

Freska Majstora Alberta (1475.) u Plominu

Srećko Greblo

Državna uprava za zaštitu kulturne i prirodne baštine, Rijeka

Izvorni znanstveni rad - UDK 75.052 (497.5 Plomin)

18. rujna 1996.

U tijeku radova na obnovi župne crkve Sv. Jurja u Plominu godine 1995., otkrivena je oltarna votivna kasnogotička freska, koju je godine 1475. signirao majstor Alberto de Costancia. Ovo dosad drugo po redu signirano djelo majstora Alberta u Istri potaknulo je autora da na osnovi dosad utvrđenih odlika, te novouočenih analogija, potraži stilska ishodišta na kojima je majstor izgradio svoj umjetnički izraz. Istraživanja upućuju na vrlo bliske tipološko-stilske i morfološke podudarnosti sa slikarstvom prve četvrtine mletačkog quattrocenta, u kojem je bitno prisutan češko-njemački umjetnički utjecaj. Određenije, primjetni su utjecaji Nicolà di Pietra, Zanina di Pietra i Michele Giambona.

U našim znanstvenim priložima nakon magistralnih studija B. Fučića, rijetko se pojavljuju prilozi koji obrađuju područje istarskoga zidnog slikarstva. Ipak, posljednjih smo nekoliko godina svjedoci otkrivanja novih nalaza, izrade sanacije programa slika, te, što je najvažnije, njihove realizacije. Takav je primjer nalaz freske u župnoj crkvi Sv. Jurja u Plominu, čija je prva faza konzervacije u sklopu elaborata obnove počinje ove jeseni.

Iako predstoje još završni radovi čišćenja, već i sadašnje stanje freske omogućuje njezino iščitavanje i iscrpnije proučavanje djela i autora, što će se nastaviti i nadopunjavati.

Župna crkva sv. Jurja smještena je na sjevernoj rubnoj zoni povijesne jezgre utvrđenoga grada Plomina, uz koju prolazi glavna gradska pješačka komunikacija.¹ U gradu postoji i crkva Sv. Jurja Starog iz XI. st., a gradnja nove crkve, ujedno i najveće građevine u mjestu, dovršena je u tijeku posljednje četvrtine XV. st., što nam potvrđuju skromni arhitektonsko-stilski ostaci, epigrafski i arhivski zapisi.² To

je razdoblje graditeljsko-stilskog zamaha, kojim novi gospodar, Venecija, nakon godine 1420., dokazuje podanicima svoju gospodarsku i političku moć, te prevlast na novostečenom području istočnog dijela Istre.

Nakon bezbroj popravaka, faze barokizacije i posljednjih većih građevinskih intervencija godine 1893., crkva danas predstavlja poveće jednobrodno zdanje pačetrovornastoga nepravilnoga tlocrta, sa svetištem na jugozapadu i glavnim ulazom na sjeveroistoku. Prema analizi arhitekture, R. Ivančević u svojoj disertaciji "Gotička sakralna arhitektura Istre", Zagreb, 1965., zaključuje da je izvorno gotičko svetište prije barokizacije bilo na suprotnoj, sjeveroistočnoj strani.

¹ Do godine 1892. crkva je bila posvećena Blaženoj Djevici Mariji, M. Gerbini, "Quaderni di Fianona d'Istria, Tip. Coana, Trst 1976., str. 17.

² Još nije sigurno kad je započeta, a kada završena gradnja crkve. Prilikom radova na obnovi godine 1994. pronađene su službe kasnogotičkih kamenih svodnih rebara. Iz iste su građevinske faze postojeća gotička ulazna vrata na istočnoj fasadi crkve, s dva epigrafska

Zapuštena pučka crkva, kao i samo mjesto, zahtijevali su radikalniji zahvat obnove, koji počinje godine 1994. . Tijekom ljeta 1995., prilikom uređenja unutrašnjosti, konzervatorski uvjetovana ispitivanja i u nastavku restauratorska istraživanja zidova pokazala su izuzetno značajne i vrijedne rezultate.³

Na sredini sjeverozapadnoga bočnoga crkvenog zida, nasuprot zazidanome gotičkom ulazu (1474.), iza reprezentativnoga baroknoga drvenoga pozlaćenog retabla "Majke Božje od Ružarija", nakon čišćenja vapnenoga zidnog premaza, otkriven je monumentalni zidni oslik.⁴

Cjelokupna je kompozicija osmišljena u pravokutnom polju, dimenzija 3,60 x 2,97 metara. To je oslikani zidni triptih s kompozicijski petopoljnom razdiobom s bočnim poljima na kat. U središnjomu pačetvorinastom polju dva put višem i gotovo toliko širem od bočnih, maestetični je sjedeći lik okrunjene Bogorodice na tronu, u poluprofilu s djetetom koje doji, u krilu. Obgrlivši jednom rukom dijete, u lijevoj drži jabuku. Prsti ruku naglašeno su izduženi. Likovi Djeteta i Bogorodice, imaju bogato drapiranu odjeću gustih mekih nabora, ukrašenu "zlatnim" trakama na rubovima plašta i posutim sitnim biserjem, te šesterolatičnim cvjetovima.

Tamnomodri plašt Bogorodice gusto je patroniran vegetabilnim ornamentom. Klizeći i prelamajući se oko ruku, plašt se u dubokim i gustim paralelnim naborima preko razmaknutih koljena zvonoliko razlijeva na crvenome podnom jastuku, gdje rub poprima pravilnu valovitu formu. Boja je haljine crvenkastosmeđa, dok je revers plašta zagasitozelenog tonaliteta s lučno onduliranim naborima poput pregače. Dijete nosi dugu zatvorenu tuniku, koja prekriva razmaknuta koljena sve do skrivenih stopala. Dječji je lik napadno umanjen u odnosu na figuru Bogorodice. Dijete, hraneći se, objema rukama pridržava dojku. Glava je prilično očuvana, te se uočava profinjena fizionomija lica s pedantno izvedenim kratkim kovrčastim pramenovima plave kose. Inkarnat je gotovo prirodan, bljedolika tonaliteta. Na licu se ističu naglašeni lukovi obrva, očne vijede, fini tanki nos, te putene male usne. Modelacija pomalo bucmastog lica grafički je riješena sjenčanjem.

