

grada

Tanja MIĆEVIĆ

IKONA BOGORODICE ELEUZE IZ MOSTARA

Odavno je u stručnoj javnosti primijećena jedna ikona Bogorodice s Kristom,¹ koja se nalazila u zbirci ikona Stare pravoslavne crkve u Mostaru.² Na toj ikoni Bogorodica s Kristom u naručju prikazana je na zlatnoj, vrlo dekorativnoj podlozi, ispod reljefno izvedenoga polukružnog luka koji se oslanja na stupiće s dekorativnim kapitelima. Prikazane figure smještene su tako da izgledaju kao da su smještene u nišu. U gornjim kutovima ikone, iznad toga luka, nalaze se dva anđela okrenuta prema njima. Bogorodica je prikazana do pojasa. Na svojoj desnoj ruci drži dijete Krista, dok ga lijevom pridržava preko donjega dijela nogu. Glavu je lagano sagnula prema njemu i, iako gleda ravno prema nama, miluje se s djetetom koje je prislonilo svoj lijevi obraz uz majčin. Dodatno je nježnost iskazana pokretom djeteta koje majku miluje po bradi slobodnom lijevom rukom, dok u desnoj, prema uobičajenim ikonografskim obrascima, drži zatvoreni rotulus. Njegov pogled je usmjeren ravno u majku.

¹ V. J. ĐURIĆ, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961., 48., 105-106, T. LXX; ISTI, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd, SANU, 1963., 214-215, sl. 134; Đ. MAZALIĆ, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba (1500-1878)*, Sarajevo 1965., 172, sl. 99; L. KOJIĆ, *Ikone Bosne i Hercegovine* (katalog), Sarajevo, Umjetnička galerija 1967., k. br. 2; Z. KAJMAKOVIĆ, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971., 44, sl. v.; *L'art en Yugoslavie de la préhistoire a nos jours* (katalog izložbe), Paris, Grand Palais, mars - mai 1971., k. br. 311, sl. 311; R. STANIĆ, *Ikone iz Hercegovine* (katalog), Mostar, Ekspozitura umjetničke galerije BiH 1982., k. br. 5, T. V.; M. S. FRINTA, *Searching for an Adriatic Painting Workshop with Byzantine Conesction*, ZOGRAF br. 18, Institut za istoriju umetnosti, Beograd 1987., 16.

² Sada se ta ikona nalazi u manastiru Žitomislj.



Sl. 1. *Ikona Bogorodice s Kristom, manastir Žitomislíć.*

Lik Bogorodice je sasvim tradicionalan i potpuno je u duhu tisućljetne bizantske umjetnosti. Fini oval njezinoga izduženog lica postavljen je na snažni vrat. Na licu joj se ističu dugačke bademaste smeđe oči usadene u očne duplje, ispod kojih su naglašeni podočnjaci. Odozgo su oči uokvirene prefinjenom blagom lučnom linijom dugačkih tamnih obrva. Na sredini lica linija obrve pretvara se u liniju vrlo dugačkoga i vrlo tankoga nosa koji završava uskim vrhom i nenaglašenim nosnicama. Ispod nosa, samo bojom naglašene su fine izvijene male usne ispod kojih se nalazi obla, meka, nešto duža brada kojom se završava oval lica s dugačkim ravnim obrazima oživljenima jakim rumenilom. Interesantne su ruke, odnosno šake Bogorodice. Fragmentarno su prikazane, tako da se od lijeve ruke vidi gornji dio šake i početak prstiju koji su savijeni oko Kristovih nogu, dok se od njezine desne ruke vide samo paralelno postavljeni vrhovi prstiju. Ruke su upadljivo netočnih proporcija, predugačke i predugačkih neartikuliranih prstiju, s neujednačenim veličinama lijeve i desne ruke. Kristov lik također pokazuje tradicionalne crte. Okruglasto lice završava

visokim, previsokim čelom koje postupno prelazi u svijetlosmeđu kosicu kratke, okruglaste frizure. Svi oblici su koncentrirani u donjem dijelu lica, izdužene smeđe, ne prevelike oči uokvirene lučnim dugačkim tamnim obrvama iznad i podočnjacima ispod, nešto duži ravni nos mesnatoga vrha i nosnica, te mala, rumenilom naglašena napućena usta i okruglasta mekana brada.

