

## Zoraida Demori Staničić

# Ikona Bogorodice s Djetetom iz crkve Sv. Nikole na Prijekom u Dubrovniku

Zoraida Demori Staničić  
Hrvatski restauratorski zavod  
Porinova 2a  
HR - 21 000 Split

Izvorni znanstveni rad  
*Original scientific paper*  
Primljen / Received: 9. 1. 2013.  
Prihvaćen / Accepted: 19. 4. 2013.  
UDK: 75.046

*Following the conservation and restoration works which were carried out on the icon of the Virgin and Child from the Church of St. Nicholas at Prijeko in Dubrovnik, and on the basis of its stylistic analysis, the article links the Dubrovnik icon with the well-known Benedictine Virgin from Zadar and dates it to the same time of around 1300. The article also provides an analysis of the icon's iconography and opens up the problem of the influence of eastern Mediterranean painting on thirteenth-century painting in Dalmatia.*

**Keywords:** *icon, Virgin and Child, Dubrovnik, Church of St. Nicholas at Prijeko, thirteenth century, Master of the Benedictine Virgin, Dalmatia, painting in the eastern Mediterranean*

Do 1991. godine na bočnom oltaru Gospe od Zdravlja u predromaničkoj crkvi Sv. Nikole na Prijekom u Dubrovniku nalazila se ikona Bogorodice s Djetetom prekrivena raskošnim pozlaćenim okovom; njega je 1515. godine bio izradio dubrovački zlatar Marko.<sup>1</sup> Nedavni je restauratorski zahvat<sup>2</sup> ovoj ikoni, koja struci nije bila nepoznata,<sup>3</sup> omogućio novu interpretaciju.

Na dasci od mekog drveta topole na zlatnoj je pozadini prikazana Bogorodica s Djetetom u naručju, koju flankiraju umanjeni likovi svetaca: s lijeve strane je Sv. Petar, a desno Sv. Ivan Krstitelj. Sudeći prema stilskim odlikama, jasno se razaznaje da su oni naslikani na način dubrovačkog slikarstva 15./16. stoljeća, što su u svojim ranijim tekstovima već bili utvrdili V. Đurić<sup>4</sup> i K. Prijatelj.<sup>5</sup> Uz bitne promjene izvornog izgleda i formata starije ikone, doslikavanje likova i preslik odjeće renesansnom ornamentikom velikih punciranih zlatnih cvjetova<sup>6</sup> nedvojbeno je izveo Nikola Božidarević,<sup>7</sup> koji je, pritom, izvorni format oblika uspravna pravokutnika skratio i pretvorio u horizontalni. Istraživanja, koja su prethodila restauratorskom zahvatu, utvrdila su da su na ikonu u razini oslika zalijepljene i čavlima prikucane bočne letve, dok gornja tvori rub nadvisujući oslik.

Prema analizi proporcija i analogijama, može se pretpostaviti da je na ikoni bila prikazana sjedeća ili stojeća Bogorodica s Djetetom. Ona, lagano priklonjene glave, drži i pokazuje Isusa na svojoj desnoj strani. Slobodan pad očito nasilno prekinute tkanine njezina plašta ukazuje nam na postojanje (danas odrezanih) nogu i donjeg dijela Isusova tijela. Bucmasti dječak ne sjedi, već u majčinu krilu leži opružen na svojem desnom boku, naginjući se prema naprijed, licem okrenut gledatelju. Torzo mu je frontalno prikazan, dok se donji dio tijela okreće, a noge, u potpunosti pokrivene raskošnom opravicom, lome se u koljenima. Odjeven je u crvenu, zlatom vezenu tuniku bez rukava, jednostavna vratnog izreza, koja pokazuje sasvim otkrivene, gole punačke dječje ručice. Majka je dječaka objumila desnom rukom o koju se on oslanja. U sasvim intimnoj dojenačkoj gesti objema je rukama čvrsto hvata za palac i kažiprst desne ruke, dok ga ona u shemi *Hodigitrije* pokazuje ljevicom podignutom u visini grudi. Lice mu je dječje i okruglo, čelo je veliko, istaknutih zalisaka. Ovakav, gotovo realističan prikaz malog djeteta sitnih očiju, usta i nosa, drastično odstupa od modela odraslog i zrelog Isusova lica na dječjem tijelu, koje je uobičajeno na ikonama. Bogorodica je odjevena u raskošan zlatni plašt urezanih



1. Bogorodica s Djetetom, Dubrovnik, crkva Sv. Nikole na Prijekom  
*Virgin and Child, Dubrovnik, Church of St. Nicholas at Prijeko*

nabora, ukrašen velikim, širokim cvjetovima renesansne ornamentike.<sup>8</sup> Ovakav je Božidarevićev preslik, dijeleći tehnologiju drugih njegovih djela, na zlatnoj podlozi najprije naslikan kistom, a potom ugraviran oštrom zlatarskom alatkom. Tradicionalni elementi ikone ostali su vidljivi na nepreslikanim dijelovima, kao što je *epimanikion*<sup>9</sup> lijevog rukava crvenog *hitona*, čija se bordura također razaznaje u trokutnom izrezu *maforiona*. *Maforion* je po tradiciji prebačen preko glave, tvoreći široku plošnu kružnicu koju opisuje aureola ukucana u zlatnu površinu. No novi elementi u tradicionalnoj morfologiji ikona su: bijeli veo oko Gospina lica (za koji nije moglo biti utvrđeno pripada li sloju preslika) te posve atipična odjeća malog Isusa, koja u svojoj crvenoj osnovi nije preslikana.<sup>10</sup> Takva tunika bez rukava naglašava simboliku Kristove božanske prirode, ali i njegove žrtve.

Ružičasti, difuzno osvijetljeni inkarnat naslikan je gotovo bez zelenih sjena tipičnih za bizantsko slikarstvo. Gospino je lice markantno: na njegovu naglašeno

ovalnom obliku ističe se konturiran dugačak tanak nos koji je spojen s obrvama. Markirani, dvostruki brid hrpta je osvijetljen, a pod istaknutim lukovima tamnih obrva duboko su usađene oči. Njihov bademast oblik s naglašenim je vjeđama tamnih podočnjaka. Široke, crne zjenice gotovo u cijelosti pokrivaju bjeloočnice koje su stisnute uz unutrašnje kutove oka. Obrazi su glatki i difuzno narumenjeni, a usnice crvene. Donja je okrugla, puna i čulna, kraća od gornje, čiji izvijeni rubovi gotovo da sugeriraju smiješak. Plasticitet okrugle brade naglašen je zatamnjеним zasjekom ispod donje usne. Oči, nos i usta konturirani su snažnom crvenom linijom. Ruke su Gospine svijetloružičaste i izrazito dugačkih prstiju, uz naglašene okrugle mišiće na zapešću. Prsti su međusobno odvojeni, a nokti precizno iscrtani. Duboki, zvonki tonovi crvene boje i pozlate, uz svijetli ružičasti inkarnat lica, stvaraju dojam monumentalnosti, dok doslikani Božidarevićevi likovi Sv. Petra i Sv. Ivana Krstitelja, koji su kao pratnja



2. Bogorodica s Djetetom, Dubrovnik, crkva Sv. Nikole na Prijekom, detalj  
*Virgin and Child, Dubrovnik, Church of St. Nicholas at Prijeko, detail*

umanjeni u odnosu na glavne protagoniste, imaju sasvim drugačiji, gotovo dekorativan dojam.

Tip ležećeg Krista poznat je u bizantskoj ikonografiji kao Krist *Anapeson*,<sup>11</sup> uz etimologiju koja označava položaj ležanja. U bizantskoj se umjetnosti on tumači kao svojevrсна varijanta scene Odmora na bijegu u Egipat. Teološka podloga *Anapesona* isticanje je Kristove dvostruke prirode: iako dijete-Isus spava, Krist-Bog uvijek bdije nad ljudima. Prikaz je potaknut frazom iz Knjige postanka (49.9.) o usnulu lavu s kojim se Isus uspoređuje: lav, naime, spava otvorenih očiju. Krist *Anapeson* je pospan, a u isto vrijeme i budan, pa mu oči nisu sasvim zatvorene. Takav paradoks teološki anticipira njegov „san” u grobnici<sup>12</sup> i alegorija je smrti i uskrsnuća. No položaj, gesta i odjeća poznatih *Anapesona* bizantske umjetnosti nisu jednaki.<sup>13</sup> Najstariji dosad poznat prikaz nalazi se u fresci Protatona na Atosu i pripisuje se poznatom grčkom slikaru Manuelu Panselinosu,<sup>14</sup> djelatnom krajem 13. i početkom 14. stoljeća. U ikonografiji *Anapesona* Isus najčešće nije prikazan kako leži u majčinu naručju, već na ovalnoj ležaljci ili jastuku podbočujući lice, dok Bogorodica kleči uz njega. Dubrovački je *Anapeson* stoga doista jedinstven po vrlo zornoj humanizaciji odnosa likova, posebno u eksplicitnoj intimnoj dječjoj

gesti hvatanja prstiju majčine ruke: Isusova desna ruka doslovno se „uvlači” u prostor između Gospina palca i kažiprsta. Ogoljivanje njegovih ruku, pak, slikaru daje priliku pokazati nježnu dječju put svijetlog inkarnata.

