

СЕДАМ ВЕКОВА ОД УПОКОЈЕЊА  
СВЕТОГ КРАЉА МИЛУТИНА  
- тематски зборник -



*Издавач*  
Свеправославно друштво  
„Преподобни Јустин Ђелијски и Врањски“

*За издавача*  
Његово Преосвештенство Епископ врањски Господин Пахомије

*Уредници*  
Влада Станковић  
Драгољуб Марјановић

*Уређивачки одбор*  
Јелена Ердељан  
Драгиша Бојовић  
арх. Методије Марковић

*Суиздавачи:*  
Катедра и Семинар за Византологију Универзитет у Београду  
- Филозофски факултет  
Центар за византијско-словенске студије Универзитет у Нишу

**СЕДАМ ВЕКОВА ОД УПОКОЈЕЊА  
СВЕТОГ КРАЉА МИЛУТИНА**  
- тематски зборник -

Врање, 2022.



## САДРЖАЈ

Влада Станковић СЕДАМ ВЕКОВА ОД УПОКОЈЕЊА КРАЉА МИЛУТИНА – СВЕТОГ КРАЉА.....7	
Жељко Јовић СВЕТИ КРАЉ МИЛУТИН – СВЕЛОСТ КОЈА СПАЈА .....11	
Радивој Радић КРАЉ МИЛУТИН У ВИЗАНТОЛОГИЈИ.....29	
Christian Raffensperger MONASTIC LEGITIMATION OF RULERSHIP IN EAST AND WEST..... 46	
Атанасије Атанасиадис ТЕОДОР МЕТОХИТ КАО ПОСРЕДНИК У СКЛАПАЊУ БРАКА КРАЉА МИЛУТИНА И ПРИНЦЕЗЕ СИМОНИДЕ ..... 69	
Татјана Суботин-Голубовић ЕВЕРГЕТИДСКИ ТИПИК И ХИМНОГРАФСКИ ЗБОРНИЦИ МИЛУТИНОВОГ ДОБА ..... 85	
Борис Стојковски КО ЈЕ РАТОВАО ПРОТИВ КРАЉА МИЛУТИНА? Прилози угарској просопографији..... 95	
Војислав Живковић УГАРСКА ПРИНЦЕЗА ЈЕЛИСАВЕТА АРПАД ..... 110	
Аранђел Смиљанић ЖУПАНИ У СЛУЖБИ КРАЉА МИЛУТИНА ..... 124	
Борис Бабић КРАЉ МИЛУТИН У ИЗВОРИМА ИЗ ЛАТИНСКОГ СВИЈЕТА ЗАПАДНЕ ЕВРОПЕ.....141	
Иван Стевовић ГРАЧАНИЦА – ЗАПАЖАЊА О АРХИТЕКТОНСКИМ ПОЈЕДИНОСТИМА ЦРКВЕ..... 159	
Јаков Ђорђевић ВРЕМЕНСКИ КОВИТЛАЦ: НОВА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ПРОГРАМА ГРАЧАНИЧКОГ КАТОЛИКОНА ..... 166	
Анђела Гавриловић ИКОНОГРАФСКО РЕШЕЊЕ И СИМБОЛИЧКА КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ФРЕСКЕ ИСЦЕЉЕЊА РАСЛАБЉЕНОГ У БАЊИ ВИТЕЗДИ У КАТОЛИКОНУ МАНАСТИРА СВЕТОГ ПРОХОРА ПЧИЊСКОГ (1488/1489) ..... 177	

Драгиша Бојовић КРАЉ МИЛУТИН КАО ПАСТИР ДОБРИ .....	197
Ивица Живковић ПСАЛТИР У ЖИТИЈИМА КРАЉЕВА ДРАГУТИНА И МИЛУТИНА – Нека уводна питања.....	204
Снежана Ј. Милојевић БЛАГОСЛОВЕНА СМРТ СВЕТОГ КРАЉА МИЛУТИНА .....	214
Зоран Ђуровић АГИОГРАФСКА МЕТОДОЛОГИЈА ДАНИЛА II У ЖИТИЈУ КРАЉА МИЛУТИНА .....	227
Драгољуб Марјановић СВЕТОГОРСКА САМАРИЈА У ЖИТИЈУ КРАЉА МИЛУТИНА ОД АРХИЕПИСКОПА ДАНИЛА II. Прилог проучавању свештене топографије и топонимије Свете Горе у његовом делу....	236
Јелена Јонић РЕЦЕПЦИЈА <b>ЈЕВАНЂЕЉА ПО ЈОВАНУ У ЖИТИЈУ КРАЉА МИЛУТИНА</b> <b>ДАНИЛА ДРУГОГ У СВЕТЛУ КУЛТУРНИХ И ИСТОРИЈСКИХ ПРИЛИКА</b> <b>МИЛУТИНОВОГ ДОБА</b> .....	248
Милан Миловановић СРЕДЊОВЕКОВНО ЖДРЕЛО И ЊЕГОВ ИСТОРИЈСКИ ЗНАЧАЈ ДО МИЛУТИНОВЕ ВЛАДАВИНЕ (1282–1321).....	263
ПРИЛОЗИ .....	295