Bogorodica je odjevena u tamnocrvenu haljinu, široku, relativno bogato nabranu, potpasanu ispod grudi. Oko vrata i rukava haljina je ukrašena tankim, jednostavnim zlatnim obrubom. Po tkanini haljine razaznaju se tamniji floralni motivi razbacani cijelom površinom.³ Na glavi Bogorodica ima svjetliju crvenu kapu bizantskoga oblika, koja je potpuno stisnuta uz glavu. Preko kape i oba ramena, slobodno se spuštajući s obje strane, prebačen je maforion. Ovaj tradicionalni dio Bogorodičine oprave na ovoj slici vrlo je neobičan. Umjesto uobičajene tamnoplave boje, on je azuran, a po cijeloj njegovoj površini pravilno su i ritmično postavljeni simetrični bogati, složeni i prilično veliki zlatni ukrasi floralnoga oblika, potpuno renesansnoga karaktera.⁴ Po rubovima Bogorodičin maforion optočen je tankom, cik cak linijom i točkicama ukrašenom tanjom zlatnom trakom. Krist nije odjeven u uobičajeni hiton i himation, nego u dugu svijetlocrvenu haljinu dugih rukava. Oko vratnoga izreza, oko rukava, kao i po donjem rubu njegova haljina je optočena jednostavnim tanjim zlatnim obrubom. Po čitavoj površini haljinice razbacani su veći tamniji cvjetni ukrasi jednostavnoga oblika, sastavljeni od okrugloga cvijeta na vrhu tanke grančice od koje se na obje strane pružaju duži špicasti listovi, ornamentom koji je, vjerojatno, prisutan i na Bogorodičinoj haljini.

³ Zbog nabora haljine nije moguće utvrditi način na koji su ovi ornamenti postavljeni po površini, niti točan njihov oblik, mada izgleda da bi mogli biti potpuno istoga oblika kao i ornamenti na Kristovoj haljini.

⁴ Ovi veliki ornamenti na Bogorodičinom maforionu sastoje se od centralno postavljenoga vretenastog dijela sredinom kojega ide horizontalna azurna traka u koju je postavljeno po šest zlatnih točkica. Iznad toga, gornji dio ovoga ornamenta sačinjava zvjezdasti ili cvjetasti oblik sastavljen od zrnastoga izduženog srednjeg dijela koji se ubada u nazubljeni gornji završetak srednjega dijela, a oko njega zrakasto se šire oblici koji mogu predstavljati i krakove zvijezde, ali i latice cvijeta sličnoga karanfilu. Ovi gornji dijelovi nisu na svim, ukupno ih je devet prikazanih s ovim dijelom, istovjetno oblikovani, ali slijede isti obrazac. Vretenasti srednji dio tankom stabljikom produžava se u slično zamišljen, samo proporcijски nešto širi, donji dio, sastavljen također od srednjega ovalnog dijela oko kojega se na obje strane pružaju listići. Od špica na donjem dijelu ornamenta zrakasto se šire tri ili više tankih radijalno postavljenih linijica. Od tanke stabljike lijevo i desno od središnjeg dijela, sasvim simetrično i točno ponovljeno u svakom od prisutnih ornamentata, nalaze se dugački, nazubljeni užii listovi koji su pri vrhu savijeni tako da formiraju kukaste oblike usmjerene prema sredini ornamenta.

Dekorativnost i raskošnost odjeće, a pogotovo Bogorodičina maforiona, potpuno se uklapa u naglašenu dekorativnost ove ikone koja je potencirana ornamentacijom rasprostrtom po čitavoj površini ikone, tako da je zlatni fon ikone od apstraktne ravne plohe pretvoren u bogato ornamentiranu površinu.⁵ Oko glava figura nalaze se svetokrugovi potpuno pravilnoga kružnog oblika. Oba su po vanjskoj ivici definirana na isti način, debljom trakom u koju su utisnuti sitni četverolisni ili križni ornamenti, ali je njihova površina različito oblikovana. Kod Bogorodičina je ispunjena lozicama, dok se u Kristovu između krakova upisanoga križa prepoznaju veći, drugačije oblikovani ornamenti. U tretmanu nema razlike između svetokrugova i ostale površine ikone. Sve je do krajnjih granica ispunjeno spiralnim viticama od kojih se šire, popunjavajući prazne površine, listovi istih oblika koje vidimo na ornamentima Bogorodičina maforiona. Na taj način, količinom dekoracije, kao i karakterom ornamenta i zlatom kojim su izvedeni, cijela površina ikone objedinjena je, izuzev lica, u jedinstvenu dekorativnu shemu. Ovaj dojam je i pojačan činjenicom da se i iznad luka, u prostorima u kojima su prikazani anđeli, isti ornament nastavlja širiti i ispunjavati svaki djelić površine.⁶ U gornjim kutovima, iznad reljefnoga luka, prikazani su anđeli u purpurnim ogrtačima i plavim donjim haljinama. Predstavljani su potpuno simetrično, do pojasa kako ruke pokrivene manipulusom pružaju prema predstavi Majke Božje s Djetetom. Njihove uredne frizure s pletenicom uz rub čela uokviruju ljepolika lica sa smiješkom na usnama, koja se naginju prema centralnoj predstavi. Anđeoska zlatna krila kod obojice su raširena.

Inkarnati Bogorodice i Krista na ovoj ikoni fino su slikani i tretirani su istovjetno. U njihovom slikanju polazi se od osnove vrlo tamnoga, dubokog sivosmeđeg tona umbre. Taj ton suptilnim posvjetljavanjem "podize" se do najsvjetlijih partija okera.⁷ Prijelazi iz tamnoga u svijetlo vršeni su

⁵ Ornamentacija na podlozi ove ikone izvršena je tehnikom utiskivanja.

