



Igor Fisković

Filozofski fakultet, Zagreb

Engleski alabasterni reljefi u Čari na Korčuli

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 11. 9. 2003.

Sažetak

U hodočasničkoj crkvi Gospe od Polja kraj Čare na Korčuli nalazi se oltar sastavljen od sedam alabasternih reljefa, na kojima se redaju glavni prizori mariološkog ciklusa. Uz potanke deskripcije ukazuje se na njihovo oslanjanje na tumačenja Gospina života u znamenitoj knjizi »Zlatna legenda«, koju je sredinom 13. stoljeća napisao dominikanac Jacopus de Voragine.

Osim objašnjavanja simbolike, koja uz tipično srednjovjekovnu naraciju pruža osnovu za scenski razvijene kompozicije, posebno se

govori o mogućim utjecajima crkvenih prikazanja. Tumači se i poredak reljefa na oltaru, koji se ne pridržava originalnog teološkog redosljeda.

Usporedbom sa srodnim radovima engleske provenijencije predlaže se uže vrijeme nastanka reljefa, između 1420. i 1440. godine, te se analizom plastičkih kvaliteta djelo tumači iznimnim spomenikom stranog podrijetla stoljenim s kulturom Dalmacije.

Ključne riječi: *Čara, Korčula, Nottingham, alabaster, oltar, gotika*

U nasljeđu kasnosrednjovjekovnoga kiparstva čitave Europe engleski alabasterni reljefi opće su poznata i dosta dobro proučena spomenička vrsta, odnosno vrijedna skupina. Pokazujući odlike razvijenoga gotičkog stila, nalaze se na mnogim mjestima i mahom pripadaju djelatnosti iz grada Nottinghama u grofoviji East Midlands, gdje se odavno iz bogatih prirodnih nalazišta crpio inače drugdje rijedak a oduvijek skup alabaster. Tamo se stoga razvila proizvodnja u specijaliziranim radionicama, koje su od prve polovice 14. do sredine 16. stoljeća izrađivale reljefe pa i kipove,¹ namijenjene izlaganju na oltarima velikih i malih crkava. Zbog mnogobrojnosti međusobno u plastičkoj kakvoći dosta ujednačenih radova, gotovo da su unatoč liturgijskoj namjeni poprimali značenje obrtničkih djela, to više što se na njima u manje dimenzije vjerno prenosila morfologija monumentalne skulpture. No svakako se na njima, slijedom duhovnih sadržaja a i zbog osjetljivosti građe, brusila gotička stilistika prepoznatljivih svojstava i estetskih dometa izrazito sjevernjačkog postanka. O tome u literaturi koja se bavi likovnom kulturom i baštinom srednjeg vijeka postoji mnoštvo pouzdanih tekstova, pa su i hrvatski povjesničari umjetnosti utemeljeno obratili pozornost na srodne radove u našim krajevima.² Nabrojili su ih desetak, pretežito fragmentarno sačuvanih na primorju, uglavnom ih smatrajući importom iz vremena kad su se daleka engleska svetišta lišavala svojeg figuralnog ureda. Poznato je, naime, da su se pri tamošnjoj pobjedi reformacije vrlo slikoviti i istančano oblikovani plastički spomenici

uklanjali iz izvornih svojih oltarnih postava, te prodavali onima koji ih gledahu kao svojevrsnu dragocjenost, sadržajno privlačnu, s prikazima univerzalne religijske važnosti, i odnašahu u svoje krajeve, ne samo kao uspomenu nego i duhovnu potporu. Najvjerojatnije je tim putem i do naše obale dospio određeni broj tovrnskih umjetnina, koje se stoga do sad i ne ubrajahu u domaće nasljedstvo iz razdoblja svojeg nastajanja.

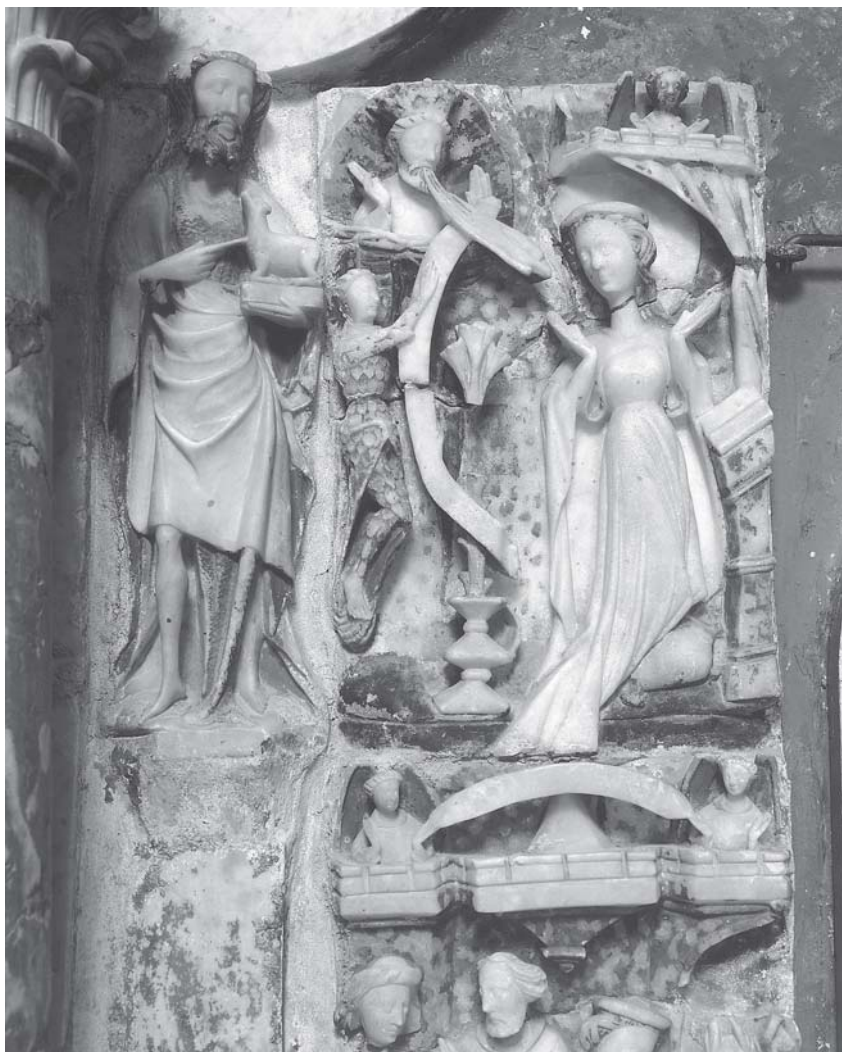
Među navedenim umjetninama odavno je uočena vrsnoća alabasternog višedijelnog, među drugima najsloženijeg a i najpotpunijeg oltara u Bogorodičinoj crkvi sred polja podno naselja Čare na otoku Korčuli,³ koja je uglavnom zbog njega postala mjestom hodočašća. Osim što se uz svetište s razlogom slavljena »svete prilike« vezivahu legende u stihovima i prozi zanimljivih kazivanja, njegove »zamjerne slike« spomenuo je potkraj 17. stoljeća splitski književnik Jerolim Kavanjin u svojem o primorskoj kulturi odlično obaviještenom spjevu.⁴ Pretežito je njihovo zanimanje bilo usmjereno čudu pojave tih izgledom i građom za naše podneblje pomalo neobičnih umjetničkih djela, pa se u prvi plan isticalo vjerovanja o oluji koja ih je izbacila na otok, uz posebnu priču o pastirici i premještanju do konačnog određišta u staroj crkvi. Ta je predaja preživjela do danas, noseći stoljetna priznanja kakvima se diljem Dalmacije diči mali broj mjesta.⁵ Na takvim pretpostavkama ipak je oltar Gospe Čarskog polja u novije doba ostao donekle zanemaren, a zaslužuje potanji prikaz kao najizvrsniji primjer gotike dalekog



