

O VPRAŠANJU RENESANČNIH ELEMENTOV V KIPARSKEM OPUSU JURIJA DALMATINCA*

Stanko Kokole, Ljubljana

Jurij Dalmatinec prav gotovo sodi med pomembnejše umetnike, ki so sredi 15. stoletja delovali v širšem prostoru severnega in srednjega Jadrana. Obenem ga lahko upravičeno uvrstimo med tiste osebnosti, o katerih strokovnjaki še niso izrekli dokončne ocene, saj poleg arhitekture tudi njegov kiparski opus zastavlja mnoga zanimiva vprašanja.

Posebno vabljiv je problem posameznih renesančnih značilnosti, ki na nekaterih Jurijevih spomenikih očitno izstopajo iz sicer prevladujočega okvira beneške pozne gotike. V kolikšni meri lahko zaradi njih govorimo o njem kot vsaj deloma že »renesančnem« umetniku, ostaja še naprej vprašanje, o katerem so mnenja deljena. Tako je na primer že Dagobert Frey zapisal, da je Dalmatinec v nekaterih delih sicer uporabil spoznavne florentinske elemente, vendar le v okviru tistega gradiva, ki mu je bilo na razpolago v ožjem beneškem okolju, s katerim je njegov slog najmočneje zaznamovan.¹ Adolfo Venturi je videl v njem izrazitega predstavnika pozne gotike, ki ga odlikuje tudi krepak in dinamičen osebni temperament.² Kot povsem gotskega kiparja ga še posebej predstavlja Hans Folnesics, ki je v nasprotju s Freyem zavzel do domnevnih renesančnih odmevov odklonilno stališče in je tiste spomenike, na katerih so modernejši elementi očitni, Juriju preprosto odrekel ter jih pripisal krogu Nikolaja Florentinca in Andrija Alešija.³ Pozneje se je, kot kaže,

* Priskevek je nastal leta 1984 kot seminarska naloga na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani. Ob tej priložnosti bi se rad zahvalil vsem, ki so me pri delu podpirali s pripombami in nasveti. Na prvem mestu moram omeniti svojega mentorja prof. dr. Janeza Höflerja; številne dragocene sugestije pa dolgujem tudi prof. dr. Jožetu Kastelcu in prof. dr. Primožu Simonitiju.

¹ D. Frey (V. Molè), *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VII, 1913, pp. 115—117 (od tod cit. Frey, *Jahrbuch*, 1913).

² A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, Milano 1908, p. 997 (od tod cit. Venturi: *Storia*, VI).

³ H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VIII, 1914, p. 126 ss (od tod cit. Folnesics, *Jahrbuch*, 1914).

njegovemu mnenju v glavnih potezah pridružil tudi Vojeslav Molè,⁴ čeprav je hkrati Ljubo Karaman že zapisal, da v pogledu atribucij Folnesicseva pretirana kritičnost nikakor ni upravičena. Obenem je opozoril na nekakšno dvojnost med kiparjevo prevladujočo zvestobo gotiskim formam in posameznimi poskusi približevanja renesančnemu realizmu ali celo posnemanja antike.⁵ Prav ta težko razložljiva slogovna raznolikost je vzrok, da se v novejšem času v literaturi o Juriju Dalmatincu vse pogosteje pojavlja oznaka »mešani gotsko-renesančni slog«, ki ga na različne načine skušajo opredeliti Cvito Fisković,⁶ Milan Prelog⁷ in Radovan Ivančević. Slednji išče pri Juriju celo prve zarodke tistega sožitja gotskih in renesančnih oblikovnih prvin, ki je za dalmatinsko umetnost in posebej arhitekturo značilno še po letu 1500.⁸

Poleg omenjenih večinoma zgolj teoretičnih študij so tej problematiki posamezni avtorji posvetili tudi nekaj razprav, ki nadrobneje obravnavajo vprašanje izvora nekaterih motivov na najbolj zgovornih spomenikih. Čeprav je Folnesics najbolj značilne med njimi pripisal delavnici Nikolaja Florentinca, so nekatere njegove opazke — *correctis corrigendis* — še vedno trden temelj za vse nadaljnje raziskave. S prodorno analizo se mu je posrečilo številne elemente prepričljivo povezati z Donatellom; to ga je privedlo do napačnega zaključka, da so morali nastati precej pozneje.⁹ Naslednji korak, ki zasluži vso pozornost, je — zdaj že pod Dalmatinčevim imenom — napravil šele Milan Prelog. Sledeč analogijam, na katere je deloma opozoril že Folnesics, ugotavlja, da se na nekaterih delih v Šibeniku in Splitu pojavljajo mnogi šele pred kratkim uveljavljeni donatellovski motivi v tako čistih variantah, da zanje v Benetkah sploh ni mogoče najti ustreznih sočasnih paralel. Prav zato se na koncu sprašuje celo o vabljivi možnosti Jurijevega šolanja v Firencah.¹⁰

Na podlagi Prelogovih izvajanj je svojo hipotezo razvil tudi Vladimir Gvozdanović, ki meni, da je Dalmatinec florentinsko zgodnjo renesanso poznal iz prve roke, in ga skuša identificirati z neznanim umetnikom iz Dalmacije, ki se pojavlja pri Vasariju med Brunelleschijevimi

⁴ V. Molè, Problem renesansu w dziejach sztuki Dalmacji, *Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres*, 1934, p. 113.

⁵ Lj. Karaman: *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek*, Zagreb 1933, pp. 45, 46; idem: *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952, p. 62.

⁶ C. Fisković, Uloga i značenje Jurja Dalmatinca, *Šibenik — Spomen zbornik o 900. obljetnici*, Šibenik 1976, pp. 475—478; idem: *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1982, pp. 40, 41.

⁷ M. Prelog, Gotika i renesansa u djelu Jurja Dalmatinca, *Simpozij u povodu 500. obljetnice smrti Jurja Dalmatinca*, Šibenik 1975 (od tod cit. *Simpozij* — Šibenik 1975; prispevke s tega simpozija citiram po ciklostilno razmnoženih povzetkih referatov, ker je posebna publikacija še vedno v tisku).

⁸ R. Ivančević, Prilozi problemu interpretacije Jurja Matejeva Dalmatinca, *Simpozij* — Šibenik 1975; idem, Mješoviti gotičko renesansni stil arhitekta Jurja Matejeva Dalmatinca, *Fiskovićev zbornik*, vol. I, Split 1980, p. 355 ss.

⁹ H. Folnesics, Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Donatello-Schüler, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, pp. 187—197 (od tod cit. Folnesics, *Monatshefte*, 1915).

¹⁰ M. Prelog, Dva nova «putta» Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi, *Peristil*, IV, 1961, pp. 47—60 (od tod cit. Prelog, *Peristil*, 1961).

učenci kot »... Schiavone, che fece assai cose in Vinezia...«. ¹¹ Tudi on išče vzore za njegova kiparska dela večinoma pri Donatellu, vendar poleg tega opozarja še na določen vpliv Jacopa della Quercia in celo na odmeve iz drugih italijanskih umetnostnih središč. ¹²

Tako kompleksne problematike ne bo mogoče osvetliti brez ponovne analize celotnega Jurijevega opusa, vendar lahko — izhajajoč iz znanih dejstev in nekaterih novih analogij — že nakažemo odgovore na primerih nekaterih izbranih spomenikov, med katerimi pripada vidno mesto gotovo nagrobniku sv. Rajnerija, ki ga je še Folnesics pripisoval Nikolaju Florentincu. ¹³

Nagrobnik je stal prvotno v istoimenski kapeli ob nekdanji samostanski cerkvi sv. Evfemije pred Zlatimi vrati v Splitu, od koder so ga leta 1835 prenesli v eno izmed stranskih kapel poznobaročne župnijske cerkve v Kaštel Lukšiću (sl. 40). ¹⁴ Nastal je nedvomno istočasno s kapelo, ki so jo, sodeč po ohranjenih dokumentih, zgradili med leti 1444 in 1448. Delo je naročil protovestiar bosanskega kraljestva Restoje skupaj z dediči splitskega meščana Marina Ohmovića, kar dokazuje, da je šlo za projekt večjega pomena. ¹⁵

Celota, ki sta jo nekoč sestavljala nagrobnik na nosilnih stebričih in oltarna mensa pred njim, je delovala na prvi pogled precej renesančno. To velja tako za angela in gole putte, ki odgrinjajo zastor, kakor tudi za ležečo figuro svetnika in obe postavi v ozadju; še posebej pa pride moderna komponenta do izraza na pripovednem reliefu, ki krasi čelno ploskev sarkofaga. Vendar ne smemo prezreti številnih dekorativnih detajlov, ki so še povsem gotski, kot so na primer kapiteli stebričev v sami kapeli v Splitu.

