

Mirjana Repanić Braun,
Ksenija Škarić
Martina Wolff Zubović
Helena Cavalli Ladašić

Oltar sv. Wolfganga u Vukovoj

Institut za povijest umjetnosti
Vukovarska 69, Zagreb
mbraun@ipu.hr

Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za drvenu polikromiranu skulpturu
Zmajevac 8, Zagreb
kskarić@h-r-z.hr, mwolf@h-r-z.hr,
hcavalli@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 12. 11. 2013.
UDK 726.591.025.3/.4(497.5 Vukovoj)

SAŽETAK: Od 2004. do 2010. godine u Hrvatskom restauratorskom zavodu restauriran je oltar sv. Wolfganga iz kapele u Vukovoj, jedinstveni primjer bogato kićenog manirističkog oltara iz sredine 17. stoljeća u kontinentalnoj Hrvatskoj koji je u neznatno preinačenom stanju sačuvan na izvornom mjestu. Oltar se tradicionalno datira u 1650. godinu, zahvaljujući natpisu ispod slike s drugoga kata. Konzervatorsko-restauratorska istraživanja pokazala su da taj natpis ne pripada polikromiji 17. stoljeća, već je nastao tijekom obnove oltara, ali gusto isprepleteni plastični i slikani ukras odgovara tom vremenu. Slikar koji je polikromirao oltar ujedno je i autor oltarnih slika. Uz izvješće o konzervatorsko-restauratorskom postupku, članak donosi i nova saznanja o grafičkim predlošcima oslikane predele: *Veronikin rubac* varijanta je bakroreza Albrechta Dürera iz 1513. godine, a *Navještenje* se temelji na grafičkom prijevodu istoimene slike Hansa von Aachena (1552.-1615.).

KLJUČNE RIJEČI: *Vukovoj, sv. Wolfgang (Volfgang, Vuk), kasni manirizam, barok, drveni oltar, ornament, polikromija, grafički predložak, braća Zürn, Albrecht Dürer, Hans von Aachen, Lucas Kilian, konzervatorsko-restauratorski radovi*

Kapela Sv. Wolfganga u Vukovoj danas pripada župi Presvetog Trojstva u Klenovniku, a u kanonskim vizitacijama spominje se kao filijalna kapela župe Sv. Bartolomeja u Kamenici, smještena na brdu Malečkovec ili Malečković. To je kasnogotička građevina čiji izgled kasnije preinake nisu znatnije izmijenile.¹ Danas je to jedina crkva u Hrvatskoj posvećena regenburškom biskupu sv. Wolfgangu, ali su u 17. i 18. stoljeću uz nju u Arhidakonatu Zagorje postojale još dvije kapele posvećene tom svecu, jedna u župi Pregrada, a druga u župi Začretje.² U Arhidakonatu Varaždin postojala je srednjovjekovna kapela Sv. Wolfganga, a sjećanje na tog sveca sačuvano je u današnjem nazivu mjesta Bolfan.³ U Hrvatskom zagorju lokalni je naziv za sveca Bolfek ili Bolfnik, u katoličkoj literaturi ime mu se najčešće nalazi u transkripciji Volfgang, dok ga Gjuro Szabo spominje u oblicima Vinko i Wolfing, pa i u prevedenoj inačici Vuk.⁴

Sv. Wolfgang (Pfullingen u Švapskoj, oko 924. – Pupping u Gornjoj Austriji, 994.) kanoniziran je među prvim njemačkim svecima još 1052. godine. Podjednako je štovan u Regensburgu, gdje je neko vrijeme biskupovao i gdje mu

se u crkvi Sv. Emerana nalazi grob, kao i u St. Wolfgangu na jezeru Mondsee (Wolfgangsee) u Donjoj Austriji gdje je reformirao samostan i podigao crkvu.⁵

Titular nije jedino po čemu glavni oltar kapele u Vukovoj zauzima zasebno mjesto u sklopu crkvene opreme kontinentalne Hrvatske.⁶ U maloj skupini sačuvanih oltara iz sredine 17. stoljeća ističe se obiljem ukrasa, raznovrsnošću tehnika i oblikovanja polikromije, mnoštvom detalja te, naročito, vještim integriranjem nabrojenoga u kompozicijsku cjelinu. Stoga ne čudi što je još 1919. godine Gjuro Szabo ocijenio da je to *jedan od najljepših oltara u nas, djelo kasnorenesansno iz 1650., koje se odlikuje vrlo lijepim proporcijama i veoma finom izradbom ornamentata.*⁷ Poslije Szabo piše da oltar *po dispoziciji sjeća posvema na renesansu... tek je ornamentat postao bujniji.*⁸ Premda je još potkraj 17. stoljeća novi ukus zahtijevao strožu organizaciju ukrasa na oltaru, a poslije je, u 19. i 20. stoljeću, kićenost čak bila na lošem glasu, taj je oltar bio tek djelomično preoblikovan i uz puno poštovanja, što jednako pohvalno govori o njegovim kasnijim čuvarima, koliko o njegovoj vrsnoći. (sl. 1)



1. Oltar prije konzervatorsko-restauratorskih radova, 2004. godine (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
The altar before conservation, 2004 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

Oltar se tradicionalno datira u 1650. godinu, zahvaljujući natpisu ispod slike drugoga kata. Konzervatorsko-restauratorska istraživanja pokazala su da taj natpis ne pripada polikromiji 17. stoljeća, već je nastao u 19. stoljeću tijekom obnove oltara, a ispod njega se ne nalazi stariji natpis koji bi mogao potjecati iz vremena nastanka. Dok su ostale naknadne intervencije uklonjene u nedavnom restauriranju, natpis je sačuvan, pa se i sada može vidjeti na oltaru. Župnik Stjepan Vukovinski u pregledu povijesti kapele objavljenom 1889. godine spominje da je glavni oltar podignut 1657. godine, ali ne navodi izvor za taj podatak.⁹ Oltar se prvi put spominje u kanonskoj vizitaciji iz 1666. godine kao dio inventara filijalne kapele župe Kamenica.¹⁰ Prema opisu u kanonskoj vizitaciji iz 1708. godine, na donjem katu stajala je slika na platnu s prikazom Presvetog Trojstva, a na gornjem mnoštvo

anđela.¹¹ Na strani evanđelja bio je kip sv. Wolfganga, na strani poslanice kip sv. Augustina, iznad njih sv. Petar i sv. Pavao, a na samom vrhu zrake. U kanonskoj vizitaciji iz 1729. godine na oltaru se spominje slika Blažene Djevice s dva anđela pod nogama, dok su na gornjem katu geniji sa cvijećem u rukama.¹² Vizitator navodi da je na strani evanđelja kip sv. Kvirina, na strani poslanice sv. Ambrozija, povrh njih kipovi svetih Petra i Pavla, dok sv. Wolfganga uopće ne spominje. Premda su dva vizitatora ikonografski program različito opisala, vjerojatno se radi o istim slikama i skulpturama, koje uostalom, s izuzetkom slike s prvog kata koja je u 19. stoljeću zamijenjena prikazom sv. Wolfganga, vidimo i danas. Ranija slika *Krunjenje Bogorodice* mogla je biti nazvana *Presvetim Trojstvom* ili *Blaženom Djevicom s dva anđela pod nogama*, ovisno o tome koji je dio prikaza izdvojen.



2. Martin i Michael Zürn, tri oltara iz 1645.–1649. godine u crkvi St. Georgen an der Mattig (iz: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4. Barock*, (ur.) Hellmut Lorenz, 1999., 174.)

*Martin and Michael Zürn, three altars from 1645-1649 in the church of St. Georgen an der Mattig (from: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4. Barock*, (ed.) Hellmut Lorenz, 1999, 174)*

Oltarna konstrukcija i skulpture

Tijekom 17. stoljeća na području zemalja njemačkoga govornog područja podignuto je više oltara koji su po značajkama oltarne konstrukcije i dekorativnih elemenata bliski oltaru iz Vukovoja. Anđela Horvat nalazi prototip za plošne oltare obrasle ornamentikom u neoslikanom drvenom glavnom oltaru kipara Jörga Zürna (1583. – između 1635. i 1638.) u Überlingenu na Bodenskom jezeru iz 1613.-1616. godine.¹³ Vremenski su bliži vukovojskom oltaru, ali i sličniji rasporedom konstruktivnih i ukrasnih elemenata, polikromirani oltari njegove mlađe braće Martina i Michaela Zürna, na kojima se pojavljuju bogato opremljena baldahinska krila naizgled preteška da bi stajala bez vanjskih potpornja. Građeni su na sličan način: dva kata postavljena su na predelu s volutnim konzolama,

skulpture su smještene na konzolama i često nadvišene baldahinskim krilima, a gređe na oba kata nose volutne fragmente segmentnog zabata. Oltar zaključuje postament smješten između segmenata zabata drugog kata. (sl. 2) U bližem susjedstvu srodno su oblikovani oltar sv. Valentina iz 1627. u župnoj crkvi Sv. Petra u Dvoru pri Polhovem Gradcu i glavni oltar iz 1628. godine u crkvi Sv. Primoža nad Kamnikom, s time da oni, kao i oltar u Überlingenu, umjesto gloriole na vrhu imaju skulpturu.¹⁴ Sličnog je oblikovanja, primjerice, glavni oltar crkve u Hofkirchenu pokraj Hartberga u istočnoj Štajerskoj, koji je pripisan Johannesu Felneru i datiran u 1647. godinu.¹⁵ Emilijan Cevc pramodel tog tipa oltara vidi u nacrtu iz 1593. godine nizozemskog slikara i arhitekta školovanog u Italiji Friedricha Sustrisa za glavni oltar isusovačke crkve Sv. Michaela u Münchenu. U isti krug utjecaja, uz Jörga



3. Poledina skulpture sv. Augustina (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)

Back side of the sculpture of St. Augustine (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by K. Škarić)

Zürna, Cevc ubraja i weilheimskog kipara Hansa Deglera (1563. ili 1564. - oko 1635.).¹⁶ Veza s isusovačkim redom na vukovojskom oltaru može se prepoznati na glorioli s kristogramom i tri čavla koja se nalazi na vrhu oltara.

