

RELIEF POLAGANJA V GROB V ATRIJU »NOVE CRKVE« V ŠIBENIKU*

Stanko Kokole, Ljubljana

V ozkem dvorišču med »Novo crkvo« v Šibeniku, ki v pisanih virih nastopa z imeni *Sancta Maria in Valle viridi*, *Sta Maria di Valverde* ali *Sancta Maria de Castello*, in poslopjem nekdanje Marijine bratovščine je nad obokanim prehodom, iz katerega se dviga zvonik, kot spolija vzdignjen eden izmed najzanimivejših spomenikov renesančnega kiparstva v Dalmaciji: nedokončani relief Polaganja v grob (sl. 1).¹

Čeprav je površina kamnite plošče le grobo obdelana in so posamezni detajli odlomljeni, lahko še vedno razberemo vse bistvene člene, ki tvorijo to živo razgibano kompozicijo. Na podolžnem pravokotnem polju, ki ga na obeh straneh uokvirjata dva plitka pilastra, okrašena z elegantnim kandelabrom, se odigrava tragični prizor pred nizko arhitekturno kuliso treh polkrožnih lokov. V jedru dogajanja je mlahavo Kristusovo telo z nagnjeno glavo, ki ga Jožef iz Arimateje in Nikodem ob pomoči krilatega angela postavljata frontalno pred oči gledalca. Z leve proti tej zgneteni skupini hitita dve ženski postavi; sključena Marija, pokrita z naglavno ruto in sloka Magdalena, ki se sunkovito poganja kvišku in v bolečini krili z rokami nad glavo. Nerazločna gola figura v ozadju, ki stoji na lestvi, očitno namiguje na predhodni prizor Snemanja s križa. Na skrajnem levem robu pa se nam oko ustavi še ob voluminoznem liku golega moškega, oprtega na palico, ki svoj nem pogled upira v Kristusovo povešeno glavo, s čimer nas opozarja, kje je vsebinsko žarišče kompozicije. V isto smer gledajo tudi tri figure pod baldahinasto edikulo na desni, med katerimi v golobradem mlade-

* Prispevek nadrobneje obravnava nekaj vidikov dalmatinske plastike 15. stoletja, ki sem se jih dotaknil tudi v diplomski nalogi z naslovom »Stilni profil kiparja Jurija Dalmatinca«. Za vsestransko pomoč pri raziskavah in številne dragocene nasvete bi se rad na tem mestu zahvalil izr. prof. dr. Janezu Höflerju (Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta). Za prijazno zanimanje, ki ga je pokazal za rezultate te študije, in za kritične opazke sem posebno hvaležen tudi prof. dr. Arturju Rosenauerju (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien). Mnoge formulacije, povezane s problematiko Nikolaja Florentinca, so se izoblikovale tudi v plodnih diskusijah z mag. Samom Štefancem, ki mu gre največ zaslug tudi za spremeljajoče slikovno gradivo. Shematično risbo dolgujem kolegu Samu Ljubušniku.

¹ Figuralni relief meri v dolžini 230 cm in je visok 98,2 cm. K dolžini celotne kamnitne plošče je treba prišteti še dvakratno širino obeh stranskih pilastrov (po 28,6 cm).

niču prepoznamo Janeza Evangelista, komaj nakazane ženske(?) z otrokom na ramenih za njegovim hrbtom pa kljub avreoli ikonografsko še ne znamo razložiti.²

Morda je prav zaradi svojega današnjega položaja na odmaknjenem dvorišču ene izmed šibeniških podružnic, ki se po pomenu ni mogla kosati s stolnico, ta relief ostal skrit očem prvih piscev o dalmatinskem kiparstvu, saj ga je sprva prezrl celo Adolfo Venturi. V strokovno literaturo ga je prvi vpeljal Dagobert Frey, ki ga mimogrede omenja v svoji obsežni študiji o Juriju Dalmatincu in šibeniški katedrali. Ne da bi se o tem prepričal na kraju samem, je zapisal, da se je plošča s Polaganjem v grob ohranila na svojem prvotnem mestu, zato je — sklicujoč se na podatke o zidavi »Nove cerkve« — relief pripisal Nikolaju Florentincu, ki je bil protomagister gradnje v letih 1502—1505. Menil je, da v prid Nikolajevemu avtorstvu govorijo tudi stilne sorodnosti z nekaterimi reliefi v Ursinijevi kapeli (1467—97) ob trogirski stolnici in analogije na reliefu Objokovanja v luneti Sobotovega nagrobnika iz tamkajšnje dominikanske cerkve, ki je datiran z letnico 1469.³ Folnesics, ki je sicer pravilno ugotovil, da je relief vzidan kot spolija, je v preostalih pogledih sprejel Freyevu hipotezo o Florentinčevem avtorstvu in datacijo v prva leta 16. stoletja. V Nikolajevem opusu je iskal ustrezne paralele k šibeniškemu Polaganju v grob predvsem na znanem reliefu Objokovanja (sl. 4), ki ga danes hrani trogirski muzej sakralne umetnosti v nekdanji cerkvi Sv. Janeza Krstnika. Toda kljub vsemu je priznal, da je kompozicijska struktura na reliefu iz »Nove crkve« povsem drugačna kot na Objokovanju v Trogiru. Neusklajenost obeh upodobitev skoraj istega prizora je razlagal kot notranji razvojni lok Florentinčevega reliefnega sloga, ki naj bi v zaključni fazi težil k vedno bolj izraziti dramatski zgoščenosti.⁴

Največ poznejših raziskovalcev dalmatinske umetnosti je sledilo Freyevim in Folnesicsevimi stopinjam, ne da bi prispevali kakšne upoštevane vredne nove argumente v njuno podporo.⁵

² Ta zanimiva kompozicija na izviren način združuje posamezne prvine dveh prizorov, ki med njima pogosto ni mogoče potegniti jasne ločnice: Objokovanja in Polaganja v grob. Cf. H. Aurenhammer: s. v. Beweinung, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien 1959—1967, pp. 357—374.

³ D. Frey (+ V. Molè), *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, VII, 1913, pp. 41—42 (od tod citirano: Frey-Molè: 1913).

⁴ H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, VIII, 1914, p. 169, repr. 150 (od tod citirano Folnesics: 1914); idem, Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Donatello-Schüler, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, p. 196, repr. 15 (od tod citirano: Folnesics: 1915).

⁵ Cf.: A. Dudan: *La Dalmazia nell'arte italiana*, II, Milano 1922, pp. 259—260 (od tod citirano: Dudan: 1922); C. M. Iveković: *Dalmatiens Architektur und Plastik*, III (= Sebenico), Wien 1927, p. 24; C. Iveković: *Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije*, I (= Šibenik), Beograd 1928, p. 16, tab. 40 (od tod citirano: Iveković: 1928); G. Praga, s. v.: Sebenico, *Enciclopedia italiana*, XXXI, Roma 1936, p. 271, tab. XIX; N. Božanić-Bezić, s. v.: Šibenik, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, IV, Zagreb 1966, p. 366; S. Grubišić-F. Dujmović, *Šibenik*, Split-Zagreb 1966, s. p., repr. 43 (tu je relief sicer pripisan Florentincu, a je datiran v drugo polovico 15. stoletja!). Atribucija Nikolaju

Pri tem je izjema le članek Woltersa, posvečen ravno trogirskemu Objokovanju in šibeniškemu Polaganju v grob. Avtor je — očitno na podlagi dotedanje literature — oba reliefa sicer povezal z istim kiparjem, vendar je podvomil o hipotezi, da gre za Nikolaja Florentinca. Opirajoč se na prenačljeno sklepanje, da je lik žalujoče žene z dvignjenimi rokami, ki ga najdemo na nagrobniku sv. Rajnerija v Kaštel Lukšiću, delu Jurija Dalmatinca iz let 1444—1448, zvest posnetek sorodne figure na reliefu iz Trogira, ju je datiral v prvo polovico štiridesetih let 15. stoletja, izklesal pa naj bi ju neki nadarjen Donatellov učenec, ki naj bi ga pot zanesla v Dalmacijo.⁶

Z vidika trogirskega Objokovanja, ki je slej ko prej Nikolajeva mojstrovina iz časa okrog leta 1470, je Woltersovo samovoljno kronološko konstrukcijo upravičeno zavrnil že Cvito Fisković, ki pa se žal ni posebej ustavil pri problematiki reliefa iz »Nove crkve«.⁷ Ob njem se je nazadnje pomudila le še Anne Markham Schulz, ki zagovarja globoko zakoreninjeno atribucijo Florentincu. Šibeniško Polaganje v grob pomeni po njenem mnenju najbolj zrelo stvaritev tega kvalitetnega kiparja, ki se s svojo izvirnostjo in izrazno močjo lahko kosa z velikimi Donatellovimi mojstrovini.⁸

Ta strnjena predstavitev dosedanjih raziskav na prvi pogled ustvarja varljiv vtis, da že skoraj povsem zagotovo vemo, kdaj je relief iz »Nove crkve« nastal, čigavo delo je in kje so njegove stilne korenine. Toda nadrobnejša razčlemba argumentov hitro pokaže, na kako majavih temeljih je bila ta hipoteza zgrajena.

Najprej se moramo ustaviti pri pisanih virih. Iz ohranjenih dokumentov je razvidno, da je Nikolaj Florentinec, ki so ga za protomagistra gradnje »Nove crkve« imenovali 10. januarja leta 1502, do svoje smrti leta 1505 pripravil načrt, poskrbel za pripravo gradbenega materiala v kamnolomu na Braču in začel polagati temelje za novo stavbo. O ka-

Florentincu se je ustalila tudi v novejših pregledih dalmatinske umetnosti; cf.: L. Karaman: *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952, p. 64; R. Ivančević, *Renesansa u Dalmaciji, Hrvatskom primorju i Istri*, v: varii auctores: *Renesansa u Hrvatskoj i Sloveniji*, Beograd-Zagreb-Mostar 1985, p. 36; idem: *Umjetničko blago Hrvatske*, Beograd-Motovun 1986, p. 122. Kot zadnje Florentinčevo delo, ki ga odlikuje zapletena kompozicija, v kateri še vedno odmevajo spomini na Donatella v Padovi, relief nazadnje omenja tudi R. Ivančević, s. v.: Nikola Ivanov Firentinac, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, II, Zagreb 1987, p. 462.

