

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

DORIS KOS

**DRVENI OLTARI I SKULPTURA U CRKVI BLAŽENE DJEVICE
MARIJE U PLOMINU**
Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Danko Šourek

Zagreb, 2015.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

SAŽETAK

U radu se obrađuju tri drvena oltara s pripadajućom skulpturom, te korske klupe i krstionica župne crkve Blažene Djevice Marije u Plominu. Prvi se dio rada bavi opisom širega povijesno-društvenog konteksta, kako bi se dao uvid u okolnosti u kakvima nastaje i drveni namještaj župne crkve. Posebno je u tom pogledu pažnja usmjerena na kulturne krugove utjecaja, praksu izrade drvenih oltara i pitanje stila. Također, zasebno su razrađena pitanja tipologije, ornamenta i skulpture, kao i ishodišta iz kojih proizlaze određene oblikovne karakteristike takvoga tipa oltarnih nastavaka. Spomenuti plominski namještaj župne crkve obrađen je u drugom dijelu rada. Oltari i skulptura, te korske klupe i krstionica zasebno su popraćeni detaljnim opisom te pregledom interpretacija i zaključaka proizašlih iz dosadašnjih istraživanja. S obzirom na njih je, u skromnom opsegu, bilo moguće ponuditi nove interpretacije i prijedloge datacija spomenute građe.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži 99 stranica i 47 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Plomin, drveni oltari, drvena skulptura, XVII. stoljeće

Mentor: dr. sc. Danko Šourek

Ocjenjivači:

dr. sc. Sanja Cvetnić, red. prof.

dr. sc. Tanja Trška Miklošić, viši asist.

dr. sc. Danko Šourek, viši asist.

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Od ♥ najveće HVALA ...

najužoj obitelji na svemu ...,
kolegama/prijateljima na podršci,
posebno Ogromno hvala najdražoj kolegici Anici Pintur na školskim
druženjima, savjetima, razumijevanju ...,
gospodinu Gianfrancu Abramiju i Kozervatorskom odjelu u Rijeci na ustupanju
foto-dokumentacije,
i konačno, mentoru dr. sc. Danku Šoureku, bez kojeg ovaj rad ne bi bio moguć,
na ugodnoj i aktivnoj suradnji i konstruktivnim savjetima.

Sadržaj

Uvod	4
Istra: povijesne prilike	5
Umjetnička aktivnost: okolnosti i mogućnosti	10
Drveni oltari i skulptura XVII. stoljeća u Istri	21
Dosadašnja istraživanja	21
Kulturni krugovi utjecaja, radionice, majstori i stil.....	23
Tipologija drvenih oltara u Istri.....	31
Ornament i skulptura	37
Ishodišta: traktati i arhitektura.....	41
Plomin	45
Župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja <i>Mlađeg</i>).....	45
Drveni oltari u župnoj crkvi	46
Glavni oltar Gospe od Ružarija	46
Oltar sv. Antuna Opata (?).....	56
Oltar Gospe od Karmela (sv. Šimuna Stocka).....	62
Korske klupe i krstionica.....	64
Zaključak	69
Popis literature.....	75
ILUSTRACIJE	80
Popis ilustracija	97

Uvod

Oltari i skulptura župne crkve Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*) u Plominu dio su velikoga korpusa istarskih drvenih oltara i skulpture XVII. stoljeća. Pokušaj njihova objektivnoga kontekstualnoga sagledavanja i tumačenja, upozorava na svu složenost međusobno isprepletenih okolnosti vremena i prostora, različitih društvenih sredina, te potreba, težnji, ukusa i mogućnosti njihovih naručitelja, zadržavajući ga često tek u okvirima pretpostavki.

Tri drvena oltara s pripadajućom skulpturom, te korske klupe i krstionica župne crkve Blažene Djevice Marije u Plominu bit će razmatrani na podlozi šireg društvenog konteksta, uzimajući u obzir političke, crkvene i društveno-gospodarske uvjete XVII. stoljeća, što su se u bitnome odrazili na cjelokupnu umjetničko-naručiteljsku aktivnost u Istri, pa i oblikovno-stilske karakteristike namještaja plominske župne crkve. U tom je pogledu, teritorijalna podijeljenost istarskoga poluotoka na dvije političke vlasti – mletačku i habsburšku, bila presudna za otvorenost prema dvostrukom – prethodno, pa i u novoj (domaćoj) sredini međusobno isprepletenom – kulturno-umjetničkom utjecaju. Takve su okolnosti omogućile – u pravilu crkvenim nastojanjima potaknuto – *udomljavanje* i izradu drvenoga, često kvalitetom slabijega i stilski višeslojnoga, namještaja namijenjenoga sakralnim prostorima, kojemu je nerijetko gotovo nemoguće pridružiti ne samo porijeklo ili autora, nego i precizniji vremenski okvir nastanka. U tom pogledu, istarski poluotok svakako predstavlja ogroman i izazovan istraživački prostor.

Plomin, kao mletačka sredina na granici dvaju političkih prostora je, u pogledu drvenoga namještaja sačuvanog u župnoj crkvi, svojevrsan sedamnaestostoljetni *svijet u malom*, koji istovremeno *govori* srednjoeuropskim i mletačkim oblikovno-stilskim jezikom. On zasebno, ali i u komunikaciji s djelima ranijih razdoblja, tvori složene morfološko-etimološke spojeve. Župna crkva male provincijalne sredine je tijekom druge polovine stoljeća opremljena trima pozlaćenim oltarima, što u većoj ili manjoj mjeri nose obilježja obaju kulturnih krugova utjecaja. Sva su tri oltara, kako s aspekta tipologije, tako i s aspekta ornamenta, primjeri miješanja oblika raznorodna porijekla. Skulptura triju oltara u cjelini nosi obilježja nekoliko stilskih razdoblja, i proizvod je majstora različita porijekla i radnoga iskustva. Korske klupe i krstionica, također nastali tijekom druge polovine XVII. stoljeća, kao dvije zasebne cjeline pokazuju oblikovno-stilsku koherentnost.

Istra: povijesne prilike

U razdoblju opremanja župne crkve u Plominu, istarski je poluotok bio podijeljen na dvije vlasti: dio pod Mlecima ili Pokrajinu Istru (tal. *La Provincia dell'Istria*) te dio pod vlašću Habsburgovaca ili Pazinsku knežiju (njem. *Grafschaft Mitterburg*, tal. *Contea di Pisino*).¹ Mletački dio Istre protezao se na približno tri četvrtine poluotoka, zahvaćajući više od polovine istočne i čitavu zapadnu obalu sa zaleđem, što se potom sa sjeverozapada proteže duboko u unutrašnjost do zaleđa sjeveroistočne obale. Na taj je način Venecija vlastitim teritorijem gotovo zaokružila središnji dio poluotoka i uspostavila jedan od važnih punktova u formiranju dominantne pomorsko-trgovačke sile između Istoka i Zapada. Područje oko grada Pazina, sa sjevernim dijelom istočne obale poluotoka – sačinjen od manjih gospoštija, feudalnih i crkvenih dobara – pripadao je habsburškoj vlasti.²

Prostor koji su Mleci postepeno zauzimali od druge polovine XIII. stoljeća, zaključno s 1420. godinom kada je formirana spomenuta podjela, ostao je u njihovu posjedu sve do konca XVIII. stoljeća (1797.) kada je – nakon propasti Mletačke Republike odnosno Mira u Campoformiju – istarski poluotok u cijelosti pripao Habsburgovcima. Uspostavljena podjela poluotoka početkom XV. stoljeća nije značila i miran suživot dviju suparničkih sila. Tijekom iduća dva stoljeća istarsko tlo nije bilo samo poprištem stalne napetosti i čestih sukoba između Mlečana i Habsburške Monarhije s rezultatom nemira, razaranja, pustošenja, gladi, otimanja stoke i ljetine i sl. nego i epidemija, migracija i klimatski nepovoljnih razdoblja, što su se bitno odrazila na gospodarsko, demografsko i opće društveno-kulturno stanje.³

Početak XVI. stoljeća obilježen je ratom Cambraiske lige (1508. – 1523.), istovremenim prodorima Osmanlija u sjeverni dio poluotoka i epidemijama kuge (1507. – 1514. i 1525.). Kužne epidemije nastavile su potom izbijati tijekom čitavoga XVI. i početkom XVII. stoljeća, zaključno s 1632. godinom kada je zabilježena posljednja epidemija u Istri. Vjerojatno najnepovoljnije razdoblje za Istru XVII. stoljeća bio je Uskočki rat (ili Rat za

¹ Termin treba razlikovati od pojma *Istarska knežija*. Premda se termin *Pazinska knežija* uobičajava koristiti kao istoznačnica prvome pojmu, on se odnosi na habsburški teritorij kojim je upravljao pazinski kapetan te isključuje neke manje gospoštije. *Istarska knežija* je širi, pa time i ispravniji, pojam koji podrazumijeva čitav habsburški dio Istre. Usp. Miroslav Bertoša, *Istra: Doba Venecije (XVI. – XVII. stoljeće)*, Pula, Zavičajna naklada „Žakan Juri“, 1995., str. 459 – 460.; Autor u ovome djelu donosi iscrpan uvid u okolnosti u kojima se našao mletački dio Istre u XVI. i XVII. stoljeću; Vidi i: Miroslav Bertoša, *Hrvatska i Sredozemlje: sjeverni i srednji Jadran*, u: AA. VV. *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, Sv. III., Barok i prosvjetiteljstvo (XVII.-XVIII. stoljeće), Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – AGM – Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 61 – 78.

² Usp. Josip Vrandečić, Miroslav Bertoša, *Dalmacija, Dubrovnik i Istra u ranome novom vijeku*, Sv. 3, Zagreb, Leykam international, 2007., str. 83.

³ Josip Vrandečić, Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 2007., str. 83.

Gradišku; 1615. – 1618.).⁴ Sukob Habsburgovaca i Mletaka za dominaciju na Jadranu, u koji su se uključili i uskoci, bio je jednako nepovoljan za habsburški i mletački teritorij – posebice granična područja. Pismo rašporskoga kapetana Bernarda Tiepola (1616.) Vijeću desetorice zorno predočava sliku svakodnevice: »Ponovno smo svjedoci najžalosnijih prizora, jer se svakoga dana šire glasovi iz ovog ili onog dijela Pokrajine o neprijateljskim prodorima, paljenju kuća, pljački stoke, odvođenju podanika u zarobljeništvo... Jučer se pred mojim očima odigrao nemili događaj: mnogobrojno konjaništvo i pješništvo – oko 200 konjanika i oko 200 uskoka – krenulo je iz Pazina da pljačka naše područje i jutros smo ih vidjeli kako, samo milju daleko od Buzeta, pale sela oko Huma i Draguča, te Grimalde i Račice. U Račicama su s mnogo drskosti ušli u crkvu i odnijeli srebrne posude u kojima se drži sveto ulje, polomili križeve i raspeće, dok su u selu oteli veliku količinu stoke i zarobili sve one koji su se tu zatekli. [...] Tako je neprijatelj po svojoj volji mogao odlaziti i vraćati se na naše područje dok sam ja trpio neizmjerne muke. Kada se neprijatelj povukao, pred mene su stupili mnogi siromašni i jadni podanici ovoga postradaloga kraja i plačnim mi glasom iznijeli svoje nedaće: ostali su bez krova nad glavom, bez stoke, a poneki i bez svoje djece.« Iste godine kapetan Tiepolo izvještava o mletačkim pohodima na kaštel Šumber: »Taj je pohod veoma značajan ne samo zbog štete, slabljenja i ponižavanja neprijatelja, već i po tome što mu je onemogućeno da se tu opskrbljuje krmom za svoje konjaništvo koje je odatle polazilo na pljačkanja našega područja. Kada se tome doda podvig presvijetloga gospodina providura koji je spalio (Pazinske) Novake, ne vidim kojim će putovima neprijatelj prolaziti i gdje će moći okupljati konjanike, jer u Istri nije ostalo nijedno mjesto koje bi imalo sijena i za deset konja...«⁵ Ovaj se rat, dakle, gotovo isključivo temeljio na pljačkaškim pohodima, paležima, otmicama i sl. s obiju strana, s ciljem slabljenja protivnika, a u ime dviju velikih sila koje se bore za prevlast. Nije bila riječ o ratovanju dvaju naroda različitih etničkih pripadnosti, nego o borbi jedno te istoga, dvjema zastavama podijeljenoga naroda.⁶

Svojevrsan uvod u rat bile su nesuglasice i sukobi oko uspostavljanja monopola nad trgovinom (prije svega solju) koji su najviše poteškoća zadavali stanovništvu sjeverozapadnoga dijela mletačke Istre (Kopru, Piranu i Milju). Nastojanja habsburških vlasti da uspostavom vlastitih solana u Trstu usmjere potražnju na vlastiti teritorij odnosno onemogućće vlastitim podanicima kupovinu soli u obalnim gradovima mletačkoga posjeda, dovela su ne samo do protivljenja s mletačke strane nego i do neimaštine uslijed

⁴ Usp. Josip Vrandečić, Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 2007., str. 90 – 91.

⁵ Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 1995., str. 331, 370.

⁶ Usp. Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 1995., str. 54, 406.

nemogućnosti nabavke ostalih živežnih namirnica koje je istarsko (mletačko) stanovništvo nabavljalo na habsburškim posjedima. Dodatne poteškoće u tom smislu nastajale su i prilikom sve češćih naleta uskoka na moru i kopnu, njihovih pljački i otimanja ionako oskudnih sredstava kojima je raspolagala mletačka Istra. Konačni okidač otvorenom ratu odnosno pohodu habsburške vojske na čitavu mletačku Istru s jedne je strane bio neuspjeli pokušaj Mlečana da spriječe prodor Tršćana prema njihovim solanama u Žavlju, te ponovno mletačko zaposjedanje nekoliko uporišta u Furlaniji. Rat koji se nastavio i nakon Madridskoga mira (1617.) te za sobom stanovništvu ostavio jad, bijedu i neimaštinu, završen je u travnju 1618. godine, premda su se prijepori oko graničnih područja⁷ održali sve do kraja XVIII. stoljeća.⁸ Nepovoljna demografska slika uzrokovana stalnim sukobima, razaranjima, epidemijama pa i vremenskim neprilikama tijekom XVI. i XVII. stoljeća, osim što se značajno negativno odrazila na gospodarsko i ekonomsko stanje, ukazala je i na potrebu kontinuiranoga naseljavanja novoga stanovništva na istarsko tlo, što je nerijetko također dovodilo do sukoba *starih i novih*.⁹ Naseljavanja poticana od mletačkih vlasti s idejom gospodarske revitalizacije (ali i vojno-strateške spremnosti) jedna je od rijetkih olakotnih okolnosti za Istru, s obzirom na periferni položaj poluotoka kojega je u pravilu zaobilazila bilo kakva značajnija politika ulaganja Republike u gospodarski oporavak i napredak.¹⁰

Društveno-gospodarski oporavak od međusobno prožetih uzastopnih kriznih razdoblja bio je spor i težak za mletački koliko i za habsburški posjed u Istri do kraja XVIII. stoljeća. Zajednički im otežavajući faktor nepovoljnih gospodarskih politika dozvolio je tek poneki izolirani slučaj napretka imućnijih pojedinaca, a do krajnjih granica osiromašen narod bio je željan mira i blagostanja te se snalazio kako je umio, pa i uspostavljanjem trgovačkih veza i razmjena koje su, ne tako davno, bile povod ratu.¹¹ Koparski kapetan i podestat Anzolo Cabriel u izvještaju senatu 1618. godine, između ostalog, piše da je: »[...] sve žiteljstvo u

⁷ Riječ je o tzv. diferenzijama (*differenzia*) odnosno dijelovima oko granice (dijalektalno – *kunfin*) koje su koristili seljaci obiju strana te se nisu mogli podijeliti, a koje bi – uslijed oporavka i porasta broja stanovništva (a time i potrebe za resursima) – trenutno jača strana, bilo mletačka ili habsburška, nastojala pridobiti. Usp. Josip Vrandečić, Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 2007., str. 84 – 85.; Više o tome vidi: Miroslav Bertoša, *Mletačka Istra u XVI. i XVII. stoljeću* II, Pula, „Istarska naklada“, 1986., str. 101 – 159.

⁸ Usp. Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 1995., str. 456 – 516.

⁹ Organizirana i samoinicijativna naseljavanja prisutna su i na području Pokrajine i Knežije. U osnovi se bitno ne razlikuju te su prvenstveno vezana uz gospodarsko stanje. Više o tome vidi: Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 1986., str. 245 – 253, 381 – 419.

¹⁰ Usp. Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 1995., str. 48 – 73.

¹¹ Usp. Josip Vrandečić, Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 2007., str. 106 – 113., Usp. također: Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 1995., str. 383 – 407.

Pokrajini Vaše Prejasnosti, kao i ono pod nadvojvodom, toliko izmoreno jadom protekla rata da je već usadilo u svoja srca želju za mirom [...].«¹²

Istarski je poluotok, osim što su ga u političkom smislu podijelile dvije vlasti, u crkvenom pogledu bio razdijeljen na čak šest biskupija. Među njima se jedino Novigradska i Koparska na području Istre nisu prostirale s obiju strana granice; ostale su se četiri (Tršćanka, Pulska, Pićanska i Porečka) – većim ili manjim dijelom – protezale i mletačkim i habsburškim posjedom.¹³ Premda postoje određene indikacije da su primjerice Porečka i Pulska biskupija postojale i ranije, pouzdanim vremenskim okvirom za datiranje osnutaka svih biskupija smatra se VI. stoljeće.¹⁴ Granice biskupija, nakon što su utemeljene (vjerojatno u XII. stoljeću), uspjele su se održati do kraja XVIII. stoljeća. Bulom *Super specula militantis Ecclesiae* pape Pija VI. (1775. – 1799.) 1788. godine ukinute su Tršćanska i Pićanska biskupija, te Gorička nadbiskupija, a osnovana nova biskupija u Gradiški. Novoosnovanoj biskupiji pripale su sve župe habsburškoga dijela Istre, a one s mletačkoga posjeda ukinutih dviju biskupija pripojene su prvoj najbližoj biskupiji. Biskupija u Gradiški ubrzo je ukinuta (1791.), te su s ponovnim osnutkom Tršćanske biskupije uslijedile nove izmjene granica. Današnje granice Porečke i Pulske biskupije utemeljene su bulom *Locum beati Petri* pape Lava XII. (1823. – 1829.) 1828. godine.¹⁵

Spomenuta teritorijalna rasprostranjenost biskupija (do 1788.) je u pogledu vizitiranja bila otegotna okolnost; Habsburgovci su biskupima s mletačkoga posjeda često zabranjivali pohod župa na svojem posjedu. Izvještaj pulskoga biskupa Kornelija Sozomena (1605. – 1618.) dočarava nam stanje tijekom ratnoga razdoblja: »Nedavne otimačine, palež i ratno stanje dovele su župne crkve, osobito one u austrijskom dijelu, na rub rasula. Čak su i neki župnici napustili svoje župe i pobjegli, a biskupu je naprosto onemogućen svaki dodir sa svojim vjernicima, svako dopisivanje i svaki pohod, budući da je zabranjena svaka veza između mletačkih i nadvojvodinih podanika.«¹⁶ I više od stotinjak godina kasnije iz relacija porečkoga biskupa Vinka Marije Mazzolenija (1731. – 1741.) Svetoj Stolici čitamo o istim poteškoćama: »Na dijecezanskoj sinodi, zakonito održanoj prošloga lipnja u katedrali, nije bio

¹² Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 1995., str. 398.

¹³ Kartu Istre s podjelom na biskupije vidi u: Josip Vrandečić, Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 2007., str. 131.

¹⁴ Više o biskupijama vidi: Ivan Grah, *Izvještaji pićanskih biskupa Svetoj Stolici (1589 – 1780)* u: *Croatica Christiana Periodica* Br. 6, God. 4, 1980., str. 1 – 25; Ivan Grah, *Izvještaj porečkih biskupa Svetoj stolici (1588 – 1775)* u: *Croatica christiana Periodica*, Br. 12, God. 7, 1983., str. 1 – 47; Ivan Grah, *Izvještaji novigradskih biskupa Svetoj Stolici (1588 – 1808)*, I.dio, u: *Croatica Christiana Periodica*, Br. 16, God. 9, 1985., str. 63 – 93; Ivan Grah, *Izvještaji pulskih biskupa Svetoj Stolici (1592 – 1802)* u: *Croatica Christiana Periodica*, Br. 20, God. 11, 1987., str. 26 – 68.

¹⁵ Ivan Milotić, *Crkva u Istri, povijesna i kulturna baština*, Biskupija Porečka i Pulska, 2010., str. 567 – 569.

¹⁶ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1987., str. 34.

prisutan nijedan svećenik iz austrijskoga dijela. Taj su kraj biskupi kanonski vizitali za svako trogodište do 1710., otada do danas nijedan put i biskupu nije jasno zašto postoji takvo stanje. Biskupu je poznato da je tršćanski biskup pred 4 godine dobio besplatno dozvolu sa strane mletačkih vlasti da smije pohoditi župe svoje biskupije u onom dijelu. Biskupu je poznato i to da bi morao isposlovati kod cara dozvolu da smije obaviti kanonski pohod svojih župa na području Pazinske grofovije, ali ne zna načina [...].¹⁷ Istovremeno je, međutim, ovakva situacija – u pogledu umjetničkoga stvaralaštva – omogućila prijenos različitih iskustava iz sredine u sredinu, i utoliko otežala interpretaciju pojedinih spomenika.¹⁸

¹⁷ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1983., str. 39.

¹⁸ Usp. Vlasta Zajec, *Drveni oltari 17. stoljeća u Istri*, Sv. I., magistarski rad, Zagreb, 1994., str. 3.

Umjetnička aktivnost: okolnosti i mogućnosti

Političko-gospodarske i društvene okolnosti u kakvima se našla Istra u XVII. stoljeću teško da mogu navesti na pomisao o bilo kakvom aktivnijem djelovanju u umjetničko-naručiteljskom pogledu. Dosadašnja istraživanja umjetničke baštine, međutim, govore u prilog znatnoj količini – sačuvanih ili nesačuvanih – djela,¹⁹ prvenstveno vezanih za sakralne objekte.²⁰

Intenzivnije je djelovanje u opremanju sakralnih prostora ostvareno na području mletačke Istre.²¹ Razlog tome je, jednim dijelom, opisana politička podjela poluotoka na mletački i habsburški dio, te svojstven im administrativni ustroj. Mletački je dio Istre bio podijeljen na komune (gradove, urbana središta nižeg tipa, sela) kojima je Venecija upravljala postavljanjem podestata, kapetana i knezova, biranih od, i odgovornih Velikom vijeću. Pored toga, postojali su i feudi u vlasništvu plemićkih i patricijskih obitelji, Crkve ili općina. Nasuprot tome, feudalnim gospoštijama u Pazinskoj knežiji upravljale su plemićke obitelji koje su svoje posjede često prodavale.²² Ta je razlika u administrativnom uređenju uvjetovala razlike u mogućnosti kulturnoga napretka, ulaganja u umjetnost, karakteru, ali i kvaliteti djela s obilježjima koja se vezuju uz umjetničku produkciju XVII. stoljeća. Česte izmjene feudalnih gospodara, njihova usmjerenost na izvlačenje koristi iz zemlje, ograničena trgovina te ranije spomenute zabrane vizitiranja u Knežiji, tvorile su okruženje nesklono poticanju značajnije umjetničke aktivnosti.²³ Pulski biskup Josip Bottari (1695. – 1729.) u izvješću Svetoj Stolici o habsburškome dijelu biskupije, početkom XVIII. stoljeća ističe: »Bolno se doimlje zapuštenost nekih crkava koje su više na ruglo negoli na čast – oltari bez ukrasa, pocijepano ruho i paramenti, Presveto bez vječnoga svjetla, nemarni župnici, svetogrdni svećenici, klerici bez odgoja. [...] Biskupu je naprosto neugodno kad mora izvještavati o crkvenoj stezi: pustoš u nekim crkvama može se usporediti s razrovanom ulicom [...]«²⁴

¹⁹ Autori koji su se bavili ovim temama ističu kako sačuvane vizitacije XVII. stoljeća svjedoče znatno većoj količini radova od one koja se sačuvala do današnjih dana. Usp. Vlasta Zajec, *Drvena skulptura 17. stoljeća u Istri*, Sv. I, doktorska disertacija, Zagreb, 2001. [a], str. 4.

²⁰ Na ovom je mjestu dovoljno uputiti na nekoliko naslova: Radmila Matejčić, *Barok u Istri i Hrvatskom primorju*, u: Anđela Horvat, Kruno Prijatelj, Radmila Matejčić, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982.; Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I i II, 1994.; Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I i II, 2001. [a]; Nina Kudiš, *Sakralno slikarstvo u Istri od 1550. do 1650.*, doktorska disertacija, Zagreb, 1998.; Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. Stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Institut za povijest umjetnosti; Centro di ricerche storiche – Rovigno, Zagreb, 2006.

²¹ Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1998., str. 12 – 13.

²² Usp. Danilo Klen, *Uvjeti i razvitak odnosa između pučana i građana u Mletačkoj Istri*, u: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 10, I, Zagreb, 1977., 305 – 334. (306).; Usp. također: Josip Vrandečić, Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 2007., str. 94., 101 – 103.; Usp. također: Ivan Grah, *nav. dj.*, 1988., str. 77.

²³ Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 385 – 642 (385 – 387).

²⁴ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1987., 66 – 67.

Razloge opremanju sakralnih prostora novim crkvenim namještajem treba prije svega tražiti među odlukama Tridentskoga sabora (1545. – 1563.) i Crkvenoj obnovi koja je uslijedila. U ovome su kontekstu poglavito značajne one odluke koje se odnose na sakralnu umjetnost, donesene na posljednjoj sjednici. U jednome od posljednjih zaključaka čitamo: »Nadalje, slike Krista, Djevice Bogorodice i drugih svetaca trebaju se nalaziti i biti čuvane poglavito u crkvama; njima treba pridati dužnu čast i čašćenje, nipošto zbog toga što bi u njima bilo kakvo božanstvo ili moć koja bi opravdavala taj kult ili jer bi trebalo nešto moliti te slike ili u njih polagati pouzdanje, kako su to jednoć činili pogani, koji su svoju nadu polagali u idole, nego zbog toga jer se čast njima pridana odnosi na pralikove [*prototypa*] koje oni posadašnjuju [*repraesentant*]. S pomoću slika koje cjelivamo i pred kojima otkrivamo glave i pred kojima se prostiremo, klanjamo se Kristu i častimo svete, čiju sličnost [*similitudinem*] one donose. [...] Biskupi s velikom zauzetošću trebaju naučavati da poviješću otajstava našega otkupljenja, izraženom slikama i drugim prilikama [*similitudinibus*], puk biva poučen i utvrđen u vjeri, primajući sredstva, da bi se spominjao i marno razmatrao članke vjere; osim toga, objasniti će da se od svih svetih slika ubire veliki plod, ne samo zbog toga što se puk poticajno upozorava na dobročinstva i darove koje mu je Krist darovao, nego također zbog toga što po svetima oči vjernikā mogu vidjeti čudesna djela i spasonosne Božje primjere, tako da bi mu se dala hvala, oblikovalo život i običaje nasljeđujući svete, klanjalo se Bogu i ljubilo ga, te vršila djela milosrđa (i pobožnosti). [...]«²⁵

Ovakvom su tipu odluke, koji je više usmjeren na obranu, odnosno didaktički aspekt likovnoga materijala, i ne definira konkretne prijedloge i rješenja s obzirom na sadržaj i izgled umjetničkih djela, određujući jedino da »[...] neće biti postavljena niti jedna slika koja bi promicala pogrješan nauk [...]«, i da treba »[...] izbjeći bilo kakvu nedoličnost, na takav način da se ne slikaju i ne uređuju slike izazovnom dražesnošću.«, braneći ulogu slika i skulpture ili iznoseći pravila o građenju crkava, *u pomoć uskočili* autori mnogih – u prvom redu umjetnicima i naručiteljima namijenjenih – traktata, koji su u većoj ili manjoj mjeri zaslužni za izgled poslijetridentskih sakralnih prostora.²⁶

Među značajnijim odlukama poslijetridentske Crkve koja je bitno utjecala na izgled i uređenje sakralnih prostora, svakako je ona pape Pija V. (1566. – 1572.) kojom je novi *Rimski misal* postao jedini važeći. Standardizacijom misnoga obreda istovremeno je dodatno osnažena i dvadesetak godina starija tridentska odluka o sakramentu euharistije, odnosno

²⁵ Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, FF press, 2007., str. 22 – 23.

²⁶ Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 37.

nauku o transspustancijaciji donesena na XIII. sjednici 1551. godine. Naglaskom koji je stavljen na misu, posebice euharistiju, ujedno je naglašena i uloga oltara i sadržaja koji se na njemu nalazio, što se istovremeno uklopilo u niz novih pravila sv. Karla Boromejskog o načinu građenja sakralnih prostora.²⁷

Uspješnost provedbe odluka Sabora u najvećoj je mjeri ovisila o djelovanju biskupa, a potom i ostalih crkvenih dužnosnika. Biskupi na sinodama »[...] trebali su o njima obavijestiti svećenike, zatim ih protumačiti, započeti provedbu, a nakon toga i nadzirati teološku pravovjernost primjena i promjena, pogotovo u obrazovanju svećenika, ispravnosti u sakramentalnim obredima, službi i tumačenju načela: [...]«²⁸ Intenzivirana praksa vizitiranja nakon Sabora svakako je tome doprinijela, ali je čitav proces zbog ranije opisanih političkih i društveno-gospodarskih okolnosti morao biti spor i dugotrajan.²⁹

Znakovitu predodžbu o tome na što se i u kojoj mjeri stavlja naglasak prenose nam sačuvana izvješća poslijetridentskih vizitacija. Osim što su dragocjen, a nekada i jedini, izvor podataka o stanju i izgledu sakralnih zdanja i njihova inventara, koji nam povremeno otkriva podatke o naručitelju ili rjeđe majstoru i novčanoj vrijednosti pojedinoga spomenika, vizitacije nam – kroz uglavnom ustaljenu formu protokola – nude specifičan uvid u stanje crkvenih i društvenih prilika odnosno nastojanja i mogućnosti jednih i drugih (Crkve i društva) u određenom vremenu i prostoru. Opremanje sakralnih prostora djelima kojima: »[...] puk biva poučen i utvrđen u vjeri, primajući sredstva, da bi se spominjao i marno razmatrao članke vjere; [...]«³⁰ u velikoj je mjeri ovisilo o financijskim i općenito mogućnostima župe, a poruke u njima sadržane – da bi se Obnova mogla smatrati uspješnom – morale su doprijeti do vjernika. Aktivnost biskupa na terenu, a posebice izuzetan angažman velikoga broja bratovština svakako idu tome u prilog, no rezultati su, razumljivo, nužno morali biti skromni. Stoga se, kada je riječ o intervencijama na, i u crkvenim zdanjima, veći dio aktivnosti zapravo svodio na manje zahvate i sitnije popravke.

Potrebno je, prije svega, istaknuti da odluke Tridentskoga sabora o važnosti biskupova stanovanja u dodijeljenoj mu biskupiji odnosno nastojanja da se za biskupe biraju ljudi koji poznaju domaću sredinu i jezik, mletačkoj vlasti u Istri – iz strateških razloga – nisu bile po volji. Istarski su biskupi stoga najčešće birani iz redova mletačkih patricijskih obitelji.³¹

²⁷ Usp. Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 151 – 170.

²⁸ Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 25.

²⁹ Tea Perinčić, *Prilog istraživanju apostolskih vizita Agostina Valiera u dalmatinskim i istarskim biskupijama u: Povijesni prilozi*, 17, Zagreb, 1998., str. 157 – 176. (161).

³⁰ Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 22 – 23.

³¹ Usp. Tea Perinčić, *nav. dj.*, 1998., str. 157 – 176., 160.; Usp. također: Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1998., str. 18.; Usp. također: Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 48.

