

Igor Fisković

ZAPIS O IVANU DUKNOVIĆU



Prepoznavanje Ivana Duknovića kao autora dosad neuočenoga reljefa *Bogorodica na prijestolju sa sinom u krilu*, kao i kupovina te umjetnine u Londonu za Gradski muzej u Trogiru, obilježili su ovogodišnju binu hrvatske povijesti umjetnosti na neupamćeni način. Stoga je korisno podsjetiti na događanja od onoga trenutka kad je kolegica Flora Turner obavijestila Ministarstvo kulture u Zagrebu da se u londonskoj galeriji Daniela Katza, specijaliziranoj za renesansnu skulpturu, prodaje mramorni reljef pripisan uglednome kiparu hrvatskog podrijetla. Inače zaduživši Hrvatsku s nekoliko sličnih poteza, istovremeno je vijest objavila u dvotjedniku *Vijenac* te uspješno senzibizirala kulturnu javnost. Novine su umah sakupile izjave nekolicine iz naših redova (*Vjesnik*: J. Belamarić, I. Fisković, M. Jurković), ali su se očitovala određena nesnalaženja dok se nije raspolagalo ni s kvalitetnim fotografijama. Svoju sam izjavu uvjetovao usporednim predočavanjem srodnih reljefa iz Padove i Londona, kako bi iole upućeniji mogli vidjeti o kakvim se sličnostima i različitostima radi. Odlučnije je ministar Božo Biškupić, dogovorno s glavnim konzervatorom M. Domjanom, sazvao konzorcij (S. Cvetnić, I. Fisković, V. Marković), koji je nad pribavljenim odličnim fotografijama dao prvo pozitivno mišljenje i preporučio kupovinu, te se odlučivanje prebacilo na državnu izvršnu vlast. Za nekoliko dana sam u Londonu, zajedno s F. Turner i J. Belamarićem, podijelio uzbuđenje izravnog susreta s nepoznatim radom znamenitog Dalmate i u dobrom prijemu kod galeriste sklonog prodaji umjetnine kiparovoj domovini potvrdio potpunu

našu volju za kupnju. Po povratku smo podnijeli pismeno mišljenje o vlastoručnom Duknovićevom djelu Vladi, koja je donijela konačnu odluku o kupnji uz pridruživanje poglavarstva Općine Trogir u troškovima. U trenutku kad odgovaram na poziv uredništva *Kvartala*, reljef je na putu prema Hrvatskoj s obvezatnim pismenim ekspertizama, prema kojima smo se otpočetak odnosili s više povjerenja negoli prema nekim izraženim sumnjama (J. Röhl, S. Štefanac).

Odvivši se neočekivano sretno i brzo, dakle, događaj pruža priliku osvrtu na značenje novoga djela u opusu Ivana Duknovića pod čijim će imenom od ovoga ljeta obogatiti Muzej Grada Trogira. Ujedno, za prodajnu galeriju izvršena atribucija iskusnih A. Redcliffa iz Londona i G. Giovanellija iz Firence produbljuje propitivanja njegova života pa i stvaralaštva s kojim je osigurao prestižno mjesto na likovnoj pozornici humanističkog doba. Zato mu se djelatnost istražuje već više od stotinu godina urodivši i dvjema monografijama, od kojih je ona iz pera K. Prijatelja 1957. među prvima o hrvatskim starim majstorima uopće napisana. Poslije je Duknovićev opus, zaslugom C. Fiskovića, bitno proširen u Trogiru, zalaganjem drugih zaokružen u Italiji i Mađarskoj, te se ocrtavaju rasponi djelatnosti u mjeri stvarnih njegovih uvažavanja tijekom 15. stoljeća. Ipak je ostao problem majstorovih početaka, jer nedostaju obavijesti o rođenju kao i učenju. Iako je S. Antoljak iz arhiva davno objavio da mu otac bijaše Stjepan, porijeklom iz sela Orihovice u okrugu Vinišća,

1420-ih godina kao protomajstor kamenara u Trogiru zaposlen na katedrali, uz pretpostavku da je dobio prve poduke u očevoj radionici, nisu rasvijetljena izvorišta kiparova umijeća.

