

# KOPIJA I ORIGINAL (PROBLEM KOPIJA IKONA U ZBIRCI IKONA MOSTARSKO- -DUVANJSKE BISKUPIJE)

**Tatjana Mićević-Đurić**

Izvorni znanstveni članak /  
Original scientific paper  
UDK 75.046(497.6)

## Sažetak:

U sklopu umjetničke zbirke Mostarsko-duvanjske biskupije nalazi se i jedna manja zbirka ikona. Te ikone nabavljane su sporadično, dobivane poklonima, a najveći broj ih je preuzet iz jednoga njemačkog samostana. Zbirka broji dvadeset pet ikona koje su trebale biti izložene u sklopu stalnog postava. Od tih dvadeset pet slika dvanaest je izvrsnih kopija poznatih, uglavnom kretske-venecijanskih ikona. Neminovno se nametnulo pitanje o tome jesu li te kopirane ikone vrijedne izlaganja, imaju li one ikakvu vrijednost i ako imaju, koja bi njihova vrijednost mogla biti.

U svijetu u kojem su originalnost i autentičnost, izvornost i neponovljivost, ključni elementi pri procjeni umjetničkih ostvarenja, prva pomisao bila je kako kopirane ikone potpuno treba zanemariti. No tad su se počele javljati dileme vezane uz specifičnost umjetničke forme ikone, njezin prvotni i stvarni smisao i značenje. Ikona je slikarska forma čvrsto vezana uz istočnu kršćansku crkvu. Na 7. ekumenskom saboru u Niceji 787. godine definirana je ne samo kao slika nego i kao liturgijski predmet. Dakle, ikona, prema takvim shvaćanjima, nije samo ilustracija biblijskog teksta nego je u potpunosti izjednačena s njime i zajedno s Pismom obznanjuje jednu i jedinu istinu – Inkarnaciju.

Na ikoni se ne prikazuje zemaljsko tijelo, nego ono preobraženo koje zrači božanskom svjetlošću. Ikona je ostvarivanje sličnosti sa samim izvornikom, prototipom, a ne s nekom njegovom trenutačnom, nepreobraženom i neosvećenom pojavnošću. S obzirom na to, u slikarstvu ikona strogo su propisana i čvrsto definirana pravila za prikazivanje Krista, Marije, svetaca i svetih događaja i ona se ne mijenjaju. Povijest slikarstva ikona povijest je ponavljanja uvijek istih rješenja. Stalno se iznova ponavljaju isti likovi u istim kompozicijama, ali se ipak javljaju i neke sitnije razlike u nekim nevažnim pojedinostima, a osobito u formalnim odlikama slike. Zbog toga se nijedna ikona, unatoč tim ponavljanjima, ne može smatrati kopijom.

Kopije ikona, kao doslovno ponavljanje čitavih rješenja u svim pojedinostima uz ponavljanje slikarskog rukopisa, nastaju u moderno vrijeme. Kopije nastaju u trenutku kad su neke slike, ikone, a ne prototipovi koje one prikazuju, same za sebe postale čuvene i kad se zbog njihove popularnosti

kod pojedinaca pojavila želja da ih i sami posjeduju. Te kopije nisu falsifikati, jer se one uvijek pozivaju na izvornik, pa u određenom smislu original postaje "prototip".

U tom smislu kopirane ikone mogu imati i izvjesnu vrijednost. Prvo, kopija ikone predstavlja prenošenje informacije o vanjskom izgledu nekoga važnog originala, dokumentiranje izgleda čuvene slike. Na taj način takve kopije imaju edukativnu vrijednost i značaj. Drugo, ikona se nikada ne odriče svojega duhovnog aspekta, pa se to odnosi i na kopirane slike. S obzirom na to da je u pravoslavnom svijetu ikona definirana kao liturgijski, a ne samo umjetnički predmet, kopija ikone ponavljanjem tradicionalnog rješenja, pa i doslovnim kopiranjem, ne prekida prenošenje tradicije uobičajeno u slikarstvu ikona. Prema tome, i kopija ikone posjeduje liturgijsku vrijednost te u crkvi ili pri osobnoj molitvi može obavljati istu funkciju jednako kao i neka originalna slika.

Zbog takvih značenja i vrijednosti, edukativnih i liturgijskih kvaliteta, odlučeno je da se u stalni postav Zbirke umjetnina Biskupijskog centra Mostarsko-duvanjske biskupije uključi kompletna zbirka ikona, uključujući i dvanaest izvrsnih kopija koje ponavljaju čuvene slike kretskog ikonopisa uz obveznu napomenu u legendama uz slike te pojašnjenje fenomena ponavljanja i kopiranja u umjetnosti istočne crkve u katalogu stalnog postava.

**Ključne riječi:** ikona, kopija i original, ikonografska analiza slike, Bizant

U sklopu umjetnina koje čine zbirku sakralne umjetnosti Mostarsko-duvanjske biskupije nalazi se i manja zbirka ikona.<sup>1</sup> Tu zbirku čine slike koje su mostarski biskupi i svećenici dobivali na dar, a osobito je proširena prenošenjem zbirke ikona iz jednoga njemačkog ženskog samostana.<sup>2</sup> Tijekom rada na pripremi i oblikovanju stalnog postava biskupijske umjetničke zbirke pojavila se potreba i za ekspertizom tih ikona. Vodeći se kriterijima originalnosti, autentičnosti i izvornosti te formalnim i ikonografskim obilježjima slika, prvi zaključak bio je da se te slike mogu svrstati u tri skupine. Prvu čini devet ikona, originalnih radova ruskoga, kretsko-venecijanskog i srpskog ikonopisa različite kvalitete nastalih u razdoblju od 17. do 19. stoljeća. Drugu čini jedanaest vrlo kvalitetnih kopija starijih poznatih ikona koje ponavljaju neka čuvena ostvarenja kretskoga i kretsko-venecijanskog slikarstva te tako daju uvid u neka od najboljih ostvarenja te vrste slikarstva. Treću skupinu čine potpuno nebitni radovi, lošija ostvarenja suvremenog ikonopisa ili loše kopije nekih starijih slika čiji nam izvornici ostaju nepoznati.

O tome da se pri oblikovanju stalnoga izložbenog postava treba uvrstiti i devet originalnih ikona nema nikakve dvojbe. Među tih devet originalnih slika brojčano prednjače ostvarenja kretsko-venecijanskoga slikarstva. Četiri su takva primjera ikona Bogorodice s Kristom i svecima iz 17. stoljeća, ikona Bogorodice s Kristom sa scenama sa svetim ratnicima, također datirana u 17. stoljeće, ikona Bogorodice ikonografskog tipa *Izvor Života* iz 18. stoljeća te diptih s prikazom Krista i sv. Ivana Krstitelja, moguće Bogojavljenje, datiran u 17. stoljeće. Sva ta četiri ostvarenja predstavljaju kvalitetni kretsko-venecijanski ikonopis te ga reprezentiraju na vrlo dobar način, osobito u pogledu značajki likovne forme putem svojevrsnog akademizma, točnih proporcija i korektne anatomije ljudskog tijela, preciznog crteža, kao i u pravilu, finog tretmana površina podslikavanjem u cilju ostvarivanja plastičnosti oblika, te unošenja elemenata iz zapadnog slikarstva, osobito u svrhu ostvarivanja prostornosti prikaza. Mnogo manje se na tim slikama prepoznaju utjecaji Zapada u ikonografiji. Po brojnosti drugu skupinu originalnih ikona čine tri primjera ruskog ikonopisa. To su ikone na kojima je prikazano uskrsnuće sa scenama praznika s kraja 18. ili iz 19. stoljeća, Deizis Solovki datiran u 19.

