

Tatjana Mićević-Đurić

Univerzitet Džemal Bijedić, Nastavnički fakultet
Odsjek likovnih umjetnosti

23. 11. 2008.

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

Prilog poznavanju ikona iz zbirke bratovštine Svih svetih u Korčuli

Ključne riječi: ikona, ikonopis, kretska poslijebizantsko slikarstvo, ikonografija, bratovština Svih svetih u Korčuli, istočni Mediteran

Key words: Icon, icon painting, Crete late post-Byzantine painting, iconography, Confraternity of All Saints in Korčula, Eastern Mediterranean

Ovim člankom iznose se nove spoznaje o već dugo poznatoj zbirci ikona bratovštine Svih svetih u Korčuli. Dopunjava se broj inače u literaturi poznatih ikona te prvi put objavljuju dvije prethodno neobrađene: ikona s prikazom Bogorodice Strasne, 17. stoljeće, karakteristični ikonografski tip prikazivanja Bogorodice s Kristom u kretskom ikonopisu i ikona s prikazom Deizisa iz 17. stoljeća, a po prvi puta se prikazuje dosad samo spomenuto Raspelo, također iz 17. stoljeća. K tome, predlažu se ispravljanja prijašnjih datacija ostalih šest ikona i posebno daju dosad nepostojeće identifikacije na pojedinim ikonama prikazanih svetaca. Uz detaljnije ikonografske interpretacije protumačena su značenja i sadržajno složenijih ikona te istaknuta puna homogenost zbirke kao cjeline donesene s Krete tijekom Kandijskog rata.

Bratovština Svih svetih u Korčuli posjeduje zanimljivu zbirku u kojoj se osim dokumenata bratovštine, crkvenog srebra i drugih dragocjenosti nalazi i zbirka ikona.¹ Međutim, iako je ta zbirka ikona bratovštine Svih svetih u Korčuli odavno poznata u znanstvenoj javnosti,² sve do sada ona nije detaljnije proučena niti cjelovito sagledana i ocijenjena. V. J. Đurić tek kaže je to »jedna od najvećih zbirki vizantijskih ikona u Primorju«,³ a A. Fazinić prva i dosad jedina daje detaljniji uvid u ikone ove zbirke. Ona navodi da su u uređenoj prostoriji bratovštine izložene i »dragocjene bizantinske ikone«, a u nastavku ih opisuje devet.⁴ Opisane su ikone *Bogorodica Eleusa*, *Krist Pantokrator*, *Bogorodica Hodigitrija*, *Sv. Ana s Bogorodicom*, *Kristom*, *sv. Ivanom Krstiteljem* i *sv. Joakimom*, ikona na kojoj su prikazani jedan svetac s jednom sveticom, te ikone *Sv. Juraj*, *Sv. Dimitrije*, *Sv. Juraj na konju*, *te Sv. Dionizije*, *Eleuterije* i *Onofrije*. Uz kratke opise, A. Fazinić daje i osnovne tehničke podatke o slikama, kao i njihove datacije.⁵ Na kraju teksta je istaknuto: »U zbirci se nalazi i jedno veliko bizantinsko slikano Raspelo iz 17. st.«,⁶ ali se ne spominju dva ranije objavljena Raspela. Riječ je o takozvanima malom i velikom Raspelu, kako ih je označio G. Gamulin, kada ih je uz detaljne opise, analize, usporedbe i datirao.⁷ Nakon usputnog osvrta na ikonu *Bogorodice Eleuze s donatoricom* S. Radojčića i

dataciju slike u drugu polovinu 14. stoljeća,⁸ V. J. Đurić je uz detaljni opis, te komparativnu analizu iste ikone predložio dataciju u treću četvrtinu 14. stoljeća, pripisavši je anonimnom grčkom putujućemu majstoru.⁹ U kataloškoj obradi G. Gamulin je ikonu atribuirao nekom kretskom majstoru iz druge polovine 14. stoljeća.¹⁰ To bi zapravo bila sva dosad napisana znanja o pojedinim ikonama, kao i o samoj zbirci bratovštine Svih svetih u cjelini.

Istraživanjem kretskih ikona dubrovačkog područja, koje je obuhvatilo i Korčulu, došli smo do nekih novih saznanja o ovoj značajnoj skupini.¹¹ Ponajprije, riječ je o utvrđivanju njihova točnog broja koji dosad nije bio precizno određen.¹² Zapravo, uz devet ikona koje je prikazala A. Fazinić i *Raspelo* koje je samo spomenula na kraju, te dva *Raspela* o kojima je pisao G. Gamulin, u zbirci postoje još dvije, koliko je meni poznato dosad neobjavljene ikone.

Riječ je o ikoni *Bogorodice Strasne* i ikoni s prikazom Deizisa, o kojima pišem dalje. Ikonama *Bogorodice Eleuze s donatoricom* i *Bogorodice Hodigitrie* pridružuje se pak treća na kojoj je prikazana *Bogorodica s Kristom*. (sl. 1) Ova ikona je ikonografski vrlo zanimljiva, jer pokazuje kombinaciju elemenata preuzetih iz više ikonografskih tipova *Bogorodice*, čime se dobila varijanta *Bogorodice Strasne*, i to tipa koji je karakterističan za početke kretskog ikonopisa.



1. Bogorodica Strasna, tempera na dasci, pozlata, 26 x 31 cm, sredina 17. st. / Virgin Passionate, 26 x 31 cm, tempera on board, gilding, mid 17th ct.

Elemente ikonografije *Bogorodice Hodigitrie* prepoznajemo prema frontalnom i uspravnom stavu Bogorodice, njezinu pogledu usmjerenom u nas, a ne u dijete, kao i prema položaju njezine desne ruke koji podsjeća na gestu kojom Bogorodica pokazuje na Krista u svom krilu, što je tipično za klasični ikonografski tip *Hodigitrie*.¹³ Ipak, nagib glave kojom se majka približava djetetu, ruka kojom obuhvaća njegovu ruku, stav djeteta okrenutog prema majci, a ne prema gledatelju, kao i općenito pojačana osjećajnost likova podsjećaju na ikonografiju *Bogorodice Eleuze*. Međutim, određivanje prikaza kao ikonografskog tipa *Bogorodice Eleuze* sprečava nepostojanje geste umiljavanja, izmjene nježnosti između majke i sina, dodirivanja obraza i čvrstog zagrljaja koji su uobičajeni za taj ikonografski tip.¹⁴ Na ikonografski tip *Bogorodice Strasne* upućuju figure dvaju anđela u gornjim uglovima slike koji u rukama drže simbole Kristove muke,

kao i boso Kristovo stopalo okrenuto prema gledatelju. S obzirom da se ti elementi u nekim varijantama mogu sresti i u prikazima *Bogorodice Eleuze*, oni se u ovome primjeru ne mogu uzeti kao ključni za određivanje ikonografskog tipa, pogotovo zato što nema najkarakterističnijeg elementa *Bogorodice Strasne*: pokreta djeteta koje se u paničnom strahu¹⁵ grčevito hvata za majku i okreće tako da mu spadaju sandalice. Ikonografski tip *Bogorodice Strasne* potvrđuje se tek trnovim vijencem na Kristovoj glavi, ikonografskim detaljem gotovo nepoznatim u umjetnosti Istočne crkve,¹⁶ kojim se, prema mome mišljenju, daje osnovno značenje predskazanja, nagovještaj muka i stradanja kroz koje će dijete prikazano u majčinom krilu proći, što na ovoj ikoni nije predočeno na uobičajen način.