Bogorodičino lice nježnog ovala, sasvim je uništeno. Sačuvani su samo manji fragmenti: dio oka, obrva, te gusti valoviti pramenovi plave kose. Na glavi nosi raskošnu zlatnu krunu nebeske kraljice, čija je visoka dijadema ukrašena velikim rubinima i smaragdima. Krajevi su krune skošeni, dok su stilizirani cvjetni završeci krune nečitkljivi zbog oštećenja.⁵ Marijina glava, prikazana u poluprofilu, blago nagnuta u stranu, prekrivena je velikim bijelim tankim velom, koji se poput slapa obostrano spušta na ramena i prsa. Desna strana vela ispod krune naglašeno je zadignuta, sugerirajući pokrivanje skupljene kose u pundu. Veo je virtuosno riješen serpentinastim i cjevastim naborima, dok prsa krasi velika jezičasta agrafa. Oko glava uparane su u žbuci aureole s gusto punciranim šesterolinskim cvjetićima. Rub je aureole omeđen smedastocrvenom trakom posutom biserima.

Bogorodičino prijestolje jednostavna je oblika i na njemu se dekoracija javlja samo pri vrhu naslona u obliku akan-tova lišća, dok donji dio nije posve jasno riješen a ukrašava ga sačasti motiv. Dubina je trona sugerirana ukošenim stranama podebljeg zelenog jastuka. Oko glave Bogorodice sa svake strane kleči po jedan anđeo, zelenih krila i modrih aureola, u adoraciji. Nabori njihovih bijelih haljina komplicirano su grafički drapirani. Slično nelogično, neorgansko, pretjerano gužvanje nabora, primjećujemo na Marijinu plaštu iznad desne ruke, a posebno na njezinoj crvenoj haljini pri podu, gdje gusti nabori dobivaju oštrij lom.

Pozadina Marijine glave i anđela ukrašena je gustim spletom florealne crvene vitice na žutoj podlozi, što upućuje na još uvijek prisutan *horror vacui*, te odjek zlatnih podloga drvenih polikromnih poliptiha.

natpisa koji spominju labinsko-plominskog potestata A. Leona i puljskog biskupa I. Darmana, te godinu 1474., kad su dovršeni radovi, ali bez spomena crkve.

U Povijesnom arhivu Rijeke, u zbirci arhivske građe Gradskog muzeja Pula, pod signaturom K-1 u fasciklu br. 8, Tomaso Luciani, *Materiali per la storia di Albona*, iznosi podatak da su Frankopani godine 1400. sagrađili u Plominu votivnu crkvu (*Duomo nuovo*). Možda je ipak riječ o prvotnoj kapeli. Crkva je morala biti građena i obnavljana u dužem razdoblju. Naime, M. Gerbini, *Fianona d'Istria*, Tip. Coana, Trst, 1983., str. 72., navodi podatak De Franceschia, *Istria*, Tip. Coana, Poreč, 1989., da je crkva sagrađena godine 1483. što potvrđuje dopisivanje plominskoga potestata G. Liona s Gasparom Rauberom, kapetanom Rijeke i Pazina. Kao najkasniji datum znamo da je na gotičkoj kamenoj kustodiji u crkvi glagoljicom bila uklesana godina 1499.

³ U ovome članku bit će izložen isključivo nalaz zidnog oslika.

⁴ Naknadno smo saznali da je dr. B. Fučić godine 1964. primijetio dio prikaza, vjerojatno sv. Damjana, te je datirao nalaz s pretpostavljenom godinom dovršetka crkve 1474. Vidjeti: B. Fučić, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, disertacija, Rijeka-Ljubljana 1964., str. 490.

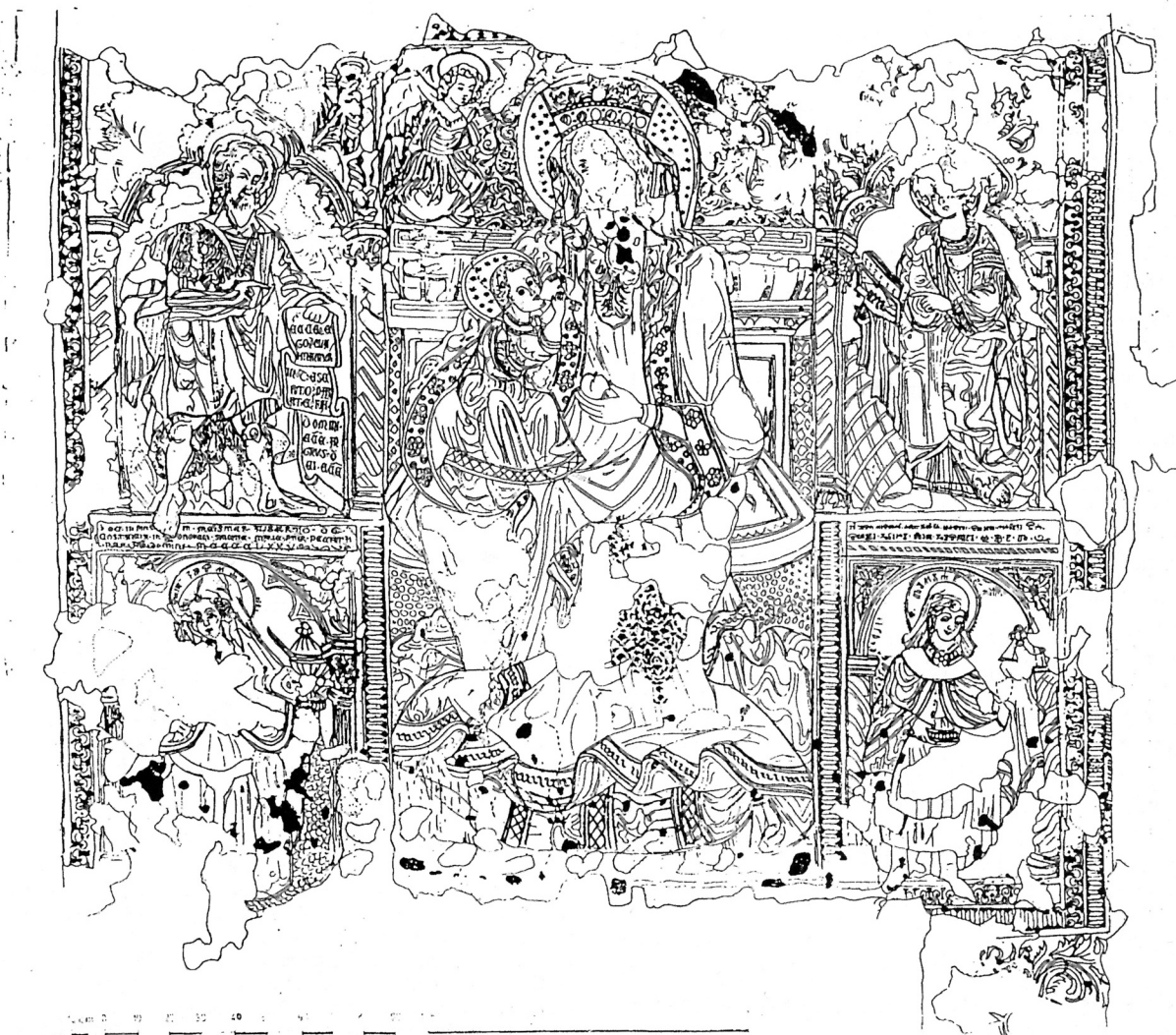
⁵ Uzroci oštećenja čitavoga gornjeg dijela zidnog oslika obrazloženi su u elaboratu: Ivo Nemeč, *Župna crkva sv. Jurja Plomin, Zidni oslici i žbuke*, Istraživanje bojnih slojeva i materijala, RC Ljubljana 1995., str. 14. (elaborati su u posjedu autora i Državne uprave za zaštitu kulturne i prirodne baštine, Povjerenstvo Rijeka).