Čara, Crkva Gospe od Polja, središnji prikaz na oltaru (foto: Ž. Bačić)
 Čara, church of Lady of the Field, central scene

sjevera u hrvatskim zemljama.⁶ Spram mnogobrojnih tipološki posve srodnih u pogledu oblikovnih i tehničkih pojedinosti, nedvojbeno potvrđuje visoku razinu doradenosti, te mu je u danim standardima možda zanimljivije očitati ikonografske osobitosti. O tim se pitanjima inače pri obradi istovrsnih djela malo govorilo, budući da ona najbrojnija u Engleskoj razumljivo proizlaze iz tamošnjih vjerskih učenja i gledišta, pa sadržajno ne odskaču od uobičajenih normi, kao što su u nas izuzetna s obzirom na sve kakvoće koje nose. Njih pak prožima ista ona lirska poetika, gotovo idealističko ushićenje ili pročišćena ljepota što izvan mediteranskih stvaralačkih krugova općenito jače obilježava umijeće kasnosrednjovjekovnih kipara, koji u svojim traženjima navedenoga nadilaze realističke forme, te plastičke slike privode u gotovo natprirodne sfere.⁷ U tom smislu i ovo ostvarenje sadrži iskustva s našim krajevima slabo srasle tzv. dvorske umjetnosti, podajući svemu prikazanome osobitu otmjenost i plemenitu istančanost, koje nisu samo prosječna manira budući da nalaze potporu pa i opravdanja u neposrednim tumačenjima prikladno izabranih sadržaja.

Sačuvana cjelina tipičnog oltara sastoji se od osam alabasternih ploča pravokutnih obrisa, na prednjoj strani obrađenih u dubokome ali nježno rađenome reljefu pomno ispoliranih površina. Među njima je pet prizora razrađenih vrlo narativno,⁸ s izrazitim smislom za slikovitost kakvu sredozemno povijesno kiparstvo općenito ne primjenjivaše u toj mjeri. Dvije su dodatne ploče istovjetne visine no uže, jer je na svakoj samo po jedan vitki lik stiliziran poput ostalih ali krupniji, dok je najmanja, izdvojena, ploča izrezbarena gotički umreženim visećim lukovima. Nedvojbeno je služila kao zaglavak srednjem dijelu vodoravne kompozicije, kojoj poredak članova bijaše izvorno drukčiji. Sudeći po brojnim istorodnim izrađevinama izvan naše zemlje, naime, tvorili su horizontalni niz figuralnih reljefa jednake visine, a srednji je bio naglašen spomenutim dekorativnim dodatkom određenim koliko sadržajem toliko i gotičkom stilu primjerenim htijenjem.⁹ U takvu sustavu oltar se postavljao na obrednu menzu, kao što se u Dalmaciji izlagahu slikani kićeni poliptisi, od kojih većina otkriva drugačije pretpostavke prethumanističkog slavljenja Gospe među nebesnicima od prisnih



Čara, Crkva Gospe od Polja, *Ivan Krstitelj i Navještenje* (foto: Ž. Bačić)
 Čara, church of Lady of the Field, John the Baptist and the Annunciation

slika iz njezina životopisa, prilagođenog pučkoj mašti na prepoznatljivim literarnim osnovama, za koje je na Jadranu bilo malo sluha.

Međutim su u Čari, gdje izvorni oblik nisu mogli poznavati, reljefi složeni u četverokutnom okviru, prema zamisli veličanja Gospina lika u duhu stila vladajućeg u vrijeme posljednjeg znatnijeg prepravljanja oltara. Bočna su četiri sastojka stavljena simetrično u parovima jedan poviše drugog, pojedinačni su pak sveci uzdignuti uz gornje, a središnji je osamostaljen usred geometrijske kompozicije koju su nitali razmjeri arhitekture svetišta neprilagođenog slogu i umjetničkom iskustvu vezanom uz drukčiji obred.¹⁰ Pritom je donekle poremećen pripovjedni sustav cjeline, osmišljene prema poimanjima Dalmacije strane duhovne i likovne kulture, a naglašena je unutrašnja skupna simbolika, primjerena shvaćanjima sredine u kojoj postadoše žarištem slavljenja čudotvornog javljanja same Blažene Djevice. Kao posljedica te zbilje, uostalom, čitav je oltar obasut srebrnim pločicama s reljefima dijelova čovječjeg tijela, uobičajenim zavjeti-

ma potrebitih ljudi za razne pomoći, pa je od njih naknadno načinjen i okvirni rub središnjoj prikazbi.

Bitno je, međutim, da se na reljefima sriču formule gotičkog stila u inačicama kakve se u okruženju jače nazočnosti klasičnih tradicija, u njihovu tragu općenito prirodnijih nazora na svijet, pa i odmjenijeg likovnog promišljanja, ne oplodjavahu.¹¹ Premda su ispunjavali sva očekivanja Gospina kulta, nesumnjivo ga i pojačavali, nisu našli suglasja u ukupnom likovnom stvaralaštvu otoka marljivih kamenara, ali su ostavili odjeka u pučkoj pobožnosti i njezinim pisanim izričajima. Tome je poglavito pridonijela detaljistička obrada reljefa, koja ne proizlazi iz osobite nadarenosti majstora, nego iz prethodno utanačenih načina prikazivanja svih scena ili oblikovanja njihovih sudionika. Služeći pak obredu, najčešće zavjetnoj svrsi, i inače su takvi figuralni reljefi širili religijske predodžbe, pa i liturgijska iskustva koja u hrvatskoj baštini ne bijahu baš udomaćena. Utoliko su sve razumljivija značenja tijekom stoljeća pridavana oltaru čarske Gospe u kraju gdje mu se pojava uistinu nije mogla tumačiti



Čara, Crkva Gospe od Polja, *Rođenje Kristovo* (foto: Ž. Bačić)
 Čara, church of *Lady of the Field*, Nativity

drugacije negoli povijesnim čudom. Ali je njegov vjerski sadržaj otpočetka bio lako shvatljiv, pače i više nego privlačan, pa ga valja sa svim osobitostima razložiti opširnije negoli bijaše prethodno učinjeno.¹²

Osnovno je da reljefi pripadaju ikonografskom ciklusu *Gospine slave*, koji se poslije 13. stoljeća razgranao kao zaseban oblik religioznosti utemeljene na teološkim tekstovima i njihovim ondašnjim tumačenjima. U svrhu čašćenja *Gospina prečistog majčinstva* nadasve se zazivahu događaji iz njezina života koji dokazuju veličinu uloge i neprijevor svetosti. Pritom se u misterije upletala simbolika najspremnija da ih izrazi, premda je sve izmirivala slojevita pučka naracija i njoj odgovarajuća umjetnička deskripcija, što ostaju zajednički najizravnije zasnovani na znamenitoj tzv. *Zlatnoj legendi*, koju je sredinom 13. stoljeća bio sastavio učeni Jacobus de Voragine, talijanski dominikanac – nadbiskup,¹³ čije glavno djelo *Legenda Sanctorum* bijaše steklo izuzetnu popularnost postavši uz *Sveto pismo* među kršćanima najčitanija knjiga. Zato je i prozvana »zlatnom«, a duboki je odjek

ostavila upravo u raščlanjenim predodžbama Blažene Djevice Marije, bez obzira na vrstu i mjesto njihova stvaranja. Posebno se u ovim primjerima može zamijetiti kako se zaokružena sadržajna cjelina dijelom naslanja i na stare tekstove koje vjerski nauk pripisuje sv. Ivanu Evanđelistu, čiji je lik postrance s parnjakom sv. Ivanom Krstiteljem ciljano pridodan ciklusu jedinstvenog oltara.¹⁴ U tom pogledu, naravno, idejno rješenje pojedinih reljefa svjedoči o liturgijskim običajima srednjovjekovne Engleske, ali i u baštini jadranske Hrvatske oni ostaju najpotpunijim prikazom ikonografske teme koja poglavito veliča ključne dogmatske stavke *Gospine slave*.

