

## ŠTIRI TABELNE SLIKE IZ DELAVNICE DONATA IN CATARINA V DOBRNI PRI CELJU

Stanko Kokole, Ljubljana

Redke spomenike starejšega tabelnega slikarstva na Slovenskem je že France Stelè razdelil v dve skupini. V prvo je uvrstil tista dela, ki »bistveno izpopolnjujejo sliko o umetnostnem snovanju na naših tleh« in so se vsaj deloma ohranila »kot stara posest med nami«, v drugo pa vse tisto raznoliko gradivo, »ki je prišlo k nam v polpreteklem času po zbirateljih«. <sup>1</sup> Razumljivo je, da se je sam v svojih temeljnih študijah osredotočil predvsem na prvo kategorijo, čeprav je občasno zapisal tehtno besedo tudi o vidnejših »tujih« delih. <sup>2</sup> Zlasti po zaslugi strokovnjakov in sodelavcev Narodne galerije v Ljubljani so raziskave tudi v tej smeri že dale pomembne rezultate, ki dokazujejo, da so posamična presenečenja še vedno mogoča. <sup>3</sup>

Med doslej evidentiranimi tabelnimi slikami iz poznega srednjega veka, ki sta jih nazadnje strokovno ovrednotila Federico Zeri in Emilijan Cevc, prevladujejo »severnjaška« dela, medtem ko so italijanski mojstri zastopani le z nekaj osamljenimi primerki. <sup>4</sup> Žal velja ta ugotovitev tudi za v novejšem času močno okrnjeni umetnostni patrimonij naših obalnih mest. <sup>5</sup> Zato nas še toliko bolj preseneča dejstvo, da je v strokovni literaturi doslej ostalo brez odmeva zanimivo odkritje Ivana Stoparja, ki je leta 1975 prvi opozoril na leseni oltar iz druge polovice 19. stoletja v župnijski cerkvi Marijinega Vnebovzvetja v Dobrni pri Celju, na katerem so »med nekvalitetnimi sestavinami tudi štiri originalne gotske table«. <sup>6</sup>

Ker te slike niso ustrezno zavarovane in v neprimernih klimatskih razmerah počasi, a vztrajno propadajo, želim — v upanju, da jim bodo spomeniško-varstveni strokovnjaki posvetili pozornost, ki si jo zaslužijo — s kratkim prispevkom orisati njihov umetnostnozgodovinski pomen in likovne vrednote, ki omogočajo vsaj približno datacijo in okvirno atribucijo.

<sup>1</sup> France Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 248.

<sup>2</sup> Cf. e.g. idem, »Hoška Madona« proizvod slikarja Gianfrancesca da Rimini, *ZUZ*, VII, 1927, pp. 1—19, repr. 1—3.

<sup>3</sup> Cf. Uvodno besedo Anice Cevc v: Federico Zeri: *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Narodna Galerija, Ljubljana 1983 (od tod citirano: Zeri: *Tuji slikarji*), pp. 11—18 [r.k.].

<sup>4</sup> Cf. Zeri: *Tuji slikarji*, pp. 19—22, kat. 1—3 (atribucije F. Zeri); pp. 47—53, kat. 48—54 (besedilo E. Cevc).

<sup>5</sup> Cf. Tomaž Brejc: *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*, Koper 1983 (od tod citirano: Brejc: *Slikarstvo*), pp. 11—21, passim.

<sup>6</sup> Cf. I(van) S(topar), Dobrna, *Varstvo spomenikov*, XVII—XIX/2, 1975, p. 144, fig. 4. Oltar so zaradi raziskav prenesli v Zavod za spomeniško varstvo Celje leta 1966. Štiri table, slikane s tempero na pokončnožilnatem lesu, so ob tej priložnosti sneli iz okvira, pri čemer je restavrator, akad. slik. Viktor Povše, očistil in utrdil sliko sv. Petra. Za te podatke se želim posebej zahvaliti kolegici Anki Aškerc na ZSV Celje.

Štiri table so še vedno vpete v krili »delavniške strani« psevdogotskega krilnega oltarja, ki je najverjetneje nastal s spajanjem različnih sestavin šele v poznih osemdesetih letih 19. stoletja za diletantskega zbiralca Johanna Frohnerja, lastnika dobrniške graščine od leta 1890.<sup>7</sup>

Brez dvoma so prvotno tvorile sestavni del istega poliptiha z rezljanim lesenim okvirom in večjo osrednjo podobo. To potrjujejo enake dimenzije (ok. 95 x 30 cm), identično oblikovani obrisi trilistnih lokov, ki kažejo, do kod je segel prvotni okvir, usklajeni proporci figur in ponavljajoča se ornamentalna shema vtisnjenih nimbov upodobljenih svetniških likov. Kadar je oltarna skrinja zaprta, so na obeh straneh od leve proti desni razvrščene celopostavne stoječe figure sv. Janeza Evangelista, sv. Janeza Krstnika, sv. Pavla in sv. Petra.

Prvi (sl. 28, 37) je upodobljen v skladu z bizantinsko ikonografsko tradicijo kot navdahnjen bradat stavec s knjigo in peresom v rokah.<sup>8</sup> Desno zgoraj preberemo prvotni, a preslikani napis, ki je kot vsi drugi izpisan v gotski uncialni majuskuli: S (*anctus*) | IO (*han*) NES | VANGE | LI (*s*)TA(sic!). Oblečen je v do tal segajočo spodnjo haljo modre barve, ki je le na rokavih in nad stopali poudarjena s tanko zlato obrobo. Zgornje ogrinjalo je rumenkasto in spodaj prav tako zlato obrobjeno. Na zelenkasti stojni ploskvi, ki je z ravno horizontalno linijo ločena od nevtralnega zlatega ozadja in se prav tako ponavlja pri vseh preostalih likih, je tu na levi doslikan še amatersko oblikovan grb z letnico 1503, na desni pa dodan nejasen napis: PIATRO(sic!) SAN(?) | BEA(?) VENICE(sic!).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Osnovne podatke o provenienci tega oltarja prinaša Ivan Stopar: *Dobrna (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije XCVIII)*, Ljubljana 1980 (od tod citirano: Stopar: *Dobrna*, 1980), pp. 18—19, ki omenja, da je v dobrniško župnijsko cerkev prišel iz graščinske kapele, povzema pa tudi kuriozne napise na njegovi hrbtni strani z nekakšnim romantičnim fiktivnim pedigreejem zanj. Oltar naj bi ustvarila kar Albrecht Dürer in rezbar Anton iz Wormsa ... dokler ne bi končno prišel na Dunaj, kjer naj bi bil odkupljen leta 1880. Poleg besedil v nemščini, ki so večinoma izpisana v kvazibaročni gotici in slej ko prej zaradi svojega čisto domišljijškega značaja nimajo prave dokumentarne vrednosti, je posebej zanimiv deloma poškodovani napis v madžarščini: »... zen mun: ... 1889 évben / ... ári idöben tet- / ... s Frohner úr által megvétetett / és birtokára Ma- / gyarországban / hozatott.« Iz njega lahko razberemo, da je leta 1889 oltar kupil gospod Frohner za svoje posestvo na Madžarskem« (za prevod besedila se posebej zahvaljujem Laslu Reškoviču). Ta podatek je pomemben iz dveh razlogov: z letnico 1889 postavlja *terminus post quem non* za nastanek oltarne celote, v katero so vpete štiri table; z omembo madžarskega posestnika Frohnerja pa nam razkrije, da so v Dobrno prišle v letih 1890—1916, ko je bil lastnik graščine Johann Frohner (cf. Janko Orožen: *Dobrna, preteklost in sedanost zdravilišča, kraja in okolice*, Dobrna 1975, p. 15). Sklepamo lahko, da je oltar pripadal Frohnerjevi umetnostni zbirki, ki jo je skupaj z graščino leta 1916 kupil Herman Goll iz Velenja in jo leta 1920 večinoma razprodal. Ob tej priložnosti je France Stelč kot konservator za Slovenijo kolekcijo tudi popisal, vendar tega oltarja ni omenil, pač pa je zanimiva njegova sodba o Frohnerju kot zbiralcu: »Kakor značaj cele zbirke kaže, je moral biti prejšnji posestnik, ki je zbiral te reči, precejšen čudak, ki je zbiral brez pravega načrta in nekritično« (cf. arhiv Republiškega zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine, K. št. 63, lt. 1920: »O zadevi slik v graščini Dobrna pri Celju«). Očitno je oltar tudi med obema vojnoma delil usodo tistih slik, ki so ostale v gradu »za Kras« (cf. supra), po desakralizaciji kapele v prvih letih po drugi svetovni vojni pa je prešel v župnijsko posest. (Za podatke o tem se želim še posebej zahvaliti gospodu Francu Vidicu, sedanjemu župniku v Dobrni, ki mi je prijazno omogočil tudi ponovno preverjanje vsebine napisov na hrbtni strani oltarja.)