U lateralnim gornjim registrima dva su svetačka lika. S Marijine lijeve strane stoji robustna figura proroka sv. Ivana Krstitelja. Disproporcije su njegova tijela tolike da postaju groteskne. Velika izdužena (vrlo oštećena) kosmata rida glava s dugom bradom odudara od anatomski vješto riješenog tijela. To isto vrijedi i za nježnu desnu ruku koja se u laktu lomi pod pravim kutom, kao i za naglašeno tanke i duge prste, u odnosu na groteskno kratke jake gole noge s neobično velikim, širokim lopatastim stopalima. Odjeven je u tradicionalnu odjeću od devina krzna, žute boje, preko čega je prebačen široki crvenkastosmeđi, teški plašt, bogatih gustih nabora.



1. Majstor Albert, triptih (1475.), freska na sjeverozapadnom zidu župne crkve sv. Jurja, Plomin

2. Precrt freske majstora Alberta (izradio: D. Grigić, preslik: E. Hreljanović)



Dok desnim kažiprstom pokazuje Spasitelja, u lijevoj šaci, neznalački crtanoj, drži svoj atribut, razvijeni viseći rotulus s latinskim tekstom iz Evandelja po Ivanu, pisanim oblom goticom bolonjskog tipa:

ECCE · EGO · CLAMANTUR IN · DESERTO ·
PARATE · FIA · DOMINI · ECE · ANGNUS · DEI · ECE

Sv. Ivan Krstitelj smješten je u prostor niše trilobne arkature rubova ukrašenih arkadicama. Gornji je dio niše bio ukrašen raskošnim ornamentom cvjetne gotike. Trilobni luk oslanja se na gotičke akantne kapitele, koje nose dva tordirana stupa. Pozadina je niše tamnomodre boje, a oko svečevih nogu primjetna je svijetlozelena boja, koja treba predstavljati raslinje.

Sučelice Ivanu Krstitelju, desno od Bogorodice, u kontrapostu u niši stoji sv. Ivan Evanđelist. Golobradi mladenački svetac okrugla lica i kovrčave duge kose, drži u ruci otvorenu knjigu evanđelja, koju pokazuje kažiprstom. Odjeven je u smeđu tuniku, koja je na ovratniku, ramenu i rukavu ukrašena "zlatnom" trakom, optočenom biserima, kao i sam nimbus oko glave. Preko desnog ramena spušta se sve do bosih stopala bogato nabran plašt svijetlosmeđe boje. Ako izuzmemo ponovno predimenzionirana široka stopala, proporcije su tijela ovdje bolje pogođene. Iza sv. Ivana javljaju se tamnomodri fond i stilizirani grm umjesto pejzaža.

Sveci stoje na "postamentima" na kojima su kistom i crnom bojom ispisani dvojezični, latinski i hrvatski votivni natpisi gotovo istovjetna sadržaja, s imenom majstora i godinom nastanka. Lijevi natpis, na koji je sv. Ivan Krstitelj nespretno nagazio desnim stopalom, pisan je na lošem latinskom, goticom bolonjskog tipa i glasi:

HOC INPINSIT MEISTER ALBERTO DE COSTAN-
CIA IN ONOREM SANCTE MARIE P(ROP)TER PE-
CATA MEA AN(N)O DOMINI MCCCCLXXV

Na glagoljskome dvorednom natpisu ispod sv. Ivana Evanđelista čitamo:

TO PISA MESTAR ALBERTO NA ČAST SVETE
MARIJE SA (ZA) SVOIE GREHI LET GOSPO(D)NI(H).
Č.U.N.D. (=1475.)

Sadržaj natpisa otkriva nam puni identitet majstora Alberta, koji je još godine 1461. oslikao zidove kapele Sv. Vida u Pazu. Taj isti Nijemac iz grada Konstanz na Bodenskom jezeru godine 1475. slika oltarni zid u glavnoj mjesnoj crkvi u Plominu, posvećenoj Blaženoj Djevici Mariji.

