

VERA ICON: VPRAŠANJE MEDIJA IN MIMESIS

Barbara Peklar

Novo mesto

barbara.peklar@yahoo.com

DOI:10.4312/Obdobja.37.33-42

Slovenska besedila na prehodu iz rokopisnega v tiskani medij pogosto tematizirajo Kristusa. Ker je utelešena Beseda, ima podobo, in sicer za njegovo edino pravo podobo obvelja *vera icon*, odtis Kristusovega obličja na prtju, ki se popolnoma ujema z upodobljencem, saj naj bi nastala ob njegovem neposrednem stiku s tkanino in ne s posredovanjem slikarjeve roke. Čeprav je mehanska reprodukcija tista, ki zagotavlja identiteto posnetka in modela, reprodukcija *vere icon* tudi po pojavu grafike oz. tiska ostane v domeni slikarjev. In čeprav gre za posnetke Kristusovega videza, se med seboj razlikujejo prav v fiziognomičnih detajlih, saj je vse več poudarka na kreativnosti in ne na ponovljivosti. *Vera icon* je namreč model, ki ga ni mogoče natančno posnemati in ki spodbuja k iskanju Boga, označenca, katerega posebnost je, da se fiksaciji izmika v neskončnost.

slikarstvo in grafika, *vera icon*, ponavljanje, variiranje, *mimesis*

Christ has frequently been thematised in Slovene literature from the time of the transition from manuscript to print. However, Jesus is the Word Incarnate and has an image, and the only true image of Christ was believed to be the *vera icon*, the imprint of the face of Christ on a cloth, which matches with Him completely, because it is not the result of mediation by the painter's hand, but of direct contact of a cloth with Christ's face. Despite the fact that mechanical reproduction only ensures the identity of the copy and the model, the reproduction of the *vera icon* remains in the domain of painting. And despite the fact that reproductions are imitations of the physical appearance of Jesus, they differ from each other in physiognomic detail, because the emphasis was placed on creativity, and not on repetition. For *vera icon* is a model of a peculiar kind – it cannot be imitated precisely, but rather it encourages the search for God, the signified whose special feature is to slip fixation into infinity.

painting vs. graphics, *vera icon*, repetition, variation, *mimesis*

***Vera icon*: produkcija in reprodukcija**

Slovenska besedila, ki datirajo v čas prehoda iz rokopisnega v tiskani medij, so večinoma religiozne narave, zato je ena izmed oseb, ki se v njih pojavljajo najpogosteje, Jezus. Poudarek je na njegovi ključni vlogi v odrešenjskem načrtu in do četrtega lateranskega koncila leta 1215 se utrdi prepričanje, da je odrešilen tudi pogled na Odrešenikovo telo.¹ Kristusov videz je predstavljen v *Pasijonski pesmi*: »Po celim

1 Pogled na Kristusovo telo očiščuje grehov, zato duhovnik pri evharistiji hostijo, spremenjeno v Kristusovo

životu ni družga ko kri. / Na glavci ma krono pa trnič bodeč« (Pogačnik 1972: 46). Odlomek spomni na tisto Kristusovo podobo, ki naj bi imela odrešilen ali očiščujoč učinek, kakršnega ima hostija, saj med številnimi upodobitvami Jezusa velja za edino pravo, tj. v skladu z upodobljencem. To je *vera icon* ali odtis Kristusovega obličja na prtju, ki ga je Jezusu med vzponom na Kalvarijo podala usmiljena Veronika, da si je z obraza otrl krvavi pot.² Papež Inocenc III. je tej Kristusovi podobi priznal avtentičnost zaradi posebnega načina nastanka. Bistveno je, da se ob Jezusovem neposrednem stiku s prtjom na tkanino prenese njegova podobnost. To pomeni, da se podoba popolnoma ujema s Kristusovim videzom oz. da ni nastala s posredovanjem slikarjeve roke, ki Boga ne bi mogla upodobiti povsem točno. Ker mora biti prava Kristusova podoba dostopna slehernemu verniku, se z njo pojavi potreba po posnetkih, torej je poleg produkcije pomembna tudi reprodukcija. Po legendi se proces odtiskovanja oz. prenašanja podobnosti nadaljuje prek stika originalne podobe s podlago, ki postane nosilec še ene podobe, tj. posnetka. Tako se širi Kristusova odrešujoča moč in potrjuje avtentičnost originala (Belting 1994: 49–57). Glede na to, da naj bi posnetki nastali na enak način kot originalna *vera icon*, in glede na to, da legendarnemu načinu nastanka bolj od slikarstva ustreza grafika (sploh ker se lesorez v evropski umetnosti konec 14. stoletja pojavi za krašenje tekstila, torej matrice najprej odtiskujejo na tkanine), se sprašujem, kakšno je razmerje med rokopisnim in tiskanim medijem na primeru slike oz. ali je tisk prispeval k poenotenju Kristusovega videza, tj. vizualnega zapisa utelešene Besede, podobno kot je poenotil svetopisemska besedila, tj. verbalni izraz božje besede.