Одржавање научног скупа  
СЕДАМ ВЕКОВА ОД УПОКОЈЕЊА  
СВЕТОГ КРАЉА МИЛУТИНА  
23, 24. и 25. септембра 2021. године, као и објављивање  
Зборника, финансијски је помогло Министарство правде  
Републике Србије – Управа за сарадњу са црквама  
и верским заједницама.

## ВРЕМЕНСКИ КОВИТЛАЦ: НОВА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ПРОГРАМА ГРАЧАНИЧКОГ КАТОЛИКОНА

**Апстракт:** У раду је изложена могућност сагледавања целокупног програма католикона манастира Грачанице као јединствене целине. Полазећи од чињенице да западни зид припрема илуструје крај времена, док је сликарство олтарског простора и највиших тачака цркве визуализовало ванвремену реалност (литургијско време), програм наоса и источног дела припрема интерпретиран је као одмотавање хронолошког ковитлаца свете историје – од догађаја из Христовог живота до набрајања подвига његових следбеника (менолошке сцене). Унутар такве замисли династија Немањића добила је посебно место будући да портрети њених припадника представљају карику између хришћанске прошлости и приповести о будућем крају (историјску садашњост). Наведена интерпретација почива на просторној контекстуализацији сусрета верника са живописом цркве приликом примања евхаристије.

**Кључне речи:** манастир Грачаница, краљ Милутин, Страшни суд, литургијско време, менолог, хришћанска историја, евхаристија.

Многа истраживања потврдила су извесне „правилности“ у распореду живописа средњовековних цркава (в. нпр. Walter 1982; Gerstel 1999). Међутим, карактеристична места која су задобиле одређене представе унутар сакралних простора нису одраз пуког понављања зарад очувања неке временом успостављене традиције. Њихова основна улога била је да обогате доживљај верника. Оно што бисмо данас препознали као „одступање од правила“ заправо представља траг напора идеатора да дефинише посебан утисак саучествовања окупљених у изведби одговарајућег обреда. Из тог разлога свака црква завређује појединачно размарање како би се открило на који начин је присуство светости манифестовано посматрачу, баш као и улога верника у перформативном сакралном окружењу. Католикон манастира Грачанице представља нарочит изазов у том погледу због комплексности свог програма где, на први поглед, мноштво насликаних циклуса не одаје утисак кохерентности која би допринела обликовању јасног искуства учешћа у богослужењу.

Из темеља обновљен и осликан вољом краља Милутина, храм Богородичиног Успења у Грачаници био је поред манастирског католикона уједно и седиште липљанских епископа. Стога, основано се претпоставља да је оновремени епископ Игњатије имао удела у конципирању ликовног програма (црква је осликана између 1318. и 1321. године), водећи рачуна пре свега о испуњавању жеља и потреба ктитора (Тодић 1988, 70-71).