Srodnost osnovne zamisli s oltara braće Martina i Michaela Zürna je prepoznatljiva, no njihove se izvedbe razlikuju. U usporedbi s labilnim kompozicijama i živahnim skulpturama braće Zürn, vukovojski oltar izgleda statično, a skulpture gotovo kruto. Zanimljivo je da su vukovojske skulpture rezbarene, pa i polikromirane sa svih strana, uključujući i poledinu, po čemu se razlikuju od skulptura braće Zürn za koje je zapaženo da su redovito izrazito duboko dubili poledine svojih skulptura. (sl. 3) Međutim, na oltaru u Vukovoju to vjerojatno ne treba pripisivati osobini kiparova rada nego činjenici da se već kod gradnje planiralo da će se oltar obilaziti sa svih strana, zbog čega je i smješten podalje od zida u svetištu. Kapela je, naime, bila hodočasničko mjesto, i to još od srednjovjekovnih vremena.¹⁷

Premda figure s oltara u Vukovoju ne mogu potpuno podnijeti usporedbu s najboljim istovremenim primjerima iz Austrije i južne Njemačke, unutar kontinentalne Hrvatske one su rijedak primjer kvalitetnih oltarnih skulptura iz sredine 17. stoljeća. Oltarne skulpture iz sredine 17. stoljeća

koje nalazimo na oltarima kontinentalne Hrvatske, čak i pavlinskim i isusovačkim, najčešće su statične, obično tek s naznakom krutog kontraposta, a često i dosta nespretnog oblikovanja anatomije i nezgrapnih proporcija, velikih glava i šaka.¹⁸ Tek nekoliko oltara, poput oltara sv. Pavla Pustinjaka (nekoć sv. Notburge) u pavlinskim Sveticama iz 163[1]. godine i glavnog oltara isusovačke kapele u Gornjem Tkalcu iz 1660. godine imaju bolje rezbarene figure. Stav vukovojskih figura je slobodan, tkanine različitih stupnjeva tvrdoće naznačuju gibanje tijela i strujanje zraka, a sitne kovrče likova podsjećaju na germanske rezbarske uzore. Osobito su živahna tri anđelčića, dva na vrhu oltara i jedan uz kip sv. Augustina. S obzirom na vrsnoću kiparske izvedbe, vukovojski se oltar izdvaja dovoljno da ga možemo pripisati vještijem inozemnom rezbaru koji je, s obzirom na isusovački znak na oltaru, možda u Vukovoj stigao preko isusovačkog reda.

Slike i figurativni prikazi na predeli

Grafika je u razdoblju baroka bila važan medij u prijenosu ideja i likovnih rješenja od političkih i umjetničkih središta prema likovno manje razvijenim, rubnim krajevima Europe, pa i svijeta, gdje je u 17. i 18. stoljeću pružala poticaj nastanku manje ili više kvalitetnog reproduktivnog slikarstva. U stranoj i domaćoj literaturi objavljen je niz radova o djelima izvedenim prema grafičkim predlošcima, ali u njima ta opsežna tema nije potpuno iscrpljena. Novi primjeri samo potvrđuju pretpostavku o dobro umreženim radionicama i utjecaju grafičkog medija u likovnoj produkciji, osobito onoj u funkciji širenja poslijetridentske ikonografije.

Slikani figurativni prikazi na predeli oltara sv. Wolfganga zbog skromnih dimenzija potpuno su podređeni dominantnoj i kvalitetnoj dekoraciji, ali je njihov sadržaj nekada, u vrijeme nastanka oltara, bio važna sastavnica tematske cjeline.

Postavljanjem slike *Sv. Wolfgang* u središnji dio oltara, najvjerojatnije početkom 19. stoljeća, kada je dospjela na mjesto izvorne oltarne pale, izgubljena je cjelovita simbolika oltara posvećenoga Bogorodici, čija je suotkupiteljska, spasiteljska i posrednička uloga bila osobito istaknuta temama u središnjoj oltarnoj osi, kojom su odozdo prema gore logično bili povezani prizori: *Navještenje* podijeljeno na dva zasebna prikaza naslikana na postamentima stupova (sl. 4), *Veronikin rubac* (tempera na dasci, v. 26 cm, š. 106,5 cm) na ravnoj plohi predele (sl. 5, 6 i 14), *Marijina krunidba* (prema postojećoj slici: v. 143, š. 106 cm) te *Anđeli u nebeskoj slavi* (v. 80 cm, š. 70 cm) (sl. 7). Nekadašnju glavnu oltarnu sliku spominje vizitator 1708. godine: ... *in medio imago Sanctissimae Trinitatis in tela picta...*, kao i sliku na gornjem katu: *Superioris in medio imago in tela picta plurium angelorum...*¹⁹

Slike na predeli i postamentima stupova, svojevrsnim obratima predele, simbolički sažimaju život Krista na



4. Navještenje na obratima predele tijekom uklanjanja naknadnih intervencija (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Annunciation on the projecting portions of the predella, in the course of removing the subsequent interventions (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

zemlji: *Navještenje* kao njegov početak i *Veronikin rubac* u rukama dvaju anđela kao simbol Kristova stradanja na Križnom putu, pravu sliku koja svjedoči o zemaljskom životu Otkupitelja.

Prikaz Kristova lica na bijeloj tkanini poznat je u zapadnoj ikonografiji kao *Veronikin rubac*, *Sudarium*, *Vera Icon*, dok ga ikonografija Istočne crkve zna kao *Mandilion* ili *Sliku iz Edese*, o kojoj govori posve drugačija legenda. Ona vezana uz sv. Veroniku, ženu iz Jeruzalema koja je na putu prema Kalvariji pružila Kristu rubac da se obriše, napisana je u srednjem vijeku, a ovjekovječena nebrojeno puta u šestoj postaji Križnoga puta, kao i u velikom broju prikaza *Veronikina rupca*.²⁰

Jedna od najranijih slika na tu temu je ona iz kista Majstora Svete Veronike (oko 1415.) u minhenskoj Alte Pinakothek, a među kasnijim prikazima najpopularnije su dvije varijante: slika samoga rupca s otisnutim portretom i prikaz u kojem simetrično postavljeni anđeli nose rubac s likom Krista okrunjenim trnjem.

Ranijim prikazima samoga lica/glave s krunom od trnja pripada grafika Hansa Burgkmaira Starijeg (drvorez iz prve polovice 16. stoljeća u Kupferstich-Kabinetu u Dresdenu. (sl. 8) U posljednjim desetljećima 16. stoljeća i u 17. stoljeću, u razdoblju predanog provođenja odluka Tridentskog

koncila, u toj su se temi okušali i ponajbolji majstori poput El Greca (1541.-1614.; *Sv. Veronika s rupcem*, oko 1579., Toledo, Museo de Santa Cruz), Francisca de Zurbarana (1598.-1664.; *Sudarium sv. Veronike*, 1658/61., Bilbao, Museo de Bellas Artes), Claudea Mellana (1598.-1688.; *Kristovo lice*, 1649., London, British Museum) i drugi.

Bakrorez Albrechta Dürera iz 1513. godine s anđelima koji lebdeći nose rubac s otisnutim Kristovim licem, nastao nakon njegova ciklusa *Male pasije* (1509.-1511.) s osam prizora Kristove muke, među kojima je i slika sv. Veronike sa sv. Petrom i sv. Pavlom, danas u British Museumu u Londonu, bio je važan poticaj nizu sličnih kompozicija nastalih diljem katoličkog svijeta.²¹ (sl. 9) Prototip Kristova lika na Veronikinu rupcu – duga kosa, u većim ili manjim uvojcima spuštenu sa strana izražajna lica oblivena krvlju i znojem, otvoren pogled, srednje duga, po sredini razdijeljena brada i gusto spleteno trnje – popularizirala je, može se reći, sjevernjačka renesansa.

Isti je prototip ponovljen i u prikazu *Veronikina rupca* na predeli oltara sv. Wolfganga: napačeno Kristovo lice nadvišeno je teškom krunom od trnja i obraslo bradom podijeljenom na dva dijela; sa strana se spušta poduža valovita kosa, oči su otvorene, a njihov pogled usmjeren u daljinu. Rubac je, kao na nizu sličnih primjera, na gor-



5. Predela, detalj tijekom uklanjanja oslika iz 19. stoljeća (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Predella, a detail in the course of removing the 19th-century painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



6. Predela nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Predella after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



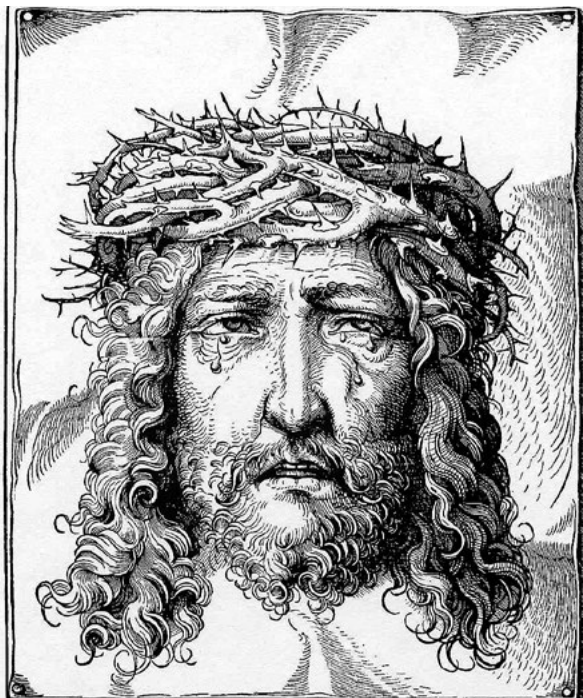
7. Slika *Anđeli u nebeskoj slavi* nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Angels in Heavenly Glory painting, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

njim krajevima vezan u čvorove, a nose ga dva lebdeća, horizontalno pružena mala anđela u gusto nabranim haljinama, s maslinovim granama u rukama.