***Vera icon* v okviru srednjeveškega slikarstva in grafike na Slovenskem: primerjava gradiva**

Kolikor mi je znano, z *vero icon* ni opremljen nobeden od ohranjenih zapisov slovenskih besedil iz časa prehoda v tiskani medij, najdemo pa jo v dveh sočasnih rokopisih z latinskimi besedili, ki sta povezana s slovenskim ozemljem. Starejši primer iz *Misala za župnijsko cerkev v Kranju* (Ljubljana, Nadškofijski arhiv, Ms II, fol. 199v) je v drugi četrtini 15. stoletja naslikal slikar iz kroga Mojstra Michaela, ki je delal na Dunaju in v Dunajskem Novem mestu (Golob 2017b: 140–143) (Slika 1). Bela tkanina predstavlja Jezusovo glavo. Blag nasmeh ožarja teman obraz. Rjavi lasje so daljši in valoviti, brada je dvokoničasta. Čelo je izrazito visoko. Nataša Golob ugotavlja, da je Kristus podoben Adamu iz *Švabskega zrcala* (Dunaj, ÖNB, Cod. 2780, fol. 12v), ki

telo, dvigne predse, da jo pokaže vernikom. Sprva so obred izvajali drugače: verniki hostije niso mogli videti, saj je bil duhovnik obrnjen k oltarju.

- 2 Kot originalno *vero icon* ali Veronikin prt pojmem legendarni potni prtič, *Sudarium iz Rima*, na katerem je zvest posnetek Kristusovega videza, natančneje obraza, ker spada med podobe, imenovane *acheiropoieta*, ki niso delo človeških rok. Toda ta podoba ima še alternativo na Vzходу, tj. *Mandilion iz Edesse*, obenem pa vprašanje originala zaplete obstoj podob, kot sta *Mandilion iz Genoe* in *Mandilion iz Rima*, ki sta bodisi neposredna kopija bodisi original. Dejanski obstoj in ohranitev originalne *vere icon* tako ostajata nepojasnjena. Če k originalni *veri icon* prištejemo še njene posnetke, pa *vera icon* pomeni ikonografski tip upodobitve Kristusovega obraza na tkanini, ki obvelja za Kristusov portret. O *vera icon* več npr. zbornik *The Holy Face and the Paradox of Representation*.

ga je Mojster Michael upodobil leta 1423, tj. preden je nastal omenjeni *Misal* (Golob 2017b: 143). Na notranjo stran platnice *Horarija iz kartuzije Bistra* (Ljubljana, NUK, Ms 147) je nalepljen lesorez z *vero icon* (Slika 2). O času in kraju nastanka ni natančnih podatkov, interpretacija motiva kaže na poznogotski ekspresionizem (Golob 2017b: 260–261) oz. na severnjaški izvor, poskus senčenja pa napoveduje renesančno grafiko. Uokvirjena Veronika razprostira obarvan prt z dekorativno obrobo, sredi katerega je Kristusovo obličje. Na njegovo čelo je potisnjena trnova krona, izpod nje kaplja kri, iz velikih oči pa polzijo debele solze. Bel obraz obdajajo dolgi temnorjavi lasje in brada brez brkov. Lica so polna. Enolistni tiski z *vero icon* so bili za razliko od dražjih iluminiranih rokopisov namenjeni manj premožni večini in zato številni, vendar so se tako zlahka, kot so krožili, tudi porazgubili. Obravnavani motiv so obenem pogosto vključili v cerkveno poslikavo in freske so se ohranile v večjem številu.³ Na slavolok v podružnični cerkvi sv. Martina v Žirovnici je *vero icon* naslikal t. i. Žirovniški mojster okoli 1450 (Höfler 1996b: 192–194) (Slika 3). Na prtju je vidna Jezusova glava: obraz je temnejši, lasje daljši in valoviti in brada dvokoničasta. Zaradi shematične izvedbe težko govorimo o fiziognomiji. Med danes redkimi primeri srednjeveškega tabelnega slikarstva je znameniti *Ptujski oltar* (iz župnijske cerkve sv. Jurija na Ptuj), delo tedaj najpomembnejšega slikarja alpskih dežel Konrada Laiba iz okoli leta 1460. Naknadno so mu dodali še predelo z *vero icon*, ki jo je naslikal manj kakovosten