\* jakovdj@gmail.com

Занимљиво, јавна репрезентација моћи и ауторитета владара доведена је у непосредну везу са есхатолошком визијом Другог Христовог доласка: док су портрети краља Милутина и његове жене Симониде нашли место под луком пролаза између наоса и припрате, слике предака промишљено су постављене на широким ступцима наспрам композиције Страшног суда.<sup>1</sup> Тако на северном затичемо родитеље ктитора, Уроша I и Јелену Анжујску, одевене у монашку ризу (сл. 1), а на јужном династијску слику у виду Лозе Немањића (сл. 2). Необично је да су у горњој зони зида, изнад замонашеног пара и менолошког низа светитељских попрсја, смештене две наративне сцене једна до друге – Смрт Ваалових свештеника и Страдални Јов коме супруга приноси крчаг са водом и векну хлеба. Иако испрва делују као „уметнуте“ без јасног разлога,<sup>2</sup> оне су те које нам указују на оригиналну замисао посматрања програма припрате. Прва фреска приказује пророка Илију како одрубљује главе идолопоклоничким вођама за олтаром на који Бог шаље огањ са неба, док друга илуструје уобичајени приказ наог Јова израђављеног чиревима на хрпи пепела. Изузетна домишљатост дотичних представа састоји се у томе што оне просторно потпуно одговарају деловима наспрамне композиције образујући њихов амблематски одраз: прва, илуструјући кажњавање неверника пред ватреним стубом, визуелно опонаша огњену реку која купи грешнике на свом путу; друга је пак постављена насупрот свеопштег васкрса мртвих чији се удови поново окупљају, упућујући на фигуру Јова као носиоца симболике васкрсења тела у хришћанској имагинацији (сл. 3 и 4).<sup>3</sup> Готово извесно, увођење наведених просторних релација требало је да нагна посматрача на даљу потрагу за скривеним везама других „сучељених“ слика.<sup>4</sup> Тако портрети Уроша I и Јелене Анжујске, насликани испод, такође одговарају визуализацији васкрсења тела мртвих на зиду прекопута, притом просторно „не додирујући“ појас паклених мука.<sup>5</sup> С друге стране, Лоза Немањића јужног ступца савршено пристаје наспрамној фресци озиданог рајског врта представљајући

<sup>1</sup> У даљем тексту образложено је због чега се у овом раду говори о ступцима уместо о преградним зидовима. За „историјске портрете“ у припрат, в. Тодић 1988, 170-178.

<sup>2</sup> Наведене две наративне композиције наизглед прекидају спону између менолошких представа у своду изнад и попрсја светитеља менолога испод.

<sup>3</sup> Још на ранохришћанским саркофазима Јов је налазио своје место управо као симбол обећања повратка пути (Verkerk 1997). Поред чињенице да је Књига о Јову један од ретких делова Старог завета где се помиње васкрсење тела (Јов 14:14-15; 19:25-27), за означавање страдалне фигуре Јова као носиоца симболике васкрсења важан је податак да се у Септуагинти наратив завршава директном напоменом о победи смрти (Јов 42:17а). Штавише, почев од XI века, управо је тај стих повремено илустрован минијатурама које су у потпуности опонашале класичне композиције Силаска у Ад, сада са истакнутом фигуром старозаветног пророка међу онима који чекају да прихвате Христову испружену десницу (Papadaki-Oekland 2009, 177-176).

<sup>4</sup> О пракси монашке контемплације црквених програма, в. Rossitza 2012.

<sup>5</sup> Сцене паклених мука почињу тачно у делу западног зида који просторно не остварује везу са наспрамним ступцем.



његов разлистали продужетак, те тиме недвосмислено наговештавајући да су припадници светородне династије заправо житељи Небеског Јерусалима (сл. 5).<sup>6</sup>

Мада је, дакле, распоред живописа припрате носио моћне идеолошке поруке, овај део цркве ипак није замишљен као самосталани простор ни у програмском нити архитектонском смислу. Штавише, уместо да представља самосталну тему, уткана политичка мисао, као што ћемо видети, вешто је искоришћена у снажењу доживљаја католикона као јединствене перформативне целине обједињене литургијском службом. Поврх тога, северни и јужни стубац, опонашајући преградне зидове својом чеоном ширином и узаним бочним странама, истински не одвајају у потпуности наос од нартекса. Кроз сразмерно велики лук са портретима владарског пара могућ је прилично неометан поглед према истоку и олтарском простору (пред којим је некада стајао уобичајени средњовековни темплон наместо данашњег високог иконостаса). Можда би правилније било говорити о западном травеју или, макар, псеудонартексу, будући да је реч о „просторији“ припојеној наосу и чија наводна издвојеност умногоме подсећа на „одељеност“ западног травеја дечанског католикона приликом посматрања литургијске службе (такође обележеног развијеном композицијом Страшног суда).<sup>7</sup> Најзад и циклус менолога који почиње у грачаничком наосу завршава се на источним деловима бочних сводова припрате као и њеним поткуполним просторима, поново сведочећи о обједињености. Међутим, намеће се питање да ли је постојао јединствен, или бар доминантан, прожимајући концепт који би око себе све окупио?