- 1 Zbirka je otvorena za javnost 20. III. 2023. Godine. Glavninu izložbenog postava čine djela suvremene umjetnosti – slikarstva, kiparstva i grafike koja je prikupljao svećenik Trebinjsko-mrkanske biskupije dr. sc. Vjeko Božo Jarak, a nastavio svećenik Mostarsko-duvanjske biskupije Ante Luburić. Autori izložbe i likovnoga postava su dr. sc. Danijela Ucović, povjesničarka umjetnosti i Anton Šarac. U stalnome postavu svoje mjesto su našle tri ikone koje se spominju u ovome tekstu.
- 2 O nabavci ikona iz njemačkog samostana informaciju sam dobila u osobnoj komunikaciji u kolovoza 2018. od don Antana Luburića.

stoljeće i ikona raspetog Krista sa scenama rođenja i smrti Bogorodice, te figurama sv. Ilije i sv. Ivana Krstitelja, datirana prema natpisu na poleđini u 1888. godinu. Sva tri primjera ruskog slikarstva ikona kasnije su datacije i pokazuju završnu fazu ruskog ikonopisa u kojoj je već podosta rastočena bizantska slikarska tradicija.<sup>3</sup> Dok u formalnome smislu te tri ikone ne predstavljaju kvalitetnije primjere, one su vrlo reprezentativne i informativne u ikonografskome pogledu jer prikazuju vrlo popularna i često slikana ikonografska rješenja nastala u kasnijim razvojnim fazama ruskog ikonopisa. U umjetničkoj zbirci mostarske biskupije nalazi se još po jedan primjer srpskog i grčkog ili makedonskog slikarstva poslijebizantskog razdoblja. Srpsko slikarstvo zastupljeno je ikonom Bogorodice Svecarice iz 18. stoljeća koja pokazuje upućenost u ondašnje novije ikonografske tendencije koje se javljaju na Atosu,<sup>4</sup> ali ta slika u formalnom smislu otkriva dosta manjkavosti. Za razliku od nje, grčki primjer, ikona na kojoj je prikazano raspeće Kristovo, izvrstan je primjer kvalitetnoga poslijebizantskog slikarstva grčkog kopna.

Dok nije bilo nikakve dileme o opravdanosti i potrebi uvrštavanja tih ikona u stalni postav, jednako kao i neizlaganju loših kopija i suvremenih radova, pojavila se velika dvojba o mogućnosti i opravdanosti izlaganja deset kvalitetnih kopija čuvenih djela, uglavnom kretske-venecijanskog slikarstva, u sklopu stalnog postava mostarske biskupijske zbirke.

Kretske-venecijansko slikarstvo predstavljeno je dvjema vrlo karakterističnim primjerima koji prikazuju Bogorodicu Strasnu (Mukotrpnu), (Sl. 1, 2) ikonografski tip za koji se pomišljalo da je stvoren na Kreti u drugoj polovici 15. stoljeća i da je njen tvorac Andreas Ritzos.<sup>5</sup> No iako je takva ikonografija nastala dosta prije, još u bizantskom slikarstvu 12. stoljeća,<sup>6</sup> taj se ikonografski tip Bogorodice učvrstio i naširoko popularizirao upravo u kretskom slikarstvu tijekom 15. stoljeća, u vrijeme kad se potreba za humanizacijom svetih likova postavila kao jedan od postulata.<sup>7</sup> Ta tema s vrlo jasnim značenjem predskazanja budućih patnji djeteta u majčinom naručju postaje vrlo popularna te govori i o prilikama u kojima grčko stanovništvo na širim prostorima strahuje od sve veće

3 Vladimir Ivanov, *Russian icons*, Rizzoli, 1990.

4 U grčkom manastiru Vatoped na Svetoj Gori čuva se čudotvorna ikona Presveta Bogorodica Svecarica iz XVII veka Svecarica ili Pantanassa na grčkom.

5 Sandro Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri* (Padova, 1933.), 21–23; Manolis Chatzidakis, *Les debuts de l'ecole cretoise et la question de l'ecole dite italogrecque* (Venezia, 1974.), 181.)

6 Paola Cortesi, „L'icona postbizantina,“ u *LE ICONE – Il viaggio da Bisanzio al '900*, ur. Tania Velmans, (Milano, 2005.), 93.

7 O tom ikonografskom tipu, kao i o slikaru Ritzosu, pisala je Zoraida Demori Staničić u knjizi *Javni kultovi ikona u Dalmaciji* (Split, 2017.).

Sl. 1.  
*Bogorodica s Kristom – Strasna/Mukotrpnna*, kopija nepoznate kretske-venecijanske ikone, Umjetnička zbirka Biskupije mostarsko-duvanjske (foto: Zoran Đurić)



Sl. 2.  
*Bogorodica s Kristom – Strasna/Mukotrpnna*, kopija nepoznate kretske-venecijanske ikone, Umjetnička zbirka Biskupije mostarsko-duvanjske (foto: Zoran Đurić)



turske prijetnje. Strah djeteta, uplašeni okret pri kojem mu pada sandalica s noge, grčevito hvatanje objema ručicama za majčinu ruku, kao i tužni, ali dostojanstveni izraz na licu majke koja zna kakva je sudbina njezina čeda, u potpunosti odgovaraju ozračju i zadovoljavaju ukus tog vremena. Kopije u mostarskoj biskupijskoj zbirci predstavljaju vjerno ponavljanje takvog rješenja. Slike su gotovo identične, osim male promjene formata, zbog toga što je na „većoj“ ikoni izveden plastični okvir, dok je na „manjoj“ rub samo ocrtan tanjom linijom crvene boje.<sup>8</sup> Ne može se pronaći točan izvornik, ali je jasno da su rađene prema istom uzoru, vrlo bliskom slikarstvu radionice Andreasa Ritzosa. Doslovno se ponavljaju sve pojedinosti na slici, položaj, broj i oblik nabora na odjeći i Marije i Djeteta, ukrasi na Marijinu maforiju, crte fizionomije i majke i Djeteta. Manje razlike opažaju se u slikarskom postupku. Iako se pri kopiranju jako pazilo na ponavljanje svake, najmanje pojedinosti, ipak se mogu uočiti neke sitnije razlike između tih dviju kopija. Ona „veća“, s plastičnim okvirom, odražava pažljiviji slikarski postupak, manje grafizma i snažnije ostvarenu plastičnost oblika, dok je „manja“ tvrde slikana, sa slabijim plastičnim vrijednostima. No zanimljivo je kako se upravo u toj, nešto lošije slikanoj kopiji uočava vrlo važna ikonografska promjena. Naime, u prikazu Djeteta nije prikazana odvezana sandalica koja spada sa stopala ostavljajući ga ogoljenim, jedna od vrlo važnih pojedinosti ikonografskog tipa Bogorodice Strasne. Takvu promjenu možemo shvatiti kao indicaciju za slabiju ocjenu majstora koji je naslikao tu ikonu koja se temelji na slabijoj kvaliteti slikarskog postupka u kopiranju originala. U toj pojedinosti otkrivamo njegovo nepotpuno razumijevanje ikonografskog tipa.