Problem ikonografije *Anapesona* u srednjovjekovnom slikarstvu Dubrovnik potencira prikaz nekada vrlo štovane slike koja se kao *Sta Maria del Breno* častila u Župi dubrovačkoj. U grafičkom je otisku prikazuje čuveni Gumpfenbergov *Atlas Marianus*,<sup>15</sup> kao jednu od štovanih Bogorodica s ove strane Jadrana. Gumpfenbergov prikaz *Sta Maria del Breno* donosi sliku Bogorodice koja sjedi na prijestolju s naslonom, a u krilu drži položeno uspavano Dijete. Položaj tog *Anapesona* ne odgovara u potpunosti ikoni iz crkve Sv. Nikole, jer Isus leži na leđima, dok mu je golo tijelo zaodjenuto tkaninom pelenice. No ni



3. *Imago Beatae Virginis miraculosa in Breno*, W. Gumpfenberg, *Atlas Marianus*, 1657.-1659. (izvor: PAVAO KNEZOVIC /bilj. 15/, 43)  
*Imago Beatae Virginis miraculosa in Breno*, W. Gumpfenberg, *Atlas Marianus*, 1657-1659



4. Bogorodica benediktinki, Zadar, SICU (foto: Ž. Bačić)  
*The Benedictine Virgin, Zadar, Permanent Exhibition of Religious Art*

druge dvije ilustracije dubrovačkih štovanih Bogorodica u Gumpfenbergovu *Atlasu* nisu precizne, vjerojatno iz razloga što nepoznati ilustrator dubrovačke ikone nije vidio, već ih je „rezao” prema opisima.

Konzervatorsko-restauratorski zahvat valorizirao je ovu drevnu ikonu koja se po monumentalnosti, ali i po svojevrsnu intimizmu majke i djeteta, nametnula unutar korpusa romaničkih ikona na Jadranu. Usprkos specifičnu i ne tako čestu prikazu Isusa kao *Anapesona*, nema u prikazu Bogorodice s Djetetom iz crkve Sv. Nikole na Prijekom ničeg dramatičnog niti tragičnog; to je gotovo

žanr-prikaz. Detalji markantna i živa Gospina lica, na kojem dominira naglašen, blago povijen „čimabuevski” nos spojen s plitkim lučnim obrvama, dubrovačku ikonu povezuju s onom „Bogorodice benediktinki” iz Zadra. I po načinu slikanja, uz upotrebu intenzivne crvene boje za sjene oko nosa i očiju, i po tipu vrlo izduženih i uskih očiju, ovu Bogorodicu s Djetetom treba približiti slikaru koji je poznat kao „Majstor Bogorodice benediktinki”.

Dok je dubrovačka ikona najvjerojatnije prikazivala Bogorodicu koja sjedi i na krilu drži poleglog Krista, zadarska „Bogorodica benediktinki” pokazuje kompoziciju sjedeće Gospe s Djetetom koje sjedi. Ovu monumentalnu *Kyriotissu* nadnaravne veličine u svoj je indeks romaničkog slikarstva uvrstio E. Garrison, proglašivši je djelom „adriobizantskog” slikarstva.<sup>16</sup>



5. Maestro della Maddalena, Bogorodica s cvijetom, New York, Metropolitan Museum (izvor: [http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001461?rpp=20&pg=1&gallerynos=602&ft=\\* &pos=19](http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001461?rpp=20&pg=1&gallerynos=602&ft=* &pos=19))

*Maestro della Maddalena, The Virgin and Flower, New York, Metropolitan Museum*



6. Bogorodica s Djetetom, 13. stoljeće, *Madonna di Ripalta*, Cerignola (izvor: *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Pinacoteca Provinciale, Bari, 1988., 55)

*Virgin and Child*, 13<sup>th</sup> century, *Madonna di Ripalta*, *Cerignola*

Ikonomografski tip Bogorodice *Kyriotisse* među najstarijima je unutar bizantskog slikarstva. Etimološki određena kao „Ona koja vlada u slavi”, *Kyriotissa* prikazuje Bogorodicu na prijestolju kao nebesku kraljicu koja ispred sebe na krilu drži Isusa.<sup>17</sup> Ovakva shema razvija se od 5. stoljeća i koncila u Efezu koji je 471. godine Mariju proglasio Bogorodicom.<sup>18</sup> Bogorodica pred auditorijem svečano i frontalno sjedi na prijestolju s naslonom ili bez njega, ponekad okružena svitom anđela ili svetaca, držeći ispred sebe, ne slučajno u visini trbuha, frontalno postavljena Isusa. On – Logos, udaljen i odsutan, sjedi ispred tijela u kojem je bio utjelovljen. Gospa ga jednom rukom, najčešće desnom, pridržava za rame, dok ga drugom drži za ruke ili noge. Oba su lika odjevena u svečanu ceremonijalnu odjeću bizantskog



7. Bogorodica s Djetetom i donatorima, Bari, crkva Sv. Nikole (izvor: *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Pinacoteca Provinciale, Bari, 1988., 57)

*Virgin and Child with donors*, Bari, *Church of St. Nicholas*

carskog protokola. U shemi *Kyriotisse* Bogorodica je u 6. stoljeću prikazivana na brojnim mozaicima, kao u carigradskoj crkvi Sv. Sofije i u Eufrazijevoj bazilici. *Kyriotissa* je, iako je prikazana do pojasa, i čuvena *Bogorodica Nikopeia*,<sup>19</sup> koja se od 1234. godine nalazi u crkvi Sv. Marka u Veneciji, kamo je donesena kao plijen iz Carigrada nakon 1204. godine. Shema *Kyriotisse* kao Bogorodice na prijestolju jedna je od omiljenih tema slikarstva i skulpture 12. i 13. stoljeća, koja kroz inačice traje do početka 14. stoljeća, kada se i datira „Bogorodica benediktinki”. Na Zapadu se posebno naglašava kao *Sedes Sapientiae*.<sup>20</sup> Bizantski prototipovi Bogorodice na prijestolju, od izvorne *Kyriotisse* koja Isusa drži ispred sebe preko *Hodigitrije* do *Glykofilouse*, koje ga drže postrance, postali su popularni u Italiji, postajući unutar cvatućih komuna poveznica u identifikaciji s nebeskom kraljicom koju odabiru za zaštitnicu. Poglavitito toskanski slikari, potaknuti mnogim narudžbama komuna, crkvenih redova, bratovština i građana, repliciraju od 12. do početka 14. stoljeća modele Bogorodica na prijestolju, koje su redom vrlo velikih dimenzija. U transformaciji ikona, njihovu širenju u službi poticanja pobožnosti, krucijalnu su ulogu odigrali novi crkveni redovi: ponajprije franjevci<sup>21</sup> i dominikanci<sup>22</sup>, ali ništa manje serviti<sup>23</sup> i karmelićani.<sup>24</sup>

U Boskovitsevu izdanju važna Offnerova korpusa toskanskog romaničkog slikarstva 12. i prve polovice 13. stoljeća,<sup>25</sup> uočava se dominacija tipa *Kyriotisse*. Ona jasno pokazuje bizantske modele koje toskanski slikari slobodno mijenjaju i dopunjavaju, s obzirom na to da nisu ograničeni liturgijskim ni kanonskim pravilima. Toskanski bizantizam stvaraju i razvijaju prvenstveno lokalni, domaći majstori Siene, Firenze i Pise: Berlinghiero i sinovi, Coppo, Meliore, Duccio i sljedbenici, koji nisu bili sputani obvezama kanona. Bizantski predlošci stižu putem trgovačkih veza tih gradova s Carigradom, ali i njegovim pljačkanjem te trajanjem Latinskog Carstva od 1204. do 1261. godine. Obilježene novim osobnim stilom svakog od tih slavni umjetnika, uz mnoge još uvijek neidentificirane slikare, transformirane su toskanske ikone izgubile izvornu bizantsku liturgijsku funkciju i kanonsku zadatost te postale svete nabožne slike.

U ranim ikonama 12. i 13. stoljeća, kako onima iz talijanskih pokrajina tako i iz Dalmacije, na interpretativnoj razini stila posebno je kroz povijest do najnovijih dana bilo naglašeno pitanje *maniere greche*. U historiografiju je taj pojam uveo G. Vasari u drugom izdanju *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* iz 1568. godine,<sup>26</sup> ističući je među *manierama* kao stil bizantske umjetnosti, koja je dominirala u



8. Bogorodica s Djetetom i scenom martirija Sv. Lovre, diptih, Toronto, University of Toronto Art Centre Malcove Collection (izvor: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, (ur. Helen C. Evans), New York, 2004., 482, kat. br. 291)

*Virgin with Child and the scene from the martyrdom of St. Lawrence, diptych, Toronto, University of Toronto Art Centre Malcove Collection*

talijanskom slikarstvu 12. i 13. stoljeća, a koju nije cijenio zbog stroga formalizma, plošna i linearna oblikovanja te nedostataka prikazivanja prostora: *Erano per l'infinito diluvio de' mali che avevano cacciato al di sotto e affogata la misera Italia non solamente rovinare quelle che veramente fabbriche chiamar si potevano, ma quello che importava più spento affatto tutto il numero degli artefici, quando, come Dio volle, nacque nella città di Fiorenza l'anno MCCXL, per dar e' primi lumi all'arte della pittura, Giovanni cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que' tempi d'i Cimabui. Costui crescendo, per esser giudicato dal padre e da altri di bello e acuto ingegno, fu mandato acciò si esercitasse nelle lettere in S. Maria Novella a un maestro suo parente che allora insegnava grammatica a' novizii di quel convento. Ma Cimabue in cambio d'attendere alle lettere consumava tutto il giorno, come quello che a ciò si sentiva tirato dalla natura, in dipingere in su' libri et altri fogli, uomini, cavalli, casamenti et altre diverse fantasie. Alla quale inclinazione di natura fu favorevole la fortuna, perché cioè non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna essendo chiamati in Firenze da chi allora governava la città alcuni pittori di Grecia, non per altro che per rimettere in Firenze la pittura più tosto perduta che smarrita, cominciarono fra l'altre opere tolte a far nella città la capella de' Gondi, di cui oggi le volte e le facciate sono poco meno che consumate dal tempo, come si può vedere in Santa Maria Novella allato alla principale capella, dove ell'è posta. Onde Cimabue, cominciato a dar principio a questa arte che gli piaceva, fuggendosi spesso dalla scuola stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri; di maniera che, giudicato dal padre e da quei pittori in modo atto alla pittura che si poteva di lui sperare, attendendo a quella professione, onorata riuscita, con non sua piccola sodisfazione fu da detto suo padre acconcio con essoloro. Là dove di continuo esercitandosi, l'aiutò in poco tempo talmente la natura che passò di gran lunga, sì nel disegno come nel colorire, la maniera de' maestri che gli insegnavano; i quali, non si curando passar più innanti, avevano fatte quelle opre nel modo che elle si veggono oggi, cioè non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di que' tempi. E perché, se bene imitò que' Greci, aggiunse molta perfezione all'arte evandole gran parte della maniera loro goffa, onorò la sua patria col nome e con l'opre che fece; di che fanno fede in Fiorenza le pitture che egli lavorò, come il dossale dell'altare di S. Cecilia, et in S. Croce una tavola drentovi una Nostra Donna, la quale fu et è ancora appoggiata in uno pilastro a man destra intorno al coro. Vita di Cimabue pittore Fiorentino.<sup>27</sup>*