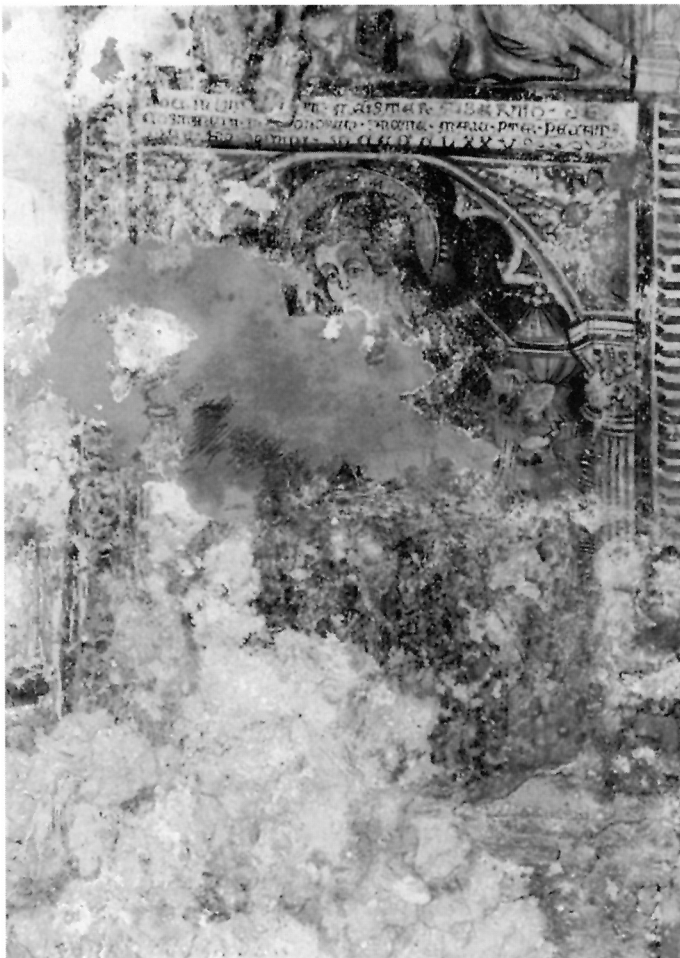
U donjim bočnim registrima triptiha svojedobno, vjerojatno nad glavnim crkvenim oltarom, majstor Albert slika još dva svetačka lika. Pučke ljekarnike Albert je imenovao i glagoljskim nazivima, ispisanim u aureolama: u lijevoj je niši sv. Kuzma, a desno sv. Damjan. Stojeći sveci patuljastoga rasta postavljeni su frontalno. Velike okrugle glave (sv. Kuzme posebno), okrenute su u poluprofilu i blagom naklonu u stranu. Lica su uokvirena dugom kovrčavom žutom kosom, na čelu spletenom u klupko. Majstorov karakteristični duktus ponovo se javlja u detaljima fiziono-



3. Sv. Ivan Krstitelj, desno od Bogorodice, detalj slikanoga triptiha majstora Alberta



4. Precrt teksta na rotulusu sv. Ivana Krstitelja (D. Grgić)



5. Precrt posvetnog natpisa majstora Alberta na latinskom i datum 1475., nad glavom sv. Kuzme
6. Sv. Kuzma i latinski natpis majstora Alberta

7. Glagolski natpis i datacija nad glavom sv. Damjana
8. Sv. Damjan na slikanom triptihu majstora Alberta

mija: u naglašenim lučnim obrvama, podbuhlim očnim vijedama, tupastim vrhovima nosa širokih nosnica, putenim malim usnicama, istaknutim bradnim jabučicama, te u oštroj liniji naglašenog obrisa lica i brade. Dojmljiv je pogled svetaca kojim fiksiraju promatrača. Glave su prekrivene pomodnim velovima smeđe i tamnomodre boje, koji se lepezasto spuštaju preko leđa likova.

Inkarnat je nešto topliji, s upotrebom diskretnog rume- nila na obrazu sv. Kuzme. Modelacija lica izvedena je grafički. Sveci u desnoj ruci drže posude za lijekove, dok se sv. Damjan pozerski pridržava za pojas. Odjeveni su u opasane haljine smeđe boje, koje pri dnu završavaju krz- nom. Preko njih prikopčani su veliki i dugački smeđi plaševi bogatih dubokih nabora. Rubovi su dekorirani

zlatnom trakom, dok je revers tamnomodar. Niša sv. Kuzme razlikuje se od Damjanove, time što u arhivoltu ima niz dekorativnih arkadica, gotičke cvjetne kapitule i kanelirane stupove. Kapituli susjedne niše jednostavne su profilacije s tordiranim stupovljem. Polja u uglovima arhivolta uresuju cvjetni gotički motivi. Za razliku od gornjih, donji su arhivolti obojeni žutim okerom. Pozadina je niša tamnomodra.

Dvovrsne dekorativne bordure, uokviruju kompoziciju freske. Gusti, bijelocrveni "cik cak" uzorak na crnoj podlozi, kao nelogični nastavak gornjih tordiranih stupova omeđuje donji dio središnjega pravokutnog polja. Isti uzorak teče donjom stranom i desnim rubom cijele freske. Drugi uzorak, meandrirani, bijelocrvenozeleni na crnoj podlozi, tzv. oblačni, uokviruje izvana fresku sa svih četiriju strana. Na desnome bočnom međuprostoru između donjeg dijela freske i nekadašnjeg oltarnog stipesa, očuvan je vitičasti biljni ornament crvene boje.

Ovako opširnu deskripciju detalja freske, smatrali smo nužnom radi lakšeg čitanja djela, koje ograničava kvaliteta reproduciranih fotografija, kao i oštećenja, te dio vapnenih premaza koje još treba očistiti.⁶

Majstor Albert nam se, kako je spomenuto, predstavlja zasad vrlo skromnim artistskim *curriculumom*. Signirao je samo dva djela, u Pazu i Plominu, premda mu se pripisuju još neki radovi na području istočne Istre.⁷ Ipak, plominska freska u odnosu na Paz, kao bitno komparativno ishodište, u ikonografskom, tipološko-kompozicijskom te stilskom pogledu znakovita je transformacija u smislu vraćanja na preživjele, arhaične uzore. Je li do reanimiranja zakašnjeloga, *trecenteskog* tipa venecijanskih prenosnih oltarića, triptiha na kat⁸, došlo po htijenju nepoznatog naručioca⁹, ili majstоровoga podilaženja ukusu provincijalne sredine, ne znamo, ali je sigurno da bi odgovor bio dragocjen prilog rješavanju sadašnje zagonetke: zašto se četrnaest godina nakon Paza pojavljuje ova umjetničko-stilska retardacija?

U tom se kontekstu javlja i plominski ikonografski program, gdje se još uvijek poštuje teološko-dogmatski imperativ, strogih ikonografskih normi, precizno zadane ikonografske topografije uz uporabu ikonografske perspektive.