Povrh svega se u baštini hrvatske obale nisu uočili ikoji formalni činitelji koji bi vodili k osobitostima njegova plastičkog govora, pa mu se školovanje smješta izvan domovine. Svakako su izlišne tvrdnje uvaženih istraživača, poput J. Pope Hennessyja i Ch. Seymoura, da je izrastao na stazi Jurja Dalmatinca, a nisu prihvatljiva ni sva dosadašnja povezivanja uz slavna imena talijanskog kiparstva ranog kvatrocenta. Uvjerljivosti posebice nedostaje mišljenju pisca najpotpunije monografije o našem kiparu, Johannes Röllera iz 1993., koji mu za učitelja ističe Agostina di Duccia iz Firence, jer jezik ovoga bijaše više nego suprotan Duknovićevome. Ujedno nema razloga vjeri u možebitni udio mladog Ivana Stjepanova na pothvatima koji su se odvijali u Trogiru kad je on već radio u Laciju pokazavši vještinu koja ne ishodi iz dalmatinskih predaja i iskustava. Tek je donekle prihvatljivo šticheništvo kardinala Petra Barba, pape Pavla II. (1464.-1471.), pozivom na podatak iz 1467. da izvjesni "Johannes marmorarius" bijaše nazočan u Palazzo Venezia, gdje se okupiše tada ponajbolji kamenarski vještaci. No iz te grupe nije mnogo naučio, jer je otpočeka pokazao otklone od hladnog klasicizma, koji je prevladavao u *all'antica* radovima Paola Romana, Isaije di Pisa i drugih. Izravno je odskočio kao tvorac dvaju grandioznih portala na palači venecijanskih kardinala, što svjedoči o povjerenju koje je rano uživao i dalje potvrdio na svetojstaništu u sakristiji crkve Sv. Marka do 1470-ih, također pripadne obitelji Barbo. Međutim ti radovi, kao i oni stariji u Norciji i Vicovaru nedaleko Rima, ne jamče da je papin nećak Marko, najzaslužniji za gradnju navedene palače, a u Veneciji uključen u poslove trogorskog samostana Sv. Ivana Krstitelja, zaista povukao darovita mladića. Dosad se ni u Venetu nije proniknulo u možebitna njegova likovna polazišta, te tajna o prvim koracima ostaje, dok majstor naglo izbija na površinu snagom svojega talenta kad

nalazi mecene u društvenim vrhovima Lacija. Redosljed njegovih tamošnjih ostvarenja nije pouzdan uslijed neistraženosti privatnih arhiva crkvenih dostojanstvenika, ali mu se djelovanje otkriva mahom kroz suradnju s vrlo priznatim majstorima Minom da Fiesole iz Toskane ili Andreom Bregnom iz Lombardije. Zapravo je svaki osobnim govorom i bez prihvaćanja međusobnih utjecaja doradivao opće postavke i načela stila na snazi u čitavoj Italiji s naglaskom na određivanju *romanitasa* kao ključne odrednice humanističkih i estetskih težnji najuglednijih naručitelja. Tako su zajedno obilježili zrenja rane renesanse u Vječnome gradu iako Duknović, začudo, za razliku od njih, nije samostalno ostvario nijedan čitav sačuvani spomenik. Svedeno, današnji ukus, nadišavši ljubav za idealizacijom iz prošlosti, njegovu temperamentu pridaje prednost spoznavajući svojstva talenta kojim se usredotočio na vlastite tehnike i motive, koji očitujući specifični umjetnički profil učvršćuju podlogu i novoj atribuciji.