⁶ W. Wolters, *Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Šibenik, Antichità viva*, VII, 1, 1968, pp. 11—24, repr. 16—18 (od tod citirano: Wolters: 1968). Tej hipotezi se avtor tudi v svojih poznejših delih ni odrekal, cf. idem: *La scultura veneziana gotica*, I, Venezia 1976, p. 135, op. 4; idem, *Juraj Dalmatinac u Veneciji i problemi izvora njegova kiparstva*, v: *Juraj Matejev Dalmatinac (= Radovi Instituta za povijest umjetnosti, III-VI, 1979—1982)*, Zagreb 1984, p. 75 (od tod citirano: *Juraj Matejev Dalmatinac: 1984*). O problematiki renesančnih elementov na Rajnerijevem nagrobniku in še posebej o naricali z dvignjenimi rokami cf. S. Kokole, *O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XXI, 1985, pp. 111—112 (od tod citirano: Kokole: 1985).

⁷ C. Fisković, Neobjavljeno »Oplakivanje« Jurja Dalmatinca, *Peristil* X-XI, 1967—1968, p. 45, op. 19.

⁸ A. Markham Schulz: *Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture the Early Renaissance*, New York 1978, pp. 70—71, 74, repr.: frontispiece (od tod citirano: Schulz: 1978).

kršnikoli kiparski dejavnosti arhivsko gradivo molči.⁹ V resnici nimamo zanesljivih podatkov niti o tem, da je relief Polaganja v grob že v času svojega nastanka pripadal »Novi crkvi« oziroma Bratovščini sv. Marije. Obok, nad katerim je vžidan danes, so postavili šele po letu 1586, torej nič manj kot osemdeset let po Florentinčevi smrti.¹⁰ Krsto Stošić je celo domneval, da gre za eno izmed plošč, ki so sestavljale nekdanji oltar Bratovščine sv. Zakramenta v šibeniški katedrali, ki se omenja leta 1603.¹¹ Florentinčevo delo pri zidavi »Nove cerkve« torej samo po sebi za atribucijo reliefa ne daje nikakršne opore.

Preostane nam le še, da si ogledamo tiste motive in stilne črte, ki naj bi na šibeniškem Polaganju v grob izdajale poteze Nikolajevega dleta ali pa vsaj bližino formalnemu repertoriju njegovega kroga.

Folnesics in Dudan sta sicer zapisala, da sta kandelabra ob straneh šibeniškega reliefa tipično »nikolajevska«, vendar natančnejša primerjava s sorazmerno bogatim ohranjenim gradivom v Trogiru pokaže, da bi bil takšen sklep prenapljen.¹² Pri Nikolaju Florentincu se povsod srečamo z istim osnovnim tipom: na ovalnem ali povprek postavljenem pravokotnem podstavku s štirimi nožicami stoji odebeljena vaza z zožujočim se vratom, ki je okrašen z dvema prstanoma (sl. 7).¹³ Kandelabri v Šibeniku so oblikovani povsem drugače: iz občutno nižje pravokotne baze s krempljastimi tačicami raste slok svečnik, sestavljen iz čašasto razprtih zašiljenih lističev, ki so v sredini spojeni s prstanastimi obročki. Na obeh straneh so nanje pripeti še elegantno usločeni ročaji z vitičastimi izrastki (sl. 8).¹⁴

Atribucijo Polaganja v grob iz »Nove crkve« Nikolaju Florentincu pa lahko dokončno ovržemo, če relief skrbno primerjamo prav s tistim mojstrsko izklesanim trogirskim Objokovanjem, ki naj bi govorilo v njen

⁹ Cf. regist dokumentov pri Schulz: 1978, p. 89, in pregled virov, ki ga je zbral S. Stefanac: *Nikolaj Florentinec arhitekt*, magistrsko delo na Filozofski fakulteti v Ljubljani (tipkopis), Ljubljana 1986, p. 114 (od tod citirano: Stefanac: 1986).

¹⁰ Cf. F. A. Galvani: *Il re d'armi di Sebenico*, II, Venezia 1884, p. 92. Zvonik sam je bil sezidan šele v letih 1743–1754 (cf. Dudan: 1922, p. 325, op. 123). O gradbenih delih na kompleksu »Nove crkve« pred Nikolajem Florentincem cf.: C. Fisković, Kipovi Pietà u Dalmaciji i Boki Kotorskoj, *Peristil*, XXIX, 1986, pp. 52–53, op. 50, 51.

¹¹ K. Stošić: *Gospa od Plača u šibenskoj katedrali 1635–1935*, Šibenik 1935, p. 5, op. 4 (žal omembe v dokumentih, ki jih navaja, niso dovolj oprijemljive). Da je bil relief prvotno morda namenjen za okras oltarnega antependija, je domneval že Folnesics: 1914, p. 169, kar se zdi bolj verjetno kot Woltersova hipoteza, da gre za del nekega nagrobnega spomenika (cf. Wolters: 1968, p. 15).

¹² Cf. Folnesics: 1914, p. 169; Dudan: 1922, p. 260.

¹³ Takšne kandelabre vidimo na Sobotovem nagrobniku (cf. Iveković, II: 1928, repr. 17), na reliefu v trogirski mestni Loggi (ibid., tab. 6), na pilastrih in v ostenjih vhodnega slavaloka Ursinijeve kapele (ibid., tab. 26, 27, 47) in na dvoriščnem portalu »male« Cippicove palače (ibid., tab. 38).

¹⁴ Ustrezne analogije k temu tipu kandelabra odkrijemo med renesančnimi dekorativnimi elementi zlasti v Benetkah in v Padovi. Podobno obliko imata svečnika na Giovanniju Belliniju pripisani Pietà v Doževi palači (cf. G. Robertson: *Giovanni Bellini*, Oxford 1968, tab. XXIV b). Še bliže šibeniškima pa sta žal močno poškodovana primera na reliefu Madonne v padovanskem Museo civico, ki jima manjkajo le vitičasti »ročaji« (cf. posnetek in fototeke na Kunsthistorisches Institut in Florenz, št. 49465). Delo pripisujejo kiparju Giovanniju da Pisa, ki ga srečamo med Donatellovimi sodelavci v Padovi.

prid.¹⁵ Razlik med tema dvema upodobitvama skoraj identičnega pasijonskega prizora nikakor ni mogoče pojasniti s preobratom v okviru razvoja Florentinčevega osebnega sloga, kot je mislil Folnesics, saj so dosti globlje. Medtem ko za nenavadno scensko razporeditev figur na šibeniškem reliefu zaman iščemo izhodišče pri kakšnem od ustaljenih ikonografskih obrazcev italijanskega quattrocenta, je prizor v Trogiru — kot je bilo že večkrat poudarjeno — značilen odvod tipa ekspresivno poudarjenega Objokovanja, pri katerem se vse dramatsko razgibane figure ponavadi zbirajo okrog Marije, ki objokuje mrtvega Kristusa.¹⁶ Reliefa pa se med seboj ne razlikujeta le po ikonograski plati, ampak tudi po načinu gradnje kompozicije in po odnosu upodobljenih človeških likov do ozadja. Pri Florentincu so figure zgnetene okoli ležečega Kristusovega telesa v komaj nakazanem odprtem prostoru pod tremi praznimi križi, tako da suvereno obvladujejo plastično najbolj izraziti prvi plan reliefa, na šibeniškem prizoru pa se dogajanje odvija v interieru ali pa vsaj neposredno pred neko kuliso. Pri njem je arhitektura, ki s trojnim valovanjem lokov zgoraj in edikulo na desni obdaja postav, povezana v nerazdružljivo celoto z notranjo kompozicijsko zgradbo — brez nje bi se njena uravnotežena struktura začela razkrajati. Tudi »sintaksa« med seboj prepletenih figur, ki so v Trogiru spojene v nemiren voz, je v Šibeniku — kljub še bolj zapleteni igri teles in rok pri osrednji skupini — bistveno jasnejša. K temu veliko pripomore dejstvo, da je Polaganje v grob izklesano v občutno plitkejšem reliefu, kjer se figure niso odlepili od površine, zato nikjer ne nastanejo popolne globinske sence, ki so tako značilne za trogirsko Objokovanje, na katerem v vzvihrano draperijo ovite Florentinčeve figure slikovito tonejo in se zopet dvigajo iz temnih praznin.

Zelo velike so tudi razlike med posameznimi, na prvi pogled sorodnimi liki z obeh reliefov. Kot poučen primer si velja ogledati žalovalko z dvignjenimi rokami na trogirskem reliefu, v kateri je Folnesics videl bližnjo sorodnico Magdalene v Šibeniku (sl. 5, 6).¹⁷ V Trogiru nastopa lik starejše ženske s spačenim obrazom, ki ekspresivno poudarja njeno žalost. Pokrita je z oglavnico in oblečena v dolgo zvonasto haljo, ki je povsem pogoltnila njeno telesnost — v bistvu gre za realistično prekvašen motiv tradicionalnega bizantinskega trenosa. Šibeniška Magdalena predstavlja njeno živo nasprotje. Njeno gibko telo je upodobljeno v orgiastično razgibani drži helenističnih Menad, ki jim dolguje tudi svoj dvakrat prepasani peplos in antikizirajočo oprijeto draperijo.

Na koncu je treba pri šibeniškem reliefu posebej opozoriti še na krepko modelacijo telesnih oblin, ki je tako značilna za vse nastopajoče

¹⁵ O trogirskem Objokovanju je nazadnje navedeno pisala Schulz: 1978, pp. 56–58, repr. 77–80.

