KRUNO PRIJATELJ

UMJETNIČKI LIK ANDRIJE MEDULIĆA ZADRANINA

(Skica za umjetnikov profil povodom četiristogodišnjice slikareve smrti)

Umjetnički lik Andrije Medulića (zapravo Andrije Meldole) Schiavonea, kome je prošloga prosinca u njegovu Zadru evocirana četiristogodišnjica smrti, doživio je upravo u ovom poslijeratnom razdoblju svoje novo vrednovanje. Suvremena likovna kritika i historija umjetnosti s punim je pravom uočila kod tog našeg nedovoljno vrednovanog umjetnika mnoge individualne i originalne crte koje mu s pravom daju ugledno i zapaženo mjesto u historiji slikarstva cinquecenta.

U toku ova četiri stoljeća, koja nas dijele od slikara, njegov je lik doživio u historiji i u kritici uspone i padove, u kojima se je odražavala situacija likovne kritičke misli pojedinih razdoblja.

Najstariji izvor u literaturi o našem slikaru je »Dialogo della pittura« slikara Pina, Savoldova đaka, iz g. 1548. (kad je Medulić još bio živ), gdje je Andrijino slikarstvo s prezirom nazvano *»impiastrar degno d'infamia«*.

Dvadeset godina poslije toga pisat će o njemu Giorgio Vasari, koji će Andriji — kao i Tintorettu — posvetiti samo nekoliko redaka u biografiji slikara Battiste Franca, u drugom izdanju svojih »Vita« iz g. 1568. Iako je sam Vasari bio kod Andrije naručio jednu veliku historijsku kompoziciju, u svome tekstu o slikaru ne pokazuje prema njemu mnogo više sklonosti od svog prethodnika. Govoreći o Andriji Vasari na jednom mjestu kaže da je »po nesreći katkad naslikao i koje uspjelo djelo« *(»ha fatto talvolta, per disgrazia, alcuna bouna opera«)*, a na drugom mjestu potcjenjuje njegov način slikanja *(»con una certa pratica che s'usa a Venezia di machie, ovvero bozze, senza esser finita punto«)*.[1]

1 G. Vasari, Le vite, ed. Milanesi, VI, str. 596.

U svojoj »Venezia descritta« iz g. 1581. Sansovino spominje da su Schiavone i Tintoretto naslikali tri slike za kapelu u S. Maria ai Crociferi, a na drugom mjestu spominje Andrijine »tonde« u Libreriji, tvrdeći za njih da su slikani *»con bell'invenzione e con colorito leggiadro e vivace«*.

Posljednji od pisaca cinquecenta koji govori o našem slikaru, Lomazzo, u svom »Trattato della pittura« iz g. 1584. spominje Andriju kao direktnog Parmigianinova učenika.

Pisci XVII stoljeća mnogo će bolje shvatiti Andrijinu umjetnost. To je bilo i logično, jer je njegovo slikarstvo u mnogim svojim aspektima upravo prethodilo onome seicenta.

U svojoj »La pittura trionfante« iz g. 1615. C. Gigli donosi na naslovnoj stranici bakrorez po Palmi Mlađemu, u kojem iza četveroprega simbolične alegorije Slikarstva, idu njegovi najveći predstavnici. Prvi je u toj spregi sam Medulić *»quel gran veglio che d'Illiria sen venne, onde fu detto lo Schiavon benchè sempre ad Adria visse«*. U tom citatu vidimo naglašavanje Andrijina dalmatinskog porijekla, a njegov položaj u toj neobičnoj povorci pokazuje da je rani barok znao shvatiti njegovu novu riječ i uočiti bit njegove slikarske poruke.

Mnogo opširnije piše o Schiavonu Carlo Ridolfi. On spominje da se rodio g. 1522. od siromašnih roditelja koji su ga doveli iz Šibenika u Veneciju. Opisuje nadalje njegovo školovanje kod nekog Roka, koji mu je bio kum i bavio se slikarstvom, te priča o njegovoj konstantnoj bijedi, zbog koje je morao ukrašavati pročelja mletačkih kuća, slikati table za dućane, dekorirati ponutrice stanova, a naročito izrađivati slike za prednje plohe izrezbarenih drvenih škrinja, da bi mogao sebi priskrbiti novac za život. Ridolfi također navodi Andrijinu vezu s Parmigianinom, ali ne spominje našeg slikara kao direktnog učenika istaknutog emilijanskog maniriste. Zanimljiv je Ridolfijev podatak da je Tintoretto često govorio da je dostojan prezira svaki slikar koji ne bi u svojoj radionici posjedovao jedno Medulićevo djelo. Nisu bez duha ni Ridolfijeve stilske analize, u kojima biograf naglašava da je naš slikar uspio stvoriti svoj lični stil (*»maniera«*) *»con una tale forza e morbidezza e un si bel modo di colorire che arreca ad ogn'uno stupore, non vi essendo stato forse pittore che più felicemente manegiasse colori, fuggendo la pontuale imitatione delle cose studiate«*. To uočavanje Medulićeve slobodne slikarske koncepcije još je više Ridolfi naglasio opisujući Andrijine slike u Carmineu, koje i danas spadaju u umjetnikove najljepše radove: *»... per ben poter geder quell'opera visi converebbe maggior distanza distinguendosi per la vicinanza troppo le pennellate«*. Neki su drugi Ridolfijevi sudovi manje prodorni i dalekovidni, premda se među njima krije i lucidna misao da je slikarevu specifičnom stilu po svojoj prilici jedan od uzroka *»l'istinto della sua nazione«*.[2]

[2] C. Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte . . ., Venecija 1648, I, str. 227—242.

Još je bolje Andrijinu umjetnost shvatio A. Boschini, koji je u svojoj »La carta del nauegar pittoresco« iz g. 1674. napisao u stihu da su njegovi potezi kista (»*penelae*«) »*... pronte cusì ... che le fa terror, le fa spavento, con furia tal de macchie e colorito... che no' fu vista mai cosa si fiera*«. U svojim »Le ricche miniere della pittura« isti pisac, preuzimajući mnoge Ridolfijeve podatke, analizira i sam Andrijin stil i uočava da njegov brzi potez nije odraz slučaja ili nemarnosti nego svjesno izražajno sredstvo za stvaranje ličnog stila.

Nakon ovih oštroumnih zapažanja pisaca seicenta nastupa mnogo hladnije u odnosu na Medulića cerebralna literatura kasnog baroka i klasicizma koja sa svojih hladnih pozicija ponovo gubi kontakt s Andrijinom umjetnosti. U tom su smislu pisali Baldinucci (»Notizie dei professori di disegno, 1688), Orlandi (»L'abecedario pittorico ristampato e corretto«, 1719), Zanetti (»Della pittura veneziana«, 1781), Lanzi (»Storia pittorica d'Italia«, 1795—1796) i drugi. Zanimljivo je pisanje Francuza Mariettea,[3] koji je ispravno shvaćao bar činjenicu da su grafike s inicijalima Andree Schiavonea i Andree Meldole djelo jedne te iste ličnosti, o čemu će u XIX st. nastati zbrka s posvema nelogičnim razdvajanjem Andrijinih bakroreza na djela dvojice navodno međusobno različitih autora: Schiavonea i Meldole (Bartsch, Nagler itd).