Грачанички живопис је свакако добио своју пажљиву иконографску анализу поделом на тематске јединице (Тодић 1988, 137-190). Ипак, таква врста истраживачке „дисекције“, засигурно неопходна, не помаже када се верник замисли у контексту крајње несвакидашњег простора дотичне цркве. Истини за вољу, тешко је дочарати вртоглав осећај који она пружа посетиоцу. Чак и „енциклопедијска“ тенденција програма дечанског храма оставља утисак реда у односу на, наизглед, несагледиво и хаотично мноштво сцена Милутинове

<sup>6</sup> Између портрета краља Уроша и краљице Јелене Анжујске данас се називају контуре две фигуре. Бранислав Тодић изложио је могућност да је реч о првобитно замишљеним представама краља Милутина и његовог сина Константина од којих се убрзо одаустало, те је скица покривена плавом бојом позадине фреске пре почетка њихове изведбе (Тодић 1993). Међутим, другачије решење понудио је Драган Војводић: две фигуре представљају краља Стефана Дечанског и његовог сина Стефана Душана будући да су њихови портрети изостављени из Лозе Немањића. Како је реч о најстаријој слици „вертикалне лозе“ која је убрзо доживела велику популарност, присуство новог владара и младог савладара се чинило неопходним. Аргументација је такође заснована и на сагледавању композиционог решења које поново сугерише да је реч о досликавању, док је оштећеност придодатих портрета објашњена могућношћу да су били изведени секо-техником, те да је боја из тог разлога касније отпала (Војводић 2009).

<sup>7</sup> За специфичну артикулацију простора наоса дечанског католикона, в. Тодић, Чанак-Медић 2005, 184. За композиције Страшног суда у Дечанима, в. Давидов-Темерински 2010.

задужбине. Уколико бисмо је упоредили са оближњом сакралном грађевином такође истог ктитора, црквом Богородице Љевишке, доживљај је готово запрепашћујуће различит. Упркос великим оштећењима, кретање главним бродом Богородице Љевишке и данас нуди визију свите Небеског двора, јер стојеће фигуре светитеља нису резервисане само за најнижу зону већ у потпуности покривају ступце колонија својим распоредом у три појаса (ако се укључи и потрбушје лукова). Монументалне представе Христа и окупљених дворјана Небеског Јерусалима, одевених у приметно раскошном руху, преласком прага наоса омогућавају дојам њиховог реалног присуства и истинског напуштања земаљског окружења (сл. 6). С друге стране, унутар дечанског католикона, и поред огромног броја наративних композиција, због приказа високих светних ратника најближих посматрачу, често у ставовима будне позорности, али и због генералне пространости наоса, постиже се импресија уласка у „војни камп“ чији је милитантни карактер додатно подцртан претећом фигуром њиховог предводника – Христа са исуканим мачем на кога се наилази одмах по проласку кроз вратнице (сл. 7).

Непотребно је рећи да ни црква хронолошки блиска нити црква са многобројним приказима, такође не тако временски удаљена, ни изблиза не постижу осећај какав буди распоред живописа у Грачаници. Унутар грађевине, истину говорећи, релативно малих димензија, брижљиво низање сцена из регистра у регистар над таласом попрсја светитеља менолога, који пак надвисују зону стојећих фигура, скоро да наводи на злураду помисао како је идеатор програма поседовао опсесивно-компулзивни поремећај. Наравно, свака злурадост је последица неуспеха савременог човека да проникне у „бит“ грачаничког католикона. Поврх тога, без сумње је овде реч о сликарству високог квалитета. Али „визуелна бука“, да искористимо кованицу Мајкла Камила (1998, 39), којој је верник бивао изложен онемогућавала би чак и такву спознају, будући да „нагомилавање“ редова нанизаних фресака различитих циклуса (који се још и настављају дуж различитих зидова простора) не допушта лако праћење наратива, а понајмање уочавање иконографских појединости (сл. 8 и 9). Најзад, шта се збило са префињеношћу реализације идеолошке замисли утиснуте у програм припрате? Да ли је уплив менолошких сцена у тај простор заправо само последица пуке случајности, а не потреба да се он присаједини са наосом?

Визуелну уситњеност централног дела здања многоструким „развијеним филмским тракама“ подрива поглед према истоку на горостасну фигуру Богородице стојећег става и раширених руку, чија величина одговара висини макар три регистра, што значи да је у прво време засигурно одолевала заклону некадашњег средњовековног темплона. Њој – патрону храма – у монументалности једино још парира раскошна композиција Успења – храмовна посвета – на-

сликана на западном зиду као пандан апсидалном простору. Наведене релације најлакше је увидети стајањем испред часних двери. Не случајно, ово је уједно и место са којег се најбоље, погледом на запад, може обухватити ковитац фресака. Сваки покушај њиховог раздељивања на разумљиве јединице у виду циклуса или, још и теже, појединачних композиција показао би се као готово немогућ. Међутим, шта ако је управо то била намера идеатора – да онеспособи верника на рашчлањивање сцена (изузев оних које сведоче о посвети цркве)? Наместо потребе да се „излистају“ приче издвојених циклуса, решење перцепције програма заправо треба тражити у ономе шта се види прима начину на који се види.