Slika 1: Iluminacija z *vero icon* iz *Misala* za župnijsko cerkev v Kranju (Ljubljana, Nadškofijski arhiv, Ms II, fol. 199v)



Slika 2: Grafični list z *vero icon* iz notranje strani sprednje platnice *Horarija iz kartuzije Bistra* (Ljubljana, NUK, Ms 147)

3 Mdr. se je ohranil primer iz profane palače, in sicer Seydlove hiše v Kamniku.



Slika 3: Freska z *vero icon* s slavoloka v podružnični cerkvi sv. Martina v Žirovnici (Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani)



Slika 4: Tabela slika z *vero icon*, predela *Ptujskega oltarja* iz župnijske cerkve sv. Jurija na Ptuj (Narodna galerija, Ljubljana)

Laibov posnemovalec (Höfler 1995: 325–328) (Slika 4). Dva angela razgrinjata prt s Kristusovim obličjem, ki ga pokrivajo kaplje potu, krvi in solz. Na čelu se umetelno spleta trnova krona, oči so priprte od bolečine, kotički ust pa obrnjeni navzdol. Polt je temnejša, lasje so dolgi ter precej valoviti in brada dvokoničasta brez brkov. Obraz je eleganten s tankim nosom in ostrimi obrvmi.

Četudi se upodobitve po okoliščinah nastanka razlikujejo, so primerljive med seboj, saj je *vera icon* univerzalna podoba. Na vseh primerih je Kristusovo obličje na tkanini, kar je obrazec Veronikinega prta, ki ga uveljavijo *pictores Veronicarum*, slikarji, zadolženi za množično reprodukcijo *vere icon* okoli leta 1300 (Wolf 1998: 172–173). Toda ikonografski obrazec je različno interpretiran: dva primera (ilustracija

iz *Misala* (Slika 1) in freska iz Žirovnice (Slika 3)) Kristusa predstavita idealistično, druga dva (lesorez iz *Horarija* (Slika 2) in upodobitev s *Ptujskega oltarja* (Slika 4)) pa zastopata (poznejšo) realistično različico motiva, ki na račun lepote izpostavi trpljenje. Enotnosti Jezusovega videza v prid govori dejstvo, da ima Kristus na vseh upodobitvah dolge in valovite rjave lase ter brado. A brada je različno urejena: na dveh primerih je dvokoničasta, na lesorezu iz *Horarija* ne (Slika 2), na dveh primerih ima Jezus brke, na dveh je brez njih. Če odmislimo pričesko in brado, pa na upodobitvah sploh ne bi mogli prepoznati iste osebe; na žirovniški freski je obraz shematičen, torej fizionomija ni predstavljena (Slika 3), na ilustraciji iz *Misala* ima Kristus visoko čelo, sicer pa droben obraz (Slika 1), na lesorezu iz *Horarija* ima, nasprotno, masiven obraz (Slika 2), na *Ptujskem oltarju* pa je njegov obraz spet drugačen, je ožji in podolgovat (Slika 4). Primerjava gradiva pokaže, da je Kristus prepoznaven po slikarskem obrazcu in ne po svojem obrazu oz. fiziognomiji (ki naj bi bila predmet posnemanja), saj je prav ta od primera do primera najbolj različna.