<sup>8</sup> Klaus Wessel, s.v. Evangelisten, v: Klaus Wessel — Marcel Rastle: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, Stuttgart 1971 (od tod citirano: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*) coll. 458, 495—496; Gregor Martin Lechner, s.v. Johannes der Evangelist, v: Engelbert Kirschbaum — Wolfgang Braunfels (edd.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, Freiburg im Breisgau 1974 (od tod citirano: *Lexikon der christlichen Ikonographie*), coll. 111—113.

<sup>9</sup> O tem napisu in njegovi funkciji zaenkrat še ni mogoče reči nič določenega. Zanimivo je, da so oblike črk povsem drugačne kot pri zapisih »domišljijškega« pedigreeja na hrbtni strani oltarja;

Tudi Janez Krstnik (sl. 25, 37), ki je upodobljen kot izsušen asket potemnele polti z dolgimi razmršenimi lasmi in brado, izhaja iz standardne bizantinske slikovne formule.<sup>10</sup> Prek značilnega temnorjavo toniranega puščavniškega oblačila iz kamelje kože (cf. Mat. 3, 4) je ogrnjen še v zelen plašč, ki ga privzdiguje z levico, s katero objema temnomodri medaljon s komaj še razločnim zlatim likom Jagnjeta Božjega, hkrati pa v njej drži zgornji konec razvitega svitka z običajnim evangelijskim citatom: ECCE | AGNV(s) | DEI EC | CE Q(ui) TOLI(r)(sic!) PECHA | TA(sic!) MV | NDI (cf. Joh. 1, 29—30).<sup>11</sup> Tudi ta svetniški lik je desno zgoraj poimenovan za napisom: S(anctus) | JOH(ann)ES | BAT(ista) (sic!).

Sv. Pavel (sl. 33) je opremljen s svojima stalnima atributoma; v desnici drži meč, naslonjen na ramo, v levici pa zaprto knjigo, ki je ornamentirana s punciranimi vtiski. Na ustreznem mestu je dodan tudi napis: S(anctus) | PAV(I) | V(s). Ogrnjen je v škrlaten plašč z modro podlogo, spodnje oblačilo pa je sivkasto zelene barve. Žal so tokrat zgornje plasti barvnih nanosov skoraj povsem izmite, zato je sistem draperije komaj še razločen.

Sv. Peter (sl. 31, 34) je prav tako razpoznaven po dveh standardnih atributih, svitku in paru ključev. Ker je restavrator s te table snel poznejše preslikave in jo osvobodil potemnelega firneža, njena barvna skala kljub številnim poškodbam še vedno učinkuje dovolj intenzivno; inkarnat obraza (sl. 34) je relativno svetel in nežno toniran, dovolj pretehtano pa sta usklajena tudi odtenka modre spodnje halje in žafranasto rumenega plašča z opečnato rdečo podlogo. Zbledeli napis je čitljiv le deloma: S(anctus) | PETR [...].

Ivan Stopar je v svojih priložnostnih zapisih o dobrniških tablah poudaril njihovo nesporno pristnost in dovolj visoko likovno kvaliteto, ni pa se navedbeje ustavil ob vprašanju avtorstva in datacije. Zato se je sprva oprl na mnenje Ivana Komelja, da po slogu spominjajo na slikarja Blaža Jurjeva (dokumentirano delovanje: 1412—1450), torej bi utegnile izvirati iz Dalmacije.<sup>12</sup> Toda kasneje se je raje odločil za previdnejšo okvirno oznako, da slike pač »pripadajo mediteranskemu kulturnemu krogu«.<sup>13</sup> Že ob bežnem soočenju štirih svetniških postav na oltarju iz Dobrne z izpričanimi Blaževimi deli se izkaže, da so bili njegovi zadržki do Komeljeve pavšalne slogovne ocene upravičeni.<sup>14</sup> V primerjavi z gracioznimi figurami Blaža Jurjeva, ki jih oblivajo melodiozno vzvalovljena oblačila z različnimi prvinami dozorelega interna-

deloma gre za uncialno učinkujoče kapitalke, ki se mešajo z minuskulnimi elementi (e.g. »a« v besedi PIATRO), po čemer bi lahko sklepali, da gre za preslikani starejši napis, ki ga »restavrator« v drugi polovici prejšnjega stoletja zaradi obdelosti ni pravilno razbral in je zato oblikoval posamične pismenke po občutku. Hkrati pa je malo verjetno, da bi bil napis prvoten; lahko bi šlo seveda tudi za oznako kakšnega antikvarja, pri katerem so bile table odkupljene. Posebno zanimiva je v tem pogledu beseda »VENICE«, ki bi lahko namigovala na Benetke. To skrivnost bo verjetno razjasnila šele temeljita restavracija slike.

<sup>10</sup> Cf. Elisabeth Weis, s.v. Johannes der Täufer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, 1974, coll. 170—171; Klaus Wessel, s.v. Johannes Baptistes, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, 1978, coll. 616—623.

<sup>11</sup> V tem besedilu je treba še posebej opozoriti na paleografsko posebnost pri oblikovanju črke M. Namesto standardne latinske forme **m** tu nastopa oblika **𐌆**, ki je očitno prevzeta po bizantinskem velikem **μ** (cf.e.g. V. Gardthausen: *Griechische Palaeographie*, II, Leipzig 1913, p. 157, fig. 51).

<sup>12</sup> Cf. Stopar: *Dobrna*, 1980, p. 19.

<sup>13</sup> Cf. Ivan Stopar: *Dobrna*, Motovun 1986, p. 29. Zaradi domnevnih stilnih sorodnosti z Blažem Jurjevim se v dosedanjih literaturi table datirajo »okoli 1420« (cf.e.g. idem, s.v. Dobrna. Umetnostni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, II, Ljubljana 1988, p. 276), vendar mi je dr. Stopar v razgovoru spomladi leta 1989 omenil, da so verjetno starejše.