Prizor *Navještenja* na obratima predele temelji se na grafičkom prijevodu istoimene slike Hansa von Aache-
 na (1552.-1615.)²² na kojoj su likovi arkandela Gabrijela i Marije prikazani zajedno unutar uspravnog pravokutnog kadra. Aachenova slika (ulje na platnu, 121 x 87 cm) nastala je 1605. godine i čuva se u Bayerische Staatsgemälde-
 sammlungen u dvorcu Schleißheim blizu Münchena. Jedna od grafika nastalih prema Aachenovoj slici je i bakropis Lucasa Kiliana (1579.-1637.) iz 1622. godine, s

natpisom u donjem dijelu: *Quod versatis opus sacra Virgo sacerque Minister. / Qua fieri possis tu ratione Deus. // Verbum dic virgo. Virgo potes omnia VERBO. / Seu Deus ut sit homo. seu sit ut iste Deus.*²³ (sl. 10)

Osim što je podijeljeno na dva dijela i suprotno usmjereno, *Navještenje* se neznatno razlikuje od onoga na grafičkom modelu. Slikajući Djevicu Mariju (tempera na dasci, v. 44 cm, š. 19,5 cm) i prostor u kojem se ona nalazi, nepoznati se autor prilagodio novim okolnostima, podjeli jednoga prizora na dvije zasebne kompozicije, pa je taj prizor upotpunio detaljima kao što su krilata herma na klecalu i glorijska od oblaka u gornjem lijevom dijelu kom-



8. Hans Burgkmair Stariji, *Krist s krunom od trnja*, drvorez iz prve polovice 16. stoljeća (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett)

Hans Burgkmair the Elder, Christ with a Crown of Thorns, engraving from the first half of the 16th century (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett)



10. Lucas Kilian, *Navještenje*, bakropis iz 1622. godine
Lucas Kilian, Annunciation, etching from 1622



9. Albrecht Dürer, *Sudarium*, bakrorez iz 1513. godine (British Museum, London)

Albrecht Dürer, Sudarium, engraving from 1513 (British Museum, London)

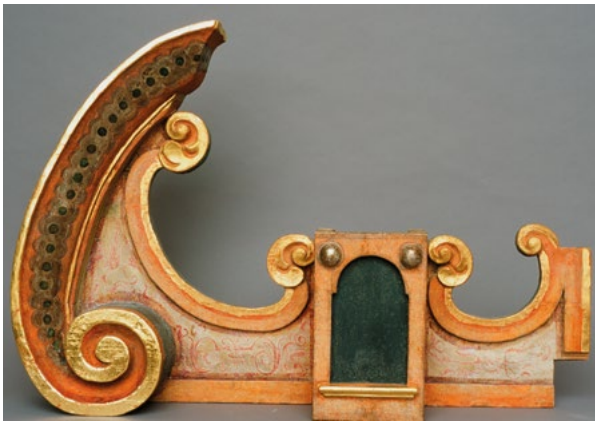
pozicije. Arkandela Gabrijela (tempera na dasci, v. 44 cm, š. 20 cm) na nisko spuštenim „pjenušavim“ oblacima naslikao je također prema grafičkom listu: njegove noge su lagano svinute u koljenima kao da je tek sletio, krila su velika, a odjeća namreškana kretanjem zraka i urešena kopčom na bedru.

Unatoč činjenici da svoje male kompozicije nepoznati slikar duguje grafičkim predlošcima, u nizu pojedinosti očituje se njegov vlastiti „rukopis“, ne samo u slikarskom načinu nego i u nekim tipološkim posebnostima, osobito uočljivim u načinu slikanja okruglastih lica napuhnutih obraza i krila, koje omogućuju da se istome autoru pribroji slika s drugoga kata, prikaz *Anđela u nebeskoj slavi*.

Ta razigrana kompozicija dodatno govori o vrsnoći slikara, o prilično vješto naslikanim skraćenjima, skladno složenom pastelnom koloritu dinimiziranom svjetlosnim naglascima, vršnim svjetlima karakterističnim za slikarstvo kasnomanirističkih sjevernjačkih uzora.

Stilski sklad oltarne cjeline ometa naivno slikana oltarna pala s prikazom sv. Wolfganga (v. 143, š. 106 cm), Wolfganga von Regensburga, sveca zaštitnika Bavorske i biskupa u Regensburgu, zaštitnika kipara, stolara, tesara i pastira; svetog pomoćnika kod raznih oboljenja: gihta, paralize, bolesti stopala, moždanog udara, kožnih bolesti i neplodnosti te za oporavak oboljelih goveda.²⁴ Na slici je prikazan s uobičajenim atributima: u biskupskom ornatu i s crkvom, koju najčešće ima u rukama, a do nogu su mu umanjeni likovi dvojice muškaraca u odjeći kasnog 18./početka 19. stoljeća, koji zazivaju njegovu pomoć.

Kad je riječ o naručitelju oltara sv. Wolfganga, moguće rješenje te zagonetke ponudila je Doris Baričević 2008. u Sakralnom kulturnom vodiču *Sveti Wolfgang – Vukovoj nad Klenovnikom*, pišući o baroknom inventaru kapele Sv. Wolfganga: *Bio je postavljen u vrijeme grofa Ivana IV. Draškovića, koji je možda bio zaslužan za ovaj oltar visoke kvalitete.*²⁵ Na nedvojbenu povezanost oltara s isusovcima,



11. Voluta s postoljem za skulpturu nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

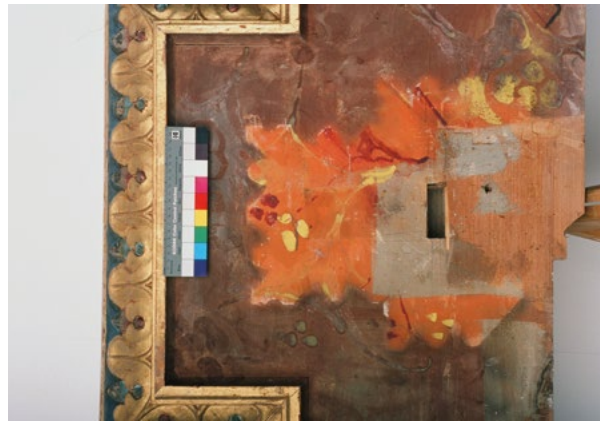
A volute with a sculpture base, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

pokazuje, međutim, kristogram, sveti monogram IHS, popraćen simbolima – srcem i trima čavlima – izrezbaren unutar ovalnog formata varijante isusovačkog sunca, s 24 naizmjenično postavljene šiljaste i valovite zrake.

Polikromija

Posebnost polikromije oltara sv. Wolfganga čine topli narančasti i žuti tonovi na koje se nastavljaju mnoge sjajne, polirane pozlate. Kako je gotovo cijela površina ukrašena rezbarijom, preostalo je malo ravnih ploha oltarne arhitekture. Ipak, ni te malobrojne plohe nisu ostavljene jednobojnima da bi naznačile čvrstoću i masivnost konstruktivnih dijelova te usidrile kompoziciju, već i njih usitnjava naslikana ornamentika. Tako je u polikromiji izveden ogrlični niz na četiri volute, kod kojeg se izdaleka ne raspoznaje je li riječ o naslikanom ili rezbarenom ukrasu. (sl. 11) I glatke plohe donjeg dijela stupova oslikane su viticama i cvijećem, a na predeli su one ispunjene figurativnim prikazima. Slikani i rezbareni ukrasi otežavaju da se nosivi elementi oltara takvima i prepoznaju. Čini se da je slikar želio površinu pretvoriti u čipkastu strukturu u kojoj se gubi razlika između plastičnog i slikarskog, pa i svaka hijerarhija, a u tom postupku i odvlači pozornost od konstrukcije. Međutim, upravo je jednostavan oblik oltara s mirnim obrisima koji sjeća *posvema na renesansu*²⁶ pridonio da se, usprkos gomilanju uzoraka, kompozicija ne uruši.

Ludički detalj polikromije kasnomanirističkog stila svakako je skriveni ukras. Igra skrivača u kojoj se detaljno elaboriraju upravo oni dijelovi koji su u običnom, frontalnom pogledu teže vidljivi, tipična je za polikromiju 17. stoljeća. Na navedenom oltaru nalazimo najživlje i najdekorativnije žuto-narančaste marmorizacije upravo na skrivenim mjestima, s donje strane gređa. (sl. 12) Nisu to marmorizacije koje teže mimetičkom podražavanju izgleda kamena, kao što tijekom 17. stoljeća uglavnom



12. Donja strana vijenca donjega kata prije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

Bottom side of the lower storey cornice, before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

i nisu bile. Slikaru je mramor bio motiv u kojem se, uz slobodno slaganje sloga boja i oblika, mogla ostvariti živa i zanimljiva površina. Skrivanje slikane dekoracije na donjoj strani gređa i zabata nalazimo i na drugim oltarima iz 17. stoljeća, primjerice na oltaru sv. Pavla Pustinjaka iz 163[1]. godine u Sveticama i na oltaru Blažene Djevice Marije u Martinšćini iz 1660-ih godina. Na glavnom oltaru kapele Sv. Barbare u Brestu Pokupskom iz 1675. godine, biljni su prepleti naslikani na bočnim stranicama niše za oltarnu sliku, gdje se mogu vidjeti samo iz bočnih očišta.

Druga je igra poigravanje sjenama. Premda rezbarenom volumenu naslikane sjene nisu potrebne, polikromija 17. stoljeća rado ih uvodi. Na glavnom oltaru iz Vukovoja rezbarena ornamentika, izbočeni arhitektonski volumeni, pa i anđeoske i ženske glavnice, bacaju crvenom bojom naslikane sjene na plohe iznad kojih se uzdižu. (sl. 11) Slično naslikanu crvenu sjenu nalazimo na glavnom oltaru Presvetog Trojstva u kapeli burga Sokolca u Brinju iz 1663. godine i na glavnom oltaru u kapeli Sv. Barbare u Brestu Pokupskom iz 1675. godine. Rezultat takvog sjenčanja nije veća plastičnost rezbarije. Dapače, ono omekšava oštre granice između oltarne arhitekture, ornamentike i plastike, pa time volumene čini manje jasnima.

Da se ne radi o namjeri da se plastičnom obliku pomogne u ostvarivanju dojma voluminoznosti najjasnije je vidljivo na primjeru polikromije oltara u Brinju. (sl. 15) Tamo sjene čak i ne prate dosljedno oblik rezbarije. Sjenama postojećih oblika pridodaju se sjene izmišljenih, pa tako nastale šare čine zapravo slikani ukras. Posljedica takvih slikarskih postupaka jest da na oltarima te vrste slikarsko nadjačava skulpturalno. Pročišćenje, i to korjenito, donijet će u drugoj polovici 17. stoljeća ranobarokni crno-zlatni oltari kod kojih su kiparski i slikarski rad potpuno podređeni cjelini.

Na tkaninama figura pojavljuje se posebna, složena tehnika imitacije damastne tkanine koja je bila osobito



13. Anđeoska glavica na stupu nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)
An angel head on a column, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by K. Škarić)



14. Predela nakon konzervatorsko-restauratorskih radova, detalj Krista okrunjenog trnjem (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)
Predella after conservation, a detail of Christ crowned with thorns (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by K. Škarić)

omiljena tijekom prve polovice 17. stoljeća. (sl. 13 i 21) Izvodi se slikanjem uzoraka na posrebrenju koje nije jednobožno, nego je izvedeno usporednim prugama da bi se imitiralo tkanje. U primjerima damastne polikromije iz južne Bavorske i Austrije ponekad se umjesto slikanja srebrom isti izgled postiže tako da se površina najprije potpuno posrebrni, a potom se grebanjem (tehnikom *sgraffito*) izvlače usporednice.²⁷ Tehniku nalazimo i na oltarima braće Zürn s kojima oltar sv. Wolfganga dijeli više srodnosti.²⁸ Na vukovojskom oltaru pruge su naslikane srebrom na podlozi od narančastog bolusa, a potom su ornamenti naslikani narančastom i crnom bojom.