Duknovićev se energični kiparski jezik odlikuje neovisnošću i od regionalnih škola obaju partnera, kao i od postignuća prve rimske renesanse, pa je tim značajnije što su mu još uvijek nepoznate prijašnje putanje. Ali, budući da se njegov udio na grobnicama kardinala G. Tebaldija (uz Bregna 1466.) te B. Roverelle (isto, 1476.) luči složenim analizama istraživača, nije presudan izostanak zapisa koji bi zapečatili svaku atribuciju. Slično je i s grobnicom pape Pavla II. koju radi zajedno s Minom oko 1475. kao najveću uopće u Rimu stvorenu, te od obojice i potpisanu na najljepšim reljefima. Uz ime IOANNESA DALMATAE mnogi vezuju zamisao cjeline, predočive tek u rekonstrukciji, jer su u preoblikovanju vatikanske bazilike neki dijelovi uzidani u Grottama, dok je figuralni arhitrav završio u Louvreu, a prikazi sv. Petra i Pavla bili ugrađeni u prijestolje unutar papinskih dvorana. Slično je razmetnuta i grobnica G. Tebaldija, a monumentalni reljef *Gospa s andelima*, kojeg se vidjelo nad grobom nedavno preminulog pape Ivana Pavla II., nekome se zabludom proglašava dijelom oltara iz njegove privatne kapele kao što ga se nekoć smatralo dijelom grob-

nice Erolli. Svima je u snažno modeliranim figurama zajedničko htijenje za uzdizanjem religijske poruke, ali i oživljavanje kasne antike, koja je pružila uzore bogatoj ornamentici što zrcali osobiti ukus papinskog dvora. Poznata bijaše, naime, sklonost Paola Barba prema raskoši i nema sumnje da mu je Duknović udovoljavao s većom istančanošću od inače zaposlenijeg Bregna, koji se gubi u suhim prijepisima drevnih uzoraka iz dostupnih ruševina. Trogirani im pak u virtuoznijim izvedbama ulijeva iznimnu životnost te uz poštivanje stilskog rječnika iskazuje natprosječnu nadarenost, kojoj je iznašao i odgovarajuće savršenstvo klesarske obrade skulptura.

Unatoč tome što je bio u tijesnome dodiru s meštrima koje se smatra utemeljiteljima ondašnje rimske škole, u osobitoj svojoj stilistici punoj dramatičnih naboja naš kipar nije prihvaćao sve njihove poduke. Razvijajući osobni pristup uspješan bijaše u portretistici što su zacijelo i cijenili kad mu povjeravahu likove pokojnika, čija lica na spomenicima odišu traženom psihološkom uvjerljivošću. U zadanim kompozicionim klišejima uprizoruje zbiljna stanja dostojanstvenika na odru uokvirenom pompoznom arhitekturom optočenom dekorom lokalnog podrijetla, a posebne učinke izaziva razigravanjem svjetla i sjena u naborima koje određuju neusiljeni pokreti svetačkih likova. Ukupno oblikovanje niza figuralnih reljefa dokazuje kreativno ustrajavanje na emocionalnom, do strasti uzdignutom plastičkom govoru, koji nadilazi dosege dotadašnjih traženja skulpturalnih izražajnosti. Unatoč vjerodostojnosti arhaično odjevenih svetaca i anđela u pratnji Gospe sa sinom, čiji su likovi najuzbudljivije modelirani, ujedno ne skriva poznavanje modernog slikarstva te u bareljefu pozadina zgodimice sriče egzaktnosti pomnog promatrača Piera della Francesce, dok izborom cizeliranog uresa prelatskih odora ili pokrivača odra slijedi tehniku pa i motiviku obrade metala. Pri umetanju neprirodno uvijenih simboličnih krila u podanku Gospe sa sinom, kao i na prijestoljima dvaju zavjetnih, ovdje reproduciranih reljefa pak izbija na vidjelo i sklonost za bizarno. Utoliko uistinu sriče sintezu modernih

spoznaja i stremljenja plodnije od talijanskih suvremenika, dok mu oštro dljetu ne popušta u stilskoj i izvedbenoj disciplini, tako da nisu lako zamjetljive mijene, koje bi odale dobne razlike u nastajanju djela.