Dok čitavo XIX stoljeće, sve do pod kraj, nije dalo većih doprinosa o Andriji — među kojima treba za našu historiografiju na prvom mjestu navesti radove Ivana Kukuljevića[4] — početkom našeg stoljeća izdaje Lili Fröhlich Bum prvu i dosad jedinu monografiju o našem slikaru (1913).[5] Premda je danas mnogo njenih pretpostavka izmijenjeno ili posve napušteno, njeno je dijelo još uvijek od velikog značenja; ono je najopširniji zahvat u umjetnost velikog dalmatinskog majstora. Među piscima kraja stoljeća treba spomenuti i Wickhoffa, koji je prvi uočio osnovni upliv Tiziana na Medulićevu umjetnost, koji će utjecaj današnja kritika ponovo s pravom valorizirati.[6]

Dok u osnovnom svom sintetičkom djelu o venecijanskom slikarstvu B. Berenson uopće ne spominje Medulića, u svojim katalozima on daje popise njegovih radova s prilično površnom karakterizacijom: »Slikar iz sjeverne Italije. Oko 1515—1563. Učenik Tiziana pod uplivom Parmigianina«.[7]

3 Mariette, Abecedario pittorico (1719), Archive de l'art français, Pariz 1854—1856, str. 310.

4 I. Kukuljević-Sakcinski, Slovnik umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb 1858—1860, str. 264—307; Isti, Andrea Medulić Schiavone Maler und Kupferstecher, Zagreb 1863.

5 L. Frölich Bum, Andrea Meldolla genannt Schiavone, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen der allerhöchster Kaiserhausses XXXI, 3 (Beč 1913), str. 137—220 i dodatak, ibidem, XXXIII (1917), str. 367—377.

6 Wickoff, Les écoles italiennes au Musée de Vienne, Gazette des beauxarts, Pariz 1893, I, str. 143.

7 B. Berenson, The Venetian Painters of the Renaissance, London—New York 1894; Isti, Pitture italiane del Rinascimento, Milano 1936, str. 445—447.

U više je navrata opširno pisao o Schiavoneu A. Venturi. On je dao nekoliko briljantnih opisa, duhovitih zapažanja i prodornih analiza, ali nije uočio Andrijinu novatorsku ulogu. Njegove su zanimljive misli da »... *lo spirito d'Andrea è vivacità, capriccio d'immaginazione, fluidità di colori*«, da njegovo slikarstvo nosi u sebi »*l'eleganza di un Watteau cinquecentesco*«, da je, konačno, on u svojim djelima »*evocatore di panorami agitati da un ritmo celere di vita, disfatti dal passaggio d'ombre e di luci mutevoli*«, ali uporedo nalazi u njegovu djelu neujednačenost, površnost i eklekticizam.[8]

Moschinijeva studija iz g. 1943. o Andrijinim remek-djelima, u kojoj je analiziran i vrednovan kompleks Medulićevih slika u Carmineu u Veneciji, a naročito tri datuma iz g. 1950. — Pallucchinijeva knjiga »La giovinezza del Tintoretto«, u kojoj je opširno tretirana uloga Medulića u počecima manirizma u Veneciji, a posebno u oblikovanju mladenačkog Tintorettova stila, i u kojoj je skupina bečkih »cassonea« definitivno pripisana Jacopu, pa izložba djela starih majstora iz provincije Belluno, na kojoj su po prvi put bila izložena mnoga tek otkrivena ili tada vrednovana Andrijina djela, te fundamentalna Fioccova studija povodom tih nalaza — najvažnije su etape Medulićeve revalorizacije u našem vremenu, kojima je dalmatinskom majstoru s pravom povraćeno ugledno mjesto u slikarstvu cinquecenta. Ti se rezultati mogu na neki način sintetizirati u Fioccovoj misli da Medulić nije epizoda nego poglavlje u historiji mletačkog slikarstva.[9]

Mnogostruka istraživanja mnogih pisaca, a naročito ona G. Prage i S. Antoljaka, čvrstim su arhivskim dokazima pokazala da je obitelj našega slikara porijeklom iz gradića Meldola u okolici grada Forlì u Romagni, odakle su se preselili u Dalmaciju u vojnoj službi Republike Venecije.[10] Ime

[8] A. Venturi, Storia dell'arte italiana IX/4, Milano 1929, str. 691—743; Isti, Andrea Meldolla detto lo Schiavone, Archivio storico per la Dalmazia VI, 36, str. 575—596, VII, 37, str. 2—16, 38, str. 57—62, 39, str. 107—116.

[9] V. Moschini, Capolavori di Andrea Schiavone, Emporium, Milano 1943. R. Pallucchini, La Giovinezza del Tintoretto, Milano 1950. G. Fiocco — F. Valcanover, Mostra d'arte antica — Dipinti della provincia di Belluno dal sec. XIV al sec. XVI (catalogo), Belluno 1950, G. Fiocco, Nuovi aspetti dell'arte di Andrea Schiavone, Arte veneta IV, Venezia 1950, 1—4, str. 33—42. O ovim radovima v. recenziju V. Sinobad, Novi problemi oko Andrije Medulića, Peristil I, Zagreb 1954, str. 203—212. Iz naše novije literature o Mediuliću v. studiju G. Gamulina, Doprinos Mediuliću, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12, Split 1960, str. 197—205. Naši prethodni radovi o slikaru su mala monografija »Andrija Medulić Schiavone«, izd. JAZU, Zagreb 1952. (sa našom prvom skicom je slikarev profil) članak Nova otkrića o Andriji Mediuliću, Slobodna Dalmacija 1. I 1953, i studija Bilješke uz bečke slike Andrije Medulića, Mogućnosti III, Split 1956, 6, str. 457—462.

[10] Glavni prilozi o Medulićevoj biografiji i porijeklu su: A. Schneider, Kad se rodio, a kada je umro Andrija Medulić, Zagreb 1908, V. Brunelli, Rivendicazioni I Andrea Meldola, detto lo Schiavone, pittore Zaratino del Cinquecento, Rivista dalmatica N. S. VI, 1, Zadar, 1922, str. 6—15, G. Praga, Della patria e del casato di Andrea Meldola, Archivio storico per la Dalmazia 50 (1930), str. 3—16, G. Novak, recenzija knjige A. Uvodića, Andrija Medulić zvan Schiavone, Jugoslavenski istorijski časopis I, Beograd 1935, 1—2, str. 146—148, S. Antoljak, Novi podaci o slikarima Markantoniju i Andriji Zadranima, Peristil II, Zagreb 1957, str. 181—192, M. Muraro, Il Memoriale di Zuan Paolo da Ponte — Marco Meldola, Archivio veneto 1949, str. 86, G. Praga, Nota bibliografica, Rivista dalmatica XXVI/IV, 4, Venecija 1955, str. 71—73.

»Medulić« je stvorio tek Ivan Kukuljević u svom »Slovniku« bez naučne osnove i na temelju krive interpretacije jednog šibenskog arhivskog dokumenta, tako da se ta dobronamjerna pogreška sasma uvriježila u našoj literaturi. Po tom romanjskom gradiću svi su se Andrijini preci, koji se spominju u brojnim zadarskim arhivskim dokumentima, nazivaju »de Meldula«, »da Medola«, »de Medolla«, »de Meldola«, ili samo »Meldola«.

Najstariji poznati član te porodice u Dalmaciji zvao se Matej, vršio je službu »contestabilisa« (zapovjednik skupine za oko 50 ljudi), a posjedovao je g. 1458. u Zadru kuću. Nakon njega se, uvijek u vojnoj službi, spominju i mnogi drugi članovi te obitelji. Otac se slikarev zvao Šimun, bio je »contestabilis« u Zadru, Vrani i Nadinu (1501), odakle ima izvor hipoteza o slikarevu rođenju u tom utvrđenom gradiću ilirskog porijekla u okolici Zadra. Nije tačno utvrđena godina Andrijina rođenja, ali nekoliko razloga (među kojima i Ridolfijev podatak, uz krivu godinu smrti, da je umro kao šezdesetgodišnjak) govori za to da se rodio s najviše probabilnosti oko početka stoljeća. Sam se naziva u oporuci »de Hiadra«, tako da najviše oslonca ima mogućnost da se rodio u samom Zadru. Slikareva tetka, Šimunova sestra, bila je Elizabeta (Jela) majka pjesnika Petra Zoranića. Od dva brata koja navode dokumenti jedan se je također bavio slikarstvom. To je Markantonije, o kome su u posljednje vrijeme pronađeni mnogi podaci, među kojima da je bio oženjen Hrvaticom iz Nina, da je živio sad u Zadru sad u Veneciji, da je u Veneciji dekorirao kuću Paola da Ponte.