Istovremeno, pitanje obnove i ulaganja u izgradnju i opremanje sakralnih prostora provincije, svakako nije bilo svakodnevna tema mletačkih vlasti. Ovakav odnos prema Crkvi odnosno Rimu rezultat je različitih stavova po pitanju odnosa crkvene i svjetovne vlasti; braneći tradiciju jedinstva političkog i vjerskog, mletačke su vlasti u svakom slučaju nastojale osigurati nadzor nad vlastitim teritorijem i pripadajućim dobrima.³²

Crkvenoj obnovi u Istri prva svjedoči, nažalost rijetko publicirana, apostolska vizitacija veronskoga biskupa Agostina Valiera, pohranjena u Tajnom vatikanskom arhivu. Biskup je Istru pohodio 1580. godine, nakon što je godinu ranije obišao Dalmaciju. Član mletačke patricijske obitelji odnosno osoba *od povjerenja* za mletačku vlast, bio je »[...] jedna od najdominantnijih osoba mletačkog vjerskog i kulturnog života tih godina: najstrastveniji i najpromućurniji provoditelj protureforme.« Zahtjevan zadatak obilaženja župa i provjere implementacije i poštivanja odluka Sabora biskup je odradio uz brojnu pratnju, ali mu je na području istarskoga poluotoka bio onemogućen pohod Pazinske knežije.³³ U većoj nam je mjeri ipak dostupan sadržaj biskupskih vizitacija na području Istre za razdoblje od kraja XVI. do početka XIX. stoljeća, posebice u cijelosti publicirane vizitacije pulskoga biskupa Alvisea Marcella (1653. – 1661.), što je u njegovo ime 1658. i 1659. godine obavio generalni vikar Francesco Bartimora.³⁴

Iz sažetaka relacija istarskih biskupa Svetoj Stolici jasno proizlazi da je stanje na terenu, kada je riječ o poteškoćama s kojima se susreću, bilo gotovo ujednačeno na čitavom poluotoku. Svi biskupi izvještavaju o teškom stanju, siromaštvu, po zdravlje nepovoljnom okruženju, manjku klera i svećenstva i njihovoj neukosti, pomanjkanju liturgijske opreme, poglavito knjiga, a nerijetko su biskupe u obavljanju dužnosti jednostavno spriječile pozne godine i bolest. Pulski biskup Kornelije Sozomen (1605. – 1618.) ističe da »U biskupiji nema sjemeništa i ne može se otvoriti zbog siromaštva župa, a siromaštvo je toliko da se jedva mogu naći župnici.«³⁵ Porečkom je biskupu Cezaru de Noresu (1573. – 1597.) pošlo za rukom otvaranje sjemeništa 1578. godine, ali »Već 1592. sjemenište je bilo zatvoreno zbog pomanjkanja prihoda i beneficija u mletačkom dijelu biskupije, dok austrijske vlasti ne dozvoljavaju da se prihodi nekih beneficija koriste za sjemenište u mletačkom dijelu.« Često

³² Usp. Daniel Premerl, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, doktorska disertacija, Zagreb, 2008., str. 15 – 16.

³³ Usp. Tea Perinčić, *nav. dj.*, 1998., str. 162.

³⁴ Dragocjene sažetke relacija pićanskih, porečkih novigradskih i pulskih biskupa Svetoj Stolici prenosi nam Ivan Grah u *Croatia Christiana Periodica* (vidi bilj. 14), a spomenute vizitacije su 2003. godine publicirane zahvaljujući zajedničkome radu Nine Kudiš Burić i Nenada Labusa. Usp., Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658. et venete 1659. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659.*, Rijeka, Riječka nadbiskupija, Porečko-pulska biskupija, Adamić, 2003.

³⁵ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1987., str. 34.

su, međutim, biskupi svojim nastojanjem uspijevali osigurati, doduše skromne i vremenu sukladne, oblike učenja i podučavanja. Tako, primjerice, Marin Badoer (1641. – 1648.) izvještava kako »O sjemeništvu nema ni govora, ali je biskup nagovorio 2 kanonika da poučavaju klerike a laičke uprave u gradićima da zaposle sposobne učitelje.«³⁶ Svoje su prihode biskupi uglavnom temeljili na ubiranju desetina, a kada bi za njih bili nepravedno zakinuti, ulazili su u sukobe sa stanovništvom. Taj problem osobito ističu porečki biskupi Cezar de Nores (1573. – 1597.), Ivan Krstitelj de Giudice (1644. – 1666.) i Aleksandar Adelasio (1671. – 1711). Iz relacija prvoga čitamo: »Biskupu i kaptolu velike muke zadaju Morlaci koje su Mlečani naselili na porečki ager kao kolone. Oni su naprosto uskratili davati obaveznu desetinu svih plodova, jedini prihod kaptola, pa kanonici žive u krajnjoj bijedi i polako se odriču kanonikata. Crkvene sankcije i kazne ne koriste. Biskup se obratio svetom ocu i nunciju u Veneciju da senatu obrazloži jadno stanje kaptola i napete odnose s novim stanovnicima.«³⁷ Spomenuti se biskup de Nores također »[...] više puta obraćao papama s molbom da se tiskaju liturgijske knjige i dobio mnoga obećanja i opet zaklinje kardinale kongregacije da porade oko tiskanja liturgijskih knjiga toliko potrebnih ne samo ovoj biskupiji, nego i čitavoj Istri, Dalmaciji i drugim pokrajinama gdje se hrvatski govori (1592).«³⁸ Ni Novigrad se nije mogao pohvaliti boljim stanjem; biskup Nicola Gabrieli (1684. – 1717.) izvještava: »Seoski puk nije poučen u vjerskim istinama, malo dolazi u crkvu i na sakramente, a nema ga tko ni poučavati. Svaka župa ima župnika. Tri su pridržana Svetoj Stolici i biskupu, a u ostalima narod bira ili predlaže kandidate ili po rodbinskoj vezi ili po preporuci, ili za neku protuuslugu ili ih biskup jednostavno potvrdi, budući da zbog kukavnih prihoda nema natjecanja. Naravno da kod toga najviše trpi duhovno stanje duša, jer dušobrižnici ili ne znaju svoje obveze ili su bezvoljni, ili se bave svačim umjesto pastvom ili često jednostavno napuštaju župu.«³⁹

No, unatoč svim poteškoćama i neprilikama s kojima su se biskupi u pohodima susretali, njihovi izvještaji ujedno svjedoče brojnim značajnim poduhvatima koje su poduzimali sukladno odlukama Sabora i mogućnostima s kojima su raspolagali. Sinode su se uglavnom redovito održavale, svim je biskupima bilo izuzetno stalo do učenosti klera i svećenstva, pa stoga i do otvaranja sjemeništa i nabavke liturgijskih knjiga i ostale potrebne opreme. Pićanski biskup Antun Zara (1601. – 1621.) primjerice »Pozivlje se na prošlost kada su i crkva i biskupija bile bogate raznim darovnicama, počevši od cara Konstantina kada su

³⁶ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1987., str. 45.

³⁷ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1983., str. 4.

³⁸ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1983., str. 4 – 5.

³⁹ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1985., str. 80.

prihodi iznosili 15.000 kruna, a u njegovo vrijeme bili su uslijed ratnih pustošenja svedeni na jedva 200 kruna. Uza sve to biskup je uspio obnoviti svoj dvor i katedralu, obogatiti crkveni inventar, povećati prihode izgradnjom dvaju mlinova na rijeci Raši. Biskup stalno rezidira u Pićnu, obilazi godišnje sve župe, ukida zloporabe i praznovjerje, održava godišnje sinode u duhu Tridentinuma i Akvilejskog koncila i zahtijeva njihovu dosljednu provedbu, a ne djelomičnu kao ranije. [...]»⁴⁰ Zanimljivo je da je upravo njegov prethodnik, Juraj Reitgartler (1570. – 1600.), izričito zabranio korištenje staroslavenskih misala i brevijara. Takvu su praksu – iniciranu zauzimanjem biskupa Klaudija Sozomena – podržavali i pulski biskupi. Porečki je pak, već spominjani de Nores, istakao važnost otvaranja glagoljaškoga sjemeništa, smatrajući to imperativom vremena.⁴¹ Pulski se biskup Julije Saraceno (1627. – 1640.) istakao brigom za uređenje katedrale: »Katedrala Marijina uznesenja vapije za obnovom. [...] Biskup je uspio o svom trošku popraviti veličanstvenu katedralu (II). [...] Biskup je uspio obogatiti sakristijski inventar novim namještajem i ruhom (II). [...] Biskup je poduzimao obnovu biskupske palače u nekoliko navrata te je obnovio i prekrasnu kapelu [...].«⁴² Aktivnim se radom na katedrali istaknuo i novigradski biskup Marino Bozzatini (1742 – 1754): »Katedrala se stalno obnavlja i sve više liči pravoj katedrali, a tko je nije vidio prije 10 godina, ne može vjerovati u kakvom je stanju bila: izobličena i lišena svega. Lanjske su godine drveni glavni oltar i tabernakul, koji su se formalno raspadali, bili zamijenjeni mramornima, ukusno izrađenima, ali su biskupa koštali 800 dukata. Biskup je uspio obnoviti i kor, koji se također raspadao, i priskrbiti najnužnije potrepštine za ostale oltare.«⁴³ Ipak, za razliku od XVIII. stoljeća, kada biskupi naručuju mramorne oltare, među istarskim biskupima XVII. stoljeća nijedan nije zabilježen u ulozi naručitelja (drvenoga) oltara.⁴⁴

Činjenica da biskupi u svojim izvještajima u većoj mjeri ističu osnovne probleme poput manjka svećenstva, liturgijske opreme, neukosti i da ih više zaokuplja primjerice otvaranje sjemeništa negoli opremanje sakralnih objekata novim namještajem, posve je razumljiva u kontekstu vremena. Imajući na umu prilike istarskoga XVII. stoljeća, od ratnih sukoba, razaranja, pustošenja, gladi, siromaštva, epidemija, do depopulacije i migracijskih kretanja, što je sve »[...] potreslo postojeće stanje i postignute pastoralne rezultate koncilske obnove da su vizitatori bili prisiljeni vratiti svoja nastojanja na početak. Postavke

⁴⁰ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1980., str. 3.

⁴¹ Za Pićan usp. Ivan Grah, *nav. dj.*, 1980., str. 2; za Pulu usp. Ivan Grah, *nav. dj.*, 1987., str. 27 i dalje; za Poreč usp. Ivan Grah, *nav. dj.*, 1983., str. 5.

⁴² Ivan Grah, *nav. dj.*, 1987., str. 41.

⁴³ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1986., str. 129.

⁴⁴ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 7.; Usp. također: Damir Tulić, *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko – pulskoj biskupiji*, doktorska disertacija, Zagreb, 2012., str. 44 – 45.

Tridentskoga sabora opet izbijaju u prvi plan, opet se istražuje postojanje "heretika", prekršitelja moralne i vjerske discipline, "štriga", praznovjeraca, lihvara, psovača itd.⁴⁵ Odluka Sabora da će osnovni cilj vizitacija biti »[...] osigurati zdrav i pravovjerni nauk i uklanjanje krivovjerja, sačuvati dobre običaje a loše ispraviti, ohrabriti ljude opomenom i upozorenjem da osnaže vjeru, mir i nevin život, te poduzeti one mjere za dobro ljudi prema prosudbi vizitatora o mjestu, vremenu i prigodi.«⁴⁶ kao da je smišljena za ovaj kontekst.

Brigu oko uređenja i opremanja sakralnih prostora, potaknutu naputcima biskupa, u velikoj su mjeri na sebe preuzele bratovštine. Unatoč tome što u svojim izvještajima biskupi povremeno ističu nedolično održavane bratovštinske crkve i oltare, pa i pokoji sukob s bratovštinama ili njihovo ukidanje, značaj ovih udruženja, poglavito u naručiteljskom smislu, teško da može biti precijenjen. Ovaj tip udruženja, u Istri prisutan od XI. stoljeća, porijeklo vjerojatno vuče iz prvih kršćanskih zajednica. Razlozi odnosno svrha udruživanja laika u ovakav tip organiziranoga djelovanja većinom su religiozne naravi, temeljeni na pobožnosti i dobročinstvu, a imena im se isključivo vezuju uz vjerski sadržaj.⁴⁷ Realizaciju skrbi za potrebite članove zajednice, odnosno brige za pripadajuće im oltare i crkve – gdje su se ujedno i sastajali, bratovština je mogla ostvariti kroz prihode ostvarene od najma imovine, zajma novca, poljodjeljsko-gospodarske radove i sl., o čemu svjedoče njihove poslovne knjige. Uvjeti osnivanja bratovština prije Tridentskoga sabora bili su regulirani papinskim bulama i dekretima sinoda, a potom odredbama kanonskoga prava. U oba su slučaja višestruke aktivnosti koje su bratovštine obavljale bile podvrgnute kontroli i nadzoru biskupa.⁴⁸ Međutim, imajući za cilj kontrolu, odnosno oporezivanje crkvene i bratovštinske imovine na vlastitom teritoriju, mletačka je vlast zabranila praksu biskupova nadzora.⁴⁹ Zanimljivo je, međutim, istaknuti da su načinom vođenja poslovnih knjiga odnosno usklađivanjem prihoda i rashoda bratovštine mudro izbjegle velika porezna davanja.⁵⁰

O preciznom broju bratovština u Istri, međutim, nije moguće govoriti. Poznati su podatci da ih polovinom XVIII. stoljeća mletački dio poluotoka bilježi šestotinjak, a austrijski dvije stotine i šezdeset.⁵¹ No bilo je i onih koje su djelovale izvan formalnih okvira, pa stoga,

⁴⁵ Miroslav Bertoša, *nav. dj.*, 1986., str. 363.

⁴⁶ Sanja Cvetnić, *nav. dj.*, 2007., str. 29.

⁴⁷ O općim karakteristikama bratovština vidi: Vjekoslav Štoković, *Poslovne knjige istarskih bratovština – značajni izvori za proučavanje društvene i gospodarske povijesti (jedan primjer iz Tara na Poreštini)*, u: *Vjesnik istarskog arhiva*, God. 1 (32), 1991., str. 85 – 97 (86 – 89).

⁴⁸ Usp. Ivan Miličić, *nav. dj.*, 2010., str. 583.

⁴⁹ Usp. Ivan Grah, *nav. dj.*, 1985., str. 69.; Usp. također: Vjekoslav Štoković, *nav. dj.*, 1991., str. 91.

⁵⁰ Usp. Alojz Štoković, *Bratovštine u središnjem dijelu Istre*, u: *Vjesnik istarskog arhiva*, Br. 2-3 God. (1992. – 1993.), 1994., str. 49 – 63 (54 – 55).

⁵¹ Usp. Ivan Miličić, *nav. dj.*, str. 583.

ili zbog kratkoga vijeka trajanja, nisu ostavile pisanoga traga.⁵² Tako veliki broj bratovština, kao i vođenje knjiga na način da je u konačnici većina njihova prihoda ostajala u domaćim okvirima, a ne u rukama mletačkih vlasti, potakla je autore na propitivanje razloga njihova osnivanja. U tom se smislu primarno vjerski i humanitarni poticaji – snažno izraženi u statutima bratovština⁵³ – promatraju tek kao *paravan* za ostale djelatnosti, i to one koje su u gospodarski teškim vremenima zajednici uspijevale osigurati potrebno.⁵⁴ No, kakvi god razlozi udruživanja bili, ostaju činjenice da su istarskim crkvama upravo bratovštine osigurale najveću količinu oltara i njihovo održavanje, podupirući time štovanje brojnih svetaca i naglašavajući važnost kulta euharistije. U porečkoj su katedrali svoj oltar, prema izvještaju biskupa Petra de Grassija (1718. – 1731.), imale četiri bratovštine;⁵⁵ u pićanskoj je biskupiji »[...] ranije bilo 77 bratovština, ali samo četiri su bile kanonski utemeljene [...] Svaka bratovština ima ili svoju crkvicu ili svoj oltar u crkvi; [...]«⁵⁶ u vrijeme novigradskoga biskupa Giorgia Darminija (1655. – 1670.) biskupija bilježi stotinjak poljskih crkava kojima upravljaju bratovštine;⁵⁷ u pulskoj je katedrali – prema izvještaju biskupa Kornelija Sozomena – bratovština Presvetog Sakramenta podigla oltar, a u gradu postoje i druge bratovštinske crkve.⁵⁸

Među naručiteljima koji doprinose opremi sakralnih prostora ovoga razdoblja se, pored bratovština i u mnogo manjoj mjeri, javljaju općina, odnosno komun, župnici te pojedinačni privatni naručitelji. Tako je primjerice, oltar Gospe od Ružarija u župnoj crkvi sv. Antuna u Kršanu narudžba baruna Andree de Fina, oltar sv. Felicijana u labinskoj zbornoj crkvi podignut je na inicijativu udovice »[...] gospodina viteza Tranquilla Negrija [...]« oltar sv. Antuna Padovanskog u župnoj crkvi sv. Roka u Krnici dao je izraditi Zorzi Camerichi, a vodnjanska crkva Gospe Karmelske u cijelosti je izgrađena milodarima. Podizanje oltara Gospe od Ružarija, vrijednoga 230 dukata, u lovranskoj zbornoj crkvi, oltara Gospe od Ružarija u zbornoj crkvi u Mošćenicama te gradnju crkve sv. Križa u Pazu i narudžbu oltara za nju treba zahvaliti ondašnjim tamošnjim župnicima.⁵⁹

Različita zastupljenost pojedinoga tipa naručitelja u potpunosti, dakle, odražava opće ekonomsko stanje društva, u kakvom se jedino udruženim djelovanjem mogla održati – s

⁵² Usp. Alojz Štoković, *nav. dj.*, 1994., str. 50.

⁵³ Za primjer statuta vidi: Alojz Štoković, *Statut bratovštine Presvetog Sakramenta iz Umaga (1555. g.)*, u: *Vjesnik istarskog arhiva*, God. 4-5 Br. (1994. – 1995.), 1998., str. 145 – 150.

⁵⁴ Usp. Vjekoslav Štoković, *nav. dj.*, 1991., str. 94 – 95.

⁵⁵ Usp. Ivan Grah, *nav. dj.*, 1983., str. 33.

⁵⁶ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1980., str. 16.

⁵⁷ Usp. Ivan Grah, *nav. dj.*, 1985., str. 76.

⁵⁸ Usp. Ivan Grah, *nav. dj.*, 1987., str. 32 – 33.

⁵⁹ Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 87, 113, 140, 172, 209, 216, 277.

obzirom na prilike – zadovoljavajuća aktivnost naručivanja i održavanja. Pulski biskup Kornelije Sozomen, u ratnim vremenima ističe da je: »[...] drvenarija pozlaćena pomoću milodara vjernika i biskupovim novcem (II).«⁶⁰ Parafrazirajući Petera Humfryea, Nina Kudiš napominje kako u razdoblju od 1550. do 1650. godine naručitelji u Istri uglavnom naručuju djela da bi zadovoljili potrebu nužne opreme oltara, što je ujedno bila i njihova jedina naručiteljska aktivnost tijekom života.⁶¹ Veliki broj sačuvanih drvenih oltara i skulpture u Istri XVII. stoljeća odražava opće stanje i naručiteljsku moć (provincijske) sredine, i rezultat je potrebe naručitelja da iskažu vlastitu pobožnost i istaknu društveni status. No, Venecija već početkom XVI. stoljeća počinje u sakralne prostore unositi kamene i mramorne oltare, koji su tada još uvijek jeftiniji od drvenih. Promjena ukusa prema novome materijalu popraćena je i klasicizirajućim tendencijama. Istovremeno je, venecijanska provincija, unatoč promjeni venecijanskoga ukusa, nastavila s tradicijom izrade drvenih oltara.⁶² Ista je praksa prisutna i u domaćoj sredini XVI. stoljeća. Ukupno su, primjerice, drvorezbarski i pozlatarski rad poliptiha Uznesenja Bogorodice za franjevačku crkvu na Košljunu, naručenoga 1534. godine, čiji slikarski dio potpisuje Girolamo da Santacroce, bili dvostruko skuplji od slikanoga dijela. U financijskom su si pogledu košljunski naručitelji vjerojatno mogli priuštiti i rad tada ipak modernijeg Tiziana, ali se ipak opredjeljuju za tradicionalnije rješenje. U tom se smislu preferiranje kamena u venecijanskoj sredini, odnosno tradicijski odnos prema drvenim polikromiranim oltarima u mletačkoj provinciji, mogu promatrati kao specifičan ukus sredine. Nije na odmet istovremeno upozoriti da su i kameni oltari XVI. stoljeća u domaćoj sredini katkada bili polikromirani, vjerojatno upravo stoga da oponašaju bogatstvo polikromije drvenih oltara.⁶³ Oltari XVII. stoljeća u istarskim crkvama su, barem koliko je dosad poznato, u većoj mjeri bili drveni, a ujedno je ovo stoljeće vjerojatno bilo i vrhunac njihove zastupljenosti u odnosu na prethodna i slijedeća razdoblja.⁶⁴ Financijske su se (ne)prilike ujedno odrazile i na tip narudžbi; želje i ukus naručitelja po pitanju sadržaja i izgleda umjetnina bili su uvjetovani gotovim rješenjima (predlošcima) i svedeni na njihovo kombiniranje ili izmjenu pojedinih detalja.⁶⁵ Nesustavno ili vrlo slabo istražena kamena i mramorna altaristika XVII. stoljeća u Istri, navela je autore, s jedne strane, na zaključak da takvi primjeri gotovo u potpunosti izostaju. Izostanak kamenih i mramornih oltara dijelom se opravdavala činjenicom da su tada, posebice mramorni oltari već bili skuplji od drvenih, što

⁶⁰ Ivan Grah, *nav. dj.*, 1987., str. 32.

⁶¹ Usp. Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1998., str. 27

⁶² Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 347 – 348.

⁶³ Usp. Milan Pelc, *Renesansa, Zageb*, Naklada Ljevak, 2007., str. 294., 381 – 382.

⁶⁴ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 4.

⁶⁵ Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 354 – 355.

je, pretpostavlja se, predstavljalo teret kakav istarski naručitelji XVII. stoljeća nisu mogli podnijeti.⁶⁶ S druge pak strane, Radoslav Tomić (1997.) ističe: »Još u 17. stoljeću oltari su i u Istri, na Kvarneru i Dalmaciji gotovo u jednakom opsegu izrađivani u drvu i mramoru, da bi u 18. stoljeću, na području pod mlecima, mramor gotovo posve potisnuo drvo [...]«. ⁶⁷ Recentna istraživanja pokazuju da je kamenih i mramornih oltara u XVII. stoljeću u Istri bilo, no znatno manje od drvenih, a u ekonomski nepovoljnom razdoblju, posebice mramorne primjerke, mogli su osigurati samo veći gradovi i rijetki bogatiji naručitelji. Najstariji se primjerci mramornih oltara u Istri nalaze u vodnjanskoj crkvi sv. Balža, no oni su nabavljeni početkom XIX. stoljeća u Veneciji. Takav je tip oltara nalik edikuli, s dvama stupovima koji flankiraju polukružno zaključenu palu što probija gređe, te trokutnim zabatom, u Veneciji prisutan od duge polovine XVI. i prvoj polovini XVII. stoljeća, a među drvenim oltarima XVII. stoljeća u Istri, se takav takav tip oltara javlja neznatno rjeđe od slavolučnoga tipa.⁶⁸ Tipološki sličan vodnjanskim, je i kameni (desni bočni) oltar ranoga XVII. stoljeća u bivšoj augustinskoj crkvi Gospe od Milosrđa u Puli. Od kamenih oltara prve polovine XVII. stoljeća treba spomenuti još i oltar sv. Antuna Padovanskog u labinskoj župnoj crkvi. Drugoj polovini stoljeća pripadaju glavni mramorni oltar blizak Longheninim rješenjima u župnoj crkvi u Savičenti (oko 1670.), glavni mramorni oltar u crkvi sv. Antuna Padovanskog u Labinu, zatim danas nedostupan mramorni glavni oltar u župnoj crkvi u Plominu, glavni oltar u crkvi sv. Ivana u Savudriji nabavljen u XIX. stoljeću, te po jedan manji bočni oltar župne crkve u Višnjanu, odnosno crkve Gospe od Karmela u Vodnjanu. U istoj se crkvi u Vodnjanu nalazi i kameni glavni oltar s dvama drvenim anđelima adorantima na zasebnim postamentima koji flankiraju urnu postavljenu na menzu, nastao pred sam kraj XVII. stoljeća. Najraniji primjer mramorne skulpture u Istri bilježi se tek pred sam kraj stoljeća.⁶⁹

S ponešto stabilnijim ekonomskim prilikama XVIII. stoljeća u istarske se crkve počinju sve češće unositi mramorni oltari. Na *udaru* su se prvenstveno našle stolne i crkve u većim gradovima, pa se tako drveni crkveni namještaj sačuvao uglavnom u sakralnim zdanjima skromnijih sredina.⁷⁰ Međutim, istarske prilike XVI. stoljeća, odnosno napeti odnosi između Mletaka i Habsburgovaca, udruženi s epidemijama kuge i malarije ne razlikuju se

⁶⁶ Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 347 – 348.

⁶⁷ Radoslav Tomić, *Barokno kiparstvo Istre, Kvarnera i Dalmacije*, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Muzejsko Galerijski centar, Zagreb, 1997., str. 263 – 289 (268).

⁶⁸ Pregled korpusa drvenih oltara u Istri pokazuje da je slavolučni tip oltara brojniji, ali s malom prednošću od dvadesetak oltara. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994.

⁶⁹ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 120 – 137.

⁷⁰ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 5.

bitno u odnosu na iduće stoljeće.⁷¹ Shodno tome, pitanje je u kolikoj mjeri treba korpus drvenih oltara XVI., XVII., pa potom i mramornih oltara XVIII. stoljeća primarno promatrati i tumačiti kroz ideju tradicijskih zasada, ukusa sredine i njezina sporijega prihvaćanja drugačijeg ukusa, a koliku je ulogu, s druge strane, imalo gotovo identično ekonomsko stanje, koje je najprije presudilo u korist skupljih, pa jeftinijih drvenih, i u konačnici ponovno skupljih mramornih oltara.⁷²

⁷¹ Usp. Vrandečić Josip, Miroslav Bertoša; *nav. dj.*, 2007., str. 84 – 89.

⁷² Vlasta Zajec, primjerice, smatra da upravo ekonomske razloge treba smatrati glavnim razlogom izostanka kamenih ili mramornih oltara venecijanskoga porijekla u Istri XVII. stoljeća. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 28.

Drveni oltari i skulptura XVII. stoljeća u Istri

Dosadašnja istraživanja

U domaćoj se sredini o drvenim oltarima i skulpturi XVII. stoljeća u Istri nije često pisalo. Korpus je obrađen magistarskim i doktorskim radom Vlaste Zajec, koji su rezultirali recentno objavljenom knjigom (2014.). U nekoliko je navrata korpus dijelom prezentiran kroz izložbe i pripadajuće kataloge, a pojedine uže teme ili pojedinačna djela razmatrana su u okviru zasebnih članaka malobrojnih autora.

Među najranijim doprinosima poznavanju istarske drvene spomeničke baštine je onaj što ga Branko Fučić (1953.) iznosi u svom *Izveštaju o putu po Istri 1949. godine (Labinski kotar i Kras)*.⁷³ Uz uvid u povijesne okolnosti i geografski opis, Fučić nas upoznaje s crkvama i kapelama čitavoga kraja. Autor pomno bilježi svaki uklesani natpis, uvijek nastojeći svemu pridružiti odgovarajući vremenski okvir, a nerijetko i vrijednosni sud o kvaliteti rada. Premda u većoj mjeri usmjeren na opis arhitekture, iznosi i vrijedne podatke o crkvenom inventaru.

Potom se Ljubo Karaman (1963.) – pišući o kontekstu provincijalizirane umjetnosti i raznovrsnosti oblika granične sredine – osvrnuo i na drvene kasnorenesansne, tzv. zlatne oltare kakvih ima u Istri i sjevernoj Hrvatskoj, ističući njihovu sličnost s oltarima slovenskih krajeva, navodeći, među ostalima i oltare iz župne crkve u Plominu kao primjer miješanja karakteristika raznorodna porijekla.⁷⁴

Dvadesetak godina kasnije (1982.) Radmila Matejčić obradom arhitektonskoga, kiparskoga i slikarskoga naslijeđa Istre i Hrvatskoga primorja sudjeluje – uz Anđelu Horvat i Krunu Prijatelja – u stvaranju djela koje i dan danas čini jednu od polazišnih točaka u istraživanju umjetnosti i arhitekture dvaju *baroknih stoljeća*, posebice onih tema kojih su se kasniji autori rjeđe doticali i unatoč tome što su mnoge od njih s vremenom sustavnije istražene i prezentirane u novome svjetlu. Uglavnom se nastavljaajući na istraživanja slovenskih povjesničara umjetnosti, autorica kratko definira razvojni tijek baroknoga kiparstva, utvrđuje tokove utjecaja i porijekla te *govor* stila koji se daje iščitati iz sačuvane drvene baštine u Istri XVII. stoljeća.⁷⁵

Od slovenskih se autora Sergej Vrišer (1983.), obrađujući oltare slovenske Primorske, dotakao i drvenih oltara slovenskoga dijela Istre.⁷⁶

⁷³ Usp. Branko Fučić, *Izveštaj o putu po Istri 1949. godine (Labinski kotar i Kras)*, u: *Ljetopis JAZU*, 57, Zagreb, 1953., str. 67 – 140.

⁷⁴ Ljubo Karaman, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb, 1963, str. 23, 56.

⁷⁵ Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 485 – 496, 568 – 592.

⁷⁶ Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana, Slovenska matica, 1983., str. 11 – 37.

Usljedio je potom važan članak Nine Kudiš (1990.),⁷⁷ koja kroz iscrpnu razradu drvenih oltara iz župne crkve sv. Jurja u Brseču, između ostaloga, ukazuje na dotad često nekritičko korištenje termina *zlatni oltar* u stručnoj literaturi. Iste se godine, ista autorica, baveći se sakralnim slikarstvom XVI. i XVII. stoljeća u Rijeci i obalnim gradovima i naseljima Kvarnerskoga zaljeva dotiče i drvenih oltara,⁷⁸ a značajan je i njezin doprinos prepoznavanja knjiga o arhitekturi Sebastiana Serlia kao izvora predložaka za izradu drvenih oltara u Istri.⁷⁹

Važan prilog poznavanju drvenih oltara i skulpture u Istri ostvaren je dvama katalogima izložbi, polovicom devedesetih prošloga stoljeća, odnosno 2007. godine.⁸⁰

Među važnijim doprinosima poznavanju istarskih drvenih oltara i skulpture XVII. stoljeća svakako su magistarska (1994.) i doktorska (2001.) radnja Vlaste Zajec.⁸¹ Osim što korpus istarskih drvenih oltara dijeli u dvije grupe – obzirom na teritorijalnu rasprostranjenost i dominantne stilske utjecaje, autorica pomno razrađuje terminologiju, te oltare podvrgava sistematičnoj razradi s aspekta tipologije, ornamenta i datacije. Također, uspostavlja niz skupina srodnih i moguće radionički povezanih oltara. Obrađujući drvenu skulpturu autorica – temeljem oblikovno-stilskih srodnosti – uspostavlja kronološki slijed te utvrđuje zasebne skupine skulptura, vezujući ih istim predlošcima, majstorima ili radionicama. I kasnijim je zasebnim razradama pretpostavila zajedničko radioničko ishodište nekoliko istarskih oltara, odnosno iste predloške, radionice ili majstore u slučaju nekoliko skupina skulptura.⁸² Dio svojih dugogodišnjih istraživanja korpusa drvene skulpture i altaristike XVII. stoljeća u Istri, ista je autorica predstavila kroz nekoliko tematskih cjelina u recentno objavljenoj monografiji (2014.), te na vrlo pristupačan način uspjela dati uvid u bogatu, složenu i još uvijek u velikoj mjeri neistraženu građu.⁸³

⁷⁷ Nina Kudiš, *Drveni oltari iz XVII. stoljeća u župnoj crkvi sv. Jurja u Brseču*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 14, Zagreb, 1990. [b], str. 151 – 160.

⁷⁸ Nina Kudiš, *Ars Sacra*, Catalogo della mostra, Rijeka, 1990. [a]

⁷⁹ Nina Kudiš, *Tutte le opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio (1619.) i praksa izrade drvenih oltara u Istri*, u: *Annales. Anali koperskega primorja in bližnjih pokrajin*, 5, 1994., str. 93 – 101.

⁸⁰ Jerica Zihlerl, *Drvena skulptura Porečke biskupije od XV. do XVIII. stoljeća*, Katalog izložbe, Poreč, Zavičajni muzej Poreštine, 1994.; Marija Ivetić, *Drveni retabli oltara od XVII. do kraja XIX. stoljeća iz crkava središnje Istre*, Katalog izložbe, Pazin, 2007.

⁸¹ Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, II, 1994.; Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, II, 2001.

⁸² Vlasta Zajec, *Jedna rezbarska radionica sredinom 17. stoljeća u Istri*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22, Zagreb, 1998., str. 73 – 81.; Vlasta Zajec, *Nekoliko drvenih kipova iz Istre izrađenih prema istim predlošcima*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 25, Zagreb, 2001. [b], str. 165 – 172.; Vlasta Zajec, *Prilozi za katalog skulpture 17. stoljeća u Istri*, u: *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, Zagreb, 2004., str. 191 – 196.

⁸³ Vlasta Zajec, *Studije o drvenim oltarima i skulpturi 17. stoljeća u Istri*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti, 2014.