U centralnom prikazu, ponavlja se omiljena srednjovjekovna humana i sentimentalna tema materinstva s motivom dojenja. Posebna i najstarija ikonografska formula, čuvstveni lik sjedeće Bogorodice Galaktotrophouse, preklapa se ovdje ikonografskim tipom Nebeske okrunjene vladarice (*Regina Coeli*), koja umjesto kugle ili žezla drži u ruci plod (jabuku), simbol drveta spoznaja i koja Isusa predstavlja kao Iskupitelja. No ipak, medijevalni spiritualizam i transcendentalnost ustupaju pred gotičkim humanizmom i emocijama, te plominska Marija postaje mlada i lijepa Djeвица, lirski produhovljena.

No, bizantska ikonografska baština još je uvijek prisutna. Dojmljivo je to u prikazu naglašeno malog Isusa, odjevenog u zvonoliku haljinu, za kojeg nije jasno sjedi li

ili lebdi, te u tipu jastuka ispod Bogorodičinih nogu. Centralni prikaz, osim toga, tradicionalno dopunjuju "počasni" nebeski sveci pratioci. Uz prvog i najviše slavljenog sv. Ivana Krstitelja, iz čijeg rotulusa doznajemo koliko je majstor Albert "poznavao" latinski¹⁰, javlja se njegov česti pandan Ivan Evandelist, najveći Isusov miljenik među apostolima, hibridne ikonografije¹¹. Oba su lika postavljena u raskošne kamene niše, koje se izradom, bojom i oblikom dosta razlikuju od donjih. Možda u gornjima možemo naslutiti aluziju na Nebeski Jeruzalem.

Veliko centralno polje s Marijinim likom posređuje duhovno i fizički između nebeskih dvora i svetaca, sa zemaljskim pučkim svecima, ljekarnicima, sv. Kuzmom i Damjanom, u pomodnoj nošnji s već individualiziranom ekspresijom psihološki motiviranih lica. Kao potkrjepu tome iz mnoštva na fresci prisutne simbolike, izdvajamo simbolizam broja pet (petopoljni triptih)¹² i njegovo značenje: sjedinjenje, broj središta, sklada i ravnoteže; spajanje nebeskog principa (3) i zemaljskog principa (2). Isto vrijedi za temeljni broj tri, produkt sjedinjenja broja 1 i 2, sjedinjenja neba i zemlje¹³.

Kompozicija freske sadržajno je podijeljena u pet zasebnih dijelova, što u odnosu na spomenuto Albertovo kompozicijsko rješenje iz Paza, gdje su se svetačke figure sjedinjene s Bogorodicom u jedinstvenome prostoru (tip "sacra conversazione"), znači vraćanje na arhaične sheme i tip oltara. Upotreba višedijelnog tipa oltara uvjetovala je i

⁶ Radovi na čišćenju, konsolidaciji podloge i pigmenta, počinju u rujnu 1996. godine. Izvodi ih restaurator mr. R. Oštrić, te restauratorska radionica "Antika", Labin, uz nadzor Zavoda za restauriranje umjetnina, Zagreb.

⁷ Vidjeti: B. Fučić, Istarska Danica, 1995., str. 214.

⁸ Vidjeti: R. Palluchini, La pittura veneziana del Trecento, Venezia-Roma, 1964., Fig. 558. (kao jedan od komparativnih tipskih uzoraka triptiha s bočnim poljima na kat).

⁹ To je mogla biti bratovština Blažene Djevice Marije, fratri Reda sv. Augustina ili osobni izbor umjetnika u kasnim godinama.

¹⁰ Tekst rotulusa ima dvije pogreške. Umjesto "parate fia" treba pisati "parate viam", i umjesto "agnus", "agnus". Propusta ima i u latinskom votivnom tekstu, u svečevu podnožju. Umjesto "inpinsit", treba stajati "pinxit".

¹¹ Majstor spaja dvovrsne ikonografske prikaze. Mladi bosonogi apostol nosi u ruci atribut-knjigu, koja zapravo pripada prikazu zrele bradate muževne osobe Ivana Evandelistu.

¹² Vidi: J. Chevalier - A. Gheebant, Riječnik simbola, N.Z. MH, Zagreb 1987., str. 497.

¹³ N.dj. str. 709.



9. Bogorodica Dojiteljica na prestolju, srednje polje triptiha
11. Majstor Albert, Bogorodica Dojiteljica na prestolju, freska, crkva sv. Antuna, Paz



10. Sv. Ivan Evanđelista, lijevo od bogorodice
12. Detalj glave Bogorodice iz Paza



temeljnu razdiobu kompozicijske sheme. Okosnica kompozicije jest centralna vertikala s Bogorodicom. Nju flankiraju bočne vertikale s hijerarhijski isparceliranim prostorom, u kojima su prikazi "učahurenih" svetaca. Komunikacije nema, ni međusobne, a ni u odnosu na centralni lik. Svaki prikaz može egzistirati samostalno. Kompozicijom dominiraju geometrijski red i simetrija. Dakako, i pokret ostaje samo privid, on je zaustavljen, "zaleđen". Kompozicija djeluje plošno, bez dubine, njome suvereno dominira linija, a nametljiva dekorativnost i mnoštvo detalja, doista je guši.

Bolje ocjene ipak zavrjeđuje kompozicijsko rješenje s prikazom Bogorodice. Struktura je kompaktnija, a figura je građena piramidno, od širokog "postamenta" koje tvori razlivena draperija haljine i plašta pri podu, preko slojevitog sužavanja po visini, do završne ključne točke s krunom. Naglašenu vertikalu graciozne ženske figure presijeca pokret lijeve ruke, kao i horizontala kojom završava naslon. Upravo spomenuta cezura djeli figuru u dvije cjeline, različita tretmana. Krhka partija gornjeg dijela tijela do pojasa naglašeno je plošna, dok je donji dio tijela voluminozan, plastičan postignut kolorističko-tonskim i svjetlosnim efektima. No, na likovima svetaca tretman draperije nema takav "kiparski" značaj. On djeluje kao aplikacija koja ne umanjuje dojam plošnosti kao ni smještaj u "prostore" edikula.