Razmerje med slikarstvom in grafiko na prehodu iz rokopisnega v tiskani medij

Na podlagi ugotovljene različnosti med posnetki *vere icon* lahko sklepamo o razmerju med rokopisnim in tiskanim medijem. Glede na to, da Kristusov videz na upodobitvah ni enoten, uvodna predpostavka ni pravilna; kaže, da tisk poenoti samo besedila. Kakšno je torej razmerje med slikarstvom in grafiko?

Lesorez, ki se pojavi približno pol stoletja pred tiskom, med drugim uporabijo za ilustriranje rokopisov (McKitterick 2006: 53–55). Vendar je *vero icon* v *Misal* (Slika 1) naslikal iluminator v skladu z običajno slikarsko prakso, kot dokazuje tudi podobnost Kristusa z Adamom. To pomeni, da je ponovil kompozicijo *vere icon* (tj. Jezusova glava na tkanini), detajl (tj. glavo, ki ni le detajl, ampak tudi središče kompozicije) pa je realiziral po svoje: ker je bil uporabljen že za Adama, vemo, da je na Veronikinem prtu ponovil obrazec, ki mu je bil blizu. Iluminator torej ni ponovil Kristusovega obraza z originalne *vere icon* niti neposredno posnemanje originalne *vere icon* ni bilo običajno. To pojasni variiranje njenih kopij. Če že ne kot konkurenca ali zgled pri poenotenju posnetkov *vere icon*, bi grafika na njihovo večjo enotnost lahko vplivala vsaj posredno. Freske so denimo pogosto nastale s posnemanjem grafičnih listov, vendar ne za žirovniško (Slika 3) ne za katero drugo srednjeveško fresko z *vero icon* pri nas ni ugotovljena grafična predloga (Höfler 1996a: 331–346). Dodati velja, da se je t. i. Žirovniški mojster pri upodabljanju obrazov znašel podobno kot iluminator iz kroga Mojstra Michaela, in sicer se je naslonil na repertoar mojstra, pri katerem se je izučil, ter na obrazce, ki jih je obvladal in lahko prilagodil na različne upodobitve (Höfler 1996b: 194). Po pojavu grafike je slikarska praksa reprodukcije *vere icon* ostala nespremenjena, torej težnje k poenotenju ni bilo. Po izumu tiska s premičnimi črkami gre enotnost iskati v ilustracijah, ki spremljajo natisnjena besedila. Vendar zlasti sprva, ko zaradi tehničnih omejitev natisnejo le besedilo, za ilustracijo pa pustijo prazen prostor, razlike med posameznimi realizacijami ilustracij niso nič manjše (Golob 2017a: 82–93). Ko začnejo ilustracije tiskati skupaj z besedilom in jih s tem poenotijo, pa jih najprej ročno obarvajo, da bi posnemale knjižno slikarstvo, torej se