<sup>14</sup> Splošno o Blažu Jurjevu cf.e.g.: Kruno Prijatelj: *Slikar Blaž Jurjev*, Zagreb 1965; varii auctores: *Blaž Jurjev Trogirinan*, Muzejski prostor, Zagreb, 1987, [r.k.].

cionalnega gotskega sloga, učinkujejo ti štirje liki veliko bolj statično in zadržano, njihovi obrazi so strožji, bolj bizantinsko odmaknjeni. Po vsem tem lahko torej presodimo, da je treba stilna in motivna izhodišča zanje iskati še globoko v trecentu. Vsekakor pa je Komelj pravilno zaslutil, da nosijo neizbrisen pečat beneške slikarske šole, iz katere je v dobršni meri izšel tudi Blaž Jurjev, le da je njegov slog že bistveno zaznamovala generacija Jacobella del Fioreja (dokumentiran: 1394—1439) in Gentileja da Fabriana (dokumentiran: 1408—1427), table iz Dobrne pa še živo spominjajo na stilni izraz njenega prvega velikega predstavnika, Paola Veneziana (ok. 1290—1358/62).<sup>15</sup>

Slikarski opus mojstra Paola, »this initial movement of the great Venetian pictorial symphony«, kot ga je slikovito poimenovala Evelyn Sandberg Vavalà, je najbolj zanesljivo izhodišče za nadrobnejšo analizo dobrniških tabel.<sup>16</sup> Prav v okviru njegove pozne delavnice so se namreč okoli leta 1350 izoblikovali za posamične celopostavne svetniške like tisti značilni figuralni tipi, temelječi na živem izročilu bizantinske ikonografije, ki so obveljali kot osnovna norma za beneške slikarje vse do izteka 14. stoletja. Obenem pa so generacije, ki so v drugi polovici *trecenta* sledile Paolu, te temeljne obrazce bolj ali manj inovativno prilagajale lastni slogovni orientaciji, deloma pa so se spremenili tudi pod vedno močnejšimi vplivi z italijanske »celine«. Zato lahko pričakujemo, da bomo s primerjalno metodo, upoštevajoč tudi ključna dela Lorenza Veneziana (dokumentiran: 1356—1372/1379(?)) in njegovih bolj ali manj nadarjenih sopotnikov in epigonov, lahko vsaj okvirno določili mesto, ki v tem razvojnem loku pripada »mojstru dobrniških tabel«.<sup>17</sup>

Zdi se, da izmed vseh štirih svetnikov v Dobrni najbolj dosledno sledi Paolu Venezianu postava sv. Pavla (sl. 33). Tako po drži telesa kakor tudi z vsemi bistvenimi značilnostmi svoje noše se tesno navezuje na varianto, ki jo poznamo s poliptihov v Sanseverinu (okoli 1358), v Bologni (S. Giacomo Maggiore; okoli 1349—1354) in na tablah iz Grisolere (okoli 1349—1354), ki jih hrani Museo Civico Correr v Benetkah.<sup>18</sup> Zvestobo »dobrniškega mojstra« paolovski dediščini posredno potrjuje tudi dejstvo, da je že Lorenzo Veneziano v svo-

<sup>15</sup> Temeljno monografijo o Paolu Venezianu s kritičnim katalogom del in obsežno bibliografijo je pripravil Michelangelo Muraro: *Paolo da Venezia*, Milano 1969 (od tod citirano: Muraro: *Paolo da Venezia*).

<sup>16</sup> Evelyn Sandberg Vavalà, Maestro Paolo Veneziano, *The Burlington Magazine*, LVII, 1930 (od tod citirano: Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo*), pp. 160—183, speciatim p. 178; pregled novejših raziskav in različnih interpretacij Paolovega stilnega razvoja prinaša v zgoščeni obliki Michelangelo Muraro, Maestro Paolo da Venezia. *Fortuna critica*, *Ateneo Veneto*, n.s., III, 1—2, 1965, pp. 91—97.

<sup>17</sup> Splošno o beneškem slikarstvu 14. stoletja cf. e.g.: Laudedeo Testi: *La storia della pittura veneziana, I: Le origini*, Bergamo 1909 (od tod citirano: Testi: *La storia*); Rodolfo Palluchini: *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964 (od tod citirano: Palluchini: *La pittura veneziana*), idem: *Paolo Veneziano e il suo tempo*, Milano 1966 (pregleden sintetični oris problematike). Rezultate poznejših raziskav je nazadnje skušal strniti v še vedno ne povsem enovito celoto Mauro Lucco, *Pittura del Trecento a Venezia*, v: varii auctores: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, I, Venezia 1986 (od tod citirano: Lucco, *Pittura del Trecento*), pp. 176—188.

<sup>18</sup> Cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 135—136, tab. 117; pp. 107—108, tab. 97; p. 149, fig. 28.

<sup>19</sup> Za poliptih iz Chigogge cf. *ibid.*, pp. 112—113, fig. 7. Za Lorenzovo izpeljanko iz tega osnovnega tipa na »Poliptihu Lion« (1357—1359) cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 167—169, fig. 500. Na to Lorenzovo različico se je običajno naslonil tudi Jacobello di Bonomo: na poliptihu v Arquà Petrarca (cf. *Da Giotto al Mantegna*, Palazzo della Ragione, Padova 1974 [od tod citirano: *Da Giotto al Mantegna*], kat. 50) in na poliptihu, ki ga hrani Museo Civico v mestu Lecce v Apuliji (cf. Ferdinando Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento*, *Arte Veneta*, V, 1951 [od tod citirano: Bologna, *Contributi*], p. 29, fig. 32.), pa tudi na signiranem in v leto 1385 datiranem poliptihu v Santarcangelu v Romagni (cf. Lionello Puppi, *Contributi a Jacobello di Bonomo*, *Arte Veneta*, XVI, 1962 [od tod citirano: Puppi, *Contributi*], p. 24, fig. 23).

jih izpričanih delih večinoma izhajal iz alternativnega arhetipa, ki je zastopan sicer že na poliptihu v Chioggi (S. Martino; 1349).<sup>19</sup> Vendar to samo po sebi še ne zadostuje za zgodnejšo datacijo dobrniškega sv. Pavla, saj je tudi ta različica v umetnostno konservativnih okoliščinah včasih trdoživo vztrajala celo po letu 1400. Lep dokaz za njeno podaljšano življenje je poliptih dubrovniškega slikarja Ivana Ugrinovića na otoku Koločepu iz leta 1435, ki — če odmislimo drugačne proporce — očitno temelji na identični skupni predlogi.<sup>20</sup>

Tudi za dobrniškega sv. Janeza Krstnika (sl. 25) najdemo osnovno izhodišče v ikonografskem repertoriju pozne Paolove *bottege*. Med nekaj variantnimi tipi te bizantinsko pogojene puščavniške postave so mu najbližje skoraj povsem enaki liki z izginulega poliptiha iz piranske župnijske cerkve Sv. Jurija, datiranega 1355, s poliptiha v Louvru (1354, sl. 24) in s table, ki jo hrani Art Museum v Worchestru (okoli 1349).<sup>21</sup> V ikonografskem pogledu se dobrniški Krstnik od njih razlikuje le v tem, da v levici poleg svitka drži tudi medaljon, na katerem je upodobljen *Agnus Dei*, ki sicer v delih Paolovega delavniškega kroga nastopa v alternativni verziji, kakršno poznamo na primer s table v chicškem Art Institute (okoli 1349—1357).<sup>22</sup> Toda po drugi strani se že precej odločno osvobaja »poznopaolovskega manierizma«, za katerega so tako značilne podaljšane figure z draperijo, ki se »kapriciozno ovija okrog okostenelega telesa« (T. Brejc).<sup>23</sup> V Dobrni je mršava Krstnikova postava, namesto da bi se sinusoidno upognila kot v Piranu, čvrsto ujeta v vertikalno os kontraposta, široko ogrinjalo prek tunike iz kamelje kože pa od bokov navzdol ne sledi več telesni konturi, ampak se zvonasto razširi in togo pada k tlom. V tej preobrazbi že zaslutimo slogovne silnice, ki so se uveljavile menda šele pri Lorenzu Venezianu in njegovih neposrednih naslednikih, zlasti pri Jacobellu di Bonomu.<sup>24</sup> Po tem lahko sklepamo, da bi dobrniške table le težko nastale pred sredo tretje četrtine 14. stoletja, čeprav še zdaleč ni mogoče reči, da so na njih suvereno zavladali lorenzovski elementi.

