

MATEJ OTONI: OLTAR IZ CRKVE SV. ROKA U UMAMA, TUGARE

Sagita Mirjam Sunara

(konzervacija-restauracija štafelajnih slika i polikromiranog drva, III. god.*)

MENTOR: **dr. sc. Ivana Prijatelj-Pavičić** (izv. profesor na Umjetničkoj akademiji kolegija 'Umjetnost renesanse i baroka u Europi' i 'Umjetnost renesanse i baroka u Hrvatskoj')

* Seminarski rad nastao je tijekom ak. god. 2001./02. kada je Sagita Mirjam Sunara bila studentica III. godine konzervacije-restauracije. S.M. Sunara je sada apsolventica na Odsjeku za konzervatorstvo-restauratorstvo.

SADRŽAJ

- 1. UVOD**
- 2. PREGLED POVIJESNIH ZBIVANJA KONCEM XVII. I POČETKOM XVIII. STOLJEĆA S POSEBNIM OSVRTOM NA POLJIČKU REPUBLIKU**
- 3. PROBLEMATIKA DRVENIH BAROKNIH OLTARA S KONCA XVII. STOLJEĆA U DALMACIJI**
- 4. "ZLATNI OLTARI"**
- 5. MATEJ OTONI; OPUS I STIL**
- 6. OLTAR MATEJA OTONIJA IZ CRKVE SV. ROKA U UMAMA, TUGARE**

1. UVOD

2. lipnja 2000. godine demontiran je i na terenu konzerviran drveni oltar iz crkvice Svetog Roka u tugarskom zaseoku Ume. Zahvat su pod vodstvom Žane Matulić-Bilač obavili studenti tadašnje prve godine konzervacije i restauracije. Oltar je nakon demontaže prenesen u novu bratimsku crkvu Sv. Roka u Tugarama gdje se na glavnom oltaru čuva njegova pala, restaurirana valjda 1990-ih (s obzirom da je u pitanju bila privatna restauracija, na žalost nema opisa zatečenog stanja i dokumentacije obavljenih zahvata). Neki su manji dijelovi oltara (uglavnom profilacije) odneseni u restauratorsku radionicu Konzervatorskog odjela Split, da bi u mjesecu studenom iste godine bili preneseni u radionicu za konzervaciju i restauraciju štafelajnih slika i polikromiranog drva Odsjeka za konzervatorstvo-restauratorstvo Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu gdje su konzervirani. Vađenje korodiranih čavala, oprашivanje i podlijepljivanje obavili su studenti tadašnje treće godine pod vodstvom Larise Aranza, predavača. Restauracija cijelog oltara (zaprimljenog u radionicu koncem listopada 2001. pod evidencijskim brojem 010) koju obavljaju studenti sadašnje treće godine (Željka Lušić i Sagita Mirjam Sunara) započela je u listopadu 2001. godine i obavlja se pod vodstvom predavača Jure Matijevića.

Osim ovog, u crkvama Solina, Poljica i Brača, te Makarskog i Omiškog primorja postoji još nekoliko oltara i oltarnih pala s konca XVII. i početka XVIII. st. koje se na temelju očitih analogija pripisuju istom, provincijskom umjetniku Mateju Otoniju. Sačuvani dokumenti upućuju na to da je postojao i veći broj, no najveći je dio uništen, propao ili tek fragmentarno sačuvan.

2. PREGLED POVIJESNIH ZBIVANJA KONCEM XVII. I POČETKOM XVIII. STOLJEĆA S POSEBNIM OSVRTOM NA POLJIČKU REPUBLIKU ¹

Povijesna se zbivanja koja su obilježila XVII. i sam početak XVIII. stoljeća mogu zbiti u samo tri riječi: Mleci, Turci i epidemije.

Tijekom XV. i XVI. stoljeća Turci prodiru u Europu i iz temelja mijenjaju etničku, kulturnu, političku i religijsku sliku osvojenih područja. U doba svoje najveće moći Osmansko je Carstvo obuhvaćalo područje sjevernog dijela Afrike (Alžir, Tripoli, Egipat), dio Abesinije, obale uz zapadni dio Arapskog poluotoka (Hedžas, Jemen), Siriju, Mezopotamiju, Malu Aziju, zemlje uz obalu Crnog mora, Grčku, Albaniju, Bugarsku, Vlašku, Moldaviju, Srbiju, Bosnu i Hercegovinu, Crnu Goru te velike dijelove Ugarske i Hrvatske.

Turci su na Balkanski poluotok donijeli jedan novi, nemilosrdan način ratovanja u kojem se vodi borba do uništenja ne samo s vojskama, nego i protiv cjelokupnog stanovništva jedne zemlje; pljačkalo se, palilo, ubijalo i odvodilo u roblje za vrijeme rata, a i kada rata nije bilo. Turcima su porez, nameti i nasilje služili kao sredstvo za slamanje otpora protivničkih kršćanskih država i naroda koje su prisiljavali ili da se pokore, ili da se rasele, a takvom načinu ratovanja nije bilo moguće odoljeti. Zato se puk predaje, pogiba ili bježi pred Turcima što izaziva etnička seljenjaja naroda kakva se na Balkanu ne pamte od doseljenja Južnih Slavena.

Kako je tursko osvajanje balkanskih feudalnih država u XV. stoljeću neposredno ugrožavalo Hrvatsku i Ugarsku, njihovi su kraljevi, uočavajući tu veliku pogibelj, u početku pokušavali zaustaviti Turke daleko izvan granica svoje države. Kada ipak nisu uspjeli zaustaviti turski prodor, rat se preselio na teritorij njihovih zemalja; prvo su se zaredali pljačkaški pohodi i odvođenje

stanovništva u ropstvo, a potom i osvajačke vojne. U stoljetnom ratu s Turcima Hrvati nisu branili samo svoju slobodu već i Europu, posebno njen središnji dio.

Nakon poraza na Mohačkom polju 1526. godine i propasti Ugarsko-hrvatskog kraljevstva, hrvatsko se plemstvo pita kome dati krunu; tko je u Europi dovoljno moćan da se odupre daljnjim turskim osvajanjima. Na hrvatsko-ugarsko prijestolje pretendiraju Ivan Zapolja i Ferdinand Habsburški. U Cetinu, 1. siječnja 1527. godine, hrvatsko plemstvo bira Ferdinanda za kralja (i on se obvezuje da neće dirati u već stečene privilegije hrvatskog plemstva, te da će braniti neokupirani dio Hrvatske, a okupirani dio osloboditi), a slavonsko plemstvo 6. siječnja u Dubravi kraj Čazme bira Ivana Zapolja. Sukobe između njihovih pristaša (okončane 1538. godine kada se Zapolj odriče prijestolja) koriste Turci koji osvajaju pretežni dio Like; od ovih vremena Hrvatska gubi i svoje čisto etničko obilježje jer se na ovaj prostor doseljava stanovništvo iz krajeva koji su bili pod turskom vlašću.

I Venecija je od XV. st. u više navrata ratovala s Turcima (Mlečani su s Turcima vodili tri velika rata: kandijski ili kretski od 1646. do 1669., morejski ili peloponeški od 1683. do 1699. i veliki rat između 1714. i 1718.). U ratnim je sukobima u drugoj polovini XV. i prvoj polovini XVI. stoljeća Venecija izgubila velika područja na jadranskoj obali i postupno ih uspjela vratiti tek u XVII. stoljeću za vrijeme kandijskog rata kojeg se dio vodio i na dalmatinskom tlu. U morejskom ratu Venecija pomiče granicu prema Turskoj duboko u zaleđu dalmatinske obale. Od velikog je rata (1714. - 1718.) Republika sv. Marka nastojala proširiti svoje posjede još dublje u zaleđu koje je bilo pod turskom vlašću, a nekad se jedinstveno područje Dalmacije, koje je oduvijek imalo istovjetnu kulturno-političku baštinu, u mletačko-turskim ratovima našlo raskomadano između dvije velike sile.