Andrija je iz Zadra otišao očito vrlo rano,, jer se ne spominje ni u jednom dokumentu zadarskog arhiva (prema Antoljaku). Ne znamo ništa sa sigurnosti o njegovu školovanju ni o njegovim počecima.

Premda porijeklom iz obitelji s Apeninskog poluotoka, Andrija se je osjećao pripadnikom svog rodnoga kraja. To zaključujemo iz činjenice što se je nazivao »Sclavonus«, čime je naglašavao u samoj metropoli na lagunama svoju pripadnost rodnom kraju i svoju vezu sa zavičajem.

Rijetki su sigurni podaci o Andrijinu životu.

Prva je sigurna činjenica iz Andrijine biografije Vasarijeva narudžba našemu slikaru iz g. 1540. slike »Bitka cara Karla V i Hajredina Barbarosse g. 1535«, koju je firentinski biograf bio naručio za Ottaviana de' Medicija.

Drugi je važan podatak pismo što je Andriji uputio u travnju g. 1548. Pietro Aretino. Hvaleći njegovu umjetnost (»*la prestezza saputa del vostro fare intelligente*«) poznati renesansni pamfletist se žali što ga slikar već dugo ne posjećuje, te tako ne može vidjeti njegove posljednje radove. Datiranje Andrijina rođenja oko g. 1500. moglo bi izgledati u suprotnosti s time što ga Aretino naziva mladim, ali se taj atribut može objasniti i kao epitet laskanja čovjeku srednjih godina, s tim više što su laskanje, kao i kleveta, tipične za Aretina. U tome pismu Aretino zove Andriju na toskanski način »*Ischiavoni*«.[11]

11 Lettere di Pietro Aretino, Pariz 1609, III, str. 212. Na našem jeziku v. prijevod u I. Kukuljević, Slovnik, o. c., str. 267—268.

Andrijin ugled izbija iz trećeg sigurnog datuma njegova života. Oko mozaika koje su na pročelju crkve sv. Marka u Veneciji bila izradila braća Zuccato, a sa prizorima iz Apokalipse, bila je nastala parnica. Republika je, tražeći stručno mišljenje, obrazovala 9. svibnja 1563. komisiju u kojoj su sudjelovali kao članovi Tizian, Tintoretto, Veronese i naš Andrija, koji se tu navodi kao »*D. Andreas Sclavonus dictus Medola quondam D. Simeonis*«. Taj je dokument od osnovnog značenja za utvrđivanje slikareva identiteta i za potvrdu glasa koji je uživao.[12]

Nekoliko dana nakon toga, 22. svibnja 1563, napisao je Andrija svoju oporuka u kojoj se naziva »*ser Andreas Meldolla de Hiadra pictor de contrata Sancte Marine*«, a u kojoj sve ostavlja svojoj ženi Marini de Ricis. U prilogu oporuke spominje se njeno otvaranje na dan smrti »*viso prius cadavere*« 1. prosinca 1563. U registru zdravstvene oblasti u Veneciji navodi se da je umro od bolesti »*mal mazuco*« nakon dvanaest dana bolovanja.[13]

Pri proglašenju oporuke bio je prisutan kipar Alessandro Vittoria koji je četiri godine prije toga bio isklesao četiri velika kamena svetačka kipa predviđena za kapelu bl. Ivana Ursinija u trogirskoj katedrali (uz djela Nikole Firentinca, Andrije Alešija i Ivana Duknovića), a koji su postavljeni oko piramide Bokanićeva završnoga kata zvonika. Temanza će kasnije pričati anegdotu kako je Andrija jednom, noseći pod pazuhom svoje slike, u nekoj venecijanskoj ulici sreo Vittoriju, kojeg je jako cijenio. Iz skromnosti je naš slikar htio izbjeći velikoga kipara, ali ga ovaj zaustavi, pogleda mu radove, oduševi se i otkupi ih za mnogo veću cijenu nego li je Andrija tražio.[14]

Kao što su škrti i rijetki podaci iz biografije našega slikara, isto tako su vrlo rijetki i oni o njegovim djelima. Nijedna Andrijina slika nije signirana, a samo neke grafike nose umjetnikovo ime ili njegovu siglu (a i to na različit način, što je i dalo povoda spomenutoj reduplikaciji njegove ličnosti). Datiran je samo bakrorez »Otmica Helene« iz g. 1547, a znamo da su radovi na stropu Librerije nastali g. 1556—57. Može se, k tome, njegovo platno »Diana i Akteon« datirati iza godine 1559, jer je ta slika varijanta poznatog Tizianova platna naslikanog te godine za kralja Filipa II.

Taj nedostatak izvornih podataka o životu i djelima Medulića razlogom su što ni do danas nisu sa sigurnošću riješeni ni slikareva razvojna linija, ni njegova kronologija, a ni katalog njegovih radova. Sačuvana djela ostavljaju nam u svakom pogledu mnogo otvorenih pitanja, a slijed raznolikih utjecajnih komponenata, koje se mogu uočiti u njegovim radovima, dozvoljavaju još i danas raznolike pokušaje datiranja.

12 Zanetti, Della pittura veneziana, Venecija 1771, E. Harsen, Andrea Meldolla, Deutsches Kunstblatt, 1853, br. 37.

13 Ludwig, Archival. Beiträge zur Geschichte der venetianischen Malerei, Beiheft zur Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XXIV, Berlin 1903, str. 87—88.

14 R. Pallucchini, La pittura veneziana del Cinquecento II, Novara 1944, str. IX.

Ni dvije najvažnije studije iz novijeg vremena koje tretiraju problem Medulićeva razvoja, tj. Pallucchinijeva i Fioccova, nemaju jednake poglede o razvojnom putu našega umjetnika.

Pallucchini, s jedne strane, govoreći o Medulićevu »momentu« u mladenačkom djelu Tintoretta, smatra da je Andrija imao kapitalnu ulogu u Tintorettovu razvoju prve polovice petoga decenija cinquecenta. Taj upliv se, po njemu, naročito vidi u Tintorettovim »cassonima« iz Beča i Verone (ranije pripisivanim Meduliću), u »Obraćenju sv. Pavla« iz zbirke Contini-Bonacossi u Firenci i u madridskom stropu. Kako se u tim slikama mogu uočiti manirističkí momenti (a Pallucchini ih datira između 1542. i 1546), to implicira pojavu manirističkog faktora barem već početkom petoga decenija.

Fiocco, s druge strane, povezuje pojavu Parmigianinova utjecaja na našeg slikara s datiranim bakrorezom »Otmica Helene« iz g. 1547, svodeći taj upliv na ovaj kasni datum i na vrlo malu mjeru. U to vrijeme, tj. pod kraj petoga decenija nastale su po Fioccu Medulićeve slike i grafike na kojima prevladava Parmigianinov pečat. Fiocco i inače u toj studiji smanjuje značenje pojma manirizma uopće, a naročito u odnosu na slikarstvo Venecije. Utjecaj Bonifacija de'Pitati Veronesea nalazi Fiocco u Andrijinim radovima koji ovima prethode, a naročito u djelima nastalim još u trećem deceniju, dok dominantnu ulogu Tiziana u Andrijinu opusu — ne negirajući i neke ranije tizianovske susrete u Andrijinim slikama — on datira nakon te manirističke faze, tj. od šestog decenija pa do kraja slikareva života.