⁶ M. S. Frinta iznosi mišljenje da je ovakav način obrade pozadine ikone, te ornamentika po Bogorodičinu maforionu posljedica nastojanja da se na slikarski način zamijeni i postigne efekt tradicionalnoga "okivanja" ikona zlatnim ili srebrnim limom. Usp. M. S. FRINTA, nav. dj., 16.

⁷ Sjene na Bogorodičinu licu najizraženije su uz rub kape na čelu, u očnim dupljama, s desne strane lica uz nos, ispod nosa, u udubljenjima brade, a pogotovo je izrazita duboka sjena koja se proteže duž lijevoga obraza sve do ispod brade, uključujući i polukružna zasjenčena mjesta po vratu. Na Kristovu licu, uza sjene ispod nosa i usta, sjena je najizraženija na lijevom obrazu. Najosvjetljenija mjesta na Bogorodičinu licu nalaze se iznad obrve, s lijeve strane nosa i usta, na ispupčenju brade, te na lijevoj strani vrata, a na Kristovu licu najosvjetljenija su mjesta gotovo identično postavljena, samo smještena na desnu stranu nejjovoga lica.

vrlo postupno, suptilno, tako da se postigao određeni stupanj plasticiteta naslikanih oblika, čak i usprkos činjenici da kromatski i valerski raspon između najtamnijih i najsvjetlijih partija nije naročito veliki. Najosvjetljenija mjesta, jagodice, dijelovi ispod očiju, oko usta, na ispupčenju brade, te po hrptu nosa, ističu se svjetlosnim refleksima izvedenim samo izuzetno bjeličastim mrljama, a u pravilu paralelnim tankim bijelim crticama koje ponavljaju oblike što ih naglašavaju. Osim ovih svjetlosnih linijica, gotovo da nema linearnoga postupka u oblikovanju lica Krista i Bogorodice. Jedino su gornji i donji očni kapci na oba lica definirani preciznom, nešto debljom tamnom linijom, koja je kod Bogorodice i ponovljena u jednom crvenkastom tonu. Obrazi i usne i Bogorodičina i Kristova lica istaknuti su jakim rumenim tonom, koji je na obrazima fino povezan s temeljnom bojom inkarnata, a na usnama predstavlja pravi koloristički akcent koji se u potpunosti povezuje s cjelovitom kolorističkom kompozicijom ove slike. Međutim, u slikarskom tretmanu inkarnata ruku obiju figura, kao i Kristovih nogu, opažamo nešto tvrđi i pojednostavljeni slikarski postupak. Oblici se ocrtavaju snažnim tamnim konturama, a unutar njih vrši se modeliranje vrlo reduciranim valerskim rasponom. Ipak, uspijeva se artikulirati građa šake pogotovo kod Krista, kao i u određenoj mjeri na desnoj šaci Bogorodice, dok je njezina lijeva šaka gotovo potpuno bez plasticiteta i neraščlanjena. Pojednostavljeni slikarski tretman podrazumijeva također, korištenje paralelnih tankih i kratkih bjeličastih crtica kojima se naglašavaju najistaknutiji dijelovi, ali je takav postupak na ovim dijelovima slike izveden shematski, bez razumijevanja.

Slikarski tretman draperija bitno je različit od postupka primijenjenoga za slikanje inkarnata. Osim u slučaju Bogorodičine donje haljine, nema ni pokušaja da se draperija tretira kao trodimenzionalan oblik. Naglašena dekorativnost draperija maforiona i Kristove haljine još više pridonose plošnosti ovih oblika. Plošnost je najočitija upravo na mjestu gdje se te dvije plohe dodiruju u snažnoj liniji koja označava granicu između azura Bogorodičina maforiona i cinobera Kristove haljine. Ali, ipak, na Bogorodičinoj haljini možemo prepoznati utjecaj tradicionalnoga, iako već osiromašenoga slikarskog postupka kojim se slikarskim vrijednostima, postupnim smjenjivanjem osvijetljenijih i zatamnjenijih mjesta, prikazivao volumen nabora, te posredno i tijela koja su njima bila pokrivena. Mnogo su tradicionalnije i bolje slikane draperije anđeoskih plašteva i tkanina, kojom su ruke anđela pokrivena. Na tim draperijama prepoznajemo sve kvalitete slikarske obrade tradicionalnoga bizantskog ikonopisa u kojem se postupno, u tri, četiri tona, gradiraju svjetlo i sjena, na taj način stvarajući shemu volumena, iako bez plasticiteta oblika ispod odjeće.