Znatniji napredak u odnosu na majstorovo prethodno iskustvo u Pazu vidimo pak u kreativnom komponiranju skromnom paletom boja. Znalčki doziranom gradacijom žutih okera, modrog, crvenog i zelenog pigmenta, on postiže ugodnu i toplu harmoniju prigušenog kolorita. Namazi su boje tanki, izbljedjeli na pojedinim točno određenim dijelovima draperije, da bi se igrom sjena postigla uvjerljiva plastičnost. Kao maestralni crtač, stvara brzo i sigurno u pravoj *fresco buono* tehnici. Tehniku tempere ne primjenjuje ni na licima figura, radije zadržava sivkastobijelu boju intonaca, te lica modelira grafički, sjenčanjem.

Sudeći prema ikonografsko-tipološkim i stilskim elementima plominske freske, kao i Albertova prethodnoga djela u Pazu, postaje evidentno da je majstor svoju temeljnu likovnu izobrazbu stjecao dužim boravkom na prostoru Veneta, a možda i Venecije. Već je za fresku u Pazu i njezina majstora rečeno da predstavljaju kasnogotička veroneško-mletačka strujanja iz druge polovice XV. stoljeća na području Istre. Uočeni su tada utjecaji: Pisanella, Stefana da Zevia, Antonija Vivarinija, Gentile da Fabriana, Jacobella del Fiore, Giambona te Giovannija d'Allemagne.

S plominskim triptihom, transponirajući nam u drugoj tehnici tip polikromnoga drvenoga oslikanoga višedijelnog oltara, majstor Albert importira umjetnost zakašnjele internacionalne gotike, dvorskog tipa, tzv. kasnog mekanog stila. To je djelo ponovno venetske provenijencije, ali, za razliku od Paza, uočavamo drukčije stilizme. Receptivni majstorov karakter uvjetovao je stvaranje djela, kompleksne stilističke kompilacije, čije je sastavnice teže razlučiti i razvrstati. No,

ipak pomnije proučavanje plominske freske, upućuje na dvije osnovne stilske komponente: uz sjevernotalijansko-venetsku, prepoznaje se i njemačko-češka estetska iradijacija. Recentna istraživanja njegova djela pokazuju da se treba prvotno vezati za tri ključne referentne umjetničke pojave, relevantne za proučavanje međusobnih utjecaja spomenutih kulturnih područja, a koje su najizravnije djelovale na rad majstora Alberta u Plominu. To su estetike triju talijanskih predstavnika internacionalne gotike, kod kojih su srednjoeuropski utjecaji osjetni: Nicolò di Pietro i Zanino di Pietro s radovima iz prve četvrtine *quattrocenta*, te kasnija razvojna faza Michelea Giambonea.

Analogije su znakovite. Usporedimo li plominsku Bogorodicu i tipski uzorak Madone, koji majstor Albert gotovo replicira s Madone s Djetetom iz Cambridgea (Fogg Art Museum). Vidljivo je to u samoj strukturi figure i njezinoj impostaciji, položaju i razmaku koljena, pokretu lijeve ruke s jabukom, padu nabora plašta ispod koljena, meandriranju nabora tkanine, prikazu figure u poluprofilu, blagom naklonu glave, obostranom padu vela oko glave i posebno u njegovu naglašenom istaku desno ispod krune radi prekrivanja punde, koja je ovdje, za razliku od plominske, vidljiva. Sličnosti vidimo i u piramidnoj kompoziciji Marijine figure koja se od široke baze postupno sužava prema glavi. Koliko se može vidjeti na reprodukciji iz Cambridgea, čini se da je riječ o sličnom nabiranju nabora tkanine pri podui nabora u krilu, upotrebi široke ukrasne rubne trake plašta, te u sličnom načinu dekoracije aureola s pojačanim zatamnjenim rubom. Nećemo vjerojatno pogriješiti ako potvrdimo veliku sličnost između brokatne dekoracije plašta Bogorodice iz Cambridgea s ponovljenim uzorcima na plaštu Boga na prikazu Sv. Trojstva u Pazu. Naravno, iz tih komparacija treba isključiti tipologiju trona i djeteta.

Lice plominske Bogorodice nepovratno je uništeno, ali je usporedbe moguće povezati s licem Albertove sv. Marije u Pazu, pa tako vidimo tipske i formalne paralele s licem Zaninove sv. Lucije s triptiha iz Camerina (Museo Diocesano). Riječ je o istome tretmanu figure sa razdijeljenom kosom, blago valovitih pramenova, isti je način vijuganja pramena kose uz lice, slične su lučne obrve, naglašene očne vijede, male mesnate usne, naglašeni vrh brade, fini oval lica, podbradak, pa čak i pogled i nagib glave. Ovime bi zasad bile isključene dosad izrečene tvrdnje o analogijama s Pisanellovim Madonama.

Djetetovo lice možemo usporediti sa sličnim takvim licem iz Ferrare (Pinacoteca Nazionale) slika na drvu. U načinu moduliranja vela plominske Bogorodice ponovno pronalazimo Zanina (Bogorodica i dijete, slika na dasci, Sant'Angelo in Vado-Pesaro), kao i u slikanju napadno dugih prstiju ruku (Bogorodica i dijete, slika na dasci, Roma, Museo di Palazzo Venezia).

Ne možemo se oteti osebnom dojmu pri promatranju lika Bogorodice u Plominu, koji nas doista vraća na početke *quattrocenta*, u stilizme iz doba "lijepih Madona" češke provenijencije, čiji su utjecaji duboko proželi Europ-

ske umjetničke centre, pa tako i sjevernotalijski. Upravo u spomenutim analogijama vidimo prisutnost takvih utjecaja i kontinuitet njihova trajanja do u kasno XV. stoljeće. Takvo perzistiranje preživjelih stilskih oblika tzv. "mekog stila" internacionalne gotike u sjevernotalijskoj umjetnosti najbolje je zastupljeno u djelu M. Giambona, u kojem su kontinentalni (njemačko-češki) umjetnički utjecaji, kao i kod prethodne dvojice talijanskih "internacionalista", trajno utkani.