Među kopijama mostarske biskupijske zbirke zanimljive su i one koje ponavljaju djela dvojice velikih majstora kretsko-venecijanskog slikarstva iz sredine i druge polovice 16. stoljeća, Teofana Strelitzasa Bathasa i Mihaela Damaskenosa.<sup>9</sup> Teofan Strelitzas Bathas, poznat i kao Teofan Krećanin, bio je vodeći slikar kretske škole tijekom prve polovice 16. stoljeća. Isticao se svojom radionicom kao najvažniji majstor zidnog slikarstva tog vremena, pozivan oslikavati crkve širom Grčke, u najvažnija kršćanska središta osvojenoga pravoslavnog svijeta, na Meteore i na Atos. U njegovu slikarstvu opažaju se utjecaji zapadnjačke umjetnosti, ali znatno manje nego kod nekih drugih kretskih slikara. Utjecaji zapadnoga slikarstva prepoznaju se u ponekoj individualiziranoj fizionomiji, ponekad ostvarenom kontaktu naslikanoga lika s gledateljem te razvijenijem osjećaju za prikazivanje prostornosti na slici. Osobito je privržen tradi-

8 Jedna ikona ima dimenzije 54,7 x 65 x 3 cm, a druga 50 x 60 x 3 cm.

9 Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis: The Final Phase of His Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita* (Mount Athos, 1986.), Graham Speake, Michael Damaskinos *Encyclopedia of Greece and the Hellenic Tradition*. (London - New York, 2021.), 443 - 444

ciji bizantske umjetnosti u poštivanju ikonografskih rješenja, pri čemu je vrlo konzervativan. Stoga, na slikama Teofana Krećanina susrećemo uglavnom i bez iznimke ustaljena tradicionalna bizantska kompozicijska rješenja. Ista svojstva slikarstva vidimo i na njegovim freskama, kao i na njegovim ikonopisnim ostvarenjima. Naime, on, kao i većina ondašnjih majstora, nije se ograničavao slikati samo jednu vrstu slikarstva, pa je uz freske slikao i ikone, kako ikonostasne cjeline, tako i pojedinačne slike. Za svetogorski manastir Stavronikitu 1546. godine naslikao je petnaest ikona, dvanaest prazničnih te tri ikone s temama Tomina nevjerovanja, Kristova javljanja ženama i sliku s temom „Vidi mjesto gdje Gospod leži“.<sup>10</sup> Četiri kopije upravo tih čuvenih ikona *Prazničnog ciklusa: Navještenje Mariji, Rođenje Kristovo, Ulazak u Jeruzalem i Uznesenje Kristovo* nalaze se u mostarskoj biskupijskoj zbirci. One vrlo reprezentativno govore o kasnoj fazi Teofanova djelovanja i rezultatima do kojih je došao na polju ikonografskih istraživanja i traganja za što istinitijim slikarskim i ikonografskim izrazom „prave“ bizantske slikarske tradicije kojom se izražava suština kršćanske vjere i učenja o spasenju čovječanstva.

Tako je na kopiji Teofanove ikone *Navještenje Mariji* naslikana kompozicija koja u svakom detalju ponavlja originalnu sliku.<sup>11</sup> (Sl. 3) Prepoznaje se ikonografski obrazac uspostavljen u kretskom ikonopisu upravo u vrijeme Teofanova djelovanja koji se temelji na ikonografskim rješenjima scene Navještenja iz slikarstva razdoblja Paleologa. Osnovna ikonografska shema, raspored figura, s arkandelom Gabrijelom na lijevoj i Bogorodici na desnoj strani, iskorak nebeskoga glasnika u prilasku Bogorodici koja sjedi i prede, te pozadina riješena pomoću oblika koji formiraju arhitektonsku kulu ostala je nepromijenjenom. Jedino, u odnosu na uobičajeno rješenje, nedostaje ljiljan, simbol Marijina djevičanstva, ali njega nema ni na originalnoj slici.<sup>12</sup> Kopija ikone s prikazom *Rođenja Kristova* (Sl. 4) također doslovno ponavlja originalnu sliku iz Stavronikite.<sup>13</sup> Na pravokutnoj ploči prikazana je scena rođenja s nekoliko popratnih epizoda. Centralno je, kao najvažniji, postavljen sam prizor rođenja, prikazan s Marijom koja kleči ispred špilje u stijeni s rukama prekrivenima na prsima

10 Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis: The Final Phase of His Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita* (Mount Athos, 1986.).

11 Nicolas Constatas, *Theophanes the Cretan and the iconography of Annunciation*, (Mount Athos, 2012)

12 Nemanja Brkić, „Blagovest Bogorodici,“ u *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija* (Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1991.), 183; Zoran M. Jovanović, „Blagovesti,“ u *Azbučnik pravoslavne ikonografije i graditeljstva* (Beograd: Muzej srpske pravoslavne crkve, 2005), 13-32.

13 Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis*, fig. 83.



Sl. 3.  
*Navještenje*, kopija  
 ikone Teofana  
 Strelitzasa Bathasa iz  
 manastira Stavronikita,  
 Umjetnička zbirka  
 Biskupije mostarsko-  
 -duvanjske (foto:  
 Zoran Đurić)



Sl. 4.  
*Rođenje Kristovo*,  
 kopija ikone Teofana  
 Strelitzasa Bathasa iz  
 manastira Stavronikita,  
 Umjetnička zbirka  
 Biskupije mostarsko-  
 -duvanjske (foto:  
 Zoran Đurić)

i klanja se Djetetu u povojima koje leži u krevetiću, a griju ga vol i magarac. Okolo središnjeg prizora prikazani su sporedni likovi u epizodnim scenama: Josip koji sjedi i razgovara s pastirima, kupanje Djeteta, pastiri koji sviraju i pozdravljaju anđele koji slave rođenje Spasitelja te dolazak tri kralja. Svi ti elementi nalaze se identično postavljeni i identično oblikovani na originalnoj slici koja se smatra ikonografskim rješenjem nastalim u ranom 16. stoljeću u sklopu poslijebizantske slikarske tradicije koja svoje izvorište ima u ikonografiji iz vremena umjetnosti Paleologa uza zanimljive prinose zapadne umjetnosti, od kojih je najvažniji promijenjeni stav Bogorodice koja ne leži, nego kleči pred novorođenim Kristom.<sup>14</sup> Jednak odnos prema tradicionalnim ikonografskim rješenjima prepoznajemo i na ikonama naslikanim za ikonostas Stavronikite koje prikazuju *Ulazak u Jeruzalem* i *Uznesenje Kristovo* čije kopije se, također, nalaze u mostarskoj biskupijskoj zbirci. Tako je i Kristov ulazak u Jeruzalem prikazan na uobičajeni, tradicionalan način s grupom apostola na lijevoj strani predvođenih sv. Petrom koji slijede Krista na bijelom magarcu približavajući se Jeruzalemu prikazanom na desnoj strani kompozicije uobičajenim oblicima i mnogobrojnom skupinom Židova. Apostoli su s njima povezani epizodama s djecom koja pred Krista bacaju grane ili prostiru svoje haljine pred njime u znak dobrodošlice i veselja.<sup>15</sup> Kompozicija *Uznesenja Kristova*, kako je i uobičajeno, podijeljena je po vertikali na donji dio gdje u sredini stoji Bogorodica okružena simetrično postavljenim apostolima i anđelima koji pokazuju uvis, prema Kristu u gornjem dijelu slike koji je naslikan kako sjedi u mandorli okrugla oblika koju nose dva simetrično postavljena anđela.<sup>16</sup> I u ta dva primjera dosljedno su ponovljeni svi elementi originalnoga ikonografskog rješenja, nastaloga prema tradiciji umjetnosti Paleologa, koji su od prvih desetljeća 16. stoljeća postali obrasci i gotovo propisana rješenja u kasnijoj poslijebizantskoj umjetnosti. (Sl. 5, 6) Jednako kako su na kopijama ikona Teofana Strelitzasa Bathasa, koje se nalaze u zbirci mostarske Biskupije dosljedno ponovljeni svi elementi ikonografije, ponovljene su tako i pojedinosti formalne prirode. Tehnologijom i slikarskim postupkom nastojalo se što točnije slijediti originalno slikarstvo. Također, i dimenzije kopiranih ikona s tek malim odstupanjima ponavljaju dimenzije originalnih ikona. Jedina razlika se očituje u tome što originalne ikone, onako kako se vidi na kopiji *Navještenja Bogorodici*, u gornjem dijelu ploče imaju crvenom bojom i pozlatom definiran polukružni luk, što na ostale tri kopije nije učinjeno.