¹⁶ Med številnimi italijanskimi primeri tega tipa Objokovanja sta Nikola-jevemu reliefu ikonografsko še posebno sorodni deli Francesca di Giorgio v Benetkah (Sta Maria del Carmine) iz časa okrog leta 1475 (cf. A. Luchs, Francesco di Giorgio: The Deposition, *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, r. k., Detroit 1985, pp. 218–220, cat 79 [od tod citirano: *Italian Renaissance Sculpture*: 1985]) in Lombardca Antonia Mantegazze v Certosi di Pavia (cf. Pope-Hennessy: *Italian Renaissance Sculpture* [= *An Introduction to Italian Sculpture II*], Oxford 1985, p. 326, tab. 117, repr. 123 [od tod citirano: Pope-Hennessy: 1985]).

¹⁷ Folnesics: 1914, p. 169.

figure, vendar je postal nanjo med vsemi dosedanjimi raziskovalci pozoren le mladi Roberto Longhi. V kratki, a zelo tehtni oceni Folnesicsevega članka o Nikolaju Florentincu, ki jo je poznejša literatura o tem umetniku docela prezrla, je o našem Polaganju v grob med drugim tudi zapisal: »... si presenta in forme molto più atticciate, che di solito, per poterla accettare come lavoro del Fiorentino.«¹⁸ Pri figurah v Šibeniku so zlasti razgaljeni deli telesa v resnici oblikovani nekolikanj masivno, saj dajejo vtis, kakor da bi bili zgneteni iz voljnega testa, ki se je napelo med peko. Čeprav so osnovni obrisi anatomske korektni, so vse nadrobnosti kit in žil zabrisane. Florentinec je telesno formo oblikoval povsem drugače: njegovi človeški liki so v vseh pogledih bolj gracilni, pa tudi detajli rok, stopal in kolen so skrbno izdelani, tako da pod površino kože vedno čutimo njihovo logično organsko strukturo.

S tem da smo se morali odreči kakršnikoli zvezi šibeniškega Polaganja v grob z vodilnim kiparjem na dalmatinski obali v drugi polovici 15. stoletja, je postal ta izjemni spomenik nenadoma velika uganka. V Dalmaciji poznega quattrocenta namreč razen Nikolaja Florentinca ne poznamo nobenega ustvarjalca, ki bi lahko samostojno oblikoval tako zapleteno renesančno kompozicijo.

Ključ za rešitev tega problema se ponuja tam, kjer ga do nedavna nismo pričakovali: v okviru pozne delavnice Jurija Dalmatinca. Najnovejše raziskave o postopni asimilaciji renesančnih prvin v dalmatinski arhitekturi in plastiki preden se je na prizorišču dokončno uveljavil Nikolaj Florentinec, so pokazale, da se posamezni že povsem v antikizirajočem slogu quattrocenta oblikovani figuralni reliefi v njegovem krogu pojavijo vsaj že sredi sedmega desetletja. Pri tem imamo v mislih zlasti kamnite vložke v podbojih glavnega portala Kneževega dvora v Dubrovniku (1464) in več s plastikami okrašenih segmentov na severni zunanjščini kornega dela šibeniške stolnice, ki je z grbom mestnega kneza Stefana Malimpiera okvirno datirana med leta 1465 in 1468.¹⁹ Komparativna analiza njihovih morfoloških značilnosti bo pokazala, da moramo prav med njimi iskati najožje paralele k Polaganju v grob iz »Nove crkve«.

Posebno zgovorni so s tega vidika štirje majhni reliefi v Dubrovniku. V zadnjem času odkrite analogije so že potrdile domneve o donatellovskem značaju skupinic plešoćih in muzicirajoćih puttov (sl. 11). Ti so namreč zvesto posneti po motivih, s katerimi se srečamo že na terakot-

¹⁸ Longhijeva kratka recenzija je bila objavljena v reviji *L'Arte*, XX, 1917, p. 172; cf. R. Longhi, *Scritti giovanili 1912–1922*, Firenze 1961, p. 363.

¹⁹ Nadrobno analizo tega doslej še ne dovolj raziskanega dela zunanjščine šibeniške stolnice (cf. Iveković, I: 1928, tab. 3, 4) je v najnovšem času prispeval J. Höfler, Šibenska katedrala između Jurja Dalmatinca i Nikole Fiorentinca. O počecima renesanse u arhitekturi Dalmacije, pripravljeno za tisk v: *Radovi Instituta JAZU u Zadru* (od tod citirano: Höfler: *Šibenska katedrala*). Iste problematike se je dotaknil tudi Stefanac: 1986, pp. 81–90. Posebej o dejavnosti Dalmatinčeve delavnice v Dubrovniku cf. J. Höfler, *Vrata od Ponte* v Dubrovniku. Prispevek k dejavnosti poznega Jurija Dalmatinca in njegovega kroga, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XXVI*, 1986 (od tod citirano J. Höfler: *Vrata od Ponte*); S. Kokole, *Renesančni vložki portala Kneževega dvora* v Dubrovniku. Delavnica Jurija Dalmatinca med Šibenikom in Dubrovnikom, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XXVI*, 1986 (od tod citirano S. Kokole: *Renesančni vložki*).

nem oltarju v Kapeli Ovetari (Padova, Chiesa degli Eremitani), ki je delo Donatellovih padovanskih sodelavcev Niccolòja Pizzola in Giovannija da Pisa (1448–1453). Doslej še nerazrešeni pa so ostali trije goli vojščaki v diru in antikizirajoča skupina z Marsom, ki objema Venero vpricho malega Kupida. Prav te figure (sl. 10) ne morejo skriti formalnega jezika, ki je zelo blizu šibeniškemu polaganju v grob. Skoraj popolnoma goli telesi obeh antičnih božanstev sta modelirani na isti testeni način; to se najlepše vidi pri Venerini postavi, ki je poleg tega tudi s postavitvijo nog pravi ženski pendant golemu moškemu, naslonjenemu na palico, z reliefa v Šibeniku (sl. 9, 10). Pri obeh figurah lahko opazujemo tudi na enak način oblikovana zaokrožena ramena, stisnjen pas, poudarjeno povešeno zadnjico in napet zaobljen trebuh.²⁰

Na preostale analogije naletimo v Šibeniku, kjer obstajajo tesne paralele med figuricami dubrovniških puttov in deškimi postavnicami na arhitravu pod »Malimpierovim lokom«, ki igrajo na trobila ali pa poskakajoč nosijo festone. Tu gre nedvomno za rabo istih predlog.²¹

Tej gradbeni fazi pripada seveda tudi luneta s tondom, ki predstavlja sv. Hieronima spokornika v puščavi, o katerem dosedanje raziskave niso prinesle splošno sprejemljive razlage (sl. 12).²² Svetnik si trga svojo puščavniško haljo s prsi, po katerih udarja s pestjo in kleči, tako da se opira na koleno desne in na stopalo leve noge (»*Knielaufpose*«). Iz votline, pred katero je postavljeno razpelo, ga opazuje njegov zvesti lev. Krajinsko ozadje je na levi in desni nakazano s kamnitimi skladi, iz katerih poganjajo grčasta drevesca. Verjetno so prav zato, ker gre za upodobitev sv. Hieronima, ta tondo večkrat pripisali Andriji Alešiju, ki je ob sodelovanju Nikolaja Florentinca izklesal celo serijo reliefov tega

²⁰ Za reliefe na dubrovniških vložkih cf. Folnesics: 1914, pp. 115–120, repr. 97–100; Iveković, IV: 1928, tab. 28. O obeh skupinah puttov cf. Kokole: *Renesančni vložki*, v tisku. Obsežno študijo, ki je posvečena pretežno ikonografski interpretaciji dubrovniških reliefov, je pred kratkim prispeval I. Fisković, O porijeklu i značenju renesansnih reljefa na portalu Kneževa dvora u Dubrovniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXVI, 1986, v tisku, ki je prvi opozoril na pollaiuolovski značaj predloge za tri gole vojščake.

²¹ Cf. Kokole: *Renesančni vložki*, v tisku.

²² Tondo s sv. Hieronimom je prvič omenil Adolfo Venturi, ki je v njem videl delo nekega sodelavca Jurija Dalmatinca (A. Venturi, *La scultura dalmata nel XV. secolo*, *L'Arte*, XI, 1908, p. 37). Frey ga je povezal s stilom Andrije Alešija (Frey-Molè: 1913, p. 36). Folnesics tega reliefa ni posebej obdelal, vendar lahko iz konteksta sklepamo, da ga je postavljaj v bližino Nikolaja Florentinca, saj mu je pripisoval »Malimpierovo partijo« (Folnesics: 1914, pp. 47, 150). Dudan, ki je poudaril datacijo v čas Stefana Malimpiera, preden je Nikolaj zanesljivo izpričan na dalmatinskih tleh, je skupaj s putti na arhitravu tudi Hieronima implicitno pripisal Juriju Dalmatincu (Dudan: 1922, pp. 223, 314, op. 88). Karaman je zopet previdno namigoval na Alešija (cf. L. Karaman: *O šibenskoj katedrali*, Zagreb 1931, p. 18; idem: *Umjetnost u Dalmaciji*, XV. i XVI. vijek, Zagreb 1933, pp. 75–76). Duško Kečkemet je pozneje predlagal kot možnega avtorja Ivana Pribislavića; s. v.: Hrvatska: Skulptura, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, II, Zagreb 1962, p. 603. Tej atribuciji je naklonjen tudi Igor Fisković, vendar pristavlja, da vprašanje ostaja odprto (cf. I. Fisković, Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku, *Juraj Matejev Dalmatinac: 1984*, pp. 129–130, op. 90). Stefanac ugotavlja, »da se ta Hieronim ikonografsko kot formalno precej razlikuje od onih, ki so nastali v krogu Nikolaja Florentinca in Andrije Alešija« (cf. Stefanac: 1986, p. 88, op. 258). Prim. opombo 23.

priljubljenega dalmatinskega svetnika.²³ Toda šibeniški Hieronim pripada drugačnemu ikonografskemu tipu, razen tega pa je tudi po svoji telesni konstituciji zelo daleč od asketsko izsušenih spokornikov, ki so tako značilni za Alešija (sl. 13). Njegovi udi z mehкими zalitimi konturami, so atletske krepki, glava nima tipične »alešijskeve« stožčaste forme, ampak je na temenu sploščeno zaokrožena. Pod draperijo, ki je deloma prilepljena k telesu, se kažejo prav take poudarjene obline, kot jih opazimo na dubrovniških reliefih (sl. 10) in na Polaganju v grob iz »Nove crkve« (sl. 14).