Na kraju rata, u XVIII. stoljeću, stvorena je granica Dalmacije koja je oduvijek pripadala rubovima država koje su na nju pretendirale što se negativno odrazilo na umjetnička zbivanja. Primorske su komune postale zapušteni periferni centri državnog teritorija Venecije, a zaleđe je utonulo u rubove Turskog Carstva. Komunalnim je sredinama bio smanjen teritorij, a istinskog središta nije bilo što se negativno odrazilo na razvoj umjetnosti (u razvoju su barokne umjetnosti, uz Crkvu i feudalne dinaste, sudjelovali crkveni redovi, patricijat i bogato građanstvo, ali uz podršku širokih slojeva pučanstva s tim da su vodeću ulogu i najveću financijsku moć i nadalje imali plemstvo i svećenstvo). Poseban ću osvrt dati na Poljičku republiku u tom razdoblju jer se upravo na njenom području nalazi sačuvan najveći broj djela (slika i oltara) umjetnika kojega obrađujem, a zanimljivo je vidjeti i kako su se baš oko ovog kraja lomila koplja tadašnjih velesila.

Poljica su kraj u Dalmaciji; omeđena lukom donje Cetine i morskom obalom između ušća Cetine i Žrnovnice, protežu se jugoistočno od Splita, a u njihov je sastav nekad ulazilo dvadesetak naselja (sela) zvanih *katuni*. Bile su to crkvene župe Podstrana, Jesenice, Duće, Zakućac, Gata, Čišla, Ostrvica, Zvečanje, Kostanje, Podgrađe, Tugare, Srinjine, Sitno, Dubrava, Donji Dolac, Putišić, Srijane, Gornji Dolac i Trnbusi (nama su ovdje bitne Jesenice, Ostrvica, Tugare i Donji Dolac).

Osnutak Poljica kao autonomne općine u okviru Hrvatske države ide u razdoblje od XI. do XIII. stoljeća. U XV. stoljeću (1440.), kao posljedica jedne historijski uvjetovane potrebe, nastaje Poljički statut kao zbornik normi autonomne Poljičke općine. Djelo (napisano od ondašnjih pismenih ljudi u

Poljicima - svećenika) nije u cijelosti nastalo u jedno vrijeme, već se nadopunjavalo tijekom godina.

Nakon zauzeća Trogira 22. lipnja i predaje Splita 28. lipnja 1420. godine, 17. siječnja 1444. predaje se pod mletačku vlast Omiš, a za njim, 29. siječnja, i Poljica koja su, uz obavezu plaćanja godišnjeg danka i vojne službe u korist Republike, zadržali svoju unutarnju samoupravu i povlastice, te si uz to osigurali pomoć Venecije.

Turci u to vrijeme prodiru u Bosnu (1463. god. Bosna pada), a u veljači 1514. Poljičani sklapaju s Turcima nagodbu o očuvanju samouprave uz obavezu plaćanja godišnjeg danka. 12. ožujka 1537. Klis pada pod Turke, a Poljičani se opet vraćaju pod mletačko okrilje (15. studenoga Dužd im izdaje dukalu pod zlatnim pečatom u kojoj im jamči sve povlastice i običaje; Venecija je, kao pomorsko-trgovačka velesila, za Poljica i ostalu kopnenu Dalmaciju bila zainteresirana samo zato (i kada) su joj ti krajevi trebali kao zaštita od Turaka za njene primorske gradove i otoke jer su im Turci predstavljali trgovačku konkurenciju i prijetnju najboljem pomorskom plovnom putu na Jadranu koji je išao uz našu obalu), no mirom kojeg 2. listopada 1540. Mlečani sklapaju s Turcima, Poljica su opet došla pod Turke protiv kojih su u toku XVII. stoljeća često ustajali.

Za vrijeme kandijskog rata Poljičani su se opet borili na strani Venecije koja 6. rujna 1699., iscrpljena dugim ratom, ponovno sklapa mir s Turcima i prepušta im Kandiju (Kretu). Nakon sklapanja mira, pregovori između Venecije i Turske otegli su se do 30. listopada 1671. kada je uglavljeno da granica ima teći odmah iza Klisa na koji su način Vranjic i solinsko polje s Klisom (a Poljičani su bili tradicionalno vezani uz Klis kao svoju jedinu utvrdu) pripali Veneciji, dok su Poljica prepuštena Turskoj.

Poslije teškog poraza od austrijskih trupa kod Sente na Tisi 11. rujna 1697., Turci 26. siječnja 1699. godine sklapaju u Srijemskim Karlovcima mir s austrijskim carem i Venecijom (oni su od 80-ih godina XVII. stoljeća osnovali vojni savez zvan Sveta Liga protiv Turske) koja tim mirom dobija Knin, Vrliku, Sinj, Zadvarje, Vrgorac i Gabelu na Neretvi, a i kršćanska su se Poljica konačno oslobodila turskog vrhovništva. Ovim je mirom okončan morejski rat i utvrđene nove granice Hrvatskog Kraljevstva te vraćen velik dio teritorija kojeg je ono izgubilo u turskim ratovima od XV. do XVII. st., ali su posjedi u južnoj Hrvatskoj ipak ostali pod vlašću Venecije koja ih nije htjela predati Austriji, odnosno Hrvatskoj.

Nezadovoljni karlovačkim mirom, Turci 8. prosinca 1714. naviješću Veneciji rat koji je okončan Požarevačkim mirom 21. srpnja 1718. godine kada Venecija zadobija konačne granice Dalmacije koje je održala sve do svoje propasti; ugovorom o primirju sklopljenom između Austrije i Francuske 18. travnja 1797. u Leobenu i konačnim mirom u Campoformiu 17. listopada 1797. Venecija, naime, prestaje postojati kao samostalna država i sa svim svojim teritorijem (uključujući, naravno, i Dalmaciju) potpada pod Austriju.

1805. godine Poljica dolaze pod francusku upravu jer pobjedom kod Austerlitz 2. prosinca 1805. godine Napoleon zadobija od Austrije cijelu Dalmaciju. Nakon daljnjih burnih zbivanja, temeljem bečkog mira sklopljenog između Austrije i Francuske dana 14. listopada 1809. Dalmacija je opet pripala Francuskoj, a Poljica su konačno izgubila svoju samoupravu i bila izjednačena s ostalom Dalmacijom. To je bio kraj autonomne općine Poljica.

3. PROBLEMATIKA DRVENIH BAROKNIH OLTARA S KONCA XVII. STOLJEĆA U DALMACIJI ²

Umjetnost je uvijek odraz društvenih, političkih i gospodarskih prilika na određenom prostoru i u određenom vremenu, a vidjeli smo da su one na dalmatinskom tlu u XVII. i XVIII. stoljeću bile teške.

U ta su dva stoljeća domaći naručitelji nastojali pratiti trendove suprotne obale Jadrana (oblik i izgled oltara su u Veneciji XVII. i XVIII. stoljeća odredili tada vodeći kipari; njihove su sheme preuzimali sljedbenici i manji majstori, preoblikujući ih prema vlastitim mogućnostima, te mogućnostima i zahtjevima naručitelja), ali su povijesne okolnosti (turska okupacija i mletačko-turski ratovi, a uz sve to i česte epidemije kuge) uvjetovali da je u primorskoj sredini Dalmacije došlo do opadanja umjetničke djelatnosti i kvalitete. U osiromašenoj Dalmaciji iz koje se, s jedne strane, pred stalnom turskom prijetnjom i zbog stanja teške ekonomske krize (radi opadanja trgovine) iseljavalo autohtono stanovništvo, a s druge strane mijenjala etnička slika priljevom izbjeglica iz već od Turaka okupiranih krajeva, nije u razdoblju XVII. i XVIII. st. bilo aktivnih kamenoloma i kiparskih radionica koje bi bile sposobne da opreme crkve djelima oblikovanim po načelima suvremenih stilskih kretanja. Mnogi su kameni/mramorni oltari koji krase naše crkve bili importirani iz susjedne nam Italije jer je tadašnjim naručiteljima to bilo financijski puno prihvatljivije od naručivanja mramora iz talijanskih kamenoloma (a samo je taj mramor bio prikladan za kiparsko oblikovanje i izradu polikromiranih oltara koji su tada bili talijanska praksa; Dalmacija je bogata kamenom, ali ne i mramorom, a ti su mramori bili preskupi za nabavku) i njegovog dopremanja u ove krajeve da bi ga tu klesali domaći majstori koji ga, uostalom, nisu znali ni obrađivati (jer nije postojala tradicija obrade mramora), a ni u njemu izvesti reprezentativne kamene oltare s raskošno intarziranim antependijem, izrazito bogatom dekoracijom i sl.