Još jedan veliki majstor kretske-venecijanskog slikarstva ikona, poslijebizantske umjetnosti koja pokušava pronaći pomirujući izričaj

14 Jovanović, „Rođenje Hristovo,“ u *Azbučnik*, 350–373.

15 Brkić, „Ulazak u Jerusalem,“ u *Tehnologija slikarstva*, 194; Jovanović, „Cveti,“ 470–472.

16 Brkić, „Vaznesenje Hristovo,“ u *Tehnologija slikarstva*, 200; Jovanović, „Vaznesenje Hristovo,“ u *Azbučnik*, 114–121.



Sl. 5.  
*Ulazak u Jeruzalem*,  
 kopija ikone Teofana  
 Strelitzasa Bathasa iz  
 manastira Stavronikita,  
 Umjetnička zbirka  
 Biskupije mostarsko-  
 duvanjske (foto:  
 Zoran Đurić)



Sl.6.  
*Uznesenje Kristovo*,  
 kopija ikone Teofana  
 Strelitzasa Bathasa iz  
 manastira Stavronikita,  
 Umjetnička zbirka  
 Biskupije mostarsko-  
 duvanjske (foto:  
 Zoran Đurić)

POVIJEST UMJETNOSTI  
 KAO OTVORENI PROJEKT

između dvaju svjetova – velike, ustrajne tradicije bizantske umjetnosti i žive, propulzivne umjetnosti Zapada u vrijeme njezina snažnog uspona prema realističnom izrazu renesanse – jest Mihael Damaskenos. Kopije njegovih ikona nalaze se u mostarskoj biskupijskoj zbirci. On se razvio u slikara bitno različitog od Teofana Krećanina. Prema dokumentima, Damaskenos je desetak godina proveo u Veneciji slikajući za brojnu grčku dijasporu. Pored zapadnih utjecaja na polju ikonografskih rješenja, kod Damaskenosa još očitijih, u njegovu slikarstvu jasni su i utjecaji zapadnih umjetničkih stilova, prvenstveno gotike, ali i renesanse, i u likovnoj formi, osobito u nastojanju da se ostvari izvjesna iluzija dubine prostora te da se u sliku unese određena realističnost i dopadljivost, osobito slikanjem svjetlijih inkarnata.<sup>17</sup> U mostarskoj biskupijskoj zbirci nalazimo kopije tri Damaskenosove ikone: *Posljednju večeru*, *Noli me tangere* te zanimljivi prikaz Deizisa s alegorijom euharistije. Originalna Damaskenosova ikona *Posljednje večere* danas se nalazi u Heraklionu, u samostanu sv. Katarine Sinajske. Datira se između 1585. i 1591. godine, kad je majstor za manastir Vrontissi naslikao ukupno šest ikona. Na tom prikazu *Posljednje večere* prepoznaju se izraziti utjecaji renesansne umjetnosti, tako jasno izraženi da se ikonografski obrazac povezuje s predlošcima čuvenih renesansnih umjetnika, kao što su Marcantonio Raimondi, Cornelius Cort ili čak sam Tizian.<sup>18</sup> Ta ikona *Posljednje večere* za manastir Vrontissi pripada kasnijoj fazi Damaskenosova rada i odražava, upravo najviše u ikonografiji, prihvaćanje zapadnih uzora, individualnoga, gotovo osobnog pristupa i povezivanje tih postignuća zapadne umjetnosti s tradicionalnim bizantskim rješenjem. U osnovi je klasična shema s apostolima i Kristom koji sjede ukružno oko stola. Kristov lik istaknut je postavljanjem po simetrali kompozicije, ali i frontalnošću i nepomičnošću njegove figure, tako različitom od načina na koji su prikazane ostale figure na slici. Damaskenos tu uobičajenu ikonografsku shemu u kojoj se prikazuju i kruh i vino, kao aluzija na euharistiju, i Ivan apostol koji se naslanja na Kristovo rame te Juda koji u ruci drži kesu s trideset srebrnjaka, postavlja u vrlo neuobičajen ambijent koji oblicima arhitekture kojom je definiran prostor, a još više snažnom perspektivom jasno otkriva izravan dodir s postignućima zapadne umjetnosti. Usto, renesansa, čak manirizam, otkrivaju se i u uvođenju nekih epizodnih figura i pojedinosti, kao što su sluga, stariji čovjek koji se pomalja iza zavjese na desnoj strani slike i dvojica dječaka u dnu kompozicije, koji tu svetu scenu počinju

POVIJEST UMJETNOSTI  
 KAO OTVORENI PROJEKT

17 Maria Georgopoulou, „Venice and the Byzantine Sphere,“ u *BYZANTIUM Faith and Power (1261–1557)*, ur. Helen C. Evans (New Haven i London: The Metropolitan Museum of Art, New York Yale University Press, 2004), 489–495; Joëlle Dalègre, *Venise en Crète: Civitas venetiarum apud Levantem* (Paris: Presses de l’Inalco, 2019), 65–67.

18 Dalègre, *Venise en Crète*, 67.



Sl. 7.  
Posljednja večera,  
kopija ikone Mihaela  
Damascenosa iz  
samostana sv. Katarine  
Sinajske na Kreti,  
Umjetnička zbirka  
Biskupije mostarsko-  
duvanjske (foto:  
Zoran Đurić)

transformirati u gotovo žanr prizor. Ikonografski, Damaskenos doista uspijeva ovom slikom ostvariti istinsku fuziju bizantske i renesanso-manirističke umjetnosti Venecije svoga vremena. Takvo rješenje je doslovno ponovljeno na kopiji koja se nalazi u mostarskoj zbirci. (Sl. 7) Jednako tako, kopija ponavlja i slikarski jezik Damaskenosa koji se prepoznaje u akademizmu tradicionalnoga bizantskog slikarskog postupka, ali i u uvođenju suptilnijega, svjetlijeg kolorita koji je majstor unio u svoju umjetnost nakon susreta sa suvremenim mu venecijanskim slikarstvom, kao i u velikoj mjeri usvojenim načinima ostvarivanja prostornosti na slici te snažnije iskazanoj realističnosti u gotovo svakoj pojedinosti, osobito u oblikovanju fizionomija sporednih likova. Za razliku od kopija Teofanovih ikona iz Stavronikite, ta kopija Damaskenosove čuvene slike ne ponavlja dimenzije originalne slike koja je neuobičajeno velika.<sup>19</sup> Ikona koja

19 Prema J. Dalègreu, dimenzije originalne slike su 109 X 85 cm (Dalègre, *Venise en Crète*, 65), dok su dimenzije kopije ikone, prema mojem mjerenju, 40 X 50 cm, dakle gotovo dvostruko je kopija ikone manja od originalne slike.