U Medulićevu djelu — uporedo s originalnim crtama koje prevladavaju i daju osnovni pečat i značenje njegovu slikarstvu — mogu se uočiti dominantni utjecaji Bonifacija, Parmigianina i Tiziana, i u tome su sporazumni svi koji su o Andriji pisali. Otvoreno je, međutim, pitanje slijeda tih utjecajnih faza kao i problem da li su se neki od tih upliva navraćali, kako i kada. Uz te osnovne dominantne komponente ima u Andrijinu djelu svoje mjesto i veza s Tintorettom. Pronaći Arijadninu nit za tu Medulićevu kronologiju bez sigurnih oslonaca više je nego teško, za sad gotovo nemoguće.

Oslanjajući se na rijetke spomenute konkretne podatke i na neku logiku u odnosu na razvojni put venecijanskog slikarstva uopće, držim da je ipak — ostavljajući uvijek nužne znakove pitanja i otvorena vrata novim neslućenim mogućnostima — najlogičnije pretpostaviti kao najraniju skupinu one slike u kojima prevladava Bonifacijev upliv sa svojim prizvucima kasnoga giorgionizma. Na te bi se radove vremenski najlogičnije nadovezivala djela s dominantnim manirističkim crtama, pri pojavi kojih se slažemo sa V. Sinobad da treba antidatirati Fioccovu prekasnu dataciju pojave Parmigianinova upliva u djelu Schiavonea. Djela u kojima se, uz postepeno i kasnije definitivno napuštanje manirističke komponente, javlja kao dominantan utjecaj Tiziana (koji je bio donekle prisutan i u prethodnim razdobljima) smatram da je — uz nužne ograde i ostavljajući za neke slučajeve, iz razloga koje ćemo navesti, otvoren znak pitanja — najlogičnije datirati nakon tog manirističkog razdoblja.

Kod ovakva možda i prejakog naglašavanja utjecajnih faktora može se na prvi pogled činiti da je Andrija bio izraziti epigon. To bi bilo sasma krivo. Andrijina originalna i lična nota stalno je prisutna kroz čitavo slikarevo djelo i ona dominira cjelokupnim njegovim opusom.

Andrijine slike koje, kao što smo spomenuli možemo s najviše razloga smatrati najranijima i pretpostaviti da su nastale u trećem i četvrtom deceniju (ako isključimo neke problematične slike vezane za slikareve početke u Veneciji, poput kompozicija i proroka u crkvi S. Giacomo dell'Orio, u kojima bi se neki arhaizmi i neke tvrdoće mogle možda povezivati uz njegove hipotetične početke u zavičaju) uglavnom su alegorijske, biblijske i mitološke tematike, prilično su malenoga formata i često spadaju u »cassone«, tj. slike koje su dekorirale prednje strane drvenih izrezbarenih renesansnih škrinja. U tim se radovima može već jasno uočiti Medulićeva lakoća improvizacije i svježina tretmana, pa meki ritam valovitih linija u muzikalnoj kadenci kompozicije, te prevladavanje lirske i arkadijske atmosfere. Vrlo je lična koloristička skala građena na zlatnožutim, ljubičastim, zelenim, plavim i ružičastim akordima. U pokretima likova može se katkad osjetiti izvjesna neprirodnost i neuvjerljivost. Slobodnim oblikovanjem forme koja gubi čvrstoću svojih kontura, fluidnim koloritom, brzim i lakim potezima kista slikar postizava svoj lični stil, u kojem je najoriginalnije momente ostvario upravo svjetlosnim rješenjima. Drhtavim i nemirnim potezima kista Andrija na nov način tretira pikturalnu materiju, koja se sama u svjetlo pretvara. Ta slikareva svjetlosna rješenja, nova i originalna, puna lične poezije, prethode — kako je ispravno istakao Fiocco u svojoj spomenutoj radnji — ne samo Tintorettovim svjetlosnim rješenjima nego otvaraju puteve Bassanu i El Grecu. Uz te velike majstore, koji mnogo duguju Meduliću u osnovnom oblikovanju svoga stila, naročito u odnosu na svjetlo, Fiocco je nadovezao i Marescalchija, slikara kojega je upravo on isti rehabilitirao posljednjih godina.

Upravo spomenuta izložba u Bellunu iznijela je na vidjelo izvanrednu skupinu radova karakterističnih za ovu prvu Andrijinu fazu, u kojoj je jasan utjecaj Bonifacija, ali su uporedo već jasno definirane slikareve lične crte. To je oltarska pala u župskoj crkvi u mjestu Mel u provinciji Belluno s likovima sv. Sebastijana, Andrije i Roka, oko koje su maleni odvojeni prizori Navještenja, Porođenja, Poklona pastira, Susreta Krista i Samaritanke, te Uskrsnuća. Na tim se radovima, a naročito na malim evanđeoskim prizorima, već jasno može uočiti Andrijin antiakademizam, u čijem okviru slikar razbija klasičnu statuarnu čvrstu formu i svojim fluidnim potezom kista daje pikturalnoj materiji novu slobodu. Dok su veliki svetački likovi na pali, među kojima se ističe prekrasni srednji lik sv. Andrije s križem, još donekle klasičnih čvrstih oblika, dotle se na malim prizorima gube sve definirane konture, a materija se sama pretvara u drhtavo svjetlo puno poezije. Objelodanjujući ove čarobne u svjetlu okupane prizore Fiocco je s

pravom naglasio kako Andrija baš u tim radovima pretječe Tintoretta »*in quel frangersi delle forme, in quel loro precisarsi per via di sottili filamenti fosforici*«.

Taj isti dominantni pečat Bonifacija, a uporedo s njim i prisustvo u suštini revolucionarnog ličnog Schiavoneova doprinosa može se vidjeti i u kompozicijama »Midasov sud« i »Deukalion i Pira« u Akademiji u Veneciji. Slikarevi akordi ružičastog, crvenog, violetnog, žutog i zelenog, njegovi valoviti kompozicioni ritmovi i njegove igre svjetla vidljive su i na tim slikama ostvarenim u širokim raspjevanim osvijetljenim krajolicima s karakterističnim kružnim arhitekturama. Na te se radove vremenski i stilski nadovezuju i dvije slike s temom »Pijanstva Nojeva«, od kojih se jedna uzdužnog formata nalazi u zbirci Giovanelli u Veneciji, a druga kvadratnog oblika u Musseo civico u Veroni.

U taj isti niz ulaze i malena ovalna »Pastorala«, iz jedne torinske zbirke, s mladim pastirima i stadima bjelorunih ovaca u širokom arkadijskom pejzažu, te četiri male slike iz bečkog Kunstmuseuma kvadratnog formata s prikazima »Apolona i Dafne«, »Apolona i Erosa«, »Rođenja Jupitra« i »Jupitra i Amalteje«. I ti su radovi prožeti istim igrama svjetla i istom atmosferom punom Schiavoneove lične lirske poetičnosti.

U drugoj skupini Andrijinih »cassonea« mogu se uočiti izvjesne pojave maniorističkih oblika, tako da možemo pretpostaviti da se vremenski nadovezuju na ove ranije. Na prvom bih mjestu tu spomenuo krasan ciklus četiriju malih kompozicija iz venecijanske Akademije, u kojima je slikar obradio »Legendu o Psihi«. Dok se jedna od tih kompozicija zbiva u interijeru s postamentom renesansnog stupa u prvom planu, ostale tri se odvijaju u širokim raspjevanim pejzažima, u kojima iz zelenila odskaču osvijetljeni likovi iz mitološke priče. Neki detalji, poput čitava drugog plana kompozicije u zatvorenom prostoru, te fontane s klasičnim kipom ili malih životinjica u šumi na drugim prizorima, slikani su s takvom slobodom da nam vanredno ilustriraju Andrijinu novu slikarsku riječ, koja se naročito ogleda baš u pretvaranju pikturalne materije u drhtavo i nemirno svjetlo. To lirikom prožeto Andrijino svjetlo dobilo je tu takav intenzitet da je postalo pravi protagonist tih sličica, koje su po svoj prilici također ukrašavale prednje strane starih izrezbarenih škrinja.