O tem, da je likovni izraz »mojstra dobrniških tabel« v marsičem bistveno drugačen od zgodnejšega Lorenzovega osebnega sloga pred letom 1360, se prepričamo, če sv. Janeza Evangelista iz Dobrne (sl. 28) postavimo ob bok njegovemu pendantu na znanem »Poliptihu Lion« (1357—1359) v beneških Gallerie dell'Accademia (sl. 27).<sup>25</sup> Stilne razlike med obema svetniškima likoma so še toliko bolj očitne, ker oba v bistvu temeljita na delni predelavi istega paolovskega prototipa (sl. 26).<sup>26</sup> Lorenzo je ohranil elegantni nagib slokega

<sup>20</sup> Cf. Krno Prijatelj: *Dubrovačko slikarstvo XV. i XVI. stoljeća*, Zagreb 1968, pp. 14—15, tab. 8; idem: *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, Zagreb 1983, p. 19, fig. 9.

<sup>21</sup> Za piranski poliptih cf. e.g.: *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. V. Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 149, repr. p. 151; Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 49—51, Figg. 161—165; Muraro: *Paolo da Venezia*, p. 133, fig. 163; Brejc: *Slikarstvo*, pp. 11—13. Za poliptih v Louvru cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 129—130, fig. 30; za fragment poliptiha v Worchestru cf. *ibid.*, p. 158, fig. 33.

<sup>22</sup> Cf. *ibid.*, p. 112, fig. 18.

<sup>23</sup> Brejc: *Slikarstvo*, p. 12. Cf. Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo*, pp. 165, 178—179; Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 58—71.

<sup>24</sup> Cf. Lorenzovega sicer frontalnega Janeza Krstnika na »Poliptihu Proti« iz leta 1366 v katedrali v Vicenzi (Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 171—172, fig. 511). Sorodna »zvonasta« draperija nastopa pri Krstnikih Jacobella di Bonoma na poliptihu v Lecceju (cf. Bologna, *Contributi*, p. 25, fig. 26) in na poliptihu v katedrali Sv. Vida v Pragi (cf. Puppi, *Contributi*, p. 21, fig. 18; p. 24, fig. 22).

<sup>25</sup> Cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 167—169, tab. XIX.

<sup>26</sup> Gre za različico, ki je v svoji »klasični« obliki zastopana na poliptihu v Bologni (cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, tab. 96). Še bližje dobrniškemu Janezu Evangelistu je serija variant na to temo na poliptihih v Chioggi (cf. *ibid.*, fig. 6), Parizu (cf. *ibid.*, fig. 32) in še zlasti na poliptihu iz Pirana (cf. *ibid.*, fig. 37).

evangelistovega telesa, vendar je omilil strogost izraza na obrazu, predvsem pa je radikalno spremenil sistem draperije, ki jo je omeščal in obogatil v »klasičnem«<sup>27</sup> gotskem duhu, tako, da se je formalno osamosvojila. »Dobrnški mojster«<sup>28</sup> pa je ravno nasprotno dosledno skušal zanikati usločenost telesne drže, zato da bi poudaril čvrsto voluminoznost figure, ki kot enovita masa odstopa od zlatega ozadja. Draperijo je podredil poenostavljenim oblinam in omejil izstopajoče gube le na najnujnejše, precej individualno pa je oblikoval tudi frizuro in skodrano razcepljeno brado (sl. 37). S temi formalnimi značilnostmi učinkuje njegov Janez Evangelist v okviru beneškega slikarstva 14. stoletja precej samosvoje. Zato je več kot verjetno, da prav ta figura neposredno ali pa vsaj prek detajlne vzorčne risbe odmeva v postavi sv. Jakoba Starejšega na poliptihu iz beneške Scuole dei Mercanti del Vin' v cerkvi S. Silvestro (sl. 29, 34), delu precej neokretnega slikarja s konca *trecenta*.<sup>27</sup> Toda tudi od tega svojega derivata se naš Evangelist loči po na prvi pogled neznatni, a v beneški slikovni tradiciji, po vsem sodeč, izjemni ikonografski posebnosti: namesto da bi z obema rokama držal odprto knjigo in zbrano bral iz nje, je upodobljen s persom v desnici in kodeksom v levici »v trenutku«, ko se je med pisanjem zamislil in zazrl predse.<sup>28</sup>

Najbolj radikalno se je »Mojster tabel iz Dobrne«<sup>29</sup> razšel s paolovskimi ikonografskimi »normativi«<sup>30</sup> pri svojem liku sv. Petra (sl. 31). Ta se od svojih predhodnikov iz srede 14. stoletja loči zlasti po zasuku glave, ki sledi s klinasto izstopajočo draperijo poudarjeni desni nogi, in po motivu dvignjene desnice, s katero si na prsi pritiska simetrično postavljena zlata ključa.<sup>29</sup> Takšno držo in sorodno razporeditev oblačila zasledimo v beneškem slikarstvu *trecenta* le še na poliptihu rustikalno tršatega slikarja Guglielma Veneziana (izpričanega med leti 1365—1382) v Salòju (S. Maria Annunziata).<sup>30</sup> Čeprav se je Guglielmo najverjetneje izučil pod okriljem delavnice Lorenza Veneziana, torej bi lahko sklepali, da je v tem okviru treba iskati tudi pobudo za nov tip sv. Petra, pa moramo priznati, da v delih vodilnega mojstra za takšno misel vendarle ne najdemo dovolj trdne opore. Kljub temu, da je po formalnem izrazu do neke mere soroden dobnriškemu celo Lorenzov sv. Peter (sl. 30) s poliptiha za »Ufficio dell'Arte della Seta«<sup>31</sup> na Rialtu iz leta 1371, danes v Gallerie dell'Accademia, v bistvu še ohranja osnovne poteze in držo paolovskega arhetipa, ki ga prepoznamo na poliptihu iz Chioggie.<sup>31</sup> Zato ni povsem izključeno, da v tej ta-

<sup>27</sup> Cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 214, figg. 669—670.

<sup>28</sup> To spremembo je mogoče razložiti na dva načina. Po eni strani bi bila lahko rezultat postopne preobrazbe avtohtonega beneškega »beročega evangelista«, s čimer bi se lepo skladala tipološko sorodna postava sv. Mateja na poliptihu iz delavnice Paola Veneziana na Rabu (cf. e.g. Vinko Zlamalik: *Paolo Veneziano i njegov krug*, Zagreb 1967, pp. 40—44, repr. p. 43), kjer manjka le še pero v desnici, ki tukaj še odzvanja »retorično gesto«. Toda kljub temu ni docela izključeno, da je k preobrazbi v »piščočega evangelista«<sup>29</sup> svoj delež prispevala vsaj posredno tudi neka pobuda toskanskega izvora. Ustrezne vzporednice najdemo že dovolj zgodaj v Firencah (cf. e.g.: Richard Fremantle: *Florentine Gothic Painters From Giotto to Masaccio*, London 1975, Figg. 67, 119, 351, 403; Miklòs Boskovits: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975, tab. 68a) v Pisi (cf. e.g. Enzo Carli: *Pittura pisana del Trecento II: La seconda metà del secolo*, Milano 1961, tabb. 104, 113, 123) in v okviru sienskega slikarstva (cf. e.g. Raimond van Marle: *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, 1924 [od tod citirano: Van Marle: *The Development*] fig. 283).

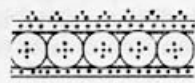
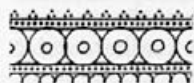
<sup>29</sup> Glava tipično »paolovskega«<sup>30</sup> sv. Petra je praviloma zasukana v nasprotno smer, roka v kateri drži ključa, ki pogosto visita na tankem traku, pa je redno spuščena ob telesu; cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, tabb. 96, 117; figg. 19, 27, 29.

<sup>30</sup> Cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 188—190, fig. 572; Muraro: *Paolo da Venezia*, p. 74, fig. 95.