Stilno najbolj zgovoren je prav gotovo relief na sarkofagu, ki prikazuje mučeniško smrt splitskega škofa Rajnerija (reg. 1175—1180), o kateri nam nadrobno poročajo lokalni zgodovinski viri. Rajnerij se je namreč zaradi nekih zemljišč v Poljicah, ki so bila po njegovem mnenju last splitske cerkve, sprl s hrvaškim plemenom Kačičev. Ko si je nekoč

¹¹ G. Vasari (G. Milanese ed.): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. II, Firenze 1906, p. 385; v opombi pod »+« govori v zvezi s tem »Schiavonom« že Milansi, da »... potrebbe forse essere maestro Giorgio da Sebenico...«. Podobno tudi: G. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico, Commentari*, XIX, 1968, pp. 214, 215.

¹² V. Gvozdanović, *The »Schiavone« in Vasari's Vita of Brunelleschi, Commentari*, XXVII, 1976, pp. 18—32 (od tod cit. Gvozdanović, *Commentari*, 1976).

¹³ Folnesics, *Monatshefte*, 1915, p. 188.

¹⁴ C. Fisković, *Sarkofag Jurja Dalmatinca u Kaštel Lukšiću, Poljički zbornik*, III, Split 1978, pp. 147—159 (od tod cit. Fisković, *Poljički zbornik*, 1978).

¹⁵ I. Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, vol. III, Zagreb 1859, pp. 254, 255; Kukuljević je še videl originalno pogodbo iz leta 1444, po kateri naj bi Jurij dokončal kapelo, oltar in nagrobnik v roku dveh let za vsoto 320 dukatov. Na robu je druga roka zapisala, da so 27. junija 1448 izvršitelji Ohmovičeve oporoke izjavili, »... ipsum magistrum Georgium dedisse dictam capellam bene fulcitam et expeditam in ordine et in puncto prout tenebatur et obligatus erat et ad laudem boni magistris.« Drugo arhivsko gradivo, ki govori o gradnji kapele, je objavljeno v: C. Fisković, *Iskopišne srednjovekovne crkve sv. Eufemije u Splitu, Historijski zbornik*, I, 1948, p. 206, op. 16; Frey, *Jahrbuch*, 1913, p. 139, št. 44; M. Hrg — J. Kolanović, *Nova građa o Jurju Dalmatinca, Arhivski vjesnik*, XVII—XVIII, 1974/75, pp. 21, 22, št. 8, 9, 10 (od tod cit. Hrg—Kolanović, *Arhivski vjesnik*, 1974/75).

ogledoval ozemlje, ki si ga je nameraval prilastiti, so ga besni domačini napadli in ga kamenjali do smrti. Pokopan je bil z mučeniškimi častmi v Splitu, kjer so ga kmalu začeli častiti kot blaženega, vendar je bil kanoniziran šele leta 1690.¹⁶ O njegovem življenju piše nadrobneje splitski kronist Thomas Archidiaconus v svoji *Historia Salonitana* (okoli 1266), ki je glavni literarni vir, na katerega se je lahko pri oblikovanju prizora vsaj posredno oprl tudi Jurij Dalmatinec.¹⁷

Sredi kompozicije na tleh kleči Rajnerij, ki vdan v usodo sklepa roke v molitvi in dviga pogled proti nebu. Na desni strani prepoznamo pred divjo skalnato pokrajino dinamično skupino Kačičev, ki v diru s koli v rokah napadajo osovražena prelata. V dostojanstveni postavi bradatega moža v oklepu, ki negiben stoji sredi razgibanega vozla polgolih teles, je kipar po vsej verjetnosti upodobil njihovega starešino Nikolaja, ki ga izrecno omenja Thomas Archidiaconus. Za škofovim hrptom stojita dva mladeniča, ki očitno pripadata njegovemu spremstvu, vendar kažeta spričo nevarnosti, ki grozi njunemu gospodarju, presenetljivo ravnodušnost. Vse kaže, da preostale tri figure na levi niti niso več ože povezane z vsebino prizora in služijo verjetno le za štafažo, ki izpolnjuje prazen prostor.

Čeprav se je Jurij v temeljnih potezah gotovo naslonil na literarno izročilo, ni mogoče zanikati nekaterih dovolj očitnih razlik med besedilom v *Historia Salonitana* in njegovo upodobitvijo na reliefu. Še posebej preseneča dejstvo, da vidimo v rokah napadalcev krepela ali gorjače, čeprav vsi ohranjeni teksti soglasno poročajo, da je Rajnerij izdihnil pod kupom kamenja.¹⁸ V popolnem nasprotju z opisom dogajanja v *Historia Salonitana* so tudi brezbržni spremljevalci, ki dogodek mirno komentirajo, saj prav tam beremo, da so zaradi brezupnega položaja zbežali nazaj v Split.¹⁹

Tudi v formalnem pogledu daje relief vtis izrazito neenotnega oblikovanja. Mnogi avtorji so opozarjali na zagonetno stilno razdvojenost med levo in desno polovico. Na eni strani prevladujejo umirjene figure, oblečene v antikizirajoče noše, ki jih odlikuje mehka, bogato gubana draperija, medtem ko je podivjana skupina mišičastih, skoraj golih moških teles na nasprotni strani v primerjavi z njimi povsem kontrastna.

¹⁶ Gl. geslo Arnir (A. Badurina) v: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, pp. 131, 132.

¹⁷ Vsi ohranjeni mlajši teksti se brez bistvenih sprememb naslanjajo na *Historia Salonitana*. Cf. Fisković, *Poljički zbornik*, 1978, pp. 147—151, 160—168; idem: *Legende i kronike*, Split 1977, pp. 125—129; A. Badurina, *Problemi literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice, Simpozij* — Šibenik 1975.

¹⁸ Thomas Archidiaconus (Fr. Rački ed.): *Historia Salonitana*, (Monumenta spectantia historiam Slavorum meridionalium, vol. XXVI), Zagrabiae 1894, p. 74 »... omnis multitudo Sclauorum, arreptis lapidibus, in eum unanimiter proiecerunt, tam diu dextris furrentibus debachantes, donec exanime corpus sub magno aceruo lapidum dimitterent et abirent.«

¹⁹ Ibid., p. 74 »... uiri autem illi, qui presulem fuerant comitati, uidentes Sclauorum rabiem in eius fore morte succensam, cucurrerunt ad ciuitatem, tantum malum ciuibus nuntiantes.«

Cvito Fisković namiguje, da bi to presenetljivo dvojnost morda lahko razumeli kot kiparjevo osebno interpretacijo vsebine prizora. Z obema slogovnim variantama naj bi Jurij nakazal nasprotje med romanskim tujcem Rajnerijem z njegovim mestnim spremstvom in herojskimi hrvaškimi gorjanci, ki se borijo za svoje podedovane pravice.²⁰ Seveda pa njegova razlaga ni oprta na konkretne sodobne vire, ki bi na kakršenkoli način dovoljevali takšno interpretacijo. Zanimivo je, da si je podobno, a v svoji pretirani italijanski zagretosti ravno obrnjeno, razlago privoščil Alessandro Dudan; pozitivno vlogo je dodelil figuram na levi, v katerih je videl tako rekoč utelešenje »latinske civilizacije«, ki jo hočejo uničiti »nasilni in primitivni slovanski morilci«.²¹ Na nekatere nedoslednosti pri ikonografski interpretaciji Rajnerijevega nagrobnika je pred kratkim opozoril Igor Fisković, vendar tudi on govori o vsebinski antitezi med predstavniki Dobrega na levi in predstavniki Zla na desni strani, ki naj bi bila do neke mere poudarjena tudi s formalnimi sredstvi.²² Dokončen odgovor na to vprašanje bo seveda mogoče izreči šele po natančni analizi vseh razpoložljivih virov, ki bi utegnili osvetliti ikonografijo sv. Rajnerija, čeprav se zdi vsaka namerna povezava s formalno obdelavo reliefa slej ko prej dvomljiva.

Ključ za razlago problematične slogovne dvojnosti je našel že Hans Folnesics, vendar je njegovo najpomembnejše odkritje ostalo dolgo pozabljeno. Prvi je namreč opozoril na anonimno risbo v Uffizijih, na kateri najdemo skupino figur, ki je skoraj identična z Jurijevimi Kačiči; skladno s svojimi pogledi na avtorstvo nagrobnika jo je pripisal kar Nikolaju Florentincu (sl. 43).²³ Folnesics tudi ni prezrl zveze z Dalmatinčevim Bičanjem na oltarju sv. Anastazija v splitski katedrali, kjer v desnem rablju takoj prepoznamo rahlo variirano inačico enega od napadalcev z Rajnerijevega reliefa in celo figura Kristusa je sorodna tisti

²⁰ Fisković, *Poljički zbornik*, 1978, p. 155.