Uz te se slike mogu povezati i »Mit o Lari«, iz galerije Cook u Richmondu, komponiran u valovitu ritmu punom gracije, kao i vanredni mitološki prizori iz galerije u Dublinu s grupom zaljubljenih i s mladim strijelcem, koji su naslikani u jednome dahu sa svojim treptavim i nervoznim drhtajem svjetla koje razbija sve čvrste konture figura i pretvara ih u osvijetljene lirske vizije.

U tu skupinu ide i Andrijina varijanta »Midasova suda« iz Hampton Courta, na kojoj je slici naš majstor komponirao na nov način već obrađenu temu, što pokazuje širinu slikareve invencije i raspon njegove mašte.

Ti se spomenuti maniristički elementi mogu još definiranije uočiti u skupini četiriju slika iz bečkog Kunstmuseuma s prizorima iz antikne historije. To su »Alegorija iz antikne priče«, »Aleksandar Veliki i Darijeva obitelj«, »Scipion Afrički« i »Kurije Dentat odbija darove Samničana«. Čini se da su te slike porijeklom iz venecijanske Casa del Gobbo, odakle su prešle u vlasništvo vojvode od Hamiltona pa u zbirku vojvode Leopolda Vilima, odakle su konačno dospjele u kolekciju bečkoga dvora.

»Alegorija iz antikne priče« nije jasna sadržaja. Sibila sjedi pod procvalim stablom s knjigom u ruci između mladoga junaka prema kojem leti Fama i tamnoputog ratnika s kacigom i štitom.

»Aleksandar Veliki i Darijeva obitelj« (koja se prije nazivala »Rastanak Eneje od Didone«) prikazuje grupu ratnika i žena u prvom planu u lirski intoniranom ritmu linija iz koga kao da izbija neka tiha sjeta. Dok monumentalna arhitektura služi kao pozadina glavnim figurama na lijevom djelu slike, čitava se desna polovina odvija u drugom planu sa silhuetama velike lađe i skicozno tretiranih likova u vrlo slobodnoj slikarskoj obradi.

»Kurije Dentat« je, mlad i snažan, prikazan u rumeno intoniranom oklopu kako odbija sijedoga Samničanina u ljubičastom plaštu koji, praćen od vojnika, donosi škrinju darova. Prizor je prikazan u širokom i zračnom pejzažu sa stablima osvijetljenih krošanja.

Bradat i svečan, ali labilno impostiran, Scipion na četvrtoj kompoziciji, s mačem u ruci, drži simboličnu vagu, dok ga mlada žena s granom palme u ruci ovjenčava vijencem lovorova lišća. Drugi ženski lik iz zlatnoga krčaga sipa vodu u posudu osvijetljena metala. Lik simboličkog sijedog starca koji se zavalio na crvenu plahtu, vjerojatno alegorija neke rijeke, i velike grane stabla zatvaraju s jedne i s druge strane kompoziciju.

Kao što se donekle vidi iz ovih kratkih opisa, i na tim se slikama pojavljuju lični Schiavoneovi koloristički akordi, njegovi karakteristični kompozicioni ritmovi i njegova lična rješenja svjetlosnih problema. Uporedo u izduljenim i stiliziranim figurama, u njihovu stavu i držanju, te u nekim tipološkim asocijacijama prisutni su dodiri s manirističkim strujanjima.

Svojim poetičnim igrama svjetla, svojim koloristićkim rješenjima, svojom tipologijom i svojim ugođajima utjecao je Schiavone, kao što smo prije rekli, na mladog Tintoretta i stvorio je kod njega svim tim elementima, ali primarno svojim slobodnim i novim svjetlosnim rješenjima, klice iz kojih će poslije nastati njegove svjetlosne dramatične vizije. Pallucchinijeva konstatacija o utjecaju Medulića na mladoga Tintoretta u prvoj polovini petoga decenija i Fioccova teza o Meduliću kao prethodniku toga velikoga slikara imaju u opisanim slikama svoju najbolju i uočljivu potvrdu.

Maniristički elementi, koji se mogu uočiti na nekima od opisanih kompozicija maloga formata, postaju poslije sve jači i — možemo reći — dominantni naročito u velikom dijelu obilnog Andrijinog grafičkog opusa, u kojem i po svom visokom kvalitetu ima posebno mjesto spomenuti datirani bakrorez »Otmica Helene«. Nismo u mogućnosti ovdje detaljnije analizirati to Andrijino grafičko djelo, ali ne možemo a da bar ne spomenemo

još bakroreze »Mojsije s gorućim grmom«, »Polaganje u grob«, »Propovijed sv. Pavla« i »Obrezovanje Kristovo« kao i crteže »Polaganje u grob« i »Pokolj nevine djece« u bečkoj Albertini, »Polaganje u grob« u pariskom Louvreu, »Skidanje s križa« u mletačkoj Akademiji i »Propovijed sv. Pavla« u firentinskim Uffizima. U svim se tim radovima jasno očituje dominantan manirističkį pečat i direktno prisustvo Parmigianinove grafike — u izduljenim i svinutim spiritualiziranim likovima, u drhtavu i nemirnu potezu, u vrtlogu linija koji gotovo uvijek dominira kompozicijom, u osvjetljenju iz koga kao da nestaje prijašnji lirski i arkadijski prizvuk, a koje dobija sve više dramske akcente.

Taj isti manirističkі pečat, koji se prije možda previše naglašavao, ali koji se nikako ne može poreći u toj fazi Andrijina stvaranja, jasno prevladava i na nekim većim slikarevim platnima.

Najkarakterističniji je primjer te epohe Andrijina slikarstva slika »Poklon mudraca« u milanskoj Ambrosiani, koju je Pallucchini nazvao najvećim dometom manirizma Venecije prije El Greca. Ta je slika ostvarena sva u jednom grču nemirnih pokreta izduljenih likova, u kojima je manirističkі faktor dostigao svoj vrhunac. U tom spletu uznemirenih linija sudjeluju i tordirani stup, oko kojeg se razvija čitav kompozicioni ritam, i anđeo koji lebdi kao neka astralna vizija, i spiritualizirana Bogorodica, i kraljevi darovatelji, koji pristupaju kao u nekom baletu prema jaslicama, i njihove sluge, robovi, konji s desne strane platna; tu je muzikalni »allegro« dostigao svoj vrhunac.

Manirističkа nota je također jasno vidljiva i na Andrijinoj pali u katedrali u Bellunu s likovima sv. Jerolima, Bernardina i Ivana Krstitelja. Kompozicija je na toj slici još u osnovi renesansno čvrsta, ali se taj pečat ogleda vrlo jasno u centralnom uspravnom i izduljenom liku Bernardina s hostijom u ruci i u pobočnim polugolim figurama svetaca pustinjaka, te u monohromnim likovima Navještenja u uglovima. Podno nogu svetoga Bernardina Andrija je sretno ukomponirao smionu mrtvu prirodu s mitrama Jerolima i Bernardina u finom koloristićkom kontrastu.