У највећем броју представа наоса Христос је главни актер. Његова фигура, раштркана свуда по зидовима виших зона, доприноси интуитивном окупљању дотичних фресака погледом, односно потреби да се оне одједном сагледају попут нераскидиве целине. Између приказа јеванђељског предања и регистра стојећих фигура протеже се менолошки „прстен“ попрсја светитеља. Поред изразите необичности да црквени календар нађе своје место у наосу, он у Грачаници још и сасвим прекрива све његове ступце, такође образујући монолитни визуелни блок. Тиме је постигнута импресија да новозаветне сцене и надвисују (у случају бочних зидова) и окружују житијне „изводе“ менолога. Другим речима, јеванђељска историја истовремено и претходи и окружује потоњу историју даљих хришћанских разодобља као један следствени ред. Штавише, сама идеја календара непобитно намеће утисак протока времена.<sup>8</sup>

Наглашеној временској димензији супротстављена је безвременост или, тачније, „изванвременост“ олтарске апсиде. Слику Богородице, која се опире ковитацу фресака својом величајношћу, прате у нижим зонама композиције Причешће апостола и Служење архијереја, са уметнутим ланцем попрсја црквених поглавара. Литургијска служба као централна апсидална тематика оснажена је околним представама, било у виду префигурација овог обреда или сценама Богородичиног циклуса које приметно истичу ритуални карактер простора Јерусалимског храма у којем се одвија апокрифно предање о животу Христове мајке пре ступања у брак.<sup>9</sup> Стога је читава бема обележена богослужбеном изведбом која наговештава ванвремену природу литургије где стапање прошлости, садашњости и будућности нуди исечак есхатолошке реалности још за живота на земљи.<sup>10</sup>

Према степеновању светости, места највише сакралности византијских цркава јесу купола и олтарска апсида, због чега није необично да они садржински блиско кореспондирају. У Светим

<sup>8</sup> Упутно је погледати расправу Ханса Белтинга о настанку менолошких представа и идеји идеалне Цркве коју су изображавале: Belting 2014, 288-292.

<sup>9</sup> За распоред живописа унутар олтарског простора, в. Тодић 1988, 80.

<sup>10</sup> О литургијском времену, односно надилажењу времена, в. Antonova 2010, 135-136.

Апостолима у Пећи, маузолеју српских архиепископа, фунерарни контекст исказан је представом Деизиса у апсиди (сажета верзија Страшног суда) којој идејно одговара слика Вазнесења из куполе као симболични наговештај визије Другог Христовог доласка (кроз композиционо подударан приказ „одласка“ Спаситеља) (Ђурић, Ђирковић, Кораћ 1990, 43-44). У Грачаници, где се таласи наративног приповедања циклуса са обе стране крше о непробојну „хрид“ вертикалне Богородичине фигуре под којом се одвија евхаристијски обред, централна купола визуализује лик Пантократора у прстену фреске Служења небеске литургије, који, поново сопственом монументалношћу, јасно одудара од вртложног одмотавања историјских догађаја поткуполног простора, инсинуирајући своју издвојеност из протока времена. Осим тога, грачанички католикон поседује још четири мање бочне куполе<sup>11</sup> са представама четири јеванђелиста распоређених тако да, у спрези са средишњим попрсјем Сведржитеља, наводе на композиционо решење апокалиптичне визије Христа у слави. Уводне минијатуре јеванђелистара са представом Христа у слави окруженог симболима јеванђелиста истраживала је Анамери Кар примећујући да је слика ове визије „интерпретирана као слика теофаније која се пројављује и кроз само јеванђеље и кроз евхаристијске дарове“ (Carr 1982, 5). Сходно томе, врло вероватно да је распоред сликарства грачаничких купола подржавао управо идеју „литургијске теофаније“, односно ванвремене (или свевремене) визије која лежи у вечности а постаје доступна човеку на земљи најважнијом обредном службом као одразом више стварности – Небеске литургије (домишљато насликане у централној куполи).