Poleg tonda s sv. Hieronimom je za njegovo interpretacijo ključnega pomena še en figuralni detajl »Malimpierove partije«, ki mu večina dosedanjih raziskovalcev ni posvečala posebne pozornosti. Friz puttov z girlandami se namreč na stranički za vogalom desnega slopa, kjer se korni del spaja z ladjo, nepričakovano zaključuje z likom napol ležečega golega moškega. V starejši literaturi ga je omenil edinole Folnesics, ki ga je figura spominjala na antična rečna božanstva, izrecno pa je tudi zapisal, da je modelirana tako kot na palico oprti akt z reliefa pri »Novi cerkvi« (sl. 16, 9).²⁴

Kot je v svoji obsežni študiji o šibeniški stolnici med Jurijem Dalmatincem in Nikolajem Florentincem opozoril že Janez Höfler, se za tem ležečim aktom dejansko skriva antični figuralni arhetip, vendar se zdi bolj verjetno, da ne gre za motiv rečnega božanstva, ampak za pogost lik opitega Silena, ki ga poznamo s pokrovov številnih dionizičnih sarkofagov. Vendar figura na šibeniški katedrali gotovo ni neposredno posneta po konkretnem antičnem spomeniku. Očitno je nastala po neki predlogi, ki je njen izvor treba iskati v Donatellovi bližini. Docela identičen ležeči moški akt je Donatello vklesal v timpanon kulisne arhitekture na znanem reliefu Herodove gostije v Lillu že okrog leta 1435.²⁵ O razširjenosti tega donatellovskega motiva priča mišičasti, na koži Nemejskega leva počivajoči Herakles (sl. 15). Najdemo ga na zadnji strani prav tiste zagonetne risbe iz Uffizijev (6347 Fv), ki na prednji strani obnavlja neko izgubljeno Donatellovo sceno, na katero se je že v štiridesetih letih naslonil Jurij Dalmatinec, ko je klesal pripovedni prizor na Rajnerijevem sarkofagu.²⁶ O tem, da figura na šibeniški stol-

²³ Cf. A. Markham Schulz, Nepoznati relief sv. Jerolima iz kruga Andrije Alešija, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XX, 1975, pp. 113–118 (članek je temeljnega pomena za ikonografijo teh reliefov); I. Petricioli, Alešijev relief sv. Jeronima u Zadru, v: idem: *Tragom srednjovjekovnih umjetnika*, Zagreb 1983, pp. 139–151 (prinaša reprodukcije vseh do takrat znanih primerov in pregled starejše literature). Kasneje je še en prej neznan relief objavil tudi S. Stefanac, Doslej malo znani relief sv. Hieronima Adrija Alešija v Firencah, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XX, 1984, pp. 31–39, repr. 1–4.

²⁴ Folnesics: 1914, p. 150, 169, repr. 133.

²⁵ Cf. Höfler: *Sibenska katedrala*, v tisku, op. 51. Za relief v Lillu (Musée des Beaux-Arts), ki ga s precejšnjo zanesljivostjo postavljajo v sredo tridesetih let, cf. H. W. Janson: *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1975, pp. 129–131, tab. 182–186 (od tod citirano: Janson: 1957); V. Herzner, Donatello: The Feast of Herod, v: *Italian Renaissance Sculpture*: 1985, pp. 118–119, cat. 19, tab. 7. Posebej o antičnih zgledih za napol ležečo golo figuro (Janson: 1957, tab. 183) je v najnovejšem času pisal M. Trudinski: *Beobachtungen zu Donatellos Antikenrezeption*, Berlin 1986, p. 131, repr. 112–114.

²⁶ Cf. A. Angelini-L. Bellosi: *Disegni italiani del tempo di Donatello (= Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi LXV)*, Firenze 1986, pp. 8, 66–69, cat. 54, repr. 77, 78 (od tod citirano: Angelini-Bellosi: 1986). O paralelah na Rajnerij-

nici in zleknjeni heroj na risbi iz Uffizijev zvesto obnavljata neki skupni vzor, pričajo pokrivajoči se drobni detajli. Prav to dejstvo pa govori v prid hipotezi, da Juriju ne smemo kategorično odrekati vseh zaslug za plastični okras »Malimpierove faze«.

Prav gotovo se donatellovski počivajoči akt na tem zanimivem listu ni pojavil le po naključju; zelo verjetno sta tako predloga za prizor Bičanja kakor tudi vzorčna risba za like na zadnji strani že prvotno sestavljali del neke tesneje povezane skupine. Iz tega hipotetičnega sklopa, ki vsekakor izhaja iz Donatellove bližine, je Dalmatinec, kot je znano, črpal motive že sredi petega desetletja, zato ni izključeno, da je še dvajset let pozneje segel po predlogi iz svoje zaloge.

Po drugi strani pa smo se v Šibeniku tudi ponovno srečali s presajanjem posameznih renesančnih elementov, ki je bilo v Jurijevi delavnici že ustaljena praksa. Ta se v obdobju dvajsetih let, ki ločijo strop šibeniške krstilnice in Rajnerijev nagrobnik od »Malimpeirove faze« in dubrovniških vložkov, v bistvu ni spremenila, kar dokazujejo odkrite paralele k dvema prizoroma v portalu Kneževega dvora: posamezne figure so še vedno zvesto posnete po predlogah, tako da je del izvirne kompozicije kopiran kar *en bloc* (putti muzikanti; sl. 11) ali pa je iz raznorodnih prvin nastal bolj ali manj spretno usklajen *pasticcio* (putti plesalci).²⁷

Izhajajoč iz spoznanja, da je lik ležečega Silena na šibeniški stolnici v vseh najbolj bistvenih slogovnih črtah kar najbližji sorodnik moške figure, ki se naslanja na palico na Polaganju v grob iz »Nove crkve«, lahko tudi na ta monumentalni relief odslej gledamo z drugačnimi očmi. Kot kaže, krepkih napetih kontur njegovega telesa namreč ne smemo razlagati kot posledico individualnega rokopisa kiparjevega dleta, ampak nas paralelna figura na risbi v Uffizijih pouči, da gre pravzaprav za slogovne značilnosti prvotne predloge. Podobne silhete in sorodne anatomske poudarke resnično opazimo na Donatellovih golih postavah.²⁸

evem sarkofagu cf. Folnesics: 1915, p. 191; Wolters: 1968, p. 14, repr. 12, 14; Kokole: 1985, pp. 109–110, repr. 42–43.

²⁷ Cf. Kokole: 1985, pp. 105–121, repr. 40–53; idem: *Renesančni vložki*, passim.
²⁸ Med nespornimi Donatellovimi deli je zanimiv s tega vidika predvsem bronasti David v Bargellu (okoli 1450), zlasti če si ga ogledamo v profilu (cf. Janson: 1957, tab. 114 a, b). Podobne izbokle obline so — *mutatis mutandis* — značilne tudi za Donatellove otroške figure, na primer za putta s piščaljo na padovskem oltarju (cf. ibid., tab. 259 a) in za skoraj gola deškega angela na bronasti Madonni Chellini (pred 1456) v Victoria and Albert Museum (cf. A. F. Radcliffe, Donatello: Madona and Child with Four Angels [Chellini Madonna], *Italian Renaissance Sculpture*, 1985, pp. 131–132, cat. 28). Zelo sorodno modelacijo pa kažejo tudi gole figure, ki se pojavljajo na skupini terakotnih reliefov, ki jih je v novejšem času mlademu Donatellu pripisal L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche, Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento* (= *Atti del convegno di studi, Siena 1975*), Firenze 1977, pp. 163–172 (od tod citirano: Bellosi: 1977). Ne da bi si dovolili poseči v živahno diskusijo, ki se je razvnela o tem vprašanju, naj na tem mestu opozorimo zgolj na ta moment, saj govori v prid domnevi o donatellovskem značaju nekaterih likov. Posebej izstopajo trije prizori iz Geneze na *cassonu* v Victoria and Albert Museum (cf. Bellosi: 1977, repr. XVIII, 6–8) in zelo soroden relief Ustvarjenja Eve v Firencah, Opera del Duomo (cf. L. Martini, Donatello: Creazione di Eva, *Donatello e i Suoi, Scultura fiorentina del primo rinascimento*, r. k., Firenze 1986, pp. 127–128, cat. 19, tab. VII [od tod citirano: *Donatello e i suoi*]).

Vse to pa govori v prid hipotezi, da je tudi Polaganje v grob iz »Nove cerkve« nastalo po istem postopku, torej ne gre za izvirno zamisel kiparja, ki je relief izklesal.



V nasprotju s heterogeno stilno mešanico motivov iz različnih virov, ki jih je Jurij spojil v pripovedni prizor na Rajnerijeve sarkofagu, se šibeniški relief odlikuje s slogovno enovitostjo in skladno kompozicijo. Njeno jedro sestavlja kontrastna skupina treh živih likov, ki v svoji sredi držijo negibno Kristusovo telo, v katerega se zlivajo vse notranje silnice dramatičnega dogajanja. Zlasti na levi lahko gledalčevo oko sledi mojstrskemu stopnjevanju dinamike, ki narašča od še čisto negibne vase pogreznjene gmote moža, oprtega na palico, prek Marije, ki se sunkovito poganja proti sinovemu truplu, dokler ne doseže vrhunca v sloki postavi Magdalene. Ta se kot vrtavka dviga kvišku in s tem nakazuje diagonalo, ki povezuje levi spodnji vogal z desnim zgoraj. Po drugi diagonalni kompoziciji drsi od figure na lestvi navzdol proti le še napol vidnim likom pod bahlahinasto edikulo, ki učinkujejo kot umirjena protiutež plastično poudarjenim postavam na nasprotni strani. Da gre za povsem zavesten konstrukcijski princip, dokazuje geometrično središče površine reliefa, ki ga določata obe diagonali; ti se namreč sekata ravno v Kristusovem čelu, kjer je obenem tudi vsebinska srčika upodobljene tragedije.