Kulturni krugovi utjecaja, radionice, majstori i stil

Politička podjela poluotoka na dvije vlasti podrazumijevala je i dvostruki kulturni utjecaj. Pišući o umjetnosti slovenske Primorske, France Stele (1940.) govori o dvama kulturnim krugovima koji se u toj regiji *sukobljavaju*: »[...] Srednja Evropa in Italija. Italija pomeni za te kraje Benetke, ki jim služita morje in furlanska nižina, Srednja Evropa pa se pravi bližnje alpske dežele, to je v glavnem etnografska Slovenija. [...] Narodna meja med Italijani in Slovenci je več ali manj tudi meja dveh umetnostnih izrazov: morje in ravnina sta torišče italijanstva, do njih pa pritiska od severa, severovzhoda in vzhoda preko alpskih predgorij, Krasa in Istre nasprotni tok, ki je v historičnih dejstvih te zemlje močnejši od onega ter posega vanj posebno v Furlaniji, kjer je stoletni naslon oglejske patrijaršje moči na politične in kulturne sile severa ustvaril predpogoje za kleno mešano kulturo.«⁸⁴ I Ljubo Karaman (1963.) za unutrašnjost Istre, misleći pritom i na istočnu obalu poluotoka, piše da je »[...] tipična granična sredina u kojoj se, u razno doba i u različitom stepenu, dodiruju, stječu i ispliću utjecaji srednjoevropske i talijanske umjetnosti.«⁸⁵ Na njega se nadovezuju i kasniji autori, pa tako i Radmila Matejčić ističući: »Potrebna nam je povijest barokne umjetnosti koja je kadra uočiti specifične situacije na našem tlu u tom vremenu, zapravo različite lingvističke prostore.«⁸⁶ Svakako da je, s obzirom na veličinu teritorija koji je pripadao Veneciji i blizinu neposrednog umjetničkog središta, mletački utjecaj izraženiji. S druge je strane, središnji dio Istre okrenut kontinentalnom sjeveru, pa time i drugačijem kulturnom krugu. U Pazinskoj knežiji stoga u većoj mjeri do izražaja dolaze utjecaji južnoga, središnjega i zapadnoga dijela Slovenije, iz Kranjske, odnosno Primorske, ali i sjeveroistočnog dijela Italije, primarno Furlanije.⁸⁷ U tom se smislu u literaturi javlja podjela na oltare tzv. južnoga, odnosno sjevernoga tipa, pri čemu se južni vezuje uz dominantno mletačku, a sjeverni uz srednjoeuropsku umjetničku tradiciju.⁸⁸

Potrebno je također istaknuti da su oba istarska područja, i mletačko i habsburško, kao dijelom i regije s kojima graniče zapravo rubna, provincijska područja Mletačke Republike i Habsburške Monarhije, udaljena od glavnih centara kulturno-umjetničkog stvaralaštva.⁸⁹ Istovremeno su, međutim, i navedene slovenske regije bile pod umjetničkim utjecajem Venecije, posredno preko Veneta, Furlanije i Gorice, a dvostruki utjecaji prisutni u Istri

⁸⁴ France Stele, *Umetnost v Primorju*, Akademsko založba, Ljubljana, 1940., str. 5.

⁸⁵ Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1963., str. 49.

⁸⁶ Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 385.

⁸⁷ Usp. Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., 485, 568, Usp. također: Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 350.; Usp. također: Sergej Vrišer, *nav. dj.*, 1983., str. 9 – 15.

⁸⁸ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 6 i dalje.

⁸⁹ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 5.

također *prelaze granicu*. Prisutnost mletačkih utjecaja u habsburškome dijelu Istre, i obrnuto, potvrđuju mnogi primjeri drvenih oltara i skulpture XVII. stoljeća. Oltarnu se palu Bogorodice Zaštitnice u visokom reljefu na istoimenom oltaru u crkvi Majke Božje na Placu u habsburškom Gračišću tako vezuje uz talijanske, točnije venecijanske utjecaje (ili majstora); tzv. *mediteranski likovni jezik* prisutan je i na reljefu *Poklonstvo kraljeva* s oltara sv. Aurelija u župnoj crkvi u Brseču; plastiku oltara Ružarice u mletačkoj Premanturi moguće je dovesti u vezu sa skulpturom sv. Cecilije iz crkve Majke Božje na Polju u Boljunscome polju u sastavu Pazinske knežije.⁹⁰ U tipološkom su smislu, na svim spomenutim primjerima prisutne i talijanska i srednjoeuropska tradicija oblikovanja arhitekture oltara.⁹¹ Prelazak utjecaja *s onu stranu granice* i njihovo miješanje većinom je teritorijalno uvjetovano, pa su shodno tome takvi primjeri prisutniji u graničnim sredinama. No, osim što su rubni položaj i ispreplitanje dviju (višestruko isprepletenih) tradicija, omogućili da se u nekim istarskim sredinama nalaze spomenici nastali pod različitim utjecajima, ili da se dvostruki utjecaji prepoznaju na jednome spomeniku, takve su okolnosti ujedno i razlogom što je, jednako u slučaju oltara i skulpture, većinom riječ o djelima slabije vrsnoće, a tek iznimno kvalitetnijim radovima.⁹² Ne čudi stoga da su istarska sredina i njeni umjetnički dosezi vezivani, kako ističe Vlasta Zajec (1994.) parafrazirajući Francea Stelea, uz pojmove zaostalosti, kašnjenja, pa i kulturne denivelacije.⁹³

Ishodište istarskih drvenih oltara najčešće se vezuje za Veneciju, Veneto i Furlaniju te njihove radionice i majstore, a tek se rijetkim primjerima može pretpostaviti slovensko porijeklo. Često su u tom smislu autori činili pogrešku vezujući istarske oltare bogatijeg ornamenta, i one sa sačuvanom pozlatom, pa čak i one s mletačkoga dijela, uz slovensku altarističku praksu izrade tzv. zlatnih oltara, a koji su najčešće također proizvod venecijanskih, odnosno furlanskih radionica.⁹⁴

Razlog naručivanju oltara u susjednim regijama leži u činjenici da Istra u tom trenutku nije raspolagala dovoljnim brojem radionica i majstora koji bi mogli zadovoljiti potrebe domaće sredine. Imena majstora vezanih za izradu pojedinih drvenih oltara i skulpture iznimno se rijetko spominju. Dokumentirana su tek tri: oltar Presvetoga Trojstva u Raklju izradio je Mattia Traninich, Matio Bravi – *indorador* – potpisao se na predeli oltara u crkvi sv. Josipa u Rovinju, a baza skulpture Krštenja Kristova s oltara sv. Ivana Krstitelja u

⁹⁰ Usp. Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 491 – 495.; Prisutnost oltara i skulpture nastalih pod utjecajem srednjoeuropskoga kulturnoga kruga u sredinama mletačke Istre koje se ne nalaze neposredno uz granicu, tumači se teritorijalnom rasprostranjenošću tadašnje pulske biskupije, koja je zahvaćala i dio teritorija Pazinske knežije. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 32.

⁹¹ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., FK. 61, 19, 158, 10.

⁹² Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 2.

⁹³ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 6.

⁹⁴ Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 348.

Marčeni gli nosi natpis *Gioanes Honesiis sculpsit*. Premda prvoga od njih vizitator bilježi kao lokalnoga, a uz drugoga se navodi *da Venetia*, neizbježno je postaviti pitanje porijekla majstora prisutnih u domaćoj sredini i njihova obrazovanja. Pretpostavku da su domaći majstori participirali u radionicama susjednih regija iznijela je već Radmila Matejčić (1982.), ujedno naglašavajući kako se veća radionica tada u našoj sredini nije mogla razviti.⁹⁵ No, indikacije o postojanju domaćih radionica ipak postoje. Svjedoči nam o tome spomenuti tekst vizitacija pulske biskupije, odnosno opaska vizitatora pri pregledu glavnoga oltara labinske zborne crkve u kojoj ukazuje da se drvena pala »[...] nalazi kod majstora radi popravka i, nakon toga, pozlate. [...]«⁹⁶ Takve je pretpostavke moguće iznijeti i temeljem komparacije pojedinih djela, odnosno prepoznavanjem njihovih međusobnih sličnosti pretpostaviti im zajedničkoga – moguće domaćega – majstora ili radionicu. Na taj je način, primjerice, iznijeta pretpostavka o radionički povezana četiri oltara s pripadajućim skulpturama župne crkve sv. Lovre u Premanturi, oltara Gospe od Ružarija iz crkve sv. Jurja u Boljunu, nekolikih kipova iz Pamera i Medulina, te istaknuta njihova srodnost s nizom kipova razasutih u crkvama diljem istarskoga poluotoka. Preciznije zaključke u tom smislu ne dozvoljavaju djela koja se ističu manjom ili većom kvalitetom, što istovremeno može ukazivati na rad različitih ruku, manjak interesa za precizniju doradu skulptura u povišenim dijelovima oltara, ali i na različite faze istoga majstora.⁹⁷

Evidentirana djelatnost radionica ili pojedinačnih majstora u domaćoj sredini, međutim, ipak ne razrješava pitanje njihova porijekla. Moguće je pretpostaviti da je, s obzirom na brojnost drvenih oltara i skulpture XVII. stoljeća i nemogućnosti sredine da zadovolji potrebe u tom smislu, većina oltara, posebice mletačkoga dijela, ipak rad majstora i radionica susjednih talijanskih regija. Ovu je pretpostavku, međutim, teško opravdati, prije svega stoga što se drveni oltari u samoj Veneciji, pa time ni primjeri srodni domaćoj sredini nisu sačuvali. S druge strane, veze koje se mogu uspostaviti – s venetskim oltarima, točnije onima iz Belluna i Trevisa – zadržavaju se na općoj razini, a pokušaj utvrđivanja veza drvenih oltara naše sredine s onima u Furlaniji, ukazat će na veće razlike negoli srodnosti.⁹⁸ Općenito se, međutim, oltare vrsnije izrade vezuje uz strano (venecijansko, venetsko ili furlansko) porijeklo, radionicu ili majstora, čime se istovremeno negira mogućnost domaće sredine da

⁹⁵ Usp. Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 489.

⁹⁶ Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 191.; Vidi također: Nina Kudiš Burić, *Vizitacije pulske biskupije iz 1658. I 1659. godine – značajan izvor za poznavanje spomeničke baštine Rijeke i istočnog dijela Istre*, u: Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 363.

⁹⁷ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2004., str. 191 – 196.; Niz radionički povezanih oltara i skulpture autorica uspostavlja u svojoj magistarskoj, odnosno doktorskoj radnji. Vidi: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 106 – 135.; Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001., str. 105 – 134.

⁹⁸ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 103 – 105.

dosegne sličnu razinu kvalitete.⁹⁹ Takav slijed razmišljanja – s obzirom da su oltari slabije vrsnoće izrade brojniji – išao bi u prilog utvrđivanju znatnijega broja domaćih radionica ili majstora. Pišući o oltarima središnje Istre, Marija Ivetić (2007.) ističe kako se ruka domaćih majstora razaznaje iz rustikalnih, pučkih kvaliteta skulpture, njihove statičnosti i krutosti, a pojedine oltare obilježava kombinacija takve skulpture i one mekanije, kvalitetnije obrade, kojoj se pretpostavljaju vrsniji domaći ili pak strani majstori ili radionice.¹⁰⁰ Obradujući korpus dalmatinskih drvenih oltara XVII. stoljeća, Daniel Premerl (2008.) piše kako je većinom riječ o radovima venecijanskih radionica i majstora, vezujući istovremeno njihovu brojnost i očuvanost uz gospodarsko-financijski nepovoljno stanje, te činjenicu da takvi uvjeti nisu pogodovali stasanju majstora ili razvoju radionice koja bi se mogla nositi sa složenom procedurom izrade drvenoga oltara. Ujedno, izostanak radova iz drugih ne-venecijanskih sredina, isti autor povezuje s mletačkom politikom sprječavanja uvoza. Istovremeno stanje u Dalmaciji razlikuje se od istarskoga utoliko što taj dio nije bio politički podijeljen između dvije vlasti. No, nekoliko usamljenih dalmatinskih primjera oltara ipak ukazuje na prisutnost veza i s drugim sredinama. Primjerice, glavni oltar crkve Uznesenja Marijina u Starom gradu na Pagu, promatra se kao jedno od moguće najjužnijih sjevernjačkih primjera u domaćoj sredini, ili čak Europi. S talijanskim se sjeverom povezuje, primjerice, glavni oltar crkve Uzašašća Gospodinova u Pakošanama.¹⁰¹

Poteškoće se, osim s utvrđivanjem porijekla oltara, javljaju i oko pokušaja definiranja udjela pojedinih majstora s obzirom na vrste poslova koje je izrada oltara podrazumijevala. Venecijanska je sredina u tom smislu imala dugu tradiciju i poznavala vrlo jasnu podjelu zanata i cehova kojima su majstori pripadali.¹⁰² Osnovnu obradu drveta, ali i izradu slavolučnih oltara radili bi majstori *marangoni* (stolari, tesari); za izradu oltarnih nastavaka su, u slučaju mramornih oltara, bili zaduženi pripadnici ceha *tagliapietra* (kamenorezaca), a za drvene majstori *intagliadori* (rezbari). Ovaj se ceh potom dijelio na majstore *figuriste* – za izradu skulpture, a izradom ornamenta bavili su se *ornatisti*. Majstori ceha *pittora* (slikara)

⁹⁹ Usp. Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2003., str. 363.

¹⁰⁰ Usp. Marija Ivetić, *nav. dj.*, 2007., str. 29.

¹⁰¹ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 4, 13 – 14, 137 – 140, 143.; Obradeni su i drveni oltari dubrovačkoga prostora od XV. do XVIII. stoljeća. Malobrojnim primjerima, u pravilu edikula tipa, oltara XVII. stoljeća na tom prostoru autori nisu poznati. S obzirom na raniju tradiciju sredine, koja bilježi domaću radioničku djelatnost, i nedostatnu istraženost arhivskih vrela, njihovo domaće porijeklo nije isključeno. Jednako se tako ne isključuje mogućnost da su, s obzirom na razgranatost trgovačkih i diplomatskih veza, proizvod radionica umjetničkih središta Apeninskoga poluotoka, a komparacija sa sačuvanim dalmatinskim oltarima upućuje na zaključak da nisu proizašli iz Venecije. Usp. Božena Popić Kurtela, *Drveni oltari od 15. do 18. stoljeća na dubrovačkom području*, magistarski rad, Zagreb, 2010., str. 338, 341, 346 - 347.; Detaljnije o oltarima vidi: *Ista*, str. 273 – 279.

¹⁰² Sažeti prikaz važnosti cehova u venecijanskom društvu i njihov način djelovanja, vidi u: Doretta Davanzo Polli, *Arts and Crafts in Venice*, Cologne, Könemann, 1999., [1978.], str. 22 – 33.

odrađivali su polikoromaciju, *a indoradori* – podgrupa ceha slikara – su bili pozlatari. No, njihovi međusobni odnosi i suradnja, pa i praksa naručivanja, ne odvijaju se prema jasno utvrđenom obrascu, a ni majstori se ne drže uvijek isključivo vlastitoga zanata, pa je time razumijevanje procesa izrade oltara i razlučivanja pojedinačnih ruku dodatno otežano. Naručitelji su se za izradu oltara, uključivši i slikanu palu, zasebno mogli obratiti stolaru, kamenorescu, rezbaru i slikaru, koji bi potom mogao sklopiti podugovor i uspostaviti suradnju s drugim majstorom za dio posla za koji nije izučen. Za nacrt oltara mogao je, izuzev pozlatara, biti zaslužan svaki od tih majstora, a ujedno se jedan majstor mogao baviti radom u kamenu i drvu. Moguće su potom i varijante da jedan od majstora na sebe preuzme i posao koji mu nije primaran, odnosno da onaj koji se bavi izradom okvira oltara odradi i posao *pittora* – polikromaciju, pa čak i izradu slikane pale, ili obrnuto. Moguće je, posebice kada su arhitektura oltara i slikana ili reljefna pala stilski ujednačene, pretpostaviti autorstvo koncepta jednome majstoru ili suradnji rezbara i slikara.¹⁰³ Ujedno, ne izostaju ni primjeri *bottega* – udružena djelovanja majstora istoga ili različitih profila.¹⁰⁴

Kada je riječ o domaćoj praksi, najvažnija se uloga u izradi oltara pridaje stolaru, kao nosiocu organizacije čitavoga procesa, od izrade nacрта do angažmana drugih potrebnih majstora. Pretpostavlja se, također, da je – zbog pomanjkanja majstora – često jedna osoba morala odrađivati više različitih poslova. U tom je slučaju neki od sastavnih dijelova konačnog izgleda oltara morao kvalitetom biti slabiji. Iznesene pretpostavke u svojevrsnom su nesuglasju sa zaključkom Vlaste Zajec (1994.), koja – pozivajući se na Milana Železnika (1957.) – ističe da su se manja kvaliteta i udio skulpture na oltarima skromnije vrsnoće izrade nastojali nadoknaditi bogatijim ornamentom, a bogati se ornament, u kombinaciji s približno jednakim omjerom skulpture, oltara vrsnije izrade promatra kao svjestan odabir.¹⁰⁵ Pitanje (manje ili veće) kvalitete, vezujemo li ga uz kontekst – u kojemu se mogu i ne moraju profilirati majstori koji nadilaze prosjek – treba razlikovati od funkcije (uloge) elemenata prisutnih na oltaru. Bogati ornament i udio skulpture, pa i vrsnost njihove izvedbe, u oba navedena slučaja su, između ostaloga, rezultat svjesnoga odabira.

S obzirom na – u odnosu na spomenuti dalmatinski kontekst – drugačije političke okolnosti i složenije umjetničke utjecaje u Istri, pitanja prakse izrade oltara, udjela pojedinih majstora i njihova porijekla, pa čak i kada nam pisani izvori otkriju ime ponekog od njih i njegovu ulogu s obzirom na doprinos djelu, moraju biti promatrana s aspekta mogućeg i

¹⁰³ Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, str. 263 - 289 (269).

¹⁰⁴ Usp. Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2003., str. 348 – 349.; Usp. također: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv I, 1994., str. 101 – 103.; Usp. također: Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 89 – 90.

¹⁰⁵ Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 102 – 103.

nužno u kontekstu mogućnosti sredine za koju, i u kojoj se djela naručuju i rade. Zastupljenost domaćih majstora u izradi drvenih oltara za sada je pretpostavljena u skromnoj, no ipak većoj mjeri u odnosu na one dalmatinske, a za pretpostaviti je i da će kroz nadolazeća istraživanja biti revalorizirana.

Niz međusobno isprepletenih činitelja – od političko-administrativne i crkvene podjele, svih nevolja i pozitivnih okolnosti koje su iz njih proizašle, preko kulturnih krugova kojih je takvim uređenjem Istra postala dijelom, do zahtjeva poslijetridentske Crkve i realnih mogućnosti specifične sredine – treba uzeti u obzir želimo li istarske drvene oltare i skulpturu XVII. stoljeća sagledati s aspekta stila. S obzirom na to, stil treba promatrati kao kategoriju koja je nužno nepostojana, koja se ovisno o svim činiteljima konteksta u kojemu djelo nastaje mora uvijek iznova modificirati. Promatrano na taj način, djelo će u većoj ili manjoj mjeri biti obilježeno osobinama koje ga približavaju ideji čistoga stila, ali i onima koje ga od takve ideje u velikoj mjeri udaljavaju, ili joj čak proturječe, a što će ujedno dovesti do preciznijeg i – u mjeri u kojoj je to moguće – objektivnoga tumačenja djela nastalog u specifičnim okolnostima vremena i prostora.¹⁰⁶ Geografski položaj Istre objema je vlastima bio strateški važan, a time i razlogom što je taj teritorijalno mali prostor morao podnijeti teret napetih odnosa i teških posljedica od kojih će se dugo vremena oporavljati. Isti je razlog bio uzrokom i što je u svakom drugom pogledu Istra bila rubna, provincijalna sredina, od stranih vlasti izostavljena iz bilo kakvoga značajnijega ulagačkoga poduhvata. Kategorija stila drvenih oltara i skulpture u Istri XVII. stoljeća stoga – imajući pritom na umu složenost ranije spomenutih tokova utjecaja – mora biti razjašnjena na primjerima prosječnih, često pučkih radova slabije kvalitete, i tek pokojega koji se kvalitetom izdvaja iz prosjeka.¹⁰⁷

Čitav se korpus drvenih oltara i skulpture XVII. stoljeća može – s obzirom na dominantne utjecaje – tek ugrubo podijeliti na one venecijanskoga dijela Istre pod mletačkim utjecajem, odnosno djela s habsburškoga teritorija koja nose sjevernjačka, najčešće obilježja slovenskih regija. Treba pritom naglasiti da se gradnja Longhenine Santa Maria della Salute, ključnoga nositelja odlika novoga (baroknoga) stila u arhitekturi Venecije, protegnula do pred kraj XVII. stoljeća, i u velikoj mjeri baštini Palladijevu tradiciju. Praksa izrade drvenih oltara u Veneciji, kako je već spomenuto, već početkom XVI. stoljeća počinje slabiti u korist

¹⁰⁶ Usp. Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1998., str. 369 – 370.

¹⁰⁷ Među brojnijim djelima slabije kvalitete unutar korpusa drvene skulpture u Istri, Vlasta Zajec razlikuje ostvarenja pučkih, i, s druge strane, provincijalnih stilsko-oblikovnih kvaliteta, ukazujući zapravo na njihov različit odnos prema kvalitetama tzv. visoke umjetnosti. U tom smislu provincijalno kiparstvo jasnije odražava oblikovno-stilsku čistoću i snažniju vezanost za kvalitetom vrsnija djela, dok se kod pučkog – kvalitetom slabijeg – kiparstva te veze iskazuju na općenitijoj razini. Više o tome vidi: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 221 – 237.

mramornih i kamenih oltara, ali i klasicizirajućih tendencija. Tradiciju izrade drvenih oltara nastavila je – u skladu s vlastitim ukusom – venecijanska provincija. Izraz koji se u stilskom pogledu promatra u rasponu između gotike i protobaroka rezultat je drugačije tradicije i ukusa provincije odnosno proizvod sredine koja – odmičući od kalsicizirajućih tokova – drvo kao materijal vezuje uz gotičku baštinu, pozlatu i polikromiju, a u koju majstori često dolaze sa sjevera.¹⁰⁸ Istovremeno se i tradicija venecijanske skulpture XVI. stoljeća održala do polovine idućega, kada ustupa mjesto baroknome stilskom izrazu, a novi stil nisu inaugurirali Venecijanci nego došljaci iz drugih talijanskih gradova i sredina sjeverno od Alpa.¹⁰⁹

Drugi izvor utjecaja, onaj susjednih slovenskih regija, s našom sredinom dijeli složenost utjecaja dvaju kulturnih krugova, ali i vrijeme prvih javljanja baroknoga izraza. U Sloveniju se talijanski utjecaj slijevao u dvostrukom obliku, iz dviju različitih sredina. Barokni izričaj alpskih regija, izvorno dospio iz Italije, transformiran je u drugome materijalu i tradiciji drvorezbarstva – te se u ponešto drugačijem obliku spustio sa sjevera, formirajući važno središte u Ljubljani, a posebice u Štajerskoj. Drugi je tok utjecaja, formirajući središte barokne altaristike u Gorici, pa potom još važnije u Ljubljani, dolazio iz Venecije, posredno preko Veneta i Furlanije. Novi stil svoj pravi izraz u čitavoj Sloveniji ostvaruje u razdoblju nakon 1680. godine, a obilježja gotike, sjevernjačke renesanse i manirizma prve polovine XVII. stoljeća s prvim, skromnim naznakama baroka od polovine stoljeća do osamdesetih tvore prijelazno razdoblje. Posebno su iz ovoga konteksta za našu sredinu zanimljivi spomenuti *zlatni oltari*, koji kao tip oltara – šireći se iz alpskih regija – nastavlja i modificira tradiciju gotičkih krilnih oltara, a u Sloveniji ostvaruje različite, regijama objedinjene oblike, pa i one u kombinaciji s talijanskim uzorima. Sredinom XVII. stoljeća ovi oltari bilježe promjenu u važnosti koja se pridaje skulpturi: znatno je veći naglasak do polovine stoljeća na arhitekturi i ornamentu kojima je – mirna i kruta – skulptura podređena, a potom ona bilježi sve veću autonomnost i prve znakove baroka. Drugi smjer razvoja, vezan za talijanske (venecijanske) utjecaje, s jedne se strane ostvaruje stapanjem srednjoeuropskih i venecijanskih oblika, a s druge kroz drvorezbarske radove koji su – stilski gledano – izmakli utjecaju sjevera. No, u oba su smjera razvoja prisutni majstori obaju kulturnih krugova; prisutnost Talijana u Štajerskoj, primjerice, ili sjevernjaka u južnim regijama nisu rijetki

¹⁰⁸ Usp. Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2003., str. 346 – 349.

¹⁰⁹ Usp. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 – 1750*, London, Yale University Press, New Haven and London, 1982., [1958.], str. 450.

slučajevi, pa je time mogućnost razlučivanja pojedinačnih ruku ili utvrđivanja porijekla majstora i njihovih veza s drugim sredinama, jednako otežana kao i u našoj sredini.¹¹⁰

Barokni je likovni izričaj u Istri, stoga, mogao biti prisutan tek u drugoj polovini XVII. stoljeća, i ostvaren u suživotu s oblicima dvaju prethodnih stilskih razdoblja. Spomenuta sintagma *između gotike i baroka* prisutna u domaćoj literaturi, kao formulacija koja ističe stilsku složenost i čestu odsutnost renesansnih obilježja baštine sjevernoga dijela Hrvatske XVI. i XVII. stoljeća, može dijelom – s obzirom na utjecaje – biti primjenjiva na oltare habsburškoga dijela Istre. Ti se oltari, uz prisutnost odjeka gotičkog ukusa, realiziraju u stilskom rasponu od renesansno-manirističkih do baroknih oblika i njihova prožimanja u različitim omjerima i intenzitetu. S druge se strane i skupina oltara mletačkoga dijela, u suštini nastavlja na renesansnu talijansku (venecijansku manirističku) tradiciju dvaju prethodnih stoljeća, *unapređujući* ih nešto složenijim arhitektonskim elementima i ornamentom.¹¹¹ U tom nas pogledu, čak i taj mali segment skromnih stvaralačkih dosega provincijalne sredine upozorava na svu složenost XVII. stoljeća, na fleksibilnost *granica stila* s obzirom na vrijeme i prostor, na uvjetovanost stila i kvalitete logikom situacije, odnosno »Slike, kipovi i zgrade nisu samo lijepo poredane crte, boje i oblici. U taj njihov lijepi red umjetnici su pored užitka za oko unijeli cjelokupan osjećaj i misao o prirodi i društvu u kojem su živjeli. Prema tome, likovna su djela u prvom redu dokumenti o životu. Ne postoji u likovnom djelu neka izvanvremenska crta, izvanvremenska boja, neki izvanvremenski oblik. U svakoj crti, boji i obliku takvog djela nalazi se život određenog vremena. [...] Sva velika umjetnička ostvarenja plod su sluha umjetnika za svoje doba.«¹¹² Ovdje je još potrebno dodati da su to u jednakoj mjeri i *mala* umjetnička djela.

¹¹⁰ Usp. Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967., V – XXV.

¹¹¹ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 9 – 11.

¹¹² Matko Peić, *Pristup likovnom djelu*, III. izdanje, Zagreb, Školska knjiga, 1973., str. 223.

Tipologija drvenih oltara u Istri

Oltar je, kao središnje mjesto odvijanja misnoga obreda, u kršćanstvu prisutan od samih početaka, a svoju je funkciju zadržao do današnjih dana. Mijenjali su se s vremenom i obred i izgled oltara, ali je najvažniji dio mise – pretvorba – uvijek ostajao isti.¹¹³ Na Tridentском je saboru, kako je već spomenuto, obnovljena važnost obrane prisutnosti Krista u euharistiji, što je – postavljanjem svetohraništa na menzu oltara – stvorilo i dodatni prostor umjetničkom izražavanju. Time se nameće pitanje geneze promjena u oblikovanju oltara, odnosno činitelja koji uvjetuju formu istarskih oltara XVII. stoljeća. Značajnija se promjena u tom smislu, u razvojnem slijedu od najranijih kršćanskih vremena, dogodila već tijekom XIII. stoljeća. Na menzu – dotad jednostavnog oltara u obliku stola, neznatnih promjena – počinju se smještati slike i reljefi.¹¹⁴ Od tada će se, sukladno poimanjima različitih vremena i prostora, zapravo mijenjati samo način oblikovanja okvira slika, odnosno okruženja skulpture prisutne na oltaru. Gotički će stilski jezik, baštineći tradiciju diptiha, triptiha i poliptiha, razviti tzv. krilni oltar, a razdoblja renesanse i baroka će oltar graditi klasičnim arhitektonskim elementima, oplemenjujući ih – u mjeri u kojoj su to trenutak i mjesto dozvoljavali – vlastitim stilskim pečatom. No, u osnovi je riječ o cjelini koja je, neovisno o *stilskim intervencijama*, sačinjena od istih elemenata: stuba, supedaneja, stipesa, menze, predele, retabla i neke vrste zaključnog elementa.¹¹⁵

Porijeklo okvira i njegova promatranja u svojstvu dekorativnog ornamentiranog elementa treba, prema Aloisu Rieglu, tražiti u egipatskoj umjetnosti. Preciznije definiran odnos između okvira i slikanoga dijela razvijen je, međutim, u Asiriji.¹¹⁶ Recepcija ornamentalnih okvira iz tih vremena nije nam poznata, no izvjesno je da su u kasnijim vremenima o dekorativnoj i drugim funkcijama arhitektonskih elemenata oltara i uopće okvira slika postojali jasni stavovi. Na takvu bi nas pomisao mogao navesti i prvi pogled na sačuvane drvene oltare u Istri. Na sreću, sačuvana su i pisana svjedočanstva koja govore o takvim idejama. Ukrašavanje okvira slike zlatom, Leon Battista Alberti je smatrao poželjnim; na prisutnost poimanja talijanske arhitekture oltara kao ukrasa za sliku upućuje nas i Sebastiano

¹¹³ Usp. AB [Anđelko Badurina], *Misa i Oltar*, u: AA. VV. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Anđelko Badurina (ur.), Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006., str. 435., 465 – 468.

¹¹⁴ Usp. AB [Anđelko Badurina], *Oltar*, u: AA. VV. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Anđelko Badurina (ur.), Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006., str. 466 – 467.; u istome se izvoru na drugome mjestu početak javljanja prvih retabala vezuje uz XI. stoljeće. Usp. AB [Anđelko Badurina], *Retabl*, u: AA. VV. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Anđelko Badurina (ur.), Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006., str. 539.; na XI. stoljeće upućuje i: Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 294.

¹¹⁵ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008, str. 5 – 6.

¹¹⁶ Usp. Alois Riegl, *Problems of style: foundations for a history of ornament*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992., str. 84.

Serlio svojom opaskom uz jedini poznati grafički prijedlog oltarnoga nastavka sačuvan u traktatima. Nicolas Poussin je potom posebno isticao potrebu odabira prikladnoga (po mogućnosti zlatnoga) okvira za sliku, kao nečega što ju izdvaja u odnosu na okolni prostor i usmjerava promatrača na slikani sadržaj, a da su Talijani okvir slike često promatrali u svojstvu ukrasa i onoga što *prodaje* sliku, istaknuo je u svom traktatu i André Félibien.¹¹⁷ Isto zaključuje i Radoslav Tomić pišući: »Tako arhitektonski koncipiran oltar naglašenog vertikalizma i uravnotežene kompozicije zapravo je okvir za središnju oltarnu palu lučnog ili horizontalnog završetka.«¹¹⁸

Drveni (istarski) oltari, promatrani kao okvir za smještaj slike, reljefa ili skulpture, rezultat su arhitektonskih, rezbarsko-kiparskih, i slikarskih promišljanja. To ih svrstava među djela primijenjenih umjetnosti koja, osim što imaju liturgijsku funkciju, su i relevantni (ako ne i jedini) svjedoci umjetničkih dosega određenoga društva. Sva su ta djela, kako je već istaknuto, proizvodi specifičnih okolnosti sredine u kojoj, i za koju nastaju. Time je ujedno uvjetovan i pristup njihovu oblikovanju, što u konačnici rezultira djelima na kojima se prepoznaju tipični i za određen kulturni krug karakteristični oblici.