Pretrpanost bojama, šarenilo, aditivnost ukrasa, raznovrsnost likovnih citata iz različitih izvora, neobična i bizarna rješenja, poput skrivene dekoracije i sjenčanja volumena, usitnjavanje ornamentata – sve su to elementi polikromije koje nalazimo na oltarima iz prve polovice 17. stoljeća. Zapravo, ta polikromija često izgleda poput labirinta u kojem se pogled brzo izgubi, sa slabim izgledima za brzo nalaženje izlaza te ne možemo ne sjetiti se Gustava Renéa Hockea (1908.-1985.) i njegove prisposobe manirističkog svijeta s labirintom.²⁹ Kao i kod svake igre, zabava leži i u iznenađenju. Rješenja kojima pribjegava polikromija „šarenog stila“ ugodno su nepredvidiva. Doduše, nepredvidivost dijelom zahvaljujemo i činjenici što

ih poznajemo iz malog broja sačuvanih i restauriranih primjera, dok su neka rješenja s vremenom postala tip-ska. Slikar i polikromator oltara sv. Wolfganga iz bogate je zbirke rješenja odabrao samo neka i pri tome postigao ono što mnogima nije uspjelo: uspješno integrirati oltarnu cjelinu. To je vjerojatni razlog što je, za razliku od drugih oltara iz istog razdoblja, polikromija ovoga samo popravljena i pojednostavnjena, ali ne i cjelovito repolikromirana. Repolikromator je, doduše, ublažio neke „pretjeranosti“ time što je dio kićenog oslika zamijenio monokromnim. No uglavnom je, uz očigledno poštovanje i veliki napor, pokušao obnoviti ono što je zatekao, a bilo je daleko njegovu ukusu i vještini. Najbolje o tome govori činjenica da je biljni ukras ponovio prema obrisima zatečenog, samo u bijeloj a ne u crvenoj boji, dok su na ostalim oltarima slični ukrasi poslije samo jednobožno prebojeni.

Kao moguće vrijeme repolikromiranja možemo pretpostaviti dvije obnove kapele iz 19. stoljeća. Godine 1827. kapelu je izvana i iznutra „maljao“ župnik Nikola Horvath koji je imao „sklonost prema umjetnosti“. Godine 1885., nakon dulje zapuštenosti, kapela je ponovno obnovljena, pri čemu je uklonjeno predvorje i otkriven grb Gyulaya.³⁰ Prilikom restauriranja oltara u Hrvatskom restauratorskom zavodu između 2004. i 2010. godine, repolikromija je uklonjena, a predstavljen je oslik iz sredine 17. stoljeća.



15. Bočna konzola predele s glavnog oltara Presvetog Trojstva u Brinju (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)
Side console of the predella from the main altar of the Holy Trinity Church in Brinje (Conservation Institute Photo Archive, photo by K. Škarić)

Pregledom oslika ustanovljujamo da je polikromator oltara slikar prizora s predele. Odaje ga osobito vrstan oslik inkarnata. Pojediniosti na licu slikar je slično oblikovao na slikama i na skulpturama. Crvenom bojom istaknuo je sjene na pregibima kapaka, šarenice sa zjenicama izveo je u dva tona smeđe bez oštrog prijelaza, a vlažnost očiju postigao upotrebom dvostrukog odsjaja. Osobito je prepoznatljiv način na koji je naslikao obrve; luk obrva najprije je oblikovao svijetlosmeđom bojom, a potom vrh luka istaknuo kratkim tamnosmeđim potezom. (sl. 13 i 14)

Rezbareni ukras

Bitna značajka oltara sv. Wolfganga je mnoštvo i raznovrsnost rezbarenog ukrasa. Dominantni motiv hrskavice dekorira bočne konzole predele, baldahinska krila prvoga kata te krila drugoga kata. Dopunjuju ga popratni motivi dragulja i okruglih zakovica, andeoske glavice i ženske maske te festoni od voća i vitice vinove loze. Oltar sv. Wolfganga jedan je od najranijih oltara kontinentalne Hrvatske na kojem je primijenjen motiv hrskavice. Oltar je već privukao pažnju istraživača koji su se u analizama dotakli i ornamentike koja izborom motiva i bujnošću, osobito u odnosu na ranije oltare, predstavlja novinu. Tako još Gjuro Szabo opisuje ornament hrskavice: ... čudni zavoji tih ornamenata živo potsjećaju na tzv. ornamenat alga,

koji je u XVII. stoljeću bio uobičajen.³¹ Anđela Horvat ističe bogatstvo ukrasa: *Retabl je obogaćen plastikom, a bujni i plastični ornament hrskavice s bobama opleo je pojedine česti retabla kao polip.*³² Doris Baričević također zapaža novi ornamentalni motiv: *Stupovi su obavijeni vinovom lozom, a ornamentika krila i konzola već pripada tada novom tipu manirističke hrskavice s uholikim volutama i bobicama duž rubova.*³³ Motiv hrskavice je novovjeka tvorevina neobičnih, bizarnih oblika koji su rezultat umjetničke mašte. Prema Johanu R. Ter Molenu, taj je motiv inspiriran tajanstvenim svijetom podmorja, nepravilnim oblicima *grotta* i ljudskom anatomijom. Naime, javna seciranja ljudskog tijela koja su se počela izvoditi nedugo nakon 1600. godine u Nizozemskoj i Pragu, potaknula su fascinaciju tom temom ne samo među kirurzima nego i među umjetnicima.³⁴ Iako njezini oblici izazivaju višeznačne asocijacije, sličnost mekanih zavoja nabubrenih bridova s ušnom školjkom zaslužna je za njemačko i englesko nazivlje (*Ohrmuschelstil, Auricular style*) te posredno i za naš naziv „hrskavica“ koji je prijevod njemačkog termina *Knorpelwerk*. Rane varijante motiva u sjevernoj Europi pojavljuju se već početkom 17. stoljeća, a vezane su za invencije obitelji Van Vianen na području zlatarstva.³⁵ Ekspanzija motiva hrskavice u sjevernoj Europi završava otprilike sedamdesetih, odnosno osamdesetih godina 17. stoljeća, kad pod utjecajem francuskog baroknog klasicizma sve popularnija postaje barokna inačica motiva akanta.³⁶ U isto vrijeme barokni akant dopire i do naših krajeva, kao ukras iznimno vrijednih oltara koji nastaju u radionici doseljenog kipara Ivana Komersteinera. Možemo reći da motiv hrskavice na oltarima kontinentalne Hrvatske prevladava otprilike od sredine pa do osamdesetih godina 17. stoljeća. Značajke motiva hrskavice i raširenost njegove primjene određena je regionalnim posebnostima. Na oltarima kontinentalne Hrvatske pojavljuje se varijanta hrskavice bliska onoj koja je inspirirala umjetnike, kipare i stolare iz zemalja njemačkog govornog područja, gdje taj motiv, osim na djelima s područja zlatarstva, nalazimo i na namještaju svih vrsta te na crkvenom inventaru. Značajka te varijante hrskavice su reminiscencije na raniji motiv repovlja.³⁷ Razne načine primjene novog motiva na oltarima, namještaju, okvirima, kartušama te ukrasnim predmetima s područja zlatarstva smišljali su ornamentalisti i crtači, a njihove invencije širile su se preko grafičkih otisaka. Do danas su sačuvani nacrti Gottfrida Müllera skupljeni u zbirku nazvanu *Neuws Compertament Buchlein* iz 1621. godine³⁸ te crteži Friedricha Unteutsch obuhvaćeni zbirkom *Neues Zieratenbuch* koja je objavljena sredinom stoljeća.³⁹ Usporedimo li dekorativne rezbarije bočnih konzola na predelama oltara sv. Wolfganga i sv. Pavla pustinjaka iz župne crkve Rođenja Blažene Djevice Marije u Sveticama (163[1].), u novom ornamentu hrskavice prepoznat ćemo odjeke prijašnjeg motiva repovlja. (sl. 16 i 17) Osnovu kompozicije u oba slučaja čine vitice kukastih zadebljanih vrhova koje se razvijaju iz velike



16. Bočna konzola predele oltara sv. Wolfganga (fototeka HRZ-a, snimila M. Wolff Zubović)

Side console of the predella of St. Wolfgang's altar (Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Wolff Zubović)

volute. Na dvadesetak godina ranijem oltaru iz Svetica, lelujave vitice ponegdje imaju završetke slične zaobljenim listićima, što je karakteristično za motiv repovlja, dok su na oltaru iz Vukovoja s vanjske strane obrubljene bubrastim bobama, što je značajka motiva hrskavice. Motiv hrskavice koji krase baldahinska krila satkan je od više tipova vitica raspoređenih u nepravilne, meke, organske nakupine koje se „razlijevaju“ po podlozi. Jedne imaju uholike oblike slične zadebljanom slovu C, druge izviru iz ukošenih voluta sličnih šestici, neke imaju kukaste ili žličaste završetke, a neke su prekrivene velikim bobama. Obrisi krila drugoga kata definira velika vitica obrubljena bobama koja počinje i završava kukastim zadebljanjem. Manje volute i kratke vitice povijene u obliku slova C na unutarnjem dijelu oltarnog krila dopunjuju kompoziciju. Unutar ornamentike u stilu hrskavice koja je zastupljena na oltaru, svakako treba spomenuti i inventivni motiv koji asocira na fantastični hrskavičasti cvijet iz čijeg se središta šire kratke vitice kukasto zadebljanih završetaka obrubljene bobama. Vitice se iz središta šire fluidno, gotovo organski, poput krakova koji izlaze iz tijela hobotnice. Taj se motiv na istom mjestu (trokutasti prostor između lučno zaključene pale i ravnog gređa) pojavljuje i na nizu kasnijih oltara,⁴⁰ a na oltaru iz Vukovoja se, osim uz pale obaju katova, pojavljuje i na predeli uz lučne završetke uklade. Potvrdu da se ta invencija širila i putem grafičkih



17. Bočna konzola predele oltara sv. Pavla Pustinjaka u Sveticama (fototeka HRZ-a, snimila M. Wolff Zubović)

Side console of the predella of the altar of St. Paul the Hermit in Svetice (Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Wolff Zubović)

otisaka nalazimo u predlošku za oltar crtača Friedricha Unteutscha iz razdoblja oko 1650. godine, gdje spomenuti motiv nalazimo na drugom katu oltara, između okrugle pale i kvadratnog okvira.⁴¹ (sl. 18)