Od početka u stručnoj javnosti ova je ikona okarakterizirana kao primjer mješovitoga stila, stila u kojem su spojeni bizantski elementi s elementima preuzetim iz zapadnih umjetničkih stilova, pa zatim organski sintetizirani više ili manje uspješno.⁸

Svakako i bez sumnje, ikonografija ove slike u potpunosti ponavlja bizantska rješenja. Ikona predstavlja jednu od mnogobrojnih varijanti ikonografskoga tipa Bogorodice Eleuze, Glikofiluze ili, u ruskoj varijanti, Umiljenija.⁹ Dakle, ikonografski tip u kojem se stavlja naglasak na ljudsku prirodu Kristovu i ljudsku emociju koja se razvija između majke i djeteta, sastoji se od predstave majke koja u svom naručju drži dijete s kojim razmjenjuje izraze nježnosti. U ovom slučaju, dijete je, kao u najpoznatijoj varijanti Bogorodice Eleuze, čuvenoj Vladimirskoj Bogorodici, postavljeno na lijevu stranu slike, tako da se svojim lijevim obrazom priljubljuje uz majčin desni obraz. Iako majka ne gleda u dijete, majstor uspijeva prikazati snažno osjećanje koje se razvija između majke i djeteta pomoću geste djeteta Krista koji svojom lijevom rukom dodiruje majčinu bradu, što je jedan od čestih elemenata u ikonografiji Bogorodice Eleuze.

Uz ikonografiju, kako smo vidjeli nesumnjivo bizantskoga karaktera, bizantskoga porijekla i slikarski je tretman korišten u slikanju ove ikone. Prije svega, način na koji je slikan inkarnat otkriva nam majstora koji je sasvim dobro poznao tradiciju bizantskoga slikarstva, a kako se može zaključiti i još bolje suvremene tendencije kasnobizantskoga slikarstva koje je u vidu kretskoga ikonopisa suvereno vladalo širokim prostorima čitavoga istočnog Mediterana. To nam se otkriva u gotovo akademizmu kojim je prikazano Bogorodičino lice, u suhoći, finoći i suptilnosti slikarskoga postupka kojim su modelirani inkarnati postupnim podizanjem tamne osnove svjetlijim tonovima do određenoga stupnja plastičnosti, a posebice u postupku kojim osvjetljava i tako naglašava najistaknutije i najosvjetljenije dijelove inkarnata. Upravo u tankim, paralelnim, bjeličastim crticama prepoznajemo jednu od najtipičnijih karakteristika kretskoga ikonopisa iz vremena njegove kulminacije, krajem 15. st. Također, kretska način slikanja prepoznajemo i u načinu na koji je obrađena draperija anđela.

⁸ Vidi bilj. 2.

⁹ Grč. *eleoûsa* znači koja sažaljeva, milostivo pomaže; Grč. *glyko* - umilno, ljupko + *philêō* - ljubim, *Panagía Eleoûsa* ili *Panagía Glykophiloûsa* - Najsvetija, Umilna, rus. *Umilenie*. Usp. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 2000., str. 243; A. GRABAR, *Les images de la Vierge de Tendresse, type iconographique et theme (a propos de deux icones a Dečani)*, ZOGRAF, br. 6, Beograd 1975., str. 25-30; C. BALTOYANNI, *The Mother of God in Portable Icons*, *Mother of God, Representation of the Virgin in Byzantine Art*, Athens 2000., str. 147-153.

Na ovoj ikoni veza s kretskim ikonopisom može se prepoznati i u postupku kojim se elementi iz zapadne umjetnosti uvode u bizantsku potku ikone. Postupak je vrlo srodan onom kretskom, tako da i uz elemente preuzete iz zapadnih umjetničkih stilova, slika odiše tradicionalizmom u kojem se iščitava vrlo čvrsta i očita povezanost s tradicijama bizantske umjetnosti. U bizantski koncept ikone koja prikazuje Bogorodicu Eleuzu unose se elementi vrlo karakteristični za slikarstvo dubrovačke slikarske škole, koje prepoznajemo u osnovnoj koncepciji slike u kojoj se figure centralne predstave smještaju u reljefno izvedeni polukružni luk na stupićima, zatim, u kroju i detaljima odjeće, a najočitiije ih prepoznajemo u oblicima i karakteru ornamenata kojima obiluje ova ikona. Doprinos dubrovačke slikarske škole kao lokalnoga izraza renesansne umjetnosti ne zaustavlja se samo na jednostavnom preuzimanju i upotrebi pojedinih sitnijih elemenata, te njihovom "lijepljenju" na bizantsku kompoziciju. I pored vrlo tradicionalnoga postupka kojim je slikana ova slika, kako u zlatnoj pozadini, tako i u slikanju inkarnata i draperija, zapadni utjecaji se prepoznaju i u vrlo dekorativnoj ornamentiranoj podlozi, koja jest zlatna, kako je i uobičajeno u tradicionalnom bizantskom, naravno, i kretskom ikonopis, ali je utiskivanjem ornamenata njezin apstraktni zlatni fon pretvoren u "tkanje" sastavljeno od bogate ornamentike renesansnoga karaktera. Također, i u ponekom detalju, kao što je naglašeno rumenilo na obrazima Bogorodice i ljupkost njezine predstave, kao i u ljupkosti djetinjega lika, koja je snažnije izražena nego što je bilo uobičajeno u konzervativnijem bizantskom ikonopisu, u pojačanoj ljudskosti predstave, u slikarskom izrazu ove ikone prepoznajemo jače utjecaje Zapada.