Rijetka likovna dosljednost pomaže Dalmatinu ruku izdvojiti unutar kiparskih pregnuća u zenitu druge polovice 15. stoljeća, a odaje posve individualni doprinos stilu koji dozrijeva u papinskome gradu drugačije negoli drugdje. To produbljuje pitanja okruženja, ako ne i mjesta njegova naukovanja dok djela, kao i podaci o njima osvjetljaju, koliko samosvojnost, toliko i samouvjerenost majstora. One izbijaju na vidjelo od Norcije, gdje je "Iohannes Stefani de Trau de Dalmatia, magister intagli lapidum", ispunio 1469. ugovor za izradu *Gospina oltara* u crkvi Sv. Ivana Krstitelja, do svetišta Sv. Jakova, tzv. Tempietta u Vicovaru kraj Tivolija, zapravo mauzoleja grofova Orsini iz 1477. godine. Oblikovavši završni dio okvira portala i veći broj samostalnih kipova na krovnome dijelu osmerostranog zdanja, potvrdio je stečena umijeća iako poneke figure daju dojam da tek usavršava svoj izričaj. Uprkos energičnosti kipova apostola i reljefa anđela upriklađenih arhitekturi, ili otmjenosti likova u prikazu poklonstva naručitelja Gospi sa sinom u luneti ulaza, on se zgodimice zaigravao dljetom unoseći gotovo suvišne dekorativne stavke kao potpisne parafe. No i one će dalje opetovane iskazati pokornost osobnom iskustvu te biti ispomoć pri prepoznavanju Dalmatinih radova sve do ovog pronađenog u Londonu.

Neočekivano izronivši na svjetlo dana, reljef *Gospa sa sinom* kojeg će udomiti muzej Trogira, zasad je obavijen nizom tajni. Ne zna mu se točno podrijetlo, time i doba nastanka, ali nema sumnje da potvrđuje ključne majstorove odlike uz više nego zamjetne srodnosti s njegovom kompozicijom istog sadržaja i izgleda u Padovi. Predočavajući nipošto neobičnu volju i sposobnost razrade istih tema, zaokružuje Duknovićev opus u unutrašnjim i vanjskim vrijednostima. Zapravo ocrtava raspone majstora koji

navraćanjima na provjereno više negoli traženjima novog pokazuju izuzetno umijeće variranja vrlo sukladnih rješenja bez unaprijed danih predložaka. Primjerno o tome svjedoči usporedba spomenute *Gospe s djetetom* iz Grotta vaticanske bazilike i padovanske zavjetne skulpture biskupa N. Franca, a potom njezinih likova s ovima na novome našem reljefu, jer ih ispunjaju nezaobilazne sličnosti. One zasigurno otklanjaju donedavno označivanje reljefa radom nepoznatog lombardskog kipara, a nipošto nisu samo tematski zadane nego obuhvaćaju čimbenike kiparskog izričaja s dopustivim razlikama. U tom su smislu razvidne podudarnosti živahnog lika malog Isusa s puttima iz prvih njegovih radova na portalima u Vicovaru i Rimu, kao i ozbiljne Madone u više ostvarenja, sve do tipa ornamenta prijestolja. Inače se Duknovičeva sklonost za ponavljanjem, kako figuralnih detalja, tako i ornamentalnih klišeja i fraza uočava od tipa pilastara i kapitela, profila vijenaca i girlandi do medaljonskih poprsja, ili izvorno uređenih prijestolja, stvarajući osobni repertoar prilično ustaljenih ikonografskih postava. Ujedno osobitosti novouočenog prikaza Madone iskazuju i usavršavanja koja dinamički artikulirane površine pretvaraju u uglačanu epidermu podatnu blagim prelivima svjetla, kao da je kipar, prema suvremenim iskustvima, sve predanije ponirao u prirodne kakvoće mramorne građe i s učincima njezinih vrijednosti primirivao izvorni svoj klesarski rukopis.