U tom smislu reljefi poredani poput stripa, slikovnice čitke i nepismenima, prikazuju redom Navještenje Blaženoj Djevici, Rođenje Isusa, Poklonstvo triju kraljeva, Uznesenje Bogorodice te Krunjenje Bogorodice. U međusobno pomno smišljenome odnosu, uz odabir karakterističnih motiva, odreda se na njima koliko pripovijednim toliko simboličnim izričajem razlaže posvećenost Marijina djevičanstva i, dakako, utvrđuje temeljni nauk o božanskoj naravi njezina sina. Na



Čara, Crkva Gospe od Polja, *Poklonstvo kraljeva* (foto: Ž. Bačić)
 Čara, church of *Lady of the Field*, Epiphany

oltaru pak uspostavljenom sredinom 18. stoljeća,¹⁵ prizoru Uznesenja dano je središnje mjesto u skladu s činjenicom da se u Čari slavi Velika Gospa. Međutim, nije sigurno da izvorno to bijaše glavni prikaz budući da je Blažena Djevica dostigla punu slavu tek krunidbom na nebu, zgodimice praćenom Sv. Trojstvom, koje mu daje izvornu ideološku prednost. Obvezatni je pak prikaz krunjenja bočnom postavom ovdje zanemaren na račun predodžbe čuda kojim je glavna ličnost uznesena na nebeske prostore. Taj bi se poredak mogao objasniti isticanjem samog čuda pojave njezine slike na otoku iz navodno postradale lađe,¹⁶ te je u baroknom poretku pojačana zaštitnička Gospina uloga nad izabranom sredinom dolaska. Nadasve u tom kontekstu središnji položaj slike Uznesenja otkriva naročite oblike lokalnog slavljenja jednog ikonografski davno zadanoga niza, koji se slijedom novouspostavljenog podređivanja osobitom unutrašnjem sadržaju čita kao knjiga izložena na oltaru.

Počevši odozgo s lijeve je strane prvi lik *sv. Ivana Krstitelja*, bradatog starca što stoji uspravno, zacijelo u ulozi Preteče, koji kažiprst desnice upire prema sitnom janjetu u desnoj

ruci, ističući žrtvu Kristovu prema općepriznatom a spretno oživljenom idejnom predlošku. Na sljedećem do njega reljefu *Navještenja* najistaknutiji je lik Marijin, postavljen zdesna kako kleči na jastuku pred stolićem s otvorenom knjigom. Vitkim je tijelom okrenuta sredini kompozicije, ujedno i vjernicima, te uzdiže ruke ne krijući iznenađenje, ali i radost, koja joj diskretno ozaruje nasmiješeno lice. Iza nje oštro razgrnut zastor otkriva plošni i nepotpuno ocrtani svetokrug, koji je na ostalim prizorima redovito čitav i naglašeno uvećan, kao da se samo ovdje željelo predočiti prvobitnu zemaljsku narav Marijina bića, kojega posvećuje silazak Duha Svetoga.¹⁷ U uglu iznad Djevice proviruje anđelčić, predočen u poprsju i s raširenim rukama kao posredni svjedok čudotvornoga posvetnoga čina, te priča odmah poprима svoju punu rječitost odnosom između nezanimarivih sporednih i glavnih sudionika. Gabrijel je pak na desnoj strani, razmjerno malen, tj. nevažan kao puki glasnik, a sav optočen perjem dok lebdeći prinosi uski svitak Božje poruke, okomito uspravljen nad vazom položenom na pod sobe, s ljliljanom kao znamenom djevičanske čistoće Marijine. Uvrh iste strane nad

oblakom još je i Stvoritelj, okružen kitnjastom mandorlom, kao da sve blagoslivlje bradat i s krunom na glavi. Iz njegovih usta naglo se pak prema Mariji ukoso spušta golubica oprimjerujući dah začeca bez dodira, te je slika slijedom dogme maštovito razvijena. Pritom joj je pripovjedni smisao krajnje suglasan obradi u dubokome reljefu, koji plastičkim isticanjem oblika vrednuje dramatiku događanja što se odvija tako zgusnuto na čitavoj površini. Prvenstvo je, razumljivo, dano Mariji s otvorenom knjigom kao uputom da je sama shvatila bit poruke, prema prijemu koje su odmjereni raspored i pokreti te veličine svih figurálnih činilaca.

Na prvoopisani se prizor niže nadovezuje *Rođenje Isusa*, slijedom oslanjanja na Jacopa de Voragine bolje reći: *Gospino obožavanje maloga Isusa*.¹⁸ Prema toj ikonografskoj inačici, naime, Marija kleči kao središnji lik u stavu molitve s nježnom pozornošću motreći udesno golo dijete. Uspravljen na kugli i u slavonsnoj mandorli Božji je sin predočen likom pobjednika vjeronosca, što mu bijaše ključno poslanstvo, pa i ovdje kao da zrači svjetlom dok svima daje blagoslov uz pogled uzvraćen Majci. Iz spilje iznad proviruju sitne glave magarca i vola, očito posuđene iz betlehemske sredine da spram teološkoga sadržaja uprirođenjem prostora slike ojačavaju pučku izričajnost, koju također očituju dva lika malo povučena prema pozadini, ispunjavajući drugu polovicu reljefa. U *Zlatnoj legendi*,¹⁹ naime, rođenje je opisano kao čudotvorna *objava Svjetla u štali*, te se pričanje proširuje uvodnjem jamaca *Marijina djevičanstva*, sv. Josipa i primalje Zebele, koja je stanje ustvrdila i prva iznijela svijetu kao zalag Marijine svetosti. Stoga prepoznatljiva na reljefu stoji utihnuta u molitvi, dok Josip povučen u pozadinu zorno njoj kao svjedoku istine okrenut pokret otvorenih dlanova prenosi prema Mariji, koja ostaje neditrnutu u majčinskoj nježnosti. Ponad svega dva dopojasna anđela iza kruništa Nebeskoga grada široko rastiru svitak na kojem – po svemu sudeći – bijaše predviđen a poslije možda izbrisan natpis o *objavi čuda Rođenja Svjetla* po Djevici Mariji.

Najizravnije je tim prizorom potvrđeno koliko su reljefi u Čari podređeni književnom izvoru kojim se povodilo sjevernjačko kiparstvo, inače na našem uzorju nigdje ne ostavivši tolika traga. Za spoznavanje podrijetla njihovih vrsnoća odlučno je umijeće kojim su svi likovi, premda stilizirani u izrazito gotičkoj, formalno izvještačnoj ukočenosti, vrlo živo postavljeni u svakoj pojedinoj kompoziciji. Štoviše, u one tri koje oslikavaju zemaljske čine iz Marijina života krajnje su uvjerljiva oprostorenja izvedena rasporedom likova ili samom njihovom gestikulacijom, što se, naravno, ne lišava simboličnosti ali i ne suzbija prirodnost ukupno nenametljiva zbivanja. Nesumnjivo je to plod velikog likovnog iskustva otočke zemlje europskog sjevera i kiparskih radionica iz kojih reljefi potječu, te se podvrgavaju pravilima dokazivim na mnoštvu engleskih spomenika, među kojima *Marijinska tematika* bijaše više uočestala.