Kada je riječ o tipologiji istarskih drvenih, i uopće oltara XVII. (i drugih) stoljeća, potrebno je prije svega skrenuti pažnju na izostanak terminološke dosljednosti i preciznosti pojedinih termina. Uzroci tome većinom proizlaze iz složenosti materije koju se proučava, nemogućnosti preciznoga definiranja pojedinih – poglavito ornamentalnih – oblika koji se na oltarima javljaju, ali i nekritičkoga preuzimanja pojedinih termina iz strane literature. Problem se javlja već na razini razlikovanja osnovnih arhitektonskih tipova, pri čemu se forma edikule poistovjećuje sa, ili svrstava u tip slavolučnih oltara.¹¹⁹ Definirajući slavolučni tipa oltara, Damir Tulić (2012.) piše: »Arhitektura retable sastoji od jednog ili više parova stupova koji flankiraju lučnu palu, a međusobno su povezani gređem te atikom s cjelovitim ili prekinutim zabatom. U ovu se skupinu mogu ubrojiti i oltari definirani poput klasične edikule s parom stupova ili pilastara koji flankiraju lučnu ili kvadratnu palu, a nad gređem nose trokutni zabat. Također, ovdje spadaju i oltari s nišama za kipove, najčešće tri niše flankirane četirima stupovima.«¹²⁰ *Atlas arhitekture* ne definira tipove oltara, ali razlikuje formu edikule od slavoluka, što je moguće primijeniti i na tipologiju oltara. U tom smislu, oltar tipa edikula podrazumijeva polukružnu ili ravno zaključenu nišu koju flankira po jedan nosač (uglavnom su to stupovi ili polustupovi) sa svake strane, te zaključni element, najčešće u obliku

¹¹⁷ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, str. 35 – 36.

¹¹⁸ Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1997., str. 269.

¹¹⁹ Usp. Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1994., str. 97 i dalje.

¹²⁰ Damir Tulić, *nav. dj.*, Sv. I, 2012., str. 64.

segmentnoga ili polukružnoga zabata. Prema *Atlasu*, »Među elemente preuzete iz antike spada i edikula različitih zabatnih oblika [...], cjelovita arhitektonska kompozicija u malom koja ne proizlazi iz strukture građevine niti iz posebne funkcije, nego je neka vrsta "pokretnog elementa" koji se pojedinačno ili u nizovima umeće u različitim kontekstima kao suprotnost glatkoj površini zida ili kao dio neke cjeline [...]. Osobito često služi kao ukrasni prozorski okvir, okvir za smještaj skulpture ili kao slijepa niša.«¹²¹ Proizlazi stoga da je motiv bio promatran više u svojstvu dekorativne forme, što zapravo i jest uloga koju takav oblik ima kao tip oltara – kao okvir slikane ili reljefne pale. U prilog tome govori i definicija edikule iz *Dictionary of Ornament*: »From its original meaning – a shrine in a Roman temple – the term widened to describe any framing device consisting of columns or vertical supports bearing a pediment, gable or niches. The Romans themselves used it widely as an ornamental architectural motif, and it was used consistently in classical work from the Renaissance onwards.«¹²² S druge strane, oltar tipa slavoluk najčešće podrazumijeva tri niše, flankirane nosačima, pri čemu je središnja obično šira i viša od dviju bočnih. Kao zaključni element se, u ovom slučaju, mogu javiti različite varijante kompozicijskih odnosa zabata, atike i edikule. Postoji, međutim tzv. jednoosna slavolučna forma, s jednom nišom, koja se od edikule razlikuje utoliko što kao zaključni element u pravilu ima samo atiku.¹²³

Motiv slavoluka, kako ističe Daniel Premerl (2008.), porijeklo vuče iz dvorišnoga – travejem raščlanjenoga – trijema Bramanteova Belvedera u Vatikanu. No, motiv je crtački bio privlačan i najznačajnijim talijanskim arhitektima XVI. stoljeća; veronski antički Arco dei Gavi prikazali su Giovanni da Sangallo i nećak mu Antonio da Sangallo Mlađi, Baldassarre Peruzzi, Andrea Palladio i Sebastiano Serlio. Potonji motiv slavoluka prikazuje i u svojoj drugoj knjizi *O perspektivi*. Za drugi, u Istri neznatno rjeđi, oltar tipa edikula se ishodištem smatraju edikule rimskoga Panteona. Motiv je također prisutan među crtežima arhitekata, a koristi ga Giuliano da Sangallo u izvedbi glavnoga oltara u Santa Maria delle Carceri u Pratu, te Jacopo Sansovino u dvorištu Palazzo Corner u Veneciji.¹²⁴

Od ostalih se elemenata najčešće problematičnima ističu termini *oltarni nastavak*, *retabl*, *zaključak* i *atika*. I prvi i drugi par pojmova mogu se i ne moraju javiti u svojstvu

¹²¹ Werner Müller, Gunther Vogel, *Atlas arhitekture 2*, Zagreb, Golden marketing, 2000., str. 423.; Usp. također: Werner Müller, Gunther Vogel, *Atlas arhitekture 1*, Zagreb, Golden marketing, 1999., str. 211.; U literaturi se javlja i tzv. oltar tipa triptih, sličan troosnome tipu slavolučne forme, ali s otvorima jednakih širina i visina. Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 30.; Spomenuta je forma na istarskim drvenim oltarima rijetka; moguće je izdvojiti primjerice glavni oltar u crkvi sv. Roka u Završju, koji se datira u rano XVII., ili čak kraj XVI. stoljeća. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 249, FK 268.

¹²² Philippa Lewis, Gillian Darley, *Dictionary of Ornament*, London, Macmillan, 1986., str. 24.

¹²³ Usp. Werner Müller, Gunther Vogel, *nav. dj.*, 1999., str. 211.

¹²⁴ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 26 – 30.

istoznačnice; za dio oltara nad menzom češće se od *oltarnoga nastavka* koristi termin *retabl*. Potonji se izraz može odnositi i samo na dio oltara između predele i zaključka. Ujedno, za isti se dio oltara često koriste i *glavnina* ili *središnji dio* oltara, kojima istovremeno može biti opisan i samo središnji dio toga dijela – onaj u koji se smještaju slika, reljef ili kip. *Atikom* se često neprecizno naziva čitav zaključni dio oltara, što bi trebao biti pojam rezerviran samo za onaj dio zaključka koji se doista javlja u formi *atike* kakvu poznajemo iz antičke arhitekture.¹²⁵ Problem nekritičkoga prenošenja termina *zlatni oltar* iz slovenske literature, već je spomenut. Termin i njegovo pojašnjenje iznio je slovenski povjesničar umjetnosti Milan Železnik (1957.) obrađujući drvene oltare slovenske Gorenjske, ali je primjenjiv na područje čitave Slovenije. *Zlatni oltar* »[...] ni vsak pozlaćen oltar, ampak prav oltar 17. stoljetja, na katerem se je bogato razvila fantastična severna ornamentika, ki slikovito prekriva arhitekturne dele in v predrtu rezljanih krilih in polnilih samostojno zaživi, podobna čipki na temnem ozadju.« Železnik istovremeno naglašava da je u slučaju oltara koje u članku obrađuje uglavnom riječ o domaćim (slovenskim) radovima.¹²⁶ Premda je jasno da *zlatni* prema njegovoj definiciji ne označava samo polikromiju, domaći su autori tim terminom pogrešno nazivali čak i oltare očigledno venecijanskoga porijekla. Tako, primjerice, Radmila Matejčić (1982.) ističe: »[...] Na "zlatne oltare" neposredni je venecijanski utjecaj od početka 17. stoljeća isključiv. [...] *Zlatni oltar* nastao na području neposrednog utjecaja Venecije izrazito je tektonski, ima uglavnom formu slavoluka na čijoj je površini primijenjena ornamentika preuzeta iz Serlijevih, Palladijevih i drugih traktata o arhitekturi i ornamentici, a sve se veže na klasični repertoar Vitruvija.«¹²⁷ Ista autorica, potom, pišući o oltarima s habsburškoga posjeda (Gračišću, Brseču, Lovranu i Boljunu) u Istri primjećuje da je »Za njih karakteristična naglašena arhitektonika, stupovi nisu kanelirani, glatki su i prekriveni finim plitkim ornamentom rimskoga akanta te vinovom lozom. [...] Mnoštvo ornamentike oblo završenih ispupčenja i mekih linija zavoja ističe plastičnost kompozicije, međutim, još je uvijek ova ornamentika podređena arhitekturi i samo joj je dopuna.« Porijeklo ovih oltara autorica vezuje uz Veneciju, pritom ne isključujući ni furlanske majstore i njihova venetska iskustva. Usto, miješanje venecijanske arhitekture oltara i ornamentike koja se obično smatra sjevernjačkim utjecajem, autorica tumači univerzalnošću ornamentike svojstvene venecijanskim radionicama XVII. stoljeća.¹²⁸

¹²⁵ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 13 – 24.

¹²⁶ Milan Železnik, *Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji*, Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v., IV, Ljubljana, 1957., str. 131, 142.

¹²⁷ Usp. Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 385 – 642., 568.

¹²⁸ Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 385 – 642., 570 – 572.

Korpus istarskih drvenih oltara XVII. stoljeća u tipološkom smislu upućuje na dvije tradicije oblikovanja oltara, što proizlaze iz dvaju kulturnih krugova utjecaja. Talijanska renesansna tradicija se na oblikovanje drvenih oltara XVII. u Istri snažnije odrazila od srednjoeuropske tradicije. U tom smislu, oltari mletačkoga dijela Istre pretežno se realiziraju u formi slavoluka, malo rjeđe edikule, s jasnim odnosom nosivih i nošenih elemenata, pri čemu ornament – iako često bogatiji u odnosu na oltare XVI. stoljeća – nikada ne preuzima glavnu riječ. Ključni element koji razlikuje oltare ove skupine jest njegov zaključni dio. Moguća su rješenja sa zabatom, s atikom i zabatom, s edikulom te sa zabatom i edikulom, u različitim varijantama kompozicijskih odnosa.¹²⁹ S druge strane, oltar s izraženijim utjecajem srednjoeuropskoga kulturnoga kruga – češći u habsburškome dijelu, ali prisutan i u mletačkome – nastaje stapanjem venecijanske tradicije oblikovanja arhitekture oltara sa sjevernjačkom gotičkom tradicijom oblikovanja krilnih oltara. U tom smislu, središnji dio ovih oltara formiran je jasnim odnosom nosivih vertikalnih i nošenih horizontalnih arhitektonskih elemenata, a sjeveru ih snažnije približavaju bočna, često niža i konzolama nošena polja, koja su u pravilu bogato ornamentalno dorađena. Time on poprima razvedeniji obris od jednostavnih slavolučnih i edikulnih tipova oltara, na kojima je ornament uvijek samo dopuna arhitekturi. Na oltarima s izraženijim sjevernjačkim utjecajem je bogatija ornamentika karakteristika oltara u cjelini. Potrebno je, međutim, upozoriti da ornamentalne volute, kao vrlo raširen motiv, što se često javljaju duž bočnih rubova oltarnih nastavaka, ne može biti promatran kao prežetak gotičke tradicije. Vrlo rijetki dvokatni oltari prisutni su redom u graničnim sredinama i mletačkoga i habsburškoga dijela Istre. Riječ je o oltarima u pravilu čitke arhitektonske osnove, najčešće u formi superponiranoga slavolučnoga tipa, koje obris oltara i ornamentika snažnije povezuju s utjecajima sjevernoga kulturnoga kruga. Neki od autora posebno izdvajaju tip oltara mješovitih oblika, za koji je također karakteristična kombinacija venecijanske arhitektonske osnove i elemenata tipičnih za oltare nastale pod snažnijim utjecajem sjevera. Takvi se oltari podjednako javljaju u oba dijela Istre, a također ih u pravilu definiraju niža i uža bočna polja, koja mogu i ne moraju biti nošena konzolama, te veći udio ornamentike.¹³⁰

Oltari tzv. južnoga arhitektonskoga tipa pružaju dovoljan broj oslonaca da im se odredi dominantno venecijanski utjecaj (ili porijeklo). No, među drugim je dvjema kategorijama oltara – izraženijih sjevernih, odnosno mješovitih karakteristika, u pravilu teško podvući jasnu granicu, pa će i unatoč snažno izraženim sjevernim utjecajima na nekima od

¹²⁹ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 35 – 52.

¹³⁰ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 35 – 62.; Usp. također: Marija Ivetić, *nav. dj.*, 2007., str. 14 – 19.

ovih oltara, čini se, tek eventualna dokumentirana potvrda porijekla majstora ili radionice dozvoliti da ih se nazove *zlatnima*. Naime, istarski drveni oltari takvih karakteristika, pa i oni iz slovenske Primorske, »[...] mogu biti djela putujućih venecijanskih, ili rjeđe, venetskih i furlanskih rezbara i pozlatara, ili pak kakve domaće, slovenske, ili čak možda istarske radionice.« U oba je slučaja, primjećuje se, vidljiv talijanski utjecaj, i s aspekta arhitekture, kiparstva i ornamentike.¹³¹ Na ranije spomenutome paškome oltaru sjevernjačkih karakteristika, Kruno Prijatelj (1982.), osim što ga naziva *zlatnim* i dovodi u vezu sa sličnim oltarima otoka Krka, Hrvatskoga Primorja i istočne Istre, primjećuje i osnovnu formu venecijanskih poliptiha. Istu »Stanovitu kombinaciju venecijanskog i zlatnog oltara [...]«, primjećuje i Radoslav Tomić (1997.) govoreći o oltarima s Krka i Raba, »[...] na kojima se miješa tektonska forma i pretjerana ornamentika, dosljedna razdioba cjeline i detalja s rustično i naturalistički oblikovanim skulpturama.«¹³² Recentna istraživanja zamjećuju i da je skulptura na paškome oltaru postavljena na »[...] seičenteske "venecijanske" volute koje flankiraju "sjevernjački" retabl [...]«, a datira ga se u kraj XVI. stoljeća.¹³³

S obzirom na navedeno, a imajući istovremeno na umu složenost utjecaja i nemogućnost preciznog utvrđivanja porijekla majstora i oltara prisutnih u domaćoj sredini, tipološku podjelu *višedijelnih oltarnih nastavaka* kakva se javlja u literaturi, na oltare tzv. južnoga i sjevernoga arhitektonskoga tipa, oltarne nastavke mješovitih oblika te na – kriterijski nelogično – višekratne oltare, treba shvatiti uvjetno. Zanimljivo je primijetiti da se oltari tzv. južnoga arhitektonskoga tipa češće javljaju u habsburškome dijelu Istre (Boljun, Previž, Trviž, Cerovlje, Lovran, Gologorica, Zarečje, Gračišće, Liganj, Sv. Juraj, Škopljak, Kožljak, Brseč), negoli je to slučaj s oltarima tzv. sjevernoga arhitektonskoga tipa u mletačkome dijelu (Plomin, Premantura). Oltari tzv. oltarnih nastavaka mješovitih oblika javljaju se podjednako u oba dijela Istre, ali se takvi oblici prepoznaju i na oltarima tzv. sjevernoga tipa (Boljun, Boljunska polje), a primjerice Boljun, Brseč i Plomin su sredine u kojima su prisutne sve tri varijante.¹³⁴

¹³¹ Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1990. [b], 151.

¹³² Usp. Kruno Prijatelj, *Barok u Dalmaciji*, u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982., 651 – 868 (778).; Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1997., str. 269 – 271.

¹³³ Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 138 – 140.; Inače su, među korpusom drvenih oltara XVII. stoljeća u Dalmaciji, daleko brojniji oltari tipa edikula. No, za razliku od Dalmacije koja broji desetak salvolučnih tipova oltara, na dubrovačkome prostoru je taj tip zastupljen tek jednim primjerom – u crkvi Gospe od Anđela u Orebićima. Ujedno su dubrovački oltari, za razliku od dalmatinskih, jednostavniji, klasičniji i manje ornamentirani. Usp. Božena Popić Kurtela, *nav. dj.*, 2010., str. 338.

¹³⁴ Vidi: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994.

Ornament i skulptura

Od vremena drevnih civilizacija se, kako ističe Alois Riegl, barem kada je vegetabilni ornament u pitanju, stvari nisu bitno promijenile: »Once a fully developed vegetal motif was available from somewhere else, no one thought of taking the trouble to create new stylizations from their own local flora. For the same reason, our decorative vocabulary still predominantly consist of traditional antique motifs, although there are more inventors and designers of ornament today than there had been in antiquity.«¹³⁵

Ornament ne izostaje ni s jednog od drvenih oltara XVII. stoljeća u Istri. Spomenuto je već da je na oltarima nastalima pod dominantno mletačkim utjecajem ornament podređen arhitekturi te u pravilu ponavlja renesansni vokabular. S druge strane, ornamentika oltara nastalih pod snažnijim utjecajem sjeverne tradicije, redovito je znatno naglašenija. Katkada je do te mjere istaknuta da u potpunosti prekriva arhitektonske elemente, čineći ih jedva čitkima. Pojedinačni tipovi ornamenata u pravilu imaju *rezervirano mjesto* u okviru arhitekture oltara, pa se tako ornamentalnim trakama s različitim motivima ukrašavaju okomiti i horizontalni rubovi i profilacije, anđeoske glavice se smještaju na prednju stranu postamenata stupova i obrate gređa, na polja nad i pod nišama i uglove segmentnih trokuta nad njima i sl., vinova loza u pravilu optače tijela stupova, kartuše se nalaze na središnjem polju predele, motivom školjke oblažu se unutarnji vrhovi niša, akant i hrskavica ukrašavaju ravne plohe ili rubove, te optaču i stapaju se s drugim motivima. Neki od ovih motiva prisutni su na oltarima nastalim pod utjecajem obaju kulturnih krugova (motiv ovula, akanta, vinove loze), ali se, primjerice, motiv hrskavice i hrskavičnoga prepleta javlja samo na oltarima obilježenim sjevernjačkim utjecajem.¹³⁶

Obilje i narav različitih tipova ornamenata i njihovih varijanti, ali i slaba istraženost toga tipa građe, kako je već istaknuto, dovelo je i do obilja deskriptivne terminologije, posebice onih oblika koje nije jednostavno nedvosmisleno odrediti.

Maniristički ornamentalni rječnik u venecijanskoj i gravitirajućim sredinama prisutan je od polovine XVI. stoljeća. U Veneciji ga se najranije prepoznaje u Vittorijinim štuko dekoracijama unutrašnjosti palače francuske obitelji Thiene. Pretpostavlja se da je riječ o utjecaju spoja figura Michelangela i Parmigianina te ornamentalnoga fontenbloškog vokabulara Primaticcia i Rossa Fiorentina, premda francuska komponenta toga spoja sadržava mnoge elemente repertoara Giulia Romana koji je u Veneciji mogao biti prisutan prije negoli

¹³⁵ Alois Riegl, *nav. dj.*, 1992., str. 51.

¹³⁶ Usp. Marija Ivetić, *nav. dj.*, 2007., str. 20 – 22.

u Francuskoj. U svakom je slučaju takav – ornamentalni maniristički pristup oblikovanju koji podrazumijeva motive poput kartuša, voluta, volutnih krilca, anđeoskih glavica, rozeta, ovula i sl. čini se, bio prikladan za drvene oltare i ostalu primijenjenu umjetnost; dominacija ornamenta u tolikoj mjeri u arhitekturi nije prisutna.¹³⁷

Jedan od manirističkih (mikelanđelovskih) motiva koji se prilično često javlja na drvenim oltarima u Istri jesu poluležeće figure na zabatima, prisutne, primjerice, na oltaru sv. Antuna Opata (?) u župnoj crkvi u Plominu, glavnome oltaru župne crkvi u Premanturi, oltaru Krunjenja Bogorodice u crkvi Presvetoga Trojstva u Račicama, i brojnim drugim.¹³⁸ Motiv vizualno sličan ovome, koji se može promatrati kao njegova svojevrsna redukcija na dekorativni oblik, su i volute na ukošenim stranicama zabata, u Istri prisutne, primjerice, na oltaru svetih Kuzme i Damjana u župnoj crkvi u Fažani, glavnom oltaru u crkvi sv. Nikole u Grožnjanu te oltarima sv. Križa i Blažene Djevice Marije od Karmela u istoimenoj crkvi u Novigradu. Motivi Boga Oca u zabatu, anđeoskih glavica i ženskih dekorativnih glava gotovo da ne izostaju ni sa jednog oltara.¹³⁹

Među brojnim tipovima ornamenata prisutnih na oltarima, ističu se tri koja u najvećoj mjeri utječu na cjelokupni dojam oltara. Riječ je o dvama tipovima – renesansnome i baroknome akantu, motivu vinove loze i tzv. hrskavici. Milan Železnik (1957.) razrađujući drvene oltare iz slovenske Gorenjske, formira tri skupine oltara s obzirom na javljanje upravo motiva akanta i hrskavice. Pregled korpusa tih oltara pokazuje da tijekom prve polovine XVII. stoljeća dominira renesansni (rimski) akant. Motiv posve plošne hrskavice javlja se prije 1650. godine, potom je – od sredine stoljeća do 1670. godine – tipičan motiv *masivne* hrskavice, a zatim, do posljednjeg desetljeća, hrskavični preplet.¹⁴⁰ Bujni barokni akant karakteristika je oltara nakon 1690. godine. Na početku ovoga razdoblja javlja se i kombinacija motiva hrskavice s baroknim akantom.¹⁴¹ Zanimljivo je da se u kontinentalnoj (sjevernoj) Hrvatskoj motiv baroknoga akanta pojavio desetljeće prije, kao prepoznatljivi

¹³⁷ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 79 – 80, 85.

¹³⁸ Više o motivu poluležećih figura vidi: Daniel Premerl, *Podrijetlo i maniristička preobrazba all'antica motiva i oltar Imena Isusova u crkvi sv. Dominika u Trogiru*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 28, Zagreb, 2004., 96 – 113.

¹³⁹ Spomenute oltare vidi u: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., FK 134, 157, 167, 50, 67, 128.

¹⁴⁰ Prva javljanja motiva hrskavice sjeverna Europa bilježi početkom XVII. stoljeća u zlatarskim radovima obitelji van Vianen. U kontinentalnome dijelu Hrvatske se, primjerice, oltar svetoga Wolfganga u Vukovju, nastao početkom druge polovine XVII. stoljeća (prije 1666.), bilježi kao jedan od najranijih oltara na kojima se taj motiv javlja. Razvoj motiva obilježen je regionalnim oblikovnim karakteristikama. Od osamdesetih godina istoga stoljeća počinje se javljati motiv baroknoga akanta, prisutan, primjerice, na oltarima radionice Ivana Komersteinera. Usp. Mirjana Repanić Braun, Ksenija Škarić, Martina Wolff Zubović, Helena Cavalli Ladašić, *Oltar sv. Wolfganga u Vukovju*, u: *Portal – Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, Br. 4, 2013., str. 117 – 137 (128).

¹⁴¹ Usp. Milan Železnik, *nav. dj.*, 1957., str. 161 – 181.; Usp. također: Milan Železnik, *Rezbarsvo 17. stoletja na Slovenskem*, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 7, Ljubljana, 1965., str. 171 – 194 (172 – 174).

motiv na oltarima Ivana Komersteionera i njegove radionice.¹⁴² Prva su dva tipa ornamenta prisutna na oltarima obje skupine oltara u Istri. Za razliku od plošnoga rimskoga koji se javlja na oltarima prve polovine stoljeća, barokni je akant prisutniji u zadnjem desetljeću stoljeća, na oltarima s izraženijim sjevernim utjecajem. Slične razlike u plasticitetu prisutne su i u oblikovanju motiva vinove loze. Linearnost u oblikovanju je na oltarima dominantno mletačkog utjecaja zadržana do kraja stoljeća, a među drugom se skupinom od osmoga desetljeća primjećuje težnja prema većem plasticitetu. Karakteristična za ovu skupinu oltara je i hrskavica – kao ornamentalni motiv prisutna od šestoga desetljeća, ali se najintenzivnije javlja od osmoga desetljeća. Često se – vjerojatno u skladu s lokalnom tradicijom – na oltarima koje obilježava mletački utjecaj formiraju kombinacije pojedinih motiva koje u susjednim sredinama nisu prisutne u tolikoj mjeri.¹⁴³

Izvore ornamentike oltara nastalih pod snažnijim mletačkim utjecajem već je Radmila Matejčić (1982.) prepoznala u renesansnim traktatima o arhitekturi, posebno istaknuvši one Sebastiana Serlia i Andree Palladia. Traktati o arhitekturi Sebastiana Serlia, po drugi puta objavljeni 1619. [1584.] pod naslovom *Tutte le opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio*, i kasnije su prepoznati kao mogući izvor dekorativnih elemenata koji se mogu dovoditi u vezu s onima prisutnima na drvenim oltarima u Istri.¹⁴⁴

Tipološke sličnosti, prisutnost istih tipova ornamentata, dugo trajanje pojedinih oblika te rijetkost primjera datiranih oltara uvelike otežavaju mogućnost da ih se, barem približno precizno, smjesti u odgovarajući vremenski okvir unutar stoljeća. Nešto jasnije pretpostavke u tom smislu dozvoljavaju oltari snažnije vezani uz sjeverne utjecaje, utoliko što je temeljem komparacije s obrađenim oltarima susjednih slovenskih regija moguće preciznije odrediti vrijeme njihova nastanka. Dodatnu otegotnu okolnost, međutim, često predstavljaju preinake kojima su oltari tijekom vremena bili podvrgnuti. Mnogi su dijelovi propadali, i zbog karakteristika samoga materijala i za njih nepovoljnih uvjeta, ali i neadekvatnog održavanja. Nerijetko su, i oltari i skulptura, pretrpjeli prebojavanje agresivnim premazima i različite, često nestručne, intervencije pučkih dosega i obilježja, što je sve naštetilo izvornim kvalitetama modelacije i polikromije. Problem za datiranje, ali i stilsko vrednovanje – poglavito skulpture – predstavljaju i činjenice da se, kao i u slučaju oltara, uglavnom radi o

¹⁴² Usp. Doris Baričević, *Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti / Školska knjiga, 2008., str. 63.

¹⁴³ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 63 – 83.; Tipovi ornamentata koji nisu toliko česti u drugim sredinama su, primjerice, ornamentalna krila u obliku jedne volute, o čiju je gornju volutu ovješena draperija ili girlanda, ili pak antependiji s ugaonim pilastrima koji su rastvoreni nišom i dekorirani kruškolikim poljem s girlandom. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 83.

¹⁴⁴ Usp. Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 568.; Usp. također: Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1994., str. 100.

djelima pučkih, rustikalnih obilježja i slabije kvalitete. K tome, ne izostaju ni primjeri oltara kojih (dio) skulptura očigledno ne pripada izvornoj zamisli, ili primjeraka skulpture bez sačuvanih pripadajućih oltara.¹⁴⁵ Drvenu je skulpturu XVII. stoljeća u Istri, temeljem stilskih osobina, moguće tek okvirno vremenski smjestiti unutar stoljeća. Djela koja se prepoznaju kao rad prve polovine stoljeća, ukazuju na vezivanje uz venecijansku i furlansku tradiciju i nastavljaju se na skulpturu i slikarstvo prethodnoga stoljeća. Kiparskim se uzorima, u tom smislu, prepoznaju dvije vodeće kiparske ličnosti venecijanskoga XVI. stoljeća, Alessandro Vittoria i Jacopo Sansovino, nakon kojih će skulptura mletačkih sredina prvih nekoliko desetljeća XVII. stoljeća balansirati između kasnorenesansnih i manirističkih kvaliteta oblikovanja. S druge su strane, istovremeni radovi u kojima se prepoznaje vezanost uz srednjoeuropski kulturni krug, ponešto suzdržaniji, manirizmom obilježeni u pojedinim elementima (izduženih proporcija, dekorativnoga tretmana draperije, ali slabije pokrenutosti u prostoru, odnosno obrisom zatvoreniji, i frontalno usmjereni). Tijekom druge polovine stoljeća, i oltari i skulptura u stilskom pogledu bilježe istovremenost razvoju susjednih – prvenstveno slovenskih – regija, upućujući time i na moguće porijeklo domaćih radova, ili njihovih majstora. Skulptura slovenskih regija toga vremena, vezana uz tokove razvoja austrijskoga i južnonjemačkoga kiparstva, sve se snažnije okreće baroku. Ovaj tip skulpture, pokrenute u prostoru, izražene gestikulacije i emocije prožete bolećivim patosom, u domaćim okvirima ne izlazi iz manirističkog oblikovnog pristupa. Barokne se karakteristike – dinamična pokrenutost, ekspresivnost i slikovita obrada draperije – na drvenoj skulpturi prepoznaju tek u radovima nastalim krajem stoljeća.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 84 – 85, 136 – 138.; Usp. također: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 2 – 4.

¹⁴⁶ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 32 – 46.

Ishodišta: traktati i arhitektura

Ranije su već naznačena ishodišta dvaju osnovnih arhitektonskih tipova oltara u Istri i imena važnijih arhitekata. Istaknuto je i kako su renesansni traktati zasigurno poslužili kao uzor oblikovanju ornamentike drvenih oltara. Izvjestan je, ako ne i značajniji, utjecaj koji su izvršili na oblikovanje njihove arhitekture. Bitan je doprinos u tom smislu učinjen prepoznavanjem Serlijeva traktata o arhitekturi kao izvora predložaka za oblikovanje osnovnih dvaju arhitektonskih tipova drvenih oltara u Istri. Vezu sa Serlijevim prikazima edikulnih i slavolučnih tipova moguće je uspostaviti s brojnim istarskim oltarima, s obiju strana granice. Sličnosti su prisutne na razini forme oltara u cjelini ili u pojedinim elementima. Od brojnih jednostavnih oltara tipa edikula – s parom bočnih stupova i zabatom koji uokviruju slikanu palu – izdvajaju se oltar sv. Šimuna u crkvi sv. Marije Magdalene u Mutvoranu i oltar Bezgrešno začete u kapeli sv. Foške u Medulinu. Serlijev slavolučni tip oltara – prikazan u *Libro quarto* – slijede oltar sv. Grgura (?) iz crkve sv. Silvestra u Draguču i, primjerice, oltar Krunjenja Bogorodice iz crkve Presvetoga Trojstva u Račicama. Neposrednija se veza između predložaka iz Serlijeve *Libro terzo* i konkretnoga djela može uspostaviti za glavne oltare župne crkve u Žbandaju i crkve sv. Foške u Peroju. Serlijev se traktat stoga pokazuje kao izuzetno značajan, ali i vrlo praktičan izvor znanja majstorima uključenima u proces izrade drvenih oltara, koji su posredstvom njegovih rješenja u venecijansku sredinu i njezino okruženje unijeli tradiciju arhitekta rimskog iskustva visoke renesanse i manirizma, s obilježjima venecijanske manirističke i ranobarokne tradicije (bogatija ornamentika i različiti oblici zaključnih elemenata oltara) na koja ne nailaze u predloščima. Dvije osnovne intencije njegova rada i jesu pristupačnost i usmjerenost na *prosječnoga čovjeka*, te ideje prilagodbe, raznovrsnosti i slobodnije manipulacije klasičnim arhitektonskim elementima.¹⁴⁷

Suprotan pol onoga što Serlio iznosi zastupljen je u traktatima Andree Palladia i Vincenza Scamozzija. Osuđujući sav *barbarski uvoz* koji arhitekturu i principe gradnje udaljava od zakonitosti koje proizlaze iz prirode, pa time i prekinute zabate i sve *neprirodne* varijante u tom smislu, kao i istaknute vijence te suvišne, *nerazumne* dekorativne elemente – poglavito kartuše, dvojica su arhitekata zapravo usmjereni na onu manirističku slobodu koju promiče Serlio.¹⁴⁸ Upravo taj tip slobode i *dekorativnoga barbarizma* prisutan je i na drvenim oltarima u Istri. Motiv prekinutoga zabata se vrlo često javlja. Dovoljno je spomenuti

¹⁴⁷ Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1994., str. 96 – 101.; Vidi i poglavlje o Serliu u: Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 42 – 47.