upodobitve med seboj še vedno razlikujejo (Golob 2017a: 98–99). Ročno obarvan in zato variacija je tudi grafični list iz *Horarija* (Slika 2). Pri petičnih naročnikih je cenjeno ravno variiranje oz. neponovljivost, saj je največ vredna okretnost slikarjeve roke oz. domišljije, kot potrjuje iluminirani rokopis iz okoli leta 1517 z naslikano *vero icon*, ki ga je dobila v dar francoska kraljica, *Molitvenik za Klavdijo Francosko* (New York, The Morgan Library & Museum, MS M. 1166, fol. 27v).⁴ Zato so do tiska zadržani in si tudi pri inkunabulah želijo unikatni slikarski okras (McKitterick 2006: 69–74). Poleg tega je ponovljivost oblike omejena na rok trajanja matrice, saj so si matrice med seboj tako različne kot slikarske upodobitve, kar (ob pomanjkanju primerov s slovenskega ozemlja) dokazuje primerjava dveh upodobitev obravnavanega motiva istega umetnika – Hansa Burgkmairja. Celo tako očiten detajl, kot je Kristusova pričeska, je na vsakem lesorezu povsem drugačen: na enem so lasje tanki in rahlo valoviti,⁵ na drugem bujni in kodrasti,⁶ torej si niti grafik ne prizadeva natančno ponoviti videza. Za razliko od tiska, ki standardizira besedilo brez napak, grafika namreč ni bila namenjena toliko fiksiranju slikarske tradicije kot širjenju inovativnih likovnih rešitev (Belting 1994: 425–428). Z njimi je vplivala na slikarstvo, v primeru *vere icon* pa je slikarstvo vplivalo na grafiko, in sicer ne le s tradicionalnim obrazcem za motiv, temveč tudi z inovativnostjo, ki se razvije iz variiranja slikarske poteze. V skladu s sočasnim uveljavljanjem portreta začnejo slikarji Kristusa kazati od blizu, torej s fiziognomičnimi detajli; novost vpelje *vera icon* Jana Van Eycka iz leta 1438.⁷ Tu prta sploh ni, podoba Kristusovega obličja pa postane njegov doprski portret, zato se je slikar (resda šele na poznejši različici upodobitve) po pravici podpisal kot inovator (Belting 1994: 430). Glede na to, da Konrad Laib velja za enega izmed pionirjev poznogotskega realizma v alpskem prostoru, lahko *vero icon* njegovega posnemovalca razumemo kot sledenje inovativnosti (Slika 4). Grafika, ki se uveljavlja kot novi medij in tekmuje s slikarstvom, želi dokazati, da lahko fiziognomične detajle predstavi enako prepričljivo tudi brez barv oz. z linijo. Čeprav je lesorez iz *Horarija* obarvan, poskus senčenja z linijo napoveduje osamosvojitve linije (Slika 2). K emancipaciji grafike največ prispeva Albrecht Dürer, čigar bakrorez *Dva angela razgrinjata Sudarij* iz leta 1513⁸ je slikovit in čigar mojstrstvo, torej naturalistična interpretacija *vere icon*, grafike spodbuja k posnemanju in celo kopiranju, katerega posledica in ne vzrok je ponavljanje Kristusovega videza (Korey 2005: 31–40). Vpogled v razmerje med slikarstvom in grafiko pokaže, da tisk na reprodukcijo *vere icon* nima vpliva oz. da slika ostane lokus variiranja, ker je vse več poudarka na kreativnosti in ne na ponovljivosti. Zveza med originalno *vero icon* in njenimi posnetki je v praksi ohlapnejša kot v legendi.

4 Slika je dostopna na: www.themorgan.org/collection/Prayer-Book-of-Claude-de-France/28 (30. 7. 2018).

5 Slika je dostopna na: www.metmuseum.org/art/collection/search/430779 (29. 8. 2018).

6 Slika je dostopna na: www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-4347 (29. 8. 2018).

7 Kopija slike je dostopna na: http://everypainterpaintshimself.com/article_images_new/VanEyckHoly_Face_1438_berlin_van_eyck.jpg (29. 8. 2018).

8 Slika je dostopna na: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_d%C3%BCrер,_sudarium_mostrato_da_due_angeli,_1513.jpg (29. 8. 2018).

Posnemanje Kristusa: podobnost in različnost

Toda zakaj je reprodukcija *vera icon* ročno kopiranje oz. variiranje, če *vera icon* predstavlja Kristusa kot individua in je mehanska reprodukcija tista, ki zagotavlja identiteto kopije in originala?