Barokni je stil došao u Dalmaciju sa zakašnjenjem i to početkom XVII. stoljeća u nekim sporednim elementima (ornamentika, volute, gomilanje ukrasa i sl.), a u potpunosti prodire tek u XVIII. stoljeću. Domaće kamenarske i klesarske radionice s početka čak i rade graditeljsku i dekorativnu plastiku, da bi se s vremenom, budući da su domaći umjetnici ipak puno skromnijih mogućnosti od susjeda sa suprotne obale Jadrana, ograničili samo na dekorativne i ornamentalne radove.

Osim mramornih oltara i skulptura, čini se također da su i mnogobrojni drveni oltari i skulpture iz XVII. stoljeća importirani iz Italije kao i oltarne pale s kojima tvore cjelinu (jer je drvorezbarstvo, koje i kvalitativno i kvantitativno počinje opadati još u renesansi, u vrijeme baroka doživjelo dekadenciju, a tradicija se lokalnih slikarskih radionica izgubila), no ostaje otvoreno pitanje tko radi drvene oltare nešto rustičnije izvedbe po crkvama otočne i kopnene Dalmacije koncem XVII. i u XVIII. stoljeću (kao što su drveni oltari iz crkve Sv. Eufemije i crkve Sv. Antuna u Rabu ili Sv. Barbare i Sv. Dominika u Šibeniku; u Svetom Križu na Čiovu, župnoj crkvi u Kučinama na Mosoru, dominikanskoj crkvi u Bolu i drugdje). Također nije poznato ni gdje su se (ako i jesu) ti umjetnici školovali i je li uopće riječ o domaćim majstorima ili su u pitanju lošiji umjetnici koji su došli ovamo sa suprotne obale Jadrana, možda u pratnji nekih poznatijih i značajnijih umjetnika koji su ovdje radili.

Iako je većina autora nepoznata, logično je ipak pretpostaviti da su značajnija djela radovi doseljenih stranaca ili import, a skromnija domaćih autora.

Dok je za za mramorne barokne oltare jasno da je postojala podjela rada između projektanta oltara (koji je bio arhitekt), kipara (u izvornom značenju riječi) i slikara koji će izraditi oltarnu sliku (ukoliko je ista zamišljena kao dio oltara), kod drvenih oltara to je još jedna stvar koja ostaje pod upitnikom, iako je konkretno kod oltara iz crkve Svetog Roka u Tugarama, uzmemo li u obzir ukus i skromne financijske mogućnosti (jer teško da bi naručitelji mogli priuštiti dva “majstora”) naručitelja iz ionako turskim pljačkaško-ratnim pohodima osiromašene i devastirane seoske sredine, vrlo vjerojatno da je umjetnik koji je oltar oslikao, ista osoba koja je oltar i izradila, pogotovo što ni umjetnička vrijednost drvorezbarskog ostvarenja ni likovne izvedbe/oslika nisu na nekom visokom nivou.

Napomenula bih još kako bi bilo interesantno (ali ne samo vezano uz Mateja Otonija kojim ćemo se mi ovdje baviti, nego i uopće za - provincijske i druge – umjetnike skromnijih mogućnosti iz tog razdoblja) znati koje su grafike kolale u sredinama u kojima su oni tada boravili, kao i poznavati djela koja su mogli zateći u mjestima u koja su došli raditi, a u kojima možda možemo naći njihove uzore ili izvore (za kopiranje).

4. “ZLATNI OLTARI”³

Tema drvenih baroknih oltara u Dalmaciji (nastalih na području neposrednog utjecaja Venecije koja je u XVII. st. imala vodeću ulogu na području umjetničkog obrta; taj “venecijanski” drveni oltar na našem području ima tektonsku kompoziciju po pravilima kasne renesanse, tj. manirizma, s arhitekturnim okvirom koji se sastoji od vertikalnih nosećih i horizontalnih nošenih članova) tek je načeta i prava sinteza zapravo ne postoji jer su se ti oltari do sada obrađivali tek pojedinačno. Podrobnije su obrađeni samo tzv. “zlatni oltari” sjeverne Hrvatske i Istre. Zato ćemo se, da bismo mogli što bolje opisati i interpretirati oltar iz crkve Sv. Roka u Tugarama, dotaknuti “zlatnih oltara” susjedne nam Slovenije jer su oni detaljno obrađeni.

Iako je Slovenija zbog svog geografskog položaja bila oduvijek orijentirana prema sjeverozapadu Europe, usvajajući tako i u svojoj umjetnosti utjecaje tih regija (dok je Dalmacija oduvijek umjetničko-geografski bila izložena utjecaju Italije, posebno Venecije koja je još od naranjih vremena pokazivala afinitet prema ovim krajevima i pretendirala na njih) moramo ipak uzeti u obzir da se radi o komparaciji i analogizaciji umjetničke produkcije istog stilskog razdoblja koje, bez obzira na sve lokalne i, šire, regionalne inačice pokazuje i slijedi neka ista temeljna načela i ima iste tendencije, a pogotovo što se radi o umjetničkoj obradi iste vrste materijala (drva), pa razlike koje su inače uvjetovane i koje nameće lokalna tradicija (ovisno, naravno, o “prirodnim datostima” nekog kraja) nisu toliko velike da se ne bi mogle slijediti neke iste razvojne crte. Također je bitno napomenuti da su se i slovenski “zlatni oltari” razvijali pod (doduše posrednim, ali ipak prisutnim) talijanskim utjecajem.

Tzv. “zlatni oltari” glavni su spomenici drvorezbarske djelatnosti u Sloveniji u XVII. i na samom početku XVIII. stoljeća. Riječ je o drvenim rezbarenim i oslikanim oltarima rađenim u baroknom stilu, a naziv, koji im je podario narod, dolazi valjda od njihove bogate pozlate, slikovito rezbarene ornamentike i bogatstva likova. Kakav su dojam ostavljali na puk možemo samo pretpostavljati, ali zasigurno su, osvjetljeni šarenim svjetlom koje je dopiralo kroz obojana stakla prozora na suprotnoj strani apside i reflektiralo se o pozlaćene plohe, bili fascinantni. No bitno je napomenuti da “zlatni oltar” ne

mora nužno imati pozlatu; to je naziv za svaki oltar iz XVII. stoljeća na kojem se bogato razvila fantastična sjeverna ornamentika koja kod ovih oltara općenito igra važnu ulogu slikovito prekrivajući dijelove arhitekture.

U XVII. st. kiparstvo zauzima ono mjesto koje je u srednjem vijeku imalo zidno slikarstvo. Oltari su tog vremena sastavljeni nalik slavluku pri čemu krila nedvojbeno predstavljaju vezu s gotičkim krilnim oltarom. Oltar je podijeljen u više polja uokvirenih bogato profiliranim okvirima sa kakvom velikom slikom ili skulpturom u sredini. Svi su arhitektonski dijelovi bogato prekriveni ornamentikom koja dopunjuje arhitektonsku građu oltara; stupove obavijaju bujne vitice vinove loze, a u gornjem dijelu "lebdi" mnoštvo anđela. Ništa manje bogata nije ni paleta boja tih oltara, ali su najrazličitija "uljepšavanja" i "restauracije" tijekom stoljeća preslikavale izvorni oslik oltara tako da je on zapravo vrlo rijedak.