¹⁴⁸ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 42 – 52.

nekoliko primjera: oltar Ružarice u župnoj crkvi u Boljunu, glavni oltar u crkvi Presvetoga Trojstva u Cerovlju, glavni oltar u kapeli sv. Josipa u Krnici, oltar sv. Antuna u župnoj crkvi u Lovranu, oltar sv. Antuna Opata (?) u župnoj crkvi u Plominu, glavni oltar u župnoj crkvi u Premanturi, oltar Krunjenja Bogorodice u crkvi Presvetog Trojstva u Račicama, oltar Majke Božje u crkvi sv. Nikole u Senju kraj Buzeta, glavni oltar u crkvi sv. Florijana u istoimenom mjestu, oltar Krunjenja Marijinog u crkvi Gospe od Karmela u Vodnjanu te oltar sv. Agate u crkvi sv. Bartula u Žminju. Na zabatima svih ovih oltara javlja se i već spominjani motiv poluležećih figura, svojstven i Palladiju i Scamozziju.¹⁴⁹

Djelo *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae* Karla Boromejskog, već spominjanog u kontekstu Crkvene obnove, objavljeno 1577. godine, pruža smjernice za gradnju i opremanje sakralnih prostora. Proizašle iz odluka Tridentskoga sabora, prije svega ističu važnost suradnje biskupa i arhitekata te autoritet znanja kojeg iznose arhitekti – autori traktata. Značajne za ovaj kontekst su upute koje ističu važnost ukrašavanja svetišta i izgradnje bočnih oltara što su zapravo reducirane verzije preporučenih bočnih kapela, odnosno rezultat nemogućnosti njihove izgradnje. Boromejski je stoga morao predvidjeti i njihov izgled, pa tako preporuča da se smjeste uza zid, podupru stupovima, ili drugim podupiračima te u gornjem dijelu povežu lukom ili nekim drugim elementom. Izostanak prostora kapele trebao se nadomjestiti slikanim prikazom. Posredno, za izgled oltara, mogu biti značajne i upute za oblikovanje pročelja. Preporuča se da slika ili kip Bogorodice s Isusom, te slike ili kipovi svetaca njoj s lijeva i s desna, budu smješteni nad vratima, što je prisutno i na oltarima.¹⁵⁰

No, svim arhitektonskim traktatima i uputama iz kojih su graditelji oltara XVII. stoljeća mogli crpiti ideje prethodio je Leon Battista Alberti i njegovo djelo *De re aedificatoria*. Način na koji piše o korintskim vratima i lažnim otvorima, a zapravo o formi edikule (i takvoga tipa oltara), te koliko hvali stup, zabat i skulpturu u svojstvu ornamenta bili su poznati idućim generacijama arhitekata i autorima traktata, i premda oni gotovo da i ne spominju *retabl*, a još ga rjeđe prikazuju, čini se da su se uzori za njegovu formu podrazumijevali.¹⁵¹

Rimska iskustva u Veneciji su, osim kroz traktate, bila prisutna i u arhitekturi XVI. stoljeća. Motiv – već spominjanog bramanteovskog – slavoluka prisutan u Sansovinovoj *Loggetti* uz zvonik sv. Marka, a elementi poput slobodnostojećega stupa s pripadajućim

¹⁴⁹ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 52 – 55.

¹⁵⁰ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 55 – 63.

¹⁵¹ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 39 – 42.

pilastrima, jastučnoga friza, anđela u trokutnim poljima, zaglavnoga kamena itd., koje on koristi na ovom zdanju bitno su utjecali na daljnju arhitektonsku, pa i altarističku praksu Venecije. Jednako je tako u altaristici prisutan i arhitektonski vokabular njegova suradnika Alessandra Vittorie. Česti su motivi prekinutoga zabata iz čijega se središnjeg unutarnjeg dijela uzdiže dekorativni element, krivuljastog prekinutog zabata te upisanoga luka koji probija gređe pod segmentnim ili trokutnim zabatom. Oltari s prekinutim zabatom već su spominjani, no brojni su i oni iz čijega se središnjeg unutarnjeg dijela uzdiže dekorativni element. Takvi su, primjerice, oltar sv. Ivana u župnoj crkvi u Gologorici, oltar sv. Antuna Opata u župnoj crkvi u Humu, oltar Krunjenja Bogorodice u crkvi Presvetog Trojstva u Račicama, oltar sv. Roka u crkvi istoga sveca u Završju, itd. Zanimljive primjere edikula s prekinutim zabatom i postamentima što se uzdižu iz njegova unutarnjega središnjega dijela i s vanjskih rubova kosina zabata nalazimo i među drvenim renesansnim okvirima manjih dimenzija, što se čuvaju u njujorškom Metropolitan Museum of Art. Ovi se okviri vremenski smještaju oko polovice XVI. stoljeća, a porijeklo im se vezuje uz Francusku ili sjever Italije (Piemont?).¹⁵² Motiv luka koji probija gređe zastupljen je oltarima Majke Božje Snježne u Čepiću, oltarima sv. Margarete i svetih Kuzme i Damjana u župnoj crkvi u Fažani, oltarom sv. Križa u crkvi Blažene Djevice Marije od Karmela u Novigradu, oltarom Gospe od Ružarija u crkvi sv. Antuna Opata u Roču, glavnim oltarom u crkvi sv. Nikole u Senju, oltarom Srca Isusova u župnoj crkvi u Sovinjaku, glavnim oltarom u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Vižinadi, glavnim oltarom u crkvi sv. Antuna i glavnim oltarom u crkvi sv. Foške u Vrsaru i drugima. Vrlo često se na istarskim oltarima javlja i motiv slobodnostojećih stupova s pripadajućim pilastrima. Njega nalazimo na već spomenutom oltaru i Čepiću, oltarima sv. Jurja i sv. Antuna Padovanskog u crkvi sv. Jurja u Buzetu, na glavnome oltaru u crkvi Blažene Djevice Marije od Krunice u Draguču, oltaru sv. Nikole u crkvi sv. Jurja *Starog* u Plominu, na oltaru Gospe od Ružarija u župnoj crkvi u Premanturi, spomenutim oltarima iz Senja i Sovinjaka, na glavnome oltaru u grobljanskoj kapeli sv. Kancijana u Šterni i mnogim drugim.¹⁵³

Naposljetku, vodeći arhitekt mletačkoga *Seicenta* Baldassare Longhena, sazio je crpeći iskustva najprije u očevoj kamenoklesarskoj radionici, potom iz Sansovinova i Vittorijina idioma i njegova odjeka u radovima manje poznatih ili nepoznatih arhitekata, gradeći novi stil s već poznatim elementima manirističke tradicije, s naglaskom na

¹⁵² Okvire karakteriziraju visoke predele s istaknutim bočnim postamentima nad kojima se uzdižu stupovi, koji flankiraju pravokutnu nišu. Nad stupovima je atika i zaključni prekinuti trokutni zabat. Usp. Timothy J. Newbery, George Bisacca, Laurence B. Kenter, *Italian Renaissance Frames*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990., str. 56 – 57.

¹⁵³ Za sve spomenute oltare vidi: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., FK 58, 69, 167, 268, 34, 49, 50, 128, 173, 186, 191, 247, 260, 27, 37, 147, 158, 232.

ornamentalnosti, plasticitetu i razigranosti forme – svojstvene upravo obrtnicima, majstorima, drvorezbarima i kiparima.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Usp. Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., str. 76 – 77.

Plomin

Današnje naselje Plomin, smješteno nad Plominskim zaljevom, približno na polovini istočne istarske obale, postoji kao gradinsko naselje od II. tisućljeća pr. Kr. Podno gradine, u današnjoj Plomin Luci, nalazila se antička Flanona. U ranom srednjem vijeku na ovome su se području izmjenjivali Istočni Goti, Bizant i Langobardi, da bi krajem VIII. stoljeća – s Francima – uslijedilo mirnije razdoblje i prva naseljavanja Hrvata. Od početka XIII. stoljeća (1208.) do trećeg desetljeća XV. stoljeća Plomin je pod vlašću Akvilejskog patrijarha, a tada (1420.) postaje dijelom Mletačke Republike. U tom je razdoblju za stanje u Plominu Veneciji bio odgovoran podestat, nadležan i za grad Labin. U posebno nepovoljnom položaju Plomin se našao krajem XVI. stoljeća i tijekom Uskočkoga rata kada je bio izložen uskočkim napadima i osvajanjima. Padom Republike, ovo je područje dospjelo pod francusku, potom austrijsku vlast.¹⁵⁵

Od važnijih spomenika u mjestu svakako treba spomenuti nekadašnju župnu romaničku crkvu sv. Jurja *Starog* s također romaničkim, ali od crkve mlađim zvonikom, te kasnoantičku spoliju s prikazom Silvana, uzidanu u južni zid crkve, u koju je naknadno uklesan glagoljički natpis.¹⁵⁶

Župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*)

Saznanja o današnjoj župnoj crkvi u Plominu vrlo su skromna.¹⁵⁷ Crkva je podignuta krajem XV. stoljeća (1474.), a potom – u razdoblju baroka – produžena prema zapadu. Riječ je o jednobrodnom prostoru, s dubokim, križno zasvođenim svetištem te sakristijom uz njegov zid na strani poslanice.¹⁵⁸ Antonio Alisi (1997.) o župnoj crkvi sv. Jurja piše: »Aveva proprio capitolo fino al 1840.«, što znači da je do tada uz crkvu djelovao i zasebni kaptol.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Usp. Ivan Milotić, *nav. dj.*, 2010., str. 301 – 302.; Usp. također: V. Kos [Vedran Kos], *Plomin*, u: *Istarska enciklopedija*, Miroslav Bertoša, Robert Matijašić (ur.), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005., str. 599 – 601.

¹⁵⁶ Usp. V. Kos [Vedran Kos], *nav. dj.*, 2005., str. 599 – 601.; Usp. također: Branko Fučić, *nav. dj.*, 1953., str. 70.

¹⁵⁷ Crkva do sada u literaturi, s aspekta arhitekture, gotovo uopće nije obrađena. Vrlo skromno je, u svojoj doktorskoj disertaciji, spominje Radovan Ivančević. Vidi: Radovan Ivančević, *Gotička arhitektura u Istri*, doktorska disertacija, Zagreb, 1964., naknadna numeracija str. 82, 91, 113, 116 – 117.

¹⁵⁸ Za crkvu vidi: Sl. 2, 3, 4.

¹⁵⁹ Antonio Alisi, *Istria – Città minori*, Trieste, Edizioni «Italo Svevo», 1997., str. 78.; Od srednjovjekovnih kaptola u Istri, Ante Gulin primjerice detaljnije razrađuje samo katedralne kaptole – Porečki, Pićanski, Novigradski i Pulski. Kolegijalni ili zborni kaptoli koji su djelovali u manjim mjestima nisu obrađeni, pa tako ni plominski. Autor ujedno napominje i kako je o svima njima, posebice katedralnim kaptolima, sačuvano vrlo malo podataka. Usp. Ante Gulin, *Hrvatski srednjovjekovni kaptoli Dalmacije, Hrvatskog primorja, Kvarnerskih otoka i Istre*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008., str. 353 – 365.

Iz vizitacija s kraja šestoga desetljeća XVII. stoljeća saznajemo da je tada u crkvi bilo ukupno pet oltara. Uz glavni, vizitator je zatekao oltare sv. Jelene, sv. Antuna, Presvetog sakramenta i sv. Sebastijana. Dvaju posljednjih oltara danas u crkvi nema, za oltar sv. Jelene se smatra da je kasnije posvećen Gospi od Karmela (sv. Šimunu Stocku) vjerojatno zbog relikvije komada ruke spomenutoga sveca, a oltar sv. Antuna Opata (?) se u literaturi – zbog nedostatka atributa središnje svetačke skulpture – naziva i oltarom sv. Nikole i sv. Blaža.¹⁶⁰

Drveni oltari u župnoj crkvi

Glavni oltar Gospe od Ružarija

Opis.

Oltarni nastavak što se danas nalazi na menzi mramornoga glavnoga oltara, dio je oltara koji je izvorno (u XVII. stoljeću) vjerojatno bio glavni, ali je u određenome trenutku bio premješten uz desni bočni zid broda (prvi od ulaza), a njegov današnji smještaj rezultat je njegova vraćanja na izvorno (?) mjesto nakon konzervatorskih zahvata izvedenih krajem devedesetih godina prošloga stoljeća.¹⁶¹ Prednji dio stipesa na kojemu se oltarni nastavak ranije nalazio, a kojega danas u crkvi nema, bio je prekriven drvenim antependijem sa središnjom oslikanom, horizontalno položenom pravokutnom ukladom te ugaonim pilastrima. Uz bočne i gornji rub uklade proteže se traka s motivom zrcalno simetrične lisne vitice s rozetama u gornjim uglovima. Duž gornjega profila antependija protežu se geometrizirani lisni i rozetni niz. Prednja strana pilastara ornamentirana je superponiranim motivom zrcalno sučeljenih voluta. Gornji par voluta je izdužen, pa je prazno polje koje one među sobom tvore veće od onoga donjih para voluta. U tim je poljima, među donjim parom voluta, smješten motiv trolista okrenut prema dolje, a na gornjim je poljima okrenut prema gore. Pri vrhu pilastara smještena je anđeoska glavica pod kojom su ovješene girlande, a kapitelnu zonu čini pravokutna horizontalno položena rozeta.

Zonu predele oltarnoga nastavka čine bočne konzole te postamenti stupova među kojima je uvučeno središnje polje *prave* predele. Konzole i postamenti stupova prekriveni su modificiranim hrskavičnim ornamentom, a na uvučenom polju predele (koju danas zaklanja

¹⁶⁰ Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 322, 365.; usp. također: Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 572; usp. i: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. 1, 1994., str. 55.; usp. i: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. 1, 2001., str. 120.

¹⁶¹ Za mramorni glavni oltar vidi: bilj. 170.

drveni kovčeg za relikvije s drugoga oltara) se, sudeći prema starijoj foto-dokumentaciji, nalazi kartuša oblikovana hrskavičnim prepletom oko izdužene, horizontalno položene elipse, čija je površina danas premazana crnom bojom, a moguće je da se na njoj nalazio posvetni natpis.¹⁶² Drveni kovčeg za relikvije ispunjava čitavu širinu među postamentima stupova, a krovšte mu se blago uzdiže, zaklanjajući donji rub slikane pale. Njegov prednji dio čine dvije plohe – vratašca koja su istovjetno ornamentirana motivom bujnoga akanta. Isti je motiv prisutan na krovštu kovčega, a uz njegov se rub proteže traka akantova niza.

Nad postamentima središnjega dijela uzdižu se dva stupa koja flankiraju središnje polje prvoga kata oltarnoga nastavka. Na tom se polju nalazi polukružno zaključena niša sa slikanom palom koja probija grede.¹⁶³ Nad krajevima bočnih konzola uzdiže se po jedan stup, uži i niži od središnjih, koji flankira bočna polja – uža i niža od središnjega. Ona su rastvorena lučno zaključenim nišama, čiji je vrh obložen motivom školjke. Uz bočne strane ovih polja je još po jedno konzolno prihvaćeno polje, rastvoreno lučno zaključenim nišama – tzv. krilna niša. Ove su niše uže i niže od prvog para bočnih niša, također ornamentirane motivom školjke u vrhu niše, a uz njihov rub protežu se ornamentalna krila koja su, kao i konzole koje ih prihvaćaju te ornamentalni nadvoj nad njima, oblikovana hrskavicom. U gornjim uglovima ornamentalnih krila smještena je po jedna anđeoska glavica, a u njihovim središnjim dijelovima je motiv ovješene draperije pričvršćene malim rozetama, o koje je ovješena grozd. Prednja strana njihovih uzdignutih postamenata za skulpturu dekorirana je anđeoskom glavicom. Uzdignuti postamenti za skulpturu, ukrašeni središnjim motivom svitka uz koji se s obje strane proteže hrskavični preplet, imaju i prve bočne niše. Nad rubovima lučnih zaključaka prvih i krajnjih bočnih niša je ornament hrskavice, a istim je motivom oblikovan i njihov *zaglavni kamen*.

Na donjem dijelu središnjega para stupova nalazi se motiv ženskoga torza (herme) atrofiranih udova u obliku plosnatih izduženih krakova, koji se pri krajevima blago uvijaju prema van,¹⁶⁴ a ostatak tijela stupova ornamentiran je motivom vinove loze. Istim je motivom ukrašen i par stupova prvih bočnih niša. Kapiteli stupova su korintski. Duž rubove središnje

¹⁶² Za izgled oltarnoga nastavka bez kovčega za relikvije vidi: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., FK 137, 138.

¹⁶³ Slikana pala *Bogorodica od sv. Ružarija sa sv. Marijom Magdalenom Pazzi i sv. Petrom iz Alcantare*, nepoznatog slikara, datira se prema natpisu uz grb, koji upućuje na labinskoga podestata Marca Badoera (1674. – 1676.), a na ispravnost datacije upućuje i prikaz Marije Magdalene Pazzi koja je bila kanonizirana 1669. godine. Autoru pale pretpostavlja se venetsko porijeklo, odnosno izloženost venecijanskim i srednjoeuropskim utjecajima. Detaljnije o pali vidi: Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2006., str. 309 – 310.

¹⁶⁴ U literaturi se ovaj motiv naziva sirenom, te se navodi kao jedinstven u Istri, a sličan je zamijećen na oltaru crkve u Dažgošama (Slovenija), što bi, između ostaloga išlo u prilog pretpostavci da je plominski oltar rad slovenske radionice. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 71.; Na slovenskom je primjeru, međutim, s obzirom na jasniju definiciju dvokrakoga repa, očito da je riječ o motivu sirena, što s plominskim primjermom ipak nije slučaj.

slikane pale protežu se dvije isprepletene trake, a unutarnji i vanjski rub istog ornamentalnog motiva zaključnoga luka dodatno je optočen motivom astragala. Uz vanjske rubove bočnih porubnih traka slikane pale proteže se bršljanov lisni niz, a isti je prisutan i uz rubove prvih i krajnjih bočnih niša. Nad prvim bočnim nišama do donjih dijelova lučnoga zaključka slikane pale proteže se jednostavno profilirano nisko gređe. Ono se obraća nad stupovima prvih bočnih niša, na koje naliježe konzola što premošćuje visinsku razliku između središnjeg i parastupova prvih bočnih niša. Nad ovim su nišama pravokutna polja s motivom anđeoske glavice o čija je krila ovješena draperija, a nad njima je ornament hrskavičnoga prepleta. Uz njihove bočne rubove protežu se trake bršljanova lisnoga niza. Nad parovima stupova sa svake strane se uzdiže visoko gređe, u središnjem dijelu prekinuto lučnim završetkom slikane pale. Po sredini arhitravne gređe proteže se uska traka s motivom astragala, a uz njezin gornji rub teče geometrizirani lisni niz. Na horizontalno položenom pravokutnom polju među obratima frizne gređe, nalazi se središnji motiv maskerona s lisnim ornamentom sa strane. Istaknuti vijenac gređa naliježe na konzolice dekorirane listom, a pod njima se – cijelom dužinom vijenca – proteže ornamentalna traka s motivom ovula.¹⁶⁵

Nad vijencem prvoga kata oltarnoga nastavka uzdiže se njegov drugi kat, približno jednake širine kao i donji, ne računajući krajnje bočne niše. U osi donjih središnjih stupova se nad postamentima uzdižu dva stupa koja flankiraju središnje polje gornjega kata oltarnoga nastavka. Donji dio stupova formira kugla iz koje se uzdiže tijelo stupa. U prednjem je dijelu kugla dekorirana motivom anđeoske glavice, a ostatak stupa obavija složeni ornamentalni preplet. Uz njegove bočne strane smješteno je po još jedno bočno polje, dekorirano ornamentalnim krilima uz vanjske rubove. Središnje je polje pravokutnoga oblika, a u njegovu središnjem dijelu je vertikalni, lučno zaključen okvir za slikanu palu.¹⁶⁶ Njezini su bočni rubovi ornamentirani trakama bršljanova niza, nad lukom je zrcalno simetrični ornament hrskavice, a uz donji rub niše je motiv svitka. Sa strana središnje niše su, u donjem dijelu, povišeni postamenti za skulpturu, ornamentirani motivom hrskavice. U gornjem dijelu tih polja su motivom hrskavice oblikovani *zaglavni kamenovi*, pod kojima su – iza glava kipova – smještena kružna polja s porubnim ornamentom voluta. Bočna polja rastvorena su polukružno zaključenim nišama, duž čije se bočne rubove protežu široke trake bršljanova

¹⁶⁵ Motiv maskerona se na drvorezbarskim radovima XVII. stoljeća u Istri rijetko javlja. Osim ovoga na oltaru, njime su ukrašeni nasloni korskih klupa u istoj crkvi, a prisutan je još i na oltaru svetoga Jurja u istoimenoj kapeli u Brdu kraj Gračišća, te na korskim klupama u Mošćenicama, koje se pripisuju Mihovilu Ziereru. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 125 – 127.

¹⁶⁶ Slikanoj pali *Bogorodica sa sv. Dominikom i sv. Katarinom Sijenskom* se ishodištem smatra srednjoeuropski kulturni krug, što se potkrepljuje pretpostavkom da istome krugu pripadaju i arhitektura i ornamentika oltara. Shodno tome, datira ju se u vrijeme nastanka pale iz središnje niše donjega kata oltarnoga nastavka, između 1674. – 1676. godine. Više o tome vidi: Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2006., str. 310.

niza. Pod njihovim povišenim postamentima za skulpturu smješten je motiv svitka, a uz unutarnji rub lučnoga zaključka proteže se niz stiliziranih kružnih oblika (oblaka). Motivom hrskavice oblikovane su konzole bočnih niša, njihovi vanjski gornji rubovi te ornamentalna krila sa strana. U uglovima gornjega dijela ornamentalnih krila smještene su anđeoske glavice široko razvučenih krila koja se stapaju s ornamentom hrskavice. Nad vanjskim lezenama bočnih niša, uz unutarnju bočnu stranu anđeoskih glavica, uzdižu se postamenti ukrašeni motivom hrskavice. Ovaj dio oltarnoga nastavka završava istaknutim vijencem pod kojim se čitavom dužinom proteže traka s motivom ovula.

Zaključni dio, u formi polukružno zaključene niše s ornamentalnim volutama s obje strane, uzdiže se nad nižim dijelom, u širini njegovih dvaju središnjih stupova. Uz rubove niše postavljene su široke trake čije su gornje dvije trećine površine ornamentirane bršljanovim lisnim nizom. Vanjski bočni rubovi polukružnoga zaključka ukrašeni su motivom u koso postavljene hrskavične volute, a iz njegova središnjega dijela uzdiže se postament. Uz rubove niše u gornjem dijelu smještene su i anđeoske glavice podno kojih je motiv grozda, pa hrskavice. Iz vrhova ornamentalnih bočnih voluta uzdižu se postamenti.

Skulptura.

U lijevu nišu donjega kata do središnje slikane pale smještena je figura sv. Jurja koji s konja ubija zmaja. Niša se doima pomalo tijesnom za ovu skulpturu, što odgovara manirističkom odnosu skulpture i arhitektonskoga okvira. Figura konja je u nišu postavljena bočno, desnom stranom i glavom okrenuta promatraču, a lijevom niši u koju je smještena. Trima nogama konj gazi zmaja, a prednju lijevu – u koljenu savinutu – uzdiže pred sobom. Figura sv. Jurja u jahaćem položaju, blago se uzdiže sa sedla, okrećući se gornjim dijelom tijela prema promatraču, u svoju desnu stranu. U desnoj uzdignutoj – u laktu savinutoj – ruci drži koplje, a lijeva mu je položena na stražnju lijevu stranu konjske glave. Njegovu oblu glavu, glatkoga lica, visoko podignutih obrva i malih usta, zaokružuju prema van uvijene *nakupine* uvojaka kose. Svečev ravno usmjeren pogled djeluje pomalo odsutno. Oprema konja i uz tijelo pripijena odjeća sveca elaborirani su zakovicama.

U desnu je nišu, do slikane pale, smješten kip sv. Ivana Krstitelja. Figura je tipološki bliska kipovima sv. Sebastijana i sv. Roka s istog oltara. Mirnoću i statičnost figure u kontrapostu, s čvrstim osloncem na lijevoj nozi, *razbija* tek suprotna – u stranu ispružena noga. Svetac desni dlan drži na prsima, a nad zapešćem lijeve ruke pred sobom drži svitak. Dojam krutosti i suzdržanosti podupire i izrazita frontalnost glave izdužena lica, čije su – u odnosu na tijelo nerazmjerno velike proporcije – dodatno potencirane dugom kosom i

bradom. Posebno se na licu ističe velik, izduženi nos te visoko postavljene obrve i oči bezizražajna, ravno usmjerena pogleda.

U krajnje lijevoj bočnoj niši prvoga kata nalazi se kip sv. Marka. Izdužena figura male glave, desnom se nogom oslanja na lava, lijevom rukom pridržava otvorenu knjigu oslonjenu na uzdignuto koljeno, a glava mu je zakrenuta u lijevu stranu, čime je ostvarena dinamična forma u obliku slova S. Dinamičnost je dodatno naglašena masivnim naborima draperije što se skupljaju uz tijelo, sabiru nad uzdignutim koljenom i padaju pod uzdignutim laktom. U obrisu je, međutim, figura zatvorena i mirna. Glava poluduge kose i brade, glatkoga lica i istaknuta dugačkoga nosa, te naglašeno zakošenih očiju ostavlja dojam bolećive osjećajnosti.

U krajnje desnoj bočnoj niši se, sudeći prema ranijim opisima i fotodokumentaciji, nalazila figura sv. Jeronima (?) s crkvom u desnoj i knjigom u lijevoj ruci. Taj se kip danas nalazi u niši zaključne edikule, a u spomenutoj bočnoj niši danas je kip anđela, što se ranije nalazio u zaključnoj edikuli.¹⁶⁷ Figura anđela, premda puno niža i slabije vrsnoće oblikovanja od ostale skulpture na oltaru, pokretom kao da ponavlja onaj sv. Marka. Desnom nogom zakoračuje prema naprijed, blago se naginjući i okrećući glavu u lijevu stranu. Gotovo kao da je u trčućem položaju, dlan lijeve – u laktu savinute ruke – drži pred sobom u razini struka, a desnu sa strane, laktom odmaknutu od tijela. Gesta lijeve ruke sugerira da je mogao držati ljiljan, što bi upućivalo da je riječ o anđelu *Navještenja*. Način oblikovanja draperije, što se pripija uz tijelo, u zamahu prema nazad, premda nelogičnih lomova i pada, kao da prati slikovito pokrenuti stav figure. Uz oblu glavu s podbratkom, glatkoga lica i prćastoga nosa, priljubljeni su jednostavni, jednolični uvojci kose.

Uz lijevu i desnu stranu slikane pale drugoga kata je na postamente postavljen ikonografski par svetaca zaštitnika od kuge – svetih Sebastijana i Roka. S lijeve strane središnje niše nalazi se figura sv. Sebastijana. Svečevo nago tijelo naglašene muskulature, stoji u laganom kontrapostu. U gornjem je dijelu nagnuto unazad, a oko prepona obavijeno kratkom draperijom svezanom u veliki čvor na lijevom boku. U mirnom stavu, ruku sklopljenih na leđima, što dodatno naglašava rane i strijelu zabodenu u prsa, svetac glavu snažno naginje unazad, usmjerujući pogled udesno prema gore. S druge strane pale nalazi se sv. Rok, tipološki blizak sv. Sebastijanu. Svetac se snažno naginje u svoju desnu stranu, desnim kažiprstom pokazujući ranu nad desnim koljenom. Dlan lijeve uzdignute ruke, laktom

¹⁶⁷ Za raniji smještaj kipova svetoga Jeronima i anđela vidi: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., FK 137.; Vidi i: Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 574.; Vidi i: Sl. 7.

oslonjene na bok, sugerira da je izvorno držao štap. Svečev pogled, usmjeren ravno, pod visoko uzdignutim obrvama, odaje smirenost i dostojanstvo, u skladu sa stavom.

U krajnje lijevu nišu gornjega kata, smješten je kip sv. Grgura s golubicom na ramenu. Svetac raširenih ruku stoji u blagom iskoraku, lijevim se ramenom naginjući u svoju lijevu stranu. Suzdržanost njegova pokreta te jednostavan pad draperije njegova plašta što stvara zatvoreni obris, naglašavaju frontalnost i statičnost figure.

U krajnje desnoj bočnoj niši je svetica raširenih ruku. Kip svete tipološki je srodan kipu sv. Grgura. Svetica desnom nogom iskoračuje prema naprijed, u laktu savinute ruke pruža prema naprijed, a glavu nagine u lijevu stranu. Pad draperije njezina plašta i haljine, što se pri dnu suzdržano vijore, stvara jednostavan, zatvoren obris. Visoki struk haljine naglašava izduženost i vitkost svetičine figure, a pokret je naglašen i središnjim naborom što se uvija među raskorakom. Izduženo, glatko zaobljeno lice, malih usta i patetična pogleda, pokazuje emociju sličnu onoj sv. Marka.

U niši zaključne edikule, kako je spomenuto, danas je smještena figura sv. Jeronima (?), a ranije je u nju bio – pretpostavlja se sekundarno – smješten anđeo.¹⁶⁸ Figura sv. Jeronima stoji u blagom kontrapostu, glave okrenute u svoju desnu stranu. Izrazita neproporcionalnost figure, što proizlazi iz nerazmjerno velike glave i ruku u odnosu na nisko tijelo, te pojednostavljeno oblikovanje draperije – zaglađeno, rijetkih nabora, (što priziva figuru sv. Antuna iz donje središnje niše istoimena oltara), naglašavaju rustikalnost i odaju manje vrsnoga majstora. Nad dugom bradom, oblikovanom jednostavnim repetitivnim S linijama, ističu se naglašeni obrisi, i oči istaknutih bjeloočnica.

Pretpostavlja se da se oltar Gospe od Ružarija i izvorno nalazio na mjestu glavnoga oltara. U tekstu vizitacije biskupa Alvisea Marcella, koji je crkvu pohodio 27. svibnja 1659. godine čitamo: »Pregleda glavni oltar, s prelijepom novom palom, s pozlaćenim kipovima. Posvećen je i dolično ga održavaju, svim potrebnim stvarima, gastaldi i upravitelji ovog oltara, koji ima vlastite prihode, tj. oni daju, za služenje, pedeset dvije lire godišnje.«¹⁶⁹ Premda vizitator ne spominje kome je oltar posvećen, moguće je – s obzirom da je riječ o dimenzijama najvećem i najraskošnijem oltaru u crkvi te da se spominju pozlaćeni kipovi – pretpostaviti da govori upravo o ovome oltaru. Oltar je, međutim, u određenome trenutku bio premješten uz desni zid broda, o čemu nema poznatih podataka. Moguće je nagađati da se to dogodilo u vrijeme kada je u crkvu dopremljen mramorni glavni oltar, vjerojatno oko 1893.,

¹⁶⁸ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 69.

¹⁶⁹ Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 262.

godine kada je nastala pala koja se nalazi na oltaru. Tada vjerojatno dopremljen iz neke od venecijanskih crkava, oltar se i dan danas nalazi na mjestu glavnoga. Naime, na desnome bočnome zidu gdje je glavni (drveni) oltar premješten, su 1990. godine pronađene freske majstora Alberta iz Konstanza iz XV. stoljeća. Radi njihove prezentacije je oltarni nastavak drvenoga oltara ponovno vraćen na svoje pretpostavljeno izvorno mjesto, odnosno postavljen na menzu tada glavnoga mramornoga oltara, čime ovaj biva u potpunosti zaklonjen i nedostupan.¹⁷⁰ Sudeći prema starijoj foto-dokumentaciji, sedamdesetih se godina (1972.), kao i polovicom devedesetih godina prošloga stoljeća (1994.) drveni oltar se još uvijek nalazio uz desni zid broda.¹⁷¹

Na današnjem drvenom oltarnom nastavku glavnoga oltara nalazi se slikana pala s nepotpunim natpisom: »[...]ZO[...]IL REGIM[ento] [...]R[...] BADOER 16[...]« koji upućuje na pulškoga biskupa Marina Badoera. On je dužnost biskupa obnašao od 1641. do 1648. godine, što je znanstvenike navelo da u to vrijeme datiraju i oltar.¹⁷² Oko toga su se pitanja, međutim, mišljenja podijelila, prije svega stoga što se tako rana datacija ne podudara s vremenom javljanja motiva hrskavice na slovenskim oltarima, gdje je ona prisutna od polovine stoljeća. Zbog toga se pretpostavljalo i da su pala i oltar mogli nastati kasnije. Iz natpisa sa slikane pale se, osim prvih dviju znamenki koje palu smještaju u XVII. stoljeće, iščitavala i brojka sedam, čime bi se datirala u osmo desetljeće, te se stoga, i zbog oblikovnih osobina ornamentike oltar vremenski smještao i u drugu polovinu, ili osmo desetljeće XVII. stoljeća.¹⁷³ Vizitator ujedno bilježi i da je oltarna slika nova, pa bi se godina njegova pohoda (1659.) mogla smatrati *terminus ante quem* nastanka pale i oltara. Međutim, novija istraživanja spomenuti natpis sa slikane pale povezuju s Marcom Badoerom – podestatom koji je bio zajednički gradu Labinu i Plominu. On je tu funkciju obnašao od 1674. do 1676. godine, što razrješava spomenutu nepodudarnost ornamentike prisutne na oltaru i datiranja u vrijeme biskupa Badoera, ali ostavlja otvorena pitanja na koju je palu vizitator mislio navodeći da je nova i govori li uopće o ovome oltaru.¹⁷⁴ Iz vizitacija se saznaje i da je na drvenome oltaru bio – prema riječima vizitatora doličan – tabernakul, kojega danas nema.¹⁷⁵ Spomenuti kovčeg za relikvije što se danas nalazi na ovome oltaru, izvorno je pripadao

¹⁷⁰ Dokumentacija o konzervatorskome zahvatu, odnosno prekrivanju mramornoga oltara jutanim platnom je navodno zagubljena. Taj je oltar, na žalost, dokumentiran samo jednom fotografijom iz 1930. godine, te se smatra jednim od kvalitetnijih mramornih oltara u Istri, nastalih pod utjecajem venecijanske altaristike XVII. stoljeća. Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 126 – 127.

¹⁷¹ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 136, FK 137.; Vidi: Sl. 7.