U životu slikara Jakopa iz Casentina Vasari već piše o „novom, Cimabueovu stilu”: [...] *ebbe principio, l'anno 1350, la Compagnia e Fraternita de' Pittori; perché i*



9. Detalji glavâ Bogorodica s Djetetom iz Dubrovnika (gore), Zadra (sredina) i Toronta (dolje)

Head details of Virgins and Child from Dubrovnik (above), Zadar (centre) and Toronto (bottom)



10. Bogorodica s Djetetom, Sinaj, Manastir Sv. Katarine (izvor: <http://www.iconografi.it/public/2011/01/dexiocratusa.jpg>)  
*Virgin and Child, Sinai, Monastery of St. Catherine*



11. Bogorodica dojiteljica, Venezia Museo San Marco (izvor: <http://digilander.libero.it/madonneallattanti/img/3%20Nepoznati%202.jpg>)  
*The Nursing Virgin, Venice, Museo San Marco*

*maestri che allora vivevano così della vecchia maniera greca come della nuova di Cimabue, ritrovandosi in gran numero e considerando che l'arti del disegno avevano in Toscana, anzi in Fiorenza propria, avuto il loro rinascimento, crearono la detta Compagnia sotto il nome e protezione di S. Luca Evangelista [...].*<sup>28</sup>

Tip Bogorodice *Kyriotisse* na prijestolju, koja je nastala kao svečani i slavljani teološki prikaz namijenjen ponajprije arhitekturi svetišta, da bi kasnije bila transponirana u oltarne slike impozantnih dimenzija, tijekom vremena odstupa pred Bogorodicom *Hodigitrijom*. Na prijestolju zadarske „Bogorodice benediktinki” Isus se odmiče od stroge frontalnosti *Kyriotisse* i „bježi” na desnu stranu. Tip *Hodigitrije*, koji je među ikonama najčešći, Bogorodicu prikazuje kao Božju majku sa sinom-Bogom u naručju. Kao Bogorodica i nebeska kraljica ona je postavljena frontalno, svečano i ceremonijalno, ali uglavnom je reducirana do visine pojasa. Povijest i značenje ovog kanonskog tipa, koji je

naslikao sam Sv. Luka, obilježeni su legendom o Božjoj intervenciji kroz svečevu ruku.<sup>29</sup>

Ikona „Bogorodice benediktinki” prikazuje Bogorodicu na prijestolju na crvenu ceremonijalnom carskom jastuku, u svečanoj shemi nebeske kraljice s Isusom u krilu. Sjedi na drvenu prijestolju kružna naslona s drvenim istacima (čavlina?) na vrhu, koji su poznati s bizantskih *Kahn* i *Mellon Madonne*<sup>30</sup> te kasnijeg kretsko-venecijanskog slikarstva.<sup>31</sup> Prijestolje je smješteno pod reljefnom arhitekturom luka ciborija koji nose tordirani stupići, dok je segmentni luk plitko profiliran tako da slika ostaje udubljena u drvenu površinu. Vrlo sličnu shemu trijumfalnog luka pokazuju bizantski bjelokosni triptisi s tordiranim stupićima i segmentnim lukom ciborija.<sup>32</sup>

Bogorodičine noge nisu na tlu, već su po bizantskom ceremonijalnom protokolu položene na okrugao jastuk na drvenu podnošku. Noge su naslikane u suverenoj prostornoj pozi podizanja koljena i razmicanja stopala koja su prikazana u raskošnim crnim cipelama s



dvostrukim crvenim vrpcama. Slikar vrlo vješto slika odjeću uz bogato nabiranje ukrašenih tkanina, detaljno prikazujući čak i bogat materijal žarkocrvene podstave. Podno Gospinih nogu kleči lik donatora umanjen prema zakonima hijeratske perspektive, individualiziran raskošnom odjećom po modi 14. stoljeća.

U svojoj je strukturi ova ikona kombinacija *Kyriotisse* i *Hodigitrije*, jer Bogorodica – nebeska kraljica ne drži Isusa ispred sebe frontalno, već ga na desnom boku okreće i pokazuje kao put k spasenju. On sjedi na majčinoj ruci, oslanjajući prekrížene noge, koje simbolički označavaju njegovu buduću Muku, o njezino bedro. Odjeven je u svečanu antikizirajuću odjeću s crvenim plaštem prebačenim preko ramena. Prikazan je u poluprofilu, što frontalno otvara pogled na crveni *clavus* modroplavog hitona. Blagoslivlja podignutom desnom rukom s dvama prstima, istovremeno posežući za neobičnim reljefnim cvijetom od *pastiglie* koji Gospa podiže i pruža mu ga svojom lijevom rukom. Istovremeno je desnom čvrsto obrlila donji dio Isusova tijela.

Slikar „Bogorodice benediktinki” vješto je naglasio prostorne odnose kompozicije: Gospino tijelo zauzima prostor prijestolja, ono je stvarno u tronu, dok Isus sjedi u krilu, a ne plošno pred njim. Njegova podignuta ruka ističe prostor prednjeg plana. Pa čak je i malen lik donatora uzdignut od poda jer kleči na drvenu *suppedaneumu* prijestolja uz Gospina stopala. Dva koloristički istaknuta anđela dugačkih raširenih krila vješto su ukomponirana u sferne trokute luka ciborija. „Majstor Bogorodice benediktinki” pokazuje zavidne vještine u kompoziciji i osjećaju za detalj i prostor te slobodu u odabiru kolorita. Također stvara prepoznatljivu tipologiju lica koje postupno gubi impersonalnu ulogu simbola i dobiva na realnosti. Bogorodica gledatelju upućuje svoj blag, ali dubok pogled na licu koje je gotovo individualizirano povijenim nosom, a u tom smjeru i Isus okreće glavu.

Gotovo jednak motiv reljefnog cvijeta od *pastiglie* izveo je i tzv. „*Maestro della Maddalena*” na ulomku ikone koji se danas nalazi u Metropolitan muzeju,<sup>33</sup> uz nešto drugačiji položaj podignute desne ruke kojom Gospa, elegantnom kretnjom svijenih prstiju, drži stabljiku cvijeta. Zadarska, pak, Bogorodica podignutom je lijevom rukom obuhvatila čašku cvijeta. Na objema slikama Isus sjedi postrance i na zapadni način dvama podignutim prstima blagoslivlja podignutom desnom rukom. Motiv cvijeta koji Gospa drži javlja se, uz očito simboličko značenje, u više inačica potkraj 13. stoljeća,<sup>34</sup> dok ga u 14. st. nasljeđuje niz gotičkih Bogorodica.<sup>35</sup>

Svi autori koji su pisali o ikoni „Bogorodice benediktinki” datirali su je na početak 14. stoljeća.<sup>36</sup> Gotičko



12. Sv. Petar, poledina ikone Bogorodice benediktinki, Zadar, SICU (foto: Ž. Bačić)

*St. Peter, back of the icon of the Benedictine Virgin, Zadar, Permanent Exhibition of Religious Art*

određenje posebno je uočljivo u odjeći donatora; no u oblikovanju prijestolja i prisustvu ceremonijalnih jastuka traju elementi bizantizma 13. stoljeća. Oblikovanje prijestolja s istaknutim istacima na gornjem rubu ponavlja se od 13. do 15. stoljeća na ikonama Angelosa Akotantosa i Andrea Ritzosa.<sup>37</sup> Već su raniji istraživači istaknuli da bi ova ikona mogla biti središnje polje poliptiha,<sup>38</sup> s obzirom na unutrašnji lučni okvir, što, doduše, u sasvim drugom,



13. Bjelokosni triptih, 10. stoljeće, detalj, Baltimore, The Walters Art Gallery (izvor: *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, /ur. Maria Vassilaki/, Milano, 2000., 399)

*Ivory triptych, 10<sup>th</sup> century, detail, Baltimore, The Walters Art Gallery*

manjem mjerilu privatne, osobne pobožnosti, pokazuju usporedbe s nizom bjelokosnih triptiha iz 13. stoljeća.<sup>39</sup>

Stražnja strana ikone „Bogorodice benediktinki” oslikana je likom Sv. Petra unutar bordure žive, šarene vitice s lišćem, koja može biti romaničke, ali i bizantske morfologije,<sup>40</sup> uz latinski identifikacijski natpis, koji je na polju s Bogorodicom na grčkom jeziku. Borduru slične morfologije pokazuje dorsal Guinte Pisana iz Vatikanskih muzeja<sup>41</sup> te slika Coppa di Marcovalda iz crkve Sta Croce u Firenzi.<sup>42</sup> No lik Sv. Petra naslikan je u bizantskoj tradiciji: kruta kompozicija upečatljiva i stroga, linearno iscertana lica, nadopunjava se klasičnim kontrapostom na zeleno-sivu parapetu, dok je pozadina tamne, zelenomodre boje. I način oblikovanja draperija plošnim plitkim naborima iscertanim bijelim šrafranima pri dnu haljine sasvim je bizantski, ali uz gotizirajući „narezuckan” i onduliran nabor ruba plašta koji se u krivulji spušta niz svečev desni bok.