²¹ A. Dudan: *La Dalmazia nell'arte italiana*, vol. II, Milano 1922, p. 235 »... Giorgio ha scolpito la civiltà latina, italiana dei suoi concittadini nei miti atteggiamenti... dall'altro lato i trucidatori slavi sono rappresentati in stato di barbarie nudi e violenti...«

²² I. Fisković, Nadgrobnika plastika humanističnega doba na našem Primorju, *Dometi*, XVII, 1., 2., 3., 1984, pp. 97, 98 (od tod cit. Fisković, *Dometi*, 1984).

²³ Folnesics, *Monatshefte*, 1915, p. 191 »... Die Übereinstimmung ist so schlagend und erstreckt sich auf so nebensächliche Details, dass der Zusammenhang der beiden Stücke nicht gelegnet werden kan.« Kljub temu, da je risbo objavil že P. Schubring: *Donatello*, Stuttgart—Leipzig 1907, p. XXXIX (od tod cit. Schubring: *Donatello*), so na Folnesicsevo odkritje pozabili, dokler ni na zvezo z Rajnerijevim nagrobnikom ponovno opozoril W. Wolters, *Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Sibenik, Antichità viva*, I, 1968, p. 23 (od tod cit. Wolters, *Antichità viva*, 1968), ki celo trdi, da Folnesics »... ne riconosce i rapporti con il sepolcro di San Rainerius.« (ibid.) Proti Woltersovemu mnenju, da se je Jurij očitno naslonil na neko starejšo italijansko risbo z istim motivom, je nastopil C. Fisković, Neobjavljeno »Oplakivanje« Jurja Dalmatina, *Peristil*, X—XI, 1967/68, p. 43, op. 8, ki zagovarja hipotezo, da je bil Dalmatinec tisti, ki je ustvaril originalno kompozicijo, na katero naj bi se pozneje oprl avtor risbe. Nasprot no pa ugotavlja Igor Fisković, da ne gre za izvorno Jurijevo zamisel, ampak za očitno prenos figur z risbe iz Uffizijev (cf. Fisković, *Dometi*, 1984, pp. 95, 96).

na risbi v Uffizijih (sl. 45).²⁴ Prav splitsko Bičanje pa je že Dagobert Frey upravičeno povezal tudi z danes izgubljenim reliefom iz nekdanjih Staatliche Museen v Berlinu (sl. 46).²⁵ Berlinsko Bičanje je dolgo veljalo za avtentično Donatellovo delo iz časa okrog 1420, dokler ni Horst W. Janson s temeljito vsestransko analizo dokazal, da imamo dejansko opraviti z mlajšo kompilacijo nekega posnemovalca, ki bi le težko nastala pred letom 1460.²⁶ Precej drugačna varianta na isto temo se je ohranila tudi na bronasti plaketi v Berlinu, kjer razločno odmeva slog starega Donatella iz začetka šestdesetih let in je po Jansonovem mnenju morda celo bliže prvotnemu originalu.²⁷ Posamezne sorodne elemente odkrijemo tudi na tako imenovanem Oltarju Forzori v Victoria and Albert Museum v Londonu, ki ima precej skupnega tudi z risbo iz Uffizijev in kaže podoben kompilatorski značaj.²⁸

Mnenja o avtorstvu in dataciji risbe so sicer še vedno deljena, vendar je že na prvi pogled očitno, da imamo pred seboj značilen *pasticcio*. Zdi se, da je neznan risar hotel zbrati na enem listu čim večje število figur in arhitekturnih detajlov, ki jih lahko večinoma povežemo z Donatellovimi padovanskimi reliefi. Prav v Padovi oziroma nekje v severovzhodni Italiji večinoma tudi iščejo njenega avtorja in jo temu ustrezno datirajo v čas okrog 1450—1460.²⁹

Obe deli, ki ju lahko povežemo z Jurijevim dalmatinskim opusom, sodita torej v večjo skupino parafraz, ki so nastale pod prevladujočim vplivom Donatellovega sloga in motivike po letu 1440. Vse skupaj namigujejo na obstoj nekega izgubljenega mojstrovega reliefa ali vsaj osnutka, ki je po vsej verjetnosti prikazoval tudi skupino Bičanja. Značilen je motiv Kristusa, ki se z vso silo skuša odtrgati od mučilnega stebra in ga zato levi rabelj s kolenom kruto potiska nazaj. V okviru zapletene problematike tega hipotetičnega Donatellovega dela igra Jurijevo Splitsko Bičanje dovolj pomembno vlogo, saj je nesporno nastalo med leti 1448 in 1450, s čimer je za izgubljeni vzor fiksiran datum *post quem non*.³⁰ V primerjavi z berlinsko verzijo ali z Oltarjem Forzori je Splitsko Bi-

²⁴ Folnesics, *Monatshefte*, 1915, p. 191.

²⁵ Frey, *Jahrbuch*, 1913, p. 116. V okviru polemike s Folnesicsom o vprašanju renesančnih vplivov pri Juriju Dalmatincu je Frey zavrnil njegovo hipotezo, da je Berlinsko Bičanje delo Nikolaja Florentinca pod Jurijevim vplivom, in z nadrobno analizo potrdil, da se je Dalmatincev očitno zgledoval pri Donatellu, ki so mu takrat večinoma pripisovali berlinski relief. Cf. D. Frey, *Renaissanceinflüsse bei Giorgio da Sebenico*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX, 1916, pp. 39—42.

²⁶ H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1963, pp. 240—242 (od tod cit. Janson, *Donatello*).

²⁷ *Ibid.*, p. 242; gl. reprodukcijo pri: Schubring, *Donatello*, p. 95.

²⁸ Janson: *Donatello*, pp. 244—246, repr. 126 b.

²⁹ Pregled posameznih predlogov za atribucijo in datacijo gl. pri: Wolters, *Antichità viva*, 1968, pp. 14, 15, op. 10; trenutno je risba v Cabinetu dei Disegni katalogizirana pod imenom Giovannija Bellinija(?). Za prijazno opozorilo na to atribucijo se na tem mestu še posebej zahvaljujem kolegu Samu Stefanču.

³⁰ Pogodba za oltar sv. Anastazija, v kateri se je Jurij obvezal, da bo predal kapelo »... expeditam et perfinitam hinc ad duos annos cum dimidio prox (imos) vent(uros) ...«, je bila sklenjena 30. junija 1448 (cf. Frey, *Jahrbuch*, p. 141, št. 55).

čanje tudi v formalnem pogledu oblikovano veliko bolj enotno. Občutek imamo, da pri Dalmatincu niti oslABLJENA prvotna plastična forma niti postopen razkroj kompozicije z nepotrebnimi statisti še nista bistveno načela zunanje podobnosti z originalno donatellovsko predlogo. O tem, da je Jurij svojemu vzoru sledil dovolj zvesto, pričajo tudi posamezni detajli: tak je na primer steber z zanj povsem izjemnim korintskim kapitelom, ki je samo v Splitu ohranil svojo logično oblo formo, medtem ko se je pri mlajših verzijah sploščil v plitek pilaster. Po drugi strani pa je Dalmatincu treba priznati tudi določeno samostojnost v oblikovanju globokega reliefa z močnimi sencami, ki nikakor ni značilen za Donatella in dokazuje, da je mojster predlogo vsaj deloma prilagodil lastnemu slogu.³¹

Na Rajnerijevem sarkofagu se je Dalmatinec naslonil na neznano predlogo, iz katere črpa tudi risba iz Uffizijev. Če primerjamo štiri variante rablja z dvignjeno roko, ki ga najdemo na vseh obravnavanih spomenikih, se jasno pokaže, da gre pri obeh reliefih Bičanja nesporno za isti figuralni tip, čeprav rahlo modificiran, medtem ko sta postavi na risbi in Rajnerijevem sarkofagu tako rekoč dvojčka, saj se popolnoma ujemata v vseh nadrobnostih; to z manjšimi odstopanji velja tudi za vse druge donatellovske figure. Zaradi tolikšne podobnosti lahko sklepamo, da je Jurij v času, ko je delal na nagrobniku, razpolagal z donatellovskimi vzorčnimi risbami. S tem se čas njegovega stika z Donatellovo delavnico pomakne vsaj v leto 1448.