<sup>31</sup> Cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 176—177, fig. 545. Za lik sv. Petra na poliptihu v Chioggi cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, fig. 5.

bli iz Dobrne odzvanja neka »lagunarni« tradiciji tuja »celinska« pobuda. Njene korenine morda vsaj posredno sežejo vse do Toskane, kjer prav posebnosti v drži in kostumiranju, ki tako izstopajo v beneškem trecentističnem okolju, predstavljajo pri upodabljanju celopostavnega sv. Petra skoraj pravilo. Za ilustracijo naj na tem mestu zadostujeta dva značilna primera: mali poliptih iz leta 1333 pripisan Meo da Siena (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) — in tabla Andrea Vannija, ki jo hrani bostonski Museum of Fine Arts.<sup>32</sup>

Na podlagi teh splošnih značilnosti lahko štiri table iz Dobrne opredelimo kot dela beneškega trecentističnega slikarja, ki se je v ikonografskem pogledu — kljub nekaterim zanimivim odstopanjem (sl. 28, 31), ki namigujejo na relativno samostojno umetniško osebnost — opiral neposredno na Paola Veneziana oziroma na standardne vzorce njegove pozne delavnice. Obenem seveda ni mogoče zanikati, da se je odzval tudi na izvirne impulze iz kroga Lorenza Veneziana, čeprav morda nekoliko bolj zadržano in selektivno. Po drugi strani pa preseneča odločnost, s katero se je osvobodil slogovnih spon poznopaolovskega rutinskega »manierizma« razpotegnjenih figur (sl. 24), ki so se v njegovih svetniških likih umaknile čokatim, v težko snovnost draperije ujetim telesom (sl. 28, 31, 33). S to tendenco seveda že odločno zastopa stilno stopnjo tretje četrtine 14. stoletja, pri čemer je zanimivo, da je zaobšel Lorenzov zgodnejši »bogati slog« (cf. »Poliptih Lion«, sl. 27), saj so po svojem formalnem občutju dobrniške table nedvomno bliže »težkemu slogu« (sl. 30) njegovih del okoli leta 1370 (cf. »poliptih za Ufficio dell'Arte della Seta«). Toda v Dobrni je gubanje še bolj sumarno in učinkuje s svojimi odsekanimi paralelnimi snopi in robovi togo tudi v primerjavi z bistveno mehkejšimi oblimi zavoji, ki odlikujejo v sedemdesetih in osemdesetih letih likovni izraz obeh najvidnejših Lorenzovih naslednikov, Giovannija da Bologna in Jacobella di Bonoma.<sup>33</sup> Na sorodno kubično rezkost naletimo v tem obdobju dejansko le v izpričanem opusu njunega skromnejšega generacijskega sopotnika Catarina, dokumentiranega v letih 1362—1390.<sup>34</sup>



- A) Tabelne slike v Dobrni, župnijska cerkev  
 B) Catarino: Poliptih, The Walters Art Gallery, Baltimore  
 C) Catarino: Madonna dell'Umiltà, Art Museum, Worcester

Žal se nam je od nekaj v pisanih virih omenjenih oltarnih podob s slikami celopostavnih svetnikov, ki so povezane s Catarinovim imenom, s signaturo ohranil le poliptih v Walters Art Gallery v Baltimoru, za katerega strokovnjaki

<sup>32</sup> Za poliptih Mea da Siena cf. e.g.: Van Marle: *The Development*, V, 1925, pp. 20—30, fig. 17; Bernard Berenson: *Studies in Medieval Painting*, New York<sup>1</sup> 1975, pp. 83—86, fig. 70. Za tablo Andrea Vannija cf. Van Marle: *The Development*, II, 1924, p. 441, repr. 288.

<sup>33</sup> Splošno o formativni vlogi Lorenzove bottege za slikarje naslednje generacije cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 178—180. Posebej o Giovanniju da Bologna cf. e.g. *ibid.*, pp. 184—187; L. Gargan: *Cultura e arte nel Veneto al tempo di Petrarca*, Padova 1978, pp. 293—294. Posebej o Jacobellu di Bonomo cf. e.g. Testi: *La storia*, pp. 322—328; Puppi, *Contributi*, pp. 19—30; Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 200—209, figg. 611—633.

<sup>34</sup> O Catarinu splošno s temeljnimi bibliografskimi napotki cf.: Pietro Zampetti: *A Dictionary of Venetian Painters I: 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries*, London 1969, p. 38; Francesca d'Arcais, s.v. Caterino, *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979 (od tod citirano: D'Arcais, *Caterino*) pp. 385—387; Lucco, *Pittura del Trecento*, pp. 561—562.

večinoma predlagajo datacijo okoli leta 1380.<sup>35</sup> Toda že štiri postave sv. Antona Puščavnika, sv. Janeza Krstnika, sv. Krištofa in sv. Jakoba Starejšega (sl. 32), ki na njem spremljajo osrednjo sliko z *Madonna dell' umiltà* in miniaturnimi donatorjem, dovolj razločno kažejo skladno slogovno ubranost s svetniškimi liki na dobrniških tablah. Najbolj prepričljivo analogijo zanje odkrijemo v Catarinovem sv. Jakobu (sl. 32), pri katerem sistem draperije že na prvi pogled razkrije številne sorodnosti z dobrniškimi sv. Petrom (sl. 8), tako pri obdelavi poudarjene, na kolenu nekajkrat zalomljene gube v obliki razprte črke »U« kakor tudi v nizu ravnih cevastih snopov ob desnem boku. Nadrobnejša komparativna razčlemba detajlov pa pokaže, da se baltimorski sv. Jakob (sl. 32) še tesneje navezuje na dobrniškega sv. Pavla (sl. 33). Konceptualna soodvisnost obeh figur je več kot očitna, saj se poleg poudarkov v gubanju zgornjega oblačila, ki so žal v Dobrni komaj še razločni, pokrivajo tudi drobni detajli v zalomih spodnje halje pri tleh in na rokavu desnice. Dejansko se postavi med seboj razlikujeta le po obraznem tipu, drži leve in atributih. Zato se skoraj gotovo za obema skriva vsaj identična predloga; marsikaj celo dovolj odločno govori v prid domnevi, da je svetniška postava na poliptihu v Walters Art Gallery neposredno izpeljana iz lika na dobrniški tabli. Ta namreč zvesto odraža standardno slikovno predstavo o sv. Pavlu iz motivne zapuščine Paola Veneziana, njegova telesna drža in oblačilo sta torej v skladu z ustaljeno ikonografsko prakso, baltimorski sv. Jakob pa je v tem pogledu vsaj v Benetkah vse prej kot »kanoničen«.<sup>36</sup>

Nesporne sorodnosti v načinu gubanja pa tudi v proporcijah posamičnih Catarinovih celopostavnih svetnikov in figur na tablah iz Dobrne vsekakor potrjujejo hipotezo, da imamo opravka z deli, ki so vsa izšla iz iste delavnice. O tem dovolj zgovorno pričajo tudi vzorci v punktiranih nimbih. Ornamentalna shema, ki se ponavlja v spodnji coni baltimorskega poliptiha, se namreč v celoti sklada s šablono, uporabljeno na dobrniški tabli, le da je obogatena še z dodatnimi točkastimi vtiski.<sup>37</sup>

Na podlagi vseh teh spoznanj bi vsekakor že lahko sklepali, da je Catarino tudi avtor tabel iz Dobrne. Toda takoj ko se pozorneje osredotočimo na posamične detajle (sl. 32), ugotovimo, da njihove čisto likovne kvalitete daleč

<sup>35</sup> Cf. e.g. Federico Zeri: *Italian Painting in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, pp. 55–58, kat. 34, tab. 28 (s citirano literaturo). Na tem mestu je treba še opozoriti, da sorodni figuralni tipi, čokati telesni proporciji in otrdeli stilemi v draperiji nastopajo tudi na poliptihu iz Zbirke Czartoryski, ki je danes v sklopu krakovskega Muzeum Narodowe (cf. *Malarstwo włoskie XIV. i XV. wieku*, Krakow 1961, p. 90, kat. 83). Prvotno so ga povezovali z Lorenzom Venezianom, kasneje pa so ga Anna Rózycka-Bryzek (Nowe atrybucje kilku obrazów włoskich w Zbiorach Czartoryskich, *Biuletyn historii sztuki*, XXII, 2, 1960, pp. 204–206, figg. 1–3), Puppi (*Contributi*, pp. 27–28, figg. 30–31) in Palluchini (*La pittura veneziana*, p. 205, figg. 618–619) uvrstili v opus Jacobella di Bonomo. Ker doslej navedene paralele z zanesljiveje potrjenimi Jacobellovimi deli (cf. Puppi, op. cit., p. 28) niso tako prepričljive, da bi lahko brez pomislekov sprejeli tezo o istem avtorju, in ker se sorodnosti z baltimorskim poliptihom (e.g. sv. Anton Puščavnik) in drugimi Catarinovimi signiranimi deli (cf. e.g. lik sv. Lucije ob Marijinem kronanju v Gallerie dell'Accademia [Palluchini, op. cit., fig. 609]) ne omejujejo zgolj na skupne ikonografske vzorce, kot je menila Rózycka-Bryzek (op. cit., p. 205), ampak so očitne tudi v fakturi in v obraznih tipih, se zdi v tem primeru vendarle upravičeno domnevati, da gre za njegovo roko.