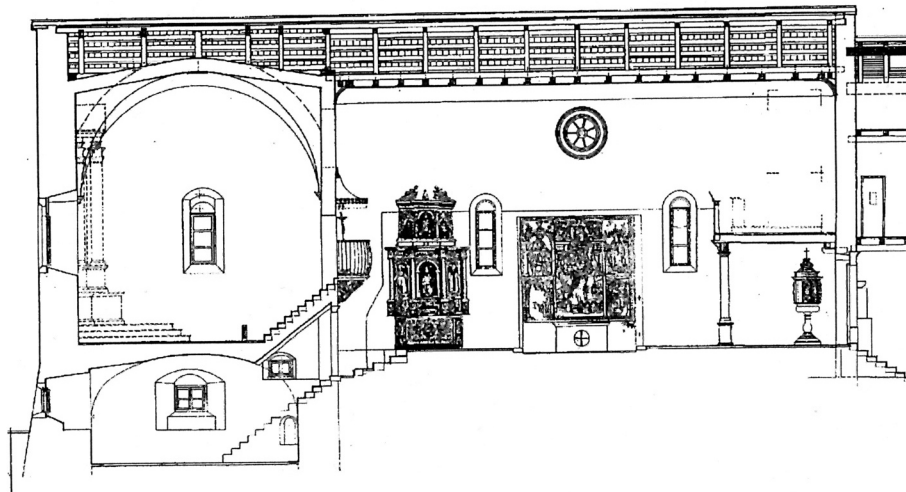
Giambonovsku, poznatu skulpturalno voluminoznu maniru izvedbe nabora draperije uočavamo i na plominskom primjeru. Micheleovim rezonancama pripisujemo "baroknu uznemirenost" pretjerano zgužvane crvene draperije oko nogu plominske Bogorodice, te draperije anđela u adoraciji, premda prauzore, možda zajednička ishodišta, vidimo u primjerima kao što su minijatura iz Innsbrucka (Museum Ferdinandeum), rad češkog majstora iz godine 1420. Osebujuje oblike bucmastih "barokiziranih" lica i posebice dojmivi zagonetni pogledi "iz kosa", koje sv. Kuzma i Damjan upiru u gledaoca, pronaći ćemo vrlo često i najviše kod Giambonovih Bogorodica, primjerice (Madonna allatante, Verona, Museo di Castelvecchio, slika na dasci).

U radnoj bilježnici majstora Alberta de Costancija, ili na grafičkim predlošcima po kojima je radio, našli su se i kvalitetni uzorci iz knjižnoga slikarstva. Vidimo to po dekorativnome florealnom uzorku crvene vitice na "zlatno"-žutoj podlozi u zaglavlju plominske Bogorodice. No ipak, čini se da to nisu uzorci koje vidimo u venecijanskim minijaturama Cristofora Cortesea. Veće su sličnosti uzorkom na Misalu Hasenburg iz godine 1409. (Beč, Nacionalna knjižnica).

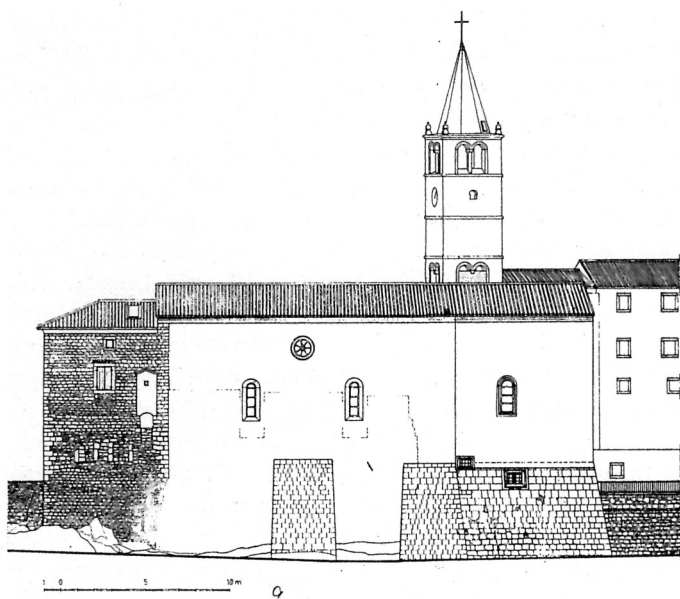
Nakon ove sažete analize majstorova djela u Plominu razvidno je utvrđena Albertova umjetnička ovisnost o višestrukim stilskim uzorcima s početka europskog *quattro-*

centa. Ostajući dosljedan zaljubljenik takvih estetskih modela, među njihovom množinom on bira provjereno kvalitetne i dokazane te na njima gradi svoj umjetnički profil jednog od najmarkantnijih kasnogotičkih fresko-slikara na području Istre. Na njegove radove nisu utjecali istarski regionalno provincijski likovni utjecaji, budući da se njegov stil iskazuje kao osebujan i prepoznatljiv. Računajući da se takav sud donosi na osnovu samo plominske i paske freske dovoljno govori o kvaliteti njegovih likovnih kreacija. Albertov umjetnički izraz i samo njegovu poetiku prepoznajemo po grafičkom modeliranju lica, profinjenom voštanom inkarnatu, posebnostima fizionomija, ruku i nogu, maniri kosa i frizura, obradi i organizaciji draperija. Bit će zapamćen po virtuoznome crtežu, koloritu, pokušaju novoga rješavanja perspektive (desna gornja niša, skraćivanje bočnih figura svetaca, prikaz aureola) i primjeni protorenesansnoga likovnog izraza (portret sv. Kuzme).

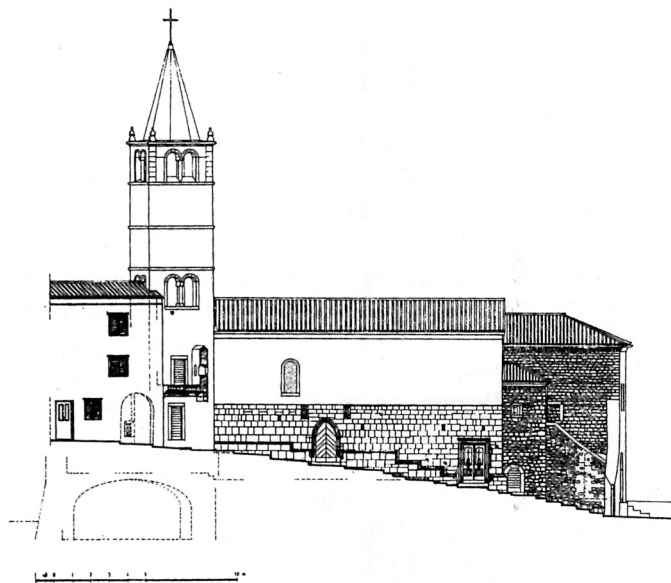
Pojavom plominskog zidnoga triptiha, veličanstvene kolorističke oslikane "tapiserije" u funkciji oltarnog retabla, zasad bez paralela u istarskome zidnom slikarstvu, otrgnut je iz zaborava zapostavljeni i nedovoljno valorizirani umjetnički lik majstora Alberta. On nam daruje zakašnjeli umjetnički ideal jednog doba i jednog područja, onako kako je to od njega traženo, ali na svoj najbolji mogući umjetnički način. Zato ga kao takvoga treba objektivno znanstveno vrednovati. Njega i njegovo djelo treba uvrstiti u inventar hrvatske umjetničke baštine kao prvorazredni kulturni doprinosi jednoga prostora, koji u odnosu na europska onodobna umjetnička dostignuća, zovemo "rubno područje", ali u tim okvirima plominska freska ostaje zasad jedan od najkvalitetnijih primjera stila internacionalne gotike na prostoru Istre.