Međutim, nisu svi elementi zapadnoga porijekla i karaktera tako diskretno i suptilno uvedeni i ukomponirani u bizantsku matricu slike. Ima i takvih koji se na prvi pogled prepoznaju i svrstavaju u one umjetničke tradicije koje izlaze izvan okvira tradicionalnoga bizantskog umjetničkog izraza. Najočitiiji takav element jest Bogorodičin maforion, koji i svojim krojem, bojom, a pogotovo ornamentacijom ukazuje na svoje zapadno porijeklo. To više nije ogrtač s resama koji se s jednoga na drugo rame prebacuje tako da pokriva glavu i u skladu s time, gotovo čitavu donju haljinu. Sada je to plašt prebačen preko glave koji se ravnomjerno s obje strane glave i ramena spušta ostavljajući otkrivenu donju haljinu, koja također, pasom ispod grudi ukazuje na svoje nebizantsko porijeklo. Maforion, ako ga tako uopće možemo zvati, neuobičajene je azurne boje, koja se ne susreće često u bizantskom slikarstvu. A, svakako su po svom karakteru najviše zapadnjački veliki zlatni ukrasi renesansnoga karaktera

ritmično razbacani po cijeloj njegovoj površini. U svakom slučaju, odjeća Bogorodice na ovoj ikoni vrlo je interesantna. Majstor ne oponaša način na koji je odjevena Bogorodica u to vrijeme vrlo raširenom i popularnom ikonografskom tipu Madre della Consolazione, u kojem je, također, Bogorodica prikazivana u odjeći u kojoj se prepoznaju oblici s Istoka i sa Zapada,¹⁰ nego daje svoju varijantu Bogorodičine odjeće koja kombinira zapadne i istočne oblike kombinirajući neuobičajene elemente. On spaja tradicionalnu, vrlo konzervativnu bizantsku kapu tijesno priljubljenu uz glavu s donjom haljinom uobičajene boje, ali neuobičajenoga kroja, s potpuno pozapadnjačenim plaštom. Na ovoj slici ni Krist nije u svojoj uobičajenoj vladarskoj odjeći, u hitonu i himationu, nego u dugačkoj, relativno uskoj haljinici dugih rukava, što nije potpuno nepoznato, ali ni široko rasprostranjeno. Dakle, kroj, a još više raskošnost odjeće i njezina ornamentika ukazuju na izvore koji su potpuno oprečni bizantskom slikarstvu. Riječ je o vremenu koje na Zapadu označavaju umjetničke pojave karakteristične za prijelaz iz kasne gotike u ranu renesansu.

Po svojim osobinama, tradicionalnom ikonografskom rješenju, stilu u kojem se prepoznaje vrsnost bizantskoga načina slikanja, zapadnoj ornamentici, te prema načinu na koji je izvedeno povezivanje bizantske matrice s dosezima zapadnoga slikarstva ova ikona mogla bi se pripisati nekom kretscom majstoru s početka ili prve polovice 16. st. Međutim, ne možemo je tako atribuirati. Za njezinu atribuciju vrlo je značajna neujednačenost kvalitete pojedinih njezinih dijelova. Neki dijelovi, kao što je Bogorodičino lice ili male figure anđela, ističu se vrsnošću slikarstva zbog kojeg je ova ikona svrstana u najznačajnije ikone našega područja,¹¹ ali istovremeno i vrlo jasno na njoj se zapažaju određene slabosti i nemogućnosti, prije svega u proporcijskim netočnostima u prikazivanju Bogorodičinih ruku, u naglašenoj plošnosti oblika odjeće, kao i u relativno reduciranom tonskom rasponu u prikazivanju inkarnata. Takve osobine slikarstva ove ikone navode na zaključak da ona nije ostvarenje nekoga

¹⁰ U Madre della Consolazione Marija na glavi ima zapadnjački prozirni bijeli veo koji počinje otkrivati kosu, koja u bizantskom slikarstvu nikada nije vidljiva. Također, plašt koji ravnomjerno pada s obje strane Bogorodičina lica i ramena, pod vratom je spojen i zakopčan velikom okruglom zlatnom kopčom, brošem, i u pravilu, na tome se završava sva dekorativost i bogatstvo u opremi Bogorodice.