Tri su glavne karakteristike zlatnih oltara: trodimenzionalnost (on ima svoju visinu, širinu i dubinu – ta tri elementa koja su kod ovih oltara konstantno prisutna ovise o različitim faktorima; dimenzijama prostora u kojem se oltar nalazi ili za kojega je rađen, veličini zida uz kojega je prislonjen, želji i platežnoj moći naručitelja), vrlo često simetričnost (izrezbaren i postavljen ispred zida u apsidi, ovaj je oltar rađen tako da ga se gleda sprijeda) i polikromija.

Građen je po načelu nosivih i nošenih dijelova. Slobodni su arhitektonski elementi prekriveni plastikom i oslikani, a dopunjuje ih bujna ornamentika.

Milan Železnik, slovenski autor prve studije o "zlatnim oltarima", predelu, zatim tzv. *glavninu oltara* (a riječ je o nazivu za dio između predele i atike, dakle za retabl) i atiku naziva *oltarnom nadgradnjom*, a u nedostatku odgovarajuće terminologije (zbog specifičnosti morfologije ovih oltara) uvodi još neke nazive, pa tako kod oltarne nadgradnje, koju vertikalno dijeli na pet polja, razlikuje srednji, dva bočna (*stranski del*) i dva *krilna dijela* (za krajnje dijelove nadgradnje upotrebljava naziv krilni dijelovi jer je krilo tek jedan od mogućih oblika tog dijela; u pitanju, naime, može biti i krilni baldahin ili pak krilna niša).

Kategorizaciju je oltara moguće izvršiti s obzirom na više kriterija; vrijeme nastanka, izgled oltara u cjelini (kompozicija), plastični i ornamentalni ukras, materijal od kojeg je napravljen. "Poredamo" li zlatne oltare u niz s obzirom na vrijeme njihova nastanka, možemo vidjeti kako su se razvijali.

Između 1630. i 1650. godine prevladavaju oltari sa šiljastim završetkom čemu je djelomično uzrok visoka atika. Oltar je prve polovine stoljeća redovito plošan; doista je riječ o arhitektonski raščlanjenoj "stijeni" gdje na vitkim, ravnim stupovima počiva prostorno slabo razvijena, masivna i relativno debela greda. U odnosu na prostor koji ga "obavija", ovaj je oltar moguće označiti kao gotovo plitki reljef postavljen pred zid u prezbiteriju. Značajka je oltara ovog razdoblja jasna, tektonska arhitektura sa strogo definiranim, čistim formama koje će se kasnije izgubiti u bogatstvu ukrasa i bujnim, razigranim oblicima. Središnji je dio oltara jasno raščlanjen, a niša ili okvir oltara zauzima gotovo cijelu njegovu površinu. Ako bočni dio ima nišu, ona je manja od srednjeg dijela, a krilni dio predstavlja ili krilo ili krilni baldahin (konzolni dio predele nosi svetačku figuru iznad koje je kapitel, voluta ili kakva slična rezbarija). Zlatni oltar u ovom razdoblju ne omeđuje prostor. Formalni elementi koje upotrebljava isti su kao u arhitekturi, ali se na njima bogato razvija ornamentika. Kod ovih oltara susrećemo cijelu povorku ornamentalnih motiva; rimski akant, motiv svitaka, dijamantine, pletenice, motiv ovulusa,

zupčanika, listova itd.. Polikromija ne narušava tektonsku formu arhitekturne građe; prevladavaju nešto hladniji tonovi, a često surećemo i srebrne listiće s raznim lazurama.

Između 1650. i 1670. oltari još uvijek pri vrhu zadržavaju šiljasti obris, a oblici su iz prethodnog razdoblja zastupljeni i u tlocrtu. Oltar kao cjelina postaje plastičniji što je djelomično zasluga nove vrste ornamenta koji prekriva arhitektonske dijelove, ali i promjene u načinu građenja. Oltar gubi nešto od svoje tektonske jasnoće, ali ga plastični detalji oživljavaju. Sada ga možemo smatrati dubokim reljefom postavljenim uz zid prezbiterija. Središnji dio oltara počinje dominirati u svojim proporcijama; napušta se strogi arhitektonski red oltara iz prve polovine stoljeća i ruši princip ravnoteže između nosivih i nošenih dijelova. Krilni dio postaje masivan, a profilacija grede sve bogatija i razvedenija. Tendenciju razvoja najbolje pokazuje ornamentika; umjesto plošne, linearne ornamentike oltar se obogaćuje plastičnim i bogato razvedenim ornamentalnim ukrasom. Ornamentika više nije podređena arhitekturi, već se jednakovrijedno izražava i dopunjuje je. Na konzolnom se dijelu predele gotovo redovito javljaju anđeoske glavice u "lepezi" perja, a na krilima polufigure ili čak cijele figure. Anđeoske su se glavice ugnijezdile i u segmentnim trokutima. Za to je vrijeme značajna prva pojava figuralnih motiva. Krilni dio poprima razvedeni oblik s volutama, koljenastim prijelomima i sl.. Pozadina je oltara obojana najčešće tamnosmeđe ili tamnocrveno, dok su ornamentički pozlaćeni. Tonska je ljestvica u usporedbi s prethodnim razdobljem toplija i prigušenija.

Između 1670. i 1690. dolazi do zaokruživanja oltara u gornjem dijelu, a težište se sa sredine pomiče prema donjoj trećini oltara. Težnja ka postizanju plastičnosti oltara iz prethodnog razdoblja sada se jasno pokazuje u tlocrtu (tektonski dijelovi, tj. stupovi, nisu više u istoj liniji s plohom retabla, tj. postavljaju se u odstojanju od nje) i oltar polako počinje "zauzimati" prostor oko sebe. Ovaj oltar uistinu možemo nazvati plastikom postavljenom u prostor. Arhitektura je zlatnog oltara sada najmanje tektonska, a načelo je ravnoteže potpuno narušeno; veliki, masivni stupovi nose lake ostatke razbijenog gređa. Srednja niša visoko nadvisuje ostale i pokazuje težnju da se spoji s atikom. Ornamentalizacija, koja dobiva dominantnu ulogu i podređuje si arhitekturu gusto je prekrivajući, također teži lakoći i prozračnosti. Gubi se motiv zupčanika i "traka" s najrazličitijim motivima. I polikromija se bitno mijenja, a glavno joj obilježje postaje pozlata.

Oltari između 1690. i 1720. godine obično imaju široku i nisku atiku i u cjelini se svojim oblikom približavaju pravokutniku. Razvija se prostorni tip oltara; oltara koji "prodire" u prostor oblikujući ga. Arhitektura zlatnog oltara opet postaje tektonska. U razvoju ornamentike opaža se naginganje slikovitosti. Arhitektura u odnosu na ornamentiku ponovno dobiva vodeću ulogu.

Zaključivši ovaj kratki pregled razvoja forme slovenskog "zlatnog oltara" koji nam je približio i omogućio da bolje razumijemo tip drvenog baroknog oltara sa svim njegovim značajkama i karakteristikama, možemo se polako okrenuti našem oltaru i njegovoj problematici.