U općem je dojmu lik Sv. Petra možda čak i bizantskiji negoli Bogorodica. Moglo bi se reći da je i vještije slikan:<sup>43</sup> osjeća se napetost iskoračena koljena i bedra lijeve noge ispod tkanine, na kojoj je bijelom ovalnom mrljom svjetla na crvenoj tkanini dobro istaknut pokret i ispupčenje koljena. Takvi elementi, uz tipičnu bizantsku odjeću s polukružnom širokom obrubnom ukrasnom trakom i *clavusom*, očito govore o vještu umjetniku koji koristi kombinirani jezik

konnenskog slikarstva, ali i elemenata romanike i gotike. Posebno su zanimljive široke reljefne aureole Gospe i Isusa (Petrova je plošna), ispunjene pravilnim nizom plitkih slijepih arkadica izvedenih u tehnici *pastiglie*, kojoj M. Frinta inače utvrđuje ciparsko podrijetlo.<sup>44</sup> I anđeli u sfernim trokutima imaju jednake, ali znatno umanjene aureole. Ciparskom je majstoru pripisana ikona Bogorodice s Djetetom u manastiru Sv. Katarine na Sinaju,<sup>45</sup> na kojoj je lice Isusa slikano slobodnim potezima, uz građenje volumena ružičastim tonovima i uz minimalne sjene. U cjelini dojma, prije nego u detalju, lice ovog realistički prikazana dječaka koji više nije simbol, nije daleko od realizma ozbiljna dječakova lica zadarskog Krista.

Poznata ikona Bogorodice dojiteljice iz Muzeja Sv. Marka u Veneciji<sup>46</sup> ima vanjski oslikani okvir na kojem su na dvjema bočnim i na gornjoj strani naslikani likovi svetaca i svetica. Sv. Petar prikazan je kratke tamne kose i brade s knjigom u podignutim rukama. Okrenut je na suprotnu stranu od zadarskog, inverznih boja odjeće.<sup>47</sup> Uza sve tipološke sličnosti, razlike su velike: Sv. Petar iz Venecije manje je hijeratičan od zadarskog, izduženijeg tijela i naglašenije elegancije. Nabori padaju slobodnije, bez naglašena linearizma u modelaciji odjeće.

Već su bili istaknuti venecijanski elementi „Bogorodice benediktinki”,<sup>48</sup> no podjednako su utvrđene i veze s bizantskom umjetnošću.<sup>49</sup> Koliko je i na koji način



14. Grafika s prikazom Bogorodice s Djetetom s Tremiti, 17. stoljeće (izvor: ARMANDO DI CHIARA /bilj. 69/, 14)

*Illustration of the Virgin and Child from Tremiti, 17<sup>th</sup> century*

Venecija u 12. i 13. stoljeću, osim izravna uvoza umjetnina i umjetnika – slikara i mozaičara, ukrštavala svoje umjetničke dosege s Bizantom? Znamo da je na njezinu umjetnost i umjetnost Zapada utjecala IV. križarska vojna i pad Carigrada 1204. godine te novoosnovano Latinsko Carstvo koje traje do 1261. godine: u njemu su osobito značajnu političku i upravnu ulogu imali Mlečani. Putovi hibridnih stilova umjetnosti istočnog Mediterana, koja je i prozvana „križarskom” (*Crusader Art*)<sup>50</sup> i u kojoj su značajnu ulogu odigrali i crkveni redovi, od templara preko karmelićana do franjevaca i dominikanaca, sigurno su išli ustaljenim rutama. Uz Cipar je kao postaja za djela i umjetnike na ruti do Venecije i Toskane, uz Apuliju i Siciliju, morala biti i Dalmacija, pa su se međusobni utjecaji miješali i dopunjavali.<sup>51</sup>

No zanimljivo je da ikona „Bogorodice benediktinki” gotovo u cijelosti, uz neznatne varijacije, imitira ikonografsku shemu *Madonne di Ripalta* iz Cerigniole s druge strane Jadrana, datirane na početak 13. stoljeća, čije se podrijetlo traži između juga Italije (Kampanija)

i Cipra.<sup>52</sup> Puno je bizantskija druga apulijska Gospa na prijestolju iz bazilike Sv. Nikole u Bariju<sup>53</sup> iz 14. stoljeća, s kojom zadarska „Bogorodica benediktinki” dijeli kompoziciju i impostaciju likova, prikazuje donatora i odjeću Isusa. Sličnu shemu koja upućuje na modele ima i niz toskanskih Bogorodica na prijestolju.<sup>54</sup>

Dubrovačka ikona Bogorodice s Djetetom s Prijekog postaje vrlo važna za romaničko slikarstvo kraja 13. i početka 14. stoljeća, jer na domaćem tlu proširuje opus „Majstora Bogorodice benediktinki”. Njemu se može pripisati i ikona iz Toronta, iz University of Toronto Art Centre Malcove Collection.<sup>55</sup> Ova mala dvodijelna ikona od svega 34 x 16,5 cm s novim slojem pozlate, a koja bi po tipologiji mogla biti polje diptiha, prikazuje Bogorodicu s Kristom *Anapesonom* u gornjem registru ispod koje je prikaz mučenja Sv. Lovre. Bogorodicu flankiraju likovi svetaca: lijevo je sačuvan lik Sv. Franje, dok je desni izgubljen zbog oštećenja. Na vrhu su poprsja Sv. Petra i Sv. Pavla. Fizionomijske karakteristike Bogorodice i Isusa poklapaju se s „Bogorodicom benediktinki” te s ikonom s Prijekog: Isusovo je lice naglašeno bucmasto i okruglo, dok Gospa ima karakterističan, blago povijen hrbat nosa. Likovi apostola naslikani su potpuno u duhu bizantske tipologije i tradicije, dok Sv. Franjo, kultom ili naručiteljem, upućuje na veze sa Zapadom. *Anapeson*, za razliku od dubrovačkoga, umotan je u bogat, *lumeggiaturama* ukrašen crveni plašt koji potpuno pokriva tijelo, osim lijeve šake i potkoljenice. Prema gornjem polju ove ikone može se zaključiti da „Majstor Bogorodice benediktinki” podjednako barata repertoarom i stilom bizantskog, ali i zapadnog slikarstva; donje polje ikone s deskriptivnim prikazom martirija Sv. Lovre sasvim je bizantsko, uz uprizorenje rimskog cara koji nazoči mučenju kao okrunjeni bizantski vladar. Takva nedvojbena stilska ambivalentnost, a dvojnost elemenata slikarstva Bizanta i Italije iščitava se i na ikonama „Bogorodice benediktinki” i Gospi s Prijekog, upućuje na slikara „mješovitog stila”. On bi se možda mogao tražiti među onim umjetnicima koji se kao *pictores greci* spominju u Dubrovniku, Kotoru i Zadru.<sup>56</sup> No možda bi, s obzirom na upotrebu *pastiglie*, „Majstor Bogorodice benediktinki” mogao biti i neki „uvezeni” ciparski slikar, ali jednako tako i Venecijanac, kako je već predloženo,<sup>57</sup> „Pujiz”, Grk, Dalmatinac ili Sicilijanac. Veze dalmatinskih ikona s Apulijom i Toskanom već su uočene,<sup>58</sup> ali u analizu svakako treba uključiti i dosad nepovezan segment bizantizma Sicilije i područja istočnog Mediterana. Pritom doista treba istaknuti ulogu i utjecaj Cipra kao centra „križarske umjetnosti”.<sup>59</sup>



15. Bogorodica s Djetetom *Mamma Schiavona*, Santuario Montevergine (AV) (izvor: <http://www.avellinomagazine.it/montevergine.htm>)  
*The Mamma Schiavona Virgin and Child, Santuario Montevergine (AV)*

Dugo se razmišljalo o mogućnosti nastanka dalmatinskih ikona Bogorodice s Djetetom iz 13. stoljeća u lokalnim radionicama.<sup>60</sup> No one su mogle imati i talijansko podrijetlo,<sup>61</sup> jer su tamošnje pokrajine do tada već bile preradile bizantsko iskustvo i razvile *manieru grecu*. Godine 1287. dubrovački se nadbiskup u Rimu u ime svoje crkve zadužio na 550 zlatnih fiorina *pro suis necessariis et pro negociis et utilitatibus dictae ecclesie*.<sup>62</sup> U svakom slučaju dalmatinske ikone kao izvedenice štovanih prototipova imaju specifičan stilski izričaj; one se u popriličnom broju u drugoj polovici 13. stoljeća

postavljaju na oltare mnogih svetišta, multiplicirajući i promičući Bogorodičine kultove.<sup>63</sup>

Sudeći prema provenijenciji tih ranih ikona u Dalmaciji<sup>64</sup> najvažniju ulogu u difuziji kultova imali su benediktinci. Red je na objema obalama Jadranskog mora uspostavljao i širio veze: samostani s talijanske strane bili su ishodište u liturgijskom i umjetničkom smislu. I na istočnoj obali Jadrana benediktinci su u svojim crkvama naročito promicali Bogorodičin kult.<sup>65</sup> Osobito je bio važan samostan na Tremitima, otočju položenu sjeverno od Monte Gargana. Zbog istaknuta pučinskog položaja Tremiti su još od prapovijesti bili mostom između jadranskih obala. Benediktinski samostan na otoku Biševu s crkvom posvećenom Sv. Silvestru osnovan je 1050. godine i u nazočnosti neretvanskog kneza Berigoja predan tremitskoj opatiji Sv. Marije, koja je biševski samostan morala urediti na jednak način na koji su bile uređene i ostale njezine *cele*.<sup>66</sup> Veze Tremita s Dalmacijom bile su intenzivne tijekom cijelog razdoblja srednjeg vijeka, pa i u *Quattrocentu* kada se preuređuje samostanska crkva.<sup>67</sup> Nije neobično što najveći otok otočja nosi ime solinskog mučenika i biskupa Sv. Dujma (San Domino), a i jedna od luka naziva se hrvatskom (*Schiavonesca*). Tremitskoj crkvi, u kojoj izvori navode čašćenje nadaleko poznate Bogorodičine slike, stoljećima su uz ostale mnogobrojne hodočasnike stizali i stanovnici dalmatinskih otoka. Gospi su dolazili preko mora i zavjetovali joj se, a mnogi su pred njom postajali i redovnicima.<sup>68</sup> Nakon slike koja se navodi kao „*devotissima e antichissima imagine*”, a koja je u vrtlogu stoljeća nestala, kult je preuzeo kip gotičkih stilskih obilježja, koji se, sudeći prema kasnijem baroknom prikazu, nikako ne može datirati u 11. stoljeće, kao što se navodi u vodičima.<sup>69</sup> Od 11. stoljeća se u sklopu samostana Sv. Marije na Tremitima kroz dokumente može pratiti djelatnost značajne slikarske radionice. Gerard, biskup grada Siponta i Montesangela, godine 1063. ustupa trećinu svoje solane redovnicima kao zamjenu za bogato ukrašenu tuniku i ikonu koju će koristiti u svojoj crkvi. Isti biskup četiri godine kasnije, uz pratnju opata Adama i notara Candelarius, ponovno daje trećinu solane za *ycona superaurata ubi sculpta est ymago sanctae Dei Genitricis Mariae*.<sup>70</sup>