Kao dopuna dominantnoj hrskavici javljaju se okrugle zakovice i dragulji, dekorativni elementi koji su se počeli upotrebljavati još sredinom 16. stoljeća kao dio repertoara motiva okovlja.⁴² Motiv zakovice nalazi se na nekoliko mjesta u gornjim dijelovima okvira za slike, na postamentima stupova donjega kata, uz unutarnje rubove volutnih konzola u zoni predele te na postamentima za glorijsku Kristovim monogramom na vrhu oltara i skulpture svetih Petra i Pavla na gornjem katu. Motivi zakovice i dijamanata često se javljaju na ornamentalnim invencijama Hansa Vredemana de Vriesa (1527.-1604.)⁴³ koji je u svojim djelima, namijenjenima prije svega arhitekturi, motiv okovlja sistematizirao i prilagodio klasičnim redovima. Njegove knjige doživjele su više izdanja. Prema Günteru Irmscheru, nova izdanja Vredemanovih knjiga i ornamentalnih predložaka tiskala su se do sredine 17. stoljeća, a imala su golem utjecaj na crtače iz zemalja njemačkoga govornog područja, među kojima su Wendel i Dietterlin, Veit Eck, Johann Jacob Ebelmann, Jacob Guckeisen, Gabriel Krammer i Rutger Kasemann. Kod njih je okovlje pomicano s repovljem zlatara *degeneriralo u tkanje ponešto podivljalih vrpca i letvica koje ne slijedi uvijek ornamentalni*



18. Friedrich Unteutsch, grafički predložak za oltar, oko 1650. godine
Friedrich Unteutsch, graphic model for an altar, around 1650

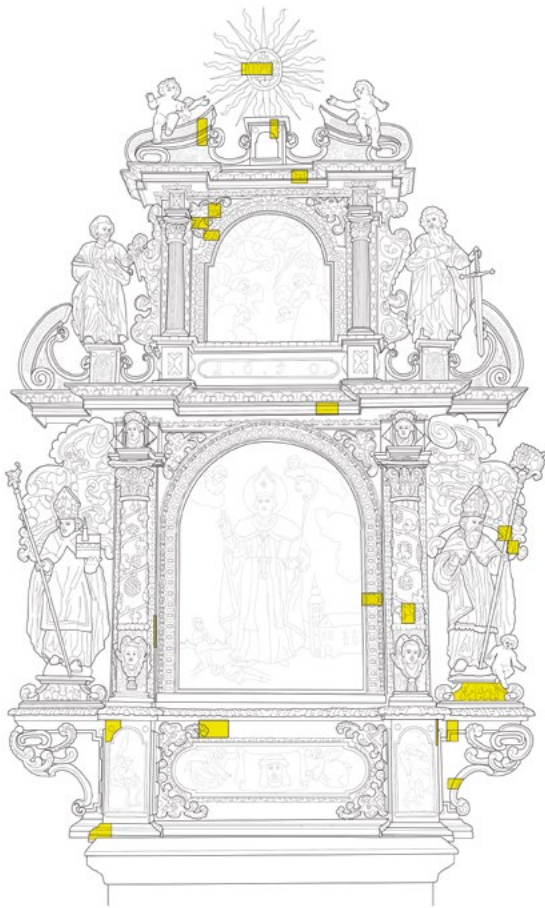
„decorum“.⁴⁴ Motiv dragulja, koji se na oltaru iz Vukovoja javlja na unutarnjim stranama visokih postamenata u zoni predele i na postamentima kaneliranih stupova na drugom katu, bio je u kontinentalnoj Hrvatskoj rašireniji od okruglih zakovica te ga na oltarima prve polovice 17. stoljeća nalazimo relativno često. Najraniji među njima je oltar sv. Lovre iz Muzeja grada Varaždina iz 1617. godine, a slijede oltar sv. Pavla Pustinjaka u Sveticama iz 1631. godine, gdje ih nalazimo i u osliku, glavni oltar kapele Sv. Pavla u Pavlovčanima iz 1643. godine te glavni oltar Sv. Duha u Prigorcu iz vremena oko 1650. godine, na kojem ujedno nalazimo i motiv okrugle zakovice. Očito je da su ponovljena izdanja knjige Hansa Vredemana de Vriessa te njegovih crteža inspirirala kasnije ornamentaliste i pridonijela dugom trajanju motiva zakovica i dijamanata koji se često pojavljuju u kombinaciji s kasnijim motivom repovlja, a mogu pratiti i hrskavicu, kao u slučaju oltara iz Vukovoja.

Na ulomcima gređa koji nose razvedeni razdjelni vijenac, s prednje je strane aplicirana po jedna ženska glavica fino izrezbarenih, pravilnih ovalnih lica obrubljenih kosom začesljanom od čela na razdjeljak. Iznad glava uzdiže se poput kruna ukras sličan školjci naglašenih režnjeva, a vratove skrivaju visoko svezani, bogato nabrani rupci. Riječ je o motivu ženske maske koji se u kontinental-

noj Hrvatskoj nalazi na još nekim oltarima tijekom 17. stoljeća.⁴⁵ Ženske i muške maske popularni su motivi u renesansi, a izvorno su bile dio antičkog dekorativnog repertoara. Podrijetlo im je u maskama korištenima u grčkom kazalištu, a renesansa i stilovi koji slijede nakon nje preuzimaju ih kao dekorativni motiv te proširuju njihov repertoar.⁴⁶

Donja trećina lozom opletenih glatkih stupova prvoga kata izdvojena je u zasebnu cjelinu prstenom od bisernog niza te drugačijim oslikom i dekoracijom.⁴⁷ Na svijetlu podlogu ornamentiranu u osliku aplicirana je po jedna anđeoska glavica podignutih krila i podbrađena rupcem o koji je ovješena kićanka. Rubac je sa strana „pričvršćen“ za stup dvama čvorovima iz kojih vise ostaci tkanine. Kao i na ženskim glavicama, fina modelacija punašnih lica, okruglastih brada i blago zaobljenih obrva odaje ruku vještog kipara. Krilate anđeoske glavice bile su omiljeni motiv u 17. i 18. stoljeću te ih, osim što napućuju neba baroknih slika na oltarima, često kao ukrase nalazimo na oltarnoj arhitekturi – na donjim dijelovima stupova, na ulomcima gređa, na slobodnim površinama u kutovima između lučnog završetka oltarne pale i ravnih dijelova arhitekture, a mogu tvoriti i oltarna krila⁴⁸ ili konzole predele.⁴⁹ Anđeoske glavice su često podbrađene različitim tipovima draperija, kao i već spomenute maske. Osim vukovojskih glavica, draperija s ovješenom kićankom ukrašava i anđeoske glave na oltaru kapele Sv. Duha u Prigorcu te one sa stupova oltara sv. Helene u crkvi Sv. Vida iz Svete Helene kod Križevaca.

Vinova loza je bila prikladna za ukrašavanje oltara jer je, osim dekorativnosti, odlikuje i snažno ikonografsko značenje. Ona je u kršćanstvu simbol Krista. To se tumačenje temelji na Evanđelju po Ivanu, u kojem se Krist naziva istinskim trsom, a njegov Otac vinogradarom.⁵⁰ Novozavjetna simbolika nastavlja se na starozavjetnu, gdje loza simbolizira Izabrani narod koji je iznevjerio Jahvina očekivanja.⁵¹ Prema Franzu Salesu Mayeru, u antici je vinova loza bila ponajprije bakhantski atribut, a poslije se sakralna umjetnost srednjeg vijeka njome koristila zajedno s klasjem kao simbolom Kristove osobe (kruh i vino, tijelo i krv Kristova).⁵² U antičkim su vremenima vijugave stilizirane vitice vinove loze (kao i akantove vitice) često nastanjene ljudskim i životinjskim figurama. Takve su vitice najčešće služile dekoriranju antičkih arhitektonskih elemenata pa ih tako nalazimo i na Dioklecijanovoj palači.⁵³ Još jedan primjer dugovječnog motiva koji se prenosi kroz razne kulture kao dekorativni element, mijenjajući pritom moguća simbolička značenja, jest kompozicija od nekoliko komada voća i povrća. Na oltaru sv. Wolfganga pet plodova kojima je dodano lišće krasi postamente skulptura svetih biskupa. Buketi i festoni, komponirani od voća, povrća i lišća, čest su ukras oltara u kontinentalnoj Hrvatskoj 17. i 18. stoljeća, ali i općenito omiljeni renesansni i barokni motiv na slikama i grafičkim otiscima. Primjerice, slike

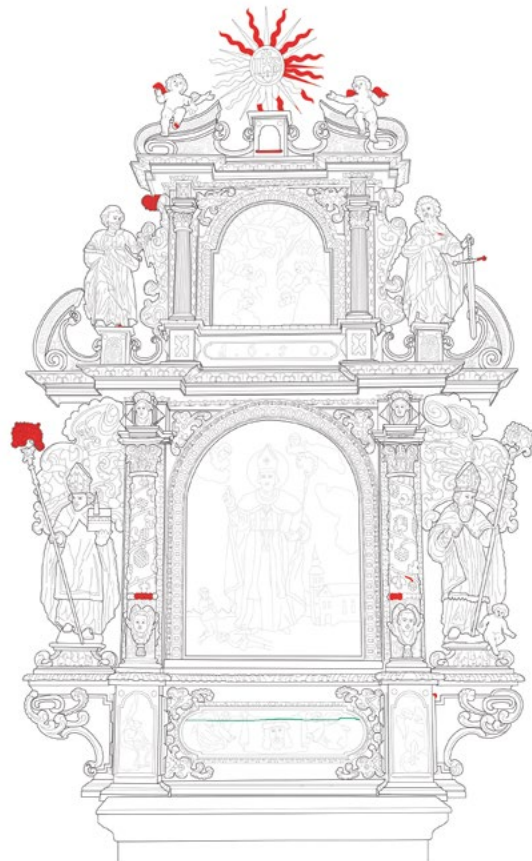


19. Crtež s prikazom mjesta sondiranja (dokumentacija HRZ-a, izradio D. Mezak)
A drawing depicting the position of the probe (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by D. Mezak)

sakralne tematike Carla Crivellija (oko 1430./5. - oko 1494.) obogaćene su dekorativnim buketima voća i povrća simboličkih konotacija,⁵⁴ a i grafički otisci s ornamentalnim invencijama Johanna Smiseka (1585.-1650.) obiluju košarama, buketima i pladnjevima s voćem i povrćem.⁵⁵ Neki od tih plodova imaju prepoznatljivu kršćansku simboliku, koja je naknadno nadomjestila antičku. Ipak, možemo pretpostaviti da su ih umjetnici jednako često upotrebljavali samo kao dekorativne elemente.