Ovako promijenjenu i dopunjenu ikonografiju tipa *Bogorodice Strasne*, koji je bio jedan od »hitova« kretskeg slikar-



2. Krist s Bogorodicom i sv. Ivanom Krstiteljem – Deizis, tempera na dasci, 39,5 x 52 cm, sredina 17. st. / Christ with the Virgin and St. John the Baptist – Deisis, 39,5 x 52 cm, tempera on board, mid 17th ct.

stva i zatim postao njegovom »klasikom«,¹⁷ mogli bismo dvojako shvatiti. Moglo bi biti da je takvo uvođenje čistog zapadnog elementa posljedica majstorova nastojanja da osvježi tradicionalnu ikonografsku shemu kretskoga slikarstva, ali i da je jednostavno u pitanju njegovo nerazumijevanje tradicionalnih ikonografskih obrazaca, kao i nedostatak discipline u njihovu poštivanju. Skloniji smo vjerovati da je riječ o ovom drugome, tj. o »labavljenju« i umekšavanju stroge bizantske ikonografije i umjetnosti. Takvo mišljenje može se argumentirati i svojstvima koja slika otkriva i svojim formalnim osobinama. Odlikuje se izrazitim smislom za lijepo, što nikako ne možemo prepoznati kao klasičnu tradiciju bizantskog slikarstva. Na njoj je sve prožeto težnjom za lijepim, kako pojedini oblici, stavovi i geste, tako i slikarski postupak. Lice Bogorodice je lice mlade, lijepe djevojke, pravilnih crta, dobro proporcioni-

rano, tako da je gotovo potpuno nestao uobičajeni »kanon-ski« izgled bizantskih Bogorodica, zadržan tek u oblicima i bojama odjeće. Krist je prikazan kao dijete lijepog okruglog lica, također pravilno proporcioniranog, svijetle kose s crvenkastim odsjajima. Gracioznost kao i elegancija stavova i ceremonijalnih gesti likova još jače naglašavaju osobitosti slike čijoj vrsnoći pridonosi i primijenjeni slikarski postupak. Fina, gotovo putena modelacija Bogorodičina lica postupnim, blagim prijelazima valera zlatnog okera, s ponekom jačom sjenom u kojoj se razaznaje zelenkasti ili rumeni ton, te pomno postavljenim svjetlosnim akcentima na najistaknutijim točkama, rezultira mekanom, oblom plastičnom formom. Kolebanja u izboru ikonografskih elemenata, zatim i u primjeni slikarskog postupka gdje se mekoj modelaciji Bogorodičina lica suprotstavlja tradicionalna shematska, linearna i plošna obrada draperija, upućuju

na utjecaje zapadnjačkog iskustva. Naznačuju ga još neki formalni elementi, primjerice relativno ozbiljniji pokušaj prikazivanja dubine prostora perspektivnim skraćanjima, koje opažamo u stavovima anđela raširenih krila, a nadalje u njihovim skraćanjima.

Stilski izraz ove ikone, kao i ikonografske nejasnoće, upućuju na majstora vjernog školi bizantskog ikonopisa, ali istovremeno i majstora koji je vrlo dobro bio upoznat s dostignućima suvremenog talijanskog slikarstva. Njegovo se slikarstvo, kako možemo zaključiti, još drži osnovnih postavki bizantskog slikarstva, ali ne čvrsto i dosljedno i s ne malim kvantitativnim, kao i kvalitativnim prinosima iz talijanske, odnosno zapadne umjetnosti. Mislim da je logično pretpostaviti da su te nedosljednosti i udaljavanja od klasičnih obrazaca bizantske, odnosno kretske umjetnosti, nastali zbog već velike vremenske udaljenosti od vremena njezinih vrhunaca. Prema tomu, uz napomenu da se na slici prepoznaju neki oblici preuzeti iz zapadnjačkog baroknog stila, primjerice pamučasti jastučići na kojima kleče anđeli, predlažem dataciju ikone u sredinu 17. stoljeća.

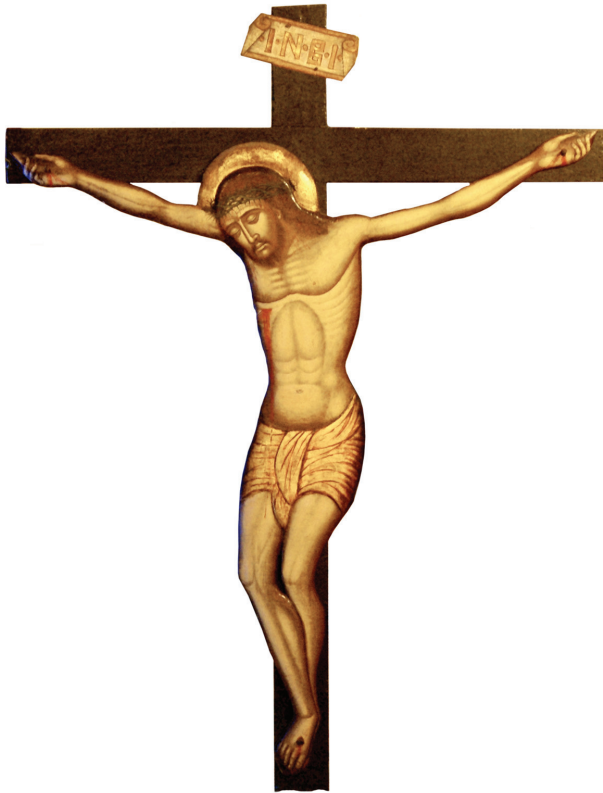
Druga dosad neobjavljena ikona iz korčulanske zbirke je ikona s prikazom *Krista sa sv. Ivanom Krstiteljem i Marijom*, koja se može poistovjetiti s prikazom *Deizisa*.¹⁸ (sl. 2) Na njoj prepoznajemo tradicionalno ikonografsko rješenje karakteristično za umjetnost Bizanta.¹⁹ U sredini kompozicije na prijestolju klasičnog bizantskog tipa bez naslona, frontalno je prikazan Krist, odjeven u tamno crveni hiton sa zlatnim obrubom oko vratnog izreza i bogato nabrani tamni plavozeleni himation. Noge na kojima se vide tragovi pribijanja na križ drži na crvenom valjkastom jastuku, a desnom rukom na kojoj se, također, vidi rana od pribijanja na križ blagoslivlje, a lijevom rukom drži otvorenu knjigu. U manjem mjerilu, lijevo od njega stoji Bogorodica u tamnoj zelenoplavoj haljini ogrnuta tamno crvenim maforionom koji joj pokriva i glavu, a okrenuta prema Kristu s rukama prekrštenim na grudima. Njemu desno je lik sv. Ivana Krstitelja u jednakom stavu prekrštenih ruku na prsima kao i Bogorodica, odjeven u uobičajenu odjeću.²⁰ Položaj ruku Bogorodice i sv. Ivana Krstitelja, prema mojem mišljenju mogao bi biti rezultat prerade općeg modela i pokušaj usklađivanja zapadnih elemenata s tradicionalnom bizantskom kompozicijom *Deizisa*. Negdje na pola puta između klasične geste moljenja podignutih ruku prema Kristu i geste sklopljenih ruku ispred prsa, što se javlja u zapadnoj umjetnosti, nalazi se ova gesta prekrštenih ruku položenih na grudi kakvu vidimo na ovoj ikoni.²¹ Dakle, vrlo uobičajeno ikonografsko rješenje suptilno odražava doticaje majstora ove ikone sa zapadnjačkim obrascima. To je još očitije kada se bolje promotre fizionomije prikazanih likova, posebice Kristovo neuobičajeno široko lice uske brade uokvireno ravnom i dugom tamno smeđom kosom razdijeljenom po sredini, te rijetkom kratkom tamnom bradom, koja se također dijeli na sredini. Na tom je licu najupečatljiviji dugi,

tanki, špicasti nos, a oči i usta su sitni, tako da sve pokazuje određeni realizam, ističući izrazito udaljavanje od stoljetnog kanona prikaza Kristova lika koji je vladao bizantskom umjetnošću.

Tradicionalnost ikonografije ipak nije dosljedno praćena tradicionalnim slikarskim izrazom u kome, iako mekanom i bez graficizma, što ga povezuje s dobrom tradicijom bizantskog ikonopisa, primjećujemo nedostatak kolorističkih finesa, te posljedično i značajno slabiji plasticitet oblika. Odmak od drevnih pravila primjećuje se i u načinu oblikovanja draperija Kristove odjeće s uskovitlanim linijama, čime se naglašava volumen tijela ispod odjeće, ali se očituju i slabosti u poznavanju anatomije ljudskog tijela i njegovih proporcija. Majstor ove ikone, slijedeći u osnovi tradicionalno bizantsko prikazivanje teme, mjestimice vrlo slobodno podilazi elementima preuzetim iz zapadne umjetnosti. Takva kompilativnost i neselektivnost u slikarskom govoru, ujedno nesposobnost ostvarivanja harmonične kompozicije, što se čita u nejednako smanjenim figurama Bogorodice i sv. Ivana, ili u njihovom nejednakom postavljanju u odnosu na okvir ikone, čime se narušava simetrija prikaza, uz neobične fizionomije i snagu izraza, pogotovo Kristova lika, nukaju na dataciju ikone u drugu polovinu 17. stoljeća. S obzirom na sve njezine karakteristike, pretpostavila bih joj nastanak u nekoj slabijoj radionici kretske slikarstva u kojoj je, unatoč uvođenju osobitosti zapadnog slikarstva, bio snažan konzervativizam izražavanja.