Samostan Bogorodice u Monte Pulsanu na Garganu u kojem se dugo štovala nedavno ukradena ikona Gospe s Djetetom, koja je vjerojatno bila izravan predložak hvarske Hektorovićevoj Bogorodici,<sup>71</sup> iznjedrio je one Sv. Mihovila i Sv. Marije na Mljetu.<sup>72</sup> Sama montekasinska opatija osnovala je lokrumski samostan.<sup>73</sup> Takva je benediktinska internacionalizacija

itekako morala biti realizirana i u umjetničkom smislu. Međusobne veze ikona, osobito po pitanju prototipova, očito su bile daleko čvršće nego što danas znamo, jer se utjecaji benediktinskog slikarstva iz Apulije šire i prema unutrašnjosti Italije; pulsanska je opatija osnovala i samostane u Pisi, Lucci i u blizini Firence.<sup>74</sup> Benediktincima je pripadala i intrigantna ikona Bogorodice s Djetetom koja se kao „*Mamma Schiavona*” štuje u svetištu Montevergine kraj Avellina.<sup>75</sup>

Pitanje provenijencije „Majstora Bogorodice benediktinki” ostaje i dalje otvoreno, iako ikona Bogorodice s Djetetom s Prijekog upućuje na vjerojatnost njegova djelovanja u Dalmaciji. No stilski izraz zadarske i dubrovačke ikone, kao i one koja se danas nalazi u Torontu, jasno pokazuje prožimanje kultova i oblika: oni sigurno dolaze s područja šireg od Jadrana, uz znatnu, u hrvatskoj povijesti umjetnosti dosad nedovoljno valoriziranu ulogu istočnog dijela Mediterana.<sup>76</sup>

## Bilješke

- <sup>1</sup> VINICIJE LUPIS, Nove spoznaje o starijem dubrovačkom zlatarstvu, *Peristil*, 48 (2005.), 35, 38.
- <sup>2</sup> Konzervacija-restauracija ikone izvedena je 2007. i 2008. godine u Hrvatskom restauratorskom zavodu – Odjelu u Dubrovniku, pod vodstvom Nede Kuzek.
- <sup>3</sup> VOJO ĐURIĆ, *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd, 1961., str. 102., T. LXIII, LXIV; VOJO ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd, 1962., str. 213, 214; KRUNO PRIJATELJ, *Dubrovačko slikarstvo XV-XVI. stoljeća*, Zagreb, 1968., 32; KRUNO PRIJATELJ, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, Zagreb, 1983., 35, 36; LJUBO KARAMAN, O staroj slikarskoj školi u Dubrovniku, *Analni Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, 2 (1953.), 102-103.
- <sup>4</sup> VOJO ĐURIĆ (bilj. 3) 1961., 102; VOJO ĐURIĆ (bilj. 3) 1962., 213, 214.
- <sup>5</sup> KRUNO PRIJATELJ (bilj. 3), 1968., 32; KRUNO PRIJATELJ (bilj. 3) 1983., 35, 36.
- <sup>6</sup> VINICIJE LUPIS (bilj. 1), 35, 38.
- <sup>7</sup> O tome sam izlagala na znanstvenom skupu „XI. Dani Cvita Fiskovića – Umjetnost i naručitelji” (Orebići – Korčula, 17. do 20. 09. 2008.).
- <sup>8</sup> VINICIJE LUPIS (bilj. 1), 35, 38.
- <sup>9</sup> Svečano ceremonijalno orukavlje od raskošne tkanine. Kao dio liturgijskog ruha koriste ga pravoslavni svećenici.
- <sup>10</sup> Na crvenoj je tkanini zlatom naslikana vitičasta ornamentacija, vjerojatno u isto vrijeme kada i preslik Gospina maforiona.
- <sup>11</sup> BRANISLAV TODIĆ, Anapeson, *Iconographie et signification du thème, Byzantion*, 64/1 (1994.), 154-155; ZORAN JOVANOVIĆ, *Kroz dveri ka svetlosti, Leksikon liturgike, simbolike i graditeljstva pravoslavne crkve*, Stara Pazova, 2009., 417-423.
- <sup>12</sup> NICOLAS CONSTAS, To Sleep, Perchance to Dream: the Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature, *Dumbarton Oaks Papers*, 55 (2001.), 104.
- <sup>13</sup> BRANISLAV TODIĆ (bilj. 11), 154-155.
- <sup>14</sup> ANDREAS XYNGOPOULOS, *Manuel Panselinos*, Athènes, 1956.; MATTHEW MILLINER, Man or Metaphor? Manuel Panselinos and the Protaton Frescoes, u: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration*, (ur. Mark J. Johnson, Robert Ousterhout i Amy Papalexandrou), Ashgate, 2012.
- <sup>15</sup> PAVAO KNEZOVIĆ, Dubrovačka Gospina svetišta 17. stoljeća prema Atlas Marianus W. Gumppenberga, *Analni Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 43 (2005.), 75-92. Poznati isusovac Wilhelm Gumpenberg je 1657.-1659. u Ingolstadtu objavio *Atlas Marianus sive De imaginibus Deiparae per orbem Christianum miraculosis* („Marijanski atlas ili O čudotvornim Bogorodičnim slikama u kršćanskom svijetu”). U ovoj opsežnoj enciklopediji obradio je preko 1200 svjetskih marijanskih svetišta i kultova, i to iz Zapadne i Istočne crkve. S jadranske obale uključio je samo tri ikone i to one iz Dubrovnika: Gospu od Porata i Gospu od Kaštela te Gospu *de Breno* iz Župe dubrovačke. Kriteriji odabira bila su čudesa što su se oko ikona događala, ugled svetišta u kojima su se štovale te brojnost hodočasnika. Pribavio je bakropisne ilustracije ikona, njihove *vera effigies*. Do danas je u kultu ostala samo ikona Gospe od Porata na oltaru u Dubrovačkoj katedrali.
- <sup>16</sup> EDWARD B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze, 1949., 310.
- <sup>17</sup> MIRJANA TATIĆ ĐURIĆ, Ikona Kiriotise, *Studije o Bogorodici*, Beograd, 2007., 253-273.
- <sup>18</sup> LEONID OUSPENSKY, *La Theologie de l'icone dans l'Eglise orthodoxe*, Paris, 1982., 64.
- <sup>19</sup> Ikona se dugo datirala u XII. stoljeće, no novija istraživanja datiraju je znatno ranije, između VIII. i XI. stoljeća. ALBERTO RIZZI, *Icone bizantine e postbizantine delle chiese veneziane, Thesaurismata*, 9 (1972.), 270-271; MIRJANA TATIĆ ĐURIĆ, Bogorodica Nikopeja, *Peristil*, 34 (1991.), 39-51.
- <sup>20</sup> O ovom tipu, uz ikonografsku analizu i opsežnu literaturu: JOŠKO BELAMARIĆ, Majstor raspela sv. Klare, u: *Samostan sv. Klare u Splitu u svom vremenu*, Split, 2010., 203-210.
- <sup>21</sup> *Milost susreta: umjetnička baština Franjevačke provincije sv. Jeronima*, (ur. Igor Fisković), Zagreb, 2010.
- <sup>22</sup> *Dominikanci u Hrvatskoj*, (ur. Igor Fisković), Zagreb, 2011.
- <sup>23</sup> REBECCA CORRIE, The political meaning of Coppo Marcovaldo's Madonna and Child in Siena, *Gesta*, 29 (1990.), 60-76; REBECCA CORRIE, Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone and the Meaning of the Bare-Legged Child in Siena and the East, *Gesta*, 35 (1996.), 43-65; JAMES H. STUBBLEBINE, Byzantine Influence