Srednjeveška slikarska praksa je posnemanje modela, kar je zlasti očitno pri knjižnem slikarstvu, kjer je model knjiga. Že prizadevanje Karla Velikega za poenotenje cesarstva, ki je vključevalo tudi prizadevanje za versko enotnost, je imelo za posledico razširjanje oz. kopiranje avtentičnih religioznih tekstov. Pomembno je bilo, da so njihove kopije točne in prepisovanje knjig, ki so bile tudi slikarsko okrašene, ker ima utelešena Beseda podobo, je poleg posnemanja črk zajelo posnemanje slik. Praksa posnemanja modela se ohrani vse do izteka srednjega veka, saj se razvije masovna produkcija rokopisov, ki je standardizirana; če iluminator modela nima na voljo, prazen prostor, odmerjen upodobitvi, zapolni z dekorativnim vzorcem, če pa se mu pri posnemanju modela posebej mudi, ga preriše s tehničnimi pripomočki. Slikarstvo ponavlja avtoritativne prototipe in odnos podobe do modela na sploh je v srednjem veku opredeljen kot podobnost, zato podobnost podobe modelu primerjajo s podobnostjo odtisa pečatu (Bedos-Rezak 2006: 51–56). Po legendi, spleteni okrog bizantinskega prta s Kristusovim obličjem, *Mandilion* iz *Edesse*, se originalna podoba čudežno odtisne na slikarsko platno, nato pa ta odtis slikar obarva, kar ni daleč od dejanske prakse, saj se *vera icon* kot vsak čutno zaznaven pojav vtisne v slikarjev spomin,⁹ torej je risba izenačena z odtisom. Iz tega sledi, da pri reprodukciji *vere icon* ni potrebe po novem mediju oz. da grafika z možnostjo mehanskega ponavljanja ne pomeni bistvene spremembe, prej kontinuiteto. Dvome o verodostojnosti naslikanih kopij *vere icon* pa zatrejo tako, da legendo prilagodijo mediju, ne obratno, in sicer v *Cura sanitatis Tiberii*, ki poroča o čudodelni moči obravnavane podobe, original najprej označijo kot odtis na tkanini (*in linteo expressam*), v kasnejših prepisih pa kot sliko (*in tabula pictam*) (Perkinson 2009: 79–80). Slikarska, tj. ročna, reprodukcija *vere icon* torej prevladuje, čeprav so jo denimo vtiskovali na kovance in četudi so bili v 13. in 14. stoletju osrednji medij za predstavljanje osebne identitete pečatniki. Slikarstvo prevlado ohrani tudi po pojavu lesoreza.

Srednjeveško občinstvo je želelo zanesljiv vizualni zapis videza utelešene Besede (Perkinson 2009: 75–83). Čeprav so bile kopije *vere icon* pri predstavljanju fiziognomije vse natančnejše, to ne pomeni, da so slikarji model, tj. posnetek Kristusovega obličja, natančno posnemali, saj se obravnavane kopije razlikujejo prav v fiziognomičnih detajlih, ki so nastali neodvisno od modela. Slikarska reprodukcija *vere icon* torej ni primerljiva z odtiskovanjem pečatnikov, kjer je odtis identičen matrici (sploh pa so pečatniki aktualizirali prezenco uradne osebe, kar pomeni, da gre za konvencionalne upodobitve, ki predstavljajo istost in ne različnosti oz. individualnosti (Bedos-Rezak 2006: 46–64)). Pač pa je slikarska reprodukcija *vere icon* bliže ilustraciji reprodukcije iz *De Planctu Naturae* Alana Lillskega, kjer Mati narava matrico za kovance, na kateri je vrezana (splošna) človeška oblika, odtiskuje na duše in tako producira individue.

9 O tem več Mary Carruthers.

Odtis izhaja iz modela, vendar modelu ni docela identičen, kar velja tudi za kopije *vere icon*, saj jo slikar ne le preslika, temveč tudi doslika (kot je mogoče sklepati iz primera v *Misalu*). To pomeni, da je v okviru identitete (med originalno *vero icon* in njeno kopijo) prostor za razliko, kar potrjuje celo primerjava privilegiranih kopij, ki naj bi bile originalu najbližje, npr. *Mandiliona iz Genoe*¹⁰ in *Mandiliona iz Rima*,¹¹ kjer je obris obraza podoben, uokvirjena fiziognomija pa različna. Ugotovljena razlika torej ne pomeni nenatančnosti v smislu pomanjkljivosti. V skladu z uveljavljenim neoplatonističnim konceptom *methexis* (s katerim so v srednjem veku pojasnjevali odnos med (univerzalno) Obliko in posamičnim, torej tudi odnos upodobitve do upodobljenca) upodobitev ni niti različna od upodobljenca, saj *vera icon* zaradi Kristusovega neposrednega stika s tkanino prevzame njegove značilnosti, niti ni z njim identična in razlika med upodobljencem ter upodobitvijo je v srednjem veku posebej poudarjena. Iz tega sledi, da je poleg podobnosti pomembna tudi različnost, zato ima slikarska praksa posnemanja, ki vključuje odstopanje od modela, prednost pred grafiko.