Ker je izključeno, da bi lahko Jurij ali kdorkoli izmed njegovih sodelavcev samostojno ustvaril tako pretehtano mojstrovino iz posameznih figuralnih sekvenc z različnih vzorčnih risb, je prizor iz »Nove cerkve« nedvomno nastal po eni sami predlogi.

Pri nadaljnjih raziskavah o šibeniškem Polaganju v grob bomo torej morali začrtati ostro ločnico med vprašanjem, kdo je relief izklesal, in med problematiko avtorstva izvirne kompozicije.

Najprej si oglejmo mesto, ki ga ima šibeniški relief v skupini, v katero moramo uvrstiti tudi dubrovniške vložke in še zlasti tondo s sv. Hieronimom na katedrali.

Pri vseh ostaja prepričljiva atribucija neki konkretni roki problematična ravno zato, ker pri kopiranju *ad litteram* izvajalec ne pokaže svojega kiparskega rokopisa, zato se lahko opremo le na nezanesljiv kriterij večje ali manjše tehnične dognanosti, ki jo pokaže pri posnemanju pred-

loge. Nerodno oblikovane nadrobnosti, ki bodejo v oči na večini prizorov v Dubrovniku — kjer so kvalitetnejši le putti muzikanti — ustvarjajo vtis, da je bila tu na delu neka manj okretna pomočniška roka, ki je obrtniško zadovoljivo opravila svoj delež.²⁹ Toda pri bolj monumentalno zasnovanih reliefih sv. Hieronima in Polaganja v grob v Šibeniku opazimo zanesljivejše poteze, ki vsekakor presegajo sposobnosti povprečnega kamnoseka. Čeprav so telesne forme nekoliko shematizirane, čutimo, da se za njimi skriva večje dleto izkušenega kiparja. Pri reliefu sv. Hieronima, ki je na srečo doživel tudi dokončno obdelavo površine, poleg splošne masivnosti tudi marsikateri droben detajl dejansko spominja na Jurijev »osebni stil«. Svetnikovo levo stopalo s svojo okroglasto izboklo peto ustreza nogam obeh rabljev na Dalmatinčevem Bičanju s Staševga oltarja v Splitu (1448—1450).³⁰ Za lopatasto razširjeno stopalo Hieronimove desne noge najdemo pri Juriju več analogij: na soroden način ga je oblikoval pri vzpenjajočem se puttu na šibeniškem krstilniku (pred 1444) in pri moški figuri s turbanom na Rajnerijevem sarkofagu (1444—1448).³¹ Značilno modelacijo prstov sklenjenih Hieronimovih pesti pa srečamo recimo pri levem angelu, ki razgrinja baldahin nad sv. Avguštinom na reliefu s portala cerkve Sant'Agostino v Anconi (po letu 1460).³² V tem primeru torej ni izključeno, da je izvedbo vsaj

²⁹ Cf. Kokole: *Renesančni vložki*, v tisku, op. 11. Izhajajoč iz spoznanj ob figuricah puttov, ki so dobesedno »citirane«, lahko na obstoj detajlnih predlog upravičeno sklepamo tudi pri obeh prizorih z odraslimi liki v ostenjih. Očiten kontrast med premišljeno kompozicijo in šibko izvedbo najbolj bode v oči pri Marsu in Veneri, ki sta skupaj s Kupidom izoblikovala zelo pretehtano figuralno skupino. Zanimivo je, da Venerino čokato telo od kolen navzgor valovi v liniji, ki močno spominja na konture gole Eve na prizoru Izgona iz Raja z londonskega *cassona* (cf. Belloni: 1977, repr. XVIII, 8), obenem pa s svojo mehko modelacijo in z gesto desnice, s katero se prižema k Marsu, učinkuje podobno kot Eva na firenškem terakotnem reliefu, ki se pravkar ustvarjena stiska k Bogu očetu (cf. Martini: *Donatello e i Suoi*, tab. VII). Če gre pri tem resnično za značilnosti Donatellovega formalnega izraza, ne bi bilo nemogoče, da se nam je v Dubrovniku ohranila kaka njegova zamisel, ki je bila ustvarjena kot zavestna ilustracija znamenitega mita tudi slogovno povsem *all'antica*. Jasnejših namigov o obstoju takšnega prizora med izgubljenimi Donatellovimi deli sicer še nismo odkrili, vendar se zdi, da je predloga, po kateri so vsaj posredno nastale figure v Dubrovniku, zrcalno obrnjena botrovala tudi liku Eve v prizoru Izvirnega greha na krstilnem bazenu Antonia Federighija v sien-skem baptisteriju (cf. Pope-Hennessy: 1985, repr. 95). Cf. S. Kokole, *Venera i Mars na portalu Kneževa dvora*. O porijeklu prvoga mitološkega prizora »*all'antica*« u kiparstvu ranorenesansnog Dubrovnika, referat na simpoziju: »*Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*«, Zagreb 1987 (objava v tisku).

³⁰ C. Fisković: *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1963, tab. 56 (od tod citirano: *Fisković*: 1963).

³¹ Za putta pod krstilnim bazenom cf. R. Ivančević, *Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Dalmatinca*, v: *Juraj Matejev Dalmatinac*: 1984, repr. 31 b; za levo vogalno figuro na Rajnerijevem sarkofagu cf. *Fisković*: 1963, tab. 60.

³² Cf. *Fisković*: 1963, tab. 66. Modelacijo telesa pri tem angelu Igor Fisković pripisuje šele obema kamnosekoma, ki sta po letu 1493 portal dokončala; cf. I. Fisković, *Juraj Dalmatinac u Anconi*, *Peristil*, XXVII—XXVIII, 1984/85, p. 116, op. 123 (od tod citirano: *Fisković*: 1984/85). Toda primerjava s povsem analogno oblikovanimi udi ankonitanske Caritas (1452—1454) na Loggi dei Mercanti (cf. *Fisković*: 1963, tab. 70) pokaže, da je bistvene forme izklesal že Jurij.

deloma prevzel sam mojster Jurij, ki pa je bil takrat že precej v letih, zato lahko seveda računamo tudi z določenim deležem bolj nadarjenih sodelavcev in pomočnikov.³³

Pri Polaganju v grob pa za Dalmatinčevo osebno intervencijo govorijo še nekaj drugih momentov. Kopiranje tako obsežne figuralne kompozicije bi vsekakor zahtevalo njegovo izurjeno roko, še bolj pa je v tem pogledu zanimivo, da je prav ta relief iz nepojasnjenih razlogov ostal nedokončan; toda čeprav je njegova površina le v grobem obdelana s koničastim in ploskim dletom so skoraj povsod vse bistvene konture že jasno začrtane. Zdi se torej, da se je delo na določeni stopnji ustavilo preden so lahko dokončno obrusili in zgladili površino detajlov. Prav o takšnem postopku se nam je ohranilo zanimivo pričevanje v pogodbi, ki jo je Jurij Dalmatincev sklenil leta 1452 v Andrijo Alešijem. Albanski kipar se je v njej namreč med drugim tudi obvezal, da bo končal štiri sohe (gre za kipe Kreposti), ki mu jih bo mojster Jurij dostavil le v grobem obklesane: »... et pollire et netare promisit quattuor figuras, quae dictus mag. Georgius sibi dabit disgrossatas...«³⁴ Zato se kar sama od sebe ponuja vabljava domneva, da se je kiparjeva roka odpovedala temu, da dokonča ta relief, tik preden bi bil pripravljen za zadnjo fazo, ki naj bi jo prevzeli pomočniki. Slogovna vpetost v skupino zanesljivo datiranih del iz šestdesetih let, hkrati pa oba kandelabra, ki zaradi svoje čiste renesančne forme pred tem v Dalmatinčevem krogu ne bi mogla nastati, razločno namigujejo, da je moralo Polaganje v grob nastati

³³ V tem prispevku predstavljena hipoteza, da je figuralni kiparski okras »Malimpierove partije« treba povezati z dleti Jurija Dalmatinca in njegovih pomočnikov in da je tudi predloge prispeval vodilni mojster iz lastne zaloge, seveda še ne razrešuje preostalih problemov v zvezi s to zagonečno fazo pri gradnji šibeniške katedrale. Dejstvo, da so tudi arhitekturni členi oblikovani že docela renesančno, kar v dobršni meri velja tudi za koncepcijo celote, Janez Höfler razlaga z zgodnjo intervencijo Nikolaja Florentinca, opozarja pa še na vabljivo možnost, da je posamezne dekorativne elemente prispeval tudi Jurijev zet, slikar Jurij Čulinović (cf. Höfler: *Šibenska katedrala*, passim). V primeru, da se bo ta zanimiva interpretacija v prihodnosti potrdila kot pravilna, bo seveda treba pojasniti, zakaj Florentinec pri projektu ni sodeloval tudi kot kipar. Toda to vprašanje le na videz predstavlja nerešljiv problem, saj se zdi logično, da bi si Jurij kot protomagister pridržal večjo besedo pri izvedbi najuglednejših plastičnih detajlov, ki jih je po zaslugi predlog brez težav ustvaril v renesančnem duhu, pri spremembi arhitektonskega sloga pa bi dal proste roke mlajšim sodelavcem.