¹⁷² Usp. Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 573.; Usp. također: Nina Kudiš, *nav. dj.*, 2003., str. 322, 365.

¹⁷³ Usp. Damir Tulić, *nav. dj.*, 2012., str. 126.; Usp. također: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 138.

¹⁷⁴ Usp. Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2006., str. 309.

¹⁷⁵ Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 261 – 262.

današnjem oltaru Gospe od Karmela, koji je u vrijeme vizitacije 1659. godine bio posvećen sv. Jeleni. On je na glavni oltar vjerojatno premješten kada i oltarni nastavak oltara Gospe od Ružarija.¹⁷⁶ Ovakav tip kovčega za relikvije, rezultat je želje vizitatora da se za ondašnji oltar sv. Jelene »[...] debbi far [...] una Cassetta con suo Christalo davanti, e con porta di legno ben serata in modo, che solamente si vedino in tempo delle Solenità.«¹⁷⁷ Ovaj se kovčeg u literaturi pogrešno naziva svetohraništem. Sličan kovčeg, skromnije dekoriran baroknim akantom uz prednje rubove, u Istri nalazimo i u zoni predele – među središnjim parom stupova – oltara sv. Antuna iz župne crkve sv. Jurja u Boljunu. Oltar se – temeljem ornamentike – datira u kraj XVII. stoljeća, tipološki pripada tzv. sjevernom arhitektonskome tipu, te se smatra radom tzv. Vinodolske radionice.¹⁷⁸

Također, pretpostavlja se da je oslikani antependij s prikazom sv. Jurja, koji se danas nalazi na oltaru Gospe od Karmela, izvorno pripadao ovome oltaru. Za ovaj se antependij, renesansnih karakteristika oblikovanja slikanoga dijela, smatra da imitira venecijanske kožne antependije XVII. stoljeća, ali se u istome izvoru uz reprodukciju ovoga antependija, pa potom i u kataloškoj jedinici kao moguće datacije navode XVI. i XVII. stoljeće.¹⁷⁹ Antependij koji se nalazio pred stipesom oltara na kojemu je oltarni nastavak bio smješten prije premještanja na menzu glavnoga oltara, je – kada je premješten – stajao pred stipesom mramornoga glavnoga oltara. Tog antependija danas u crkvi nema, a ukoliko izvorno nije bio dijelom glavnoga oltara, pitanje je kojemu od oltara je pripadao. Osluk ovog antependija, florealnih motiva, također se promatra kao rezultat imitacije venecijanskih kožnih antependija XVII. stoljeća, te se smatra pučkim radom, vjerojatno majstora koji nije primarno bio slikar.¹⁸⁰

Konzole koje premošćuju razliku u visini između bočnih i središnjega para stupova, te ornamentalni motiv anđeoskih glavica nad prvim bočnim nišama, pod čijim je široko razvučenim krilima, što se u gornjem dijelu isprepliću s motivom hrskavice, ovješena draperija, primijećeni su i na oltaru sv. Aurelija u obližnjem Brseču. U pogledu skulpture, na oba se oltara javlja kip sv. Grgura. S obzirom da vizitator (1659.) govori o potrebi izgradnje kapele u kojoj se oltar sv. Aurelija nalazi, on se datira u vrijeme nakon njegova pohoda.

¹⁷⁶ U literaturi se oko premještanja kovčega s bočnoga oltara Gospe od Karmela na menzu glavnoga oltara navodi: »[...] do nedavnog preuređenja crkve na oltaru se nalazio i drveni rezbareni i pozlaćeni kovčeg za relikvije koji je tada premješten na glavni oltar.« Za pretpostaviti je da je riječ upravo o trenutku kada se oltarni nastavak oltara Gospe od Ružarija, radi prezentacije freske Alberta iz Kostanza, smjestio na menzu mramornoga glavnoga oltara. Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2006., str. 309.

¹⁷⁷ Nina Kudiš Burić, Nena Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 362.

¹⁷⁸ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 15 – 16, FK 7, 8.; O tzv. Vinodolskoj radionici vidi: bilj. 182.

¹⁷⁹ Usp. Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1990. [a], str. 51, 53, KJ 15.

¹⁸⁰ Usp. Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1990. [a], str. 48, 50.

Plominski je oltar od njega arhitektonski složeniji i ornamentalno bogatiji, i u tom smislu snažnije vezan za sjevernjačke utjecaje. Pretpostavlja se da je potonji mogao nastati po uzoru na brsečki oltar, ili da su se majstori oltara koristili istim predlošcima.¹⁸¹ Smatra se i da bi plominski oltar mogao biti rad tzv. Vinodolske radionice po brsečkome predlošku, što bi njezino središte smjestilo bliže istarskoj sredini.¹⁸²

Pretpostavlja se da većina kipova koji se danas na njemu nalaze, izvorno nije pripadala oltaru Gospe od Ružarija te se smatraju radom trojice različitih majstora. Već se na prvi pogled kvalitetom izdvaja kip sv. Jeronima (?) u zaključnoj edikuli, kojega se, temeljem oblikovnih srodnosti, vezuje uz boljunsku skupinu kipova s glavnoga i oltara Gospe od Ružarija u tamošnjoj crkvi sv. Jurja, i vremenski smješta u sredinu XVII. stoljeća.¹⁸³

Zasebnu, oblikovno srodnu skupinu ovoga oltara, koja se u pogledu stila i tipologije ne uklapa ni među korpus ostale skulpture sačuvane u župnoj crkvi, ali ni među čitav korpus drvene skulpture XVI. i XVII. stoljeća u Istri, čine kipovi sv. Jurja, sv. Ivana Krstitelja, sv. Roka i sv. Sebastijana. Stilske ih osobine vezuju uz raniju, renesansnu tradiciju oblikovanja, a pripisuju im se i karakteristike furlanske skulpture toga razdoblja. Temeljem toga ih se smješta u XVI. stoljeće, uz pretpostavku da su mogle pripadati starijem glavnom oltaru. No problem koji se javlja u tom smislu, jesu skulpture Bogorodice, sv. Uršule i sv.

¹⁸¹ O oltaru vidi: Nina Kudiš, *nav. dj.*, 1990. [b], 156 – 160.; Vidi također: Anđelko Pedišić, *Konzervatorsko – restauratorski radovi na oltaru sv. Aurelija iz župne crkve Sv. Jurja u Brseču*, u: *Portal – Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, br. 1, 2010., str. 129 – 142.; Osobito se brsečki oltar, ali i središnji dio sa slikanom palom i prvim bočnim – konzolama nošenim – poljima plominskoga oltara mogu, po osnovnoj koncepciji usporediti s renesansnim drvenim okvirom manjih dimenzija, što se čuva u Metropolitan Museum of Art u New Yorku. Središnje pravokutno polje tog okvira flankirano je dvama poljima, rastvorenim polukružno zaključenim nišama sa skulpturom. Konzole su u obliku volute, unutarnji vrhovi niša dekorirani su motivom školjke, a nad nišama su male krilate anđeoske glavice, pod kojima vise girlande. Pod donjim rubom okvira je smještena krilata anđeoska glavica, a njegov zaključni dio tvori jednostavno grede te polukružni zabat u širini središnjega pravokutnog okvira, u koji je smještena anđeoska glavica raširenih krila. Okvir potječe iz Lombardije, a okvirno ga se datira između 1580. i 1600. godine. Usp. Timothy J. Newbery, George Bisacca, Laurence B. Kenter, *nav. dj.*, 1990., str. 60.

¹⁸² Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 67 – 68.; Usp. također: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 132 – 134.; Tzv. Vinodolskoj skupini pripadaju oltari Majke Božje u Boljunske Polju, ulomci oltara iz župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije (svetog Ivana) u Valturi, oltar Blažene Djevice Marije od Karmela (svetog Jurja) u Premanturi, oltar svetog Antuna u Boljuni, oltar svetog Križa u Galižani, oltar Majke Božje u Galižani, te antependij i predela oltara iz crkve svetih Fabijana i Sebastijana iz Zavičajnoga muzeja u Novom Vinodolskom. Radionica je naziv dobila prema antependiju iz Novog Vinodolskog, što je najranije datirani dio oltara među oltarima ove skupine. Ornament i skulptura spomenutih oltara međusobno su srodni, te se smatraju radom spomenute radionice, a bliskima im se pokazuju još poneki oltari u Istri. Središte djelovanja radionice, međutim, nije utvrđeno, ali se – s obzirom na sjevernjačke karakteristike u oblikovanju oltara – pretpostavlja da potječe iz Slovenije, te da je mjesto djelovanja našla u Hrvatskome primorju. Zanimljivo je da su oltari što se pripisuju ovoj radionici brojniji u mletačkome dijelu Istre, a prema pretpostavljenim datacijama nabrojanih oltara, njezina se djelatnost vremenski proteže na gotovo pola stoljeća. Više o tzv. Vinodolskoj skupini oltara vidi više u istome radu, str. 126 – 132.

¹⁸³ Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 69.

Šimuna iz obližnje (bivše župne) crkve sv. Jurja *Starog*.¹⁸⁴ Naime, za ove se tri skulpture pretpostavlja da izvorno potječu iz sadašnje župne crkve. Posredno saznajemo da vizitacija biskupa Giuliana Saracena iz 1635. godine bilježi oltar sv. Jelene na kojem se nalaze relikvije sv. Barnabe apostola, sv. Šimuna i sv. Uršule, što se spominje i u spomenutim vizitacijama iz 1659. godine. Moguće je da su se na njemu nalazili kipovi dvaju posljednjih svetaca.¹⁸⁵ Ovaj je oltar kasnije, međutim, promijenio titular, vjerojatno upravo zbog relikvije komada ruke sv. Šimuna, te je on danas posvećen Gospi od Karmela, odnosno sv. Šimunu Stocku.¹⁸⁶ *Registro – Inventario* iz 1842. godine, što se čuva u župnoj crkvi, spominje glavni oltar, posvećen Bogorodici, na kojemu se nalaze kipovi sv. Jurja, sv. Roka, sv. Sebastijana, sv. Ivana, sv. Bernarda, sv. Enoka, sv. Elije, sv. Uršule, sv. Mateja, Boga Oca i dvaju anđela. Od ovih se kipova na današnjem oltaru nalaze kipovi prvih četiriju svetaca i anđeo. Arhitektura oltara, međutim, ne sugerira da se na njemu mogao nalaziti kip, ili barem reljefni prikaz Boga Oca. Istovremeno, *Registro* spominje sv. Uršulu, što bi mogla biti ranije spomenuta svetica iz crkve sv. Jurja *Starog*, ali ne spominje kipove sv. Šimuna i Bogorodice, a usto kao titulara glavnoga oltara navodi »Sta. Maria Maggiore«, a ne Gospu od Ružarija.¹⁸⁷

Osim ovih, na oltaru se još nalazi i oblikovno srodna skupina kipova sv. Marka, sv. Grgura, svetece raširenih ruku u desnoj bočnoj niši gornjega kata, te kvalitetom slabija figura anđela iz krajnje desne bočne niše donjega dijela oltarnoga nastavka. Skošene oči što tvore pomalo tužan pogled, koji – smatra se – izrasta iz kasnogotičke ekspresivnosti, te pokrenutost figura koja se temelji na manirističkoj *figuri serpentinati*, vezuju ove četiri figure uz srednjoeuropsko kiparstvo kasnomanirističkih oblikovnih karakteristika. Figure su – posebno svetičina – srodne anđeoskim glavicama na oltarnome nastavku, što, uz srednjoeuropske karakteristike ornamenta i skulpture, također dozvoljava pretpostavku da su nastale u vrijeme izrade oltara. Ornamentalni motivi hermi na donjim prednjim dijelovima središnjih stupova, te motiv anđeoskih glavica na konzolama krajnjih bočnih niša, dovode se u vezu s radom kranjske rezbarske radionice djelatne tijekom druge polovine XVII. stoljeća, što može upućivati da su oltar i kipovi rad slovenskih majstora.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Posljednjim se trima skulpturama pretpostavlja majstor formiran u sredini koja poznaje tradiciju obaju kulturnih krugova, te ih se okvirno datira u četvrto desetljeće XVII. stoljeća. Dataciju prvih četiriju kipova (svetog Roka, svetog Sebastijana, svetoga Jurja i svetog Ivana Krstitelja) u drugu polovinu XVI. stoljeća, Vlasta Zajec potvrđuje i u recentno objavljenom radu. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 43, 121.

¹⁸⁵ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 53.

¹⁸⁶ Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 262.

¹⁸⁷ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 51 – 55., 68 – 69.

¹⁸⁸ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 69 – 71.

S druge se strane, međutim, pretpostavlja i da skulptura prisutna na oltaru čini cjelinu, koju se u tom se smislu smatra radom iste radionice. Istovremeno se upozorava i na očiglednu razliku u arhitekturi i ornamentici donjega u odnosu na gornji kat oltarnoga nastavka, čemu se razlogom pretpostavlja težnja za vizualnim i stvarnim smanjenjem težine drugoga kata. Naglašena atektoničnost drugoga kata u odnosu na donji dio oltarnoga nastavka, upozorava se, može biti rezultat upotrebe raznorodnih predložaka ali i funkcionalnih razlika dvaju dijelova oltarnoga nastavka.¹⁸⁹ Ujedno, slikana pala gornjega kata oltarnoga nastavka vidno je niža od okvira u koji je smještena, te se pretpostavlja da bi svitak uz njezin donji rub mogao sugerirati da se izvorno ovdje nalazio kip, kao što je to slučaj s krajnjim bočnim poljima sa skulpturom.¹⁹⁰

Oltar sv. Antuna Opata (?)

Opis.

Oltar je naslonjen na lijevi bočni zid broda (na strani Evanđelja), neposredno uz ulaz u svetište. Prednja strana zidanoga stipesa prekrivena je drvenim antependijem sa središnjom oslikanom, horizontalno položenom pravokutnom ukladom i ugaonim lezenama. Cijelom dužinom gornjeg ruba antependija proteže se traka akantova niza. Duž gornji i bočne rubove oslikanoga dijela (uklade) antependija smještene su trake tzv. »H-niza«, s rozetama u gornjim uglovima.¹⁹¹ Lezene su u središnjem dijelu rastvorene polukružno zaključenim nišama nad kojima su u koso sučeljene volute. U lijevoj se niši nalazi reljefna figura arkandela Gabrijela, a u desnoj Bogorodice, u sceni Navještenja. Pod nišama je lisni ornamentalni motiv, a nad njima glavice anđela nad girlandom s visećom draperijom s obju strana.

Na menzu oltara postavljen je dvokatni oltarni nastavak. Njegov donji dio čini predela s četiri izbočena postamenta nad kojima se dižu četiri stupa, koja flankiraju tri vertikalna polja između predele i zaključka. Na prednjoj strani postamente stupova su anđeoske glavice. O njihova je krila ovješena draperija pod kojom se nalazi motiv rozete. Središnji dio – među postamente stupova uvučene predele – dekoriran je kartušom formiranom od hrskavičnoga prepleta oko horizontalno položena ovalnoga polja. Ovo je polje

¹⁸⁹ Usp. Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2006., str. 309 – 310.

¹⁹⁰ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 138.

¹⁹¹ Termin *H-niz* za ornamentalnu traku s nizom ovalnih konkavnih oblika, naglašenih rubova i u sredini povezanih poprečnom spojnicom, osmislila je Vlasta Zajec, naglašavajući da se – u nedostatku prikladnoga naziva – radi o radnome (priručnome) terminu. Autorica porijeklo ovakvome ornamentu pretpostavlja u tzv. rozetnome ili ogrličnome nizu. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.* Sv. I, 1994., str. 70.

danas premazano crnom bojom, a na njemu se mogao nalaziti posvetni natpis. Uvučeni dijelovi predele pod bočnim poljima ukrašeni su složenim lisno-hrskavičnim prepletom. Stupovi su cijelom dužinom ornamentirani motivom vinove loze, te imaju kompozitne kapitule.

Dva bočna polja jednake su širine i uža od središnjega. Sva su tri polja rastvorena polukružno zaključenim nišama čiji se polukružni dio uzdiže iz jednostavnih profiliranih polukapitula. Postament za skulpturu središnje niše niži je od postamenata bočnih niša, pa je utoliko ona od njih viša. Pod nišama i u segmentnim trokutima uz lukove je ornament hrskavičnoga prepleta. U oba gornja kuta segmentnih trokuta bočnih niša nalaze se i u koso postavljene anđeoske glavice. *Zaglavni kamen* svih triju niša oblikovan je hrskavicom, a na kamenu središnje niše nalazi se i anđeoska glavica. Duž bočne rubove bočnih niša se, do zone kapitula, proteže traka plošnoga rozetnoga niza, a gornji unutarnji dio odnosno vrh niše obložen je motivom školjke. Bočni rubovi i rub lučnoga zaključka središnje niše ukrašen je trakom geometrijskoga lisnoga niza.

Nad stupovima donjega dijela oltarnoga nastavka uzdiže se gređe. Duž grede arhitrava proteže se traka geometriziranoga lisnoga niza. Na obratima friza su anđeoske glavice, a pod istaknutim vijencem je traka s ovulima. Uvučena polja friza ornamentirana su centralno simetričnim hrskavično-lisnim ornamentom, sa srololikim motivom u sredini.

Drugi kat oltarnoga nastavka – uža i niži od donjega dijela – horizontalno je podijeljen dvama kaneliranim ugaonim pilastrima i dvama središnjim, također kaneliranim, polustupovima koji su postavljeni na nisku predelu. Kapituli polustupova i pilastara su jonski. Stupovi i pilastri dijele gornji kat oltarnoga nastavka na tri vertikalna polja, od kojih je središnje šire od dvaju bočnih. Polja su rastvorena lučno zaključenim nišama, od kojih je središnja viša i šira od bočnih. Nad stupovima se uzdiže gređe, koje je nad središnjim poljem retable istaknuto. Greda friza ornamentirana je motivom rozete, a pod istaknutim profilom vijenca je traka zupčastoga ornamenta. Oltarni nastavak zaključen je prekinutim zabatom, čija su polja pod kosinama vijenca ornamentirana hrskavičnim prepletom. Pod vijencem zabata je traka s ovulom, a u njegovom unutarnjem središnjem dijelu postavljeno je poprsje Krista. Na kosim stranicama zabata smještena je po jedna poluležeća figura.

Skulptura.

U središnjoj se niši donjega kata oltarnoga nastavka nalazi (stariji gotički) kip svetoga biskupa (sv. Antun Opat?).¹⁹² Kako je već spomenuto, u starijoj se literaturi se kao titular ovoga oltara navode sv. Antun, sv. Blaž i sv. Nikola. S obzirom da vizitator 1659. godine u crkvi zatiče i oltar sv. Antuna, pretpostavlja se da je vjerojatnije riječ o sv. Antunu Opatu. Niska mitra na glavi ovdje prikazanoga sveca može se smatrati i opatskom mitrom, što, međutim, i dalje predstavlja otklon od uobičajenih ikonografskih obrazaca u prikazivanju ovoga sveca (pustinjačko ruho ili redovnički habit).

U lijevu nišu donjega kata smještena je figura bradatoga sveca – apostola s knjigom u ruci. Lijevom nogom blago zakoračivši prema naprijed, svetac lijevu ruku – dlana otvorenog prema van – pruža sa strane, a drugom drži knjigu. Gornjim je dijelom figura zakrenuta u lijevu stranu. Jednostavni nabori draperije, pravocrtna pada, nastoje pratiti fizionomiju, sramežljivo dajući naslutiti svečevo lijevo koljeno pod habitom. Draperija pri dnu seže do gležnjeva nogu sveca, što je karakteristika samo skulpture ovoga oltara (ne računajući gotički kip svetoga biskupa iz donje središnje niše). Prednji dio svečeva plašta oblikovan je dijagonalnim, žljebastim naborima draperije što se u središnjem dijelu sukobljavaju. Stražnja strana plašta pada ravno poput plohe, ili s tek jednim naborom, šireći se sa strane, među svečevim rukama i tijelom. Jednostavni stilizirani uvojci poluduge kose i brade, zaokružuju malu glavu, mala prćasta nosa i sitnih skupljenih usta.

U desnu je nišu donjega kata oltarnoga nastavka smješten (opet) sv. Antun Opat, ovoga puta prikazan u uobičajenoj ikonografskoj shemi – u redovničkom habitu s kukuljicom i blago ispruženom desnom rukom u kojoj je izvorno vjerojatno nosio plamen. Tipološki je srodan svecu iz lijeve niše donjega kata oltarnoga nastavka i svetom biskupu iz središnje gornje niše. Tijelo sveca raširenih ruku i lijevoga koljena blago istaknutog prema naprijed, okrenuto je u lijevu stranu, a glavu i pogled zakreće u suprotnom smjeru. Draperija svečeva habita pada u pravocrtnim, plitkim naborima, lomeći se tek oko lijevoga koljena. Mala i izdužena glava sveca, dugačkog nosa i brade oblikovane jednostavnim, repetitivnim S linijama, izvire iz kukuljice habita.

U središnju nišu drugoga kata oltarnoga nastavka smješten je kip svetoga biskupa bez atributa. Svetac stoji u vrlo blagom raskoraku, tijelom se neznatno okrećući u lijevu stranu, šireći pred sobom iz lakta podignute ruke. Plašt kojim je ogrnut pada mu pod rukama u plošnim, spiralnim naborima, tvoreći miran, zatvoren obris. Draperija njegove odjeće pada u

¹⁹² Usp. MG [Marijan Grgić], *Antun opat* i AB [Anđelko Badurina], *Mitra* u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1985. [1979.], str. 118, 408.

ravnim naborima oštih bridova, blago se uspinjući u središnjem dijelu pri dnu. Statična impostacija svečeva tijela tek je malo ublažena glavom koja se lagano naginje u lijevu stranu. Na izduženom licu duge brade, oblikovane istim pristupom (repetitivnim S linijama) kao i kod sv. Antuna Opata iz desne niše donjega kata, ističe se dugačak prćasti nos i oči pogleda usmjerenog ulijevo prema dolje, pod blago ukošenim obrvama. Svetac na glavi nosi mitru.

U lijevoj niši gornjega kata oltarnoga nastavka nalazi se kip sv. Franje Asiškoga, a u desnoj kip sv. Petra. Sv. Franjo stoji u kontrapostu, desnom nogom zakoračivši prema naprijed. Desna mu je ruka – dlanom okrenuta prema njemu i skupljenih prstiju – podignuta iz lakta, a lijevom uz tijelo pridržava knjigu. Draperija svečeva habita pada u ravnim naborima, prateći fizionomiju tijela, a izrazitoj statičnosti figure pridonosi i frontalno usmjerena glava zakošenih obrva i blago ulijevo usmjerena, melankolična pogleda. U kipu sv. Petra ponovljen je stav gotovo identičan onome sv. Franje. Statična, frontalno usmjerena, figura u kontrapostu, desnu ruku uzdiže iz lakta, a lijevom pridržava knjigu prislonjenu uz tijelo.

Na kose stranice prekinuta zabata smještene su poluležeće figure starozavjetnih proroka, a iz unutarnjega središnjega dijela prekinutoga zabata uzdiže se poprsje Krista – ikonografski tip *Imago pietatis*. Poluležeća figura proroka na lijevoj kosini se, blago izdignutih koljena uzdiže, upirući se o lakat lijeve ruke, dlana ispruženog pod lijevi bok. Desna, u laktu savinuta ruka stisnute šake, položena je pod prsima. Pod svečevim izduženim licem, visoko uzdignutih obrva, pruža se duga brada s razdjeljkom po sredini. Figura proroka s desne kosine zabata, u sličnom je stavu – bočno polegnuta na dlan desne ruke, što se iz lakta uzdiže, a lijevu ruku polaže pod prsa. Lijevo je koljeno uzdignutije od desnoga. Pod licem slične fizionomije kao i kod prethodne skulpture, pruža se dugačka brada jasno definirane obrisne linije, oblikovana gotovo zrcalno simetričnim S krivuljama. Nabori draperije obaju kipova, mjestimice nelogičnih, oštih lomova, prate konture tijela. Figura Krista, u laktu savinutih ruku i dlanova prekrivenih pod prsima, glavu blago naginje desno unazad.

U kontekstu razrade skulpture prisutne na ovome oltarnome nastavku, Vlasta Zajec (2001.) ističe: »Fizionomije vrlo sličnih obilježja uočavamo i kod figura starozavjetnih proroka s kosina zabata oltara sv. Antuna u Plominu [...] (ostali, međusobno raznorodni kipovi tog oltarnog nastavka, čiji je sadašnji izgled očigledno rezultat spajanja dijelova dvaju različitih oltarnih nastavaka, [...].«¹⁹³ Autorica ovdje vjerojatno (ukoliko ne govori samo o

¹⁹³ Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 120.

skulpturi) misli na neobičan spoj dvaju neujednačenih pristupa oblikovanju donjega i gornjega kata oltarnoga nastavka. Od bogato ornamentiranog donjeg dijela, s visokom predelom i snažno istaknutim vijencem, čiji su stupovi ovijeni motivom vinove loze, pomalo odudara odabir kaneliranih jonskih stupova za drugi kat, koji je općenito puno klasičniji. Zanimljiva informacija koju nam o ovome oltaru prenosi vizitator (1659.) jest njegov naputak da se pozlate anđeli.¹⁹⁴ Te anđele, za koje ne znamo na kojem su dijelu oltara bili smješteni, danas na oltaru ne nalazimo, a pretpostavlja se da su mogli stajati nad krajevima vijenca prvoga kata oltarnoga nastavka. Moguće je da se radi o anđelima lučonošama s menze glavnoga oltara crkve sv. Jurja *Starog*, koje starija literatura bilježi na menzi ovoga, a potom na prvom lijevom oltaru župne crkve.¹⁹⁵ K tome, usporedba današnjega stanja s ranijim opisima i foto-dokumentacijom oltara, pokazuje da su antependiji dvaju bočnih oltara zamijenjeni u dva navrata. Naime, antependij s oslikanim prikazom *Navještenja*, koji se danas nalazi na oltaru sv. Antuna, se sedamdesetih godina prošloga stoljeća (1972.) također nalazio na mjestu na kojemu je danas.¹⁹⁶ Sredinom devedesetih godina prošloga stoljeća isti se antependij nalazio na oltaru Gospe od Karmela. (No, i tada je – temeljem usporedbe sa starijom foto-dokumentacijom – primijećeno da se antependij oltara sv. Antuna ranije nalazio pred stipesom oltara Gospe od Karmela.)¹⁹⁷ Temeljem komparacije nekoliko istarskih oltara, uspostavljena je skupina međusobno oblikovno srodnih antependija, u koju spada i ovaj. Skupinu, osim plominskoga, čine antependij bočnoga oltara Blažene Djevice Marije od Karmela u Draguču, oltara Bogorodice Bezgrešne u Humu, glavnoga oltara sv. Apolonije iz istoimene crkve u Katunu Gračanskom, te oltara iz vodnjanske crkve sv. Jakova. Od spomenutih se mjesta jedino Katun nalazio na području Pazinske knežije, ostala su pripadala mletačkome dijelu Istre. Pritom, Draguč, Hum i Plomin su granična područja, te je u njima, kao i Vodnjanu, prisutan srednjoeuropski utjecaj.¹⁹⁸ Usporedba s ranijim stanjem također pokazuje da ornament nad bočnim nišama gornjega kata oltarnoga nastavka danas izostaje. Vlasta Zajec (1994.) ovaj oltar datira u kraj šestog ili početak sedmog desetljeća XVII. stoljeća.¹⁹⁹

Kip sveca iz središnje niše donjega kata oltarnoga nastavka izvorno ne pripada ovome oltaru. Vanda Ekl (1982.) ikonografski ga određuje kao sv. Antuna Opata, te ga vremenski smješta u kraj XV. stoljeća. Autorica navodi i da je u razdoblju baroka – ne

¹⁹⁴ Usp. Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *nav. dj.*, 2003., str. 262.

¹⁹⁵ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 196.; Vidi također: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 135, FK 134, 135, 136.

¹⁹⁶ Vidi: Sl. 16.

¹⁹⁷ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 135, FK 134, 135.

¹⁹⁸ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., 98 – 99.; Usp. također: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., FK 134, 135.

¹⁹⁹ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 135, FK 134.

precizirajući kada – smješten na *zlatni* oltar, kada je i dodatno prebojan. Ujedno, kip smatra radom domaćega porijekla, a navedenu dataciju argumentira pojednostavljenim oblikovanjem draperije, vertikalnih nabora sprijeda i neprirodna, oštra nabora u formi slova V na leđima, kao i ukočenosti, odnosno neznatne zakrenutosti figure u gornjem dijelu, te pojednostavljenim, stiliziranim oblikovanjem brade i kose.²⁰⁰ Ranija datacija ove skulpture upućuje i na usporedbu s – ikonografski srodnom – također drvenom, skulpturom sv. Anuna Opata s početka XVI. stoljeća, iz crkve sv. Dominika u Šibeniku. Zbog naknadne je polikromacije i šibenska skulptura bila smatrana prikazom sv. Nikole, no otkrićem izvornoga, tamnoga sloja polikromacije habita te grčkoga slova slova τ na njegovu ramenu, svetac je identificiran upravo kao sv. Antun Opat.²⁰¹

Figure starozavjetnih proroka sa zabata se, temeljem oblikovnih srodnosti dovode u vezu sa skupinom skulptura sličnih obilježja što se nalaze u nekim mjestima južne Istre. Skupina je naziv dobila prema skulpturama četiriju oltara iz crkve sv. Lovre u Premanturi, te se naziva *Premanturskom skupinom*. Za neke od skulptura ove skupine, koja broji preko dvadeset kipova, moguće je pretpostaviti da su rad različitih majstora s istim predlošcima, a neke pokazuju mnogo izraženiju oblikovnu sličnost, i moguće je da su djelo istoga majstora. Tako se, primjerice, arhitektonskome i ornamentalnome dijelu glavnoga oltaru crkve sv. Lovre u Premanturi i oltara Gospe od Ružarija u crkvi sv. Jurja u Boljunu pretpostavlja upotreba istih predložaka, a uočena je i srodnost njihove i skulpture glavnoga oltara iste boljunske crkve, pri čemu premanturska skulptura vrsnoćom prednjači. Premanturskome i boljunskom oltaru su, u pogledu skulpture bliski oltar u crkvi sv. Flora u Pomeru i oltar sv. Franje (?) iz župne crkve sv. Jurja u habsburškome Lovranu. Oblikovanje skulpture ovih oltara također upućuje na iste predloške, no razlike u kakvoći obrade mogu upućivati na nekoliko majstora koji su mogli biti djelatni u istoj radionici. Skulptura oltara Gospe od Ružarija (kip sv. Franje, reljefna figura sv. Jeronima, te kipovi biskupa i redovnika) u istoj premanturskoj crkvi dijeli slične osobine s nizom skulptura iz bliže okolice: sa skulpturom sv. Foške iz župne crkve u Pomeru, potom nizom mahom medulinskih kipova – svete iz župnoga stana, sv. Lucije iz crkve Majke Božje od Zdravlja, te kipom Bezgrešne Bogorodice iz sakristije župne crkve (izvorno iz središnje niše glavnoga oltara u crkvi sv. Foške). Sve se spomenute premanturske i medulinske kipove vezuje uz istoga majstora. Srodan pristup oblikovanju prepoznat je i na kipovima sv. Antuna Pustinjaka i sv. Flora iz župne crkve u

²⁰⁰ Usp. Vanda Ekl, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske / Kršćanska sadašnjost, 1982., str. 57., Sl. 98, 99.

²⁰¹ Usp. Z.D.S. (Zoraida Demori Staničić), *Dalmatinska radionica, Sv. Antun Opat*, u: AA.VV., *Dominikanci u Hrvatskoj*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 383 – 385 (kataloška jedinica K/9).

Loboriki, koje se potom dovode u vezu sa starozavjetnim kipovima s kosina zabata plominskog oltara sv. Antuna. No, također je primijećeno da ostale skulpture prisutne na istome (plominskome) oltaru oblikovno odudaraju od starozavjetnih figura proroka, a time i od ostalih skulptura koje spadaju u *Premantursku skupinu*. Kipovi ovoga oltara, izuzevši poluležeće kipove proroka, smatraju se međusobno raznorodnima. Spomenutim se plominskim figurama proroka osobito bliskima pokazuju kipovi oltara Gospe od Ružarija u Premanturi, dva spomenuta kipa u Loboriki, te kip sv. Foške u župnoj crkvi u Pomeru. Ovim se kipovima pretpostavlja isti majstor, kojega se naziva *Majstorom premanturske Ružarice*. Sličnim se osobinama ovoj skupini mogu pridružiti još i kipovi s oltara Krštenja Kristova iz kapele sv. Ivana u Vrbniku na Krku, kip svete (sv. Ana ?) iz župne crkve u Lanišću, što se ranije nalazila u crkvi sv. Luke u Brgudcu, reljefna figura Marije s Kristom i kipovi sv. Nikole i sv. Jurja iz crkve sv. Nikole u Goloviku, figura Bogorodice s Kristom s oltara sv. Mihovila iz istoimene crkve u Lovranskoj Dragi, Bogorodica s Kristom na oltaru sv. Jurja u Letaju, figura Bezgrešno Začete s tavana župne kuće u Zamasku, te kipovi anđela lučonoša iz crkve sv. Jurja *Starog*.²⁰²

Oltar Gospe od Karmela (sv. Šimuna Stocka)

Opis.