- in Thirteenth-Century Italian Panel Painting, *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966.), 85-101; ROSEMARY MUIR WRIGHT, *Sacred Distance: Representing the Virgin*, Manchester, 2006., 27.
- <sup>24</sup> JOANNA CANNON, Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50 (1987.), 18-28. Karmelićanski tip Bogorodice je *Glykofilousa* s Djetetom koje je hvata za bradu, kakva je Gospa Kruvenica u Hvaru, Madonna Bruna u Napulju te de Notre Dame de Grâce u Cambraiu.
- <sup>25</sup> ROBERT OFFNER – MIKLOS BOSKOVITS, A Corpus of Florentine Painting, u: *The Origins of Florentine Painting 1100-1270*, Firenze, 1993.
- <sup>26</sup> GRAZYNA JURKOWLANIEZ, West and East Perspectives on the „Greek Manner” in the Early Modern Period, u: *East Meets West at the Crossroads of Early Modern Europe*, (ur. Grazyna Jurkowlaniewicz i Jeannie J. Łabno), Warsaw, 2009., 71-91.
- <sup>27</sup> GIORGIO VASARI, *Le Vite de' piu eccelenti pittori, scultori ed architetti*, Roma, 1997., 113-114.
- <sup>28</sup> GIORGIO VASARI (bilj. 27), 240.
- <sup>29</sup> LEONID OUSPENSKY (bilj. 18), 39.
- <sup>30</sup> VIKTOR LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967., 441, 442, 445.
- <sup>31</sup> NANO CHATZIDAKIS, *Icons of the Cretan School*, Athens, 1983., kat. 4., 16., 17.
- <sup>32</sup> *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (ur. Maria Vassilaki), Milano, 2000., 198-199, kat. 60., 200-201, kat. 61.
- <sup>33</sup> Vidi: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro\\_della\\_maddalena\\_madonna\\_col\\_bambino\\_met.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_maddalena_madonna_col_bambino_met.JPG) (pristupljeno 13. 7. 2013.).
- <sup>34</sup> Bogorodica u Timken Museum of Art u San Diegu: [http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout\\_S2&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=1716&titolo=Anonimo+fiorentino+romaneggianti+sec.+XIII+%3b+Maestro+della+Maddalena%0a%09%09%09%0a%09%09++++%2c+Madonna+con+Bambino+e+angeli+%3b+Storie+della+Passione+di+Cristo](http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=1716&titolo=Anonimo+fiorentino+romaneggianti+sec.+XIII+%3b+Maestro+della+Maddalena%0a%09%09%09%0a%09%09++++%2c+Madonna+con+Bambino+e+angeli+%3b+Storie+della+Passione+di+Cristo) (pristupljeno 13. 7. 2013.); Bogorodica s Djetetom, Ecclesiom i scenom Raspeća, Christie's: <http://www.artvalue.com/artist--the-magdalen-master-act-ca-126-124019.htm> (pristupljeno 13. 7. 2013.).
- <sup>35</sup> Od Madonne s makovim cvijetom Paola Veneziana u crkvi San Panteleon u Veneciji ([http://www.terminartors.com/artworkprofile/Paolo\\_Veneziano-Madonna\\_of\\_the\\_Poppy](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Paolo_Veneziano-Madonna_of_the_Poppy); pristupljeno 13. 7.2013.), do niza ikona Bogorodice s cvijetom. ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Slika Gospe od Pojišana, *Kapucinski samostan i svetište Gospe od Pojišana u Splitu: zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 100. obljetnice dolaska kapucina na Pojišan (Split, 27. svibnja 2009.)*, (ur. Arsen Duplančić), Split, 2010., 189-200.
- <sup>36</sup> EMIL HILJE, *Bogorodica benediktinki*, u: EMIL HILJE – RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije, Slikarstvo*, Zadar, 2006., 122-125 (uz iscrpan pregled ranije literature).
- <sup>37</sup> NANO CHATZIDAKIS (bilj. 31), kat. 4., 16. i 17. Isti istaci uočavaju se i na ikonama Krećanina Emanuela Tzanesa i u XVII. stoljeću.
- <sup>38</sup> IGOR FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb, 1987., 114.
- <sup>39</sup> *The Glory of Bizantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, (ur. Helen C. Evans William D. Wixom), New York, 1997., 131-156.
- <sup>40</sup> MARICA ŠUPUT, kat. 41., *Sculpture of the Virgin and Child, Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, (ur. Helen C. Evans), New York, 2004., 85., DANICA POPOVIĆ, kat. 59., *Shrine of King Stefan Uroš III Dečanski Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, (ur. Helen C. Evans), New York, 2004., 115. I u bizantskom slikarstvu karakteristične su sinusoidne i spiralne vitice s upletenim višedijelnim listovima, koje se podjednako javljaju i u slikarstvu i u skulpturi. No, za razliku od romaničkih vitica, pliče su i šire.
- <sup>41</sup> Vidi: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giunta\\_Pisano\\_St\\_Francisc.1260-70\\_Vatican\\_Pinacoteca.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giunta_Pisano_St_Francisc.1260-70_Vatican_Pinacoteca.jpg) (pristupljeno 13. 7. 2013.).
- <sup>42</sup> ROBERT OFFNER – MIKLOS BOSKOVITS (bilj. 25), 444, pl. XLII.
- <sup>43</sup> PATRICIA LURATI, kat. 301, *Two-Sided Icon with „Our Lady of the Benedictines” and Saint Peter, Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, 497-498, navodi se mogućnost da bi ova strana bila djelo pomoćnika, dok bi glavni majstor naslikao Bogorodicu s Djetetom.
- <sup>44</sup> MOJMIR FRINTA, *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West*, *Gesta*, 20 (1981.), 333-347.
- <sup>45</sup> Vidi: <http://www.iconografi.it/public/2011/01/dexiocratusa.jpg> (pristupljeno 13. 7. 2013.).
- <sup>46</sup> *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, (ur. Lucco Mauro), Milano, 1992., sl. 605.
- <sup>47</sup> CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *Bogorodica s Djetetom, Navještenje, Sv. Franjo i Nikola s donatorima, Paolo Veneziano i stoljeće gotike na Jadranu*, (ur. B. Rauter Plančić), Zagreb, 2004., 62, kat. 3; C. lik Sv. Nikole s ove ikone uspoređuje s istim svecem na triptihu iz Arheološkog muzeja u Splitu, nalazeći međusobnu sličnost: *La pittura nel Veneto. Il Trecento* (bilj. 46), sl. 605.
- <sup>48</sup> IGOR FISKOVIĆ, *Venetian or Zadar painter. The Virgin Enthroned and the Donor, about 1300.*, u: *The Croats, Christianity, Culture, Art*, (ur. Anđelko Badurina, Vladimir Marković), Zagreb, 1999.-2000., 442, 443; EMIL HILJE, *Bogorodica Benediktinki*, u: *Stoljeće gotike na Jadranu - Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, (ur. B. Rauter Plančić), Zagreb, 2004., 64, 65, (s ranijom literaturom); PATRICIA LURATI, kat. 301., *Two-Sided Icon with „Our Lady of the Benedictines” and Saint Peter*, u: *Byzantium: Faith and Power*, (ur. Helen C. Evans), New York, 2004., 497-498.
- <sup>49</sup> Isto.
- <sup>50</sup> KURT WEITZMANN, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, *The Art Bulletin*, 45, no. 3 (1963.), 179-203; KURT WEITZMANN, *Icon Painting in the Crusader Kingdom, Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966.), 49-83; KURT WEITZMAN, *Ikone iz doba krstaških ratova*, u: KURT VAJCMAN et al., *Ikone, Narodna knjiga: "Vuk Karadžić"*, Mladinska knjiga, Beograd - Ljubljana, 1983., 201-207; ROBIN CORMACK – STAVROS MIHALARIAS, *A Crusader Painting of St. George: „maniera greca” or „lingua franca”?*, *The Burlington Magazine*, 126, no. 972 (1984.), 132-141; JAROSLAV FOLDA, *Crusader Art, The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099-1291*, New York, 2007., 162-170.
- <sup>51</sup> EDO PIVČEVIĆ, *Konrad von Grünenberg's Visit to Croatian Coastal Towns in 1486*, *BC Review*, 17 (Dec. 1980.), 31;

