153), u kojem impast još nije toliko kompaktan kao u kasnijim tintoretovim radovima. Isti je slučaj sa slabo modeliranim muškim portretom u zbirci Herzoga von Sutherlanda (P. Rossi, *Ritratti di Jacopo Tintoretto*, sl. 41), tako da smo kraj te grupe slika, nastalih prije 1540, uistinu pred mladeničkim Tintoretovim djelima.

Važno je ovdje spomenuti čuđenje i žaljenje prof. Gamulina što se u Richardsonovoj knjizi nisu našli Medulićevi radovi koji postoje u našoj zemlji. Navodim: »*Ako već autor nekim slučajem nije u Italiji naišao na knjigu »Stari majstori u Jugoslaviji«, II, 1964, šteta što iz Venecije nije skočio do Zagreba ili Splita barem u tragu Prijateljeve knjižice (1952), koju navodi, i u kojoj su neke slike objavljene.*»⁹ Uostalom, poslije pojave »*Starih majstora u Jugoslaviji*«, II, i sam Kruno Prijatelj dao je proširenu skicu za Medulićev profil u povodu četiristogodišnjice sli-

kareve smrti.¹⁰ Ipak, iscrpna Richardsonova publikacija poslužila je prof. Gamulinu da sam pregleda i revidira neke stare atribucije. *Narcis i Orfej* iz Galerije umjetnina u Splitu sada ispadaju iz Medulićeva opusa, zajedno s legendom *Psihe* u mletačkoj Akademiji (no, začudo, ne nalazimo ih u Richardsonovoj knjizi ni među odbačenim radovima). Za slike *Venera i Adonis* te *Venera nad mrtvim Adonisom* (platno, 58x115 cm) iz Malog Stona (kuća Sesardić), koje su inače u veoma teškom stanju, prof. Gamulin misli da samo prva po svojem krajoliku izravno ukazuje na Medulića. Autor donosi niz kompartivnih uporišta, ali zaključuje da opće morfološke osnove možda nije ni oportuno navoditi, jer se oni mogu naći i kod Marca Angola del Mora, a zacijelo i kod Sustrisa. Međutim, za sliku *Tobija ozdravlja Izaka* iz Strossmayerove galerije (s poznatom nam varijantom iz Hampton Courta) prof. Gamulin je već 1961. utvrdio da je riječ o autografu,¹¹ ali za *Amora i Psihu pred Plutom* iz Gradskog muzeja u Novom Sadu zaključuje da je replika i povezuje je s onom u palači Strozzi u Firenci (koja nastaje poslije 1541). Ostalo je, dakle, da se još prouče *Trijumf ratnika* u Belom dvoru u Beogradu i teško oštećeno *Navještenje* iz Umjetničkog muzeja u istom gradu, za koje Kruno Prijatelj misli da pokazuje samo neke analogije s Medulićevim načinom. Ovdje ulazi i mala mitološka slika »*Dijane u lovu*« (ulje na platnu, 36x45,5 cm) iz Zbirke Memorijalnog centra »Josip Broz Tito« u Beogradu.^{11a} Napokon, prof. Gamulin izbacuje iz Medulićeva kataloga *Andela* iz Strossmayerove galerije u Zagrebu s otvorenom mogućnošću atribucije Battisti Francu, ali prihvaća mogućnost atribucije Meduliću, na bazi širokoga komparativnog materijala, jedne veoma restaurirane *Bogorodice s Djetetom* iz Metropolitanske galerije u Zagrebu za koju sam kaže da je »*in statu nascendi*«. Slika je kupljena u Italiji i nedavno je bila izložena na izložbi »*Stari majstori iz Metropolitanske galerije*« u Muzejskom prostoru na Jezuitskom trgu.¹² Što se tiče slike *Mars i Venera* (ulje na drvu, 0,640x0,677 m), koju je gospodin Ante Topić Mimara svojedobno pripisao Giorgioneu, i u okviru svoje donacije poklonio Strossmayerovoj galeriji 1967. godine, prof. Zlamalik je uvjeren da postoji »*bliskost figurativnih elemenata ove slike s likovima ljudi i životinja na djelima Andrije Medulića Schiavonea*«, pa su i njegova najnovija istraživanja usmjerena u tom pravcu.¹³ Na netom održanoj jubilarnoj izložbi »*Sto godina Strossmayerove galerije*« bile su izložene dvije slike tradicionalno pripisane Meduliću. Pripadaju donaciji biskupa Strossmayera, a sada su pohranjene u depou galerije pod inventarnim brojevima SG-

280 i SG-257. U katalogu izložbe njihovo značenje prof. Zlamalik rezimira ovako: »*Višestruko su interesantni i alegorijski prikazi Pedagogija (kat. 27) i Glazba (kat. 29), što ih je donator nabavio u Veneciji u okviru dekorativnog ciklusa od dvanaest slika, pripisanih A. Meduliću*«. Iz kataloga još saznajemo da je posrednik pri kupnji bio I. Simonetti.¹⁴ Veliki oprez i temeljitu stilsko-morfološku analizu traži prizor »*Golgote*« (ulje na drvu, 37x58 cm.) iz Košljuna kraj Punta na otoku Krku.^{14a}