5. MATEJ OTONI; OPUS I STIL ⁴

Umjetniku Mateju Otoniju (koji se na oltarnoj pali u crkvi Svetog Roka u Donjem Docu potpisao kao MATE OTONI, pod kojim ga imenom spominju i dokumenti u Sumartinu, dok je na izgubljenoj sumartinskoj pali bio potpisan

kao MATTAEUS DE OTONIS PICTOR DICTUS SCOPOLI) atribuirana su sljedeća djela:

1. **U FRANJEVAČKOJ CRKVI U SUMARTINU** na Braču oltarna pala koju je naručio Jeronim Nižetić. Djelo je nestalo, ali je sačuvan dokument iz 1681. godine u kojem se spominje umjetnikovo ime.
2. **U CRKVI SV. IVANA U MJESTU MAKAR** slika (ulje na platnu, 1683. godina) na kojoj su prikazani Bogorodica s Djetetom koja sjedi na oblacima iz kojih proviruju glavice anđela i, u brdovitom pejzažu ispod nje, sveti Ante Padovanski (s ljljanom u ruci), sveti Ivan Krstitelj i sveti Mihovil.
3. Na slici **U CRKVI SV. MIHOVILA U VELIKOM BRDU** (ulje na platnu, 1684.) prikazana je Bogorodica s Djetetom koju krune dva anđela dok je iznad nje lik Boga Oca s kuglom zemaljskom u ruci. Ispod su sveti Ante Padovanski, sveti Roko i sveti Mihovil. Na donjem lijevom dijelu natpis je iz 1684. koji spominje da su palu dali izraditi "prokarauri" Ivan Marko(čević) i Marko Prodan. Ispod tog natpisa je drugi, iz 1844. godine, koji spominje obnovu slike. Lik svetog Mihovila je nastao po grafičkom predlošku Flamanca Johana (Jana) Sadelera koji je svečev lik s oltarne pale Antonia Marievanija u crkvi sv. Mihovila u Munchenu prenio u bakropis (što je otkrila dr. sc. Ivana Prijatelj-Pavičić).
4. **U CRKVI SV. ANTE U OSTRVICI** slika je iz 1686. godine (ulje na platnu) na kojoj je prikazana Bogorodica s Djetetom među anđelima, na oblacima (svetački je lik izveden dosta nespretno), sa svetom Jelenom, svetom Barbarom, svetim Nikolom (uz svetog je Nikolu i svitak s natpisom TISSUCHIA SESTA I OSAN DESET 1686), svetim Franom Asiškim i svetim Antom Padovanskim. U lijevom donjem uglu je i glava golobradog franjevca s tonzurom, a kako u Poljicima nije bilo franjevačkih crkava, Kruno Prijatelj je postavio hipotezu da se možda radi o autoportretu.
5. **U FRANJEVAČKOJ CRKVI U SUMARTINU** još je jedna (manja) oltarna pala (ova je sačuvana i, kao i prethodna slika, potječe iz 1686. god.) s Bogom Ocem duge sijede brade u crvenoj odjeću i s plavim plaštem nad oblacima, svetim Antom Padovanskim (koji se u Sumartinu posebno štuje; još 1691. osnovana je tu Bratovština sv. Ante) i portretom donatora, fra Šimuna Ribarevića (koji je bio župnik u Sumartinu od 1678. do 1681. godine i od 1684. do 1691., a između 1675. i 1678. gvardijan franjevačkog samostana u Makarskoj), prikazanog u donjem desnom kutu kao dopojasna figura ruku sklopljenih u molitvi. Palom dominira lik sv. Antuna koji desnom rukom drži malog Isusa na crvenoj knjizi, a u lijevoj ruci ima ljljan. Lijevo je od sveca stol s crvenim pokrovom i na njemu knjiga, dok se u pozadini vidi ograda sa stupićima i naziru krošnje simetrično postavljениh stabala. Ova je pala prva iz umjetnikovog opusa spomenuta u literaturi. Na njoj stoji natpis koji navodi godinu nastanka i ime donatora (1688 F. SIMON RIBAREVIHG F.F.) iz čega je Kruno Prijatelj bio izveo pogrešan zaključak da se radio o potpisu majstora.
6. **U CRKVI SV. NIKOLE U OSTRVICI** iz 1688. datira još jedno ulje na platnu; Bogorodica od Presvetog Ružarija među anđelima koji je krune, sa svetim Dominikom, svetom Barbarom, svetim Ivanom Krstiteljem i svetim Antom na kojoj je natpis V VRIME (...) GOSPODINA ANDRIE CAREVIH:A 168VIII. Središnji je prikaz Bogorodice sa svecima "uokviren"/okružen pojasom od 15 manjih medaljona ovalnog oblika u kojima su prizori Otajstava Ružarija (Navještenje, Pohođenje, Porođenje, Isus među naučiteljima u hramu,

Molitva na Getsemaniju, Bičevanje, Krunjenje trnovom krunom, Krist pod križem, Razapinjanje, Uskrsnuće, Uzašašće, Silazak sv. Duha, Uznesenje, te Krunjenje Bogorodice). Slika ima trokutni završetak. Sačuvan je dokument iz kojeg doznajemo da je 4. lipnja 1748. god. nadbiskup Pacific Bizza naredio obnovu otpale pozlate s oltara kojega danas više nema.

7. U ŽUPNOJ CRKVI SV. ROKA U MJESTU JESENICE slika je (ulje na drvu) na temu Bogorodice od Presvetog Ružarija sa svetim Dominikom i svetom Katarinom Sijenskom; kao i slika o kojoj smo prethodno govorili, i kod ove je središnji prizor "uokviren" prizorima Otajstava, s tom razlikom da sama oltarna pala ima lučni završetak, a medaljoni se nalaze u pravokutnim poljima.
8. U CRKVI SV. ROKA U UMAMA, TUGARE, nalazi se oltar (koji je i tema ovog seminara; inače su svi Otonijevi oltari bili drveni) čija je pala (ulje na drvu; sastavljena od četiri daske i u jako lošem stanju; kako je došlo do spajanja dijelova dvaju različitih slika, ne zna se) s prikazom *Navještenja* u gornjem lijevom i desnom dijelu slike, svetim Rokom u sredini, svetim Antom Padovanskim i Ivanom Krstiteljem, te Bogom Ocem na vrhu danas u bratimskoj crkvi Sv. Roka u samom mjestu Tugare. Crkva Sv. Roka u tugarskom zaseoku Ume sagrađena je 1725. godine na mjestu starije koju 1711. spominje nadbiskup Stjepan Cupilli; na pročelju se ove crkvice nalazi rozeta na kojoj je bosančicom uklesana godina gradnje crkve. Otonijev drveni oslikani oltar s antependijem potječe iz starije crkve i može se sigurno datirati u drugu polovinu XVII. stoljeća (a i inače je po arhitekturi i koncepciji tipičan za venecijansku praksu izrade oltara tog razdoblja iako je izvorni izgled ovog oltara nagrđen kasnijim preslikavanjima). Preslica na pročelju crkve (na kojoj je upisana godina 1928.) podignuta je na mjestu ranije čiji se ostaci još nalaze u neposrednoj blizini crkve.
9. U CRKVI SVETE KATE U TUGARAMA (točnije u bratimskoj kući pored crkve) sačuvan je drveni oltar s oltarnom palom na kojoj je prikazana Bogorodica Bezgrešnog začeća sa svetim Antom Padovanskim i svetom Katarinom Aleksandrijskom; slika je naknadno umetnuta u drveni pozlaćeni barokni okvir pri čemu su neki dijelovi doslikani (anđeli u donjem dijelu slike), a vanjski okvir ukrašen biljnim motivima. Prilikom postavljanja vratnica tabernakula, slika je rezana na donjem dijelu. U središnjem medaljonu na antependiju koji je sačuvan u dijelovima lik je svetog Mihovila. Antependij ima cvjetni ukras.
10. U sjevernoj se kapeli iste crkve nalazi još jedan antependij s istim likom u medaljonu i istim likovnom rješenjem prostora/površine oko medaljona.
11. U CRKVI SV. ARNIRA U DUBRAVI Otoni je izradio glavni oltar koji je gotovo identičan onom iz tugarske crkvice Svetog Roka. Originalna polikromija, na žalost, ni ovdje nije sačuvana, osim na antependiju koji pruža mogućnost idealne rekonstrukcije u velikom dijelu izgubljenog izvornog oslika tugarskog oltara. Slika (ulje na drvu) prikazuje Bogorodicu s Djetetom, svetim Ivanom Krstiteljem, svetim Arnirom (pored kojeg je i natpis: ARNIR) i Bogom Ocem. Predela ima dva obrata na kojima su rezbarene anđeoske glavice s perjem, a iznad obrata su stupovi koji nose trokutasti zabat. Između konzolnih istaka/obrata predele i na zabatu nalazimo rezbarene cvjetove (rozete), a na zaglavku zabata je i još jedna

anđeoska glavica. Rezbarene cvjetove susrećemo i na antependiju koji ima bogato rezbaren okvir.