¹¹ V. J. ĐURIĆ, nav. dj. 1961., 48, 105-106, T. LXX; ISTI, LJ. KOJIĆ, nav. dj., k. br. 2; *L'art en Yougoslavie de la préhistoire a nos jours...*, k. br. 311, sl. 311; R. STANIĆ, nav. dj., k. br. 5.

kretskog, nego kojega domaćeg majstora čiji je izraz nastao kao posljedica bliskoga kontakta domaćih slikara s kretskim slikarstvom. Majstor ove ikone nije bio slikar koji nije mogao bolje, nego slikar koji nije bio sposoban dosljedno i do kraja primijeniti sve elemente visoko sofisticiranoga i kvalitetnoga kretskog slikarstva. Sasvim sigurno, riječ je o majstoru koji nije od početka formiran u tradiciji i duhu bizantskoga slikarstva, nego je bio izložen i drugačijim umjetničkim utjecajima i pojavama, a koji je s kretskim slikarstvom došao u izravan doticaj. On je nastojao svojim radom oponašati dosege kretskih ikonopisaca, ali nije uspio proniknuti u bit kretskoga ikonopisa i samo je površno, sporadično i bez kriterija i kritičnosti prihvatao neke njegove osobine. Tako, na ovoj ikoni nema spajanja Istoka i Zapada, što bi dovelo do neke vrste sinteze tih dvaju raznorodnih likovnih svjetova, nego su samo elementi zapadne umjetnosti uneseni u bizantsku kompoziciju.

Zahvaljujući takvim svojim osobinama ova ikona je sasvim opravdano već odavno okarakterizirana kao ostvarenje tzv. bizantsko-dubrovačke grupe.¹² Ova slikarska skupina na temelju stilskih i ikonografskih osobina, te prema karakteru ostvarenja koja su joj pripisana, prepoznata je kao specifična pojava u dubrovačkom slikarstvu prve polovice i sredine 16. st. Na žalost, nemoguće je utvrditi imena majstora koji su joj pripadali iako postoji pretpostavka da je ovu grupu sačinjavao nemali broj majstora i da je bila značajnijega opsega.¹³ Međutim, danas nam je poznat samo relativno mali broj slika koje se smatraju njihovim ostvarenjima, koje su raširene na širokom prostoru od samoga Dubrovnika do Starog Bara, preko otoka Lopuda i Lastova u unutrašnjost, kako vidimo sve do Mostara.¹⁴ Najpoznatija ostvarenja dubrovačko-bizantske slikarske grupe jesu ikone, odnosno, portativne slike na dasci, iako su ovi majstori radili i zidne slike, a i minijature. Najpoznatije među njima, uz ove mostarske slike jesu: Bogorodica s Kristom s glavnoga oltara crkve sv. Jurja na Boninovu u Dubrovniku, Gospa od Šunja na Lopudu, Bogorodica s Kristom na triptihu u crkvi sv. Kuzme i Damjana na Lastovu, te dvostrana ikona s predstavama Bogorodice i Hodigitrie i Raspeća Kristova na glavnom oltaru župne crkve na Lastovu.

Dubrovačko-bizantska slikarska grupa vrlo je zanimljiva pojava. Ona se javlja upravo nakon smrti najznačajnijih predstavnika dubrovačke slikarske škole, Nikole Božidarevića i Mihajla ili Mihoča Hamzića, tako da se

¹² V. J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola...*, 207-217.

¹³ IBIDEM, 209-217.

¹⁴ IBIDEM, 209-217.

njezin pojavak mora razmotriti u svjetlu te činjenice. Vrlo je zanimljivo da se u vrijeme kada je renesansni likovni izraz u dubrovačkoj sredini i kod dubrovačkih slikara već potpuno prihvaćen, toj novoj, svježoj i nadasve humaniziranoj umjetnosti kao protuteža javlja konzervativno i tradicionalističko slikarstvo majstora dubrovačko-bizantske grupe. Taj tradicionalizam i konzervativnost, osnovne značajke njihovoga slikarstva, po svojoj naravi upravo su suprotne karakteru renesansne umjetnosti. U djelima ovih majstora jasno i vrlo očito prepoznajemo čvrstu i nedvosmislenu povezanost s tradicijama bizantske umjetnosti. No, bizantski uzori u ikonografskom, ali još više u stilskom pogledu miješaju se i povezuju s dostignućima renesansnoga slikarstva dubrovačke slikarske škole. Majstorima dubrovačko-bizantske slikarske grupe kao predlošci kompozicijskih rješenja služe bizantske kompozicije. Oni preuzimaju i podražavaju tipove svetaca, kao i elemente arhitekture i pejzaža u pozadini, odnosno, u njihovim radovima moguće je susresti i prepoznati bilo koji "pozajmljeni" element ili oblik s kretske ikona. Međutim, izvedba slike, slikarski postupak, ipak je, u najvećem broju poznatih nam primjera, bio drugačiji. Na tom polju očituje se čvrsta povezanost s načinom slikanja najistaknutijih predstavnika dubrovačke slikarske škole iz razdoblja kad je takvo slikarstvo bilo na vrhuncu. U većini radova ove grupe, gotovo svim navedenim ikonama, opaža se meko slikanje volumena, širi raspon kromatskih vrijednosti, dekorativnost i raznolikost ukrasa zapadnoga porijekla. Ipak, takav postupak apsolutno ne ugrožava i ne poništava bizantski karakter slike. Jezgra i bit slika majstora dubrovačko-bizantske grupe ostaje bizantska i uza sve što je preuzeto iz slikarstva dubrovačke slikarske škole.