prikazuje *Noli me tangere* reproducira još jednu Damaskenosovu ikonu naslikanu za samostan sv. Katarine Sinajske u Heraklionu između 1585. i 1591. godine. Ta slika nam pokazuje jednu novu ikonografsku koncepciju, vjerojatno originalno Damaskenosovu. Zanimljivost te nove ikonografije, u osnovi utemeljene u ranijim ikonografskim obrascima koji su se primjenjivali u kretsom ikonopisu, jest nastojanje da se povežu priče iz dvaju evanđelja koje prikazuju različite verzije Kristovih posmrtnih javljanja. Majstor to rješava tako da Kristovo javljanje Mariji Magdaleni naglašava postavljanjem u prvi plan i najkrupnijim figurama, dok se druga posmrtna javljanja i posjete praznome grobu nižu u udaljenim planovima i sukladno udaljenosti smanjenom mjerilu. Takva ikonografija ukazuje na fuziju bizantskih elemenata s elementima preuzetima iz zapadne umjetnosti. Na to, unatoč na prvi pogled tradicionalno shvaćenoj kompoziciji naslikanoj na zlatnoj pozadini na kojoj dominiraju tradicionalni oblici vegetacije i arhitekture, ali i stoljećima ponavljane fizionomije anđela, žena i samoga Krista, ukazuju pojedinosti kao što je otkrivena duga, valovita kosa Marije Magdalene. Odjeci renesansnih utjecaja mogli bi se prepoznati i u stavovima anđela i žena na grobu, mnogo slobodnijim i životnijim nego na ranijim slikama, kao i u sveukupnome bogatstvu elemenata na slici koji pridonose življem dojmu, a osobito osjećaju prostornosti.<sup>20</sup> Kopija ikone koja se nalazi u mostarskoj biskupijskoj zbirci vjerno ponavlja originalnu kompoziciju u prikazivanju događaja, figura i prostora, kao i u slikarskom postupku i slikarskoj tehnici, ali je smanjenih dimenzija, jednako kao i kopija ikone *Posljednje večere*. (Sl. 8) Najvažnija razlika između kopije i originalne ikone prepoznaje se u činjenici da su na kopiji potpuno izostavljeni natpisi koji citiraju evanđelja uz pojedine epizodne scene. Treća kopija jedne Damaskenosove ikone koja se nalazi u mostarskoj biskupijskoj zbirci jest ikona s prikazom Deizisa s alegorijom euharistije. (Sl. 9) Originalna ikona naslikana je šezdesetih godina 16. stoljeća i nalazi se u manastiru Bogorodice Platitere na Krfu.<sup>21</sup> Po dosadašnjim saznanjima ta ikona vjerojatno je jedna od prvih slika s tom temom, gotovo sigurno, ikonografska kreacija samoga Damaskenosa protumačena kao reakcija na teološke rasprave o euharistiji, točnije, beskrvasnom kruhu, odnosno raspravama koje su od Koncila u Ferari i Firenci 1439. sve više dobivale složeniju političku važnost i značenje.<sup>22</sup> Na originalnoj slici u središtu je prikazan Krist na prijestolju uz kojega stoje Bogorodica i sv. Ivan Krstitelj u deizisnoj kompoziciji kojoj su dodana četiri simbola evanđelista: lav,

20 [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1994-0501-3](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1994-0501-3)  
21 Emily L. Spratt, „Ingenium, Inventio, Vis, Facilitas: Western Influences in Post-Byzantine Art and the Question of Imitability,” *PATTERNS. MODELS. DRAWINGS, ART READINGS – Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I–II 2019.1. Old Art*, (София 2020), Fig. 1.  
22 Spratt, „Ingenium,” 476.



Sl. 8.  
Noli me tangere,  
kopija ikone Mihaela  
Damascenosa iz  
samostana sv. Katarine  
Sinajske na Kreti,  
Umjetnička zbirka  
Biskupije mostarsko-  
duvanjske (foto:  
Zoran Đurić)



Sl. 9.  
Deizis sa simbolima  
evanđelista – alegorija  
euharistije, kopija ikone  
Mihaela Damascenosa  
iz samostana  
Bogorodice Platitere na  
Krfu, Umjetnička zbirka  
Biskupije mostarsko-  
duvanjske (foto:  
Zoran Đurić)

Sl. 10.  
Mandilion, kopija  
nepoznate kretsko-  
venecijanske ikone,  
umjetnička zbirka  
Biskupije mostarsko-  
duvanjske (foto:  
Zoran Đurić)



orao, anđeo i vol. Krist se stopalima oslanja na globus koji pridržavaju dva mala anđela, koji drže simbole euharistije, lijevi kalež, a desni komad beskvasnog kruha. Kristov himation otkriva gornji dio njegova tijela i on svojom desnom rukom pokazuje na ranu između rebara iz koje šiklja mlaz krvi koju anđeo u podnožju skuplja u kalež. O euharistiji govori i tekst ispisan u knjizi koju Krist otvorenu drži u krilu.<sup>23</sup> U gornjem dijelu ikone, na zlatnoj podlozi, naslikane su dvije grupe od po tri anđela koji u rukama nose simbole Kristove muke. Kopija ikone doslovno ponavlja sve elemente ikonografskog rješenja, a ista nastojanja uočavaju se i u slikarskom postupku u kojem ipak nedostaje svježine i svjetline karakterističnog Damascenosova kolorita.

U kopije kretske-venecijanskih ikona u ovoj zbirci ubraja se i jedna ikona s prikazom Mandiliona čiji izvornik nije prepoznat. (Sl. 10) Mandilion u ikonografiji umjetnosti istočne crkve podrazumijeva prikaz čudotvorno nastalog odraza Kristova lica na platnu. Na toj slici Mandilion je prikazan točno slijedeći ikonografska pravila – prikazuje se glava bez vrata s aureolom na bijeloj tkanini, ponekad, kao i u ovom slučaju, vezanoj u čvorove u gornjim kutovima.<sup>24</sup> Ta pojedinost, jednako kao i manja odstupanja u vidu nepostojanja jasno razdvojena četiri pramena kose ili čuperaka na čelu, kao i odstupanje od apsolutne simetrije lijeve i desne

23 Na originalnoj ikoni na tom mjestu čita se tekst iz Ivanova evanđelja (Ivan 4: 51, 54, 58, 62.), dok se tekst ispisan u knjizi na mostarskoj ikoni ne može pročitati.

24 Brkić, *Tehnologija slikarstva*, 299–304; Jovanović, „Mandilion,“ u *Azbučnik*, 230–233.

strane lica, ukazuju na ikonografsko rješenje nastalo u kasnijem vremenu bizantske umjetnosti, gotovo sigurno u poslijebizantskome razdoblju. Takva ikonografija, kao i formalna svojstva među kojima se ističe kao najvažnije snažna, tvrda linearnost prepoznata u debljoj izrazito tamnoj liniji kojom su opisani svi oblici, a neki i artikulirani, upućuju na izvorište tog slikarstva u strogom akademizmu poslijebizantskog slikarstva s početka 17. stoljeća. Takvom zaključku pridonosi i vodoravni format, neobičajan prije tog vremena. Iako nije kopija vrhunskog ostvarenja poslijebizantskog slikarstva, i taj primjer može se ocijeniti vrlo informativnim s aspekta bizantske ikonografije te kao primjer akademizma slikarskog postupka karakterističnoga za kretsko-venecijansko slikarstvo s početka i iz prvih desetljeća 17. stoljeća.