Prije nekog je vremena i prof. Radovan Ivančević, ostajući u sferi hipoteze, analizom značenja nepostojećeg, odnosno izgubljenog djela, pokušao dokazati da zadarska freska *Posljednji sud* iz Sv. Stošije, već samom lokacijom, tj. značenjem ikonografske topografije (izvrnuti odnos zapadnog i istočnog zida), »*pruža pouzdane indicije na temelju kojih se može potcrtati značenje utjecaja manirističke komponente Michelangelova djela na njihova autora, Michelangelova suvremenika (Medulića?), između 1540. i 1560. godine*«. ¹⁵

Zbog tih otkrića, za koje se nadamo da nisu posljednja, i napomena u kataloškim brojevima smatramo, suprotno Richardsonovom, da je Andrea Schiavone ipak morao predvoditi jednu radionicu. Prevelika je kvalitativna razlika između autografa i drugih djela koja odaju njegov stil, ali ne i njegov rukopis. Želimo se ograničiti na ova djela koja se nalaze u javnom posjedu, no izvan naše zemlje:

- Cleveland, Museum of Art, br. 16. 797, *Marijina smrt* (drvo, 36,2x102,2 cm) kraj pedesetih godina, ali ne od Polidora Lanzanija (nekad u Londonu, zbirka Graf Seilern, kat. 11, br. 77);
- Latona, *Seljaci preobraženi u žabe* (drvo, 22,9x65,8 cm), ne od Jacopa Tintoretta;
- Modena, Galleria Estense, *14 trokutastih platna* (Palluchini, Giovinezza, sl. 72-85);
- Ottawa, National Gallery of Canada, br. 14. 709, *Kristov ulazak u Jeruzalem* (ulje na platnu, 14,5x88,9 cm); nekada u Richmondu, zbirka Cook (kat. Borenius 1913, br. 170) – *Atalanta i Hipomenes*.

Kao što sam u početku rekao, unatoč svima prethodno iznesenim razlikama i propustima, smatram da je Richardsonova monografija o našem Meduliću nužno i neobično vrijedno proširenje literature o venecijanskom slikarstvu činkvečenta, onaj nezaobilazni instrument njegova istraživanja kojim je slikar konačno ušao u našu kritičku i povijesnu svijest.

⁹ Grgo Gamulin: »*Vračajući se Meduliću*«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, br. 23, Split 1983, str. 248.

¹⁰ Kruno Prijatelj: »*Umjetnički lik Andrije Medulića Zadrana*«, *Grad Zadar, Presjek kroz povijest, Institut JAZU, Zadar 1966*, str. 389.

¹¹ Grgo Gamulin: »*Povratak Schiavonea*«, *Telegram, Zagreb*, 18. II. 1961. Vidi njezin najnoviji opis kod prof. Zlamalika u posljednjem katalogu *Strossmayerove galerije iz 1982*, str. 208.

^{11a} Vidi katalog izložbe »*S poštovanjem Titu*«, Zagreb, Muzejski prostor, 21. ožujka – 21. lipnja 1986, redni br. 440 (reprodukcija u koloru na str. 73.).

¹² Vinko Zlamalik: »*Stari majstori iz Metropolitanske galerije*«, *Muzejski prostor, Zagreb*, 18. VIII – 15. IX 1983, katalog br. 2. Autor je oprezno uz Medulićevo ime postavio upitnik.

¹³ Vinko Zlamalik: »*Strossmayerova galerija starih majstora JAZU*«, Zagreb, 1982, str. 160, likovni prikaz, str. 161.

¹⁴ »*Sto godina Strossmayerove galerije*«, *Muzejski prostor, Jezuitski trg*, 17. V – 17. VIII 1984, str. 18 i 40; likovni prikaz na str. 29.

^{14a} Već 1890. godine M. Ant. Impastari u slici *Isus na križu* (ukoliko to nije naša »*Golgota*«) vidi ne toliko vrsni rad Perugina koliko rad nekog od učenika Di Giorgiona (*L'isoletta di Casione. Descrizione illustrata*, Trieste). Prijevod njegova teksta o slici vidi kod O. Teofil dr. Velnića: *Košljun kod Punta na otoku Krku*, Đakovo, 1966, str. 135, a reprodukciju u boji kod Gabriela Štokala u njegovom turističkom vodiču: *Košljun-otok Krk-Jugoslavija* (bez godine izdanja).

¹⁵ Radovan Ivančević: »*Medulićeva(?) zadarska freska Posljednjeg suda i Michelangelo*«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, br. 23, Split 1983, str. 229-243.