12. U istoj je crkvi Otoni izradio i oltar Gospe Snježne; oltarna je pala u formi triptiha s trokutnom atikom (ulje na drvu) na kojem je prikaz Gospe Snježne sa svetim Jujem, svetim Mihovilom i Bogom Ocem.
13. Nadbiskup Pacific Bizza 30. svibnja 1748. spominje *oltar posvećen svetom Anti Padovanskom s likovima blažene Djevice, svetog Stjepana i drugih svetaca U CRKVI SV. ANTE U DUBRAVI*, no ni slika, ni drveni rezbareni i bojani oltar u kojem se nalazila, na žalost, nisu sačuvani. Od oltara je ostao sačuvan samo antependij sa svetim Antom u medaljonu i dvama anđeoskim glavicama sa strane.
14. U CRKVI SV. ROKA U DONJEM DOLCU, GORNJA POLJICA (inače je stara crkva iz 1680. srušena, da bi u XVIII. st. bila sagrađena nova) sačuvan je drveni oslikani oltar sa potpisanom slikom (ulje na platnu). Slika prikazuje Bogorodicu Bezgrešnog začeća sa svetim Jurom, svetim Rokom, svetim Sebastijanom i Bogom Ocem. Antependij je oslikan cvjetnim motivima (veliki su cvjetovi smješteni u uglove plohe), a u središnjem se medaljonu, oko kojeg se isprepleću biljne vitice, nalazi lik svetog Roka. Kapela svetog Roka u kojoj se ova pala nalazi sagrađena je sredinom XVIII. stoljeća (na crkvisci nalazimo dva natpisa: LIPAGN 24 S.R. 1759 i, na preslici, ME STIPAN BANICH NA X MDCCLXII; ovaj potonji natpis navodi ime majstora), a iz vizitacija saznajemo da je na njenom mjestu bila jedna starija; 5. srpnja 1762. god. Nikola Dinarić zapisuje da *crkvice Svetog Roka nije pregledana jer se iz temelja zida u ljepšem obliku* što znači da ova slika potječe iz starije crkve. U istoj je vizitaciji zabilježeno da se u selu, u crkvi Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije, nalazi *oltar na čijoj se pali, osim Gospe, nalaze sveti Petar, sveti Mihovil i sveti Ante*. Ta pala nije sačuvana, ali bi prema ikonografiji mogla biti djelo Mateja Otonija.
15. U LOKVI ROGOZNICI PORED OMIŠA, u crkvi svetog Kuzme i Damjana, nalazi se slika u formi triptiha s Bogorodicom Bezgrešnog začeća i svetim Kuzmom i Damjanom (ulje na drvu; oltar je izgubljen).
16. U ŽUPNOJ CRKVI SV. IVANA KRSTITELJA U MJESTU SLIME danas se uz istočni zid svetišta, iza mramornog tabernakul-oltara koji je zamijenio stariji drveni, nalazi slika (ulje na platnu; ova je pala izvorno pripadala tom starijem oltaru) Bogorodice koja u naručju drži Dijete (prikazana je u ikonografskoj shemi Bezgrešnog začeća) dok je iznad nje, s kuglom zemaljskom u ruci, Bog Otac, a ispod sveti Petar, sveti Ante Padovanski, sveti Ivan Krstitelj i sveti Ivan Evanđelist. Pozlaćene aureole svetog Petra i Ante vjerojatno su kasniji dodatak.
17. Slika Bogorodice s Djetetom, svetim Dujmom i svetim Stašem (ulje na platnu) čuvala se U SOLINSKOJ CRKVI SV. DUJE NA MANASTIRINAMA. Natpis na nadvratniku kapelu datira u 1695. godinu, tako da otprilike znamo kada je slika (koja je nekoć krasila glavni oltar crkve koji nije sačuvan) nastala. U literaturu ju je uveo Kruno Prijatelj 1978. napisavši da pokazuje kasnobarokne rustične crte, te bi se mogla datirati u početak prošlog stoljeća. Nakon restauracije u dnu je dobila bijelu neujednačenu površinu na mjestu izvornog pejzaža s nebom.

O životopisu Mateja Otonija ne znamo gotovo ništa. Po djelima koja su mu atribuirana na temelju vrlo očitih analogija moguće je pratiti gdje je radio i kako se razvijao kao umjetnik, ali nam njegov život i porijeklo ostaju nepoznanice (premda, ako uzmemo u obzir da nije riječ o značajnom i/ili

poznatom umjetniku, fascinira mjera do koje se uspjelo ući u trag njegovom stvaralaštvu, na čemu se prvenstveno trebamo zahvaliti dr.sc. Radoslavu Tomiću). Možda je bio kakav putujući slikar koji je dosta radio za franjevce u makarskom primorju i na Braču, a možda je i sam bio fratar.

Razmotrimo li djela iz njegovog opusa (a vidimo da je slikao i na drvu i na platnu), možemo zaključiti da je on umjetnik koji se "specijalizirao" za prikazivanje nevelikog broja svetačkih likova; obavezno je tu Bogorodica s Djetetom uz koju su najčešće likovi svetog Ante Padovanskog, svetog Mihovila i svetog Roka ili Ivana Krstitelja.

Njegovi su svetački likovi shematizirani i rađeni (najčešće ne baš previše uspješno i kvalitetno) prema vjerojatno istim grafičkim predlošcima (izduženost likova pokazuje da je preko grafika i bio upoznat s mletačkim manirizmom). Otoni ponavlja ili varira ista rješenja; svoju ljupku, slatkastu Bogorodicu redovito prikazuje na oblacima "posutim" anđeoskim glavicama ili u trenutku kada je dva mršava anđela izduženih tijela krune, gotovo uvijek u sjedećem položaju i s Isusom u naručju; Bog Otac je redovito prikazan kako se nadvija nad oblacima blagosivljajući lijevom rukom, dok u desnoj drži zemaljsku kuglu. I za druge svetačke likove Otoni primjenjuje ista likovna rješenja što je, osim kopiranja grafika, i posljedica njegove skromne kreativnosti.

Likovi su uvijek smješteni u prvi plan dok su u pozadini nekakvi niski pejzaži sa stjenovitim planinama i nebom; kod nekih se slika stvara dojam da je umjetnik svete likove samo "nalijepio" na podlogu; oni nisu dio nekakve kompozicije u smislu da vrše ikakvu radnju osim te što *jesu*; to je nekakav vječiti "*sacra conversazione*" nastao kolažiranjem likova s grafičkih papira koje je umjetnik imao u posjedu ili na raspolaganju i koji su mu onda činili predložak za vlastita ostvarenja.

Karakteristično je za Otonija da često na medaljonu na antependiju prikazuje sveca/lik s oltarne pale. S obje strane tog središnjeg medaljona stoje anđeoske glavice s krilima, dok su uokolo ili raspoređeni rezbareni i oslikani ornamenti u obliku rozeta ili naslikani veliki bujni cvijetovi koje okružuju isprepletene biljne vitice koje se, kao zrake iz sunca, šire iz medaljona i prožimlju čitavu plohu.

Bojama koje upotrebljava na svojim oltarima (narančasto-crvena, zelena, plava, oker-žuta) patina je vremena podarila jedan plemenit, gotovo pepeljasti ton.

6. OLTAR MATEJA OTONIJA IZ CRKVE SV. ROKA U UMAMA, TUGARE ⁵

Bratimska crkva Sv. Roka u tugarskom zaseoku Ume građena je kao kamena jednobrodna zasvođena građevina s pravokutnom apsidom na istočnoj strani i drvenim korom na zapadnom dijelu. Iznutra je ožbukana, a zidovi i strop su ukrašeni šablonski rađenim stiliziranim prikazima cvijeća, vitica i zvjezdica okerasto-žute boje. Na stropu je veliki ornament u kombinaciji plave i žute boje s mnoštvom sitnih cvjetova u krugu iz kojeg izlaze četiri druga kruga i četiri trokuta, sve uokvireno trakom sitnih plavih cvjetića.