Konačno, u zbirci mostarske Biskupije nalazi se i kopija ikone koja izlazi izvan područja kretsko-venecijanskog slikarstva. Riječ je o slici koja prikazuje *Smrt Bogorodice* čiji original, datiran u drugu polovicu 13. stoljeća, nalazimo u samostanu sv. Katarine na Sinaju. Upravo je na primjeru te ikone, među ostalim primjerima, tumačena takozvana „križarska umjetnost“, jedna starija pojava povezivanja i miješanja bizantskog slikarstva i umjetničkih stilova zapada, koja je nastala u 13. stoljeću na prostoru Svete zemlje.<sup>25</sup> U biti, riječ je o umjetnosti koja se u ikonografiji čvrsto oslanjala na bizantsku tradiciju, ali su se ponekad, prvenstveno zbog nedovoljnog razumijevanja značenja, mogla pojaviti veća ili manja odstupanja od tradicionalnih bizantskih rješenja. S druge strane, u pogledu stila i izraza, odstupanja su mogla biti i značajnija i u njima se mogu poprilično jasno prepoznati izvorišta vezana za talijanski *Duecento* ili za rafiniranu francusku umjetnost zrele gotike. Na ikoni čiju kopiju nalazimo u mostarskoj zbirci ikonografski tradicionalni obrazac je u vrlo velikoj mjeri ispoštovan.<sup>26</sup> (Sl. 11) Bogorodica je prikazana na odru okružena dvanaesticom apostola, koji su individualizirano prikazani, tako da ih se većinom i bez natpisa može lako prepoznavati. Osim apostola prikazana su i tri sveta biskupa: Dionizije Areopagita, Hijerotej i Timotej. U središtu kompozicije je Krist koji stoji u izduženoj sivoj mandorli koja ga odvaja od zlatne pozadine i u svojem naručju drži dušu Bogorodice u vidu djeteta u povojima. Ispred odra prikazana je epizoda s Jefonijom kojem anđeo odsijeca ruke. Slikarski postupak u velikoj mjeri odražava način slikanja svojstven kasnokomnenskoj bizantskoj umjetnosti sa snažno ostvarenim volumenima figura. No nedosljednost slikarskog postupka u značajno smanjenoj korpulenciji nekih figura, kao i snažno izražena linearnost i nedostatak suptilnosti oblikovanja inkarnata, uz mekše oblikovanje nekih draperija u kojem su uobičajene

25 Kurt Weitzmann, „Icon Painting in the Crusader Kingdom“, *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), 49–83.

26 Brkić, „Uspenje Bogorodice,“ u: *Tehnologija slikarstva*, 222.; Jovanović, „Uspenje Bogorodice,“ u *Azbučnik*, 412–424.

Sl. 11.  
Smrt Bogorodice, kopija  
ikone iz manastira sv.  
Katarine Sinajske na  
Sinaju, Umjetnička  
zbirka Biskupije  
mostarsko-duvanjske  
(foto: Zoran Đurić)



linearne formule pretvorene u gotovo široke gotičke, teške draperije, otkriva umjetnika koji u bizantsko slikarstvo, koje jako dobro poznaje, unosi elemente zapadne umjetnosti. To se očituje i u naglašenoj dekorativnosti koju najjasnije uočavamo na nizovima „bisera“ optočenom odru i aureolama, a najviše u izrazitoj individualizaciji prikazanih likova te u jako naglašenoj osjećajnosti izraženoj ne samo grimasama lica, onako kako to nije bilo neuobičajeno u kasnokomnenskom slikarstvu, nego i gestama kao što su pokrivanje lica s oba dlana, brisanje očiju krajevima ogrtača i sl.

Kvaliteta i točnost prenošenja svih elemenata originalnih ostvarenja u kopirane ikone, kako ikonografskih, tako i formalnih i tehnoloških, omogućavaju dobar uvid u svojstva slikarstva koje te ikone reprezentiraju. Zbog toga, prilikom rada na evaluaciji slika te zbirke, nametnulo se pitanje o tome bi li ipak moglo biti prihvatljivo izlaganje tih kopija, naravno, pod uvjetom da se one korektno označe kao kopije s točnim podacima o postojanju originala i svim potrebnim informacijama o originalnim slikama. Kopirane slike kvalitetom ponavljanja originala, osobito one kretsko-venecijanske, omogućavaju vrlo točno prenošenje informacija o slikarstvu koje predstavljaju, osobito u onim sredinama u

kojima nema značajnijih javnih zbirki originalnog ikonopisa.<sup>27</sup> U tome smislu one posjeduju značajnu ilustrativnu i edukativnu vrijednost i kao takve mogu doprinijeti upoznavanju s umjetnošću slikanja ikona, osobito s kretske-venecijanskim slikarstvom preko važnih ostvarenja nekih od najvažnijih slikara ikona 16. stoljeća, Teofana i Damaskena.

Kopije ikona mogu pomoći, uz korektne informacije, možda još i više razumijevanju fenomena ikone. U svijetu u kojem su originalnost i autentičnost, izvornost i neponovljivost, ključni elementi pri procjeni umjetničkih ostvarenja, a težnja ljepoti jednako važna premisa umjetničkog stvaranja, teško je razumjeti višestoljetno ponavljanje manje-više istih oblika, istih sadržaja, istih fizionomija i figura jednako odjevenih, smještenih u stalno iste ambijente, slike u kojima na prvi pogled ne uočavamo nikakve pomake ili napredovanje i promjene izraza. Na temelju antičkih ideja u renesansi je uobičajeno mišljenje o *ingenium*, *inventio*, *vis* i *facilitas*, kao neponovljivima i neophodnima u umjetničkom stvaranju i odlikama koje se ne mogu imitiranjem ponoviti i dobiti. U vrijeme renesanse na bizantsku umjetnost počelo se gledati kao na neinventivnu, krutu, grubu i osrednju.<sup>28</sup> Takva stajališta zadržala su se dosta dugo. I danas kod onih koji nemaju znanja o stvarnoj naravi umjetnosti istočne crkve postoji temeljno nerazumijevanje ikone. Zbog toga je upravo pitanje koje se odnosi na samu prirodu, bit i značenje likovne forme ikone drugi argument, uz onaj edukativni, koji je utjecao na stav o tome da treba u stalni izložbeni postav mostarske biskupijske zbirke uvrstiti i ovdje opisane kopije čuvenih slike.

Prije svega treba reći kako ikona u svijetu istočnog kršćanstva nije samo likovna forma. Već u definiciji koju nalazimo u *Leksikonu ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* gdje se kaže kako ikona u istočnoj crkvi predstavlja „sliku, reljef ili mozaik koji prikazuju Krista, Bogorodicu ili nekog sveca, te u neku ruku participiraju u moći onoga koga predstavljaju. (...) Ikone u istočnoj crkvi uživaju određeno kultno štovanje...“ susrećemo se s naznakama njezine uloge i važnosti koja nadilazi puko vizualno prikazivanje i ilustraciju.<sup>29</sup> Slično se može zaključiti i iz tumačenja ikone Z. M. Jovanovića koji kaže: „Za proučavaoce pravoslavne umetnosti osnov za ikonografska istraživanja pre svega je u svetom predanju i kanonskim spisima, bogosloveskim tumačenjima, istoriografskim, hagiografskim, hronografskim i drugim tekstovima, također i u bogoslužbenoj praksi i ceremonijalu, kao i u iznalaženju porekla i uzora – predlo-

27 U čitavoj Hercegovini jedina za javnost otvorena zbirka ikona nalazi se u manastiru Žitomislić, gdje je izloženo pedesetak ikona srpskog, kretske-venecijanskog i ruskog podrijetla. Drugih javno izloženih zbirki ikona nema.