Mimesis in srednjeveška umetnost: ustvarjalno posnemanje

Izhodiščno vprašanje o ne-enotnosti upodobitev Kristusovega obličja vodi k opredelitvi posnemanja. Na podlagi različnosti obravnavanih kopij oz. različnosti od modela lahko sklepamo, da natančno posnemanje originalne *vere icon* ni možno. Re-produkcija *vere icon* je dober primer za razumevanje srednjeveškega pojmovanja *mimesis*, definicije umetniškega ustvarjanja (Cashion 2010: 7–11), saj je nevidni Bog osrednji motiv srednjeveške umetnosti in določa teoretično ozadje likovne prakse.

V antičnem kontekstu je *mimesis* pomenila posnemanje vidnega sveta, v srednjem veku pa se je koncept spremenil, ker je krščanski Bog umeščen onkraj vidnega, medtem ko vidni svet postane območje nepodobnosti. V visokem srednjem veku začnejo vidni svet pojmovati kot stvarstvo, ki kaže k nevidnemu Stvarniku. To sovpada s spremembo v pojmovanju *vere icon*: najprej jo označijo za relikvijo, potem pa za podobo, saj v brezobličnih madežih s *sudariuma* prepoznajo podobo obraza (Wolf 1998: 166–169). Podobnost Kristusu, katere nosilka je *vera icon* kot relikvija, postane vizualna, kar pomeni, da je med *vero icon*, ki je podoba Kristusa, in Kristusom, ki je podoba nevidnega Boga, vzpostavljen mimetičen odnos. Ker pa za vidni svet velja, da so v njem sledi, ki vodijo k Bogu (kar je duhovito ponazorjeno na številnih upodobitvah vnebohoda, kjer so vidne stopinje, tj. odtis Jezusovih stopal v zemlji, s katere se je dvignil), je tudi originalna *vera icon* sled, ker je obris obličja na njej skoraj neviden (Didi-Huberman 2013: 77–80). Njeni posnetki obličja sicer predstavljajo scela oz. natančnejše, vendar se predstavljajo kot podobe v podobi (na lesorezu iz *Horarija* Veroniko s prtom obdaja pisan okvir, na ilustraciji iz *Misala* pa prt visi na palici), torej poleg resnične podobe razkrivajo svoj status interpretacije, ki Boga ne upodablja

10 Slika je dostopna na: https://en.wikipedia.org/wiki/Image_of_Edessa#/media/File:Holy_Face_-_Genoa.jpg (29. 8. 2018).

11 Slika je dostopna na: https://en.wikipedia.org/wiki/Image_of_Edessa#/media/File:39bMandylion.jpg (29. 8. 2018).

dobesedno, temveč k njemu napotuje. Zakaj posnemanje ni natančno, pomaga razumeti primerjava slike z drugim medijem, v katerem se razkriva Bog. Besedilo, ki je zapis božje besede, Boga predstavlja posredno, med vrsticami. Zato je reprodukcija besedila natančno posnemanje, saj je le besedilo brez napak izhodišče za pravilno interpretacijo. Pri sliki pa je drugače: slika je znak, ki predstavlja s podobnostjo, torej neposredno, ker pa je *visio Dei*, videnje Božjega obličja, nadnaravna izkušnja,¹² vizualni zapis videza utelešene Besede ne more biti dobeseden. Šele nenatančna mimetična podoba Kristusa namreč omogoči interpretacijo, ki je bistvena, kajti Bog se fiksaciji izmika, saj ga je treba poiskati.