Manirističkі je faktor uočljiv i na »Oplakivanju« iz Kunstgemäldegalerije u Dresdenu, iako na tom Andrijinu remek-djelu prevladava Tizianov pečat, tako da ga radije možemo staviti na kraj te manirističke faze, a kao preludij razdoblja koje će slijediti. Kompoziciju stvaraju tri velike figure: Krist, anđeo i Arimatejac. Ima u sva ta tri lika mnogo unutrašnje dramatike potencirane nemirnim osvjetljenjem, koje je, kao i uvijek u Medulića, protagonist slikarskog zbivanja. Manirističkі se elementi mogu naslutiti u izvjesnoj spiritualizaciji likova i u nekim deformacijama. Vanredan je prignuti lik mladog anđela, na čijim krilima susrećemo čitavu koloristićku gamu našega slikara, koja je sada dobila neki tamniji prizvuk. Snažni mišićavi lik mrtvoga Krista duge tamne brade prožet je dubokom boli, a treći nas lik, koji zatvara kompoziciju, gleda s izrazom između ekstatičnosti i skrivene nade. Slikarev je potez kistom dobio novu čvrstoću, kolorit novu sočnost, a sadržaj novu dramsku snagu.

U velikoj skupini Andrijinih slika prevladava Tizianov utjecaj, koji se je i prije mogao uočiti u manjoj mjeri, a koji je već jasno — uz manirističke komponente — vidljiv u dresdenskoj slici. U svim tim slikama osjeća se veća slikareva sklonost k epskom i monumentalnom nasuprot prijašnjoj idiličnosti; svjetlosna rješenja dobivaju sve više naglašene dramatske akcente, a forma je interpretirana bojom. Govoreći o susretima Medulića i Tiziana ne može se mimoići duhovita i oštroumna Fioccova slutnja da je, primajući od Tiziana mnoge bitne utjecaje, možda Medulić sugerirao velikom majstoru iz Cadorea onu svoju izvanrednu slobodu u tretiranju pikturalne materije koja se javlja u kasnoj fazi toga slikara (ukoliko nisu neka likovna rješenja obadvojice umjetnika nastala uporedo). U nekima od tih slika pojavljuju se i neki odjeci Veronesea, a češće su prisutni i neki elementi Tintorettova slikarstva, tako da možemo naslutiti da je ovaj posljednji majstor u tim platnima »davao« Andriji iz svoje umjetnosti, kao što je u svojoj ranoj fazi od njega »primao«.

Na nekim od tih platna vidljivi su još i jasni bonifacievski elementi, koji su bili dominantni u malenim prije analiziranim raznim slikarevim kompozicijama, tako da se ne može opravdano postaviti mogućnost datiranja nekih od tih platna i prije manirističkog »intermezza«. U kompleksnosti raznolikih veza i kontakta u slikarstvu Venecije sredine cinquecenta, a naročito u ovoj tako problematičnoj Andrijinoj razvojnoj liniji, jasno je da su — do eventualnih novih čvrstih oslonaca — metodološki dozvoljene višestruke kombinacije datiranja i da se ova pitanja ne mogu smatrati definitivno riješenim. Držim da ipak, kako smo naglasili na početku, izvjesna razvojna logika i neki indirektni dokazi (kao kasno datiranje tonda iz Librerije i platna »Diana i Akteon« prema Tizianovoj slici) daju više mogućnosti za pretpostavku da bi tu skupinu radova (ili bar veći dio njih) trebalo datirati nakon manirističkog razdoblja, tj. u zadnjih petnaestak godina Andrijine aktivnosti.

Najjače se bonifaciovski faktor može osjetiti u platnu »Prikazanje u hramu« iz venecijanske Akademije, ali se i na toj slici — koja se zbog ove prve komponente može, možda, najviše približiti slikama prije manirističkog razdoblja — jasno može uočiti izvjesna tendencija ka monumentalnom u kompoziciji velikih figura u prvom planu kao i dominantno Tizianovsko koloristička riješenje.

Cjelinu za sebe po svom sadržaju stvaraju tri platna s Kristovim susretima iz prve faze Muke, tj. »Krist pred Kaifom« iz bečkog Konstmuseuma, »Krist pred Pilatom« iz Akademije u Veneciji i »Krist pred Herodom« u pinakoteci u Napulju (uz koje je slike nedavno G. Gamulin produžio i jedan »Ecce Homo«, koji se stilski i tematski s tim slikama povezuje).

Na bečkoj slici (koja se nekim svojim elementima nadovezuje na dresdensko platno) u prvom je planu bolni Krist spuštene glave i vezanih ruku suprostavljen sijedome Kaifi, duge meke valovite brade i crvene haljine, koji je prema Kristu pružio svoju izduljenu ruku, u kojoj su još



Sl. 1. A. Medulić, Oltarska pala sa sv. Andrijom, Sebastijanom i Rokom (Mel, nadžupska crkva)



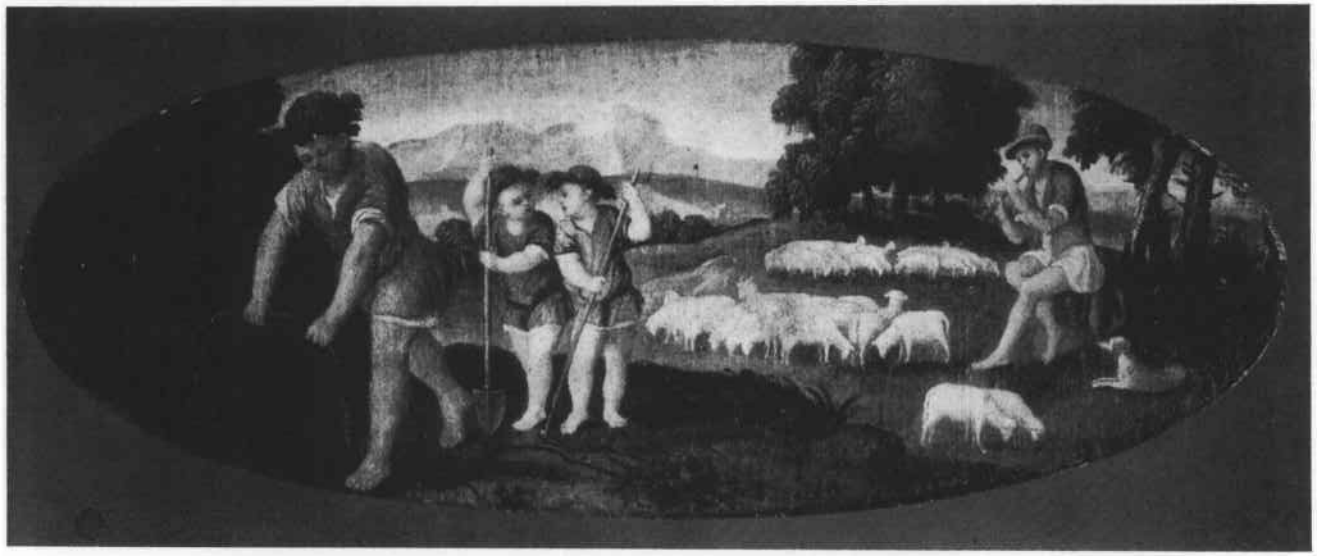
Sl. 2. A. Medulić, Porođenje (Mel, nadžupska crkva)



Sl. 3. A. Medulić, Midasov sud (Venecija, Akademija)



Sl. 4. A. Medulić, Deukalion i Pira (Venecija, Akademija)



Sl. 5. A. Medulić, Pastrorala (Torino, privatna zbirka)



Sl. 6. A. Medulić, Legenda Psihe I (Venecija, Akademija)



Sl. 7. A. Medulić, Legenda Psihe II (Venecija, Akademija)



Sl. 8. A. Medulić, Oltarska pala sa sv. Bernardinom, Jerolimom i Ivanom Krstiteljem (Belluno, katedrala)