Tako zgodaj izraziti renesančni odmevi v vplivni sferi še povsem »gotških« Benetk pomenijo glede na ohranjeno gradivo popolno izjemo, ob kateri se nujno zastavlja vprašanje prvih glasnikov novega sloga; le-ta se v tem okolju uveljavi pravzaprav šele malo pred letom 1460.

Poleg desne polovice reliefa je mogoče na Rajnerijevem nagrobniku z Donatellom vsaj hipotetično povezati še več drugih elementov. Doslej so najpogosteje opozarjali na žalujočo ženo z oglavnico ob ležeči figuri svetnika pod baldahinom (sl. 40), v kateri so nekateri videli neposreden odmev sorodne figure na reliefu Polaganja v grob na velikem oltarju v »Il Santu« v Padovi (okoli 1450),³² ki se pojavlja že prej v prizoru Objokovanja na Donatellovem tabernaklju v Sv. Petru v Rimu (1432—1433).³³ Svojo varianto izrazito ekspresivne žalovalke je Donatello deloma preoblikoval še po stari bizantinski tradiciji, značilni za italijanski trecento, deloma pa se je neposredno naslonil na figuraliko antičnih »Meleagrovih sarkofagov«. V primerjavi z njo je Jurijeva figura mirnejša in pokrita z oglavnico, značilno za primere pod bizantinskim vplivom, vendar jo najdemo pogosto pri Donatellovih učencih in posnemovalcih.³⁴ Lik torej

³¹ Ohranila se je tudi samostojna replika Jurijeve variante v katedrali na Hvaru, ki jo pripisujejo njegovemu učencu Nikoli Jurjevu. Cf. C. Fisković: *Hvarska katedrala*, Split 1976, p. 73, repr. 14.

³² Janson: *Donatello*, pp. 162 ss, repr. 88 a.

³³ *Ibid.*, pp. 95—101, repr. 42 a.

³⁴ Figura z oglavnico se pojavi na primer tudi na trogirskem Objokovanju Nikolaja Florentinca. Cf. A. M. Schulz: *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York 1978, p. 56, sl. 78 (od tod cit. Schulz: *Niccolò di Giovanni*). Poznejše primere najdemo pri Antoniu Ricciu. (cf. V. Gamboso: *The Basilica of Saint Antony*, Padua 1976, p. 39).

morda tudi pri Dalmatincu izvira iz Donatellovega kroga in se uvršča v isto skupino predlog kot ostali renesančni citati.³⁵

Milan Prelog išče v Donatellovi bližini tudi zglede za figure štirih angelov na stropu krstilnice v šibeniški katedrali, ki so že izrazito renesančni in zlasti v oblačilih od daleč spominjajo na motiv krilatih rimskih viktorij (sl. 49).³⁶ Gvozdanović jih izrecno povezuje z nekaterimi Donatellovimi reliefi, nastalimi okoli 1425. Kot tipičen primer navaja Madono z otrokom in angeli v bostonskem Museum of Fine Arts.³⁷ Toda nadrobnejša primerjava s tem in še nekaterimi drugimi deli iz istega obdobja ne nudi dovolj prepričljivih rezultatov.³⁸ Vse, kar imajo Donatellovi angeli skupnega z Jurijevimi, so dejansko le bolj ali manj antikizirajoči kostumi, ki so jih florentinski umetniki dobro poznali že v trecentu. Slog in tehnika obdelave se med seboj bistveno razlikujeta. V popolnem nasprotju z Donatellovo tehniko plitkega slikovitega reliefa (*rilievo schiacciato*) so Dalmatinčeve figure modelirane izrazito plastično, z jasno začrtanimi konturami. Namesto vihrave in scefране draperije se pojavljajo mehko oblikovane gube, ki lagodno valovijo proti tlem. Razlike so tako velike, da se zdi kakršna koli ožja zveza le malo verjetna. Po drugi strani pa drži Prelogovo mnenje, da tega tipa angelskih figur v sočasnem beneškem kiparstvu ne srečamo.³⁹

Vire zanje moramo dejansko iskati v Firencah, kjer najdemo njihove najstarejše predhodnike v repertoarju Lorenza Ghibertija. Prav on je namreč v dvajsetih letih ponovno oživil, sicer nikoli povsem pozabljen motiv v zraku lebdečih viktorij, ki nosijo venec ali napisno ploščo na rimskih sarkofagih; prvič jih je uporabil še močno gotizirane na tako imenovanem Relikviarju treh mučencev (Cassa dei santi Proto, Giacinto e Nemesio) v Bargellu (okoli 1426).⁴⁰ Pozneje je Ghiberti dosegel harmo-

³⁵ Prelog za figuro na Rajnerijevem nagrobniku dopušča možnost ožjega Donatellovega vpliva (cf. Prelog, *Peristil*, 1961, p. 55), medtem ko Ann Markham Schulz previdno meni, da »the lamenting woman might have been derived from any number of sources.« (cf. Schulz: *Niccolò di Giovanni*, p. 66, op. 33). Na splošno o tem motivu pri Donatellu gl.: M. Lisner, *Appunti sui rilievi della Deposizione nel sepolcro e del Compianto su Cristo morto di Donatello*, *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, pp. 247—252. O deležu »Meleagrovih sarkofagov« gl.: M. Greenhalgh: *The Classical Tradition in Art*, London 1978, pp. 36, 37 in H. W. Janson, *Donatello and the Antique*, v: *Sixteen Studies by H. W. Janson*, New York 1970, p. 259.

³⁶ Prelog, *Peristil*, 1961, pp. 52, 53.

³⁷ Gvozdanović, *Commentari*, 1976, p. 22; repr. pri Janson: *Donatello*, pp. 86—88, repr. 36.

³⁸ Poleg omenjenega bostonskega reliefa je treba za primerjavo upoštevati vsaj še Marijino vnebovzetje z nagrobnika kardinala Brancaccija v San Angelo a Nilo v Neaplju (okoli 1427—1428) cf. Janson: *Donatello*, pp. 88—92, repr. 37—39) in relief s Predajo ključev sv. Petru v Victoria and Albert Museum (1428—1430) (cf. *ibid.*, pp. 92—95, repr. 39 a), ki kažeta enake slogovne značilnosti; le-te v precej poenostavljeni obliki najdemo tudi pri skromnejših delih Donatellove delavnice, kot je na primer luneta v Torriti (okoli 1430) (cf. J. Pope-Hennessy, *Some Donatello Problems*, v: *Essays on Italian Sculpture*, London 1968, pp. 56, 57, repr. 51).

³⁹ Prelog, *Peristil*, 1961, p. 53.

⁴⁰ R. Krautheimer (+ T. Krautheimer-Hess): *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, pp. 152, 153, 343, repr. 76 (od tod cit. Krautheimer: *Ghiberti*); I. Lapi, *Cassa*

nično zlitje med tradicijo in antičnimi prototipi na Relikviarju sv. Zenobija (Cassa di San Zenobi) v florentinski katedrali (1439—1440), ki je več kot desetletje močno vplival na nekatere kiparje v Firencah.⁴¹ Nanj sta se neposredno naslonila tako Bernardo Rossellino pri nagrobniku Leonarda Brunija (1446—1450)⁴² kakor tudi Luca della Robbia pri sarkofagu škofa Federighija v Santa Trinità (1454—1458).⁴³

Tako najdemo v Ghibertijevi vplivni sferi tudi nesporno analogijo za dva izmed šibeniških angelov na tondu z Marijo in šestimi angeli, pripisanem zgodnjemu Luci della Robbia, ki se je ohranil v devetih terakotnih replikah, čeprav je bronasti original izgubljen (sl. 46).⁴⁴ Figura na levem robu tonda je v pozi in oblikovanju draperije skoraj identična s šibeniškim angelom levo od sklepnika z bradatim obrazom boga Očeta (sl. 47). Poleg stoječi angel z dvignjenima rokama in glavo, obrnjeno na levo, se, razen po frizuri, popolnoma ujema z Jurijevo figuro. Na isto predlogo se naslanja — *mutatis mutandis* — tudi ena od figur na Rajnerijevem sarkofagu: škofov spremljevalec, ki drži v roki palico s križem, in ohranja nespremenjeno frizuro angela s tonda (sl. 48). Zveza med šibeniško krstilnico in Rajnerijevim sarkofagom postane še očitnejša, če primerjamo tudi drugega spremljalca levo od Rajnerija s šibeniškim angelom, ki nam kaže hrbet (sl. 48, 49). Draperija je ponovljena do zadnje gube na oblačilu in je lahko nastala le na podlagi istega modela. Temu liku sicer za zdaj še ni bilo mogoče določiti konkretnega vira,

per le reliquie dei santi Proto, Giacinto e Nemesio, v: *Lorenzo Ghiberti — Materia e ragionamenti*, Museo dell'Accademia e Museo di San Marco, 18. ott. 1978/13. genn. 1979, Firenze 1978 (rk), pp. 423—425 (od tod cit. *Ghiberti — Materia e ragionamenti*, 1978).