Slično je opet prvoopisanome reljefu i u prikazu *Poklonstva triju kraljeva* nježna Marija postavljena desno pod raskriljenim zastorom, koji joj, već posvećenoj, krupnom aureolom uzdiže dostojanstvo. Ponosno sjedi uspravna u poluprofilu držeći na krilu sićušnog i golog sina, koji pak razigran gleda glavu Oca Boga, nasuprot u visini, poradi posvjedočenja svoje božanske naravi. U donjem uglu pred njihovim sjedalom

nauznak je usno Josip, sličan već viđenom na drugome prizoru, ne sudjelujući uopće u događanju. Tri kralja, različito odjevena, okružuju Majku s Djetetom, također oblikovani prema opširnim naputcima Jacopa de Voragine.²⁰ No fizičkim svojim osobinama oni prema iskustvima srednjovjekovne crkvene drame pojedinačno iskazuju dublje sadržaje s osobitim odnosom na stanja Kristove vjere u prostorima iz kojih dolaze kao vladari. Melkior, ćelavi starac ispunjen predanošću kršćanstvu najprivrženije Europe, kleknuo je bez krune, pružajući krčag Isusu, koji poseže za zlatnicima, što mu osiguravaju najdragocjeniju moć i božansku vlast nad kontinentima, uključujući i ljudsku ljubav kao jamstvo zemaljskoga poretka s neba zadanoga. Slijedi golobradi Baltazar iz Afrike, podjednako mladahan glede prihvaćanja vjere, pružajući tamjan za žrtvenu molitvu, te muževni Gašpar iz Azije, nudeći u posudi smirnu za suzbijanje tjelesnog na račun duhovnog, što je potresalo tamošnje prostore najvećih unutrašnjih moći.²¹ S najviše likova posredovanjem kojih su oprimjerena stanja svijeta kojim će Isus zavladati, ova je kompozicija i najživlja, prostorno čak rasložena u tri plana, zaokruženim gibanjem povezana na način kojemu ne smeta oblik svojevrsnog Marijina prijestolja, nego ga kosinom postave čak osnažuje dajući na znanje da je najkrupniji lik kraljica koja ispravlja metež svijeta.

Svemu rečenom treba dometnuti da reljefi odreda bijahu i oslikani, doduše pomalo shematski pod pritiskom jednostavne simbolike koju nose, ali za likovnu njihovu učinkovitost nedvojbeno uspješno. Pritom slikarski izričaj nije nametljiv u odnosu na kiparski, jer nije proveden zakonitošću svojeg iskustva, nego kao dopuna plastičke raščlambe. Premda su boje s vremenom vrlo oštećene, ipak se nazire kako bijahu dekorativno shvaćene i sumarno nanošene, pa je na svim reljefima plošna pozadina zatamnjena i protkana zlatnim zvijezdama, za koje se predmijeva da uzdižu *Gospina teološka značenja* i uljepšavaju djelo načinom bliskim gotičkoj estetici.²² Sam lik Gospe nije oslikavan, nego redovito ostavljen svijetao, u prirodnoj plemenitosti alabasterne građe iz koje je čitav reljef izdjelan – čini se – namjerice da se bolje istakne nježnost njezine svetosti, pobožna mističnost otajstava kojima se klanjahu pohoditelji svetišta. Ne bi se, naravno, reklo da je to učinjeno tek uspostavom ovoga oltara jer nema dokaza naknadnih brisanja, bez obzira na to što su neke pojedinosti, poput kraljevskih kruna i posuđa, posebice čitava tijela anđela, ostale obojene živo zelenim ili modrim, prilično od starosti promijenjenim tonovima. Vjerojatno zbog jačanja općeg vizualnog plasticiteta ako ne i razdvajanja prostornih planova reljefa na uglavnom zlatnoj pozadini, zgodimice su obojene i unutrašnje strane plašteva važnijih svetih likova. Stoga nema sumnje da su i slikarska posredovanja bila vođena osjećajem koji izrazu kipara ostaje posve suglasan, dapače značenjski srodan, premda ne doseže razinu narativne deskripcije, nego je prvotna pažnja poklonjena stvaranju pozorničke dojmljivosti sračunate prema prostoru crkve.

Unekoliko su drugačije osobitosti dvaju preostalih reljefa iz niza slika o Blaženoj Djevici Mariji. To su *Uznesenje* i *Krunjenje*, razumije se: međusobno različiti, ali osobiti po srednoj, uglavnom simetričnoj kompoziciji s likovima više frontalno postavljenima i podređenima samoj slavljenci. Na prvome je središnja i najveća Marija čvrsto uspravljena u stavu



Čara, Crkva Gospe od Polja, *Krunjenje Marijino i evanđelist Ivan* (foto: Ž. Bačić)
 Čara, church of Lady of the Field, *the Crowning of Mary and St. John the Evangelist*

dodjeliteljice milosti s uzdignutim rukama, raskrivši plašt unutar eliptoidne mandorle prema općepoznatoj shemi koja majku Spasitelja čini zaštitnicom svih kršćana. To je pak pučka imaginacija Čarana protumačila uzdizanjem Gospe iz lađice u Čavića luci,²³ ali prošaranost rečenog okvira vitke Gospe sa sunčevim zrakama jamči tematsku dosljednost prikazbe iz srednjega vijeka. U tom je smislu istoznačan i mali lik koji, kleknuvši zdesna i gledajući uvis, zateže Gospin pojas: točno kao što prema *Zlatnoj legendi* sv. Toma, pojavivši se među ostalim apostolima tek nakon Marijina pogreba, na sebi urođen način nije povjerovao u njezinu smrt prije negoli mu se Djevici na zemlji neodvojivi pojas našao u rukama padom iz nebeske visine.²⁴ Na reljefu, sukladno izvorniku kao i trajnom dogmatskom učenju, Gospu uznose četiri anđelka prihvaćajući mandorlu u parovima sa strana dok zalazi u nebo, predloženo poput čvrste kule, gdje je u osi kompozicije dočekuje Stvoritelj s dva anđela pobočnika, svi prikazani u poprsjima. Dapače je mandorla u dnu odignuta od tla a gore zalazi u poprsje okrunjenoga Boga Oca, koji okomitom osi spuštenim pogledom i raširenim rukama osna-

žuje sakralnu bit prizora na kojem je milosrdna zaštitnica kršćana još bez kruna no predana povezivanju neba sa zemljom.

Posljednji je prikaz *Gospina krunjenja* dok visoka kleči na svjetlosnoj kugli (ili geometrijski stiliziranome oblaku), a s čvrstih postranih postolja Krist zdesna i Stvoritelj slijeva obavljaju svečanu krunidbu. Sve je, dakle, prikazano kao da se zbiva nadohvat nebu kamo su Mariju uznijeli za sinom, koji je zaslužnu upravo kruni. Tamo pak prebiva Stvoritelj, koji je i na reljefu s lijeva blagoslivlje držeći vladarsku kuglu na koljenima, dok se golubica Duha Svetoga spušta i po simbolično zadanoj osi dodiruje Djevičinu krunu. Svi su pak natkriljeni širokom zajedničkom nebeskom krunom, a kruna se Marijina na ovome reljefu javlja prvi put oblikovana u alabasteru pred uvećanim svetokrugom. Na ostalim reljefima, usporedno s obvezatno okrunjenim Bogom Ocem i zemaljskim kraljevima u pohodu Kristu, naime, Djevici je vrh glave poput plitke kape oblikovan samo obli nerasčlanjeni smotuljak. Nedvojbeno je to podnožak predviđen za mogućnost naknadnog postavljanja metalne kruna od strane vjernika u obrednim slavljenjima one kojoj se i u Čari – kako piše stara

župna kronika – pri prvom viđenju crkvice u dolasku s okolnih bregova pjevalo »Zdravo Kraljice«. ²⁵ Budući da je Gospa bez kiparski početno unesene krune na svim reljefima osim posljednjega *Krunjenja*, gdje joj je glavni vladari neba svečano dodjeljuju, razvidno je kako oltar bijaše osmišljen poput svojevrsne pozornice, koja na tragu crkvenih prikazanja omogućava gotovo kazališne izvedbe uz sudjelovanje živih ljudi okupljenih u crkvi.