Oltar je naslonjen na desni zid broda (na strani Poslanice), neposredno prije ulaza u sakristiju. Prednja strana zidanoga stipesa prekrivena je drvenim antependijem sa središnjom oslikanom, horizontalno položenom pravokutnom ukladom te ugaonim pilastrima. Uz donji i gornji rub antependija proteže se traka geometrijskoga listnoga niza. Duž prednju stranu pilastara proteže se – rozetama ornamentirana – traka koja se pri dnu blago sužava. U gornjem je dijelu volutno uvijena unazad, a kapitel pilastra ornamentiran je dvjema sučeljenim volutama. Na menzu oltara postavljen je jednostavan oltarni nastavak tipa edikula. Njegov donji dio čini predela s dva ugaona izbočena postamenta nad kojima se uzdižu stupovi. Prednji dio postamenata i uvučeni dio predele (danas) nisu dekorirani. Duž stražnje bočne rubove postamenata protežu se mala volutna krila, a gornji rub predele ukrašava ornamentalna traka geometriziranoga listnoga niza.

Nad postamentima se uzdižu dva kanelirana stupa s kompozitnim kapitelima, iza kojih se nalaze također kanelirani pilastri. Stupovi i pilastri flankiraju lučno zaključeno polje

²⁰² Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I., 2001. [a], str. 114 – 124.; Pretpostavku istoga majstora kipovima starozavjetnih proroka na kosinama zabata plominskog oltara svetog Antuna Opata (?) ista autorica potvrđuje i u recentno objavljenom monografskom izdanju. Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 52.

za slikanu palu, koje probija zonu gređa.²⁰³ Gređe je stoga prisutno samo nad kapitelima, a u središnjem dijelu nad palom je svedeno na zonu vijenca. Uz rub slikane pale proteže se ornamentalna traka istovjetna onoj gornjega ruba predele, kojoj je vanjska strana dodatno optočena užom trakom s motivom astragala. Pod istaknutim vijencem se proreže traka s ovulom, a nad njim se uzdiže prekinuti zabat. Ispod vijenca zabata također je motiv ovula, a profil ukošenoga vijenca zabata ukrašen je nizom akantova lista. Na kosine zabata postavljana je po jedna svetačka figura, a unutarnji je dio zabata, sa strana postamenta koji se diže iz središnjega dijela, ukrašen volutnim ornamentnom. Ovaj oltar Vlasta Zajec (1994.) datira u posljednju trećinu XVII. stoljeća.²⁰⁴

Skulptura.

Na kosim stranicama zabata smještena je po jedna figura svetaca franjevačkog reda. Na lijevoj kosini zabata je figura sv. Franje Asiškoga, a na desnoj sv. Antuna Padovanskoga. Figure malih dimenzija tipološki su srodne. Impostacijom su kipovi gotovo zrcalno simetrični. Kip sv. Franje s lijeve kosine zabata stoji u raskoraku, desnu nogu ispruživši prema naprijed. Ispruženih ruku i dlanova okrenutih prema van, svetac se tijelom neznatno okreće u desnu stranu, istovremeno naginjući glavu ulijevo, pogleda usmjerenog prema dolje. Draperija svečeva habita, u struku podvezanog konopcem, pada u jednostavnim naborima. Slično je oblikovana i draperija habita kipa sveca s desne kosine zabata. On također stoji u raskoraku, lijevom nogom zakoračivši u stranu. Naknadna polikromacija svečeva habita, međutim, za razliku od sveca s lijeve kosine zabata, ne poštuje uobičajenu kolorističku shemu franjevačkoga habita.²⁰⁵ Svetac se – u desnoj ruci držeći na knjigu posjednutog Isusa s kuglom, a lijeve ruke ispružene prema naprijed – ramenom nagine u svoju lijevu stranu. U desnu stranu okrenutu glavu, svetac je – kao u znaku znatiželje – isturio prema naprijed.

O ovome nam oltaru vizitacija iz 1659. godine otkriva kako se »[...] upravo sada vrlo lijepo obnavlja.«, ali i da je vjerojatno riječ o oltaru koji je tada bio posvećen sv. Jeleni. Ujedno, vizitator je naložio neka se za njega napravi kovčeg za relikvije. Taj se drveni izrezbareni kovčeg danas nalazi na glavnome oltaru, no nema ostakljeni otvor kakav je biskup

²⁰³ Pala Sv. Grgur oslobađa duše iz čistilišta, rad je nepoznatog autora, a datira se oko 1659. godine prema bilješci vizitatora koji je tada pohodio crkvu, navodeći oltar svete Jelene za koji se smatra da je riječ upravo o ovome oltaru. Više o pali vidi: Višnja Bralić, Nina Kudiš Burić, *nav. dj.*, 2006., str. 308 – 309.

²⁰⁴ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 90.

²⁰⁵ Sudeći prema starijoj foto-dokumentaciji, ova je polikromacija izvedena prije 1972. godine. Vidi Sl. 27 i 28.

naložio. Komparacija današnjega stanja s ranijim opisima i foto-dokumentacijom pokazuje da, osim drvenoga kovčega što se danas nalazi na glavnome oltaru, nedostaju i ornamenti postamenata stupova te obrata grede friza, potom ornament uvučenog polja predele, glavice kerubina na segmentnim trokutima u gornjim uglovima središnjega polja, te klečeća figura što ruke sklopljenih dlanova uzdiže uvis, postavljena na postament koji se uzdiže iz središnjeg unutarnjeg dijela zabata.²⁰⁶ Antependij koji se danas nalazi na ovome oltaru se 1972. godine također nalazio pred stipesom istoga oltara, potom je sredinom devedesetih godina prošloga stoljeća bio pred stipesom oltara sv. Antuna, a tada je također utvrđeno da se prethodno na njemu nalazio antependij s prikazom sv. Jurja, koji je i danas na ovome oltaru. Za današnji se antependij – s obzirom na naslikani prikaz – pretpostavlja da je izvorno pripadao glavnome oltaru Gospe od Ružarija.²⁰⁷

Kipovi sv. Franje Asiškoga i sv. Antuna Padovanskog s kosina zabata ovoga oltara se, temeljem tipoloških karakteristika, dovode u vezu sa skulpturom oltara sv. Antuna Opata (?) i onom oltara Gospe od Ružarija, te im se kao vrijeme nastanka pretpostavlja sredina XVII. stoljeća.²⁰⁸

Korske klupe

Opis.

Korske su klupe postavljene uz bočne zidove svetišta. Nad četirima sjedištima uzdižu se visoki nasloni flankirani – na postamente postavljenim – stupovima. Prednja strana postamenata dekorirana je maskeronima. Prvo i treće – među postamente uvučeno polje – dekorirano je voćnim girlandama, a na drugom i četvrtom uvučenom polju nalazi se motiv lisnatoga maskerona u sredini, s lišćem akanta sa strane. Prednji dijelovi donje trećine stupova dekorirani su motivom anđeoske herme. Ostatak tijela stupova ornamentiran je motivom vinove loze, a kapiteli su kompozitni. Nasloni među stupovima su u središnjemu dijelu rastvoreni malim polukružno zaključenim nišama za skulpturu, čiji je unutarnji vrh obložen motivom školjke. Pod njima su motivi kružno komponiranih voćnih girlandi s visećom draperijom s obiju strana. Dekoracija okvira prve i treće niše razlikuje se od one drugih dviju. Oko prve i treće niše formiran je okvir bujnoga lišća, koje se u polju nad lukom niše dijelom isprepliće s motivom zrcalno simetričnog, u koso postavljenog hrskavičnoga prepleta. Iz

²⁰⁶ Vidi: Sl. 28.

²⁰⁷ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 1994., str. 135.; Vidi i: Sl. 28.

²⁰⁸ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 195.

središnjega dijela nad nišom uzdiže se motiv obeliska. Okvir drugoga para niša ornamentiran je motivom hrskavičnoga prepleta, iz čijeg se središnjeg dijela nad lukom niše također uzdiže motiv obeliska. Bogato ornamentirane niše dodatno su uokvirene pravokutnim jednostavno profiliranim okvirom, kojih gornji uglovi (u dužini jedne trećine stranica pravokutnika) za širinu profila *izlaze iz okvira*. Gređe kojim je zaključen naslon klupa obraća se nad stupovima. Prednji dio obrata frizne grede dekoriran je motivom rozete, a dekoracija polja uvučenog između obrata naizmjenice se razlikuje. Polja nad prvom i trećom nišom dekorirana su zrcalno simetričnim motivom akanta, a druga dva polja motivom – po jednakom načelu komponirane – hrskavice. Pod istaknutim se vijencem čitavom dužinom proteže traka zupčastoga ornamenta.

Pred postamentom prvoga stupa (na naslonu za ruke) klupe na desnome zidu svetišta postavljena je mala lavlja figura. Usporedba s ranijim opisima i foto-dokumentacijom klupa ukazuje da je sedamdesetih godina prošloga stoljeća figura lavića nedostajala pred prvim postamentom stupa s desna. Figure lavića nalazile su se na svakome od naslona za ruke, a pred njih je bila postavljena uspravna kartuša s okvirom formiranom od voluta. Osamdesetih je godina prošloga stoljeća na klupi uz lijevi zid svetišta nedostajala samo figura iz jedne (posljednje) niše, a isto stanje zatiče se i početkom ovoga stoljeća.²⁰⁹

Skulptura.

U nišama klupe uz lijevi zid svetišta danas su samo dvije skulpture. U prvoj niši s lijeva nalazi se skulptura sv. Grgura pape, a u trećoj je sv. Ivan Evanđelist. U nišama nasuprotne klupe sačuvane su sve skulpture. U prvoj i trećoj niši s desna nalaze se kipovi crkvenih otaca – sv. Augustin i sv. Ambrozije, u drugoj je sv. Luka, a u posljednjoj sv. Matej. Usporedba starije foto-dokumentacije s današnjim stanjem, također ukazuje da je u danas praznu drugu nišu naslona klupe uz lijevi zid bio smješten kip sv. Marka, za pretpostaviti je da se u posljednjoj – također praznoj – niši nalazio kip četvrtoga crkvenoga oca, sv. Jeronima.²¹⁰ Svim sačuvanim figurama nedostaju podlaktice ili čak cijela ruka, odnosno čini se da su sve imale pred sobom ispružene, raširene ruke. Također, sudeći prema oblikovnim karakteristikama, sve sačuvane skulpture korskih klupa rad su istoga majstora. Za razliku od dinamično pokrenutih kipova svetih evanđelista, figure crkvenih otaca obilježava veća statičnost i frontalnost.

²⁰⁹ Za klupu uz desni zid svetišta vidi: Sl. 31.; Usp. Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 584.; Usp. također: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 195.; Usp. također: Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 182, 184.

²¹⁰ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. II, 2001. [a], str. 74, sl. 2.

Kip sv. Grgura pape iz prve niše naslona klupe uz lijevi zid svetišta, desnom nogom zakoračuje prema naprijed, a glavu blago okreće u lijevu stranu. Tijelo mu je ogrnuto – na prsima spojenim – plaštem stanjenih rubova, čiji se nabori šire i nakupljaju pod raširenim rukama. Svečeva se fizionomija pod odjećom razabire tek u osnovnim obrisima. Na glavi zaobljena glatka lica, svetac nosi papinsku tijaru.

Kip sv. Ivana Evanđelista u trećoj niši naslona iste klupe, stoji u kontrapostu, s osloncem na lijevoj nozi, desnu pružajući prema naprijed. Pri dnu je, uz njegovu lijevu nogu, smješten svečev atribut – orao. Pokrenuta forma figure, u obliku slova *S* je, osim svečevim stavom, ostvarena i dodatno naglašena draperijom njegova plašta, što se širi u stranu pod lijevom rukom. Slično kao i kod prethodne figure, fizionomija tijela pod draperijom mekih nabora i mjestimice nelogičnih lomova, razabire se u osnovnim konturama. Desna – u ramenu otkinuta – ruka sveca, sugerira da je bila visoko ispružena, za razliku od njegove lijeve, i ruku ostalih svetaca, savijenih u laktu. Glavu obloga, glatkoga lica s podbratkom i rastvorenih usta, te snažno ukošenih obrva i očiju, svetac usmjerava prema gore, u svoju desnu stranu, a kosa mu je oblikovana krupnim, jednostavnim uvojcima.

Figura biskupa (sv. Augustin) iz prve niše naslona korskih klupa uz desni zid svetišta, neznatno se nagnje u svoju lijevu stranu, čime je ostvarena i blaga obrisna *C* krivulja njegova, inače statična i frontalna tijela pod plaštem. Ta je kontura dodatno naglašena padom draperije plašta spojenog na prsima, koji se širi u stranu pod njegovom odlomljenom desnom rukom. Fizionomija glave (obloga, glatkoga lica) i ravno usmjeren pogled bliski su onima biskupa s nasuprotne klupe. Svetac na glavi nosi biskupsku mitru s križem.

Kip sv. Luke u drugoj niši s desna iste klupe, stoji u kontrapostu, lijeve noge ispružene u stranu i tijela blago zakrenutog udesno. Pri dnu, uz njegovu desnu nogu smješten je svečev atribut – vol. Sačuvana nadlaktica lijeve ruke ukazuje da je ona bila spuštena uz tijelo, a desna mu je – u laktu savinuta – bila ispružena prema naprijed. Glavu sličnih karakteristika kao i kod ostalih skulptura u nišama, svetac blago nagnje unazad, usmjeravajući pogled udesno prema gore.

Stav i draperija kipa biskupa (sv. Ambrozije) u trećoj niši s desna malo su dinamičniji od figura drugih dvaju biskupa. Svetac stoji u kontrapostu, s osloncem na desnoj nozi, a lijeva mu je blago savinuta u koljenu. Impostacijom figure ostvarena je *S* krivuljom. Svečeve obje ruke kojima nedostaju podlaktice, bile su savinute u laktu i ispružene prema naprijed. Površina plašta istanjenih rubova je – oko ramena i na prsima gdje se spaja – glatka, a pod rukama se široko širi, stvarajući jednostavan, zatvoreni obris. Draperija biskupove odjeće pod plaštem je u središnjem dijelu razigrana oštrim lomovima nabora. Glavu

zaobljenoga, glatkoga lica svetac blago okreće u lijevu stranu, a na glavi nosi biskupsku mitru.

Kip sv. Mateja iz posljednje niše s desna, impostacijom je blizak prethodno opisanome kipu svetoga biskupa. Uz desnu nogu na koju se oslanja, smješten je njegov atribut – figura anđela. Druga noga, blago savinuta u koljenu, neznatno je pomaknuta u stranu. Svečevu figuru obavija na prsima spojeni plašt, što se uz laktove, izvorno ispruženih ruku širi u stranu, a njegovi istanjeni rubovi blago su izvrnuti prema van. Za razliku od ostalih kipova u nišama naslona, njegova je glava blago pognuta prema naprijed, a pogled uperen ulijevo.

Plominske korske klupe smatraju se jednim od najstarijih komada drvenoga namještaja XVII. stoljeća Istre i Hrvatskoga primorja. One su, temeljem sličnosti ornamentike – vinove loze na stupićima – s onom oltara Gospe od Ružarija, što ga je starija literatura datirala prema grbu biskupa Badoera na slikanoj pali, vremenski bile smještane oko polovine stoljeća, točnije između 1641. i 1648. godine. Sličnosti su u tom smislu prepoznate i s drvenom ispovjedaonicom u Valturi, te se čak pretpostavljala mogućnost iste radionice.²¹¹ Spomenuta je datacija kasnije ipak pomaknuta prema naprijed. Temeljem stilskih osobina skulpture, karakteristika arhitekture i ornamenta, klupe su se okvirno smještale u početak druge polovine stoljeća, točnije šesto ili sedmo desetljeće, te im se, kao i glavnome oltaru, pretpostavljao majstor sjevernjačkoga porijekla. Istovremeno, pretpostavka o mogućem zajedničkom radioničkom ishodištu ovoga i valturskoga rada, kao i prijedlog Radmile Matejčić (1982.) o istome majstoru klupa i oltara Gospe od Ružarija – dovedena je u pitanje. Sličnosti u oblikovanju ornamenta prisutnih na stupovima oltara i klupa, smatra se, nisu dovoljne da bi se oba rada pripisala istome majstoru. Kao i u slučaju sa spomenutom ispovjedaonicom, sličnosti se mogu uspostaviti na općoj razini. Temeljem oblikovnih srodnosti, skulpture u nišama klupa dovode se u vezu sa dvjema skulpturama (kipom svete i svetoga biskupa) s oltara sv. Antuna Padovanskog iz crkve sv. Jeronima u Kavranu, te s kipom sveca iz crkve Blažene Djevice Marije u Kostanjici kraj Valture. Temeljem bliskih oblikovnih karakteristika, figurama se pretpostavlja zajednički majstor ili je dvoje ili više majstora međusobno bilo upoznato s radovima.²¹² Datacija izrade klupa i skulpture, u novije se vrijeme pomaknula u sedmo, odnosno osmo desetljeće, a iznijeta je i mogućnost

²¹¹ Usp. Radmila Matejčić, *nav. dj.*, 1982., str. 582.

²¹² Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 2001. [a], str. 71 – 75.; U slučaju Valture, dobro je napomenuti da je naselje osnovano 1647. godine za doseljenike iz Dalmacije i, kako se čini, Furlanije, Veneta i Marka. Usp. Slaven Bertoša, *Mletačka i austrijska Istra u XVII. i XVIII. stoljeću*, u: *Istarska enciklopedija*, (ur.) Miroslav Bertoša, Robert Matijašić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2005., str. 629.

posredovanja angažmana radionice koja ih je izradila, od strane pavlinskoga samostana iz naselja Klavar u plominskoj luci, unatoč izostanku oblikovnih srodnosti pavlinskih radova s onima u Plominu. Tek se na općoj razini, odnosno temeljem korištenja istih motiva, mogu uspostaviti odnosi plominskih i primjerice korskih klupa iz crkve Blažene Djevice Marije u Sveticama kraj Ozlja.²¹³ Na istoj se razini mogu uspostaviti i veze s radovima radionice spomenutoga Mihovila Zierera, djelatne krajem XVII. stoljeća.²¹⁴

Krstionica

Krstionica se danas nalazi u ulaznome dijelu crkve, u kutu između ulaznoga i desnoga zida broda. U podnožje kamenoga zdenca uklesana je godina koju literatura tumači kao 1665. godinu.²¹⁵ Treća znamenka uklesane godine prilično je istrošena, no čini se vjerojatnijim da je riječ o broju osam, a ne šest.²¹⁶ Drveni pokrov krstionice, u vrlo lošem stanju očuvanosti, postavljen je na jednostavni kameni zdenac, te mu nedostaje zaključni dio, koji se čuva u sakristiji. Tijelo drvenoga dijela je u formi šesterokuta. Stranice središnjega dijela prekrivene su vertikalno postavljenim reljefnim ornamentom bujnoga akanta, te figurama anđeoskih hermi na bridovima šesterokuta. Nad njima se uzdiže gređe, u zoni arhitrava dekorirano trakom zupčastoga ornamenta, potom trakom jednostavnog radijalnog geometrijskog niza, a nad njima je istaknuti vijenac, čiji se ornament od istrošenosti jedva raspoznaje. Nad gređem se uzdiže ogradica nalik balustradi. Niži dio zaključnoga dijela drvenoga pokrova je u formi niskoga krnjega stošca, a nad njim se uzdiže čunjasti oblik, izbočenog donjeg dijela koji se prema vrhu sužava. Na vrh pokrova postavljen je križ.²¹⁷ Po dvije susjedne herme na brodovima šesterokuta, izbočenih trbuščića, elaborirane su različitom dekoracijom. Jedne su okružene kružnim nakupinama nalik ružama, s rupom u sredini, što se dijelom stapaju s uvojcima njihove kose, a drugima draperija jednostavnih nabora visi preko oba ramena i polukružno pod strukom. I jednima i drugima se iza glave radijalno šire krila.

²¹³ Za korske klupe u Sveticama usp. Doris Baričević, *Pavlinski kipari i drvorezbari u Sveticama*, u. *Kaj*, god. X., 1977., br. 9 – 10, str. 37 – 62 (54 – 56).

²¹⁴ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 190 – 191.

²¹⁵ Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, Sv. I, 1994., str. 139.

²¹⁶ Vidi: Sl. 37.

²¹⁷ Za izgled pokrova sa zaključnim dijelom vidi: Sl. 36.

Zaključak

Pokušaj rekonstrukcije tijeka opremanja župne crkve u Plominu, s do danas sačuvanim drvenim namještajem predstavlja prilično izazovan zadatak. S aspekta tipologije, tri se oltara međusobno razlikuju, te je očito kako je njihova arhitektura rad različitih majstora. Korske klupe i krstionica se načinom oblikovanja ornamenta i skulptorske dekoracije razlikuju međusobno i od triju oltara, što vjerojatno upućuje na rad drugih dvaju parova ruku. Skulptura glavnoga oltara, čini se, nije rad jednoga majstora, više je ruku radilo i skulpture na oltaru sv. Antuna Opata (?), a dva kipa franjevačkih svetaca na oltaru Gospe od Karmela međusobno su oblikovno srodni, i vjerojatno rad istoga majstora.

Oltar Gospe od Ružarija, sudeći prema kvaliteti izvedbe, zasigurno nije proizvod domaće sredine. Riječ je o oltaru mletačkoga dijela Istre, kojega tipologija i ornamentika snažnije vezuju uz srednjoeuropsku tradiciju oblikovanja oltara. Središnji dio prvoga kata, izuzmemo li krajnja bočna polja i ornament, svakako proizlazi iz talijanske (venecijanske) tradicije oblikovanja slavolučnih oltara, a bočna, ornamentalno dorađena polja što stvaraju razvedeni obris oltarnoga nastavka, proizvod su sredine drugačijeg ukusa. S obzirom na vrijeme datiranja dviju slikanih pala glavnoga oltara – u vrijeme podestata Marca Badoera (1674. – 1676.) – kojih oblikovne karakteristike proizlaze iz poznavanja venecijanskoga, ali i srednjoeuropskoga kulturnoga kruga, te činjenicu da se na oltaru javlja hrskavični preplet (koji na slovenskim oltarima nije prisutan prije sedamdesetih godina XVII. stoljeća), vjerojatno treba prihvatiti pretpostavku da je i oltar nastao u to vrijeme. S obzirom na to, moguće je pretpostavljati da se opaska vizitatora (1659.) koji na glavnome oltaru zatiče novu palu, ne odnosi na ovaj oltar i da se tada na mjestu glavnoga nalazio neki drugi oltar. Moguće je da vizitator, govoreći o novoj pali, možda govori o recentno obnovljenoj, ili novoj oltarnoj pali koja se u vrijeme vizitacije nalazila na starijem glavnom oltaru koji je kasnije zamijenjen današnjim (oltar Gospe od Ružarija). Moguće je i da je ista oltarna pala tom prilikom pronašla svoje mjesto na novom (današnjem) oltaru. Također, spomenute vidno manje dimenzije slikane pale gornjega kata oltarnoga nastavka, u odnosu na nišu u koju je smještena, moguće sugeriraju da se radi o njezinom sekundarnom smještaju. Istovremeno, moguće je, kako Vlasta Zajec pretpostavlja, i da je ova niša – s obzirom na svitak u podnožju (istovjetan onima pod bočnim nišama istoga kata oltarnoga nastavka) – izvorno bila smišljena za smještaj skulpture. U tom slučaju, međutim, treba pretpostaviti i da je drvena daska nad svitkom, kakva je prisutna i kod spomenutih bočnih niša, naknadno uklonjena odnosno da kip vjerojatno nije mogao stajati samo na svitku.

Od skulptura koje se nalaze u nišama ovoga oltarnoga nastavka, jedino anđeo iz krajnje desne bočne niše prvoga kata svojom visinom ne odgovara niši – koja je za njega previsoka. Ukoliko je izvorno pripadao ovome oltaru, mogao je biti smješten u zaključnu nišu – u kojoj se danas nalazi kip sv. Jeronima. Shodno tome, možda jedna od ovih dviju skulptura nije izvorno rađena za ovaj oltar. Sudeći po gesti anđela, koja, kako je već spomenuto, sugerira da je u desnoj ruci mogao nositi ljiljan, moguće je da se radi o anđelu *Navještenja*, te da je imao nekakve veze s oltarom pred kojim se nalazio antependij s naslikanim prikazom *Navještenja*, te figurama anđela i Bogorodice u nišama njegovih pilastara. Istovremeno, u crkvi se nalaze i vratašca svetohraništa, također oslikana prizorom *Navještenja*. Kip sv. Jeronima – izrazito disproporcionalan, istaknutih obraza nad jednostavno oblikovanom, stiliziranom bradom, odudara od ostalih skulptura na ovome oltaru, te se može smatrati radom manje vještoga majstora. Tipološki su glava svetice raširenih ruku iz desne bočne niše drugoga kata i spomenutog anđela, srodne dekorativnim anđeoskim glavicama na oltaru. Moguće je stoga pretpostaviti, kako i Vlasta Zajec primjećuje, da su dvije skulpture istovremene nastanku oltara. Zaobljeno glatko lice s podbratkom, mala stisnuta usta, te način oblikovanja kose u formi krupnih uvojaka zajedničko je spomenutim kipovima. Slične se karakteristike zamjećuju i na kipovima sv. Marka i sv. Grgura. Spomenutim se kipovima fizionomijom lica – posebice anđelu – najviše približava kip sv. Jurja, koji je pak načinom oblikovanja kose, detaljnije razrađenih uvojaka uvrnutih prema van, srodniji kipovima sv. Roka, sv. Sebastijana i sv. Ivana Krstitelja. Posljednja se četiri kipa, kako je već istaknuto, smatraju radom XVI. stoljeća. Važno je pritom naglasiti i da njihove oblikovne karakteristike i mogućnost njihova iščitavanja nisu u istoj mjeri narušene naknadnom polikromacijom kao što je to slučaj s ostalom skulpturom ovoga oltara.

Za pretpostaviti je da ni oltar sv. Antun Opata (?), kao ni onaj Gospe od Karmela, nisu proizvod domaće sredine. Ranije je već spomenut neobičan odnos gornjega kata oltarnoga nastavka oltara sv. Antuna, u odnosu na njegov donji kat, kao i pretpostavka da je riječ o spoju dijelova dvaju različitih oltarnih nastavaka. Klasičan raspored arhitektonskih elemenata gornjega kata u formi slavoluka, sastavljenog od četiriju – na nisku predelu postavljenih – jonskih kaneliranih stupova koji flankiraju središnje veće i šire, te dva niža i uža bočna polja s nišama, i zaključnoga prekinuta zabata, nije bitno umanjivao ni ornament hrskavičnoga prepleta nad bočnim nišama, koji danas izostaje. Taj je ornament, sudeći prema starijoj foto-dokumentaciji i opisima, srodan onome nad nišama donjega kata. Neobična je, međutim, i kombinacija relativno plošnoga ornamenta vinove loze oko stupova, i hrskavičnoga prepleta na istome oltaru. Spomenuto je već da ornament vinove loze na

oltarima nastalim pod mletačkim utjecajem, zadržava linearnost do kraja stoljeća, a isti ornament na oltarima s izraženijim srednjoeuropskim utjecajem bilježi sve veći plasticitet od osmoga desetljeća. S druge strane, hrskavični preplet, kako je već spomenuto, se kao ornament na slovenskim oltarima javlja početkom osmoga desetljeća. Shodno tome, možda je datacija oltarnoga nastavka u kraj šestoga ili početak sedmoga desetljeća prerana, te bi ju trebalo pomaknuti u osmo desetljeće XVII. stoljeća. Tipologijom arhitekture, donji kat oltarnoga nastavka blizak je oltaru sv. Jurja u crkvi sv. Jurja *Starog*. Riječ je također o slavolučnome tipu oltarnoga nastavka, s visokom predelom i četirima stupovima koja flankiraju polja s nišama. Niše bočnih polja – niže i uže od središnje – imaju povišene postamente za skulpturu, što je slučaj i s donjim katom oltarnoga nastavka sv. Antuna Opata (?). Naglašenija greda vijenca također im je zajednička, premda je ona na oltaru sv. Antuna istaknutija. Razlikuje ih, međutim, istaknuti par središnjih stupova, nad kojim se – na oltaru sv. Jurja – uzdiže zaključni trokutni zabat, te drugačiji tip ornamenta. Ukoliko je oltarni nastavak oltara sv. Antuna Opata (?) spoj dijelova oltarnih nastavaka dvaju oltara, moguće je da je njegov donji kat također bio zaključen zabatom, koji je naknadnom intervencijom uklonjen, i da je nastao po uzoru na opisani oltar sv. Jurja.

Kada je u pitanju skulptura, na ovome se oltaru – ukoliko prihvatimo da kip iz središnje niše prvoga kata doista prikazuje sv. Antuna Opata – nalazi neobična kombinacija dvaju istih svetaca smještenih u niše oltarnoga nastavka (u desnoj niši donjega kata također je kip sv. Antuna Opata). Ovakvu je situaciju, međutim, moguće tumačiti nastojanjem da se smještajem starije, gotičke skulpture održi veza s tradicijom i važnošću ovoga sveca za zajednicu.²¹⁸ Istovremeno, međutim, treba imati na umu i vjerojatnu nemogućnost zajednice da u naručiteljskom pogledu podnese troškove izrade nove skulpture, te stoga pribjegava ekonomičnijem rješenju spajanja bolje očuvanih dijelova različitih oltara. Isto je, čini se, slučaj i s glavnim oltarom.

Među kipovima smještenima u niše ovoga oltarnoga nastavka, međusobno su oblikovno najsirodniji kip sv. Antuna Opata iz desne bočne niše donjega kata i kip sv. biskupa iz središnje niše gornjega kata, potom kipovi polu-ležećih proroka s kosina zabata, te kipovi sv. Franje Asiškoga i sv. Petra iz lijeve, odnosno desne bočne niše gornjega kata oltarnoga nastavka. Svakom je paru spomenutih svetaca moguće pretpostaviti istoga majstora. Pristupom oblikovanju draperije, posebice načinom na koji se ona lomi nad koljenom, te blago uzdiže pri dnu, prvom je paru kipova blizak i kip sveca raširenih ruku iz lijeve niše

²¹⁸ I na spomenutom je oltaru svetoga Nikole u crkvi svetoga Jurja *Starog* također u središnju nišu oltarnoga nastavka smješten stariji kip svetoga Nikole. Vidi Sl. 21.

donjega kata. Rub plašta ovoga sveca ima oštrije, pravilnije linije od onoga svetoga biskupa, a razlikuje ih i fizionomija lica i način oblikovanja brade. Izuzev figura proroka, koji su – kako je spomenuto – rad druge radionice, odnosno dio *Premanturske skupine*, ostalu je skulpturu ovoga oltara – unatoč razlikama – moguće promatrati kao proizvod iste radionice.

Iz spomenute opaske vizitatora (1659.) nažalost nije moguće razabrati koji se dio oltara Gospe od Karmela za vrijeme njegova pohoda obnavlja. U to se vrijeme datira slikana pala koja se na oltaru nalazi, pa je moguće da vizitator govori upravo o tome. Istovremeno, isti je naložio izradu kovčega za relikvije. Drvenom kovčegu, kojega prekriva ornament bujnoga (baroknoga) akanta, vjerojatno također treba pretpostaviti veze sa srednjoeuropskim kulturnim krugom. Na slovenskim se oltarima takav ornament, kako je spomenuto, javlja tek u zadnjem desetljeću XVII. stoljeća, u kontinentalnoj Hrvatskoj desetljeće prije, a među dalmatinskim oltarima što se datiraju u XVII. stoljeće i kojima se ishodištem smatra Venecija, takvoga tipa ornamenta nema. Moguće je u tom smislu izdvojiti tek oltar Navještenja iz crkve Gospe Karmelske u Nerežišćima, s još uvijek ne tako bujnim akantom, koji se datira u XVIII. stoljeće.²¹⁹ No, iako je za izradu kovčega za relikvije moguće pretpostaviti da je nastao krajem stoljeća, nije sigurno koliko ranije je nastao arhitektonski dio oltarnoga nastavka, kao ni je li istovremen slikanoj pali, ili je od nje mlađi, odnosno stariji. Za kipove svetaca koji se nalaze na odsječcima zabata se smatra da su nastali oko sredine stoljeća, a tipološki su najbliži kipovima sv. Marka, svetice raširenih ruku i sv. Grgura s glavnoga oltara. Stoga, sukladno pomaknutoj dataciji nastanka glavnoga oltara, možda je moguće i nastanak ovih dvaju kipova, sa sredine stoljeća pomaknuti bliže osmom desetljeću.