Najvjerojatnije zbog bočnog pritiska svoda na uzdužne zidove, u njima je, kao i stropu, došlo do otvaranja pukotina. S obzirom da je crkva sagrađena na kamenu živcu (zdravoj vapnenačkoj stijeni) pogrešno bi bilo za

pretpostaviti da je uzrok deformacija popuštanje temelja. Uzrok otpadanja žbuke, na kojoj su vidljivi slojevi gljivica, prodor je zemne i oborinske vlage. Oštećenja građevine nisu sanirana, a prema pukotinama i neravninama, te tragovima ranijih krpanja žbuke, improviziranim zategama od drvenih greda u unutrašnjosti crkve i kovanim križevima na fasadi, vidljivo je da su deformacije objekta problem koji ima dugu prošlost. Crkvice je iznutra zapuštena; pod je pun ostataka žbuke, prijavštine i otpada svake vrste, a drveni je kor nad ulazom trošan i prijeti raspadom, kao, uostalom, i cijela građevina zbog iznimno teškog stanja nosive konstrukcije.

Drveni polikromirani i izvorno djelomično pozlaćeni oltar iz ove crkve po koncepciji odgovara ranobaroknom tipu drvenog oltara što nas, međutim, ne smije zbuniti kod datacije (valja, naime, uzeti u obzir da je Dalmacija u tim teškim vremenima, a posebno njeno zaleđe koje je bilo gotovo izolirano od ostatka Europe, "kasnila" za suvremenim zbivanjima jer je pitanje preživljavanja u ratu ipak u velikoj mjeri marginaliziralo umjetnost i stvaralaštvo). Oltar se može datirati u drugu polovinu XVII. stoljeća. Ranije je spomenuto kako je na pročelju crkvice u kojoj se oltar nalazio uklesana godina gradnje crkve; u pitanju je prva četvrtina XVIII. stoljeća. Ova je crkvice, s odlikama pučkog baroka, izgrađena na mjestu jedne starije, a kako je ovaj oltar pripadao opremi te starije crkvice, možemo ga točno datirati. Dataciju nam olakšava i njegova sigurna atribucija; pripisuje se, naime, umjetniku Mateju Otoniju kojega baš u tom razdoblju (posljednja četvrtina XVII. stoljeća) spominju neki dokumenti nađeni na Braču, te koji je na oltarnoj pali za franjevačku crkvu u Sumartinu napisao i godinu nastanka svog djela.

Oltar iz crkve Sv. Roka u Umama drveni je arhitektonski, tj. slavoluk-oltar, s antependijem, predelom, retablom i zabatom/atikom kao konstruktivnim dijelovima. Predela ima dva obrata ukrašena rezbarenim glavicama anđela u "lepezi" od perja. "Nasađen" na predelu, na menzi se nalazio "stepeničasti" dodatak, svojevrsan produžetak predele. Uz njega su bile i dvije manje drvene ploče ukrašene romboidnim okvirom od profiliranih daščica unutar kojeg se nalazi rezbareni cvijet. Te su ploče pod pravim kutem pričvršćene na dvije druge drvene ploče otprilike jednakih dimenzija i, kao i opisani produžetak predele, predstavljaju kasniji dodatak. Dekorativne aplikacije na njima najvjerojatnije su reutilizirani elementi (profilacije i rezbarije) sa samog oltara. Dva obrata na predeli nose kanelirane polustupove koji se prema vrhu blago sužavaju. Na polustupove su "nalijepljene" volute koje predstavljaju jonske kapitule. Polustupovi su pričvršćeni na daske koje su u svom gornjem dijelu, a ispod razine ehinusa, ukrašene profiliranim letvicama. Te profilacije s unutrašnje strane "režu" okvir oltarne slike koja je nekoć bila sastavni dio ovog oltara. Krila imaju skromno razveden oblik s jednim koljenastim prijelomom. Na polustupove se nastavlja ostatak arhitrava ukrašen konzolicama 'S' presjeka i zupcima. Arhitrav i sam preuzima ulogu konzole preuzimajući teret trokutastog zabata koji se na njega nadograđuje. Zabat ima zaglavak u sredini i dvije volute na vrhu te je, kao i arhitrav, ukrašen malim konzolama, zupcima i rozetama.

Oltar je zatečen u relativno lošem stanju sačuvanosti. Naslonjen na zid između dva uska prozorska otvora u apsidi, kroz koja je u crkvu slobodno ulazio zrak, oltar je stoljećima bio izložen izrazitim oscilacijama parametara okoliša i djelovanju vlage koja je kapilarno prodirala iz temelja. Provođenjem električnih instalacija kroz okvir oltarne slike i predelu, pretrpio je i znatna strukturna oštećenja. Drvena je građa u cjelini bila dosta oštećena

djelovanjem bioloških uzročnika propadanja, u prvom redu crvotočine. Nedostajao je i dio profilacija, te veći broj dekorativnih rezbarija (dio desne volute s vrha atike, ukras sa zaglavka, nekoliko rezbarenih "rozeta" sa zabata, sve "rozete" s predele i nekoliko s njenog nastavka/produžetka; nadalje lica anđela s obrata predele, ukras sa zaglavka - koji je možda isto mogao biti glavica anđela - i konzolice sa zabata). Cijeli je oltar bio prekriven prašinom i prljavštinom u tolikoj mjeri da je na pojedinim mjestima bilo teško razabrati njegov oslik.

Prilikom demontiranja, kada su se stupovi odvojili od atike, otkrivena su dva natpisa; s lijeve strane, ispod komada/ostatka "razlomljene" grede na koju je "nalijepljena" voluta (koja ima podsjećati na jonski kapitel), stoji 1854 AGUST, a s desne strane križ i ispod potpis autora prve restauracije, tj. prvog preslika (koji je oltaru i dao izgled kojega on, manje-više, ima i danas; da je to potpis "restauratora", a ne autora oltara, znamo po tome što boja kojom se potpisao odgovara onoj za koju je ustanovljeno da predstavlja prvi preslik) – GOISSALICH. Nakon što je antependij odvojen od oltara, na prednjoj se strani kamene menze sa četvrtastim udubljenjem u sredini otkrio natpis crvenom bojom G 1851 ?.

Pogled na poleđinu konstruktivnih djelova oltara (antependija, predele s dva obrata i kasnijim dodatkom u obliku stepenice, retablom s dva polustupa te krilima i okvirom za sliku, i zabatom s "krovićem" i volutama) otkriva tragove obrade blanjom. Daske su tesane i međusobno dosta grubo spojene čavlama. Kako bi se spojevi dodatno učvrstili, na njih su poprečno prikucane druge daske. Pojedini se konstruktivni djelovi, primjerice polustupovi i predela te polustupovi i zabat, spajaju na principu "pero – utor", gdje daska, s gornje i donje strane pričvršćena na poleđinu sklopa polustup–krilo na način da izviruje van, prilikom spajanja ulazi u za to predviđen utor, zapravo trapezoidan procijep kojeg tvore dvije druge daske pričvršćene na poleđinu predele. Neki su djelovi (profilacije, baze polustupova i dr.) tokareni.