Sl. 9. A. Medulić, Otmica Helene (bakrorez)



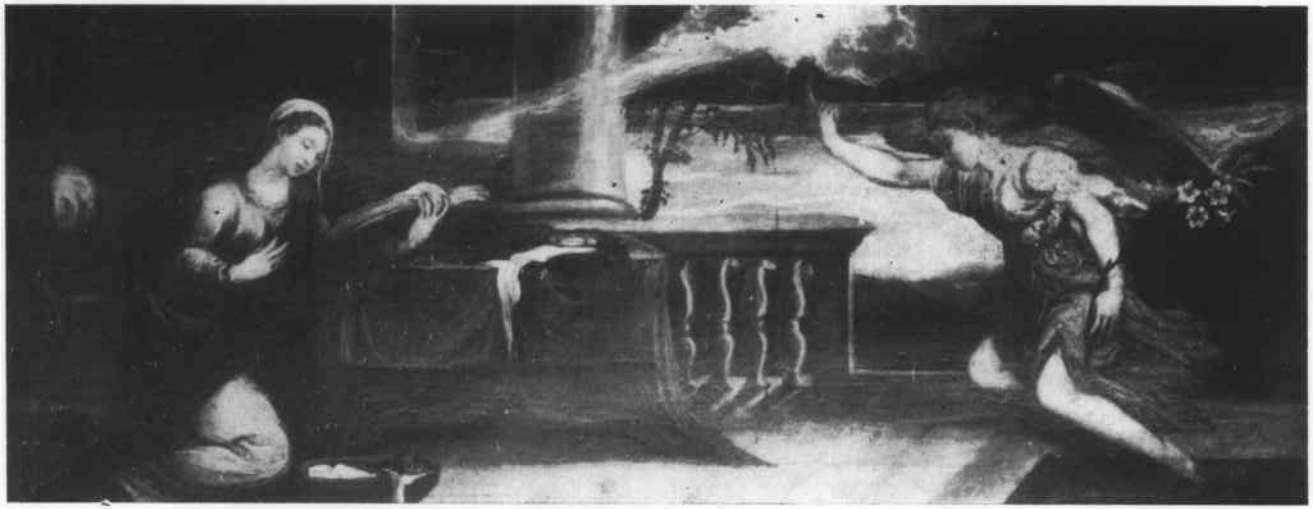
Sl. 10. A. Medulić, Krist i Kaifa (Beč, Kunstmuseum)



Sl. 11. A. Medulić, Krist i Herod (Napulj, Pinacoteca)



Sl. 12. A. Medulić, Sv. Ivan Krstitelj (Belluno, katedrala)



Sl. 13. A. Medulić, Navještenje (Venecija, Carmini)



Sl. 15. A. Medulić, Bogorodica iz Navještenja (Belluno, sv. Petar)



Sl. 14. A. Medulić, Sv. obitelj sa sv. Katarinom (Beč, Kunstmuseum)



Sl. 16. A. Medulić, Anđeo iz Navještenja (Belluno, sv. Petar)



Sl. 17. A. Medulić, Sv .Petar (Belluno, sv. Petar)

vidljive maniričke reminiscencije. Između ta dva lika uklopio se mladi ženski lik sav u treptajima chiaroscura; na desnom dijelu platna kompoziciju zatvara figura ratnika na čijem se metalnom oklopu svjetlo slobodno poigrava. Sasma u pozadini, sa slobodom koja zapanjuje, skicozno su slikani likovi muškarca i žene kojih se fluidne konture spajaju s horizontom.

Venecijansko i napuljsko platno imaju veći broj likova. Dok je na prvome Pilat prikazan također kao sijedi starac koji pere svoje izduljene ruke u osvijetljenom srebrnom pladnju, okružen vojnicima, pomoćnicima i savjetnicima, Herod je na drugoj slici naslikan kao čovjek srednjih godina u raskošnoj pseudoorijentalnoj odjeći, suprostavljen odjevenom Kristu vezanih ruku i patničkog izraza.

Iako je na tim platnima jasno prisutan pečat Tiziana, iz njih očito izbijaju Andrijine izrazite lične crte, naročito u slobodnom tretiranju pikturalne materije, u svjetlosnim rješenjima i u koloristićkoj gami.

Dok se i za te tri slike, zbog nekih crta koje ih povezuju s ranijim radovima, može pretpostaviti i eventualna teoretska mogućnost ranijeg datiranja, dotle držim da u slikama o kojima će biti riječ svi razlozi govore za dataciju nakon maniričkog razdoblja.

Fiocco je s pravom istakto vanredne slikarske kvalitete likova sv. Ivana Krstitelja i svetice iz katedrale u Bellunu, a Moschini je, povodom restauriranja, još prije dao detaljnu analizu triju prizora iz crkve dei Carmini u Veneciji, s temama »Navještenje«, »Poklona pastira« i »Poklona mudraca«. Najljepše je Navještenje s pokleklom Bogorodicom, kojoj pristupa anđeo s ljiljanom u ruci, u raspjevanu i dramatski osvijetljenu prostoru. Na prizorima Poklona pastira i mudraca kompozicija je dobila monumentalne akcente, sačuvavši valovite ritmove. Na sve te tri slike, koje se nalaze na koru crkve, jasno se vidi da je Andrija dao glavni naglasak boji, koja sada oblikuje formu, zadržavajući važan akcent na svjetlosnim igrama, kojima je dodao novi dramatski prizvuk.

Na »Poklon pastira« iz Carmina nadovezuju se kompoziciono, tipološki i koloristićke slike iste teme u firentinskim Uffizima i u Bečkom Kunstmuseumu, od kojih je ova posljednja jedna od najljepših Andrijinih slika. Pred čvrstom arhitekturom slikovite ruševine skupili su se, na tom bečkom platnu, pastiri u adoraciji Djeteta. U crvenoj je haljini Marija s Djetetom na koljenima, kojem se klanjaju mišičavi polugoli pastiri u nemirnim pozama. Koloristički je vanredan kontrast između crvenog haljetka desnog pastira koji drži janje i zelene odjeće sijedog starca koji je klekao i položio ruku na antikni kapitel. Vanredno je osvjetljenje te smione i razigrane kompozicije.

Na svim se tim slikama jasno vide — uz tintorettovske elemente odjeci Tizianova slikarstva sredine stoljeća (kao što je istakao Pallucchini), a to je također argumenat za kasniju dataciju te skupine slika.[14a] Autentičnost Andrijine umjetnosti jasnije izbija iz dva Medulićeva platna koja su nastala

[14a] R. Pallucchini, La pittura, o. c., Novara 1944, str. IX.

direktno prema Tizianovim slikama. To su »Sv. Obitelj sa sv. Katarinom« i »Dijana i Akteon« u bečkom Kunstmuseumu. U prvoj je Andrija stvorio svoju slobodnu varijatu Tizianove »Sv. Obitelji« iz National Gallery u Londonu, a u drugoj njegove slike u londonskoj Bridgewater House, koju je Tizian naslikao g. 1559. za španjolskog kralja Filipa II. Taj datum, kako smo prije spomenuli, od kapitalnog je značenja za Andrijinu hronologiju, jer daje »terminus ante quem« za tu Medulićevu sliku, čime se dobija oslonac za kasnije datiranje Schiavoneove tizianovske faze.

Andrija je u svaku od tih slika unio svoje varijante i u detaljima kompozicije, ali je i u osnovnom rješavanju likovnog problema ostao vjeran sebi, zadržavajući čak i izvjesne bonifaciovske reminiscencije.