Navedeno čitanje također nam potvrđuje ispravnost poretka reljefa u sustavu koji zacijelo nije izvoran: Uznesenje je uistinu kao završno čudo u životu Gospinu imalo središnje mjesto. Ono je zapravo prema svetim knjigama i prethodilo *Krunjenju*, te se čini da je barokna postava reljefa na čarskome oltaru izvršena s punim razumijevanjem teologije prizora. Štoviše, na stranama su gore uzdignute slike događanja u nebeskim visinama: *Navještenje* i *Krunjenje*, a niže su položene slike iz zemaljskog zbivanja: *Obožavanje djeteta* i *Poklonstvo kraljeva*. Utoliko razumijevanje reljefnih postava u duhu baroknoga doba proistječe iz zbilje pretvaranja svetišta u mjesto i prostor trajanja Marijine slave. ²⁶ Iznad reljefa *Gospina uznesenja* još je po sredini dometnuta dekorativna nebica gotičkog oblika, kakve su često imali srodni engleski oltari u izvornim cjelinama, radi veličanja idejno glavnoga prizora a i uravnoteživanja cjeline po pretpostavkama sadržaja, koji nužno u osnovnim izvedenicima bijaše shvaćen te prihvaćen i u Čari.

Na tom se tragu, najposlije, kao krajnji s obiju strana reljefnog niza nalaze samostalni likovi *sv. Ivana Evandelistu* desno a *Krstitelja* lijevo. Poput pravih oslonaca ukupnoj narativnoj kompoziciji oltara, ustrojenog po gotovo klasičnim zakonima o vrijednosti simetrije unutar obrednih mjesta i postavljenog u zaključku crkvenog prostora, naglašeni su kao vječni svjedoci, pače i tvorcipripovijesti Gospine slave. Njezini su sadržaji, naime, objavljeni ne samo sa spomenutim apokrifnim evanđeljem pripisanim *sv. Ivanu*, nego i začeti u posljednjoj knjizi *Novoga zavjeta*, tj. *Otkrivenju* u kojem se metaforički osobito veliča uloge Gospe od istoga pretpostavljenog pisca. ²⁷ Općenito je on, ostavši uz Majku nakon Sinove smrti, koju je najprisnije doživio, uzeo ulogu kako Isusova tako i njezina pratioca, dalje širio nauk vjere utemeljujući crkve te na kraju, po nekim izvorima, bio uznesen na nebo. Osim time opravdanog Ivanova javljanja sa znamenjima uzvišenih njegovih nadahnuća na Gospinu oltaru, ne bi trebalo zanemariti ni činjenicu da ga se isticalo među prvima primaocima Božje milosti, koju zacijelo bijaše sposoban i dodjeljivati poput same Gospe, od koje se to u čarskoj crkvi očekivalo, te je uklapanje njegova mladenačkog lika na oltaru milosrdne opće zaštitnice prilično razumljivo. ²⁸

U istovjetnu smislu drugi je *sv. Ivan – Ivan Krstitelj* upravo prema *Zlatnoj legendi* u okvir srednjovjekovnih učenja kao prorok i znalac većine vjerskih tajni, obdaren ljubavlju Boga i ljudi itd., shvaćan posebice bliskim Gospinim otajstvima, jer mu rođenje bijaše najavljeno na isti način kao i Kristovo. ²⁹ Tako je na oltaru u svojstvu njegova prethodnika i prvog sveca crkve kršćanske zauzeo polazišno mjesto, tik do uprizorenja *Gospina navještenja* već u prvobitnom postavu. Zato je njegov isposnički lik poluokrenut ulijevo, tj. nizu opisanih reljefa, dok desnicom pokazuje janje Božje, koje mu se položeno na knjizi kršćanskog nauka iz zagrljaja lije-

ve ruke prisno okreće. Takav dodir sveca koji je pretkazao Kristov dolazak s oličenjem žrtvenog lika na samome početku niza Gospinih slika, dakako, čitav oltar smisleno stavlja u službu slavljenja Krista, čemu su Bogorodica i oba sveta Ivana, višestrukim metaforama međusobno povezani, bili najiskreniji izvršitelji. No u sklopu *Gospinih pobožnosti*, na gotičkome oltaru kao i u svetištu, posve su joj podređeni pridonoseći svojim zakrivenim značenjima uzvisivanju njezinih otajstava, posve sukladno srednjovjekovnim predodžbama zadanog sadržaja.

Pošto su objašnjene idejne pretpostavke i ikonografske značajke oltarnih reljefa Gospe Čarskog polja, neophodno je naglasiti njihove likovne vrsnoće kao i stilske odlike. U oblikovanju pak cjeline osim sadržajno opravdanih ustroja svake pojedine kompozicije, zamjetno je meko modeliranje plastike u podatnoj građi alabastera, koja zrači prirodnim svojim sjajem. Zato su u postupku završne obrade koji smo naveli svetački likovi bili samo djelomično oslikani, a više predani učincima vanjskog svjetla te time vjerodostojniji osnovnoj simbolici i razgovjetniji u svojoj pojedinačnoj priči. Na svima je razvijena prilično ujednačena, gotički istančana frazeologija, što se ustaljuje u često ponavljanim, gotovo shematskim rješenjima nabora tkanina, koji prate skladnost pokreta ali i objašnjavaju vrline likova. Najrazgovjetnije ističu plemenitu, lirski promišljenu ženstvenost nježne djevice Marije, idealiziranu opuštanjem haljine u duge skute, koji ničući iz ukošene podnice prizora uvećavaju i razmjere tijela, čineći je posvuda optički najvažnijom. Ona zapravo i vlada svakom pojedinom kompozicijom, pogotovu u narativno razvijenima, gdje svojim otmjenim kretnjama otkriva raznorodna značenja pobožne žene i brižne majke. Pritom je nadasve zbog izduljivanja oblika u duhu gotičkoga stila sve ispunjeno određenim mirom, naizglednom sporošću odvijanja prizora, koji time kao da stječu posvetu dostojanstvena trajanja kakvo obrednome spomeniku odgovara.

Osim što se na oltaru u izvornom poretku ostvaruje dinamična ritmičnost svih reljefa zajedno, svaki od njih ima svoju prostornost. Predočena je strmim uzdizanjem podnica, što omogućava i dubinu za oslikovljenja u kojima se, shodno sadržaju, likovi povlače u pozadinu ili obično iz kuta pomiču naprijed, ipak ne poštujući odnosima međusobnih veličina zakonitost perspektivnog predočavanja. Tu se posebice ističe oblikovanje sporednih predmeta, svojevrsnih kulisa, poput stolića pred prozorom unutar *Navještenja* ili prijestolja na *Poklonstvu kraljeva*, koji, dakle, nisu samo slikovita popuna kadrova, nego promišljen motiv s važnijim posljedicama. Početno je prostor posvećenih događanja odvojen od crkvenog, napućenog običnim vjernicima, koji sve motre i čitaju u prividnoj daljini, koja prizorima Gospinim otajstava podiže dostojanstvo. Uspostavljena je tako ravnoteža svih činitelja plastičkih slika slijedom sadržaja ali i likovnih pravila stila u kojem su izrađeni. Iako su te odlike stvorene u nekoj drugoj kulturnoj klimi, ³⁰ najvjerojatnije ispunjenoj umjetničkim shvaćanjima pripadnika aristokratskoga društva koja hrvatska obala uglavnom nije dosegala, doživjela su prihvat kakav neprijeporno zavrijediše.