³⁴ Ankonitanski dokument je v celoti objavil Vojeslav Molè (cf. Frey-Molè: 1913, p. 153, doc. 98; o tem tudi Fisković: 1984/85, p. 104). O tem, da je bil stari mojster v šestdesetih letih še vedno toliko pri močeh, da je sam prijel za dleto, izvemo iz pričevanj o njegovem delovanju v Dubrovniku. Ne samo, da se nam je iz tega časa ohranil celopostavni kip sv. Vlahu, namenjen za »Vrata od Ponte« (cf. C. Fisković, Neobjavljeno djelo Jurja Dalmatinca u Dubrovniku, *Analí Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, I, 1952, pp. 145–150), ampak razpolagamo tudi z zanimivim pisanim virom. *Consilium rogatorum* je namreč 25. septembra 1464 med drugim razpravljal tudi o Jurijevi ponudbi, da bi lastnoročno klesal skulpture (Cons. rog. XVIII, fol. 95 v): »... quod teneatur (scil. Georgius) laborare de scharpello cum manu sua et... facere de arteificio suo, prout sibi ordinabitur per officiales communis...« Čeprav predlog ni bil sprejet, je formulacija z našega vidika več kot zgovorna (cf. Höfler: *Vrata od Ponte*, v tisku, dodatek II).

proti koncu mojstrovega plodnega življenja. Morda je relief celo njegovo zadnje delo, preden mu je smrt dokončno iztrgala dleto iz rok leta 1473.³⁵

S tem da lahko danes z Jurijem Dalmatincem in njegovo delavnico v šestdesetih letih poleg nekaterih plastik na portalu cerkve Sant' Agostino v Anconi in znane sohe sv. Vlaha v Dubrovniku (1465) povežemo serijo renesančno občutenih reliefov, med katerimi zavzema najuglednejše mesto šibeniško Polaganje v grob, se je v precejšnji meri zbi-strila doslej še zelo nejasna slika tega v marsičem prelomnega obdobja v zgodovini dalmatinskega kiparstva 15. stoletja. Vse kaže, da je takrat tudi na naši jadranski obali vsaj v krogih nekaterih naročnikov že prevladal renesančni okus. Tej spremembi splošnega kulturnega ozračja je zelo verjetno treba pripisati tudi občuten porast modernejših prvin v delih takrat še vedno vodilne »šole«, ki ji je že dobri dve desetletji dajal osnovni ton mojster Jurij. Vendar so ti reliefi — kljub presenetljivemu bogastvu motivov — le znanilci resničnega slogovnega preobrata, ne pa njegovi protagonisti. Razlagamo si jih lahko kot zadnje poskuse razgledanega in za novosti odprtega Dalmatinca, da na podlagi svoje nenavadno bogate zbirke predlog, ki je morda v tem času še narasla s pomočjo njegovega zeta slikarja Jurija Čulinovića, ustreže spremenjenemu okusu sodobnikov. Takšnega presajanja renesanse v obliki skrbnih kopij pa seveda nikakor ne smemo enačiti s stvaritvami umetnikov, šolanih v modernejšem duhu zrelega italijanskega quattrocenta, kakršen je bil Nikolaj Florentinec, ki je prav v času, ko se je Jurij počasi umikal s prizorišča, zares odprl novo poglavje v zgodovini dalmatinske arhitekture in plastike.

Toda relief iz »Nove crkve« ni pomemben le zato, ker je najbolj monumentalno in formalno najčistejše Jurijevo psevdorenesančno delo, ampak je izjemno zanimiv tudi v širšem okviru, ker se nam je na njem ohranila izvirna rešitev prizora Polaganja v grob, ki je, po vsem sodeč, lahko nastala le v neposredni Donatellovi bližini. Na tem mestu seveda še zdaleč ni mogoče zaobseči problematike razvoja Donatellovih pripovednih reliefov, v čigar toku bo treba razložiti tudi to kompozicijo, vendar že lahko nakažemo nekaj izhodiščnih točk za nadaljnje raziskave. Zato si v bistvenih potezih najprej oglejmo nekatera zapažanja o izvoru donatellovskih prvin na šibeniškem reliefu v dosedanjí literaturi.

³⁵ Vprašanje o prvotni funkciji šibeniškega Polaganja v grob tudi ob upoštevanje spremenjene datacije ostaja še naprej odprto. Za Stošičevo domnevo (cf. op. 11), ki se zdi zaradi stilnih sorodnosti plastikami »Malimpierove partije« sicer vabljliva, nimamo dovolj dokazov, zato ni razloga, da delo ne bi nastalo za Bratovščino sv. Marije. V nasprotju z Nikolajem Florentincem je bil Jurij Dalmatinec ugleden član prav te kongregacije že od leta 1443, cf. A. Supuk. Matrikula Bratovštine sv. Marije u Šibeniku iz godine 1437. *Arhivski vjesnik*, XVII-XVIII, 1974—1975, pp. 30, 58), pripadali pa so ji tudi člani njegove družine in potomci. Sin Paolo je bil leta 1488 celo izbran za prokuratorja gradnje »Nove crkve« (cf. Dudan: 1922, p. 325, op. 123). Ni izključeno, da je bil relief prvotno namenjen oltarju v dvorani za skupno obredje bratovščine, ki je bila zgrajena verjetno že pred sredo stoletja (leta 1439 je bil Antonio Busato izplačan »a far lavori per la Scuola di Valverde«, cf. Dudan: 1921, p. 185, op. 22). V istem prostoru, ki je danes žal močno prezidan, se je na zahodni strani ohranila kamnita prižnica z vsemi značilnostmi gotske arhitekture Jurija in njegove »šole«. Doslej sta jo le bežno omenila V. Miagostovich: *I nobili e il clero di Sebenico nel 1449 per la fabbrica della cattedrale, documenti inediti*, Sebenico 1910, p. 40, in Dudan: 1922, p. 326, op. 124, čeprav bi zaslužila več pozornosti.

Folnesics je menil, da se slog figur in posamezni elementi arhitekturnega ozadja tesno navezujejo na pripovedne prizore z oltarja v padovanskem »Il Santu« iz druge polovice štiridesetih let.³⁶ Tudi Wolters je iskal korenine Polaganja v grob iz »Nove crkve« v Padovi, vendar je pravilno ugotovil, da nikjer ne naletimo na neposredne vplive reliefov z znamenitega Oltarja, zato je — v skladu s svojo prezgodnjo datacijo — sklepal, da gre za razločen odmev kakšnega izgubljenega Donatellovega osnutka iz njegovih prvih padovanskih let.³⁷ Precej drugače pa je na to vprašanje gledal Ulrich Middeldorf, ki je v svojem žal neobjavljenem referatu na firenškem kongresu o Donatellu leta 1966 izrazil domnevo, da je šibeniškemu Polaganju v grob botrovala neka skica ali celo model za enega izmed pozneje izločenih pasijonskih prizorov, ki danes krasijo prižnici v San Lorenzu. Middeldorf je bil torej prvi, ki je z izurjenim očesom pravega poznavalca pravilno zaslutil, da je ta relief moral nastati po donatellovski predlogi, ki bi jo lahko po njegovem mnenju — tu seveda izhaja iz starejše literature — v Dalmacijo prinesel Nikolaj Florentinec.³⁸ Podobno kot Middeldorf je tudi Anne Markham Schulz šibeniški prizor povezala s prižnicami v San Lorenzu, kar je poskusila dokazati z opozorilom na posamezne analogne figuralne in arhitektonske vrvine.³⁹ Toda čeprav se je zdela takšna razlaga sprva dovolj prepričljiva, je postala zaradi spremenjenega položaja reliefa iz »Nove crkve« v okviru dalmatinskega kiparstva 15. stoletja dokaj problematična. Temelji namreč na zmotni atribuciji Nikolaju Florentincu, ki pogojuje datacijo na začetek 16. stoletja. Ker pa je naše Polaganje v grob nastalo vsaj že okrog leta 1470, bi se časovni razmak med njim in reliefi na prižnicah v San Lorenzu (šestdeseta leta!) skrčil iz dobrih treh desetletij na borih nekaj let; to pa je verjetno prekratko obdobje, da bi lahko v njem neposredni vplivi Donatellovih starostnih mojstevin dosegli Dalmacijo.⁴⁰

Dejansko tudi posamezne paralele, ki jih v podporo svoji razlagi navaja Schulzova, ne vzdržijo kritičnega pretresa. Zgled za golega možkega, naslonjenega na palico (sl. 9), recimo išče pri vojščaku, ki stoji pred levim vogalnim pilastrom na firenškem reliefu Polaganja v grob, čeprav obe postavi razen naključne lege na obrobju dogajanja nimata nič skupnega.⁴¹ Značilna gesta Janeza Evangelista pod edikulo na šibe-

³⁶ Folnesics: 1914, p. 169; idem: 1915, p. 196.

³⁷ Wolters: 1968, p. 21.

³⁸ Cf. U. Middeldorf, Il problema del autografo negli ultimi bronzi di Donatello, *Atti, Convegno donatelliano*, Firenze 1966, s. p. (od tod citirano: Middeldorf: 1966). Tipkopis hrani Kunsthistorisches Institut in Florenz, signatura: J 2612. Pasus o šibeniškem reliefu skoraj v celoti navaja tudi Wolters: 1968, p. 24, op. 15.

³⁹ Schulz: 1978, p. 71.

⁴⁰ Splošno o prižnicah v San Lorenzu pišejo: Janson: 1957, pp. 209–218; I. Lavin, The Sources of Donatello's Pulpits in San Lorenzo, *The Art Bulletin*, XLI, 1959, pp. 19–38; V. Herzner, Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., XXIII, 1972, pp. 101–164; L. Becherucci: *Donatello: i pergami di S. Lorenzo*, Firenze 1979; A. Parronchi: *Donatello e il potere*, Firenze-Bologna 1980, pp. 211–229; Pope-Hennessy: 1985, pp. 266–268, 351; T. Verdon, Donatello and the Theater: Stage Space and Projected Space in the San Lorenzo Pulpits, *Artibus et historiae*, XIV, 1986, pp. 29–55.