Kompozicija »Sv. Obitelji« prikazana je u širokom šumskom krajoliku. Stabla prolistalih i propupalih krošanja, livade sa stadom, maleni slap, brda koja se osvijetljena u daljini spajaju s horizontom, prozračno nebo — elementi su koji stvaraju pejzaž što okružuje protagoniste te scene. Pod obronkom sjedi Bogorodica u ljubičastocrvenoj haljini, prekrita plavim plaštom. Plavokoso je Dijete zagrlilo sv. Katarinu, pokleklu pred Madonom, u dugoj haljini žarke žute boje. Staračkí lik sv. Josipa, (koji fali kod Tiziana), u crvenoj odjeći, poguren i sjetan, gleda malog Isusa, a u desnom se uglu poigrava mali sv. Ivan. Kontrast violetnocrvene Marijine haljine i žutozlatne odjeće svetice ostvaren je izvanrednom smionošću i jedan je od najljepših detalja slike.

Na drugom platnu su, pred arhitektonskom pozadinom, a podno skulpture u sfumatu (koje nema na Tizianovoj slici) grupirani Dijana i nimfe u času upada Akteona k božici mjeseca i lova. U finom ritmu komponirani su aktovi golih žena koje sjede na crvenim i modrim plahtama. U žarkožutoj odjeći, raširenih ruku, kovrčast i mlad, lik Akteona svojim tamnijim inkarnatom čini karakterističan kontrast toplim akordima nježne ženske puti i bojama njihovih lakih velova. Pejzaž s granama stabala kroz koje probija titravo svjetlo pun je neke intimne poetičnosti.

Među najljepša Andrijina djela ide na kraju skupina slika iz crkve sv. Petra u Bellunu, koje prikazuju Navještenje i sv. Petra i Pavla. Na tim je slikama Schiavone postigao možda svoje vrhunsko ostvarenje. Na tim platnima dominira intenzitet pikturalne materije koja oblikuje te smione i monumentalne likove. Slikareva je koloristička gama tu dobila dublje i nešto tamnije akcente u tretiranju zelenih, crvenih, plavih i ljubičastih akorda, kojima su se pridružili i izvjesni smeđi tonaliteti.

Na likovima iz Navještenja, koji se u biti naslanjaju na one iz Carmena uz novu još naglašeniju monumentalnu komponentu, teško je reći da li je ljepša smiona lepršava figura vitkoga anđela sa cvijetom u ruci, koji lebdi nad raspjevanim krajolikom s osvijetljenim krošnjama stabala i slikovitom kulom u daljini, ili prignuta i u svjetlu okupana Marija, koja kleči na klecalu, dok na balustradi, kao poetični akcent s dubljim sadržajnim podtekstom, stoji paun drugog repa.

Taj isti koloristički integritet, taj isti intenzitet svjetla i slično oblikovanje figura bojom dominantne su crte i dvaju platna s likovima sv. Petra i Pavla, na kojima je slikar ostvario svoje najmonumetalnije figure, premda ih nije lišio doze patetike.

Vanredna je na čitavoj toj skupini sloboda oblikovanja likova, mekoća tretiranja slikarske materije, svježina poteza kistom, dok se osvjetljenje — vibrantno i intenzivno kao uvijek kod Andrije — logično nadovezuje na majstorova svjetlosna rješenja u kojima je dramatska nota zamjenila prijašnji arkadijski lirizam.

Premda je, kako smo i prije naglasili, uski dodir s Tizianovim slikarstvom bio jedan od osnovnih razloga tog prijelaza »iz georgijskog u epsko«, koji se može uočiti i u koloritu, i u tretiranju svjetla i u kompoziciji, Andrija nije nikad postao slijepi imitator tog velikog majstora, nego je samo u njegovoj sjeni ostvario novo poglavlje svoje umjetnosti, lično i originalno kao uvijek. Čak i kad je naš slikar, kako smo već upozorili, pravio direktne varijante Tizianovih slika, ostao je uvijek originalan i svoj.

Ako se na kraju — nakon ove kratke analize odabrane antologije Andrijinih radova, iz koje smo izostavili rijetke njegove slike u domovini, kojima mislimo drugom prilikom posvetiti poseban rad — okrenemo unazad i obuhvatimo u jednu cjelinu Andrijino cjelokupno djelo, i male, svježe i slobodno tretirane »cassone« — slike s alegorijskom, biblijskom i mitološkom tematikom u kojima je svjetlo još lirski raspjevano, a atmosfera prožeta arkadijskom poezijom, i grafike i rijetka platna u kojima prevladavaju manirističke oblici vidljivi naročito u novoj koncepciji izduljenog, deformiranog, spiritualiziranog ljudskog lika i u razigranom nemiru kompozicionog tkiva, i djela u kojima je lirizam prešao u dramatiku, georgijsko-arkadijska nota nestala pred novim epskim akcentima, a prijašnje valovite kompozicione ritmove zamijenila nova monumentalnost, bez obzira na hronološke momente, možemo jasno uočiti jedinstvenost Andrijina slikarskog puta i logičnost njegova razvoja (koji je i upravo zbog toga katkad tako teško periodizirati) i vidjeti taj zajednički nazivnik koji opravdava njegov položaj u historiji slikarstva sredine cinquecenta.

Medulić se ne može mjeriti s Giorgioneom, Tizianom, Tintorettom, Veroneseom, Jacopom Bassanom i u cjelini svog opusa ne može biti — ako objektivno posmatramo — stavljen uz njihov bok. Ali u velikom broju manjih majstora svoga vremena Andrija ima izuzetno visok položaj, koji je postigao nekim aspektima svoga slikarskog govora i kojima je mnogim suvremenim veličanima bio prethodnik i uzor u nekim bitnim vidovima njihove umjetnosti. A upravo ti originalni momenti mogu imati svoje skriveno korijenje baš u onome *»instinto della sua nazione«* (Ridolfi), koju je Medulić sam priznavao, nazivajući se Schiavonom. Taj će bitni momenat — nadamo se — uz upotpunjenje njegova kataloga i razjašnjenje njegove kronologije, moći i znati opravdati i razjasniti kritika idućih generacija.

Résumé

LE PORTAIT DE L'ARTISTE ANDRIA MEDULIĆ DE ZADAR

(Ébauche pour le portrait du peintre à l'occasion du 400e anniversaire de la mort)

A l'occasion du 400e anniversaire de la mort d'Andrija Medulić Schiavone, peintre éminent dalmate du XVIe siècle, l'auteur trace un aperçu synthétique du portrait de ce maître, d'origine de Zadar, qui avait déployé son activité à Venise, où il est mort le 1er décembre 1563. Après avoir exposé les opinions des auteurs antérieurs et récents traitant de l'artiste vu par ses contemporains, puis passant par les écrivains du *seicento* et *settecento* jusqu'aux historiens d'art du dixneuvième et du siècle présent, et après avoir mentionné toutes les rares données déjà connues sur la famille du peintre, sur sa biographie et ses tableaux, l'auteur nous fournit l'analyse de l'oeuvre de l'artiste. Là il fait ressortir les composantes fondamentales qui ont exercé une influence dans son oeuvre, tout en analysant les plus importants ouvrages et en soulignant particulièrement les traits individuels et originaux de l'art de Schiavone. L'auteur avait précisément pour but de distinguer la contribution personnelle de l'artiste à l'art du milieu du *cinquecento*, au moyen de laquelle il a ouvert non seulement la voie au jeune Tintoretto, mais aussi anticipé certains phénomènes importants de la peinture dans la seconde moitié du XVIe siècle. L'analyse des ouvrages de l'artiste est accompagnée par une proposition de périodisation et de chronologie de son oeuvre. L'auteur souhaite que cette commémoration puisse susciter de l'intérêt pour résoudre les nombreuses questions ouvertes quant au catalogue de Schiavone, ainsi que pour interpréter les sources des composantes originales de son art, parmi lesquelles l'origine de l'artiste a probablement sa place.