Većinu je izražajnosti Duknović iskazao i na drugačijim zadacima poslije 1480. u zavičaju te u odgovoru na poziv kralja Matijaša Korvina u Ugarskoj. Kao nastavak rimskog uzleta i dokaz snalaženja u naredžbama, što Trogir uvode među žarišta sredozemne renesanse, skupina u gradu postojećih djela dograđuje umjetnikovo značenje. Pritom, bez uobičajene podjele na mladenačke i staračke radove treba spoznati kako je kipove svih veličina klesao samostalno te kako oni očituju neprijeporne vrsnoće po kojima je C. Fisković otkrio više skulptura. Od kipa *Svete Magdalene* iz samostana franjevac na Dridu ipak će biti suvišno tražiti

formalno još neizožtreni autorov govor ili čak udio njegove navodne radionice. Stvarno, nju prešućuju vrela, a niječe narav zaposlenja, uokvir kojih je sukladnom sigurnošću izradio lunetu portala s grbom plemenitih Cega te znamen zidara u kićenome vijencu kojeg se razložito smatra ukrasom njegove kuće. Zajedno sa skladnim portalom palače Cipiko, kojem pripada izvrsni kip putta grbonoše kao dostojan znamen humanističkog kružoka Trogira, naznačuje zauzimanje i u graditeljstvu, također osvjeđeno naslovom "architetto" koji je rabio.

Te činjenice jačaju uvjerenje o uključivanju iskusnog majstora u podizanje kapele blaženog Ivana u Katedrali, unutar koje su i dva velika pouzdano njegova kipa. Onaj sv. Tome je uočen kao kasni rad već na početku utvrđivanja majstorovih boravaka u zavičaju, a znamenitiji sv. Ivana Evandeliste kao remek djelo nosi i Dalmatin potpis. Uspješnim rasvjetljavanjem prilika u kulturno cvatućem gradu kao i tijekom gradnje kapele blaženog zaštitnika, pak, J. Belamarić ga je predstavio spomen likom Alvisea Cipika. Vjerojatno rađen za drugo neko mjesto, uvršten je u prostoriju kojoj je Duknović - po svemu sudeći - osmislio začelnu stijenku prije negoli je Nikola Firentinac od 1482. oblikovao kipove Deisisa u nizu s pripadnima programskom viđenju Novog Jeruzalema. Sve odaje vrhunske dosege humanističke sredine, koja na uzornoj razini opredmećuje htijenja visoko obrazovanog kruga patricija, na čijem čelu Koriolan Cipiko vodi glavnu riječ i kao patron umjetnika već iskušanoga na papinskome dvoru.

S te pozicije Duknović je krenuo ka sjeveru, do Dunava, gdje je tada kralj Matijaš obrazovao ognjište renesansnog stvaralaštva. Našao se u grupi kamenara iz istoga obalnog kraja koji je uzdržavao plodne veze s prijestolnicom ugarsko-hrvatske države, možda preporučan iz Rima u dopisivanju s prvacima mecenatske obitelji Bembo. Dolično tamo primljen bio je ostavio mnogo više negoli se sačuvalo nakon osmanlijskih razaranja Korvinovih sijela, tako da mu se ostaci djela iskopavaju u krhotinama. Svejedno, stilskom čistoćom zadivljuje arhitektonska