Sudeći prema bujnome akantu koji je prisutan na drvenome pokrovu krstionice, uklesana godina na zdencu, koju je – kako je istaknuto – moguće čitati kao 1685., neznatno je ranija od vremena kada se barokni akant počinje javljati na slovenskim oltarima. Moguće je stoga, da je drveni pokrov dodan kasnije (čitamo li godinu kao 1665.), kao i da je kameni zdenac datiran u vrijeme nastanka pokrova (1685.). Istovremeno, ovaj se ornament razlikuje od onoga na kovčegu za relikvije (danas na glavnome oltaru), te se može pretpostaviti da se radi o dva različita majstora. Komparacija anđeoskih hermi na krstionici s onima na stupovima korskih klupa ne ukazuje na međusobnu oblikovnu srodnost.

Skulpture u nišama naslona korskih klupa tipološki su najrodnije kipovima svetice raširenih ruku i sv. Marku s glavnoga oltara. Oblikovanje ornamenta vinove loze na stupovima glavnoga oltara i korskih klupa međusobno se razlikuju utoliko što je motiv na

²¹⁹ Za oltar vidi: Daniel Premerl, *nav. dj.*, 2008., 122, Kat. jed. br. 10.

stupovima korskih klupa sačinjen od većih listova i krupnijih boba grozdova, no pokazuju jednaku razinu plasticiteta, te je moguće pretpostaviti da su ova dva rada vremenski bliska, i prihvatiti pretpostavku da je riječ o majstorima upoznatima sa srednjoeuropskom tradicijom. Razlike u oblikovanju ornamenta između korskih klupa i glavnoga oltara prisutne su i na razini tipologije dekorativne skulpturalne ornamentike (hermi na stupovima oltara i hermi na stupićima klupa). U tom pogledu kvaliteta rada na korskim klupama prednjači. Pretpostavljena vremenska bliskost, međutim, može upućivati da je opremanje svetišta novim glavnim oltarom i korskim klupama bilo planirano istovremeno, i da – moguće – proizlaze iz iste sredine, odnosno da su rad majstora stasalih na istoj tradiciji, koji međusobno dijele iskustva.

Od korintskih kapitela, prisutnih na sva tri oltara, međusobno su najrodniji oni središnjega para stupova glavnoga oltara i oni na oltaru Gospe od Karmela, a njima su bliski i kapiteli s oltara sv. Jurja iz crkve sv. Jurja *Starog*. No, čini se da je sličnost koju Vlasta Zajec zamjećuje među kapitelima glavnoga oltara i onih na stupovima korskih klupa, prisutna tek na razini tipa kapitela, ali ne i s aspekta oblikovanja. Naime, donji dijelovi nižeg reda listova kapitela glavnoga oltara sabiti su i čvrsto priljubljeni uz samo tijelo kapitela, te su im samo vrhovi uvijeni prema van. S druge je strane, lišće kapitela na stupovima korskih klupa međusobno razmaknutije, vitko izduženo, te se vrhovima snažnije pruža u prostor.

Drveni namještaj plominske župne crkve stoga, svjedoči i podupire spomenutu Karamanovu (1957.) tezu o umjetnosti provincijalizirane, odnosno raznovrsnosti oblika granične sredine. Kao mletačka sredina, no na granici dvaju političkih prostora, Plomin je očigledno razvijao veze sa sredinama mletačke i srednjoeuropske kulturne tradicije, odnosno onima koje su dva kulturna kruga neraskidivo spojila u oblikovanju arhitekture oltara, skulpture, ali i slikarskim djelima. Tom *prelaženju granica* zasigurno je, kako i Vlasta Zajec ističe, doprinijelo teritorijalno rasprostiranje tadašnje Pulske biskupije koja je zahvaćala i habsburške posjede u Istri. U prilog tome svakako svjedoče primijećene bliskosti elemenata arhitekture i ornamentike glavnoga plominskoga oltara sa spomenutim brsečkim oltarom, kao i onima tzv. Vinodolske radionice, potom srodnosti kipa sv. Jeronima s radovima u Boljunu, te pretpostavljene veze dviju slikanih pala, skulpture i ornamenta ovoga oltarnoga nastavka s srednjoeuropskim kulturnim krugom. Slično potvrđuje i primjer oltara sv. Antuna Opata (?), odnosno primijećene oblikovne srodnosti njegova današnjeg antependija s onima u graničnim mletačkim sredinama – Draguču i Humu, mletačkom Vodnjanu i habsburškome Katunu Gračanskom, kao i utvrđene bliskosti figura starozavjetnih proroka ovoga plominskoga oltara sa skulpturama oltara u Premanturi, Boljunu, Pomeru, Lovranu, Lobariki i Medulinu, u

kojima je također prisutan utjecaj srednjoeuropskoga kulturnoga kruga. Vezama s istim krugom svjedoči i prisutnost baroknog akanta na korskim klupama i krstionici. Na venecijansku pak sredinu, kako je već istaknuto, upućuju oslikani dijelovi svih triju antependija, ali i arhitektonski tipovi slavoluka i edikule, kao glavni nosioci ornamenta i skulpture drugoga porijekla.

Imajući u vidu da je plominski glavni oltar jedan od kvalitetnijih drvenih oltara u Istri, te vjerojatno ne tako jeftin drvorezbarski rad i pozlatu ovoga i drugih dvaju oltara u župnoj crkvi, moguće je možda pretpostaviti da su plominski naručitelji tada financijski mogli podnijeti narudžbu nekog skromnijeg kamenog ili mramornog venecijanskog oltara. Međutim, unatoč kvaliteti, bogatoj ornamentici i pozlati, posebice glavnoga oltara, oni su, čini se (bez obzira na naknadne, recentnije intervencije) odraz skromnije sredine koja, u skladu s mogućnostima, nastoji zadovoljiti potrebu nužne opreme sakralnoga prostora. Opredivši se, u pogledu skulpture glavnoga i oltara sv. Antuna, za kombinaciju dijelova različitih oltarnih nastavaka, i onih koji stilski ne pripadaju XVII. stoljeću, stvorene su složene cjeline koje danas bitno otežavaju njihovu interpretaciju. No, oltari, uz oblikovno koherentnije cjeline korskih klupa i krstionice, svjedoče složenim umjetničkim utjecajima te specifičnom ukusu i plominske, ali i sredine u kojoj ta djela nastaju. Taj je ukus, ne samo u plominskom slučaju, istovremeno uvjetovan tradicijom i svim okolnostima vremena i prostora.

Popis literature

1. AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, 2006. [1979.].
2. AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1985. [1979.].
3. Antonio **Alisi**, *Istria – Città minori*, Edizioni «Italo Svevo», Trieste, 1997.
4. AB [Anđelko **Badurina**], *Misa i Oltar*, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Anđelko Badurina (ur.), Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006., str. 435., str. 465 – 468.
5. AB [Anđelko **Badurina**], *Mitra*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1985. [1979.], str. 408.
6. Doris **Baričević**, *Pavlini kipari i drvorezbari u Sveticama*, u: *Kaj*, god. X., 1977., br. 9 – 10, str. 37 – 62 (54 – 56).
7. Miroslav **Bertoša**, *Istra: Doba Venecije (XVI. – XVII. stoljeće)*, Zavičajna naklada „Žakan Juri“ Pula, 1995.
8. Miroslav **Bertoša**, *Mletačka Istra u XVI. i XVII. stoljeću II*, Pula, „Istarska naklada“, 1986.
9. Miroslav **Bertoša**, *Hrvatska i Sredozemlje: sjeverni i srednji Jadran*, u: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, Sv. III., Barok i prosvjetiteljstvo (XVII.-XVIII. stoljeće), (ur.) Ivan Golub, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Školska knjiga, 2003., str. 61 – 78.
10. Miroslav **Bertoša**, Robert **Matijašić** (ur.), *Istarska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2005.
11. Slaven **Bertoša**, *Mletačka i austrijska Istra u XVII. i XVIII. stoljeću*, u: *Istarska enciklopedija*, (ur.) Miroslav Bertoša, Robert Matijašić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2005.
12. Višnja **Bralić**, Nina **Kudiš Burić**, *Slikarska baština Istre: djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije*, Institut za povijest umjetnosti; Centro di ricerche storiche – Rovigno, Zagreb, 2006.
13. Sanja **Cvetnić**, *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007.
14. Doretta **Davanzo Polli**, *Arts and Crafts in Venice*, Könemann, Cologne, 1999., [1978.].

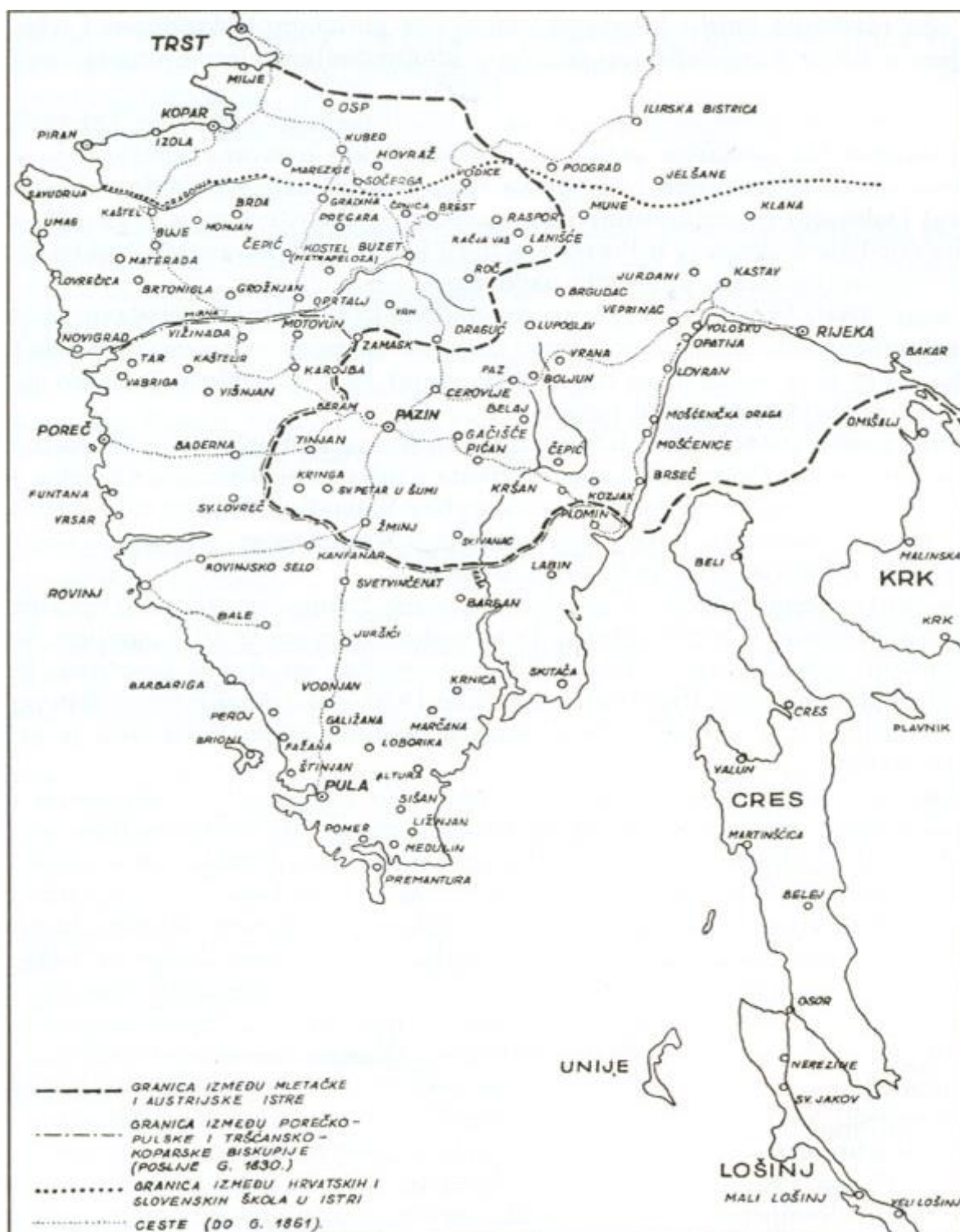
15. Zoraida **Demori Staničić**, *Dalmatinska radionica, Sv. Antun Opat*, u: AA.VV., *Dominikanci u Hrvatskoj*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 383 – 385 (kataloška jedinica K/9).
16. Vanda **Ekl**, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Grafički zavod Hrvatske / Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982.
17. Branko **Fučić**, *Izveštaj o putu po Istri 1949. godine (Labinski kotar i Kras)* u: Ljetopis JAZU, 57, 1953., str. 67 – 140.
18. Ivan **Grah**, *Izveštaji pićanskih biskupa Svetoj Stolici (1589 – 1780)* u: *Croatica Christiana Periodica*, Br. 6, God. 4, 1980., str. 1 – 25.
19. Ivan **Grah**, *Izveštaj porečkih biskupa Svetoj stolici (1588 – 1775)* u: *Croatica christiana Periodica*, Br. 12, God. 7, 1983., str. 1 – 47.
20. Ivan **Grah**, *Izveštaji novigradskih biskupa Svetoj Stolici (1588 – 1808)*, I. dio, u: *Croatica Christiana Periodica*, Br. 16, God. 9, 1985., str. 63 – 93.
21. Ivan **Grah**, *Izveštaji pulskih biskupa Svetoj Stolici (1592 – 1802)* u: *Croatica Christiana Periodica*, Br. 20, God. 11, 1987., str. 26 – 68.
22. MG [Marijan **Grgić**], *Antun opat*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1985. [1979.], str. 118.
23. Ante **Gulin**, *Hrvatski srednjovjekovni kaptoli Dalmacije, Hrvatskog primorja, Kvarnerskih otoka i Istre*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2008.
24. Anđela **Horvat**, Radmila **Matejčić**, Kruno **Prijatelj**, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982.
25. Radovan **Ivančević**, *Gotička arhitektura Istre*, doktorska disertacija, Zagreb, 1964.
26. Marija **Ivetić**, *Drveni retabli oltara od XVII. do kraja XIX. stoljeća iz crkava središnje Istre*, Muzej grada Pazina, 2007.
27. Ljubo **Karaman**, *O djelovanju domaće sredine u hrvatskim krajevima*, Društvo historičara umjetnosti N.R.H., Zagreb, 1963.
28. Danilo **Klen**, *Uvjeti i razvitak odnosa između pučana i građana u Mletačkoj Istri* u: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 10, I, Zagreb, 1977., str. 305 – 334.
29. Nina **Kudiš**, *Ars Sacra*, Catalogo della mostra, Rijeka, 1990. [a]
30. Nina **Kudiš**, *Drveni oltari iz XVII. stoljeća u župnoj crkvi sv. Jurja u Brseču* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 14, Zagreb, 1990. [b], str. 151 – 160.
31. Nina **Kudiš**, *Tutte le opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio (1619) i praksa izrade drvenih oltara u Istri* u: *Annales. Anali koperskega primorja in bližnjih pokrajn*, Koper, 1994., str. 93 – 101.

32. Nina **Kudiš**, *Sakralno slikarstvo u Istri od 1550. – 1650.*, doktorska disertacija, Zagreb, 1998.
33. Nina **Kudiš Burić**, Nenad **Labus**, *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658. et venete 1659. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659.* Rijeka: Riječka nadbiskupija – Porečko-pulska biskupija, Adamić, 2003.
34. Nina **Kudiš Burić**, *Vizitacije pulske biskupije iz 1658. i 1659. godine – značajan izvor za poznavanje spomeničke baštine Rijeke i istočnog dijela Istre* u: Nina Kudiš Burić, Nenad Labus, *Dalle parti arciducali e sotto San Marco. Visite arciducali fatte del anno 1658. et venete 1659. U kraljevskim stranama i pod svetim Markom. Vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659.* Rijeka: Riječka nadbiskupija, Porečko-pulska biskupija, Adamić, 2003.
35. Philippa **Lewis**, Gillian **Darley**, *Dictionary of Ornament*, London, Macmillan, 1986.
36. Radmila **Matejčić**, *Barok u Istri i Hrvatskom primorju* u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982., 385 – 642.
37. Ivan **Milotić**, *Crkva u Istri – povijesna i kulturna baština*, Pazin – Poreč, 2010.
38. Werner **Müller**, Gunther **Vogel**, *Atlas arhitekture 1*, Zagreb, Golden marketing, 1999.
39. Werner **Müller**, Gunther **Vogel**, *Atlas arhitekture 2*, Zagreb, Golden marketing, 2000.
40. Timothy J. **Newbery**, George **Bisacca**, Laurence B. **Kenter**, *Italian Renaissance Frames*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.
41. Anđelko **Pedišić**, *Konzervatorsko – restauratorski radovi na oltaru sv. Aurelija iz župne crkve Sv. Jurja u Brseču* u: *Portal – Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, br. 1, 2010., str. 129 – 142.
42. Matko **Peić**, *Pristup likovnom djelu*, III. izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 1973.
43. Milan **Pelc**, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.
44. Tea **Perinčić**, *Prilog istraživanju apostolskih vizita Agostina Valiera u dalmatinskim i istarskim biskupijama*, u: *Povijesni prilozi*, 17, Zagreb, 1998., str. 157 – 176.
45. Božena **Popić Kurtela**, *Drveni oltari od 15. do 18. stoljeća na dubrovačkom području*, magistarski rad, Zagreb, 2010.
46. Daniel **Premrerl**, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, doktorska disertacija, Zagreb, 2008.
47. Daniel **Premrerl**, *Podrijetlo i maniristička preobrazba all'antica motiva i oltar Imena Isusova u crkvi sv. Dominika u Trogiru*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 28, Zagreb, 2004., str. 96 – 113.

48. Kruno **Prijatelj**, *Barok u Dalmaciji* u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 651 – 868.
49. Mirjana **Repanić Braun**, Ksenija **Škarić**, Martina **Wolff Zubović**, Helena **Cavalli Ladašić**, *Oltar sv. Wolfganga u Vukovju*, u: *Portal – Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, Br. 4, 2013., str. 117 – 137.
50. Alois **Riegl**, *Problems of style: foundations for a history of ornament*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992.
51. France **Stele**, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana, Akademsko založba, 1940.
52. Alojz **Štoković**, *Bratovštine u središnjem dijelu Istre*, u: *Vjesnik istarskog arhiva*, Br. 2-3 God. (1992. – 1993.), 1994., str. 49 – 63.
53. Alojz **Štoković**, *Statut bratovštine Presvetog Sakramenta iz Umaga (1555. g.)* u: *Vjesnik istarskog arhiva*, God. 4-5 Br. (1994. – 1995.), 1998., str. 129 – 151.
54. Vjekoslav **Štoković**, *Poslovne knjige istarskih bratovština – značajni izvori za proučavanje društvene i gospodarske povijesti (jedan primjer iz Tara na Poreštini)*, u: *Vjesnik istarskog arhiva*, God. 1 (32) Br. (1991.), 1991., str. 85 – 97.
55. Radoslav **Tomić**, *Barokno kiparstvo Istre, Kvarnera i Dalmacije* u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Muzejsko Galerijski centar, Zagreb, 1997., str. 263 – 289.
56. Damir **Tulić**, *Kamena skulptura i oltari 17. i 18. stoljeća u Porečko – pulskoj biskupiji*, doktorska disertacija, Zagreb, 2012.
57. Josip **Vrandečić**, Miroslav **Bertoša**, *Dalmacija, Dubrovnik i Istra u ranome novom vijeku*, Sv. 3, Zagreb, Leykam international, 2007.
58. Sergej **Vrišer**, *Baročno kiparstvo*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1967.
59. Sergej **Vrišer**, *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana, Slovenska matica, 1983.
60. Rudolf **Wittkower**, *Art and Architecture in Italy 1600 – 1750*, Yale University Press, New Haven and London, 1982., [1958.].
61. Vlasta **Zajec**, *Drveni oltari 17. stoljeća u Istri*, Sv. I, II, magistarski rad, Zagreb, 1994.
62. Vlasta **Zajec**, *Jedna rezbarska radionica sredinom 17. stoljeća u Istri*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22, Zagreb, 1998.
63. Vlasta **Zajec**, *Drvena skulptura 17. stoljeća u Istri*, Sv. I, II, doktorska disertacija, Zagreb, 2001. [a]
64. Vlasta **Zajec**, *Nekoliko drvenih kipova iz Istre izrađenih prema istim predlošcima*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 25, Zagreb, 2001. [b], str. 165 – 172.

65. Vlasta **Zajec**, *Prilozi za katalog skulpture 17. stoljeća u Istri*, u: *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, Zagreb, 2004., str. 191 – 196.
66. Vlasta **Zajec**, *Studije o drvenim oltarima i skulpturi 17. stoljeća u Istri*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2014.
67. Jerica **Ziherl**, *Drvena skulptura Porečke biskupije od XV. do XVIII. stoljeća*, Katalog izložbe, Poreč, Zavičajni muzej Poreštine, 1994.
68. Milan **Železnik**, *Osnovni vidiki za studij »zlatih oltarjev« v Sloveniji*, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v., IV, Ljubljana, 1957.
69. Milan **Železnik**, *Rezbarstvo 17. stoletja na Slovenskem*, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 7, 1965., str. 171 – 194.

ILUSTRACIJE



Sl. 1. Karta Istre s podjelom na mletački i habsburški posjed



Sl. 2. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*)

Sl. 3. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*) – pogled prema svetištu

Sl. 4. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*) – pogled iz svetišta



Sl. 5. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija



Sl. 6. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija

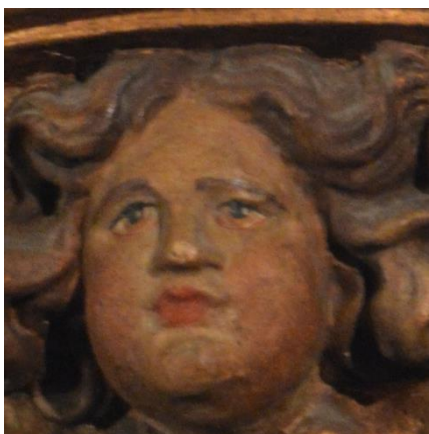
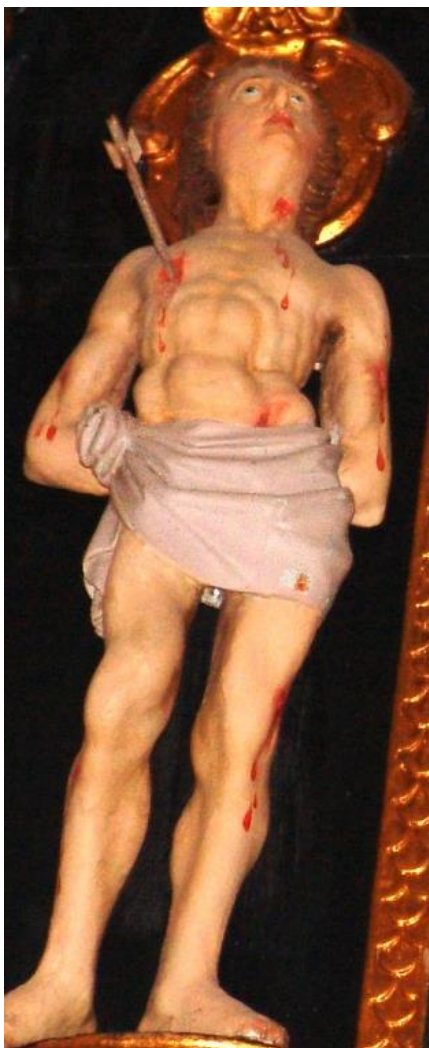
Sl. 7. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija na desnom zidu broda crkve, 1972.

Sl. 8. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – detalj središnjega dijela oltarnoga nastavka



Sl. 9. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – kip sv. Jurja

Sl. 10. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Malđeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – kip sv. Ivana Krstitelja



Sl. 11. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – kip sv. Sebastijana

Sl. 12. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od ružarija – kip sv. Roka

Sl. 13. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – anđeoska glavica

Sl. 14. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – glava svetice



Sl. 15. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?)

Sl. 16. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?), 1972.

Sl. 17. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – detalj donjega kata oltarnoga nastavka

Sl. 18. Plomin, crkva sv. Jurja *Starog*, oltar sv. Jurja



- Sl. 19. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – gotički kip sv. Antuna Opata (?)
 Sl. 20. Šibenik, crkva sv. Dominika, kip sv. Antuna Opata
 Sl. 21. Plomin, crkva sv. Jurja *Starog*, oltar sv. Nikole
 Sl. 22. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – gornji kat oltarnoga nastavka



Sl. 23. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – kip sveca iz lijeve niše donjega kata oltarnoga nastavka

Sl. 24. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – kip sv. Antuna Opata

Sl. 25. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – kip svetoga biskupa iz središnje niše gornjega kata oltarnoga nastavka

Sl. 26. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) - kipovi starozavjetnih proroka na zabatu



Sl. 27. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar Gospe od Karmela

Sl. 28. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar Gospe od Karmela, 1972.

Sl. 29. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), kovčeg za relikvije na glavnome oltaru Gospe od Ružarija – izvorno s oltara Gospe od Karmela



Sl. 30. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), korska klupa uz lijevi zid svetišta

Sl. 31. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), korska klupa uz desni zid svetišta

Sl. 32. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), korska klupa uz desni zid svetišta, 1972.



Sl. 33. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), korska klupa uz lijevi zid svetišta – kip sv. Grgura pape

Sl. 34. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), korska klupa uz lijevi zid svetišta – kip sv. Ivana Evandelist



Sl. 35. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica – drveni pokrov

Sl. 36. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica, 1972.

Sl. 37. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica – detalj s godinom uklesanom u kameni zdenac



Sl. 38. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), kovčeg za relikvije (izvorno s oltara Gospe od Karmela) – detalj baroknog akanta

Sl. 39. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica – detalj baroknoga akanta s drvenog pokrova

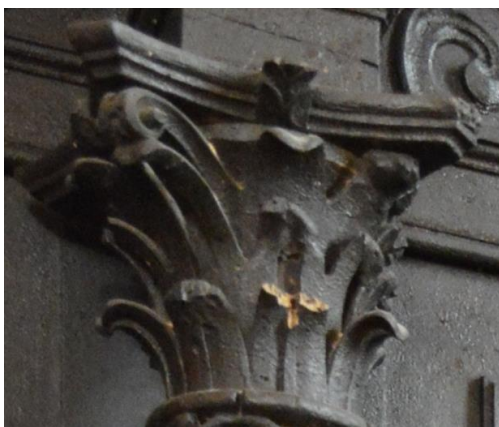
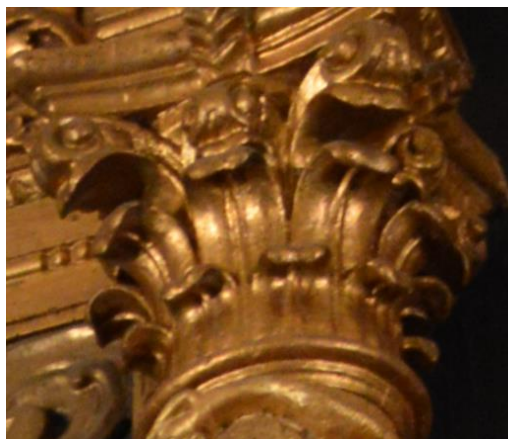
Sl. 40. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica – anđeoska herma na drvenom pokrovu

Sl. 41. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), korska klupa – anđeoska herma na stupu



Sl. 42. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – detalj ornamenta stupa

Sl. 43. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), korska klupa – detalj ornamenta stupa



Sl. 44. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar Gospe od Karmela – kapitel

Sl. 45. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), glavni oltar Gospe od Karmela – kapitel stupa uz slikanu palu donjega kata oltarnoga nastavka

Sl. 46. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), korska klupa – kapitel

Sl. 47. Plomin, crkva sv. Jurja Starog, oltar sv. Jurja – kapitel

Popis ilustracija

- Sl. 1. Karta Istre s podjelom na mletački i habsburški posjed (izvor: http://dobrila.donic.hr/strcic_petar_deset_znacajki_povijesti_istre.html, preuzeto: 28. svibnja 2015.)
- Sl. 2. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*) (izvor: <http://izletipoistri.com/2009/12/12/plomin/>, preuzeto: 28. svibnja 2015.)
- Sl. 3. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*) – pogled prema svetištu (snimila: Doris Kos)
- Sl. 4. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*) – pogled iz svetišta (snimila: Doris Kos)
- Sl. 5. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 6. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 7. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija na desnom zidu broda crkve, 1972. (izvor: Konzervatorski odjel u Rijeci)
- Sl. 8. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – detalj središnjega dijela oltarnoga nastavka (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 9. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – kip sv. Jurja (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 10. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – kip sv. Ivana Krstitelja (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 11. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – kip sv. Sebastijana (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 12. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od ružarija – kip sv. Roka (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 13. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – anđeoska glavica (snimila: Doris Kos)
- Sl. 14. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – glava svetice (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 15. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) (snimila: Doris Kos)

- Sl. 16. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?), 1972. (izvor: Konzervatorski odjel u Rijeci)
- Sl. 17. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – detalj donjega kata oltarnoga nastavka (snimila: Doris Kos)
- Sl. 18. Plomin, crkva sv. Jurja *Starog*, oltar sv. Jurja (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 19. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – gotički kip sv. Antuna Opata (?) (snimila: Doris Kos)
- Sl. 20. Šibenik, crkva sv. Dominika, kip sv. Antuna Opata (izvor: AA.VV., *Dominikanci u Hrvatskoj*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2011., str. 383 – 385 (kataloška jedinica K/9))
- Sl. 21. Plomin, crkva sv. Jurja *Starog*, oltar sv. Nikole (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 22. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – gornji kat oltarnoga nastavka (snimila: Doris Kos)
- Sl. 23. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – kip sveca iz lijeve niše donjega kata oltarnoga nastavka (snimila: Doris Kos)
- Sl. 24. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – kip sv. Antuna Opata Opata (snimila: Doris Kos)
- Sl. 25. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) – kip svetoga biskupa iz središnje niše gornjega kata oltarnoga nastavka (snimila: Doris Kos)
- Sl. 26. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar sv. Antuna Opata (?) - kipovi starozavjetnih proroka na zabatu (snimila: Doris Kos)
- Sl. 27. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar Gospe od Karmela (snimio: Gianfranco Abrami)
- Sl. 28. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), oltar Gospe od Karmela, 1972. (izvor: Konzervatorski odjel u Rijeci)
- Sl. 29. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), kovčeg za relikvije na glavnome oltaru Gospe od Ružarija – izvorno s oltara Gospe od Karmela (snimila: Doris Kos)
- Sl. 30. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), korska klupa uz lijevi zid svetišta (snimila: Doris Kos)
- Sl. 31. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), korska klupa uz desni zid svetišta (snimila: Doris Kos)
- Sl. 32. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mladeg*), korska klupa uz desni zid svetišta, 1972. (izvor: Konzervatorski odjel u Rijeci)

- Sl. 33. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), korska klupa uz lijevi zid svetišta – kip sv. Grgura pape (snimila: Doris Kos)
- Sl. 34. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), korska klupa uz lijevi zid svetišta – kip sv. Ivana Evanđelista (snimila: Doris Kos)
- Sl. 35. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica – drveni pokrov (snimila: Doris Kos)
- Sl. 36. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica, 1972. (izvor: Konzervatorski odjel u Rijeci)
- Sl. 37. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica – detalj s godinom uklesanom u kamenu zdenac (snimila: Doris Kos)
- Sl. 38. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), kovčeg za relikvije (izvorno s oltara Gospe od Karmela) – detalj baroknog akanta (snimila: Doris Kos)
- Sl. 39. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica – detalj baroknog akanta s drvenog pokrova (snimila: Doris Kos)
- Sl. 40. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), krstionica – andeoska herma na drvenom pokrovu (snimila: Doris Kos)
- Sl. 41. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), korska klupa – andeoska herma na stupu (snimila: Doris Kos)
- Sl. 42. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Ružarija – detalj ornamenta stupa (snimila: Doris Kos)
- Sl. 43. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), korska klupa – detalj ornamenta stupa (snimila: Doris Kos)
- Sl. 44. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), oltar Gospe od Karmela – kapitel (snimila: Doris Kos)
- Sl. 45. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), glavni oltar Gospe od Karmela – kapitel stupa uz slikanu palu donjega kata oltarnoga nastavka (snimila: Doris Kos)
- Sl. 46. Plomin, župna crkva Blažene Djevice Marije (sv. Jurja *Mlađeg*), korska klupa – kapitel (snimila: Doris Kos)
- Sl. 47. Plomin, crkva sv. Jurja Starog, oltar sv. Jurja – kapitel (snimio: Gianfranco Abrami)