Opis stanja i rezultati konzervatorsko-restauratorskih istraživanja

Konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru sv. Wolfganga počeli su tijekom druge polovice 2004. godine konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima *in situ* koja je Hrvatski restauratorski zavod proveo u dva navrata. Prvo istraživanje provedeno je u rujnu 2004. godine i njime je obuhvaćen donji dio oltara – predela i prvi kat, a drugo je uslijedilo u rujnu 2006. godine i obuhvatilo je gornji dio oltara – drugi kat i atiku. Istraživanja su provedena s ciljem utvrđivanja stanja drvenog nosioca te utvrđivanja boja, tehnika, kvalitete i sačuvanosti stratigrafskih slojeva



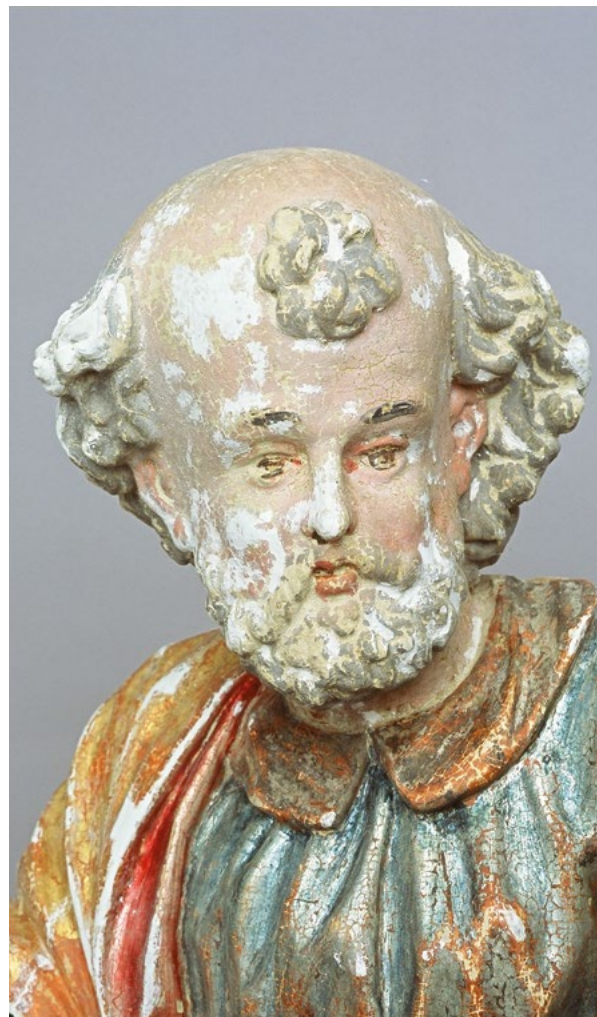
20. Crtež s prikazom oštećenja drva. Raspukline su označene zelenom, a nedostajući dijelovi crvenom bojom (dokumentacija HRZ-a, izradio D. Mezak)
A drawing depicting the damage to the wood. The cracks are marked in green and the missing parts in red colour (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by D. Mezak)

oslika. Osim detaljnog pregleda i dokumentiranja, izvedeno je sondiranje – uklanjanje manje površine pojedinih slojeva oslika kemijskim i/ili mehaničkim putem – na manje vidljivim mjestima gdje se očekivao dobro sačuvan oslik reprezentativan za pojedini dio umjetnine.⁵⁶ (sl. 19)

Radi se o ophodnom oltaru slobodno postavljenom u prostor. Sačuvanost drva na takvim je oltarima u pravilu bolja, jer je izbjegnuto izravno dodir sa zidom, a time i s kalcijem i vlagom iz žbuke, koji pogoduju nastanku truleži. Međutim, zamijećena je, osobito tijekom sondiranja, izrazita crvotočnost pojedinih dijelova oltarne arhitekture i skulptura koja je drvo mjestimično pretvorila u prah, a jaka zaraza može se povezati s visokom relativnom vlažnošću zraka i rijetkim korištenjem kapele smještene izvan naselja. Također je zapaženo da je statika oltara narušena zbog većih pomaka rasušenih i razdvojenih spojeva pojedinih elemenata oltarne arhitekture i profilacija. Promjena dimenzija, krivljenje i uvinuće drva nastali su zbog kolebanja relativne vlažnosti zraka, kao i zbog uporabe materijala loše kakvoće prilikom gradnje oltara. Ustanovljena su i oštećenja drvenog nosioca nastala mehaničkim putem, možda kao rezultat nepažljivog rukovanja. Zbog djelovanja



21. Kip sv. Pavla nakon zatvaranja oštećenja kredno-tutkalnom osnovom (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
The statue of St. Paul, after filling lacunae with chalk-glu base (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



22. Kip sv. Petra nakon zatvaranja oštećenja kredno-tutkalnom osnovom, detalj (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
The statue of St. Peter, after filling lacunae with chalk-glu base (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

svih tih uzročnika oštećenja dulje vremena, dio drva je potpuno izgubljen. (sl. 20)

Cijela površina oltarne arhitekture i skulptura bila je prekrivena debelim slojem slijepljene prašine i crvotočine te nečistoća koje su stvorili glodavci i ptice, čije su fekalije nagrizle i na pojedinim mjestima potpuno uništile oslikani sloj.

Sondiranjem polikromije raščlanjena su dva kronološka sloja. Najraniji sloj oslika temelji se na izrazito živom koloritu. Oltarom dominiraju narančasta i žuta boja kojima se suprotstavlja tamnosiva, i to tako da su prostorno istaknutiji dijelovi boje narančasti i žuti, dok su uvučeniji dijelovi crni. Ornamentika je pozlačena i posrebrena, a posrebrenje je mjestimično prekriveno crvenim i zelenim lazurama. Sva je pozlata polimentna, postavljena na narančasti bolus i uglačana. Neke plohe oltarne arhitekture ukrašene su marmorizacijama narančastog ili tamnosivog temeljnog tona, a druge biljnim ornamentima. Polikromija je na većini mjesta postavljena na dva sloja osnove: sivi

i grublji je uz samo drvo, a finiji, bijeli položen je preko njega i uglačan prije polikromiranja. (sl. 12)

Sondiranjem je također ustanovljeno da se oštećenja polikromije ne protežu na velikim površinama, ali na nekim mjestima tvore gustu mrežu ispucane i djelomično otpale boje. Takvih je oštećenja najviše bilo na skulpturama sv. Petra i sv. Pavla te na skulpturama anđela s gornjih dijelova oltara. (sl. 21 i 22) Na mnogim mjestima oltara sloj kredno-tutkalne osnove s pozlatom i posrebrenjem bio je odignut od drvenog nosioca te je mjestimično ili potpuno otpao. Posrebrenje bez lazura gotovo je potpuno oksidiralo.

Repolikromija je samo djelomično prekrivala polikromiju. Oslík i lazure bili su dijelom preslikani, ali pozlata i posrebrenje nisu bili uopće repolikromirani. Oslík inkarnata bio je tek manjim dijelom popravljan, a crvene lazure samo su prigušene polupokrivnom sivom bojom. Kromatičnost narančastih ploha također je smanjena nanošenjem sive ili smeđe polupokrivne boje. (sl. 12)



23. Oltar nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
The altar after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

Crne plohe repolikromirane su svijetlomodro, pri čemu nije sasvim precizno praćen spoj rezbarije. Biljni ukras preslikan je bijelom bojom, nešto deblje i pokrivnije te pojednostavnjenih obrisa u odnosu na polikromiju. Figurativni prikazi s predele također su bili repolikromirani. Haljine anđela koji nose Veronikin rubac izvedene su u koloritu približnom zatečenom, ali su meki tonski prijelazi na naborima odjeće zamijenjeni oblikovanjem crnom i bijelom bojom. (sl. 5)

Repolikromator je slijedio zatečenu polikromiju, ali je smanjio kromatičnost kolorita i sažeo oblike. Dok su na razini oltara kontrasti time smanjeni, u detalju su oni pojačani, jer je prijelaz između dviju boja postao oštiji, a obrisi jasniji. Stoga je, u odnosu na polikromiju, povećana linearnost prikaza. Izmjene slijede jasnu namjeru pojednostavnjenja, stoga intervencija iz 19. stoljeća, premda djelomična, ima karakter interpretacije.

Neočekivan je bio rezultat istraživanja oslika na elipsoidnom polju ispod slike drugog kata u kojem je upisana godina nastanka. Sondiranje je pokazalo da je natpis dio repolikromije, a ispod njega ne postoji nikakav stariji natpis. Bijela boja kojom je ispisana godina jednaka je onoj kojom je obnavljan naslikani biljni ukras, a podloga joj je sivomodra boja koju nalazimo i drugdje na oltaru u sloju repolikromije.

Konzervatorsko-restauratorski radovi

Uzevši u obzir stanje oltara – narušenu statiku, oštećenja drva i oslika – ali i privlačnost i rijetkost polikromije iz sredine 17. stoljeća otkrivene sondiranjem, odlučeno je da se pristupi opsežnom konzervatorsko-restauratorskom zahvatu koji bi uključivao i uklanjanje repolikromije. S obzirom na dugotrajnost postupka i veličinu oltara, demontaža i preuzimanje arhitektonskih dijelova, dekorativnih elemenata i skulptura provodili su se postupno. Demontirani dijelovi pohranjeni su u prostoriju za aklimatizaciju, a potom preneseni u Institut Ruđer Bošković na dezinfekciju gama-zračenjem. Krupniji dijelovi oltarne arhitekture, kao i konstruktivne grede koje nisu demontirane, podvrgnuti

su fumigaciji metil-bromidom. Nakon dezinfekcije i desinsekcije, dijelovi su preneseni u radionicu Hrvatskog restauratorskog zavoda gdje su na njima izvedeni daljnji konzervatorsko-restauratorski zahvati. Uklonjeni su slojevi nečistoće, a drvo i polikromija su učvršćeni. S obzirom na to da se radi o glavnom oltaru kapele koja je u liturgijskoj uporabi, odlučeno je da se oštećena i izgubljena rezbarija rekonstruira. Nakon uklanjanja repolikromije pokazala su se oštećenja kredno-tutkalne osnove i boje. Kako oštećenja ne bi ometala obuhvat cjeline, lakune su zapunjene kitom (sl. 21 i 22) i reintegrirane retušem. Tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova restaurirane su i obje slike na platnu. Konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru završeni su 2010. godine kada je oltar vraćen u kapelu Sv. Wolfganga.⁵⁷ (sl. 23)

Vukovojski glavni oltar, kao jedan od rijetkih u kontinentalnoj Hrvatskoj iz sredine 17. stoljeća, sačuvan je u svojem izvornom prostoru. Ne samo što nije zamijenjen novim nego nije ni doživio veće preobrazbe, osim uklanjanja oltarne pale i suzdržane repolikromije iz 19. stoljeća. Mimoišle su ga stihije koje su uništile brojne naše drvene umjetnine, poput požara, potresa i poplava. Tom „mirnom životu“ zasigurno je pogodio i smještaj kapele na osami. Doduše, zbog udaljenosti od Kamenice, cijela je kapela umalo bila uklonjena. Prema župniku Stjepanu Vukovinskom, kamenički župnik Ivan Vosárhio je 1780-ih godina srušiti kapelu, što je poduprla i *Kraljevska naredba o porušenju crkve* iz 1786. godine.⁵⁸ To se, srećom, ipak nije dogodilo, a mnogo bliži Klenovnik je 1789. godine dobio svoju župu.