plastika iz ruševina budimske palače i višegradskog dvora, dok teško oštećeni oltar iz crkve kraljevske kurije u Diósgyöru nedvojbeno spada među najizvrsnije renesansne skulpture u srednjoj Europi. Unatoč tome mađarski povjesničari umjetnosti, zavedeni zvučnošću imena Firentinaca koji su i tamo nazočili kao nositelji ključne estetske struje, opliću suviše dvojbe, ne priznavajući Duknoviću niti one zasluge temeljem kojih kralj bijaše baš njemu dodijelio plemićki naslov. Usporedbe pak s prijašnjim majstorovim dostignućima nalažu, sa znatno većom sigurnošću, njegovoj ruci pripisati lijepu fontanu iz dvorca u Višegradu, kojoj je vrh resio simbolični lik malog Herakla dok ubija sedmoglavu aždaju, a ogradu bazena grbovi vladara s girlandama. Odgovarajući ikonografiji Korvinova političkog programa oslonjenoj na antičku mitologiju, središnji kip prenosi shemu trogirskog putta iz palače Cipika, a lavovi na štitovima onoga s portala Cega uz prepoznatljive pojedinosti klesanja, koje su C. Fiskoviću bile putokaz pri prepoznavanju djela u srednjodalmatinske gradiću.

Suglasno, umjetnikov individualitet zrcale reljefne plakete s portretima kralja i supruge kao posebni zadaci vođeni uzorima iz talijanskog slikarstva. Neminovno to slijede ulomci iz utvrdenoga grada Budima s inačicama renesansnog rječnika svojstvenog našem umjetniku. Osim što ponavljaju motive plastičke dekoracije iz Lacija, u figuralnim stavicima su srodni njegovoj stilistici pa mu uzdižu udio posebice na porušenom portiku glavne palače. Protežu se na opremu Bakačeve kapele u Ostrogonu, tako da sve preostaje sagledati podrobnije protiv nepravdnog zanemarivanja hrvatskog meštra od tamošnjih analitičara spomenika, u nekim odjecima prenesenog i u našu noviju literaturu. Kad se razriješi autorstvo grobne ploče biskupa Luke Baratina u zagrebačkoj stolnici, na tome će se obzoru jasnije ocrtati Duknovićevi dodiri s toskanskim umjetnicima koje je okupio Korvin, ali i s grupom vrsnih klesara koje je predvodio iz Trogira. Kraljeva je smrt 1490., međutim, dokinula pothvate, te se oni povlače k Jadranu uglavnom preko Senja i

Kvarnera, gdje ostavljaju značajne tragove, koji su posljednji poticaj ranoj renesansi u južnoj Hrvatskoj.

Duknović pritom gubi i feud s dvorcem koji mu je kralj poklonio u križevačkoj županiji te na više strana traži zaposlenja. Lišen moćnih mecena okreće se manjim narudžbama, kao na Rabu, gdje mu suradnici rade i trajnije. Može se pretpostaviti



da djeluje na venetskom tržištu umjetnina slijedom pomodne potražnje za "mramornim Madonama" toskanskog nadahnuća. Biskupu Nikoli Francu, u Poreču do 1482., a potom u Trevisu, izradio je onu izloženu u Padovi, dosljednu u svim pojedinostima izrazu kipara kojem su stari likovni kritičari, upravo kao i trogirskom majstoru Radovanu, zamjerali "barbarsku konfuznost". Njezin bi kasniji odvjetak trebala biti i novonabavljena trogirski Madona u razvidno liričnijoj inačici kako odgovara umjetnini rađenoj za privatnu pobožnost, bez udovoljavanja reprezentativnosti crkvenih građevina, koja je određivala rimski opus. Zacijelo je intimnija namjena na njoj uvećala one istančanosti, koje su prouzročile i našu prvotnu suzdržanost o Duknovićevu autorstvu. Pri konačnome sudu, dakako, treba računati i na moguće jača čišćenja u zbirkama što su je učinila površinski mekšom, plas-

tički blaže stiliziranom i estetski bližom ukusu kolekcionara. Međutim se u nekoj mjeri iste osobitosti vide na portretnome poprsju Carla Zena, papinskog poklisara i mogućeg sudruga N. Franca u okruženju Veneta, gdje je - prema raspoloživim podacima - ova umjetnina bila i pronađena prije negoli je završila u Parizu gdje ju je kupio D. Katz.