Mora se naglasiti da postoje znatne razlike između poznatih nam ostvarenja ove grupe majstora, jer nije postojalo pravilo koji će se dio slike tretirati na tradicionalni bizantski, a koji na suvremeni zapadni način. U dubrovačko-bizantskoj grupi svaki slikar na svakoj slici mogao je po svom slobodnom izboru birati dijelove na kojima će primjenjivati jedan od ova dva različita slikarska pristupa. Majstori dubrovačko-bizantske grupe kao da nisu razumjeli pravilo kretskoga ikonopisa po kojem su se inkarnati i glavne figure slikali tradicionalno, na bizantski način, a tek su se ostali, sekundarni dijelovi slike mogli slikati slobodnije. U kretskom slikarstvu ovakav pristup uvođenju stranih elemenata gotovo se bez izuzetka primjenjivao. Majstori dubrovačko-bizantske grupe redovito su kombinirali različite slikarske postupke na pojedine elemente slike bez ikakvoga pravila, u čemu možemo prepoznati njihovu veću slobodu, ali i neutemeljenost u bizantskoj tradiciji. I s toga aspekta mostarska ikona vrlo je zanimljiva i značajna. Njezin majstor odlučio se za vrlo tradicionalan pristup, kako

smo vidjeli, tradicionalno modeliranje inkarnata, tradicionalnu shemu predstavljanja staroga ikonografskog obrasca bez karakterističnih kretske inovacije, na tradicionalnoj bizantskoj apstraktnoj zlatnoj pozadini, a inovacije preuzete iz zapadnoga slikarstva ostavio je za one manje važne dijelove slike, kao što su odjeća, ili ornamentika. Tako, u okvirima nama poznatih ostvarenja dubrovačko-bizantske slikarske grupe, mostarska ikona predstavlja najtradicionalnije, najkonzervativnije njezino ostvarenje, ali upravo zbog toga i ostvarenje što se ističe svojim kvalitetama.

Na kraju, možemo zaključiti da slike dubrovačko-bizantske slikarske grupe predstavljaju vrlo uspješno i sistematično umjetničko rješenje nastalo spajanjem i prožimanjem dviju suprotnosti. To slikarstvo, u kojemu se na prvi pogled prepoznaje "duhovnost" bizantske ikone a istovremeno i ljupkost, ovozemaljska ljepota i mnogo humniziranija predstava Boga, sasvim sigurno nailazilo je na veliku popularnost i široki krug publike. To je bila umjetnost dopadljiva svakome, a pogotovo publici koja nije bila sklona renesansnoj umjetnosti koja je u to vrijeme cvjetala u Italiji, ali i u samom Dubrovniku. Djelatnost dubrovačko-bizantske slikarske grupe zadovoljavala je onaj, očito nemali dio stanovništva, koji nije želio ili mogao prihvatiti promjene koje je sa sobom donosilo novo doba. Stoga je sasvim razumljivo da su se ostvarenja takvoga slikarstva mogla širiti po čitavom dubrovačkom primorju, njegovim manjim naseljima prvenstveno ruralnoga karaktera u kojima je živjelo stanovništvo nižega stupnja obrazovanja i slabijega imovnog stanja, kao i po crkvama i samostanima, koji su udaljeni od centra i izvan suvremenih tijekova, iskazivali veći otpor novinama novoga doba i u čijim težnjama možemo prepoznati želju da se zaustavi vrijeme. Takav stav i afiniteti opažaju se jednako kod vjernika i svećenika obaju kršćanskih obreda. Slična, još konzervativnija atmosfera, bila je i u zaleđu dubrovačkoga primorja. Zato ne iznenađuje postojanje jedne takve ikone u Mostaru.

Njezino postojanje u Mostaru potvrđuje da su trgovačke, ali i kulture veze između Dubrovnika i njegovoga zaleđa, pa i Mostara, bile žive i čvrste čak i u vrijeme kad je najveći dio dubrovačke trgovačke aktivnosti bio usmjeren na pomorsku trgovinu i kad je njegova kopnena trgovina po oblastima Osmanskoga Carstva polagano zamirala. Naravno, ne možemo tvrditi da je ova slika stigla u Mostar u vrijeme kad je nastala, znači u prvoj polovici 16. st. Vjerojatno nije ni stigla na ove prostore tako rano, ali njezin dolazak na ovo prostorje moguć je već u 17. st. Nemamo nikakve povijesne podatke o tome, ali upravo je to vrijeme kada se na prostoru Mostara nailazi na najranije dokaze postojanja kršćanske pravoslavne zajednice, ali i bogomolje uz koju je vrlo moguće došlo do

formiranja zbirke ikona.¹⁵ S obzirom da u pravoslavnom kultu ikona predstavlja kulturni predmet, te da se crkva smatra završenom tek kad je oslikana i kad je ikonostas opremljen ikonama, može se razmišljati o tako ranom nastanku ove zbirke ikona.