Mir osame ipak nije „konzervirao“ ni kapelu ni njezin inventar. Zbog nedostatnog provjetravanja i prisutnosti ljudi, unutrašnjost je bila vlažna, a glodavci i kukci relativno su je bezbrižno naseljavali. Posljedice su vidljive na cjelokupnom drvenom inventaru, a to je problem koji postoji i danas. Stoga priliku za očuvanje oltara sv. Wolfganga ne vidimo samo u konzerviranju osjetljivog materijala od kojeg je sazdan nego i u zanimanju koje, uvjereni smo, njegov restaurirani izgled može dodatno pobuditi. ■

Bilješke

1 Kapela u Vukovoju podignuta je 1508. godine, kako je obilježeno na vrpci južne konzole, a dao ju je sagraditi Ivan Gyulay. Natpis ispod kora svjedoči o obnovi koju je 1616. godine proveo grof Nikola Drašković. DIJANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, Kapela sv. Vuka – gotička građevina, u: *Sveti Volfgang – Vukovoj nad Klenovnikom*, Sakralni kulturno-povijesni vodič br. 7, (ur.) Andrija Lukinović, Zagreb, 2008., 13-18, 17.

2 NAZ, Kanonske vizitacije, protokoli 20/II, 1676.; 21/III,

1708.; 21/III, 1711.; 21/III, 1717.; 22/IV, 1734.; 22/IV, 1738. Prema pregledu koju je izradio Anđelko Badurina, kapele Sv. Wolfganga u Začretju i Pregradi prvi put se spominju 1639. godine. ANĐELKO BADURINA, Hagiopografija Hrvatske, računalna baza na CD-u, Zagreb, 2006.

3 MARIJA TUSUN, Bolfan, u: *Umjetnička topografija Hrvatske*. Ludbreg – Ludbreška Podravina, Zagreb, 1997., 251–252.

4 ĐURO SZABO, Spomenici kotara Ivanec, u: *Vijesnik Hrvatskog arheološkog društva*, NS 14/1915–1919, (1919.),

22–96; GJURO SZABO, Umjetnost u našim ladanjskim crkvama (p. o. iz *Narodne starine*), Zagreb, 1929., 30.

5 PETER PFARL, Parish and Pilgrimage Church St Wolfgang, 2002., 3.

6 U sklopu većih pregleda skulpture 17. i 18. stoljeća na oltar se osvrnula Doris Baričević. DORIS BARIČEVIĆ, Pregled spomenika skulpture i drvorezbarstva 17. i 18. st. u sjevernom dijelu Hrvatskog zagorja, u: *Ljetopis JAZU*, 75, Zagreb, 1971., 523–543, 538–539; DORIS BARIČEVIĆ, Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske, Zagreb, 2008., 26.

7 ĐURO SZABO, (bilj. 4), 1919., 83.

8 GJURO SZABO, (bilj. 4), 1929., 30.

9 STJEPAN VUKOVINSKI, Kapela sv. Vuka u Klenovniku, u: *Katolički list. Crkveno-bogoslovni časopis*, 40, (1889.), 2–4, 3.

10 NAZ, Kanonske vizitacije, protokol 19/I, 1666., 101.

11 NAZ, Kanonske vizitacije, protokol 21/III, 1708., 237–238. „Altaria habet tria. Maius quidem cum uno gradu, ab infra muratum, fixum, benedictum, non consecratum. Supra vero ligneum, opere arculario et statuario bene elaboratum, coloratum et inauratum, duarum contignationum. Inferioris in medio imago Sanctissimae Trinitatis in tela picta; ad cornu Evangelii statua Sancti Wolfgangi episcopi; ad cornu Epistolae statua Sancti Augustini. Superioris in medio imago in tela picta plurium angelorum; ad cornu Evangelii statua Sancti Petri, Epistolae vero Sancti Pauli. In superficie radius.“ Prijepis: Irena Bratičević.

12 NAZ, Kanonske vizitacije, protokol 22/IV, 1729., 126. „Altare maius est trium contignationum. In medio inferioris contignationis est imago in tela picta Beatae Virginis cum duobus angelis ab infra; in cornu Evangelii est statua lignea Sancti Quirini partim inaurata, partim decolorata; in cornu Epistolae Sancti Augustini similis operis. In superiori parte sunt varii genii flores in manibus gestantes. Ab utraque parte statuariae apostolorum Sancti Petri et Pauli, inauratae et decoloratae. In superficie est radius cum variis geniis et ciradis. Provisum est crucifixo et tabellis necessariis.“ Prijepis: Irena Bratičević.

13 ANĐELA HORVAT, Između gotike i baroka. Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500. do oko 1700., Zagreb, 1975., 394. Taj je oltar trebao polikromirati slikar Wilhelm Baumhauer, ali to iz nepoznatih razloga nikada nije provedeno. HANS PORTSTEFFEN, Form and Polychromy. Two Different Concepts in One Object, u: *Painted Wood. History and Conservation*, 1994., 156–165, 161.

14 EMILIJAN CEVC, Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom, Ljubljana, 1981., 274–283.

15 ROCHUS KOHLBACH, Steirische Bildhauer vom Römerstein zum Rokoko, Graz, 1956., slikovni prilog, 66.

16 EMILIJAN CEVC, (bilj. 14), 274–283.

17 MARIJANA BELAJ, MARIJA MIRKOVIĆ, Vukovoj kao sveti prostor, u: *Croatica Christiana periodica*, 58 (2007.), 87–104.

18 Među oltarima sa skulpturama iz tog razdoblja možemo

spomenuti oltar sv. Marije Magdalene u kapeli u Maloj Gorici pokraj Svete Nedelje koji potječe iz župne crkve (1648.), oltar sv. Bartola u Lovrečanu (1653.), oltar Sv. Duha u pavlinskoj crkvi u Lepoglavi (1657.), oltar Blažene Djevice Marije Svete Krunice u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, porijeklom iz Remetinca kod Novog Marofa (1660-e), glavni oltar kapele burga Sokolca u Brinju (1663.) i glavni oltar župne crkve u Vukmaniću, porijeklom iz pavlinske crkve u Kamenskom.

19 NAZ, Kanonske vizitacije, protokol 21/III, 1708., (bilj. 6).

20 GABRIELE FINALDI et al., The Image of Christ, National Gallery Company Limited, London, 2000., 75–77.

21 GABRIELE FINALDI et al., (bilj. 20), 82–83. Vidi također: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>; <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/z/zurbaran/index.html>; <http://www.wga.hu/index1.html>; Veronica-Route, <http://veronicaroute.com/tag/santa-veronica-col-velo/page/2/>, preuzeto 4. veljače 2014.

22 JOACHIM JACOBY, Hans von Aachen 1552.–1615., Monographien zur deutschen Barockmalerei, München-Berlin, 2000., kat. br. 7, 86.

23 Graphic Art Collection Göttweig Abbey, http://www.gssg.at/gssg/displayDocument.do?objId=Ve_070, preuzeto 4. veljače 2014.

24 Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb, 2000., 620–621; Velika knjiga svetaca, (ur. hrvatskog izdanja) Vid Jakša Opačić, Zagreb, 2011., 272–273.

25 DORIS BARIČEVIĆ, Barokni inventar kapele sv. Vuka u Vukovoju, u: *Sveti Wolfgang – Vukovoj nad Klenovnikom*, Sakralni kulturno-povijesni vodič br. 7, (ur.) Andrija Lukinović, Zagreb, 2008., 19–28, 19. O Ivanu IV. Draškoviću vidi: MLADEN ŠVAB, Drašković, Ivan IV, u: *Hrvatski biografski leksikon*, 1993. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5360>, preuzeto 28. siječnja 2014.

26 GJURO SZABO, (bilj. 4), 1929., 30.

27 MANFRED KOLLER, Damastfassungen, Quellenge und Beispiele von Skulpturen des 17. Jahrhunderts, u: *Restaurio, Zeitschrift für Restaurierung und Museumfragen*, 2/5 (2001.), 114–122. U Bavarskoj se damastna polikromija ponekad, premda pogrešno, naziva „Kagerovom“ polikromijom (*Kager-Fassungen*) prema augburškom slikaru Mathiasu Kageru (1596.–1634.) u čijoj je radionici izvedena slavna repolikromija reljefa iz Zwiefaltena. Zapravo ju nije izveo Kager, nego tek njegov učenik Caspar Strauss. FRITZ BUCHENRIEDER, Gefasste Bildwerke, München, 1990., 75–76.

28 Manfred Koller opisuje jednu inačicu s oltara sv. Martina braće Zürn koji je u St. Georgenu podignut 1649. godine. Ondje je damastna polikromija izvedena tako da je na posrebrenoj podlozi uzorak naslikan olovnom bijelom bojom. Učinak je bio, prije nego što je srebro oksidacijom potamnijelo, gotovo monokroman, kao kod jednobojnog damasta, a uzorak je isticala razlika u sjaju, a

ne u bojama. MANFRED KOLLER, Zur Fassung von Altären und Skulpturen der Brüder Zürn, u: *Restauratorenblätter*, 20, *Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600–1780*, (1999.), 89–96, 91.

29 Prema Hockeu, sličnost manirističke sklonosti ezoteriji, tajanstvenom, nastranom i ludičkom sa suvremenom sklonošću prema svemu tome, razlog je što nam se maniristička umjetnost danas sviđa. Taj je suvremeni manirizam bio na vrhuncu sedamdesetih godina 20. stoljeća, kad je bio dio visoke kulture, a u drugom desetljeću 21. stoljeća spustio se do industrijske proizvodnje i popularne kulture. GUSTAV RENÉ HOCHE, Svijet kao labirint. Manira i manija u evropskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti, prijevod: Nadežda Čačinović-Puhovski, Zagreb, 1991.

30 Ivan Gyulay bio je vlasnik obližnjeg dvorca u Klenovniku, a sina, kasnijeg pavlinskog priora i zagrebačkog biskupa 1548.-1550. godine, nazvao je Wolfgang. STJEPAN VUKOVINSKI, (bilj. 9), 2–4, 3.

31 GJURO SZABO, (bilj. 4), 1929., 30.

32 ANĐELA HORVAT, (bilj. 13), 394.

33 DORIS BARIČEVIĆ, (bilj. 6), 2008., 26.

34 JOHAN R. TER MOLEN, The Auricular Style, u: *The History of Decorative Arts: The Renaissance and Mannerism in Europe*, (ur.) Alain Gruber, New York, 1994., 25–93, 28–29.