<sup>36</sup> V beneški slikarski tradiciji *trecenta* so za sv. Jakoba Starejšega prevladovali figuralni tipi, ki jih najdemo pri Paolu Venezianu na poliptihu v Bologni (cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, tab. 97), pri Lorenzu Venezianu na poliptihih v Vicenzi (cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, fig. 514) in v beneških Gallerie dell'Accademia (cf. *ibid.*, fig. 543), pri Jacobellu di Bonomo pa na poliptihu iz praške katedrale (cf. Puppi, *Contributi*, fig. 24).

<sup>37</sup> Sorodno koncipirane ornamentalne sheme najdemo tudi v nimbu in na blazini Catarinove signirane *Madonne dell'Umiltà*, ki jo hrani Art Museum, Worcester (cf. Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 198, fig. 608).



prekašajo robato obrtniško solidnost Catarinovega čopiča, ki jo je Francesca d'Arcais posrečeno označila z besedami: »... l'interpretazione è estremamente popolare, soprattutto nella espressività dei volti, mentre la durezza della linea di contorno raggela le forme...«<sup>38</sup> O tem, da je table iz Dobrne ustvaril mojster z dovolj izostrenim čutom za slikarske fineše, ki je konsistentno obvladal svoj *métier*, priča predvsem faktura rok in obrazov. Zadostuje že primerjava med gracilno desnico dobrniškega Janeza Krstnika (sl. 25) in nespretno artikulirano gesto njegovega baltimorskega soimenjaka. Še bolj pa pridejo kvalitativne razlike do izraza, če soočimo mehko modelirano dlan sv. Petra (sl. 31, 34), ki s svojimi preciozno iztanjšanimi prsti nežno pridržuje masivna kovinska ključa, z otrplimi ali celo nenaravno skrivenčenimi rokami Catarinovih dopasnih podob sv. Klare in sv. Uršule. Na podoben način dobrniški svetniški liki izstopajo s svojimi plemenitejšimi fiziognomijami (sl. 34, 35, 37), ob katerih učinkujejo obrazi figur na poliptihu v Walters Art Gallery trdo in manj poduhovljeno (sl. 32, 39). Odlikujejo se tudi s subtilneje intoniranim inkarnatom in elegantnimi potezami čopiča v fakturi las in brade, ki so danes zaradi potemnelega recentnega firneža pri Janezu Evangelistu in Janezu Krstniku manj razločne, vendar si jih lahko поблиže ogledamo vsaj na očiščeni tabli s sv. Petrom (sl. 34). Priznati je treba, da njegove obrazne poteze po tehnični doganosti ne zaostajajo za najboljšimi beneškimi deli srede *trecenta*. Odmaknjeni strogi pogled, bravurozne tanke *biancheggiature* kodrov na sencih in licih in drobni *bianchetti* v obrvih kažejo verzirani slikarski rokopis mojstra, ki se je očitno šolal v *bottegi* samega Paola, ne pa zgolj pri kakšnem njegovem epigonu.<sup>39</sup> Toda po drugi strani dobrniški sv. Peter ne ponavlja suženjsko »paolovskega« obraznega tipa, ampak s poudarjenim čelom in deloma spremenjenimi proporci odraža individualne formalne karakteristike, ki so skupne tudi preostalim trem figuram. Prav te specifične poteze pa jih zopet približujejo fiziognomijam na baltimorskem poliptihu, ki pa jim seveda manjka ustrezna *pretanjenost*, zato sklepamo, da jih je Catarino dolgoval »Mojstru dobrniških tabel«, in ne nasprotno. Tako izsledimo rustificirano repliko Petrovega obličja prav na obrazu baltimorskega sv. Jakoba (sl. 32). Upoštevajoč velik razkorak v kvaliteti na eni strani in tesno motivno-slogovno sozvočje njunih del na drugi, se zato kar sama od sebe ponuja hipoteza, da je bil prav »Mojster tabel iz Dobrne« tista umetniška osebnost, ki je odločilno vplivala na oblikovanje Catarinovega likovnega izraza. Po vsem sodeč, imamo torej opravka z dvema delavniško ože povezanimi slikarjema, če že ne kar z učiteljem in njegovim manj talentiranim in zato še toliko bolj odvisnim učencem.

Dejstvo, da Catarinova domnevna navezanost na dela nekega starejšega slikarja ni nujno le plod domišljije, ki bi se lahko oprla samo na paralele med tablami iz Dobrne in poliptihom v Walters Art Gallery, potrjujejo zanesljiva pričevanja o njegovem sodelovanju z mojstrom Donatom.<sup>40</sup> Ta simbioza dveh ustvarjalcev, ki predstavlja v beneškem slikarstvu druge polovice 14. stoletja »un problema di non certo facile risoluzione« (Pallucchini), je prvič dokumentirana že leta 1367, ko sta »magister Donatus pincitor de confinio sancti Vitalis et magister Catarinus pincitor de confinio sancti angeli« prejela sto ducatov za poslikani križ v cerkvi S. Agnese.<sup>41</sup> Drugič njuni imeni nastopata skupaj leta 1386

<sup>38</sup> Cf. D'Arcais, *Caterino*, p. 386.

<sup>39</sup> Značilen primer paolovskega obraznega tipa in fakture detajlov je glava Gregorja Velikega na bolonjskem poliptihu (cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, tab. 98; posebej o slikarski tehniki Paola Veneziana in njegove delavnice cf. *ibid.*, pp. 90–93).

<sup>40</sup> Cf. Pallucchini: *La pittura veneziana*, pp. 195–200.

<sup>41</sup> Cf. Testi: *La storia*, p. 238, op. 3.

v zanimivem dokumentu iz zadarskega arhiva, s katerim je prior dominikanskega samostana pooblastil fratra Gregorija iz Nina, naj v Benetkah prevzame poslikani križ in dva poliptiha (*anconas*), naročena pri rezbarju Andreu, slikarju Pietru di Niccolòju in pri slikarjih Donatu in Catarinu.<sup>42</sup> Takšno »korporativno« umetniško ustvarjanje sicer v srednjeveški delavniški praksi ni nobena posebnost, nekoliko neobičajna je le precejšnja razlika v starosti obeh sodelujočih slikarjev. Medtem ko Catarinovo ime v virih zasledimo prvič šele leta 1362, njegovo delovanje pa je zanesljivo izpričano še za leto 1390, je Donato, ki je umrl pred letom 1388, omenjen kot »*pentor*«, vpisan v mariegolo Scuole Grande della Carità, že leta 1344.<sup>43</sup> Ker je bilo njegovo stalno bivališče vsaj do leta 1353 Contrada di San Luca, kjer je takrat živel tudi Paolo Veneziano, bi se kaj lahko izučil prav v njegovi *bottegi*, in to še v plodnem obdobju, ko je nastajal mojstrov *magnum opus*, »Pala Feriale« (1343—1345).<sup>44</sup> Že iz teh nekaj arhivskih drobcev bi bilo torej mogoče sklepati, da je bil prav Donato tudi Catarinov hipotetični paolovsko šolani učitelj, kar se je zdelo zelo verjetno že Rodolfu Palluchiniju.<sup>45</sup>