U knjizi G. Gamulina o slikanim raspelima u Hrvatskoj obrađena su dva *Raspela* iz zbirke ikona Svih svetih u Korčuli, *malo i veliko*. Pored toga piše kako je F. Radić (1892. g.) na istome mjestu zatekao i treće raspelo ali se ono »(...) *reljefno i oslikano*«²² prema Gamulinovim saznanjima nije sačuvalo. A. Fazinić u svom osvrtu na ikone bratovštine Svih svetih, napominje da se među njima »*nalazi i jedno veliko slikano bizantsko Raspelo iz 17. st.*«²³ Unatoč tome što uz te tekstove nisu donesene fotografije, zaključujem da je riječ o trećem raspelu (sl. 3), koje je danas izloženo skupa s *malim i velikim Raspelom* i ostalim ikonama zbirke.

Ovo *Raspelo* se sastoji od tamnog drvenog križa na koji su pričvršćeni instrumenti mučenja i daska koja prati oblik Kristova rassetog tijela, ali ne pokazuje pretenzije skulpturalnog oblikovanja, premda je po rubovima ipak fino zaobljena. Stoga bi se rad moglo protumačiti kao »reljef«. Daska je na križ pribijena upravo onako kako je Krist bio pribijen na križ – kroz dlanove i jednim velikim čavlom kroz oba stopala. Iznad glave lika na križ je prikucan bijeli titulus zavijenih krajeva, optočen zlatnom linijom s latinskim natpisom I. N. R. I., ispisan zlatnim slovima. Krist je prikazan mrtav pa mu je beživotno tijelo opušteno i svom težinom visi na pribijenim šakama s koljenima savijenim udesno i glavom koja pada ulijevo. Na naizgled usnulome licu ne vidi se bol i patnja već se čini da spava. Jedino iz rana na glavi od trnove krune, obilato krvvari. Lice je kla-



3. Raspelo, tempera na dasci, 146 x 109,5 cm (križ); 116 x 107,5 (krajnje dimenzije figure), 17. st. / Crucifix, 146 x 109,5 cm (cross); 116 x 107,5 (figures), tempera on board, 17th ct.

sično, lijepo, a na njemu su najkarakterističnije zatvorene oči u obliku pupoljka cvijeta, zasvedene ravnim, snažnim tamnim obrvama. Čitavo je lijepo modelirano postupnim *chiaroscuro*m, a jednako fino naslikan je i prijelaz iz kože lica u rijetku bradu, koja se opet u sfumatu pretvara u sjenu inkarnata vrata. Samo je nešto naglašeniji i malo tvrđe modeliran dugački, snažni i ravni nos. Zlatni oker osnova je ovog inkarnata, a u sjenama možemo prepoznati korištenje komplementarnog kolorističkog odnosa, budući da katkad opažamo u njima zelene, a kadšto crvenkaste tonove. U slikanju tijela korištena su ista sredstva – zlatni oker za podlogu, te zelenkaste i crvenkaste sjene, ali je na ovim površinama tretman manje slikarski, a više grafički, posebice na dijelovima prsnog koša i abdomena. Ipak, posve je jasno nastojanje i sposobnost majstora da dobro proporcioniira tijelo i točno artikulira anatomske pojedinosti. Ikonografske osobitosti odaju reinterpetaciju sheme iz ranijih razdoblja kretskeg slikarstva, a formalne dosta različit slikarski postupak koji odlikuje mekša i senzualnija modelacija. Ipak se uz pojedinosti preuzete iz umjetnosti kasnog 16. stoljeća i najave baroknog stila, primjerice spiralno omotani titulus ili bogato drapirana perizoma, nastanak ovog *Raspela* datira u 17. stoljeće.

A. Fazinić, u svojem prikazu ikona korčulanske zbirke

ističe: »Datiranje ikona koje se ovdje navodi treba uzeti s rezervom, jer se temelji na mišljenjima i ocjenama koje još nisu konačne (...).«²⁴ Time je postavila pitanje oko ispravnosti prethodnih sudova drugih istraživača. Na temelju osobnih razmatranja i analiza ipak sam sklona uvjerenju da su datacije ikona u radu A. Fazinić većinom bile korektne, pa je tako i u slučaju ovog *Raspela*. Treba naglasiti kako su okvirne datacije radova kretskeg ikonopisaca uobičajene, moglo bi se reći i neizbježne u slučajevima kada majstor nije rad potpisao ili ostavio kakav zapis o dobu izvedbe. Razlog tome je činjenica da se za razliku od ranijeg bizantskog slikarstva ikona, ili ranijeg i (ili) istovremenog slikarstva na dasci na Zapadu, u kojima se može pratiti razvojna linija stila, te prema nekim formalnim i ikonografskim činjenicama ipak mogu saznati prijelomni momenti važni za uspostavljanje datacije, takvi momenti u kretskeg ikonopisu ne mogu odrediti. Pritom imamo u vidu da se kretskeg ikonopis pojavljuje i razvija s posve drukčijom logikom. Njegov karakter određuje prepoznatljiva bizantska osnova u koju se umeću i na koju se »lijepe« njojzi različiti elementi preuzeti iz umjetničkih izraza Zapada od gotike do baroka. Takvi strani elementi biraju se po nekoj unutarnjoj, vrlo često nejasnoj koncepciji i u onoj količini koja treba zadovoljiti trenutačni ukus.

Prema tomu, teško je govoriti o postojanju kontinuiranog razvoja stila, odnosno pokušavati odrediti pravila njegova razvoja u odnosu na kronologiju. Arhaičnost izraza ikone ne označava njezinu starost, kao što ni »modernizam« ne znači kasnije vrijeme nastanka.²⁵ Ni karakter elemenata preuzetih iz zapadne umjetnosti ne može mnogo pomoći u određivanju datacije, jer su se oni često preuzimali automatski iz starijih obrazaca, »antivola«, u koje su prikupljani sporadično i neselektivno tako da njihovo postojanje ne dokazuje istovremenost s onim pravcem zapadne umjetnosti iz kojeg su posuđeni.²⁶ Međutim, ipak postoje elementi prema kojima se može odrediti barem okvirna datacija, a tomu treba pristupati s velikim oprezom i rezervom. U višestoljetnom postojanju kretskeg ikonopisa neke formalne osobine, ponajprije plastičnost obrade inkarnata, te postojanje ili nepostojanje nastojanja da se naznači dubina prostora i njegova snaga, u nekim razdobljima bile su jače ili slabije izražene.²⁷ S obzirom na sve to, uz prihvaćanje otprije predložene datacije ovog trećeg *Raspela* u 17. stoljeće, posebno bih se osvrnula na dosadašnje datacije nekih drugih ikona iz poznate korčulanske zbirke.

Ikona koju A. Fazinić navodi kao *Sv. Juraj na konju*, a na kojoj je u biti prikazana scena u kojoj sv. Juraj ubija zmađu, autorica je također datirala u 17. stoljeće. (sl. 4) Prema mome mišljenju, ova je ikona nastala možda i cijelo stoljeće ranije. Založila bih se za dataciju u početak 16. stoljeća posebno zbog ikonografskih osobitosti evidentnih na slici ali i njezinih stilskih svojstava. Ikonografsko rješenje za prikazivanje najpoznatijeg događaja iz života sv.



4. Sv. Juraj, tempera na dasci, 56 x 82,5 cm, rano 16. st. / St. George, 56 x 82,5 cm, tempera on board, early 16th ct.



6. Sv. Dimitrije, tempera na dasci, pozlata, 42,4 x 113 cm, prva polovina 16. st. / St. Dimitrios, 42,4 x 113 cm, tempera on board, gilding, first half of the 16th ct.