35 Naznake novog stila vrhunac su dosegle u vrču koji je Adam van Vianen (oko 1565. – 1627.) izradio 1614. godine kao uspomenu na svojeg brata Paula. JOHAN R. TER MOLEN, (bilj. 34), 27.

36 GÜNTER IRMSCHER, Ornament in Europa, Köln, 2005., 107.

37 Termin „repovlje“ je prijevod njemačkog naziva *Schweifwerk* pod kojim se podrazumijeva ornament koji prethodi motivu hrskavice, a u kontinentalnoj Hrvatskoj u rudimentarnom ga obliku nalazimo na oltarima prve polovice 17. stoljeća. Osnovna značajka su mu izdužene vitice zaobljenih kukastih ili žličastih završetaka koje se razvijaju iz volute.

38 Invencije Gottfrida Müllera već spomenuti Johan R. Ter Molen ističe kao tipične za njemačku ornamentiku: „Tipičniji za njemačku ornamentiku tog vremena su otisci koji upotrebljavaju volute i germanske oblike poznate kao *Schweifgrotesken*, ali koji također primjenjuju popratne dekorativne oblike koji podsjećaju na stil hrskavice. Takav je slučaj, primjerice, *Neuws Compertament Buchlein* Gottfrida Müllera, objavljen 1621. godine.“ JOHAN R. TER MOLEN, (bilj. 34), 35.

39 JOHAN R. TER MOLEN, (bilj. 34), 35.

40 Primjerice na glavnom oltaru kapele Svetih Fabijana i Sebastijana u Slanom Potoku iz 1661. godine, glavnom oltaru zavjetne crkve Majke Božje Gorske u Loboru iz vremena oko 1670. godine, oltarima iz kapele Sv. Barbare u Brestu Pokupskome iz sedamdesetih godina 17. stoljeća itd. U razdoblju dominacije motiva akanta taj je prostor zauzeo izduženi cvijet sastavljen od akantovih listova.

41 Ornamental Prints online, http://www.ornamentalprints.eu/thumbs/Ornamentstiche/tn3_D%20386%20%20F-97%20S-65%20%20Z-14.jpg, preuzeto 8. rujna 2013.

42 Termin „okovlje“ je prijevod njemačke složenice *Beschlagwerk* kojom se opisuje ornamentalni motiv čiju osnovu čine međusobno povezane plošne trake volutnih i srpastih završetaka. Dekoriraju ih okrugle perforacije, dijamanti, rombovi, glavice čavala i zakovica. Glavice čavala i zakovice te izvjesna tvrdoća i geometrijska pravilnost oblika asociraju na metalne okove.

43 ROBERT FOHR, Appendixes, u: *The History of Decorative Arts: The Renaissance and Mannerism in Europe*, (ur.) Alain Gruber, New York: Abbeville Press, 1994., 481.

44 GÜNTER IRMSCHER, (bilj. 36), 126.

45 Među fragmentima nekadašnjega glavnog oltara zagrebačke katedrale H. L. Ackermanna iz 1632. godine ostala nam je sačuvana i ženska maska. Na glavnom oltaru kapele Sv. Petra u Apatovcu iz 1653. godine maske dekoriraju frontalne stranice obrata gređa, a mala ženska maska dekorira predelu bočnog oltara Sv. Marije u Prigorcu koji je datiran u vrijeme oko 1670. godine.

46 Prema Franzu Salesu Meyeru, korištenje maski ima korijene u pučkim i žetvenim igrama iz najstarijih grčkih vremena. Potekavši iz tih igara, maske su prešle u upotrebu u antičkom kazalištu u kojem se glumci pojavljuju maskirani. Iz kazališta je put vodio do njihove umjetničke primjene u zidnom slikarstvu kazališnih i profanih građevina (pompejske zidne dekoracije) te na bakhičkim posudama i drugoj opremi (npr. razni pehari Hildesheimskog blaga). FRANZ SALES MEYER, *Handbuch der Ornamentik*, Berlin, 1997., 108–109. Vidi također: MICHAEL SNODIN, *The V&A Book of Western Ornament*, London: V&A Publications, 2006., 22.

47 Slično zasnovane stupove ima primjerice i glavni oltar u kapeli Sv. Duha u Prigorcu (oko 1650.) i bočni oltar Žalosne Marije u crkvi Sv. Mihaela u Sopotu kod Pregrade (nešto prije 1664.).

48 Glavni i bočni oltar kapele Sv. Duha u Prigorcu iz vremena oko 1650., odnosno 1670. godine.

49 Oltar sv. Helene u crkvi Sv. Vida iz Svete Helene kod Križevaca iz vremena oko 1650. godine.

50 Ja sam istinski trs, a Otac moj – vinogradar. Svaku lozu koja ne donosi roda on siječe, a svaku koja rod donosi, čisti da više roda donese. Vi ste već očišćeni po riječi koju sam vam zborio. Ostanite u meni i ja u vama. (Iv. 15,1-5) Jeruzalemska Biblija, Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem“, (ur.) Adalbert Rebić, Jerko Fučak, Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2001.

51 A ja te zasadih kao lozu izabranu, ko sadnicu plemenitu. Kako li mi se samo prometnu u jalov izrod, u lozu divlju! (Jeremija, 2,21) Jeruzalemska Biblija, Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem“, (ur.) Adalbert Rebić, Jerko Fučak, Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2001.

52 FRANZ SALES. MEYER, (bilj. 46), 55.

53 DANIELA MATEČIĆ POLJAK, Motiv nastanjene vitice u arhitektonskoj dekoraciji Dioklecijanove palače, u: 3. Kongres hrvatskih povjesničara umjetnosti, *Knjiga sažetaka*, (ur.) Andrej Žmegač, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., 40.

54 Carlo Crivelli | The Vision of the Blessed Gabriele | NG668 | The National Gallery, London, <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-the-vision-of-the-blessed-gabriele>, preuzeto 8. rujna 2013.

55 Ornamental Prints online, http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=805&obj_index=1, preuzeto 8. rujna 2013.

56 Za određivanje mjesta na kojima se uklanjaju slojevi oslika i otvaraju sonde, bitno je uzeti u obzir nekoliko čimbenika. Sondiranje je destruktivna metoda istraživanja pa je važno prethodno odrediti što točno želimo saznati te s obzirom na to pokušati što preciznije odabrati mjesta na kojima pretpostavljamo da postoji sačuvani stariji sloj. Odabrano mjesto mora biti reprezentativno za ciljani sloj. Umjetninu treba sačuvati koliko je god moguće od „ozljudi“ nastalih sondiranjem, a ako se oštećivanje dogodi, „ozljudi“ treba biti takvog karaktera da ju je moguće „zali-

ječiti“ konzervatorsko-restauratorskim radovima. I o tome treba voditi računa prilikom odabira mjesta za sondiranje.

57 Konzervatorsko-restauratorska istraživanja provele su Helena Cavalli Ladašić i Danuta Misiuda. Dezinfekcija gama-zračenjem izvedena je u Institutu Ruđer Bošković. Fumigaciju krupnijih dijelova *in situ* izvela je tvrtka Agrosan d.o.o. Cjelovite konzervatorsko-restauratorske radove na drvenim polikromiranim dijelovima, kao i na slikama na predeli, provela je Helena Cavalli Ladašić, koja je vodila i stručnu dokumentaciju o restauriranju umjetnine. Sliku *Anđeli u nebeskoj slavi* restaurirali su Tanja Rihtar i Slobodan Radić. Stolarsko-restauratorske radove izveli su Ivan Bujan i Radovan Pavlek. Rezbarske radove izvela je Vanina Topić. Mikropresjeke su izradile Mirjana Jelinčić i Marijana Fabčić. Umjetninu su prije, tijekom i nakon radova fotografirali Jurica Škudar i Nikolina Oštarijaš. Grafičku dokumentaciju izradio je Davor Mezak. Stručnu dokumentaciju arhivirala je Marta Budicin. Cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru provedeni su u Hrvatskom restauratorskom zavodu između 2004. i 2010. godine, a vodila ih je Helena Cavalli Ladašić. Sliku *Sv. Wolfgang* restaurirala je Željka Geber 2011. godine izvan programa Zavoda.

58 STJEPAN VUKOVINSKI, (bilj. 9), 2–4, 3.

Summary

Mirjana Repanić Braun, Ksenija Škarić, Martina Wolff Zubović, Helena Cavalli Ladašić

THE ALTAR OF ST. WOLFGANG IN VUKOVOJ

In the period from 2004 to 2010, the altar of St. Wolfgang from the chapel in Vukovoj was conserved at the Croatian Conservation Institute. It is a unique example of a richly-decorated Mannerist altar from the mid-17th century in continental Croatia, which has survived in its original location in only a slightly altered condition. The altar is traditionally dated to the year 1650, owing to an inscription found underneath the painting on the second storey. Conservation research revealed that the inscription did not belong to the 17th-century polychromy, but was executed in the course of the renovation of the altar. The densely intertwined sculptural and pictorial decorations, however, do match the period. The layout of the constructive and decorative elements, as well as the polychromy, mostly recalls the altars of brothers sculptors Martin and Michael Zürn, who built wooden altars in the wider area of the Boden Lake in the mid-17th century. The Jesuit symbol on top of the altar suggests a possible connection with the order and an influence of the Jesuits in its commission. The sculptural decoration is dominated by cartilaginous motifs, complemented with the motifs of jewels and round rivets, a tiny angel's head and a female mask, with fruit festoons and grapevine tendrils. The Mannerist quality of the polychromy can be observed in the diversity of techniques used, as well as a series of unconventional

solutions, such as painted ornamentation, the shading of the constructive and decorative elements and hidden decorations. On the drapery we encounter an elaborate technique of damask fabric imitation. The graphic models for the paintings on the predella have been identified: the *Veil of Veronica* is a variant of a 1513 engraving by Albrecht Dürer, while the *Annunciation* is based on the graphic translation of an eponymous painting by Hans von Aachen (1522-1615). The details of the painting reveal that the painter of the altarpieces was also the author of the polychromy. The simple form and smooth outlines of the altar add to an impression of integrity, despite the abundance and diverseness of pictorial and sculptural decorations. This is probably the reason why the altar underwent so little change in the following periods, unlike other altars from the same period. In the course of the conservation of the altar, the partial re-polychromy from the 19th century was removed and the painting from the mid-17th century was presented.

KEYWORDS: *Vukovoj, St. Wolfgang (Volfgang, Vuk), Late Mannerism, Baroque, wooden altar, ornament, polychromy, graphic model, Zürn brothers, Albrecht Dürer, Hans von Aachen, Lucas Kilian, conservation work*