Interesantno je da se pravoslavna zajednica u Mostaru odlučila za nabavku jedne takve ikone. Poznato je da je srpska umjetnost pod Turcima bila izrazito konzervativna i čvrsto utemeljena u svom srednjovjekovnom nasljeđu i da nije ostavljala mnogo prostora i mogućnosti za javljanje utjecaja iz "kontaminiranoga" kretskog slikarstva. Širenje kretskih ikona prema istoku na našim prostorima zaustavljalo se negdje otprilike na Drini. Krajevi najbogatiji kretskim ikonama, a koji su pripadali pod jurisdikciju Pečke patrijaršije, jesu upravo oblasti južne Hercegovine, Sarajevo i lijeva obala Drine. U tom svjetlu i ova mostarska ikona Bogorodice Eleuze s karakteristikama o kojima smo govorili, vrlo je znakovita. Čak bismo se usudili reći da nas ona, uz još dvije slike vrlo očite zapadne provenijencije iz zbirke ikona Stare pravoslavne crkve u Mostaru, sv. Ivan Krstitelj i Krist - Salvator Mundi,¹⁶ te brojne kretske ikone, navodi na donošenje zaključaka ne samo glede likovnoga ukusa i afiniteta onih koji su se odlučili za njezinu nabavku.

Ikona Bogorodice Eleuze, rad dubrovačko-bizantske slikarske grupe, odašilje vrlo kompleksnu poruku. Prije svega, ova slika potvrđuje stalnu prisutnost Dubrovnika na prostorima u unutrašnjosti koji su bili povezani trgovačkim, ali, očito i drugim vezama s njim. Zatim, iako se radi o ikoni izvedenoj u "mješovitom" stilu, kombinaciji bizantskih i zapadnih slikarskih postupaka, ona je primjer što ga odlikuje izraziti konzervativizam i čvrsta povezanost s bizantskim nasljeđem. Te osobine svakako su zadovoljavale pravoslavne vjernike, koji nisu ni mogli ni htjeli razlučivati porijeklo i karakter pojedinih njezinih elemenata, jer je krajnji i ukupni dojam, što ga je ova ikona ostavljala, bio takav da je odgovarao konzervativnom shvaćanju ikone kao kulturne slike istočnoga obreda. Dakle, konzervativnost slike bez obzira na očite prinose zapadne umjetnosti pogodovala je kršćanskim vjernicima u sredinama koje nisu bile otvorene i izložene svježim strujanjima iz Italije i općenito sa Zapada. Međutim, ne smijemo se zavaravati da je o ukusu lokalnoga stanovništva, lokalnih pravoslavničkih ovisio izbor slika koje su se nabavljale za nastajuću zbirku ikona pravoslavne

¹⁵ V. ČOROVIĆ, *Mostar i njegova srpska pravoslavna opština*, Mostar 1933., 47; R. STANIĆ, nav. dj., 1982., 10; R. STANIĆ, *Nadgrobni spomenici sa natpisima iz XVII i XVIII veka u groblju na Pašinovcu u Mostaru*, Hercegovina (3), Mostar 1983., 153.

¹⁶ R. STANIĆ, nav. dj. 1982., 1. T. I, 2. T. II.

crkve u Mostaru. U svemu tome, gotovo sasvim sigurno, presudnu ulogu imali su visoki svećenici, koji su dolazili u Mostar na službu. U vrijeme 17. st., a pogotovo kasnije, mostarske vladike bili su Grci. Grci su u to vrijeme bili podijeljeni na one koji su ostali s određenim stupnjem crkvene i vjerske autonomije pod osmanskom vlasti u domovini, te one koji su prebjegli na područja pod mletačkom vlasti. Centar grčke dijaspore bila je Venecija, gdje se formira snažna grčka enklava, a krajem 16. st. gradi i Grčka pravoslavna crkva. Iz tog centra širili su se utjecaji i u umjetničkom pogledu, tako da se može zaključiti kako su grčke vladike koje su dolazile u Mostar dolazile iz Venecije, ili područja pod mletačkom vlasti, o čemu svjedoči i sklonost prema kretske ikonama, slikama venecijanske provenijencije datirane u kasno 15. st., te također kako naša ikona dokazuje, prema onim ostvarenjima koje su reakcija na suvremena događanja prilagodbe bizantske tradicije suvremenim likovnim kretanjima na Zapadu. Na taj način ova ikona povezuje Mostar s čitavim jednim prostranstvom istočnoga Mediterana i prostora koji mu gravitiraju, jer svojim osobinama u potpunosti oslikava društvenu, političku, vjersku, kulturnu i umjetničku klimu što je karakterizirala to prostorje u to vrijeme.