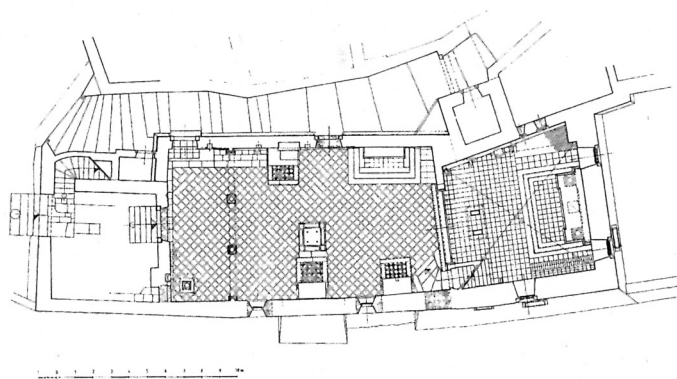
15. Uzdužni presjek s naslikanim triptihom, freskom majstora Alberta u crkvi sv. Jurja, Plomin



13. Snimak sjeverozapadne fasade župne crkve sv. Jurja, Plomin



14. Snimak jugoistočne fasade crkve sv. Jurja, Plomin



16. Tlocrt crkve sv. Jurja, Plomin (svi arhitektonski snimci D. Grigić)



17. Nicolo di Pietro, *Bogorodica i dijete*, slika na dasci, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), preslik: E. Hreljanović



18. Michele Giambono, *Bogorodica Dojiteljica*, slika na dasci, Museo di Castelvecchio, Verona (preslik: E. Hreljanović)



19. Češki majstor, 1420., *Madona s anđelima i svecima u ograđenom vrtu*, Museum Ferdinandeum, Innsbruck

20. Zanino di Pietro, *Sv. Lucija*, slika na dasci, Museo Diocesano, Camerano



21. Zanino di Pietro, oko 1420., *Bogorodica i dijete*, slika na dasci, katedrala Sant'Angelo in Vado, Pesaro (preslik: E. Hreljanović)



21. Zanino di Pietro, *Bogorodica i dijete*, slika na dasci, Museo di Palazzo Venezia, Rim





23. Misal Shinko von Heseburg, 1409., Nacionalna biblioteka, Beč



23. Zanino di Pietro, Sv. Nikola, Sv. Andrija i Sv. Lucija, slika na dasci, Museo Diocesano, Camerino (preslik: E. Hreljanović)

Srećko Greblo

A WALL PAINTING BY ALBERTO (DE CONSTANCIA) IN THE PARISH CHURCH OF SAINT GEORGE IN PLOMIN (1475)

In the course of rebuilding the parish church in Plomin (Istria) in 1994-1995, a team of conservators from Rijeka discovered an imposing wall painting on the western lateral wall of the one-nave parish church of Saint George.

The large central area of this monumental composition (3,60 x 2,97 m) represents the seated figure of the Madonna and Child. The heavily damaged face of the Madonna is surmounted by a rich crown. She is flanked by two angels kneeling in adoration. In the upper left-hand part of the composition, stands the bearded and robust figure of Saint John the Baptist, complemented on the right by the representation of a youthful Saint John the Evangelist. Both figures are shortened rather clumsily.

Two inscriptions identical in content, one in Latin, the other in glagolitic, tell us that this work was painted in 1475 by Alberto de Constancia, in order to atone for his sins and honour Our Lady. The entire composition and some of its parts are decorated by borders. The "Master" Alberto is known to Croatian art historians; he painted and signed two altar wall paintings in Paz (Istria), in 1461. The Plomin wall triptych was painted fourteen years later and is characterized by excellent drawing, and painted in true *fresco buono* technique in a belated international Gothic "soft" style. Typologically and morphologically it follows the five-part two-tiered triptych structure, pointing back to a Venetian Trecentesque manner, which however was revived in the 1440s. Thus, in this fresco depicting one of the favourite fourteenth-century motifs - the Galaktotrophousa - one also discerns some stylistic traits of the early fifteenth century.

Albert was an eclectic using various stylistic sources, but relying mostly on the combination of two influences: one coming from Northern Italy, the other combining the Czech and German tradition of beautiful Madonnas. The former relies on the aesthetics of three Italian painters in particular: Nicolo di Pietro, Zanino di Pietro and Michele Gianbono, which is discussed in detail in the paper.

Although Albert clearly follows certain stylistic patterns of the first quarter of the fifteenth century, his style nevertheless bears some personal characteristics. His figures strike us as rather flat, but the artist tries to compensate for this flatness with the strength of line as a basic means of expression, and builds up the volume of the figures with tones and gradations enhanced by lighting effects. One can find certain new elements in some proto-Renaissance details: some attempts to deal with perspective, to foreshorten the figures of saints (not too successfully), to render the halos in perspective and perhaps give a "Renaissance" touch to the throne.

The triptych of Plomin is an imposing painted "tapestry" which has no parallel in Istrian wall painting and which has brought back from oblivion the insufficiently studied work of Master Alberto. In this wall composition he expresses a belated artistic ideal at his own artistic best. Therefore, his work must be included in the inventory of the Croatian artistic heritage as a contribution of the first order to the culture of a region which at that time was "marginal" for Europe. Within that framework the fresco from Plomin remains (at least for the time being) one of the most valuable examples of the international Gothic style in the painting of Istria.