⁴¹ Cf. Janson: 1957, tab. 424, 430 (detajl).

niškem reliefu se sicer zares ujema z držo ustreznega lika na Križanju v San Lorenzu, vendar zato še ne smemo sklepati, da je prvi neposredno odvisen od drugega, saj imamo opravka z zelo starim arhetipom žalujoče figure, ki sklonjeno glavo naslanja v dlan na komolec oprte desnice. Ta iz formalne zakladnice helenistične umetnosti prevzeti obrazec je v bizantinski preobleki preživel vse do quattrocenta, ko se celo znova ekspresivno intenzivira. Tudi sam Donatello je segel po njem vsaj že okrog leta 1440.⁴² Podobno velja tudi za Marijo, ki je v Šibeniku roke krčevito stegnila za hrbtom; figuro v sorodni drži sicer zasledimo tudi na reliefu Križanja s prižnic v San Lorenzu, vendar lahko s gotovostjo trdimo le, da gre v obeh primerih za odmeva lika naricalke, ki jo poznamo s številnih rimskih sarkofagov s prizorom Meleagrove smrti. Prav ti pa so bili dobro znani toskanskim umetnikom že pred quattrocentom.⁴³

V prid hipotezi o izgubljenem prizoru iz Donatellovega cikla na prižnicah v San Lorenzu Middeldorf in Schulzova opozarjata tudi na zgradbo arhitekturnega ozadja. Zlasti Donatelovi reliefi na desni prižnici so namreč opremljeni s podobnimi nizkimi polkrožnimi loki v zadnjem prostorskem planu.⁴⁴ Toda zanje je značilno, da med škatlastimi arhitekturami z dvokapnimi strešnicami nastopata le po dva loka, na šibeniškem reliefu pa so trije.⁴⁵ Dejansko se niz polkrožnih lokov v različnih prostorskih razmerjih pojavlja pogosto v Donatellovem opusu, torej v njem ne smemo gledati tipične prvine mojstrovega starostnega sloga.⁴⁶ Tudi za baldahinsko edikulo s triločnim zatrepom je

⁴² Cf. Janson: 1957, tab. 408, 410. O helenističnem prototipu in njegovih bizantinskih derivatih, pri katerih ta gesta otrdi v pravi kliše, cf. E. H. Gombrich, *Ritualized Gesture and Expression in Art, The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford 1982, pp. 75–76, repr. 57, 58. Sorodna lika Janeza Evangelista najdemo v Donatellovem opusu tudi na bronastem Objokovanju v Victoria and Albert Museum iz let 1455–1460 (cf. Janson: 1957, tab. 378; A. F. Radcliffe, *Donatello: Lamentation over Dead Christ, Italian Renaissance Sculpture*: 1985, p. 138, cat. 32) in na Križanju Camondo iz Louvra, ki ga datirajo okrog 1440 (cf. idem. *The Crucifixion [Camondo Crucifixion], Italian Renaissance sculpture*: 1985, p. 133, cat. 29, tab. 10). Vsi trije so oblikovani s poudarjenimi ekspresivnimi gubami na oblačilih in dolgimi razmrščenimi lasmi, kar je v živem nasprotju z mehko voluminozno figuro v Šibeniku. Nanjo veliko bolj spominja lik gologlavega angela na donatellovski marmorni »Pietà«, okrog 1435–1440, prav tako v Victoria and Albert Museum (cf. Pope-Hennessy [R. Lightbown], *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, I, London 1964, pp. 73–75, cat. 62, repr. 78 [od tod citirano: Pope-Hennessy: 1964]). Isti relief spominja na šibeniško Polaganje v grob tudi zaradi frontalno postavljenega Kristusa, ki se na podoben način z levico naslanja na zatilje enega od angelov.

⁴³ Cf. Janson: 1957, tab. 402 (tudi v tem primeru je motiv uporabljen v veliko bolj ekspresivni varianti kot na šibeniškem reliefu). Za zgleda na »Meleagrovih sarkofagih« cf. S. Reinach: *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains*, III, Paris 1912, tab. 97/1, 192/4, etc. Morda je bil konkretno izhodišče za toskanske umetnike relief na sarkofagu v nekdanji firenški zbirki Montalvo, cf. E. Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1972, p. 68, repr. 115.

⁴⁴ Cf. Middeldorf: 1966; Schulz: 1978, p. 71.

⁴⁵ Cf. Janson: 1957, tab. 432–460.

⁴⁶ Niz polkrožnih lokov se pojavi prvič na bronastem reliefu Herodove gostije v Sieni, 1423–1427 (Janson: 1957, tab. 93, 97) in pozneje tudi na mlajši verziji istega prizora, ki jo danes hranijo v Lillu (ibid., tab. 182, 184). Isti motiv v monumentalnejši izvedbi nastopa tudi v tondu z Ozdravljenjem

že Folnesics upravičeno iskal paralele na Oltarju v »Il Santu«.⁴⁷ Vendar tam arhitravi počivajo na ploskih slopih, v Šibeniku pa jih nosijo obli stebri z izrazitimi — a žal neizoblikovanimi — kapiteli, na katere po členitvi zelo spominjajo tisti na že omenjenem reliefu v Lillu iz srede tridesetih let.⁴⁸

Na prvi pogled je kompozicija, ki se nam je ohranila v Šibeniku, sorodna prizorom na Donatelovi desni prižnici tudi glede na medsebojna razmerja med človeškimi liki in arhitekturno sceno. V obeh primerih namreč figure suvereno obvladujejo prizorišče, ki igra tudi po svojih dimenzijah na zgodnejših Donatellovih reliefih veliko pomembnejšo vlogo.⁴⁹ Na prižnicah v San Lorenzu ponavljajoči se intervali dveh lokov le od daleč diskretno spremljajo krčevite preplete figur, vendar je tam odnos človeških postav do scenega okvira v bistvu drugačen kot na reliefu iz »Nove crkve«, kjer podoben učinek nastane zaradi nizkega očišča. Medtem ko liki na teh zadnjih Donatellovih reliefih arhitekturo preraščajo in se gibljejo ne oziraje se na njeno tektonsko zgradbo, tvorijo na šibeniškem Polaganju v grob z njo skladno celoto.⁵⁰ Povsem drugačna je tudi njegova notranje uravnotežena kompozicija, ki učinkuje kot samostojna v sebi zaključena uprizoritev enega samega dramatičnega dogodka v živem nasprotju z desno prižnico v San Lorenzu, kjer niti posamezne epizode niti skoraj kontinuirana trodelna scena Kristusa v Predpeklju, Vstajenja in Vnebohoda, niso podvržene strogi simetriji diagonal, ampak se figure na njih brez središčne osi neovirano gibljejo od leve proti desni.⁵¹ Po svoji centripetalni kompozicijski zgradbi je relief iz »Nove crkve« bolj soroden Donatellovim monumentalnim pripovednim prizorom iz poznih tridesetih let in zlasti iz štiridesetih let.⁵²

Z deli, ki so nastala v tej razvojni fazi velikega toskanskega umetnika, vežejo naše Polaganje v grob tudi krepko modelirane figure s poudarjenimi osnovnimi telesnimi konturami. Te so namreč, v popolnem nasprotju z viharo razgibanimi liki, ki nastopajo na prižnicah v San Lorenzu in v drugih poznih Donatellovih stvaritvah, kjer so človeška telesa praviloma ovita v nemirno zmečkano draperijo, zasnovane voluminozno, sledeč linijam golega telesa, ki ga oprijeta oblačila tudi tam, kjer ne gre za akte, očem ne prikrijejo.

Druziane na pendentivu v Sagrestia Vecchia (San Lorenzo), okrog 1435—1443 (ibid., tab. 207), v nekoliko predelani obliki pa tudi na oltarju v »Il Santu« (ibid., tab. 296).

⁴⁷ Folnesics: 1915, p. 196; cf. Janson: 1957, tab. 309.

⁴⁸ Janson: 1957, tab. 183.

⁴⁹ Začenši s siensko Herodovo gostijo iz dvajsetih let, lahko vse do padovanskih reliefov v drugi polovici petega desetletja sledimo vedno močnejši težnji po osamosvajanju arhitekture in rasti njenega pomena na račun figur. O njunem medsebojnem odnosu pri zgodnejših Donatellovih delih cf. A. Rosenauer: *Studien zum frühen Donatello. Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit* (= *Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen III*), Wien 1975, pp. 75—86. Nadrobna analiza za celoten opus: cf. J. Poeschke: *Donatello, Figur und Quadro*, München 1980, pp. 34—38, 85 ss, passim.

⁵⁰ Pogled figure, ki stoji na lestvi, mehko drsi navzdol ob loku, čigar stičišče z drugim lokom kompozicijsko nosi Magdalena. Nagib angelovega telesa v sredini ne učinkuje le kot odmev usločenega Kristusovega trupla, ampak hkrati sledi tudi polkrožni liniji oboka, ki ga uokvirja.

⁵¹ Janson: 1957, tab. 432.

⁵² Janson: 1957, tab. 207, 396, 300, 304, 309.