Према томе, уколико се сада подсетимо да западни зид припрате приказује свршетак времена (Страшни суд), док апсида на истоку и највише тачке цркве припадају реалности изван времена, постаје јасна потреба за уређеним „хаосом“ живописа наоса који треба да отелотвори проток (хришћанске) историје, омеђене вечношћу, до самог Судњег дана. Хронолошко излагање полази приповедањем свете прошлости од догађаја из Христовог живота до набрајања подвига његових следбеника (менолошке сцене), како би га непосредно пре приче о будућем крају сменило казивање садашњости – „наратив“ о богомизабраном владару, краљу Милутину, и његовим светим прецима. Задобијајући круну од Христа и стојећи са црквом у наручју у лиминалном простору пролаза лука (тачки „садашњег историјског тенутка“ по завршетку осликавања цркве) преко пута супруге Симониде која га је начинила царским зетом, Милутинов

<sup>11</sup> Егзонартекс (те и његову калоту) морамо изузети из разматрања будући да овај простор потиче из XVI века и највероватније је на његовом месту првобитно стајао отворени трем; в. Тодић 1988, 245.

постигнути дигнитет изливао се и на све његове поданике, припојене и вођене путем историје спасења преко свог краља и његових великих претходника.<sup>12</sup>

Међутим, да би постојала могућност да се све претходно наведено и опази, посматрач је морао да стоји испред часних двери. Обред који је ту тачку учинио доступном обичном монаху као и лаицима који би присуствовали богослужењу јесте литургијска служба. Због тога је неопходно замислити прилазак путиру и ход који би потом уследио, а који је неминовно био условљен архитектонском артикулацијом простора.

Врло вероватно да је повратак на пређешње место, где би се сачекао наставак последњег дела литургије пре напуштања храма, поиман као својеврстан ритуални ход попут самог приступа часним даровима.<sup>13</sup> Премда у типичима и неким другим писаним изворима каткад сазнајемо понешто о детаљнијим упутствима за спровођење литија или других обредних кретњи, превасходно о празницима или данима посвећеним нарочито важним комеморативним службама (в., нпр., Songdon 1996), извођење устаљених и честих радњи које су представљале живо искуство присуства богослужењу очито није било потребно ближе дефинисати. Данас је неписано правило да верници након пришешћа напуштају оформљену колону излазећи из ње налево. Грачанички наос, будући релативно малих димензија, тражио би од човека да по одласку из реда крене левом страном цркве и, како би заобишао причесни низ, запути се ка „припрати“ (нарочито у дане празника и присуства многољудне конгрегације). Иако ово може заличити на недовољно уверљиво домишљање, мада га оправдава савремено богослужење у невеликим црквама где се окупља већи број људи, наведену претпоставку наговештава и сликани програм.

Од кључне важности је разумевање улоге коју је носила фреске Суђење душама (сл. 10). Измештена са западног зида припрате у најзападнији крај северног зида, без кореспондирајуће слике на јужном (што би било очекивано за овај простор суптилних кореспонденција), њен композициони фокус лежи на анђелима са тасовима у рукама, окренутих према посматрачу који пристиже из наоса. Будући монументалних димензија и позиционирана уз паклене муке

<sup>12</sup> У основи подударну идеју о протоку времена (од прошлости, преко садашњости, па све до Судњег дана) и улози владара (Луја IX Светог) као предводника свог (Изабраног) народа на стази спасења проналазимо концептуално остварену програмом витража краљевске капеле Сен Шапел (Brenk 1995). Овде наравно није реч о некаквом „утицају“, већ о општем месту средњег века, посебно познијег периода, које показује да програм Грачанице није био ни неразумљив нити усамљен пример у својој идеолошкој конструкцији. Штавише, можда постоје и други примери владарских задужбина са сличним или истоветним порукама.

<sup>13</sup> Приманье евхаристије је данас често обележено ритуалним гестовима које изводе поједини верници: прекрштене руке на грудима и исказ поштовања благим повијањем колена у тренутку причешћа се посебно могу издвојити.