⁴¹ M. P. Vignolini, *Lorenzo Ghiberti: »Casa di San Zanobi«*, ibid., pp. 412—414; Krautheimer: *Ghiberti*, repr. 78 a.

⁴² J. Pope-Hennessy: *Italian Renaissance Sculpture*, New York—London 1971, p. 122, repr. 59.

⁴³ Ibid., p. 376; J. Pope-Hennessy: *Luca della Robbia*, Oxford 1980, repr. 76, 77 (od tod cit. *Pope-Hennessy: Luca della Robbia*).

⁴⁴ W. von Bode (*Die Florentiner Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1921, p. 162) je izgubljeni bronasti original pripisoval najprej Ghibertiju, vendar se je pozneje odločil za Luco della Robbia z okvirno datacijo okoli 1430. J. R. Gaborit (*Ghiberti et Luca della Robbia, a propos de deux reliefs conservés au Louvre*, v: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo, Atti del Convegno Internazionale di studi, 18.—21. ottobre 1978*, Firenze 1980, pp. 190, 191 (od tod cit. *Ghiberti, Atti del Convegno*, 1978)) meni, da je louverški primer originalni bozzeto Luce della Robbia pod odločilnim Ghibertijevim vplivom iz časa okrog leta 1427. Tudi John Pope-Hennessy izgubljeni original pripisuje Luci, vendar ga datira šele okoli 1440 (cf. *Pope-Hennessy: Luca della Robbia*, pp. 67, 257). O priljubljenosti tega tonda zgovorno priča tudi risba iz Pisanellove bližine (Milano, Ambrosiana, F. 214, inf. fol. 11 r), ki z vsemi nadrobnostmi ponavlja celotno kompozicijo (cf. M. Fossi-Todorow: *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966, p. 128, št. 183; tab. CX). Če je ta risba resnično lastnoročno Pisanellovo delo, kot menita B. Degenhart in A. Schmitt (Gentile da Fabriano in Rom und der Beginn der Antikennachzeichnung, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., XI, 1960, pp. 84, 140, op. 37), ni mogla nastati po letu 1455 in tako določa zgornjo časovno mejo tudi za nastanek Lucovega tonda. Upoštevač nesporne citate po njem v opusu Jurija Dalmatina, se datum post quem non seveda pomakne vsaj v leto 1450, ko je šibeniška krstilnica arhivsko izpričana, čeprav ni izključeno, da je nastala že skupaj s tremi apsidami, datiranimi z letnico 1443 (cf. *Prelog, Peristil*, 1961, p. 56, op. 6).

vendar ob upoštevanju slogovnih značilnosti lahko domnevamo, da spet posnema kak ghibertijevski vzorec.

V ghibertijevsko smer kažejo konec koncev tudi tri štafažne figure na levem robu sarkofaga, ki so jih, večinoma brez navajanja domnevnih zgledov, že od nekdaj povezovali z motiviko rimskih sarkofagov.⁴⁵ Dejansko segajo viri za figuro dekleta z velom in za zamišljeno postavo bradatega moža, ki se naslanja na palico, še globoko v antiko (sl. 50, 52). Ženska figura spominja na številne upodobitve boginje Selene, ki stopa z voza, da bi se približala spečemu Endimionu.⁴⁶ Starec, ki se naslanja na palico, je grškega izvora in se najpogosteje pojavlja v 4. in 5. stoletju pr. n. š.⁴⁷ Nadrobnejša slogovna analiza obeh figur pokaže, da se drža in kostum sicer v obeh primerih opirata na ugotovljena prototipa, vendar so druge formalne značilnosti od antike že precej oddaljene. O tem najbolj zgovorno pravi duktus draperije s svojimi mehкими gotskimi zavoji. Jurij obeh figur vsekakor ni prevzel neposredno z antičnih spomenikov, ampak je spet segel po dveh ghibertijevskih predlogah. Pendant ženski z velom najdemo v elegantni postavi plešočega dekleta na levem robu plošče z Mojzesovo zgodbo na Ghibertijevih *Porta del Paradiso* (sl. 51).⁴⁸ Rahlo preoblikovano moško figuro, ki se naslanja na palico, pa spoznamo na glinastem reliefu Rojstva v zbirki Ford v Detroitu, ki je pripisana mojstrovi delavnici (sl. 53).⁴⁹

⁴⁵ V novejšem času zlasti A. Badurina, *Problemi literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice, Simpozij — Sibenik 1975*, in Igor Fisković (cf. Fisković, *Dometi*, 1984, pp. 95—98).

⁴⁶ Gl. posamezne primere pri: S. Reinach: *Repertoire de reliefs grecs et romains*, vol. III, Paris 1912, pp. 184, št. 2, 242, št. 3, 243, št. 1, 273, št. 3, etc.; cf. geslo *Selene* (E. Peribeni) v: *Enciclopedia dell'arte antica*, vol. VII, Roma 1966, p. 170.

⁴⁷ Gl. gesli *Baculum* (E. Saglio) v: C. Daremberg — E. Saglio: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol. I, Paris 1877, p. 640 in *Stab* (F. J. de Waele) v: Pauly-Wissowa: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. VI, Stuttgart 1929, col. 1896—1899.

⁴⁸ »Porta del Paradiso« so bila v celoti vilita leta 1437, torej je bila figura takrat že znana v Ghibertijevi delavnici (cf. Krautheimer: *Ghiberti*, p. 208 ss).

⁴⁹ W. R. Valentiner (*Catalogue of an Exhibition of Italian Gothic and Early Renaissance Sculptures (=Eighteenth Loan Exhibition of Old Masters)*, Detroit 1938, št. 23) uvršča ta relief med zgodnejša Ghibertijeva dela, medtem ko ga C. L. Raghianti (*La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U.S.A.)*, *Critica d'Arte*, III, 1938, pp. 173, 174) pripisuje zgolj mojstrovi delavnici. J. von Schlosser (*Leben und Meinungen des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, Basel 1941, p. 120) je o njem zapisal, da »... tatsächlich dem Frühstil Ghibertis nahezustehen scheint.« Z Ghibertijevo delavnico povezuje detroitski relief tudi L. Goldscheider (*Lorenzo Ghiberti*, London 1949, p. 152, repr. 125), vendar je R. Krautheimer (*Ghiberti by L. Goldscheider*, *The Burlington Magazine*, XCIII, 1951, p. 97) do te hipoteze precej kritičen, saj je delo po njegovem le »a crude pasticcio«. Ne glede na to ga E. P. Richardson (*A note on the attribution of a relief of the Nativity*, *Art Quarterly*, XV, 1952, pp. 67—72) pripisuje Giovanniju Turiniju. J. Pope-Hennessy (*Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, p. 58) se strinja z Valentinerjem (cf. supra), da se poza Jožefa z detroitskega Rojstva ponovi v figuri Adama na enem izmed treh glinastih reliefov s prizori iz Geneze v Victoria and Albert Museum (ibid., repr. 74); le-ti predstavljajo skupaj z nekaterimi drugimi terakotami v okviru Ghibertijeve delavnice samostojno skupino, ki jo hipotetično povezuje z Lorenzovim sinom Vittorinom in predlaga datacijo okoli 1440—1450 (ibid., p. 59).

Tudi pri drugih figurah leve polovice reliefa lahko zasledimo bolj ali manj razločne odmeve Ghibertijeve oblikovne govornice. Značilen primer je moški s turbanom na skrajnem robu, ki ga pri Ghibertiju sicer ne najdemo v dobesedno enaki formulaciji, naletimo pa na številne sorodne detaje.⁵⁰ Pri klečečem Rajneriju pritegne našo pozornost dvojni slap gub, ki se simetrično razlivajo čez peto. Ta dekorativen motiv nedvomno izvira še iz repertoarja internacionalnega gotskega sloga in ga v italijanskem kiparstvu najdemo večkrat ravno pri Ghibertiju, na primer na reliefu Poklona sv. treh kraljev na severnih vratih florentinskega baptisterija.⁵¹

Rajnerijev nagrobnik se z izjemnim bogastvom in pestrostjo uporabljenih renesančnih elementov pokaže v novi luči kot tisti spomenik, ki že sam po sebi prepričljivo dokazuje, da je Jurij Dalmatinec, ne glede na svojo tesno zvezo z dekorativnim slogom beneškega *gotico fiorito*, že poznal nekatere renesančne novosti, pretežno florentinskega izvora.