28 Spratt, „Ingenium,“ 471–473.

29 Andelko Badurina, „Ikona,“ u *Leksikonu ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000) 287.

žaka.<sup>30</sup> Najdalje je u nastojanju definiranja ikone otišao Hans Belting koji je pokušao cjelovito i u potpunosti, zanemarujući isključivo likovnu formu i/ili razvoj te likovne forme objasniti što ikona jest i ukazati na razloge i izvore bitnih različitosti između ikone i slike koja pripada umjetnosti koja se razvijala na Zapadu, u sklopu zapadne umjetnosti, kulture i religioznosti. Općenito, Belting uspostavlja temeljno novi pristup razumijevanju onoga što nazivamo umjetnošću. Ustaljeno shvaćanje umjetnosti koje u svojem temelju poznaje i naglašava pojam „umjetnika – stvaratelja“, pojedinca i njegovu kreativnost, a za samo djelo, umjetničko ostvarenje, smatra kako treba biti vrednovano estetskim kriterijima, nastalo je u vremenu renesanse i u kontekstu „nove“, „preporođene“ umjetnosti koja se u to vrijeme rađa. No Belting govori o tome kako je u vremenu prije renesanse vladalo drukčije poimanje umjetnosti i umjetničkog djela, a osobito majstora koji su ih stvarali. Tijekom srednjeg vijeka nije se mislilo da slikari/majstori bilo što stvaraju. Po onodobnim shvaćanjima oni nisu stvarali, nego su ponavljali, u vizualno i otoplivo prenosili su ideje, već postojeće i potpuno formirane. Tako su, kao rezultat njihova rada, nastajale slike, danas shvaćene kao umjetnička djela, koje su bile rezultat nadahnuća viših sila čija se milost tijekom slikanja prelijevala na majstore/slikare, a time i na samu sliku. Upravo to nadahnuće slikama omogućavalo je da onima koji su ih gledali one posluže kao sredstvo i prečica za ulaženje u onostrano i pristup onome koji je naslikan – Kristu, Bogorodici, nekom svecu ili događaju iz liturgijske godine. Preko slika, ikona, kao preko nekih portala, točnije, kontemplacijom nad prikazanim (slikom) i štovanjem prikaza prelazilo se u sfere iznad ovozemaljskih, čovječjih, spoznatljivih ljudskim osjetilima i razumu. Na taj način se putem slike dokazivala prisutnost božanskoga, potvrđeno čudima i odgovoranjima na molitvu. Tako je ikona zadobivala i opravdavala i liturgijsko značenje i važnost daleko veću od puke ilustracije i opisivanja nekoga lika ili događaja, kako je to slučaj sa zapadnom slikom.<sup>31</sup>

Prema tome, ikonu istočne crkve nipošto ne možemo i ne smijemo gledati samo kao jednu od vrsta likovne forme. Ikona, pored svoje likovnosti, kvalitete slikanja i ikonografskih značajki, u svijetu istočnog kršćanstva posjeduje i nelikovne kvalitete, sadrži liturgijsko značenje te nosi liturgijsku vrijednost. Do toga je došlo zbog potrebe da se nakon snažnih ikonoklastičnih kontroverzi koje su obilježile više od čitava stoljeća u povijesti Bizantskog Carstva, na 7. ekumenskom saboru održanom u Niceji 787. godine prilikom obnavljanja štovanja ikona, ikona jasno i nepromjenljivo definira. Tada je ikona u orbiti istočne crkve definirana ne kao slika koja ilustrira ono što je napisano u Svetom pismu, nego kao

30 Jovanović, „Ikonografija,“ u: *Azbučnik*, 185.

31 Hans Belting, *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994).

potpuna suglasnost i jednakost s njime. Ikona, jednako kao i Pismo, sadrži i prenosi jedinu istinu, činjenicu Inkarnacije, odnosno Kristove ljudske naravi i njegova realnoća postojanja u ovozemaljskoj dimenziji.<sup>32</sup>

Svaka slika potječe od prototipa u kojem je sadržana njegova esencija od trenutka postanka. Ona je neraskidivo povezana s originalom, prototipom, što znači da je slika izravno ovisna o ideji s kojom se povezuje, o prototipu koji se zrcali u obliku odgovarajućem kozmičkom principu sličnosti, a ne o individualnom htijenju majstora slikara. Time se argumentira mišljenje o tome da slika nije invencija slikara, nego manje ili više svojina – uistinu proizvod svojeg modela. Bez modela, slika ne može biti. „Jednako kako otisak pripada pečatu, a sjena ili odraz tijelu, tako sličnost pripada modelu.“<sup>33</sup> Upravo zbog sličnosti koja preko slike označava prisutnost modela/prototipa, u biti prisposobljavanja onoga osjetilima nepoznatljivoga iz sfere božanskoga, čašćenje slike je čašćenje prototipa, odnosno takvim čašćenjem ne časti se slika, nego ono što je na njoj prikazano. Slika je samo sredstvo koje to olakšava.<sup>34</sup> Takvo tumačenje slike upućuje na zaključak kako slika u svijetu istočne crkve ne mora, čak ne smije, biti originalna, jedinstvena kreacija. Ljepota/vrijednost ikone ne leži u tome da bude lijepa po sebi ili u mimetičkom oponašanju ovozemaljske ljepote ili u svojoj originalnosti i neponovljivosti. Ljepota i vrijednost ikone ocjenjuje se prema stupnju u kojem ona uspijeva opisati, prikazati i oponašati istinsku Ljepotu, odnosno ostvariti sličnost s Bogom i osvjedočiti Njegovu prisutnost.<sup>35</sup> Budući da je tako, u svijetu umjetnosti istočne crkve vrlo je valjano i opravdano stalno ponavljanje istih obrazaca, istih rješenja i kompozicija.

Stoga je potpuno opravdano postaviti pitanje o tome što je to, u svijetu ikonopisa, originalna slika. Je li originalna slika ona nastala ljudskom rukom zbog nadahnutosti višom silom i prisutnošću božanskoga ili je originalna slika sama ta prisutnost, odnosno božanska osoba koja je izvor tog nadahnuća? S povijesnoumjetničkog aspekta odgovor je jasan i u tom kontekstu bilo kakvo kopiranje i ponavljanje, oponašanje, nije prihvatljivo i ne može biti ocijenjeno valjanim i vrijednim. No s aspekta liturgijskog značenja i u kontekstu tumačenja ikone u okvirima istočnokršćanske crkve, originalna slika je prototip, sama bit onoga što je prikazano na slici, makar i kopiranoj, ili nekom nevjestom prikazu slikara upitnih mogućnosti, jednako kao i na nekoj autentičnoj, originalnoj slici visokih likovnih kvaliteta. I kopije i nevjeste, nekvalitetnih radovi, kao i vrijedna umjetnička ostvarenja imaju istu zadaću, važnost i vrijednost u liturgijskome smislu.

32 Leonid Ouspensky i Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1999), 23–51.

33 Belting, *Likeness and Presence*, 153.

34 Ibid.

35 Ouspensky i Lossky, *The Meaning of Icons*, 23–51.

Dapače, kopiranje slike samo povećava njezinu moć. Kopije se izrađuju s ciljem proširivanja čašćenja slike izvan uskog prostora njezine prisutnosti, a pri tome sličnost koja se povezuje s originalom ostaje nepodijeljena.<sup>36</sup>

Na temelju svih tih promišljanja, uzimajući u obzir kvalitetu kopija kao i izbor izvornika čije kvalitete i reprezentativnost ostaju neupitni, smatram kako je potpuno opravdano izlaganje kopija čuvenih ikona u stalnom postavu mostarske biskupijske zbirke umjetnina. Njihova uloga u tom postavu, kako je već rečeno, bila bi prije svega edukativna. One bi pružale informacije o jednom važnom segmentu slikarstva ikona, zorno predočavale kvalitetna ostvarenja kretske-venecijanskoga ikonopisa, kao i prirodu ikone kao likovne forme, ali i liturgijskog predmeta, što nije zanemarivo s obzirom na nepostojanje javnosti dostupne zbirke ikona na prostoru Hercegovine, s izuzetkom manastirskog muzeja u Žitomisliću. Kad se uzme u obzir da čak i neki od najuglednijih europskih muzeja i galerija u svojim fundusima i postavkama posjeduju kopije čuvenih ostvarenja ikonopisa, kako vidimo na primjeru ikone *Noli me tangere*, kopije iz 17. stoljeća Damaskensova originala, jednaku onoj u mostarskoj zbirci, koja se nalazi u British Museumu br. 1994,0501.3,<sup>37</sup> čini se kako je takav stav posve ispravan.