Ivan Duknović, *Bogorodica s Djetetom*, Museo Civico, Padova

Za moguće razbistravanje tih tragova valja napomenuti da se 1498. Duknović pouzdano nalazio u Veneciji, gdje je s bratovštinom Sv. Marka bio ugovorio izradu vrlo složenog oltara. Trebao je sadržavati tri slikovite kompozicije s prizorima iz života sveca, čemu je bio pripremio i sitni model u vosku. Na mramornim slikama širine 4,5 m predviđalo se čak 17 svetačkih likova u punome ili plitkome reljefu i u prirodnoj veličini čovjeka, što je itekako zamašni zadatak. Čini se, međutim, da je nadišao tadašnje kiparove snage, te je ugovor 1501. obesnažen, a majstor je ostao dužan platiti odštetu, nedvojbeno već i stvaralački posustao. Tragajući za zaradom okrenuo se i Dubrovniku, ali je 1503. Malo vijeće Republike odbilo njegovu molbu za zaposlenje. Svejedno je S. Štefanac na kipu *Sveti Vlaho* nad portalom Kneževa dvora uočio osobitosti njegova kiparskog oblikovanja što nas uvjerava da ga je načinio ne bi li u umjetnički osjetljivoj sredini

pokazao umijeće. Trudio se, dakle, osigurati opstanak i na mjestima gdje ga nisu poznavali, ne našavši dolična posla u rodnome gradu gdje ga bilježnici od 1497. do 1508. višekrat zapisaše s naslovom "tayapietra", "lapicida", "marmorarius" povodom raznih poslova. Rješavao je, naime, dugove dok je posjedovao kuću, čak kupio selo Dragane i okolna zemljišta uzdajući se u mogućnosti zarade mimo osobnog stvaralaštva. Možda se navraćao u Rim, dočim mu J. Röhl na tragu prijašnjih mišljenja pridaje skromnu grobnicu Đenovežanina G. A. Lomellina, umrlog 1503., od koje je u S. Agostinu i reljef *Ecce Homo*, podjednako kipu Bogorodice, bljede izražajnosti, načelno odgovarajuće ostarjelome kiparu.

Takvim se Duknović izvornije pokazao kad je za kapelu trogirskog zaštitnika sv. Ivana izradio lik sv. Tome, zapisanog 1508. kao posljednjeg iz popunjavanja tek dovršene cjeline na kojoj se prethodno uspješnije ogledao. U usporedbi sa svim skulpturama sačuvanima ne samo u prostoru odakle je potekao, nego i u vodećim poprištima razvoja renesanse, stvarno odaje umor ruku što utupljuje dlijeto pri suhoj obradi uvriježenog plasticiteta. Slično će najposlije posvjedočiti zadnje poznato ostvarenje: nadgrobni oltar bl. Girolama Gianellija iz 1510. u stolnici Ancone. Na njoj očito zamiru vrsnoće s kojima je Dalmata obogatio invencije stila inzistirajući na utisku plastičke akcije, koja nije baš bila sadržajno zadana, odnosno svježe životnosti mramorne građe, koju nije unaprijed određivala nikoja tema već osobna duhovna imaginacija izuzetno vješto pretopljenja u umijeće kiparenja. Upravo je zbog toga iz brojnih listina poznati "Magister Joannis Duknovich de Tragurio" među rijetkim sudionicima europskoga umjetničkog razvoja zabilježen kao "statuarius sive marmorum sculptor" u kraljevskoj povelji i u ugovorima s uglednim naručiteljima, odnosno potpisan na skulpturama kao IOHANNES DALMATA u papinskome gradu, kao i u svojem Trogiru, koji sada u svojem prostoru čuva još jednu od zaborava uspješno otrgnutu njegovu umjetninu.