Jurja, kakvo vidimo na ovoj ikoni oblikovano je u kretskej umjetnosti početkom 15. stoljeća.²⁸ Iako na korčulanskoj ikoni nedostaju neki elementi iz tipičnih primjera ikonografskog obrasca, primjerice princeza koja bježi i grad u pozadini s čijih zidina kralj i kraljica s pratnjom promatraju tijek događaja, ipak način postavljanja centralne scene, kao i karakteristični izgled zmaja velikog trbuha prekrivenog krljuštima, s pernatim krilima, glavom s okruglim očima, špicastim ušima i razjapljenim čeljustima punim klinastih zubi,²⁹ ikonu izravniije povezuju s takvim ranim primjerima kretskog slikarstva. Naravno da sama ikonografska sličnost nije dovoljna za datiranje slike u početak 16. stoljeća, jer se obrasci u kretskom slikarstvu ponavljaju dugo i nepromjenljivo stoljećima nakon uspostavljanja prototipa. Međutim,

daljnje argumente za raniju dataciju nalazimo u osobinama slikarskog tretmana ove ikone. Ona je slikana suho i tvrdo s izrazitom linearnošću, a skroman je raspon tonova u građeni formi, tako da se ne uspijeva postići plastičnost oblika već prevladava plošnost. Svejedno se u prikazu tijela konja, primjerice, osjeća relativno dobro poznavanje proporcija i anatomskih pojedinosti. U tome se mogu prepoznati snažnija realistička nastojanja koja jesu karakteristika prvog vrhunca kretskog slikarstva potkraj 15. i početkom 16. stoljeća. Sličnom zaključku vodi i način na koji je slikan inkarnat sv. Jurja, gradiranje tonova i fino modeliranje postupnim prijelazima iz sjena u osvijetljena mjesta, i pored čudno hladnog i blijedog kolorita, stvara dosta obliju formu. Također, mora se primijetiti da na ovoj ikoni u svakoj poje-



5. Sv. Juraj, tempera na dasci, pozlata, 57 x 113 cm, prva polovina 16. st. / St. George, 57 x 113 cm, tempera on board, gilding, first half of the 16th ct.



7. Sv. Nikola i sv. Paraskijeva, tempera na dasci, pozlata, 70,5 x 115 cm, prva polovina 16. st. / St. Nicholas and St. Paraskeva, 70,5 x 115 cm, tempera on board, gilding, first half of the 16th ct.

dinosti, kako u prikazu konja, tako i na licu sveca, nema istinske vitalnosti. Sve je ukočeno, u dojmu »zamrznuto«, tako da se pokreti i konja i jahača prepoznaju kao šablona, a ne kao stvarna akcija, izraz života. Ovakve stilske i stilističke osobine, kojima moramo dodati i povezanost s ikonografijom ranog kretskog slikarstva, nukaju na dataciju ikone u rano 16. stoljeće, a prvotno predložena datacija u 17. stoljeće ne čini se opravdana. Dodatnu argumentaciju takvome mišljenju daje izostanak akademizma i perfekcije izvedbe, ali i bilo kakve naznake prodora baroknih elemenata, koji su se već od početka 17. stoljeća počeli osjećati u kretskom slikarstvu ikona.

Nešto manju promjenu datacije predložila bih za dvije ikone na kojoj su prikazani *sv. Juraj i sv. Dimitrije*. (sl.

5, 6) A. Fazinić ih je označila djelima iz druge polovine 16. stoljeća, a ja bih se založila za ipak nešto ranije doba njihova nastanka. Oba sveca gotovo doslovno ponavljaju ikonografski obrazac prikazivanja svetih ratnika koje je u 15. stoljeću uspostavio kretski slikar Angelos.³⁰ Vjerno ponavljanje predodžbe svetih ratnika kao mladih vitezo-va opremljenih vrlo bogatim i dekorativnim dijelovima viteške opreme, pektoralom i karakterističnim štitovima, uz njihovu impostaciju, upućuju na zaključak da je riječ o vrlo jasnoj povezanosti s prototipom nastalim na Kreti sredinom 15. stoljeća. Ipak, postoje razlozi protivni tako ranoj dataciji. Vidim ih u tretmanu inkarnata, finoj njegovoj slikarskoj modelaciji s postupnim prelaženjima vrlo bogatog raspona svijetlih i tamnih partija što rezultira punim,

snažnim plastičnim oblicima. Upravo se to smatra jednom od osnovnih karakteristika kretskeg slikarstva 16. stoljeća. Stoga, uzimajući u obzir čvrstu povezanost i ovisnost o ikonografiji 15. stoljeća, te formalna obilježja karakteristična za 16. stoljeće, uz napomenu da se u fakturi ipak prepoznaju i neke tvrdoće u slikanju, pokatkad nagliji prijelazi svijetlih u tamne partije, vjerojatnijim se vrijeme nastanka ovih dviju ikona čini početak a ne druga polovina 16. stoljeća.

Potpuno jednake formalne osobine opažamo i u izvedbi ikone koju je A. Fazinić navela kao *Svetitelj i svetiteljka* i datirala jednako kao i prve dvije u drugu polovinu 16. stoljeća. (sl. 7) U prilog istovremenosti opisanih triju ikona govore očite sličnosti u izvedbi, pa bi se čak smjelo zaključiti da su one ostvarenja istog majstora, ili u najmanju ruku, jedne radionice. Takvom uvjerenju pridonose i opći izgled ovih ikona, njihova koncepcija, a osobito njihove dimenzije.³¹ Razlika u visini u svega nekoliko centimetara i približna jednaka širina ikona svetih ratnika mogle bi označiti pretpostavku ne samo o povezanosti s jednim majstorom ili jednom radionicom nego i pretpostavku da su bile naslikane za jedan ikonostas. Po mome mišljenju, ove ikone su se mogle nalaziti na ikonostasu, na kojemu su sv. Juraj i sv. Dimitrije bili pandan jedan drugome. Budući da je ikona s prikazom »svca i svetece« kojooj nedostaje pandan, nešto šira, ali jednaka po visini, mogla je biti postavljena u istom pojasu ikonostasa. Dakle, ovakva opažanja upućuju i na jednaku dataciju navedenih triju ikona, pa slijedi prijedlog promjene datacije ikone s prikazom svca i svetece iz ranije predloženo druge polovine 16. u sam početak istoga stoljeća.

Još ćemo se malo zadržati na ikoni koju je A. Fazinić navela kao sliku *svetitelja i svetiteljke*. Nakon ikonografske analize utvrdila sam da su na njoj prikazane pune stojeće figure sv. Nikole i sv. Paraskijeve (sl. 8) i smatram da u taj sadržaj nema sumnje. Naime, djelomice je očuvan natpis kojim je bila označena sv. Paraskijeva, a natpis sv. Nikole je sačuvan gotovo u cijelosti. Lijevo od njegove glave ispisano je NIKO, a s desne strane ΛΑOC, tako je određenje neupitno,³² premda je izgubljena oznaka svetosti, koja se sigurno nalazila ispred imena. Također, način na koji je svetac prikazan uopće ne dovodi u pitanje ispravnost identifikacije prikazane ličnosti. Svetac je predočen kao biskup u svojstvenome mu ornatu, s knjigom koju nosi u lijevoj ruci. Identifikaciju lika sv. Nikole potvrđuje i fizionomija sa svim uobičajenim crtama lica starijeg čovjeka, visokih zalizaka sijede kose a i sijede valovite kratke brade, naboranog čela i istaknutih jagodičnih kostiju na licu. Natpis sv. Paraskijeve je slabije očuvan. Lijevo stoji: .ΗΑΙΑ, s desne strane: PA,³³ a ostalo je izgubljeno. Uz dostatnost početnih slova imena, lik svetece i svojim izgledom upućuje na ovu identifikaciju. Istina, njezino ovalno pravilno lice na kojem nema nikakvih istaknutih crta nije dovoljno za prepoznavanje, ali odjeća koja usporedno svjedoči skromnost i visoko porije-

klo, a osobito zlatni grčki križ s rubinima koji drži u desnoj ruci ispred grudi kao oznaku svoga mučeništva, otkrivaju ličnost sv. Paraskijeve.