Povrh svega smo već istaknuli stalno prepletanje zbiljskog i simboličnog u nadahnuću i likovnoj obradi, koja se ne podvrgava šupljosti a ni krutoj dekorativnosti jer je prožeta iskrene

nom duhovnošću srednjega vijeka iz engleskog plemenitaškog ozračja. Tim više sudionici prizora ipak podliježu nezaobilaznim, dosta blagim stilizacijama, u kojima se prepoznaje jedinstveni govor kiparskih radionica iz grada Nottinghama. A među inim njihovim djelima nije lako iznaći podudarne ovima zalutalima do Jadrana, budući da su zbog proizvodne količine tamošnji majstori dugo održavano svoje umijeće sveli gotovo u okove zanata s primjenom mnogostruko provjeravanih obrazaca u rješavanju kompozicija ali i klišeja deskriptivnih pojedinosti koje ih tvore. U te se prosjeke posve uklapaju i djela iz Čare, nesumnjivo umjetnički osrednja, iako spram ostalih istog podrijetla u Dalmaciji kakvoćom nadmoćna.³¹

U kontekstu takvih završnih prosudbi valja nam priznati da navedene odlike čarskih reljefa ne skrivaju arhaične crte, otežavajući im detaljnije vremensko određenje. Uz pojašnjenje izvora reljefa, naime, bijaše predložena i njihova – po mojem mišljenju – točna datacija u 15. stoljeće.³² Tek usporedbom s više sličnih ostvarenja mogli bismo je svesti u uže okvire, odnosno smatrati da je čitav oltar nastao potkraj prve polovice *quattrocenta*, najvjerojatnije između 1420. i 1440. godine, kad djelatnost izrađivanja gotičke skulptura iz alabastera bijaše u zenitu. Na to donekle ukazuje sam tip sedmočlanog vodoravnog oltara uobičajen oko četvrtog desetljeća,³³ ali još više općenito prevladavajuće zrelogotičke oblikovne potankosti – primjerno zorne u opruženim skutima Gospinih haljina, pretjerano izduljenih radi isticanja polubožanske njezine osobnosti, a značajki iskorištenih i za pojačavanje prostornog dojma reljefa. Na to se dograđuje nježna stilizacija plastike i stanjenost sumarno sročeni oblika kao pomalo staromodna, iz šireg razvoja dvorske umjetnosti izlučena crta. Ukupnim zbrojem takvih odlika težilo se cjelovitom dojmu svakog prizora, bez deskriptivno-naracijskih ili iole maštovitijih lutanja, te bi uz pretežitu vjernost općim predajama i dosezima rečene proizvodnje bio izlišan pokušaj izdvajanja pojedinačnog majstorstva tvorca reljefa. Naravno, unatoč koliko god privlačnom toliko u vrsti kojoj pripada ipak osrednjem izrazu, može se suprotstaviti nalaz radioničkog ili osobnog nekog znaka kakvi se zgodimice

pridavahu kiparskim izrađevinama u alabasteru diljem Engleske. Završno uzidavanje ovih reljefa u novu oltarnu konstrukciju unutar čarske crkvice, onemogućilo je, međutim, takva zapažanja, pa dok možda neki točniji pokazatelji ne izađu na vidjelo, zadržavamo gore navedena određenja djela odmjerena sa širim povijesnoumjetničkim odgonetavanjem vrijedne spomeničke cjeline.

Potpunijem pak njezinu čitanju u prostoru gdje engleski gotički reljefi još žive u istom značenju kao pri svojem nalasku na Jadrano, pridonose spoznaje o crkvi gdje se štiju. Zasiurno je skladna građevina kasnorenesansnih oblika obnovljena na položaju prvotne, spominjane od sredine 14. stoljeća,³⁴ jer nema dvojbe da je Bogorodičino svetište od nabave reljefa s prikazom Gospe bilo podupirano umnoženim zavjetima upravo kao žarište hodočašća. Slijedom ostalih dostupnih podataka kao i raščlambe oblika građevine može se smatrati da se to zbilo u punom 17. stoljeću, otkada i počinje slavljenje mjesta na način koji navodi dobro obaviješteni pisac navedenoga seoskog ljetopisa. Posredno je to posvjedočio i zapis pjesnika Kavanjina, potvrđujući, međutim, poglavito kultno vrednovanje svetišta i njegovih ključnih umjetnina, uz opću sklonost pokrajine prema religijskom slavljenju čudotvornih pojava. Sekundarno su se u to uprele težnje za prenošenjem njihove estetske kakvoće u druge likovne medije kad je reljefe čarske Gospe u prvoj polovici 19. stoljeća crtao umjetnički nadaren Korčulanin Josip Zmajčić. On se kao školovani građevni tehničar bavio slikarstvom, posebice dok je u Čari boravio na obiteljskom imanju,³⁵ pa ga je očito privukla pomalo nadstvarna stilizacija engleskih alabastera, neprijeporno bliska njegovim građanskim poimanjima ljepote u doba ranog buđenja klasicizma i općeg oživljavanja gotičkog ukusa. Osim što ih je prema osobnom doživljaju vjerno iscrtao olovkom u realističkom načinu, pomno ih je i oslikao akvarelom, točno prenijevši omjere i svekoliko zatečeno stanje, potvrdivši ljubav koju su otočani njegovali prema svojim povijesnim stečevinama i obrednim spomenicima. To je svakako prouzročilo i izvrsnu očuvanost svih reljefa na oltaru te omogućilo analizu bitnih njihovih vrsnoća.