на суседном зиду, ка којем се, баш као и посматрач, крећу насликани оковани грешници, ова фреска постаје уводничар у проживљавање сцена које следе. Штавише, верник који је до тог тренутка већ добро могао да опази одмотавање хронолошког ковитлаца историје програма наоса, боравећи у причесном реду, прилазећи припрати приступао је крају времена и сопственом суђењу. Примивши Христа у своје тело свакако би стекао осећај заштите са знаком позитивног исхода пресуде. Овде вреди напоменути да су погребни обичаји хришћана на Истоку неротко укључивали сахрањивање мртвих са предметима апотропејске моћи, како би их заштитили од демона (митарства) током путовања иза смрти. Поред малих крстова, иконица, псалтира, јеванђеља, честица реликвија и неких предмета који у први мах не делују нужно као строго хришћанска знамења (в. Ivison 1993, 167-269; Conostas 2006, 127), одређени епископи су одлучивали да буду положени са комадићем нафоре у устима или путиром крај себе, иако су ове две праксе наилазиле на осуду (Ivison 2000). Слично томе, рекреирајући стазу онога света, особа би осетила евхаристијску заштиту при сусрету са злим демонима суђења у Грачаници који упорно покушавају да превагну тас грехова у своју корист. Улазећи потом у приметно узан западни простор, верник је, овисно о сопственој вештини, могао да уочи релације између наспрамних фресака. Али и потпуно одсуство таквог умећа не би укинуло незаобилазно проживљавање композиције Страшног суда. Ужас призора мука пакла без сваке сумње би истрајао, баш као и соматски доживљај нарочито развијене слике Свеопштег васкрса мртвих. Ако би пак поседовао умешност дубљег промишљања, посматрач би лако повезао са часним даровима врч воде и векну хлеба које Јов добија од своје жене. Тиме би старозаветни пророк, симбол прочишћења и васкрсења укупног бића, додатно подцртао соматско литургијско искуство обожења тела причешћем као ритуланим задобијањем васкрсле пути и, приде, обогатио проживљавање фреске окупљања удова на зиду прекопута. Најзад, по доласку до лучног пролаза који води у средишњи простор наоса, учеснику службе се пружала могућност или да тим путем оде до свог места или пак продужи до краја западног „ходника“ и прође са друге стране широког северног ступца. У оба случаја он би угледао раскош раја, милтоновски речено, „поново стеченог“ (сл. 5). Стога, ипак делује природно како би га пријемчивост најнепосреднијег контакта са Небеским Јерусалимом навела на потоњу опцију. На исти закључак наводи и распоред насликаних фигура: представа Покајаног разбојника одабрана је свесно као прва у низу како би постала уводничар у сцену, нудећи могућност самоидентификације посматрача са оним коме је Спаситељ лично обећао да ће се наћи са њим у рају након молбе:

„Сети ме се, Господе, кад дођеш у Царству своје (Лк. 23:42).“<sup>14</sup> Потом следи Аврам са душама у свом крилу као визуализација идеје блаженства заједнице праведних, да би напослетку уследио приступ Богородици. Чињеница да су све три фигуре приказане окренуте према посматрачу који се креће ка њима, уместо да буду насликане фронтално, потврђује оригиналну замисао „режирања“ ритуалног хода и погледа, јер сусрет „лицем у лице“ остварује се гледањем из угла, а не директним позиционирањем спрам површине зида.<sup>15</sup>

Јединствена замисао која окупља целокупан грачанички живопис може се уочити једино уколико допустимо могућност да ликовни програм и архитектонска артикулација простора буду третирани као релевантан извор стицања сазнања о прошлости путем њихове перформативне контекстуализације. Стога, као коначни закључак који произилази из изложене интерпретације јесте да је сликарство цркве Успења Богородице у Грачаници пажљиво осмишљено како би исказало место владара у колективном спасењу свог народа, али и обогатило надом лични доживљај верника на стази ка неумитном крају.

## Литература

- Antonova, Clemena (2010): *Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*. Burlington, VT: Ashgate.
- Belting, Hans (2014): *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Brenk, Beat (1995): The Sainte-Chapelle as Capetian Political Program, у: Virginia Chieffo Raguin, Kathryn Brush, Peter Draper (eds.), *Artistic Integration in Gothic Buildings*. Toronto: University of Toronto Press, 195-213.
- Walter, Christopher (1982): *Art and ritual of the Byzantine church*. London: Variorum Reprints.
- Verkerk, Dorothy Hoogland (1997): Job and Sitis: Curious Figures in Early Christian Funerary Art, *Mitteilungen zur christlichen Archäologie* 3, 20-29.
- Војводић, Драган (2009): Дослицини владарски портрети у Грачаници, *Нуми и Византија* 7, 251-265.
- Gerstel, Sharon E. J. (1999): *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*. Seattle: University of Washington Press.
- Gertsman, Elina ed. (2008): *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*. Aldershot: Ashgate.