Ovakva identifikacija prikazanih likova traži pojašnjenje, jer u ikonografiji Istočne crkve zajedničko prikazivanje svetaca mora imati razložito opravdanje, koje možemo pronaći u povezanosti svetaca po sličnosti djelovanja, u zajedničkim njihovim osobinama, ili u povezanosti između datuma njihovih blagdana. Dakle, zašto bi se sv. Nikola prikazivao zajedno sa sv. Paraskijevom? Vezu između ovih zajedno prikazanih svetaca teško bi bilo pronaći u njihovim životopisima. Nikola, biskup, protivnik Arijeva učenja, čudotvorac, u osobinama svoje svetosti nema ništa zajedničko sa sv. Paraskijevom, patricijskom kćeri, koja se odrekla zemaljskih dobara i posvetila Kristu život širenjem vjere, zbog čega je pogubljena i tako postala mučenicom.³⁴ Također, među njima ne postoji nikakva veza ni u crkvenom kalendaru.³⁵ Međutim, kako u pravilu mora postojati neki razlog zajedničkog prikazivanja ovo dvoje različitih svetih osoba, sklona sam mišljenju da je veza među njima ustanovljena prema principima dvojstva koje čini cjelinu. Takvo jedinstvo sastavljeno je od muškog i ženskog principa, ali i od različitosti, čak suprotnosti, koje tek ujedinjene dobivaju pun smisao. Tako se povezuju crkvena hijerarhija, prepoznata u biskupskom zvanju sv. Nikole, s isposništvom i predanošću Bogu koje su odlikovale ličnost sv. Paraskijeve, a učenost i vrhunska teološka upućenost sv. Nikole povezuje se, također po načelu suprotnosti, sa čistom i iskonskom vjerom svetece. Osobinama koje obilježavaju ličnosti sv. Nikole i sv. Paraskijeve kao da su postavljene granične točke sveukupnosti kršćanske vjere i cjelovitosti kršćanstva.³⁶

Na sličan način može se dati i ikonografska interpretacija još jedne ikone iz 17. stoljeća u zbirci bratovštine Svih svetih u Korčuli. Na njoj su jedan pored drugoga prikazana tri svca: sv. Onofrije, sv. Eleuterije i sv. Dionizije. (sl. 8) Dosad sadržaj ikone nije bio protumačen, a ispravnost identifikacije prikazanih ličnosti uopće nije upitna jer su svi označene natpisima.³⁷ K tome i svojim crtama potpuno odgovaraju fizionomijama i tipovima koje propisuju ikonografska pravila. Tako je sv. Dionizije prikazan kao monah – redovnik starije dobi, odjeven u redovničku odjeću s velom na glavi, karakteristične fizionomije na kojoj je najupečatljivija duža sijeda brada, fino uvijena i razdijeljena po sredini. Sv. Eleuterije je prikazan kao biskup, u biskupskom ornatu i s knjigom u ruci, u liku mlađeg svca, kraće okrugle smeđe brade i kratko podšišane smeđe ravne kose s tonzurom. Na kraju, sv. Onofrije je prikazan kao starac duge sijede kose koja se spušta na ramena, s gotovo do stopala dugom sijedom bradom vretenastog oblika. Potpuno je nag, a preko bedara ima vijenac – suknjicu od lišća, kako se inače običava.³⁸

Što bi zajedničko prikazivanje ove trojice vrlo različitih svetaca moglo značiti? Među njima ne postoji nikakva očita veza ni u njihovim životima, ni u crkvenom kalendaru.



8. Sv. Dionizije, Sv. Eleuterije i sv. Onofrije, tempera na dasci, 84,5 x 96 cm, 17. st. / St. Dyonisios, St. Eleutherios and St. Onophrios, 84,5 x 96 cm, tempera on board, 17th ct.

Živjeli su u raznim vremenima i slave se na datume koji se ne mogu ničim povezati.³⁹ Upravo nas to nepostojanje neke veze među prikazanim svecima na ovoj ikoni upućuje na traženje simbolike u činu njihova skupnog predočavanja. Ponajprije, svaki od njih označava po jednu svetačku kategoriju, sv. Dionizije reprezentira, pa na taj način i simbolizira svete redovnike (monahe), sv. Eleuterije svete biskupe, a sv. Onofrije svete askete. Zato mislim da je izbor prikazanih ličnosti bio vođen upravo uvažavanjem takve njihove pojedinačne simbolike, te bi značenje ove ikone u osnovi bilo vrlo slično značenju prethodne. Prikazivanjem uzornog predstavnika redovništva, crkvene hijerarhije i ispovnika, na određen način oslikava se sveukupnost Crkve i u krajnjoj liniji cijeloga kršćanstva.

Pri kraju ovog razmatranja ikona korčulanske bratovštine Svih svetih s posebnom bih se pažnjom osvrnula na ikonu koju je A. Fazinić navela kao »Sv. Ana, Bogorodica, Krist, sv. Ivan Krstitelj i sv. Joakim«. (sl. 9) A. Fazinić piše da je »prikazan interesantan ikonografski motiv genealogije

Isusa Krista (njemački: Ana Selbdritt). ... Sv. Ana sjedi na prijestolu, na koljenima joj je Bogorodica, a njoj je u krilu mali Krist. Sa strane su stojeći sv. Ivan Krstitelj i sv. Joakim.« Nadalje opisuje detalje odjeće i kolorita kompozicije.⁴⁰ Opis je potpuno korektan i odgovara izgledu kompozicije. Međutim, ne bih se složila s tumačenjem ikone kao genealoškog prikaza Isusa Krista. Ikonografski motiv »Ana Selbdritt« podrazumijeva prikaz sv. Ane, Bogorodice i Krista koji se tijekom 15. stoljeća pojavio i razvio u njemačkoj umjetnosti.⁴¹ Postoji nekoliko varijanti toga ikonografskog tipa. U jednom od njih prikazuje se zamišljena sv. Ana koja jednom rukom grli kćer na svom lijevom koljenu prikazanu kao djevojčicu od desetak godina, a drugom rukom grli malog Krista koji stoji na njezinu desnom koljenu. U ovoj varijanti »obavijajuća« figura sv. Ane dominantna je Bogorodici i znači tjelesni izvor za oba, u njezinom krilu prikazana lika.⁴² Druga varijanta podrazumijeva figure sv. Ane i Bogorodice koje sjede na klupi, a dijete je između njih. U toj varijanti sv. Ana nije dominantna u odnosu na Mariju,



9. Sv. Ana, Bogorodica i Krist na sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Atanazijem Aleksandrijskim, tempera na dasci, 83,8 x 100,5 cm, sredina 16. st. / St. Anne, Virgin and Christ with St. John the Baptist and St. Athanasios of Alexandria, 83,8 x 100,5 cm, tempera on board, mid 16th ct.

nego jednaka s njom u odnosu prema Kristu Djetetu.⁴³

Međutim, na ikoni iz Korčule centralna grupa koju čine sv. Ana, Bogorodica i Krist ne ponavlja ni jednu od ovih varijanti uobičajenih u umjetnosti sjevera. Na ovoj je ikoni dominantna figura sv. Ane koja u svom krilu na oba koljena drži umanjenu figuru odrasle Bogorodice prislonivši joj na ramena obje ruke. Bogorodica sjedeći u majčinu krilu, u svom krilu drži Isusa. Figure su nanizane okomito, tako da vertikalna os prolazi sredinom svih triju lica. Dakle, po hijeratičnosti, kao i po impostaciji ova grupa sv. Ane Trojne, kako se u našem jeziku naziva taj njemački ikonografski tip,⁴⁴ razlikuje se od njemačkih rješenja, pa bi se moglo pretpostaviti da je i značenje ovakve varijante prikazivanja sv. Ane, Bogorodice i Krista drukčije. Svojom okomitom kompozicijom grupa podsjeća na bizantske prikaze sv. Trojstva u minijaturnom slikarstvu i u zidnim slikama Kastorije.⁴⁵ Sličnost između prikaza sv. Trojstva u kojemu se po vertikali nižu prikazi Boga Oca, Boga Sina i Svetoga Duha i ove varijante sv. Ane Trojne neizbježno postavlja pitanje o

moćnosti njihova povezivanja i eventualnom sličnom ili jednakom značenju. Čini mi se da upravo ova korčulanska ikona može dati odgovor na to pitanje. Središnjoj grupi s obje strane dodata je po jedna svetačka stojeća figura. Lijevo je sv. Ivan Krstitelj, a dosad se mislilo da je s desne strane prikazan sv. Joakim. Njegov bi lik svakako odgovarao ideji o genealoškom prikazu Isusa Krista, kao oca Bogorodičina koji stoji uz sv. Anu i djecu u njezinu krilu. U tom slučaju, prikaz sv. Ivana Krstitelja bi se također uklapao u ideju o genealogiji Isusa Krista. Inače, sv. Ivan Krstitelj se često prikazuje u sjevernjačkim varijantama sv. Ane s Bogorodicom i Kristom.⁴⁶ Međutim, ovdje bih predložila drukčiju identifikaciju ličnosti postavljene s desne strane centralne grupe, a samim tim i posve drukčije tumačenje značenja ove ikone, koje, naposljetku, daje i odgovor na postavljeno pitanje o mogućoj povezanosti prikaza sv. Trojstva i ove varijante sv. Ane Trojne.