Bilješke

- 1
Vidi temeljni pregled **F. Cheetman**, *English Medieval Alabasters*, Oxford 1984., s tematski inventariziranom građom u Engleskoj i opširnijom prijašnjom literaturom.
- 2
Usp. **C. Fisković**, *Engleski spomenici i umjetnine u Dalmaciji*, »Peristil«, 22, Zagreb 1979., str. 73–88, navodeći prethodna manje-više usputna spominjanja iznosi s fotografijama dvadesetak istorodnih reljefa koji porazbacani na više mjesta duž hrvatske obale ne pripadaju poput ovih nekom po nastanku zaokruženom i u cjelini predočivom tematskom ciklusu, a mahom za čarskima zaostaju u vrsnoći i očuvanosti.
- 3
O njoj podrobnije **B. Baničević**, *Župa Čara na otoku Korčuli*, I, 1999., »Zbornik Čare«, I, 1999., str. 176–177, s pozivom na pisane izvore i starije tekstove. Također: **isti**, *Korčulanska biskupija 1300.–1830.*, Split 2003. Prema **V. Foretić**, *Otok Korčula u srednjem vijeku do 1420. godine*, Zagreb 1940., svetište Gospe se na tome mjestu spominje od druge četvrtine 14. stoljeća, a već 1375. godine popravlja, pa je vjerojatno bilo i starije: 1475. godine je zapisano da postoji »od vremena kojem početka u sjećanju nema«; **B. Baničević**, nav. dj. (1999), str. 181–182, **B. Baničević**, nav. dj. (2003), str. 86, 89.
- 4
J. Kavanjin, *Bogatstvo i uboštvo*, Zagreb 1913., pjevanje XVI. strofa 48. zna za »ikonu Gospoine«, tj. sliku Gospice »izdilanu vrhu stine« u »seoskome mjestu«, koja se pojavila u morskoj pjeni nakon što su neku lađu razlupali olujni valovi, kako i razlaže dalje istumačena legenda uz bilj. 17 i 23.
- 5
Pučku predaju iznosi rukopis »Liber Memorialis Paroeciae Čare« čuvan u župnome uredu (te sam ga s komentarom dijelom prepisao u članku za »Zbornik Čare«, vidi bilj. 8), a u istome svesku objavljena »Pisma o čudotvornoj prilici Blažene Gospe Čarskog polja« razlaže u stihovima legendu koja još živi.
- 6
Usp. **I. Fisković**, *Gotičko kiparstvo*, u: »Tisuću godina hrvatskog kiparstva«, Zagreb 1998. Treba napomenuti da u samostanu franjevacca na Otoku kraj Korčule postojaše istorodni alabasterni oltar s temom Kristove pasije (pojedine se reljefne ploče čuvaju u Korčuli i u Hvaru); **C. Fisković**, nav. dj., sl. 8–13), što nam zbog prostorne blizine s Čarom daje pretpostaviti pravodobnu njihovu nabavu iz istih izvora.
- 7
Vidi: **L. Stone**, *The Middle Ages Alabasters*, u: »Sculpture in Britain«, Penguin 1955., sa slabo proširivanim, zapravo odavno provjerenim i općenito usvajanim spoznajama sve do **T. Hodgkinson**, *English medieval alabasters in Victoria & Albert Museum*, London 1976.
- 8
Prvu sam podrobniju analizu dao u članku: **I. Fisković**, *Gotički alabasterni reljefi Gospe Čarskog polja*, »Zbornik Čare«, I, 1999., str. 139–156. Te su pak vrsnoće reljefa vizitatori otočkih crkava procjenjivali kao »veoma staro iznimno ostvarenje«.
- 9
Kako pokazuju spomenici ilustrirani u nav. dj. iz bilj. 1 i 7, taj je dekor uobičajen u pravilu poviše srednjeg polja alabasternih oltara, kojih ima i u složenijim kompozicijama negoli je ovaj naš.
- 10
O tome dalje. Za prvobitnu pak povijest crkve je važno da se nalazi pokraj ostataka rimske *villae rusticae* koja je na svjetlo dana dala dvije grobne stele s natpisima, tik do lokaliteta Sutodor koji se smatra najstarijom potvrdom kršćanskog svetišta u tom prostoru. Prvobitna pak
- Bogorodičina crkva iz srednjeg vijeka (vidi bilj. 3), povremeno matična a do danas grobišna, uz nerazlučena doradivanja posredstvom majstora Vlahuše i Josipa Čeljubina iz Dubrovnika 1582. godine, današnjem liku je u kasnorenesansnom tipu privedena tek 1681., odnosno 1760. godine, koje su i uklesane na pročelju; vidi **I. Fisković**, *O urbanističkim i arhitektonskim osobinama Čare*, »Zbornik Čare«, I, 1999., str. 101. Pretpostavljam da se prva odnosi na podizanje lađe s pročeljem, a druga na začelje sa svetištem. Prema vizitacijama iz 17.–18. stoljeća više puta je bila oskrvnjivana pa i rušena od gusara koji nalijetahu na otok, te popravljana ali i dalje preinačivana udjelom domaćih majstora (**B. Baničević**, nav. dj. (2003), str. 184, 196 i d.), zadržavši osnovnu skromnost arhitekture. S obzirom na učestalo zapisivanje tih podataka bez jasnih tragova na jednostavnoj građevini s posvođenom lađom i širokom apsidom, mogu se pretpostaviti i neke netočnosti, odnosno pretjerivanja od strane nemarnih biskupa koji prepisivahu izvješća bez obilaska svetišta i stvarnog udjela u obnovama otočkih crkava.
- 11
Razlike između načela gotičkog oblikovanja u prekoalpskim i sredozemnim prostorima dobro razlaže npr. **G. Weise**, *L'Italia e il mondo gotico*, Firenca 1956., a problematika je – naravno – daleko dublja i šira.
- 12
Usp. **C. Fisković**, *Engleske povijesne uspomene i umjetnine na Jadranu*, »Slobodna Dalmacija«, XI, 2539, Split 1953., str.3.; **isti**, *English monuments in Dalmatia*, u: »Dubrovnik's Relations with England«, Zagreb 1977., str. 157 i d. uz kratke komparacije s izabranim primjerima iz djela u engleskoj literaturi, što mi se ovdje činilo gotovo suvišnim širiti s obzirom na svekoliku osrednjost naših primjera utopljenih u mnoštvu srodnih, pa ostaje uvjerenje da taj postupak ne bi bitno pridonijelo čitanju samih umjetnina.
- 13
O njemu: **E. C. Richardson**, *Materials for a life of Jacopo da Voragine*, New York 1935. Glavno djelo »*Legenda aurea vulgo historia lombardia dicta*«, nastalo oko 1250. godine, a preneseno u moderni latinitet 1845. godine od Th. Graessea, doživjelo je niz izdanja i prijevoda, od kojih ovdje koristim na engleskom: **W. Granger Ryan**, *The Golden Legend – Readings on the Saints*, I–II, Princeton 1993.
- 14
Razlikuju se i u dimenzijama, te su ovi za dvije trećine uži od prosječnih 27 cm širine ostalih, međutim s 39 cm visoki jednako gornjim slikama te središnjoj, dok su donji prizori visoki 46 cm upućujući na sustav izvorne cjeline složeniji negoli je moguće očitati bez znanja o mogućem prekrajanju ploče reljefa pri uspostavi nove cjeline oltara; vidi dalje bilj. 15.
- 15
Prema otraga u kamenu upisanoj 1761. godini, a uz karakterističnu primjenu šarolikog mramora u razmjerno, prema mnogim dalmatinskim pa i korčulanskim oltarima, skromnu izdanku klasicizirajućeg sloga 18. stoljeća. Svakako je tih godina konačno uobličena i crkva s neuobičajeno u svim dimenzijama velikom apsidom.
- 16
Tako se govori u proznome i stihovanom opisu događaja unutar nav. dj. iz bilj. 5, a u prilog našeg tumačenja valja istaknuti činjenicu da je ikoničko viđenje reljefa u sredini oltara isklesano na nadvratniku glavnog ulaza u areal svetišta, odavajući ruku nevještog kipara novijeg doba.
- 17
U potankostima opisa usp. *The Golden legend*, I, cap. 51.
- 18
Isto. Izrazita pak prihvaćanja pripovjednog tona i razvijenih sadržaja od Jacopa de Voragine u figuralnoj kulturi čitave gotike posebno ističe **E. Male**, *The Gothic Image*, New York 1972., str. 273 i d., pa se tim lakše shvaćaju i njegovi literarni izvodi na prizorima ovoga oltara.

19

Isto, I, cap. 6. *The Birth of Our Lord Jesus Christ According to Flesh*.

20

Nav. dj., u bilj. 13, sv. I, str. 83. Za značenja pojedinih predmeta i pojava, npr. vaze s ljiljanom u Navještenju, pojasa u Uznesenju i sl. vidi: **J. Chevalier** – **A. Gheerbrant**, *Rječnik simbola*, Zagreb 1983., po abecedi.

21

Usp. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. **A. Badurina**, Zagreb 1979., str. 466.

22

O tome: **U. Ecco**, *L'art and beauty in the Middle Ages*, Yale – London 1986.

23

Tako slijedom izvorne maštovite priče tumači nav. Kronika župnog ureda u Čari, na hrvatskom jeziku od nepoznatog pisca poslije 1899. godine. Vjerovanja o tome, pothranjena gradnjom rustične kapelice u Čavića luci 1923. godine, žive do danas zajedno s običajem tamošnjeg blagoslova lađa na dan 25. srpnja, uz svetkovinu sv. Jakova apostola kao zaštitnika hodočasnika.

24

Tu se Zlatna legenda, sv. II. cap. 119, »*Uznesenje Blažene Djevice*« (str. 83) poziva na apokrifno evanđelje pripisivano sv. Ivanu Evanđelistu, što bolje objašnjava nazočnost njegova lika na oltaru.