Na poleđini oltara ne nalazimo tragove polikromije, makar ne namjerno nanesene, što je i logično jer mu je namjena bila da stoji ispred zida u apsidi kojemu gotovo zauzima čitavu površinu. Preparacija (vjerojatno tutkalno-kredna) postojala je samo kod izvornog oslika i bila nanesena u dosta tankom sloju koji nije prikrio strukturu drvenog nosioca. Otprilike po sredini antependija vidi se čvor u dasci koji je bio izvađen, a to mjesto potom kitirano. Izvorna polikromija i pozlata sačuvani su na nekoliko mjesta; u kolikoj mjeri, pokazat će sondažna ispitivanja. Na nekim je dijelovima antependija izvorni oslik vjerojatno sačuvan samo u tragovima, dok je na polustupovima, između kanelira, jedna sonda otkrila odlično sačuvanu uljnu pozlatu ispod dvaju preslika. Izvornu polikromiju uglavnom nalazimo na rubovima oslikanih površina ili u utorima gdje je bila zaštićenija i manje "dostupna" kistu onih koji su preslikavali oltar (u uglovima sfernih trokuta, udubljenjima između zubaca/ *guttae* i sl.). U najvećoj je mjeri sačuvana na predeli između dva obrata, pa i na "krilnom" dijelu predele, gdje na rubovima nalazimo zlatnu borduru s crnom trakom, te tragove plave i crvene boje. Desilo se, naime, da je u jednom trenutku, tj. u prvoj "restauraciji" u taj prostor, ali pomaknuta više prema naprijed (dokle točno, vidi se po tome dokle je došao prvi preslik na profilaciji koja teče gornjim dijelom predele po kojem i zaključujemo da je dodana u vrijeme kada se on radio), umetnuta jedna daska koja je zaštitila izvorni oslik. Boje koje su činile umjetnikovu paletu su plava, modra, crvena, zelena i zlatna, a na mjestima oštećenja

preslika na antependiju još se može vidjeti i topla žućkasto-okeraasta boja. Čeone su strane obrata predele (dakle one na koje su pričvršćene glavice anđela) bile pozlaćene, dok su s "unutrašnje" strane sačuvani tragovi onoga što je vjerojatno imalo predstavljati mramorizaciju (na obje su se bočne strane obrata predele, koje su s gornje i donje strane, ispod odnosno iznad profilacija, bile uokvirene crnim trakama, nalazile rezbarene "rozete", no nisu sačuvane). Na predeli je, između dva njena obrata, ostao sačuvan trag dvaju rezbarenih ukrasa u obliku rombova (koje je profilacija aplikacije na predeli rezala pri vrhu i dnu) unutar kojih se, na zeleno obojanoj podlozi, nalazio po jedan cvijet/"rozeta". Svaki od tih cvjetova ima dvostruki niz latica i tri "kapljice" u sredini. Točno na sredini predele, između dva obrata, nalazila se jedna rezbarija u obliku šupljeg ovala unutar kojeg su sačuvani tragovi boje i pozlate nekog manjeg ornamenta s dvije tanke, blago uvijene vitice koje završavaju kuglicama iz kojih se šire latice (?). Između tih su vitica još neki figurativni oblici koje zbog velikog stupnja oštećenja polikromije nije bilo moguće iščitati. Između rezbarenih dekoracija (koje su nakon prve "restauracije" završile na dvjema daskama koje su pridodane oltaru, ali im se ne zna točan položaj i funkcija) na plavoj se podlozi (s tragovima crvene boje ispod) vide bjelkasti tragovi ornamentata u obliku stiliziranih cvjetova sa sitnim bijelim okruglastim laticama oko zlatnog kvadratića na crvenom krugu. Ti su cvjetovi okruženi s još četiri crvena kružića na kojima su zlatni kvadratići, a sve je "uokvireno" debelim viticama koje uvelike podsjećaju na ono što smo mogli vidjeti na drugim Otonijevim antependijima.

Prva je restauracija dala i spomenuti stepeničasti produžetak predele koji na nju "naliježe" tako da obrati predele ulaze u utore ovog komada prikrivajući donji niz perja koje okružuje glavice anđela (zato je tu sačuvana originalna polikromija). Ono što je ova restauracija još dala je i novi preslik, s uljem kao medijem i bez izolacije izvornog oslika, i to u nekoliko boja: žutoj, crvenoj, plavoj, bordo i ružičastoj. Taj preslik danas u najvećoj mjeri dominira izgledom oltara. Potezi kista su izrazito vidljivi, a čestice pigmenata dosta grube. Izvorni je oslik, za kojega možemo samo naslućivati kako je izgledao, ali kojega bismo, s obzirom na analogne umjetnikove uratke kao i sačuvane tragove izvorne polikromije, mogli čak i rekonstruirati, zamijenjen novim koji je, čini se, čak u nekoj mjeri pokušao slijediti ono što je zatekao prije sebe. Krila su dobila bijele i crvene 'S' ornamente i velike šablonizirane kružne "cvjetove" i crvene cvjetice na plavoj pozadini obrubljenoj žutom trakom. Glavnina prvog preslika rađena je šablonski; čak je na poleđini antependija sačuvana proba jedne šablone. Polustupovi su dobili plave i crvene kanelire i žute "istake" između njih, te vijugavi vitičasti ornament plave boje na ružičastoj podlozi sa strana. Sličan motiv nalazimo i na zabatu, samo što su ovdje među crvene vitice umetnuti plavi cvjetići, dok su na volutama zabata, na plavoj pozadini s crvenim obrubom, na sredini prikazane stilizirane dugačke bijele maslinove grančice, a na krajevima jednostavni bijeli cvjetovi. Možda je najzanimljiviji oslik antependija na kojem opet nalazimo šablonizirane ornamente i nizove crveno-bijelih cvjetića na plavoj pozadini. Središnji je dio, naglašen okvirom na kojem je izvorno tekla stilizirana pletenica, a koji je također preslikan, podijeljen u tri polja. Na središnjem je polju smješten prikaz Euharistije; na zelenoj je pozadini naslikan crveni kalež iznad kojeg je bijela hostija, dok su sa strane dvije stilizirane maslinove grančice sa crveno-bijelim listićima. Na bočnim su poljima stilizirani okrugli

cvjetovi na plavoj pozadini. Ovaj se preslik na mjestima osipa otkrivajući tragove izvornog bojanog sloja.

Drugi je preslik dao samo bijelu boju okvira slike, profiliranih aplikacija (u cjelini ili samo parcijalno) i istaka između kanelira polustupova.

¹ KORIŠTENA LITERATURA:

Enciklopedija leksikografskog zavoda (JUGOSLAVENSKI LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD, Zagreb, 1968.)

Mirošević, Franko, Franjo Šanjek: *Hrvatska i svijet od V. do XVIII. stoljeća* (ŠKOLSKA KNJIGA, Zagreb, 1996.)

Pera, Miroslav: *Poljički statut* (KNJIŽEVNI KRUG, Split, 1988.)

² KORIŠTENA LITERATURA:

Horvat, Anđela, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj: *Barok u Hrvatskoj* (SVEUČILIŠNA NAKLADA LIBER, Zagreb, 1982.)

Tomić, Radoslav: *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji* (MATICA HRVATSKA, Zagreb, 1995)

³ KORIŠTENA LITERATURA:

Horvat, Anđela, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj: *Barok u Hrvatskoj* (SVEUČILIŠNA NAKLADA LIBER, Zagreb, 1982.)

Železnik, Milan: *Osnovni vidiki za študij "zlatnih oltarjev" u Sloveniji* (Zbornik za umetnostno zgodovino - Nova vrsta, letnik IV; DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE, Ljubljana, 1957.)

⁴ KORIŠTENA LITERATURA:

Prijatelj, Kruno: *Barokne slike u franjevačkom samostanu u Sumartinu* (Sumartin, zbornik radova; ZBORNIK KAČIĆ, Sumartin-Split, 1992.)

Tomić, Radoslav: *Matej Otoni slikar u provinciji* (Split)

Vojnović, Ivo: *Idejni projekt obnove crkve Sv. Roka u Umama, Tugare* (DRŽAVNA UPRAVA ZA ZAŠTITU KULTURNE I PRIRODNE BAŠTINE POVJERENSTVO U SPLITU, Split, studeni, 1995.)

⁵ KORIŠTENA LITERATURA:

Vojnović, Ivo: *Idejni projekt obnove crkve Sv. Roka u Umama, Tugare* (DRŽAVNA UPRAVA ZA ZAŠTITU KULTURNE I PRIRODNE BAŠTINE POVJERENSTVO U SPLITU, Split, studeni, 1995.)

Kunjašić, Neven: *Građevinski projekt obnove crkve Sv. Roka u Umama, Tugare* (URED OVLAŠTENOG INŽENJERA GRAĐEVINARSTVA, Split, siječanj, 2002.)