Po mome mišljenju, lik s desne strane Bogorodice nije sv. Joakim, nego sv. Atanazije Veliki (Aleksandrijski). Nje-

gov prikaz na ovoj ikoni potpuno odgovara ikonografskim pravilima, prema kojima se sv. Atanazije slika u punom biskupskom ornatu, a u lijevoj ruci drži evanđelje. Potvrđuje se to karakterističnim crtama fizionomije, kratkom sijedom kosom visokih zalizaka i srednje dugoj, lepezasto proširenom sijedom bradom koja se rascjepljuje pri dnu. To je zapravo način propisan za prikazivanje sv. Atanazija Velikog,⁴⁷ čiju identifikaciju utvrđuje i natpis koji je ispisao pored lika.⁴⁸ Nakon očitavanja svih prikazanih liknosti mora se pak naći i odgovor za razlog njihovoj zajedničkoj pojavi na jednoj ikoni. Kako smo već rekli, u bizantskom slikarstvu zajedničko prikazivanje ili povezivanje više svetaca u jednu sliku, gotovo je redovito rezultat neke ideje. Najčešće je riječ ili o razlozima srodnosti, pripadnosti istoj kategoriji svetaca ili povezanosti pojedinih u liturgijskom kalendaru. Ništa od toga ne postoji između sv. Ivana Krstitelja i sv. Atanazija Velikog (Aleksandrijskog), pa se nameće pitanje što ih je tu povežalo? Očito na ovoj slici njih dvojicu u kompozicijskom smislu spaja centralni prikaz sv. Ane s Bogorodicom i Kristom. Kako smo pak vidjeli, tako impostirana grupa svojom kompozicijskom shemom podsjeća na slike sv. Trojstva, pa je moguća pretpostavka da je tu riječ o aluziji na sadržaj svetog Trojstva? Mišljenja sam da jest, a da tome pridonosi upravo izbor svetaca postavljenih uz sv. Anu. Sv. Ivan Krstitelj uvijek se može povezati sa činom Krštenja Isusova, činom koji u dogmatskom smislu sadrži ideju Trojstva. Sv. Atanazije Veliki čuveni je protivnik Arija i hereze koju je on širio, zastupajući i braneći ideju sv. Trojstva, koju je Arije opovrgavao svojim učenjem. Prema navedenom, zaključujem da ova ikona u sadrži ideju o sv. Trojstvu, izraženu posrednim putem i višestruko.

Time bi bilo završeno iznošenje novih saznanja spoznaja o ikonama iz zbirke bratovštine Svih svetih u Korčuli i njihovih novih tumačenja. I nadalje, možda još opravdanije, zbirku tih ikona možemo ocijeniti iznimno značajnom. Ona sa svojih četrnaest umjetnina posve suvereno prikazuje kretske ikonopis njegova glavnog tijeka. Interesantna je homogenost zbirke u pogledu karaktera slika, jer u njoj nema primjera onih mnogobrojnih pojava u povijesti umjetnosti koje se mogu povezati s glavnim tijekom kretskog slikarstva.⁴⁹ Upravo zbog takvog karaktera ikona korčulanske zbirke, zbog relativno velikog broja ikona, kao i zbog njihovih visokih likovnih kvaliteta i čistote izraza, nameće se pitanje o njezinu porijeklu. Vrlo se vjerojatnim čini objašnjenje da su sve ikone na Korčulu stigle jednom galijom koja se, vraćajući se iz Kandijskog rata, zaustavila u otočkome gradu, i tu ostavila ovo blago.⁵⁰ S obzirom na karakter izvora kojima se G. Gamulin koristio, sklona sam vjerovati da je riječ o povijesnoj istini.⁵¹ Takav zaključak o porijeklu zbirke potvrđuje upravo njezin homogeni karakter kao i datacije djela koja sadrži. Tako bi pripadnost svih ikona zbirke glavnom tijeku kretskog slikarstva bila objašnjena upravo činjenicom da su sve one u isto vrijeme

sakupljene po crkvama ili slikarskim radionicama Kandije, ili nekog drugog gradskog centra na Kreti, u drugoj polovini, čak točnije, šezdesetih godina 17. stoljeća. Kako u ovoj zbirci nema ni jedne ikone koja bi – po mojem sudu – mogla biti starija od sredine stoljeća, pretpostavka se čini posve opravdana.

Dakle, ikone koje se čuvaju u prostorijama bratovštine Svih svetih uzete su u samom centru nastajanja i proizvodnje kretskog slikarstva, tako da logično među njima nema proizvoda mnogobrojnih madonerskih radionica raspršenih diljem obala Mediterana. Također, one su pokupljene onda kada se počelo razvijati slikarstvo općenito nazvano »slikarstvom jonskih otoka«.⁵² Datacija ikona, četiri iz sedamnaestog stoljeća, pet iz šesnaestoga, te četiri iz petnaestoga, ne ulazeći u preciznije datacije i njihove opće nedorečenosti,⁵³ također potvrđuju ovakav zaključak.

Jedina ikona koja se svojom datacijom ne uklapa u ovu zbirku je ikona *Bogorodice Eleuze s donatoricom*, koju je V. J. Đurić precizno datirao u treće desetljeće 14. stoljeća, a pripisao nekom putujućem grčkomu majstoru koji je, najvjerojatnije, potekao iz solunske škole.⁵⁴ Međutim, G. Gamulin dao je ponešto drukčiju dataciju i atribuciju iste ikone. Prema njegovom mišljenju ikona potječe iz druge polovine 15. stoljeća, a rad je nepoznatog kretskog majstora.⁵⁵ Ne ulazeći u problem oko iznesenih datacija, ovdje bih se odlučila podržati mišljenje G. Gamulina o kretskom porijeklu ove ikone. Ponajprije, homogeni karakter zbirke i, kako se čini njeno nastajanje u istome vremenu bez kasnijih dodavanja, dovode u sumnju Đurićevu tvrdnju. Ako bi njegovo mišljenje bilo ispravno, ova ikona bi u tom slučaju bila jedina ikona koja je naknadno uvrštena u zbirku. Zašto bi to bilo tako? Zašto nisu i neke druge slike bile unesene u ovu zbirku? Dakle, homogenost zbirke ikona bratovštine Svih svetih, njihovo porijeklo s Krete i skupno dovoženje na Korčulu, posredno su argumenti za ispravnost Gamulinove atribucije ove ikone nekom kretskomu majstoru.

Tome ne proturječe stilske osobine ikone Bogorodice s donatoricom, a uvođenje suvremenih pojedinosti u tradicionalne kompozicije i povezivanje različitih stilova slikarskog postupka, dapače, ikonu stavljaju u uvodno poglavlje kretskog slikarstva. Tako, budući da ne postoji ništa što bi sa sigurnošću nastanak rečene ikone povezivalo s Korčulom ili širim prostorom našeg Primorja, a da je povezivanje i spajanje bizantskog umjetničkog izraza s oblicima sve razvijenije i dopadljivije umjetnosti i kulture Zapada bilo svojstveno prostoru cijeloga istočnog Mediterana u to vrijeme, posve je logično da je ova ikona naslikana baš na Kreti, a zatim, u 17. stoljeću s ostalim ikonama donesena istom galijom.

Time se, naravno, ne iscrpljuju mogućnosti daljnjeg proučavanja pojedinih ikona iz zbirke bratovštine Svih svetih i zbirke u cjelini. Ostalo je još prilično nejasno koji su kriteriji odlučivali o izboru ikona donesenih u Korčulu, kao i što

je odlučivalo o izboru određenih ikonografskih motiva. S ikonografskog aspekta, čini se da možemo prepoznati neke pravilnosti. Donesene ikone Krista i Bogorodice uglavnom pokazuju sklonost tradicionalnijim ikonografskim tipovima koji nisu tipična rješenja kretskeg slikarstva. *Hodigitria, Eleuza, Pantokrator, Deizis*, uz vrlo rane kretske primjere *Raspela* potvrđuju takav sud. Jedino ikona s prikazom *Bogorodice Strasne* tome proturječi, ali, kako smo vidjeli, nije riječ o čistom kretskom rješenju ovog prikaza, nego baš o kombinaciji elemenata na Kreti omiljenog ikonografskog tipa s elementima preuzetima iz onih tradicionalnijih tipova prikazivanja Bogorodice s Djetetom, Hodigitrie i Eleuze. Drugu grupu čine ikone s prikazima pojedinačnih svetaca ili njihovim skupnim prikazima. U ovoj skupini prepoznavamo, kako smo vidjeli ikone koje su se po svemu sudeći nalazile na jednom ikonostas, pa su zajednički i pokupljene i donesene u Korčulu. Među njima se nalazila i ikonografski usložnjena i zanimljiva ikona s prikazom dvoje svetaca, što nas upućuje, a posebice s obzirom na još dvije ikonografski složene i zanimljive ikone, da je izbor bio svjestan, a ne slučaj. Tomu u prilog govori i ujednačena i relativno visoka kvaliteta slikarstva svih na istome mjestu sačuvanih ikona. Stoga, moglo bi se pretpostaviti da je vrlo vjerojatno osoba (ili osobe) koja je odlučivala o tome što će se spremati na galiju i dopremiti ovamo bila teološki vrlo upućena u ikonografiju kršćanske umjetnosti, a istovremeno i visoko razvijenog osjećaja za likovne vrijednosti.