O Catarinovi očitni odvisnosti od Donatovih likovnih rešitev se lahko pričamo ob primerjavi dveh upodobitev Marijinega kronanja, ki sta si blizu tako po času nastanka kot tudi v kompozicijskih elementih. Prvo iz leta 1372 v Pinacoteči Querini Stampalia (sl. 38) sta podpisala oba slikarja, vendar na tej tabli očitno prevladuje Donatova roka.<sup>46</sup> Druga verzija istega motiva (sl. 39), na kateri najdemo le Catarinovo signaturo, pa je datirana z letnico 1375 in jo hranijo Gallerie dell'Accademia.<sup>47</sup> Da imamo pri njej opravka s poenostavljenim derivatom slike iz Pinacotece Querini Stampalia, pri čemer je ta »*capolavoro per luminosità di colori azzurri e rosa e di fini e fitte striature d'oro*«, okorel v jedko likovno govorico, ki je »*rozza e pesante di segno, nerastra e sordida di colore*« (Gino Fogolari), dokazuje tako zasnova celote kot tudi posamičnih detajlov.<sup>48</sup> Transformacija mehko toniranih obrazov Marije in Kristusa v rustikalne fiziognomije brez dostojanstvene »avlične« uglajenosti, pa tudi občutne razlike v modelaciji rok dejansko povsem ustrezajo razkoraku v kvaliteti, ki v tem pogledu loči tudi dobrniške table od baltimorskega polipti-

<sup>42</sup> Ta dokument je na podlagi prepisa v zapuščini Giuseppa Prage prvič objavil Kruno Prijatelj (*Un documento zaratino su Catarino e Donato, Arte veneta*, XVI, 1962, p. 145), po ohranjenem originalu (HAZ, B. IV F, III, vol. 2) pa ga je ponovno objavil Ivo Petricioli (Jedno Catarinovo djelo u Zadru?, *Peristil*, VIII—IX, 1965—1966, pp. 57—62). Njegova atribucija Križanja iz Sv. Krševana Catarinu ni povsem zanesljiva. Grgo Gamulin (*Slikana raspela u Hrvatskoj*, Zagreb 1983, pp. 34—35, 122—123, tab. X) ga pripisuje Jacobellu di Bonomu, vendar tega v svoji biografski notici Lucco (*Pittura del Trecento*, p. 586) še ni upošteval.

<sup>43</sup> Pregled arhivskih pričevanj o Catarinu prinašata e.g. *Testi: La storia*, p. 237; D'Arcais; *Caterino*, p. 385. Za podatke o Donatu cf. *Testi*, op. it., pp. 237—238; Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 195.

<sup>44</sup> Za dokument iz leta 1353, v katerem sta kot priči podpisana »*Donatus et Nicholetus Simitecholo pictores Sancti Luce*« cf. *Testi: La storia*, pp. 237—238, op. 7. Paolov domicil v Contrada di San Luca je v tem obdobju večkrat izpričan v dokumentih, cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 87—88. Posebej o »Pala Feriale« za San Marco cf. *ibid.*, pp. 54—57, 143.

<sup>45</sup> Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 199; cf. D'Arcais, *Caterino*, p. 386.

<sup>46</sup> Cf. e.g.: Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 195—196, tab. XXVII; Manlio Dazzi, L'Incoronazione della Vergine di Donato e Caterino, *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, CXXIII, 1964—1965 (od tod citirano: Dazzi, *L'Incoronazione*), pp. 515—525; Manlio Dazzi — Ettore Merkel: *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vicenza 1979 (od tod citirano: Dazzi — Merkel: *Catalogo*), p. 33, kat. I (z izčrpnno bibliografijo); Lucco, *Pittura del Trecento*, p. 562.

<sup>47</sup> Cf. e.g. Palluchini: *La pittura veneziana*, pp. 197—198, fig. 604.

<sup>48</sup> Cf. Gino Fogolari, s.v. Caterino Veneziano, *Enciclopedia Italiana*, IX, Roma 1931, p. 454. Za nadrobnejšo analizo cf. Dazzi, *L'Incoronazione*, pp. 520—522.

ha. Zato se seveda zastavlja vprašanje, ali lahko na tej podlagi sklepamo, da so štirje svetniški liki v Dobrni prav tako Donatovo delo.

Žal ostaja ta atribucija pri trenutnem stanju raziskav o tem še vse preveč skrivnostnem mojstru le dopustna hipoteza, ki je zaenkrat ni mogoče niti prepričljivo dokazati niti dokončno ovreči. Marijino kronanje v Pinacoteci Querini Stampalia, ki slej ko prej ostaja edina zanesljivo izpričana Donatova stvaritev, pač ne ponuja ustreznih moških figur, na katere bi se lahko oprla nadrobnejša »morellijevska« analiza bradatih dobrniških svetnikov (sl. 34, 35, 37). Kljub temu pa velja opozoriti, da vsaj Kristusove obrazne poteze (sl. 38), ki razločno odstopajo od poznopaolovskega tipa na Kronanjih iz cerkve S. Chiara (okoli 1354—1358) v Gallerie dell'Accademia in v newyorški Frick Collection (datirano 1358), v mnogih črtah spominjajo na podobno proporcionalno obličje dobrniškega Janeza Krstnika.<sup>49</sup>

Komparativno formalno analizo v našem primeru še dodatno otežuje dejstvo, da oblačila na Kronanju v Pinacoteci Querini Stampalia prepreda tenkočutno izpeljana zlata *filettatura*, ki jim odvzema vsakršno snovno plasticiteto. Zato tu duktusa draperije ni mogoče primerjati s sistemom gubanja na tablah iz Dobrne, ki temelji na gradacijah osnovne barve, saj gre za dva različna tehnična postopka s povsem nasprotnimi učinki. Ker si torej ni mogoče ustvariti zanesljive predstave o Donatovi »običajni« fakturi, je treba vsekakor dopuščati možnost, da bi oblačila dobrniških svetnikov, ki s svojo »celinsko« voluminoznostjo tako odstopajo od »lagunarnih« bizantinizirajočih obrazov, oblikoval Catarino, ki naj bi bil sicer bistveno manj talentiran, vendar »naprednejši« kot njegov v preteklost zazrti mojster.<sup>50</sup> Upoštevaloč dokumente o skupnih naročilih, se zdi takšna delitev dveh rok gotovo vabljliva, saj je bil slikani poliptih že v pozni delavnici Paola Veneziana pogosto skupinsko delo: eden izmed slikarjev se je posvetil obrazom, drugi draperiji, tretji ornamentom.<sup>51</sup>

Toda po drugi strani ne razpolagamo s trdnimi dokazi, da »modernejših« stilemov v draperiji ne bi obvladal tudi Donato, čigar domnevno slogovno konservativnost na Marijinem kronanju iz leta 1372 je že Michelangelo Muraro skušal pojasniti z zunanjimi okoliščinami, morda z bogatim naročnikom, ki je terjal tradicionalno zlato razkošje »alla bizantina«. <sup>52</sup> Če bi se po restavriranju ta domneva potrdila, bi lahko postale prav štiri table iz Dobrne novo izhodišče za ovrednotenje še vedno zelo nejasne vloge, ki bi jo lahko ta brez dvoma dovolj kvalitetni slikar odigral v razvoju beneškega slikarstva druge polovice trecenta.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Za kronanje sredi triptiha iz cerkve S. Chiara cf. Muraro: *Paolo da Venezia*, pp. 147—148, tab. 115. Za Kronanje v Frick Collection cf. *ibid.*, pp. 127—128, tabb. 120—123.