25

Prema nav. Kronici. U lancu s konstatacijama iz bilj. 3, 5, 6, 8, 10, 15, 16 i 31 slažu se razlozi koji engleski gotički oltar čine čimbenikom domaće baštine i tradicije starijim negoli se s dosad pisalo. Legendu o njegovu dolasku na otok posredstvom čuda vrlo lako je potaknula likovna vrsnoća strana umjetničkim očitovanjima naše obale i stoga podatnija pučkim maštarijama novijeg nadahnuća i postanka.

26

Posve shvatljivo prema hodočasničkom značenju mjesta što podrobnije tumače navedeni tekstovi don Bože Baničevića. Moglo bi se dodati da su diljem hrvatske obale ponajviše Gospine obredne umjetnine iz zrelog srednjeg vijeka bivale žarištima takvog ponašanja već od uzleta duhovnosti humanističkog tipa.

27

O Otkrivenju vidi **U. Vanni**, *Apocalisse*, Brescia 1979. i dr., posebno o Krunjenju Bogorodice širi pregled literature: **I. Fisković**, »*Nebeski Jeruzalem*« u *kapeli blaženog Ivana Trogirskog*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, 32, 1982., str. 485 i d.

28

Vidi nav. *Leksikon ikonografije...*, str. 279. Prema općim spoznajama ikonografije slični se motivi za njegovo predočenje na Gospinom oltaru, uostalom kao i za sv. Ivana Krstitelja, nalaze u svakom njihovom životopisu ili povijesti slavljenja.

29

Više o tome **D. Hugh Farmer**, *The Oxford Lexicon of Saints*, New York 1982., str. 215–216, tim važnije što se na pojedinim istorodnim oltarima tema ponavlja s istim motivom; usp. nav. dj. u bilj. 1 i 7. Inače se u nottinghamskim radionicama vrlo često od alabastera izrađivahu i samostalne obredne ploče s reljefnim glavama sv. Ivana, pa se po jedna takva nalazi u gradskom muzeju Korčule, župnoj zbirci Cavtata, i u dominikanskom samostanu u Dubrovniku (uz nav. dj. **C. Fisković**, nav. dj. (1979), str. 79–80.), zajedno gradeći nova uvjerenja o pravodobnom uvozu tih umjetnina na hrvatsko primorje.

30

S obzirom na podrijetlo umjetnina mora se pomišljati na najvjerojatnije predloške u starim grafikama jer se u rješavanju pojedinosti naziru fraze njihova rječnika, a i problem predočavanja prostora slijedi slikarska načela, ali mi nije poznato da je na tom polju ista pobliže otkrivano ili pisano. S druge strane, kako sam i spomenuo, čini se nazočnim i utjecaj srednjovjekovnog teatra po nekim ustaljenim običajima; usp. **H. Kraus**, *The Living Theatre of Medieval Art*, Indiana Univ. Press, 1967., posebno gl. V.

31

C. Fisković, nav. dj., bilj. 2. je uz objavljivanje u Dalmaciji uočenih reljefa istog podrijetla i stila naglasio da su na obalu od Trsta do Cavtata najvjerojatnije doneseni pretežito u jeku i nakon protestantskih pražnjenja sjevernoeuropskih svetišta. Shodno tome ni oltar u Čari se ne gleda plodom srednjovjekovne narudžbe, nego kao mogući ishod takve trgovine po svoj prilici namijenjene nekom drugom mjestu a ovdje zaustavljene potapanjem lađe u slučajnoj oluji. Međutim bi to uvjerenje mogao poremetiti i podatak da se crkva već 1475. godine navodi kao »gloriosna«, što bijaše davno uobičajeno za svetišta Marijina Uznesenja.

32

Isto, uz zadržavanje mišljenja iz prvih spomena tih spomenika od Lj. Karamana u poznatim knjigama iz 1933. i 1952. godine, kad još ne bijahu dostupni temeljitiji katalozi proizvodnje alabasternih skulptura u Engleskoj. No i kasnije su one bile predmetom tek specijalističkih studija, dok ih značajni pregledi gotičkog kiparstva u Zapadnoj Europi gotovo ne uvažavaju, opravdano ih smatrajući djelatnošću izvrsnih radionica anonimnih kipara-zanatlija umjesto prestižnih umjetnika.

33

Usp. **F. Cheetman**, nav. dj., tab. I, uz odgovarajuću katalošku obradu i dalje usporedbe.

34

V. Foretić, nav. dj., str. 357. Također uz ostale podatke navedene u člancima o mjesnim spomenicima u »Zborniku Čare«, I, 1999., vidi i **I. Fisković**, *Kasnosrednjovjekovne crkvice otoka Korčule*, »Starohrvatska prosvjeta«, 14, 1984., str. 231–285.

35

A. Kapor, *Graditelj i kipar Josip Smajić*, »Peristil«, 18–19, 1976., str. 129–137.

Summary

Igor Fisković

English Alabaster Reliefs in Čara on Island of Korčula

In a small pilgrimage church, the Lady of the Field near village Čara on island of Korčula an altar consisting of seven alabaster reliefs featuring the main scenes from the Marian cycle has been known for a while. The reliefs are being mentioned in the Dalmatian poetry in the 17th century, as well as in the local chronicles, so that the Croatian art historians recently, along with the other ten on the coast preserved pieces of similar artefacts, recognized them as valuable works of the late-Medieval time. According to the identifiable style and technique characteristics they are associated with the formerly spread activity of the Gothic sculpture workshops in Nottingham, and are dated in the 15th century. With a more complete valorisation of their typical morphology the iconography gets the most attention here because it is in many ways exceptional in comparison with the rest of the Dalmatian sculptural heritage. Along with detailed descriptions it is indicated that they totally rely on the interpretations of the Lady's life in the formerly well-known book »The Golden Legend«, written in the early humanistic period by the Dominican Jacopus de Voragine, however it was never so influential in the east Adriatic, as it was in the other Christian countries. Picturesque scenes describe to the last detail the specific interpretations of the Annunciation, Lady adores and embraces Jesus, Epiphany, Assumption and the Crowning of Mary in Heaven. St. John the Baptist and St. John the Evangelist are placed on each side of the scenes. Besides the inter-

pretation of the symbolism which intertwined with a typically late-Medieval narrative puts foundation for the intricate scene compositions, the possible influences of the mystery plays are being especially focused.

In addition, the arrangement of the altar reliefs is being interpreted: it does not hold on to the original theological arrangement, but by replacing the Crowning with the Assumption in the middle of the newly composed altar with some sort of canopy, puts accent on the miracle phenomena. The author finds that it is a consequence of the understanding this art work as a miracle, in morphology alien to the art culture of south Croatia, for which the tradition has it that it came to island of Korčula by a work of miracle. Beyond a doubt, its singular aesthetics and articulated narrative excel the averages and the formulas of the Gothic sculpture on the Mediterranean, so it was believed that it appeared on Korčula after a miraculous rescue of a boat sunk in a storm. Although it was most probably bought in England in unknown circumstances, when the churches there were getting rid of the figurative – plastic equipment, up to now a live legend insists on a miraculous self-salvation of the Lady's images, enhancing their cult celebration in the church already existing in the 14th century, but rebuilt in the 18th century. Most probably it was then that the altar was made in the spirit of the prevailing Baroque style, so that its whole constructs a central system, and does not keep the horizontal sequence of the most related sculptural works from Nottingham. In comparison to them, a more exact time of the Čara reliefs execution is suggested, between 1420 and 1440, and a critical analysis of their plastic quality interprets the work as an exceptional monument of foreign origin melted with the Dalmatian culture.

Key words: Čara, Korčula, Nottingham, alabaster, altar, Gothic