BILJEŠKE

1 Ovu zbirku, prilikom njezina uređenja, predstavila je Alena Fazinić: ALENA FAZINIĆ, *Uređena zbirka ikona Bratovštine svih svetih u Korčuli*, »Vijesti muzealaca i konzervatora NR Hrvatske«, 5, 1962., 82–85.

2 O ikonama ove zbirke počelo se još davno pisati. Tako je S. Radojčić dvaput pisao o ikoni *Bogorodice Eleuze s donatoricom*: SVETOZAR RADOJČIĆ, *Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert*, »Österreichischen byzantinischen Gesellschaft«, V., 1956., 79; ISTI, *Srpske ikone od XII veka do 1459 godine*, Beograd, 1960., 16. Njezina fotografija objavljena je nakon izvedene restauracije u »Bulletinu Instituta za likovne umjetnosti JAZU«, god. VII, 1, 1959., sl. 6. Potom je o njoj pisao VOJISLAV J. ĐURIĆ, *Vizantijske i italo-vizantijske starine u Dalmaciji I*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, 12, 1960., 123–150; ISTI, *Ikone u Jugoslaviji*, katalog istoimene izložbe, Beograd, 1961., 46, T. LXV, 102–103. O ikoni je pisao i GRGO GAMULIN, *Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, 1991., XXV, 149. On je također pisao o još dva ostvarenja iz ove zbirke. Riječ je o *Raspe-lima*, malom i velikom: ISTI, *Italokrećani na našoj obali*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, 16, 1966., 365–368; ISTI, *Slikana Raspela u Hrvatskoj*, Zagreb, 1983., 31–33, T. XII, XIII, gdje

je data i cjelokupna starija literatura. Osim tek usputnog spominjanja ove zbirke u cijelosti u: VOJISLAV J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd, 1964., 173, jedino je A. Fazinić gotovo u cijelosti predstavila ikone ove zbirke: ALENA FAZINIĆ (bilj. 1). 3 VOJISLAV J. ĐURIĆ (bilj. 2, 1964.), 173.

4 ALENA FAZINIĆ (bilj. 1).

5 ALENA FAZINIĆ (bilj. 1)

6 ALENA FAZINIĆ (bilj. 1), 85.

7 GRGO GAMULIN (bilj. 2, 1966.), 365–368; ISTI (bilj. 2, 1983.), 31–33, T. XII, XIII.

8 SVETOZAR RADOJČIĆ (bilj. 2, 1956.), 79; ISTI (bilj. 2, 1960.), 16.

9 VOJISLAV J. ĐURIĆ (bilj. 2, 1960.), 123–150; ISTI (bilj. 2, 1961.), 46, T. LXV, 102–103.

10 GRGO GAMULIN (bilj. 2, 1991.), XXV, 149.

11 Ovo istraživanje je obavljeno u proljeće 2008. godine, u okviru izrade magistarskog rada *Kretsko-venecijanske ikone Dubrovnika*, koji je obranjen u kolovozu 2008. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu (mentor doc. dr. Predrag Marković, komentorica mr. Zoraida Demori-Staničić).

12 Kako smo vidjeli, u dosad jedinom cjelovitom osvrtu na ovu zbirku, A. Fazinić je opisala devet ikona i samo spomenula još jednu: ALENA FAZINIĆ (bilj. 1). Uopće se nije osvrnula na *malo i veliko Raspelo* o kojima je pisao G. Gamulin. GRGO GAMULIN (bilj. 2, 1966.), 365–368; ISTI, (bilj. 2, 1983.), 31–33., T. XII, XIII.

13 O ikonografskom tipu *Bogorodice Hodigitrie* vidi: CHRYSANTHI BALTOYANNI, *The Mother of God in Portable Icons*, u: *Mother of God, Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Athens, 2000., 139–153; MICHELE BACCI, *With the Paintbrush of the Evangelist Luke*, u: *Mother of God, Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Athens, 2000., 79–89; CHRISTINE ANGELIDI, TITOS PAPAMASTORAKIS, *The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery*, u: *Mother of God, Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Athens, 2000., 377.

14 O ikonografskom tipu *Bogorodice Eleuze* vidi: ANDRÉ GRABAR, *Les images de la Vierge de tendresse, Type iconographique et theme, (a propos de deux icônes a Dečani)*, »ZOGRAF«, 6, Beograd, 1975., 25–30; BRANISLAV TODIĆ, *Anapeson, Iconographie et Signification du theme*, »Byzantion«, 64, 1994., 134–165; CHRYSANTHI BALTOYANNI (bilj. 13), 151.

15 O ikonografskom tipu *Bogorodice Strasne* vidi: 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*, Venetia, 1974., 181.

16 Ovaj element možemo protumačiti izravnim preuzimanjem elemenata iz zapadne umjetnosti.

17 MANOLIS CHATZIDAKIS (bilj. 15), 181.

18 Deisis, grč. – molitva; prema: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) ANĐELKO BADURINA, Zagreb, 2000., 223.

19 U pravilu, riječ je o jednostavnoj, simetričnoj kompoziciji sastavljenoj od tri figure. U sredini je Krist koji sjedi na prijestolju, lijevo od njega Bogorodica, a desno sv. Ivan Krstitelj. Oni zagovaraju kod Krista milost za ljude, što je izraženo gestama ruku. Vidi: NEMANJA BRKIĆ, *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija* (skraćeni prevod Erminije Dionisija iz Furne), Beograd, 1984., 278.; *Leksikon ikonografije...* (bilj. 18), 223. Prikaz Krista u

kompozicijama Deizisa vrlo je blizak ikonografskom tipu Krista na prijestolju i sigurno su ove dvije vrste prikaza izravno povezane i prostele jedna iz druge. Vidi: MANOLIS CHATZIDAKIS, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venise, 1962.*, 21.

20 U tradicionalnim kompozicijama *Deizisa* figure Bogorodice i sv. Ivana Krstitelja najčešće su prikazane u stavu obraćanja Kristu koji je izražen uzdignutim, ispruženim rukama prema njemu. U zapadnoj varijanti ovog ikonografskog motiva, koji se razvijao od 13. do 16. stoljeća, gesta Bogorodice i sv. Ivana će prerasti u gestu molitve sklopljenih ruku. Vidi: NEMANJA BRKIĆ (bilj. 19), 278 i Leksikon ... (bilj. 18), 223–224.

21 Jednaku takvu gestu u prikazu Deizisa nalazimo na ikoni datiranoj u 19. stoljeće koja se nalazi u čuvenoj zbirci ikona Sekulić u Beogradu.

22 GRGO GAMULIN (bilj. 2, 1983), kat. XIII.

23 ALENA FAZINIĆ (bilj. 1), 85.

24 ALENA FAZINIĆ (bilj. 1), 83.

25 MARISA BIANCO-FIORIN, *Mostra d'icone al Museo Nazionale di Ravenna*, Udine, 1982. (Estratto da *Arte in Friuli Arte a Trieste* 5–6), 192–193.

26 Naravno da elementi preuzeti iz zapadnih umjetničkih stilova u određenom opsegu ipak upućuju na moguće vrijeme nastanka kretske ikone, kao kad je riječ o elementima barokne umjetnosti, kojih na kretskim slikama nije bilo moguće vidjeti prije pojave tih elemenata u izvorniku. Ali, svakako, da su se ti elementi mogli pojavljivati paralelno s nekim gotičkim ili renesansnim tijekom cijelog 17. stoljeća, ali i kasnijih stoljeća.

27 O tome sam pisala u svom magistarskom radu *Kretsko-venecijanske ikone Dubrovnika* (bilj. 11), gdje je navedena i ostala literatura.

28 MANOLIS CHATZIDAKIS (bilj. 19, 1962.), 38–39.

29 NANO CHATZIDAKIS, *Icons of the Cretan School, Benaki Museum*, Athens, 1983., sl. 4; *Byzantine and Post-Byzantine art*, Athens, 1986, sl. 131; MANOLIS CHATZIDAKIS (bilj. 19, 1962.), sl. 19, 100 i dr.