<sup>50</sup> Cf. e.g. Palluchini: *La pittura veneziana*, p. 198: »Catarino rivela la sua mediocrità; ma anche una vivacità popolareasca che comprende le esigenze dei tempi nuovi... oscilla dunque tra Lorenzo (scil. Veneziano) e Giovanni da Bologna...« D'Arcais, *Caterino*, p. 396: »... un tentativo di abbozzare i volumi per mezzo di un incerto chiaroscuro... fa pensare che Caterino fosse in contatto con la cultura figurativa dell'entroterra padano.«

<sup>51</sup> O tej delavniški praksi piše Victor Lasareff, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, *Arte Veneta*, VIII, 1954, p. 81.

<sup>52</sup> Cf. Michelangelo Muraro, v: Sergio Bettini (ed.): *Venezia e Bisanzio*, Palazzo Ducale, Venezia 1974, kat. 108 [r.k.].

<sup>53</sup> O hipotetičnem Donatovem opusu, ki mu ga pripisuje Palluchini (*La pittura veneziana*, pp. 196—197) je Lucco (*Pittura del Trecento*, p. 562) zapisal, da »appare sufficientemente coerente, ma... resta invero qualitativamente inferiore alla tavola del 1372«. Med temi slikami Dazzi in Merkel (*Catalogo*, p. 33) posebej omenjata le Marijino kronanje v leningrajski Eremitaži (cf. Palluchini, op. cit., fig. 600) in Madonno s svetniki v neki milanski privatni zbirki (cf. *ibid.*, fig. 602). Morda bi k tem delom lahko z določenim pridržkom dodali tudi mali krilni oltarček v Narodni Galeriji v Pragi (cf. *ibid.*, p. 57, fig. 186, Jiří Kotalík et al.: *Staré evropské umění. Sbirky Národní galerie v Praze — Štemberský Palác*, Praga 1988, p. 61, cat. 75), ki ga Muraro (*Paolo da Venezia*, p. 134) povezuje s »scuola di Catarino Veneziano«.

Vsekakor bo mogoče poiskati odgovore na številna odprta vprašanja šele, ko bodo slike očiščene in tehnično dokumentirane, vendar kljub mnogim nedorečenostim te preliminarne študije že lahko s precejšnjo gotovostjo zatrdimo, da so nastale v ožjem delavniškem krogu Donata in Catarina, po vsej verjetnosti še v sedemdesetih letih 14. stoletja. Župnijska cerkev v Dobrni torej hrani po čudnem naključju najstarejše primerke srednjeveškega tabelnega slikarstva na naših tleh, ki bi si nedvomno zaslužili, da jih primerno restavrirane in zaščitene predstavimo širši strokovni javnosti.

#### FOUR PANELS FROM THE WORKSHOP OF DONATO AND CATARINO IN DOBRNA NEAR CELJE

In 1966 it has been established that a wooden altarpiece, now in the parish church in Dobrna near Celje (Slovenia, Yugoslavia), which is an incongruous fake from the late 19th century, frames also four authentic panels of a dismantled Gothic polyptych representing St. John the Evangelist (Pl. 28), St. John the Baptist (Pl. 25), St. Paul (Pl. 33) and St. Peter (Pl. 31). Unfortunately their state of preservation is rather precarious since the unscrupulously retouched painted surface is by large still covered by a darkened varnish layer. Hence many details are barely legible and the original colour tones are — save for one panel (Pl. 34) which was recently cleaned — difficult to account for. For this reason the Dobrna panels have in the past not attracted much attention. So far they were erroneously attributed to Biagio di Giorgio, a Dalmatian follower of Jacobello del Fiore and Gentile da Fabriano, and accordingly dated about 1420. In actual fact, however they must date from a much earlier period for they are clearly bound to the byzantinizing tradition characteristic of the Venetian Trecento painting. St. John the Baptist (Pl. 25) and St. Paul (Pl. 33) are thus descended from identifiable figure types (Pl. 24) of Paolo Veneziano. St. John the Evangelist though partly diverts from the standard Paolesque iconographic formula (cf. Pl. 26): instead of reading from his gospelbook he is represented meditating in the act of writing. Similar digression from the established models characterizes the Dobrna St. Peter (Pl. 31) whose pose differs also from the Paolesque type leaned upon even by Lorenzo Veneziano (Pl. 30). These minor but nonetheless significant iconographic peculiarities, which are presumably non-Venetian, possibly even Florentine or Sienese by origin, actually bespeak a comparatively late dating for the Dobrna panels.

The same conclusion can be reached on the grounds of style. In comparison with the elongated figures of late Paolo Veneziano (24, 26) the saints from Dobrna are considerably bulkier in stature. Furthermore, in their garments the basically Paolesque drapery schemes (cf. Pl. 26) underwent a thorough stylistic transformation (cf. Pl. 28) marked by a radical reduction of folds and a tendency towards a more pronounced rigidity of outline. It is interesting to note that, in turn, this development contrasts sharply also with the more decisively Gothic flows of drapery introduced into Venetian painting by Lorenzo Veneziano's »Polyptych Lion« of 1357—1359 (cf. Pl. 27). Similar emphasis on solid voluminousness comes to the fore only in Lorenzo late works (cf. Pl. 30). Thus it seems most unlikely that the Dobrna panels could have been painted earlier than about 1370. An approximate terminus *ante quem* for them can be, on the other hand, established at least approximatively thank to a representation of St. James the Great (Pl. 29) from an anonymous polyptych formerly in the Scuola dei Mercanti del Vin', now S. Silvestro, Venice, dating from the last quarter of the 14th century. For a number of correspondencies in drapery (Pl. 28, 29) and facial type (Pl. 36, 37) this figure was almost certainly derived from the Dobrna St. John the Evangelist. Given this evidence, the panels from Dobrna can be regarded as a work of a Venetian painter active in the third quarter of the 14th century, who was trained in the best tradition of Paolo Veneziano's late workshop though his style presupposes also the knowledge of the mature Lorenzo Veneziano. Nevertheless, his closest stylistic affinities are not with Lorenzo's direct fol-

lowers like Jacobello di Bonomo and Giovanni da Bologna, but rather with their modest contemporary Catarino (documented 1362—1390). This is evidenced by a number of revealing analogies in the latter's altarpiece of about 1380, now in The Walters Art Gallery, Baltimore. Catarino's cumbersome figures accord well with the full-length saints from Dobrna not only in the drapery style and similar proportions but even disclose an instance of direct interdependence. Upon detailed examination it turns out that the Baltimore St. James the Great (Pl. 32) depends for his costume and poise on the Dobrna St. Paul (Pl. 33). In addition he has much in common also with the Dobrna St. Peter (cf. Pl. 31, 32), especially as regards the similarly proportioned bearded face (Pl. 34). Furthermore, the bond of the Dobrna panels and Catarino's polyptych to the same workshop tradition is corroborated by the almost identical patterns of the tooled haloes (cf. p. 63). On the whole, Catarino's personal idiom seems so close to the characteristic style of the panels from Dobrna that — if these were not superior to his authenticated works in the handling of details — they may have been easily ascribed to his hand. Thus there is every reason to suppose him being in direct contact with the »Master of the Dobrna Panels«. With due caution this allows for a hypothesis as to the latter's identity.

It is well known that between 1367 and 1386 Catarino was in partnership with the painter Donato, who may have been according to Rodolfo Palluchini, also his teacher. The only surviving work of their collaboration, the Coronation of the Virgin of 1372 (Venice, Galleria Querini-Stampalia; Pl. 38), which is apparently mostly by Donato, reveals in confrontation with Catarino's simplified derivative version of 1375 (Venice, Gallerie dell'Accademia; Pl. 39) the same degree of generic resemblance and qualitative disparity in the treatment of hands and faces as it can be observed in the Baltimore polyptych if compared to the Dobrna panels.

Possibly, Donato's authorship is also in the later case linked to a superior quality of design and a more refined painterly technique. If so, the Dobrna panels could in the future throw new light on this interesting painter, whose personality remains highly elusive.