Z naročilom, naj prvič upodobi mučniško smrt lokalnega svetnika, se je znašel pred zahtevno nalogo, saj ni imel na voljo nikakršnih ustaljenih ikonografskih rešitev in je moral ustvariti novo kompozicijo tako rekoč *ex nihilo*. Problem je, kot vse kaže, rešil tako, da je, v skladu s še srednjveškimi delavniškimi postopki, uporabil večje število različnih predlog iz svoje zbirke vzorčnih risb, ki jih v okviru tradicionalnih ikonografskih formul nikoli ne bi mogel realizirati v kamnu. Na tem mestu predstavljeno komparativno gradivo zgovorno dokazuje, da lahko iščemo njihov izvor v delavniških krogih dveh najpomembnejših florentinskih kiparjev prve polovice stoletja, Lorenza Ghibertija in Donatella. Na levi polovici prevladuje umirjena ghibertijevska eleganca, ki kljub rustificiranim oblikam kaže skupaj s posameznimi ostanki gotskega mehkega sloga tudi nekaj spoznavnih antičnih motivov, medtem ko je na desno stran skoraj mehanično prenesena neka že povsem renesančna donatelovska kompozicija, le deloma prilagojena tematiki reliefa. Problematična slogovna neenotnost in odstopanje od literarnega izročila sta torej logični posledici rabe predlog, ki jih Jurij očitno še ni znal organsko povezati med seboj v stilno »čisto« in logično zgrajeno kompozicijo, ampak jih je preprosto zlepil skupaj v neke vrste kolaž. Po vsem tem sodeč se je, vsaj na Rajnerijevem sarkofagu in v šibeniški krstilnici, omejil na dobesedno citiranje, ne da bi skušal uporabljenim modelom vtisniti izrazitejši pečat lastnega sloga.

Prav številni citati *ad litteram* dokazujejo, da je razpolagal z natančnimi vzorčnimi risbami, ki jih je verjetno zbiral že v času svojega šolanja in seveda tudi pozneje.⁵²

⁵⁰ Gl. npr. motiv na prsi naslonjene desnice pri levem angelu na reliefu Krsta v Jordanu za krstilnik v Sieni (ok. 1425) (cf. A. Batazzi Becci, *Ghiberti a Siena, v: Ghiberti — Materia e ragionamenti*, 1978, p. 227, repr. 229) in skrajno levo figuro na prizoru Binkošti na severnih vratih florentinskega baptisterija (cf. Krautheimer: *Ghiberti*, repr. 54).

⁵¹ Krautheimer: *Ghiberti*, repr. 28.

⁵² Kakšen je bil običajen delovni postopek v beneških kiparskih delavnicah, piše nadrobneje W. Wolters: *La scultura veneziana gotica*, vol. I, Venezia 1976, pp. 13–16 (od tod cit. Wolters: *La scultura*). Njegova karakterizacija osamljenih modernejših citatov verjetno v precejšnji meri velja tudi za

Vloga renesančne komponente je torej v Dalmatinčevem opusu kljub vsemu precej omejena. Jurij je bil sicer vsekakor dovolj razgledan kipar, da je bil sposoben svoj — pogosto tudi izrazito osebno obarvan — beneški dialekt obogatiti z različnimi toskanskimi frazami, vendar je ostala kljub temu zanj komplicirana sintaksa rojenih Florentincev še naprej nedosegljiva.

Zaenkrat lahko le ugibamo, kdaj in kje se je Juriju Dalmatincu ponudila priložnost, da se dokoplje do tako raznovrstnega gradiva, saj ostajata njegovo gibanje in delovanje pred letom 1441, ko je že kot ugleden arhitekt in kipar prišel v Šibenik, še vedno neznana. Po času svojega nastanka so ghibertijevski elementi vsaj deloma starejši od donatellovskih. Poleg gotških reminiscenc iz časa, ko so nastajala severna vrata florentinskega baptisterija (1404—1424), in risb po antičnih vzorcih, ki so lahko nastale najprej okoli 1430, se pokažejo pri šibeniških angelih čiste renesančne oblike; njihova datacija se nagiba že proti letu 1440. Vendar ta časovni razpon sam po sebi še ne dokazuje Jurijevega daljšega in globljega stika z mojstrom samim. Kot je opozoril Richard Krautheimer, je namreč Ghibertijeva delavnica razpolagala z izjemno bogatimi predložnimi knjigami iz različnih obdobij, ki so ostajale dalj časa v uporabi. Posamezni listi so morali biti že zgodaj dostopni tudi zunaj delavnice, ker se nekatere ghibertijevske figure pojavljajo celo pri skromnejših posnemovalcih, včasih še preden je mojster motiv tudi sam uporabil.⁵³

V tej zvezi je seveda najpomembnejše vprašanje, kako hitro so lahko posamezne florentinske novosti dosegle Benetke, s katerimi povezujemo čas Jurijevega šolanja. Znano je, da so tam kiparsko produkcijo v drugem in tretjem desetletju 15. stoletja v dobršni meri obvladovali nekateri skromnejši florentinski mojstri. Tudi Ghiberti je Benetke obiskal osebno leta 1424 in morda tudi leta 1430, vendar viri o njegovi tedanji dejavnosti molče.⁵⁴ Motive iz njegovega figuralnega repertoarja so lahko Benetkam posredovali tudi drugi manj pomembni mojstri, ki pa so izpričani z nekaterimi ohranjenimi deli. Med njimi naj omenim vsaj imeni, kot sta Michele da Firenze (alias Mojster Kapele Pellegrini)⁵⁵ in Nanni di Bartolo il Rosso.⁵⁶ Posebej velja opozoriti še na skupino zelo kvalitetnih plastik, ki jih povezujejo z imenom anonimnega Mojstra Kapele dei Mascoli, za katerim se po mnenju Wolfganga Woltersa skriva nek nadarjen Ghibertijev učenec.⁵⁷ Končno nikakor ne smemo pozabiti na delavni-

Jurija Dalmatinca: »... le «citazioni» ... non sono però conseguenza di un ipotetico obbligo di unificare del tutto lo stile di un'opera complessa, ma derivano semplicemente dal naturale istinto di essere à la page, imitando i modelli di artisti più importanti.» (Ibid., p. 14).

⁵³ Krautheimer: *Ghiberti*, pp. 206—210; vsaj približen vtis o takšnih risbah si lahko ustvarimo ob nekaterih ohranjenih primerih, ki so očitno povezani z Ghibertijevo delavnico, (cf. A. Conti, *Un libro di disegni della bottega del Ghiberti*, v: *Ghiberti, Atti del Convegno*, 1978, pp. 147—164).

⁵⁴ Krautheimer: *Ghiberti*, p. 5; Wolters: *La scultura*, vol. I, p. 109.

⁵⁵ Ch. Seymour Jr.: *Sculpture in Italy 1400—1500*, Harmondsworth 1966, p. 100.

⁵⁶ Wolters: *La scultura*, vol. I, pp. 90—93; C. Gilbert, *La presenza a Venezia di Nanni di Bartolo il Rosso*, *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 35—39.

⁵⁷ Wolters: *La scultura*, vol. I, pp. 107—111.

co družine Bon, s katero je bil Jurij tako ali drugače gotovo povezan.⁵⁸ Bartolomeo Bon se je že pri vodnjaku na dvorišču palače Ca'd'Oro (1429) naslonil na neko ghibertijevsko terakoto Madone z otrokom, ki jo poznamo v več različicah.⁵⁹ Zanimiva sta tudi oba angela, ki nosita clipeus z doprsjem sv. Marka v zatrepu Porta della Cartà, saj se nedvomno zgledujeta pri omenjenem Ghibertijevem Relikviarju treh mučencev v Bargellu.⁶⁰ Ann Markham Schulz opozarja celo na splošno značajsko sorodnost med Ghibertijem in Bartolomeom, ki je morda temeljila na ožjih stikih med obema mojstroma, vendar o tem ne vemo še nič gotovega.⁶¹

Toda kljub tako številnim dokazom o prisotnosti ghibertijevske komponente ostajajo v okviru beneškega kiparstva nekateri citati pri Juriju Dalmatincu presenetljivo osamljeni, saj odločno posegajo po modernejših elementih, ki se pojavijo v Firencah šele med leti 1430 in 1440, ko v Benetkah še naprej odmeva le tradicionalna gotska frazeologija, značilna za severna vrata florentinskega baptisterija (1404—1424). Zato odpirajo ravno Jurijeva dela v Dalmaciji, ki so dovolj natančno datirana, tudi za raziskave o zgodovini beneške umetnosti sredi 15. stoletja nove možnosti. Očitno so namreč v štiridesetih letih prodrle tudi v to precej konzervativno okolje nekatere aktualne florentinske novosti, ki pa, kot se zdi, niso naletele na rodovitna tla in so ostale brez pravega odmeva. Tako se spet dotaknemo zapletene in še ne dovolj raziskane problematike posredništva, ki ga zaenkrat še ni mogoče prepričljivo povezati s konkretnimi osebami. Tudi Dalmatinčevo domnevno bivanje v Firencah, o katerem piše Gvozdanović, ostaja sporno, saj ravno tisti donatellovski elementi, ki naj bi dokazovali njegovo prisotnost v Toskani pred letom 1440, kakor bomo videli, prihajajo verjetneje iz drugega vira v neposredni bližini Benetk.