#### Popis literature

- Badurina, Anđelko. „Ikona.“ U *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 287. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.
- Belting, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994.
- Bettini, Sandro. *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*. Padova: Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia, Università di Padova, svezak 4, 1933.
- Brkić, Nemanja. *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
- Chatzidakis, Manolis. *Les debuts de l'ecole cretoise et la question de l'ecole dite italogrecque*: Mnemosynon Sophias Antoniadis, Venezia, 1974.
- Chatzidakis, Manolis. *The Cretan Painter Theophanis: The Final Phase of His Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*. Mount Athos, Holy Monastery of Stavronikita, 1986.
- Conostas, Nikolos. *Theophanes the Cretan and the iconography of Annunciation* (Annual Report of the Friends of Mt Athos), 2012.
- Dalègre, Joëlle. *Venise en Crète: Civitas venetiarum apud Levantem*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris: Presses de l'Inalco, 2019.
- Demori Staničić Zoraida, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, Split: Književni krug, 2017.
- Georgopoulou, Maria. „Venice and the Byzantine Sphere.“ U *BYZANTIUM Faith and Power (1261–1557)*, uredila Helen C. Evans New Haven i London: The Metropolitan Museum of Art, New York Yale University Press, 2004.
- Vladmir, *Russian icons*, New York: Rizzoli, 1990.

36 Belting, *Likeness and Presence*, 6–14.

37 [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1994-0501-3](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1994-0501-3)

- Jovanović, M. Zoran. *Azbučnik pravoslavne ikonografije i graditeljstva*. Beograd: Muzej srpske pravoslavne crkve, 2005.
- Ouspensky, Leonid i Vladimir Lossky. *The Meaning of Icons*. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1999.
- Speake, Graham, *Michael Damaskinos Encyclopedia of Greece and the Hellenic Traditio*, London- New York: Rutledge Taylor & Francis Group., 2021.
- Spratt, L. Emily. „Ingenium, Inventio, Vis, Facilitas: Western Influences in Post-Byzantine Art and the Question of Imitability.“ U *PATTERNS. MODELS. DRAWINGS, ART READINGS – Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies, Volumes I-II 2019.I. Old Art*, София, 2020.
- Weitzmann, Kurt. „Icon Painting in the Crusader Kingdom.“ *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966): 49–83.
- Weitzmann, Kurt. “Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai.”, *The Art Bulletin* 45, no. 3 (1963): 179-203.
- [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1994-0501-3](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1994-0501-3)

**Tatjana Mićević-Đurić**, dr. sc., povjesničarka je umjetnosti čije je područje istraživanja bizantsko slikarstvo jadranskoga prostora i Balkana. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, a magistrirala i doktorirala na Studiju povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Radila je na zaštiti spomenika u Mostaru i Hercegovini, te je obavljala poslove pomoćnice za kulturno nasljeđe UNESCO-ova ureda u BiH. Izvanredna je profesorica na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Mostaru. Sudjelovala je na više stručnih i znanstvenih skupova, objavila je desetak znanstvenih radova i knjigu *Tragovi prošlosti o srednjovjekovnom zidnom slikarstvu Boke kotorske*. Jedna je od utemeljiteljica i prva predsjednica Društva povjesničara umjetnosti Hercegovine.

**Tatjana Mićević-Đurić**, PhD, is an art historian whose research focuses on Byzantine-style painting in the Adriatic area and the Balkans. She graduated from the Faculty of Philosophy at the University of Belgrade, and received her master's and doctoral degrees from the Department of Art History at the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Zagreb. She has worked on monument protection in Mostar and Herzegovina, and as an assistant for cultural heritage at the UNESCO office in Bosnia and Herzegovina. Mićević-Đurić holds the position of Associate Professor at the Faculty of Philosophy, University of Mostar. She has participated in several professional and scholarly conferences and authored a dozen scholarly papers and the book *Tragovi prošlosti (Traces of the past)* about medieval wall paintings in the Bay of Kotor. She is a co-founder and the first Head of the Society of Art Historians of Herzegovina.

## Copy and Original: Copies of Icons in the Art Collection of the Mostar-Duvanjski Diocese

There exists a small collection of icons within the art collection of the Mostar-Duvanjski diocese. These icons were acquired sporadically, often as gifts, with the majority obtained from a German monastery. The collection comprises twenty-five icons, planned to be included in the permanent exhibition. Among these twenty-five paintings, twelve are exquisite copies of renowned, predominantly Cretan-Venetian icons. Inevitably, the question emerged regarding the merit of exhibiting these replicas, their intrinsic value, and the significance they hold.

In the contemporary world, where originality, authenticity, and uniqueness are highly prized in evaluating artistic creations, the first thought was that the copied icons should be dismissed altogether. However, dilemmas emerged due to the specificity of the icon as an artistic form, its original and actual sense and significance. Icons are a form of painting deeply intertwined with the Eastern Orthodox Church. At the 7th Ecumenical Council in Nicaea in 787, it was decreed that they transcended mere pictorial representation, instead serving as liturgical objects. Thus understood, icons are more than illustrations of the biblical text; instead, they are considered equivalent to it, proclaiming the singular truth of the Incarnation.

An icon portrays not the earthly body, but the transfigured one, emanating divine light. The essence lies in achieving similarity with the original, the prototype itself, rather than some mundane, untransformed, and unsanctified appearance. Icon painting adheres to strictly prescribed rules for depicting Christ, Mary, saints, and sacred events, and these rules are not subject to change. The history of icon painting is thus a history of replicating the same solutions. The same figures are reproduced over and over again, in nearly identical compositions, with only minor differences in unimportant details, mainly in formal characteristics. For this reason, an icon cannot be considered a mere copy.

Copies of icons, as literal reproductions of compositions in all details, including the painter's stylistic nuances, are created even in modern times. This occurs when certain icons have become so famous that individuals want to own them. These copies are not forgeries, because they always refer back to the original, so in a sense, the original has become a "prototype".

Therefore, copied icons can also possess inherent value. Firstly, copied icons represent the transmission of information, documenting the appearance of a famous original. Hence, copies have educational value and significance. Secondly, an icon always retains its spiritual essence, which also applies to its copies. Given that in the Orthodox tradition, icons are defined as liturgical and not merely artistic objects, their copies, even

if literally reproduced, do not interrupt the transmission of the tradition typical of icon painting. Therefore, even copies of icons possess liturgical value and can perform the same function in a church or during personal prayer as original paintings.

Acknowledging these meanings and values, both educational and liturgical, the decision was made to incorporate the complete collection of icons, including the twelve superb copies of Cretan iconography, into the permanent exhibition at the Episcopal Centre of the Mostar-Duvanji diocese. Accompanying captions in the exhibition catalogue provide insight into the phenomenon of reproduction and copying within Eastern Orthodox Church to ensure better understanding of the displayed icons.