Vera icon je torej model, ki spodbuja in usmerja iskanje prave podobe, iskanje pa je povezano z inovativnostjo, kot potrjuje že sam latinski izraz *tropare*, ki pomeni tako najti kot iznajti. In sicer je *vera icon* mimetična podoba Kristusa, zato je njena slikarska reprodukcija resda posnemanje, vendar gre za nenatančen posnetek njegovega obličja, torej je v okviru posnemanja predloge prostor za variiranje, saj je lahko prav zaradi izvirne kombinacije danih možnosti podoba bolj prava (Binski 2017: 6–7). Iskanje inovativnih rešitev je za srednjeveškega umetnika pomenilo odvrnitev od modelov, tj. obstoječih upodobitev k naravi, kajti Kristus ima poleg božje narave tudi človeško naravo oz. telo. Toda s posnemanjem videza, *contrefaire*, ni bilo lahko zajeti prave podobnosti (Perkinson 2009: 58, 59), sploh pa je bilo posnemanje Kristusovega videza nemogoče, saj je Kristus z vnebohodom prestopil iz vidnega v nadnaravno. Za predstavljanje nevidnega Filostrat v *Življenju Apolonija iz Tiane* kot alternativo *mimesis* predlaga *phantasio*, domišljijo, ki bogove upodablja pravilneje. Opomniti velja, da Kristusova podoba ne more biti izključno produkt domišljije, ker je originalna *vera icon* sled Kristusovega resničnega telesa. Torej slikar pri upodabljanju Kristusa ni zgolj posnemal narave oz. živih modelov, niti si videza ni povsem izmislil, iz česar sledi, da se posnemanje in ustvarjanje v srednjem veku ne izključujeta, ampak se dopolnjujeta. Slikar je čutne vtise iz narave, konkretno dele moških obrazov, sestavil v imaginaren Kristusov portret. Na ta način jih je uskladil z odtisom božje podobe v duši, ki so jo enačili tudi s Kristusovo podobo.¹³ Prilagajanje čutnih vtisov notranjemu modelu je posnemanje duhovne podobnosti, *portraiture*. Ta izraz, s katerim je opisan način nastanka originalne *vere icon* (Perkinson 2009: 79), je protipomenka *contrefaire*, kar pomeni, da slikar čutnih vtisov ni posnemal, ampak jih je preuredil, s čimer je poustvaril *vero icon*. Iz tega sledi, da *mimesis* v srednjem veku pomeni ustvarjalno posnemanje.

12 Glej npr. *De visione Dei (O božjem pogledu)* Nikolaja Kuzanskega.

13 Avguštin podobnost Bogu vidi v razumnem delu duše in ga primerja z odtisom pečata, ki s pečatnega prstana preide na vosek; glej *De Trinitate (O Trojici)*. V izrazito vizualnem poznem srednjem veku pa so si abstraktno podobnost lahko predstavljali kot podobo Kristusa.

Literatura

- BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam, 2006: *Replica: Images of Identity and the Identity of Images in Presholastic France*. Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché (ur.): *The Mind's Eye*. Princeton: Princeton University Press. 46–64.
- BELTING, Hans, 1994: *Likeness and Presence*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- BINSKI, Paul, 2017: Medieval Invention and its Potencies. *British Art Studies* 6. 1–17.
- CASHION, Debra Taylor, 2010: The Art of Nikolaus Glockendon: Imitation and Originality in the Art of Renaissance Germany. *Journal of Historians of Netherlandish Art* 1–2/2. 1–41.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2013: *Podobnost prek stika*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- GOLOB, Nataša, 2017a: *Črna umetnost v barvah*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
- GOLOB, Nataša, 2017b: *S črnim in zlatom*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- HÖFLER, Janez, 1995: Konrad Laib. Andrej Smrekar (ur.): *Gotika v Sloveniji*. Ljubljana: Narodna galerija. 325–328.
- HÖFLER, Janez, 1996a: Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem. Janez Höfler (ur.): *Gotika v Sloveniji*. Ljubljana: Narodna galerija. 331–346.
- HÖFLER, Janez, 1996b: *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska*. Ljubljana: Družina.
- KOREY, Alexandra M., 2005: Creativity and the Copy: the Place of the Reproductive Print. Rebecca Zorach, Elizabeth Rodini (ur.): *The Reproductive Print in Europe, 1500–1800*. Chicago: The University of Chicago Press. 31–40.
- KUZANSKI, Nikolaj, 1997: *O božjem pogledu*, Ljubljana: Družina.
- MCKITTERICK, David, 2006: *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450–1830*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PERKINSON, Stephen, 2009: *The Likeness of the King*. Chicago: The University of Chicago Press.
- POGAČNIK, Jože (ur.), 1972: *Srednjeveško slovstvo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- WOLF, Gerhard, 1998: From Mandylion to Veronica: Picturing the »Disembodied« Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West. Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf (ur.): *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna: Nuova Alfa. 153–179.