Pri nadaljnjih raziskavah nikakor ne smemo pozabiti, da so takrat Benetke za krajši čas obiskali mnogi pomembni florentinski umetniki, ki so bili med nosilci razvoja v srednji Italiji, vendar danes z redkimi izjemami tam za njimi ne najdemo nikakršnih sledov. Naj na tem mestu le opozorim, da med njimi naletimo tudi na imena, kot so Paolo Uccello, Filippo Lippi, Michelozzo, Leone Battista Alberti in Andrea del Castagno.⁶²

Tudi Donatellovi vplivi na Jurija Dalmatinca so se pokazali v nekoliko drugačni luči.

⁵⁸ A. M. Schulz: *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon*, Philadelphia 1978, p. 30 (od tod cit. Schulz: *The Sculpture*).

⁵⁹ R. Krautheimer, Terracotta Madonnas, v: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, London—New York 1971, pp. 315—317, 321—322.

⁶⁰ L. Planiscig, Die Bildhauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. IV, 1930, p. 102.

⁶¹ Schulz: *The Sculpture*, p. 67.

⁶² Cf. G. Fogolari, Gli scultori toscani a Venezia nel Quattrocento e Bartolomeo Bon Veneziano, *L'Arte*, XXXIII, 1930, p. 327 ss; M. Salmi, Aspetti del primo Rinascimento, Firenze, Venezia e Padova, *Rinascimento*, II, 2, 1962, pp. 78—81; Wolters: *La scultura*, vol. I, p. 79; posebej za Castagna in praktično zanimarjive odmeve njegovih fresk v kapeli San Tarasio pri cerkvi San Zaccaria gl.: M. Horster, Castagnos Fresken in Venedig und seine Werke der vierziger Jahre in Florenz, *Wallraf Richartz Jahrbuch*, XV, 1953, pp. 110, 111.

Prelog se je v svojem že večkrat omenjenem članku posvetil večinoma trem renesančnim motivom v Jurijevem kiparskem opusu. Poleg Rajnerijevega nagrobnika in šibeniških angelov, ki so v resnici ghibertijevski derivat, je z Donatellom povezal predvsem gole krilate putte, ki se pri Dalmatincu pogosto pojavljajo v različnih funkcijah. Prav z razširjenostjo tega motiva argumentira svojo hipotezo, da je bil Jurij zgodaj seznanjen z novjšimi dosežki mojstrove florentinske delavnice. Za izhodišče mu služita dva putta ščitonosca z enega od stranskih oltarjev v šibeniški katedrali, ki ju je mogoče okvirno datirati v leta 1444—1448.⁶³ Upravičeno ju je povezal z miniaturnimi otroškimi ščitonosci, s katerimi je Donatello okrasil škofovsko palico na bronastem kipu sv. Ludovika Touluškega za Orsanmichele (1422—1425).⁶⁴ Vendar kljub zgodnji dataciji omenjenega kipa meni, da je Jurij prišel v stik z Donatellom šele v času, ko sta nastajali prižnica v Pratu (1433—1438) in kantorija za florentinsko katedralo (1433—1439), saj je prepričan, da se — po prvih poskusih v dvajsetih letih — motiv v plastiki quattrocenta šele takrat zares uveljavil.

Toda goli putti že v začetku stoletja niso v Toskani nobena redkost. V koviru Donatellovega kiparskega razvoja je doživel motiv več sprememb v nekaj zaporednih fazah. Za prvo stopnjo v dvajsetih letih so značilni ravno popolnoma goli, zmerno razgibani otroci z majhnimi krilci, ki se pojavljajo tudi pri Juriju, vendar se že okoli leta 1430 nenadoma umaknejo puttom v vzvalovljenih tunikah, ki postajajo vse bolj živahni in dosežejo na kantoriji pravo dionizično ekstazo. V Dalmatinčevem opusu najdemo en sam primer, ki ga lahko povežemo z drugo »dinamično« fazo — gre za bežečega dečka na desni polovici Rajnerijevega sarkofaga — medtem ko je treba prototipe za vse druge iskati v dvajsetih letih.⁶⁵

Goli donatelovski putti so se hitro udomačili tudi v Benetkah, kamor so jih še pred letom 1430 prinesli nekateri florentinski kiparji; srečamo jih pri Pietru Lambertiju,⁶⁶ pri Nanniju di Bartolo⁶⁷ in seveda tudi v delavnici Bon.⁶⁸ Če se je hotel seznaniti z njimi, Jurij Dalma-

⁶³ Prelog, *Peristil*, 1961, p. 48.

⁶⁴ Janson: *Donatello*, pp. 45—56, repr. 23 a, 23 b.

⁶⁵ Cf. S. Weber: *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg 1898, pp. 93—97.

⁶⁶ Lamberti je gole putte, ki nosijo napisni svitek, uporabil že leta 1429 na nagrobniku Raffaella Fulgosia v Padovi (San Antonio) (cf. Wolters: *La scultura*, vol. I, pp. 240—242; vol. II, sl. 567, 578—580).

⁶⁷ Na Brenzonijevem nagrobniku v San Fermu v Veroni (ok. 1425) se na primer že pojavijo putti, ki odgrinjajo zastor nad sarkofagom (cf. *ibid.*, vol. I, pp. 268, 269; vol. II, repr. 752—754).

⁶⁸ Iz repertoarja delavnice Bon poznamo motiv dveh puttov, ki nosita grbovni ščit, ki ga je Jurij v Sibeniku zamenjal s kožo z napisom (cf. Folnesics, *Jahrbuch*, 1914, p. 60; pregled problematike in revizija pri: Schulz: *The Sculpture*, pp. 35, 36, op. 96, 97). Morda je Dalmatincev po njenem posredništvu sprejel tudi putte »atlante«, ki nosijo krstilni bazen v šibeniškem baptisteriju. Za ta motiv gl. analogije v San Giovanni in Bragora v Benetkah (ok. 1430/40) (cf. Wolters: *La scultura*, vol. I, p. 257; vol. II, sl. 699) in v Castiglione Olona v Lombardiji (cf. Venturi: *Storia*, VI, p. 833, repr. 558).

tinec vsekakor ni potreboval ožjega stika s Firencami in zato smemo govoriti v tem primeru le o posrednem Donatellovem vplivu v mejah tistega, kar je bilo takrat v Benetkah že splošno razširjeno florentinsko blago.

Iz tega okvira seveda izstopata Rajnerijev nagrobnik in Splitsko Bičanje, saj se naslanjata na novejše donatellovske zglede, ki že odločno kažejo značilnosti mojstrovega sloga po letu 1440. Med njegovimi ohranjenimi deli se jima še najbolj približujejo spomeniki iz padovanskega obdobja. Ker lahko prav s severovzhodno Italijo dovolj prepričljivo povezujemo tudi ohranjeno primerjalno gradivo, sklepamo, da gre tokrat pri Dalmatincu dejansko za neposreden vpliv Donatella prek Padove, kamor je veliki Florentinec verjetno pripotoval leta 1443.⁶⁹ Jurij je moral priti v stik z njegovo tamkajšnjo delavnico na tak ali drugačen način, še preden je leta 1448 dokončal Rajnerijev nagrobnik, torej v času, ko je Donatello komaj dobro začel svoj *magnum opus* — oltar za cerkev sv. Antona (1446—1450).⁷⁰

Ker lahko v arhivskem gradivu sledimo Jurijevemu življenju v Dalmaciji že od leta 1441, moramo takoj ugotoviti, da so bile možnosti za daljši postanek zunaj Šibenika sprva precej omejene, saj se je mojster v pogodbi o nadaljevanju gradnje katedrale obvezal, da bo v mestu ostal nepretrgoma šest let in ga bo zapustil le, kadar bo to potrebno zaradi gradbenih del ali oskrbe z materialom.⁷¹ Kljub vsemu pa je ostal še naprej močno povezan z Benetkami, s katerimi je vzdrževal tudi čisto gospodarske stike. Tako mu je leta 1446 njegova tašča Pasqualina podarila svojo hišo »in Contrata sancti Marcialis« z vsemi pravicami in dolžnostmi, ki so iz tega izhajale.⁷² Morda je bila prav ta darovnica med odločilnimi razlogi, ki so Juriju omogočili, da si je dne 1. septembra 1446 v obnovljeni pogodbi izposloval posebno klavzulo; ta mu dovoljuje, da lahko vsaki dve leti potuje v Benetke za tri mesece, vendar tam ne sme sprejemati naročil in sme delati le v lastni hiši.⁷³ Kipar je imel takrat vsekakor precej razlogov, da olajšavo čimprej tudi izrabi, na kar vsaj posredno namiguje tudi arhivsko gradivo. V bolj ali manj sklenjeno ohranjenih dalmatinskih virih se njegovo ime pogosto pojavlja, manjka pa med 30. septembrom 1446 in 5. januarjem 1447, zato lahko domnevamo, da je bil v tem času odsoten. To se lepo ujema tudi z dejstvom, da

⁶⁹ Janson: *Donatello*, p. 149.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 162 ss.