- SLOBODAN PROSPEROV NOVAK, Hodočasnik Santo Brasca na Hvaru 1480. godine, *Hvarski zbornik*, VI., (ur. Milan Dorotka), Hvar, 1978., 51. Autori analiziraju dnevnik s opisima i dojmovima hodočasnika Konrada von Grünenberga i Santa Brasche, koji na putu do Svete Zemlje putuju istočnojadranskom rutom.
- <sup>52</sup> *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Pinacoteca Provinciale, Bari, 1988., 114.
- <sup>53</sup> *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Pinacoteca Provinciale, Bari, 1988., 115-116.
- <sup>54</sup> ROBERT OFFNER – MIKLOS BOSKOVITS (bilj. 25), 151-158.
- <sup>55</sup> HELEN C. EVANS, kat. 291., Panel with the Virgin and Child and the Martyrdom of Saint Lawrence, *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, (ur. Helen C. Evans), New York, 2004., 482.
- <sup>56</sup> IGOR FISKOVIĆ, Dubrovačko slikarstvo i društveni okvir njegova razvoja u XIV. stoljeću, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 23 (1983.), 75-47 i VOJO ĐURIĆ (bilj. 3), 1962., 13 i 113., u Dubrovniku spominju slikare Manojla Grka, Nikolu Grka, Georgija Grka. NADA KLAJIĆ – IVO PETRICIOLI, *Zadar u srednjem vijeku*, Zadar, 1976., 525-528, u Zadru navode Klerikopolosa, Jurja Kandijeva. RAJKO VUJČIĆ, Zidno slikarstvo, u: *Zagovori Sv. Tripunu, katalog izložbe* (ur. R. Tomić), 2009.-2010., 70-81., u Kotoru nabraja Nikolu, Manojla i Georgija. VOJO ĐURIĆ, Freska u crkvi sv. Luke u Kotoru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, Fiskovićev zbornik*, 21 (1980.), 225-239.
- <sup>57</sup> IGOR FISKOVIĆ (bilj. 48), 42, 443; EMIL HILJE (bilj. 48), 64, 65 (s ranijom literaturom); PATRICIA LURATI, kat. 301., Two-Sided Icon with „Our Lady of the Benedictines” and Saint Peter, *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, 497, 498.
- <sup>58</sup> IGOR FISKOVIĆ (bilj. 38), s ranijom literaturom.
- <sup>59</sup> VALENTINO PACE, Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia Centrale, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, H. 1 (2000.), 29, 31.
- <sup>60</sup> CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Madona u Splitu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 12 (1960.), 85-99; CVITO FISKOVIĆ, Splitska slikarska škola, u: *Slobodna Dalmacija*, 31. 12. 1961., 8; CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa i drveno raspelo iz Splita, *Peristil*, 8/9 (1966.), 13-24.
- <sup>61</sup> JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 20), 409-422; IGOR FISKOVIĆ, Le prime rappresentazioni di San Francesco in Croazia meridionale, *IKON*, 3 (2010.), 45-70.
- <sup>62</sup> IGOR FISKOVIĆ (bilj. 56), 97., bilj. 85.
- <sup>63</sup> Dalmatinske ikone XIII. stoljeća kroz prototipove *Glykofilousa, Hodigitrija i Eleousa* duboko su ukotvljene u bizantsku tradiciju. Nakon snažna zamaha istraživanja šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kada su se dotad preslikane ikone otkrile u izvornom sloju, što moramo zahvaliti ponajprije C. Fiskoviću u I. Petricioliju, ova pitanja su još otvorena.
- <sup>64</sup> SAŠA BRAJOVIĆ, *U Bogorodičinom vrtu*, Beograd, 2006., 16-23., 25-33. Niz ikona iz Dalmacije potječe iz benediktinskih kultova i svetišta: budvanska Sta Maria in Punta te danas izgubljena Bogorodica Ratačka kojoj je hodočastila čitava regija južnog dijela istočne obale Jadrana. Zadarska ikona Bogorodice benediktinki vezana je za benediktinski kult, kao i ikona iz crkve Sv. Andrije u Dubrovniku te danas izgubljena Gospa od Kaštela. Splitska ikona iz crkve na Sustipanu izvorno se nalazila u samostanu benediktinki Sv. Marije de Taurello. Benediktincima, uz hvarsku ikonu Bogorodice s Djetetom *Sta Maria del Buçe*, pripadaju i slabije poznate Gospa od Jezera na Mljetu i Gospa iz opatije Sv. Marije kraj Gornjeg Sela na Šolti.
- <sup>65</sup> ZRINKA NOVAK, Utjecaj kulta Blažene Djevice Marije na neke aspekte pobožnosti na istočnoj jadranskoj obali u razvijenoj i kasnoj srednjem vijeku, *Croatia Christiana periodica*, 67 (2011.), 3.
- <sup>66</sup> IVAN OSTOJIĆ, *Benediktinci u Hrvatskoj* II., Split, 1964., 374.
- <sup>67</sup> SAMO ŠTEFANAC, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, 2006., 53-59. (s ranijom literaturom).
- <sup>68</sup> IVAN OSTOJIĆ (bilj. 66), 374., s cjelokupnom ranijom bibliografijom; PINA BELLI D'ELIA, Fra tradizione e rinnovamento, Le icone dall'XI al XIV secolo, u: *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Pinacoteca Provinciale, Bari, 1988., 21. Iz kasnijeg vremena, vjerojatno gotičkog razdoblja XIII/XIV. stoljeća, potjecao je kip Bogorodice s Djetetom koji je, uokvoren scenama čuda, prikazan na grafičkom listu iz vremena baroka. U nekadašnjoj samostanskoj crkvi i danas je sačuvano slikano raspelo.
- <sup>69</sup> ARMANDO DI CHIARA, *La Montecassino in mezzo al mare*, Lucera, 1980., 14., 44. Kip je zajedno s crkvom 1412. godine predan redu regularnih kanonika.
- <sup>70</sup> PINA BELLI D'ELIA (bilj. 68), 21.
- <sup>71</sup> ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Two icons of Medieval Hvar, *Hortus Artium Medievalium*, 2 (1966.), 43-54.
- <sup>72</sup> IVAN OSTOJIĆ (bilj. 68), 441-455.
- <sup>73</sup> IVAN OSTOJIĆ (bilj. 68), 421. Dubrovčanin Petar (Gučetić ?), inače monah s Tremita, uspostavio je 1023. ovaj samostan koji je bio usko povezan s opatijom Monte Cassino.
- <sup>74</sup> MOJMIR FRINTA, Searching for an Adriatic Painting Workshop with Byzantine Connection, *Zograf*, 18 (1987.), 17., bilj. 29.
- <sup>75</sup> Ova ikona impozantnih dimenzija, o kojoj suvremena kritika malo zna, ima odlike slikarstva početka XIV. stoljeća, no za našu temu posebno je zanimljiv njezin naziv koji otvara cijeli niz pitanja. Vidi: <http://web.tiscali.it/hirpus/Proposte/montevergine.html> (pristupljeno 13. 7. 2013.).
- <sup>76</sup> U ranijoj su se literaturi međusobni utjecaji i preplitanja u umjetničkim pojavnostima istočne jadranske obale najčešće određivali pojmom *adriobizantizma* o kojem se kod nas dosta pisalo (usp. IGOR FISKOVIĆ, Un contributo al riconoscimento degli affreschi „adriobizantini” sulla sponda Croata meridionale, *Hortus Artium Medievalium*, 4 (1998.), 83, sa starijom literaturom. No, u slučaju razlučivanja stila ikona problem je mnogo širi. Mnogi su istraživači starog slikarstva na dasci u stilski krug *adriobizantinizma* uveli cijeli niz djela. No pojam ima značenje negativne definicije; točnije, djelo definirano kao *adriobizantsko* prije je ono što se ne iščitava kao stilski jedinstveno i lako prepoznatljivo negoli ono što samo po sebi jest. Već je Garrison, od onog što je sam radi lakšeg snalaženja nazvao *Adriatic school*, napravio pravu križaljku s varijantama i podvarijantama, grupama i podgrupama. Ona djela koja nemaju sasvim jasne odlike mletačkog, firentinskog, pizanskog ili sijenskog slikarstva, ona koja su stilski hibridna i stoga na prvi mah teško uklopljiva, a imaju bizantske utjecaje, smještena su pod luk *adriobizantinizma*, koji bi trebao biti mješoviti stil bizantskog i romaničkog ili gotičkog slikarstva. No bizantski su utjecaji u

okvirima mletačkog Duecenta i Trecenta općepriзнata i višekratno elaborirana *sui generis* činjenica. Ukratko, sve ono što nema čiste stilske odlike slikarstva Venecije, Maraka ili Toskane, tumači se kao *adriobizantizam*. Međutim, jesu li *adriobizantizam* Dalmacije i Apulije (barem u štafelajnom slikarstvu) isti? U složenim kult(ur)nim interakcijama bizantskog i križarskog Istoka i Zapada srednjovjekovnih poglavito talijanskih gradova-država te vitezova križara, Jadransko je more moralo imati čvrstu ulogu spojnice, pa i njegova istočna obala sa svojim gusto poredanim gradovima. U njima oduvijek rade domaći i strani majstori, Dalmatinci, Talijani i Grci. Slikarska produkcija u Dalmaciji u XIII. je stoljeću, kao nikada poslije, ravnopravno sudjelovala u dosezima europskih umjetničkih tokova. Utjecaji se stalno prepliću i znatno su širi od Otranta kao granice Jadrana.

Istraživanju problema međusobnih umjetničkih dodira i utjecaja na širem području istočnog Mediterana u novije su se vrijeme osobito posvetili Michele Bacci i Valentino Pace. MICHELE BACCI, Pisa bizantina alle origini del culto delle icone in Toscana. Intorno al Sacro Volto, *Genova, Bisanzio e il Mediterraneo* (secoli XI-XIV), Venice, Marsilio, 2007, 63-78; ISTI, Portolano Sacro, Santuari e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo Medioevo e prima età moderna, u: *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance (papers from a conference held at the Accademia di Danimarca with the Bibliotheca Hertziana, Rome, 31 May – 2 June 2003)*, (ur. E. Thunó, G. Wolf), Rome, 2003.,

233-236; ISTI, La nuova iconografia religiosa, u: *Storia delle arte in Toscana Il Trecento*, (ur. M. Seidl), Firenze, 2004., 154; VALENTINO PACE, Fra la maniera greca e la lingua franca; su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta, u: *Il Classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco; Atti del colloquio Cesare Gnudi*, Nuova Alfa, Bologna 1993., 71-89; ISTI, Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesha Italiana, u: *XXXII Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1985., 259-298; ISTI, Modelli da Oriente nella pittura duecentescha su tavola in Italia Centrale, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, H. 1 (2000.), 19-43, s ranijom literaturom; ISTI, Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria; Matera e Damasco, u: *Studi in onore a M. Elia*, (ur. C. Gelao), Bari, 1996., 157-165; ISTI, Da Bisanzio alla Sicilia: la Madonna col Bambino del „Sacramentario di Madrid“ (ms. 52 della Biblioteca Nazionale), *Zograf*, 27 (1998.-1999.), 47-52; ISTI, Italy and the Holy Land: Import-Export, 1. The Case of Venice, u: *The Meeting of Two Worlds, Cultural Exchange Between East and West During the Period of the Crusades*, (ur. Vladimir P. Goss), Kalamazoo, Michigan, 1986., 331-345. Posebno je zanimljiva rasprava REBECCE W. CORRIE, The Perugia Triptych and the Transmission of Byzantine Art to the Maniera Greca, u: *Acts: XVIII<sup>th</sup> International Congress of Byzantine Studies Selected Papers, Moscow 1991., Volume III: Art History, Architecture, Music*, (ur. I. Ševčenko, Gennady G. Litavrin), Moscow, 1996., 35-56.

## Summary

### Icon of the Virgin and Child from the Church of St. Nicholas at Prijeko in Dubrovnik

Recent conservation and restoration work on the icon of the Virgin and Child which stood on the altar in the Church of St. Nicholas at Prijeko in Dubrovnik has enabled a new interpretation of this painting. The icon, painted on a panel made of poplar wood, features a centrally-placed Virgin holding the Child in her arms painted on a gold background between the two smaller figures of St. Peter and St. John the Baptist. The figures are painted in the manner of the fifteenth- and sixteenth-century Dubrovnik style, and represent a later intervention which significantly changed the original appearance and composition of the older icon by adding the two saints and touching up the Virgin's clothes with Renaissance ornaments, all of which was performed by the well-known Dubrovnik painter Nikola Božidarević. It can be assumed that the icon originally featured a standing or seated Virgin and Child.