30 NANO CHATZIDAKIS (bilj. 29), 22.

31 Dimenzije ove ikone su 70,5 x 115 cm, dimezije ikone sv. Jurja iznose 57 x 113 cm, a sv. Dimitrija 42,4 x 113 cm.

32 Natpis se čita kao NIKO LAOS, što je grčka varijanta imena Nikola.

33 Ovaj natpis se čita kao: .IA PA RA. IA je završetak grčke riječi sveta – hagia, a PA + RA jasno ukazuju na početak imena Paraskijeva.

34 Vidi na: <http://www.abbamoses.com/months/july.html>, posjet srpanj, 2007.

35 Blagdan sv. Nikole je 6. prosinca prema gregorijanskom kalendaru (19. prosinca prema julijanskom), a blagdan posvećen sv. Paraskijevi slavi se 8. kolovoza prema gregorijanskom kalendaru (26. srpnja prema julijanskom).

36 Bilo bi zanimljivo, a mislim i korisno, vidjeti ikonu koja je bila pandan ovoj ikoni na pretpostavljenom ikonostas. Mislim da bi tek tad bila moguća potpuna ikonografska interpretacija ovih ikona.

37 Uz sv. Dionizija, postavljenog na lijevu stranu ikone natpis je podijeljen relativno simetrično s obje strane glave: ΔΙΩ (DIO) s lijeve strane i ΝΙΟÇ (NIOS) s desne strane. Svetac u sredini je s desne strane u visini brade označen sljedećim imenom ispisa-

nim u dva reda: ΕΛΕΥΘΕΡΙ/ΟÇ (ELEUTERI/OS). Na jednak je način ispisano i ime trećeg sveca, postavljenog na desnu stranu ikone. Čitamo ga kao: ΟΝΟΦΥΟ/Ç (ONUFUO/S), što iako tako napisano ne dovodi u sumnju ispravnu identifikaciju sveca kao sv. Onofrija.

38 Za detalje ikonografskih pravila za prikazivanje navedenih svetaca vidi: NEMANJA BRKIĆ (bilj. 19); *Leksikon ...*, bilj. 18); <http://www.abbamoses.com/months>, posjećena u srpnju 2007.

39 Sv. Eleuterije, biskup Ilirije živio je u 2. stoljeću, a slavi se 15. prosinca. Sveti isposnik Onofrije živio je u 4. stoljeću, umro oko 400. godine, a uspomena na njega slavi se 12. lipnja. Sv. Dionizije, utemeljitelj manastira Dionizija na Svetoj Gori živio je mnogo kasnije negoli prva dvojica, u drugoj polovini 14. stoljeća i slavi se 25. lipnja. Svi datumi dati su prema julijanskom kalendaru. Vidi na: <http://www.abbamoses.com/months>, posjet u srpnju 2007. godine.

40 ALENA FAZINIĆ (bilj. 1), 84.

41 VIRGINIA NIXON, *Iconography of Saint Anne (Mary's mother)*, <http://www.dailygrail.com/node/2218>, postavljena 12. 11. 2005., posjet u rujnu 2008. godine.

42 VIRGINIA NIXON (bilj. 41).

43 ISTO (bilj. 41).

44 *Leksikon ikonografije...* (bilj. 18), 585–586.

45 Ovakva varijanta prikazivanja sv. Ane s Bogorodicom i Kristom pojavljuje se i u umjetnosti bizantske tradicije, u okviru kretskog slikarstva, ali i u umjetnosti Zapada. Prikaz Svete Ane Trojne u Muzeju na Zakintosu vro je sličan središnjoj grupi na ovoj ikoni. Usporedi u: *Byzantine and Post-Byzantine Art* (bilj. 29), 104–105), sl. 103. U umjetnosti Zapada gotovo doslovno ponavljanje ovog ikonografskog rješenja, uz samo neke sitnije izmjene, nalazimo na slici sv. Ane s Bogorodicom i Kristom iz galerije Uffizi u Firenci, djelu Masolina i Masaccia. Vidi: *Firenza – Uffizi*, Muzeji svijeta, Zagreb, 1968., 36.

46 VIRGINIA NIXON (bilj. 41).

47 *Leksikon ikonografije...* (bilj. 18), 152.

48 Lijevo u visini svečeve glave piše crvenim slovima: ΑΘ . ΝΑ, a desno CIOC (AT.NA SIOS), što nesumnjivo upućuje na grčki oblik imena Atanasios.

49 Na širem području Dubrovnika, kojem pripada i Korčula, ne postoji ni jedna tako homogena zbirka kretskih ikona. Redovito, čak i najznačajanija zbirka SPC u Dubrovniku, pored istaknutih primjera čistog kretskog slikarstva posjeduje i primjere mado-nerskih radova, ili mnogo kasnijih ostvarenja takozvanog slikarstva jonskih otoka.

50 GRGO GAMULIN (bilj. 2, 1983.), 37, kat. XII, gdje daje i svu raniju literaturu.

51 Gamulin se poziva na suvremene povijesne izvore. Slično mišljenje iz starije literature prihvaća i IGOR FISKOVIĆ, *Kulturno-umjetnička prošlost Pelješkog kanala*, Split, 1972., 90.

52 MANOLIS CHATZIDAKIS (bilj. 19, 1962.), XLIII.

53 G. Gamulin iznosi mogućnost da njegova datacija *malog i velikog Raspela*, koju još smatra ispravnom bude dovedena u pitanje, osvrćući se na njemu tada recentnu literaturu, prema kojoj bi se *malo Raspelo* datiralo u 16. stoljeće. – GRGO GAMULIN (bilj. 2, 1983.), 38.

54 VOJISLAV J. ĐURIĆ (bilj. 2, 1960), 144.

55 GRGO GAMULIN (bilj. 2, 1991.), XXV, 149.

Summary

Tatjana Mićević-Đurić

A Study of Icons from the Confraternity of All Saints in Korčula

There are 14 icons in the collection of the Confraternity of All Saints in Korčula. So far the public has been aware of the Virgin Eleusa with a female donor, and the »Large« and Small« Crucifix. The other icons have been just briefly mentioned in one review on the occasion of the presentation of the collection.

Here we publish for the first time two icons from the collection, the Virgin Passionate and Deisis. The first one is interesting for its iconography. One of the most typical iconographic models of the Cretan painting is here presented in a rather unique way. By combining elements of a Hodigitria and an Eleusa the artist has achieved an effect of pain and suffering, typical for the Virgin Passionate, in particular by placing a crown of thorns upon the child's head. Dating of this icon to the 17th ct. is helped by a sense of beauty and the soft painterly technique, as well as presence of certain Baroque details. The Deisis reveals anachronistic iconography with subtle western influences. For these reasons, and for a relatively low level of quality, this icon is dated to the middle of the 17th ct. We also deal with a 17th ct. crucifix, which so far has been only casually mentioned. It represents a late repetition of an old iconographic theme typical of early Cretan painting clearly showing strong Gothic influences. The work is mediocre, but its rarity makes it interesting.

Next we correct some earlier datings of the icon of St. George on horseback killing a dragon. It used to be dated to the 17th ct. but we move it an entire century forward as it displays classical Cretan iconography from the early phase of Cretan painting, incompatible with the 17th ct., when elements of the Baroque start to be clearly felt. The icons with Holy Warriors were also dated to the second half of the 16th ct. but on the basis of their stylistic characteristics we propose to date them to the beginning of the century.

The same is the case with the icon showing a male and a female saint which we identify as St. Nicholas and St. Paraskeva, and thus also explain their meaning. Theological learning and iconographic complexity is also revealed by the icon with three saints – St. Dyonisios, St. Eleutherios and St. Onophrios. We have explained it as a symbolic representation of three saintly categories – holy monks, holy bishops, and holy ascetics. In the end, by a correct identification of so far incorrectly identified figure on the icon showing St. Anne with the Virgin and Christ along with two saints we have succeeded in explaining its meaning. Instead of St. Joachim next to the central group flanked on the other side by St. John the Baptist, there is St. Athanasios of Alexandria. By such identification supported also by a partly preserved inscription we have explained the icon as a complex and indirect representation of the Holy Trinity.

We have concluded that the collection is very valuable and representative, and that its coming into being should, correctly, be linked with the participation of forces from Korčula in the Candian war, and their withdrawal. Thus the hypothesis of the Cretan origin of the Virgin Eleusa with a female donor appears very probable and justifiable. Finally, it would seem that the choice of paintings in terms of their artistic quality and iconographic program was deliberate and made by a well informed person, and not accidental.