<sup>14</sup> Покајани разбојник фигурирао је генерално као огледало вернику. Поистовећивање са њим најбоље уочавамо кроз вотивне натписе који свесно опонашају формулацију његових речи упућених Христу, в. Ђорђевић, у припреми. Најзад, најбољу потврду потребе за самоидентификацијом посматрача са ликом Покајаног разбојника проналазимо у јеванђелистару цара Ивана Александра који је дао да се његов портрет изведе у оквиру приказа раја уместо ове традиционалне фигуре идеалног покајника (чврсте вере) из Новог завета. За наведену минијатуру в. Spatharakis 1976, 68.

<sup>15</sup> О теоријама перформанса и њиховој примени приликом истраживања средњовековне уметности, в. Gertsman 2017.

- Давидов-Темерински, Александра (2010): Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани, *Ниш и Византија* 8, 309-324.
- Iverson, Eric A. (1993): *Mortuary Practices in Byzantium (c. 950-1453): An Archaeological Contribution*, vol. 1. PhD Thesis: University of Birmingham.
- Iverson, Eric A. (2000): "Supplied for the journey to heaven": a moment of West-East cultural exchange: ceramtic chalices front Byzantine graves, *Byzantine and Modern Greek Studies* 24/1 (2000), 147-193.
- Papadaki-Oekland, Stella (2009): *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job*. Athens: Brepols.
- Spatharakis, Ioannis (1976): *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*. Leiden: Brill.
- Schroeder, Rossitza (2012): Looking with words and images: Staging monastic contemplation in a late Byzantine church, *Word & Image* 28, 117-134.
- Тодић, Бранислав (1988): *Грачаница: сликарство*. Београд: Просвета.
- Тодић, Бранислав (1993): Краљ Милутин са сином Константином и родитељима монасима на фресци у Грачаници, *Саопштења* 25, 7-23.
- Тодић, Бранислав, Милка Чанак-Медић (2005): *Манастир Дечани*. Београд: Музеј у Приштини.
- Camille, Michael (1998): Sensations of the Page: Imaging Technologies and Medieval Illuminated Manuscripts, у: George Bornstein, Theresa Tinkle (eds.), *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 33-53.
- Carr, Annemarie Weyl (1982): Gospel Frontispieces from the Comnenian Period, *Gesta* 21/1, 3-20.
- Congdon, Eleanor A. (1996): Imperial commemoration and ritual in the typikon of the monastery of Christ Pantokrator, *Revue des études byzantines* 54, 161-199.
- Constas, Nicholas (2006): Death and Dying in Byzantium, у: Derek Krueger (ed.), *Byzantine Christianity*. Minneapolis: Fortress, 124-145.



## TIME SWIRL: A NEW INTERPRETATION OF THE PROGRAM OF THE GRAČANICA KATHOLIKON

*The aim of this paper is to show that the pictorial program of the Gračanica **katholikon** was envisioned as a unified whole. While the west wall of the narthex illustrates the Last Judgment (the end of time) and frescoes of the altar space and those in the five domes visualize the reality beyond the realm of time, it is argued that program in the naos together with the eastern part of the narthex represents chronological unwinding of the holy history – it recounts the events from Christ's life to the renowned labors of his saints (the Menologion scenes). The members of the Nemanjić dynasty acquired a special place in this conception because their portraits are positioned as a link that connects the sacred past and the inevitable future. The historical present was reserved for King Milutin in a liminal space beneath the arch as a God-Chosen ruler, receiving his royal dignity directly from heaven. He is shown as the leader of his people down the road of salvation. The delivered interpretation is based on the contextualized encounter between the faithful and the pictorial program during the liturgy. After receiving the communion, a person would have been able to “experience” the passage of time by perceiving the careful staging of the frescoes on the way back to the previous position in the church. That route inevitably led through the space of the narthex.*

НАПОМЕНА: Прилози се налазе на страни 303.

Јаков Ђорђевић

ВРЕМЕНСКИ КОВИТЛАЦ: НОВА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ПРОГРАМА  
ГРАЧАНИЧКОГ КАТОЛИКОНА



Сл. 1. Јелена Анжујска и Урош I (фото: аутор)



Сл. 2. Лоза Немањића (фото: аутор)



Сл. 3. Смрт Ваалових свештеника и Страдални Јов (фото: аутор)



Сл. 4. Страшни суд (фото: аутор)



Сл. 5. Рај (фото: аутор)



Сл. 6. Богородица Љевишка (фото: аутор)



Сл. 7. Манастир Дечани (фото: аутор)



Сл. 8. Манастир Грачаница, наос (фото: аутор)



Сл. 9. Манастир Грачаница, наос (фото: аутор)





Сл. 10. Суђење душама (фото: аутор)