Tako po oblikovanju »mokre«, telesu se prilegajoče draperije kot tudi s posameznimi figuralnimi motivi, ki ne skrivajo svojih klasičnih prednikov, deluje šibeniško Polaganje v grob tudi precej bolj antikizirajoče, kot je to običajno v Donatellovem zadnjem ustvarjalnem obdobju nekako od srede petdesetih let dalje. Poleg že omenjenih postav Magdalene in Marije se na antični vzor očitno naslanja tudi moška figura, ki se opira na palico, čeprav neposrednega zgleda zanj še ne poznamo.⁵³ Brez zgledovanja pri antiki si ne bi mogli razložiti tudi nenavadnega angela s kratkimi »zakrnelimi« krilci. Ta ni podoben niti konvencionalnim dekliskim bitjem v valujočih haljah niti otroško razigranim renesančnim puttom, ampak še najbolj spominja na mladeniške efebe, kakršni nastopajo na »reliefih v reliefu« pri Donatellu prvič na levi strani Herodove gostije v Lillu.⁵⁴ Ker na istem reliefu naletimo tudi na najstarejšo analogijo z ležečim »Silenom« s Šibeniške katedrale, se zdi upravičena domneva, da imamo v obeh primerih opravka z motiviko, ki prvič nastopi že v tridesetih letih. Formalno še zlasti glede odnosa med telesom in draperijo figuram na šibeniškem reliefu ustrezajo tudi posamezni liki, ki nastopajo v štirih pripovednih prizorih v tondih na pendentivih Sagrestie Vecchie v San Lorenzu, ki so nastali proti koncu četrtega desetletja.⁵⁵

Po vsem sodeč, torej hipotetično Donatellovo Polaganje v grob, ki je botrovalo reliefu v atriju »Nove crkve«, ni bilo tako trdno vpeto v niz pripovednih reliefov na prižnicah v San Lorenzu, da bi lahko pritrdili Middeldorfu in ga brez pomislekov datirali šele po letu 1460. Toda po drugi strani tudi Woltersova domneva o izgubljenem osnutku velikega florentinskega mojstra, ki naj bi nastal takoj po njegovem prihodu v Padovo, nima trdnješe podlage, saj si pomanjkanje stičnih točk s pri-

⁵³ Da imamo opravka z antičnim arhetipom, nas poleg drže nog opozarja tudi način naslanjanja na palico pod pazduho (o tem cf. S. Kokole, O vlogi antičnih elementov na prvem renesančnem reliefu v Dalmaciji, *Antični temelji naše sodobnosti* [Referati slovenskih udeležencev na 4. znanstvenem zborovanju Zveze društev za antične študije v Pulju od 12. do 17. oktobra 1986], Ljubljana 1987, p. 31, repr. 5–7). Modeliranje telesnih form je, kot je že rečeno (opomba 28), izrazito donatellovsko. Zlasti od pasu navzdol njegove konture živo spominjajo na golega Davida (Firenze, Bargello) v profilu (Janson: 1957, tab. 114 a, b), ki je zelo verjetno nastal šele v Padovi okrog leta 1450 in morda predstavlja boga Merkurja. Cf. J. Pope-Hennessy, Donatello's Bronze David, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri* I, Milano 1984, pp. 122–127. Z nekaj tveganja lahko šibeniško moško figuro tesneje povežemo še z londonskim *caissonom*. Če jo primerjamo z Adamom v prizoru Dela prvih staršev (cf. Pope-Hennessy: 1964, pp. 57–59, repr. 74, cat. 51; Bellosi: 1977, repr. XVIII, 6), takoj opazimo identično držo obeh figur: razlika je le v tem, da je lik v Londonu obrnjen v levo s toraksom proti gledalcu, tako da vidimo tudi levico, medtem ko nam v Šibeniku kaže hrbet. Takšna komplementarnost pri predstavljanju iste drže z obeh strani ni tako redka na renesančnih risbah aktov, ki so služili za vzorčne figure: kot na primer za vse druge naj na tem mestu opozorimo le na centralna lika z znamenite Pollaiuolove grafike (cf. L. D. Ettlinger: *Antonio and Pietro Pollaiuolo*, Oxford 1978, pp. 31–35, 146–147, repr. 72). S tem bi pridobili dodatno oporo v prid hipotezi, da gre v obeh primerih za motiviko Donatellovega kroga.

⁵⁴ Cf. Janson: 1957, tab. 185. Pozneje je Donatello isti tip mladeniških golih figur uporabil tudi v bakhantskih prizorih na podstavku Juditinega kipa, 1453–1455 (ibid. tab. 376–377).

⁵⁵ Cf. Janson: 1957, pp. 132–140, tab. 204–215; Pope-Hennessy: 1985, pp. 258–259).

povednimi prizori za oltar v Il Santu lahko razlagamo tudi drugače: zgled za šibeniški relief bi lahko nastal v naslednji razvojni fazi, ko je Donatello že začel iskati nove izrazne možnosti in zato znova bolj poudarjal vlogo človeških likov. Posamezni stilemi in nekateri figuralni motivi, ki jim na njegovih ohranjenih reliefih lahko sledimo vsaj do začetka štiridesetih let, a se polagoma porazgubijo ali umaknejo bolj ekspresivnim izpeljankam šele okrog srede šestega desetletja, pa zanj do neke mere vendarle oblikujejo ožji časovni okvir z jedrom v padovanskem »intermezzu« (1443–1454).

Številna vprašanja, ki se porajajo ob takšni interpretaciji, bodo verjetno še dolgo čakala na dokončne odgovore, ki pa jih bo vsekakor treba iskati v verigi Donatellovih figuralnih kompozicij na poti med Padovo in Firencami. Ni izključeno, da se nam je v Šibeniku ohranilo edino pričevanje o enem njenih pogrešanih členov.

THE RELIEF OF CHRIST CARRIED TO THE TOMB IN THE COURTYARD OF S. MARIA DI VALVERDE (»NOVA CRKVA«) IN ŠIBENIK

The unfinished relief of Christ Carried to the Tomb, which comprises the scene of Lamentation, is set up above the arch spanning the space between the church and the former »scuola« of the Confraternity of S. Maria di Valverde in Šibenik (It. Sebenico). Since it was first published by Frey (1913) and Folnesics (1914, 1915) it was thought to be a late work by Niccolò di Giovanni Fiorentino, who was active in Dalmatia at least from 1467 onwards. Nevertheless, the arguments put forward in support of this attribution are far from conclusive. It has been argued that the relief dates from the beginning of the 16th century, because Niccolò was appointed »proto-maestro« of the Church of S. Maria di Valverde only in 1502. However, the preserved documents attest only to his activity as an architect and there is not a shred of evidence that the were commissioned any piece of figurative carving. Forasmuch as the relief (Fig. 1) was originally not intended for its present location, its provenance and prospective purpose remain obscure. All we know for certain is that it could have been installed only after 1586, when the round arch beneath it was constructed. It would therefore be more than hazardous to ascribe it to the Florentine, who died in 1505. Moreover, the Valverde relief (Fig. 2–3) is by no means so closely related to Niccolò's authenticated works as was propounded. It was, for instance, claimed to bear a good deal of resemblance to his Lamentation (Fig. 4) from Trogir, though it would be difficult to imagine two visualisations of virtually the same subject matter so utterly dissimilar in spirit and design. The alleged analogies in detail are unconvincing. The two slender candelabra (Fig. 8) at its flanks are totally unlike the type repeatedly used by Niccolò and his followers (e. g. Fig. 7). The distraught St. Mary Magdalen (Fig. 6), who was held to match the wailing woman (Fig. 5) in the Trogir relief, does not even descend from the same Byzantine threnetic formula for she is obviously derived directly from a Hellenistic maenad. Furthermore, her body is moulded in the softly swollen curvatures which mark the contours of all the figures in the Šibenik relief, but stand in sharp contrast to the more articulate treatment of human anatomy, characteristic of Niccolò's chisel-work. Since neither the unequivocal documents nor the compositional syntax and formal language of the Valverde relief seem to approve of Niccolò's authorship, we have every reason to exclude it from his oeuvre altogether. Stylistically its affinities are with those Dalmatian sculptures which were apparently produced by the late workshop of Giorgio da Sebenico (?–1473) in the 1460s. In Šibenik the closest comparisons with the Valverde relief bears the section of the northern facade of the Cathedral, which was erected and decorated in a rather idiosyncratic Renaissance manner between 1465–1466/68. The circular relief of the corpulent St. Jerome (Fig. 12) is essentially

different from the representations of the ascetic saint by Niccolò's partner and collaborator Andrea Alessi (e. g. Fig. 13), but very similar to the figures in the Valverde relief. The plump modelling of the recumbent nude at the right end of the frieze of putti holding festoons (Fig. 16) is akin to the limbs of the man leaning on his staff (Fig. 9), so that one might venture to believe they were carved by the same hand. With the analogous treatment of anatomical details we are confronted also in three of the four reliefs on the imposts inserted into the portal of the Rector's Palace in Dubrovnik (It. Ragusa) in 1464. In the scene of Mars embracing Venus the stance and the profile of the robust body of the latter correspond neatly to the nude with a staff (Figs. 9—10), while the rounded contours of both of them are related to the four music making putti (Fig. 11). The latest research indicates that their formal traits do not reveal the individual style of a Dalmatian sculptor, since they are carefully rendered after ready-made visual sources. Apart from the quartet of putti (Fig. 11), the correlate of which is traceable on the terracotta altarpiece in the Cappella Ovetari (1448—1453) in the Chiesa degli Eremitani in Padua, a most instructive example of such a borrowing is the recumbent nude on the Šibenik cathedral (Fig. 16) which matches the resting Hercules from the Uffizi drawing 6347 F v (Fig. 15). As a matter of fact, both repeat a figural motif known already from Donatello's marble relief now in Lille. The composition of the Valverde relief itself strikes us as generically Donatellesque: beside its intensity of feeling, surprising iconographic originality and a number of details, which accord well with Donatello's artistic vocabulary, it is worth noting that the centripetal arrangement of figures is underlined by the elaborate geometric scheme focusing on Christ's forehead. Hence there is a high degree of probability that this masterly balanced Early Renaissance «historia» was copied as a whole after one of the lost masterpieces by Donatello, which must have been transmitted to Dalmatia between 1460 and 1470 by way of an intermediate model drawing. Middeldorf (1966), who was the first to observe that the Šibenik relief may be indebted to «qualche schizzo o modello di Donatello», has related it to the Pulpits in San Lorenzo, while it was on the other hand pointed out by Wolters (1968), that the model composition could have been conceived already during the first few years of Donatello's Paduan sojourn (1443—1454) — this conjecture enabled the latter to advance the erroneous dating for the Valverde relief of around 1445. For the lack of corroborative evidence neither of these two hypotheses can be accepted without reservations. The exact place of the conjectural missing link in the chronological sequence of Donatello's storiated reliefs is therefore as yet bound to remain undetermined.