⁷¹ Frey, *Jahrbuch*, 1913, p. 131, št. 16: »... promisit et solemniter se obligavit venire ad standum et habitandum in Sebenico... pro sex annis continuis...«.

⁷² Hrg-Kolanović, *Arhivski vjesnik*, 1974/75, pp. 14—16, št. 3: »... dictus magister Georgius possit facere omnem suam voluntatem et dispositionem de predicta domo cum iuribus et pertinentiis tanquam de rebus suis propriis. Et generaliter ad omnia et singula dicendum faciendum, procurandum, expediendum ac fieri et expediri faciendum, que in predictis et circa predicta fuerint necessaria et opportuna etc.« (*Ibid.*, p. 15).

⁷³ *Ibid.*, p. 18, št. 5: »... magister Georgius possit ire Venetias pro factis et negotiis suis, quando sibi opus erit, ita et tamen, quod ibi non possit laborare neque laborari facere aliquid aliquo modo de sua arte exceptis tamen laboreris pro sua domo propria, quam habet in Venetiis... possit ire et stare in Venetiis singulis duobus annis pro tribus mensibus et non ultra.«

gre ravno za dovoljeno obdobje treh mesecev.⁷⁴ Če se je Jurij Dalmatinec takrat zares mudil v Benetkah, se je seveda brez težav lahko podal tudi v bližnjo Padovo in obiskal slovečo Donatellovo delavnico.

CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF RENAISSANCE ELEMENTS IN THE SCULPTURAL OEUVRE OF GIORGIO DA SEBENICO

Giorgio da Sebenico (about 1400—1473) was one of the most important architects and sculptors on the eastern coast of the Adriatic during the 15th century. Summoned from Venice in 1441 to become a »protomagister« of the Šibenik cathedral, he brought to Dalmatia a vigorous variant of the late Gothic style originating in the workshop of Giovanni and Bartolomeo Bon. However, scholars have found it difficult to formulate the precise origins of his style, because of the sporadic appearance of recognizable Renaissance elements during the first decade of his Dalmatian activity (i.e. from 1441 to 1451).

Detailed analysis of the most conspicuous monuments actually revealed many figural types of an unmistakably Donatellesque character and raised new problems in connection with the non-Venetian sources with which Giorgio might have been familiar. In this article some motifs are considered from a new point of view. With regard to the obvious influence of Donatello, a different hypothesis, which is partially at variance with the previous attempts to connect it directly with Donatello's Florentine workshop, is proposed.

Donatellesque motifs appear to have reached Giorgio in two successive waves. The first, represented by typical naked putti in various postures, which were used by Donatello as early as in the fourteen twenties, is most probably based on models known to Giorgio before his coming to Šibenik. The putto in its manifold functions was well known in Venice at the time and was used extensively in the Bon workshop as well as by those Florentines who worked in the city for a longer period — for instance Pietro Lambreti, who was influenced by Donatello. The second phase is far more closely related to the later developments in Donatello's workshop about 1440. The two outstanding examples are the Tomb of St. Rainerius in the parish church at Kaštel Lukšić (formerly in St. Euphemia in Split) (Plate 40) which can be dated, according to the written sources, to the period between 1444 and 1448, and the relief of the Flagellation of Christ on the altar of St. Anastasius in Split cathedral (about 1448—1450) (Plate 45). The obvious parallel to the right half of the narrative relief on the sarcophagus of St. Rainerius (Plate 42) can be found in an anonymous drawing in the Uffizi, that seems to be a rather mediocre pastiche referring mainly to Donatello's works in Padua (Plate 43). It could hardly have been drawn before 1450, so that it can by no means represent the actual source, but merely a reflection of it. The Uffizi drawing and the corresponding parts of the sarcophagus also share some figures with a lost marble relief of the Flagellation which was formerly in Berlin (Plate 44), which shows a close similarity with Giorgio's version of the theme in Split (Plate 45), and is again a compilatory work by an unknown follower of Donatello from about 1460—1470. The common source of these four works, which is reflected in some other paraphrases as well, should probably be sought among the lost works of Donatello's Paduan workshop. The original design could consequently hardly have been done before 1443, while the year 1448 fixes a firm »terminus post quem non«, owing to the fact that by that date it had already exerted its influence on the tomb of Rainerius. The sur-

⁷⁴ Ibid., p. 19, št. 6; Frey, *Jahrbuch*, 1913, p. 138, št. 37.

* Šele ko je bila redakcija članka zaključena, mi je prišla v roke izdaja refratov s šibeniškega simpozija o Juriju Dalmatincu leta 1975, zato navedb v opombah ni bilo mogoče spremeniti. Prispevki so izšli pod naslovom: *Juraj Matejev Dalmatinac — Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3—6, Zagreb 1979—1982 (izšlo 1984).

prisingly early date of these reflections in Giorgio's oeuvre, for which there are no analogous cases in Venice itself, suggests a closer contact directly with Donatello's Paduan workshop. Some hints in contemporary Dalmatian documents could indicate that there was a possibility that Giorgio may have been in Venice from October 1446 to January 1447 and during that short period might have had an opportunity to visit nearby Padua.

However, Giorgio's acquaintance with Florentine figural phraseology was not limited exclusively to the knowledge of Donatello's achievements. The astonishing similarity between some of the angels that float on the shallow cupola of the baptistry in the Šibenik cathedral (before 1452) (Plate 47) and the two figures on the left side of the tondo of the Madonna and Child with six angels known to us through 9 terracotta replicas (Plate 46), indicates another Florentine source. The original design, dated about 1440, is generally attributed to Luca della Robbia, under the influence of Lorenzo Ghiberti. On the other hand, the postures and costumes of the »Šibenik angels« are clearly reflected in the figures on the left side of the tomb of Rainerius (Plate 41). Some of them are beyond any doubt even based on the same prototype, one of them also refers to the tondo (Plate 48 and 49). The two figures further on the left were apparently derived from Ghiberti's sketches of antique motifs, whose application may be detected on the *Porta del Paradiso* (Plates 50 and 51) and on a terracotta relief of the Nativity (in Detroit) attributed to his workshop (Plates 52 and 53).

All Renaissance elements applied by Giorgio — Ghibertian and Donatellesque alike — follow their ultimate sources usually to the most minute details of posture or even folds of the drapery, and were undoubtedly transferred to stone from very accurate preparatory designs. They are derived most probably at least indirectly from the model books of the two masters, which must have been disseminated by their pupils and followers. The sporadic appearance of such quotations in the still predominantly late Gothic stylistic frame of Giorgio da Sebenico's sculpture must on the other hand not encourage us to label him a »Renaissance artist«, however elusive that term might be. The very fact that Giorgio transformed the patterns at his disposal with only the unavoidable minor changes demanded by a different context, seems to indicate that he felt rather uneasy; being unable to merge the new motifs organically into his own idiom, he simply took them over »verbatim«. In doing this he was of course merely following the usual practice of copying innovations of great masters in order to be »à la page«.

How and when Giorgio managed to get hold of the necessary drawings remains an open question still awaiting a definite answer. At the present stage of our knowledge about his life prior to 1441, which is virtually confined to one single fact, namely that he came to Šibenik from Venice, we lack any positive proof in support of the surmised visit to Florence. Before any definite statement concerning his conjectural stay in Tuscany can be made, it seems imperative to consider his works in the wider context of Florentine influences on Venetian sculpture and art in general in the period between 1430 and 1450. The possible role of Giorgio da Sebenico in these developments appear to be a question worthy of further investigation.