The Virgin is depicted with her head slightly lowered and pointing to the Christ Child whom she is holding on her right side. The chubby boy is not seated on his mother's lap but is reclining on his right side and leaning forward while his face is turned towards the spectator. He is dressed in a red sleeveless tunic with a simple neck-line which is embroidered with gold thread. The Child is leaning himself on the Virgin's right hand which is holding him. He is firmly grasping her thumb with one hand and her index finger with the other in a very intimate nursing gesture while she, true to the *Hodegitaria* scheme, is pointing at him with her left hand, which is raised to the level of her breasts. Such an almost-realistic depiction of Christ as a small child with tiny eyes, mouth and nose, drastically departs from the model which portrays him with the mature face of an adult, as was customary in icon painting. The Virgin is wearing a luxurious gold cloak which was repainted with



large Renaissance-style flowers. Her head is covered with a traditional *maphorion* which forms a wide ring around it and is encircled by a nimbus which was bored into the gold background. Her skin tone is pink and lit diffusely, and was painted with almost no green shadows, which is typical of Byzantine painting. The Virgin's face is striking and markedly oval. It is characterized by a silhouetted, long, thin nose which is connected to the eyebrows. The ridge of the nose is emphasized with a double edge and gently lit while the almond-shaped eyes with dark circles are set below the inky arches of the eyebrows. The Virgin's cheeks are smooth and rosy while her lips are red. The plasticity of her round chin is emphasized by a crease below the lower lip and its shadow. The Virgin's eyes, nose and mouth are outlined with a thick red line. Her hands are light pink in colour and have elongated fingers and pronounced, round muscles on the wrists. The fingers are separated and the nails are outlined with precision. The deep, resounding hues of the colour red and the gilding, together with the pale pink skin tone of her face, create an impression of monumentality.

The type of the reclining Christ Child has been identified in Byzantine iconography as the *Anapeson*. Its theological background lies in the emphasis of Christ's dual nature: although the Christ Child is asleep, the Christ as God is always keeping watch over humans. The image was inspired by a phrase from Genesis 49: 9 about a sleeping lion to whom Christ is compared: the lion sleeps with his eyes open. The *Anapeson* is drowsy and awake at the same time, and therefore his eyes are not completely shut. Such a paradox is a theological anticipation of his "sleep" in the tomb and represents an allegory of his death and Resurrection. The position, gesture and clothes of the *Anapeson* in Byzantine art are not always the same. Most frequently, the Christ Child is not depicted lying in his mother's arms but on an oval bed or pillow, resting his head on his hand, while the Virgin is kneeling by his side. Therefore, the *Anapeson* from Dubrovnik is unique thanks to the conspicuously humanized relationship between the figures which is particularly evident in Christ's explicitly intimate gesture of grasping the fingers of his mother's hand: his right hand is literally "inserting" itself in the space between the Virgin's thumb and index finger. At the same time, the baring of his arms provided the painter with an opportunity to depict the pale tones of a child's tender skin.

The problem of the iconography of the *Anapeson* in the medieval painting at Dubrovnik is further complicated by a painting which was greatly venerated in Župa Dubrovačka as *Santa Maria del Breno*. It has not been preserved but an illustration of it was published in Gumpfenberg's famous *Atlas Marianus* which shows the Virgin seated on a high-backed throne and holding the sleeping and reclining Child. The position of this *Anapeson* Christ does not correspond fully to the icon from the Church of St.

Nicholas because the Child is lying on its back and his naked body is covered with the swaddling fabric.

The icon of the Virgin and Child from Prijeko claims a special place in the corpus of Romanesque icons on the Adriatic through its monumentality and intimate character. The details of the striking and lively Virgin's face, dominated by the pronounced and gently curved Cimabuesque nose joined to the shallow arches of her eyebrows, link her with the Benedictine Virgin at Zadar. Furthermore, based on the manner of painting characterized by the use of intense red for the shadows in the nose and eye area, together with the characteristic shape of the elongated, narrow eyes, this Virgin and Child should be brought into connection with the painter who is known as the Master of the Benedictine Virgin.

The so-called Benedictine Virgin is an icon, now at the Benedictine Convent at Zadar, which depicts the Virgin seated on a throne with a red, ceremonial, imperial cushion, in a solemn scheme of the *Kyriotissa*, the heavenly queen holding the Christ Child on her lap. The throne is wooden and has a round back topped with wooden finials which can also be seen in the Byzantine Kahn Virgin and the Mellon Madonna, as well as in later Veneto-Cretan painting. The throne is set under a shallow ciborium arch which is rendered in relief and supported by twisted colonettes and so the painting itself is sunk into the surface of the panel. A very similar scheme with a triumphal arch can be seen on Byzantine ivory diptychs with shallow ciborium arches and twisted colonettes. In its composition, the icon from Prijeko is a combination of the *Kyriotissa* and the *Hodegitria*, because the Virgin as the heavenly queen does not hold the Christ Child frontally before her but on her right-hand side while pointing at him as the road to salvation. He is seated on his mother's arm and is supporting himself by pressing his crossed legs against her thigh which symbolizes his future Passion. He is wearing a formal classical costume with a red cloak over his shoulder. He is depicted in half profile which opens up the frontal view of the red *clavus* on his navy blue *chiton*. He is blessing with the two fingers of his right hand and at the same time reaching for the unusual flower rendered in *pastiglia* which the Virgin is raising in her left hand and offering to him. At the same time, she is holding the lower part of Christ's body tightly with her right hand.

Various scholars have dated the icon of the Benedictine Virgin to the early fourteenth century. While Gothic features are particularly evident in the costumes of the donors, the elements such as the modelling of the throne and the presence of the ceremonial cushion belong to the Byzantine style of the thirteenth century. The back of the icon of the Benedictine Virgin features the figure of St. Peter set within a border consisting of a lively and colourful vegetal scroll which could be understood as

either Romanesque or Byzantine. However, St. Peter's identifying *titulus* is written in Latin while that of the Virgin is in Greek. The figure of St. Peter was painted according to the Byzantine tradition: his striking and severe face is rendered linearly in a rigid composition, which is complemented by his classical *contrapposto* against a green-gray parapet wall, while the background is of dark green-blue colour. Equally Byzantine is the manner of depicting the drapery with flat, shallow folds filled with white lines at the bottom of the garment while, at the same time, the curved undulating hem of the cloak which falls down St. Peter's right side is Gothic.

The overall appearance of St. Peter is perhaps even more Byzantine than that of the Virgin. Such elements, together with the typically Byzantine costumes, speak clearly of a skilful artist who uses hybrid visual language consisting of Byzantine painting and elements of the Romanesque and Gothic. Of particular interest are the wide nimbuses surrounding the heads of the Virgin and Child (St. Peter has a flat one) which are rendered in relief and filled with a neat sequence of shallow blind arches executed in the *pastiglia* technique which, according to M. Frinta, originated in Cyprus.

The Venetian and Byzantine elements of the Benedictine Virgin have already been pointed out in the scholarship. Apart from importing art works and artists such as painters and mosaic makers directly from Byzantium into Venice, what was the extent and nature of the Byzantine influence on Venetian artistic achievements in the thirteenth and fourteenth centuries? We know that the art of Venice and the West alike were affected by the Fourth Crusade and the sack of Constantinople in 1204, and by the newly founded Latin Empire which lasted until 1261. The Venetians played a particularly significant political and administrative role in this Empire and the contemporary hybrid artistic style of the eastern Mediterranean, called Crusader Art and marked by the strong involvement of the Knights Templar, must have been disseminated through the established routes. In addition to Cyprus, Apulia and Sicily which served as stops for the artists and art works *en route* to Venice and Tuscany, another station must have been Dalmatia where eastern and western influences intermingled and complemented each other.

However, it is interesting that the icon of the Benedictine Virgin, apart from negligible variations, imitates almost completely the iconographic scheme of the *Madonna di Ripalta* at Cerignola on the Italian side of the Adriatic, which has been dated to the early thirteenth century and whose provenance has been sought in the area between southern Italy (Campania) and Cyprus. Far more Byzantine is another Apulian icon, that of a fourteenth-century enthroned Virgin from the basilica of St. Nicholas at Bari with which the Benedictine Virgin from Zadar shares certain features such

as the composition and posture of the figures, the depiction of donors and Christ's costume. A similar scheme, which indicates a common source, can be seen on a series of icons of the enthroned Virgin from Tuscany.

The icon of the Virgin and Child from Prijeko is very important for local Romanesque painting of the late thirteenth and early fourteenth century because it expands the oeuvre of the Master of the Benedictine Virgin. An icon which is now at Toronto, in the University of Toronto Art Centre Malcove Collection, has also been attributed to this master. This small two-sided icon which might have been a diptych panel, as can be judged from its typology, depicts the Virgin with the *Anapeson* in the upper register while below is the scene from the martyrdom of St. Lawrence. The Virgin is flanked by the figures of saints: to the left is the figure of St. Francis while the saint on the right-hand side has been lost due to damage sustained to the icon. The busts of SS Peter and Paul are at the top. The physiognomies of the Virgin and Child correspond to those of the Benedictine Virgin and the Prijeko icon. The *Anapeson*, unlike the one at Dubrovnik, is wrapped in a rich, red cloak decorated with *lumeggiature*, which covers his entire body except the left fist and shin. On the basis of the upper register of this icon, it can be concluded that the Master of the Benedictine Virgin is equally adept at applying the repertoire and style of Byzantine and Western painting alike; the lower register of the icon with its descriptive depiction of the martyrdom of St. Lawrence is completely Byzantine in that it portrays the Roman emperor attending the saint's torture as a crowned Byzantine ruler. Such unquestionable stylistic ambivalence – the presence of the elements from both Byzantine and Italian painting – can also be seen on the icons of the Benedictine and Prijeko Virgin and they point to a painter who works in a "combined style." Perhaps he should be sought among the artists who are mentioned as *pictores greci* in Dubrovnik, Kotor and Zadar. The links between Dalmatian icons and Apulia and Tuscany have already been noted, but the analysis of these paintings should also contain the hitherto ignored segment of Sicilian and eastern Mediterranean Byzantinism, including Cyprus as the centre of Crusader Art.

The question of the provenance of the Master of the Benedictine Virgin remains open although the icon of the Virgin and Child from Prijeko points to the possibility that he may have been active in Dalmatia. However, stylistic expressions of the two icons from Zadar and Dubrovnik, together with the one which is today at Toronto, clearly demonstrate the coalescing of cults and forms which arrived to the Adriatic shores from further afield, well beyond the Adriatic, and which were influenced by the significant, hitherto unrecognized, role of the eastern Mediterranean.